

Victor Alcántara

LIEDSPIEL UND LIEDBEGLEITSPIEL AM KLAVIER

Improvisation, Harmonisation und Stilkunde



Einleitung

Vorliegendes Buch widmet sich der Erstellung eigener Klaviersätze zum Liedspiel und Liedbegleitspiel. Liedspiel meint das Integrieren der Melodie in den Klaviersatz, Liedbegleitspiel einen Begleitsatz ohne Melodieführung. Möchte man ein tieferes Verständnis der eigenen, oftmals intuitiven Versuche hierzu erlangen, ist es notwendig, geschichtliche sowie musiktheoretische Zusammenhänge zu kennen und zu verstehen.

Im ersten Teil wird auf Grundsätzliches zur Melodik eingegangen, ohne deren Kenntnisse bewusste Harmonisation nicht möglich ist. Anschließend wird die eigene, melodische Vorstellungskraft durch Übungen zur Renaissance-Improvisation geschult. Die darauffolgende kurze Beleuchtung der Geschichte liedbezogener Musik für Tasteninstrumente setzt im Spätmittelalter an und erstreckt sich bis hin zur Romantik. Dies geschieht vor dem Hintergrund der Ableitung von Basismodellen, die eine reflektierte Erstellung eigener Klaviersätze ermöglichen sollen, wenngleich es sich nicht um einen Lehrgang zur Erarbeitung historischer Erscheinungsformen handelt. Das sich anschließende Kapitel zur Harmonisation widmet sich vor allem dem klassisch-romantischen Volkslied. Kantionalsatz und Bachchoral stehen aufgrund der Vielzahl verfügbarer Literatur nicht im Fokus der Betrachtung. Die häufige, jedoch nicht ausschließliche Übertragung unterschiedlicher Harmonisationskonzepte auf das Lied „Der Mond ist aufgegangen“ soll vor allem innerhalb der ausgebildeten Dur-Moll-Tonalität eine nachvollziehbare Vergleichsmöglichkeit hinsichtlich der gewählten Techniken bieten. Hauptaugenmerk liegt hierbei insbesondere auf Zwischendominanten, die ausgehend vom Bachchoral über das klassisch-romantische Liedschaffen bis hin zum Jazzsong eine bedeutende Rolle einnehmen. Hierzu wird eine Methodik vorgestellt, die systematisch sämtliche Intervalle (Prim bis zur Oktavgrenze) der diatonischen Stammtöne auf ihre kadenzielle Eigenschaft hin untersucht. Die eigenständige Übertragung der vorgestellten Harmonisationsmodelle auf den Liedvorrat des vorliegenden Buchs soll hierbei eine dauerhafte Verinnerlichung der besprochenen Inhalte ermöglichen. Das Voraushören von Harmonisationen und nicht die beständige, theoretische Reflektion eines Regelwerks, was das extreme Gegenteil intuitiven Musizierens darstellt, ist anzustrebendes Ziel.

Im zweiten Teil wird auf den Klaviersatz und die Geschichte des Jazz- wie Gospelpianos eingegangen. Hierbei veranschaulichen vereinzelte Originaltranskriptionen zum Liedspiel und Liedbegleitspiel die jüngere Geschichte einer Musik, die zu großen Teilen songorientiert ist. Hinsichtlich des Jazz wird vor allem auf seinen engen Bezug zu Musical- und Shownummern eingegangen werden. Die Dominanz der Instrumentalmusik nach der Swing-Ära legt hierbei die Grenzziehung der Betrachtung fest. Jazzharmonik und Jazzimprovisation werden anhand grundlegender Modelle veranschaulicht, wenngleich es sich um eine Musik handelt, in der orale Tradierung und auditive Erschließung die primäre Art der Aneignung darstellt. Vor allem hinsichtlich der sich anschließenden umfangreichen Vorstellung an Latin-Stilen gilt, dass es sich in der Hauptsache um Klavierarrangements einer Musik handelt, deren rhythmische Überlagerungen erst im Ensemblespiel zur Geltung kommen. Eine solopianistische Umsetzung bedeutet daher in vielen Fällen einen Kompromiss, der die markantesten Eigenschaften eines Genres auf das Wesentliche reduziert. Die darauffolgende Beleuchtung von Pop- und Rockpianistik und eine der Anschaulichkeit halber angeführte Stilstudie im Anhang beschließen die Betrachtung liedbezogener Klaviermusik, die häufig mit tänzerischen Ausdrucksformen einhergeht.

Trotz der stark regelbezogenen Darstellung der Inhalte sollte nicht vergessen werden, dass es gerade der Regelbruch war, der den Verlauf der Musikgeschichte prägte. Im Falle von Harmonisation handelt es sich inzwischen um ein Feld, dessen extreme Randbereiche mathematisch organisierte Strukturen sowie intuitive Klangkomposition gleichermaßen definieren. Sowohl der kreative Umgang mit den vorgestellten Thematiken als auch die Erweiterung der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit im Liedspiel und Liedbegleitspiel sind daher weitere Intention des Buchs. Ferner sollen separat auf der Verlagswebsite erhältliche Audioeinspielungen ausgewählter Notenbeispiele dabei helfen, die Umsetzung und klangliche Interpretation der Übungen zu erleichtern. Generell ermöglicht eine sanglich orientierte Pianistik einen atmenden Vortrag und bietet allgemein beste Voraussetzungen zur nuancierten Klanggestaltung.

INHALT

Melodik	1
Grundlagen: Partialtonreihe.....	2
Tonleiterbildung anhand von Quintschichtungen – Stammtöne – Diatonik.....	3
Kirchentonarten und Modi.....	4
Konsonanz-/Dissonanzlehre und Mehrstimmigkeit.....	6
Partialtonreihe und Grundtonbestimmung.....	7
Mögliche Intervalle der Diatonik.....	8
Intervallische Grundbausteine der Melodiebildung.....	9
Tonvorrat.....	10
Harmonische und formale Deutung – akkordfremde Töne/Periode.....	11
Melodischer Rhythmus.....	12
Phrasierung im Liedspiel.....	13
Improvisation mit Grounds und Diminutionen	15
Der Lamentobass.....	20
Das Passamezzo Antico und die Romanesca.....	25
La Folia.....	33
Bergamasca – Übungen zum Kadenzspiel.....	41
Klaviersatz und Lied in historischer Betrachtung	43
Frühformen liedbezogener Musik für Tasteninstrumente.....	44
Liedbezogene Musik für Tasteninstrumente: Frühbarock bis Hochbarock – Generalbasszeitalter.....	48
Liedbezogene Musik für Tasteninstrumente – Rokoko bis Klassik.....	50
Liedbezogener Klaviersatz – Romantik bis Hochromantik.....	53
Basismodelle zum Liedspiel und Liedbegleitenspiel	56
Liedspiel.....	56
Liedbegleitenspiel.....	57
Kombination unterschiedlicher Klaviersatztypen.....	58

