Neue Jazz-Harmonielehre

Frank Sikora

ONLINE MATERIAL
Audio · Extra Documents

Verstehen Hören Spielen

Von der Theorie zur Improvisation

Frank Sikora · Neue Jazz-Harmonielehre

Frank Sikora

Neue Jazz-Harmonielehre

■ Verstehen ■ Hören ■ Spielen
Von der Theorie zur Improvisation

SDP 253
ISBN 978-3-7957-2500-6

Ein tief empfundener Dank geht an Regula, meine Frau, die meine „literarischen“ Ambitionen in den letzten Jahren ertragen musste, mich dabei immer unterstützt hat und – trotz des Buchs – noch mit mir verheiratet ist; an Hubert Nuss, mit dem es sich so herrlich diskutieren lässt und der immer alles richtig macht; an Ingmar Heller, Sebastian Netta, Philip Henzi, Stefan Reinthaler, Martin Stadelmann, Joe Haider, Bert Joris und Peter Gromer für die vielen Sounds auf den CDs; an Benoit Piccand und Reinhard Kobialka für den Mix; an Bernhard Bamert für seine pointierten Zeichnungen; an meinen Lektor Harald Wingerter, der mit viel Geduld einen verschobenen Veröffentlichungstermin nach dem anderen ertragen und trotzdem den Glauben nie verloren hat; und nicht zuletzt an meine vielen Studenten und Kursteilnehmer, die mehr oder weniger wissentlich und willentlich meine Versuchskaninchen und Ideengeber waren.

Bestell-Nr. SDP 253

© 2012/2022 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz
ISBN 978-3-7957-2500-6
BSS 48092

www.schott-music.com

Inhalt

Warum (noch) eine Harmonielehre? 1

Verstehen 6

First Steps 8

Tonalität 9
- Am Anfang war der Ton 9
- Die Stammtonreihe 10
- Das Oktavsystem 10
- Die chromatische Tonleiter 11
- Intervalle 12
- Die Obertonreihe 15
- Der Grundton 17
- Der Kammerton 18
- Die harmonische Stimmung 19
- Die temperierte Stimmung. 22
- Die Obertonreihe und ihre Folgen 24
- Konsonanz und Dissonanz. 24
- Der Quintenzirkel 25
- Pentatonik 26
- Akkorde 27
- Chromatik 27

Die Akkordsymbolschrift 29
- Dreiklänge 29
- Vierklänge 30
- Tensions 31
- Durakkorderweiterungen 33
- Mollakkorderweiterungen 33
- Septakkorderweiterungen. 33
- Übermäßige Dreiklänge 34
- 7/sus4-Akkorde 34
- Halbverminderte Akkorde 35
- Umkehrungen 36

Modalität 41
Dur und Moll. 42
Parallele Dur- und Molltonarten 44
Kirchentonleitern 45
Melodisch Moll und Harmonisch Moll. 53
Symmetrische und konstruierte Skalen. 56
Die chromatische Tonleiter 59
Außereuropäische Musik 61

Das Leadsheet 63

Diatonik in Dur 67
F ist immer die Subdominante. 67
Die Vollkadenz. 68
Stimmführung. 71
Grundkadenzen. 72
Leittöne 73

Das Dur-Moll-System 78
Die Vollkadenz in Moll 83

Die II-V-I-Verbindung 86

Skalen, Akkordtöne und Tensions 89
Kirchentonleitern 91
Avoid Notes 93
Funktion. 93
Spannung. 95
Skalen in Moll 98
Die Dominante in Moll. 99

Sekundärdominanten 102

Skalen für Sekundärdominanten 107
V7/IV 107
V7/V 107
V7/VI 108
V7/II 109
V7/III 110

Alterierte Dominanten in Dur 111
Ein Sound geht um die Welt 112
Funktionsunabhängige Dominantskalen 116
Die Macht der Gewohnheit 121
Nicht-alterierte Dominanten in Moll 122

Substitutdominanten 126
Skalen für Substitutdominanten 128

Dominantketten 133

Das chromatische Dominantsystem 139

Sekundäre II-V- und Sub(II-V)-Verbindungen 143
Sekundäre II-V-Verbindungen 143
Sekundäre Sub(II-V)-Verbindungen 147

Verminderte Akkorde 150
Funktionsprinzip 151
Skalen für verminderte Funktionen 153
Absteigende verminderte Funktionen 156
♭III°7 156
♭VI°7 157
Verminderte Funktionen ohne Grundtonbewegung 157

Modale Harmonik 159
Modale Flächen - die „neue Einfachheit“ 162
Avoid Notes 163
Modale Vamps 164
Modale Funktionsharmonik 165
Modale Kadenzen 168
Modalität und Gehör 171

Modal Interchange 174
Unitonal / unimodal 175
Polytonal / polymodal 175
Polytonal / unimodal 175
Unitonal / polymodal 176
Funktionale Polymodalität 179

♭IImaj7 181
♭IIImaj7 182
♭Vmaj7 183
♭VImaj7 184
♭VIImaj7 186
I-7 186
IV-7 187
V-7 190
II-7(♭5) 191
♯IV-7(♭5) 193
Nicht dominantische Septakkorde 195
Modal Interchange in Moll 199

Blues **201**
Bluesmelodik 201
Bluesform 203
Bluesharmonik 205
Erweiterter Blues 209
Parker-Blues 211
Moll-Blues 212
Moderne Tendenzen 213
Long Meter Blues 216
How to sing the Blues 219

Der Turnaround **223**
Turnarounds in Dur 224
Turnarounds in Moll 225
Und immer wieder der Turnaround 226

Guide Tone Lines 1 **228**
Das Line Cliché 231
Guide Tone Lines und Improvisation 233

Chromatik **236**
Durchgänge 236
Umspielungen 238
Verschiebungen 244
Inside-Outside 249

Form **251**
Song Forms 251

Das Motiv 257
Wiederholung 257
Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung 258
Rhythmische Variation 259
Tonale Variation. 259
Transposition und Sequenz 259
Verzierung 260
Fragmentation/Abspaltung und Reduktion 260
Reharmonisation 261
Variation von Phrasierung und Artikulation 261
Variation des Sounds. 262
Motiv und Improvisation 264

Harmonischer und melodischer Rhythmus 266
Harmonischer Rhythmus 266
Melodischer Rhythmus. 271
Im Kleinen wie im Großen 275

Der Melodiebogen 278
Phrasenverlauf und Phrasenende 279
Melodische Schwerpunkte 281
Die Melodiebögen im Vergleich 282
Der Masterplan 284

Der Höhepunkt 286

Saving All My Love For You 291
Allgemeines Formschema. 292
Harmonischer und melodischer Rhythmus, Motivik, Melodiebogen 293
Der Masterplan 296
Der Höhepunkt 297

