

<![endif]->

Vor- und Nachwort:

Im Gospel nie einen Tritonus spielen. – Phineas Newborn

Im Blues immer einen Tritonus spielen. – Taj Mahal

Wo kommt die Dur– Molltonalität denn eigentlich her? Aus einer Modulation, dass Moll überhaupt eine Dominante mit einer großen Terz hat, ist bei der Modulation [1] und dann bei der Doppeldominante abgeschaut. Insofern ist der Tritonus dort auch stabil- instabil, er ist eine verminderte Quinte nach der Modulation. Das relativiert aber wieder alles, so auch den Rückbezug auf Dur.

Nachdem der erste Artikel 20 Jahre alt ist und der neuste von 2020 und auch nicht vollständig, will ich hier einige Hinweise zu ihrer Ergänzung anbringen.

Im Artikel über Mulgrew Miller erwähne ich Terzschichtungen, also Vierklänge in Grundstellung, wie ich im Artikel Jazz not Berklee nicht dargestellt habe.

Es steht im angehängten Artikel zu Shirley Scott aus der Wikipedia. [2]



Zu ihrer Harmonik



Auch die Artikel eins *bobby timmons* und zwei *Eine Erweckung* sind ein wenig seltsam und heuristisch aber nette Übungen, wie ich das Thema jetzt auch beim Boogie wieder fand, wenn beim Begleitpattern unbetont über der Mollterz eine kleine None (also die Durterz) erscheint.

Doch schon zu diesem Zeitpunkt erschien mir, dass ich der Lösung recht nahe bin, und eigentlich

die Ideen die hier geäußert sind nur umdrehen muss, wie Kenny Clarke im Schlagzeugspiel, den Grundsatz von unten nach oben, so ich die Betonungen von vorn nach hinten.

Das löst sich dann im Berklee Artikel auch.

Streng an eines halten. – Max Roach

Beides spielen — Ray Charles

[1] Max Reger: Modulationen

[2]

Inhaltsverzeichnis

1. Jazztheorie: Ein offener Brief an Mulgrew Miller
 - Making halfsteps without playing them
 - Übersetzung: Halbtonschritte bilden, ohne sie zu spielen
2. bobby timmons oder dur - moll - Prokofiev, Peter und der Wolf:
3. Eine Erweckung - Harmonisch funktionale Dur-Mollvermischung
4. Red Garland - Entwurf — didaktisch zu überarbeiten
 - Zu einer Palgalkadenz – gewidmet Ellington - Coltrane - Garland - Timmons
 - 4.1. Blockspiel in Nonen
 - 4.2. Moll zu Dur in Moll
 - 4.3. Subdominanten
 - 4.4. Halbtöne
 - 4.5. Ideen
 - 4.6. Das Ziel : Dur-Mollvermischung
 - 4.7. Swingtriller / Swingverzierungen
 - 4.8. Rhythmus
5. Fats=Waller=Drive
6. J - A - Z - Z not Berklee
7. Die gute Nachricht – Gospel
 - 7.1 Melodiöse Swingumspielungen
 - 7.2 Bau eine Bopmelodie!
 - 7.3 Spring den Blues!
 - 7.4 Accidentals: Alles mit zwei Akkorden

Übersetzung: Halbtonschritte bilden, ohne sie zu spielen

Sehr geehrter Herr Müller,

als ich Ihr Konzert in Deutschland mit Niels Henning Ørsted Pedersen hörte, war ich nicht mit Ihrem Spiel des Zwischenteils der hoch entwickelten Dame (Sophisticated Lady) einverstanden, die Melodie war zu linear oder eindimensional, ich bin es mit Ihrer freien Improvisation über Wohnwagen (Caravan), ich mag Ihr Spielen wie dieses am liebsten. Ich würde dankbar sein, wenn ich Sie mit einer Idee von mir über Improvisationsskalen stören könnte.

Insoweit ich es auf Ihren Aufzeichnungen hören konnte, spielen Sie, wenn Sie frei improvisieren, eine Ganztonskala in den Schritten von großen Terzen (und großen Sekunden in die andere Richtung) und verschieben an einer Stelle, indem Sie einmal eine kleine Terz spielen, sie zur benachbarten Ganztonskala einen Halbton entfernt. Das ist was ich im Titel dieser Seite andeutete, und man bildet einen Halbtonschritt, ohne ihn zu spielen. Und ich denke mit dieser Methode, daß man jede mögliche Improvisationstonleiter konstruieren kann, indem, man zwei Skalen verknüpft, zum Beispiel G Dur und c-dorisch, wobei man die Halbtöne f fis und umgekehrt fis f nicht spielt, sondern im Sinne Ihrer zwei Ganztonskalen bildet.

Die interessanteste Tonleiter, die ich fand, ist indes die f Moll- Skala: Ich verband eine g-mixolydische und c-äolische Tonleiter, das g-mixolidisch ist unvollständig, der Ton a wird weggelassen, eine Improvisationsskala hat mindestens zwei nicht zu spielende Töne hat. Bei dieser Tonleiter darf man nicht den Halbtonschritt e-es spielen.

Man kann eine mixolydische B Tonleiter und einen verminderten H Akkord zusammenbinden (fis und a hinzufügen, den Halbton b zu h nicht spielen) für Bb7 und für Eb7, Bb mixolydisch und B vermindert (e, fis hinzufügen und den Halbton auslassen, A-As), wie Herr Zawinul (auf Spaß (Fun)) es tut und er hat einen Halbtonschritt, den man nicht spielt.

Dieser Aufbau führt automatisch zu den Bebopskalen von David Baker. Ich versuche gerade diese Konstruktionsmethoden und spiele mit meinen Mitteln (eher ärmliche) und habe hübsche Effekte, die klingen wie

Joe Henderson oder Schupo (Bobby) Hutcherson, mit dem Sie spielten, und ich bewundere die beiden, wie ich Ihr Spiel bewundere.

Können Sie mir zeigen, wie Sie „mich können nicht ihn lieben“ (I Don't Know How To Love Him) spielen?

Ich denke, daß eine Improvisationsskala nicht zu spielende zwei Töne und einen Halbton hat. Es ist nicht herauszufinden, welcher Halbton das ist, möglicherweise gibt es dort mehr Möglichkeiten, ich weiß nicht, Sie hören es besser, als ich es tue, und herausfinden.

Das alles auf dem Fundament Ihrer Akkordvoicings, die ich, ich glaube richtig, aus Ihren Aufzeichnungen heraushörte. Jede gute funktionale Akkordstimmführung, die ich hörte, hat eine Bewegung einer Terz nach unten und eines Halbtons nach oben oder umgekehrt in einer Stimme. Ich hörte zum Beispiel Horace Silver (Silver), Sam Dockery, Walter Davis, Strahl (Ray) Charles, Herbie Hancock (er spielt es nicht die ganze Zeit) und Sie.

Eine gute Stimmführung hat einen wichtigen Akkordton verdoppelt, wie die Terz oder 7. (Septime) oder 9. (None) oder Quinte. Das alles, weil es hier die Methode gibt einen Halbton zu bilden, ohne ihn zu spielen. Z.B. wenn Sie über c im Baß eine Stimmführung von d, e-es, g verschieben zu e, f, a, bilden Sie den Halbtonschritt es zu e, ohne ihn zu spielen, weil es in der ersten Stimmführung, die mittlere (zweite) Stimme, in der anderen die untere (dritte) Stimme ist. Man findet es überall in Ihren Stimmführungen (voicings) und Kompositionen, mehr in denen, die arabische Namen tragen.

Das braucht es, weil Sie, wie im Beispiel, in C Dur und in c-moll ohne tatsächliche Modulation im klassischen Sinn gleichzeitig spielen können und die Funktionalität der Harmonielehre wird nicht zerstört.

Dieses geschieht ebenso bei der Stimmführung im Hardbop, wenn die Melodie in Quarten geführt wird, z.B. wenn man den ausgelassenen Halbtonschritt-F Fis verwendet und spielt man eine C Durskala in der oberen Stimme, man hat an einer Stelle c f an einer anderen fis h, womit man die Tonalitäten C Dur und G Dur hat, in voller harmonischer Funktionalität. Man hat f und fis überhaupt in verschiedenen Stimmen, f ist obere Stimme in der Quartenstimmführung, und fis ist die untere Stimme.

Soweit ich Ihre Stimmführung kenne (z.B. ein II-V): A-7 (A e g c g c). D7 (D fis c e a c) oder von Herbie Hancock: A-7 (A g c e h e), D7 (fis c e fis c). Herr Hancock spielt nicht vollständige verminderte Akkordn, dort fehlt ein Akkordton, wie ich annehme.

Und meine letzte Entdeckung, die Sie besser kennen könnten, in F Dur die Konstruktion e f a d , die die gleiche Funktion wie ein verminderter Akkord hat und über jedem möglichen Grundton (Wurzel) gespielt werden kann. Wenn Sie diese Akkord verschieben, müssen Sie an manchen Stellen den Grundton ändern zu H oder ein f zu einem fis, Sie wissen es und hören es.

Da Sie zu weit weg sind, versuche ich, Unterricht bei Jean-Paul Bourelly hier in Berlin zu erhalten.

Mit bestem Respekt

Klaus Wulff

PS: Ich benutze f-moll über Zucker (Sugar) die zweite Hälfte, die erste Hälfte hat die gleiche Tonleiter a an-

stelle as und von es zu e einen Halbtonschritt gebildet, nicht gespielt.



