

Manfred Dings

Elementare Jazzharmonik am Klavier

II-V-I in Dur

Die wichtigste Harmonieverbindung im Jazz ist die Kadenz II-V-I. Anders als in der klassischen Funktionsharmonik kommt die Kadenz IV-V-I so gut wie überhaupt nicht vor.

In B. Wright-Forrests *Baubles, Bangles and Beads* (vergl. Borodin, Streichquartett D-dur) finden wir II-V-I-Verbindung in Dur in mehreren, verschiedenen Tonarten (die den Großterz-zirkel Ab – C – E – Ab durchlaufen):

1	2	3	4	5	6	7	8
Bbm7	Eb9	AbMaj7		Bbm7	Eb9	AbMaj7	
II	V	I		II	V	I	
Ab-dur	Ab-dur	Ab-dur	Ab-dur	Ab-dur	Ab-dur	Ab-dur	Ab-dur

9	10	11	12	13	14	15	16
Dm7	G9	Cmaj7		Dm7	G9	Cmaj7	
II	V	I		II	V	I	
C-dur	C-dur	C-dur	C-dur	C-dur	C-dur	C-dur	C-dur

17	18	19	20	21	22	23	24
F#m7	B7	EMaj7		Bbm7	Eb7	AbMaj7	
II	V	I		II	V	I	
E-dur	E-dur	E-dur	E-dur	Ab-dur	Ab-dur	Ab-dur	Ab-dur

25	26	27	28	29	30	31	32
Bbm7	Eb9	AbMaj7		Bbm7	Eb9	C7(b5)	F7
II	V	I		II	V	I	
Ab-dur	Ab-dur	Ab-dur	Ab-dur	Ab-dur	Ab-dur	Bb-moll	Bb-moll

33	34	35	36
Bbm7	Eb9	AbMaj7	
II	V	I	
Bb-Moll	Ab-dur	Ab-dur	Ab-dur
Ab-dur			

In T. 31 fällt eine „V vor V“-Verbindung aus dem Rahmen. Funktionsharmonisch betrachtet ist dies eine Verbindung Doppeldominante-Dominate vor der Molltonika Bb-moll, die hier zugleich wieder II. Stufe in Ab-dur ist. Ihrem Wesen nach ist auch „V vor V“ eine II-V-Verbindung. Die Verdurung (Dominantisierung) der II ist für den Jazzer nur eine Alterationsmöglichkeit unter vielen und ändert am Wesen der II-V-Verbindung (dem authentischen, quintfallenden Doppelschritt) nichts. Häufiger als die II wird jedoch die V alteriert – davon später mehr.

Oft erscheinen II-V-Verbindungen ohne die zugehörige Tonika. Bereits der Dominantseptakkord (V), unterstützt durch die subdominante II, genügt, um die Tonart zu konstituieren:

2. Der V-Akkord verträgt aus dem gleichen Grund die Quarte (die 4 bzw. 11) nicht: dabei handelt es sich um eben jenen Vorhalt zur Terz – es sei denn, man möchte diesen Vorhalt-effekt erzielen und schreibt einen Vsus4-Akkord vor!
3. Der I-Akkord verträgt die 11 ebenfalls nicht – sie beißt sich mit der Terz (das Intervall der kleinen None wird im Jazz meist vermieden, mit Ausnahme der ausgesprochenen D7(b9) – Akkorde). Wenn die Melodik es zuläßt, kann man die 11 jedoch hochalterieren und erhält so den oben an vierter Stelle aufgeführten Akkord (ein beliebter Tonika-Schlußakkord).

Dm7 G7 CMaj7

Wie man sieht wird die Verbindung II-V grifftechnisch bewältigt, indem

- fast alle Töne als gemeinsame Töne liegenbleiben,
- die Avoid-Noten der beiden Akkorde ausgetauscht werden: die V erhält die Avoid-Note der II (das h) und umgekehrt die II diejenige der V (das c).

Die Avoid-Notes dürfen bei Improvisationen durchaus (in melodisch unauffälliger Form) verwendet werden. Sie bilden aber keine eigenständig verwendbaren Akkordbestandteile².

