

Einblick in die Harmonik von Jazz und Pop

Ausarbeitung zum Vortrag
im Rahmen des Tonseminars
WS(20/21)

Fabian Süberkrüb
Matrikel-Nr.: 38168

Inhalt

Tonalität und Modalität.....	3
Diatonische Reihe.....	3
Die Vollkadenz.....	4
Die II-V-I-Verbindung.....	5
Sekundärdominanten.....	6
Modale Harmonik.....	6
Modal Interchange.....	7
Quellenverzeichnis.....	8

Tonalität und Modalität

Vincent Persichetti beschreibt Tonalität und Modalität in seinem Buch „20th Century Harmony“ folgendermaßen:

“A central tone to which other tones are related can establish tonality and the manner in which these other tones are placed around that central tone produces modality.“
(Vincent Persichetti, 1961)

Sobald sich die Töne eines Musikstücks auf einen zentralen Ton, den Grundton, beziehen, kann von tonaler Musik gesprochen werden. Der Bezug zum Grundton verleiht jedem Ton, Mehrklang oder Akkord einen bestimmten Charakter.

Die Organisation der übrigen Töne um den Grundton herum wird als Modalität bezeichnet. Der Begriff Modus im engeren Sinne bezeichnet die sieben siebentönigen Kirchentonleitern.

Bezieht man die Stammtöne auf den Ton C, erhält man C-Dur bzw. C-Ionisch. Ändert man den Grundton von C auf A, erhält man A-Äolisch. Wird jeweils einer der anderen Töne als Grundton etabliert, erhält man die übrigen Kirchentonleitern bzw. Modi: Lydisch, Ionisch, Mixolydisch, Dorisch, Äolisch, Phrygisch und Lokrisch.

Die westliche Musik basiert zu großen Teilen auf Kirchentonleitern. Allerdings gibt es viele weitere Modi im weiteren Sinn. Beispielsweise die Stufen von Harmonisch und Melodisch Moll, aber auch nicht siebentönige Modi, wie die Ganztonleiter (6 Töne) oder den „Modus 3“ (9 Töne) des französischen Komponisten Olivier Messiaen.

Die Diatonische Reihe

Ein großer Teil der westlichen Harmonik wird durch die Rolle von Akkordfunktionen beschrieben. Dabei muss zwischen Funktions- und Stufentheorie unterschieden werden. Die Stufentheorie benennt die Akkorde der Stufen der jeweiligen Tonart in Römischen Zahlen. Die Funktionstheorie weist diesen Akkorden Funktionen wie Tonika oder Dominante zu.

Die siebte Stufe einer Dur-Tonleiter wird in der Stufentheorie als eigenständiger, verminderter Akkord mit Grundton auf der siebten Stufe betrachtet. In der Funktionstheorie kann der selbe Akkord aber auch als verkürzter Dominantakkord (mit Terz im Bass) interpretiert werden.

Die Basis für Jazz mit funktioneller Harmonik bilden die leitereigenen Vierklänge des Ionischen bzw. Äolischen Modus. Diese werden durch Terzschichtung von der jeweiligen Stufe der Skala aus konstruiert.

Es ergeben sich 4 Akkordqualitäten: Maj7 für die I und IV, 7 für die V, moll7 für II, III und VI und moll7b5 bzw. Halbvermindert für die VII.

Jede dieser 4 Funktionen hat eigene eigene Klangfarbe, die sie von den Anderen unterscheidet. Da die Akkorde aber nicht isoliert für sich stehen, sondern auf ein tonales Zentrum bezogen gehört werden, unterscheiden sie sich nicht nur durch ihre Qualität, sondern auch durch die Funktion der jeweiligen Stufe.

Deshalb wird beispielsweise zwischen II-7, III-7 und VI-7 unterschieden, obwohl alle als moll7-Akkord die gleiche Klangfarbe haben.

