

Hochschule für Musik und Theater Hamburg

Dr. Langner MA Jazz

WiSe 2024/2025

Prof. Vlatko Kucan

Prof. Dr. Jan-Philipp Sprick

Prof. Volkhardt Preuß

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Music

FLESH AND BONES

IMPROVISATION ALS ORNAMENTALE SCHICHT ÜBER EINEM HARMONISCHEN GERÜST:
PARALLELEN ZWISCHEN DER ALten MUSIK UND JAZZ

Martín González Zamorano

Herderstraße 75
22085 Hamburg
mas-gz@hotmail.com
@martinzamoranomusic



INDEX

Einleitung	5
Grundsätzliche Gedanken zum Spannungsdreieck Improvisation – Komposition – Interpretation	5
Musiktheoreitischer Teil. Improvisation als Ornamentation	7
1.1 Bordun	7
1.2 Riff	11
Ciaccona-Bass	13
Contrapunto Alla Mente	19
Mehldau – <i>And I love her</i>	22
1.3 Chord Progression und Generalbassgerüst	30
Diego Ortiz und seine Recercadas	30
<i>My Ladye Nevls Grownde</i> und <i>La Folia</i>	32
Bluesform und Earl “Fatha” Hines	35
Niedt und Buxtehude	40
Bebop-Diminution und Carsten Dahl über <i>When You Wish Upon a Star</i>	50
Mehldau und <i>The Falcon Will Fly Again</i>	53
1.4 Abschliessende Gedanken	55
Kompositorischer Teil: Suite über Alone Together im Stil der Tastenmusik aus dem 18. Jahrhundert	57
Partitur 59	
Literaturverzeichnis	64
Eidestattliche Erklärung	66

EINLEITUNG

GRUNDSÄTZLICHE GEDANKEN ZUM SPANNUNGSDREIECK IMPROVISATION – KOMPOSITION – INTERPRETATION

Im Laufe meines „Dr. Langner Masterstudiums“ in Jazz an der HfMT Hamburg durfte ich verschiedene Formen von musikalischer Improvisation erleben, sowohl als Performer als auch als Zuhörer. Für mich war dabei eine Frage allgegenwärtig: Wo sind die Grenzen zwischen Komposition und Improvisation?

Im Allgemeinen Sprachgebrauch bedeutet Improvisation „ein unvorhergesehenes Handeln“ oder „eine Handlung, die in wesentlichen Aspekten für die von der Handlung betroffenen Personen, wie auch die für die handelnden Personen als unvorhergesehen erscheint“¹. Diese Definition steht in engem Zusammenhang mit der Etymologie des Wortes: „Improvisation entstammt dem Lateinischen *Improvus* und lässt sich in den Sinneinheiten zerlegen: *In – pro – videre*“², auf Deutsch *nicht – vor – sehen*.

Demgegenüber wird Komposition in der Regel als „das durchdacht, vorbereitet, ausgearbeitet Geschaffene“³ beschrieben, das im Gegensatz zur Improvisation niedergeschrieben wird. Auch hier lässt sich aus der etymologischen Herkunft des lateinischen Wortes *com-ponere* (zusammen-setzen, -stellen, -legen) ein Charakteristikum dieser Praxis erkennen: das Komponieren wird oft als „extrem durchkalkulierten, ständig die Endgestalt und die Wirkung des Werkes anvisierenden Prozess“⁴ verstanden, und somit als eine von der Zeit losgelösten Praxis.

Doch die Tatsache, dass ein schriftlich fixiertes musikalisches Werk in der Regel für die Aufführung bestimmt ist, bringt eine dritte Ebene ins Spiel: die Interpretation. Erst durch die Interpretation wird der Notentext zum Leben erweckt und die Komposition zu einer zeitlichen Erfahrung geformt, die "vor allem auf Unmittelbarkeit, also auf einen Moment des Spontanen zielt".

Die Interpretation oder Reproduktion einer Komposition erfordert in der Regel wiederum "spontanes (Nach-)Gestalten, das dem Charakter des Improvisatorischen nahekommt".

¹ (Frisus, 1995/2016)

² (Kurt, 2008)

³ (Sachs, 2016)

⁴ Ebd.

Dadurch entsteht eine weitere Spannung zwischen den Begriffen Interpretation und Improvisation, wobei Letztere zumindest tendenziell an "ein Neu-Schaffen (und nicht nur ein Nach-Gestalten) gebunden ist, selbst wenn sich bei bestimmten Techniken des Improvisierens anhand von präexistenten Modellen, Rahmenskizzen, Topoi oder Konventionen die Grenzen zwischen Neu- und Nachgeschaffinem verwischen können."⁵

Zum Thema des Spannungsdreiecks zwischen Improvisation, Komposition und Interpretation existiert bereits umfangreiche Literatur. Einige Werke wie Roland Kurts⁶ „Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie“ oder Timo Dresenkamps „Musik, Komposition, Improvisation“ beschäftigen sich damit intensiv auf ontologischer Ebene. Andere Werke wie Mazzolas „Musical creativity: strategies and tools in composition and improvisation“ betrachten das Thema aus einer praktischen oder pädagogischen Perspektive.

Diese Arbeit fokussiert sich auf Musik, in der dieses Spannungsverhältnis besonders sichtbar und künstlerisch fruchtbar wird: die ornamentale Improvisation. Dabei werden grundsätzliche Fragen zu Improvisation und Komposition behandelt, etwa der Aspekt der Zeit als wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Kunstformen oder die Hörerwartung als ein geeigneter Ausgangspunkt für die improvisatorische Praxis. Ziel ist es insbesondere, eine Brücke zwischen scheinbar unterschiedlichen ästhetischen Konstellationen wie Jazz und der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts zu schlagen.

Welche Elemente der Improvisation sind eine Ornamentation einer präexistierenden Vorgabe – hier als Gerüst bezeichnet – und welche Aspekte dieser Vorgabe sind bereits improvisatorischer Natur? Inwiefern handelt es sich um improvisatorische Praktiken, wenn eine Vorgabe spontan variiert wird? Diese und ähnliche Fragen werden auf den folgenden Seiten behandelt.

⁵ (Sachs, 2016)

⁶ (Kurt, 2008)

MUSIKTHEORETISCHER TEIL.

IMPROVISATION ALS ORNAMENTATION

Es ist kein Geheimnis, dass es wesentliche Berührungspunkte zwischen der Diminutionskunst des 16. und 17. Jahrhunderts und der Jazzmusik des 20. Jahrhunderts gibt. Diese Arbeit untersucht konzeptuelle Gemeinsamkeiten und musikalische Ähnlichkeiten zwischen beiden Welten mit dem Ziel, einen Modus Operandi zu finden, der unabhängig von den ästhetischen Regeln einer Epoche und somit zeitlos ist. Im Mittelpunkt steht dabei die Tastenmusik der Spätrenaissance und des Barocks – da hier die Grenzen zwischen Komposition und Improvisation besonders fließend sind⁷ – sowie die Solo-Klaviermusik der Jazztradition, insbesondere die Improvisationen von Brad Mehldau.

Grundlegend lässt sich sowohl in der Jazztradition⁸ als in der Alten Musik zwischen zwei Arten der musikalischen Improvisation unterscheiden: der Improvisation über einem vorgegebenen harmonischen Grundgerüst bzw. Basslinie – im Englischen als *Ground Bass* bezeichnet – und der Improvisation über einer Melodie oder einem Thema. Obwohl sich in der Musikgeschichte immer wieder Mischformen dieser beiden Herangehensweisen finden lassen, fokussiert sich diese Arbeit auf die Improvisation über einem harmonischen Gerüst und verzichtet aus Umfangsgründen auf die Behandlung der Melodievariation.

1.1 BORDUN

Die einfachste, aber keineswegs weniger wertvolle Form der Improvisation über einem harmonischen Gerüst ist die Improvisation über einem Bordun. Dabei handelt es sich um die Improvisation über einen lang ausgehaltenen oder sich nur selten ändernden Basston. Diese Praxis begegnet uns in zahlreichen musikalischen Traditionen weltweit, etwa auf dem Balkan, bei den Slawen und im keltischen Raum, in der nordindischen Kunst- und

⁷ Es gibt natürlich auch zahlreiche Beispiele für Werke, in denen andere (nicht Tasten-) Instrumente sich der improvisatorischen Diminution widmen, wie bei Diego Ortiz. Auch viele Quellen aus der Zeit berichten von der Ornamentation, die selbstverständlich für Sänger*innen war. Kein anderer Instrumentenbereich hat allerdings so viel Literatur, sowohl didaktische wie künstlerisch, in der die improvisatorische Praxis der Zeit so klar und farbenreich gezeigt wird. Dies hat sicherlich mit dem Job des Kantors oder Organisten zu tun, der regelmäßig im Gottesdienst improvisieren musste, aber auch mit der Tatsache, dass die meisten Komponisten seit der Renaissance entweder Tastenmusiker waren oder mit Tastenmusik involviert waren.

⁸ Hier ist die „Tradition“ gemeint, wie sie oft im akademischen Bereich verstanden wird. Selbstverständlich gehören frei-improvisorische oder alternative Ansätze seit den 70ern zur Jazztradition, jedoch spielen diese in dieser Arbeit keine große Rolle.

Volksmusik (Tambura- oder Harmonium-Begleitung), in der türkischen und arabischen Volksmusik sowie als improvisierter, teilweise mehrstimmiger „Ison“ in der christlich-orthodoxen Choralpraxis oder in der japanischen Hofmusik Gagaku (besonders bei der Mundorgel shō).⁹

In der europäischen Musik erscheinen erste schriftlich überlieferte Beispiele solcher Praktiken bereits im Mittelalter, beispielsweise in den Cantus-Firmus-Bearbeitungen von Léonin oder Pérotin aus dem 12. Jahrhundert¹⁰. Dort werden zwei oder mehr Stimmen über einem sehr langsam schreitenden, ausgedehnten Cantus Firmus melismatisch gestaltet. Jeder Ton des Cantus Firmus wirkt dabei wie ein neuer Bordun, über dem die zweite Stimme improvisiert wird.

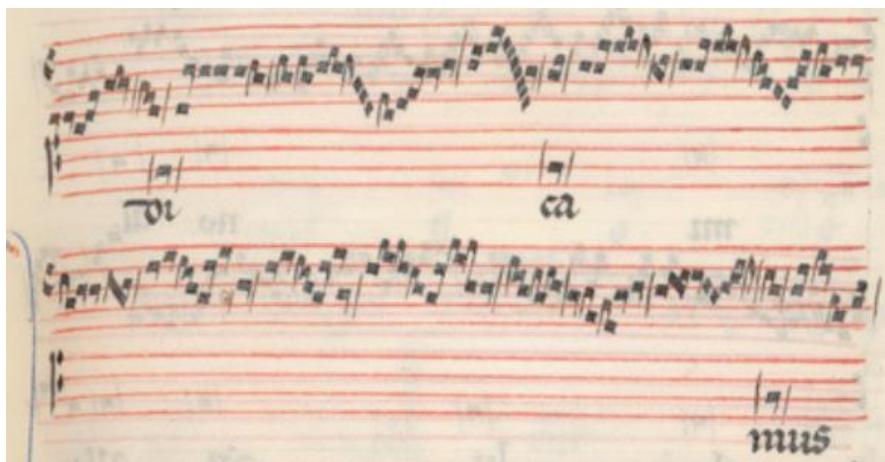


ABBILDUNG 1 MAGNUS LIBER CODEX

Auch wenn wenig über konkrete Improvisationstechniken jener Zeit überliefert ist, herrscht in der Musikwissenschaft Konsens darüber, dass „ein Großteil jener Polyphonie [...] in der Addition einer zweiten Stimme zu einer bereits existierenden bestand. [...] Es ist also vorstellbar, daß diese Polyphonieformen improvisiert wurden, indem man Standardfiguren einsetzte, die immer wieder in diesem Repertoire auftauchen und zweifellos aus einem Reservoir wohleinstudierter Wendungen stammten.“¹¹ Das ad-hoc Komponieren einer zweiten Stimme (vox organalis) zu einem Cantus Firmus (vox principalis) gehörte sehr wahrscheinlich zur Musikpraxis dieser Zeit.