Form und Improvisation 298

Analysen 312
Form 313
Tonart 313
Funktionsverlauf 314
Improvisationsmaterial. 315
Analysen in Moll 316

All Of Me 320

Round Midnight 330

Modulation 334
Direkte Modulationen ... 335
Drehpunktsmodulationen ... 336
Angedeutete Modulationen ... 338
2♭ or not 2♭ ... 339
Modulation und Repertoire ... 343

Stella By Starlight 348
A-Teil ... 349
B-Teil ... 350
C-Teil ... 352
A'-Teil ... 353

Mornin' 356
Intro/A-Teil ... 358
B-Teil ... 359
C-Teil ... 360

Hören 368

Das Grauen hat einen Namen 370
Hearing and Listening ... 371
Ohr und Instrument ... 372
Gehör und Intellekt ... 373
Anspruch und Wirklichkeit ... 374
Komponist und Interpret ... 375
Induktiv oder deduktiv ... 376
Auge und Ohr ... 377
Gehörbildung – ein ewiger K(r)ampf ... 378

Die innere Stimme 379
Back to the roots ... 379
Sing, sing, sing ... 380

Stimmumfang 381
Töne aufnehmen 382
Grundton und Tonalität 383
Die chromatische Tonleiter 384
Ganztonleiter, GTHT, HTGT 386
Intervalle 387
Tonleitern 388
Klang und Notenbild 391
Modales Umsingen 394
Dichtung und Wahrheit 395
Akkordbrechungen 396
Akkord oder Skala? 399
Akkordverbindungen und -funktionen 400
Symbole sehen, Akkorde hören 403
Instant touch 406

Wer hören will, muss fühlen 408
Das magische Dreieck 408
Vom Klang zum Gefühl 409
Vom Gefühl zum Begriff 416
Normalität und Überraschung 419
Vom Begriff zum Klang 422

Transkription 427
Wahl der Klangvorlage 428
Ziel der Transkription 429
Kennen lernen der Aufnahme 430
Instrumentierung 431
Puls, Tempo, Taktart und Stilistik 432
Form 434
Grundton und Tonart 435
Das Notenlayout 437
Melodie / Improvisation 438
Fehler 442
Rhythmus 443
Phrasierung und Dynamik 446
Changes 450
Wo sind die Changes? 452
Harmonischer Rhythmus 453
Harmonische Klischees 454
Basslinien 454
Wo sind die Grundtöne 459
Akkordtypen 461
Mehr hören als da ist 463

Tensions 464
Voicings 465
Analyse 466
Von der Transkription zum Instrument 468
Schnell denken = gut hören 468

Spielen 470

Improvisation 472
Die sechs Pfeiler 474
Motivation 475
Sound 476
Komposition – Improvisation – Konzeption 477

Play-Alongs 480
TWINBAY 481

Guide Tone Lines 2 483
Stimmführung und Akkordtöne 483
Die Welt der Guide Tone Lines 489
Von der Guide Tone Line zur Melodie 496

Licks and Tricks 500
Licks 503
Die Play-Alongs 513
Jazzvokabular 515
II7 und die ♯11 517
Alterierte Dominanten in Dur 519
Sekundäre Sub(II-V)-Verbindungen 520
Pentatonik 522
Chromatik 524
Vom Inside zu Outside 531
Zusammenfassung 535
Fehler über Fehler 545
Rettung naht 547
Tonalität 548
Chromatik 550
„When wrong, play strong!“ 550
Fazit 553

Form spielen 554
Anfang und Ende. 554
Wie geht es weiter? 555
Motiv und Sequenz 556
Rhythmus. 562
Harmonischer und melodischer Rhythmus 564
Melodiebogen 566
Soloverlauf und Höhepunkt. 567
Selbstgespräch und Dialog 570

Ausklang 572

Themenzitate 573

Lösungen 577

Abkürzungen 578

Workshops und Meinungen 578

Index 579

Online-Material 584
CD 1 584
CD 2 585

Die Audio-Aufnahmen und inhaltlich weiterführende PDF-Dateien sind ein essenzieller Bestandteil dieses Lehrwerks und waren diesem Buch früher auf zwei CDs beigefügt.
Nun können die Audio-Aufnahmen und zusätzlichen Dokumente direkt unter **www.schott-music.com/online-material** mit dem folgenden Download-Code kostenlos heruntergeladen werden: **Xsn9zWGK**

Zusätzliche pdf-Dateien*

Verstehen (weitere Analysen)

pdf-A: Funktionstabellen

pdf-B: Rhythm Changes

pdf-C: Nardis

pdf-D: All The Things You Are

pdf-E: The Girl From Ipanema

pdf-F: Blue In Green

pdf-G: Maiden Voyage

Der sus4-Akkord 3

pdf-H: Harmonisation und Reharmonisation

Melodie und Changes 2
Reharmonisation durch Substitution 6
Reharmonisation durch Erweiterung der Grundchanges 10
In The Wee Small Hours Of The Morning 14

pdf-I: Voicings

Enge Lage (Close Voicings). 1
Weite Lage (Drop Voicings) 1
Tension Substitutes 3
Low Interval Limits 8
Spreads 10
Quartvoicings 11
Cluster 14
Upper Structures, Polychords, Slash Chords, Hybrids. 15
Upper Structure Triads 17
Dreiklang über Bass. 19

* Hinweise zum Download siehe S. XIII

pdf-J: 1x1 der Satztechnik

Instrumentierung 1
Satzstruktur 2
Voicings und Wirkung 3
Voicingtechnik 5
Melodieanalyse 8
Reharmonisation 8
Reharmonisationstechniken 10
Das Ergebnis 16
Aufwand und Ertrag 18
Tempo 19
Bläsersatz und Rhythmusgruppe 20
Stolen Moments 21
Instrumententabelle 25

Hören

pdf-K: Transkriptions-Werkstatt

Moving Out

Kennen lernen der Aufnahme 1
Instrumentierung 2
Ziel der Transkription 2
Das Formschema 3
Puls, Tempo, Taktart und Stilistik 4
Grundton und Tonart 6
Das Layout 8
Melodie und Improvisation 10
Der Bläsersatz 13
Harmonik und Changes 15
Thema 21
Flügelhornsolo 23

Waltz Forever

Instrumentierung 24
Puls und Taktart 24
Form 25
Tonart 26
Zielsetzung der Transkription und Layout 28

Walking Tiptoe

Spielen

pdf-L: Üben, aber wie?

