
Inhalt

	Über den Autor	6
	Danksagung	7
	Einleitung	8
	Eine Bemerkung zur Terminologie und zu den Akkordsymbolen	10
<i>Kapitel 1</i>	Intervalle und Dreiklänge - Ein Überblick	11
<i>Kapitel 2</i>	Die Modi der Durskala und die II-V-I Verbindung	21
<i>Kapitel 3</i>	Dreistimmige Voicings	25
<i>Kapitel 4</i>	Sus und phrygische Akkorde	31
<i>Kapitel 5</i>	Das Erweitern von dreistimmigen Voicings	35
<i>Kapitel 6</i>	Tritonussubstitution	45
<i>Kapitel 7</i>	Left-Hand Voicings	49
<i>Kapitel 8</i>	Alterierte Töne in Left-Hand Voicings	58
<i>Kapitel 9</i>	Skalentheorie.....	67
	• Wozu Skalen?	67
	• Die Harmonik der Durskala.....	68
	• Die Harmonik der melodischen Mollskala	74
	• Die Harmonik der verminderten Skala	80
	• Die Harmonik der Ganztonskala	85
<i>Kapitel 10</i>	Skalen in der Praxis	87
<i>Kapitel 11</i>	Das Üben von Skalen	93
<i>Kapitel 12</i>	So What-Akkorde.....	99
<i>Kapitel 13</i>	Quartenakkorde	105
<i>Kapitel 14</i>	Upper Structures	109
<i>Kapitel 15</i>	Pentatonische Skalen.....	123
<i>Kapitel 16</i>	Voicings, Voicings, Voicings.....	135
<i>Kapitel 17</i>	Stride und Bud Powell Voicings	149
<i>Kapitel 18</i>	4Ton-Skalen	159
<i>Kapitel 19</i>	Blockakkorde.....	169
<i>Kapitel 20</i>	Salsa und Latin Jazz.....	191
<i>Kapitel 21</i>	Comping (Das Begleiten).....	203
<i>Kapitel 22</i>	Loose Ends	213
<i>Kapitel 23</i>	Üben Üben, Üben	225
	Hören	243
	Anhang	265

Kapitel 12

So What-Akkorde

Spielen Sie **Beispiel 12-1** und hören Sie auf den Klang der

So What-Akkorde, wie Sie McCoy Tyner in den ersten paar Takten seines Stückes »Peresina«¹ spielt. »So What«², ein Miles Davis Stück der 50er Jahre, trug dazu bei, daß modaler Jazz weltweit bekannt wurde. **Beispiel 12-2** zeigt die zwei So What-Akkorde, die Bill Evans bei Miles' Aufnahme spielte. Der D-7 So What-Akkord wird in **Beispiel 12-3** analysiert. Er

besteht vom Grundton aufwärts gelesen aus Grundton, Undezime (11), Septime (7), Terz (3) und Quinte (5) eines Mollseptakkordes. Er ist viel leichter zu spielen, wenn Sie ihn intervallisch, als eine Reihe von reinen Quartan, mit einer großen Terz darüber betrachten (**Beispiel 12-4**).

Beachten Sie, daß der oberste Ton dieses Voicings die Quinte des Akkords ist. *Melodien können mit So What-Akkorden harmonisiert werden, wenn bei Mollseptakkorden die Quinte in der Melodie liegt.*

Der So What-Akkord funktioniert genauso gut als Durseptakkord, der nicht in der Grundstellung ist (**Beispiel 12-5**). Von unten nach oben gelesen besteht dieser Akkord aus der Terz, Sexte, None, Quinte und der großen Septime. Spielen Sie ihn, während Sie das Pedal drücken und dazu ein tiefes B \flat anschlagen, damit Sie hören, wie dieser Akkord mit dem Grundton klingt. Beachten Sie, daß der oberste Ton dieses Voicings die große Septime des Akkordes ist. *Melodien können mit So What-Akkorden harmonisiert werden, wenn bei Durseptakkorden die große Septime in der Melodie liegt.*

Der So What-Akkord funktioniert sehr gut als lydischer Akkord, der nicht in Grundstellung ist (**Beispiel 12-6**). Von unten nach oben gelesen besteht dieser Akkord aus großer Septime, großer Terz, Sexte, None und übermäßiger Quarte. Spielen Sie ihn wiederum mit gedrücktem Pedal, schlagen Sie ein tiefes E \flat dazu an, damit Sie hören können, wie er mit dem Grundton klingt. Beachten Sie, daß der oberste Ton dieses Voicings eine übermäßige Quarte (#4) ist. Der erste Akkord von Miles Davis' »Blue In Green« kann mit diesem Voicing harmonisiert werden, allerdings in einer anderen Tonart. *Melodien können mit So What-Akkorden harmonisiert werden, wenn bei lydischen Akkorden die übermäßige Quarte in der Melodie liegt.*