Die prinzipielle Siebentönigkeit der Jazz-Akkorde führt dazu, daß sich jedem Akkord eine diatonische Skala zuordnen läßt³. Erklängt der Akkord, läßt sich anhand der zugehörigen Skala melodisch improvisieren. Die Akkordchiffren sagen dem Solisten, welches Tonmaterial ihm gerade zur Verfügung steht. Akkord und Skala werden als Einheit begriffen: dies ist die „Akkordskalentheorie“.

Dem Akkord der zweiten Stufe entspricht die *dorische* Skala:

Optionen: 9 11 (13)

Basistöne: 1 3 5 7

Dem Akkord der V entspricht *mixolydisch*:

Optionen: 9 (11) 13

Basistöne: 1 3 5 7

² So wie es den verminderten Dreiklang in Grundstellung in der Barockzeit nicht gibt, es sei denn als eine in flüchtigem Durchgang „zufällig“ erreichte Bildung.

³ Die im Akkord fehlenden und daher mehrdeutigen Avoid-Notes erlauben bisweilen sogar mehr als eine Skala pro Akkord.

I-Akkorden ist in Dur die *ionische* Skala zugeordnet. Will man die #11 verwenden, ergibt sich *lydisch*:

Optionen:	9	(11)	13	
Basistöne:	1	3	5	7

Optionen:	9	#11	13	
Basistöne:	1	3	5	7

Die Terzschichtung des lydischen Tonikaakkords zeigt ein Phänomen, das an die sog. *upper structures* erinnert (vergl. Literatur: [2]): die Optionen 9-#11-13 bilden untereinander einen Durakkord. Man kann den Gesamtklang als Mischung zweier Durakkorde (D-dur mit maj7 und E-dur) auffassen. Dies läßt sich gut als Denkhilfe einsetzen: „Greife für den Schlußakkord die Tonika mit 7+ und den Durdreiklang, der eine große Sekunde über der Tonika steht.“

Um die II-V-I-Verbindung im Klaviersatz üben zu können, müssen wir eine gute Anordnung der Akkordtöne und eine geschmeidige Verbindung von Akkord zu Akkord finden. Die Verteilung der Basistöne und Optionen auf Stimmen bzw. Griffbilder nennt man im Jazz *Voicing*.

Die Basis für den Klaviersatz sind vierstimmige Voicings. Die vier Stimmen werden in der rechten Hand gespielt, der Baß greift den Grundton. Das eigentliche Voicing ist also *grundtonlos*. Wenn ein eigener Baß vorhanden ist (z. B. beim Triospiel mit Piano, Baß und Schlagzeug), greift der Pianist das Voicing mit der linken Hand und hat die rechte Hand frei für Melodiespiel und Improvisation.

Vierstimmige Akkorde werden in zwei grundlegenden Voicings verwendet. Sie heißen nach demjenigen Ton, der im Voicing unten liegt *Terzposition* und *Septposition*.

Für den Mollseptakkord, also die II in Dur, ist die Terzposition leicht zu finden: man denke an den Grundton, rechne davon ausgehend die Terz aus und baue darauf die Terzschichtung auf. Die Septposition ist anfangs schwieriger aufzufinden. Man mache sich als Hilfe klar, daß dort Septime und None um den (im Voicing fehlenden) Grundton herum angeordnet sind. Sie bilden ihrerseits eine Terz miteinander, an welche sich im Sekundabstand eine weitere Terz anschließt:

	D m7	D m7
Terzposition	Septposition	

Für die Stufe V – Akkorde (Dominanten) greifen wir statt der Quinte die spannungsreichere Sexte (welche in II-Akkorden Avoid-Note ist).

D7 D7

Terzposition Septposition

Für die Tonika gibt es mehrere Möglichkeiten. Welches Voicing man wählt, entscheidet sich danach, was im jeweiligen Zusammenhang besser klingt:

D Maj7 D Maj7 D Maj7 D Maj7

Terzposition Terzposition Septposition Septposition

Die Verbindung der drei Kadenzakkorde geschieht nach den gleichen Prinzipien, wie im klassischen Tonsatz:

1. Töne die liegenbleiben können, sollen liegenbleiben.
2. Sich bewegende Töne suchen den kürzesten Weg in den nächsten Akkordton
3. Die Dissonanz zwischen Septime und Grundton der II löst sich abwärts auf. Innerhalb der Dominante entspricht dies der Bewegung eines 4-3-Vorhaltes.

