

## POPULARMUSIKALISCHE LIEDBEGLEITUNG IV: ALL THAT JAZZ



In der letzten Folge haben wir uns mit den Grundlagen des Blues beschäftigt. Nun wenden wir uns ausgehend vom Blues dem Swing zu.

### Von Christoph Georgii

Historisch betrachtet ist Swing geprägt durch zunehmende Bandgrößen, sodass neben der Improvisation das Komponieren und Arrangieren als anspruchsvolle künstlerische Betätigungsfelder in den Jazz Einzug erhielten. Als die Bigbands mit dem Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg aus Finanz- und Personalgründen starben, bildeten sich kleine und experimentierfreudige Bandbesetzungen aus meist Afroamerikanern, die sich von der überhandgenommenen Kommerzialisierung des Swing abwandten, sich an ein Publikum aus «Aussteigern» aus dem «American Way of Life» wandten und die Wende hin zum modernen Jazz befeuerten. Diese Wende erfolgte aber auf der musikalischen Basis des Swings, und so gehören seine charakteristischen Merkmale zur allgemeinen DNA des Jazz.

### II-V-I-Kadenzen

Swing- und Jazz-Harmonik basiert auf Septakkorden, und besonders typisch ist die Ak-

kord-Folge der *II-V-Kadenz*, auf die manchmal eine Auflösung zur Tonika (II-V-I) folgt, oft aber auch nicht. Die Septakkorde auf den Tonleiterstufen I, II und V lassen sich mittels Terzschichtung unter Verwendung der Töne der Ausgangstonleiter ermitteln:



Notenbeispiel 1: Ableitung der Septakkordtypen von II-V-Kadenzen von einer Dur- und einer Molltonleiter.

Auf der V. Stufe muss jedoch auch innerhalb einer Moll-Tonleiter ein Dominantseptakkord stehen. Er enthält per Definition die Dur-Terz als Leitton hin zum Grundton der Tonleiter (der ja in der natürlichen Molltonleiter zu-

nächst nicht enthalten ist). Ob sich eine II-V-Kadenz in einem Moll- oder Durkontext befindet, kann man daher vor allem am Akkord auf der 2. Stufe erkennen.

Das folgende Akkordschema zeigt ein mit II-V-I-Kadenzen jazztypisch angereichertes Blues-Schema: Die II-V-I-Kadenzen führen jeweils zu verschiedenen Stufenakkorden der D-Moll-Tonleiter hin:

|        |         |              |             |            |
|--------|---------|--------------|-------------|------------|
| : Dm   | Em7b5   | A7   Dm      | Am7b5       | D7         |
| I      | II -> V | -> I         | (II -> V -> |            |
| Gm     | Em7b5   | A7   Dm      | Cm7         | F7         |
| II     | IV      | II -> V -> I | (II -> V -> |            |
| Bbmaj7 | A7      | Dm           | Em7b5       | A7 :       |
| III    | VI      | V            | I           | II -> V -> |

Notenbeispiel 2: Jazziges Blues-Schema in D-Moll

### Walking Bass

Zum Swing-Rhythmus gehört neben einer prinzipiell ternär interpretierten Achtel-Microtime der *Walking Bass*. Kennzeichen des *Walking Bass* ist eine kontinuierliche, die harmonische Folge darstellende Bass-Bewegung in Viertelnotenwerten. Er wird grundsätzlich *legato* gespielt. Ein Walking Bass kann nach folgenden Regeln improvisiert werden: Bei jedem Akkordwechsel erklingt der Grund- bzw. Basston auf Zählzeit 1. Der nächste Grundton wird über eine chromatische (oder – etwas weniger interessant – diatonische) Nebennote von oben oder unten angesteuert. Sind noch mehr Viertelton-Positionen im Takt zu füllen, so können Dreiklangstöne oder Tonleiterausschnitte Verwendung finden. Ich suche mir eine Basslinie, die möglichst bequem im Pedal zu spielen ist:



Notenbeispiel 3: Walking Bass

Solche Basslinien werden in schnelleren Tempi gegebenenfalls zu anspruchsvoll auf dem Orgelpedal. Der legendäre Hammondorganist Jimmy Smith (1928–2005) spielte bei schnellen Stücken den *Walking Bass* in der linken Hand und doppelte im Pedal ausgewählte Töne zu Akzentuierungszwecken. Es ist somit also auch legitim, den Bass – idealerweise auf 16-Fuss-Basis – manualiter zu spielen. Barbara Dennerlein spielt atemberaubende Basslinien mit nur einem Fuss, während der andere auf dem Volume-Pedal ruhend die Dynamik kontrolliert (Man suche im weltweiten Netz nach: «Very Hot Stuff - Barbara Dennerlein on Hammond 3D Organ»). Sie verwendet dabei aber gesampelte Bass-Klänge mit etwas angepassten *Sustain* zur Tonverlängerung, so dass ein kurzes Antippen der Taste zur Erzeugung eines tragfähigen Tones ausreicht.