Anbei Herr Müller, eine [Gospelphrase](#) von Ihrem Freund Herrn Williams, beachtenswert das g in es-Moll. Man kann direkt auf das erste as im Bass ein Glissando über die schwarzen Tasten des Klaviers machen. Und man kann, sobald das as angeschlagen war, von unten nach oben ein Glissando auf den weißen Tasten machen, was wie ein Growl, oder Knurren eines großen Krokoldils oder Tigers klingt. Die Subdominante steht in Dur, nicht in Moll, wobei sich die Frage stellt, ob es nicht die Molldomonante von As-Dur ist. Ich empfehle, falls man ein es-Moll Gefühl erreichen will, die melodische Molltonleiter zu benutzen, große Sext (c) und Septime (d) nicht die kleine (des).

[Vor](#) [Aufwärts](#) [Zurück](#)

Vor: [Über dieses Dokument ...](#) **Aufwärts:** [Jazztheorie: Ein offener Brief](#) **Zurück:** [Making halfsteps without playing dexter](#)
2005-10-28
[\[roomsixhu\]](#)

bobby timmons oder dur - moll

Created Mittwoch 13 November 2013

Prokofiev, *Peter und der Wolf*:

Der Wolf startet in g-moll und endet in F, nur in was für einem? Als vorletzter Akkord kommt F-Dur und als letzter dann doch f-moll (kann man sich aus-suchen, weil die Terz fehlt. Vorher stand mal a nicht as).



[~/prokofiev.midi](#)

Bobby Timmons beginnt *Dat Dere* mit einer Einleitung:

f-moll, c-moll, f-moll usw.

Genau spielt er bei f-moll in der obersten Stimme g-ges-f

das ist None, kleine None, Oktave.

Was machen die Akkorde darunter?

Timmons spielt viel triolisch, hier auch, die Akkorde wechseln jetzt hier:
F-moll, F-Dur, f-moll.

Sie lauten mit der "Melodie": f-moll 9 (g), F-Dur b9 (ges), f-moll (8) (f).



Anmerkung: Man kann Akkorde, die ein Intervall groß und klein haben eigentlich nicht symbolisch schreiben.

Eine kleine None (as - a) klingt mies, zwei sind besser (f - ges).
(f-moll hat as, der Klang mit ges a)

Dasselbe bei c-moll.



Das ginge auch über einem Septakkord. Schlecht zu notieren:

F7: F7 Blues mit #9 und 9 als Bluesterz und None, dann F7 mit b9 und M3, und dann wieder notierbar F7#9 (8). Kritisch ist dabei der erste Akkord, denn er ist nicht der alterierte: er hat die None die übermäßige None und die große Terz.



Fm

Ich suche jetzt nach einer bitonalen Schreibweise F7/Ab (wie im Gospel).

Vielleicht lassen sich dadurch auch seine [Swingverzerrungen](#) ableiten. Ansatz: Mollterz mit None und Durterz umspielen, plus noch ein Ton dazu, z.B. kleine None oder Quarte. Und nach rhythmischen Motivationen suchen!

Timmons-Blockakkorde

Bobby Timmons Blockakkorde sind sogenannte Fakeblockakkorde, zu deutsch falsche Blockakkorde, im Gegensatz zu richtigen, bei denen sich die Hände beide in gleicher Weise bewegen (locked Hands - verbundene Hände)



Das kommt daher, da sich die linke Hand nicht mit der rechten mitbewegt sondern stehen bleibt.

Eigentlich stehen die Akkorde eine Oktave tiefer, stets mit dem Grundton in der tiefsten Stimme.



Man muss in obigem Beispiel den f-moll einfach im Rhythmus der Oberstimme mithauen. Die obere Stimme bewegt sich bei Timmons durchaus weit. Die linke gerade soviel, dass sie die Akkordwechsel vollzieht.

Die Blockakkordtechnik wechselt zwischen diatonischen Akkorden auf Akkordtönen,

z. B. f-moll, und verminderten Vierklängen auf akkordfremden Tönen, z. B. g°.

Man hat dann hier im Beispiel den F-moll Akkord bei den Tönen f, as, c, es und g° bei den Tönen g, b, cis, e.



Fm G°

Bobby Timmons bringt die Verminderten seiner Blockakkorde bei der Veränderung der Akkorde in der linken Hand, dabei kann er die Melodie in der rechten bedeutend einfacher lassen und über Bluestonleitern mit verminderter Quinte improvisieren,

btbt.png	17.6kb
btbtii.png	17.4kb
btcm.png	19.2kb
score.ly	215b
score.png	7.43kb
score001.ly	301b
score001.png	10.4kb
score002.ly	165b
score002.png	6.42kb
score003.ly	151b
score003.png	6.29kb
score004.ly	94b
score004.png	5.97kb
score005.ly	124b
score005.png	7.49kb
score006.ly	472b
score006.png	13.3kb
score007.ly	477b
score007.png	14.4kb
wolf.png	36.7kb

- Eine Erweckung

Eine Erweckung

Angelegt Sonntag 17 Januar 2016

Harmonisch funktionale Dur-Mollvermischung

Ansatz

Die folgende Wendung,



(score005.midi und einige andere Hörbeispiele unten bei den Attachments)

die eine plagale (C - F7) darstellt, wird für Erweiterungen der Mollterz mit der Durterz genutzt, ohne die (Moll-)Tonart zu verlassen. Billy Taylor nennt es in seinem Buch Jazzpiano Dur-Mollvermischung.

Ergebnis:

Als Fazit schreiben wir unsere Vermutung über die intensiven Oktaven bei Timmons, die sich auch für anschließendes "Rollen" und "Trillern" eignen, denn sie enthalten die kleine Unterterz, neben den Sekunden.



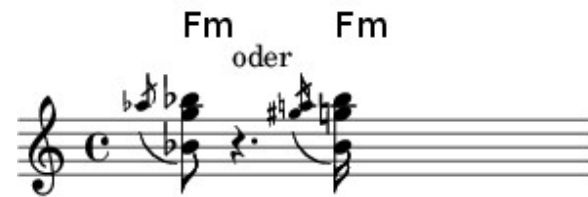
Und wie machen wir es bei c? Wie es in der Hand liegt, oder wie es richtig ist?



Red Garland, fanden wir heraus, benutzt je Quinte oder Quarte in der Oktave

Tiefe Quinten mit verminderter Quinte als Vorschlag klingen nach E. Garner.

Obsolete Variante zum Variieren:



Viel Spaß beim Rumprobieren.

Ziel

Die Vermischung von Dur und Moll über den üblichen (klassisch harmonischen) Rahmen hinaus zu nutzen, ohne die Funktionsharmonik, oder die aus der Monodie abgeleitete Harmonik (Abraham / Dalhaus), aufzugeben, aber deren klassische rhythmische Beschränkungen abzulegen.

Methoden

Der erste Akkord C-moll 7 von Bobby Timmons bei Autumn Leaves, das mehr nach Steinschlag klingt, in g-moll ist:
1.



Man kann ihn nicht schreiben: Die Notation oder die Symbolik gibt keine Auskunft über sein Entstehen. Horace Silver und Shirley Scott bringen ein tiefes fis bei G7, also kleine und große Septime zusammen.



Gesichertes Vorgehen

Oben fes und es, also e und es. Wie käme das zustande?

Ich habe mich an einer Plagalkadenz versucht. Zu Weihnachten waren wir in einem Gospelkonzert, dort erwartet man die Plagalformel A-men, also Subdominante Tonika. Sie kommt vor, aber rhythmisch akzentuiert auf ganz später Stelle. *1: c 2 3 4 und di: f 1: c.*

(Beim Gospelkonzert auffällig war der harte eher unflexible, ja man möchte sagen strenge Rhythmus, der als Manko auch Timmons vorgeworfen wurde, oder die Qualität seiner Mitspieler. Ebenso fällt die teilweise extrem unsaubere Intonation der Sänger auf, die teils falsch klingt. Die Intonation muss zu einer Findung von etwas mir Unbekanntem, sei es ekstatische erweckte Stimmung, seien es leise bis zum extrem Lauten steigerungsfähige Töne oder sensible Zwischentöne, belastet werden. Neben Harmonik hat sie die rhythmische Strenge um ins Gleichgewicht zu finden, was sie bei unseren guten Musikern tat.)



(score0011.midi)

Im zweiten Takt ist die Subdominantenvertretung langgezogen.

3. Der Plagalschluß:



In der Funktion Subdominante- Tonika.

Es gibt mehrere Plagalformeln: Als erstes C C7 F. Das h in C wird zu b dominantisch vermindert, später das e bei F zu es (im Notenbeispiel 2.: F7). Und zurück zu C.

A.



(score003.midi)

Das ist ganz analog der Erhöhung der Terz bei der Doppeldominanten also d-moll zu D7 (oder Es vermindert). Was sich bei der Molldominante mit ihrer erhöhten Terz wiederfindet.

B.

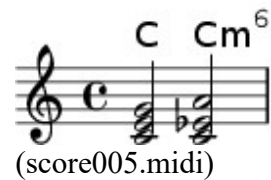


(score004.midi)

Der Gang f - fis - g ist auch sonst anwendbar. Dm7 stand für die Subdominante in C. Sixte ajoutée heißt er nur in der ersten Umkehrung von d-moll mit der Quint/Sextsekunde oben.

