

Kunkel, Liselotte (2012): Akkordstrukturen in George Gershwins Porgy and Bess.
ZGMTH 9/1, 113–143. <https://doi.org/10.31751/658>

© 2012 Liselotte Kunkel



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 26/11/2012
zuletzt geändert / last updated: 18/11/2013

Akkordstrukturen in George Gershwins *Porgy and Bess*

Liselotte Kunkel

ABSTRACT: Die farbige Jazz-Harmonik George Gershwins beruht auf einem charakteristischen Akkordrepertoire. Anhand seiner Oper *Porgy and Bess* soll dieses Repertoire systematisch dargestellt und für die Unterrichtspraxis fruchtbar gemacht werden.

1. MEHRKLÄNGE MIT DOMINANTISCHER SEPTAKKORDBASIS

Der weitaus größte Anteil der von Gershwin gebrauchten Akkorde lässt sich auf eine dominantische Septakkordbasis nach dem Modell: ›Grundton – große Terz – reine Quinte – kleine Septime‹ zurückführen (die Quinte kann, wie noch zu zeigen sein wird, unter bestimmten Umständen fehlen). Hinzu kommen Optionstöne, die die Terzenschichtung weiterführen, also die große oder kleine None, die übermäßige Undezime und die große oder kleine Tredezime. Diese Optionstöne erscheinen entweder einzeln oder in unterschiedlichen Kombinationen über der Septakkordbasis. Im Folgenden werden die häufigsten Konstellationen erläutert.

1.1 Akustische Mehrklänge

Der Name der so genannten akustischen Skala leitet sich von der Naturtonreihe ab. Die akustische Skala entspricht den Naturtönen 8 bis 14, die in eine gleichstufig temperierte Stimmung übertragen werden. Sie lässt sich entweder als Mixolydisch mit lydischer (übermäßiger) Quarte oder als Lydisch mit mixolydischer (kleiner) Septime verstehen. Daher rühren die jazztypischen Namen ›Lydian Dominant‹ und alternativ ›Mixo #11‹.¹

Im folgenden Beispiel sind in den (angedeuteten) Tönen der Singstimme und dem ersten Akkord der Klavierbegleitung alle Töne einer C-akustischen Skala vertreten, nämlich die Töne *c-d-e-fis-g-a-b*.²

1 Vgl. Gárdonyi/Nordhoff 2002, 173.

2 Aus praktischen Gründen sind die Beispiele dem Klavierauszug (siehe Notenverzeichnis) entnommen, der allerdings keine Taktzahlen enthält. Die Notenbeispiele werden daher mit Seitenzahl und Nummer des Systems angegeben; die Taktzählung erfolgt in jedem Beispiel von 1 bis x. Die Angabe der Akkordnamen folgt der jazztypischen englischen Symbolik (z. B. Ebmin statt es-Moll, F#7 statt Fis7).

I'm look-ing for a man named Por-gy; Can you di-rect me to his room?

Beispiel 1: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 1 (»Dey's a Buckra comin' ...«), 229/4

Auch Beispiel 2 enthält sämtliche Töne der C-akustischen Skala (T. 3, 2. Halbe, bis T. 4; der Ton *gis* ist lediglich figurativ).

roun' this place for; Why with yo' looks, Bess, an' yo' way with the boys,

there's big mon-ey for you an'

Beispiel 2: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 1 (»Picnic is alright...«), 245/3 f.

In beiden Beispielen scheint es angemessener, von einem ›akustischen‹ statt von einem ›dominantischen Mehrklang‹ zu sprechen, da keine Auflösung in einen tonikalen F-Dur-Klang erfolgt. (In Beispiel 1 steht nach der aufsteigenden Tonleiter des letzten Viertels ein es-Moll-Dreiklang.) Beispiel 3 hingegen zeigt in Takt 2 einen (diesmal unfigurierten) akustischen Mehrklang auf dem Grundton c (mit den Optionstönen große None, übermäßige Undezime und große Tredezime), der sich erwartungsgemäß in die Zwischentonica F-Dur auflöst. Zwar ließe sich hier mit größerem Recht von einem ›dominantischen‹ Mehrklang reden, doch scheint es klarer, die Bezeichnung der Klanggestalt als ›akustisch‹ von der funktionalen Bestimmung als ›Dominante‹ grundsätzlich zu trennen.

two year, may be Jus' like I tol' you,

Beispiel 3: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 («Sister, that Porgy...»), 494/3

Sehr oft finden sich akustische Mehrklänge, die nicht alle sieben Töne der akustischen Skala enthalten, sondern nur einen Teil davon. Gemeinsam ist ihnen die charakteristische Basis aus Durdreiklang und kleiner (akustischer) Septime. Die große None ist der weitaus häufigste Optionston. Mit der Hinzufügung weiterer Optionstöne steigt der Schärfeegrad, der sich von der Entfernung der jeweiligen Töne zum Akkordgrundton (gemessen in reinen Quinten) her bestimmen lässt.

Hinzufügung ersten Grades: große Sexte (bzw. Tredezime).
Entfernung vom Grundton in der Anzahl reiner Quinten
in gleicher Richtung: + 3.

Hinzufügung zweiten Grades: Tritonus (bzw. übermäßige Undezime).
Quint-Entfernung vom Grundton: + 6.

Beispiel 4: Darstellung der Quintentfernungen in Gárdonyi/Nordhoff 1990, 170

Akustische Nonakkorde

two in - stead of one.

Beispiel 5: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 1 («Bess, you is my woman now»), 252/4

Akustische Nonakkorde ohne weiteren Optionston kommen zuweilen in einem einfacheren harmonischem Umfeld vor und fungieren in der Regel als Dominanten. In Beispiel 5 (vorige Seite) finden sich vor F7/9 (T. 3, 2. Halbe) zwei Vierklänge (A \flat 7 in T. 2, 2. Halbe, und D \flat maj7 in T. 3, 1. Halbe). Es folgt ein tonikaler Klang über dem Ton *b* (im Beispiel nicht wiedergegeben).

In Beispiel 6 steht B \flat 7/9 (T. 2) im Kontext einfacher Vier- und sogar Dreiklänge.

track. _____ A red-head-ed wo-man she can

Beispiel 6: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 4 (»A redheaded woman«), 421/1

In beiden Beispielen liegt direkt über dem Grundton ein primärer Akkordton, nämlich die Terz (Beispiel 5, T. 3, 1. Halbe) oder die Quinte (Beispiel 6). Dieser stabile Klangaufbau ist im Jazz-Klaviersatz am gebräuchlichsten.³ In Beispiel 7 hingegen trägt der Nonakkord über dem Grundton *f* (T. 1, 2. Halbe) als nächsthöheren Ton die None und wirkt daher labiler.

There's a

Beispiel 7: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 (»There's a boat dat's leavin'«), 497/2

Anhand des Voicings von Beispiel 8 kann die sogenannte ›drop-2«-Technik erläutert werden.⁴ Würde man über dem Basston *d* (T. 2, 4. Viertel) alle anderen Akkordtöne in engster Quintlage spielen, so ergäbe sich ein sehr gängiges Voicing, in dem über dem Grundton als nächsthöherer Ton die Septime liegen würde. Wenn man nun den zweit-

³ Bezugspunkt ist hier stets der Klavierauszug, der von den Voicings in der Originalpartitur abweichen kann.

⁴ Zum Begriff ›drop 2« vgl. Levine 1992, 171.

höchsten Ton dieses engen Voicings um eine Oktave nach unten ›droppt‹, dann ergibt das ein ebenfalls gutklingendes Voicing in gemischter Lage mit der Terz direkt über dem Grundton. (Die direkt vorausgehenden Akkorde zeigen weitere gängige Akkordhinzufügungen und Lagen und werden später kommentiert.)