Beispiel 12-1

Beispiel 12-2

Beispiel 12-3

Beispiel 12-4

Beispiel 12-5

Beispiel 12-6

¹ McCoy Tyner, *Expansions*, Blue Note BST 84338

² Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia CJ-40579

Beispiel 12-7

The musical notation for Example 12-7 shows four chord voicings in the key of C major. The chords are D-7, E-7, A-7, and Gsus. The voicings are shown in both treble and bass clefs. The D-7 chord is shown as BbΔ, EbΔ, and E♭Δ#4. The E-7 chord is shown as CΔ and FΔ#4. The A-7 chord is shown as FΔ and BbΔ#4. The Gsus chord is shown as Gsus. The voicings are labeled with 'kleine None' in the bass clef, indicating the presence of a minor ninth interval.

Beispiel 12-7 zeigt den So What-Akkord diatonisch aufsteigend innerhalb der C Durtonleiter. Spielen Sie diese Akkorde und hören Sie auf den Klang jedes einzelnen. Einige enthalten anstelle der reinen Quarte einen Tritonus und ganz oben kann eine kleine Terz statt einer großen Terz liegen. Ein paar klingen ziemlich dissonant. Wenn Sie ein modales Stück spielen, das einen längeren Abschnitt mit nur einem Mollseptakkord enthält, können Sie, aus Gründen der Abwechslung, einige oder all diese Akkorde verwenden, obwohl sie traditionell nicht als Mollsept-Voicing gelten. Dies könnte Sie vor der Langeweile bei Stücken mit nur einem oder zwei Akkorden bewahren. »So What«, Freddie Hubbards »Little Sunflower«³ und John Coltranes »Impressions«⁴ sind typische modale Stücke, die alle lange Teile mit nur einem D-7 Akkord haben. Jedes dieser Stücke ist großartig. Sie wurden aber Millionen Male gespielt, sodaß es sehr leicht vorkommen kann, daß einem nach 19 Chorussen über D-7 nichts mehr einfällt.

Die etwas dissonanteren So What-Voicings helfen, das Stück spannend und interessant aufzubauen. Das Üben von **Beispiel 12-7** in allen Durtonarten wird zudem dazu beitragen, jede Tonart auf eine neue Art und Weise zu sehen. Es wird ganz besonders Ihr Bewußtsein für die Position des Tritonus, sowie der Quarte und der Septime in jeder Tonart stärken.

Beachten Sie die zwei neuen sus Voicings. Beide sus Voicings enthalten die große Terz des Akkordes, die in beiden Fällen über der Quarte liegt.

Spielen Sie das dritte Voicing, mit dem F und das vorletzte mit dem B als untersten Ton. Diese beiden Voicings klingen viel dissonanter, da sie eine kleine None enthalten. Die kleine None ist »das letzte verbliebene dissonante Intervall«. Die Evolution der westlichen Musik hat in Bezug auf die Dissonanz eine stufenweise Lockerung durchgemacht. Während der Inquisition hätten Sie wegen eines Tritonus exkommuniziert werden können – oder schlimmeres. Kleine Sekunden oder große Septimen waren in der klassischen Musik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts relativ rar. Im Jazz wurden diese beiden Intervalle bis in die 30er Jahre selten gespielt, und wenn Sie sich Aufnahmen aus dieser Zeit anhören, werden sie wesentlich mehr Durakkorde mit großer Sexte als mit großer Septime hören. Die None (♯9) bei einem halbverminderten Akkord, wurde bis vor kurzem als unmöglich angesehen.

³ Freddie Hubbard, *Backlash*, Atlantic 904661

⁴ John Coltrane, *Impressions*, MCA/Impulse MCA-5887
(McCoy Tyner am Piano)

Spielen Sie die beiden Voicings noch einmal – das mit F und das mit B als unterstem Ton. Würden Sie eines von beiden in einem 16taktigen D-7 Teil eines modalen Stückes spielen? Es könnten sich ganz interessante Klänge ergeben. Würden Sie eines von beiden für Carmen McRae bei dem D-7 Akkord im ersten Takt des Arthur Schwartz Standards »Alone Together« spielen? Wahrscheinlich nicht. Kleine Nonen klingen in einigen Situationen konsonant, in anderen extrem dissonant.

Beispiel 12-8 zeigt die ersten fünf Takte von Herbie Hancocks »Little Sunflower«. Die nächsten Beispiele zeigen »Little Sunflower« harmonisiert mit So What-Akkorden oder Variationen derselben.