Typisch ist folgende Wendung im Gospel

C.



Diese Wendung entspricht C - Dur, c-moll 6, wenn ein F im Bass erscheint ist letztere ein F7 wie bei A.

Vorhalte stehen in diesem Sinn alle für die Subdominante, also ein c sus4 steht für das plagale F. Und somit auch die häufige Quarte oder Undezime bei Mollseptakkorden. (Die ja bekanntlich laut A. Zoller keine Molltonika darstellen.)

In Beispiel 1. haben wir noch eine Erklärung: Die Dissonanz ist einfach lauter, perkussiv, und stört im oberen Register nicht die zugrundeliegende c-moll Tonalität.

Kleine Nonen, oder Sekunden spielen weiter eine Rolle:

Zu Oktavparallelen hinzugefügt sind sie sehr laut und dissonant, man kann die große Septime zum Abschwächen hinzufügen.

Statt plagal Bb - F: (Hier haben wir None und Plagalformel)



Oder eine as/a Sekunde bei einem F7 klingt nach Monk, laut perkussiv und swingend.



Eine pseudodominantische Gospelfortschreitung:



Hier ersetzt der Fm9 die Dominante Bb7, die durch hinzugefügtes d entsteht, das ganze Gebilde ist sehr flexibel, da auch ein es den Bb als Vorhalteakkord bringt, zur weiteren Entwicklung. Interessant ist das Dur g in es-Moll mit eigentlich ges.

Die Quarte in Oh When the Saints:



Schließlich gibt es in Come Sunday folgende Wendung auf die Tonika. Die Mollterz erscheint auf einem Verminderten, allerdings scheint mir diese Wendung nicht zwingend einen Verminderten zu erfordern und sagt dasselbe wie eingangs, außerdem erscheint Bb vermindert über A im Bass (eine kleine None zum Melodieton Bb). (Im Realbook stand das nach Come Rain or Come Shine, über das Timmons auf Moanin' nur mit Blockakkorden spielt)



(score019.midi)

Die Überleitung in Moanin' hat auch eine schöne Formel.



Heuristisches Rumprobieren

Wendung C. ist andererseits ein Wechsel Dur zu Moll wie bei Also sprach Zarathustra von R. Strauss. Der auch bei Beethoven (Mondscheinsonate) einfach falsch klingt, oder bei Händel (Messiahs). Überzeugend klingt bei Beethovens Elise die Stelle A-Dur d-moll a-moll im Orgelpunkteil.

Wie bekommen wir ihn an die richtige Stelle, die rhythmische di-Stelle von oben?

Wir hatten die Amenformel F-C im Sinne von A-men, und hier ist es umgekehrt, es stellt sich als "men" und "A-" dar, so geordnet wollen wir es einsetzen:

Ein Mollterz es wird betont mit der Silbe A-, das kurz gespielte e stellt die "men"-silbe dar, leicht, und auf den Zwischenzeiten.



Das ist ein Ansatz für umspielende Verzierungen.

I. Die Durterzen über Moll lassen sich gut als Pralltriller einsetzen.

II. Auch die beiden oberen Stimmen von Quartschichtungen lassen sich mit kleinen Obersekunden perkussiv anreichern. Sicher bei Timmons auch arpeggiert.



Und der Spielereien mehr. Er benutzt alle fünf Finger dicht zusammen.



Wichtig und hilfreich dabei ist die richtige Plagal- oder Amenphrasierung, das ist leichter als die Durterzen immer auf off- Zeiten zu spielen, denn die Amenphrasierung hat eine Auflösung auf einer leichten Zeit, und nimmt das Moll nicht so schwer (kleiner Scherz). Tatsächlich schwebt (von Schwebung oder Interferenz) ein Mollklang langsamer als ein Durklang. Im Ernst lässt sich Amen dann triolisch oder langezogen wie oben beliebig einsetzen. Jedenfalls setzt man nach einiger Übung die Zusatztöne auf die richtig gewichteten Stellen.

III. Auch bei halbverminderten lässt sich so die Quinte verzierend spielen.

Also man soll Moll nicht als Tonika auffassen sondern als Subdominante einer Plagalformel. Das wird dann ganz leicht und lang gespielt: A- men. Die Auflösung ist auch leicht aber kurz. Schwer wird sie nur in einer Dominantwendung.

Für Bobby Timmons Blockspielweise, reichert man die Oberstimme der rechten Oktavparallelen mit Sekunden an, und die Oberstimme, der um eine Oktave tiefergelegten Begleitakkorde kann man auch mit kleinen Obersekunden vermischen.

Wenn man in diesem Sinne Akkordersetzungen sucht findet man erstaunliche Lösungen. Als Korrektiv kann man kontrollieren, ob die gefundene Wendung nicht doch zufällig zwingend dominantisch zu interpretieren ist.

Auch große Septimen bei oktavierter Septime über Bluesseptimakkorden bieten sich an. (siehe Abschnitt Methoden.)

So etwas wie bei Bobby Timmons So Tired bei Gb7 aka Dd7: Ein Ton c, wo man eher ein h im Akkord hat. Dasselbe bei Cantaloupe von H. Hancock.

Bei den Oktavparallelen ist mir dennoch nicht ganz genau klar, wie er den Klang dort erweitert, jedenfalls macht er dort etwas, man probiert im oberen Register kleine Ober- und Untersekunde mitzuspielen.



Eine schönere, alles abschließende Lösung hierfür steht dann immer noch aus. Obiges Beispiel ist monksch. Wir können die None auch nach unten setzen, das klingt schon besser und bei Septimen ist es im Gospel üblich: Vorschläge mit dem unteren Halbton zur unteren Stimme, man kann auch den Ganzton unter dem Zielton nehmen und in zwei kleinen Sekunden sich an den Zielton heranarbeiten:



Oder er spielt statt Oktaven kleine Septimen.



(Man beachte, wenn wir das Fm ernst nehmen, die Durterz unter b.)
etc.

Nachsatz

Auch Folgendes fanden wir:



Das Ergebnis klingt dann eher bobbysch oder timmons. Weitere Vorschläge sind erwünscht. Vielleicht alles kombinieren = Cluster? Er spielt sie dicht mit fünf Fingern.

Man kann das Ganze als schnellen Wechsel zwischen harmonisch Moll und melodisch Moll auffassen, so das es - e in f-moll.

Als letzter Vorschlag passend eine Molltonleiter mit zusätzlicher kleiner Septime, abgeleitet von der harmonischen, zum Improvisieren über Moanin', aus einem Youtube Video von Gianni Staiano, ein Stück, das sich auch nicht auf ein

Tongeschlecht festlegen lässt:



<https://www.youtube.com/watch?v=uCL1K315hu4>

Aus dieser mehr als beabsichtigt komplizierten Erklärung sind nun mehrere geworden. Es lag mir am Herzen.

Wo suchen wir weiter?

Wir fassen alles plagal auf, oder deuten es so um. Ein plagal angelegtes Stück überzeugt nur bedingt mit einer Tonart und wirkt modal, was den rhythmischen Raffinessen entgegenkommt. Ebenso wenig überzeugen gewollt auch symmetrische Strukturen wie die Tritoni der Bluesdominanten tonaltätsbildend, ebenso verminderte und übermäßige Akkorde. Gerade die verminderten sind rhythmisch leichtere Klänge, wegen der Schwebungen. Wir können auch gleichbleibend eintönig ein ganzes Stück untermalen, ohne harmonisch großartig etwas ausgesagt zu haben. Auch brauchen wir keine schweren oder Einsierzählzeiten zur Tonikafindung deutlich betonen, und können unsere Zählzeiten polyrhythmisch aufbauen oder gar nicht vorkommen lassen. So können wir auch tonikafreier harmonisieren und legen uns dominantisch erst ganz zum Schluß fest, wenn wir die Tonika ansteuern und mit ihr die Eins betonen wollen.

Folgende "Blues"-Fortschreitung ist möglich



F cm, Bb F, F cm, C G, Bb F, F cm

(Ein Ab7 liesse sich subdominantisch verwenden, s. Señor Blues)

Wir können F cm so variieren F cm F C F cm F C usw.



Wenn wir den Ort der Eins polyrhythmisch metrisch unauffindbar machen, so ist eine Entscheidung für Dur oder Moll nicht mehr platzierbar.

Eine echte Dominante liesse sich immer einführen: G+, die fiele auch aus dem Rhythmus. Dann folgt doch die Eins. Und man darf sich entscheiden.

Ergebnis: Jazz

Wir können in komplementärer Rhythmik Einzelstimmen in eine Konfiguration treten lassen, wie es im Jazz exakt geschieht zum Beispiel bei Verteilung auf Achtel gerader und ungerader Zählzeit, und sinnvoll harmonisieren, da wir eine harmonische Freiheit ausserhalb der plagalen Kadenz besitzen, nämlich die authentische Kadenz.