Das Ziel 1
Der Weg 3
Fortschritt bringt Rückschritt 6
Repertoire. 6
Kennen lernen des Stücks. 10
Jedes Stück hat ein Problem 11
Themengestaltung. 12
Bewerten, Verbessern, Vergleichen. 16
Von 0 auf 100. 20
Die Entdeckung der Einfachheit 21
Das Ziel ist im Weg 24
Die 10 Gebote 26

pdf-M: Technik und Skalen

Yabadabas. 2
Die Eselsbrücke 5
Skalen und Repertoire. 10
Dein Instrument – Freund oder Feind?. 14

pdf-N: Changes über Changes

Lernstrategien 1
Und immer wieder dieselben Changes – der Parallelfall 4
Changes oder Funktionen 5

pdf-O: Stan-Getz-Solo über TWINBAY

Warum (noch) eine Harmonielehre?

Die Schönheit und Logik harmonischer Systeme haben auf mich schon immer einen ungeheuren Reiz ausgeübt. Dabei ist es mir nicht so sehr um intellektuelle Spielerei gegangen. Mich haben vielmehr die subtilen Klangschattierungen und Farbenspiele, das Ineinandergreifen verschiedener Energie- und Spannungsniveaus und das Pulsieren der Sounds fasziniert. Je weiter ich in diesen schillernden Kosmos eingetaucht bin, desto größer ist mein Bedürfnis geworden, die gewonnenen Einsichten weiterzugeben. Aus Einsicht ist Vorsicht geworden. Vor über 10 Jahren habe ich angefangen, diese Harmonielehre zu schreiben. Unzählige Manuskriptseiten und verschobene Veröffentlichungstermine später ist mir bewusst, wie problematisch es sein kann, etwas festschreiben zu wollen, was – wie im Jazz – von Veränderung und Individualität lebt. Improvisierte Musik ist zwangsläufig nur schwer systematisierbar. Allzu schnell wird ihre Lebendigkeit und Vielfalt durch schematisches Denken verdrängt. Ich möchte dieses Vorwort daher mit meinem zentralen Credo beginnen: ***„There is no truth in theory - only in music!"*** Musik kann bestens ohne Theorie und Begriffe leben – Theorie ohne die Musik aber nicht. Diese Erkenntnis ist nicht neu. Von dem Schriftsteller Friedrich Hebbel stammt das Zitat: „Schlechte Dichter, die aber gute Köpfe sind, liefern statt der Charaktere ihr Schema und statt der Leidenschaft ihr System." Wie wahr – und wie übertragbar! Wer theoretisch mit Skalen und Akkorden zu hantieren vermag, ist noch lange kein guter und überzeugender Musiker. Wie heißt es doch so treffend: „Man kann alles wissen und dennoch nichts verstehen!"

Mal ehrlich – wer hat nicht in irgendeiner Ecke einen Stapel schlauer Bücher liegen? Wer kauft nicht in regelmäßigen Abständen die neuesten Veröffentlichungen? Wer hat das Material aber wirklich konsequent durchgearbeitet, wer hat es kapiert und – besonders wichtig – wem hat es als Spieler weiter geholfen? Es ist mir durch den langjährigen Umgang mit Kollegen und Studenten klar geworden, dass Lehrwerke in den seltensten Fällen Flexibilität, Kreativität und Persönlichkeit fördern, dass praxisfernes Anhäufen von Wissen eher behindert als bereichert. Unterschwellig wissen wir alle: Viel wichtiger als jedes Stück Papier ist die regelmäßige Arbeit am Instrument und der Kontakt zu anderen Musikern. „Learning by doing" heißt die Zauberformel. Von dem bekannten Bandleader Sun Ra stammt der scheinbar banale und doch so zentrale Satz: ***„The music is you!"*** Das Ziel ist ***eure*** Musik, es ist ***eure*** Aufgabe sie zu suchen und zu entwickeln – ein Buch ist auf diesem Weg bestenfalls eine Stütze. Folgt man diesen Gedanken bis zum logischen Ende, dann wäre es eigentlich richtiger gewesen, diese Harmonielehre nicht zu schreiben (und ich war auch mehrmals kurz davor, das Manuskript einzustampfen). Ich möchte daher kurz erklären, warum ich – trotz meiner Bedenken – der Flut von Veröffentlichungen noch ein weiteres Machwerk hinzufügen will.

Verstehen, Hören, Spielen – Theorie und Praxis

Es gibt genügend gut strukturierte Harmonielehren, die aber in den meisten Fällen keine Hilfestellungen liefern, wie das Wissen anzuwenden ist. Andererseits findet man inzwischen unzählige Arbeitsbücher und Play-Alongs, die sich zwar der praktischen Seite widmen, denen aber der theoretische Unterbau fehlt. Dieses Buch ist der Versuch,

eine Brücke zwischen Theorie und Praxis zu spannen. Ich möchte mich nicht darauf beschränken, einfach nur theoretische Fakten zu präsentieren. Für mich ist Harmonielehre kein intellektuelles, abstraktes Gedankengebäude, sondern die Beschreibung einer ganz konkreten Klangwelt, die zwar gewissen Regeln und Gesetzmäßigkeiten folgt, die aber höchst lebendig ist und es auch bleiben soll. Theorie um ihrer selbst willen ist wertlos und die analytische Beschäftigung mit Klängen eine tote Wissenschaft, solange sie nicht der praktischen Anwendung dient. Es ist daher mein Anliegen, eine möglichst enge Beziehung zwischen ***Theorie***, ***Ohr*** und ***Instrument*** herzustellen.

Theoretisches Wissen macht uns Klänge bewusst, die wir schon seit Jahren intuitiv anwenden oder ungenutzt in uns tragen, zeigt aber auch die Möglichkeiten jenseits unserer bisherigen Klangerfahrung auf. Musiktheorie kann also einerseits schon existierende Klänge beschreiben, erklären, kategorisieren, greifbar machen. Wir lernen dadurch, die tief in uns verankerten Selbstverständlichkeiten unserer Musiktradition und das riesige Reservoir lebenslang verinnerlichter Sounds, das Alte, die persönlichen „roots" anzuzapfen und besser zu verstehen. Andererseits kann Harmonielehre den Weg zu neuen, noch unbekannten Klängen weisen. Wenn man erkennt, was theoretisch möglich ist, dann wird man auch das Bedürfnis haben, diese Möglichkeiten kennenzulernen (was man nicht weiß, macht einen heiß – und ich gehe davon aus, dass jeder Jazzmusiker grundsätzlich neugierig ist). So wird das Ohr immer wieder dazu gezwungen, Neuland zu betreten. Das Gehör steuert schließlich unsere Finger – je flexibler und vielseitiger die Ohren, desto besser die Kontrolle über die Ausdrucksmöglichkeiten unseres Instruments, desto zielgerichteter und somit erfolgreicher die tägliche Arbeit. Dieses Buch soll euch Denkweisen näher bringen, die hoffentlich praxisorientierter sind, als das, was ihr bisher aus theoretischer Sicht gehört oder gelesen habt. Es will dabei mit einem grundlegenden Missverständnis aufräumen:

