

Gundzüge der Funktionsharmonik für Einsteiger:

Basis ist unser temperiertes 12 Tonsystem.

Auf jedem Ton der Durtonleiter (in C: cdefgah) werden vierstimmige Akkorde aufgebaut, indem man leitereigene Terzen übereinander stapelt.

Es entstehen die sogenannten Stufen, die mit römischen Ziffern (I bis VII) bezeichnet werden.

In C:

I: cegh Cmaj7

II: dfac Dm7

III: eghd Em7

IV: face Fmaj7

V: ghdf G7

VI: aceg Am7

VII: hdfa Hm7b5

Die Bewegung innerhalb der Harmonik entsteht durch das Prinzip von Spannung und Entspannung.

Der "Ruhepol" ist die sogenannte Tonika, die I. Stufe.

Spannung entsteht durch den Zusammenklang der beiden Töne, die in der Tonleiter den grössten Abstand zueinander haben. Das entstehende Intervall nennt man "Tritonus". In der C-Dur Tonleiter ist das der Zusammenklang von f und h. Man sollte meinen, das der grösste Abstand zwischen c und h besteht, allerdings muss immer auch das sogenannte Komplimentärintervall, also die Umkehrung des Intervalls betrachtet werden, d.h. in diesem Fall den Abstand zwischen h und c, da Oktavversetzung keinen Einfluss auf die Klangqualität hat. Man sieht also, das das scheinbar grösste Intervall (grosse Septime) gleichzeitig das kleinste (kleine Sekunde) ist.

Wichtig ist, zu erkennen, das das Komplimentärintervall des Tritonus ebenfalls ein Tritonus ist. (Mehr dazu später)

Der Tritonus findet sich als Terz und Septime im sogenannten Dominantakkord, der V. Stufe. In unserem Fall also h und f als Terz und Septime von G7 (ghdf).

Dadurch, das der Tritonus das grösstmögliche Intervall ist, strebt er unmittelbar nach Auflösung. Ein einfacher Klangversuch macht dies deutlich. Man greift einen einfachen G7 Akkord (320001). Man hört unmittelbar, das das f auf der hohen E-Saite zum e strebt, während das h auf der leeren H-Saite zum C strebt. Der Dominantakkord trägt seine Auflösung also schon in sich (der Zuhörer erwartet beim Hören des Dominantakkordes bereits dessen Auflösung). So entsteht die einfachste Kadenz V-I.

Um interessantere Akkordfolgen zu erzeugen, die einen Spannungsaufbau ermöglichen, kann man nun den Tritonus vorbereiten, indem man sozusagen die Terz noch nicht sofort "verrät". Dem h wird ein c vorausgeschickt, man erhält also c-f (Vorbereitung des Tritonus), h-f (Tritonus und Spannungshöhepunkt) und c-e (Auflösung des Tritonus).

Das Intervall c-f bildet die Septime und Terz eines Dm7 Akkordes, also der II. Stufe in C.

Wir erhalten also nun bereits die klassische II-V-I Verbindung. Beachte, das c-f auch Quint und Grundton eines F-Akkordes sind, also der IV. Stufe. Da F6 (facd) und Dm7 (dfac) die gleichen Töne enthalten, sind sie austauschbar, die klassische Kadenz lautet eigentlich IV-V-I. Es ist wichtig zu wissen, das somit die zweite und vierte Stufe die selbe Funktion erfüllen und deshalb austauschbar sind (der sogenannte Subdominantbereich, dem Spannungsbereich zugehörig)

Nach dem gleichen Prinzip betrachten wir nun, welche Akkorde sich noch so ähneln, das man sie untereinander austauschen kann.

C6 enthält die gleichen Töne wie Am7, die VI. Stufe, also sind diese beiden Akkorde austauschbar.

Em7, die III. Stufe enthält die gleichen Töne wie Cmaj9 (ausser dem c selbst, was für den Klang aber keine entscheidende Rolle spielt), ist also ebenfalls mit Cmaj7 austauschbar.