Beispielhaft erklärt: Die Zählzeiten sind vorhanden, werden aber nicht gespielt. Entscheidend sind sie für den Tänzer. Dass der Wienerwalzertänzer einen ersten Schritt kennt, ist allein Absprache, dabei löst sich die Dominante auf den dritten Schritt in die Tonika des ersten Schrittes auf. Das ist nicht zwingend, wir können jeden Schritt als Schritt eins bezeichnen. Selbst dann ist nicht alles klar, denn wenn dem 3/4 Takt ein 4/4 Takt überlagert wird, lässt sich keine erste Zählzeit ausmachen, es sei denn, es wird willkürlich eine gesetzt, das geschieht auch und es ist die letzte Eins. Je nachdem mit welchem Tonmaterial jemand in seinem Metrum regelmäßig arbeitet, bilden die Verschiebungen damit und mit den anderen Metren additiv Melodien. Verschiebungen sind in afrikanischer Musik selten, aber es ist einsichtig, dass das entstehende Gebilde verschiedener Metren keine ausgezeichneten Zählzeiten kennen kann, und ohne rhythmischen Ort können wir eine Spannung nicht in eine Tonika auflösen, denn wir wissen nicht wann. Die afrikanische Musik kennt für diese Aufgabe einige überzeugende (Beschleunigung, Pausen, Raffungen, Blockage) rein rhythmische Lösungen.

Weiteres kann einschlägiger Literatur über afrikanische Musik entnommen werden.

Auch statische Lösungen dieser Fähigkeit der Dur-Mollvermischung, wie Klangsichtungen bei Bill Evans sind komplizierter und eben wegen ihrer Statik rhythmisch nicht verwendbar, sie verweigern sich einer Weiterentwicklung, dies muss immer willkürlich herbeigeführt werden.

Im Jazz hat sich diese Rhythmik außerhalb Afrikas am reinsten erhalten. Seltsamerweise geschah das aufgrund der Instrumentenverbote und er drang als lebensfrohes Element in den Country, und deren politisch inkorrekte Hörer heute wissen es nicht.

Übung:



document.midi unten

Ausschuß

In allen obsoleten Varianten funktioniert es gleich. Das as ist enharmonisch verwechselt. Die Sekunden klingen in gewissem Kontext verwertbar.

Var. 1 Fm Var. 2 mit a Fm Var. 3 Fm Fm

Var. 4 Triller Fm Fm Boogie Triller Fm

Hörbeispiel unten unter Trill.midi

Andere unsortiert, bitte mit Bildnamen abgleichen.

lilypond:

unten sind die lilpond dateien .ly angegeben. man kann sie auf lilypond.net in midi umwandeln.

Man sollte vorher den code (z. B. abc) ohne version, also drunter, in folgende Klammer setzen, wenn einmal nicht schon geschehen:

```
\score{
!hier abc einsetzen!
\midi{ }\layout{ }
}
```

Nachweis

Mit dem Schlagzeuger in der Mitte spielen wir ein ähnlich gelagertes Señor Blues.



Videos

Weitere Staiano Videos zu Moanin: Bridge impro: <https://youtu.be/Q97z90U2SV0>

Mehr Videos:

<https://www.youtube.com/user/giannirs/search?query=moanin>

[Zurück](#)

Attachments:

document.midi	814b
lily-20f25942.midi	814b
score.ly	117b
score.midi	214b
score.png	6.09kb
score001.ly	301b
score001.png	10.5kb
score002.ly	108b
score002.png	5.24kb

score003.ly	133b
score003.midi	320b
score003.png	6.06kb
score004.ly	131b
score004.midi	320b
score004.png	6.27kb
score005.ly	115b
score005.midi	246b
score005.png	5.69kb
score006.ly	234b
score006.midi	300b
score006.png	6.32kb
score007.ly	122b
score007.png	5.78kb
score008.ly	128b
score008.png	6.30kb
score009.ly	131b
score009.png	6.39kb
score010.ly	114b
score010.png	5.98kb
score011.ly	235b
score011.midi	429b
score011.png	6.63kb
score012.ly	135b
score012.midi	204b
score012.pdf	74.9kb
score012.png	5.33kb
score013.ly	103b
score013.png	5.50kb
score014.ly	169b
score014.png	7.31kb
score015.ly	103b
score015.png	5.23kb
score016.ly	204b
score016.png	9.97kb

score017.ly	140b
score017.png	6.12kb
score018.ly	166b
score018.png	8.51kb
score019.ly	98b
score019.midi	287b
score019.png	5.70kb
score020.ly	697b
score020.png	26.6kb
score021.ly	164b
score021.png	8.08kb
score022.ly	226b
score022.midi	342b
score022.pdf	20.9kb
score022.png	7.66kb
score023.ly	304b
score023.png	9.13kb
score024.ly	126b
score024.png	6.05kb
score025.ly	155b
score025.png	7.74kb
score026.ly	164b
score026.png	7.90kb
score027.ly	122b
score027.png	5.53kb
score028.ly	354b
score028.png	13.5kb
screenshot_2016-01-31-041251.png	1.33Mb
screenshot_2016-01-31-041456.png	354kb
screenshot_2016-01-31-041545.png	1.19Mb
trill.midi	1.63kb

redg

Letzte Erkenntnis

redg

Created Sonntag 23 Oktober 2016 - Februar 2017

Entwurf — didaktisch zu überarbeiten

Zu einer Palgalkadenz

gewidmet Ellington - Coltrane - Garland - Timmons

Inhalt

1. Blockspiel in Nonen
2. Moll zu Dur in Moll
3. Subdominanten
4. Halbtöne
5. Ideen
6. Das Ziel : Dur-Mollvermischung
7. Swingtriller / Swingverzierungen
8. Rhythmus

Schluss

Anhang

1. Blockspiel in Nonen

Wir haben über Solitude von Ellington ein sehr langsames Bobby Timmons Solo auf der CD Ellington Coltrane.

Das ist aber nicht Ellington oder Timmons sondern Red Garland, der spielt.

Garland soll rechte parallele Oktaven mit Quinten im Blockakkordspiel dazwischen spielen, wir haben es ausprobiert , es stimmt nicht*, es sind Nonen mit Mittelquinte:

*[es stimmt nun doch, die None kommt eher zur Oktave dazu als umgekehrt, wir wollten es mit Stand vom 21.3.2018 korrigieren und verwerten es gleich heuristisch weiter,]



Das kann man mit Oktaven lauter machen



Typisch ist so etwas über Moll-11-Klängen

oder wo es passt, es kann auch zur äußeren Dezime erweitert werden und innen zur Quinte eine Terz dazubekommen.



Und so weiter, knifflig ists bei Halbverminderten.

Bobby Timmons muss sich mit Ellington ausgekannt haben. Wir loben hier mal statt Strayhorn Ellington, der sich mit geistlicher Musik auskannte,

2. Moll zu Dur in Moll

Weshalb wir eine Akkordwendung aus Solitude anführen. (Unten lobt McPartland Ellingtons Soloplatte)

Ebmaj7 Fm6 Gm7 Cm(6) Fm7

(Typische Wendung ist Cm9 Dm9 Ebmaj79

Da haben wir bei Dm ein e statt das Moll es von C.



)

Darum geht es aber nicht, bei Solitude ist es subtiler:



Der Cm6 suggeriert mit der Sexte auch keine Dominantfunktion (eher F7 mit Mollentspannung), [wie auch ein G6 (darunter ggf. ein plagales c) statt eines G7 in C nicht.] Ein a in einer Tonalität die einigermaßen zwingend as erfordert!

3. Subdominanten

Das sind Subdominanten.

(Typisch

F/G fm6/G (f dim /G) C ggf in Lauf vn fm6 d - des - c - h zum dim.



Im B-Teil lässt man stehen:



Timmons aufwärts: fm gm7 Abm F Bb F7 H7 Bbm7! Moanin Überleitung zum B-Teil)

Auch kommen die Terzschichtungen unseres Erachtens durch Quintsprünge zustande.

Cm7 : Quinte darüber ist gm7. Dann ist der Lauf f-e-es natürlich. Der Sprung c - g ist subdominantisch, und Vergleichbares.

Die Dominantseptakkorde sind ein "symmetrischer" Mittelweg im Blues, der mit der V IV Wendung auch subdominantisch umgedeutet wird. Symmetrie entsteht immer mit verminderten und Übermäßigen, und auch

die Übermäßigen sind flexibel einsetzbar die Verminderten, wenn sie aus ihrem Mollzusammenhang herausgelöst werden, und das können sie, denn die übermäßige Quinte ist die kleine Sexte und somit ein subdominantischer Klang, der anders erreicht wird und sich anders auflöst.

Die Tonika braucht bei ihrem Erreichen (wegen der Polyrhythmik) eine Bestätigung für ihr Geschlecht, das geschieht mit Terzsprüngen.



Überhaupt wird die Tonika überschätzt. Wir haben gezeigt, dass im Polyrhythmischen es schwierig ist metrisch rhythmisch, den Ort auszumachen, wo denn die "Eins" für eine Tonika überhaupt sein soll. (Wir nehmen mal wie die Blueser einen Septakkord, ohne uns weiteres dabei zu denken.)

Wir haben uns deshalb entschieden, wie im Blues, den eindeutigen Akkord ins Zentrum des Geschehens zu rücken, die Dominante, der Dominantseptakkord.

Allerdings fassen wir keinen primär als Dominante zur Tonika auf, denn Moll hat ja eine solche primär gar nicht, sondern als Doppeldominante, also die Durterz ist durch Erhöhung entstanden. Wir meinen keine Zwischendominante, denn es wird nicht moduliert oder ausgewichen. Es wird nur scheinmoduliert. Wir meinen C C7 F, wobei C7 der Aufgabe der Doppeldominante entspricht, C-Dur wird nicht verlassen, und F — C wirkt sofort wieder plagal!

