

Hinweis

Dieses Kapitel ist ein PDF-Bonus-Kapitel für Leser des Buchs „Rock & Jazz Harmony“ von Mathias Löffler. Das Buch kann im Buchhandel erworben werden.

BAD BANK

Kunst lässt sich nie voll umfänglich und ohne Ausnahmen in ein klares Regelwerk fassen. Es gibt spezifische Ausprägungen, Interpretationsspielräume, und in der Musik spielen auch unterschiedliche Hörempfindungen eine Rolle. Außerdem: Zeiten ändern sich und mit ihnen die Stile und damit wiederum die Hörerwartung, was Erneuerungen im Regelwerk zur Folge hat.

In diesem Kapitel geht es um Grenzfälle und Stolperfallen in der Benennung von Akkorden. Weiterhin behandle ich klangliche Grenzbereiche im Zusammenhang mit der Verwendung von Tensions. Und schließlich findet ihr hier auch die Beispiele möglicher Umdeutungen von Akkorden durch das Hörempfinden.

Weil ich in den jeweiligen Passagen nicht jedes Mal auf sämtliche Ausnahmetatbestände eingehen und auch nicht seitenweise Fußnoten produzieren wollte, habe ich mich entschlossen, Ausnahmen in diesem Kapitel in einer Art „Akkorde-Band-Bank“ anzuführen. In den folgenden grauen Kästen ab Seite 3 stehen:

1. **Grenzfälle bei der Akkordbenennung.** Es geht um Klänge, die mit zwei oder gar mehreren Benennungen versehen werden können, ohne gegen die Regeln der Akkordsymbolschrift zu verstoßen. Bei der Abwägung der Benennungen spielt das persönliche Hörempfinden eine Rolle. Folglich sind die Vorschläge von mir eine subjektive Empfehlung. Meine Beurteilung in den Kästen drückt sich in zwei Attributen aus: „eher“ und „auch“. Ein Beispiel:

C5add13 eher C6(om3)

Diese Angabe ist so zu verstehen, dass ich den Powerchord C5 – mit der nach der Große-None-Regel möglichen hinzugefügten Option 13 – eher als C6-Akkord höre, bei dem die Terz fehlt.

Die Bewertung „auch“ hingegen zeigt an, dass die mögliche Benennung auf unterschiedliche harmonische Situationen hinweist.

2. **Stolperfallen bei der Benennung.** Hier geht es um eine rein theoretisch richtige Benennung eines Akkordes, die aber in diesem Fall im Sinne der gebräuchlichen Akkordsymbolschreibweise nicht verwendet wird. Hierzu ein Beispiel vorab: Cadd9/13. Dieser Klang wird als C6/9-Akkord benannt. Um eine Richtigstellung zu verdeutlichen, habe ich in diesen Fällen das Gleichheitszeichen verwendet. In dem grauen Kasten sieht das dann so aus:

Cadd9/13 = C6/9

3. **Klangliche Grenzbereiche**, die nicht den entsprechenden Empfehlungen dieses Buches folgen. Ich schreibe zum Beispiel im Kapitel „Tensions: Optionen und Alterationen“ auf Seite 174, dass Dreiklänge am besten nur eine Option nehmen, wenn sie ihre klangliche Eindeutigkeit nicht einbüßen wollen. Dies ist im Wesentlichen eine Richtschnur, aber es gibt Ausnahmen. In aller Regel sind diese abhängig von der Stilistik und häufig auch vom harmonischen Kontext. In den grauen Kästen sieht dies wie folgt aus:

Cadd9/#11: im Jazz passend, chargiert zwischen C und D; modal und offen.

4. **Umdeutungen**. In einem separaten Abschnitt am Ende des Kapitels findet ihr Akkorde, bei denen es durch Hinzufügen bestimmter Tensions zu einer klanglichen Umdeutung kommt. (Diese Töne sind in den korrespondierenden Skalen Avoid Notes.)

Nicht weiter eingehen werde ich auf Klänge, die außerhalb der Regeln zur Verwendung von Tensions liegen, obwohl sie der ein oder andere ebenfalls zu den klanglichen Grenzgängern zählen würde. So werdet ihr z. B. keinen Major7/#9-Akkord finden oder einen sus4/add #11-Akkord und dergleichen.

Selbstverständlich könnt ihr mit solchen Qualitäten arbeiten und sie für euren Bedarf auch so benennen. Ihr bewegt euch dabei in einem zunehmend dissonanten Klangbereich, der aber für spezielle Situationen gut geeignet sein kann, wie etwa als Filmmusik.

Unberücksichtigt bleiben auch Umkehrungen, grundtonlose Akkorde (insbesondere der verminderte Septakkord mit Dominantfunktion) oder fehlende Akkordtöne des Ausgangsakkordes auf der linken Seite des Kastens. Außerdem gehe ich nicht auf falsche Schreibweisen ein wie z. B. Cm7/add3 (?) = C7/#9 (!), die auf fehlendes Basiswissen zurückzuführen sind.