Harmonielehre = Grammatik = Regeln

Jazz = Improvisation = Spontaneität

Regeln ≠ Spontaneität

Harmonielehre dient nicht der Reglementierung. Sie ist nicht dazu da, „richtig" oder „falsch" zu definieren. Noch weniger kann sie vorschreiben, was bei einer Improvisation zu tun ist. Jazzharmonielehre versucht vielmehr zu beschreiben, was sich als „kleinster gemeinsamer Nenner" aus den vielen Improvisationen, die die Jazzgeschichte hervorgebracht hat, herausschälen lässt. Harmonielehre ist ein Denkmodell, das zeigt, dass ein großer Teil unseres musikalischen Alltags gewissen Regeln unterworfen ist. Ich möchte, dass ihr zum einen versteht, wie diese Regeln funktionieren. Es wäre dumm, sie zu ignorieren – egal ob ihr sie bedienen oder ihnen aus dem Weg gehen wollt (man muss das Klischee kennen, um es über Bord werfen zu können). Das Buch soll euch aber auch zeigen, dass ihr trotz (oder vielleicht gerade wegen?) der Regeln gute Musik machen könnt.

Letztlich sind aber nicht die Regeln das Problem, sondern das, was man aus ihnen macht. Wer sich sklavisch an Regeln klammert, überträgt ihnen die musikalische Verantwortung. Natürlich wird die Musik immer bis zu einem gewissen Grad bestimmen, was passend oder unpassend ist. Wer aber nur den Regeln folgt, dessen Improvisationen verkommen schnell zur schematischen Pflichterfüllung. Je mehr ihr eure Klangwelt durch Begriffe und

Definitionen kanalisieren lasst, desto öfter wird euch euer Wissen als theoretischer Ballast im Weg stehen, desto weniger spontan werdet ihr mit der Musik umgehen. Ich nenne das „Lähmung durch Analyse". Ich möchte daher, dass ihr die Regeln kennt, sie aber nicht als in Stein gemeißelte Gesetze versteht. Dieses Buch will zwar musikalisches Wissen vermitteln, hat aber gleichzeitig den Anspruch, dieses Wissen immer wieder zu hinterfragen und in Frage zu stellen.

Begriffe

Gerade in der Musik, wo Kommunikation auf einer nonverbalen Ebene stattfindet, ist der Wunsch, Klänge und musikalische Prozesse in Worte fassen zu können, nur zu verständlich. Und Harmonielehre ist ***das*** Gebiet, das uns mit vordergründig lern- und lehrbaren Fakten versorgt. Im Gegensatz zu so subjektiven Bereichen wie Sound, Form, Timing etc. vermittelt Harmonielehre das trügerische Gefühl der Sicherheit, etwas begriffen und damit (im Sinne des Wortes) vermeintlich auch im Griff – in den Fingern – zu haben. Je genauer aber die Definitionen, je unflexibler das Begriffsverständnis, umso größer die Gefahr, dass eine vielfältige und farbige Klangwelt in Formelhaftigkeit erstarrt. Leider ist Harmonielehre zum Sammelbecken für all jene kleinkarierte Geister geworden, die sich weniger mit Inhalten als mit Definitionen befassen, die jeden Klang bis in die kleinste Verästelung hinein mit möglichst genauen Bezeichnungen und Definitionen zu belegen versuchen. Und da man über Begriffe trefflich streiten kann, wird Theorie schnell zum Glaubenskrieg der Erbsenzähler.

Wenn es aber nur um Begriffe geht und nicht um das, was sie beschreiben sollen, wenn Definitionen wichtiger als Inhalte werden, dann verliert die Musik ihre Bedeutung. Natürlich kommt man an gewissen musikalischen Fakten nicht vorbei. Sich aber darüber zu streiten, ob eine Skala HM5, Mixo(♭9/♭13) oder Spanisch-Phrygisch heißt, erscheint mir unsäglich dumm. Eine solche Einstellung hat in der Musik und auch in meiner Welt keinen Platz. Ein Klang ist ein Klang ist ein Klang – unabhängig davon, wie man ihn benennt. Natürlich muss ich in diesem Buch Begriffe verwenden, um Zusammenhänge zu erklären. Ich möchte sie aber nicht als unverrückbare Tatsachen verstanden wissen. Ich will versuchen, über Musik zu schreiben, ohne ihre Schönheit und Flüchtigkeit allzusehr durch Worte zu beschneiden – im Wissen darum, dass viel von dem, was gute Musik ausmacht, nicht in Worte gefasst werden kann. Hängt also bitte nicht zu sehr an Definitionen, und verliert vor lauter Begriffen nicht die Musik aus dem Auge. Solange ihr nicht nach unverrückbaren Wahrheiten sucht, wird euch dieses Buch nützen. Lest es mit einer Mischung aus naiver Unvoreingenommenheit und kritischem Misstrauen. Ich hoffe, dass ich genügend Warntafeln aufgestellt habe, um euch daran zu hindern, in die Falle übertriebener Büchergläubigkeit zu stolpern.

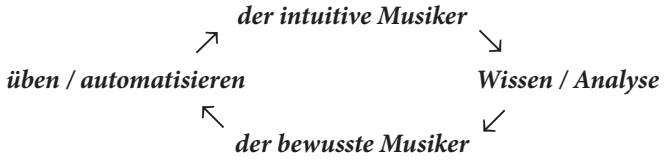
Kopf und Bauch

Es heißt, dass der Mensch Musik durch Füße, Herz und Kopf erlebt – in dieser Reihenfolge! Wie wirkt Musik auf den Durchschnittshörer, der keine theoretischen Zusammenhänge kennt, mit dem dazugehörigen Vokabular nicht vertraut ist und folglich musikalische Phänomene intellektuell weder begreifen noch beschreiben kann? Er erfährt Klänge auf eine sehr körperliche Weise, nimmt eher allgemeine Kriterien wie Energie, Spannung, Bewe-

gung, Farbe, Dichte wahr, lässt sich berühren, verzaubern, begeistern, reagiert auf Stimmung und Atmosphäre, auf „das, was rüberkommt". Theoretische Überlegungen spielen dabei keine Rolle. Für den Jazz trifft das in besonderem Maße zu. Es gibt sicher kaum eine Stilrichtung, die – bei Musikern und Publikum gleichermaßen – so direkt Motorik und Gefühl anspricht.

