

Wieland Harms

Guitar Chord Colours

MP3-CD &
ONLINE
ACCESS INCLUDED



Moderne Harmonielehre für Gitarristen,
die es wirklich wissen wollen!

NOTEN, TABS &
GUITAR BOXES

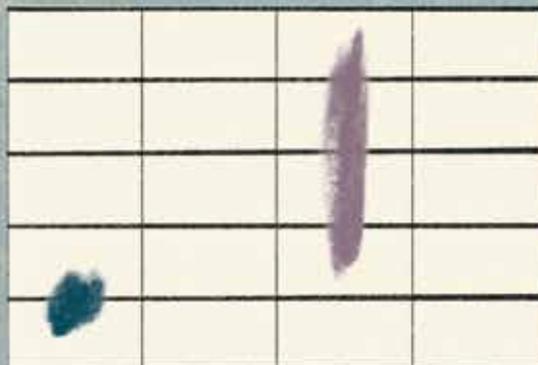
VOM TON ZUM TONSYSTEM

Flageolets
Grundlagen der Harmonik
Intervalle & Zweistimmigkeit
Quintenzirkel
CAGED-System
u.v.m.



AKKORDE, KADENZEN, TONALITÄT

Drei- & Vierklänge
Open String Chords
Akkord-Skalen-Theorie
Hilfformeln
Voicings
Blues-Harmonik
Turnarounds u.v.m.



AUSWEITUNG & AUFLÖSUNG DER TONALITÄT

Modulation
Quarten-Harmonik
Slash Chords
Inside / Outside
u.v.m.



HARMONISCHE ANALYSE & SYNTHESE

II-V-I-Progressionen
Harmonisationsbeispiele
u.v.m.





Vorwort

GUITAR CHORD COLOURS ist eine Jazz- und Pop-Harmonielehre für Gitarristen. Der Begriff ‚Harmonie‘ geht auf das altgriechische Wort ἁρμονία (harmonía) zurück und bedeutet so viel wie Ebenmaß oder eben Harmonie.

HARMONIELEHRE ist also die Lehre von der Harmonie bzw. dem Ebenmaß in der Musik. Harmonielehre
Mit Harmonie bezeichnet man dort auch den *Zusammenklang mehrerer Töne*. Das kann als *vertikale* (zeitgleiche) Komponente der Musik verstanden werden, die im *Gegensatz* zur horizontal auf einer Zeitachse verlaufenden Melodik steht. Allerdings spielt auch die *horizontale* Dimension in der Harmonielehre eine Rolle, nämlich dann, wenn es um die Beziehungen aufeinanderfolgender Harmonien (also Akkordfolgen und Kadenz) geht.

Das Fundament, auf dem die Harmonielehre beruht, ist unser **Tonsystem**.

Was ist eigentlich ein System?

Der Begriff geht auf den altgriechischen Begriff σύστημα [lat.: *systema*] zurück und bedeutet so viel wie ‚*ein aus Teilen zusammengesetztes Ganzes*‘ und ist damit einem großen Puzzlespiel nicht unähnlich, das aus vielen *miteinander in Beziehung* stehenden Teilen besteht. Ein System ist immer komplex, aber mit jedem an der richtigen Stelle liegenden Puzzleteil wird das Bild, das wir erhalten, klarer und unser Verständnis besser. Schon die alten Griechen fragten sich, wie in der Natur Ordnung entsteht. Seit den 1950er Jahren etablierte sich unter dem Begriff *Allgemeine Systemtheorie*, der auf den Biologen Ludwig von Bertalanffy (1901–1972) zurückgeht, ein neues ‚systemisches‘ Denken in Zusammenhängen, das sich zunehmend in verschiedenen wissenschaftlichen Fachrichtungen etablierte. Die verschiedenen Teile eines Systems stehen danach immer in *Wechselwirkungen* miteinander, die äußerst komplex sein können und ein Ganzes ausbilden, das andere Eigenschaften aufweist, als es die bloße Summe seiner Einzelteile vermuten ließe. Diese *neuen* Eigenschaften eines Systems werden als *Emergenzen* [lat. *emergere*: *auftauchen, herauskommen, emporsteigen*] bezeichnet.

Auch Töne bilden *gemeinsam ein System*, das **Tonsystem**. Durch die Tätigkeit eines Musikers bzw. Komponisten *gehen die Töne Bindungen* (in Form von Akkorden) ein, es entstehen *Wechselwirkungen* (zwischen den Akkorden) und etwas *Neues (Emergentes)* entsteht. Unser Tonsystem ist physikalisch (als *Obertonreihe*) schon im einzelnen Ton angelegt (vgl. auch Seite 11). Der **Einzelton** bringt also bestimmte Eigenschaften mit, die die Eigenschaften des Gesamtsystems prägen und determinieren. Das Große im Kleinen also, ganz wie bei den einzelnen Zellen eines Organismus, die jeweils *auch alle* Erbinformation des Gesamtorganismus enthalten (sich dabei aber *spezialisieren und differenzieren* können). Vergleichbar auch mit der sogenannten Selbstähnlichkeit bei *Fraktalen* (ein von dem Mathematiker Benoît Mandelbrot für bestimmte Gebilde oder geometrische Formen geprägter Begriff), bei der schon die *kleinsten* Bestandteile der Form die gleichen Eigenschaften aufweisen wie das große Ganze. Auf diesen Eigenschaften des einzelnen Tons basiert die **Quintverwandtschaft** (vgl. S. 10), unser **Dur-/Moll-System** (vgl. S. 85), der **Quintenzirkel** (vgl. S. 53ff.) und die **gleichschwebende Stimmung mit zwölf Halbtönen** (vgl. S. 21) und damit letztlich die **gesamte Harmonielehre**. Selbst sehr progressive und moderne harmonische Konzepte (wie die *Zwölftontechnik*, *Modaler Jazz*, die *Coltrane-Matrix* oder Techniken des *Inside-Outside-Playing*) basieren direkt auf diesen Grundprinzipien.



Das vorliegende Buch ist eine gute Ergänzung zu **GUITAR SCALE COLOURS** (Alfred Music, 2020) bzw. umgekehrt! Inhaltlich ergeben sich dabei ein paar Überschneidungen, die aus meiner Sicht unvermeidlich sind, da jedes der beiden Bücher auch für sich alleine stehen und einem gewissen Anspruch an Vollständigkeit genügen soll. *Guitar Scale Colours* ist eine Weiterführung der Harmonielehre-Thematik in Richtung Improvisation und Solospiel.

In **GUITAR CHORD COLOURS** dagegen geht es, wie der Titel schon sagt, in erster Linie um **Akkorde**, also **Harmonien** und **harmonische Zusammenhänge**. Das heißt nicht, dass Skalen keine Rolle spielen, aber der Schwerpunkt liegt auf den Harmonien. Das Buch ist jedoch KEIN Akkord- oder Skalenlexikon. Wer so etwas sucht, der ist vielleicht mit meinem Buch *Guitar Manual* (vorher: *Guitar Handy*) besser beraten, das in neuer Auflage und unter neuem Namen bei Gerig Music 2020 neu aufgelegt worden ist. Im vorliegenden Buch geht es um das Verständnis harmonischer Zusammenhänge und Mechanismen.

„Man kann die **Geschichte des Jazz** in vier Worten erzählen: **LOUIS ARMSTRONG, CHARLIE PARKER**“, sagte einst **MILES DAVIS**. Darin steckt durchaus ein Körnchen Wahrheit.

Die **Geschichte der Jazzharmonik** könnte man analog auf die vier Worte **THELONIOUS MONK, JOHN COLTRANE** reduzieren, obwohl natürlich Namen wie **MILES DAVIS, BILL EVANS, MCCOY TYNER, HERBIE HANCOCK** nicht unerwähnt bleiben sollten. Gar nicht hoch genug einzuschätzen ist auch der Beitrag, den Vordenker und Lehrer wie **LENNIE TRISTANO** (1919–1978), bei dem u.a. **BILL EVANS, DAVE LIEBMAN** und sogar Rockgitarrist **JOE SATRIANI** in die Schule gingen, leisteten. Als weitere wichtige Jazzlehrer, die bis in die jüngere Vergangenheit tätig waren, sind u.a. **BARRY HARRIS, ADOLPH & DENNIS SANDOLE, JOE DIORIO, DON MOCK** und **MICK GOODRICK** zu nennen. Darüber hinaus waren es auch zwei Bücher, nämlich *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1953) von George Russell und *The Thesaurus of Scales & Melodic Patterns* (1947) von **NICOLAS SLONIMSKY**, die an der harmonischen Entwicklung des modernen Jazz beteiligt waren, bzw. diesem die theoretischen Grundlagen lieferten. *The Lydian Chromatic Concept* beeinflusste maßgeblich die Entwicklung des modalen Jazz, während sich von dem *Thesaurus* zahlreiche Jazzmusiker und Komponisten wie **ALLAN HOLDSWORTH, PAT MARTINO, JOHN COLTRANE** und **FRANK ZAPPA** inspirieren ließen.

In der **Geschichte der Jazzgitarre** ist **DJANGO REINHARDT** (1910–1953) bis heute die einflussreichste Persönlichkeit und das, obwohl nur noch Zeige- und Mittelfinger seiner linken Hand voll funktionsfähig waren, nachdem er (der als Sinto im Wohnwagen lebte) sich mit 19 Jahren bei einem Wohnwagenbrand schwere Verletzungen zugezogen hatte. Vor Django hatte es zwar schon andere Jazzgitarrenvirtuosen wie **EDDIE LANG** (1902–1933) oder **CARL KRESS** (1907–1965) gegeben. Aber Django kreierte eine ganz eigene Stil-Melange aus Swing (inspiriert von **EDDIE LANG** und seinem Duo mit dem Geiger **JOE VENUTI**), französischen Walzern (*Valses Musettes*) und der Musik seiner Sintitradition, angereichert mit Elementen des französischen Impressionismus (von **DEBUSSY** und **RAVEL**). Mit diesem Stilmix begründete er eine Tradition, die bis heute sehr lebendig ist, den **GYPSY JAZZ**. Django beeindruckte aber nicht nur durch seine offensichtliche Virtuosität und seine solistischen Fähigkeiten, auch sein Beitrag zur harmonischen Entwicklung der Jazzgitarre kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Einen guten Eindruck seiner Virtuosität, aber eben auch seines harmonischen Einfallsreichtums, vermittelt u.a. seine im Jahr 1937 aufgenommene *Improvisation No. 1*. Auch Nichtgitarristen wurden stark von ihm beeinflusst. So beruht beispielsweise das berühmte von **JOHN LEWIS** für das **MODERN JAZZ QUARTET** komponierte Stück *Django* auf den ersten Takten seiner *Improvisation No. 5*.



Im Herbst 1939 war es dann **CHARLIE CHRISTIAN** (1916–1942), der als Gitarrist bei **LIONEL HAMPTON**, im **BENNY GOODMAN ORCHESTRA** sowie bei den berühmten *Minton's Playhouse Sessions* mit seiner saxophonähnlichen („hornlike“) Spielweise auf einer elektrisch verstärkten Gibson ES-150 auf sich aufmerksam machte und trotz seines frühen Todes (er erlag mit nur 25 Jahren einer Tuberkulose-Erkrankung) eine stilprägende Wirkung entfaltete. Stark unter dem Einfluss Christians stand u.a. auch **BARNEY KESSEL** (1923–2004), einer der bekanntesten Jazzgitarristen in den 1950er Jahren und später (als Mitglied der legendären ‚Wrecking Crew‘) vielbeschäftigter Studio-Gitarrist. Als weitere einflussreiche Gitarristen, die im Zusammenhang mit der harmonischen Entwicklung der Jazzgitarre in den Nachkriegsjahren eine wichtige Rolle spielten, müssen hier unbedingt auch **GEORGE VAN EPS** (1913–1998), der auf einer selbst entwickelten Jazzgitarre mit zusätzlicher siebter (Bass)saite spielte, **JOHNNY SMITH** (1922–2013) und natürlich **JOE PASS** (1929–1994) genannt werden.