Also gilt für die große Septime im Durakkord, sie wird vermindert und die Töne bilden dann die Dominante zur Subdominante. So sind auch Vorhalt zu verstehen: Es ist unklar, ob sie sich nicht in zwei Schritten in eine Molterz auflösen.

Interessanter weise steht in einer Molltonart natürlich auch eine Dominante einen Ganzton unter der Tonika.

Der Jazz ist rhythmisch definit, er begründet allein rhythmisch die Auflösung, er braucht dafür nicht das Tongeschlecht, weswegen ein G+ sich nach Dur auflöst. Soll die Tonika aber in Moll stehen muss sie mit einem Terzsprung wiederholt werden und diesmal im Zielmoll. Erreicht man die übermäßige Quinte von der Septe über die Sexte und geht zur Auflösung einen Halbton zurück, so ist es eh nur eine schwache Wechselnote, die noch mal bestätigt werden muss.

Zum Beispiel heuristisch: Gsus 7 G6 G+ C - Cm.



Mit der rhythmischen Definitheit im Jazz erweitern wir die plagale Kadenz im selben Umfang wie das die Klassik mit der authentischen machte, mit Orgelpunktbässen, wodurch kein Fortgang zu geschehen scheint. Diese obigen Nonenakkorde passen sich dabei leicht ein. Quarten sind dabei aber nicht als Vorhalte zu verstehen, sondern die Auflösungsnote als Durchgang, deshalb vermischt sich dort Dur und Moll. Halbtonschritte, oder -rückungen haben authentische oder plagale Bedeutung, wie fast jeder chromatische Schritt, da die plagale Kadenz gleichwertig zur authentischen ausgearbeitet ist. Wichtig ist dann immer noch der Übergang Sudominante Dominante, je nach dem wie er gewählt wird entsteht klassische Harmonik (wie bei Waller) oder auch nicht wie im Blues (Williams?). Auch kann man damit schön schieben, solange man sich funktional nicht festlegt.

Als Spielerei haben wie Freude schöner Götterfunken verjazzt, es wird der anfängliche Cmaj7 einfach rumgeschoben, ohne Stimmführung ohne Funktionalität. Der A-Teil endet auf C6 über A.

Hat der B-Teil mit der Dominante in der Überleitung mit einem Nonen-G-sus eine starke Wirkung, die wir über den G7 bis zu Gm auflösen, verweichlichen, womit wir wieder wie beim sus bei *keiner* Dominante wären.



An anderer Stelle hat es funktioniert



Kenny Barrons Voicings passen dazu, unten Nonen mit Mittelquinte, oben auch, dazwischen ein Kleinsekundabstand. (siehe Anhang)



Weiter untersuchen wir in diesem Sinne Come Sunday und das ostinate Come Rain or Come Shine von Arlen.

Womit auch aller Neue Musik Formauflösungsquatsch erledigt wäre. Allerdings gibt es da verschiedene darunter Hölderlinvertoner: Schönberg, Hindemith, Viktor Ullman, Josef M. Hauer.

.....
.....

Scott

4. Halbtöne

In gewissen Sinn ist das Spiel mit Halbtönen eine die Sichtweise erweiternde Anwendung der obigen Erkenntnisse.

Und wir hören Shirley Scott auf NPR mit Mc Partland und vielleicht spielt sie Sexten. Oder Alice Coltrane.

<http://www.npr.org/2013/03/29/175689014/shirley-scott-on-piano-jazz>

7:27 die Frage ob sie immer schon Orgel spielt, sie machte das mit Davis. 8:50

Sie nennt "Lockjaw" Davis den Meister der Halbtöne, Portland versteht das nicht, sie fragt (, chromatisch, modulierend,) Tonartwechsel, und Scott spielt es vor, statt einen Akkord direkt anzuspielen, solle man eine II-V I Wendung nehmen, dann ergänzt sie dass sei keine richtige Kadenz sondern ein Trugschluss = deceptive cadence).

Sie spricht da von Halbtönen von Lockjaw Davis, II V I in Halbtönen, mal rumprobieren.

Link folgt. Scott sagt da etwas von Lockjaw Davis Halbtönen, ? à la Trugschluss (deceptive cadence), dem ist nachzugehen, siehe Moonrays II moll 7 – bII vemindert – VI (alles andere als I).. etc

Was sie vorspielt ist ungefähr das



Wo das ein Trugschluss sein soll hat sich mir nicht erschlossen, allerdings lohnt sich Spielerei mit der Stufe VI oder dem Umdeutungsgedanken und anderen als der Stufe I. Ebenso geht das plagal von unten. Ich habe es mit Orgelpunktbas 11 oder den Akkordquinten versucht, sowie Umdeutungen etc. Das Tonmaterial der Akkorde eignet sich hervorragend zum Improvisieren. (Man beachte die kleine Nonen, die gut klingen!) Letztendlich ist der Ganztonschritt g - f plagal, also das ganze eine Dominantkadenz über einer plagalen, vielleicht meint sie das damit.

Ebmaj7 E7 F. Wobei der E7 ein Bb7b9b13 ist

Die im Interview erwähnte Platte auf Candid heißt *Skylark* und *Blues Everywhere*.

Merke: Die Musik ist jetzt fast hundert Jahre alt, und der Geist des Kapitalismus mag nicht aus der Ethik des Protestantismus hervorgehen, da der Beruf des Trommlers nur ohne Werkzeuge ausgeführt werden durfte. Wehret den Ketten!

Aus WP:

Ein Trugschluss ist in der Harmonielehre eine Kadenz, in der die Dominante nicht erwartungsgemäß in die Tonika, sondern „betrügend“ in einen Tonikavertreter mündet.

Die Aussetzung einer solchen Kadenz nach den tradierten Stimmführungsregeln zieht die Verdopplung der Terz in dem im Trugschluss erreichten Akkord nach sich. Der erwartete Melodieton (im Falle der Grafik das c des a-Moll-Dreiklangs) bleibt in der Regel erhalten, wird jedoch auf unerwartete Weise harmonisiert.

Beispiele für Trugschlüsse sind:

Tonika - Dominante - 6. Stufe :

in C-Dur: C-Dur (Tonika) - G-Dur (Dominante) - a-Moll (Tonikaparallele)

in c-Moll: c-Moll (Tonika) - G-Dur (Dominante) - As-Dur (Tonikagegenklang).

Im Verlauf der Kompositionsgeschichte waren jedoch auch folgende Varianten als Trugschlussverbindungen üblich:

in Dur der aus dem gleichnamigen Mollgeschlecht stammende Trugschlussklang,

in C-Dur: C-Dur - G-Dur - As-Dur

in Dur der Sextakkord der Subdominante (häufige Wendung bei Mozart),

in C-Dur: C-Dur - G-Dur - F-Dur

eine in ihrer Wirkung überraschende Zwischendominante,

in C-Dur: C-Dur - G-Dur - A-Dur (wobei der Melodieton hochalteriert wird - cis statt c).

Williams – Walter Davis III

5. Ideen

Marian McPartland hat sie alle auf Npr Radio Jazz interviewt. Williams – Walter Davis III, sagen beide, man solle Fats Waller hören. Der spielt Sextakkorde mit Untersext (unten im Beispiel C6), Ein anderes subdominantisches Prinzip meiner Meinung.

Waller soll sogar Solitude (nicht Ellington der Gauner) geschrieben haben. Waller spielt modernen abwechslungsreichen Stride. Durch seine Art zu übertreiben, ist er offen für Innovationen. Er verwendet im Stride slides wie im Gospel und Blues.

Bei Williams kann man melodisch Moll Varianten in ihrem eigentümlichen Kansas City Stil hören. Sie hat Monk ausgebildet, dem blieben dann konsequent nur noch die kleinen Nonen, aber er swingt so schön. Intervalle in ihrer Gleichzeitigkeit sind rhythmisch indefinit!

Kenny Barron erwähnt Hank Jones und Tommy Flanagan, beides Swingpianisten, mit Sexten..

Interessant Davis Jr. out of tune Oberklang, den Strawinsky viel benutzt haben soll z.B. Fis Dur über C-Dur. (Unten zweites Beispiel)

Noch interessanter seine Kompositionsanleitung in einem Satz. Um die einfachen Dreiklänge anzureichern.

Man nimmt einen Klang F. Dann geht man weiter zu Eb, lässt aber das f stehen und so weiter in allen folgenden Klängen ein f, passt nicht immer aber oft. (unten drittes Beispiel)



Weil wir Wallerstride üben. Mit eingestreuten Minimalvorschlägen.

Auch Bill Evans und McPartland sind lustig, denn sie mögen sich.

6. Das Ziel : Dur-Mollvermischung

melodisch Moll: Mit dieser Unsicherheit der Tonarten, können melodisch Moll Gebilde überall angewendet werden. So beim dritten Moanin' Motiv:



f f a b c e s c b a gis f

verbessert mit Waller:



Das atmende Klavier: A! I –aah i-aah iih



Wie Coltrane.

Der seltsame Tonvorrat as a h c findet sich auch bei Bobby Hutcherson! a as - h c



Coltrane gewidmet.

7. Swingtriller / Swingverzierung

diese Phrase ist eigentlich zweiteilig



Rhythmisch bitte selber herumprobieren. A über Moll!

8. Rhythmus

wir haben gelernt, dass wir auf Freddie Greens Gitarre bei Count Basie hören sollen, um Viertel zu lernen. Der Begleitstil in Vierteln heißt chunk Stil, sprich Tschanck. Er soll mitgesprochen werden ganz weich und leicht gebunden, wobei dennoch die Trennung klar bleiben soll, oder sollen wir sagen ein Bruch. Die Dämpfung, denn sie ist sehr exakt.