Beispiel 8: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 1 (»Oh, I'm agoin' out«), 190/3

Akustische Tredezimakkorde

Akustische Tredezimakkorde können als Basis einen Septakkord mit oder ohne None haben. Ersteres ist bei Gershwin allerdings weit häufiger. Beispiel 9 zeigt zunächst über dem Grundton *f* (T. 2, 1. Halbe) die Ausprägung mit None (hier enharmonisch entstellt als *fisis*) und direkt danach über dem Grundton *h* den Klang ohne None.

Beispiel 9: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 3 (»Bess, oh where's my Bess«), 538/3

Ferner kann die Septakkordbasis entweder quinthaltig oder quintlos sein. Im vorliegenden Stück treten viele Tredezimakkorde einschließlich der Quinte auf; im Jazz-Klaviersatz wird die Quinte aus klanglichen (Reibung mit der Tredezime in enger Lage) und grifftechnischen Gründen (›zu wenige Finger‹) oft weggelassen. Im vorangegangenen Beispiel 9 ist der erste Tredezimakkord quinthaltig (Ton *c* auf der 2. Achtel), der zweite quintlos.

Beispiel 10 zeigt in der rechten Hand (T. 1) ein sehr typisches Klaviervoicing für akustische Tredezimakkorde. Es wird umgangssprachlich auch als Großsekundvoicing bezeichnet, da die beiden mittleren Töne *d* und *e* in der engen Tredezimlage (Tredezime als höchster Ton) eine große Sekunde bilden. Ebenso typisch wäre das Kleinsekundvoicing, das sich in der engen Nonenlage ergibt; die beiden mittleren Töne *a* und *b* bilden dann eine kleine Sekunde. Beide Voicings, wirken über dem Grundton sehr stabil: Beim Großsekundvoicing liegt, falls man ohne Quinte spielt, direkt über dem Grundton die Septime, beim Kleinsekundvoicing hingegen die Terz, also jeweils einer der beiden übrigen Haupttöne des Klangs. Der Akkord in Beispiel 10 wird zusätzlich durch den Quintton *g* der linken Hand stabilisiert und wirkt eher ›derb‹.



Beispiel 10: George Gershwin, *Porgy and Bess*, 3. Akt, 3. Szene, Vorspiel 508/5

In Beispiel 8 (s. o.) findet sich ein Tredezimakkord (T. 2, 2. Viertel), der wiederum als ›drop-2-voicing‹ aufgetragen ist: Stünden alle Töne über dem Grundton *h* in engster Lage, ergäbe sich das erwähnte Kleinsekundvoicing. Wird bei diesem engen Voicing der zweite Ton von oben dann um eine Oktave ›gedroppt‹, erhält man die gut klingende gemischte Lage des Beispiels.

Vom Tredezimakkord klar zu unterscheiden ist ein weiterer Akkordtyp, der ebenfalls die große Sexte über dem Grundton enthält: Da den beiden letzten Akkorden in Beispiel 10 die Septakkordbasis fehlt, werden sie nicht als Tredezimakkorde bezeichnet, sondern wahlweise als Durdreiklang mit zugefügter Sexte und None (abgekürzt G6/9 bzw. E♭6/9) oder als Do-Pentatonik.

Akustische Undezimakkorde

Akustische Undezimakkorde können als Basis einen Septakkord mit oder ohne None haben; Letzteres ist allerdings selten. Der Undezimakkord erinnert, wenn die None fehlt, an den übermäßigen Terzquartakkord der Wiener Klassik, zumal wenn er sich in der Auflösung als doppelteitönig zum Grundton einer nachfolgenden Dominante wie in Beispiel 11 erweist (T. 1, 4. Viertel, und Folgeakkord).

Die doppelteitönige Auflösung zum Grundton einer nachfolgenden Tonika wie in Beispiel 12 (T. 2, 4. Viertel, und Folgeakkord) erinnert hinsichtlich der Akkordverbindung an entsprechende Stellen etwa bei Franz Schubert.

Die Quinte kann fehlen; hier gelten ähnliche Kriterien wie beim Tredezimakkord (klangliche Reibungen; grifftechnische Möglichkeiten im Klaviersatz). Da die dissonante Option der übermäßigen Undezime oft weit oben im Klang liegt (wie etwa auch im

Example 11 shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a B-flat major key signature and 4/4 time. The lyrics are: "wid a grain of salt. Me - thus'-lah lived nine hun-dred". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano).

Beispiel 11: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 2 (»It ain't necessarily so«), 293/2

Example 12 shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a B-flat major key signature and 4/4 time. The lyrics are: "sky, But till dat morn - ing". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano).

Beispiel 12: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 4 (»One of dese mornings«), 389/3

Example 13 shows a piano accompaniment. The key signature is B-flat major and the time signature is 4/4. The music features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte).

Beispiel 13: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene I, Vorspiel, 5/3

eröffnenden Klavierakkord von Beispiel 1), repräsentiert Beispiel 13 (T. 1) das am ehesten realisierbare Voicing in der engen Lage dar. (Über dem Grundton *des* steht ebenfalls ein Klang mit #11; er enthält aber zusätzlich die #9, ist also kein akustischer Klang und wird später kommentiert.)

Demgegenüber zeigt Beispiel 14 (T. 2) die ›derbere‹ quinhaltige Ausprägung des Akkords.

if you kin keep me _____
 Hon - ey, an' you got love. _____ So no mo' cry - in',

Beispiel 14: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 3 (»I loves you, Porgy«), 356/2

Ferner können Undezimakkorde entweder mit oder ohne Tredezime auftreten. Beispiel 15 ermöglicht den klanglichen Vergleich: Im Klaviersatz (T. 1) steht ein akustischer Undezimakkord über es, die Singstimme wechselt zwischen der Tredezime c und dem Grundton es.

He's tem-po-rar-y. — I reck-on it 'll be just a cou-ple ob

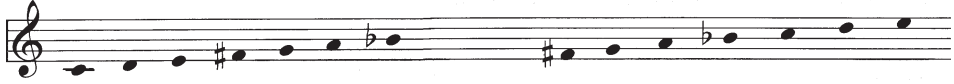
p calmato

Beispiel 15: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 2 (»You sho' got funny tas' in men«), 308/3

1.2 Alterierte Mehrklänge

Der Name ›alteriert‹ oder englisch ›altered‹ bezieht sich im vorliegenden Zusammenhang auf die so genannte alterierte Skala oder ›altered scale‹, die eine Parallelskala der akustischen Skala darstellt: Nimmt man den vierten Skalenton (Tritonus über dem akustischen Grundton) der akustischen Skala als neuen Grundton an, so erhält man die alterierte Skala. Beispiel 16 zeigt dies anhand der Skalen C-Akustisch und F#-altered.⁵

5 Vgl. ebd., 175.



Beispiel 16: Alterierte Skala als Parallelskala der akustischen Skala

Der Name lässt sich auf die beiden Möglichkeiten beziehen, die Skala abzuleiten: Der ersten Erklärung zu Folge gleicht die alterierte Skala einer Durskala mit hochalteriertem Grundton: Erschienen in Beispiel 16 nicht *fis*, sondern *f*, handelte es sich um eine F-Dur-Skala. Diese Erklärung folgt in ihrer Logik denjenigen Benennungen, die für die anderen Parallelskalen der akustischen Skala üblich sind: Sie beziehen sich ebenfalls auf diatonische Modi (meist Kirchentonarten) und deren Abweichungen, beispielsweise Mixo $\flat 6$.