Einen mit Django vergleichbaren Status in der Jazzgitarrenhistorie erreichte nach ihm aber wohl nur noch **WES MONTGOMERY** (1923–1968). Wes begann das Gitarrenspiel als Autodidakt erst mit 19 Jahren, kurz nachdem er Aufnahmen von Charlie Christian gehört hatte. Sein warmer Ton ist maßgeblich durch den Anschlag mit dem Daumen geprägt, den er statt eines Plektrums verwendete. **CARLOS SANTANA** beschrieb Wes' ungewöhnlichen Gitarrensound in seiner Autobiographie (*Der Klang der Welt: Mein Leben*): als „tiefe, väterliche Stimme“, die ‚*Alles wird gut*‘ sagt. Zum Markenzeichen wurde vor allem Wes' **OKTAVTECHNIK**, die der von Django recht ähnlich war, nur dass er den Daumen statt eines Plektrums verwendete. Aus dieser Tradition gingen mit **PAT MARTINO** (1944–2021) und **GEORGE BENSON** (*1943) dann gleich zwei der wichtigsten und einflussreichsten Gitarristen des neueren Jazz hervor. Beide verwendeten ebenfalls die Oktavtechnik. George Benson entwickelte sie aber noch zu einer **QUINT-/OKTAVTECHNIK** weiter, bei der er zur Oktave (wie bei einem Powerchord) die Quinte hinzuaddierte.

Im **Pop und Rock** sehe ich vor allem in den **BEATLES**, **JIMI HENDRIX**, **STEVIE WONDER** und **STEELY DAN** harmonische Neuerer und ikonische Songwriter mit einer eigenständigen ‚Handschrift‘. Aber auch **MICHAEL MCDONALD** (Kurzzeit-Mitglied von Steely Dan), **ROD TEMPERTON**, **BILLY JOEL** u.a. haben Popsongs auf höchstem Niveau geschrieben. Auch der große Bossa-Nova-Komponist **ANTÔNIO CARLOS JOBIM** mit einer sehr geschmeidig-eingängigen, dabei anspruchsvollen eigenständigen harmonischen Sprache zwischen Populärmusik und Jazz, gehört für mich noch in die Reihe der ikonischen Songwriter. Ebenfalls im Zwischenbereich von Jazz und Populärmusik angesiedelt, setzte **CLAUS OGERMAN** Maßstäbe mit seinen klassisch-romantisch eingefärbten Streicher-Arrangements für diverse Jazz- und Popgrößen. Ab ca. 1970 sorgte dann vor allem die Jazzrock- und Fusion-Ära mit Bands wie **WEATHER REPORT**, dem **MAHAVISHNU ORCHESTRA** und **RETURN TO FOREVER** für weitere harmonische Impulse und Neuerungen. Als ‚Gitarrenpioniere‘, die im Fusion und Jazzrock neue harmonische Akzente setzten, sind m. E. vor allem **JOHN MCLAUGHLIN** (*1942), **LARRY CORYELL** (1943–2017), **ALLAN HOLDSWORTH** (1946–2017), **JOHN SCOFIELD** (*1951), **BILL FRISELL** (*1951) und **PAT METHENY** (*1954) zu nennen, aber auch **RALPH TOWNER** (*1940), ein klassisch geschulter Gitarrist und Komponist, der in den 1970er Jahren mit seiner Band OREGON bekannt wurde.

Jazz und Popmusik basieren auf afro-amerikanischem Kulturerbe, aber eben auch auf dem Erbe der westlich-abendländischen Musiktradition. So haben *Spätromantik*, *Impressionismus*, aber auch zeitgenössische avantgardistische Strömungen der europäischen Konzertmusik, also Komponisten wie **DEBUSSY** und **RAVEL** bis hin zu **STRAWINSKY** und **SCHÖNBERG** den modernen Jazz stark beeinflusst. Und natürlich haben Jazz und Pop auch umgekehrt in der ‚Kunstmusik‘ ihre Spuren hinterlassen, man



denke nur an **GEORGE GERSHWINS** *Porgy and Bess*, **LEONARD BERNSTEINS** *West Side Story* oder **IGOR STRAWINSKYS** *Tango*.

Es ist also eine fortwährende Geschichte gegenseitiger Befruchtungen oder auch kultureller Aneignung, wenn man es (negativ konnotiert) ausdrücken möchte. Und so hat auch die **klassische Harmonielehre und Musiktheorie** Einfluss auf die Jazz-Harmonielehre ausgeübt. Jüngstes Beispiel sind die Theorien von **ERNST LEVY** (Stichwort: *negative harmony*), die vor allem durch **JACOB COLLIER** in der Jazzszene bekannt wurden. Aber schon in den 1930er Jahren hatte der ukrainisch-amerikanische Komponist, Musiktheoretiker und Lehrer **JOSEPH MOISSEJEWITSCH SCHILLINGER** (1885–1943), zu dessen Schülern **GEORGE GERSHWIN**, **BENNY GOODMAN**, **GLENN MILLER** und **TOMMY DORSEY** zählten, mit seinem **Schillinger-System**, einem mathematisch-wissenschaftlich geprägten Kompositionssystem, einen enormen Einfluss auf die Jazzszene. So wurde auch die hoch angesehene Jazz-Hochschule **BERKLEE COLLEGE OF MUSIC** in Boston, Massachusetts 1945 von einem Schillinger-Schüler gegründet und nahm ihren Betrieb zunächst noch unter dem Namen ‚Schillinger House of Music‘ auf.

Auch der Jazzpianist **DAVE BRUBECK**, der zeitweise bei **A. SCHÖNBERG** und **DARIUS MILHAUD** Unterricht hatte, fusionierte in seiner Musik Cool Jazz und ‚europäische Kunstmusik‘ zu einer ganz eigenständigen und dabei noch kommerziell höchst erfolgreichen Mischung. Und sogar das ‚enfant terrible‘ der Rockmusik, der Gitarrist, Sänger und Komponist **FRANK ZAPPA** oszillierte zeit seines Lebens zwischen Rock, Jazz und moderner konzertanter Avantgarde hin und her. Wo es mir sinnvoll erschien (wie z.B. beim ‚Augmented 6th Chord‘, vgl. S. 111), habe ich deshalb gerne auf die Erklärungsmodelle und Begriffe der klassischen Harmonielehre zurückgegriffen.

Für wichtig halte ich auch die **Grundlagen des Kontrapunkts**, obwohl dieser ein eigenes System darstellt und streng genommen nicht Teil der Harmonielehre ist. Er ist älter als die Harmonielehre und in gewisser Weise eine Vorstufe, dabei aber auch etwas ganz Eigenständiges. Beide Systeme ergänzen und überschneiden sich. Kontrapunkt ist bis heute relevant und auch in zeitgemäßer Jazz- und Pop-Harmonik durchaus präsent, wenn auch natürlich nicht in der Form, dass die gleichen strengen Satzregeln wie zu Palestrinas Zeiten unverändert weiter gelten würden.

GUITAR CHORD COLOURS kann hoffentlich eine Hilfe dabei sein, ein fundiertes Verständnis harmonischer Zusammenhänge zu entwickeln und sich ein umfassendes Knowhow fürs **Arrangieren, Komponieren und Improvisieren** anzueignen. Als Anschauungsobjekt und ‚roter Faden‘, um verschiedene Techniken der harmonischen Bearbeitung zu illustrieren, dient in den verschiedenen Kapiteln immer wieder die Melodie von *Happy Birthday*, die aufgrund ihrer Einfachheit und ihres Bekanntheitsgrads geradezu prädestiniert dafür ist. Schon der Vergleich dieser unterschiedlichen **Reharmonisationen** zeigt, wie vielfältig die Möglichkeiten harmonischer Bearbeitung sind.

Einige wichtige Standards tauchen als Noten bzw. Leadsheets in Form einer **Kontrafaktur** (also eines neuen Melodiethemas über einer bekannten Akkordfolge) im Buch auf. Anhand dieser Kontrafakturen lässt sich einiges, auch über das Originalstück, erlernen.

Kontrafaktur

*) Außer dem Real Book, das ursprünglich am Berklee College of Music im Umfeld von **STEVE SWALLOW** und **PAUL BLEY** entstanden ist, und für das anfangs keine Abdruckrechte vorlagen, gibt es inzwischen noch eine ganze Reihe weiterer Real bzw. Fake Books (wie Real Book 2 & 3 sowie New Real Book 1, 2 & 3 etc.) vor. Diese stellen alle auch sinnvolle Ergänzungen und Erweiterungen dar. Die meisten für dieses Buch relevanten Stücke finden sich aber im Real Book. Auch dieses hat sich im Laufe der Zeit weiter entwickelt, wurde längst legalisiert und liegt inzwischen in der sechsten überarbeiteten Auflage vor.



Ein *Real Book* als Ergänzung*) ist aber sehr zu empfehlen, um die Original-Themen und -Leadsheets studieren zu können, von denen sich diese ableiten bzw. all der anderen Stücke, auf die im Laufe des Buches auch immer wieder verwiesen wird.

Wichtig ist, sich im Lauf der Zeit ein sicheres **Akkordstufen-Verständnis** für die verschiedenen Tonarten anzueignen. Dies ist unentbehrlich, um eine schnelle harmonische Analyse vornehmen zu können. Dafür findet sich zu Beginn des letzten Teils eine zusammenfassende Tabelle mit einer *Übersicht über die wichtigsten Akkordfunktionen* (in Stufenform), die man in jeder Tonart sicher erkennen können sollte. Anhand dieser Tabelle kann man leicht selbst überprüfen, ob man alle wichtigen Akkordfunktionen einer Tonart benennen kann.

Über ein gewisses Handwerkszeug zu verfügen heißt natürlich nicht, dieses immer einsetzen zu müssen. Man muss auch wissen, wann dieses Werkzeug notwendig und hilfreich ist und wann man besser einfach nur seiner Vorstellungskraft freien Lauf lassen sollte, denn: „Kreativität ist Intelligenz, die Spaß hat.“ (Albert Einstein)

ZUM AUFBAU DES BUCHES: Ich gehe von der Beschaffenheit des **einzelnen Ton** (also seiner **Obertonreihe**) aus, und leite daraus das **Tonsystem** ab, um mich dann zunächst den **Intervallen** (also dem Zusammenklang von zwei Tönen) zu widmen, dann den **Konstruktionsprinzipien von Akkorden** und erst danach den **Akkordfolgen** (also den Beziehungen der Akkorde untereinander).

All das habe ich versucht, mit möglichst *viel Praxisbezug zur Gitarre* und Übungsmöglichkeiten, die das selbstständige Denken anregen, zu verknüpfen. Ich hätte in meiner Jugend gerne selbst solch ein Buch gehabt. Etwas Derartiges gab es damals leider noch nicht einmal ansatzweise. Überhaupt war es in den 1980er Jahren (ohne Internet) noch ungleich schwieriger als heute, sich Wissen über Jazzharmonik (und nicht nur darüber) anzueignen. Mit dem Schreiben habe ich nun versucht, diese damals (aber wie ich finde auch heute nach wie vor bestehende) Lücke zu füllen und konnte so ganz nebenbei auch mein eigenes Wissen noch erweitern und vertiefen. Ich hoffe, dass das Lesen des Buches nun ebenso nutzbringend ist, wie es das Schreiben für mich war.