Also **chunk chunk chunk chunk**. Der Akkord kommt ganz kurz vor dem Basston wie ein sehr kurzer Vorschlag. Darüber wird das Thema gesungen, zum Anfang c-Jam Blues, zwei Töne c f

Und immer chunk chunk mitsingen, die ganze Zeit.

hier:

swing

Schluß

Wir hatten woanders erwähnt, dass der Ort der Eins im polyrhythmischen Jazz unbestimmt ist. Nun führt man ihn willkürlich ein, dann steht noch extra die Bestätigung des Tongeschlechts aus, denn, dass die Eins

mit einer Kadenz zusammenfällt ist Zufall, dass der Akkord zwingen gewesen wäre bedarf der Begründung. Deshalb wird auch der halbwegs neutrale und eindeutige Septakkord, ohne sich tongeschlechtlich festgelegt zu haben. Das wäre ein nächster Schritt. (Das klingt jetzt kompliziert, soll aber nur heißen ein C7 als Tonika sagt nicht darüber aus ob wir in Dur oder Moll sind. Wir müssen das noch deutlicher machen.)

Anhang

Moanin'



und dann irgendwie Moll weiter



+Letzte Erkenntnis

Zurück

Fats=Waller=Drive

Meb gewidmet : Es zockt.

Angefertigt Mittwoch 28 Februar 2018



Obiges Beispiel stellt einen vereinfachten Stride dar. Am besten nur mit links gespielt. Auf die Eins kommt der Baßton, das Ganze gehörte eine Oktave tiefer. Auf zwei kommt der Akkord, dessen oberster Ton mit dem Daumen minimal nachgeschlagen wird, weswegen der zweite Takt das präziser notieren möchte. Der Bass kann alle Strideformen annehmen, so Dezimen mit Quinte. Die Akkorde können komplizierter werden, Sextakkorde (I und IV) in Grundstellung und zweiter Umkehrung, Septakkorde (V) als Nonenakkorde. Die Idee stammt teils aus einem You tube video, dort wird erläutert wie ein hängender Mittelfinger, Schläge vorwegnimmt, (und der kleine Finger rechts den oberen Ton, die erste Stimme nachschlagen könnte) auch im Zusammenhang mit Wallers Spiel, das kann man für Akkorde der rechten Hand einsetzen. Der eigenen geschmackvollen Variation steht nichts im Weg. Das lässt sich sehr sehr subtil einsetzen und man bekommt gleich Wallers Gestik und Fingerhaltung.

Weiter kann man die Oktavparallelen mit Quinten benutzen, die wegen der teils falschen Noten wie Orgelregister wirken. Wie im Artikel zu [Red Garland](#) erläutert.

Wenn man diese auf die Sexten legt, bekommt man große Terzen auch bei Mollklängen. Auf den Terzen bekommt man große Septimen bei Dominantseptakkorden. Und legt man sie auf die kleinen Septimen bekommt man Quartan also Vorhalte, die Waller ausgiebig nutzt.

Man sehe sich nun Waller selbst bei youtube mit Aint Misbehavin aus dem Film Stormy Weather an, Man sieht einmal kurz für zwei Akkorde, wie er den linken Daumen bei den Akkorden nachschlägt (Ansonsten beobachte man die Hämmer). Man sieht auch an den Klavierhämmern, dass er fleissig Töne dazwischenmisch.

Und den auffälligen retardierenden Vorhalt mit es und d mit Unteroktavton.



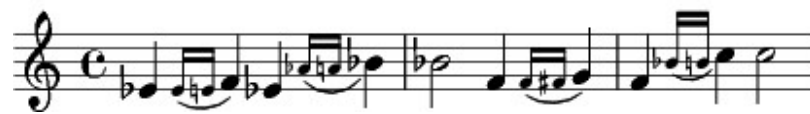
Und abschliessendem Abwärtsgang. Diese Auffassung von Vorhalt als Rhythmus kann man überall einwerfen.

Man spielt einfach, Pentatoniken, Durbluestonleitern zu Sextakkorden, denn Leittöne benutzt man kaum.

Im Sinne von Mulgrew Miller, Walter Davis junior und James Williams kann man diese Gebilde auch eine ganze Kadenz stehen lassen und pentatonisch anreichern. Wobei man teils sechstönige Skalen bekommt, die einen weiten harmonischen Rahmen ausfüllen. So in Autumn Leaves in a-moll beginnend, die Durterz und die große Sexte, die zur Tonika e-moll passt, die große Septime bei D7 bietet und die übermäßige Quarte in der parallelen Durtonart G mit G^{maj 7}. Uns so weiter. (My Favorite Things bei Coltrane.)



Töne werden bei Waller durch zwei Halbtonschritte von unten bestätigt. In seinen Kompositionen arbeitet er dann konsequent harmonisch oft das umgekehrte Gebilde ein, ein Gang von Halbtonschritten nach unten.



Insbesondere der Übergang



besticht durch die gefärbte Durterz in den Oberstimmen, als ein Beispiel des oben Erwähnten, die orgelregisterartig aufgefasst werden müssen. Auch entsprechen den Dezimen Orgelregister. Weswegen Waller auch gerne Orgel spielte. Und die neue Hammond.

"Der Spiritual ist ein echtes Zeugnis der Auseinandersetzung" schwarzer^[1] "Musik mit der abendländischen. ... Die Melodik paßt sich den Erfordernissen der dominantischen Tonalität an: sie bekommt abgeschlossenen Formcharakter durch Kadenzschlüsse; nur das abendländische Gesetz des Leitetons braucht noch lange, um sich durchzusetzen." Alfons M. Dauer, Jazz

[1] (politisch korrigiert)

Wie man aus guter musiktheoretischer Literatur ablesen kann, ist es wahrscheinlich, dass es das Gesetz des Leitetons gar nicht gibt, dass wir einen Leitton haben ist, dabei eine Zusammenfassung aller gültigen Stimmführungsregeln, die dann in der Zusammenschau immer wieder eine Leittonwendung aufweisen und bestätigen und auffinden lassen, der aber keine Strenge eines Gesetzes haben kann. Insofern ist es nicht verwunderlich, wenn man den Jazzern unterstellt, dass sich der die Durchsetzung des "Gesetzes" des Leitetons nur eine Imitation ist und gerade sich jede abendländische Tradition nicht durchsetzt, sondern nur eingebunden wird, um sie umso bestimmter zu verletzen, wenn sie dem afrikanischen Teil der Musikbildung widerspricht. Gerade im künstlerischen Ausgleich dieses Zuwiderlaufens oder dem Nachgeben liegt doch der Reiz und der seelische Ausdruck.

Als heuristisches Modell sei der Rythmus als Atmung aufgefasst, die sich in Halbtönen bewegt (Coltrane. Oder man imitiere einen I-aah schreienden Esel). Ein Dur- Molltonalität mit Harmonik und Leitton lässt sich nur unter Verschiebung des Atemrhythmus (in Seufzer oder Schrei) zeitweise herstellen. Nun ist eine Verschiebung selbst eines afrikanischen Rhythmus künstlerischer Ausdruck und der Monotonie entgegengesetzt.

Umgekehrt lassen sich extreme intervallische Spannungen der klassischen Dur-Mollmusik wie Nonen durch harmonische Nachziehen oder Modulieren erstmal als lebendiger Ausdruck werten und wenn ihnen ihre Spannung zugrundeliegt, die sich auflöst in ein Einatmen, Ausatmen, Seufzen, Lust und Sehnen umdeuten, das sich dann in der Klassik vielleicht im Rhythmus wiederfindet, (oder beispielsweise die vielen Triolen bei Bach Mozart Beethoven Schubert erst motiviert., denn erst dann sind sie nicht mehr rhythmisch stereotyp.)

Ich schreibe diesen Vorschlag, diese Suggestion, nur, weil ich glücklich älter bin als Waller. *McCartney lobt Waller.*

Es lässt sich schwer notieren, weshalb man es in keinen Lehrbüchern findet, auch bei den diversen Dur-Mollvermischungen versagt regelmäßig die Notation: Man kann es notieren, es gibt aber nicht mehr die Herkunft, oder Ableitung aus der Stimmführung wieder.

Ich weiß nicht, was es bedeutet, dass das vierzig Jahre offensichtlich war, ich es aber erst jetzt niederschreiben und selbst genießen kann. Es wird schon etwas heißen.

Zum Blues Improvisieren schreiben wir noch eine heuristische Bluestonleiter à la Bobby Hutcherson hin, sie hat keinen "Leiteton". Zum Beispiel F-Blues:



(Erweckung)

Attila Zoller weist darauf hin, dass die Molltonika die melodische Molltonleiter aufwärts benutzt mit großer Septime und großer Sexte, und nicht die äolische oder dorische mit kleiner Septime. Attila Zoller ist ein guter Jazzler und ich habe, das ausprobiert: es funktioniert nicht. Es klingt zwar richtiger als äolisch, aber fast immer schlecht oder genauer gesagt für Jazz unpassend. Da das Rezept ein Spiel mit Halbtönen ist, mit Leittönen, kann man den Gedankengang umdrehen und ihn zur Vermeidung von Halbtönen verwenden. Das werde ich üben.

