

KLAUS KOENIG

# PIANO VOICINGS

Anmerkungen und Beispiele



KLAUS KOENIG

PIANO VOICINGS

Anmerkungen und Beispiele

Copyright © 2008 Klaus Koenig

Veröffentlichung: 2008 Zürcher Hochschule der Künste ZHdK, Abteilung Jazz

# INHALTSVERZEICHNIS

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| Vorwort                              | 3  |
| Harmonik im Jazz – gestern und heute | 4  |
| I. Dur-Voicings                      | 7  |
| II. Dominant-Voicings                | 9  |
| III. Moll-Voicings                   | 13 |
| IV. Halbverminderte Voicings         | 14 |
| V. Verminderte Voicings              | 15 |
| VI. Voicings für die linke Hand      | 16 |
| Voicing-Beispiele                    | 18 |

# VORWORT

*„I never heard so musical a discord, such sweet thunder!“*

Ich kenne kein anderes Sprachbild, das so genau das Wesen des Jazz wiedergibt wie diese 400 Jahre alte Zeile aus Shakespeares „Sommernachtstraum“. Die Dialektik des Aufregenden, Frechen, Schrägen, Vitalen, Aggressiven einerseits und des so herrlich Bittersüssen, Warmen, Lyrischen, Versponnenen, „Schönen“ andererseits, das Verschmelzen dieser scheinbar unvereinbaren Ausdrucksbereiche ist für mich das essentielle Moment, der Urgrund dieser Musik.

Das Klavier kann in besonderem Masse an beiden Sphären Anteil nehmen. Seine Akkord- und Rhythmusfähigkeit auf der einen Seite und seine in Klassik und Romantik entwickelte lyrische Qualität auf der anderen Seite bieten dazu die Voraussetzung.

Das musikologisch und soziologisch kaum fassbare Phänomen Jazz mit seiner Bandbreite von entwicklungs- und stilorientierter Avantgarde bis zur publikums- und handwerksorientierten Gebrauchsmusik, diese Musik mit ihrem Auf und Ab zwischen Kaschemme und Konzertsaal, ihrem Anspruch auf Selbstverwirklichung und Freiheit: sie basiert auf viel Mechanischem, viel Erlern- und Lehrbarem, auf Grundmustern ausserhalb des Subjektiven, ohne deren Beherrschung Selbstverwirklichung und Freiheit nicht möglich sind. Nicht zu verwundern bei einer Musik, die – von zeitweiligen Verwerfungen abgesehen – bis heute ihre im Grunde volksmusikalische Struktur über 100 Jahre hinweg nicht aufgegeben hat.

Diese Arbeit will sich mit einem weitgehend erlernbaren Aspekt des Jazz beschäftigen: mit der Akkordik des Klaviers.

Ursprünglich nur gedacht als persönliches Merkblatt für eine Reihe interessanter Voicings, wie sie mir im Laufe der pianistischen Tätigkeit „in die Finger gerieten“, kam bald der Wunsch hinzu, die harmonischen Besonderheiten der Jazzakkordik im Rahmen der klassischen Harmonielehre darzustellen. Das bedingte wiederum ein breiteres Auflisten der grundlegenden Voicing-Möglichkeiten.

Angesichts des anhaltend grossen Interesses junger Menschen am Jazz oder an Jazzverwandtem, angesichts der grossen Dichte an Jazzschulen und ihrer Nobilitierung zu Hochschulabteilungen könnte die vorliegende kleine Akkordlehre über ihre ursprüngliche Zielsetzung hinaus wohl auch für Jazzschüler und -studenten von einigem Interesse sein, könnte die eine oder andere theoretische Frage beantworten oder einige nicht allgemein geläufige Voicings aufzeigen. Dann hätte sich die Arbeit mehr als gelohnt.

Hans-Peter Künzle, dem Leiter der Abteilung Jazz an der Zürcher Hochschule der Künste, danke ich für seine Bereitschaft und seinen Einsatz, diese Arbeit im Druck erscheinen zu lassen, Stefanie Kunckler und Matthias Studer für ihre Mühen beim Erstellen der Druckvorlage.

Klaus Koenig  
Zürich, Mai 2008

## HARMONIK IM JAZZ – GESTERN UND HEUTE

In den 1960er und 70er Jahren sah es so aus, als ob die Entwicklungsgeschichte des Jazz sich von der durmolltonalen Funktionsharmonik verabschieden wolle. Das dem Jazz von Beginn an immanente Gesetz einer beispiellos rasanten Entwicklung hatte nach kaum 60 Jahren einen Punkt erreicht, an dem Melodie, Harmonik, Rhythmus und Klang im Dienst einer primär auf dem Improvisieren über harmoniegebundenen Kleinformen basierenden Musik nicht mehr weiter ausbaufähig zu sein schienen.

Eine Weiterentwicklung analog zur klassischen Musik des späten 19. Jahrhunderts, die mit Wagners „Tristan und Isolde“ die funktionale Durmollharmonik auszuhebeln begann, bald jedoch sich teils den Schönbergschen neuen strengen Gesetzen unterwarf, teils sich im weiten Raum einer frei- oder neutonalen „gemässigten Moderne“ wiederfand, war angesichts der eher volksmusikalischen Struktur des Jazz wohl nicht möglich. Einige Ansätze zur kontrollierten Vorwärtsstrategie fanden eher im Rahmen des Kompositorischen und Grossorchestralen statt und waren für den Improvisator ohne grosse Relevanz. So blieb für den nach vorn Ausgerichteten wohl nur der kühne Sprung in die scheinbar unbegrenzte Freiheit eines Improvisierens jenseits von verbindlichen Regeln und Gesetzen. Die Harmonik wich dem Cluster, die Form löste sich auf, Metrum, Rhythmus, alle objektiven Kriterien standen zur Disposition.