Um möglichst alle relevanten **Notenbeispiele** und darüber hinaus auch noch hilfreiche Jam Tracks auf **CD** wie auch zum **DOWNLOAD** zur Verfügung stellen zu können, haben wir uns für (datenkomprimierte) **MP3-Dateien** der Notensatz-Dateien entschieden. Diese wurden teilweise mit weiteren Spuren wie Bass, Drums oder Keyboard ergänzt. Damit können die **Audiobeispiele** ihren Beitrag zum erfolgreichen Studium des Buches leisten!

MP3-Downloads

Wieland Harms

PREMIERES
Legal Use
Purchase



VOM TON ZUM TONSYSTEM

Einleitung

Die Dur-Tonleiter

Unser gesamtes westliches Tonsystem basiert auf der DUR-TONLEITER. Mit dem Ton C beginnend sind das die Noten der C-Dur-Tonleiter C, D, E, F, G, A, B*, C. Diese Tonleiterstufen werden auch mit *lateinischen Ordnungszahlen* nummeriert:

C-Dur-Tonleiter

	Primus	Secundus	Tertius	Quartus	Quintus	Sextus	Septimus	Octavus
Abgeleitet und eingedeutscht wurden daraus die Intervallbezeichnungen:								
	Prime	Sekunde	Terz	Quarte	Quinte	Sexte	Septime	Oktave
T							0	1
A		0			0	2		
B	3		2	3				

Woher kommt diese Tonleiter? Ist sie naturgegeben oder ist sie lediglich ein ‚Kulturgut‘?

Die Teiltonreihe

Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir zunächst verstehen, was ein Ton eigentlich ist. In der Natur besteht ein Ton nicht allein aus diesem einen Ton, sondern immer aus vielen Tönen! Das bedeutet: Ein (nicht elektronisch erzeugter) Ton besteht in der Natur niemals nur aus einer einzigen Schwingung, sondern immer aus mehreren, sich überlagernden Teilschwingungen (‚ganzzahlige Vielfache‘). Diese Teilschwingungen werden als **Teiltöne** bezeichnet. Sie bilden zusammen die sogenannte **Teiltonreihe** (vgl. Kapitel Obertonreihe, S. 11ff.).

Die Quintverwandtschaft

Innerhalb dieser Teiltonreihe ist – gleich nach der **Oktave** (**2. Teilton**) – die **Quinte** (**3. Teilton**) der dominanteste Teilton. Daraus ergibt sich die sogenannte **Quintverwandtschaft**. Jeder Ton ist mit zwei anderen Tönen quintverwandt, seiner ‚**Unterquinte**‘ (der fünfte Ton abwärts) und seiner ‚**Oberquinte**‘ (der fünfte Ton aufwärts):

Der Dur-Dreiklang

Wie man der Teiltonreihe (vgl. Seite 12) entnehmen kann, bilden der **4., 5. und 6. Teilton** eines Tons einen vollständigen Dur-Dreiklang (vgl. Kapitel Dreiklänge, S. 62). In jedem einzelnen Ton ist also schon ein kompletter Dur-Dreiklang enthalten.

Wir bilden nun über jedem der drei miteinander quintverwandten Töne, nämlich F, C und G, einen Dur-Dreiklang, um die als Obertöne enthaltenen Dreiklangstöne sichtbar zu machen. Die Töne dieser drei Dur-Dreiklänge sind damit automatisch ein integraler Bestandteil des Systems der Quintverwandtschaft.

	F	C	G
(Unterquinte)			
(Oberquinte)			
T			
A			0
B	1	3	

	F	C	G
T	1		3
A	2	0	4
B	3	2	5



Bei einem Oktavgriff werden Quarte und Quinte addiert:

Quinte + Quarte = Oktave			Oktavgriffe 1		Oktavgriffe 2	
Quinte + Quarte = Oktave			A- und g-Saite	g- und e-Saite	E- und d-Saite	d- und e-Saite
			5	8	10	8
			3	5	8	10

--	--	--

Alle anderen Intervalle können gut von Quinte, Quarte und Oktave abgeleitet werden, z.B.:

große Terz → reine Quarte	Tritonus → Quinte	große Septime → Oktave
große Terz → reine Quarte	Tritonus (übermäßige Quarte) → reine Quinte	große Septime → reine Oktave
2	4	4
3	3	5
		3

--	--	--

Bei größeren Intervallen (über die Oktave hinaus) kann man die Oktave gedanklich addieren:

große Dezime	Duodezime	Doppel-Oktave
große Dezime = Oktave + gr. Terz	Duodezime = Oktave + Quinte	Doppel-Oktave = Oktave + Oktave
5	8	8
(5)	8	8
9	(10)	(10)
(10)	8	8
8	8	8

--	--	--



3. Spiele Aura Lee und trage die Ziffern für die Intervalle ein!



10

Musik: George Rodway Poulton (1828–1867)

Aura Lee

Text: William Whiteman Fosdick (1825–1862)

♩ = 104

When the black - bird in the spring, on the wil - low tree
sat and rocked, I heard him sing, sing - ing au - ra lee.

The first system of musical notation for 'Aura Lee' is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of a vocal line and a guitar accompaniment line. The guitar line includes a tablature section with empty boxes for interval identification. The lyrics are: 'When the black - bird in the spring, on the wil - low tree sat and rocked, I heard him sing, sing - ing au - ra lee.'

Lösung

alfred.com/
redeem

5

Au - ra lee, au - ra lee, maid with gol - den hair.

The second system of musical notation continues the song. It starts at measure 5. The lyrics are: 'Au - ra lee, au - ra lee, maid with gol - den hair.'

9

sun - shine come a - long with thee, swal - lows in the air.

The third system of musical notation continues the song. It starts at measure 9. The lyrics are: 'sun - shine come a - long with thee, swal - lows in the air.'





Das Prinzip der Griffbrett-Orientierung mit dem CAGED-System

Durch das Prinzip des Verschiebens der fünf ‚Matrix-Akkorde‘ des CAGED-Systems in andere Lagen fällt das Transponieren in andere Tonarten leicht. Die folgende Transponiertabelle zeigt die jeweilige Tonart an, die entsteht, wenn – wie mit einem beweglichen Sattel – Akkorde in Barrégriffweise verschoben werden:

Transponiertabelle: CAGED Matrix-Akkorde					
	C-Typ	A-Typ	G-Typ	E-Typ	D-Typ
Bund	C 	A 	G 	E 	D
I.	C#/D\flat 	A#/B\flat 	G#/A\flat 	E#/F 	D#/E\flat
II.	D	B	A	F#/G\flat	E
III.	D#/E\flat	C	A#/B\flat	G	E#/F
IV.	E	C#/D\flat	B	G#/A\flat	F#/G\flat
V.	E#/F	D	C	A	G
VI.	F#/G\flat	D#/E\flat	C#/D\flat	A#/B\flat	G#/A\flat
VII.	G	E	D	B	A
VIII.	G#/A\flat	E#/F	D#/E\flat	C	A#/B\flat
IX.	A	F#/G\flat	E	C#/D\flat	B
X.	A#/B\flat	G	E#/F	D	C
XI.	B	G#/E\flat	F#/G\flat	D#/E\flat	C#/D\flat
XII.	C	A	G	E	D
XIII.	C#/D\flat	A#/B\flat	G#/A\flat	E#/F	D#/E\flat
XIV.	D	B	A	F#/G\flat	E
XV.	D#/E\flat	C	A#/B\flat	G	E#/F
XVI.	E	C#/D\flat	B	G#/A\flat	F#/G\flat
usw.					



Vierklänge

Erweitert man einen Dreiklang durch einen weiteren Ton, erhält man einen *Vierklang*. Der logischen Fortsetzung des Prinzips der *Terzschichtung* entsprechend wird ein Dreiklang mit einer weiteren Terz über der *Quinte* erweitert. Dadurch entsteht ein *Septakkord*.

C C7 Cmaj7

Dreiklang + kleine 3 + große 3

Septakkorde

Septakkorde sind also die logische Fortsetzung des Prinzips der *Terzschichtung*. Ausgehend davon, dass jeder Dreiklang sowohl mit einer *kleinen* als auch einer *großen* Terz erweitert werden kann, müsste man ausgehend von den vier *Basis-Dreiklängen*, nämlich Dur, Moll, Vermindert und Übermäßig, rechnerisch auf acht *Septakkorde* kommen. Allerdings entsteht beim übermäßigen Dreiklang kein *Septakkord*, wenn man ihn mit einer großen Terz ergänzt, da man lediglich eine Oktave und keine *Septime* erhält. Es bleibt also (Sonderformen nicht mitgerechnet) bei lediglich *sieben* *Septakkorden*:

7 = kl. Septime
 maj7 oder Δ7 = gr. Septime

Die sieben Septakkorde

C7 Cmaj7 Cm7 Cm(maj7) Cmaj7(#5) E/C Cm7(b5) C°7

C7 Cm7 Cmaj7(#5) C°7 C(maj7) Cm(maj7) Cm7(b5)

Septakkord-Sonderformen

C7(sus4) C7(sus2) C7(b5) Cmaj7(b5) E(sus2)/C C7(#5)

C7(sus4) C7(sus2) C7(b5) Cmaj7(b5) C7(#5)



Mu-I-Voicings

Der **Dur(add⁹)**-Akkord wurde in der Popmusik aber schon früher verwendet, besonders von der Band **STEELY DAN**, die ihn aufgrund der harmonischen ‚Reibung‘ (Dissonanz) scherzhaft ‚**Mu**^{*}-Major-Chord‘ taufte. Auf der Gitarre können in der 1. Lage alle fünf Akkordtypen als **Mu-Major-Chords** gespielt werden. So kennt man den Akkord aus der frühen Phase der Gruppe. Deshalb werden diese Akkorde als **Mu-I-Voicings** bezeichnet:

Mu-I-Voicings (Grundstellung)

C(add ⁹)	G(add ⁹)	D(add ⁹)	A(add ⁹)	E(add ⁹)
----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------

T	0	3	0	2	0	0	0	0
A	0	2	2	2	4	0	1	4
B	2	0	0	2	0	4	2	0
B	3	3	0	0	0	0	0	0

Mu-I-Voicings als Barréakkorde



Diese können mit Einschränkungen als Barrégriffe entsprechend verschoben werden. Beim G-Typ muss man entweder auf der 1. oder der 5. Saite auf einen Ton verzichten, der D-Griff funktioniert nur in sehr hoher Lage als Verschiebung, wird aber als Klang durch die C-Form mit abgedeckt. Der Mu-Major-Chord kann auch in Umkehrungen gespielt werden. Die Umkehrungen entsprechen denen von Dreiklängen in weiter Lage, nur dass die None addiert wird. Wichtig ist, dass der Mu-Major-Chord immer so gesetzt wird, dass zwischen None und Terz eine (große) Sekunde liegt (Ausnahme: die 1. Umkehrung/Terzbass-Stellung!).

Mu-I-Voicings (Umkehrungen)

A(add ⁹)	A(add ⁹)/C#	A(add ⁹)/E	A(add ⁹)/B
----------------------	-------------------------	------------------------	------------------------

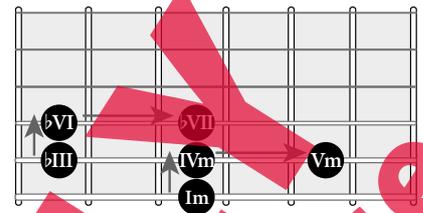
T	2	5	10	17
A	4	4	6	14
B	2	7	9	11
B	0	4	7	14

^{*} Warum eigentlich ‚Mu-Major-Chord‘?