⁹ (Brandl, 2016)

¹⁰ z.B. Leonin „Viderunt Omnes“

¹¹ Ebd. (Hiley, 1996)

Beim Improvisieren über einem Bordun wird die Spannung zwischen Konsonanz und Dissonanz deutlich hörbar, da die obere Stimme stets in Bezug zum selben Ton steht, was die unterschiedlichen Intervallqualitäten besonders hervorhebt. Eng damit verknüpft ist der Modusbegriff, der oft – neben der Beschränkung auf bestimmte Tonreihen oder Skalen – einen zentralen Bezugston voraussetzt. Auch wenn dieser Ton nicht immer im Bass liegt, wie etwa bei den plagalen Modi (dorisch – hypodorisch) des späten Mittelalters und der Renaissance¹², spielt dieser fundamentale Bezugston doch eine entscheidende Rolle als *Drone* oder tonaler Anker in melodischen und improvisatorischen Strukturen.

Das Musizieren über einem Bordun und folglich auch die Borduinstrumente (u.a. Sackpfeifen: dudyk, gajde, Piob mhòr, Uillean pipes, tulum, etc...) „sind bis heute überall dort erhalten, wo modale Skalen verwendet werden.“¹³ In der nordischen Folkmusik aus Europa ist diese Tradition z.B. in der *bagpipe music* in einprägsamer Weise zu finden. Auch im Jazz ist das Improvisieren über einem Bordun, oder Bordun-ähnlicher Textur bekannt. Insbesondere in der Musik der 60er Jahre – unter anderem mit dem Einfluss aus indischer oder arabischer Musik – gibt es interessante Beispiele für diese Art von Improvisation, wie z.B. Pharoah Sanders *Journey to Satchidananda*.

Eine subtilere Verwendung von Bordun kommt zustande, wenn der liegende Ton sich nicht im Bass, sondern in einer mittleren Stimme befindet, z.B. beim durchgehenden Erklingen einer bestimmten offenen Saite – als *pedal note*. Diese Technik finden wir ebenfalls in der Folkmusik bei den Harmonieinstrumenten (insbesondere Gitarren oder Lauten ähnliche Instrumenten wie die Bouzouki) oder Fiedeln aber auch in der Popmusik, wie z.B. bei *Wonderwall* von Oasis oder *Blackbird* von The Beatles. Diese Art von Bordun ist insofern weniger deutlich, weil die *pedal note* in der mittleren Stimme mit zahlreichen unterschiedlichen Harmonien kombiniert werden kann, ohne dissonant oder zumindest unästhetisch zu sein. Mehrere Pianisten, wie Brad Mehldau¹⁴, nutzen *pedal*

¹² In der heutigen Musikvermittlung – insbesondere in der Jazz- und Poplehre – werden Modi oft als Skalen ausgehend aus einem Grundton von unten nach oben verstanden. Aber die berühmten acht Kirchentonarten des Mittelalters waren keine Tonleiter, sondern funktionierten viel mehr wie Tonarten, die das Material, die Intervallverhältnisse zwischen Tönen und der Ambitus einer Stimme bestimmen sollten. Ein Plagaler Modus hatte die Unterquarte der Finalis (Grundton) als tiefster Ton, aber das Tonzentrum blieb der Grundton.

¹³ (Brandl, 2016)

¹⁴ (Mehldau, Brad Mehldau: The Greatest Jazz Pianist of Our Generation, 2024) Brad spricht darüber, dass diese Technik eindeutig aus dem Nachahmen von der typischen *open string* Textur der Gitarrenmusik, insbesondere der Pop-Kultur der letzten 70 Jahren, geboren ist.

notes in der linken Hand, um Harmonien zu rhythmisieren (gebrochene Akkorde) und das Gefühl von einem Beat zu generieren aber auch um nicht naheliegende Akkordkombinationen weniger drastisch klingen zu lassen. Mehldaus Version von *Blackbird*¹⁵ aus der Klavierfabrik von Steinway&Sons ist ein schönes Beispiel dafür. Hier spielt der Daumen der linken Hand ein G als Pedalnote und imitiert so die offene G-Saite einer Gitarre:

ABBILDUNG 2 BLACKBIRD VON BRAD MEHLDAU

Ein bemerkenswerter Aspekt der Bordunmusik ist die Ruhe, die durch die statische Natur eines Borduntongs entsteht. Ein nicht rhythmisch artikulierter Bordun ist zunächst ein arhythmisches Element, wodurch allein die Oberstimme für rhythmische Bewegung sorgt. Wenn die Melodie rhythmisch aktiv wird, entsteht eine lebendige Interaktion mit dem Bordun. Ist die Melodie hingegen rubato oder rezitativisch gestaltet, wirkt der Bordun eher als ruhendes Fundament.

¹⁵ (Mehldau, Blackbird, 2021)

Ein weiteres Phänomen entsteht, wenn der Bordun rhythmisiert und zyklisch eingesetzt wird. Dadurch nähert sich der Charakter des Borduntons den musikalischen Kategorien *Riff*, *Basso ostinato* oder *Ground Bass*.

1.2 RIFF

Das Wort *Riff* stammt aus dem Englischen und bezeichnet „a short melodic ostinato which may be repeated either intact or varied to accommodate an underlying harmonic pattern“¹⁶. Der Begriff wurde in den 1930ern Jahren bekannt, vor allem in Verbindung mit Big Band Musik – unter anderem von Count Basie oder Glenn Miller – und ist zusammen mit anderen Begriffen wie *vamp* ein Pendant der Populärmusik zum klassischen Begriff des *Obstinate* Basses. Passende Beispiele für die Technik des *Riff* in der Big Band Musik sind *Little Brown Jug* von Glenn Miller oder *Lester Leaps in* von Count Basie. Obwohl der Ursprung dieser Praxis in Jazz und Blues vermutlich auf die *call-and-response*-Tradition der westafrikanischen Musik und deren Einfluss auf die afro-amerikanische Kultur zurückzuführen ist¹⁷, findet sich in Europa bereits seit der Renaissance ein großes Corpus an Musik, deren Grundlage eine kurze, sich stetig wiederholende Basslinie ist.

Gerade in der Renaissance, mit dem Aufstieg des Bürgertums und der damit verknüpften Nachfrage nach Unterhaltungskunst für die gehobenen Schichten, entwickeln sich mehrere Gattungen weltlicher Musik für den privaten und gesellschaftlichen Gebrauch, darunter Tastenmusik für das häusliche Musizieren¹⁸, Lieder mit Lautenbegleitung oder Tanzmusik. Die „meisten dieser Quellen enthalten das an den Höfen und in fürstlichen Residenzen gepflegte Repertoire“¹⁹ und insbesondere die Tanzmusikwerke „ermöglichen einen guten Einblick in das Wesen der modischen Gesellschaftstänze der verschiedenen Länder Europas.“²⁰ Gleichzeitig ist diese Musik – trotz der Tatsache, dass die Musiker:innen sich „wie bei anderen Kunstgattungen und in der Mode an den höfischen

¹⁶ (Robinson, 2001)

¹⁷ Ebd. “The riff is thought to derive from the repetitive call-and-response patterns of West African music, and appeared prominently in African-American music from the earliest times”

¹⁸ s. die Sammlung von zahlreichen kleinen Werken eines Fitzwilliam Virginal Books aus dem 16. Jahrhundert.

¹⁹ (Brainard, 2016)

²⁰ (Brainard, 2016)

Modellen orientierten“²¹ – weniger von der Strenge des Hofes oder der kirchlichen Gesetze geprägt und dadurch von Elementen und Techniken der Volksmusik beeinflusst. In diesem Zusammenhang finden wir zu dieser Zeit in der Kunstmusik unzählige Tanzformen, wie die Jigs, Zarabandas oder Saltarellos, die aus der Musik der unteren Schichten entnommen wurden. Damit verbunden ist ein freierer Umgang mit dem Material, wodurch Improvisation eine große Rolle spielt.

Ein wesentlicher Bestandteil der Tanzmusik ist die Wiederholung rhythmischer und ggf. melodischer Muster. Nicht selten findet dieses repetitive Element im Bassbereich – neben der Perkussion – statt, da dieser das Fundament der Musik bildet und oft besonders deutlich hörbar ist. Beispiele dafür sind zahlreiche Ostinatobässe der Musikgeschichte, wie etwa Ravels *Bolero*, Bill Withers’ *Lovely Day*, Louis Coles und Genevieve Artadis *When You're Ugly* oder Claudio Monteverdis *Zefiro torna e di soavi accenti*.

Der Ostinatobass steht nicht nur eng in Verbindung mit Tanz, sondern auch mit Variation und Improvisation, insbesondere als Diminution oder Ornamentation eines vorgegebenen melodischen oder harmonischen Musters:

„Die Ostinatopraxis ist seit den Choraltenores der Pariser Motetten im 12. und 13. Jh. über G. Dufays Gloria ad modum tubae und die Werke von Obrecht, Agricola, Josquin und D. Ortiz in ganz Europa nachweisbar. Ein wesentlicher Einfluß ging dabei nach 1500 von Italien und seiner Tanzmusik aus. Im Zuge der Entwicklung der modernen harmonischen Schreibweise seit dem 16. Jh. griff man vermehrt auf die einfachen Melodien zurück und begann diese ständig zu variieren. Den Melodien wurden einfache und logische Abfolgen von Baßsequenzen unterlegt, die zusammen mit den Oberstimmen und ihren Variationen ein geschlossenes Ganzes bildeten“²². Ein schönes Beispiel ist Monteverdis *Zeffiro* (siehe Abbildung), wo die Ornamentationskunst über dem Ostinatobass bereits eine deutliche Nähe zur Improvisation zeigt:

²¹ Ebd.

²² (Harras & Hermann Meyer, 1995/2016)



ABBILDUNG 3

CIACCONA-BASS

Monteverdi benutzt in seinem *Zeffiro* ein altes, damals sehr bekanntes Ostinatomodell: die *Ciaccona*. Der ursprünglich aus Spanien stammender Tanz wurde „durch den Einfluss des spanischen vizeköniglichen Hofes zu Neapel“²³ in Italien breit verbreitet, wo die ersten Überlieferungen dieses Ostinatomodells zu finden sind, als „Viertaktgruppen, die eine Folge der Stufenakkorde I-V-VI-V beinhalten, über die wahrscheinlich diminuierend improvisiert worden ist.“²⁴

Ein besonderes Merkmal der *Ciaccona* und der damit verbundenen *Riff*-Musik ist die Energiezunahme im Laufe des Stückes. Durch das mehrmalige Repetieren des Ostinatomodells und die oft immer komplexer und dichter werdende Improvisationsschicht darüber, entsteht ein dramaturgischer Bogen mit einem ekstatischen Höhepunkt – meistens kurz vor dem Ende.

Die *Ciaccona* entwickelt sich im Laufe der Geschichte und mutiert mehrmals. So entstehen unterschiedliche Modelle, je nach Zeit und Land. Eng mit der *Ciaconna* ist auch der Ostinatobass der *Passacaglia*, der oft mit der *Ciaccona* kombiniert wird – als Dur-Moll Wechsel – oder sogar als Synonym benutzt wird. Alexander Silbiger sammelt mehrere Variationen und Erscheinungen der *Ciaccona* in seinem Artikel auf dem Grove Music Dictionary:

²³ (Troschke, 2016)

²⁴ Ebd.

