

EXAMPLE 1B

BEISPIEL 1B

The musical score for Example 1B consists of two staves. The top staff is a single treble clef line with a melody. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. Above the first measure, the chord is labeled 'C-' and above the second measure, it is labeled 'G7'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

Something comparable happens in example 1a. The way a C melodic minor chord results from the integration of the dominant in the second measure of example 1b, the tone C# leads to the formation of a D harmonic minor chord in example 1a/1c. This is due to the fact that the tone C# is actually not the major seventh of D but the major third of the imaginary dominant A major.

Vergleichbares geschieht in Beispiel 1a. So wie in Beispiel 1b im zweiten Takt durch das Eindringen der Dominante ein C-Melodisch Moll entsteht, sorgt in Beispiel 1a/1c der Ton C# für das Entstehen von D-Harmonisch Moll. Denn der Ton C# ist eigentlich nicht die große Septime von D, sondern die große Terz der gedachten Dominante A-Dur.

EXAMPLE 1C

BEISPIEL 1C

The musical score for Example 1C consists of two staves. The top staff is a single treble clef line with a harmonic minor scale. The bottom staff is a single bass clef line with a bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8.

The harmonic minor scale represented in example 1d shows two particularities.

Die in Beispiel 1d dargestellte harmonische Mollskala weist zwei Besonderheiten auf.

EXAMPLE 1D

BEISPIEL 1D

The musical score for Example 1D consists of a single treble clef line with a harmonic minor scale. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Just like many other common scales, it comprises seven tones to form an octave. As is the case with any other mode, it is principally possible to build a chord – made up of thirds – starting from each of its degrees. By no means does the same hold true for all the scales, neither in jazz nor with respect to the variety of synthetic scales

Wie viele andere bekannte Skalen hat sie bis zur Oktave sieben Töne. Wie bei jedem Modus ist es grundsätzlich möglich, auf jeder seiner Stufen einen Akkord aufzubauen, der in Terzen geschichtet ist. Das gilt bei weitem nicht für alle Skalen, weder im Jazz noch bei den diversen folkloristischen und synthetischen Skalen. So sind die im Jazz

EXAMPLE 16 – L.H. voicing + R.H. voicing

BEISPIEL 16 – L.H. Voicing + R.H. Voicing

The image shows a musical score for Example 16. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). Above the staves, five chords are labeled: CΔ, D-7, E-7, D-7, and CΔ. The right hand part shows block chords for each of these chords. The left hand part shows voicings for each chord, with some notes marked with sharps (#) and flats (b). The time signature is common time (C).

For this purpose, it stands to reason that the Dorian scale is taken instead of the Phrygian scale.

The situation is similar with the scale of the sixth (VI) degree. A famous classic tune does employ the tonal material of the Aeolian scale to play the melody over the minor chord of the sixth (VI) degree. Yet, in B \flat major, the chord to be used in this case was and still is not G-7 \flat 13, which would exactly reflect the Aeolian character, but the G-7 chord.

The tone E \flat , i.e. the sixth of the Aeolian scale with reference to the root tone G (which is also the fourth of the initial key of B \flat major), might be present in the melody performed by the soloist but it is not included in the voicing played by the piano or guitar player.

Das bedeutet, dass in einem solchen Fall nicht die phrygische Skala verwendet wird, sondern man für diesen Zweck stattdessen auf die dorische Skala ausweicht.

Ähnlich verhält es sich bei der Tonleiter der VI. Stufe. Bei einem berühmten Klassiker spielt man melodisch zwar sehr wohl das Tonmaterial der äolischen Skala über den Mollakkord der VI. Stufe. Aber in B \flat -Dur war und ist der dazu gespielte Akkord nicht etwa ein genau den äolischen Charakter widerspiegelnder G-7 \flat 13, sondern ein G-7.

Der Ton E \flat , die Sexte der äolischen Tonleiter in bezug auf den Grundton G (was gleichzeitig die Quarte der Grundtonart B \flat -Dur ist), mag in der Melodie des Solisten vorkommen, nicht aber im Voicing des Pianisten oder Gitarristen.

EXAMPLE 17 – L.H. voicing with melody

BEISPIEL 17 – L.H. Voicing mit Melodie

The image shows a musical score for Example 17. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). Above the staves, five chords are labeled: B \flat Δ, G-7, C-7, F7, and B \flat Δ. The right hand part shows a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand part shows block chords for each of these chords. The time signature is common time (C).