Mu ist abgeleitet von μ [altgr.: $\mu = 12$. Buchstabe des griechischen Alphabets], das auf das ägyptische Hieroglyphen-Symbol für Wasser zurück geht. Als Präfix-Symbol für Mikro wird μ als Maßeinheit für ein Millionstel verwendet. In der Physik steht der Buchstabe μ für Reibungskoeffizient. Der Reibungskoeffizient bezieht sich auf das Verhältnis zwischen der Reibungskraft (F), die der Bewegung zweier sich berührender Oberflächen entgegenwirkt, und der Normalkraft (N), die die beiden Oberflächen zusammenpresst. Die Reibung im **Mu-Major-Chord** besteht in der großen Sekunde, die in allen **Mu-Major-Voicings** zwischen großer None und großer Terz liegt.



Stufenakkorde in A-Moll (Natürlich Moll)							
Stufe	I	II	bIII	IV	V	bVI	bVII
Stufenakkord	Am ⁷	Bm ^{7(b5)}	Cmaj ⁷	Dm ⁷	Em ⁷	Fmaj ⁷	G ⁷



Die Stufenakkorde im Quintenzirkel

Im *Quintenzirkel* lassen sich auch die Haupt- und Parallelklänge einer Tonart auf einen Blick ablesen. In der *Mitte* steht immer die **Tonika** mit ihrem *Parallelklang*, *links* davon die **Subdominante** mit *Parallelklang* und *rechts* davon die **Dominante** mit *Parallelklang*.

Die Funktionstheorie

Was treibt eine Akkordfolge an? Welcher Akkord sollte als nächstes folgen? Warum klingen bestimmte Akkordfolgen ‚gut‘ und andere weniger gut? Welchen Anteil haben *physikalische/naturgesetzliche Gegebenheiten* auf unser Hörempfinden und welche Rolle spielen unsere *Hörgewohnheiten*? Solche Fragen hat sich bestimmt jeder, der sich mit Musik beschäftigt, irgendwann schon einmal gestellt.

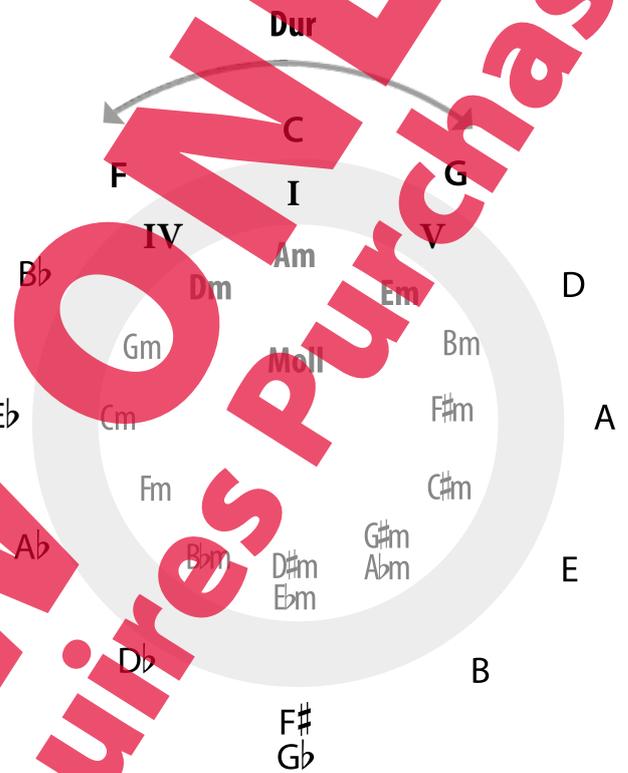
Die treibende Kraft hinter harmonischen Bewegungen in der funktionalen Harmonik ist die **Dominante**; die **Tonika** wiederum stellt den Ruhepol sowie Ausgangs- und *Schlusspunkt* dar, wohingegen die **Subdominante** der *Befestigung* und *Bestätigung* der Tonart dient. Alle anderen Stufenakkorde werden als *Substitute* der drei zuvor genannten verstanden (vgl. hierzu auch das *Dur-/Moll-System*, S. 85).

Die Funktionstheorie geht im Wesentlichen auf den Musiktheoretiker HUGO RIEMANN (1849–1919) zurück. Es handelt sich dabei um einen Erklärungsansatz, bei dem man den einzelnen Akkorden einer Akkordfolge bestimmte *Funktionen* zuschreibt und die Akkordverbindungen auf dieser funktionalen Ebene untersucht. Dabei sollen Zusammenhänge verdeutlicht werden, indem Harmonien nach *Spannungsgrad* klassifiziert werden: von KEINER Spannung (Tonika) über WENIG Spannung (Subdominante) zu STARKER harmonischer Spannung (Dominante). *Parallelen* und *Gegenklänge* werden als *Stellvertreter der Hauptfunktionen* verstanden, die sich im selben Spannungsfeld bewegen wie die Hauptfunktionen, auf die sie sich beziehen oder die sie ersetzen.

Auch die **Harmonik des Jazz** kann man – bis auf spezielle Phänomene wie Blues-Harmonik oder den modalen Jazz – funktionsharmonisch gut erklären. Auch hier geht man von *drei Hauptfunktionen* aus, nämlich Tonika, Subdominante und Dominante:

Die **Tonika** gibt die Tonart vor. Meist steht sie am Anfang und Ende eines Stückes. Die **Subdominante** weitet die Tonart aus und befestigt sie.

Die **Dominante** erzeugt Spannung und führt zurück zur Tonika (hierbei spielen die *Leittöne* eine maßgebliche Rolle). Im Jazz haben wir es dabei allerdings in der Regel mit Mehrklängen und kaum mit Dreiklängen zu tun.



Tonika
Dominante
Subdominante

Parallelen
Gegenklänge

Jazzharmonik



Ein Blues-Standard mit etlichen Zwischendominanten aus den 1920er Jahren, der u.a. von BESSIE SMITH, aber auch von ERIC CLAPTON (mehrfach) gecouvert wurde, ist *Nobody Knows You When You're Down and Out* von JIMMY COX (1882–1925):

Nobody Knows You When You're Down and Out

Musik und Text: Jimmy Cox (1882–1925)

Bearbeitung: Wieland Harms

© Copyright 2025 by Alfred Music Publishing GmbH



12/8 ||: C E7 | A7 | Dm A7 | Dm A7 Dm / |

| F F#07 | C A7 | D7/F# | G7 :||

Ending:

| D7/F# G7 | C ||

Akkord-Voicings in Noten & Tab

	C	E7	A7	A7	Dm	F	F#07	D7/F#	G7
T	0	0	0	3	1	1	2	2	1
A	1	3	2	2	3	1	1	1	0
B	0	1	0	0	2	2	2	2	0
4	2	2	2	2	3	3	1	0	0
5	3	2	0	0	0	3	x	0	2
6		0				1	2	2	3

Anhör- und Anspieltipp für Stücke mit Zwischendominanten:

Der Jazz Standard *All of Me* (MARKS/SIMONS) sowie der durch die Cover-Version von NORAH JONES bekannt gewordene Song *Don't Know Why* von JESSE HARRIS sind weitere schöne Beispiele für Songs, die maßgeblich von Zwischendominanten geprägt sind. Auch (*Somewhere*) *Over the Rainbow* (Real Book 3 und New Real Book 3) von HAROLD ARLEN/EDGAR Y. HARBURG (Filmmusik aus *Der Zauberer von Oz*) ist ein harmonisch interessanter Jazz Standard mit vielen Zwischendominanten (und II-V-Zwischenkadenzen). Das Stück existiert in vielen verschiedenen Fassungen, u.a. auch von ERIC CLAPTON. Darüber hinaus finden sich auch in der Rockmusik in klassisch inspirierten Stücken wie z.B. bei QUEEN in *Bohemian Rhapsody* und *We Are the Champions* u.a. zahlreiche Zwischendominanten bzw. deren verminderte und halbverminderte Substitute.



Solche Guide Tones eignen sich auch gut für ‚Akkord-Einwürfe‘ in Melodiephrasen. Dies kann man gut in alten Aufnahmen von FREDDIE KING (z.B. in *Stumble* vom Album *Let's Hide Away and Dance Away with Freddy King*) oder BARNEY KESSEL, z.B. in *Little Susie* (RAY BRYANT) vom Album *The Poll Winners: Exploring The Scene!* (Contemporary Records, 1960) hören, aber auch bei ROBBEN FORD u.a.

Wenn kein Bassist mitspielt, kann man dessen Aufgabe übernehmen und noch einen *Walking Bass* addieren:

Walking Bass

Musik: Wieland Harms

Blues in B \flat

(mit Guide Tones mit Walking Bass)

© Copyright 2025 by Alfred Music Publishing GmbH

46

♩ = 138 B \flat 7 (no5) E \flat 7 (no5) B \flat 7 (no5)

A \flat 7 (no5) E \circ 7 (no5) B \flat 7 (no5) G7 (no5)

Cm7 (no5) F7 (no5) B \flat 7 (no5) G7 (no5) C7 (no5) F7 (no5)

REGELN FÜR WALKING BASS

- SPIELE SO MELODISCH WIE MÖGLICH.** Eine Basslinie ist auch eine Melodie!
- NUTZE DABEI AKKORD-, SKALEN- ODER CHROMATISCHE DURCHGANGSTÖNE** (*chromatic approach notes*).
- SPIELE BEI JEDEM NEUEN AKKORD ZUNÄCHST DEN GRUNDTON.** Alternativ ist auch die Quinte, Terz oder sogar Septime möglich. Bleibt der Akkord liegen, wird auf der nächsten ‚Eins‘ wieder ein Akkordton gespielt.



Rhythm Changes

1930 hatte das Gershwin-Musical *Girl Crazy* Premiere. Das bekannteste Stück daraus ist bis heute *I Got Rhythm*. Es entwickelte sich schon bald zu einer beliebten Improvisationsvorlage von Jazzmusikern. Dies führte dazu, dass reihenweise neue Themen über die fortan als *Rhythm Changes* titulierte Akkordfolge komponiert wurden, so z.B. *Anthropology*, *Dexterity*, *Thriving from a Riff* (CHARLIE PARKER), *Oleo* (SONNY ROLLINS), DIZZY GILLESPIES *Salt Peanuts*, und THELONIOUS MONKS *Rhythm-a-Ning*, aber auch das Thema zur Zeichentrickserie *Flintstones* [dt. Titel: *Familie Feuerstein*], um nur einige der bekanntesten Beispiele zu nennen.

Traditionell stehen diese ‚Kontrafakturen‘^(*) von *I Got Rhythm* in der (Bläser-)tonart B \flat -Dur. Neben thematischen Neuinterpretationen wird aber auch die Akkordfolge selbst gerne variiert und reharmonisiert. So hat sich diese Form als eine eigene Gattung ähnlich der (Jazz-)Bluesform etabliert. Die harmonische ‚Keimzelle‘ der *Rhythm Changes* ist eine 16-25-Kadenz.