Die leitereigenen Vierklänge von Ionisch lassen sich in Tonika-, Dominant- und Subdominantfunktionen unterteilen. Ausgehend von der Funktionstheorie sind die Hauptfunktionen Tonika (I) Subdominante (IV) und Dominante(V).

Die übrigen Funktionen können ebenfalls einer dieser drei zugeordnet werden. III-7 und VI-7 sind Tonikafunktionen, II-7 ist eine Subdominantfunktion und VII-7b5 ist eine Dominantfunktion.

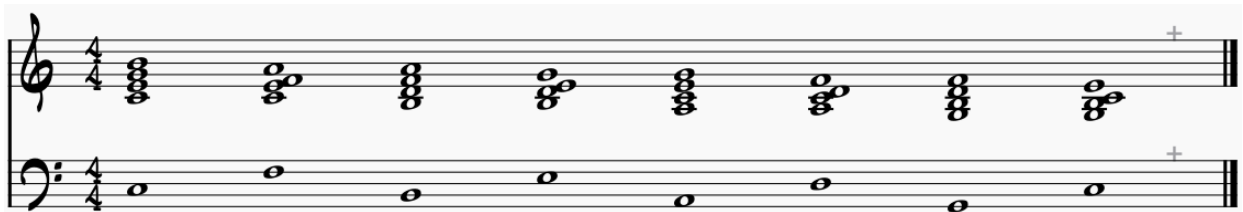
Dominantfunktionen haben ein stärkeres Auflösungsbedürfnis als Subdominantfunktionen, Subdominantfunktionen haben ein stärkeres Auflösungsbedürfnis als Tonikafunktionen.

Die Grundakkorde werden im Jazz mit Erweiterungen, sogenannten Tensions versehen. Diese können sowohl diatonisch als auch nicht diatonisch sein und werden, wie die Intervalle des Grundakkords, mit arabischen Zahlen beziffert. Typische Tensions, abhängig von der Qualität des Akkords sind 9/b9, 11/#11, 13/b13.

Die Vollkadenz

Der Spannungsbogen einer Komposition wird unter anderem durch harmonische Bewegung beeinflusst. Funktionen können beispielsweise diatonisch auf- oder abwärts der Tonleiter folgen (Rückung). Akkordfunktionen mit stärkerem Auflösungsbedürfnis können aber auch auf welche mit schwächeren folgen und umgekehrt.

Beispielhaft für dieses Auflösungsprinzip ist die Vollkadenz. Im Quintfall wird mit den Funktionen von Ionisch bzw. Äolisch abwärts gesprungen, bis wieder der Grundton erreicht ist. Einzige Ausnahme ist der Sprung von der IV zur VII, der keine reine, sondern eine verminderte Quinte ist.



Vollkadenz in C-Dur

Die II-V-I-Verbindung

Werden die letzten zwei Sprünge der Vollkadenz isoliert, erhält man die II-V-I-Verbindung, die wichtigste und häufigste Akkordfolge im Jazz.

Sie tritt diatonisch auf, zurück zu Imaj7, also zum Grundton führend. Aber auch unabhängig, also ohne Auflösung in den Zielklang.

Zudem kann die II-V-I-Verbindung verwendet werden, um das Tonale Zentrum zu wechseln, zu modulieren. Ein Beispiel hierfür ist der Standard „How high the Moon“.

The image shows three staves of music in 4/4 time, illustrating the II-V-I connection in F major and Eb major. The first staff (measures 1-4) shows Gmaj7, G-7, and C7. The second staff (measures 5-8) shows Fmaj7, F-7, and Bb7. The third staff (measures 9-12) shows Ebmaj7, A-7b5, D7, G-7, A-7b5, and D7. The key signature changes from one sharp (F major) to two flats (Eb major) between the second and third staves.

G-7 und C7 leiten nach F-Dur, F-7 und Bb7 leiten nach Eb-Dur.