(b) Sanseverino (1620): strumming formula (chords strummed in direction of arrows)



(c) Frescobaldi: *Cento partite* (1637), beginning of first ciaccona section



(d) Monteverdi: *Zefiro torna* (1632)



(e) Kettl: *Ciaccona* for keyboard (before 1675)



(f) Corelli: Sonata op. 2 no. 12 (1685)



(g) Francois Couperin: Chaconne from *L'impériale* (1726)



(h) J.S. Bach: *Ciaccona* for unaccompanied violin (1720)



ABBILDUNG 4

Besonders erwähnenswert ist die Fassung von Frescobaldi aus seiner *Cento Patite*²⁵ von 1637. Dieses Werk ist eins der umfangreichsten Tastenwerke der alten Musik als Katalog für Variationsmöglichkeiten und Diminutionskunst über einem Ostinatobass. Frescobaldi bietet uns gleich Hundert davon an und kombiniert dabei die *Passacaglia*-typische, fallende Moll-Basslinie mit der *Ciaccona* in Dur und dem Tanz der Corrente. In den

²⁵ Das Wort *Partita* war zu dieser Zeit ein Synonym für unsere heutige Variation.

ausgewählten Partien bleibt der Bass relativ unverändert, während sich die Ornamentation um ihn herum entfaltet:



ABBILDUNG 5

Einige Jahre später hat Johann Sebastian Bach ein ähnliches Werk geschrieben – die Chaconne aus der d-moll Violinsonate – und ebenfalls ein Katalog an Variations- und Ornamentationsmöglichkeiten über der fallenden Linie der *Ciaccona* geliefert (siehe Abbildung). Dieses Werk bestätigt die improvisatorische Beschaffenheit des Ostinatobasses und bietet ein beeindruckendes Beispiel für das Phänomen des exponentiellen Wachstums in der Musik, durch den sich bis zu Ekstase entwickelnden Fluss und die Zunahme an harmonischer Komplexität und rhythmischer Intensität über einem sich zyklisch wiederholenden harmonischen Muster.



ABBILDUNG 6

Die folgenden Ausschnitte dokumentieren die Zunahme an rhythmischer Komplexität im Laufe des Stückes und die unterschiedlichen Ornamentationsstrategien von Bach, inkl. Akkordbrechungen, Skalen, arpeggierte Harmonien, Orgelpunkt, etc....:



ABBILDUNG 7



ABBILDUNG 8



ABBILDUNG 9



ABBILDUNG 10



ABBILDUNG 11

Die Chaconne von J. S. Bach war bereits für die Romantik ein Faszinosum – Brahms hat es als Klavierwerk für die linke Hand ausgesetzt – aber sie steht, wie wir gesehen haben, am Ende einer alten Tradition von Diminutionswerken. Die Gattung der *Ciaccona* verschwindet ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast vollständig aus der musikalischen Landschaft und wird später nur im Zuge vereinzelter „Rekonstruktionsversuche“ oder historistischen Studien²⁶ aus der Vergessenheit geholt. Gleichzeitig hat sich die musikalische Kategorie der *Ciaccona* und vor allem der *Passacaglia* als langsames, immer weiterschreitendes Bassmodell und als „sich entwickelnde Variation“²⁷ bis heute in der abendländischen Komposition etabliert. Mehrere Beispiele aus den letzten Jahrhunderten wie die Passacaglia aus Shostakovichs 1. Violinkonzert oder Caroline Shaws „Partita for 8 voices“ belegen diese These.

Wenn es um die Parallelen zwischen der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und der Improvisationskunst der Jazzmusik geht, dann gibt es wenige bessere Beispiele als die Arbeit des französischen Serpentspielers Michel Godard, der in seinem Album *A Trace of Grace* nicht nur ein Ensemble aus einer Mischung von Alte-Musik-Interpret:innen und Jazzmusiker:innen bildet – unter anderem mit dem US-Amerikanischen Musiker Steve Swallow oder dem italienisch-sardischen Saxophonist und Multiinstrumentalist Gavino Murgia – sondern sogar eine Version von *Zefiro* von Monteverdi, also von einer *Ciaccona* aufnimmt, in der er mit dem Serpent über dem Ostinatobass in eklektischer Weise improvisiert und diminuiert und damit eine Brücke zwischen Venedig um ca. 1600 und NY um ca. 2010 baut. Auch interessant aus diesem Album ist der Track *Soyeusement*, eine originelle Komposition Godards, die aber im Grunde eine Hommage an die Ostinatobässe der Alten Musik ist und somit wie eine *Ciaccona* gebaut ist:

²⁶ Busoni

²⁷ Schönberg



ABBILDUNG 12

Eine ähnliche Art der Improvisation über einem Ostinatobass oder Riff – in diesem Fall ohne explizite Berufung auf Alte Musik – finden wir in vielen Stücken von Brad Mehldau oder Keith Jarrett. Ein Beispiel für eine besonders beeindruckende linke Hand als Basis für die Improvisation in der rechten Hand bietet das Stück *Final Impromptu* von Keith Jarrett, das er am 25. Januar 1984 in Japan live als Zugabe spielte. Hier übernimmt die linke Hand in strenger Weise Bass, Harmonie und Rhythmus – fast wie eine vollständige Band, während die rechte Hand sich melodisch über der I–V-Harmonik freibewegt. In der Abbildung sehen wir zunächst das Riff der linken Hand, das über das gesamte Stück konsequent wiederholt wird, sowie darunter eine Auswahl der Improvisation der rechten Hand, die die melodische, harmonische und rhythmische Kreativität von Jarrett zeigt:

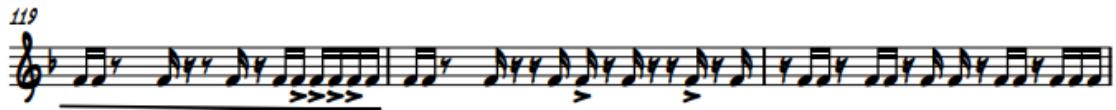


ABBILDUNG 13

CONTRAPUNTO ALLA MENTE

Die Improvisation des 17. Jahrhunderts ging über die Diminution einer Harmonie hinaus. Bereits seit der Renaissance stand der Begriff *Contrapunto alla mente* für die Improvisation, die auf kontrapunktische Ebene agierte, in dem der Improvisor eine mehrstimmige Textur frei, über einem Generalbass oder einem Cantus Firmus erfand, die in mehreren obligaten Stimmen und streng nach kontrapunktischen Regeln der Dissonanzbehandlung ausgesetzt war und je nach Fertigkeit sogar „einfache“ imitatorische Elemente integrierte. In dieser Art von Improvisation vermischen sich die Grenzen zwischen Komposition und Improvisation am meisten und es wird dadurch deutlich, dass zu dieser Zeit „die Regeln des Contrapunctus gleichermaßen für schriftlich niedergelegte Komposition und extemporierte, nur mündlich vorgetragene Praxis Gültigkeit hatten“, sodass die meisten Theoretiker „eine Unterscheidung der beiden Arten nur am Rande vornahmen“²⁸.

Wenn wir zurück zu Frescobaldi und seinen *Cento Partite* zurückkehren, finden wir dort unzählige Beispiele für diese Art von Improvisation, die einen Schritt weitergeht als die bloße horizontale Diminution einer Harmonie und tiefer in die mehrstimmige Struktur und Bezifferung des *Ciaccona* Basses greift. Gleich am Anfang verändert Frescobaldi die Richtung des Ostinatobasses, in dem die Quinte nicht von oben via Fauxbordon mit Bezifferung 7-6 über einem phrygischen Halbschluss Bb-A sondern von unten via Ruggiero, also 6 über G.

²⁸ (Welker, 1996/2016)



ABBILDUNG 14

Diese veränderte Richtung wird noch deutlicher in der sechsten *Partita*, durch den chromatischen Stieg und die leittönigen Diskantklauseln F#-G und G#-A im Bass:

ABBILDUNG 15

Es überrascht nicht, dass wir die genau gleiche Strategie wie bei Frescobaldi in Bachs o.g. *Ciaccona* aus der d-moll Violinsonate wiederfinden. Ab Takt 193 beginnt ein Zyklus der *Ciaccona* – an dieser Stelle in Dur – und anstatt wie gewohnt als fallende Linie, wird der Bass als steigende Figur zur Quinte, ebenfalls mit Leitton G#-A geführt:



ABBILDUNG 16

In diesem Sinne ist es deutlich, dass der Kontrapunkt im 17. und 18. Jahrhundert kein Gegensatz zur Improvisation darstellte,²⁹ sondern die Improvisation ein wesentlicher Aspekt innerhalb des Kontrapunkts war. Diese Idee ist in der Lehre von Volkhardt Preuß besonders präsent, wie seine Unterscheidung³⁰ zwischen ornamentalem und comprehensiven Kontrapunkt zeigt:

Der **ornamentale Kontrapunkt** erzeugt keine komplizierten mehrstimmigen Texturen wie Kanon und Fuge, sondern gibt diese durch die Kunst der Verzierung frei. Er entspricht der Kategorie der „Facilita“. Die Konzeption der Stimmen ist **simultan**. Er ist aus der kontrapunktischen Improvisation gewonnen, dem „*Contrapunto alla mente*“.

Der **comprehensive Kontrapunkt** erzeugt komplizierte mehrstimmige Texturen und erzwingt sie sogar manchmal. Er entspricht der Kategorie der „Difficulta“. Die Konzeption der Stimmen ist **sukzessiv**. Er bedarf kompositorischer und konstruktiver Ausarbeitung auf dem Papier und verschließt sich der Improvisation.

²⁹ An dieser Stelle wäre eine Erwähnung und Analyse weiterer Werke sinnvoll, wie z.B. die Chaconne aus der d-moll Violinsonate von Johann Sebastian Bach, die ebenfalls einen beeindruckenden Katalog an ornamentalem Kontrapunkt liefert.

³⁰ (Preuß, Spiegel und Träne. Kontrapunktische Strenge und der Affekt der Trauer, 2017) S. 32

MEHLDAU – *AND I LOVE HER*

Ein Beispiel für eine ähnliche Herangehensweise in der Gegenwart – nicht nur bedingt durch das Einstudieren alter Musik, sondern auch aufgrund des Einflusses der afro-amerikanischen Kultur der Improvisation – ist immer wieder die Musik des US-Amerikanischen Pianisten Brad Mehldaus, die wir in dieser Abhandlung bereits begegnet sind. Wenn es um Riffs geht, dann ist Mehldau ein Meister. Es gibt von ihm unzählige Beispiele für geschmackvolle und zugleich komplexe Improvisationen über einem Ostinatobass, sowohl aus eigener Feder wie aus bekannten Songs der Populärmusik.

2016 spielte Brad Mehldau beim 21C Music Festival eine Version von *And I Love Her* von The Beatles. Was zunächst wie eine „harmlose“ Improvisation³¹ über einem Klassiker der Popmusik beginnt – in der bereits besprochenen traditionellen Art von melodischer Improvisation in der rechten Hand über einem harmonischen Fundament in der linken Hand (siehe Abb. 17) – mündet ab ca. Minute 4 in eine Improvisation über ein Riff mit der Tonfolge G-F-G-D im Bass, mit dem die folgende Harmonie zunächst verknüpft ist (Abb. 18):

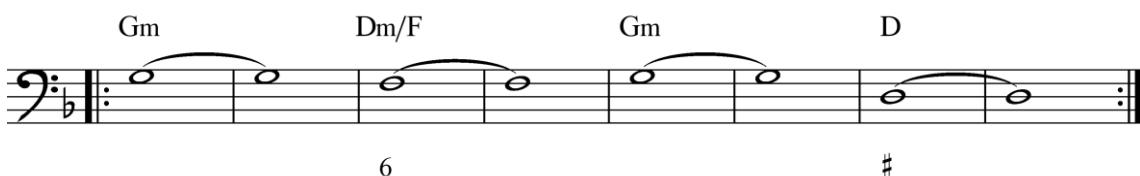


ABBILDUNG 17

³¹ Übrigens hier benutzt Mehldau erneut einen *drone* als Pedalnote in der Mitte. Interessant dadurch ist die Wendung nach Dur – zur Durparallele, also die III. Stufe im Moll – weil die Pedalnote ja der Grundton im Moll ist und dadurch diese Wendung nach Dur etwas unvollständig und unerfüllt bleibt, dadurch dass die Sexte über der Durparallele nicht aufgelöst wird. In dem Beispiel bei Abbildung 9 heißt es, dass D immer noch erklingt, als die Kadenz nach F-Dur geht, sodass wir ein F-Dur und d-moll Klang gleichzeitig empfinden.