If the harmony instruments did indeed choose to include a sixth in the voicing – apart from the regular options available –, they would opt for the major sixth, the tone E, although actually only the tone E \flat is included within the frame of reference of B \flat major.

Würden die Harmonieinstrumente neben anderen, problemlosen Optionen überhaupt eine Sexte im Voicing spielen wollen, würden sie sich der großen Sexte, des Tons E, bedienen, obwohl eigentlich nur der Ton E \flat innerhalb des Bezugsrahmens B \flat -Dur vorrätig ist.

cropping up since the 1970s. The term *melodic changes* is applied to those progressions wherein each new scale appears to be a melodic development of the preceding one. The progressions do not interrelate on a vertical level, but seem to be horizontally interconnected by means of a certain kind of inner voice leading.

An artistic means frequently applied when changing from one scale to the next consists in contrasting part of the tone material both these scales have in common with part of the newly introduced tones. Playing example 19 will prove to be the best way to find out what is meant.

auftauchenden melodischen Changes eine vergleichbare Entwicklung durch. Als *melodische Changes* sollen solche Progressionen verstanden werden, bei denen eine jede Skala wie eine melodische Weiterentwicklung der vorhergehenden erscheint. Die Progressionen funktionieren nicht vertikal zueinander, sondern erscheinen auf der horizontalen Ebene wie durch eine Art innerer Stimmführung miteinander verbunden.

Als häufig verwendetes Gestaltungsmittel ist zu erkennen, dass bei dem Wechsel von einer Skala zur nächsten ein Anteil gemeinsamen Tonmaterials mit einem Anteil neu hinzu tretender Töne kontrastiert wird. Am besten versteht man, was damit gemeint ist, wenn man einmal das Bsp. 19 spielt.

EXAMPLE 19 – Peter Herborn, “All Along the Sunstreams”⁴⁸

BEISPIEL 19 – Peter Herborn, “All Along the Sunstreams”⁴⁸

(Harmonically correct representation, cf. the explanation for step VII Melodic Minor) (harmonisch korrekte Darstellung, vgl. die Ausführungen zur VII. Stufe Melodisch Moll)

(Simplified enharmonic representation of the same scale) (vereinfachte enharmonische Darstellung derselben Skala)

⁴⁸ Peter Herborn, “All Along the Sunstreams” on Peter Herborn *Acute Insights*, Winter & Winter 919 017-2;

⁴⁸ Peter Herborn, „All Along the Sunstreams“ auf Peter Herborn *Acute Insights*, Winter & Winter 919 017-2;

many musicians there is practically no reason why some of these chords should not be used for reharmonizing tunes included in the American Songbook.

The $\Delta\#5\#11$ type of chord can definitely be included as a tonic representative in the classical II-V-I cadence. A possible progression integrating this type of chord might be: $D\emptyset | G7alt | C\Delta\#5\#11$

Verwendung dieser Akkorde in Reharmonisationen des American Songbooks weniger Einwände im Wege stehen.

Der Akkordtypus $\Delta\#5\#11$ kann durchaus auch in der klassischen II-V-I Kadenz als Vertreter der Tonika vorkommen. Eine ihn einbindende Verbindung könnte lauten: $D\emptyset | G7alt | C\Delta\#5\#11$

EXAMPLE 20

Chord progression: $D\emptyset$ | $G7alt$ | $C\Delta\#5\#11$

Root positions: (D), (G), (C)

BEISPIEL 20

From today's point of view, a progression using the chord type of the second (II) degree, $C-7\flat9 | F7alt | B\flat-\Delta$, also seems to be an option with regard to functional harmony as well as an acceptable possibility when exclusively considering its sound.

Auch eine Verbindung mit dem Akkordtypus der II. Stufe, $C-7\flat9 | F7alt | B\flat-\Delta$, erscheint aus heutiger Sicht sowohl funktionsharmonisch möglich als auch rein klanglich akzeptabel.