Die II-V-I-Verbindung in Moll

In Moll wird die II-V-I-Verbindung, wie in Dur, von der 2. und 5. Stufe des Äolischen Modus abgeleitet. Man erhält moll7b5 als II und moll7 als V. Der Vm7-Akkord hat jedoch bei weitem nicht so viel Auflösungsdrang wie der Dominantseptakkord in Dur (fehlender Tritonus zwischen großer Terz und Septime).

Um der Dominante in Moll eine ähnlich große Spannung zu verleihen, wird die Terz der 5. Stufe (die VII. Stufe in Moll) erhöht. So erhält man einen Dominantseptakkord. Dieser kann nicht von Äolisch abgeleitet werden, die zugehörige Skala ist Harmonisch Moll.

The image shows a piano accompaniment for the II-V-I connection in A minor. The first staff (measures 1-4) shows B-7b5, E7, and A-7. The key signature is one flat (A minor). The notation shows the chords in the right hand and the bass line in the left hand.

II-V-I-Verbindung in A-Moll. G wird zu G#, um aus E-7 E7 zu machen.

Sekundärdominanten

Wie oben besprochen, eignet sich die V7 einer beliebigen Funktion dazu, den Übergang zu ihr vorzubereiten. Diatonisch schließt das aber nur die V7 von I maj7 ein. Deshalb wird im Jazz die Diatonik oft verlassen und Akkordfolgen durch Sekundär- bzw. Zwischendominanten erweitert. Diese werden von der V. Stufe des Zielakkords gebildet. Die Sekundärdominante zu D-7 wäre also A7.

Ein Beispiel für Sekundärdominanten aus der Popmusik ist der „Soulmate Song“ von Carson James Argenna.

The image shows two systems of musical notation for a refrain in the key of E major (indicated by three sharps: F#, C#, G#). The first system consists of four measures with chords E, G#7, C#m, and E7. The second system consists of three measures with chords A, Am, and E. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The notes are represented by diagonal lines on a five-line staff.

Refrain, G#7 leitet zu C#m, E7 leitet zu A.

Im Jazz werden aber auch Zwischendominanten verwendet, die sich nicht in ihren Zielklang auflösen, sondern als eigene Farbe im Song auftauchen. Ein Beispiel hierfür ist der Standard „All of Me“.

Da die II-V-I-Verbindung einen sehr hohen Stellenwert im Jazz hat, wird oft ein moll7-Akkord, die 2. Stufe des Zielklangs, vor die Zwischendominante geschaltet. Man erhält so eine sekundäre II-V-I-Verbindung.

Modale Harmonik

Die oben besprochenen harmonischen Prinzipien sind essentiell für funktionale Jazzkompositionen. Jeder Funktion kann eine harmonische Rolle in Bezug auf den Grundton zugesprochen werden.

Im Modalen Jazz nimmt diese Art der Analyse eine untergeordnete Rolle ein. Dies hängt damit zusammen, dass Akkordfolgen weniger im funktionalen Sinn auftauchen, sondern Akkorde sich als einzelne, getrennte Klänge entfalten. Stellenweise gibt es es aber auch im Modalen Jazz Akkordfolgen und Funktionen.

Ein Beispiel für eine modale Jazzkomposition ist „Flamenco Scetches“ von Miles Davis, erschienen auf „Kind of Blue“. „Flamenco Scetches“ ist Polytonal und Polymodal, wechselt also sowohl den Grundton, als auch den Modus (C-Ionisch, Ab-Mixolydisch, Bb-Ionisch, D-HarmonischMoll5 und G Dorisch).

Ein weiteres wegweisendes modales Stück ist „So What“, ebenfalls von Miles Davis. Es ist ebenfalls Polytonal, aber Unimodal. „So What“ verbleibt im Dorischen Modus, der Grundton wechselt aber zwischen D und Eb.