Rhythm Changes (AABA-Liedform in B \flat -Dur)

A-Teil

4/4 ||: T Tp | Sp D | T Tp | Sp D |

| B \flat Gm 7 | Cm 7 F 7 | B \flat Gm 7 | Cm 7 F 7 |

| T ZwD zur S | S s | T D | 1. T D || 2. D T |

| B \flat B 7 | E \flat E \flat m | B \flat F 7 | B \flat F 7 :|| F 7 B \flat |

B-Teil (Bridge)

ZwD zur Tp ZwD zur Sp D

| D 7 | /: | G 7 | /: | C 7 | /: | F 7 | /: ||

Das harmonische Grundgerüst beruht maßgeblich auf einer halbtaktigen I-VI-II-V-Akkordfolge (16-25-Kadenz), die einmal wiederholt wird. Darauf folgt ein Takt Tonika und ein Takt Subdominante. Die Tonika leitet meist über eine eingeschobene Zwischendominante zur Subdominante, die dann wiederum über eine ‚domantisierete‘ Subdominante (IV 7), Moll-Subdominante in Dur (IVm 7), einen verminderten Durchgangsakkord (#IV $^{\circ 7}$) oder den *Augmented 6th* (als Sekundakkord) wieder zurück zur Tonika führt. Der erste A-Teil endet mit einem Halbschluss, um die Wiederholung vorzubereiten, der zweite mit Ganzschluss. Die Bridge basiert auf einem Quintfall von Dominant-Septakkorden (Dominantkette), der mit der III 7 beginnt, um mit der Dominante (V 7) abschließen zu können. Dabei kann jedem Dominant-Septakkord noch seine II. Stufe vorangestellt werden, was den harmonischen Rhythmus beschleunigt.

^(*) Als Kontrafaktur wird laut Wikipedia „ein künstlerisches Produktionsverfahren sowie dessen Ergebnis bezeichnet, bei dem aus einem Kunstwerk unter Beibehaltung bestimmter Formbestandteile ein neues Kunstwerk gemacht wird“. Ursprünglich wurde in der Musikwissenschaft lediglich eine textliche Neubearbeitung eines Liedes mit einem neuen Text (z.B. bei der Kreation eines deutschen Texts auf ein bestehendes lateinisches Kirchenlied) als Kontrafaktur bezeichnet. In der modernen Musiktheorie spricht man allerdings auch von Kontrafaktur, wenn eine neue Melodie unter Beibehaltung des Harmonieschemas komponiert wird; eine Praxis, für die es vor allem im modernen Jazz unzählige Beispiele gibt.



Musik: Wieland Harms

Yester Snow, Today's Glow

82

(Chord Melody über Rhythm Changes)

© Copyright 2025 by Alfred Music Publishing GmbH

♩ = 180

Chords: Dm7, Db7(no5), Cm7(11), B7(b5), Dm7, Db7(no5), Cm7(11), B7(b5)

Chords: Dm7, Db7(no5), Cm7(11), B7(b5), Bb6, G7(#9), Cm7, Eb/F

Section A: Bbmaj7, B07, Cm7, F7(no5), Dm7, G7(#9), Cm7, Eb/F

Chords: Bb6, Ebm7(b5/11), Dm7(b5), Eb13, C#07, Dm7(b5), G7(#5), C7(#9), F7(6)



TEIL 2



Im Wesentlichen werden folgende Modulationstechniken unterschieden:

Diatonische Modulation

Bei der *diatonischen Modulation* macht man sich die Tatsache zunutze, dass Tonarten, die nicht weiter als zwei Stufen im *Quintenzirkel* auseinander liegen, über gemeinsame Stufenakkorde verfügen. Solch ein gemeinsamer Akkord wird dann als Bindeglied zwischen den Tonarten, also als Übergang in eine andere Tonart, benutzt. Diese gemeinsamen Akkorde sind die *Pivot Chords der diatonischen Modulation*. Die diatonische Modulation kann man als einen *Modal Interchange* im umgekehrten Sinne verstehen. Beim *Modal Interchange* liegt der Fokus auf den unterschiedlichen Stufenakkorden zweier gleichnamiger Modi, bei dem man sich einen dieser anders gearteten Akkorde ausleiht. Bei der *diatonischen Modulation* nutzt man dagegen einen gemeinsamen Akkord als Bindeglied. Hier zwei Beispiele einer unauffälligen *diatonischen Modulation* zwischen parallelen Tonarten. Deutlicher erkennbar ist eine *diatonische Modulation* immer zwischen Tonarten, die im *Quintenzirkel* nicht so nahe beieinander liegen.

Musik: Traditional

Greensleeves

Bearbeitung: Wieland Harms

(Romanesca-Modell im 2. Teil)

© Copyright 2025 by Alfred Music Publishing GmbH

A-Moll

$\frac{3}{4}$ || Am | C | G | G* | Am | / | E | / ||

| Am | C | G | G* | Am | E | Am | / ||

Romanesca-Modell mit Modulation über G als Pivot Chord von C-Dur nach A-Moll:

C-Dur **A-Moll**

|| C | / | G | G* (pivot chord) | Am | / | E | / ||

C-Dur **A-Moll**

| C | / | G | G* (pivot chord) | Am | E | Am | / ||

*) Statt zwei Takten G-Dur ist hier alternativ im 2. Takt auch Em möglich. Im Romanesca-Teil würde dieser dann seinerseits zum *Pivot Chord*.

Und hier das **Folia-Modell** mit Modulation über G als Pivot Chord von A-Moll nach C-Dur (also *umgekehrt* wie bei der *Romanesca*).

Folia

Musik: Traditional

© Copyright 2025 by Alfred Music Publishing GmbH

Bearbeitung: Wieland Harms

A-Moll **C-Dur** *phrygischer Schluss*

$\frac{3}{4}$ || Am | E | Am | G (pivot chord) | C | G | F | E :||

Es existieren zahlreiche Stücke aus unterschiedlichsten Epochen mit dem *Folia-Modell*. Von MAURO GIULIANI (1781–1829) z.B. stammt das bekannte Gitarrenstück *6 Variations sur les Folies d'Espagne*, das auf diesem Akkordschema basiert. Ein bekanntes Stück mit *Folia*-Harmoniefolge aus der Filmmusik, ist *Conquest of Paradise* von VANGELIS, das dieser für den Columbus-Historienfilm *1492: Conquest of Paradise* komponiert hatte. In Deutschland wurde die Musik vor allem als Einmarschmusik der Boxkämpfe von HENRY MASKE bekannt. Für mein Buch *Paganini & Co.* (Gerig Music) habe ich eine *Folia* komponiert, die einem Paganini-Capriccio nachempfunden ist und die sich sehr gut als E-Gitarrenetüde eignet.



Auch Cm-Pentatonik und Gm-Pentatonik sind übrigens über einem Dm⁷⁽¹¹⁾-Akkord möglich. Sie sind aber nicht in D-Dorisch enthalten und färben den Akkord entsprechend anders ein.

Pentatonische Rückungen (Outside-Konzepte):

Nun zum dritten und letzten pentatonischen Konzept, den *Outside-Techniken*.

Hier eine Line mit *Side Slipping*. Dabei löst sich die durch die C#m-Pentatonik erzeugte Spannung immer wieder in der Dm-Pentatonik auf.

Outside

Side Slipping

Outside-Technik: Side Slipping abwärts (Dm- / C#m-Pentatonik)

107

Dm⁷

Man kann das nicht nur mit der um einem Halbton tiefer gelegenen Pentatonik machen, sondern auch mit der um einen *Halbton höher* gelegenen. Hier ein Beispiel mit einer *5er-Sequenz*, die sich heraus und wieder herein bewegt.

Outside-Technik: Side Slipping aufwärts - 5er Sequenz (Dm- / Ebm-Pentatonik)

Und hier noch ein Beispiel mit einer *7er Sequenz*:

Outside-Technik: Side Slipping aufwärts - 7er Sequenz (Dm- / Ebm-Pentatonik)



Aufgabe:

Versuche zunächst selbst, geeignete Voicings zu finden. Bei der Auswahl der Voicings sollte auf gute Stimmführung geachtet werden! Alle Slash Chords sind mit Dreiklang in **enger Lage zu setzen**, der Basston kann aber auch weit (also eine Oktave tiefer) geführt werden. Die Moll-Septakkorde (sollten immer als Dur-Dreiklänge mit großer Sexte im Bass erkennbar sein (M/6). Umkehrungen, bei denen der Dreiklang nicht mehr intakt ist oder Elisionsklänge ohne Quinte wären als Voicing hier keine gute Wahl.

Hier eine mögliche Lösung:

Musik: Wieland Harms

Steps Ahead

(Reharmonisation mit Slash Chords)

© Copyright 2025 by Alfred Music Publishing GmbH



♩ = 120

F#/B C/D D/G Ab/Bb Bb/Eb C/A C/D

D/G Ab/Bb Bb/Eb E/F# F#/B Ab/F Ab/Bb

Bb/Eb C/A C/D D/G E/C# E/F#

F#/B Ab/F Ab/Bb Bb/Eb E/C# E/F#

The image displays a guitar chord chart for the piece 'Steps Ahead'. It consists of four systems of music, each with a treble clef staff showing chord voicings and a guitar tablature staff below. The chords are: F#/B, C/D, D/G, Ab/Bb, Bb/Eb, C/A, C/D, D/G, Ab/Bb, Bb/Eb, E/F#, F#/B, Ab/F, Ab/Bb, Bb/Eb, C/A, C/D, D/G, E/C#, E/F#, F#/B, Ab/F, Ab/Bb, Bb/Eb, E/C#, and E/F#. The tablature shows fingerings for the Treble (T), Alto (A), and Bass (B) strings. A large red watermark 'PREMIERE USE Requires purchase' is overlaid diagonally across the page.



HARMONISCHE ANALYSE UND SYNTHESE

Stücke besser zu verstehen, heißt auch, sie besser interpretieren zu können. Das gilt für alle Musiker, aber ganz besonders für Jazzmusiker. In diesem **Analyse-Synthese-Teil** soll es nun darum gehen, Kompositionen zu analysieren, aber auch um die **Synthese** des harmonischen Materials, also um die verschiedenen Möglichkeiten der **Ausarbeitung** bzw. Bearbeitung.

Ich empfehle, jedes Stück erst einmal zu spielen und dann eine eigene harmonische Analyse vorzunehmen. Danach kann die eigene Analyse mit der hier abgedruckten abgeglichen werden. Beim Abgleich sollte man immer berücksichtigen, dass es bei harmonischen Analysen auch Ermessens- und Interpretationsspielräume gibt. Es gibt häufig mehr als eine Deutungsmöglichkeit bezüglich der Akkordfunktion als jeweils angegeben. Eine Funktionsanalyse sollte aber aus meiner Sicht den Fokus auf das Wesentliche lenken, auch wenn damit manche Doppel- und Mehrdeutigkeit verloren geht, die auch ein immanenter Teil harmonischer Strukturen ist.