ABBILDUNG 18

Was ab diesem Punkt passiert, kann man mit Mehldaus eigenen Worten beschreiben: “improvisation itself can be construed as a kind of interpretation: the direct, heartfelt interpretation of what’s closest to you at any given moment. But in that moment when my riff on Brahms slides out, it has no cognitive baggage. Theorizing comes later.”³²

Gleich am Anfang der Riff-Improvisation bildet sich eine Frage-Antwort-Textur zwischen Tenor und Sopran. Der Tenor, der bis jetzt die Pedalnote gespielt hat, beginnt nun, das Thema des Songs zu zitieren, während die Oberstimme freier agiert (siehe Abb. 19). Besonders schön an diesem Riff ist die helle Durterz über dem letzten Akkord, meiner Meinung nach eine Verbeugung vor Radioheads hybrider Dur-Moll-Harmonik

³² (Mehldau, Brahms, Interpretation & Improvisation, 2000)

und gleichzeitig ein typisches Element der Blues-Tradition, eine *Blue-note* (Fa contra Fis [F#]).



ABBILDUNG 19

Ab Minute 5:10 steigt die Komplexität der beiden melodischen Ebenen Tenor und Sopran (Abb. 20), bevor es ab 5:31 zu einem dramatischen Texturwechsel kommt, und die Musik sich mehr in Richtung der von der Minimalmusik beeinflussten New Classical bewegt – man denke dabei an Namen wie Ludovico Einaudi oder Philip Glass. Ab Minute 6:30 zündet die Improvisation endgültig, und wir hören rhythmisierte Akkordbrechungen (Abb. 21):



ABBILDUNG 20

Musical score for Abbildung 21, showing three staves of music. The top staff begins at measure 126 with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 2/4. It features sixteenth-note patterns in the upper voice and eighth-note patterns in the lower voice. The middle staff begins at measure 129 with a bass clef, a key signature of one flat, and a time signature of 2/4. It features sixteenth-note patterns in the upper voice and eighth-note patterns in the lower voice. The bottom staff begins at measure 132 with a bass clef, a key signature of one flat, and a time signature of 2/4. It features sixteenth-note patterns in the upper voice and eighth-note patterns in the lower voice.

ABBILDUNG 21

Die ersten variativen Elemente dringen in die Harmonik und Bezifferung des *Riffs* ein, und wir hören eine Fassung mit den wehmütigen Sekunden D-E und A-Bb (Abb. 22) über den Akkorden.

Gm⁹/D Dm^{9(sus4)}/C Gm⁹ D(add11add9)

9/6 9/5 9/6 9/5/4

ABBILDUNG 22

Danach entwickeln sich die Harmonien des *Riffs* über einem Orgelpunkt über D weiter – wobei darüber das tonale Zentrum G vermieden wird – und es kommt eine kleine Melodie dazu in der Oberstimme, in voller Brahms-attitüde einer „unendlichen melodie“ (Abb. 23).

Gm⁹/A D(add9)/F♯ Gm⁹/F Dm⁹

ABBILDUNG 23

Trotz der Abwesenheit von G und der besonderen Rolle von D gibt es in diesem Abschnitt keine Modulation nach D. Der Grund dafür ist die Zeit und vor allem der Zyklus oder Loop. Spätestens an dieser Stelle befinden wir uns in einem Flow, der dadurch entsteht, dass wir dieselben Harmonien in einer bestimmten Reihenfolge mehrmals gehört haben. Dadurch entwickelt sich eine parallele, abstrakte Zeitebene, die nicht linear verläuft, sondern sich zyklisch wiederholt. Diese zweite Zeitebene existiert fast unbewusst parallel zur tatsächlichen Musik und ist ein wesentlicher Aspekt von Improvisation über einem „Gerüst“, egal welcher Art.

In diesem Fall ist dieser Loop aus vier gleich langen Harmonien entstanden. Die erste und dritte Harmonie ist G-Moll. Dadurch, dass wir in Abb. 23 in der ersten und dritten Harmonie die Töne von Gm⁹ hören, brauchen wir keinen Ton G, denn wir wissen unbewusst immer noch, wo wir sind. Diese parallele Zeitempfindung ermöglicht es der

Improvisator:in, wesentliche und komplexe Veränderungen der Harmonie, Textur, Melodie und theoretisch sogar Rhythmik durchzuführen, ohne dabei den Zyklus oder Flow zu verlassen. Die darauffolgende Weiterentwicklung dieses Riffs führt unsere Wahrnehmung bis an die Grenze, sodass es mehrere Momente gibt, in denen wir keine der vier ursprünglichen Harmonien hören, und trotzdem führt uns Mehldau immer wieder zurück zu einem „musikalischen Zuhause“.

Es folgen noch vier besondere Stellen, die ich zur einfacheren Veranschaulichung aus der stark arpeggierten Textur reduziert habe und die als Beispiele des ornamentalen Kontrapunkts innerhalb dieser Improvisation dienen sollen:

Bars 181-188

A

Bars 245-53

B

B_b^{Δ9} B_bmaj9(#11) F(add4) / B_b^{Δ9} B_bmaj9(#11) D/F# D

Bars 269-76

C

B_bmaj7(add4) Dm⁹/F E_bmaj9(#11) D^{Δ7}

Bars 287-92

D

B_bmaj7(#11)/F F Gm⁷ Gm D

E

Bm/C \sharp	F \sharp m/C \sharp	C \sharp (sus4)	C \sharp	Fm/A \flat	F/A	A $^+$	D(sus4)	D
---------------	-------------------------	-------------------	------------	--------------	-----	--------	---------	---

$\frac{9}{4}$ $\frac{6}{4}$ 4 - # 6 6 4 -

$\frac{6}{3\#}$ $\frac{4}{\#}$

ABBILDUNG 25

In A und B sind die fast kontrapunktischen Bewegungen zwischen Bass und Oberstimme zu erkennen. Darüber hinaus ist bemerkenswert, wie der Satz sich langsam in Richtung Bb-Dur bewegt, besonders bei C durch das Es als reine Quarte über Bb-Dur und die spätere Fassung als phrygische Wendung nach D-Dur, bis wir bei D sogar einmal Pachelbel (Bb-F-Gm-D) in voller Pracht hören.

Der Klimax dieser Improvisation und das Paradebeispiel dafür, wie weit Mehldau den harmonischen Inhalt – im Sinne von ornamentalem Kontrapunkt – des Riffs verändert, ohne dabei den Flow des Zyklus zu verlassen, findet sich gleich nach D ab Takt 293 (siehe oben Abb. 25, E für die grobe Reduktion). Die kurze „Modulation“ nach Fis-Moll und Cis-Dur wird eingeleitet durch die lydische Quarte Gis über D am Ende des vorherigen Zyklus und führt durch eine klassische 4-3-Sequenz, wobei beim Fis-Moll die Bezifferung 7-6 aufgrund der Quinte Cis im Bass erfolgt.

Die Variation der Harmonien ad hoc gehört zu den angesehenen Fähigkeiten einer Jazzpianist:in und hat eine lange Tradition. Solo-Improvisationen bieten aus praktischen Gründen eine besonders fruchtbare Situation, weil der/die Musiker:in nicht berücksichtigen muss, dass die Mitspielenden ebenfalls diese harmonischen Veränderungen wahrnehmen und ihnen korrekt folgen. Dennoch gibt es eine lange Tradition harmonischer Variationen, die über dem originalen Basston oder unter der Melodie funktionieren – sodass Trio- oder Quartett-Konstellationen immer noch möglich sind, auch wenn die Harmonie stark verändert wird. Beispiele hierfür sind Tritonus-Substitutionen, hinzugefügte chromatische II-V-I-Verbindungen, Alterationen der Dominanten oder „Vermollung“ bzw. „Verdurung“ bestimmter Stufen oder Kadzenzen.

Alle diese Techniken im Detail darzustellen, würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen. Trotzdem ist es mir wichtig, sie zu erwähnen, da sie oft nur dadurch möglich sind, dass im Hintergrund – im „inneren Ohr“ – die besagte parallele Zeitebene mit dem „originalen“ Harmoniegerüst weiterläuft und dafür sorgt, dass die Variationen als solche und nicht als Bestandteil einer Komposition empfunden werden. Ein Riff ist meist kurz und prägnant und bildet daher selten für sich allein ein vollständiges Musikstück. Deshalb findet der Prozess von der Originalform zur Variation in der Regel innerhalb desselben Stückes statt. Doch was geschieht, wenn sich dieser Prozess der Veränderung eines musikalischen Gerüsts zeitlich verselbstständigt und aus dem Moment der Improvisation herauswächst? Was passiert, wenn dieser Prozess der Veränderung über Jahre hinweg

innerhalb eines bestimmten Kulturkreises oder einer Epoche stattfindet, sodass die Variation nur denjenigen bewusst wird, die die originale Form kennen?

Diese Veränderungsprozesse sind in der Kunst allgegenwärtig. Doch genauso wie eine Schicht aus Staub und Sand setzt sich die Zeit auf diese Prozesse nieder und begräbt sie, sodass nach 100 Jahren nur ein Archäologe – oder in diesem Fall eine Musiktheoretiker:in oder Musiker:in – die Spuren verfolgen kann. Dieses Phänomen ist für unser Vorhaben in dieser Abhandlung vor allem im Rahmen der Improvisation über einer Chord Progression oder einem Lied interessant, da der Vortrag einer Melodie oder Harmoniefolge, die Zuhörer:innen und Musiker:innen bekannt ist, eine starke und häufige Form menschlicher musikalischer Kommunikation darstellt und besonders viel Raum für Variation bietet.

1.3 CHORD PROGRESSION UND GENERALBASSGERÜST

Was ist der Unterschied zwischen einer *Chord Progression* und einem *Riff*? Dieser Unterschied ist meines Erachtens weniger musikalisch begründet als vielmehr eine Frage der formalen Gestaltung. Während das *Riff* oder der *Ostinatobass* ein kurzes Modell ist, das oft ein einziges tonales Zentrum hat, um welches sich die Basslinie oder die Akkorde bilden, kann eine Chord Progression längere harmonische Sequenzen umfassen, die oft mehrere tonale Zentren ansteuern oder zumindest harmonische Bewegung beinhalten. Darüber hinaus ist die zyklische und repetierende Wirkung eines Ostinatobasses oder Riffs bei einer Chord Progression weniger stark ausgeprägt, wodurch ein anderer formaler Eindruck entsteht.

DIEGO ORTIZ UND SEINE RECERCADAS

In der Musik des 16. Jahrhunderts gab es bereits mehrere bekannte *Chord Progressions*, die Grundlage sowohl für Tanz als auch für musikalische Improvisation waren, insbesondere für die ornamentale Diminutionspraxis. Ein wichtiges Zeugnis für diese Praxis liefert Diego Ortiz mit seinen *Recercadas*. Ortiz' berühmtes Werk *Tratado de glosas* (1553) enthält detaillierte Angaben zur Technik der Diminution und Ornamentik und gibt zugleich Einblick „in die verschiedenen Improvisations-Techniken, die von den Streichern der Zeit praktiziert wurden.“³³ Darin befinden sich sechs Recercadas, die den damals bekannten Ostinatobass „La Spagna“ verwenden und die gängige Art der

³³ (Griffiths & Hoersley, “Ortiz, Diego.”, 2004/2016)

Improvisation über einen Cantus firmus dokumentieren. Weiterhin schreibt Ortiz acht weitere *recercadas*, bei welchen es sich „um Variationssätze auf der Grundlage italienischer Passamezzo-Bässe handelt [...] und die einen ›moderneren‹ Improvisations-Stil zeigen: die von einem Tasteninstrument übernommenen Dreiklänge über den Tönen der Passamezzo-Bässe sind gleichsam das ›Thema‹; der Violist hat melodische Variationen zu erfinden, die sich dem langsamen Metrum des harmonischen ›Themas‹ anpassen“³⁴. Diese Passamezzi sind nichts anderes als zu der Zeit sehr erfolgreiche *Chord Progressions*, deren nicht nur ein bestimmter Rhythmisches Pattern und Basslinie zugrunde liegt, sondern eine damit verknüpfte Harmonik. Deswegen erscheinen sie bei Ortiz nicht nur als Bass, oder Cantus Firmus „sondern als vierstimmiger Satz Note gegen Note [...], d.h. alsakkordische Modelle.“³⁵ Manche dieser Modelle sind sogar bis heute noch bekannt, wie z.B. „La Folia“. Untenstehend findet sich ein Ausschnitt aus Ortiz' erster *Recercada* über „La Folia“, zunächst in ihrer vierstimmigen Grundlage, gefolgt von einer Variation für Viola da Gamba:

The musical score consists of eight staves. The top four staves are labeled CANTUS, ALIVS, TENOR, and BASSVS, representing a four-part setting. The bottom four staves are labeled VdG, representing a variation for Viola da Gamba. The title "RECERCADA QVARTA" is centered above the staves, and the number "53" is at the end of the page.