Beispiel 17: Mixo $\flat 6$

Die zweite Erklärung besagt, dass in der alterierten Skala außer den eigentlichen Funktionstönen, also der großen 3 und der kleinen 7, alle Töne alteriert sind. So finden sich über dem Grundton (hier: *fis*) die folgenden Intervalle: $\flat 9$, $\sharp 9$ bzw. $\flat 10$, $\sharp 11$ und $\flat 13$ bzw. $\sharp 5$.⁶

Sowohl die Ableitung als auch die Verwendung der alterierten Skala sind eng verknüpft mit dem Prinzip der Tritonussubstitution: Anstelle eines Akkords mit akustischem Basis-Septakkord oder im Wechsel mit ihm kann der Akkord über dem tritonuserfernten Grundton verwendet werden. Die Funktionstöne (große Terz und kleine Septime) bilden in beiden Akkorden einen enharmonisch klanggleichen Tritonus und erfüllen jeweils die umgekehrte Funktion: Die Terz des einen Akkordes ist die Septime des anderen und umgekehrt.⁷ In Beispiel 9 kann man diesen Sachverhalt nachvollziehen: Über dem Grundton *f* (T. 2, 2. Viertel) stehen der Terzton *a* und der bereits als *dis* notierte Septimton (eigentlich *es*). Über dem nachfolgenden Grundton *h* fungiert umgekehrt *a* als Septime und *dis* als Terz. Hier handelt es sich um eine sukzessive Tritonussubstitution: Die beiden tritonuserfernten Akkorde erklingen nacheinander.

Im Falle einer simultanen Tritonussubstitution erklingt der Grundton des ersten Akkords zusammen mit den akustischen Optionstönen des tritonuserfernten Akkords, so dass ein Akkord der alterierten Skala entsteht. (Übertragen auf die Situation in Beispiel 16 hieße das: Über dem Grundton *fis* erklingen die Optionstöne aus der C-akustischen Skala.)

Ferner kann man von einer alternativen Tritonussubstitution sprechen: Dabei erklingt nicht der erwartete Akkord (etwa die V in einer II-V-I-Kadenz), sondern nur deren Tritonusvertreter. Es entsteht eine II- \flat II-I-Kadenz, wobei die \flat II akustisch oder alteriert besetzt sein kann.

6 Vgl. ebd., 74.

7 Vgl. ebd., 45f.

Bei Gershwin finden sich alterierte Klänge sowohl in Form der sukzessiven als auch der simultanen Tritonussubstitution. Beispiel 18 beginnt als stilisiertes Kinderlied mit dem Akkordpendel I-V-I (T. 1–3). Der dominante Septakkord über *h* (T. 2, 2. Viertel) ist besetzt mit der großen 13 (Ton *gis*). Vorgeschaltet ist diesem Klang der tritonuserfernte Grundton *f*. Über ihm bildet der Ton *gis* die #9, die als zusätzliche kleine Terz (zur bereits vorhandenen großen Terz *a*) gehört werden kann. (Im klassischen Jazz ist die Reihenfolge der Akkorde oft eine andere: Zuerst erklingt der erwartete Akkord – hier die V. Stufe – danach der tritonuserfernte Klang.)

Allegretto giocoso
Children (dance on)

The image shows a musical score for 'Children (dance on)' by George Gershwin. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is 'Allegretto giocoso'. The vocal line starts with a mezzo-piano (mp) dynamic and has the lyrics 'La, la, la, la, la'. The piano accompaniment features triplets and dynamic markings like 'mp'.

Beispiel 18: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 3 («La, la, la»), 515/2

Beispiel 19 zeigt über dem Grundton *d* einen der bereits besprochenen akustischen Mehrklänge mit großer None und großer Tredezime (T. 2, 4. Viertel). Ein Viertel zuvor erklingen die gleichen Töne über dem tritonuserfernten Grundton *as*, wobei ein Klang mit #9 (Ton *h*) und #5 (Ton *e*) entsteht. Hier handelt es sich also ebenso wie im vorigen Beispiel um eine sukzessive Tritonussubstitution.

The image shows a musical score for 'Ain't you say...' by George Gershwin. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The vocal line has the lyrics 'I got to be wid Bess... Gawd help me to fin' her,'. The piano accompaniment includes dynamic markings like 'sf-p'.

Beispiel 19: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 3 («Ain't you say...»), 554/2

Klänge mit simultaner Tritonussubstitution können so notiert sein, dass man die beiden tritonuserfernten ›Teilklänge‹ deutlich erkennt. Beispiel 20 zeigt über der Basis D7 einen As-Dur-Dreiklang (T. 1); daraus resultiert insgesamt ein alterierter Klang über *d* mit $\flat 9$ und $\sharp 11$, letztere notiert als $\flat 5$. Beispiel 21 (T. 2) zeigt über dem Grundton *a* den Klang $E\flat 7$; daraus resultiert ein alterierter Klang über *a*, ebenfalls mit $\flat 9$ und $\sharp 11$ (notiert als $\flat 5$). Die Gestaltung der Singstimme als Es-Dur-Dreiklangsbrechung verstärkt den Eindruck einer Übereinanderlagerung zweier Klänge über verschiedenen Grundtönen.

Example 20: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 (»Turn me loose«), 492/1

Example 21: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 (»Sister, that Porgy ain' goin' ...«), 496/2

Die alterierten Mehrklänge mit $\flat 9$, $\sharp 9$ (alias $\flat 10$) und $\sharp 5$ alias $\flat 13$ oder einer Auswahl aus diesen Optionstönen können aber auch so notiert sein, dass über dem Grundton kein tritonuserfernter Mehrklang zu erkennen ist. Auch der tritonuserfernte Grundton selbst (also die $\sharp 11$) kann fehlen.

Nur selten erscheinen alle drei der genannten Optionstöne gleichzeitig in einem Akkord, möglicherweise wegen des hohen Dissonanzgrades. Gelegentlich findet man sie in figurierter Form wie im oben gezeigten Beispiel 11: Nach der sukzessiven Tritonussubstitution im 1. Takt des Systems erklingt $D7/\flat 13$. Der Bass fügt dann in figurativer Linie noch die $\flat 10$ (Ton *f*) und die $\flat 9$ (Ton *es*) hinzu. Der Dissonanzgrad der hinzugefügten Töne kommt dadurch, dass sie nacheinander erklingen, weniger stark zum Tragen.

Ebenso erscheint in Beispiel 22 über dem Basisakkord A7/b13 eine kurze figurative Linie aus $\flat 10$ und $\flat 9$ (T. 2, 2. Halbe), was an eine spätrömantische Idiomatik erinnert. In beiden Beispielen sind je 6 von 7 Tönen der alterierten Skala vertreten; die $\sharp 11$ über dem Grundton fehlt.

Beispiel 22: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 (»There's a boat dat's leavin' soon«), 499/2

Verschiedene Kombinationen aus den Optionstönen sind hingegen oft zu finden. Beispiel 23 zeigt über dem Grundton *cis* (T. 3, 1. Halbe) einen Klang mit $\flat 9$ (Ton *d* in der Singstimme) sowie $\flat 10$ (Ton *e* im Klaviersatz). Allerdings lässt sich auch hier noch eine (unvollständige und teilweise enharmonisch entstellte) Kombination aus C $\sharp 7$ und G7 erkennen, wofür vor allem der Ton *g*, also die als $\flat 5$ notierte $\sharp 11$ verantwortlich zeichnet.

Beispiel 23: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 2 (»My man's gone now«), 154/4

Beispiel 24 zeigt in T. 3 die häufige Kombination aus $\flat 9$ (Ton *des*) und $\flat 13$ (Ton *as*). Die Bassbrechung vom Grundton *c* zur $\sharp 11$ bzw. $\flat 5$ *ges* lässt G $\flat 7$, also wiederum den tritonu-sentfernten Akkord anklingen.

Beide Konstellationen ($\flat 9$ mit $\flat 10$ sowie $\flat 9$ mit $\flat 13$) kommen aber an vielen Stellen auch ohne die $\sharp 11$ vor. Ebenso finden sich unzählige Akkorde mit nur einem einzigen Optionston über dem Basisakkord aus Grundton, Terz und Septime (also z. B. D7/ $\flat 9$ oder D7/ $\flat 10$ oder D7/ $\flat 13$); eine detaillierte Aufschlüsselung (wie sie bei den akustischen Mehrklängen vorgenommen wurde) erübrigt sich an dieser Stelle.