Unbedingte Voraussetzung für das Verständnis von harmonischen Strukturen und die eigene Analyse eines Stückes ist das sichere Beherrschen der Benennung der Haupt- und Nebenfunktionen sowie der Akkorde der ‚Erweiterten Tonalität‘ in möglichst allen Tonarten. Hier noch einmal eine zusammenfassende Übersicht über die wichtigsten tonalen Beziehungen, die als Hilfestellung für die Funktionsanalysen genutzt werden kann:

Die wichtigsten Funktionen einer Tonart (Übersicht)

Die Hauptfunktionen in Dur und Moll mit Kleinterz-Verwandtschaften (Parallelklänge)			
Parallelklänge der Moll-Hauptfunktionen:	$\flat III / tP$ Dur-Parallele zur Moll-Tonika	$\flat VI / sP$ Dur-Parallele zur Moll-Subdominante	$\flat VII / \S$ (nominell dP) Dur-Parallele zur Moll-Dominante
Hauptfunktionen:	I (Tonika)	IV (Subdominante)	V (Dominante)
Parallelklänge der Dur-Hauptfunktionen:	$VI m / Tp$ Moll-Parallele zur Dur-Tonika	$II m^{7(\flat 5)} / suk$ Subdominant-Untertanzklang $II m / Sp$ Moll-Parallele zur Dur-Subdominante	$III m / Tg$ oder Dp (Moll-Parallele zur Dur-Dominante)

Die Hauptfunktionen in Dur und Moll mit Großterz-Verwandtschaften (Gegenklänge)			
Gegenklänge der Dur-Hauptfunktionen:	$III m / Tg$ Moll-Gegenklang zur Dur-Tonika	$VI m / Sg$ Moll-Gegenklang zur Dur-Subdominante	$VII m^{7(\flat 5)} / Dok$ Dominant-Obertanzklang $VI m / Dg$ Moll-Gegenklang zur Dur-Dominante
Hauptfunktionen:	I (Tonika)	IV (Subdominante)	V (Dominante)
Gegenklänge der Moll-Hauptfunktionen:	$\flat VI / tG$ Dur-Gegenklang zur Moll-Tonika	$\flat II / sG$ Dur-Gegenklang zur Moll-Subdominante	$\flat III / tG$ (nominell dG) Dur-Gegenklang zur Moll-Dominante



Melodie harmonisiert mit Slash Chords („Pseudo Classical“)

C/A G/D A/C# G/D D B/D# Em7 Cmaj7 Em/C# C/D

So klingt es mit Slash Chords, wenn es eher in Richtung FUSION/STEELY DAN gehen soll.

Melodie harmonisiert mit Slash Chords („Fusion Style“)

C/F Em7 C#m7(#5) C/D D/E Cmaj7/D Bb7(13) Ebmaj7 Abmaj7(b5) Gadd9

Für einen modernen Sound muss man keine spektakulären Reharmonisationen vornehmen. Alleine durch die Auswahl der Voicings kann man schon viel erreichen.

Melodie harmonisiert mit Modern-Fusion-Voicings

Cmaj7(no5) Am7(no5)/B D9 Badd9/D Gsus2

Jazz-Variationen über ‚Happy Birthday‘

Ähnlich simpel wie unsere II-V-I-Melodie ist auch die Melodie von *Happy Birthday*. Damit eignet sie sich bestens für harmonische Bearbeitungen. Im Laufe des Buches haben wir schon einige mögliche Reharmonisationen kennengelernt. Die folgende Bearbeitung ist nun im Jazz-Stil gehalten und bietet mehrere harmonische Variationen des Themas. Als Tonart habe ich G-Dur gewählt, da so (mit der Melodie eine Quinte höher transponiert) vierstimmige Akkorde besser unter den Melodietönen unterzubringen sind.

Happy Birthday



Versuche selbst, ein *Chord-Melody-Arrangement* des Stückes vorzunehmen. Sowohl *Wave* als auch *Brazilian Affair* sind gut geeignet dafür. Besonders bei *Wave* sollte man bei den längeren Tönen und Pausen immer wieder den *Bossa-Rhythmus* einfließen lassen. Bei *Brazilian Affair* reicht es hingegen im Wesentlichen aus, die Melodie mit einem *Wechselbass* (Grundton, Quinte im Wechsel) und ggf. einigen weiteren Akkordtönen zu unterlegen.

Hier mein Arrangement von *Brazilian Affair*:

Musik: Wieland Harms

Brazilian Affair

147 Chord Melody

(Chord Melody)

© Copyright 2025 by Alfred Music Publishing GmbH

♩ = 100 Dm7(no5) G7(6) Dm7(no5) G7(6) Dm7(no5) G7(6) Dm7(no5) G7(6)

♩ = 100 Dmaj7 F#7(no5) Bb07 Am7 D7 D7(b9)

let ring-----

G6 Gm6 F#7 B7

The musical score consists of three systems. Each system has a treble clef staff with a melody line and a guitar staff with fretting diagrams. The first system is in 4/4 time with a tempo of 100. The chords are Dm7(no5) and G7(6). The second system starts with a repeat sign and includes chords Dmaj7, F#7(no5), Bb07, Am7, D7, and D7(b9). It includes a 'let ring' instruction. The third system includes chords G6, Gm6, F#7, and B7.

GLOSSAR

Titelverzeichnis

Titel	Urheber	Seite
'Round Midnight	Thelonious Monk	38, 242, 246, 309, 313, 314
(Back Home Again in) Indiana	James F. Hanley	320
(Meet) The Flintstones (Theme Song)	Barbera/Curtin/Hanna	38, 184
(Where Do I Begin?) Love Story	Lai/Sigman	38
21 Guns (Green Day)	Wright III/Pritchard/Armstrong/Jones/Phillips	123
26-2	John Coltrane	210
6 Variations sur les Folies d'Espagne	Mauro Giuliani	193
A Child is Born	Thad Jones	216, 217, 218
A Day in the Life	Lennon/McCartney	118, 196
A Newborn Child	Wieland Harms	216, 217, 218
A Whiter Shade of Pale (Procol Harum)	Brooker/Fisher/Reid	124
Adagio (aus: Concerto de Aranjuez)	Joaquín Rodrigo	346
Adagio in E-Moll	Wieland Harms	67, 68
Agua de Beber (A. C. Jobim)	Jobim / Moraes / Gimble	303
Aicha (Cheb Khaled)	Jean-Jacques Goldman	123
Air (aus Suite Nr. 3 D-Dur, BWV 1068)	Johann Sebastian Bach	124
All Along the Watchtower	Bob Dylan	303
All Blues	Miles Davis	174, 229
All I Have To Do Is Dream (The Everly Brothers)	Boudleaux Bryant	121
All of Me	Marks / Simons	71, 110
All the Things You Are	Jerome Kern / Oscar Hammerstein	268
Alle meine Entchen	Trad.	38
Always Look on the Bright Side of Life	Eric Idle	122
Amazing Grace	Trad.	38
And the Blues Passes On	Wieland Harms	291-298
Anita	Wieland Harms	358-361
Another Brick in the Wall (Pink Floyd)	Roger Waters	84
Anthropology	Charlie Parker	184, 323
Armando's Rhumba	Chick Corea	214
Aura Lee	Poulton/Fosdick	45
Autumn Leaves (Orig.-Titel: Les Feuilles Mortes)	Kosma/Mercer	71, 114, 115
Bad Blood (Taylor Swift)	Swift/Max/Shellback	123
Basket Case (Green Day)	Wright III/Pritchard/Armstrong/Carter/Valenzano/Lyon/Preyan/Williams	121
Bebop Legacy	Wieland Harms	318-322
Bei mir bistu shein (Bei mir bist Du schön)	Secunda/Jacobs/Cahn/Chaplin	38
Billie's Bounce	Charlie Parker	171, 172
Birthday Blues (Variations on Happy Birthday)	Hill/Smith Hill/arr. by W. Harms	162-163
Black Orpheus (Manhã de Carnaval)	Luiz Bonfá	93, 141
Blast from the Past	Wieland Harms	323-326
Blue Bossa	Kenny Dorham	102, 154, 155, 156, 194, 204
Blue Lights	Gigi Gryce	103
Blue Sensitive	Wieland Harms	223
Blues for Alice	Charlie Parker	173, 174
Blues in B♭	Wieland Harms	130, 131
Blues in C	Wieland Harms	140, 172
Blues in C-Moll	Wieland Harms	103, 132
Bluesette	Jean „Toots“ Thielemans	174
Bobby Brown (Goes Down)	Frank Zappa	122
Bohemian Rhapsody (Queen)	Freddie Mercury	110
Bop Bossa	Wieland Harms	154, 155
Bossa Dorado	Dorado Schmitt	214
Boulevard of Broken Dreams (Green Day)	Wright III/Pritchard/Armstrong	123
Bourrée (BWV 996)	Johann Sebastian Bach	51
Brazilian Affair	Wieland Harms	195, 219, 222, 339-345
Bright Size Life	Pat Metheny	38
California Dreamin' (The Mamas & Papas)	John Phillips	303
Can't Stop Lovin' You (Van Halen)	E. Van Halen/A. Van Halen/Hagar/Anthony	122
Cantaloup (Flip Fantasia) (Us3)	Hancock/Wilkenson/Simpson/Kelly	229
Cantaloupe Island	Herbie Hancock	229

Titel	Urheber	Seite
Chromazone	Mike Stern	245
Concierto de Aranjuez	Joaquín Rodrigo	346
Confirmation	Charlie Parker	210
Conquest of Paradise	Vangelis	193
Countdown	John Coltrane	209, 210
Crocodile Rock (Elton John)	John/Taupin	122
Dammit (Blink-182)	Mark Hoppus	123
Das Märchen vom Zaren Saltan	Nikolai A. Rimski-Korsakow	245
Deacon Blues (Steely Dan)	Donald Fagen / Walter Becker	267
Der Mond ist aufgegangen	J.A.P. Schulz / M. Claudius	38
Dexterity	Charlie Parker	184
Die Maschine: Eine extonale Selbstsatire, Op. 1 (Heautontimorumenos)	Fritz Klein	245, 248
Die Planeten (Orchestersuite)	Gustav Holst	201
Do Like Eddie	John Scofield	242
Dogs (Pink Floyd)	David Gilmour / Roger Waters	246
Don't Know Why (Norah Jones)	Jesse Harris	110
Donna Lee	Charlie Parker	318, 321
E-Funk	Wieland Harms	261
Easy Living	Robin/Rainger	119
Eine kleine Nachtmusik	Wolfgang Amadeus Mozart	38
Elektrik (King Crimson)	Belew/Fripp/Gunn/Mastelotto	246
Equinox	John Coltrane	103, 132, 142, 169
Europa (Earth's Cry Heaven's Smile)	Santana/Coster	116
Every Breath You Take	Gordon Matthew Thomas Sumner	75, 122
Fall in Between Dominants	Wieland Harms	113, 114
Fall of 5ths	Wieland Harms	112, 113
Fly Me to the Moon	Bart Howard	71, 113
Folia	Wieland Harms	193, 318
Follow Your Heart	John McLaughlin	174
Footprints	Wayne Shorter	103, 132
Forever Young (Alphaville)	Gold/Mertens/Lloyd	123
Four Chords (Axis of Awesome)	Medley of 36 songs	123
Four Chords That Made A Million (Porcupine Tree)	Steven Wilson	123
Fracture (King Crimson)	Robert Fripp	246
Freddie the Freeloader	Miles Davis	141
Freedom Jazz Dance	Eddie Harris	242, 262
Funky Sunny	Wieland Harms	204, 219
Für Elise	Ludwig van Beethoven	38
Giant Steps	John Coltrane	207, 208, 209, 210, 224, 269, 271, 357
Girl Crazy (Musical)	George Gershwin/Ira Gershwin	184
Go West (Pet Shop Boys)	Pachelbel/Alexandrow	121
Good Night Ladies	Edwin Pearce Christy	38
Goodbye Pork Pie Hat	Charles Mingus	158, 174, 208, 353, 355, 356, 357
Gossip	Mike Stern	247
Greensleeves	Trad., arr. by Wieland Harms	95, 98, 100, 193
Hab mein Wage voll gelade	Trad.	38
Half Nelson	Miles Davis	208
Hänschen Klein	Trad.	38
Happy Birthday	Hill/Smith Hill	49, 50, 109, 115, 119, 140, 152, 162, 206, 268, 287-291
Hava Nagila	Trad.	91
Heart and Soul	Carmichael/Loesser	121
Help the Poor (B. B. King)	Charles Singleton	170, 261
Hey Joe (Jimi Hendrix)	William Roberts	120, 144, 145, 158, 197
Hey Jude	Lennon/McCartney	38, 83
Hit the Road Jack (Ray Charles)	Percy Mayfield	158, 303
Hotel California (The Eagles)	Felder/Henley/Frey	121, 141
How Insensitive	Antônio Carlos Jobim	194, 223
Hymn (Barclay James Harvest)	John Lees	30