³⁴ Ebd.

³⁵ (Dahms & Ward, 1997/2016)

In moderner Notation:

RECERCADA QVARTA

Abbildung 26

Wir finden diese Art von Improvisation nicht nur in der Ensemble-Musik, sondern auch in der Sololiteratur dieser Zeit. Hier wird die *Chord Progression* mehrmals auf dem „Tasteninstrument quasi in der Form des Ostinatos als Begleitung für fortlaufende Variationen in der Oberstimme repetiert.“³⁶

MY LADYE NEVELS GROWNDE UND LA FOLIA

Einer der ersten und bedeutendsten Akkordfolgen (in England *Grounds* genannt) des 16. Jahrhunderts ist der bekannte *My Ladye Nevells Grownde*. Eine Version davon für Tasteninstrument – mit 5 Variationen oder Diminutionen desselben harmonischen Gerüsts – findet sich im sogenannten „My Ladye Nevells Book“, einem Manuskript mit Werken von William Byrd aus dem Jahr 1591. Thomas Morley, englischer Komponist und Theoretiker dieser Zeit „weist ebenfalls auf die Improvisationspraxis in diesen Grounds hin, wobei er ausdrücklich anmerkt, daß das variative Diminuieren ein beträchtliches Können voraussetzt: »for, we must not thinke that he [...] may at his ease

³⁶ (Harras & Hermann Meyer, 1995/2016)

sing one part upon a ground without great study»³⁷ In der Abbildung unten ist zu erkennen, dass der Bass in der linken Hand kaum verändert wird, weder rhythmisch noch melodisch; wenn die linke Hand variiert wird, dann liegt es an der mehrstimmigen Textur der Musik dieser Zeit und an dem Tenor.

1



2



3



4



³⁷ Ebd. Zitat von Th. Morley aus (Morley, 1597)



Das Besondere an diesen harmonischen Modellen war vor allem, dass sie weithin bekannt waren und somit ein großes Wiedererkennungspotential boten. Diese Chord Progressions gehörten zum kollektiven Bewusstsein dieser Zeit und waren oft eng verknüpft mit einem bestimmten Tanz oder Tanzrhythmus, wie der *Riff*. Diese Bekanntheit ermöglichte einerseits das spontane Variieren und andererseits das Wiedererkennen der Variation durch die Zuhörer:innen. Solche harmonischen Progressionen dienten auch als Vorlage für die Komposition von „Tänzen, Liedern und Instrumentalvariationen“³⁸, wie z.B. die *Chord Progression* mit dem Namen *La Folia*³⁹, eine harmonisch-melodische Formel, die im 15. Jh. in Spanien entstand und sich im 16. bis 18. Jh. großer Beliebtheit erfreute“. Auch diese Akkordfolge „geht aus einem Entwicklungsprozeß hervor“ und durchlebte innerhalb zweier Jahrhunderten verschiedene Phasen, mit unterschiedlichen Akkorden, Rhythmen, Titeln und Varianten.

³⁸ (Griffiths, Folia. Zum Terminus, 1995/2016)

³⁹ Diese Akkordfolge haben wir vorhin als *recercada* am Beispiel von Diego Ortiz gesehen. In der Abb. 19 habe ich sie reduziert und es mir erlaubt, darüber die anachronistischen Akkordsymbole zu setzen.

LA FOLIA (Ortiz)

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time (indicated by '3'). The key signature changes throughout the piece. Above the notes, harmonic progressions are labeled: D, Gm, F, B♭, F, Gm, D. The piece ends with a final measure in D major.

D Gm F B♭ F Gm D D Gm F B♭ F Gm C D Gm

ABBILDUNG 27

Viele dieser harmonischen Modelle wurden im Laufe der Zeit zu etablierten Satzmodellen, wie etwa der bekannte „Pachelbelbass“, benannt nach dem Satzmodell aus Pachelbels *Canon in D*, einer Quartfallsequenz, die in Terzen versetzt nach unten schreitet:

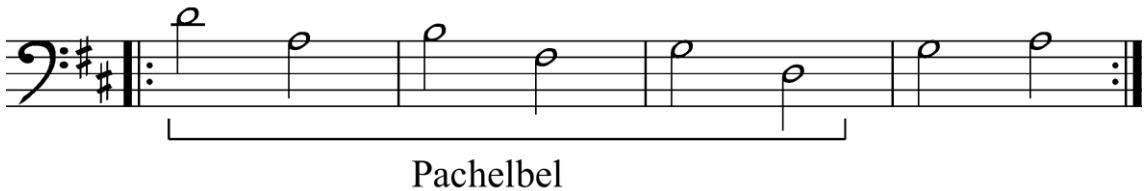


ABBILDUNG 28

BLUESFORM UND EARL “FATHA” HINES

Auch hier finden wir ein Parallelbeispiel aus der Kultur der letzten 100 Jahre. Der sogenannte *Blues* ist nicht nur ein Musikgenre oder eine musikalische Ästhetik innerhalb der afro-amerikanischen Kultur, sondern auch eine Akkordfolge, die fast jede:r Musiker:in bekannt ist. Die Geschichte des Blues ist zugleich ein Entwicklungsprozess: „Eine Untersuchung zur Typologie der Bluesformen erbrachte eine überraschende Vielfalt von mehr als zweihundert standardisierten, poetisch-musikalischen Ablaufmodellen (Dauer 1979, S. 9ff.; 1983; 1987). Unter diesen stellen die acht-, zwölf- und sechzehntaktigen Standardformen den Hauptanteil dar. Im Verlauf der 1940er Jahre wurden die weniger gebräuchlichen Modelle von Musikern und Publikum so weit vernachlässigt, daß sie derzeit nahezu verschwunden sind. Die häufigste Bluesform ist der Zwölftakteblues. Sein Ablauf, der allgemein als die Bluesformel verstanden wird, ist

in drei melodische Phrasen zu je vier Takten unterteilt, die poetisch und musikalisch dem Schema A A B folgen. Analog zu den drei melodischen Phrasen bildet die Standardbluesformel ein Harmoniemodell, das nach dem bekannten (folgenden) Akkordschema verläuft:⁴⁰

Blues (Simple)

F⁷ ✕ ✕ ✕ B_b⁷ ✕ F⁷ ✕ C⁷ B_b⁷ F⁷ ✕

ABBILDUNG 29

Der *Blues* spielt als wesentliches Element der Jazzmusik eine zentrale Rolle, nicht nur als spiritueller Anker oder kulturstiftendes *Backbone* der afro-amerikanischen Musik, sondern auch als formales Element, bestehend aus 12 Takten und 3 wichtigen Harmonien – der I., IV. und V. Stufe –, wobei die V. Stufe keine dominantische Rolle spielt, da traditionell alle Harmonien Septakkorde sind. Es gibt unzählige Kompositionen, die als Melodie zu den *Blues Changes* geschrieben wurden, wie z.B. „Straight, No Chaser“ von Thelonious Monk⁴¹ oder „Bag’s Groove“ von Milt Jackson. Interessant ist hierbei, wie sich die Blues-Akkordfolge im Laufe der Jazzgeschichte verändert hat. In den 1940er-Jahren und in der Swing-Era etablierte sich folgende Version der zwölftaktigen Akkordfolge, die die subdominantische Klangfarbe der Blues-Harmonik durch eine dominantische Kadenz am Ende ergänzt:

Blues (Jazz)

F⁷ B_b⁷ F⁷ ✕ B_b⁷ B⁷ F⁷ D⁷ G⁷ C⁷ F⁷ ✕

ABBILDUNG 30

⁴⁰ (Hoffmann, 2016)

⁴¹ Gerade Monk schrieb sehr viele Bluesmelodien.

Der bekannte Jazzpädagoge Jamey Aebersold listet in seinem „Jazz Handbook“ bis zu 17 unterschiedliche Variationen der Blues Changes auf (Abb. 32), wobei insbesondere die Akkordfolge des Standards *Blues for Alice* von Charlie „Bird“ Parker besondere Bedeutung erlangt hat: „The simple 12-bar scheme [...] has been subjected to sequences of interpolated secondary-dominant progressions. An extreme example is provided by Charlie Parker’s Blues for Alice (1951), on the EP Charlie Parker (1951–3, Clef 287).“⁴²

Ex.2 Harmonic structure of C. Parker: *Blues for Alice* (1951), on the EP *Charlie Parker* (1951–3, Clef 287)

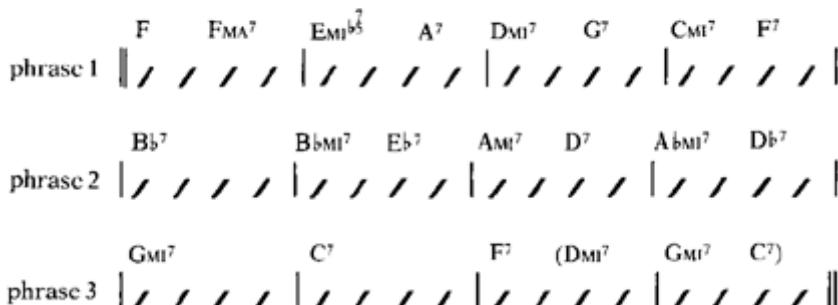


ABBILDUNG 31

EXAMPLES OF BLUES PROGRESSIONS (In the Key of F)												by Dan Haerle	
Measure No.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
1.	F7	F7	F7	F7	Bb7	Bb7	F7	F7	C7	C7	F7	F7	
2.	F7	F7	F7	F7	Bb7	Bb7	F7	F7	C7	Bb7	F7	C7	
3.	F7	Bb7	F7	F7	Bb7	Bb7	F7	F7	G7	C7	F7	C7	
4.	F7	Bb7	F7	F7	Bb7	Bb7	F7	D7	G7	C7	F7	C7	
5.	F7	Bb7	F7	F7	Bb7	Bb7	F7	D7	Gmi7	C7	F7	Gmi7	C7
6.	F7	Bb7	F7	F7	Bb7	Eb7	F7	D7	Db7	C7	F7	Db7	C7
7.	F7	Bb7	F7	Cmi7	F7	Bb7	Eb7	F7	Ami7	D7	Gmi7	C7	Ami7 D7 Gmi7 C7
8.	F7	Bb7	F7	Cmi7	F7	Bb7	Eb7	A-7	D7	Gmi7	C7	Ami7	D7 Gmi7 C7
9.	F7	Bb7	F7	Cmi7	F7	Bb7	Bmi7	E7	F7	Ami7	C7	Bb7	Ami7 D7 Gmi7 C7
10.	FM7	Emi7	A7	Dmi7	G7	Cmi7	F7	Bb7	B07	A-7 D7	Ab-7	Db7	Gmi7 C7
11.	FM7	Emi7	Eb-7	Dmi7	Db-7	Cmi7	Cb7	BbM7	Bbmi7	Ami7	Ab-7	Gmi7	C7
12.	FM7	BbM7	A-7	G-7	Gb-7	Cb7	BbM7	Bbmi7	Ami7	Ab-7	Gmi7	Gb7	FM7
13.	FM7	BbM7	A-7	G-7	Gb-7	Cb7	BbM7	Bbmi7	Eb7	Ab-7	Db7	GbM7	Gmi7 C7
14.	FM7	Emi7	A7	Dmi7	G7	Cmi7	F7	BbM7	Bbmi7	Eb7	Ami7	C7	Ami7 D7 Gmi7 C7
15.	FM7	Emi7	A7	Dmi7	G7	Gbmi7	Cb7	BbM7	Bmi7	E7	Ami7	C7	Bb7
16.	F#mi7	B7	Emi7	A7	Dmi7	G7	Cmi7	F7	BbM7	Bbmi7	Eb7	AbM7	Gmi7 C7
17.	FM7	F#mi7	B7	EM7	EbM7	DbM7	BM7	BbM7	Bmi7	E7	AM7	Ami7	D7 Gmi7 C7

NOTE: Portions of these progression could be combined with each other to create hundreds of slight variations of the above. Notice that practically all blues progressions follow a similar basic form, which is as follows: Final 4 measures - V (five) chord (or ii-V substitute) returning to a I (one) chord.