Auch aus der Sicht des Musikers, ist theoretisches Regelwerk im Moment des Musikmachens eher nebensächlich. Die Improvisation – als eines der wesentlichen Elemente des Jazz – lebt von der Faszination des Augenblicks, der intuitiven Kommunikation mit anderen Musikern, der Risikobereitschaft, sich unvorbereitet und ohne Erfolgsgarantie in Ungewohntes hinein fallen zu lassen. Viele Jazzmusiker empfinden die Beschäftigung mit Theorie daher als etwas, was sich nur schwer mit der Spontaneität improvisierter Musik verträgt, sie einengt, gar behindert. Und diese Kritiker haben – zumindest vordergründig – Recht! Es ist eine Tatsache, dass man, um etwas wirklich gut zu machen, im Moment des Tuns nicht darüber nachdenken, sondern sich – ohne zu reflektieren – der Sache hingeben sollte. Andererseits liegt die größte Gefahr für den rein intuitiv arbeitenden Musikers in der ***Stagnation***. Wer ausschließlich seinem Gefühl folgt, schafft es nur selten, den Käfig seiner Gewohnheiten zu verlassen, wird ein Gefangener seiner Vorlieben und Abneigungen bleiben. Wer sich nur auf sein Gefühl verlässt, wird sich nur schwer weiter entwickeln, wird sich vorwiegend im Rahmen des Vertrauten bewegen, wird Neues vielleicht erahnen aber nicht begreifen und erst recht nicht umsetzen können. Es gibt Musiker, die auf einer intuitiven Ebene ein unglaublich sicheres Gefühl für Klänge haben, deren bewusstes Ohr aber gänzlich unterentwickelt ist. Auf bekanntem Gelände bewegen sie sich souverän, sobald aber etwas Ungewohntes passiert, sind sie hoffnungslos überfordert. Sie sind in solchen Situationen nicht in der Lage, Musik zu denken, sich bewusst zu machen, wo die Stolpersteine liegen, warum es überhaupt Stolpersteine sind und wie sie überwunden werden können.

Um aus diesem Teufelskreis auszubrechen, muss ein Lernprozess in Gang gesetzt werden, der immer wieder über die eigenen Grenzen hinaus führt und das Unbekannte sucht. Nur wer jenseits der eigenen Gewohnheiten neue Erfahrungen macht, wird in Bewegung bleiben und sich weiterentwickeln – ***man lernt nur das, was man selbst entdeckt.*** Dazu müsst ihr euch bewusst machen, wo ihr steht und euch fragen: „Was kann ich und was will ich?" Ihr müsst Ziele formulieren und diese in ein Übungskonzept übersetzen. Neue Sounds trainiert und automatisiert ihr solange, bis auch sie in eurem Unterbewusstsein verankert und Teil eures intuitiven Vokabulars geworden sind. So durchlauft ihr fortwährend einen periodischen Lernprozess, der Neues mit Altem verbindet:



Das ist ein Weg, auf dem man nie stehenbleibt, der einem immer wieder die Ohren für neue Klangmöglichkeiten öffnet. Musiker wie Bill Evans oder John Coltrane haben dieses Prinzip konsequent gelebt. Sie haben Klangsysteme erdacht, von denen der Kopf zwar wusste, dass sie möglich sind, für die das Ohr aber (noch) nicht bereit war. Sie haben neue Konzepte ausprobiert, sie in ihre Kompositionen und Improvisationen eingearbeitet, haben

sich das Ergebnis angehört, haben das übernommen und weiter entwickelt, was ihr Gefühl ansprach, und verworfen, was ihnen nicht zusagte.

Akzeptiert, dass Improvisation nicht nur eine Frage des Feelings ist. Sicher – früher war es möglich, allein aus dem Bauch heraus zu spielen. Melodik und Harmonik waren einfach genug strukturiert, um sich auch ohne theoretisches Wissen zurechtzufinden. Es gab keine Schulen, kein Lehrmaterial und schon gar keine ausgebildeten Lehrer, die einem alles vorgekaut hätten. Man hat Kollegen zugehört, Plattenaufnahmen transkribiert und Konzerte gespielt. Das ist bei der Komplexität und Vielfalt des modernen Jazzrepertoires nicht mehr genug. Heute muss man Musik zunehmend „denken". Eine bewusste Klangwahrnehmung ist für gezieltes und erfolgreiches Üben unerlässlich geworden, auch wenn Feeling und Intuition immer das eigentliche Ziel bleiben.

Natürlich wird man sich auch durch den Kontakt mit anderen Musikern weiterbilden. Wer täglich übt, probt, Konzerte spielt, der lernt quasi per Osmose – neue Klänge filtern allmählich ins Unterbewusstsein, verbinden sich mit dem alten Repertoire und landen irgendwann in den Fingern. Dafür ist allerdings ein Umfeld erforderlich, das dem Ohr immer wieder neue Impulse liefert. Lasst uns aber realistisch sein: Wer hat schon die Möglichkeit, regelmäßig mit Musikern zu spielen, die besser sind als man selbst? Wir müssen daher die Fähigkeit entwickeln, zu lernen, ohne dabei auf äußere Anregungen angewiesen zu sein. Und dabei hilft uns die Theorie. Wenn wir wissen, was es an Klangmöglichkeiten gibt, dann wissen wir auch, was wir üben müssen, um unser Vokabular zu erweitern.

Jeder Musiker muss daher zwei gegensätzliche Fähigkeiten verinnerlichen. Er muss einerseits bewusst üben, kontrollieren, seine Klangvorstellung entwickeln und diese konsequent auf das Instrument übertragen können. Er muss aber im entscheidenden Moment – auf der Bühne – ohne intellektuellen Ballast, „aus dem Bauch heraus", agieren. In diesem Spannungsfeld bewegt sich sein musikalischer Alltag. Zu Hause wird er bewusst erarbeiten, was später intuitiv auf der Bühne passieren soll. Wenn er auf der Bühne steht und nur ***mit Verstand spielt***, hat er verloren. Wenn er zu Hause sitzt und ***ohne Verstand übt***, hat er ebenfalls verloren. Das ***unbewusste*** (intuitive) Ohr braucht man, um Musik zu ***machen.*** Das ***bewusste*** (kognitive) Ohr braucht man, um Musik zu ***lernen.*** Der Intellekt ist wichtig, um neue Dinge zu begreifen. Sobald es aber ums Spielen geht, müssen wir der Intuition den Vortritt lassen und unseren Instinkten und Reflexen vertrauen.

Letztlich muss das Ziel also eine Balance von Herz und Hirn sein. Gefühl und Intellekt sollten sich die Waage halten. Das Zitat eines mir unbekannten Urhebers bringt es auf den Punkt: ***„Think with the heart and feel with the mind."*** Ich verfolge daher einen gesamtheitlichen Weg, der eine Verbindung zwischen ***Intuition*** und ***Bewusstsein*** herstellt.