Tausend Jahre europäischer Musikgeschichte zeigen indes schöpferisches Handeln nur innerhalb strenger Gesetze und Regeln, an denen nur das von der Romantik entdeckte Genie hin und wieder etwas zu rütteln vermochte. Das freie Tun des Neuen Jazz – in Amerika angedacht, vorwiegend in Europa und Japan praktiziert – entkam nach einigen an- und aufregenden Jahren schliesslich doch nicht dem Verdacht der „postmodernen Beliebigkeit“. Die Frage nach seiner Wertigkeit stand im Raum.

Entwicklungsinseln für einen freieren Umgang mit Form und Harmonie sind sicher geblieben und könnten – wer weiss – den Humus für einen erneuten Aufbruch ins Unbekannte bilden. Doch die meisten der einstigen Avantgardisten sind zu den alten Prinzipien zurückgekehrt, das Gros der Musiker hat sie nie verlassen. So darf man gegenwärtig sicherlich von einer klassizistischen Phase des Jazz sprechen, wenn man Klassizismus definiert als schöpferisches Assimilieren von Mustern einer als vorbildlich erkannten älteren Epoche. (Das Miles Davis-Quintett der frühen 1960er Jahre ist hinsichtlich seiner Qualität, aber doch wohl auch seiner Modernität im Sinne eines Höhe- und zugleich Endpunkts einer langen Entwicklung bis heute noch nicht wieder erreicht worden.) Somit ist auch die Beschäftigung mit der funktionalen Harmonik keineswegs obsolet und das weite Feld der Voicings nach wie vor von Wichtigkeit.

Die Jazzharmonik basiert auf der europäischen durmolltonalen Funktionsharmonik, die über Popular-derivate der europäischen Klassik, vor allem über die um 1900 auch in Amerika gängigen Tänze, in den entstehenden Jazz Eingang fand. Der Einfluss des Blues mit seiner afrikanisch geprägten Melodik, die unsere in 12 Halbtöne geteilte Oktave nicht kennt, ging Hand in Hand mit dem schrittweisen Entdecken der Möglichkeiten, verschiedene Töne eines Dreiklangs zu alterieren, was zwar über die klassische Harmonielehre abgedeckt, aber in der europäischen Musik so nicht bekannt war. Diese beiden Ströme ergaben zusammen die jazzspezifischen Klangreize, führten zu einer autonomen Jazzharmonik und damit auch Melodik.

Die Musizierpraxis des Jazz, das improvisatorische Auszieren, Verändern, Variieren einer komponierten Melodie, der eine Folge von Harmonien im Sinne der klassischen Funktionsharmonik unterlegt ist, kann also auf Harmonieinstrumente kaum verzichten.

Die harmoniefähigsten Instrumente der westlichen Musik sind die Tasteninstrumente. Ein achttimmiger Akkord ist auf der Gitarre nicht darstellbar, auf dem Klavier dagegen ohne weiteres.

Ganz ähnlich der barocken Generalbass-Praxis, wo der Tastenspieler ein funktionsharmonisches Kürzel improvisatorisch in lebendigen Klang umsetzen muss und Geschmack, Erfahrung und Talent zu sehr verschiedenen Lösungen führen können, hat auch der Pianist in einer Jazzformation die Aufgabe, die jedem Stück unterlegten Harmoniesymbole improvisatorisch umzusetzen. Wie in der Barockmusik auch steht jedes Symbol für eine Tonleiter. Der Solist benutzt die Leiter für seine melodischen Neuschöpfungen in Vertretung für die komponierte Melodie.

Die auf harmoniefähigen Instrumenten darstellbaren Varianten einer durch ihr Symbol festgelegten Harmonie bezeichnet der Jazzmusiker als Voicing.

Die hier vorgestellten Voicings streben keine Systematisierung und schon gar keine Standardisierung an. Viele andere Voicing-Lösungen sind denkbar. So haben herausragende Spieler wie etwa Keith Jarrett oder Brad Meldau durchaus eigene Klangpaletten gefunden, die sich teilweise deutlich von den Mainstreamklängen abheben.

Das „Voicen“ ist ein künstlerischer Akt, der dem Ausführenden viel schöpferische Freiheit lässt, innerhalb, vielleicht auch am Rande oder ausserhalb der Gesetze der Tonalität „on the spur of the moment“ in Interaktion mit dem musikalischen Geschehen seine harmonischen (und rhythmischen!) Erfahrungen einzubringen.

Es gibt mehrere Ebenen für den Pianisten, das akkordische Element einzusetzen: er kann einem Stück seine persönlichen Voicings unterlegen, bei „Standards“ auch eigene Funktionen herausfinden. Er kann akkordische Soli spielen, er kann einen Solisten akkordisch begleiten und schliesslich einem eigenen „single line“-Solo der rechten Hand mit der linken ein harmonisches Gerüst geben.

Voicings sind nicht als starr und unveränderlich zu verstehen. So kann ein Voicing bei seiner Transponierung in eine andere Tonart so hoch oder tief geraten, dass das transponierte Ergebnis nicht mehr gut klingt. Dann stehen die Umkehrungen als Lösung parat.

Verkürzungen der Akkorde auf weniger Töne oder Aufpolsterung mit oktavversetzten Verdopplungen sind oft im Interesse einer guten Oberstimme geboten, auch wenn der Klangwert dabei etwas sinkt.

Klangliche Ausweitung durch Verlegen der rechten oder beider Hände in andere Oktavlagen sind je nach persönlichem Geschmack möglich. Der „schärfste“ Klang mit den meisten Leittönen ist – je nach Zusammenhang – nicht immer der beste. Stilgefühl und Erfahrung sind ebenso wichtig wie das Erlernen von Voicings. Weite Lage macht ein Voicing heller, offener, freundlicher. Nonen und Dezimen sollten mit der linken Hand sicher zu greifen sein (das lässt sich trainieren). Je mehr Leitertöne im Voicing enthalten sind, desto „rassiger“ ist der Klangeindruck, aber desto mehr sinkt andererseits die funktionale Erkennbarkeit.