ABBILDUNG 32

⁴² (Kernfeld, 2003)

Ein interessantes frühes Beispiel einer variierten Bluesform finden wir bei Earl „Fatha“ Hines in seiner Komposition *Blues in Thirds*⁴³. Vergleicht man mehrere Aufnahmen dieses Stücks, die im Laufe seiner Karriere entstanden sind, zeigt sich ungefähr folgendes harmonisches Gerüst (siehe folgende Abbildung). Diese Komposition verbindet die Bluesform mit der Jazzsprache der 1930er-Jahre, unter anderem durch die Verwendung von Durakkorden mit Sexte, den Klang der erhöhten zweiten Stufe mit None⁴⁴ (G9) und insbesondere die mollsubdominantische Wendung in Takt 6:

ABBILDUNG 33

Dieser kreative Umgang mit der Bluesform beschränkt sich nicht allein auf die Komposition, sondern zeigt sich besonders deutlich auch in Hines' Improvisation. In der Aufnahme von „Blues in Thirds“ aus dem Jahr 1928⁴⁵ liefert Hines in 6 Chorussen harmonische Variationen der Bluesform an der Grundlage seiner Komposition. In der folgenden Abbildung habe ich eine harmonische Reduktion dieser Improvisation angefertigt. Im vierten Chorus wird das harmonische Tempo auf Viertelnoten erhöht, wodurch viele Durchgänge zwischen den Eckpunkten der Harmonien entstehen. Die typische Stride-Textur der linken Hand und die weiten Griffe schaffen eine durchgehende Mehrstimmigkeit. Obwohl es subjektiv bleibt, zu bestimmen, welche Durchgänge tatsächlich eine eigenständige harmonische Instanz darstellen und welche bloß Vorhalte oder Durchgangsnoten sind, ist dennoch klar erkennbar, wie die ursprünglichen Harmonien des Gerüsts – ähnlich wie wir es später bei Buxtehude sehen werden – ausgedehnt oder verkürzt, variiert oder durch Substitutharmonien ersetzt werden. Während im vierten Chorus (A4) die ursprünglichen Harmonien der ersten zwei Takte erklingen, erscheint im fünften Chorus die zweite Stufe als Mollakkord. Im sechsten Chorus hören wir sogar eine Zwischendominante in typischer Turnaround-Manier (I-VI-

⁴³ Auch oft als Caution Blues bekannt

⁴⁴ Oder Doppeldominantischer Klang.

⁴⁵ (Hines, 1928 (1993))

II-V) sowie Alterationen der Dominanten über G7 und C7 – eigentlich #9, hier jedoch als kleine Terz notiert:

The musical score consists of three staves, labeled A4, A5, and A6, each with a treble and bass clef. The key signature changes throughout the score. Above the notes, various chord symbols are written, such as F13, G7, C7, F B97, F7/C, F7, Gm7/G#97, F7, Bb6/D, Db97, F7/C, Bb, Bbm6, Ab9, C7/G, C#97/F, F, Gm7, C13/G, F, Db97, F7/C, F7, Db97, F7(b13), Bb6, Bbm6, F6, D9/A, G13, G+7(9), C7(9), F6, B+7(9), Bb6, F13, Bb6, and G#9.

Während im sechsten Chorus im sechsten Takt keine Mollsubdominante erscheint, sondern ein verminderter Septakkord über G#, der zum nächsten Akkord F führt, hören wir sowohl im vierten als auch im fünften Chorus den Bbm6-Akkord, allerdings in sehr unterschiedlicher Gestalt. Im vierten Chorus ist die Mollsubdominante kurz in der walking bass-artigen Textur eingebettet, während sie im fünften Chorus als kurzer Ausbruch von Ragtime-artigen Syncopen erscheint:

Chorus A4:

A close-up view of the musical score for Chorus A4, focusing on the bass line. The bass line consists of eighth-note patterns, some of which are tied over from the previous measure. The score shows measures 4 through 7, with measure 9 indicated below the staff. The bass line is supported by a harmonic foundation of chords, primarily consisting of Bbm6 and F13.

Chorus A5



NIEDT UND BUXTEHUDE

Die bisher behandelten Beispiele von Chord Progressions waren bekannte Modelle und Akkordfolgen, die sich anonym und als kollektives Kunstwerk entwickelt haben. Es gibt aber auch das Phänomen der Improvisation/Komposition als Ornamentationsschicht über einer eigenen selbstkomponierten Akkordfolge. Auf der einen Seite gewinnt die Improvisator:in dadurch mehr Flexibilität und künstlerische Freiheit; auf der anderen Seite aber verliert die Musik die gemeinsame parallele Ebene von Erwartungen und Vorkenntnissen zwischen Zuhörer:in und Mitspieler:in. Hier vermischen sich die Grenzen zwischen Komposition und Improvisation noch stärker.

Gerade die Gattung der Suite für Tasteninstrumente zwischen ca. 1650-1750 liefert beachtliche Beispiele für Werke, die eine deutliche ornamentale Improvisationstextur nachweisen – also als eine Art niedergeschriebener Improvisationslehre verstanden werden können – und die nicht auf der Grundlage von bekannten Akkordfolgen, sondern von eigenen Generalbassgerüstsätzen entstanden sind.

Eine Herausforderung bei diesen Werken besteht jedoch darin, dass sie nicht auf einem gemeinsamen Generalbassmodell basieren und daher auch kein Corpus an Beispielen existiert, die dasselbe harmonische Gerüst verwenden – jede Suite steht für sich allein. Dies erschwert die Rekonstruktion der ursprünglichen Akkordfolge, weil jeder Satz einer Suite unterschiedlich ist (Allemande in 4 mit vielen 16teln, Sarabande in 3 ornamentiert oft nur auf Achtelebene). Da es keine festgelegten Vorgaben gibt, erlaubt sich der Komponist oft Freiheiten, indem er Ausdehnungen, Ellipsen oder Varianten der ursprünglichen harmonischen Struktur vornimmt.

Allerdings gibt es sowohl musiktheoretische wie musikalische Quellen, die belegen, dass zum Ende des 17. Jahrhunderts die Improvisation von Suiten aus Tanzssätzen über einem Generalbassgerüst zum Standard-Repertoire eines Tastenmusikers gehörte.

In diesem Zusammenhang wird als musiktheoretisches Werk oft die „Musikalische Handleitung“⁴⁶ von Niedt – ein 1675 in Jena geborener Komponist und Musiktheoretiker, der ab 1700 in Kopenhagen gelebt hat und somit höchstwahrscheinlich in Verbindung mit der nord-deutschen Schule stand⁴⁷ – erwähnt. Darin „verfolgt Niedt ein neues Konzept, indem er die Generalbaßlehre als »das gantze Fundament der Musica practica und Composition«“⁴⁸ präsentiert. Die Grundlage seiner Lehrmethode ist „das Prinzip der variatio, die darin besteht, die Baßstimme und die Fortschreitungsintervalle in den einzelnen Oberstimmen des schlicht ausgesetzten Generalbasses mittels Spielfiguren, Auszierungen und Brechungen motivisch in kleinere Notenwerte aufzulösen“ – also das Diminuieren oder Ornamentieren.

Niedt schreibt nicht nur Beispiele für die Ornamentation von *Ciacconas* und ähnliche Modelle, sondern widmet sich im 12. Kapitel⁴⁹ vollständig der Komposition von Tanzssätzen über einem „vorgesetzten Baß“. Das besondere an diesem Traktat ist, dass Niedt sich bemüht, dasselbe harmonische Gerüst als Grundlage für die unterschiedlichen Tänze zu verwenden und zeigt, wie man die rhythmischen Charakteristika und den Affekt des jeweiligen Tanzsatzes erfüllt, ohne dabei den ursprünglichen harmonischen Plan zu verlassen. In den folgenden Abbildungen kann man die kleinen rhythmischen und melodischen Abweichungen zwischen den unterschiedlichen Generalbasssätzen wahrnehmen, inkl. einer zweiten Alternative für den Couranten-Bass:

⁴⁶ (Niedt, 1721)

⁴⁷ „Niedts Handleitung, in der er seinem ›Lehrherren‹ (Johann Nikolaus Bach, Vetter von Johann Sebastian Bach) folgt, hatte Einfluß auf spätere Generalbaßlehren, insb. die von Joh. Mattheson und Joh. D. Heinichen. Auch J. S. Bach muß sie vertraut gewesen sein, denn sein eigener *Grindlicher Unterricht des General-Bass* folgt mit nur geringen Abweichungen Niedts ersten neun Kapiteln.“ (Ratte, 2004/2016)

⁴⁸ (Ratte, 2004/2016)

⁴⁹ „Von Allemanden, Courante, Sarabanden, Menuetten und Giguen, wie selbige aus einem (schlichten) General-baß zu erfinden sind“ aus (Niedt, 1721)

Allemanda-Bass

Couranten-Baß.

142

s. 6. Man kann den Baß noch anders sehn / und daraus eine andere Courante,
sammt der Double machen / welche zur obigen zweyten Allemanda möchte gebraucht
werden:

Couranten-Baß.

Sarabanden-
Baß:

§. 12. Eine andere Menuet, welche gleichfalls aus vorigem Bassle entspringet, wenn er folgendermassen verändert wird:

Abermahliger
Menuetten-Bass:

Giquen-Bass.

Bemerkenswert ist, dass jedem Satz dieselbe Harmoniefolge zugrunde liegt (siehe Abbildung unten), die man folgendermaßen zusammenfassen kann:

1. Kurze I-V-I Kadenz
2. Öffnung zur IV. Stufe (F) und Halbschluss zur V. Stufe (G)
3. Fauxbordon (fallende Linie) von der I. (C) zur V. Stufe (G)
4. Öffnung und Kadenz zur Nebentonart (V. Stufe), ggf. durch Doppeldominante (D)

Doppelstrich

1. Fauxbordon (fallende Linie) von V. Stufe (G)
2. Öffnung zur Mollparallele (a-moll) durch erhöhte III. Stufe (E)
3. Ruggiero-Klausel nach C (A-H-C)
4. Perfecta zur I. Stufe (Authentische Kadenz nach C)

The image shows two staves of musical notation for General Bass. The top staff consists of a single line of notes with stems pointing down. Below each note is a number: 6, 6, 7, 6#, and #. The bottom staff also consists of a single line of notes with stems pointing down. Below each note is a number: 2, 6, 6, #, 6, 6#, #, 6, 6, and 6.