Modal Interchange

In „Flamenco Scetches“ wechseln sich verschiedene Modalitäten ab, die einzelnen Klangfarben wirken nacheinander auf den Hörer. Beim Modal Interchange wird dieses Prinzip weitergedacht.

Anstatt die gesamte Modalität eines Stückes zu verändern, können auch einzelne Funktionen aus einem anderen Modus ausgeliehen werden.

Dieses harmonische Werkzeug findet man oft in der Popmusik. Ein Beispiel hierfür ist wieder der „Soulmate Song“.

Im Refrain folgt auf I, V7/VII, V7/IV und IV (E, G#7, C#m, E7, A) der Akkord A-Moll, der in dem Modus des Refrains (E-Dur) nicht enthalten ist. Der Akkord wurde aus E-Moll ausgeliehen, was der sonst recht gewöhnlichen Kadenz IV → I zusätzliche Farbe verleiht. Die Kadenz IV → -IV → I findet man in vielen Popliedern. Sie funktioniert harmonisch unter anderem deshalb so gut, weil sie sehr elegante Stimmführungen ermöglicht.

Im „Soulmate Song“ ließe sich der A-Dur Akkord beispielsweise in Terzlage voicen (C# oben). Das darauf folgende A-Moll (-IV), ebenfalls in Terzlage, wechselt dann auf das C als obersten Ton und löst sich mit Minimaler Bewegung (Halbtonschritt) in das B des Zielakkords (E-Dur) in Quintlage auf.

Die IV → -IV → I Kadenz findet man in veränderter Form auch in Jazzstücken wieder. Die Rede ist dann von „Backdoor-Dominants“.

In C-Ionisch ist das die Akkordfolge F → Bb7 → Cmaj7, also IV → bVII → I. Die Töne von Bb7 (Bb, D, F, Ab) können in einen Fmoll6 Akkord (F, Ab, C, D) mit Bb im Bass umgedeutet werden. Somit erhält man die obige IV → -IV → I Kadenz mit leicht verändertem Tonmaterial.

Alternativ kann die „Backdoor Dominant“ auch als II-V-I-Verbindung der Durparallele der Ausgangstonart in Moll betrachtet werden: C-Dur wird zu C-Moll, die parallele Durtonart von C-Moll ist Eb-Dur, die II-V-I von Eb-Dur ist F-7 → Bb7 → Eb7.

Ein Beispiel für die Backdoor-Dominat Pogression im Jazz ist der Standard „There will never be another you“. In Takt 9 folgt Abmaj7 (IV) auf Db7 (kann in -IV6 umgedeutet werden) und löst sich nach Ebmaj7 auf.

The image shows two lines of musical notation in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The first line contains measures 1 through 8. Above the notes, the following chords are indicated: Ebmaj7 (measure 1), D-7(b9) (measure 2), G7 (measure 3), C-7 (measure 4), Bb-7 (measure 5), and Eb7 (measure 6). The second line contains measures 9 through 16. Above the notes, the following chords are indicated: Abmaj7 (measure 9), Db7 (measure 10), Ebmaj7 (measure 11), C-7 (measure 12), F7 (measure 13), F-7 (measure 14), and Bb7 (measure 15). The notation includes quarter notes, eighth notes, and a final double bar line.

Quellenverzeichnis

Literatur

Persichetti, Vincent (1961). 20th Century Harmony: Creative Aspects And Practice. W.W Norton and Company.

Sikora, Frank (2012). Neue Jazz-Harmonielehre. Schott Music GmbH.

Larsen, Jens (2018). Modern Jazz Guitar Concepts. Fundamental Changes.

(1979). Die Musik: 1000 Jahre Illustriert Musikgeschichte. Christian Verlag GmbH.

Internet

musikwissenschaften.de/lexikon/t/tonalitaet/

<http://www.lehrklaenge.de/PHP/Harmonielehre1/Lage.php>

<http://www.lehrklaenge.de/PHP/Harmonielehre2/StufenFunktionen.php>