Wir haben also drei Stufen, die wir als Ruhepol innerhalb der Kadenz verwenden können, I, III und VI, sowie zwei Stufen, die zum Spannungsaufbau dienen, nämlich II und IV und. Den Spannungshöhepunkt erreichen wir mit V oder mit VII (Hm7b5 entspricht G79 ohne Grundton)

Aus unserer klassischen V-I Kadenz wurde bis jetzt also

II-V-I

oder als "vollständige" Kadenz (Ruhe-Spannung-Ruhe):

I-II-V-I

Den Ruheteil machen wir etwas interessanter durch Einsatz der sechsten Stufe. Da der Spannungsteil aus zwei Akkorden besteht, bekommt nun aus Gründen des Gleichgewichts auch der Ruheteil einen zweiten Akkord.

I-VI-II-V-I

die klassische Jazzkadenz, bekannt u.a. durch das Stück "I got rhythm". Eine weitere Möglichkeit wäre, I durch III zu ersetzen, das ergibt:

III-VI-II-V-I.

Wir haben oben erkannt, dass Akkorde, die einen Tritonus beinhalten ihre Auflösung bereits in sich tragen. Der Zuhörer erwartet beim Hören eines Dominantakkordes bereits seine Auflösung. Eine Akkordfolge mit Dominantakkorden nennen wir deshalb eine "starke" Verbindung, sie ist zwingender als eine "schwache" Verbindung.

Betrachten wir unsere I-VI-II-V-I Kadenz (In C: Cmaj7 Am7 Dm7 G7 Cmaj7), so finden wir sowohl starke als auch schwache Verbindungen.

Eine schwache Verbindung ist z.B. Am7-Dm7. Wir machen nun aus dieser schwachen eine starke Verbindung. Dazu ändern wir die kleine Terz in Am7 in eine grosse Terz, erhalten also A7, einen Dominantakkord. Wir nennen diesen Akkord eine "alterierte" (veränderte) VI. Stufe. Wir erhalten nun also bereits im Ruhebereich einen Spannungsakkord. Diese Reibung ist für uns Jazzmusiker kein Problem, mit Spannung können wir leben ;)

Ersetzen wir unsere erste Stufe durch die dritte Stufe, erhalten wir:

III-VIalt-II-V-I (in C: Em7-A7-Dm7-G7-Cmaj7) und finden eine weitere schwache Verbindung Em7-A7. Daraus machen wir nun wieder eine starke Verbindung und erhalten E7-A7-Dm7-G7-Cmaj7.

Die letzte schwache Verbindung ist Dm7-G7. Die analoge starke Verbindung lautet D7-G7. Unsere komplette Kadenz mit starken Verbindungen lautet also:

E7-A7-D7-G7-Cmaj7

Man erkennt einen Teil einer sogenannten Dominantkette, wie man sie aus vielen Stücken kennt (Bridge von I Got Rhythm, Spinning Wheel, Sweet Georgia Brown, Bridge von Caravan). Eine Dominantkette hat eine Art "perpetuum mobile" Effekt, da sie nur aus starken Verbindungen besteht.

Weiter oben haben wir gesehen, dass das "Umkehrintervall" (Komplimentärintervall) des Tritonus ebenfalls ein Tritonus ist. Daraus entsteht die Verwandtschaft zweier Akkorde, die sich diesen Tritonus teilen:

Der Tritonus h-f bildet Terz und Septim im G7 Akkord, sein Umkehrintervall f-h ist ebenfalls ein Tritonus. Er bildet Terz und Septime im Db7 Akkord. G7 und Db7 teilen sich also die gleichen "Spannungstöne". Deshalb sind auch sie austauschbar. Man spricht von Tritonusverwandtschaft oder Tritonussubstituten. (Beachte, dass die Grundtöne g und db ebenfalls einen Tritonus voneinander entfernt sind).

Da im Prinzip jeder Dominantakkord durch seinen Tritonusvertreter ausgetauscht werden kann, können nun interessantere Kadenzen gebildet werden:

Cmaj7-A7-D7-G7

Em7-A7-Dm7-G7

Em7-Eb7-Dm7-Db7

E7-Eb7-D7-Db7

Cmaj7-Eb7-Ab7-Db7

und alle Kombinationen.

Wichtig: Im Grunde handelt es sich immer noch um unsere gute alte I-V-I Verbindung, also Ruhe-Spannung-Ruhe. Wir haben dieser einfachen Kadenz nur zusätzlichen "Geschmack" hinzugefügt!