Fachwörterverzeichnis

Fachbegriff	Begriffserklärung	Seite
'50s Progression	nach ‚Doo-Wop-Progression‘ genannt. Es handelt sich hierbei um eine Vollkadenz mit Halbschluss und zusätzlich nach der Tonika eingeschobener Tonikaparallele (Tp) auf der VI. Stufe: I-VI ^m -IV-V. Sie gehört zu den bekanntesten Akkordfolgen der Popmusik, die besonders in den 1950er-Jahren populär wurde. Sie ist vielseitig einsetzbar und ihre Wirkung ist zeitlos. Berühmte Beispiele sind: <i>Stand by Me</i> (Ben E. King), <i>Unchained Melody</i> (The Righteous Brothers), <i>Earth Angel</i> (The Penguins), <i>Blue Moon</i> (The Marcels), <i>Every Breath You Take</i> (The Police - mit add9-Akkorden), <i>I Will Always Love You</i> (Whitney Houston).	121–122, 369
16–25	Diese – wie eine Uhrzeit ausgesprochene – Zahlenkombination steht für die Akkordstufenfolge I-VI-II-V und ist damit eine um die VI. Stufe erweiterte Jazz-Kadenz (II-V-I), siehe auch <i>Turnaround</i> (Glossar).	122, 170, 184, 207, 208, 283, 284, 302, 303, 313, 366, 386
25–16	Diese – fünfundzwanzig–sechzehn ausgesprochene – Zahlenkombination steht für die Akkordstufenfolge II-V-I-VI und ist damit eine Umkehrung der 16–25-Jazz-Kadenz (Glossar).	286, 366
3-Way-Close (Voicing)	Dreiklang-Voicing in enger Lage: die Akkordtöne liegen innerhalb des Bereichs einer einzigen Oktave.	281, 366, 368
4-Way-Close (Voicing)	Vierklang-Voicing in enger Lage: die Akkordtöne liegen innerhalb des Bereichs einer einzigen Oktave.	281, 366, 368, 382
6th Diminished Scale	siehe <i>Sixth Diminished Scale</i> (Glossar)	153, 366, 383
Accordatur	Die Standard-Stimmung der Gitarre von der tiefsten bis zur höchsten Saite: E A d g b e'.	23, 366, 383
add-Akkorde	Akkordsymbole mit dem Zusatz ‚add‘ bezeichnen Mehrklänge, denen ein bestimmter Optionston (engl.: tension) hinzugefügt wird. So wird in einem Cadd9-Akkord neben dem Dreiklang aus Grundton (1 = C), Terz (3 = E) und Quinte (5 = G) die None (9 = D) hinzugefügt, während ein C9-Akkord neben der None auch noch die kleine Septime (7) einschließt.	17, 73–77, 79, 80, 122, 124, 172, 191, 201, 213–218, 252, 263, 267, 269, 283, 284, 287, 290, 298, 331, 332, 338, 358–361, 366, 375, 377, 379
Akkord	Zusammenklang von mehr als zwei Tönen, also mindestens drei Tönen (Dreiklang). Ein Dreiklang wird nach dem Prinzip der Terzschichtung (Terz = der jeweils dritte Ton) aus einer Tonleiter abgeleitet, ein Dur-Akkord also aus der Dur-Tonleiter. Daraus ergeben sich für einen Dur-Dreiklang der Grundton (1), die große Terz (3) und die reine Quinte (5) (z. B. in C-Dur: C–E–G). Das Tongeschlecht (ob Dur oder Moll) wird durch die Terz im Dreiklang bestimmt. Ist die Terz eine große Terz (in C-Dur: C–E), handelt es sich um einen Dur-Akkord. Ist die Terz eine kleine, sprechen wir von einem Moll-Akkord (in C-Moll: C–Eb). Durch weitere Terzschichtungen nach oben lassen sich Dreiklänge zu vier-, fünf oder gar sechsstimmigen Akkorden erweitern, z. B. in Dur: Cmaj7 (C–E–G–B) oder C9 (C–E–G–B–D) bzw. in Moll: Cm7 (C–Eb–G–Bb) oder Cm11 (C–Eb–G–Bb–D–F) usw.	32, 34, 56, 60, 61, 62–191, 192–198, 200, 201–360, 366–388, 395
Akkord-Skalen-Theorie	Mittlerweile zum internationalen Standard in der Aus- und Weiterbildung von Jazz- und Popmusikern avanciertes methodisches Konzept. Es geht von der Annahme aus, dass Akkorde und Skalen eine funktionale Einheit bilden, da sich Akkordtöne nicht nur vertikal, sondern auch horizontal und Skalen nicht nur horizontal, sondern auch vertikal darstellen lassen. Die daraus entwickelte Akkord-Skalen-Theorie wurde so zu einem grundlegenden Bestandteil insbesondere der Jazz-Harmonik und darauf aufbauender Improvisationskonzepte.	102, 140, 366
akkordbezogene Notation	Akkordschreibweise, bei der nur der Akkord selbst relevant ist, nicht die harmonische Deutung.	74, 136, 366
Akkordriff	Kurzes und prägnantes rhythmisches Akkordmotiv, das stetig wiederholt wird und zu einem hohen Wiedererkennungswert führt (z. B. das Akkordriff von <i>Knock on Wood</i> mit verschiebbaren Barréakkorden oder das Intro von <i>Proud Mary</i>).	159, 160, 366, 381
Akkordsymbol	In der Musik werden Akkorde mit einer Akkord-Symbolschrift dargestellt. Heutzutage findet sie vor allem in Jazz und Populärmusik Verwendung, da sich 1. die Harmonien in kompakter Weise ohne Noten darstellen lassen, 2. die jeweils zu spielenden Akkordtöne festlegen lassen, ohne 3. den Raum für freie, harmonische Ausgestaltung in Form von Voicings (genaue Reihenfolge der Akkordtöne) unnötig einzuschränken. Inzwischen hat sich auch im deutschsprachigen Raum weitgehend die englische Akkord-Symbolschrift und damit auch die englische Notenbezeichnung B für das deutsche H, das englische B ^b (gesprochen: B flat) für das deutsche B etabliert. Ein Akkordsymbol als einzelner Großbuchstabe bezeichnet den Grundton eines Dur-Dreiklangs (z. B.: C oder A), während der Zusatz ‚m‘, ‚min‘ (minor) oder ein hochgestelltes Minuszeichen (°) einen Akkord als Moll-Dreiklang (z. B.: Am oder Em, Amin oder Emin bzw. A° oder E°) identifiziert. Ein hinzugefügtes Vorzeichen (# bzw. b) gibt an, dass es sich um eine Kreuz- oder b-Tonart handelt (z. B. F#m bzw. Bb). Weitere – in der Regel hochgestellte – Zahlen geben Auskunft über zusätzliche Optionstöne (siehe <i>Tensions im Glossar</i>) in Form von Intervallziffern, die im Akkord enthalten sind (z. B.: C ⁷ oder Cmaj ⁷ , A ⁹ oder E ^{7(b9)} etc.).	28, 36, 63, 66, 70, 74, 75, 89, 90, 102, 108, 140, 155, 262, 263, 273, 279, 291, 314, 344, 366, 369, 370, 371, 373, 375, 377, 381, 382, 383, 386, 387
Alteration / alteriert	Eine Tonhöhenveränderung nach oben wird als Hoch-, eine nach unten als Tiefalteration bezeichnet.	28, 36, 70, 71, 73–74, 85, 86, 91, 92, 95, 99, 100, 101, 102, 104, 108, 109, 111, 135, 136, 137, 141, 142, 153, 156, 157, 169, 194, 202, 212, 214–216, 219–220, 221, 223–224, 239, 246, 250, 253, 261, 262, 266, 273, 274, 313, 320, 335, 347, 357, 358, 366, 369, 373, 374, 376–379, 386, 387
alterierte Skala	Improvisationsskala im Jazz, die gegenüber den üblichen Dur- und Moll-Tonleitern und den Modi sehr viele alterierte Töne enthält. Sie steht auf der VII. Stufe von Melodisch Moll, kann aber auch aus der C-Dur-Tonleiter abgeleitet werden, indem außer beim Grundton jeder Ton um einen Halbton erniedrigt wird (1, b2, b3, b4, b5, b6, 7 oder enharmonisch verwechselt: 1, b2, b3, 3, b5, b6, 7 bzw. 1, b2, #2, 3, #4, #5, 7). Damit enthält sie alle Alterationen, also b9, #9, b5 und #5 gleichzeitig.	74, 100, 102, 104, 137, 141, 313, 335, 347, 366
alterierter Dominant-Septakkord	Im Jazz weit verbreiteter Dominant-Septakkord. Der Hinweis ‚alt.‘ im Akkordsymbol lässt Spielräume offen, welche Alterationen (b5, #5, b9 und #9) verwendet werden.	102, 321, 357, 366, 376
andalusische Kadenz	Von der Moll-Tonika aus in tonleitereigenen Stufen absteigende Akkordfolge in Moll mit einem phrygischen Schluss, z. B. in A-Moll: Am–G–F–E.	158, 299, 303, 366
anhemitonische Pentatonik	Aus fünf Tönen (griech.: penta = fünf) bestehende Tonleiter OHNE Halbtonschritte.	59, 366, 370, 379
Antike	Der Zeitraum zwischen ca. 800 v. Chr. (Staatenwelt der Griechen) bis 565 n. Chr. (Tod des oströmischen Kaisers Justinian).	14, 42, 43, 54, 56, 81, 367, 368, 371, 381–382, 384, 394
Äolisch	Siebenstufige (heptatonische) Kirchentonleiter, die mit der natürlichen Moll-Tonleiter identisch ist (z. B. in A-Moll: A, B, C, D, E, F, G). Man kann sie als Modus der C-Dur-Tonleiter (Ionisch) verstehen, auf deren VI. Stufe sie gebildet wird. Ihre Intervallstruktur ist bestimmt von den zwei Halbtonschritten zwischen II. und bIII. Stufe sowie zwischen V. und bVI. Stufe: 1 2–b3 4 5–b6 7. Der Moll-Charakter entsteht durch die kleine Terz zwischen I. und bIII. Stufe. Dazugehöriger Akkord in C-Dur/A-Moll: Am ⁷ .	49, 74, 81–85, 95, 97, 102–104, 117, 156, 313, 347, 358, 366, 368, 375, 377, 378