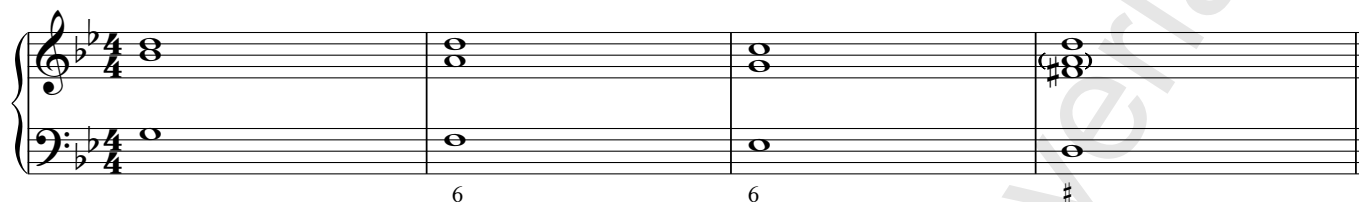
Enge Lage / Weite Lage – Register der Klaviatur.....	61
Liedspiel im Kinderlied – Fuchs du hast die Gans gestohlen.....	66
Liedspiel/Liedbegleitspiel und Dirigieren.....	68
Harmonisation.....	69
Musiktheoretische Systeme.....	70
Basismodelle der Harmonisation mit der Kadenz.....	71
Klauseln und ihre Anwendung zur Harmonisation.....	73
Die tonale Quintfallsequenz.....	76
Quintfallsequenz und Modulation/Partimenti.....	77
Die tonale Quintstiegssequenz.....	79
Die Sixte ajoutée.....	80
Kantionalsatz und Bach-Choral.....	81
Tonleitern in Liedmelodien.....	86
Oktavregel – Tonleiterharmonisation der Bassstimme in Dur.....	87
Oktavregel – Tonleiterharmonisation der Bassstimme in Moll.....	92
Harmonisation der Dur- und Molltonleiter mit Dreiklängen, Dreiklangsgrundtöne sind Basston.....	96
Harmonisation der Dur- und Molltonleiter mit Dreiklängen in Grundstellung und Sextakkorden.....	98
Zwischendominanten.....	99
Harmonisation der Durtonleiter mit dem Grundton der ZD.....	103
Harmonisation der Durtonleiter mit der Terz der ZD.....	107
Harmonisation der Durtonleiter mit der Quinte der ZD.....	110
Harmonisation der Durtonleiter mit der Septim der ZD.....	114
Harmonisation der Durtonleiter mit der kleinen und großen None der verkürzten ZD.....	116
Harmonisation der Durtonleiter mit dem verminderten Septakkord.....	118
Zusammenfassung der Harmonisation von Primen und Sekunden mit Zwischendominanten.....	122
Terzsprünge.....	125

Quartsprünge.....	127
Der Tritonus.....	129
Quintsprünge.....	130
Sextsprünge.....	132
Septimsprünge.....	134
Oktavsprünge.....	135
Zusammenfassung der Harmonisation von Sprüngen mit Zwischendominanten.....	136
Der harmonische Rhythmus als Gestaltungsmittel.....	137
Zwischendominanten in Moll / Der Neapolitanische Sextakkord.....	138
Die Mollsubdominante.....	140
Harmonisation mit dem übermäßigen Quintsextakkord.....	141
Der übermäßige Dreiklang.....	146
Blues und Jazz.....	147
Akkordschreibweise des Jazz.....	148
Der Blues.....	151
Bluestonleiter/Blues-Skala.....	152
Bluespianistik.....	153
Boogie-Woogie.....	154
Funk.....	157
Country.....	158
Spirituals und Gospelpiano.....	160
Gospelpianistik.....	161
Jazzpianistik.....	165
Basismodelle zum Liedspiel und Liedbegleitspiel.....	168
II-V-I Kadenzen in Dur wie Moll.....	173
Walking Bass in Dur.....	175

Harmonisation mit Approachtechniken/Block Chords.....	180
Drop 2 Voicings und Harmonisation.....	182
Tritonussubstitution.....	184
Lineare Jazzimprovisation über eine II-V-I in Dur.....	185
Upperstructure Triads – Polychords.....	191
Die altered scale.....	192
Die diminished scale.....	195
Tonleiterharmonisation mit Upperstructure-Dreiklängen.....	198
Pariturspiel – Bigband mit Gesang.....	204
Latinstile	209
Salsa.....	210
Rumba.....	213
Kubanischer Bolero.....	214
Habanera.....	215
Tango.....	216
Samba.....	218
Bossa Nova.....	219
Zusammenfassung der Begleitmodelle.....	222
Pop, Rock & Folk	225
Pop-Piano.....	226
Rock-Piano.....	232
Anhang	235
Stilstudie „Hänschen klein“	236
Register.....	246
Liedverzeichnis.....	249
Literatur.....	250

Der Lamentobass

Wie bereits erwähnt, erhielt der Lamentobass seinen Namen durch seine affektunterstützende Verwendung in der Renaissance- und Barockmusik bei klagenden Textinhalten. Diese grundierend, vollzieht er eine schrittweise Abwärtsbewegung. Die folgende schlichte Version besteht aus grundstelligigen Akkorden und Sextakkorden, Alt und Bass verlaufen in Terzen zueinander:



Die linke Hand spielt Dreiklänge, die rechte Hand die zu diminuierenden Rahmenintervalle:



Diminution 1 mit Akkordbrechungen und Komplementärrhythmus. Die Achtel der linken Hand können liegengelassen werden.



Diminution 2 mit rhythmisch bewegterer Melodik:



Der Lamentobass passt inhaltlich und musikalisch zum Volkslied „Ich hab die Nacht geträumt“. Die vorangegangenen Diminutionen könnten als Begleitsatz sowie als Vor-, Zwischen- und Nachspiel zum eigentlichen Lied herangezogen werden.

- | | |
|---|--|
| 1. Ich hab die Nacht geträumt
wohl einen schweren Traum,
es wuchs in meinem Garten
ein Rosmarinenbaum. | 3. Die Blüten tät ich sammeln
in einen goldenen Krug,
der fiel mir aus den Händen,
daß er in Stücken schlug. |
| 2. Ein Kirchhof war der Garten
ein Blumenbeet das Grab,
und von dem grünen Baume
fiel Kron und Blüte ab. | 4. Draus sah ich Perlen rinnen
und Tröpflein rosenrot:
Was mag der Traum bedeuten?
Ach Liebster, bist Du tot? |

La Folia

La Folia war zunächst ein Tanz, dessen hier vorgestelltes Bassmodell bereits das chronologische Ende einer Fusion unterschiedlicher Varianten darstellt. Diese „späte“ Folia des 16. Jahrhunderts lässt sich als eine Koppelung eines veränderten Passamezzo Antico – dessen zweiter und vierter Ton die Position getauscht haben – mit der Romanesca deuten. Auch hier lässt sich eine Oberstimme zum Bass setzen, deren ersten drei und zweiten vier Töne eine Abwärtsbewegung vollziehen und damit eine weitere Ähnlichkeit zwischen den Schemen entstehen lassen. Anfangston der beiden Tonfolgen im Sopran ist die Terz des Akkordes:

Das Bassmodell lässt sich jedoch auch mit einer Sopranstimme koppeln, deren Ton abwechselnd aus dem Grundton und der Terz des Dreiklangs besteht. Die schrittweise Bewegung sorgt für einen minimalen Umfang (Ambitus) der Melodie und ist leicht zu singen. Hier zeigt sich außerdem eine spiegelsymmetrische Anlage der Bass- und Sopranstimme, die von der Mitte des Schemas ausgeht. Möglicherweise sorgt auch dies für eine besondere Eingängigkeit des Modells.