D m7 G7 C Maj7 D m7 G7 C Maj7

Wie man sieht wechseln bei quintverwandten Dreiklängen von Akkord zu Akkord Terz- und Septposition einander ab. Dies ist genauso wie im traditionellen Akkordsatz auch.

Anders jedoch als im klassischen Kontrapunkt sind Quintparallelen und selbst Oktavparallelen völlig bedenkenlos, ja, bisweilen sogar gefordert. Parallelverschiebungen von Akkorden sind daher auch möglich:

C Maj7 D m7 E m7 F Maj7 D m7 G7 C Maj7 C7#11

Bei Parallelverschiebungen bleiben Terz- bzw. Septposition naturgemäß erhalten.

Die Verbindung II-V-I in Dur ist die Basis für alle weiteren Akkordverbindungen. Sie sollte solange geübt werden, bis sie vollkommen automatisiert, ohne Nachdenken, erfolgt. Tonvorstellung und Griff müssen miteinander verschmelzen. Es bietet sich an, die II-V-I so durch den Quintenzirkel zu üben, daß die abschließende I vermollt und somit zu neuen II wird. Damit wird die Tonart erreicht, die einen Ganzton tiefer steht. Sechsmal gespielt kehrt man so von C-dur aus (der Ganztonleiter C, Bb, Ab usw. folgend) zum Ausgangspunkt zurück und beginnt dann eine Quinte tiefer, um die fehlenden sechs Tonarten ab F-dur (über Eb, Db etc.) zu ergänzen:

Dm7 G7 CMaj7 Cm7 F7 B♭Maj7 B♭7 E♭7 A♭Maj7

A♭m7 D♭7 G♭Maj7 F♯m7 B7 E7 Em7 A7

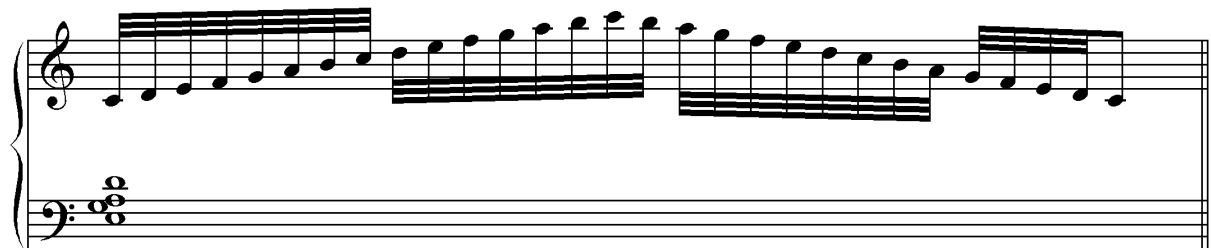
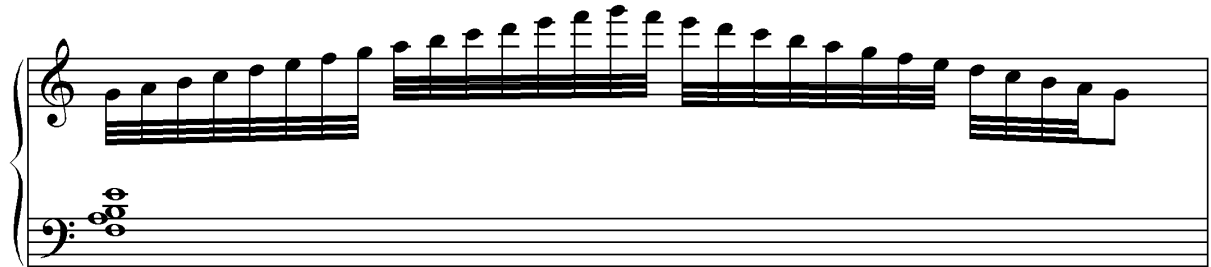
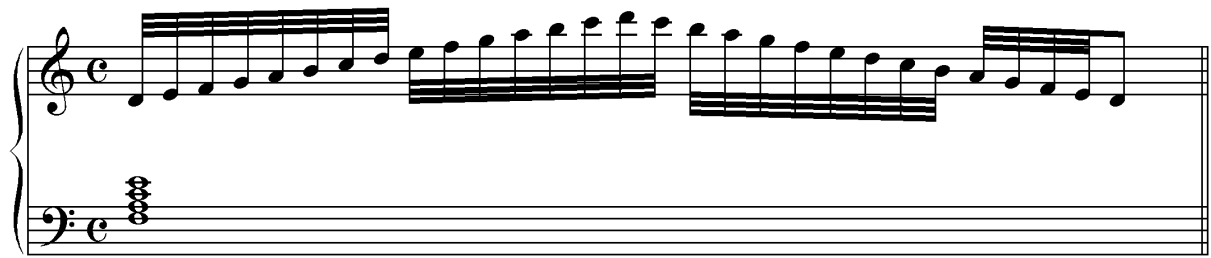
Gm7 C7 CMaj7