Beispiel 24: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 (»There's a boat dat's leavin' soon«), 497/4

1.3 Distanzielle Mehrklänge

Distanzielle Mehrklänge beruhen auf einer Aufteilung der Oktave in gleichgroße Schritte. Für die vorliegenden Betrachtungen sind dabei zwei Arten relevant, nämlich die kleinterzige und die ganztönige Aufteilung.

Kleinterzige Aufteilung der Oktave

Werden Mehrklänge auf Grundtönen gebildet, die kleinterzig voneinander entfernt sind, und diese Mehrklänge dann kombiniert, entstehen neue Mehrklänge, die in bestimmten Konstellationen für Gershwins Harmonik charakteristisch sind. Für den einfacheren Jazz-Klaviersatz sind sie weniger wichtig als die akustischen und alterierten Klänge, dennoch sollen sie, anknüpfend an das bereits Gesagte, kurz aufgeführt und erläutert werden.

Die zugrundeliegende Skala ist bei allen folgenden Klängen die Halbton-Ganztonskala (beginnend mit einem Halbton über dem Grundton), auch alternierende Achtstufigkeit genannt. Ihr Tonvorrat ergibt sich aus der Tonsumme aller Dur- oder Moll dreiklänge im Kleinterzabstand (Beispiel 25).⁸ In dieser Skala können akustische Septakkorde mit den Optionstönen der $\flat 9$, der $\flat 10$, der $\sharp 11$ und der großen 13 entstehen. Der Unterschied zu den alterierten Mehrklängen besteht also im möglichen Erscheinen der reinen Quinte (die in der alterierten Skala nicht enthalten ist) und der großen 13 anstelle der $\flat 13$.



Beispiel 25: Alle Dur- bzw. Moll dreiklänge einer Oktave im Kleinterzabstand und die resultierende Skala⁹

Sowohl die Halbton-Ganztonskala als auch deren Parallelskala, nämlich die Ganzton-Halbtonskala (beginnend mit einem Ganzton über dem Grundton), sind im Jazz sehr

8 Vgl. Gárdonyi/Nordhoff 2002, 220.

9 Ebd.

gebräuchlich und werden üblicherweise als ›diminished scales‹ oder ›verminderte Skalen‹ bezeichnet.¹⁰

Wie der Name andeutet, enthält die verminderte Skala die typischen Töne, mit denen beispielsweise über verminderte Septakkorde improvisiert wird. Beispiel 26 zeigt diejenige Skala, mit der man über C#o7 improvisieren würde.



Beispiel 26: Diminished scale

Die kleinterzige Struktur ist bei Gershwin in manchen Klängen deutlich sichtbar. Beispiel 27 zeigt über dem Grundton e (T. 1, 4. Viertel) einen Septakkord (Dur-Dreiklang mit kleiner Septime) mit den Hinzufügungen der b10 (Ton g) und der #11 (Ton b, also notiert als b5). Notiert ist er so, dass die linke Hand einen E-Dur-Dreiklang, die rechte Hand dagegen einen g-Moll-Dreiklang spielt. Ähnlich verhält es sich in Takt 3 des Beispiels: Hier werden ein C-Dur-Dreiklang und ein Es-Dur-Dreiklang zu einem C7/b10-Klang (1. Halbe) sowie ein D-Dur-Dreiklang und ein F-Dur-Dreiklang zu einem D7/b10-Klang (2. Halbe) kombiniert.

Beispiel 27: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 1 (»Oh, a woman is a sometime thing«), 39/3

In Beispiel 28 spielt die linke Hand einen C-Dur-Dreiklang, die rechte Hand hingegen einen Ges-Dur-Dreiklang (T. 2). Daraus ergibt sich der häufig vorkommende 7/b9/#11-Klang (#11 als b5 notiert).

¹⁰ Vgl. Levine 1992, 78.

Example 28: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 (»There's a boat dat's leavin' soon«), 501/2

Beispiel 28: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 (»There's a boat dat's leavin' soon«), 501/2

Besonders gut lässt sich die distanzielle Struktur in Beispiel 29 erkennen (T. 3). Notiert ist in der linken Hand ein D-Dur-Dreiklang; nachschlagend dazu ein f-Moll-Dreiklang. Die rechte Hand spielt einen As-Dur-Dreiklang. Nimmt man alle Töne pedalisierend zusammen, hört man den Klang D 7/b9/#11. Auch hier ist die #11 wieder als b5 notiert.

Example 29: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Ende von Szene 2, 504/5

Beispiel 29: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Ende von Szene 2, 504/5

Unterschiedliche Kombinationen der verschiedenen Optionstöne sind denkbar. Neben den besonders gebräuchlichen Typen 7/b10 und 7/b9/#11 findet sich wie in Beispiel 30 oft der b9/13-Klang (T. 4). Auch hier ist deutlich die kleinterzige Struktur aus einem C7-Akkord und einem A-Dur-Dreiklang erkennbar. Die b9 ist daher als #8 notiert.

Example 30: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 2 (»Gone, gone, gone«), 114 (ohne Chorstimmen)

Beispiel 30: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 2 (»Gone, gone, gone«), 114 (ohne Chorstimmen)

Beispiel 31 zeigt in der linken Hand einen Doppelterzklang über G (System 1 und 2). Die rechte Hand figuriert den Akkord Gmin7. Die später hinzutretende Überstimme spielt

dazu eine reale Sequenz und figuriert den kleinterzig entfernten Klang $B\flat\text{min}7$. Dadurch treten zu dem Doppelterzklang noch die $\sharp 11$ (notiert als $\flat 5$) und die $\flat 9$ hinzu. Im dritten System ändert sich der Klangtypus der linken Hand (jeweils 1. Klang des 1. und 2. Taktes): Über dem neuen Grundton b hört man nunmehr einen $7/\flat 10/13$ -Klang.

Moderato robusto $\text{♩} = 100$

f a tempo

Beispiel 31: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 2 (»Take yo' hands off me«), 320/1 ff.

Ein völlig anderer Klangtyp, der ebenfalls auf der alternierenden Achtstufigkeit beruht, soll hier erwähnt werden, obwohl er bei weitem nicht so oft vorkommt wie die bereits beschriebenen Klänge. Beispiel 32 zeigt in realer Mixtur einen Fünfklang, der in der Bartók-Forschung als Gamma-Akkord bezeichnet wird. Er kann als Ausschnitt einer alternierenden Achtstufigkeit betrachtet werden, die in Form von zwei verminderten Septakkorden aufgetragen ist. Eine typische Ausprägung im Tastensatz ist dabei diejenige, bei der die beiden Daumen eine große Sekunde voneinander entfernt sind. In der Bartók-

Forschung wird diese Gestalt des alternierend achtstufigen Totals als Alpha-Akkord bezeichnet.¹¹

Der vollständige Alpha-Akkord zum ersten im Beispiel wiedergegebenen Gamma-Akkord (Töne *d-f-gis-ais-cis*) besteht aus den beiden verminderten Septakkorden mit den Tönen *h-d-f-gis* und *ais-cis-e-g* (wobei enharmonische Umnotierungen üblich sind).

Beispiel 32: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 4 (»Oh, dere's somebody knockin' at de do'«), 405/1

Auch in den Mittelstimmen des C 7/b9/13-Klanges (die b9 ist notiert als #8) in Beispiel 33 befindet sich der Ausschnitt eines Alpha-Akkords mit der typischen großen Sekunde (Töne *b-cis-e-g-a-c*; vollständig hieße der Alpha-Akkord *b-cis-e-g* und darüber *a-c-es-ges*).

Beispiel 33: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 4 (»Oh, dere's somebody knockin' at de do'«), 396/3

Ganztönige Aufteilung der Oktave

In den genannten Klängen kommen fast alle Kombinationsmöglichkeiten der Options-töne vor: große und kleine None, kleine Dezime bzw. übermäßige None, übermäßige Undezime und große oder kleine Tredezime. Dabei treten große und kleine None alternativ und nicht gleichzeitig auf. Ebenso verhält es sich mit den beiden Qualitäten der Tredezime. (Die kleine None wird gelegentlich mit der übermäßigen None kombiniert, wohingegen bei Gershwin (und allgemein im klassischen Jazz) die Kombination große plus übermäßige None nicht vorkommt.)