EXAMPLE 21

Chord progression: $C-7\flat9$ | $F7alt$ | $B\flat-\Delta$

Root positions: (C), (F), (B)

BEISPIEL 21

or
oder

Chord progression: $C-7\flat9$ | $F7alt$ | $B\flat-\Delta$

Root positions: (C), (F), (B)

EXAMPLE 29B

L. H. Voicing | Lydian
L.H. Voicing | Lydisch

C Δ #11

BEISPIEL 29B

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

C Δ #11

For notating standards, it is not recommended to write the symbol with the addition of Δ #11 because neither the chord of the first (I) nor the fourth (IV) degrees of the voicing include #11. For pieces with freely configured melodic changes, it is necessary to add #11 if both the melodic-horizontal level and the voicing are required to contain this tone.

In Standards ist es nicht angebracht, das Symbol mit Δ #11 zu schreiben, da in der Regel weder der Akkord der I. noch der der IV. Stufe im Voicing mit einer #11 ausgestattet sein werden. In Stücken mit frei konfigurierten, melodischen Changes ist es notwendig, den Zusatz #11 zu schreiben, wenn nicht nur die melodiös-horizontale Ebene diesen Ton aufweisen soll, sondern auch das Voicing.

3e. The Fifth (V) Degree of the Church Modes

The fifth (V) degree featuring the chord structure 1-3-5- \flat 7 can be considered the first representative of the category of dominant seventh chords. The Mixolydian scale supplies the basic model for all further dominant scales, no matter how many alterations they may include. The tritone between its major third and its minor seventh unfailingly establishes a dominant seventh chord on the vertical level.

3e. V. Stufe Kirchentonarten

Die V. Stufe eröffnet mit der Akkordstruktur 1-3-5- \flat 7 die Kategorie Dominantseptakkorde. Die Skala Mixolydisch gibt das Grundmodell ab für alle weiteren Dominantskalen, so viel Alterationen sie auch enthalten mögen. Der Tritonus zwischen ihrer großen Terz und kleiner Septime etabliert auf vertikaler Ebene immer einen Dominantseptakkord.

EXAMPLE 30A

L. H. Voicing | Mixolydian
L.H. Voicing | Mixolydisch

V. G7

BEISPIEL 30A

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

G7

EXAMPLE 30B

L. H. Voicing | Mixolydian
L.H. Voicing | Mixolydisch

C7

BEISPIEL 30B

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

C7

3f. The Sixth (VI) Degree of the Church Modes

The problematic nature of the sixth (VI) degree has already been mentioned. This degree generates the third representative of the category of minor seventh chords due to its tertian structure consisting of 1-b3-5-b7. The particularities that have to be taken into account when using the sixth in the voicing have already been discussed.

3f. VI. Stufe Kirchentonarten

Über die Problematik der VI. Stufe wurde bereits gesprochen. Sie erzeugt mit ihrer Terzschichtung 1-b3-5-b7 den dritten Angehörigen der Kategorie Mollseptakkorde. Die Besonderheiten zum Gebrauch der Sexte im Voicing wurden bereits diskutiert.

EXAMPLE 31A

L. H. Voicing | Aeolian
L.H. Voicing | Äolisch

VI. A-7^b13

BEISPIEL 31A

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

A-7^b13

EXAMPLE 31B

L. H. Voicing | Aeolian
L.H. Voicing | Äolisch

C-7^b13

BEISPIEL 31B

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

C-7^b13

EXAMPLE 32A

L. H. Voicing | Locrian
L.H. Voicing | Lokrisch

VII. B \emptyset

BEISPIEL 32A

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

B \emptyset

EXAMPLE 32B

L. H. Voicing | Locrian
L.H. Voicing | Lokrisch

C \emptyset

BEISPIEL 32B

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

C \emptyset

4. THE MELODIC MINOR SYSTEM

The scales and chord symbols pertaining to the melodic minor mode as the second scale family are as follows:

| DEGREE | SCALE | CHORD SYMBOL |
|-------------|--|---|
| I | Melodic Minor | C- Δ |
| II | Dorian $\flat 9$ | D-7 $\flat 9$, also to be interpreted as D7sus $\flat 9$ |
| \flat III | Lydian Augmented | E \flat Δ #5#11 |
| IV | Mixolydian #11 | F7#11 |
| V | Mixolydian $\flat 13$ | G7 $\flat 13$ |
| VI | Locrian 9 | A \emptyset 9 |
| VII | Altered, Diminished-Whole Tone, Superlocrian | B7alt |