Eine weitere Möglichkeit, Kadenzen aufzuwerten ist das "Ausleihen" von Akkorden aus anderen Tonarten. Ein wichtiges Beispiel:

Wir leihen uns eine vierte Stufe aus der gleichnamigen Molltonart (leihen uns also z.B. in C-Dur die vierte Stufe aus C-Moll).

Nun bilden wir eine Kadenz, die weniger spannungsreich ist, in dem wir den Dominantakkord (in C: G7), durch einen "weicheren" Akkord ersetzen:

I-IV-IVm-I

In C: Cmaj7-Fmaj-Fm6 (vierte Stufe geliehen aus C Moll)-Cmaj7

Auch diese Kadenz folgt wieder dem Prinzip Ruhe-Spannung-Ruhe, wobei die Spannung durch Weglassen des sehr zwingend klingenden G7 viel milder geworden ist. IV-IVm-I Kadenzen finden wir in beinahe jedem zweiten Jazzstandard (Just Friends, Misty, All the things you are, Cherokee u.v.m.). Finde in diesen Stücken die entsprechenden IV-IVm Stellen!

Wichtig: Fm6 enthält die gleichen Töne wie Bb7 (ausser dem Grundton Bb selbst). Diese beiden Akkorde sind also austauschbar.

Eine mögliche Kadenz wäre also auch Cmaj7-Bb7-Cmaj7, bzw. allgemein I-bVII-I. Obwohl man es dieser Akkordverbindung kaum noch ansieht, ist sie immer noch eine Variante von I-V-I, also Ruhe-Spannung-Ruhe. Bauen wir analog zu obigem Beispiel die Spannung wieder etwas gleichmässiger auf (verraten also die Terz als ein Bestandteil des Tritonus nicht sofort), so schicken wir unserem Dominantakkord Bb7 wieder seine II. Stufe voraus, also Fm7, und erhalten Cmaj7 Fm7 Bb7 Cmaj7. Eine solche Kadenz finden wir zum Beispiel bei Lady Bird, Yardbird Suite, Sweet And Lovely. Man spricht hier auch von einer "backdoor progression". Ruhe-Spannung-Ruhe durch die Hintertür sozusagen.

Molltonarten:

Wir haben gesehen, dass der Am-Akkord und der C-Akkord verwandt sind. A-Moll ist die sogenannte parallele Molltonart zu C-Dur. Diese hat die gleichen Vorzeichen wie ihre parallele Durtonart, A-Moll also die gleichen Vorzeichen wie C-Dur, nämlich keine.

Nun versuchen wir wieder eine Kadenz zu bilden, brauchen also eine V. Stufe (Dominantakkord), die zur Spannungserzeugung einen Tritonus enthalten muss. Auf der V. Stufe von A-Moll finden wir aber leider einen Em Akkord, also einen Akkord ohne Tritonus, der nur eine schwache Verbindung ermöglicht. Um eine starke Verbindung herzustellen, ändern wir nun die kleine Terz des Em Akkordes in eine grosse, machen also aus dem g ein gis. Nun erhalten wir vierstimmig einen Dominantakkord. Das gis nennen wir einen künstlich zugefügten Leitton. Er ermöglicht starke Verbindungen in Moll. (deshalb heisst diese Tonleiter auch "harmonisch" Moll, a h c d e f gis. Zum Spielen von Melodien in Moll benutzt man auch die "melodische" Molltonleiter, also a h c d e fis gis, um den grossen Sprung zwischen f und gis zu vermeiden, die harmonische Leiter ist zumindest im Jazz aber genauso beliebt)

Beachte, dass die "Skala" des Dominantakkords in Moll (in unserem Fall also A-Harmonisch-Moll von E bis D gespielt) eine b9 (f) und b13 (c) enthält. Improvisieren wir in Dur über einen "alterierten" Dominantakkord, so leihen wir uns eigentlich diesen Akkord wieder aus der gleichnamigen Moll-Tonart.