11 Vgl. Gárdonyi/Nordhoff 2002, 211f.

Nicht erwähnt wurde bisher der recht seltene Klangtyp 7/9/ \flat 13. Er lässt sich auf eine ganztönige Skala zurückführen. In Beispiel 34 (T. 1, 3. Viertel) enthielte die vollständige, zum Klang passende Ganztonskala folgende Töne: *d-e-fis-gis-b-c*.

The image shows three staves of music. The top staff is a vocal line for a male character, starting with the lyrics "Since I lose_ my man." The second staff shows two vocal lines: "Women" and "Men", with lyrics "Since she lose_ her man." The bottom staff is a piano accompaniment, starting with a dynamic marking of *mf espress.* and later changing to *p calmato*. The piano part features complex chords and arpeggiated figures.

Beispiel 34: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 2 («My man's gone now»), 157/1

Auch die (noch seltenere) Hinzufügung der #11 zu diesem Akkordtyp geht in der ganztönigen Skala auf. Der Klang über *as* in Beispiel 35 (T. 2) enthält alle Töne der Ganztonskala *as-b-c-d-e-fis*. Der Ton *d* ist dabei die #11.

The image shows two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics "den the cops comes in an' takes de leav-in's,". The bottom staff is a piano accompaniment, starting with a dynamic marking of *pp*. The piano part features complex chords and arpeggiated figures, with a key signature change to B-flat major.

Beispiel 35: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 1 («Crown, Crown»), 457/3

2. MEHRKLÄNGE MIT MAJOR-SEPTAKKORD-BASIS

Mehrklänge mit einer Basis aus Durdreiklang und großer Septime (so genannte Major-Septakkorde) zeigen nur wenige Möglichkeiten der Erweiterung. Sie werden weitaus seltener gebraucht als die Klänge mit akustischer Septakkordbasis. Oft stehen sie auf der I. oder IV. Stufe einer funktionalen Akkordverbindung (etwa im Rahmen von Kadenz). Beispiel 8 (s.o.) zeigt einen Major-Septakkord mit der sehr häufigen Hinzufügung der großen None über dem Grundton c, der aktuellen IV. Stufe (T. 2, 3. Viertel).

Beispiel 7 enthält ebenfalls auf der IV. Stufe einen Major-Nonakkord in einem sehr gängigen Voicing, nämlich der engen Nonlage (T. 1, 3. Achtel).

Anhand der gemischten Nonlage von Beispiel 36 (T. 3, ohne die kleingedruckten Überstimmen) kann die ›drop-3‹-Technik gezeigt werden: Der Klang über *f* entsteht, indem man aus der engen Nonlage heraus den dritten Ton von oben um eine Oktave nach unten ›dropt‹.

Beispiel 36: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Vorspiel zu Akt 3, 446/4

Die Erweiterung des Major-Septakkordes mit der großen None und gleichzeitig der großen Sexte über dem Grundton wie in Beispiel 37 (T. 1, 1. bis 7. Achtel) ist selten.

Beispiel 37: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 3 (»I loves you, Porgy«), 354/3

Sie wirkt wie eine Mischung aus einem Major-Nonakkord und einer Do-Pentatonik (s.u.). Der Klang kann ebenfalls in tonikaler oder subdominantischer Funktion auftreten und wird mit dem Kürzel 6/9 bezeichnet. Er findet sich in Beispiel 8 in T. 2, 1. Viertel (G6/9).

Jazztypische Hinzufügungen zu einer Major-Septakkord-Basis sind außerdem noch die #11 und die große 13, die der lydischen Skala angehören. Sie spielen in Gershwins Harmonik jedoch eine untergeordnete Rolle.

3. MEHRKLÄNGE MIT MOLLBASIS

Auch die Mehrklänge mit einer Mollbasis weisen eine geringe Vielfalt von Erweiterungsmöglichkeiten auf. Unterscheiden kann man hier zwischen zwei verschiedenen Septakkordtypen als Basis.

3.1 Mollseptakkorde

Der sehr gebräuchliche Mollseptakkord beinhaltet über dem Molldreiklang eine kleine Septime. Dieser Basisklang wird im Jazz üblicherweise mit der großen None erweitert. (Die kleine None ist aus klanglichen Gründen kein gängiger Optionston.) Beispiel 38 zeigt ein Moll-7/9-Voicing (T. 3, 1. Viertel): In engster Lage der Oberstimmten (aller Töne außer dem Bass) wäre es ein enges, terzgeschichtetes Voicing; durch die ›drop-2‹-Technik erhält man die ebenfalls sehr gängige und gut klingende gemischte Lage.

Bei Gershwin finden sich darüber hinaus viele Mollseptakkorde, die zwar nicht durch die None, aber durch höherliegende Optionstöne erweitert sind, nämlich die reine 11 und gelegentlich die große 13. Alle bisher genannten Optionstöne entstammen der dorischen Skala über dem jeweiligen Akkordgrundton.

Das oben gezeigte Beispiel 34 enthält über dem Grundton *a* (T. 1, 1. Hälfte) einen dorischen Moll-Sept-Undezimakkord. Beispiel 39 zeigt ein dorisches Total in Form des Akkords *Dmin7/9/11/13* (T. 4).

3.2 Moll-Major-Septakkorde

Wesentlich seltener finden sich Molldreiklänge mit großer Septime. Beispiel 40 zeigt diesen nicht-diatonischen Klang (T. 1f). Der Ton *b* in der Singstimme ist figurativ.

Im klassischen Jazz hat der Moll-Major-Septakkord als tonikaler Schlussklang eine gewisse Bedeutung; er kann auch mit der großen None erweitert sein. (Umgangssprachlich wird diese Art von Nonakkord auch als ›James-Bond-Klang‹ bezeichnet, da er den Schlussakkord im ›Bond-Thema‹ bildet.)

3.3 Moll-Dreiklänge mit anderen Erweiterungen

In *Porgy and Bess* finden sich an vielen Stellen Molldreiklänge ohne Septime, deren Erweiterungen aus der dorischen Skala über dem entsprechenden Grundton stammen. Der Basisklang ist in diesen Fällen der Molldreiklang mit der großen (dorischen) Sexte über dem Grundton. Das wohl prominenteste Beispiel hierfür bietet die Arie »Summertime« (Beispiel 41). Über den Basstönen *h* und *cis* erklingt parallel verschoben (also als kurze

Example 38 shows a vocal line in G major with lyrics "dere you can't go wrong, sis - ter." The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. A dynamic marking of *mf* is present at the end of the passage.

Beispiel 38: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 («There's a boat dat's leavin' soon»), 498/3

Example 39 features a vocal line with lyrics "lone-some road, Night time, day time, he got to trabble dat lone - some". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f*, *broader(with great feeling)*, *p(sadly)*, *mf poco allarg.*, *pp a tempo*, and *p*.

Beispiel 39: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 1 («No, no, brudder»), 51/4

Example 40 shows a vocal line with lyrics "Turn me loose, Turn me loose,". The piano accompaniment features a *f marcato* dynamic marking in the left hand and a *p* dynamic marking in the right hand.

Beispiel 40: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 2 («Turn me loose»), 491/3

reale Mixtur jeweils ein Molldreiklang mit großer Sexte (T. 4f.). Wegen der fehlenden Septime spricht man nicht von einem Tredezimklang; die Abkürzung beispielsweise für den ersten Akkord lautet als englisches Symbol nicht Bmin13, sondern Bmin6.