4. DAS SYSTEM MELODISCH MOLL

Für Melodisch Moll als der zweiten Skalenfamilie lauten Skalen und Akkordsymbole wie folgt:

| STUFE | SKALA | AKKORDSYMBOL |
|--------------|--|---|
| I. | Melodisch Moll | C- Δ |
| II. | Dorisch $\flat 9$ | D-7 $\flat 9$, auch verstanden als D7sus $\flat 9$ |
| \flat III. | Lydisch-Übermäßig | E \flat Δ #5#11 |
| IV. | Mixolydisch #11 | F7#11 |
| V. | Mixolydisch $\flat 13$ | G7 $\flat 13$ |
| VI. | Lokrisch 9 | A \emptyset 9 |
| VII. | Alteriert, Vermindert-Ganzton, Superlokrisch | B7alt |

EXAMPLE 35B

L. H. Voicing | Lydian Augmented
L.H. Voicing | Lydisch-übermäßig

CΔ#5#11

BEISPIEL 35B

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

CΔ#5#11

Frequently, the chord symbol only indicates the #5. As will be shown when discussing the third (♭III) degree of harmonic minor, this designation is not sufficient when taking into account the overall aggregate of chords available within the extended diatonic framework. Problems can be avoided by employing the symbol E♭Δ#5#11 even though it unfortunately includes six individual characters. The lower tetrachord of this scale of the third (♭III) degree being Lydian and its whole tone structure being extended by an additional whole tone, this scale is usually referred to as Lydian Augmented.⁵⁷

Oft wird das Akkordsymbol nur mit der #5 angegeben. Wie bei der ♭III. Stufe in Harmonisch Moll zu sehen sein wird, ist diese Bezeichnung nicht ausreichend, wenn man das Feld aller im erweiterten diatonischen Rahmen zur Verfügung stehenden Akkorde im Blick hat. Deshalb hilft es Probleme zu vermeiden, wenn man das Symbol E♭Δ#5#11 verwendet, auch wenn es leider sechs Zeichen verwendet. Da der untere Tetrakord der Skala der ♭III. Stufe lydisch ist und dessen Ganzton-Struktur noch um einen weiteren Ganzton verlängert wird, wird sie allgemein als Lydisch-Übermäßig bezeichnet.⁵⁷

4d. The Fourth (IV) Degree of Melodic Minor

The structure 1-3-5-♭7 refers to a further, that is to say the second, representative of the category of dominant seventh chords. In order to clearly distinguish this chord from its archetypical model of the fifth (V) degree of the church modes, the optional tone #11 is included in the designation to emphasize its special characteristic. Hence, it is referred to as F7#11.⁵⁸

4d. IV. Stufe Melodisch Moll

Die Struktur 1-3-5-♭7 verweist auf einen weiteren, den zweiten Vertreter der Kategorie Dominantseptakkorde. Um den Akkord von seinem Urbild der V. Stufe der Kirchentonarten abzugrenzen, wird die charakteristische Option #11 mit angegeben. Er heißt also F7#11.⁵⁸

EXAMPLE 36A

L. H. Voicing | Mixolydian #11
L.H. Voicing | Mixolydisch #11

IV. F7#11

BEISPIEL 36A

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

F7#11

⁵⁷ Levine, p.51; Jaffe, p.18; Sikora, p.54

⁵⁸ Haunschild I, p.91; Sikora, p.54

⁵⁷ Levine, S.51; Jaffe, S.18; Sikora, S.54

⁵⁸ Haunschild I, S.91; Sikora, S.54

EXAMPLE 37A

L. H. Voicing | Mixolydian $\flat 13$
 L.H. Voicing | Mixolydisch $\flat 13$

V. $G7^{\flat 13}$

Musical notation for Example 37A. The top staff shows a melodic line in G7 $\flat 13$ with notes G, A, B \flat , C, D, E \flat , F, G. The bottom staff shows the chord voicing for G7 $\flat 13$ in the left hand.

BEISPIEL 37A

L. H. + R.H. Voicing
 L.H. + R.H. Voicing

$G7^{\flat 13}$

EXAMPLE 37B

L. H. Voicing | Mixolydian $\flat 13$
 L.H. Voicing | Mixolydisch $\flat 13$

$C7^{\flat 13}$

Musical notation for Example 37B. The top staff shows a melodic line in C7 $\flat 13$ with notes C, D, E \flat , F, G, A \flat , B \flat , C. The bottom staff shows the chord voicing for C7 $\flat 13$ in the left hand.