Kleine Sekunden und grosse Septimen bringen von allen Intervallen den grössten Klangreiz. Beim Wechsel von einem Akkord zum nächsten gilt: je mehr Leittöne sauber aufgelöst werden (anstatt in eine andere Lage zu springen), und je mehr chromatische Durchgänge stattfinden, desto mehr Logik kommt in das harmonische Geschehen.

Umkehrungen – Terz, Quint oder Sept im Bass – verschleiern die Funktion gegenüber dem Akkord auf dem Grundton.

Der Beitrag einer Basslinie zum harmonischen Geschehen darf im Zusammenhang mit Klaviervoicings nicht überschätzt werden. Nur in sehr langsamen Stücken wie Balladen kann der Pianist von den Grundtönen oder Quinten des Basses auf den metrischen Schwerpunkten profitieren. In schnelleren Stücken ist der Bassist, der bei aller Beachtung der Harmoniefolge primär eine gute Linie sucht, keine

harmonische Stütze für das Klavier. Der Pianist muss seine eigene Voicingfolge in Interaktion mit dem Solisten und der Rhythmik des Schlagzeugers finden. Zudem ist die Durchhörbarkeit der Basstöne nicht immer optimal. Ein genaues Systematisieren dieser Aspekte wäre allzu schulmeisterlich. Hier müssen Geschmack und Erfahrung entscheiden.

Die Systematik der Symbole und ihrer Leitern in den folgenden Voicing-Beispielen folgt den Vorschlägen von Jamey Aebersold als den m.E. am meisten verbreiteten. Die Akkordsymbole Aebersolds sind zwar keineswegs ideal. (Ihr Verfasser weist selbst darauf hin: C7 b9 z.B. besitzt auch eine +9, C7 +9 auch eine b9, andere wichtige Alterierungen sind gar nicht im Symbol enthalten). Die Kürzel erhalten aber einen genauen und schnell überschaubaren Sinn, wenn sie als Symbol einer bestimmten Tonleiter gelesen werden und nicht als Träger von Dreiklangalterierungen. Zudem kommen sie mit Sept- und Nonbezifferung aus, es sind keine 11- oder 13-Alterierungen nötig. Ebenfalls im Anschluss an Aebersold sind alle Voicings auf den Ton C bezogen, nicht auf den funktionalen Zusammenhang der Tonart C. Die Wahl der Vorzeichen folgt einer guten Lesbarkeit mehr als orthografischer Richtigkeit. Die Vorzeichen gelten nur für den jeweiligen Akkord.

Der folgende praktische Teil gliedert das harmonische Geschehen in fünf Abschnitte, die – dem Vorschlag Aebersolds folgend – je eine der 5 von Aebersold konstituierten harmonischen Kategorien (categories) behandeln. Diese Gliederung des Harmonischen scheint mir in der Tat für die auf der europäischen Klassik basierenden westlichen Populärmusiken die einzig logische zu sein.

Zum Abschluss des theoretischen Teils noch eine Anmerkung. Untrennbar verbunden mit dem Setzen von Akkorden, mit dem Spielen eines Instruments überhaupt, ist der Aspekt des Klanglichen. Ein guter Klang ist das Ergebnis harter und langer Arbeit. Gerade im Jazz lassen sich viele gute Musiker, Bläser vor allem, aber auch Pianisten, schon an diesem Parameter deutlich voneinander unterscheiden. Er ist Ausdruck ihrer Ästhetik, widerspiegelt ihre Persönlichkeit. Ein Flügel klingt auf einer Aufnahme von Thelonius Monk völlig anders als auf einer Bill Evans-Platte. Und doch sind beide Pianisten auch grosse Klangkünstler.

Jeder Student, der Voicings übt, irgendwann auch seine eigenen erprobt und erfindet – eine langwierige, ja lebenslange aber nie langweilige Arbeit – sollte damit von Anfang an die Suche nach seinem Klang verbinden. Er wird feststellen, dass damit der Begriff „technische Beherrschung“ eine neue Bedeutung erhält. Über das Erlernen schneller Passagen weit hinaus bedeutet Technik auch – die klassischen Kollegen wissen das – die Feinmotorik der Finger so beherrschen zu lernen, das man „seinen“ Klang aus dem Instrument herausziehen kann, im linearen wie im akkordischen Spiel. Die oft gänzlich unsensible, meist überflüssige Lautsprecherverstärkung auf den Bühnen darf nie dazu verleiten, sich diesem Sound anzupassen. Der Klang entsteht beim Spieler im Zwiegespräch mit seinem Instrument und nicht im Mikrofon oder Lautsprecher.

Für das Studium der nun folgenden praktischen Vorschläge wünscht der Autor dieser kleinen Voicing-Lehre viel Geduld und viel Spass.

# I. DUR-VOICINGS

In der durmolltonalen Harmonik findet sich der Durdreiklang (M7) auf den Stufen der Tonika, Subdominante und Dominante. Die drei Akkorde sind quintverwandt: sie bestehen aus den Leitertönen der Durtonleiter und bauen sich auf der Quint unter resp. über dem Grundton der Tonika auf. Das Spannungsfeld dieser drei Akkorde bildet das Zentrum des harmonischen Erlebens. Für Tonika und Subdominante bieten grosse Sext, grosse Sept und grosse None die Mittel, den einfachen Dreiklang zu schärfen.

Bsp.1



The musical notation for Bsp.1 shows a sequence of seven M7 chords in the treble clef and their corresponding voicings in the bass clef. The chords are: C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), and C major (C-E-G). The bass clef voicings are: C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), and C major (C-E-G). The label 'CM7' is written in the treble clef.