Verminderte Akkorde:

Verminderte Akkorde haben eine symmetrische Struktur, sie bestehen nur aus kleinen Terzen. Einen verminderten Akkord finden wir zum Beispiel in Moll auf der erhöhten siebten Stufe (ein Gis-Akkord in A-Moll, auf dem notwendigen künstlichen Leitton). Wir erhalten also in A-Moll den Akkord gis-h-d-f als siebte Stufe. Wir wissen, dass die siebte Stufe als Ersatz für die fünfte Stufe verwendet werden kann. Also ersetzt Gis-Vermindert (G#dim oder G#o) unsere Dominante E7. (Beachte das G#o die gleichen Töne enthält wie E7b9, ausser dem Grundton. Mehr zu Akkordzufügungen wie b9, b13, #11 später). Da der Akkord gis-h-d-f nur aus kleinen Terzen besteht, kann jeder Akkordton als Grundton verwendet werden. G#o=Ho=Do=Fo. Ein vermindertes Akkord wird deshalb oft verwendet um Tonarten zu wechseln, da er in so vielen verschiedenen Tonarten als Dominantakkord erklärt werden kann.

In Durkadenzen finden wir den verminderten Akkord oft als Ersatz für die VI Stufe, wir ersetzen unseren "starken" Akkord A7 durch einen seiner Verwandten, also C#o, Eo, Go oder Bbo. Unsere obige Kadenz lautet jetzt:

Cmaj7, C#o, Dm7, G7 (Das kennen wir aus Stücken wie I Got Rhythm)

Betrachte den verminderten Akkord auch als Ersatzmann für die V. Stufe.

Ab7 Ao Bbmaj7 (Ab7 als Ersatz für Ebm6, Ao als F7b9 ohne Grundton, also IVm VIIo I) Finde diese Stelle bei Cherokee.

Interessant ist der verminderte Akkord auf der I. Stufe (mit seinen Umkehrungen auf der bIII., #IV. und VI. Stufe):

Wir wissen bereits, dass die III. Stufe ebenfalls als "Ersatzmann" für die erste Stufe fungiert. In C also Em7. Möchte ich dem Em7 einen starken Akkord vorausschicken, verwende ich H7 als Dominantakkord (V) oder seinen Ersatzmann, die VII. Stufe, also D#o. Wenden wir dies in unserer Kadenz an, erhalten wir:

Cmaj7-C#o-Dm7-D#o-Em7-A7-Dm7-G7. Auch diese Akkordbewegung kennen wir aus I Got Rhythm, teilweise aus Softly oder It Could Happen To You. Finde diese Stellen.

Bekannt ist dieser verminderte Akkord also als Vorbereiter der Tonika, also z.B. auch Ebo Ebmaj (z.B. in Misty) Auch der erste Akkord in Stella war ursprünglich ein verminderter Akkord auf der ersten Stufe, also Bbo (in Bb). Um größere Freiheit beim Improvisieren zu haben (der dim Akkord klingt recht zwingend und offensichtlich) wurde daraus Em7b5 A7, also eine II-V zur III Stufe von Bb, nämlich Dm7 (Beachte wieder die Verwandtschaft von Bbo und A7b9). Der Auflösungsakkord erscheint allerdings nicht- das kommt im Jazz häufig vor- sondern es geht direkt mit der "echten" II-V in Bb weiter.

Das gleiche bei Alone Together. Aus Abo wurde Hm7 E7, wieder eine II-V zur Tonikaparallele, der III. Und wieder geht es danach mit der "echten" II-V, diesmal in F weiter!

Diese "verminderte" Kadenz funktioniert auch "rückwärts" Em7 Ebo Dm7 G7, oder Cmaj7 Ebo Dm7 G7 (Siehe Embracable You, The Song is you, etc).

Betrachte auch diesen verminderten Akkord als Bindeglied zwischen der IV. und I. Stufe:

Ebmaj7 Eo Bbmaj7/F (IV, #IVo I) Finde diese Stelle in I Got Rhythm und vergleiche sie mit dem obigen Beispiel aus Cherokee.