BEISPIEL 37B

L. H. + R.H. Voicing
 L.H. + R.H. Voicing

$C7^{\flat 13}$

4f. The Sixth (VI) Degree of Melodic Minor

The sixth (VI) degree brings along the second half-diminished chord. It features the same structure as the seventh (VII) degree of the church modes: 1- $\flat 3$ - $\flat 5$ - $\flat 7$. The lower tetrachord is minor, the upper tetrachord is Phrygian in character. In other words, the lower tetrachord differs from its original model in one aspect, i.e. the second. Altogether, this scale varies from the one pertaining to the seventh (VII) degree of the church modes only with regard to one single tone. For this reason, the scale is called Locrian 9. The corresponding chord symbol is A $\emptyset 9$.

4f. VI. Stufe Melodisch Moll

Die VI. Stufe bringt den zweiten halbverminderten Akkord mit sich. Wie die VII. Stufe der Kirchentonarten ist seine Struktur 1- $\flat 3$ - $\flat 5$ - $\flat 7$. Der untere Tetrakord ist Moll, der obere phrygisch. Das heißt, der untere Tetrakord weicht an einer Position, nämlich der Sekunde, von seinem Ausgangsmodell ab. Insgesamt ist also nur ein einziger Ton der Skala anders als bei der VII. Stufe der Kirchentonarten. Aus diesem Grund heißt die Skala Lokrisch 9. Das dazu passende Akkordsymbol lautet A $\emptyset 9$.

EXAMPLE 38A

L. H. Voicing | Locrian 9
 L.H. Voicing | Lokrisch 9

VI. A $\emptyset 9$

Musical notation for Example 38A. The top staff shows a melodic line in A $\emptyset 9$ with notes A, B \flat , C, D, E \flat , F, G, A. The bottom staff shows the chord voicing for A $\emptyset 9$ in the left hand.

BEISPIEL 38A

L. H. + R.H. Voicing
 L.H. + R.H. Voicing

A $\emptyset 9$

EXAMPLE 40

BEISPIEL 40

L. H. Voicing | Harmonic Minor
L.H. Voicing | Harmonisch Moll

I. C-Δ^b13

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

C-Δ^b13

The musical notation for Example 40 consists of two systems. The first system shows a melodic line in the treble clef and a chord voicing in the bass clef. The second system shows the same melodic line and a different chord voicing in the bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Consequently, the chord symbol refers to the first chord appearing in the extended diatonic system, i.e. the first (I) degree of melodic minor which has to be supplemented by a $\flat 13$. Therefore, the chord symbol should be C- $\Delta^{\flat}13$, being the second representative of the category of minor major seventh chords.

Das Akkordsymbol orientiert sich demzufolge an dem im erweiterten diatonischen System als ersten auftretenden Akkord, also der I. Stufe Melodisch Moll, dem eine $\flat 13$ zugefügt werden muss. Der Akkord sollte also als C- $\Delta^{\flat}13$ bezeichnet werden und ist der zweite Vertreter der Kategorie Mollmajorseptakkord.

5b. The Second (II) Degree of Harmonic Minor

5b. II. Stufe Harmonisch Moll

The chord structure is 1- $\flat 3$ - $\flat 5$ - $\flat 7$, which equals the structure of the chord of the seventh (VII) degree of the church modes. With the exception of the major sixth, the scale of the second (II) degree of harmonic minor is also exactly identical with the Locrian scale of the seventh (VII) degree of the church modes. Therefore, it is invariably referred to as Locrian 13 or Locrian 6.⁶⁸ Locrian scales and half-diminished chords are interdependent. Thus, the chord symbol to be used here is D \emptyset 13. It is the third half-diminished chord.

Die Akkordstruktur ist 1- $\flat 3$ - $\flat 5$ - $\flat 7$. Es ist die gleiche wie die des Akkords der VII. Stufe der Kirchentonarten. Auch die Tonleiter der II. Stufe Harmonisch Moll ist mit Ausnahme der großen Sexte exakt wie die lokrische Skala der VII. Stufe der Kirchentonarten. Daher wird sie ausnahmslos Lokrisch 13 oder Lokrisch 6 genannt.⁶⁸ Lokrische Skalen und halbverminderte Akkorde bedingen einander. Daher lautet das Akkordsymbol entsprechend D \emptyset 13. Es ist der dritte halbverminderte Akkord.