Dieser Melodietypus hat sich als Folia-Melodie im Laufe der Zeit durchgesetzt. Wir sehen ihn in der Violinstimme im Vorspiel zur Arie „Unser trefflicher, lieber Kammerherr“ in h-Moll aus Bachs Bauernkantate (BWV 212; 1742), die Pfeile markieren die Ecktöne.

Führen Sie folgende Rhythmisierung im Sarabandenrhythmus weiter:

A musical exercise in 3/4 time, key of C minor. The exercise consists of two systems, each with a first and second ending. The first system has 8 measures, and the second system has 4 measures. The notes are: Cm (C4), G (G4), Cm (C4), Bb (Bb4), Eb (Eb4), Bb (Bb4), Cm (C4), G (G4). The first ending is marked with a double bar line and a repeat sign. The second ending is marked with a double bar line and a repeat sign. The exercise is written for piano with a treble and bass staff.

Führen Sie folgende Diminutionen weiter:

A musical exercise in 3/4 time, key of C minor. The exercise consists of two systems, each with a first and second ending. The first system has 8 measures, and the second system has 4 measures. The notes are: Cm (C4), G (G4), Cm (C4), Bb (Bb4), Eb (Eb4), Bb (Bb4), Cm (C4), G (G4). The first ending is marked with a double bar line and a repeat sign. The second ending is marked with a double bar line and a repeat sign. The exercise is written for piano with a treble and bass staff.

A musical exercise in 3/4 time, key of C minor. The exercise consists of two systems, each with a first and second ending. The first system has 8 measures, and the second system has 4 measures. The notes are: Cm (C4), G (G4), Cm (C4), Bb (Bb4), Eb (Eb4), Bb (Bb4), Cm (C4), G (G4). The first ending is marked with a double bar line and a repeat sign. The second ending is marked with a double bar line and a repeat sign. The exercise is written for piano with a treble and bass staff.

A musical exercise in 3/4 time, key of C minor. The exercise consists of two systems, each with a first and second ending. The first system has 8 measures, and the second system has 4 measures. The notes are: Cm (C4), G (G4), Cm (C4), Bb (Bb4), Eb (Eb4), Bb (Bb4), Cm (C4), G (G4). The first ending is marked with a double bar line and a repeat sign. The second ending is marked with a double bar line and a repeat sign. The exercise is written for piano with a treble and bass staff.

A musical exercise in 3/4 time, key of C minor. The exercise consists of two systems, each with a first and second ending. The first system has 8 measures, and the second system has 4 measures. The notes are: Cm (C4), G (G4), Cm (C4), Bb (Bb4), Eb (Eb4), Bb (Bb4), Cm (C4), G (G4). The first ending is marked with a double bar line and a repeat sign. The second ending is marked with a double bar line and a repeat sign. The exercise is written for piano with a treble and bass staff.

Diminuieren Sie die folgenden Ecktöne frei im Rhythmus:

A musical exercise in 3/4 time, key of C minor. The exercise consists of two systems, each with a first and second ending. The first system has 8 measures, and the second system has 4 measures. The notes are: Cm (C4), G (G4), Cm (C4), Bb (Bb4), Eb (Eb4), Bb (Bb4), Cm (C4), G (G4). The first ending is marked with a double bar line and a repeat sign. The second ending is marked with a double bar line and a repeat sign. The exercise is written for piano with a treble and bass staff.

Klaviersatz und Lied in historischer Betrachtung

I. Frühformen liedbezogener Musik für Tasteninstrumente – Renaissance bis Frühbarock

In die Zeit Papst Gregors des I. (-604), fällt die Gründung der Sängerschule „schola cantorum“ in Rom. In ihr sollte die sängerische Ausgestaltung des von ihm begründeten Messordinariums (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) gelehrt und vereinheitlicht werden. Durch Einrichtung weiterer, ähnlicher Schulen im kirchlichen Einflussbereich wurden Gregors Regelsetzungen geographisch verbreitet. Die Orgel diente hierbei den Sängern als klangliche Verstärkung und Intonationshilfe. Sie ist als kaiserliche Schenkung durch Konstantin V. von Byzanz an die Stadtkirche in Aachen im Jahr 757 historisch belegt. Neben sakralem Liedgut waren weltliche Lieder bereits früh Teil des organistischen Repertoires; diese Dichotomie setzt sich durch die Jahrhunderte fort. Ein Nachweis hierfür findet sich im „Lochamer Liederbuch“ (ca. 1450), einer Liedersammlung, als dessen Hauptschreiber ein Frater Jodocus von Windsheim gilt. Folgendes Tenorlied konnte in unterschiedlicher Besetzung aufgeführt werden.

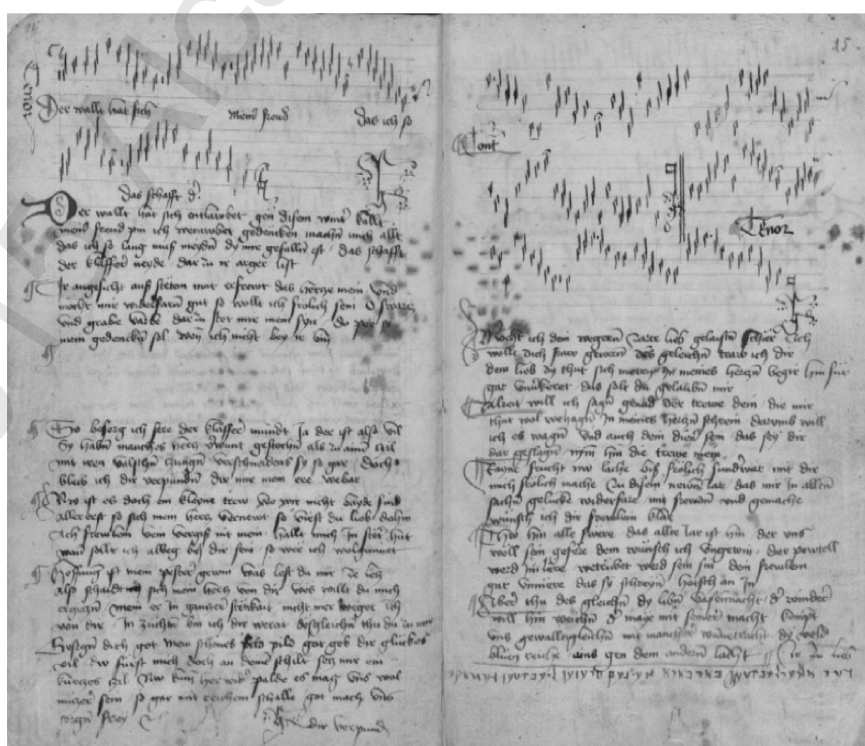
Der walt hat sich entlaubet

Lochamer Liederbuch

Anonym (ca. 1450)

der walt hat sich ent - law_____ bet gen di_____ sem win-ter kalt, meiner freud pin ich be - raw - bet, ge - den - cken ma - chen mich