Über diesem Generalbassgerüst komponiert Niedt dann die jeweiligen Tanzsätze in dem Stil einer barocken Suite (siehe Abbildung unten). Niedts musikalische Beispiele sind und aus künstlerischer Perspektive vielleicht nicht so spannend wie die Kompositionen seiner Zeitgenossen (Reincken, Pachelbel, Froberger, Couperin) aber sie besitzen einen großen pädagogischen Wert und dokumentieren die Praxis der Tastenmusik-Tradition seiner Zeit auf besonders prägnanter Weise. Er beschreibt selbst ausführlich, wie er Generalbassmodelle kunstvoll, variativ und zugleich einfach behandeln will: „Also habe ich dir / geehrter Leser / in diesem andern Theile ganz einfältig / doch dabey deutlich / und mit Exempela, eine recht leichte Manier gezeiget und erklähret / wie du den General-Baß / und die darüber geschriebenen Zahlen / vielfältig variiren / und durch einzigen Fleiß tausenderley Inventiones dadurch erlangen / auch / wie du endlich / aus einem schlechten (schlichten) General-Baß / alles machen könnest / was du nur verlangest / als: Praeludia, Ciaconen / Allemanden / &c.“⁵⁰

⁵⁰ (Niedt, 1721)

[Niedt 1. Allemande aus dem XII. Kapitel der "Musicalischen Handleitung"]

Die Tradition der nord-deutschen Barockmusik – zu der Niedt sich eben sehr wahrscheinlich zugehörig fühlte – und insbesondere Buxtehude – der wiederum für Johann Sebastian Bach ein zentrales Vorbild war – sind eine Quelle für mehrere Tastenwerke, in denen es nach Analyse möglich ist, ein harmonisches Gerüst hinter den unterschiedlichen Tänzen zu erkennen, wie eine Art groben Fahrplan. Die VIII. Suite für Cembalo in d-moll von Dietrich Buxtehude ist ein solches Werk und bestätigt das von Niedt beschriebene *Modus Operandi* auf künstlerisch feiner Art.

Vergleicht man Generalbassreduktionen der unterschiedlichen Sätze einer Suite, erkennt man ein harmonisches Grundgerüst, das allen Sätzen zugrunde liegt. Die Suite in d-Moll (BuxWV 233) von Buxtehude bestätigt beispielsweise auf künstlerisch eindrucksvolle Weise diese Praxis:

Allemande

Double



Courante



Double



Sarabande I



Sarabande II



ABBILDUNG 34

Bezifferungen + Harmonisches Gerüst Buxtehude VIII. Suite in d-moll

Allmande + Double

Courante + Double

Sarabanda I

Sarabanda II

Harmonisches Gerüst

ÖFFNUNG ZUR VI.

SCHLIESSEUNG IN DER V.

Obwohl alle Sätze dasselbe harmonische Gerüst teilen, behalten sie ihre individuelle Identität dank unterschiedlicher rhythmischer und satztechnischer Ausarbeitung. Die Allemande und ihr Double⁵¹ erscheinen im 4/4-Takt mit vielen Sechzehnteln, die Courante im lebhafteren Dreiertakt und die Sarabande in ihrer typisch strengerem, weniger ornamentierten Textur. Bei einer Generalbassreduktion zeigt sich klar, dass die harmonische Grundlage in allen Sätzen identisch ist, jedoch jeweils unterschiedlich ornamentiert, verkürzt oder erweitert wird.

Das sehen wir besonders gut an der Öffnung zur Durparallele. Die Allemande leitet die Kadenz nach F bereits ab der zweiten Hälfte von Takt 5 mit der sogenannten venezianischen Klausel auf A – anstatt des für einen gebildeten Ohr zu erwartenden A-Dur mit C# als Halbschluss kommt a-moll mit C, was die Quinte E „dissonierend“ macht⁵² und nach F (mit 5-6) führt – und jedoch kommt diese Wendung nach F in Takt 7 sehr kurz und mit einer gewissen Trugschlüssigkeit, dadurch dass gleich auf der zweiten Achtel im Bass ein Lauf nach Unten mit dem Ton D beginnt.



ABBILDUNG 36

Dagegen nimmt sich die Courante mehr Zeit für die F-Dur Harmonie, die ab Takt 9 fast zwei Takte lang erklingt und obwohl wir hier ebenfalls die venezianische Klausel nach dem phrygischen Halbschluss in Takt 7 hören, führt dieser Weg nicht mit der Bezifferung 5-6 über A zur Kadenz nach F sondern mit D und der typischen *Ruggiero*-Kadenz⁵³

⁵¹ Sowohl der Allemande als auch der Courante folgt jeweils ein sogenanntes Double. Dieser Satz ist per se kein neuer Tanz, sondern eine Diminution/Ornamentation des vorherigen Satzes und folgt deswegen denselben Generalbass.

⁵² siehe dazu (Preuß, Anmerkungen zur Acquiescens, 2017)

⁵³ Salopp erklärt ist *Ruggiero* eine Kadenz, die vor der II. Stufe (mit Terz in Bass und manchmal mit Septime, was insgesamt die Bezifferung 6/5 über der Subdominante ergibt) ein weiterer Sextakkord auf dem dritten Ton der Tonskala (kann man auch als Tonika mit Terz im Bass, also mit Bezifferung 6 verstehen) hinzufügt.



ABBILDUNG 37

In der ersten Sarabande gibt es keinen phrygischen Halbschluss und wir erreichen F-Dur unspektakulär.



Sarabande II



Auch bei Johann Sebastian Bach finden wir Beispiele für Suiten, deren Sätze unterschiedliche Ornamentationen desselben harmonischen Generalbassgerüst sind. Bei Bach unterscheiden sich die Gerüstsätze zwischen den jeweiligen Tänzen stärker als bei Buxtehude oder anderen Komponisten dieser Zeit – bei den Partiten z. B. ist kein gemeinsames harmonisches Gerüst zu erkennen.⁵⁴ Ein besonders prägnantes Beispiel dagegen ist jedoch die Violinsonate in h-moll, weil Bach in diesem Werk zu jedem Tanzsatz ein Double komponiert hat, der die genau gleichen Harmonien diminuiert. Am deutlichsten ist es in der Sarabande zu sehen, da in ihrer traditionell strenger und wenig ornamentierten Textur die Bezifferung am deutlichsten sichtbar ist.



⁵⁴ Was nicht heißt, dass es keins gab.

Double



Hier wird nicht nur die Harmoniefolge ausgespielt, sondern auch die Mehrstimmigkeit und die Stimmführung der unterschiedlichen Stimmen in die einstimmige Ornamentation eingebettet, wie z.B. im Takt 3, mit der latenten Zweistimmigkeit beim Double durch die steigende Linie E-E[#] aus der Unterstimme und die fallende Linie D-C[#]-H aus der Oberstimme des Gerüstsatzes der Sarabande.

BEBOP-DIMINUTION UND CARSTEN DAHL ÜBER *WHEN YOU WISH UPON A STAR*

Wie lässt sich eine Verbindung zwischen der Suitenmusik des späten 17. Jahrhunderts und der Improvisationskunst des Jazz herstellen? Das Ausspielen von Harmonien gehört zu den wichtigsten Techniken der Jazz- und insbesondere der Bebop-Sprache. Es gibt zahlreiche Lehren und Schulen, die – ähnlich wie bei Niedt – Sammlungen von Licks, Regeln und Beispielsoli anbieten, um Improvisationstechniken zu vermitteln. Viele Jazzmusiker:innen üben systematisch zahlreiche melodische Linien und harmonische Modelle, um diese dann spontan und ad hoc auf der Bühne einsetzen zu können. Von den unzähligen möglichen Beispielen wähle ich hier eine eher unbekannte Improvisation des dänischen Pianisten Carsten Dahl aufgrund ihrer latenten Nähe zur Barockdiminution⁵⁵ aus. In der folgenden Abbildung sehen wir zunächst das harmonische Gerüst des Jazzstandards „When you wish upon a star“⁵⁶ in der Version, gefolgt von dem zweiten Chorus seiner Improvisation. In der Improvisation Dahls finden wir Parallelen zur ornamentalen Kunst des 17. Jahrhunderts, insbesondere im kontinuierlichen melodischen Fluss, in der Diminution der Harmonien durch Leittöne und „approach notes“ sowie in der latenten Mehrstimmigkeit, die sich aus der melodischen Umsetzung der Akkorde ergibt. Die folgende Abbildung zeigt eine harmonische Reduktion des Stückes:

⁵⁵ „When You Wish Upon a Star“ aus dem Album „A Good Time“ vom Carsten Dahl Trio (2014)

⁵⁶ (Harline & Washington, 2014)

A

65 E♭ C⁺⁷ Fm⁷ B♭⁷ E♭Δ⁷ Gm⁷ G♭^{o7} Fm⁷ C⁷ Fm⁷ B♭⁷ E♭Δ⁷ 3

B

73 Fm⁷ B♭⁷ E♭ Fm⁷ B♭⁷ E♭ Cm⁷ F⁷ A♭m⁷ D♭ B♭⁷

A

81 E♭ C⁺⁷ Fm⁷ B♭⁷ E♭Δ⁷ Gm⁷ G♭^{o7} Fm⁷ C⁷ Fm⁷ B♭⁷ E♭Δ⁷

ABBILDUNG 38

2 33 E♭ C⁷ Fm⁷

35 B♭⁷ E♭Δ⁷

37 Gm⁷ G♭o⁷ Fm⁷ C⁷ Fm⁷ B♭⁷

40 E♭Δ⁷ E♭ C⁷ Fm⁷

43 B♭⁷ E♭Δ⁷ Gm⁷ G♭o⁷

46 Fm⁷ C⁷ Fm⁷ B♭⁷ E♭Δ⁷

49 Fm⁷ B♭⁷ E♭

51 Fm⁷ B♭⁷ E♭

53 Cm⁷ F⁷ A♭m⁷ D♭

56 B♭⁷ E♭ C⁷ Fm⁷ B♭⁷

60 E♭Δ⁷ Gm⁷ G♭o⁷

62 Fm⁷ C⁷ Fm⁷ B♭⁷ E♭Δ⁷

ABBILDUNG 39

MEHLDAU UND *THE FALCON WILL FLY AGAIN*

Ein Beispiel von Improvisation über einem selbstkomponierten Gerüstsatz, das wiederum eine Nähe zu dem im vorherigen Kapitel behandelten Konzept von *Riff* zeigt, ist die Komposition „The Falcon Will Fly Again“ von Brad Mehldau⁵⁷. Gleichzeitig bewegt sich dieses Stück bereits in die Richtung der Improvisation über einem Lied, denn nicht nur das harmonische Gerüst, sondern auch die komponierte Melodie spielen eine wichtige gleichwertige Rolle in dem späteren Ornamentationsspiel des Klaviers und Saxophons.

In Abbildung 40 ist die Melodie das harmonische Gerüst zu sehen:

ABBILDUNG 40

⁵⁷ (Mehldau, The Falcon Will Fly Again, 2010)

Die Abbildung 41 zeigt den ersten Chorus, in dem Mehldau sowohl die Melodie variiert und diminuiert (Takt 22; Takt 25-26 und Takt 30-31) als auch die Harmonien ornamentiert (Takt 32-38)

1

21 2. (BRAD MEHLDAU SOLO STARTS HERE)

PNO.

D⁹ C

26

PNO.

30

PNO.

34

PNO.

ABBILDUNG 41

1.4 ABSCHLIESSENDE GEDANKEN⁵⁸

In der vorliegenden Masterarbeit wurde der Fokus auf die ornamentale Improvisation als Verbindung zwischen historischen Musikpraktiken der Alten Musik (insbesondere des 16. bis 18. Jahrhunderts) und der Jazzmusik gelegt. Während das Improvisieren über einem Bordunton vor allem mit modaler Musik zusammenhängt, ist der Riff oder *Ostinatobass* eng mit einem bestimmten Tanzschritt und einer damit verwandten Basslinie verknüpft und die *Chord Progression* oft eine kulturelle Erscheinung einer bestimmten Harmoniefolge, die mit Wiedererkennung und Erwartung spielt.

