

Die folgenden 12 Merksätze sollen das für Reharmonisation und harmonische Analyse Wichtigste aus der Jazz-Harmonielehre zusammenfassen. Die Merksätze können aber natürlich nicht eine grundlegende Beschäftigung mit dem Thema Harmonielehre ersetzen, sondern setzen diese voraus! Wer Verständnisprobleme hat, sollte sich also vorher unbedingt auf andere Weise mit der Thematik (z.B. in Form eines Standardwerks zur Harmonielehre) vertraut machen.

12 „Merksätze“ für die harmonische Analyse und Reharmonisation im Jazz

1. **Tonart und Schlussbildung:** Meist beginnt ein Stück mit dem Grundakkord (Tonika) und endet auch wieder ihm (Ganzschluss). Vor einer Wiederholung steht häufig die Dominante (Halbschluss). Mollstücke können auch mit der Durtonika enden. Diese hochalterierte (erhöhte) Terz am Schluss von Mollstücken wird „**picardische Terz**“ genannt. Ein Trugschluss ist eine Kadenz, bei der nicht wie üblich die Tonika auf die Dominante folgt, sondern ein „Stellvertreter“-Akkord, also die Parallele oder der Gegenklang (siehe auch Terzverwandtschaft).

2. **II-V-I-Kadenz:** Die häufigsten Kadenz im Jazz sind **Quintfallkadenz**. Bei diesen werden die Akkorde in absteigenden Quinten angeordnet, zum Beispiel: Dm7, G7, Cmaj7, Fmaj7, Bm7/b5, E7, Am. Besonders häufig sind die so genannten II-V-I-Kadenz. Man kann II-V-I-Verbindungen als Variante der klassischen I-IV-V-I-Kadenz verstehen. Die II Stufe steht hier also als Vertreter (siehe Terzverwandtschaft) der IV. Stufe. Achtung bei Abfolgen folgender Akkordtypen:

...m7, ...7, ... maj7 – hier liegt eine II-V-I Verbindung in Dur vor!
Bsp.: Dm7, G7, Cmaj7

...m7/b5, ...7/b9, ...m7 – hier liegt eine II-V-I Verbindung in moll vor!
Bsp.: Bm7/b5, E7, Am7

3. Der „**Basic**“-**Turnaround** ist eine I-VI-II-V-Kadenz. Die I-VI-II-V-Verbindung wird nach dem Stück „I Got Rhythm“ (von George Gershwin) auch „Rhythm Changes“-Kadenz genannt.

4. **Terzverwandtschaft:** Alle Akkorde, deren Grundtöne eine kleine oder große Terz auseinander liegen bezeichnet man als terzverwandt. Terzverwandte Stufenvierklänge aus einer Tonart sind (aufgrund der Terzschichtung) immer in drei Tönen deckungsgleich. Nur der tiefste Ton des tieferen und der höchste Ton des höheren Akkordes sind im jeweils anderen nicht enthalten. Aus diesem Grund kann eine Hauptfunktion (Tonika, Dominante, Subdominante) immer durch einen terzverwandten Stellvertreter (Parallel- oder Gegenklang) ersetzt werden.

5. **Zwischendominanten:** Eine Dominante zu einem Stufenakkord, der nicht Tonika ist, wird Zwischendominante genannt. Jedem Stufenakkord kann seine Zwischendominante voran (oder was seltener ist) auch nach gestellt werden. Der jeweilige Stufenakkord wird dadurch zu einer Art „Nebentonika“ aufgewertet. Es gibt (seltener) auch Zwischensubdominanten. Mehrere Zwischendominanten im Quintfall aufeinander folgend können zu längeren „**Dominantketten**“ (Dominanten höherer Grade) zusammengesetzt werden.

6. **Doppeldominante** und **Doppelsubdominante:** Die Dominante der Dominante wird Doppeldominante, die Subdominante der Subdominante Doppelsubdominante genannt. Die Doppeldominante liegt einen Ganzton über, die Doppelsubdominante einen Ganzton tiefer als die Tonika, in C.-Dur wäre das also D7 und Bb.

7. **Halbverminderte** und **verminderte Septakkorde als Dominant-Stellvertreter:** In der klassischen Harmonielehre wird der halbverminderte Septakkord als verkürzter großer Dominantseptnonakkord

(7/9) verstanden, also ein Septnonakkord ohne Grundton. Den Verminderten Septakkord kann man als verkürzten kleinen Dominantseptnonakkord (7/b9) verstehen. Daraus folgt umgekehrt, (Zwischen)dominanten können grundsätzlich durch den auf ihrer großen Terz liegenden halbverminderten bzw. den verminderten Septakkord, (bei chromatischem Basslauf spricht man auch von einem verminderten Durchgangsakkord) substituiert werden.

8. **Alteration von Dominanten:** Dominantseptakkorde können - unter Berücksichtigung der Melodietöne und des harmonischen Spannungsbogens in einem Stück - alteriert werden (Alterationen sind die #5, b5, #9 und b9, sowie enharmonische Verwechslungen).

9. **Erweiterung von Dominanten zu II-V-Verbindungen:** Einem Dominantseptakkord kann jederzeit die II. Stufe vorangestellt werden. Auf diese Weise entsteht eine **II-V-Verbindung**. Viele Jazzstücke sind harmonisch lediglich Ketten mehrerer II-V-Verbindungen. Möglich ist auch ein Quart- (sus4) oder Sekundvorhalt (sus2).

10. **Tritonus-Substitution:** Jede Dominante kann durch ihr **Tritonus-Substitut** ersetzt werden. Dabei können grundsätzlich immer alle Akkordtöne außer dem Grundton beibehalten werden. Es reicht also aus, den Basston durch den Tritonus zu ersetzen. G7 = wird durch Ersetzen des Grundtones mit dem Tritonus (Db) zu Db7/b9, G7/#5 zu Db7/9, G7/6 zu D7/#9 etc.

11. **Optionstöne:** Grundsätzlich können Septakkorde immer mit den Optionstönen (None, Undezime und Terzdezime) erweitert werden. Beachte: die **Durdominante in moll** enthält zum Dominantseptnonakkord erweitert immer die kleine None (b9), nicht die große None (9) und zum Terzdezimakkord (13) erweitert immer die b13 (= #5).

12. **Variantklänge und Dur-Mollvermischung:** Jeder Stufenakkord kann unter Berücksichtigung der Melodieführung verdurt bzw. vermollt werden. Einen solchen veränderten Akkord bezeichnet man als Variantklang. Besonders beliebt sind die „**Durdominante in moll**“ und die „**Mollsubdominante in Dur**“. Darüber hinaus können sich gleichnamige Tonarten (C-Dur und c-moll) vermischen (Dur-Moll-Vermischung). Die Vermischung von Kirchentonarten nennt man auch „Modal Interchange“. Ein ähnliches Phänomen sind „**wandernde Akkordtöne**“ z.B. die „wandernde Septim“ (Bsp.: Am, Ammaj7, Am7, Am6) oder die „wandernde Quinte“ (Bsp.: Am, Am #5, Am6, Am#5).