Bei den Analysen im Zusammenhang mit den Sus-Akkorden kommt es zu einem Aufeinandertreffen der sus- und add-Kürzel. Da diese Bezeichnungen in der gängigen Akkordsymbolschrift eher selten vorkommen, gibt es im Kapitel „Akkordbenennungen“, ab Seite 187, auch keine Schreibregel diesbezüglich. Ich setzte die sus-Kürzel vor die add-Kürzel.

Ebenfalls aus Gründen der Seltenheit existiert keine Schreibregel für die sus-Kürzel am Ende eines Dur- und Moll6-Akkordes. Ich handhabe dies in diesem Kapitel so wie bei den V7-Akkorden: Bei Dur- und Moll6-Akkorden stehen die sus-Kürzel zuletzt.

Hier nun die Kandidaten, viel Spaß und happy chording!

Powerchords

Powerchords		
C5add9	eher	Csus2, Cmsus2
C5add13	eher	C6 (om3)
C5add9/13	eher	C6/9 (om3)

Die Akkorde C5add13 und C5add9/13 sind theoretisch auch mit einem Mollbezug denkbar, im Ergebnis also Cm6 (om3) und Cm6/9 (om3). Das Ohr ergänzt einen fehlenden Akkordton meines Erachtens aber eher in Richtung eines stabilen Klanges; es vermisst mehr die große Terz, da die kleine Terz zur großen Sexte einen Tritonus erzeugt, wohingegen die große Terz zur großen Sexte eine reine Quarte bildet und damit stabilisierend wirkt.

Dreiklänge

Dur		
Cadd9/#11	:	im Jazz passend, chargiert zwischen C und D; modal und offen
Cadd9/13	=	C6/9
Cadd #11/13	=	C6/#11
Cadd 9/#11/13	=	C6/9/#11
Caddb9	:	spanischer Sound

Ein add9/#11-Akkord ist für Pop- und Rockmusik tendenziell zu instabil. Wenn dieser Klang dort mal auftaucht, wird die #11 eher als Wechselnote komponiert wie etwa im Song „Stairway To Heaven“ von Led Zeppelin. Ein Duraddb9-Akkord ist ein charakteristischer Klang der Flamenco-Musik. Ich finde den addb9-Klang trotz „falscher“ Tension b9 wunderschön und habe ihn daher mit aufgeführt. In der Rock- und Jazzmusik sind Duraddb9-Akkorde kaum gebräuchlich.

Moll		
Cm ^{add9/11}	:	im Jazz passend, chargiert zwischen Cm und Dm; modal und offen
Cm ^{add9/13}	=	Cm6/9
Cm ^{add9/11/13}	=	Cm6/9/11

Der m^{add9/11}-Akkord ist eine Ausnahme von der Regel, dass Dreiklänge möglichst nur eine Tension nehmen sollten.

Übermäßig		
C+ ^{add9/#11}	auch	D9/#11/C
C+ ^{add#9}	auch	Emaj7/#5/C

Ein +^{add#9}-Akkord ist eine Ausnahme von der Regel, dass übermäßigen Dreiklängen nur die Optionen 9 und #11 hinzugefügt werden sollten. Dieser Akkord besitzt keinen eindeutigen Sound und kann in mehrere Richtungen gehört werden. Dies bringt mich noch zu folgender Ergänzung, die sich auf den Durdreiklang und den übermäßigen Dreiklang bezieht.

Hinweis Besitzen Dur- und übermäßige Dreiklänge Dominantfunktion, können Alterationen für sie klanglich durchaus passend sein. Ein übermäßiger Dreiklang mit der Alteration #9, wie ihr ihn oben im Kasten „Übermäßig“ an zweiter Stelle sehen könnt, kann zum Beispiel beim Ganzschluss in Moll durchaus als Primärdominante fungieren, auch wenn diese dann ohne kleine Septime daherkommt und eine schwächere Dominantwirkung besitzt. Klanglich und gedanklich würde ich die Angelegenheit wie folgt sortieren: nicht Dreiklang plus Alteration, sondern ein alteriertes Dominantvoicing mit weggelassener Septime.

Sus4		
Csus4/ ^{add9}	eher	G7/ ^{sus4} /C
Csus4/ ^{add13}	=	C6/ ^{sus4}

Csus4/add9 ist ein instabiler Klang, der nach Auflösung drängt, ganz im Sinne eines klassischen Quartnonenvorhaltes. Die Wirkung von Csus4/add9 ist dominantisch zu C, daher trifft m. E. die Bezeichnung G7/sus4 /C eher zu.

Sus2		
Csus2/add13	=	C6/sus2

Die Moll-sus-Dreiklänge besitzen die gleichen Töne wie die Dur-sus-Dreiklänge. Der Unterschied zu den Dur-sus-Dreiklängen liegt darin, dass ihr die Moll-sus-Dreiklänge in einem Mollkontext bewerten müsst.

Mollsus4		
C _m sus4/add9	eher	G7/sus4/C
C _m sus4/add13	=	Cm6/sus4

Mollsus2		
C _m sus2/add13	=	Cm6/sus2

Ein C_msus4/add9-Akkord klingt genau wie ein Csus4/add9-Akkord dominantisch. Wird C_msus4/add9 als Primärdominante in C-Moll über einem Orgelpunkt *c* gespielt, klingt der Akkord eher wie ein G7/sus4/C.