Das vielleicht zur Motivierung der halbtongefreien Leiter oben.

Soll ich sagen, ich teile das mit, weil das die praktikable Wahrheit zu meinem Erweckungserlebnis im Jazz ist? Erweckend war Count Basie, wie er zwei Akkorde rhythmisch prägnant und treibend hintupft, er hat es von Waller und auch ebenso seinen holprigen chaotischen Stride.

Es geht um das Improvisieren. sie haben losgespielt ohne sich um ihre "Klassik" zu kümmern, also sollten die Elemente einfach und eingängig sein.

Es gab im Fernsehen eine älteren Kinofilm, eine Gangsterkomödie, in der die Gangster ein illegales Spielkasino auf einer Drehbühne betrieben. Als die Razzia sich in kurzfristig ankündigte, drehte sich das Lokal und verwandelte sich in eine Kirche. In der dort stattfindenden Predigt, bekannten sich die Gemeindemitglieder, die Gangster, mancher "Sünden" es war völlig übertrieben, aber gerade der Aberwitz war ernsthaft erweckend, man nahm den Gangstern ein Bewußtsein für Läuterung ab. [Übertrieben ist stets

das Aufgreifen klassischer Musik, Tänze durch die Jazzer.] Die Expressivität fände man auch bei Waller, den Gospelslides (Tastaturrutscher), die harschen kleinen Nonen, Chromatiken, wie Monk, der rhythmisch auch sehr prägnant ist und Harmonie versucht! Der im Gegensatz zur Dur-Molltonalität völlig sorglose Umgang mit Halbtönen (die ja an eine riemannsche Funktion gebunden sein sollten) die rhythmische Verspieltheit, die Lautmalerei, die kein Tonikaende aufkommen lässt. Und das restliche hier erwähnte.

Die Erweckung beruht doch manchmal simpel auf der Subdominante über dem Dominantbass. In C also F über G. oder f-moll über G, auch als Sextakkord.

Die afrikanische Rhythmik kennt keine europäischen Tonleitern sondern nur ihrem Zweck nützliche Tonauswahlen (ein chromatisches Xylophon ist genaugenommen völliger Unsinn im afrikanischen Sinn), die nicht einfach pentatonisch sind, sondern raffinierter unterschiedlicher. Jedenfalls darf man von rhythmischer Seite keine Auflösung der Problematik der Endwendungen, wie sie aus der klassischen Musik kommt, erwarten. Aber rhythtmisch stellen sie einiges zur Verfügung. Was sich schon im Ragtime findet. (Vielleicht herrscht einfach Gleichberechtigung der plagalen Kadenz mit der authentischen.)

(In meiner künstlerischen Geschmacksentwicklung stellte ich eine Entwicklung vom Abstrakten zum Realen fest, hier stellt sich die Frage, ob die Modernen mit ihrer programmatischen Experimentierlust mehr Klassiker, Klassisches schufen als Waller mit dem simplen weiterverwertbaren Jitterburg Waltz und seinen anderen Kompositionen, oder was seine Erneuerung des Swing eigentlich bedeutet, er ist klassisch auf dem Carnegie Hall Concert von 1938, ist die Erneuerung vielleicht nur die Realisierung des jederzeit Machbaren. Nutzen sich die glatten Achtel, die Dissonanzen, die bloß arpeggierten Harmonieerneuerungen der Bopper, wenn kein Swing unterliegt nicht völlig ab? Ist der glatte Rhythmus nicht thematisch tot? Schwingt da nicht besser immer ein klassischer Fats-Waller-Drive mit? In diesem Sinne. Und weil sich der Kreis mit dem etwas nervösen James Williams schließt. Oder der Vorwegnahme im Bop, oder dem Nachhängen im Swing.)

Da ich nicht religiös bin, stelle ich die Erweckung als wahre Empfindung eines seelischen Ausdrucks hin.

Billigung

Jitterburg Waltz komponierte Waller nach einem Übungsstück seines Sohnes, den er nachts weckte um es ihm vorzuspielen. Anfangs weniger erfolgreich ist es ein Standard geworden. Waller hat es auf der Hammondorgel wenig pianistisch eingespielt. Er starb kurze Zeit darauf. Bobby Hutcherson spielt es in atemberaubendem Tempo. Wenigstens konnte Waller ausgiebig nachts spielen und konnte sich ein Klavier

halten.

Mit etwas Fantasie könnte man diese Komposition als Anwendung von Wallers Drive Prinzip ansehen, nur dass es verlangsamt und verdeutlicht ist. Man vergleiche sein Notenbild mit dem obersten hier. Der obere Ton wird immer nachgeschlagen.

thematik

Angefertigt Donnerstag 22 März 2018

Das Motiv besteht rhythmisch aus meist sehr gerade (nicht swingend) gespielten springenden Achteln und folgt einfach den Tönen der Leiter.



Dieser Gang wird fast unverändert (ab der Oktave es' wird es gedrängt) über vier Takte fortgesetzt bis zur unteren Dezime c, über eine kadenzierende Wendung wiederholt und mit einer zweiten Wendung zu F moduliert. Im Notenbild imponieren die plagalen abwärtsgehenden Quarten (wegen der Balken), klanglich imponieren die aufwärts gehenden Terzen und der Gang der tiefen Noten in Tonschritten herunter. Der zugehörige Stride betont die Schläge eins und zwei, die dritte Zählzeit hat Pause oder ist leise. (Ebenso in Wallers Bläsersatz oder der Gitarrist im weitesten Sinne.)



Hier tritt dasselbe rhythmische Motiv auf der Stelle, und wird mit einem stehenden Klang abgeschlossen (gehaltenes g'), und unterscheidet sich klanglich minimal, und suggeriert eigentlich nur einen Tongeschlechtswechsel. Nach As-moll 6 folgt wieder F7 mit demselben Motiv, was zur Wendung zur Wiederholung beziehungsweise zum plagalen Schluss wird.

Harmonisch fallen bei drei funktionalen Dominanten hauptsächlich plagale Elemente auf.

Man kann das rhythmische Motiv als sehr langsam gespieltes Element, immer etwas, die obere Stimme, nachzuschlagen, eines "Fats Waller Drive" auffassen.

Schluß

[Nun fehlt noch die Korrektur meiner vorher geäußerten Fehler. Diese kann man nun als Farbenspielerei weiterverwenden. Garland hat keine Nonen, sondern Oktaven. Aber Waller hat Nonen, nämlich Grundtöne und Oktaven mit untergelegter kleiner Septime, oder gleich zwischen Grundton und Terz eingemischte Sekunden. Dann passt es.]

Es gibt einen andern hartswingenden Pianisten: Thelonious Monk. [Wallers Sohn Maurice spielte anders als sein Vater. Ob modern aber ohne Wallers Erneuerung eine Rolle spielt?] Man spiele ganze Akkorde mit leicht nachgeschlagenem Daumen. Dann stimmt auf einmal die Phrasierung von Straight No Chaiser von ganz allein.

Stand: 21.03.2018

Backlinks: [redg thematik](#)

[Zurück](#)

J - A - Z - Z not Berklee

Eure Etüden,
Arpeggios, Dankchoral
sind zum Ermüden
und bleiben rein lokal.

Das Krächzen der Raben
ist auch ein Stück –
dumm sein und Arbeit haben:
das ist das Glück.

Das Sakramentale –
schön, wer es hört und sieht,
doch Hunde, Schakale
die haben auch ihr Lied.

Ach, eine Fanfare,
doch nicht an Fleisches Mund,
daß ich erfahre,
wo aller Töne Grund.

GOTTFRIED BENN

So etwas:



(jnbi~2.png)

werden Sie in Berklee angewendet nicht notiert finden. Denn Berklee gibt den fehlerlosen logischen Soundtrack zu American Psycho, mit seiner hysterischen Wall Street Welt ab und verstrickt sich dabei nicht in Widersprüche.

Aber der Jazz will solche Musik machen und hält sich nicht an Logik formaler Notation, also spielt Timmons das hier:

audio (pnt42oqo.ogg)



(jnbii~2.png)

Wir können jetzt noch den Hinweis geben, dass Waller in as- moll ein Verzierungs- c über dem Moll- h in Aint't Misbehavin spielt, wenn man die g-ges-f Stelle (<http://roomsixhu.bplaced.net/jazztheorie/Fats=Waller=Drive.html>) mit Oktaven und Quinten ausregistriert. Diese Auffüllung betreiben auch Garland und Timmons (der auch ohne Quinte, also eigentlich nicht.) Spielt man dann Solitude so, ergibt sich wieder ein a über einem fm6 Akkord, und so weiter.

Nun bemerkten wir noch, dass Scott und Coltrane zusammenspielten und bemerken die Kompatibilität einiger Musiker, so dass wir heuristisch von derselben Herangehensweise ausgehen. Wir studieren Ekkehard Josts Free Jazz mit dem modalen Milestones und genießen Kent Hewitts Tutorial zu Coltranes My Favorite Things mit dem Hinweis (e-moll) phrygisch zu improvisieren, (neben natürlich und lydisch.) Also einer b9. Womit wir wieder eine kleine None provozieren. (monkisch)



(jnb~3.png)

Kurz hier vollzieht sich, oder es gibt Anlaß mal darüber nachzudenken, die Auflösung der Dur-Molltonalität.

Wenn der Tritonus ruhiger schwebt, oder langsamer, und als Dominantseptakkord die Tonika ersetzt, dann ersetzt das leicht Schwebende, das Schwere als Tonika, als Ruhe, wie es auch in Schlußakkorden stets erklingt.