EXAMPLE 41A

BEISPIEL 41A

L. H. Voicing | Locrian 13
L.H. Voicing | Lokrisch 13

II. D \emptyset 13

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

D \emptyset 13

The musical notation for Example 41A consists of two systems. The first system shows a melodic line in the treble clef and a chord voicing in the bass clef. The second system shows the same melodic line and a different chord voicing in the bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb).

⁶⁸ Haunschild I, p.87; Keller, p.60; Miller, p.90; Sikora, p.55

⁶⁸ Haunschild I, S.87; Keller, S.60; Miller, S.90; Sikora, S.55

EXAMPLE 45A

L. H. Voicing | Lydian #9
L.H. Voicing | Lydisch #9

BEISPIEL 45A

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

EXAMPLE 45B

L. H. Voicing | Lydian #9
L.H. Voicing | Lydisch #9

BEISPIEL 45B

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

The scale coincides exactly with the scale of the fourth degree of the church modes, except for one variation. Since the second and/or ninth are augmented, it is usually referred to as Lydian #9 or Lydian #2. Thus, the chord is assigned the symbol $A\flat\Delta\#9$. Even though it clearly contains a #11, it is not necessarily included in the symbol. As there are only two chords of the $\Delta\#9$ type and because the scales of both chords contain an augmented fourth, they actually need not be listed even though there are musicians who add the symbol #11 to the designation for the sake of clarity.

One often comes across this chord in a different written form. Instead of using the complete chord symbol, $C\Delta\#9$ is frequently represented as B/C. By way of this representation as a slash chord, this chord found its way into 1970s rock jazz, a time when neither the complete voicing nor the complete symbol were hardly ever used.

Die Skala ist bis auf eine Abweichung genau wie die der IV. Stufe der Kirchentonarten. Da die Sekunde bzw. None erhöht ist, heißt sie allgemein Lydisch #9 oder Lydisch #2. Der Akkord erhält daher das Symbol $A\flat\Delta\#9$. Obwohl eindeutig eine #11 vorhanden ist, muss sie nicht notwendigerweise im Symbol angegeben werden. Weil es nur zwei $\Delta\#9$ -Akkorde gibt und die Skalen beider Akkorde eine übermäßige Quarte enthalten, ist ihre Nennung eigentlich redundant, wenn es auch Musiker gibt, die aus Gründen der Klarheit die #11 mit angeben.

Oft begegnet man diesem Akkord in einer anderen schriftlichen Darstellung. Anstelle des vollständigen Symbols $C\Delta\#9$ wird dieser Akkord gerne als B/C dargestellt. Es ist auch diese Bezeichnung als Slash Chord, mit der dieser Akkord Eingang gefunden hat in den Rock-Jazz der 70er Jahre, einer Zeit, in der vollständiges Symbol und Voicing eher selten benutzt wurden.

EXAMPLE 45C

BEISPIEL 45C

6c. The Third (III) Degree of Harmonic Major

The 1-3-5- \flat 7 structure shows that this is the seventh representative of the category of dominant seventh chords under the provision that the diminished fourth and the major third are enharmonically changed.

EXAMPLE 50A

L. H. Voicing | Altered 5
L.H. Voicing | Alteriert 5

III. E7 $\text{alt}^{\sharp 5}$

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

E7 $\text{alt}^{\sharp 5}$

6c. III. Stufe Harmonisch Dur

Die 1-3-5- \flat 7 Struktur zeigt, dass es sich um den siebten Vertreter der Kategorie Dominantseptakkorde handelt, sofern man die enharmonische Verwechslung von verminderter Quarte und großer Terz vornimmt.

BEISPIEL 50A

EXAMPLE 50B

L. H. Voicing | Altered 5
L.H. Voicing | Alteriert 5

C7 $\text{alt}^{\sharp 5}$

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

C7 $\text{alt}^{\sharp 5}$

BEISPIEL 50B

As is the case with the altered scale, the lower tetrachord is a diminished chord, the upper one, of course, varies. In this position, the seventh (VII) degree of melodic minor uses a Lydian tetrachord consisting of whole tone steps, the scale of the third (III) degree of harmonic major, however, uses a Phrygian tetrachord. The consequences are twofold.