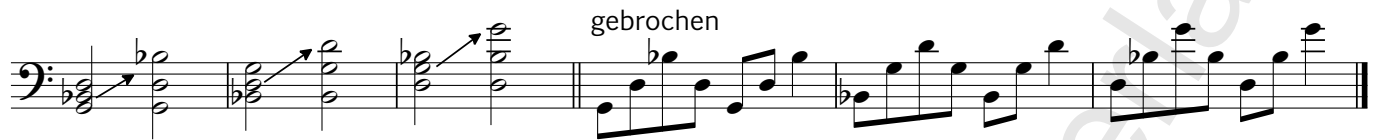
alt. Das ich so lang muß mei - den, die_____ mir ge - fal - lend ist, das schafft der klaf - fer nei - de, dar - zu ir - ar - ger list



Lochamer Liederbuch, Der Walt hat sich entlaubet, ca. 1450

Enge Lage/Weite Lage – Register der Klaviatur

Die enge Lage sorgt im tiefen Register für einen undeutlichen Klang. Der Wechsel in die weite Lage wird durch Oktavierung des mittleren Tones nach oben erzielt. Die entstehende Weitgriffigkeit erzeugt einen tendenziell romantischen Gestus, bei dem die Register bzw. möglichen Klangfarben der Klaviatur im stärkeren Maße berücksichtigt werden. Je schneller das Tempo, umso schwieriger ist die Ausführbarkeit.



Hier g-Moll und D⁷ im Wechsel:



I. Liedspiel

Melodie nach „Es fuhr ein Fuhrknecht über'n Rhein“, Elsaß 1807.
Text nach „Des Knaben Wunderhorn“, 4. Band, 1854.



Die gegebenen Anfänge sollten selbstständig auf die gesamte Melodie übertragen werden. Es empfiehlt sich die Akkordbrechungen etc. nicht ständig weiterlaufen zu lassen, sondern stellenweise zu unterbrechen. Dadurch kann zwar einerseits der Fluss unterbrochen werden, andererseits verhindert dies einen zu schematischen Eindruck hinsichtlich der Verwendung der Begleitmodelle.



Analog dazu in weiter Lage:



Die enge Lage könnte in folgender Zweistimmigkeit, die teilweise in parallelen Terzen verläuft, resultieren. Sie ist in ihrer Reduktion ein Spezialfall der Pianistik und sorgt für einen sehr durchsichtigen Satz. In Bezug auf die Klaviatur herrscht ein sehr zentriertes Spiel vor:



Basismodelle der Harmonisation mit der Kadenz

Die Dreiklänge der Kadenz beinhalten alle Töne einer Durtonart, weshalb es prinzipiell möglich ist, mit dieser begrenzten Auswahl jede in Dur bzw. ionisch stehende Melodie zu harmonisieren. Grundstellige Akkorde werden in Terzen geschichtet, d. h. ein Dreiklang besteht aus zwei leitereigenen Terzen. Die Umkehrung der Reihenfolge von Subdominante zu Dominante – bei grundtöniger Basstonfortschreitung – findet sich vor allem im Pop.



Grundprinzip aller nachfolgenden Harmonisationsregeln ist die Analyse von Melodietönen in Bezug auf ihre Verwendung als Akkordtöne. Die Bewusstmachung, ob ein Melodieton Grundton, Terz oder Quint eines Dreiklangs sein kann, ist Voraussetzung für komplexere Harmonisationen.

Man kann hinsichtlich des harmonischen Rhythmus grundsätzlich zwischen zwei Möglichkeiten unterscheiden. Dies wird anhand der ersten sechs Takte des Liedes „Die güldne Sonne“ (1666) veranschaulicht.

I. Mehrere Melodietöne/Akkord

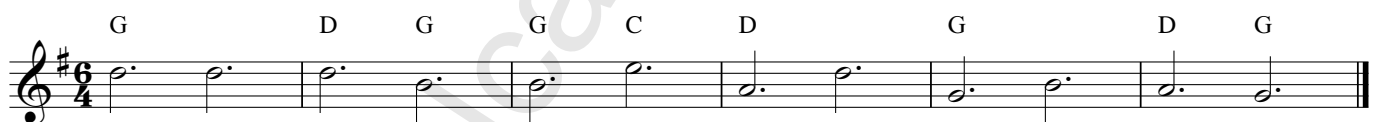
Melodie: J. G. Ebeling, 1666

Text: P. Gerhardt, 1666



Die güld-ne Son - ne voll Freud und Won - ne bringt un-tern Gren-zen mit ih-rem Glän-zen ein herz-er-quik-ken-des, lieb-li-ches Licht.

Um mehrere Melodietöne mit einem einzigen Akkord passend zu harmonisieren, ist es notwendig diese auf ihre metrischen Schwerpunkte zu reduzieren. Manche Töne lassen eine Zuordnung zu jeweils zwei Akkorden der Kadenz zu. Der Ton d2 findet sich gleichermaßen in G-Dur wie in D-Dur, der Ton g1 sowohl in G-Dur als auch in C-Dur. Anders formuliert: der 2. und 5. Tonleiterton sind ambivalent, alle anderen lassen sich nur einem einzigen der drei Kadenz-Akkorde zuordnen. Die Reduktion der Melodie ergibt nachstehende Tonfolge:



Töne, die nicht Teil des Dreiklangs sind, werden als Wechselnote (WN), Durchgang (DG) und abspringender Nebenton (AN) gedeutet. Dies wird anhand der ersten zwei Takte kenntlichgemacht:



Ein einfacher Klaviersatz mit Akkordgrundtönen im Bass könnte nun folgendermaßen aussehen:



Quintparallelen sind in der klassischen Satztradition nicht erlaubt, weshalb in Takt 5, der Ton d2 auf Schlag vier nicht mit G-Dur harmonisiert wurde.

Die tonale Quintfallsequenz

Die aus leitereigenen Basstönen bestehende, tonale Quintfallsequenz ist eines der charakteristischsten harmonischen Mittel des Generalbasszeitalters. **Sie eignet sich insbesondere, um absteigende Tonleitern bzw. Tonleiterabschnitte zu harmonisieren.** Es existieren hinsichtlich der Bass/Diskant-Anordnung je nach Zusammenhang mehrere Varianten. Hier ist der liegenbleibende Melodieton – er könnte auch als Tonwiederholung gespielt werden – jeweils der Grundton und dann die Quinte des Dreiklangs. Die grundtönige Bassfolge lässt sich in eine Kette aus Sextakkord und grundstelligem Akkord abändern und entsprechend diminuieren.

C F B° Em Am Dm G C F B° Em Am Dm G C Diminution:

Durch Liegenlassen der Terz des Anfangsdreiklangs wird der jeweils zweite Akkord zu einem tonalen Septakkord verändert. Ein Bassvariante besteht aus einem Wechsel aus Sext- und Sekundakkord.