All diese Phänomene teilen jedoch zahlreiche Gemeinsamkeiten, beispielsweise die Wiederholung rhythmischer Muster oder bestimmter harmonischer Wendungen. So haben wir etwa gesehen, dass eine Chord Progression oft ebenfalls mit einem bestimmten Tanz verbunden ist oder in ihrer Entstehungsgeschichte zunächst als Riff entwickelt wurde. Gleichzeitig haben wir auch thematisiert, dass es *Chord Progressions* und Generalbassgerüste gibt, die mit dem Ziel entstanden sind, kompositorische Grundlage für die Improvisation oder Ornamentation zu sein.

Es konnte insgesamt gezeigt werden, dass das musikalische Improvisieren über ein harmonisches Gerüst keine ausschließlich epochenspezifische Praxis ist, sondern vielmehr eine universelle Form musikalischer Kommunikation darstellt. Sowohl in der historischen Diminutionskunst – wie bei Frescobaldi oder Ortiz – als auch in modernen Jazz-Improvisationen – am Beispiel von Brad Mehldau oder Keith Jarrett – bilden repetitive harmonische Strukturen ein wesentliches Fundament für kreativen Ausdruck und spontane Variation.

Dabei zeigte sich, dass eine parallele Zeitebene musikalischer Erwartung, generiert durch die Wiederholung einer Chord Progression oder eines Ostinatobasses, für die

⁵⁸ Der nächste Schritt wäre nun, sich an dieser Stelle mit den harmonischen Gerüsten auseinanderzusetzen, die weder aus einem Tanz noch aus einem Bass oder aus einer Harmoniefolge, sondern aus einem Lied oder Tune entwickelt wurden, d.h. mit der besonderen Berücksichtigung der Melodie. Gerade für dieses Phänomen gibt es unzählige Beispiele und Kategorien. Wird die Melodie zusammen mit einer bestimmten Harmoniefolge als Grundlage der Improvisation verwendet, sprechen wir von Variationszyklen (Mozart: Variationen über „Ah vous dirai-je, maman“ KV265, Beethoven: Variationen über „Ein Mädchen oder Weibchen“ aus Mozarts Zauberflöte), Partiten (Buxtehude: Partita über die Arie „Roffolis“, Froberger und Reinken: Partita über „La Mayerin“), Jazzstandards wie Stella By Starlight, oder Alone Together, Popsong-covers wie Smells like Teen Spirit von Robert Glasper oder das besagte Blackbird von Mehldau, etc... Wird lediglich die Melodie als Gerüst verwendet, öffnet sich das Spektrum an Literatur und Aufnahmen noch weiter, und wir sprechen von Choralbearbeitungen, Fugen, Traditionals, Arrangements, etc...

Wahrnehmung und Bewertung der improvisatorischen Handlung entscheidend ist. Dies ermöglicht den Musiker:innen tiefgreifende Variationen, ornamentale Kontrapunktik sowie komplexe harmonische und rhythmische Entwicklungen, ohne dabei das improvisatorische Fundament und den musikalischen Flow zu verlieren.

Die Verbindung zwischen historischen Quellen (u. a. Niedts „Musikalische Handleitung“, Byrds „My Ladye Nevels Grownde“, Bachs Chaconne oder Buxtehudes Suiten) und modernen Jazzbeispielen (wie Mehldaus Improvisation über „And I Love Her“ oder Earl „Fatha“ Hines *Blues in Thirds*) zeigt, wie zeitlos die Prinzipien der ornamentalen Improvisation sind. In allen untersuchten Beispielen erwies sich Improvisation als komplexes, gleichzeitig jedoch als universelles Phänomen, das historische und kulturelle Barrieren überschreitet.

Im zweiten und letzten Teil dieser Arbeit geht es um die kreative Anwendung der Ornamentation über einem Gerüst, wodurch der theoretische Hintergrund der ornamentalen Improvisation praktisch erfahrbar gemacht wird. Dadurch wird deutlich, dass Improvisation nicht nur spontane Schöpfung, sondern auch kompositorische Strategie sein kann – ein kontinuierliches Wechselspiel zwischen festgelegtem Rahmen und künstlerischer Freiheit.

KOMPOSITORISCHER TEIL: SUITE ÜBER ALONE TOGETHER IM STIL DER TASTENMUSIK AUS DEM 18. JAHRHUNDERT

Es folgt eine Komposition im Stile der Tastenmusik zwischen ca. 1670 und 1730, für die ich den Jazzstandard „Alone Together“ von Arthur Schwartz aus dem Jahre 1928 als Grundlage verwendet habe. Dabei habe ich sowohl die Harmonien wie die Melodie des Jazzstandards als Basis für die Komposition einer barocken Tanzsuite berücksichtigt.

Hier sind einige Punkte, die mir wichtig zu erwähnen sind:

- Ich verstehe dieses Werk als Kunst und nicht lediglich als „Stilkopie“. Deswegen habe ich nicht den Stil eines einzelnen Komponisten kopiert. Trotzdem habe ich mich an der Musik von Johann Sebastian Bach, Dietrich Buxtehude, Louis Couperin, Jacob Froberger oder Georg Muffat orientiert und mich insbesondere von der improvisatorisch-variativen Textur der nord-deutschen Orgelschule inspirieren lassen. Gleichzeitig habe ich meine eigene künstlerische Sprache implementiert und versucht, mich in der Sprache dieser Zeit auszudrücken. Das ist sicherlich an Stellen wie die steigende Sequenz in der Courante besonders spürbar, wo das an der Barockmusik gewöhnten Ohr möglicherweise zucken müsste. Dementsprechend entsteht dadurch ein anachronistisches Werk, das zwar keineswegs den vollständigen Anspruch an historischer Korrektheit erhebt, aber auch keine bloße dezente Hommage an einer Epoche zu sein sucht.
- Ich habe die Barocke Tanzsuite als Form gewählt, weil sie in ihrer Beschaffenheit bereits das Konzept der Improvisation in das kompositorische integriert. Dabei habe ich mich genau an Buxtehudes Tastensuiten orientiert, in denen meistens die Satzfolge Allemande – Courante – Sarabande – Gigue zu finden ist. Gleichzeitig habe ich mich an Frobergers Suite „La Mayerin“ orientiert, in der ebenfalls ein bekanntes Lied dieser Zeit als Grundlage für die Suite gesetzt wird, und eine Aria am Anfang der Suite gesetzt, in der ich das Thema und die Harmonien des Originalen bereits in einer barocken Aussetzung präsentierte.
 - Für die Courante habe ich mich an Bachs Rezeption der italienischen Courante (z.B. B-Dur Partita) orientiert und weniger die französische Textur der Suiten von Buxtehude gesucht.
- Es gibt mehrere Stellen, in denen ich mich kurzzeitig von der Harmonie und Melodie des originalen distanziere:

- Die erste Kadenz vor dem Doppelstrich endet in dem original in D-Dur. Obwohl es in 17. und 18. Jahrhundert üblicher gewesen wäre, zur Quinte A-Dur oder zur Durparallele F-Dur zu öffnen, habe ich die originale harmonische Anlage behalten und immer nach D-Dur kadenziert. Allerdings habe ich die ursprüngliche fallende Sequenz vor dieser Kadenz als geeigneten Bereich für künstlerische Freiheit betrachtet und mich oft von den Harmonien des originalen verabschiedet.
- Die in dem Standard bereits vorhandene Fonte-Sequenz nach dem Doppelstrich habe ich zwar in jedem Satz behalten, aber stark verändert, sowohl harmonisch wie zeitlich. Insbesondere der harmonische Rhythmus habe ich je nach Satz verändert. Das gilt für das gesamte Werk.

PARTITUR

A

Aria

B

A

B

Allemande

21

24

26

29 [2.]

32

35

36

3

4

A

Courante

9 16

43

48

52

55 1.

59 2. **B**

63



A

Sarabande

Musical score page 62, Sarabande section. The piano part is in 3/4 time with a basso continuo line. The bassoon part provides harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns.



B

Musical score page 62, section B. The piano part is in 3/4 time with a basso continuo line. The bassoon part provides harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns.



6



112



117



123



128



134



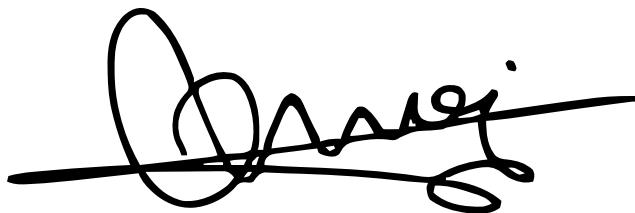
LITERATURVERZEICHNIS

- Brainard, I. (2016). "Tanz." Gesellschaftstanz, 15. bis Mitte des 16. Jahrhunderts, Allgemeine Tendenzen und Quellenproblematik. *MGG Online*.
- Brandl, R. (2016). Bordun. Bisherige Definitionen. (L. Lütteken, Hrsg.) *MGG Online*. Von <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28468> abgerufen
- Dahms, S., & Ward, J. (1997/2016). "Passamezzo" Geschichte. . *MGG Online*.
- Frisus, R. (1995/2016). Improvisation, Zur Terminologie. In L. Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*. New York, Kassel, Stuttgart.
- Griffiths, J. (1995/2016). Folia. Zum Terminus. *MGG*.
- Griffiths, J., & Hoersley, I. (2004/2016). "Ortiz, Diego.". *MGG Online*.
- Harras, M., & Hermann Meyer, E. (1995/2016). "Ground." GESCHICHTE. *MGG Online*.
- Hiley, D. (1996). "Improvisation." Bis 1300, Mittelalterliche Mehrstimmigkeit. (L. Lütteken, Hrsg.) *MGG Online* . Von <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57638> abgerufen
- Hoffmann, B. (2016). "Blues." Zum Begriff. *MGG Online*.
- Kernfeld, B. (2003). Blues progression (jazz). *Grove Music Online*.
- Kurt, R. (2008). Komposition und Improvisation als Grundbegriffe einer allgemeinen Handlungstheorie. In K. N. Ronald Kurt, *Menschliches Handeln als Improvisation*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Mehldau, B. (2000). Brahms, Interpretation & Improvisation. *Jazz Times Magazine*.
- Mehldau, B. (2021). Blackbird. Hamburg: T. Beatles. Von <https://www.youtube.com/watch?v=kruKQCY77bc> abgerufen
- Mehldau, B. (13th. February 2024). Brad Mehldau: The Greatest Jazz Pianist of Our Generation. (R. Beato, Interviewer)
- Morley, T. (1597). *A Plaine and Easy Introduction to Practicall Musick*. London.
- Preuß, V. (2013). *Eine grundlegende Darstellung der Normklauseln und ihrer Entwicklungen mit zahlreichen Beispielen aus fünf Jahrhunderten*. Hamburg.
- Preuß, V. (2017). *Anmerkungen zur Acquiescens*. Hamburg.
- Preuß, V. (2017). *Spiegel und Träne. Kontrapunktische Strenge und der Affekt der Trauer*. Hamburg: BoD Verlag.
- Rameau, J.-P. (1726). *Nouveau Système de musique Théorique*". Paris.

- Robinson, J. (2001). Riff. *Grove Music Online*. Von
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023453> abgerufen
- Russel, G. (1956). *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation for Improvisation*. New York: Concept Publishing Company.
- Sargent, W. (1946). *Jazz: Hot and Hybrid*. New York: Da Capo, reprint of 3rd ed.
- Sikora, F. (2012). *Neue Jazz Harmonielehre*. Mainz: Schott Music.
- Silbiger, A. (2001). Chaconne. *Grove Music Online*.
- Strunk, S. (2003). Harmony, Jazz. *Grove Music Online*.
- Troschke, M. v. (2016). Chaconne. Entwicklung. *MGG Online*.
- Welker, L. (1996/2016). Improvisation. 14. bis 16. Jahrhundert, Gebundene Improvisation. *MGG Online*.

EIDESTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich versichere, dass ich diese schriftliche Masterarbeit – einschließlich beigefügter Abbildungen – selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken (einschließlich dem Internet) entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall unter Angabe der Quelle deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "O. Sieg." It consists of a large, stylized 'O' on the left, followed by a smaller 'i' and a period, all connected by a horizontal line.

Hamburg, den 22. Februar 2025