On the one hand, the fact that the upper tetrachord is no longer made up of a series of whole tone steps opens up the tonal behaviour of the scale and, thus also, of the potential voicing. On the other hand, the resulting perfect fifth replaces the diminished fifth of the originally altered scale. These two reasons will probably result in some situations in the use of the alt5 chord and the pertaining altered 5 scale in situations where the sound is supposed to create a little less tension than is usually brought along by the first representative of this kind.⁷⁸

Der untere Tetrakord ist wie bei der alterierten Skala ein verminderter, der obere ist natürlich unterschiedlich. Die VII. Stufe in Melodisch Moll hat dort einen aus Ganztonschritten bestehenden lydischen Tetrakord, die Skala der III. Stufe Harmonisch Dur einen phrygischen. Das hat zweierlei Auswirkungen

Zum einen öffnet die Tatsache, dass im oberen Tetrakord keine Folge von Ganztonschritten mehr vorliegt, das Klangverhalten der Skala und somit des potentiellen Voicings. Zum anderen entsteht eine reine Quinte, wo in der ursprünglichen alterierten Skala eine verminderte Quinte vorliegt. Diese beiden Gründe dürften zur Folge haben, dass mancher den Akkord alt5 und seine Skala Alteriert 5 in Situationen verwendet, in denen er einen etwas weniger spannungsreichen Klang wünscht als es der erste Vertreter dieser Art mit sich bringt.⁷⁸

⁷⁸ Next page

⁷⁸ Nächste Seite

6d. The Fourth (IV) Degree of Harmonic Major

The chord of the fourth (IV) degree possesses a 1- \flat 3-5- Δ structure. Thus, it can be considered to be the third representative of the category of minor major seventh chords.

EXAMPLE 51A

L. H. Voicing | Melodic Minor #11
L.H. Voicing | Melodisch Moll #11

IV. F- Δ #11

6d. IV. Stufe Harmonisch Dur

Der Akkord der IV. Stufe hat eine 1- \flat 3-5- Δ Struktur. Damit handelt es sich um den dritten Vertreter der Kategorie Mollmajorseptakkorde.

BEISPIEL 51A

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

F- Δ #11

EXAMPLE 51B

L. H. Voicing | Melodic Minor #11
L.H. Voicing | Melodisch Moll #11

C- Δ #11

BEISPIEL 51B

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

C- Δ #11

Except for one tone, its scale is identical with melodic minor. Contrary to the latter, it includes an augmented fourth. Therefore, melodic minor #11 appears to be the most plausible designation to use for this scale; correspondingly, the chord is called $-\Delta$ #11.⁷⁹

Seine Skala ist bis auf einen Ton wie Melodisch Moll. Anders als diese weist sie eine übermäßige Quarte auf. Darum ist ihre plausibelste Bezeichnung Melodisch Moll #11, der Akkord heißt dementsprechend $-\Delta$ #11.⁷⁹

⁷⁸ Haunschild II, p.35, describes this scale as harmonically altered. This designation is similar to HM5 because it does not throw light upon the inherent differences of this scale compared to the originally altered scale. The designation Phrygian \flat 4 as used by Keller, p.72, is logical in itself with regard to the intervallic construction; but neither does it give information on the clearly dominant character of the scale nor does it emphasize its altered nature.

⁷⁹ Haunschild II, p.136; the term Lydian \flat 3 as used by Keller, p.72, and by Miller, p.116, is only logical with regard to the intervallic construction. The certainly not infrequent procedure of evoking the major quality by using the term Lydian and, simultaneously, revoking it by adding the supplement \flat 3 seems to be a questionable approach.

⁷⁸ Haunschild II, S.35, bezeichnet diese Skala als harmonisch alteriert. Das ist eine ähnliche Bezeichnung wie HM5, denn sie sagt nichts über die inhaltliche Differenz der Skala zu der ursprünglichen alterierten Skala aus. Die von Keller, S.72, verwendete Bezeichnung Phrygisch \flat 4 ist zwar rein von der intervallischen Konstruktion her nachvollziehbar, sie gibt aber weder Aufschluss über den eindeutig dominantischen Charakter noch dessen alterierte Ausprägung.

⁷⁹ Haunschild II, S.136; die von Keller, S.72, und Miller, S.116, verwendete Bezeichnung Lydisch \flat 3 ist wieder rein von der intervallischen Konstruktion her nachvollziehbar. Fraglich erscheint das sicherlich nicht seltene Verfahren, mit dem Begriff Lydisch eine Dur-Qualität aufzurufen und mit dem Zusatz der \flat 3 diese zu widerrufen.