Vierklänge

Dur6		
C6	auch	Am7/C
C6/sus4	eher	Fadd9 /C
C6/sus2	auch	D7/sus4/C
C6/#11	auch	F#m7/b5/C
C6/9/#11	=	$\frac{D}{C}$ (Polychord)

Major7/#5

Cmaj7/#11/#5	=	Ab7/#9/b13/C
Cmaj9/#11/#5	=	Ab7/#9/ #11/b13/C

Moll6

Cm6	auch	Am7/b5/C
Cm6/9/13	=	<u>Dm</u> (Polychord) Cm
Cm6/sus4	cher	Fadd9 /C
Cm6/sus2	auch	D7/sus4/C

Vermindert

Co b 7(maj7)	=	Co b 7 (DT4)
---------------------	---	---------------------

sus4(add3)

Willkommen im Reich der sich ändernden Hörgewohnheiten! Ihr habt bereits in Teil 1 einiges über den ursprünglichen klassischen Quartvorhalt und den sus4-Akkord erfahren können. Galt lange Zeit die Regel, dass sich der Quartvorhalt innerhalb eines Klanges auflösen muss, existieren in der Rock- und Jazzmusik schon länger die Dreiklänge sus2 und sus4 sowie Vierklänge, die auf ihnen aufbauen; mittlerweile eigenständige Klänge, bei denen die jeweiligen Vorhalte nicht mehr zwingend aufgelöst werden müssen.

Diese Hörentwicklung – man könnte sagen, die Emanzipation von der Terz bei Dur- und Mollakkorden – war nötig, um dem Neuling „sus4(add3)“ den Weg zu bahnen. Der terzlose „Sus-Sound“ hat sich in unseren Ohren mittlerweile so manifestiert, dass wir dem sus4-Akkord die große Terz sogar hinzufügen können, ohne das Sus-Empfinden wieder zu verlieren.

In diesem Zusammenhang ist noch zu erwähnen, dass die hinzugefügte große Terz zu einem sus4-Akkord eine Ausnahme von der Große-None-Regel darstellt. Ich deute dies als Beleg für diesen ungewöhnlichen Grenzgänger.

Welchen Weg der sus4(add3)-Sound gehen wird, lässt sich zum Erscheinungspunkt dieses Buches nicht sagen. Für den Moment muss festgehalten werden, dass sich der Klang sus4(add3) hauptsächlich im Dominantseptakkord wiederfindet, und zwar demzufolge als V7/sus4(add3) benannt.

Umdeutungen

In einigen wenigen Fällen können Tensions zu Umdeutungen eines Drei- oder Vierklangs führen, auch wenn sie in den entsprechenden korrespondierenden Skalen zur Verfügung stehen und zunächst grundsätzlich unverdächtig scheinen. Ein Cm6-Akkord zum Beispiel, der mit Dorisch korrespondiert und mit der Option 11 gespielt wird, büßt seine klangliche Identität ein; man hört eher F7/9 mit Quinte im Bass.

Kennzeichnend für eine Umdeutung ist, dass sich bei Dreiklängen die Qualität des Dreiklangs ändert, bei Vierklängen die Qualität des Basisdreiklangs. Das Hörempfinden überwiegt deutlich zugunsten der Umdeutung. In der folgenden Tabelle tauchen teilweise recht seltene Akkord-Skalen-Zusammenhänge auf. Aus diesem Grund habe ich die ein oder andere korrespondierende Skala angegeben (die mir darüber hinaus musikalisch auch sinnvoll erschien). So könnt ihr die Umdeutungen durch „falsche“ Tensions bzw. Avoid Notes besser nachvollziehen.

Ausgangsakkord	korrespondierende Skala	Umdeutung zu
Cm6/11	Dorisch, MM	F7/9/C
C7/#9/sus2	Dorisch, HM4	Cm7/9
Csus4/add9/13	Ionisch, Mixolydisch	F6/9/C
Cmsus4/add9/13	Dorisch, MM	F6/9/C
Csus4/add13	Ionisch, Mixolydisch	Fadd9/C
Cmsus4/add13	Dorisch, MM	Fadd9/C
C7/#9/sus4	Dorisch, Äolisch, Mixo#9	Cm7/11
C7/9/#9/sus4	Dorisch, Äolisch	Cm7/9/11
C7/9/#9/13/sus4	Dorisch	Cm7/9/11/13
C7/#9/13/sus4	Dorisch, Mixo#9	Cm7/11/13
Co♭7 (DT3)	GT-HT	V7/♭9/3
Co (DT3)	GT-HT	V7/3
Cm7/♭5/♭13	Lokrisch, Lokrisch9	A♭7/9/C

Das letzte Beispiel zeigt, dass Alterationen, in diesem Falle eine vermeintliche „Tension ♭13“ für den Moll7/♭5-Akkord, nur V7-Akkorden vorbehalten bleiben.