Diminution:

In nachfolgenden Varianten wechselt in der Oberstimme jeweils die Terz mit der Septim oder die Quint mit der Terz des Akkords. Die Sequenz ist selbstständig abwärts fortzuführen.

Am Dm7 G Cmaj7 Diminution: Am Dm7 G Cmaj7 Diminution:

In nachfolgender Version von „Der Mond ist aufgegangen“ werden **absteigende Tonleiterabschnitte** mit Quintfallsequenzen harmonisiert. Grundtonfortschreitungen werden durch Klammern angezeigt.

Melodie: J. A. P. Schulz (1747-1800), 1790
Text: M. Claudius (1740-1815), um 1778

Der harmonische Rhythmus als Gestaltungsmittel

Nachdem unterschiedlichste Möglichkeiten der Harmonisation mit ZD besprochen wurden, soll Aufmerksamkeit auf die bewusste Steuerung des harmonischen Rhythmus gelenkt werden – er trägt maßgeblich zur Dramaturgie einer Interpretation bei. In folgendem Beispiel wechseln in den ersten sechs Takten die Harmonien halb- bis ganztaktig. Durch das liegenbleibende f (Orgelpunkt) und den Einsatz des Haltepedals entsteht eine ruhige Stimmung. In den darauffolgenden sechs Takten beschleunigt sich der harmonische Rhythmus auf einen Akkord pro Schlag, es werden ZD eingeführt, die den Satz chromatisieren. Zum Ende hin erzeugen Achteldurchgänge in der Bassstimme zusätzlich Bewegung. Textausdeutung kann einerseits durch gezielte Wahl der Harmonien erfolgen, andererseits auch durch bewusste, metrische Positionierung Akkorde.

Ade zur guten Nacht

mündlich überliefert, Mitte 19. Jhdt.

con Ped.

A - de zur gu - ten Nacht, jetzt wird der

Schluss ge - macht, dass ich muss schei - den! Im

Som - mer wächst der Klee, im Win - ter

schneit's den Schnee, da komm ich wie - der.

Chord symbols: F, C⁷/F, F, C⁷/F, C/F, F, D⁷(b⁹)/F, Gm, C⁷, F, A⁷/C[#], Dm, F⁷/C, F⁷/A, B^b, D⁷/A, Gm, C(sus⁴), C, C⁷, Gm/B^b, Am⁷(b⁵), C[#]o, D⁷(sus⁴), D⁷/F[#], D⁷/G, Gm, D⁷(b⁹), Gm/B^b, C⁷, F

Akkordschreibweise des Jazz

Die Akkordschreibweise des Jazz ist international allgemein nicht einheitlich, jedoch meint ein einzeln notierter Großbuchstabe grundsätzlich einen Durdreiklang. Mittels eines nachfolgenden, dabei untenstehenden „m“, „-“ wird dieser zum Molldreiklang. Die Ergänzung eines großen # oder b verschiebt den Akkord einen Halbton nach oben oder unten, ein Des-Dur-Dreiklang wird entsprechend als „Db“ notiert (engl. „D flat“), ein Cis-Dur-Dreiklang mittels „C#“. Zu beachten ist, dass anstelle des deutschen „H“ ein „B“ notiert wird. Dementsprechend wird ein H-Dur-Dreiklang durch ein alleinstehendes „B“ angezeigt, das deutsche B-Dur entsprechend durch ein „Bb“ notiert. Ein verminderter Dreiklang wird anhand eines „o“ oder „dim“ (engl. für „diminished“ = vermindert) angezeigt, ein übermäßiger anhand eines „+“ oder „aug“ (engl. für „augmented“ = übermäßig). Der halbverminderte (engl. „half-diminished“) Septakkord wird meist durch einen durchgestrichenen Kreis symbolisiert.

D

Dm oder: D-

Db

C#

B

Bb

C^o
oder:
Cdim

C+
oder:
Caug

C^{o7}
oder:
Cm^{7(b5)}

Ähnlich wie in der Generalbassnotation zeigen Ziffern die Entfernung eines Tons zum Basston an. Die Distanzen sind jedoch absolut gemeint, d. h. unabhängig von der Tonart meint z. B. eine „6“ immer eine große Sexte. Zur chromatischen Erniedrigung und Erhöhung wird ihr ein hochgestelltes kleines b oder #. manchmal auch „+“ oder „-“ vorangestellt. Wichtig: Der Begriff Sextakkord meint in der Jazztheorie den Quintsextakkord des Generalbass. Die Akkordlage ist in beiden Notationsformen nicht festgelegt. Wird die Terz eines Dreiklangs durch die darunterliegende große Sekunde oder darüberliegende reine Quarte ersetzt, wird dies durch ein „sus“ (engl. „suspended“) angezeigt.

Generalbass:

Entsprechung:

Generalbass:

Entsprechung:

Festlegung der Intervallgrößen - codiert anhand von Ziffern:

Die Festlegung der Intervallgrößen basiert auf dem Dominantseptakkord, ein Umstand der allgemein wenig bekannt ist. Da dieser von allen Akkorden einer Diatonik am stärksten chromatisch alteriert werden kann, stand er Modell für alle anderen Akkordtypen.

G⁷

große Sekunde: 2

große Terz: 3

reine Quart: 4

reine Quint: 5

große Sexte: 6

kleine Septime: 7

Ab der Oktavgrenze ergeben sich folgende Intervalle, wobei die 8, 10, und 12 in der Akkordschreibweise nicht vorkommen, da sie im Kern den Basis-Dreiklang stellen. Dies ist für die spätere Deutung bzw. Notation einer chromatischen Alteration nicht immer hilfreich, wie sich später zeigen wird.

reine Oktav: 8

große None: 9

große Dezime: 10

reine Undezime: 11

große Duodezime: 12

große Tredezime: 13

Zusammenfassung:

Bis auf die 7, die für eine kleine Septime steht, beschreiben alle Ziffern ein großes oder reines Intervall. Um eine große Septime zu notieren wird ihr ein „maj“, „J“, „MA“, manchmal auch „+“ vorangestellt (G^{maj7}).

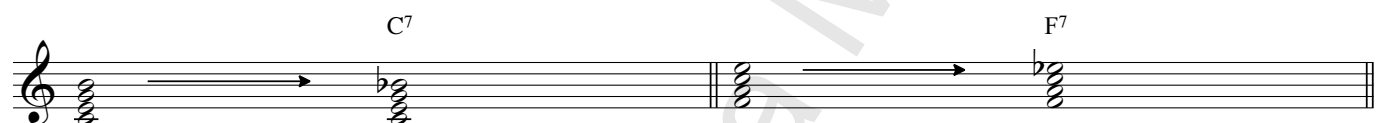
Bluestonleiter/Blues-Skala

Die Bluestonleiter ist ein Kondensat der in Bluesongs besonders häufig vorkommenden Melodietöne, sie soll nachfolgend hergeleitet werden.