Ich hoffe, dass euch dieses Buch dabei helfen wird, Musik zu fühlen und zu verstehen, ohne dass ihr dies als Widerspruch empfindet. Ich möchte, dass Harmonielehre wieder spielerischer und sinnlicher wird. Es ist meine Absicht, methodisches Denken zu vermitteln, ohne dabei den „spirit" des Jazz und die damit verbundene Spontaneität aus dem Auge zu verlieren. Dieses Buch soll Gefühl und Intellekt gleichermaßen ansprechen, Intuition mit Wissen vernetzen. Lasst mich bitte wissen, ob mir das gelungen ist.

F.S.

„The more ways
you have of thinking about music,
the more things
you have to play in your solos.“

Barry Harris

VERSTEHEN

Bernhard Bamert

First Steps

Ich möchte mit einer kleinen Anekdote beginnen, die mir von einem Kursteilnehmer erzählt wurde (Herzlichen Dank, Michael!). Sie bringt auf den Punkt, um was es mir auf den folgenden Seiten geht.

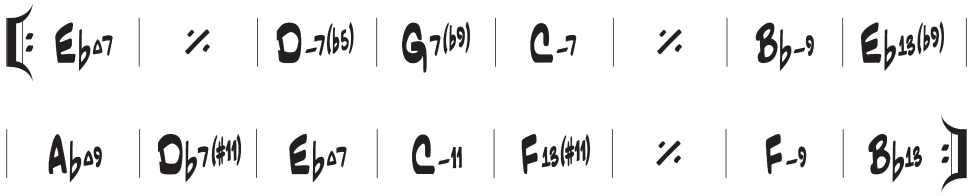
In der ersten Stunde einer Masterclass mit dem Saxophonisten John Ruocco stellte John folgende Frage: „Was bedeutet das Symbol Fmaj7?“. Einer der Teilnehmer schrieb an die Tafel:

Fmaj7 = F - A - C - E

John strich das durch und korrigierte folgendermaßen:

Fmaj7 = Sound

Und darum genau geht es mir! Schaut euch die folgende Akkordverbindung an:



Was assoziiert ihr mit dieser Symbolfolge? Welche Sounds entstehen in eurem Kopf? Ziehen irgendwelche Klangbilder an eurem inneren Ohr vorbei? Verbindet ihr ein konkretes Stück damit, oder ist es für euch eher eine abstrakte Ansammlung von Tönen? Was ist euch bekannt, was fremd? Seht ihr separate Vierklänge mit einer konkreten Struktur? Funktionszusammenhänge? Welches Tonmaterial steckt dahinter? Könntet ihr es notieren? Hört ihr innerlich Melodielinien oder Stimmführungen, die zu dieser Akkordfolge passen? Spürt ihr ein Kribbeln in euren Fingern, die sich zu dieser Klangfolge auf dem Instrument bewegen wollen? Hört ihr eine Basslinie, eine Schlagzeugbegleitung? Habt ihr ein Spannungs- oder Entwicklungsgefühl? Spürt ihr Einschnitte, Abschnitte, Auflösungen, Ruhepunkte?

Jeder Jazzmusiker, der diese Akkordfolge auf dem Papier sieht, sollte sie nicht nur intellektuell ***verstehen***, sondern auch innerlich ***hören***. Nur, wenn die Symbole in seiner Vorstellung Klangbilder auslösen und ihn auf seinem Instrument leiten, wird er auch überzeugend ***spielen*** können:

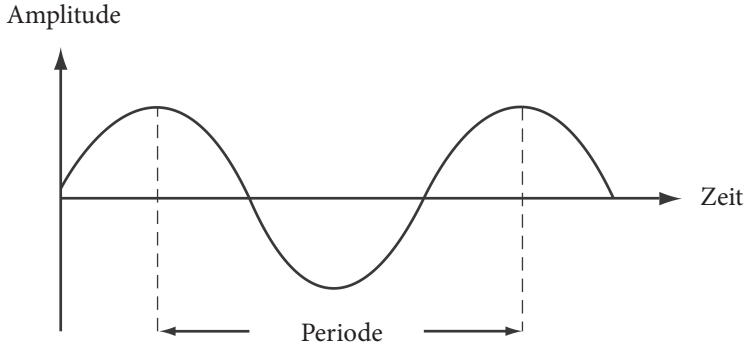
Symbol → Sound → Instrument
Verstehen → Hören → Spielen

Ich möchte mit der vorliegenden Harmonielehre versuchen, diesen Weg darzustellen. Ich möchte erreichen, dass ihr Musik nicht nur erleben/hören oder spielen, sondern auch „denken“ könnt. Ich möchte, dass euch dieses Buch in die Lage versetzt, eine Symbolfolge anzuschauen, euch klanglich etwas darunter vorzustellen und diese Klangvorstellung auf eurem Instrument zu verwirklichen.

Tonalität

Am Anfang war der Ton

In allen Musikkulturen lassen sich die grundlegenden Klangstrukturen und Zusammenhänge auf physikalische Gesetzmäßigkeiten zurückführen. ***Musik ist Schwingung!*** Ein Ton entsteht, wenn Materie bzw. ein elastischer Körper (Metall, Holz, Luft bzw. eine Saite, Glocke, Platte, Luftsäule etc.) in eine regelmäßige – ***periodische*** – Schwingung versetzt wird. Je schneller die Schwingung bzw. je kürzer der in Schwingung versetzte Körper, desto höher der Ton. Unregelmäßige Schwingungen erzeugen Geräusche. Das folgende Diagramm zeigt den Verlauf einer so genannten ***Sinuswelle***:



Ein Ton wird durch folgende Faktoren charakterisiert:

- ***Tonhöhe*** – Zahl der Schwingungsperioden pro Sekunde = ***Frequenz***. Die Maßeinheit heißt ***Hertz*** (Hz) – benannt nach dem Physiker Heinrich Hertz (1857–1894)

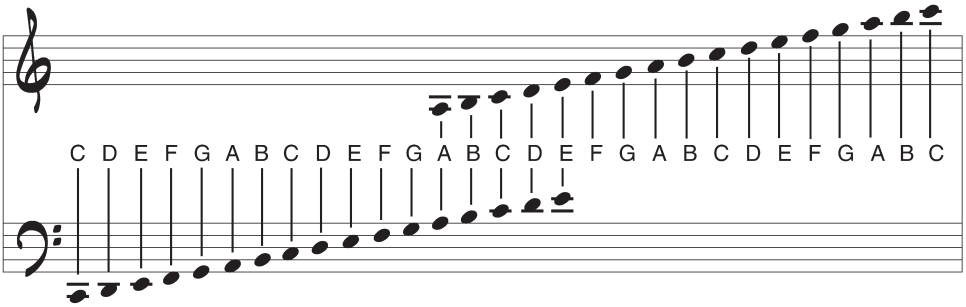
- ***Lautstärke*** – Auslenkung der Schwingung (Amplitude)

- ***Klangfarbe*** – Bewegungsverlauf der Schwingung, Eigenschaft des in Schwingung versetzten Materials, Konstruktionsprinzip des Instruments

Die Tonwahrnehmung des menschlichen Ohrs beschränkt sich auf den Frequenzbereich von ca. 16–20000 Hz. Unter 16 Hz hört das Ohr keine konkreten Töne mehr, sondern nur noch einen Puls. Die Empfindlichkeit für hohe Töne nimmt mit dem Alter auf ca. 5000 Hz bei 60-jährigen ab. Statistiken zeigen allerdings, dass der graduelle Hörverlust heutzutage viel schneller als früher voranschreitet. Extreme Lautstärken in Discos und ein häufiger Walkmangebrauch beschleunigen den Abbau dramatisch. Gehörsturz und Tinitus gehören inzwischen zu den Zivilisationskrankheiten. Ich kann euch nur raten – behandelt eure Ohren pfleglich und lasst sie regelmäßig vom Arzt überprüfen. Mit Hilfe eines Audiogramms könnt ihr schnell feststellen, wie es um euer Gehör bestellt ist.