USW.

Als nächstes üben wir die gleiche Verbindung, jetzt jedoch bei der II in Septposition startend:

Dm7 G7 CMaj7 Cm7 F7 B♭Maj7 B♭7 E♭7 A♭Maj7

Für das Triospiel legen wir die Voicings in die linke Hand und spielen entweder mit der rechten Hand überkreuz den Baß oder die passende Skala (über *zwei* Oktaven, sowohl von unten beginnend, aber auch, was schwerer aber für den Lernfortschritt wirkungsvoll ist, von oben beginnend). Dabei soll die linke Hand die große Oktave nicht berühren.



Perfektionisten spielen rechts die Skala, links die *left-hand-voicings* und *singen* dazu den Baß.
Für das sichere Erlernen der Skalen und die flexible Anwendung bei Improvisationen empfiehlt es sich, auch andere Figuren zu üben, z. B.:



Mit left-hand voicings sieht ein einfaches Klavierarrangement von *Baubles, Bangles and Beads* so aus:

B \flat m7 E \flat 9 A \flat Maj7 B \flat m7 E \flat 9 A \flat Maj7

9 Dm7 G9 CMaj7 Dm7 G7 CMaj7

16 F#m7 B7 E Maj7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

24 A7 Bbm7 Eb9 AbMaj7 Bbm7 Eb9 Eb7/Db C7(b5)

32 F7 Bbm7 Eb7 Ab6

Eine einfache Begleitung für einen Solisten kann darin bestehen, die Akkorde eine Oktave höher in die rechte Hand zu legen, wodurch die linke Hand für den Baß frei wird:

$B^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$ $A^{\flat}Maj7$ $B^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$ $A^{\flat}Maj7$ $Dm7$
 10 $G7$ C^{Maj7} $Dm7$ $G7$ C^{Maj7} $F^{\sharp}m7$ $B7$
 19 E^{Maj7} $B^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$ A^{\flat} $A7$ $B^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$ $A^{\flat}Maj7$
 28 $B^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$ $C7$ $F7(b9)$ $B^{\flat}m7$ $E^{\flat}7$ $A^{\flat}Maj7$

II-V-I in Moll

Bei genauer Übertragung der Durkadenz nach Moll entsteht folgende Kadenz:

$Dm7(b5)$ $G7(b9)$ $Cm(Maj7)$ $Dm7(b5)$ $G7(b9)$ $Cm(Maj7)$

Wir finden hier als neuen Akkordtyp den halbverminderten Akkord, bestehend aus Mollterz, verminderter Quinte und kleiner Septime. Seine Skala ist lokrisch:

Optionen: b9 11 (b13)

Basistöne: 1 3- b5 7



Die Dominante ist alteriert: in Moll finden wir leitereigen die kleine None (b9) sowie die kleine Sexte (im Jazz mit b13 bezeichnet). Die zugehörige Skala ist HM5 (harmonisch Moll von der 5. Stufe aus, dazu gleich mehr):

Optionen: b9 (11) b13

Basistöne: 1 3- 5 7



Sexten bzw. Tredezimen sowie Nonen sind in der Jazzharmonik, vom „Normalfall Dur“ ausgehend, immer groß. Werden sie tiefalteriert, so muß dies eigens angegeben werden. Die None kann übrigens auch hochalteriert werden und wirkt dann wie eine Mollterz, oder besser noch: wie eine Blue Note.