Beispiel 12-9 verwendet diatonische So What-Akkorde – alles bleibt innerhalb der Tonart C. Einige dieser Akkorde haben Tritonusse und kleine Terzen, andere reine Quarten und große Terzen.

Beispiel 12-8

D-7

Beispiel 12-9

Beginnend mit **Beispiel 12-10**, zeigen die folgenden Beispiele Akkorde in Parallelverschiebung. Versuchen Sie beim Spielen dieser Beispiele nicht jeden einzelnen Ton zu lesen. Betrachten Sie stattdessen die Akkorde intervallisch, wobei sich jeder Ton parallel bewegt. Beachten Sie die Position Ihrer Hand und das Notenbild eines jeden Akkords. Achten Sie ganz besonders darauf, ob das Intervall zwischen Ihren beiden Daumen eine Quarte, eine kleine Terz, ein Ganzton oder ein Halbton ist.

Beispiel 12-10

In **Beispiel 12-10** ist jeder Melodieton mit demselben grundlegenden »Quarte-Quarte-Quarte-große Terz« So What-Voicing harmonisiert, das sich parallel zur Melodie und durch mehrere Tonarten bewegt.

In **Beispiel 12-11** werden die zwei untersten Töne des grundlegenden So What-Voicings um einen Ganzton erhöht. Durch die kleine None zwischen dem untersten Ton in der linken und dem mittleren Ton in der rechten Hand bekommt der Akkord eine sehr dunkle Klangfarbe.

Beispiel 12-11

In **Beispiel 12-12** werden die zwei untersten Töne um einen weiteren Halbton erhöht. In diesem Voicing, das wie Sphärenmusik klingt, beträgt der Abstand zwischen der linken und rechten Hand einen Ganzton.

Beispiel 12-12

In **Beispiel 12-13** werden die beiden untersten Töne um einen weiteren Halbton erhöht. Linke und rechte Hand liegen jetzt nur einen Halbton auseinander und das Voicing klingt äußerst dissonant. Dieses erweiterte Konzept des So What-Akkords führt zu interessanten Resultaten. Spielen Sie alle fünf Versionen und achten Sie auf Ihre Reaktion in Bezug auf Dissonanz, Parallelität und ungewöhnliche Voicings. Das Schlüsselement ist hier die Parallelverschiebung. Parallele Voicings sind in modalen Stücken sehr effektiv.

Beispiel 12-13

Menschen reagieren positiv auf eine gut strukturierte Musik. Die Verwendung von Parallelverschiebung erhöht die Wirkung von Struktur. Wenn ich zum Beispiel vor einem Auftritt auf dem Klavier herumspiele, um zu sehen, ob es gestimmt ist, spiele ich ein einziges Voicing über die ganze Tastatur. Gleichgültig, ob ich ein konsonantes Voicing, wie in **Beispiel 12-14**, oder ein dissonantes, wie in **Beispiel 12-15** spiele, häufig kommt jemand auf die Bühne und sagt: »Mann, das klingt gut, haben Sie das geschrieben?«

Beispiel 12-14

Beispiel 12-15

Beispiel 12-16

McCoy Tyner verwendete Parallelverschiebungen sehr schön in den zwei Takten von »Peresina«, das Sie zu Beginn dieses Kapitels (**Beispiel 12-1**) gespielt haben.

Wie alle anderen Akkorde können auch So What-Akkorde umgekehrt werden. Da diese Akkorde aus fünf Tönen bestehen, sind vier Umkehrungen möglich (**Beispiel 12-16**). Dauert ein D-7, FΔ oder B♭Δ Akkord mehrere Takte, so können Sie einige dieser Umkehrungen spielen und dadurch für Abwechslung sorgen (**Beispiel 12-17**). Achten Sie in **Beispiel 12-16** auf die wechselnde Position der großen Terz bei jeder Umkehrung. Beim vorletzten Voicing fehlt die Terz. Alle Intervalle sind nun reine Quartan. Wir befinden uns im Bereich neuer Voicings, den Quartanakkorden, die im nächsten Kapitel behandelt werden.

Beispiel 12-17

Übe-Tips:

Spielen Sie Stücke aus dem *New Real Book* und dem *World's Greatest Fake Book* und achten Sie dabei auf Möglichkeiten für So What-Voicings bei Mollseptakkorden mit der Quinte in der Melodie, Durseptakkorden mit der großen Septime in der Melodie und lydischen Akkorden mit der übermäßigen Quarte (Tritonus) in der Melodie. Üben Sie So What-Akkorde in jeder Durtonart diatonisch aufsteigend und absteigend.

Stücke zum Erarbeiten:

- | | |
|------------------|--------------|
| Once I Loved | Blue Bossa |
| Summertime | Easy To Love |
| Little Sunflower | Impressions |
| Peresina | Jeannine |