Voicing-Folgen nur aus den Tönen der Durtonleiter gebildet können stufenverwandte Tonarten zur Tonika bilden. Sie rufen leicht kadenzierende Wirkungen hervor. Die zweite Stufe hat dorischen Charakter, die dritte phrygischen, die vierte lydischen und die sechste äolischen. Diese „passive“ Harmonik weist auf die „kirchentonale“ Jahrhunderte der Musik zurück, in die Zeit vor der Entwicklung des durmolltonalen Kadenzmechanismus. Das „modale“ Spiel, das Improvisieren über „modes“, seit den späten 1950er Jahren aus Jazz und Pop nicht mehr wegzudenken, geht von dieser harmonischen Situation aus, ohne aber den Tonvorrat strikt auf die Leitertöne zu beschränken. Molltonleitern werden dabei bevorzugt.

Bsp. 2



The musical notation for Bsp. 2 shows a sequence of seven chords in the treble clef and their corresponding voicings in the bass clef. The chords are: C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), and C major (C-E-G). The bass clef voicings are: C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), and C major (C-E-G).



Das lydische Dur, ein Dur mit erhöhter Quart: (M7 +4) findet sich in Jazz und Pop recht häufig. Die Bitonalität C Dur/D Dur klingt in den Voicings an. Es ergeben sich viele Kombinationen aus 7 leitereigenen Tönen.

Bsp. 3

CM7+4

Quarttritonusakkorde: zwei Quartan im Abstand einer grosse Sept ergeben einen vieldeutigen bzw. unbestimmten harmonischen Zusammenhang. Chromatisches Verschieben suggeriert in verschleierter Form harmonische Stufen.

Bsp. 4

Dreiklänge über festem Bass: das tonale Zentrum wird vom Bass bestimmt. Die Dreiklänge darüber suggerieren in verschleierter Form Nähe zu verwandten Stufen. Eine eindeutige funktionale Zuordnung ist nicht möglich. Dreiklänge, die den Basston enthalten, heben den Eindruck des Unbestimmten auf.

Bsp. 5

## II. DOMINANT-VOICINGS

Eine zu einem tonalen Dreiklang hinzugefügte kleine Sept wird als Leitton gehört. Er drängt zur Auflösung in den nächst unteren Halbton, der zur Terz eines in sich ruhenden Dreiklangs wird. Der Septakkord „dominiert“ also den folgenden Grundakkord, die Dominante drängt zur Auflösung in die Tonika.

Der Blues – in seinem melodisch-harmonischen Empfinden afroamerikanisch geprägt – kennt den Septakkord als selbständige Tonika ohne Leittoncharakter. Von dort fand dieses Empfinden Eingang in den Jazz und seine Derivate. Das europäische Septempfinden blieb trotzdem im Jazz erhalten, beide Deutungen der kleinen Sept existieren nebeneinander.

Fügt man dem Septakkord die kleine None hinzu, so ergeben sich besonders interessante Voicing-Aspekte. Aebersold bezeichnet diesen Akkord mit (7 b9) und weist ihm eine achtstufige Tonleiter zu, die „Dominant 7th Diminished scale“ mit ihrem leicht einprägsamen Aufbau eines regelmässigen Wechsels von Halb- und Ganztonschritten (im folgenden HT-GT-Leiter genannt). Sie scheint eine originäre Entwicklung der Bebopmusiker zu sein in ihrem Bestreben, die Tonsprache aus dem Populärmilieu herauszuheben.

Steht ein Voicing auf dem Grundton, so gewinnt der Akkord an funktionaler Eindeutigkeit. Diese Standardsituation des „Dominant Diminished“ kann je nach dem harmonischem Zusammenhang durchaus vorteilhaft sein, denn nicht immer ist das kompliziertere Voicing auch das bessere. Unterschiedliche Farbwerte stehen zur Verfügung. Verdopplung von Leitertönen muss klanglich kein Nachteil sein.

Bsp. 1

The musical notation shows a dominant 7th diminished chord (C7b9) in the first measure, followed by the corresponding diminished scale (C7b9 Diminished Scale) in the second measure. The scale consists of the notes: C, D-flat, E-flat, F, G, A-flat, B-flat, C.

Eng verbunden mit der HT-GT-Leiter ist die Tonleiter, die Aebersold dem „Diminished chord“, dem verminderten Akkord mit seinem Symbol (°) zuweist. Diese Ganzton-Halbtonleiter (GT-HT-Leiter) entspricht einer HT-GT-Leiter, die einen Halbton tiefer oder einen Ganzton höher angesetzt wird. C° entspricht also B7 b9 bzw. D7 b9. Somit ergibt sich die Möglichkeit, Voicings zu finden, die in ihrem Aufbau, wenn auch nicht in ihrem funktionalen Zusammenhang für den verminderten Septakkord (7 b9) ebenso gültig sind wie für den verminderten Akkord (°). Seiner Natur nach gehört der verminderte Akkord zur Kategorie der Dominantseptakkorde, (auch wenn Aebersold ihm in seiner Systematik der „Five Basic Categories“ einen eigenen Bereich zuweist). Denn C° ist „genetisch“ ein „verkürzter“ – nicht auf seinem Grundton sondern auf der gr. Terz stehender Ab7 b9. Sein Intervallaufbau aus übereinandergeschichteten kl. Terzen – die 4. kl. Terz erreicht den Oktavton – bedeutet, dass es nur 3 verschiedene chromatisch übereinanderliegende verminderte Akkorde geben kann. Der vierte entspricht wieder dem ersten. Der Akkordaufbau aus kl. Terzen über C ist also identisch mit dem über D#/Eb, F#/Gb und A.