Zum Tonikaakkord (Mollakkord mit großer Septime) gehört die melodische Mollskala:

Optionen: 9 (11) 13

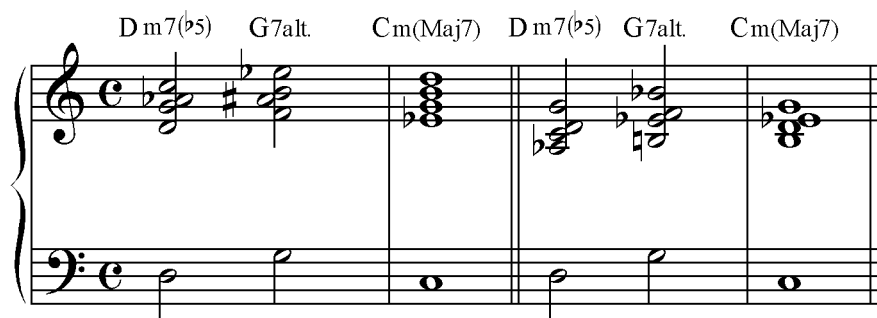
Basistöne: 1 3- 5 #7



Bei der oben abgebildeten Mollkadenz treten zwei Probleme auf:

1. Die kleine None im Dm7(b5) gilt als unschön.
2. Die Skala des V-Akkordes ist die harmonische Mollskala, beginnend auf der 5. Stufe (HM5). Sie enthält die „holprige“ übermäßige Sekunde.

Beide Probleme werden in folgender Kadenz vermieden:



Das Voicing für den Dm7(b5) ersetzt die kleine None durch den Grundton und die Terz durch die (in der II. Stufe ausgezeichnet klingende) Quarte. Dieses Voicing kennen wir bereits: es ist identisch mit dem eines D7, in diesem Falle Bb7:

D m7(b5) B^b7 D m7(b5) B^b7

Dieses Voicing für die II in Moll läßt sich nun auch für die V verwenden, indem wir es eine kleine Terz aufwärts verschieben (siehe Beispiel oben). Der entstehende G-Dur-Akkord wird mit G alt (für alteriert) oder auch G7(#9) chiffriert. Charakteristisch für diesen Klang ist die Dur-Moll-Mischung, welche durch die #9 im Zusammenspiel mit der Durterz erzeugt wird. Die zugehörige Skala ist die alterierte Skala. In ihr sind alle Töne (mit Ausnahme des Grundtones, der Terz und der Septime) alteriert: die 9 auf- *und* abwärts, die 5 und die 13 abwärts:

b9 ~#9 b6 b13

Grundton ~Durterz Kleine Dominantseptime

Die auf den ersten Blick fremdartig anmutende Skala läßt sich auf zwei verschiedene Weisen memorieren:

1. Es handelt sich um die Skala des melodischen Moll mit dem Grundton, der eine kleine Sekunde über dem Dominantgrundton steht, hier also es-moll melodisch!
2. Die Skala beginnt wie die später noch zu behandelnde Halbton-Ganzton-Skala, setzt sich nach dem zweiten Halbton jedoch als Ganztonleiter fort.

Die gleiche Skala wird uns, von einem anderen Ton beginnend, später nochmals beschäftigen. Es lohnt sich also, die alterierte Skala sorgfältigst zu üben. Die in ihr versteckte (steigende) melodische Mollskala wird im Klavierunterreicht häufig vernachlässigt. Im Jazz ist sie außerordentlich wichtig, nicht nur als Skala der Molltonika (mit 7+). Sie läßt sich auch als Ersatz für die (mit der kleinen None behafteten) Skala der II. Stufe in Moll verwenden. Dann besitzt die Mollkadenz drei Akkorde mit der melodischen Molltonleiter:

F-moll melodisch ab 6 (mit es statt e: lokrisch)

2 G alteriert = as-moll melodisch

3 c-moll melodisch

Die Skala für Dm7(b5) beginnt auf der VI. Stufe von melodisch Moll: man spiele also die Skala eine kleine Terz über dem Grundton der II.