Akkordzufügungen:

Akkorde wie G7b9b13 sind von ihrer Funktion normale Dominantakkorde, die Zufügungen fungieren quasi als "Geschmacksverstärker". Wende folgende Regel an:

Löst sich ein Dominantakkord "leitereigen" auf, kann er "alteriert" werden. In C: A7 löst sich nach Dm7 auf, also alterieren (bzw. wie einen normale V. Stufe nach D-Moll behandeln, siehe unten). Bb7 würde sich eigentlich nach Eb auflösen (wir verwenden ihn als backdoor progression, bzw. als Ersatz für Fm6, IVm) Wir alterieren ihn nicht, sondern spielen ihn mit einer normalen 9 und 13 (ein alterierter Bb7 hätte eine b9 oder #9, und eine b13).

Untersuche folgende Progression:

Bbj7 Eb7 Ab7 G7 C7 F7 Bbj7 (There is no greater love) Welche Dominantakkorde werden alteriert, welche werden "gerade" gespielt? Vergleiche mit Bbmaj7 A7 Ab7 G7 Gb7 F7 Bbmaj7, sowie Bbj Eb7 D7 Db7 C7 H7 Bbmaj

Erkenne dass es sich eigentlich immer noch um eine "angefütterte" I-VI-II-V-I Kadenz handelt.

Löst sich ein Dominantakkord nach einem Mollakkord auf, vermeiden wir die 13 (das wäre die Dur-Terz des Zielakkordes). Also in einer A7-Dm7 Akkordfolge kein fis spielen, sondern f (b13 im A7-Akkord)

Löst sich ein Dominantakkord nach Dur auf, also z.B. G7 nach Cmaj7, klingen alle Alterierungen gut, also auch sowohl die 13 wie auch die b13, b9, #9, #11.

Ein Sonderfall bildet die sogenannte "Doppeldominante", also ein Dominantakkord auf der II. Stufe. Hier ist die b9 mit Vorsicht zu geniessen, entweder spiele ich den Akkord "gerade" (also mit 9 und 13) oder als "Plusakkord" also mit #5 (b13) und 9. Klassisches Beispiel wäre Take The A Train.

Doppeldominanten finden wir in vielen Stücken, wie Exactly Like You, Girl From Ipanema, A Train, Cherokee, etc.

Improvisation:

Das Thema Improvisation soll nur äusserst kurz angerissen werden.

Grundsätzlich improvisieren wir als Einsteiger über Funktionen.

Spiele wir also über die einfache V-I Kadenz in C haben wir als Improvisationsmaterial über G7 viele Möglichkeiten. Einige Beispiele.

-G-Mixolydisch (C-Durtonleiter beginnend auf G)

-G7-Bebop Tonleiter (zusätzlicher Leitton zwischen f und g, also fis), siehe hierzu die Bücher von David Baker

-Kombinationen von Alterierungen, also Ganztonleiter, verminderte Tonleiter, alterierte Tonleiter, diverse Pentatoniken

-Tonmaterial und Akkordbrechungen aus anderen Akkorden des Spannungsbereiches (wir improvisieren über Funktionen!), also in C-Dur Material aus dem Umfeld von Dm7 über G7. (siehe Pat Martinos minor conversion Konzept), Akkordbrechungen der IV Stufe und ihres Tritonusvertreter. Wes Montgomery war hierin ein Meister, er spielt oft Fmaj7 Hmaj7 über Dm7 G7, ein gutes Beispiel für das Improvisieren über Funktionen statt über spezifische Akkorde! (Erkläre Hmaj7 als Klang über G7 und vergleiche mit Ab-Moll melodisch über G7. Erkenne, das hinter beidem das gleiche Konzept steckt)

Ein bekannter "Trick" ist das Verwenden der melodischen Molltonleiter einen Halbtonschritt über dem Dominantakkord: Ab-Moll melodisch über G7alt. Beachte, dass alle alterierten Töne von G7 gleichzeitig nicht-alterierte Töne von Db7 sind (Tritonusvertreter!) Der passende Subdominantakkord zu Db7 ist Abm7. Da die Subdominante zum Spannungsbereich gehört, kann ich einen Subdominantklang über einen Dominantakkord spielen, (s. oben), über G7alt also den Subdominantklang seines Tritonusvertreters.

Wichtig ist folgendes:

Um nicht beliebig zu klingen (was oft ein Problem ist, wenn Rockmusiker ihre Pentatonik über Kadenz spielen. Alles passt, aber alles klingt auch gleich), sondern deutliche, klar definierte Linien zu spielen, sollte man zunächst bestrebt sein, Melodien zu spielen, bei denen deutlich der Akkordverlauf hörbar ist. Der grösste Meister in dieser Beziehung war Bach.