Die Stammtonreihe

Die ersten sieben Buchstaben des Alphabets (A-B-C-D-E-F-G) bezeichnen die Töne der so genannten ***Stammtonreihe***. Im Deutschen wurde der Tonname B im Mittelalter durch ein H ersetzt. Da der Jazz aber aus dem englischen Sprachraum kommt, wird in diesem Buch ausschließlich die international gebräuchliche Stammtonbezeichnung B verwendet. Zur Notation werden zwei aus jeweils fünf Notenlinien bestehende Systeme verwendet, die durch ***Hilfslinien*** nach oben oder unten erweitert werden können. Zwei Notenschlüssel – ***Violinschlüssel*** und ***Bassschlüssel*** – fixieren die Lage der Stammtöne. Die folgende Darstellung zeigt die Tonverteilung in beiden Liniensystemen und deren Überschneidungen:



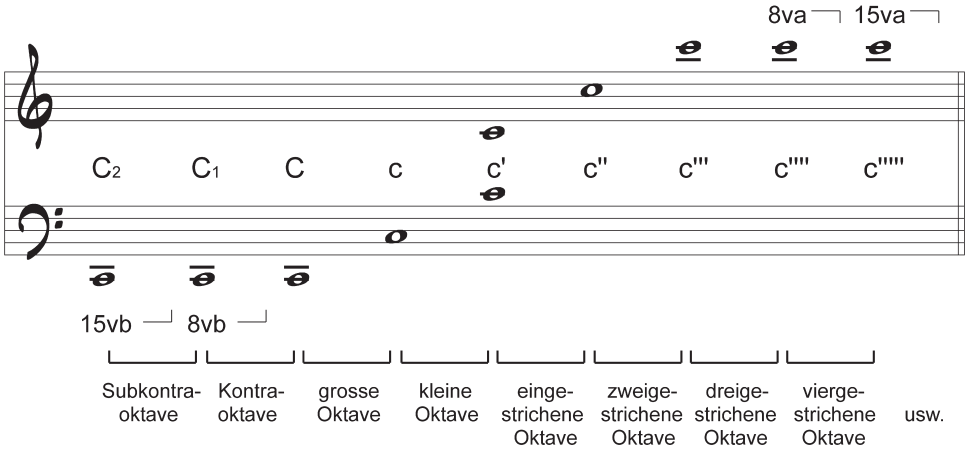
Ihr seht, dass sich die Stammtonreihe periodisch wiederholt. Der Abstand von einem Ton zum nächsten gleichnamigen wird ***Oktave*** (der 8. Ton) genannt. Um viele Hilfslinien zu vermeiden, werden einzelne Töne oder Tonfolgen häufig oktavversetzt notiert. Bezogen auf die tatsächliche Tonhöhe werden dazu die Kürzel „***8vb***“ (oktava bassa = eine Oktave tiefer = octave below) oder „***8va***“ (oktava alta = eine Oktave höher = octave above) verwendet. Doppelte Oktavierungen werden mit „***15vb***“ und „***15va***“ gekennzeichnet.

Die Töne der Stammtonreihe sind nicht gleich weit voneinander entfernt. Macht euch diese Tatsache am Klavier klar. Die weißen Tasten entsprechen der Stammtonreihe. Zwischen den Tönen B und C bzw. E und F fehlen die schwarzen Tasten. Ihr Abstand ist nur halb so groß wie bei den Tonschritten A-B, C-D, D-E und F-G. Man unterscheidet daher zwischen ***Halbtonschritten*** und ***Ganztonschritten***. Der Halbtonschritt ist der kleinstmögliche Tonabstand unseres Notensystems (in anderen Musikkulturen werden auch kleinere Unterteilungen des Tonraums verwendet).

Das Oktavsystem

Die Oktave ist das Rahmen- oder Begrenzungsintervall, das unseren Klangraum unterteilt. Logisch, dass ihr eine besondere Rolle zukommt. Zurückgehend auf den Benediktinermönch Guido von Arezzo (Ende 10. Jahrhundert) wurde das C (und nicht mehr das A) als

wichtigster Bezugston der Stammtonreihe etabliert. Ausgehend vom sogenannten Subkontra-C ist unser Notensystem folgendermaßen gegliedert (das C ist immer der tiefste Ton des jeweiligen Oktavabschnitts):



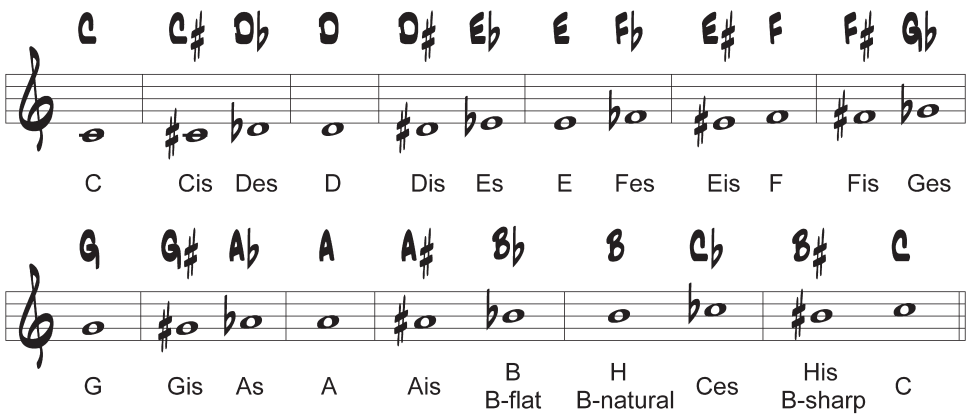
Das obige Schaubild zeigt ungefähr den Bereich, innerhalb dessen sich der größte Teil unserer Musik abspielt. Das Subkontra-C kann nur von der Kirchenorgel realisiert werden (mit Hilfe des sogenannten 32-Fuß-Prinzipals = eine ca. 10 Meter lange Orgelpfeife), das fünfgestrichene C gerade noch von der Piccoloflöte.