Die Skala für G7alteriert beginnt auf der VII. Stufe von melodisch Moll: man spiele also die Skala eine kleine Sekunde über dem Grundton der V.

Spielt man zum Dm7(b5) es statt e, so ergibt sich die lokrische Skala: das ist die Durskala mit dem Grundton eine kleine Sekunde über dem Grundton der II. Dies hat den Vorteil, daß das *es* in Moll leitereigen ist (gegenüber der Durterz *e*).

Mit der Beherrschung der Mollkadenz (mit alterierter oder leitereigener Dominante) können wir nun Mollkompositionen spielen, wie das bekannte *Autumn leaves*:

Cm7 F7 B♭Maj7 E♭Maj7 Am7(♭5) D7 Gm7

The fall-ing leaves drift by my win-dow,

9 Cm7 F7 B♭Maj7 E♭Maj7 Am7(♭5) D7 Gm7

18 Am7(♭5) D7 Gm7 G7alt. Cm7 F7 B♭Maj7 E♭Maj7

26 Am7(♭5) D7 Gm7 C9 Fm7 B♭7 Am7(♭5) D7 Gm7 G7

Wenn ein Baß vorhanden ist, greifen wir die Akkorde der rechten Hand eine bis eine halbe Oktave tiefer (das kleine c nicht unterschreitend) und spielen rechts die Melodie oder – zu Übungszwecken – die passende Skala oder improvisieren.

Die Beherrschung der Mollkadenz ist jedoch nicht nur für Kompositionen in Moll unumgänglich⁴, sondern auch für die allermeisten Durstücke. Sie enthalten so gut wie immer Abschnitte in einer Moll-Nebentonart. Ein Beispiel dafür ist Gershwins *Soon*. In Takt 8/9 sehen wir, daß sich eine alterierte Dominante auch nach Dur auflösen läßt. Der vorletzte G7-Akkord besitzt die tiefalterierte None (b9). Die zugehörige Skala (Halbton-Ganzton) werden wir später kennenlernen. Das Voicing ist einfach zu finden: im Voicing mit „normaler“ großer None wird diese einfach einen Halbton nach unten versetzt, die übrigen Töne bleiben unverändert.

⁴ Wobei Autumn leaves ebensoviele II-V-I Verbindungen in Dur wie in Moll aufweist, da es gleich zu Beginn in die parallele Durtonart Bb ausweicht.

C Maj7 Em7(b5) A7(b9) Dm7 Dm7(b5)

Soon, my dear, you'll never be lonely,

II-V-I in Dm II-V-I in Cm

8 G7^{b9} C Maj7 Gm7 C7^{b9} F6

mit Auflösung nach C-dur! II-V-I in F-dur mit alterierter Dominate

12 Em7(b5) A7 Dm7 F#m7(b5) B7 Em7 Am7 Dm7 G7(b9) C Maj7

12 II-V-I in Dm II-V-I in Em VI-II-V-I in C Dur, Dominante mit b9!

Die fallende Chromatik von 8 über 7+ nach 7- zu einem Mollakkord (in Takt 5/6) ist eine bekannte *Klischeelinie*.