Somit ergeben sich die Beziehungen:

- C7 b9 ist identisch mit D#/Eb7 b9, F#/Gb7 b9 und A7 b9 und zugleich mit Bb°, C#/Db°, E° und G°.
- Jeder der 8 Akkorde kann 4 Tonikabereiche ansteuern: F Dur, Ab, B und D Dur.
- Die gleiche vierfach lesbare Tonleiter kann außerdem – mit anderer funktionaler Zugehörigkeit – 4 verminderte Akkorde vertreten.
- Die Akkorde sind mehrdeutig. Arnold Schönberg spricht in seiner Harmonielehre dem verminderten Akkord einen „vagierenden“ Charakter zu.
- (7 b9)-Voicings besitzen diesen vagierenden, mehrdeutigen Charakter nur in ihrer verkürzten Form, wenn sie also nicht auf dem Grundton stehen, dieser nur in Oktavierungen auftritt.
- Basston kann stattdessen die kleine Sekunde, grosse Terz, Quint und kleine Sept sein.
- Die verkürzten (7 b9)-Voicings bestehen aus zwei Kleinterzfolgen, deren obere für die rechte Hand eine grosse Sept oder beliebige kleine Terzen darüber ansetzen.
- Transponieren um kleine Terzen in einer oder beiden Händen verändert nur die Klanglichkeit.
- Es gibt nur 3 funktional verschiedene, chromatisch benachbarte harmonische Bereiche.

In den folgenden Voicings sind alle acht Leitertöne enthalten.

Bsp. 2

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The notation shows a sequence of C7b9 voicings. In the first measure, the right hand has a triad of F#, C#, and G# (with a flat over the G#), and the left hand has a triad of Bb, F#, and Cb (with a flat over the Cb). In the second measure, the right hand has a triad of G, C, and Gb (with a flat over the Gb), and the left hand has a triad of Bb, F#, and Cb (with a flat over the Cb). The sequence continues with chromatic shifts in both hands.

Alle Eigenschaften des oben beschriebenen Kleinterz-Voicings finden sich auch in dieser Variante mit ihren verschiedenen Lagen. Nur die Klanglichkeit unterscheidet beide voneinander.

Bsp. 3

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The notation shows a sequence of C7b9 voicings in a different voicing than Bsp. 2. In the first measure, the right hand has a triad of Bb, F#, and Cb (with a flat over the Cb), and the left hand has a triad of F#, C#, and G# (with a flat over the G#). In the second measure, the right hand has a triad of G, C, and Gb (with a flat over the Gb), and the left hand has a triad of Bb, F#, and Cb (with a flat over the Cb). The sequence continues with chromatic shifts in both hands.

Chromatisches Verschieben kann infolge des „vagierenden“ Charakters, der Mehrwertigkeit der Voicings quintenzirkelnahe Tonarten erreichen.

Bsp. 4

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The notation shows a sequence of C7b9 voicings in both hands across two measures. Below the staves, the chord symbols are written: C7b9, F7b9, Bb7b9, C7b9, C7b9, G7b9, D7b9, Eb7b9.

Eine Verkürzung der Achtklänge auf vier Stimmen erbringt bei Verlust an Klanglichkeit ein Mehr an funktionaler Erkennbarkeit.

Bsp. 5

C7<sup>b9</sup> F7<sup>b9</sup> B<sup>b</sup>7<sup>b9</sup> C7<sup>b9</sup> C7<sup>b9</sup> G7<sup>b9</sup> D7<sup>b9</sup> E<sup>b</sup>7<sup>b9</sup>

Reduktion der Stimmen führt zu besserer funktionaler Erkennbarkeit, zum Einfacheren. Je größer die Einfachheit, umso größer die Schwierigkeit, das Banale zu vermeiden. Bitonalitäten klingen an.

Bsp. 6

7-Klang 6-Klänge 5-Klänge

Die verminderte Ganzton- oder alterierte Leiter (Diminished Whole Tone oder Altered scale) kann bis zu 7 Leitertöne in den Voicings enthalten. Fehlt die Spannung zwischen grosser und kleiner Terz (letztes Beispiel), so wird das Voicing unspezifisch, wird hier etwa als Ab7 9 gelesen. Das charakteristische Intervall der (7 +9)-Leiter ist die erhöhte („übermäßige“) Quint. Fehlt sie im Voicing (Beispiel 2), so ist der Akkord nicht falsch, aber unspezifisch. Er kann – wie in diesem Fall – auch für (7 b9) stehen.

Bsp. 7

C7<sup>+9</sup>

Stimmenreduktion bedeutet dünneren Klang und deutlicheren Anklang an Bitonalität (C7-Ab Dur).

Bsp. 8

Viele der auch im Jazz benutzen populären Songs führen die Melodie auch in dominantischen Bereichen über die grosse Sekund. Die (7 b9)- und (7 +9)-Voicings verbieten sich hier.

Die beste Möglichkeit, die einfache „klassische“ Dominantleiter und ihre Voicings zu schärfen, bietet die Aebersoldsche „Lydian Dominant“-scale. Ihr Symbol: (7 +4). Sie kombiniert den unteren Bereich der einfachen Dominantleiter, der die grosse Sekund enthält, mit dem oberen Teil der (7 b9)-Leiter, der mit der erhöhten, der lydianischen Quart eine Schärfung der Voicings ermöglicht. Da die so entstandene Tonleiter ebenso wie die einfache dominante Leiter nur 7 Töne enthält, entfallen die reicheren Voicing-Möglichkeiten der achttönigen HT-GT-Leiter.

Bsp. 9

Quartterzakkorde mit Sept-Charakter: geschicktes chromatisches oder diatonisches Verschieben hält die funktionale Zugehörigkeit im Reizvoll-Ungefährnen.

Bsp. 10

Harmonischer Raum: C7 F7 → Ab7 →

### III. MOLL-VOICINGS

Im Gegensatz zu den Dur-Voicings, die nur auf dem Grundton, gr. Terz, Quint und gr. Sept stehend ihren funktionalen Charakter bewahren, können Moll-Voicings auf jedem Leiterton aufbauen, ohne dass ihre harmonische Funktion zweifelhaft wird.