### Voicings

Der Begriff *Voicing* bezeichnet die Art und Weise, mit der eine Harmonie beziehungsweise ein Akkordsymbol in Abhängigkeit vom harmonischen Umfeld, vom Stil und vom Instrument umgesetzt wird: Voicings können also variieren – in der Anzahl, Auswahl sowie der vertikalen Anordnung der einzelnen Akkordtöne. Für diesen D-Moll-Swing-Blues

wähle ich vierstimmige Voicings. Bei dem Tonika-Akkord Dm treffe ich die Entscheidung, die grosse Sexte (6) hinzuzufügen, da sie im stilistischen Kontext des Swing eine passende Klangfarbe ist. Diesen spezifischen Voicing-Sound eines Molldreiklangs mit grosser Sexte möchte ich nun ebenfalls bei anderen Akkorden unterbringen: Em7b5 weist sowie so die gleiche Struktur auf: Em7b5 quasi identisch mit Gm6. Interessanter ist der Fall bei A7: Hier füge ich als sogenannte *Options- oder Spannungstöne* (engl.: *Tensions*) die kleine None (b9, Ton *b*, auf engl. *Bb*, Aussprache *B flat*) sowie die kleine Tredezime (Ton *f*) hinzu. Beide Töne entstammen der D-Moll-Tonleiter, sie sind daher sehr naheliegende Spannungstöne, die die Zugehörigkeit des Akkords zu dem D-Moll-Umfeld unterstreichen. Zusammen mit dem Terzton (*cis* – bzw. enharm. verwechselt *des*) und dem Septton (*g*) entsteht als Voicingstruktur «Bbm6». Analog verfähre ich bei D7.

Akkordsymbol:

Dm    Em7b5    A7            Am7b5    D7

Voicingstruktur linke Hand:

Dm6    Gm6    Bbm6    Cm6    Ebm6

*Ist es legitim, im Kontext von A7 ein «des» statt ein «cis» zu denken und sogar zu notieren? Ja, denn eine der wichtigsten Tonleitern, die im Jazz im Kontext von Dominantseptakkorden Verwendung finden, ist die *alterierte Tonleiter*: Diese ist im Fall von A7 von Bb-melodisch-Moll abgeleitet – mit diesem Wissen wird der Ton des zu einer sehr naheliegenden Schreibweise.*



Notenbeispiel 4: Herleitung der alterierten Tonleiter

## Blockakkorde

Wenn wir an der Orgel den Bass im Pedal spielen, haben wir beide Hände frei, um sogenannte *Block-akkorde* zu spielen. Diese sind typisch für Bigband-Arrangements der Swing-Ära: Im Jazz-Piano-Kontext werden diese Voicings auch als *Shearing-Voicings* nach dem Pianisten Georg Shearing (1919–2011) bezeichnet, der so den Bigbandsound am Klavier und in kleinen Bandbesetzung erzeugen wollte.

Bei Blockakkorden doppelt die linke Hand im Oktavabstand den obersten Ton des Voicings. Zusätzlich sorgt sie mittels Vorschlagsnoten für *Dirty Tones*.



Notenbeispiel 5: Improvisation mit Blockakkorden

## Liedbegleitung: Die ganze Welt hast du uns überlassen

Im Stammteil des (deutschen) Evangelischen Gesangbuches ist ein 12-taktiger Blues enthalten: *Die ganze Welt hast du uns überlassen* (EG 360, Melodie II)<sup>1</sup>. Vermutlich aus Platzgründen wurde zwar der 12. Takt gestrichen – den ergänzen wir natürlich. Leider ist auch die Notation im EG recht unübersichtlich geraten: Jedes Tönchen darf ein oder sogar zwei eigene Fähnchen schwenken. Fähnchenschwenkereie mag zu einer Fussball-WM oder in Gottesdiensten charismatischer Freikirchen ganz nett sein, beim Notenschreiben bevor-

zuge ich jedoch Klarheit und Übersichtlichkeit durch Balkensetzung.



Notenbeispiel 6: Übersichtliche Notation

Mit den oben besprochenen Voicings begleite ich die Melodie mit der linken Hand, hier auf einem anderen Manual. Dies geschieht improvisatorisch mittels Varianz insbesondere in der Rhythmik. Diese Art der improvisierten akkordischen Begleitung wird *Comping* genannt. Beim Kehrsvers setze ich die Blockakkord-Technik ein:

<sup>1</sup> Leider ist dieses Lied in keinem unserer Gesangbücher abgedruckt. Dennoch bietet es sich an, zusammen mit der «neuen» Stilistik auch ein neues passendes Lied zu lernen.

4

KEHRVERS

Notenbeispiel 7: Die ganze Welt hast du uns überlassen