Tritonusvertauschung

Wenn wir die alterierte Skala vom 5. Ton beginnen lassen, so erhalten wir einen Akkord, der seinerseits dominantische Funktion besitzt, da er sowohl eine Durterz als auch eine kleine, dominantische Septime enthält. Die Skala läßt sich auch verstehen als Mixolydisch mit erhöhter Quarte (bzw. #11):

D^b7(#11)

G7 alteriert und Db7(#11) können einander vertreten. Genausogut, wie die V zur I führt, kann dies auch der Akkord über der tiefalterierten II. Stufe:

D m7(b5) G7alt Cm7 D m7(b5) D^b7(#11) Cm7 D m7 D^b7(#11) C Maj7

D m7(b5) G7alt Cm7 D m7 D^b7(#11) C Maj7

Die Möglichkeit, eine Dominante (ggf. mit ihrer zugehörigen II) durch den tritonuserfernten Akkord zu ersetzen, heißt *Tritonussubstitution*. Im Baß entsteht dadurch ein halbtöniger Anschluß, der sog. *chromatic approach*, den die Bassisten oft auch dann spielen, wenn der Akkord selbst nicht chiffriert ist. Die alterierte Dominante und ihre Tritonussubstitution besitzen ja das gleiche Skalenmaterial: die melodische Molltonleiter, einmal von der 7 aus, das andere Mal von der 4 aus. Der Baßton entscheidet darüber, welcher Skalenbestandteil als Grundton gehört wird.

Alle Akkordfolgen im obigen Beispiel sind in der bekannten Weise durch den Quintenzirkel zu üben, rechts (dann mit Baß) ebenso wie links (dann mit den passenden Skalen).

In Ellingtons *Satin Doll* ist die letzte II-V-I-Verbindung, die zur Grundtonart C-dur führt, tritonussubstituiert. Wir hören zugleich eine II-V in Gb-Dur (seinerseits eine 5[>] von C-dur entfernt), wobei der V-Akkord D^b(#11) als Dominante von Gb und Tritonusvertauschung von G7 das Scharnier zwischen beiden Tonarten bildet:

D-dur Vermollung. V wird II G-dur

E m7 A7 A m7 D7

she digs me, Out ca - tin',

II V II V

Gb-dur: II V C Maj7 (A7)

A^bm9 D^b9

that Sat - in Doll.

zugleich C-dur: Dm7 und G7 sind tritonussubstituiert

Mit Hilfe der Tritonussubstitution reharmonisieren wir nun den Anfang von *Autumn Leaves*:

Im Allgemeinen wird man die Tritonussubstitution vorsichtig, *mit Geschmack* verwenden. Durch Übertreibung nutzt sich dieses Stilmittel ab.

Wir können nicht nur die Dominante, sondern, wie bei *Satin Doll* gesehen, auch die II substituieren. Auf diese Weise läßt sich die mechanische Quintfallsequenz in *Fly me to the Moon* etwas „aufpeppen“.

In T. 2 und 7 erzeugen wir durch die Tritonussubstitution einen *chromatic approach*. Cmaj7 in T. 4 ersetzen wir durch den einen Tritonus entfernten F#7(#11) und bereiten ihn durch seine II vor (C#m7). Als klassisch gebildete Musiker ersetzen wir in T. 6 den II-Akkord von a-moll durch eine Art „verselbständigten Neapolitaner“: BbMaj7.

Ein Voicing als „Passpartout“

Das „magische“ Voicing d g a s c ist ein Passepartout für drei verschiedene Fälle. Es paßt zu:

1. Bb7, eventuell mit #11
2. Dm7(b5)
3. E7alteriert (zugleich Tritonussubstitution von 1.)

Welcher Klang entsteht, ist vom Baß abhängig. Als Skala paßt in jedem Fall die melodische Mollskala von f-moll, einmal von der Quarte, dann von der Sexte und von der Septime aus.

Genauso entscheidet der Baßverlauf darüber, ob wir einen Sus-Akkord der V hören. Die V mit vorgehaltener 4 (sus4) bekommt exakt das gleiche Voicing wie die vorhergehende II:

Dm7 G7sus4 CMaj7

Wann immer eine D7 mit sus 4 zu greifen ist, kann man also das Voicing der möglicherweise vorangegangenen II beibehalten. Geht keine II voraus, so hilft die Eselsbrücke: greife über der V den Vierklang über dem Grundton einen Ganzton tiefer (also die IVMaj7 mit Grundton zum Baßton der 5).