EXAMPLE 55B

L. H. Voicing | Half Tone – Whole Tone
L.H. Voicing | Halbton – Ganzton

C7#9b13

BEISPIEL 55B

L. H. + R.H. Voicing
L.H. + R.H. Voicing

C7#9b13

EXAMPLE 56A

L. H. Voicing | Whole Tone – Half Tone with
L.H. Voicing | Ganzton – Halbton mit

C°

BEISPIEL 56A

EXAMPLE 56B

L. H. Voicing | Whole Tone – Half Tone with
L.H. Voicing | Ganzton – Halbton mit

CdimΔ

BEISPIEL 56B

In total, there are thirty-one different scales generating thirty-four chord symbols. They can be assigned to six chord categories and represent the material to be used in the extended diatonic system.

Every jazz musician and composer can make use of it. All the representatives of all the six chord categories are now being listed again in order of appearance, providing a final and clear overview.

To the right of the chord symbol and the derivative of the respective system, the chart states the tone material making up the suggested voicing. The tone material is always supplied by the proper scale. The column labelled L.H. states how the L.H. voicing in itself can be interpreted in form of a chordal/intervallic constellation. It specifies the left-hand fingering/chord formation (L.H.) in form of a construction based on the interval, which invariably

Insgesamt handelt es sich also um einunddreißig verschiedene Skalen und vierunddreißig Akkordsymbole. Sie lassen sich sechs Akkordkategorien zuordnen und stellen das Material der erweiterten Diatonik dar.

Es steht dem Jazzmusiker und jedem Komponisten zur Verfügung. Um abschließend noch einmal eine klare Übersicht zu geben, werden alle Vertreter aller sechs Akkordkategorien in der Reihenfolge ihres Vorkommens aufgeführt.

Rechts neben dem Akkordsymbol und der Ableitung aus dem jeweiligen System wird das Tonmaterial angegeben, aus dem das vorgeschlagene Voicing besteht. Das Tonmaterial ist immer das der dazugehörigen Skala. Die Rubrik L.H. gibt an, wie das L.H. Voicing in sich als akkordisch-intervallische Konstellation betrachtet werden kann. Sie benennt die Konstruktion, die auf einem

Who remembers all decembers?

Peter Herborn



A ♩ = 250

Tenor Saxophone
 Chords: $D\Delta\sharp^{11}$ no 3rd, $E\Delta\sharp^{11}$ no 3rd, $A7_{sus^4}$

Piano
 Chords: $D\Delta\sharp^{11}$ no 3rd, $E\Delta\sharp^{11}$ no 3rd, $A7_{sus^4}$

Scale
 Chords: $D\Delta\sharp^{11}$ no 3rd, $E\Delta\sharp^{11}$ no 3rd, $A7_{sus^4}$

5
Ts
 Chords: $C_{sus\Delta}$, $G\flat\Delta\sharp^{11}$ no 3rd, A^+ , $G\Delta\sharp^{11}$ no 3rd

P
 Chords: $C_{sus\Delta}$, $G\flat\Delta\sharp^{11}$ no 3rd, A^+ , $G\Delta\sharp^{11}$ no 3rd

5
Sc
 Chords: $C_{sus\Delta}$, $G\flat\Delta\sharp^{11}$ no 3rd, A^+ , $G\Delta\sharp^{11}$ no 3rd

Who remembers all decembers?

B

9 $G7^{11}$ $E\flat\Delta^{11}$ $D\Delta^{11}$ no 3rd / $G\Delta^{11}$ no 3rd $D7^{sus4}$ / $G\flat\Delta^{11}$ no 3rd

Ts

P

Sample voicings only

Sc

C

12 $A\flat7^{11}$ $C7\flat9\sharp11$ / E $F\Delta^{11}$ $A\flat-11$ $F\Delta^{11}$ / C

Ts

P

Sc

16 $E-11$ $C7^{sus4}$ / $G^{sus\Delta}$ no 3rd $C\sharp7^{sus4}$ / $F\Delta^{11}$ no 3rd $E\flat\Delta^{11}$ $G\Delta^{11}$

Ts

P

Sc

3

Who remembers all decembers?

19 F#-11 Dø⁹ F7#11/E^b D^b7sus⁴ / A^bsusΔ A7sus⁴

Ts

P

Sc

22

Ts

P

Sc