Somit ist es auch möglich, Voicings entlang der dorischen Skala (gr. Sext) parallel zu verschieben.

Bsp. 1

The image shows two systems of piano accompaniment for Bsp. 1. The first system is labeled 'C-7' and consists of two staves. The right hand plays a sequence of chords: C7, F7, Bb7, Eb7, Ab7, Db7, Gb7, Cb7. The left hand plays a corresponding bass line. The second system continues the sequence with more complex voicings, including some with double flats and accidentals.

Einige Beispiele, wie sich Voicings entlang der dorischen Leiter in Parallel- oder Gegenbewegung führen lassen. Diese 7-Klänge stellen Maximallösungen dar. In der Praxis, im „real time playing“, mit der zusätzlichen Schwierigkeit, eine Harmoniefolge gut miteinander zu verbinden, wird man sich oft mit abgemagerten Versionen, mit weniger Leitertönen im Akkord begnügen müssen. Das muss – je nach Stillage – nicht immer ein Nachteil sein.

Bsp. 2

The image shows two systems of piano accompaniment for Bsp. 2. The first system consists of two staves. The right hand plays a sequence of chords: C7, F7, Bb7, Eb7, Ab7, Db7, Gb7, Cb7. The left hand plays a corresponding bass line. The second system continues the sequence with more complex voicings, including some with double flats and accidentals.

## IV. HALBVERMINDERTE VOICINGS

Die „Half Diminished“-scale schärft die 2. Stufe durch Verminderung der Quint, die als Leitton in den Grundton der Dominante oder direkt in die Quint der Tonika drängt.

Aebersold sagt richtig, dass – je nach melodischer Situation – die halbverminderte Leiter eine kleine oder eine grosse Sekund besitzen kann. Die Leiter mit kl. Sekund bezeichnet er auch als „Locrian“ (lokrisch) und gibt ihr das Symbol ( $\emptyset$ ) ohne weiteren Zusatz. Die Leiter mit gr. Sekund ist dementsprechend „Locrian raised 2“ mit dem Symbol ( $\emptyset \#2$ ).

Voicings mit ausgesparter Sekund sind natürlich für beide Leitern richtig.

Bsp. 1

Example 1 shows a piano accompaniment in G minor. The right hand plays a melodic line with a half-diminished scale (Bb, C, Db, Eb, F, Gb, Ab, Bb) and a final chord. The left hand plays a bass line with chords. A 'C' with a 'phi' symbol is written above the first chord in the right hand.

Liegt die kl. Sekund in der Melodie, sind die folgenden 7-Klänge möglich.

Bsp. 2

Example 2 shows a piano accompaniment in G minor. The right hand plays a melodic line with a half-diminished scale (Bb, C, Db, Eb, F, Gb, Ab, Bb) and a final chord. The left hand plays a bass line with chords. A 'C' with a 'phi' symbol is written above the first chord in the right hand.

## V. VERMINDERTE VOICINGS

Wie im 2. Kapitel erläutert ist der verminderte Akkord „genetisch“ ein verkürzter Dominantseptakkord mit kl. None. Somit können verminderte Voicings die gleiche Gestalt aufweisen wie verkürzte verminderte Septakkorde. Wie erläutert ist jedoch die funktionale Zuordnung eine andere, da die beiden Leitern auf verschiedenen Stufen stehen, oder – anders gesehen – C° der GT-HT-Leiter folgt, C7 b9 dagegen der HT-GT-Leiter.

C° kann sich auflösen in die Tonika G Dur, Bb, C#/Db und E Dur. (C7 b9 dagegen nach F Dur, G#/Ab, H und D Dur). Identisch mit C° sind Akkord und Leiter von B7 b9, D7b9, F7 b9 und G#/Ab7 b9. Die Voicings können auf dem Grundton, der kl. Terz, der erhöhten Quart oder der gr. Sext stehen.

Bsp. 1

The musical notation for Example 1 shows two staves of piano accompaniment. The music consists of two measures. The first measure contains four chords: G7b9 (root position), G7b9 (first inversion), G7b9 (second inversion), and G7b9 (third inversion). The second measure contains four chords: G7b9 (root position), G7b9 (first inversion), G7b9 (second inversion), and G7b9 (third inversion). The notation includes sharp signs for F# and C# in the first measure, and flat signs for Fb and Cb in the second measure. A 'c°' symbol is written in the first measure of the upper staff.



## VI. VOICINGS FÜR DIE LINKE HAND

Voicings für die linke Hand allein müssen versuchen, den Informationsgehalt beidhändiger Klänge auf die Möglichkeiten einer Hand zu reduzieren. Bei unausweislichem Verlust an Klanglichkeit darf jedoch die funktionale Zuordnung nicht leiden.

Voicing-Vorschläge für die linke Hand dienen natürlich in erster Linie dem Begleiten eines eigenen „single line“-Solos der rechten Hand. Es kann aber darüber hinaus im Hinblick auf das Erarbeiten einer eigenen Stilistik nur von Nutzen sein, die linke Hand im Hinblick auf Technik und Akkordfähigkeit möglichst weitgehend zu entwickeln. Damit ergeben sich interessante Perspektiven, um die Stereotypen des Solospiels – das übliche Linien- und Blockakkordspiel – aufzubrechen.

Denkbar sind diese Voicings allerdings auch als Grundlage für ein Spielen mit der linken Hand allein. Das ist von dem einen oder anderen Pianisten nachweislich gelegentlich praktiziert worden. Es sei daran erinnert, dass es in der klassischen Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Kompositionen für die linke Hand gibt, die auch durchaus gespielt werden.

Zur Theorie der im Folgenden vorgestellten Voicings gilt selbstverständlich alles in den entsprechenden Kapiteln für beide Hände Erläuterte.