Personenverzeichnis

Persönlichkeit	Funktion/Tätigkeit	Seite
A-ha	Norwegische Popband, die 1982 gegründet wurde und ihre größten Erfolge in den 1980er und Anfang der 1990er Jahren feierte.	37, 38, 363, 389
Abba	Schwedische Popgruppe, die sich 1972 formierte, um zu einer der erfolgreichsten Bands der Popmusikgeschichte zu avancieren.	37, 38, 364, 389
AJR	Indie-Pop-Trio aus den USA.	123, 363, 389
Alphaville	Pop-Band aus Deutschland, die mit Titeln wie <i>Big in Japan</i> und <i>Forever Young</i> internationale Erfolge feierte.	123, 362, 389
Arezzo, Guido von (992–1050)	Benediktinermönch, Musiktheoretiker und Lehrer aus dem Mittelalter, auf den die Solmisation (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Ti) und die sogenannte Guidonische Hand zurückgeht.	30, 389
Arlen, Harold (1905–1986)	Komponist aus den USA.	38, 110, 363, 365, 389
Armstrong, Louis (1901–1971)	Genannt ‚Satchmo‘. Jazztrompeter und Sänger aus den USA. Einer der bedeutendsten Jazzmusiker des 20. Jahrhunderts.	4, 180, 389
Atkins, Chet (1924–2001)	Gitarist aus den USA. Country-Musiker, Produzent und Mitbegründer des Nashville Sound.	18, 79, 299, 389
Axis of Awesome	Comedy-Musikprojekt aus Australien.	123, 362, 389
Bach, Johann Sebastian (1685–1750)	Deutscher Komponist, Violinist, Organist und Cembalist der Barockepoche, war Kantor der Thomaskirche in Leipzig und gilt als einer der wichtigsten Komponisten der Musikgeschichte.	49, 51, 83, 124, 178, 192, 299, 362, 363, 389
Baker, Chet (1929–1988)	Jazz-Trompeter, -Flügelhornist, Sänger und Komponist aus den USA.	115, 327, 389, 398
Baker, Mickey (1925–2012)	Blues- und Jazzgitarist aus den USA.	167, 389
Barber, Chris (1930–2021)	Britischer Jazz-Posaunist, -Kontrabassist, -Sänger und Bandleader.	121, 363, 389
Barclay James Harvest	Britische Band, die für ihren orchestral geprägten Stil bekannt ist, der zum Teil Klassik und Rock miteinander verbindet. Zu Beginn ihrer Karriere arbeiteten sie mit großem Orchester, dem sogenannten Barclay James Harvest Symphony Orchestra, später (aus Kostengründen) nur noch mit Mellotron.	30, 362, 389
Bassey, Shirley (*1937)	Britische Sängerin, die u.a. als Interpretin von drei Titelmelodien zu James-Bond-Filmen weltweite Bekanntheit erlangt hat.	118, 389
Beatles, The	Legendäre britische Beat-, Rock- und Pop-Band der 1960er Jahre, deren Kompositionen viele nachfolgende Generationen in der populären Musik beeinflusst haben.	2, 5, 97, 118, 122, 141, 196, 363, 364, 389, 391–393, 395, 397
Beato, Rick (*1962)	YouTuber, Musiker, Songwriter, Tontechniker und Plattenproduzent aus den USA.	268, 389
Beck, Jeff (1944–2023)	Legendärer britischer Rockgitarist und mehrfacher Grammy-Preisträger. Laut der Pop-Zeitschrift <i>Rolling Stone</i> „einer der größten Gitarristen aller Zeiten“.	2, 145, 196, 353, 389, 397, 398
Beethoven, Ludwig van (1770–1827)	Deutscher Komponist und Pianist, der zu den bedeutendsten Komponisten der Musikgeschichte gehört. Neben Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart gehört Beethoven zur Wiener Klassik, die er zu ihrer höchsten Entwicklung führte und der Musik der Romantik den Weg bereitete.	38, 362, 382, 389
Benson, George (*1943)	Jazz/R'n'B/Pop-Gitarist und -Sänger aus den USA. Gilt als einer der besten und wichtigsten Jazzgitarristen aller Zeiten.	2, 5, 118, 141, 142, 156, 160, 161, 172, 220, 229, 245, 261, 309, 323, 379, 381, 389, 397, 398
Benny Goodman Orchestra	Big Band unter der Leitung des legendären Klarinettenisten Benny Goodman.	5, 389
Berg, Alban (1885–1935)	Komponist aus Österreich, der als Schüler von Arnold Schönberg zur ‚Schönberg-Schule‘ (eigentlich als ‚Wiener Schule der Moderne‘ bezeichnet) gezählt wird.	239, 245, 380, 389, 391, 392
Berlin, Irving (1888–1989)	Russisch-stämmiger Komponist und Texter, der noch im Kindesalter 1891 mit seinen Eltern in die Vereinigten Staaten auswanderte und dort später zu Weltruh gelangte.	38, 364, 389
Bernstein, Leonard (1918-1990)	Komponist, Dirigent und Pianist aus den USA, der neben seiner internationalen Anerkennung als Dirigent mit seinen musikalischen Bühnenwerken wie <i>West Side Story</i> große Berühmtheit erlangte.	6, 37, 38, 363, 389
Bertalanffy, Ludwig von (1901–1972)	Einer der bedeutendsten theoretischen Biologen und Systemtheoretiker des 20. Jahrhunderts.	3, 389
Bley, Paul (1932–2016)	Free-Jazz-Pianist aus Kanada und Vertreter den ‚Modern Creative-Stils‘, zeitweise mit der Pianistin und Komponistin Carla Bley verheiratet, die auch für ihn komponierte.	6, 389
Blink-182	Rockband aus den USA.	123, 362, 389
Blood, Sweat & Tears	Jazzrock-Band aus den USA, die ihre größten Erfolge in den 1960er und 1970er Jahren feierte.	116, 363, 372, 389, 390
Bloodhound Gang	Amerikanische Band mit einem Stilmix aus Rock und Hip Hop.	123, 363, 389
Bonfá, Luiz (1922–2001)	Komponist, Sänger und Gitarrist aus Brasilien und einer der wichtigsten Vertreter des Bossa Nova.	93, 141, 362–364, 368, 389
Booker T. & The M.G.'s	Soul- und R&B-Band aus den USA, die durch ihre Instrumentalhits Anfang der 1960er Jahre bekannt wurde.	124, 389
Boston	Rockband aus den USA, die in den 1970er und 1980er Jahren erfolgreich waren.	122, 363, 389
Breau, Lenny (1941–1984)	Jazzgitarrist aus Kanada, bekannt für seine außergewöhnliche Fingerstyle-Technik und Weiterentwicklung der von Chet Atkins entwickelten Harp Harmonics. Er kam ursprünglich von der Countrymusik, dehnte seine stilistische Bandbreite aber über den Jazz bis hin zum Flamenco aus.	18, 79, 389
Broadbent, Jack (*1988)	Britischer Gitarrist und Singer-Songwriter.	149, 389
Brown, Charles (1922–1999)	Blues-Sänger der 1940er und 1950er Jahre, der in den 1990er Jahren ein Comeback feierte.	167, 363, 389
Brown, James (1933–2006)	R'n'B-Musiker, Sänger, Bandleader und Musikproduzent aus den USA, der großen Einfluss auf die Entstehung des Funk gehabt hat, ‚Godfather of Soul‘.	118, 372, 389
Brubeck, Dave (1920–2012)	Jazzpianist und Komponist aus den USA. Gründer des legendären Dave Brubeck Quartets, das mit <i>Take Five</i> einen Hit im 5/4-Takt landete, der zum Jazz-Standard avancierte.	2, 6, 389, 390
Bryant, Ray (1931–2011)	Pianist aus den USA, der als Vertreter des Modern Jazz gilt.	131, 362, 363, 389
Burke, Solomon (1940–2010)	Soul- und Rhythm-and-Blues-Sänger aus den USA, der auch als Komponist u.a. mit <i>Everybody Needs Somebody to Love</i> Erfolge feierte.	160, 389



Longplay-Alben

Albumtitel	Interpret/in	Label / Erscheinungsjahr	Seite
'Round About Midnight	Davis, Miles (1926–1991)	Columbia, 1955	309
'Round Midnight	Burrell, Kenny (*1931)	Fantasy 1972	309
A Day in the Life	Montgomery, Wes (1923–1968)	A&M, 1967	196
Abbey Road	Beatles, The	Apple, 1969	118
Animals	Pink Floyd	Harvest Records, 1977	246
Backstreets of Desire	DeVille, Willy (1950–2009)	EastWest, 1992	120
Beyond the Blue Horizon	Benson, George (*1943)	CTI Records, 1971	229
Biting the Apple	Gordon, Dexter (1923–1990)	SteepleChase 1976	156
Catch me!	Pass, Joe (1929–1994)	Pacific Jazz, 1963	183
Charlie Parker with Strings	Parker, Charlie (1920–1955)	Mercury, 1952	327
Chops	Pass, Joe (1929–1994)	Pablo, 1979	323
Come Together – Guitar Tribute to the Beatles	Coryell, Larry (1943–2017)	NYC Music Productions, 1993	118
Consciousness	Martino, Pat (1944–2021)	Muse, 1974	229
Decoy	Stern, Mike (*1953)	Columbia, 1984	239
Desperado	Martino, Pat (1944–2021)	Prestige, 1970	323
Empyrean Isles	Hancock, Herbie (*1940)	Blue Note, 1964	229
Exit	Martino, Pat (1944–2021)	Muse 1977	156
Feelin' the Spirit	Green, Grant (1935–1979)	Blue Note 1962	180
Filles de Kilimanjaro	Davis, Miles (1926–1991)	Columbia, 1968	149
George Benson Quartet live at Casa Caribe Club, Plainfield, NJ 1973	Benson, George (*1943)	Equinox 1973	156, 323
Giblet Gravy	Benson, George (*1943)	Polydor, 2002	172
Gotta Have the Rumble	Setzer, Brian (*1959)	Surfdog, 2021	246
Green Chimneys (The Music of Thelonious Monk)	Summers, Andy (*1942) / Sting (*1951)	Repertoire Records, 2007	309
Hand Jive (mit Eddie Harris)	Scofield, John (*1951)	Blue Note, 1994	242
Hell Freezes Over	Eagles, The	Geffen 1994	141
In Paris: The Definitive ORTF Recording	Montgomery, Wes (1923–1968)	Resonance, 1965	309
Infinite Search (mit John McLaughlin u.a.)	Vitouš, Miroslav (*1947)	Embryo Records, 1969	242
Jaco Pastorius	Pastorius, Jaco (1951–1987)	Epic Records, 1976	247, 320
Kind of Blue	Davis, Miles (1926–1991)	Columbia, 1959	229, 239, 380
L.A. Midnight	King, B. B. (1925–2015)	ABC, 1972	170
Last Nite	Carlton, Larry (*1948)	MCA, 1986	229
Legends	Smith, Johnny (1922–2013) / George van Eps (1913–1998)	Concord Jazz, 1994	309
Let's Hide Away and Dance Away with Freddy King	King, Freddie (1934–1976)	King, 1961	131
Light as a Feather	Corea, Chick (1941–2021)	Polydor, 1973	346
Live At The Northsea Jazz Festival '92	Rosenberg Trio	Polydor, 1993	115, 156
Live at the Regal	King, B. B. (1925–2015)	ABC / MCA, 1965	170
Live in Paris	Montgomery, Wes (1923–1968)	Resonance Records, 1965	229
Maiden Voyage	Hancock, Herbie (*1940)	Blue Note, 1965	229
Mingus	Mitchell, Joni (*1943)	Asylum Records, 1979	353
Mingus Ah Um	Mingus, Charles (1922–1979)	Columbia 1959	353, 356
Moon and Sand	Burrell, Kenny (*1931)	Concord 1979	156
Multiplication	Gale, Eric (1938–1994)	Sony 1977	180
My Goal's Beyond	McLaughlin, John (*1942)	Douglas Records, 1971	353
None Too Soon	Holdsworth, Allan (1946–2017)	Polydor 1996	210
Page One	Henderson, Joe (1937–2001)	Blue Note 1963	156
Parsley, Sage, Rosemary and Thyme	Simon & Garfunkel	Columbia Records, 1966	84
Performing This Week: Live At Ronnie Scott's Jazz Club 2007	Beck, Jeff (1944–2023)	Eagle 2008	196
Prime Picks – The Virtuoso Guitar of Larry Coryell	Coryell, Larry (1943–2017)	Highnote Records, 2010	118
Reckless Precision	Andress, Tuck (*1952)	Windham Hill Records, 1990	327
Riding with the King (mit Eric Clapton)	King, B. B. (1925–2015)	Duck / Reprise, 2000	170