Die chromatische Tonleiter

Stammtöne lassen sich mit Hilfe von ***Versetzungszeichen*** verändern. Sie werden durch ein „♯" (Kreuz) um einen Halbtonschritt ***erhöht*** oder durch ein „♭" (Be) um einen Halbtonschritt ***erniedrigt***. Alle Versetzungszeichen können durch ein ***Auflösungszeichen*** (♮) wieder neutralisiert werden. Im Deutschen werden den Stammtonnamen bei einer Erhöhung oder Erniedrigung die Silben „***is***" (♯) bzw. „***es***"(♭) angehängt (z. B. D♯ = Dis, D♭ = Des). Ausnahmen sind das Es (nicht E-es), das As (nicht A-es) sowie das deutsche H, das zwar zum H♯ = His erhöht aber zum B (und nicht Hes!) erniedrigt wird. Im englischen Sprachgebrauch werden die Stammtonnamen mit Hilfe der jeweiligen Zusätze „***sharp***" (♯), „***flat***" (♭) oder „***natural***" (♮) gekennzeichnet (z. B. D♯ = D-sharp, D♭ = D-flat und D = D-natural). Da es im Englischen kein H gibt (A-***B***-C-D... statt A-***H***-C-D...), werden in diesem Buch die Stammtonvarianten ***B***, ***B***♯ und ***B***♭ (B-sharp und B-flat, bitte nicht Bis oder Bes – das gibt es im Deutschen nicht) an Stelle von ***H*** und ***B*** verwendet.

Mit Hilfe der Versetzungszeichen lassen sich die zwischen den Stammtönen liegenden Halbtöne (die „schwarzen Tasten") erreichen. Wir erhalten die sogenannte ***chromatische Tonleiter*** (chroma = Farbe), die nur aus Halbtonschritten besteht und das grundlegende Tonspektrum der westlichen Musik darstellt. Derselbe chromatische Zwischenton kann von zwei verschiedenen Stammtönen aus erreicht werden. So handelt es sich z.B. bei C♯ und D♭

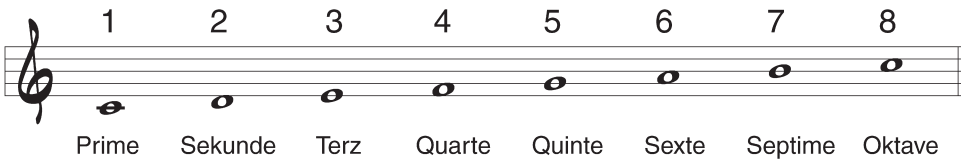
trotz der unterschiedlichen Namen um denselben Ton. Dieses Umdeutungsprinzip wird ***Enharmonik*** oder ***enharmonische Verwechslung*** genannt (enharmonisch = übereinstimmend). Hier ist die chromatische Tonleiter von C bis C:



Ihr seht, dass sich auch Stammtöne enharmonisch in chromatische Halbtöne umdeuten lassen (E-F♭, F-E♯, B-C♭, C-B♯). Ein Wort zur Notation: Die Versetzungszeichen erscheinen in der Notenschrift ***vor*** der jeweiligen Note, während sie dagegen in der Schreibschrift ***hinter*** den Tonnamen gesetzt werden! Üblicherweise verwendet man bei aufsteigenden Linien eher Kreuze und bei absteigenden Linien vorwiegend Bes.

Intervalle

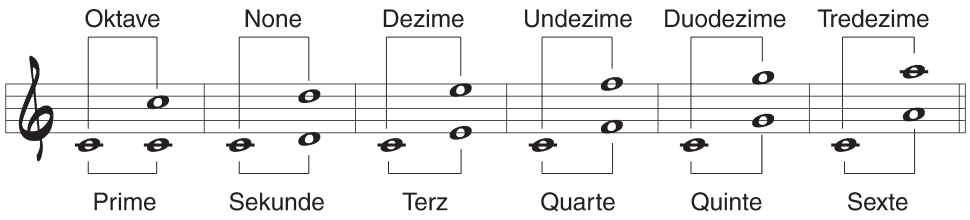
Der Abstand zwischen zwei beliebigen Tönen wird ***Intervall*** (= Zwischenraum) genannt – unabhängig davon, ob die Töne nacheinander (sukzessiv) oder gleichzeitig (simultan) klingen. Die Stammtonreihe ist die Grundlage unseres Intervallsystems. In Anlehnung an die lateinischen Ordnungszahlen werden folgende Bezifferungen und Intervallnamen verwendet (als Ausgangspunkt habe ich das C gewählt – es hätte aber natürlich jeder beliebige Stammton oder dessen chromatische Variante sein können):



Die Prime bezeichnet den Zusammenklang zweier gleicher Töne (Einklang), die Sekunde ist der Abstand zwischen zwei benachbarten Stammtönen, eine Terz beschreibt die Entfernung von einem Stammton zum übernächsten usw..

Mit der Oktave ist wieder der Ausgangston erreicht (Prime = Oktave). Größere Intervalle

werden daher als Oktavierungen der Grundintervalle behandelt. Die Intervallreihe wird oberhalb der Oktave mit der None (9), Dezime (10), Undezime (11), Duodezime (12), Tredezime (13), Quartdezime (14) etc. fortgesetzt (in der Praxis ist es aber unüblich über die 13 hinauszugehen):



Ihr seht also, dass immer die Beziehung der Stammtöne zueinander das jeweilige Grundintervall definiert. Erinnert euch aber daran, dass wir weiter oben zwischen Halbtonschritt (z. B. E-F) und Ganztonschritt (z. B. F-G) unterschieden haben. Da es sich in beiden Fällen um eine Sekunde handelt, muss man offensichtlich differenziertere Intervallnamen festlegen. Zur genaueren Unterscheidung werden daher die Beiwörter „***rein***“, „***groß***“ und „***klein***“ verwendet.

Prime, Quarte, Quinte und Oktave sind reine Intervalle (Begründung folgt weiter unten). Bei Sekunde, Terz, Sexte und Septime muss dagegen zwischen groß und klein unterschieden werden. Hier sind alle Grundintervalle, die darin enthaltene Anzahl von Halbtonschritten und ihre gängigen Bezifferungen:

Intervallname	Bezifferung	Halbtonschritte
reine Prime	1	0
kleine Sekunde	♭2	1
große Sekunde	2	2
kleine Terz	♭3	3
große Terz	3	4
reine Quarte	4	5
reine Quinte	5	7
kleine Sexte	♭6	8
große Sexte	6	9
kleine Septime	♭7	10
große Septime	maj7 / j7	11
reine Oktave	8	12