Man erreicht dies durch verschiedene Übungen. Einige Beispiele:

Improvisieren nur mit Leittönen, nur mit Terz und Septim, nur mit Akkordbrechungen.

Improvisieren mit Beboponleitern. Da diese Tonleitern aus 8 Tönen bestehen, fällt es leichter, Akkordtöne auf starken Zählzeiten zu spielen, was den Akkordverlauf deutlicher macht (siehe wieder David Baker "How To Play Bebop").

Gängige Umdeutungen beim Improvisieren:

Einige Tricks helfen Einsteigern, "schwierige" Akkorde zu bewältigen.

Hm7b5 = G79, d.h. spiele über Hm7b5 alles, was du auch über einen nicht-alterierten G7 Akkord spielen würdest (G7 Beboponleiter, Fmaj-Ideen, Dm7-Ideen) Joe Pass spielt z.B. über die ersten Takte von Caravan (C7alt) die Eb7-Beboponleiter. Begründung: C7alt ist Dominante in F-Moll, die dazugehörige Subdominante (II. Stufe) ist Gm7b5 = Eb7. Bb-Moll-melodisch oder Dbmaj Ideen würden ähnliche Ergebnisse erzielen. Erkenne den Zusammenhang zwischen Gm7b5, Eb7. Bbm6 und Dbj.

Siehe hierzu auch die ersten Akkorde von Night And Day:

Dm7b5 G7alt Cj7

Wir haben hier eine aus C-Moll geliehene II-V die sich aber nach Dur auflöst. (Vergl. auch I Love You, Bridge von Night In Tunisia, Bridge von Alone Together).

Dm7b5 = Bb7. Bb7 dürfen wir durch Abmaj ersetzen (Bb7 ist V in Eb, Abj7 ist IV in Eb, also beides Akkorde aus dem Spannungsbereich)

Tatsächlich werden bei Night And Day gerne Abj G7alt Cj7 auch in der Begleitung gespielt.

Wende den "Ersatzmann" Abj7 auch im Moll-Blues anstelle eines Dm7b5 an!

"Übersetze" Akkordprogressionen in einen einzigen Akkordtyp, nach Vorbild von Pat Martinos "Linear Expressions", deute also jeden Akkordtyp in einen Mollakkord um. Mache das gleiche nach dem Vorbild von Wes Montgomery und spiele über alle Akkordtypen ein verwandtes Majorarpeggio.

II-V-I in C-Moll: Dm7b5 G7alt Cm6 (oder Cm7 oder Cmmaj7, Molltonarten sind da flexibler als Durtonarten)

Spiele ala Martino: Fm (Spannungsbereich)-Cm (Ruhebereich) oder Fm Abm Cm

Spiele ala Wes: Abmaj (Spannungsbereich)-Ebmaj (Ruhebereich)

Mache dir klar, das beides im Grunde das gleiche ist!

Akkorde können nur im harmonischen Zusammenhang benannt werden! Der Griff xx5666 kann zum Beispiel als Eb7, Bbm6, Gm7b5, A7b9b13, Db6#11 etc. verwendet werden. Entscheidend ist der Zusammenhang!

Ansonsten, hören, hören, hören und alles Nachspielen, was einem gefällt. Das Abkupfern von Licks, Linien und ganzen Solos schadet der künstlerischen Entwicklung keineswegs ;)

Literatur für Einsteiger:

Harmonielehre: Frank Sikora, Mark Levine

Improvisation: David Baker "How To Play Bebop", Jerry Coker "Developing Jazz Language", Pat Martino "Linear Expressions", die Reihe von Jerry Bergonzi

Dieses Arbeitspapier ist für Einsteiger als begleitendes Unterrichtsmaterial gedacht, enthält keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit oder korrekter Verwendung der "klassischen" Terminologie. Keine Regel ist in Stein gemeißelt, sondern nur da, um gebrochen zu werden ;)

Anregungen, Kritik und Verbesserungen sind sehr willkommen.

Vervielfältigung, Veröffentlichung und Weitergabe bitte nur nach Genehmigung

(c) Holger Weber, 2007