### DUR-VOICINGS:


Bsp. 1



C M7

(7 9)-VOICINGS sind infolge der Reduktion auf 4 Stimmen doppeldeutig. C7 9 kann auch G-7 bedeuten. Hier muss der harmonische Zusammenhang resp. die Stilistik über das geeignetste Voicing entscheiden. Die Klänge lassen sich entlang der (7 9)-Leiter beliebig parallel verschieben.

Bsp. 2



C 7 9

(7 b9)- VOICINGS haben vierfache Bedeutung: C7 b9 entspricht D#/Eb7 b9, F#/Gb7b9 und A7 b9. Transponieren im Abstand kleiner Terzen ist beliebig möglich.

Bsp. 3



C 7 b9

C 7 b9

Die folgenden (7 b9)-Voicings sind Fünfklänge. Sie sind entsprechend schwierig zu greifen und zu lernen.

Bsp. 4

Two staves of musical notation. The first staff is labeled 'C7b9' and the second 'C7+9'. Each staff shows a sequence of five chords in the bass clef and their corresponding voicings in the treble clef.

**MOLL-VOICINGS** lassen sich entlang der dorischen Tonleiter beliebig parallel verschieben.

Bsp. 5

Two staves of musical notation. Both staves are labeled 'C-7'. Each staff shows a sequence of five chords in the bass clef and their corresponding voicings in the treble clef.

**HALBVERMINDERTE VOICINGS** können Doppeldeutigkeit nicht vermeiden:

CØ entspricht Eb-7, CØ #2 entspricht Eb-M. (Ø)-Voicings lassen sich entlang ihrer Leiter parallel verschieben. Akkorde, die eine Oktave enthalten, können trotz Reduktion auf drei Stimmen gut klingen. Fehlt die Sekund, so ist der Akkord natürlich für beide halbverminderten Leitern gültig.

Bsp. 6

Two staves of musical notation. Both staves are labeled 'CØ'. Each staff shows a sequence of five chords in the bass clef and their corresponding voicings in the treble clef.

**VERMINDERTE VOICINGS** können – wie im 2. und 5. Kapitel erläutert – bei gleicher funktionaler Zugehörigkeit auf dem Grundton, kl. Terz, erhöhter Quart oder gr. Sext stehen. Jeder Akkord kann jeweils vier Tonarten als Tonika ansteuern.

Bsp. 7

Two staves of musical notation. Both staves are labeled 'C°'. Each staff shows a sequence of five chords in the bass clef and their corresponding voicings in the treble clef.

## VOICING BEISPIELE

Einige Beispiele, für Trio- oder Solospiel denkbar, mögen zum Abschluss dieser kleinen Akkordlehre zeigen, wie das theoretisch und praktisch Erlernte im Zusammenhang, in der Praxis klingen könnte. Der beste Klang ist oft, aber durchaus nicht immer der mit den meisten Leitertönen. Manchmal klingt die Verdoppelung eines Tones in seiner Oktave reizvoller als die Variante mit den meisten unterschiedlichen Leitertönen. Überhaupt kann ein dünnes, aus nur drei oder vier Tönen bestehendes Voicing unter Umständen artper klingen als ein vielstimmiges. Mehr ist nicht immer besser.

**Giant Steps**

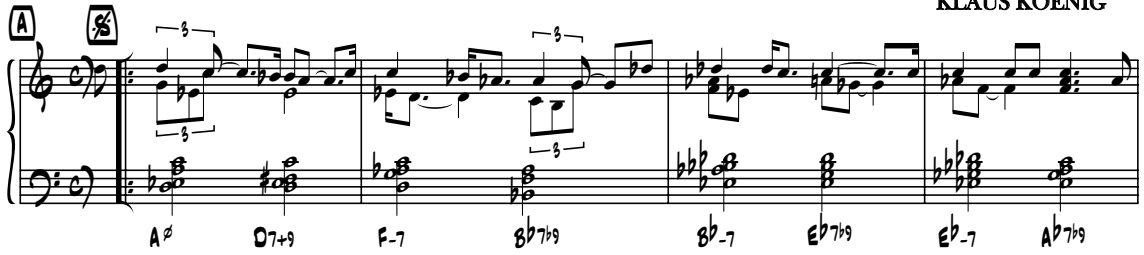
John Coltrane

The image displays a piano accompaniment for the jazz standard "Giant Steps" by John Coltrane. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. Above the notes, various chord voicings are indicated, such as Bm7, D7, Gm7, Bb7, Ebm7, A-7, D7, Gm7, Bb7, Ebm7, F#7, Bm7, F-7, Bb7, Ebm7, A-7, D7, Gm7, C#-7, F#7, Bm7, F-7, Bb7, Ebm7, C#-7, and F#7. The voicings are often sparse, using only three or four notes, which is characteristic of Coltrane's style. The piece features a series of tritone substitutions, moving from Bm7 to Ebm7, D7 to Ab7, Gm7 to F#m7, and so on, creating a unique harmonic progression.

Ballad tempo

# BALLATA PER TRE

KLAUS KOENIG

**A** 

A<sup>o</sup> D7+9 F-7 B<sup>b</sup>7<sup>b</sup>9 B<sup>b</sup>-7 E<sup>b</sup>7<sup>b</sup>9 E<sup>b</sup>-7 A<sup>b</sup>7<sup>b</sup>9

I.




D<sup>b</sup>M7/F E<sup>o</sup> F B<sup>b</sup>7+9 A<sup>m</sup>7 E<sup>b</sup>-7 A<sup>b</sup>7 D<sup>b</sup>M7 B<sup>b</sup>7<sup>b</sup>9

II.



D<sup>b</sup>M7 G D7<sup>b</sup>9

**B** 

G<sup>m</sup>7 E-7 E<sup>b</sup>-7 D7 B-7 C-7 C<sup>#o</sup> D<sup>m</sup>7



D-7 C<sup>m</sup>7 B<sup>b</sup>M7+4 A-7 A<sup>b</sup>M7+4 G-7 G<sup>b</sup>M7+4

III.