(dann können wir noch ein (Prim -) Tritonus - Quint als Motivisches Gependel der "Saxophonisten" unterstellen, jedenfalls swingt es.).

Wir hatten ein astreines Whisper Not Tutorial Preview in Zeitlupe ausgewertet und bei den vielen (grundtonlosen) Moll11 oder Moll4 Akkorden oder Moll9 ohne Terz, einigen sus4 und so weiter, Tritonusersetzungen und chromatischen Annäherungen (bei Vieklängen bewegt sich meist eine innere Terz in Halbtönen) erkannt, dass wir das schon wissen, aber Waller-Timmons fm6 Akkord nicht wiederfinden, ja es gar nicht können, denn es lässt sich mit Berkleelogik und -theorie nicht herleiten: kurz, es steht nicht in den Noten, darum haben wir es hier hingeschrieben. (Also eine b3 statt enharmonisch #9) (Einzige interessant ist eine sozusagen Deriklangkombination d-Moll9 / C mit der Septime nur im Bass, also eher bitonal, mit Dominantfunktion wie bei Williams hier. (<http://roomsixhu.bplaced.net/jazztheorie/node2.html>))

Timmons gleitet in f-Moll über die weißen Tasten C-Dur, und benutzt die Töne des dritten Motivs für seine wüsten Improvisationen. (a - as - ges - f oder 3 - b3 -b9 - 1 als Abschluß?) Unter anderem seinem locked-Hands Passagen. Also weder Moll noch Dur oder beides, und mit phrygischer (lokrisch?) None b9! Das ist aber ganz anders als die C7/F# Dominante alteriert, wie es theoretisch so schön wäre und fad ist.

Ach, ist das alles traurig, jetzt haben wir wie Timmons nicht mehr genügend Töne, was machen wir da? Schlagzeug spielen, und die Zählzeit eins verlieren!

Die **Intervalle** als Abkürzung , Grundlage ist der Vierklang, am Beispiel C- Dur

- Prim : 1 : c : rein
 - kleine Sekund : b2 : des :
- Sekund: 2 : d : groß
 - kleine Terz : b3 : es
- Terz : 3 : e : groß
- Quarte : 4 : f : rein
 - übermäßige Quarte / verminderte Quinte (= Tritonus) : #4/ b5:
- Quinte : 5 : g : rein
 - Kleine Sexte : b6 : as : als übermäßige Quinte in Akkorden mit + z.B. D+ notiert
- Sexte : 6 : a : groß
 - Septe : 7 : b : klein
- große Septime : maj 7, m7 oder j7 oder Δ 7 : h
- Oktave : 8 : c' : rein

Beachte: Links gedreht entsprechen die Einrückungen den Klaviertasten.

Es gibt reine Intervalle, Prim, Quart, Quint, Oktav, die alteriert, also erniedrigt oder erhöht, vermindert oder übermäßig heißen.

Alle anderen können klein oder groß sein, und sind als Zahl ohne Zusatz groß gemeint, außer der Septe die ohne Zusatz klein ist. Noch eine Alteration ergibt auch übermäßig oder vermindert.

Nach acht wiederholt sich die Oktave als sogenannte Optionstöne.

- kleine None : b 9 : des '
 - None : 9 : d': groß
- übermäßige None : #9 : dis' : häufig als blue note
- Dezime = Terz
 - Undezime : 11 (= 4) : f' : rein
- übermäßige Undezime : #11: fis'
- kleine Tredezime : b13 : as :
 - Tredezime : 13 : a : groß

Die fehlenden entsprechen den herunteroktavierten Intervallen (minus sieben), also : $14 \wedge = 14 - 7 =$ kleine Septe 7.

Note: Tritonus haben oder nicht haben, das ist die Frage.

Gospel

„Und wer hat den Breitarsch Pianist geschimpft?“

Clark Terry, Talkin' Trash, DIW

Electronic Organ

$A\flat 7\#9$
Chromatischer Groove

$E\flat$ sus

Et. Org.

$C7$ $D\flat 13$
Akzentuierte Akkorde

D° $A\flat 7$

Et. Org.

$F9$ $F\sharp 9$ $G9$ $A\flat 9$
Abschluß, wiederholt

[Audio](#)

Nachdem ich einem $A\flat$ shout tutorial, der aus den drei Teilen

1. Groove mit vor allem dem chromatischen Baßlauf,

2. eingeworfenen Akkordstops und

3. einem wiederholbaren Abschluß

gefolgt bin, und ihn harmonisch gedeutet habe, fiel auf, daß:

a) $C7$ $D\flat 7$ funktional I-V

b)Db7 D°, V-II und

c)D° Ab7 13, VII-I entspricht,

d)und entsprechend die Folge E/C7 F/D♭7 F/D° G♭/Ab.

Somit durchweg ein plagales, subdominantisches Schema darstellt.

Und daß

(e) F7/9 G♭7/9 (für C) G7/9 Ab7/9 ein relativer I IV IV IV IV Gang ist, also plagal – plagal usw.

Ebenso ein I Sextakkord vor IV, stellt einen Halbtonschritt von unten dar, also auch subdominantisch. Das kommt bei All the Saints vor.

Das habe ich weiter verfolgt und es ist konstituierend für Jazz und damit den Anfang der Kadenz I IV I V I etc.

Ich schlage vor über jedes authentische Schema zur Improvisation gnadenlos plagal zu harmonisieren, und die Bitonalität ergibt Blues, wie Ab7♯9 Ebsus am Anfang. Man begleite mit Tritoni in Halbtönen, z.B. f h, ges c. (Bluestonleiter Dur: 1, 2,♭3, 3, 5, 6. Moll: 1,♭3, 4,♯4, 5, 7.)

Links:

- <http://www.youtube.com/watch?v=J-UkUducjSY>

- <http://freegospelresource.com/progression/ab-shout-chords.html>

- Man sehe sich viel Gospel im Internet an. Erweckend!

7. Sep 2014

- Nach dem Hinweis zu [Bobby Timmons](#), jetzt das **Work in Progress**.

- [Meldiöse Swingumspielungen](#)

- [Bau eine Bopmelodie!](#)

- [Spring den Blues!](#)

- [Accidentals: Alles mit zwei Akkorden](#)

Ich schließe mit dem wiederholten Hinweis auf Lars Ulrich Abraham *Harmonielehre I. Der homophone Satz* (ISBN 978-3-89007-001-8). Alles bis zur Frühromantik. Ruhe die Jazztheorie in Frieden.
28.11.2014.

[Amen](#)

bobby timmons oder dur -moll

accidentals

blues

bop

swing

[zurück](#)

[home](#)

swing



Die Standardverzierung aller Jazzler. Bei langsamen Balladen prima.

- Wenn die Obernote einen Ganzton entfernt ist, werden von oben zwei Halbtöne gespielt, einer von unten.
- Bei Halbtonschritten, mit dem Ganzton unterhalb, umgekehrt, ein Halbtonschritt von oben, zwei von unten.

Backlinks:

bobby timmons oder dur -moll

accidentals

blues

bop

swing

zurück

home

bop



Work in Progress

Ich habe mir das erklären lassen:

- Auf die Zählzeiten, schwer, kommt ein Akkordton.
- vor dem nächsten Akkord kommt ein double chromatic approach, also mit zwei Halbtonschritten von oben oder unten anspielen. Es kann auch einer sein, oder vier, oder eine ganze Serie
- Es kann aber auch ein diatonischer Schritt und Ganztonschritt sein.
- Dazwischen wird aufgefüllt mit:
- Akkordarpeggios, und zwar auch mit den Optionen 9 11 und 13, also der None, Undezime und Tredezime des Vierklangs. Hauptsache es springt, halt auch mal eine Quarte
- Mit Tonleitern, Skalen
- Es gibt diatonische
- Die Mollvarianten, also melodisch Moll aufwärts, rauf und *runter*
- Bluestonleitern sparsam, siehe :blues
- Blockakkord mit chromatischen Zusatztönen, accidentals. Dann kann man mit zwei Akkorden, die ganze diatonische Tonleiter durchspielen. t.b.c.
- Bebopskalen sind dasselbe, nur mit anderer Theorie, siehe Barry Harris Methode.
- Das sind eben Blockakkordtechniken.

Backlinks:

bobby timmons oder dur -moll
accidentals
blues
bop
swing
zurück
home

blues



Diese Tonleiter kommt aus dem Gospel:

Wichtig: Die Zieltöne anspringen!

Der Gospel verwendet eine Mollakkordfolge über einem 7-Akkord.



Hinunter kann man auch anspringen.



Bobby Timmons im Blockspiel und Bobby Hutcherson nehmen sie.

Ganz nebenbei denke ich, dass das der Beitrag des Jazz zur Musik ist, die Bebopsklala ist es nicht.

Backlinks: [bobby timmons oder dur -moll:bop](#)

bobby timmons oder dur -moll

accidentals

blues

bop

swing

zurück

home

accidentals

Created Freitag 28 November 2014



Letztere ist zu Beispiel Barry Harris Bebopscale für F-Dur, die Akkorde gm7 und C7.

Letzteres Beispiel auch mit C6.

Dank an Clif Kuplen. <http://www.angelfire.com/jazz/clif/bbcs.htm>

Backlinks: [bobby timmons oder dur -moll:bop](#)