Bluesmelodik zeichnet sich durch eine ungenaue Intonation der diatonischen Halbtonschritte auf. Im Falle der C-Dur Tonleiter wird aus dem e ein ungefähres es, aus dem h ein ungefähres b. Zusätzlich wird oftmals auch noch die Quart hoch- bzw. die Quint tiefalteriert, 3 von 7 diatonischen Tönen werden somit verändert. Das klangliche Resultat lässt sich als eine tendenziell in Moll stehende Melodie umschreiben, die jedoch über die drei Durakkorde der Kadenz gesungen wird.



Die Tiefalteration der Halbtonschritte bewirkt außerdem, dass auf der I. und IV. Stufe Dur-Akkorde mit kleiner Septime entstehen: C⁷ und F⁷. Sie haben jedoch nicht die Funktion einer Dominante: So löst sich F⁷ im Bluesong nicht nach B-Dur sondern zurück nach C-Dur auf. Da bislang die Mehrzahl der Septimen tiefalteriert wurden, dominieren diese das Klanggeschehen; d. h. auf der I., IV. und V. Stufe stehen in bluesorientierter Musik grundsätzlich Dominantseptakkorde:



Alterierte Skalentöne sowie die Grundtöne der Kadenz stellen die Basis zweier Skalenvarianten:

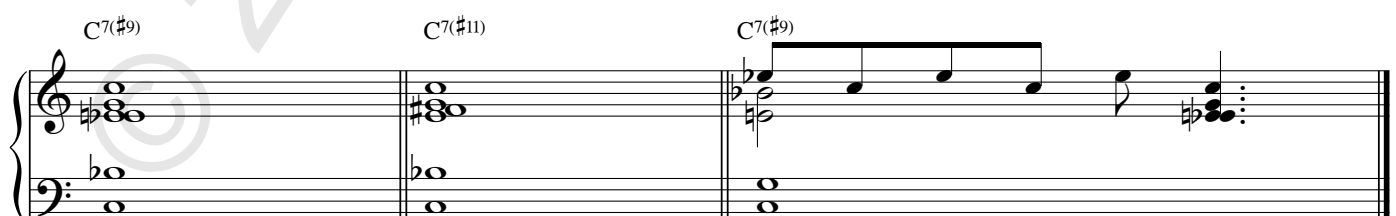
Die Moll-Blues-Skala beinhaltet die Mollterz der Dur-Tonart und besteht aus den Grundtönen der Akkorde der I., IV. und V. Stufe und deren ungenau intonierten Septimen bzw. den alterierten Skalentönen, den Blue Notes. Die Moll-Blues-Skala findet sich vor allem im „Rhythm & Blues“.

Die Dur-Blues-Skala enthält nur die kleine Terz als Blue Note und beinhaltet einen Tonvorrat der wesentlich stärker auf die Dur-Tonart hinweist. Sie entspricht der Moll-Blues-Skala der VI. Stufe (in Dur), jedoch vom zweiten Tonleiterton beginnend und findet vor allem im Swing-Stil Verwendung.

Beide Skalen werden in einem Blues in C-Dur gleichermaßen über die Akkorde C⁷, F⁷ und G⁷ gespielt, d. h. nicht pro Akkord bzw. Stufe transponiert.



Eine Blues-Improvisation lebt hinsichtlich des Tonvorrates von intonatorischer Spannung, sodass meist unalterierter und alterierter Ton gleichzeitig erklingen bzw. gespielt werden. Im akkordischen Klavierspiel äußert sich das durch „crushed notes“:



II-V-I Kadenzen in Dur wie Moll

II-V-I Kadenzen dominieren den Harmonieverlauf vieler Musical- und Jazz-Songs, sie stellen das Pendant zur klassischen IV-V-I Kadenzformel. Um im Liedbegleitspiel Akkorde sicher vom Blatt spielen zu können, empfiehlt es sich, stiltypische Voicings zunächst auf eine Auswahl weniger zu beschränken und in allen Tonarten zu üben. Die Umkehrungen der rechten Hand verwenden hierbei im Daumen entweder die Septim (7) oder Terz (3) des Akkords, da sie eine relativ stabile Stimmführung bedingen: Im Rahmen eines Quintfalls wechseln diese Akkordtöne einander ab, sie werden im Gegensatz zur Quint nicht alteriert. Auf der Tonika kann zusätzlich die Sexte verwendet werden. Die rechte Hand spielt hauptsächlich in kurzer Artikulation auf „2 und 4“ und imitiert das charakteristische Spiel der Hi-Hat im Drumset. Die Achtel nähern sich einem triolischen Wert an, es sollte wenig bis kein Pedal benutzt werden.

II^{m7}-V⁷-I^{maj7} mit ganztaktigem Akkordwechsel:

The image shows two systems of musical notation for II-V-I cadences in C major. Each system consists of two staves (treble and bass clef) and four measures. The first system has the following chords: Dm⁷, G⁹(add13), C^{maj9}, and C⁶. The second system has the following chords: Dm⁹, G⁹(add13), C^{maj9}, and C⁶. The bass line in both systems plays a steady eighth-note pattern, while the treble line plays chords in a staccato style on beats 2 and 4.

Mit halbtaktigem Akkordwechsel:

Zusätzlich wird der Mollakkord der VI. Stufe eingefügt. Diese harmonische Wendung nennt man **Turnaround**. Er wird häufig am Ende oder als Intro eines Stückes verwendet

The image shows a musical notation for a turnaround sequence in C major. It consists of two staves and eight measures. The chords are: C⁶, Am⁹, Dm⁹, G⁹(add13) in the first four measures, followed by a double bar line, and then C⁶, Am⁹, Dm⁷, G⁹(add13) in the last four measures. The bass line plays a steady eighth-note pattern, and the treble line plays chords in a staccato style on beats 2 and 4.

chromatic approach:

Wesentlich jazztypischer als die rein diatonische Stimmführung ist das parallele, chromatische „Anschleifen“ eines Akkords. Dieser sogenannte „chromatic approach“ findet sich häufig in der Bigband-Satztechnik im Saxophonsatz. Der Basston bleibt hiervon unberührt, so dass die Rückung nur in der rechten Hand erfolgt. Durch rythmische Variation wird der Satz belebt. Approachtechniken werden in einem nachfolgendem Kapitel noch detailliert besprochen.

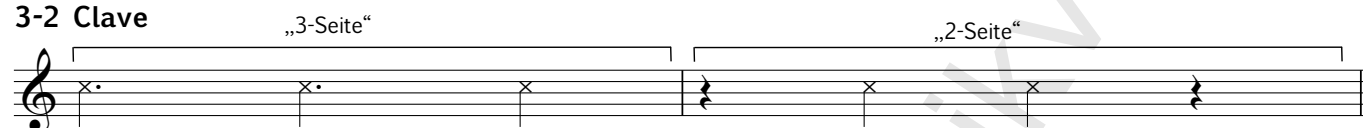
The image shows a musical notation for a chromatic approach sequence in C major. It consists of two staves and eight measures. The chords are: C⁶, Am⁹, Dm⁹, G¹³ in the first four measures, followed by a double bar line, and then C⁶, Am⁹, Dm⁹, G⁹(add13) in the last four measures. The bass line plays a steady eighth-note pattern, and the treble line plays chords in a staccato style on beats 2 and 4, with chromatic approaches between some chords.