CLARA *p* **Moderato** ♩ = 96

Bells

Sum-mer time _____ an' the liv-in' is

rit. *pp* *espr* *R.H.*

Beispiel 41: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 1 (»Summertime«), 15/1

Beispiel 42 zeigt einen Fünfklang, der außer der großen Sexte noch die große None über dem Grundton enthält (u. a. T. 1, 1. Viertel). Dieser ebenfalls sehr gebräuchliche Klang wechselt figurativ mit einem Moll-Septakkord; insgesamt erklingen 6 von den 7 Tönen der es-dorischen Skala.

Old man sev-en come down from heav-en.

p

Beispiel 42: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 1 (»Fade me«), 63/2

In Beispiel 43 ist der vergleichbare 6/9-Klang zusätzlich mit der reinen (dorischen) 11 erweitert (T. 2). Wiederm erklingen 6 von 7 Skalentönen.

Don' let him han-dle me _____

wo - man? _____ If you wants to stay wid _____

3

Beispiel 43: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 3 (»I loves you, Porgy«), 355/3

4. MEHRKLÄNGE MIT HALBVERMINDERTER BASIS

Halbverminderte Septakkorde mit höherliegenden Optionstönen sind selten und werden hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt. Beispiel 44 zeigt im ersten Akkord über dem Grundton *fis* einen halbverminderten Septakkord mit der reinen 11 als Optionston. Durch die anschließende Verschiebung des Klangs entsteht eine figurierte reale Mixtur.

The image shows a musical score for the song "Bess, ain't you here?" from George Gershwin's "Porgy and Bess". It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano left hand (L.H.) in the middle, and a piano right hand (R.H.) at the bottom. The vocal line has the lyrics "Bess, ain't you here? Bess!". The piano accompaniment features complex chords with many accidentals (sharps and naturals) and a 7th fingered note in the right hand. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Beispiel 44: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 3 (»Bess, ain't you here?«), 536/4

In der Jazz-Symbolik ist für den ersten Klang die Abkürzung $F\#min7(b5)11$ üblich. Verwirrend ist dabei, dass die Abkürzung des halbverminderten Septakkords zunächst die gleiche wie für einen Mollseptimakkord ist ($F\#min7$) und erst anschließend die verminderte (statt der reinen) Quinte chiffriert wird. Dies führt nicht selten zu der unsinnigen Übersetzung »Moll-verminderter Klang«.¹²

5. PENTATONISCHE KLÄNGE

Pentatonische Mehrklänge spielen in der Jazz-Harmonik und speziell bei Gershwin eine große Rolle. Die Benennung der verschiedenen Ausprägungen erfolgt in Anlehnung an die relative Solmisation: Die wohl geläufigste Pentatonik mit den Tönen 1-2-3-5-6 der Durskala, solmisorisch ausgedrückt Do-Re-Mi-Sol-La, wird über jedem Grundton als Do-Pentatonik bezeichnet (also C-Do-Pentatonik, G-Do-Pentatonik etc.).¹³ Jede Parallelskala hierzu wird ebenfalls mit dem absoluten Tonnamen und der relativen Solmisationssilbe bezeichnet. So können die pentatonischen Klänge benannt und im Hinblick auf ihre Stabilität sowie ihr Vorkommen auf bestimmten Stufen eingeordnet werden. Die Abbildung zeigt die C-Do-Pentatonik und ihre Parallelskalen (also D-Re-Pentatonik, E-Mi-Pentatonik, G-So-Pentatonik und A-La-Pentatonik) sowie als weiteres Beispiel die

¹² Weitere Optionstöne sind denkbar, für *Porgy and Bess* jedoch nicht relevant: So wird im klassischen Jazz oft die große None über einem halbverminderten Klang ergänzt, zuweilen auch die kleine Tredezime. Insgesamt werden diejenigen Optionstöne verwendet, die einer Variante der lokrischen Skala mit der großen Sekunde über dem Grundton entstammen (»Locrian #2«). Hierbei handelt es sich um eine Parallelskala der akustischen Skala.

¹³ Vgl. ebd., 224.

F-Do-Pentatonik (ebenfalls mit Parallelskalen, also G-Re-Pentatonik, A-Mi-Pentatonik, C-So-Pentatonik, D-La-Pentatonik).¹⁴

do re mi so la re mi so la do mi so la do re so la do re mi la do re mi so

Beispiel 45: Do-Pentatoniken und ihre Parallelskalen¹⁵

So kann man die bekannte Akkordfolge aus dem ersten Chor von *Porgy and Bess* als ein Pendel zwischen einer G-Do-Pentatonik und einer C-So-Pentatonik verstehen. Bemerkenswert ist hier weiterhin, dass die rechte Hand in realen Mixturen fortschreitet, denn die drei Töne werden jeweils im Ganztonabstand versetzt. Aufgrund der geringen Anzahl der Töne ist diese Mischung gleichzeitig tonal in G-Mixolydisch, derjenigen Diatonik, in der sich sämtliche Takte ausschließlich bewegen und die mittels der beiden erwähnten Pentatoniken vollständig mit allen sieben Tönen dargestellt wird.

O-wa-de-wa Wa-wa

O-wa-de-wa Wa-wa

(Orchestra joins piano)

Beispiel 46: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 1 (»Wawa Dooda«), 10/2

5.1 Do-Pentatoniken

Die Do-Pentatonik erscheint meist auf der I. Stufe von Dur-Tonarten. Sie ist identisch mit dem jazztypischen Dur-6/9-Klang, der oft als (Schluss-)Tonika verwendet wird. Wie bereits erwähnt, zeigt Beispiel 8 in T. 2, 1. Viertel, eine tonikale G-Do-Pentatonik.

¹⁴ Vgl. ebd., 245.

¹⁵ Vgl. ebd., 245.

Beispiel 47 enthält Do-Pentatoniken auch auf anderen Stufen: Prinzipiell kommt jede Stufe in Frage, die nicht-dominantisch besetzt werden kann und eine Dur-Dreiklangsbasis hat. In Beispiel 47 erklingt im ersten Takt zuerst eine C-Do-Pentatonik (I. Stufe), in der zweiten Takthälfte eine As-Do-Pentatonik (♭VI. Stufe), danach eine F-Do-Pentatonik (IV. Stufe). Die drei pentatonischen Klänge sind dabei in verschiedenen Lagen ausgeprägt: Bei der C-Do-Pentatonik liegt im unfigurierten Akkordgriff der Ton g oben (Quintlage), die As-Do-Pentatonik erscheint in Sextlage, die F-Do-Pentatonik in Nonlage. Die Abstände der Töne erlauben, im ersten Akkord von einer weiten Lage zu sprechen, beim zweiten von einer engen und beim dritten von einer gemischten Lage. Alle diese Ausprägungen sind im Jazz-Klaversatz üblich.

The image shows a musical score for Example 47. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and has the lyrics: "An' pret - ty soon she ain' got". The piano accompaniment is in treble and bass clefs. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes, characteristic of a jazz piano style. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Beispiel 47: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 1 (»Crown, Crown«), 458/1

5.2 Re-Pentatoniken

Spielt man über dem Grundton der V. Stufe in Dur die Töne einer Re-Pentatonik, entsteht ein Klang, der mit einem Dominantseptnonakkord einschließlich Quartvorhalt identisch ist. Abgekürzt erscheint ein solcher Klang in Jazz-Standards als Dsus7/9 (oder einfach Dsus). Das Kürzel »sus« steht für »suspended«, also »vorgehalten«.

In Beispiel 48 ist die Vorhaltswirkung besonders deutlich, weil die Quarte über dem Grundton jeweils in die große Terz aufgelöst wird.

The image shows a musical score for Example 48. It consists of a piano accompaniment in treble and bass clefs. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and dynamic markings like *mf* and *f*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Beispiel 48: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 1, Szene 2 (»Gone, gone, gone«), 122 (ohne Chorstimmen)

Zunächst erklingt eine C-Re-Pentatonik mit Auflösung zu C7/9 (T. 2), danach das Gleiche über *h* und schließlich noch einmal über *b*. Insgesamt entsteht also eine reale Sequenz mit Versetzung der einzelnen Sequenzmodelle im Halbtonabstand.