Die Halbton-Ganzton-Skala

Wird im D7 von Dur die None tiefalteriert, so erzeugt dies einen Tonvorrat, der weder durch eine von Moll noch von Dur abgeleitete Skala definiert wird. Vielmehr paßt die achtstufige Halbton-Ganzton-Skala:

Dm7 G7(b9) CMaj7 Dm7 G7(b9) CMaj7

Die Skala ist nur 2x transponierbar⁵. Man muß daher nur drei Formen dieser Skala üben:

Beim Üben sollte man sich genau die Lage der Obertasten einprägen. Sie ist für alle drei Formen der Skala charakteristisch.

⁵ Als solche ist sie auch Bestandteil der begrenzt transponierbaren Modi Olivier Messiaens.

Die Terzposition des D7(b9) (T. 4) klingt etwas gepreßt. Ersatzweise ist auch die im vorletzten Takt angegebene Form möglich, die das gleiche Voicing bietet, wie die Septposition (T. 2), allerdings den Nachteil hat, unter Wegfall der b9 die #9 (Bb) zu betonen.

In der Halbton-Ganzton-Skala sind vier Durdreiklänge enthalten:

Dies läßt sich ausnutzen, um beim beidhändigen Akkordspiel sog. *upper structures*⁶ zu bilden. Gebräuchlich ist es, im D7(b9) den Durakkord *eine kleine Terz unter dem Grundton* zu greifen (in C7(b9) also „A-dur“), doch auch Eb und F# passen in diesem Akkord:

G7(b9)-Akkorde, die auf dem gleichen Kleinterzzirkel liegen (deren Grundtöne also im Abstand einer kleinen Terz oder eines Tritonus liegen), benutzen die gleiche Halbton-Ganzton-Skala. Wenn ein Motiv Bestandteil dieser HTGT-Skala ist, läßt es sich nacheinander mit vier verschiedenen G7(b9)-Akkorden harmonisieren. Die folgende Reharmonisation von *How deep is the Ocean* macht sich dies zunutze:

⁶ Mehr dazu in [2]

Einfache Harmonisierung:

How man - y time a day do I think of you?
 How man - y ros - es are sprang - led with dew?

Reharmonisierung:

How man - y time a day do I think of you?
 How man - y ros - es are sprang - led with dew?

Im ersten und zweiten Takt wird zusätzlich Eb7 durch seine II und diese durch die Tritonus-Substitution ihrer V (F7 ersetzt durch B7) vorbereitet.

Der verminderte Septakkord wird in der klassischen Harmonielehre als verkürzter⁷ D9- aufgefaßt. Er hat die gleiche Skala wie der vollständige D7(b9), wird aber nach dessen Terzton benannt. Von der Terz aus betrachtet ergibt sich eine Folge Ganzton-Halbt. Die GTHT-Skala ist im übrigen mit der HTGT-Skala des zugehörigen D7(b9) identisch:

Wer die HTGT-Skala beherrscht, muß die GTHT nicht neu erlernen. Der verminderte Septakkord wird im Jazz vor allem als Leitklang zu einer II verwendet, so z. B. in *Wave*:

So close your eyes, for that's a love-ly way to be. A-ware of things

Funktionsharmonisch ist der Klang ein D^v, der vermollt wird und damit zur subdominanten II (Sp) mutiert.

In Takt 3 eignet sich zur Improvisation die GTHT-Skala.

Mit dem verminderten Septakkord läßt sich ein geschmeidiger Baßverlauf in *Bauble, Bangles and Beads* (s. o.) erzeugen:

⁷ Verkürzt: der Grundton des Akkordes fehlt.

B \flat m7 E \flat 9 A \flat Maj7 A \flat /C B dim B \flat m7 E \flat 9

Zum Üben eignet sich folgender Turnaround:

C Maj7 E \flat dim D m7 D \flat 7(#11) C Maj7 E \flat dim D m7 D \flat 7(#11) C Maj7 E \flat dim D m7 D \flat 7(#11)

Halbtönig aufwärts oder dem Quintenzirkel folgend durch alle zwölf Tonarten üben.

Literatur

- [1] Jungbluth, Axel, Jazz-Harmonielehre
- [2] Levine, Mark, Das Jazz Piano Buch
- [3] Levine, Mark, Das Jazz Theorie Buch