Salsa ist einer der wenigen lateinamerikanischen Stile, in denen das Klavier eine dominierende Rolle einnimmt. Es existiert eine Vielzahl an Begleitfiguren, die sich aufgrund der rhythmischen Komplexität nur im beschränkten Maße im Liedspiel beibehalten lassen. Grundrhythmus ist die sogenannte Son-Clave (Clave=Schlüssel). Diese zweitaktige Grundstruktur zeichnet sich durch 2 Impakte im ersten und 3 Impakte im zweiten Takt aus. Die Takte können miteinander vertauscht werden. Der Takt in dem 2 Impakte zu sehen sind, wird auch als „2-Seite“, der Takt in dem 3 Impakte zu sehen sind als „3-Seite“ der Clave bezeichnet

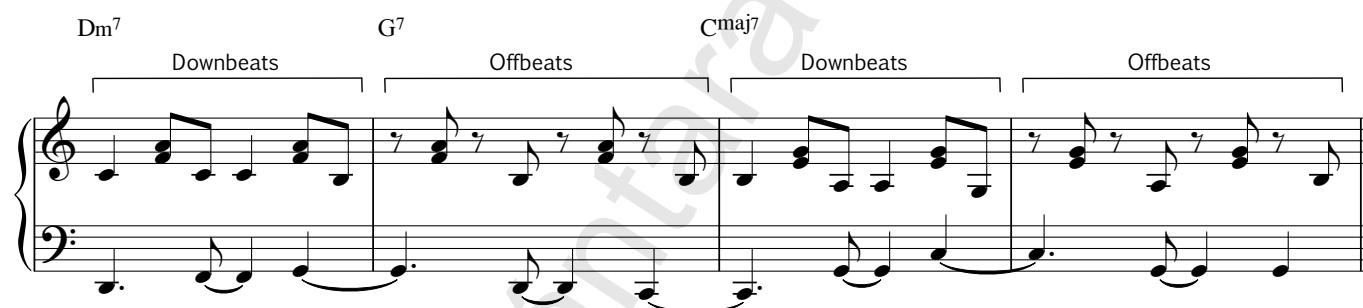
2-3 Clave



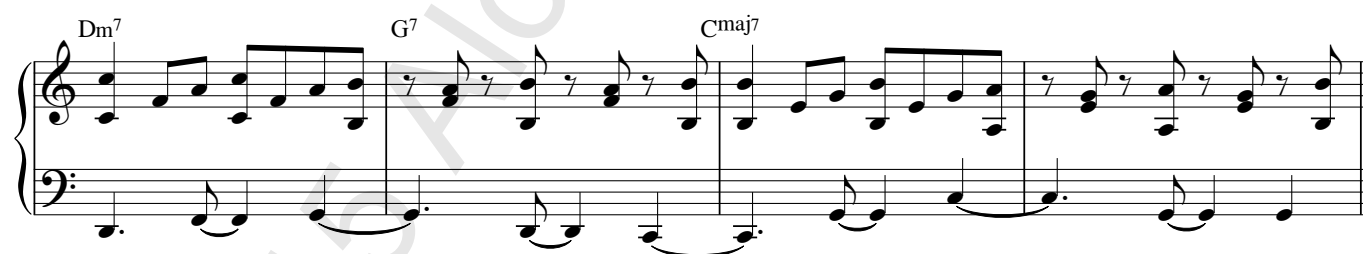
3-2 Clave



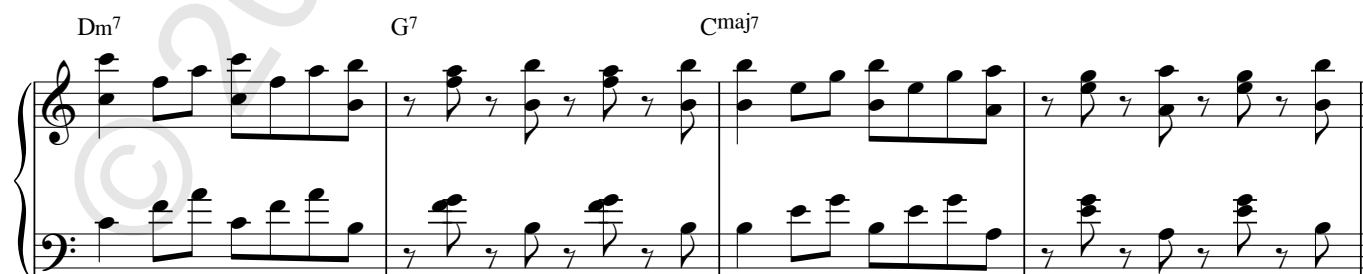
Jedliches Instrument einer Salsaband ist im Arrangement an der Clave ausgerichtet. Vereinfacht dargestellt meint dies eine Betonung der Downbeats (schweren Taktzeiten) auf der 2-Seite und eine Betonung der Off-Beats (leichten Taktzeiten) auf der 3-Seite der Clave. Dies geschieht entsprechend auch in den sogenannten Montunos, den charakteristischen Klavierfiguren, während der sogenannte „Tumbao-Bass“ die Akkordgrundtöne taktweise auf die 4 vorzieht. Nachfolgende II-V-I Verbindung führt im Daumen der rechten Hand immer die Terz oder Septime des Akkordes. In Takt 3 und 4 spielt der Daumen einen Durchgang von der Septime zur Quinte abwärts und wieder zurück.



Typischerweise betonen Oktaven in der rechten Hand die vormalige Daumenmelodie:



Im Bandspiel würde der Pianist den Bass nicht doppeln, sondern den Montuno auf beide Hände verteilen; dies zumeist im hohen Register, um sich dynamisch besser durchsetzen zu können:



„Aura Lee“ ist ein Song aus dem Jahr 1861 (George A. Poulton, Melodie; Whiteman W. Fosdick, Text) der 1956 in einer neutextierten Fassung als „Love Me Tender“ durch Elvis Presley (1935–1977) bekannt gemacht wurde.

Aura Lee

G

A⁷

D(sus4)

D⁷

G

As the black - bird in the spring, 'neath the wil - low tree

G

A⁷

D(sus4)

D⁷

G

sat an piped I heard him sing, sin - ging, „Au - ra Lee“.

G

B⁷

Em

C

D

G

Au - ra lee, Au - ra Lee, maid with gol - den hair,

G

E⁷

A⁷

D(sus4)

D⁷

G

Sun - shine came a - long with thee, and swal - lows in the air.

Die folgenden Takte ließen sich variiert zum Liedspiel und Liedbegleitspiel fortführen.

G(add9)

G

Eine schlichte Fassung zum Liedspiel lässt sich mittels eines kontinuierlichen Bassgrooves und liegenden Akkordtönen erstellen. Leere Quinten im Bassregister erzeugen einen obertonreichen Klang, bei Oktavierung der Melodie wird die Klaviatur im stärkeren Maße berücksichtigt.