B<sup>b</sup>M7+4 E<sup>b</sup>-7 A<sup>b</sup>7

Das folgende Stück mag aufzeigen, wie sich aus der einfachen (dorischen) Molltonleiter und ihrer allernächsten funktionalen Umgebung gute Voicings gewinnen lassen.

**José**  
piano-trio

KLAUS KOENIG

tempo rubato

tempo rubato

p - 112-120 à tempo

C-M7

F-7

8b7

EbMAG

Ab7

DbMAG

Dø

G7

C-M7

C-M7

Die Harmonisierung einer Linie mit nur einer Hand mag in etwa den Möglichkeiten der Gitarristen entsprechen.

Beim Spiel mit der linken Hand allein bekommt der Daumen zwangsläufig viel melodisches Material zugewiesen. Das ist recht gewöhnungsbedürftig.

**LEFT HAND LINE**  
LEFTHAND PIANO TRIO

KLAUS KOENIG

*p* = ca 92

Chords and markings in the score include: *G*<sup>♯</sup>, *C*7+9, *F*MAG/A, *D*7+9, *G*-7, *C*7, *F*MAG, *D*-7, *G*<sup>♯</sup>, *C*7, *F*MAG, *B*-7, *E*7+9, *A*MAG, *B*-7, *E*7, *A*MAG, *D*MAG, *A*MAG, *G*-7, *C*7, *A*-7, *D*7+9, *A*<sup>♯</sup>, *D*7, *G*-7, *C*7, *G*<sup>♯</sup>, *C*7+9, *E*b7+9, *D*7+9, *G*-7, *C*7, *last time:* *F*MAG, *D*7b9, **SOLI: 'I LOVE YOU' in F**, 32, *A*<sup>♯</sup>, *D*7, *G*-7, *C*7, *F*MAG+4

Auch ausserhalb der verschiedenen Kategorien des Jazz, etwa bei der Beschäftigung mit Choral- oder Volksliedmaterial, können gute Kenntnisse in der Jazzharmonik Anwendung finden. Ein „kirchentonaler“ modaler, also eher leittonloser, nichtmodulierender Ansatz kommt solchem oft Jahrhunderte alten Musikgut besonders entgegen.

Auswahl der harmonischen Stufen, Anreichern der Dreiklangsakkordik mit Schärfungen und Vorhaltsbildungen stellen kaum weniger hohe Anforderungen als die Bewältigung des Harmonischen im „reinen“ Jazz. Zusätzlich bekommt der horizontale Aspekt der Harmonie in einem archaisierenden Umfeld grösseres Gewicht. Auch wenn die Gesetze des klassischen vierstimmigen Satzes – in den Chorälen der Kantaten und Passionen Bachs in letzter Vollendung zu hören – in „cross over“-Versuchen sicher keine Anwendung finden müssen, so kann eine stärkere Beachtung in der Führung nicht nur der Oberstimme, sondern auch der Bass- und Mittelstimmen nur nützlich sein.

Nicht zuletzt verlangt dieses Umfeld Geschmackssicherheit. Mag das weite Feld des Geschmacks auch ein subjektives und kein qualitatives Kriterium sein, so wird man doch bei aller Grosszügigkeit an einer geschmacklichen Wertung in der Musik wie auch in den anderen Künsten nicht ganz vorbeikommen.

## Du fragsch mi wär i bi

mündlich überliefert  
aus dem Berner Oberland  
Satz: K. Koenig

langsam, ohne festes Tempo, ad libitum auffüllen

Du fragsch mi, wär i bi, du fragsch mi, was i cha, wot sch

'out-chorus':

wü - sse gäll, wa - rum i di nid us den ou - ge la

Last Time:

Variationen, 'Chorusse' über diesem 'Ground'

## KURZBIOGRAFIE KLAUS KOENIG

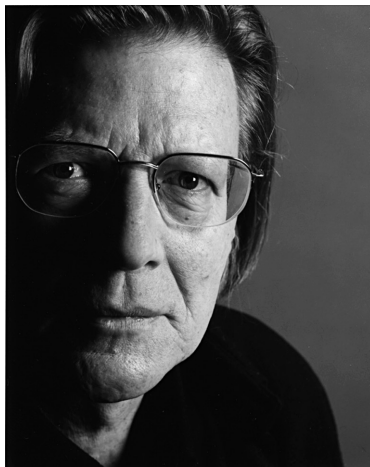


Bild: Palma Fiacco

Geboren am 13. Oktober 1936 in Braunschweig. Aufgewachsen im Weserbergland.

Nach dem Gymnasium Studium am Akustischen Institut der Musikhochschule Detmold. 1962 Tonmeister-Diplom mit Auszeichnung.

Von 1962 bis 1997 Tonmeister beim Schweizer Radio DRS Studio Zürich.

Mitarbeit in der Jazz-Redaktion mit etwa 300 kommentierten Sendungen.

Seit 1962 pianistische Tätigkeit in Klassik und Jazz. Seit 1964 nur noch im Jazz.

1964 bis 1983 Pianist und Mitgestalter der Radio DRS-Konzertreihe „Jazz Live“ mit Solisten aus aller Welt. Über 100 Live-Übertragungen.

1973 Mitbegründer der Gruppe Magog.

Festival-Auftritte in verschiedenen europäischen Ländern.

Gegen 20 Schallplatten-Einspielungen in der Schweiz, Deutschland und Italien.

Wichtigste Gruppen: Jazz Live Trio, Magog, Franco Ambrosetti-Quartett, Johnny Griffin & Jazz Live Trio.

Jazzkompositorische Tätigkeit.

Musikjournalistische und musiktheoretische Arbeiten.

1997 Dystonie der rechten Hand. Nach langjähriger erfolgloser Behandlung Wiederaufnahme der pianistischen Tätigkeit mit der linken Hand allein ab 2009.