Eine andere, weitaus seltenere Weise, Re-Pentatoniken zu verwenden, zeigt Beispiel 49. Der erste Klang ist eine G-Re-Pentatonik (im F-Dur-Kontext also auf der II. Stufe). Dieser Klang wirkt ebenfalls als Vorhaltsklang; er löst sich noch im gleichen Takt in einen G min7-Akkord auf (2. Takthälfte).

The image shows a musical score for Example 49. It consists of three systems of staves. The top system is the vocal line in treble clef, with lyrics: "wid you for - ev - er. _____ I got my". The middle system is the vocal line in bass clef, with lyrics: "busi-ness, sing-in' 'cause yo' got Por-gy, you got a". The bottom system is the piano accompaniment, showing chords and melodic lines in both treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Beispiel 49: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 3 (»I loves you, Porgy«), 357/1

5.3 La-Pentatoniken

Beispiel 50 steht ebenfalls in F-Dur. Der Klang auf dem 4. Viertel des 1. Taktes kann als A-La-Pentatonik bezeichnet werden. Das Jazz-Symbol für diesen Klang wäre Amin7/11.

The image shows a musical score for Example 50. It consists of three systems of staves. The top system is the vocal line in treble clef, with lyrics: "Don' let him take me, _____". The middle system is the vocal line in bass clef, with lyrics: "a - ny - way, to let dat dir - ty houn' dog steal my". The bottom system is the piano accompaniment, showing chords and melodic lines in both treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Beispiel 50: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 3 (»I loves you, Porgy«), 355/2

Solche Mollseptakkorde mit der sehr gebräuchlichen Hinzufügung der reinen Undezime können in Dur-Tonarten auf der II., III. und VI. Stufe vorkommen, in Moll-Tonarten auf der I. und IV. Stufe (sowie auf der II. Stufe, falls der Tonvorrat des melodischen Moll ver-

wendet wird). Wie bereits unter 3.1 erwähnt, enthält Beispiel 34 diese Klangbildung auf der II. Stufe in der Tonart G-Dur.

5.4 So- und Mi-Pentatoniken

So-Pentatoniken kommen wesentlich seltener vor als die drei bisher besprochenen Pentatonik-Arten. Für sie gibt es kein Äquivalent in der Jazz-Symbolik. (Zwar wäre es möglich, den Klang als Dur-6/9-Akkord mit Quinte im Bass zu bestimmen, doch ist dies nicht üblich.)

Beispiel 51 zeigt eine As-So-Pentatonik im Rahmen einer Orgelpunkt-Wirkung (2. Takt, 3. Viertel). Der Klang wirkt wie eine IV. Stufe über dem Quintorgelpunkt.

The image shows a musical score for Example 51. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in bass clef and has the lyrics: "Ha ha ha ha ha ha ha. You sho' got fun-ny tas' in men, but...". The piano accompaniment is in treble and bass clefs. The bass line features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a sustained chord in the second measure. The right hand of the piano part has a sustained chord in the first measure and a more active line in the second measure. Dynamics include *mf*, *ten.*, and *mp*. The tempo is marked "Moderato con moto".

Beispiel 51: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 2, Szene 2 («You sho' got funny tas' in men»), 307/4

Auch in Beispiel 37 findet sich eine As-So-Pentatonik (T. 3). Hier entsteht im Rahmen der aktuellen Grundtonart Des-Dur der Klangeindruck eines tonikalen Akkords über dominantischem Orgelpunkt.

Die seltenen Mi-Pentatoniken wirken ebenfalls oft wie Umkehrungen von tonikalen Pentatoniken. Für Mi-Pentatoniken gibt es, genauso wie für So-Pentatoniken, kein jazz-typisches Symbol. (Zwar ließe sich von Dur-6/9-Akkorden mit Terz im Bass sprechen, doch ist diese Bestimmung ungebräuchlich.)

In Beispiel 52 sieht man als ersten Akkord von T. 4 eine G-Mi-Pentatonik (1. Achtel). Die ersten drei Achtel des Takts enthalten ausschließlich Töne von Es-Dur, daher klingt die eröffnende Mi-Pentatonik tonikal.

The image shows a musical score for Example 52. It is a piano accompaniment in treble and bass clefs. The tempo is marked "barbaro". The bass line features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a sustained chord in the second measure. The right hand has a sustained chord in the first measure and a more active line in the second measure. Dynamics include *f*. The left hand is marked "L.H.".

Beispiel 52: George Gershwin, *Porgy and Bess*, Akt 3, Szene 3 («La, la, la»), 518/2

6. KLAVIERPRAKTISCHE ÜBUNGEN

Um die genannten Skalen und Akkorde für eigene Jazz-Improvisationen verfügbar zu machen, kann man für verschiedene gängige Klaviergriffweisen systematische Übungsmodelle entwerfen.

6.1 Skalenübungen

Auf jedem Grundton sollen die akustische, die alterierte und außerdem jede mögliche pentatonische Skala gespielt werden.

Für die pentatonischen Skalen bedeutet dies: Nacheinander können innerhalb eines pentatonischen Tonvorrats (z. B. ›Schwarze-Tasten-Pentatonik‹) sämtliche Parallelskalen gespielt werden (also Fis-Do, Gis-Re, Ais-Mi, Cis-So, Dis-La), was nicht in jedem pentatonischen Tonvorrat so leicht zu bewerkstelligen ist wie im Falle der Schwarze-Tasten-Pentatonik.

Ferner kann von einem festgelegten Grundton aus jede der fünf möglichen Pentatoniken gespielt werden, also beispielsweise nacheinander C-Do (Töne *c-d-e-g-a*), C-Re (Töne *c-d-f-g-b*), C-Mi (Töne *c-es-f-as-b*), C-So (Töne *c-d-f-g-a*), C-La (Töne *c-es-f-g-b*).

6.2 Akkordübungen in enger Lage

Septnonakkorde

Bereits mit Septnonakkorden kann man ein stilistisch taugliches Comping vieler Jazz-Standards spielen. Um sich die Akkorde spieltechnisch zu erschließen, empfiehlt sich zu Beginn folgendes Vorgehen:

- Man greift in der linken Hand ausschließlich den Basston der Akkorde (der für die ersten Übungen stets dem Grundton entsprechen sollte).
- In der rechten Hand greift man zuerst nur den Dreiklang, und zwar entweder in Oktavlage (Töne 3-5-8) oder in Quintlage (Töne 1-3-5; die 1 kann auch als 8 bezeichnet werden, also 8-3-5).
- Ordnet man den Tönen diese Zahlen zu, kann man nun leicht den Nonakkord finden: Die 7 findet sich immer im Sekundabstand links neben der 8; die 9 findet sich immer im Sekundabstand rechts neben der 8. Der Oktavton über dem Grundton wird also sozusagen nach links und rechts aufgespalten.

Man muss jeweils entscheiden, ob die große 7 (nur für Major-Septnonakkorde) oder die kleine 7 (für alle anderen Septnonakkorde) gebraucht wird. Ebenso muss man darauf achten, die kleine 9 (nur bei Dominant-Septakkorden mit kleiner None) von der großen None (bei allen anderen Septnonakkorde) zu unterscheiden.

Geht man bei dieser Übung von der Quintlage des Dreiklangs aus, erhält man dasjenige Voicing, bei der die Septime der tiefste Ton der rechten Hand ist. Bei der Oktavlage des Dreiklangs erhält man das andere gängige Voicing: Hier ist der Terzton der tiefste Ton

der rechten Hand. (Möchte man einen Akkord des Typs 7/ #9 greifen, kann man ebensov erfahren. Allerdings lässt man dann aus klanglichen Gründen oft die Quinte weg.)

Non-Tredezimakkorde

Für das (für den Anfänger oft mühselige) Auffinden von Non-Tredezimakkorden kann man in der beschriebenen Weise zunächst den fraglichen Nonakkord suchen. Am häufigsten wird man eine dominantische Septakkordbasis mit großer None, am zweithäufigsten eine dominantische Septakkordbasis mit kleiner None verwenden.