G

G

As the black - bird As the black - bird

Stilstudie „Hänschen klein“

Johann Mattheson (1681–1764) wandelt in seinem Buch „Der vollkommene Kapellmeister“ (Hamburg 1739, S. 160–164) eine Choralmelodie in instrumentale Tänze um. Daran angelehnt und auf Basis vorgestellter Modelle soll nachfolgende, nicht als Konzert-Potpourri gedachte Stilstudie eine resümierende Hilfestellung zur Bewusstmachung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten unterschiedlicher Genres bieten. Die Stilkettung könnte außerdem eine Vorlage für eigene Bearbeitungen stellen. Bis auf die ersten drei Tänze steht zu Beginn ein jeweils viertaktiges Intro, das als variierendes Begleitschema herangezogen werden könnte. Die Beibehaltung der Tonart C-Dur erleichtert das Nachvollziehen der Umgestaltung. Es handelt sich jedoch nicht um die Imitation eines Klavierstils eines bestimmten Künstlers. Selbst hierzu gäbe es ein historisches Vorbild: Muzio Clementi (1752–1832) legt in seinen 1787 erschienenen „Musical Characteristics“ (Op. 19) kurze Präludien und Kadenzen im Stil von J. Haydn (1732–1809), L. Koželuh (1747–1818), W. A. Mozart (1756–1791), J. F. X. Sterkel (1750–1817) und J. B. Vaňhal (1739–1813) vor.

Allemande:

Die Melodie wird diminuiert. In der Mitte des Tanzes erfolgt eine Ausweichung auf die Dominanttonart. Stiltypisch für zweiteilige Suitensätze wird dieser Tonartenplan in den folgenden zwei Tänzen beibehalten.

Sarabande:

Die Melodie liegt deutlich in der Oberstimme, der charakteristische Sarabanden-Rhythmus wird betont.

Menuett:

Im Gegensatz zum Walzer ist die Melodie Rhythusträger, es dominieren chromatische Vorhalte.

Marsch/Walzer:

Oktavbässe in Vierteln erzeugen einen marschierenden Charakter. Die Melodie gerät hier fanfarenartig, während sie im Walzer augmentiert über der rhythmusgebenden, gleichbleibenden Begleitung schwebt.

Ragtime:

Das Intro täuscht eine Moll-Variation vor – ein gängiges Stilmittel. Die Melodie wird zur Taktmitte vorgezogen, die linke Hand orientiert sich am Begleitmodell des „Maple Leaf Rag“ von Scott Joplin.

Swing:

Beide Versionen verwenden II-V-I Verbindungen mit Sept-Non-Akkorden sowie alterierten Dominanten. Das Intro ist ein Turnaround, die Melodie wird beständig vorgezogen.

Mambo/Rumba/Cha-Cha-Chá:

In allen drei Stilen ist die Harmonik schlicht gehalten, sie werden in den Intros deutlich voneinander abgegrenzt – Tempi-Unterschiede wirken hierbei unterstützend.

Salsa/Samba/Bossa Nova:

Beide Salsa-Versionen sind an der 2-3 Clave ausgerichtet. Die Sambafassung steht in hohem Tempo und schickt ein stiltypisches Intro voraus. Die erweiterte Harmonik im Bossa Nova ist mit der Swingfassung vergleichbar, es werden Tritonussubstitutionen eingeführt.

Boogie-Woogie/Country:

Die motorische Boogie-Woogie-Begleitung wechselt zwischen I., IV. und V. Stufe, die jeweils mit Dominantseptakkorden harmonisiert werden. Rolls, Schleifer und crushed notes verstärken das Blues-Flair. Im Country-Intro wird eine Banjofigur imitiert, die Harmonik ist stiltypisch schlicht gehalten.

Funk:

Komplementärhythmik auf 16tel-Basis sowie Rückungen von Dominantseptakkorden dominieren den Satz.

Rock:

Das „four on the floor feeling“ wird durch die Betonung der Viertel in der linken Hand erzielt. Die rechte Hand verwendet Dreiklangs- sowie sus2- und sus4-Griffe. Der Wechsel von I., bVII. und IV. Stufe ist eine harmonische Standardsequenz, Quintparallelen sind ein Stilmittel.

Pop:

Der Balladenstil wird durch kontinuierliche Achtelbewegungen und einen rein diatonischen Satz unterstützt. Harmonisch finden sus4-Akkordgriffe auf der V. Stufe sowie add9- und Septimakkorde Verwendung.

Reggae/South African Choirs:

Beide Stile wurden vorab nicht besprochen. Im Reggae imitiert die rechte Hand das nachschlagende Spiel der Gitarre bei schlichter Harmonik. Die Harmonisation von „South African Choirs“ basiert auf dem Akkordwechsel von I. und II. Stufe. Dieser lässt sich konstant umsetzen, da die Melodie keinen Leitton aufweist. Die stilisierte a-cappella-Version orientiert sich an der Paraphonie – dem Parallelgesang – südafrikanischer Chöre, die linke Hand imitiert das hand clapping der beteiligten Sänger.

♩ = 120 Allemande



Allemande musical score, 4/4 time, tempo 120. The score consists of three systems of grand staves. The first system has a repeat sign at the beginning. The second system also has a repeat sign. The third system concludes with a double bar line. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

♩ = 120 Sarabande



Sarabande musical score, 3/4 time, tempo 120. The score consists of two systems of grand staves. The first system has a repeat sign at the end. The second system concludes with a double bar line. The music is characterized by a slow, steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand consisting of half notes and quarter notes.

♩ = 180 Menuett



Menuett musical score, 3/4 time, tempo 180. The score consists of three systems of grand staves. The first system has a repeat sign at the end. The second system also has a repeat sign. The third system concludes with a double bar line. The music is a lively minuet with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand consisting of eighth and sixteenth notes.

Vorliegendes Buch widmet sich der Erstellung eigener Klaviersätze zum Liedspiel und Liedbegleitspiel in unterschiedlichen Stilen.

KLAVIERSATZ IM LIEDSPIEL UND LIEDBEGLEITSPIEL IN HISTORISCHER BETRACHTUNG

BASISMODELLE ZUM LIEDSPIEL UND LIEDBEGLEITSPIEL

HARMONISATIONSÜBUNGEN ANHAND VON VOLKSLIEDERN

Quintfallsequenz

Tonleiterharmonisation

Oktavregel

Sixte ajoutée

Zwischendominanten

Der verminderte Septakkord

Die Mollsubdominante

Der übermäßige Dreiklang u. v. m.

IMPROVISATIONSÜBUNGEN MIT MODELLEN DER RENNAISSANCE UND DES JAZZ

Passamezzo antico

Bergamasca

Romanesca

La Folia

Blues-Schema

Rhythm Changes

II-V-I Verbindung

Upperstructures u. v. m.

STILKUNDE ANHAND VON ORIGINALSONGS AUS DEM POPBEREICH

Blues

Gospel

Swing

Jazz Waltz

Pop

Rock

Folk

Country

Salsa

Rumba

Habanera

Samba

Bossa Nova

Kubanischer Bolero

Argentinischer Tango

Audiobeispiele zum Notentext sind separat auf der Verlagswebsite www.amv-shop.de erhältlich.

AMV-008-4

ISBN 978-3-94572-200-8

ISMN 979-0-700298-30-2



€ (D) 24,80