Ausgehend von diesem Griff (links Grundton, rechts die Töne 3-5-7-9) kann man nun anstelle der 5 die 6 spielen (sie entspricht ja der oktavreduzierten 13), also den rechts sekundweise benachbarten Ton. Man muss dann nur noch beachten, ob die große oder die kleine 13 gefragt ist.

(Theoretisch lassen sich Non-Undezimakkorde auf die gleiche Weise auffinden. Allerdings ergeben sich dabei nur für den akustischen Non-Undezimakkord halbwegs gängige Voicings. Für den Moll-Undezimakkord – den dorischen – sollte man die Töne terzgeschichtet, also in der Anordnung 1-3-5-7-9-11 greifen. Dabei muss also die linke Hand außer dem Grundton mindestens einen weiteren Akkordton greifen.)

›Left hand voicings‹

In der rechten Hand entstehen jeweils viertönige, grundtonlose Griffe, wenn man so verfährt, wie es in den vorigen Abschnitten erläutert wurde. Spielt man diese Griffe in der linken statt in der rechten Hand, so erhält man die gängigsten der sogenannten ›left hand voicings‹. Sie werden unter anderem dann benutzt, wenn ein anderes Instrument eine grundtonhaltige Basslinie spielt. Der Pianist hat so die rechte Hand frei, um Solo-Linien zu improvisieren. Allerdings bedeutet es eine große Umstellung, die viertönigen Voicings in die linke Hand ›umzulegen‹.

Undezim- und Tredezimakkorde ohne None

Spielt man ein sehr einfaches Comping auf Septakkordbasis, also ohne Nonen, kann man dabei gelegentlich auch Undezim- oder Tredezimakkorde ohne None einbauen. Man verfährt dann in ähnlicher Weise wie oben beschrieben: Zunächst greift man einen (in der rechten Hand dreitönigen) Septakkord so, dass einer der Funktionstöne (am besten die Septime) der tiefste Ton der rechten Hand ist. Dann verschiebt man den ›Quint-Finger‹ sekundweise nach links zur passenden 11 (bei dominantischer Basis übermäßige 11, bei Moll- oder halbverminderter Basis reine 11) oder sekundweise nach rechts zur passenden 13 (bei dominantischer Basis groß oder klein, bei jeder anderen Basis groß).

6.3 Übungen zu ›drop-2-voicings‹

Die unter 6.2 beschriebenen nonenhaltigen Akkordtypen, bei denen man viertönige Griffe in der rechten Hand verwendet, können gut in satt klingende ›drop-2-voicings‹ umgewandelt werden. Folgende zwei Arbeitsschritte empfehlen sich:

- Man legt in der linken Hand den Basston (= Grundton) des Akkords so tief, dass zwischen den beiden Daumen mindestens eine Septime Abstand ist. Allerdings sollte dabei der Ton c0 nicht unterschritten werden.
- Man ermittelt aus dem viertönigen Griff der rechten Hand den zweiten Ton von oben und lässt ihn um eine Oktave nach unten fallen, wo er von der linken Hand abgegriffen wird. In der linken Hand entsteht dadurch ein Griff aus Grundton plus Terz oder aus Grundton plus Septime.

6.4 Pentatonische Akkorde

Die einfachste Griffweise pentatonischer Akkorde besteht darin, in der linken Hand den Grundton und in der rechten Hand in engster Lage die vier übrigen Töne zu spielen. Wegen der entstehenden Sekundreibungen klingen diese Griffe nicht immer gut.

Do-Pentatoniken

Wie oben erklärt, entspricht die Do-Pentatonik der häufigen tonikalen Akkordausprägung Dur 6/9. Greift man in der linken Hand den Grundton und in der rechten Hand die vier übrigen Töne in enger Lage, empfehlen sich vor allem diejenigen Griffe, bei denen der tiefste Ton der rechten Hand der Terz oder der Quinte des Akkords entspricht. Dadurch ergibt sich zwischen dem Grundton und dem nächsthöheren Ton ein stabiles Akkordfundament. Die anderen beiden Griffe (None oder Sexte als tiefster Ton der rechten Hand) wirken weniger stabil.

Gut klingende weite Lagen entstehen über dem genannten stabilen Akkordfundament (Grundton plus Terz oder Grundton plus Quinte, am besten dann beides in der linken Hand gespielt), wenn man darüber eine quartige Auftragung der Töne wählt. Im Falle der C-Do-Pentatonik ergeben sich etwa die Varianten *c-e-a-d-g* oder *c-g-e-a-d*.

Re-Pentatoniken

Die Re-Pentatonik ist eine gut klingende Umsetzung des Akkordsymbols sus7/9. Im Hinblick auf eine mögliche Auflösung in einen Nonakkord empfehlen sich hier vor allem diejenigen Griffe, bei denen der tiefste Ton der rechten Hand der Quarte oder der Septime über dem Grundton entspricht. Bei einer Auflösung der Quarte zur Terz entstehen dann die unter 6.2.1 beschriebenen Voicings. So ergeben sich etwa für die C-Re-Pentatonik (Csus7/9) folgende Auflösungen:

- Töne *c-f-g-b-d*; mögliche Auflösung zu *c-e-g-b-d*.
- Töne *c-b-d-f-g*; mögliche Auflösung zu *c-b-d-e-g*.

Die beiden genannten voicings der Re-Pentatonik lassen sich – wegen des Zusammenhangs mit den Nonakkorden – auch per ›drop-2‹-Technik zu gut klingenden weiten Lagen umwandeln.

Andere Pentatoniken

Von den anderen drei Pentatoniken (La, So und Mi) lässt sich lediglich die La-Pentatonik als jazztypischer Akkord in einem Symbol umsetzen, nämlich $\text{min}7/9/11$. Für diesen Akkord bietet sich allerdings nur die oben erwähnte terzgeschichtete Griffweise an (z. B. $\text{Cmin}7/9/11$: von unten nach oben mit den Tönen *c-es-g-b-d-f*). Engere Lagen sind ungebräuchlich.

So- und Mi-Pentatoniken sind nur im Rahmen von nicht-grundstelligen Akkorden relevant und so selten, dass sie zunächst nicht weiter berücksichtigt werden müssen.

6.5 Reale Mixturen

Die verschiedenen Akkordtypen lassen sich gut üben indem man sie in realen Mixturen spielt. Am einfachsten ist die chromatische Verschiebung, die freilich dazu verführt, einfach jeden Finger gedankenlos zu verschieben. Die ganztönige Verschiebung fällt meist schwerer. Noch effektiver ist die Verschiebung in klein- oder größterzigen Abständen.

Beim Spielen realer Mixturen wird zudem das Gehör geschult: Der Spieler muss bei jedem neuen Grundton beurteilen, ob der verschobene Akkord von den enthaltenen Intervallverhältnissen her genauso klingt wie der jeweils vorhergehende.

* * *

Die beschriebenen Akkordtypen sind nicht nur typisch für Gershwins Harmonik, sondern finden sich sehr häufig auch in jazzorientierten (Klavier-)Sätzen anderer Komponisten. Ihre Systematisierung, begriffliche Erfassung und spielpraktische Einübung erleichtert das lesende Auffinden und hörende Wiedererkennen dieser Klangtypen und bildet die Voraussetzung ebenso für die Analyse wie für Improvisations- und Kompositionsversuche in den entsprechenden Stilen.

Noten

Gershwin, George (1935), *Porgy and Bess*, Klavierauszug, hg. von Albert Sirmay, New York: Gershwin Publishing Corporation/Chappell.

Literatur

Gárdonyi, Zsolt / Hubert Nordhoff (2002), *Harmonik*, 2. Aufl., Wolfenbüttel: Möeseler.
Mark Levine (1992), *Das Jazz Piano Buch*, Rottenburg: Advance Music.