

Reharmonising Jazz Analysis

Einleitung	3
Grundlagen der Stimmführung im Jazz	8
Erste Stufe: Stimmführungsanalyse	12
Zweite Stufe: Funktionsharmonik-Analyse	16
Dritte Stufe: Stufenharmonik-Analyse	19

Einleitung

In der Musiktheorie und harmonischen Werkanalyse unterscheidet man drei verschiedene Verfahren: den Generalbass, die Funktionstheorie und die Stufentheorie. Diese drei Verfahren liefern wichtige Einsichten in die harmonische Struktur eines musikalischen Werks durch die Analyse der harmonischen Stimmführung im Generalbass, der funktionsharmonischen Beziehungen in der Funktionstheorie und des tonalen Kontextes, in dem die Akkorde stehen, in der Stufentheorie.

In Anlehnung an diese drei klassischen Analyseverfahren stellen wir in diesem Buch – am Beispiel eines der bekanntesten und meistgespielten Jazzstandards *Stella by Starlight* – eine dreistufige Methode vor, mit der beliebige tonale Jazzstandards so analysiert werden können, dass nicht nur das theoretische Verständnis, sondern insbesondere auch die instrumentale Umsetzung und musikalische Gestaltung des Songs verbessert wird. Darüberhinaus wird gezeigt, dass sich aus der Analyseverfahren auch viele Möglichkeiten und Ideen zur Reharmonisation des Songs ergeben, da in vielen Fällen die Struktur des Songs bereits viele Umgestaltungsmöglichkeiten impliziert. Dieser praktische Anspruch der Analysen unterscheidet das Buch von vielen anderen Büchern, die sich mit der Jazz-Analyse und Musiktheorie auseinandersetzen. Aufgrund dieses musikpraktischen Anspruchs, wird die hier vorgestellte Analyseverfahren nicht dieselbe musiktheoretische Präzision erreichen, wie sie mit anderen etablierten Verfahren erreicht werden würde. Die Praktikabilität der Analyse wird der wissenschaftlichen Präzision und einer strengen Methodik in dieser Arbeit vorgezogen, um einen Kompromiss zwischen theoretischer Genauigkeit und musikalischer Anwendbarkeit der Theorie zu schließen. Die Analyse soll eben nicht nur für den Musiktheoretiker interessant und relevant sein, sondern insbesondere auch für den Musiker, der das Stück spielt und eventuell nach Inspirationen und neuen Ideen sucht, dieses musikalisch umzusetzen.

Das Buch zeichnet sich darüber hinaus durch einen eher klassisch orientierten musiktheoretischen Zugang zur Jazzanalyse aus. Dieser klassisch orientierte Zugang zeigt sich vorallem in der ersten Analysestufe, in der die Stimmführung und die dissonanten Akkordtöne des Songs analysiert werden sollen. Die erste Stufe soll dem Musiker dabei helfen geeignete Voicings auf seinem Instrument zu finden, um die charakteristischen Stimbewegungen zwischen den Akkorden hervorzuheben und die dissonanten Akkordtöne musikalisch einzubinden. In der Regel sind es nämlich die dissonanten Akkordtöne, die den Voicings ihren besonderen Charakter verleihen, aber gleichzeitig auch am meisten Aufmerksamkeit erfordern, da sie schnell zu klanglichen Problemen führen können, wenn diese nicht vernünftig in die Stimmführung eingebunden werden. In der klassischen Satzlehre und insbesondere in der Kontrapunktlehre nach J. J. Fux, die alle großen Komponisten von Bach bis Schönberg lernen mussten, lernt man daher systematisch, mit welchen Techniken harmonische Dissonanzen in einem Tonsatz behandelt werden sollten, sodass diese auf natürliche Art und Weise melodisch eingebunden sind und nicht zusammenhangslos auftreten und Missklänge erzeugen. Solche Satztechniken sind nicht nur für die klassische Musik sondern für tonale Musik im allgemeinen relevant und somit auch für den Jazz. Auch wenn die Regeln und Techniken der klassischen Satzlehre im Laufe der Jahrhunderte zunehmend relativiert und bewusst überschritten wurden, stellen sie nach wie vor das Fundament tonaler Kompositionen dar. Ihre Bedeutung zeigt sich nicht zuletzt darin, dass selbst dort, wo von ihnen abgewichen wird, die musikalische Wirkung solcher Abweichungen erst durch die

Existenz der zugrunde liegenden Regeln verständlich wird. Zugleich lassen sich auch die meisten Tonsätze des Jazz und anderer moderner tonaler Musik weitgehend mit denselben satztechnischen Prinzipien beschreiben. Die wesentlichen und für den Jazz relevanten Techniken zur Behandlung dissonanter Akkordtöne werden wir am Anfang des Buches nochmal zusammenfassen. In der ersten Analysestufe (der Stimmführungsanalyse) werden wir sehen, dass die meisten dissonanten Akkordtöne in *Stella by Starlight* wie auch in vielen anderen Jazzstandards tatsächlich durch solche klassischen Techniken in die harmonische Struktur des Songs melodisch eingebunden sind.

In der zweiten Stufe (der Funktionsharmonik-Analyse) werden die funktionsharmonischen Beziehungen analysiert. Insbesondere die Kadenzen im Song sind in dieser Stufe von Interesse. Häufig treten in Jazzstandards funktionalharmonische Beziehungen auf, die sich als Substitution einer grundlegenden Beziehung, wie der authentischen Kadenz, offenbaren. Gängige Beispiele dafür wären die *Tritonussubstitution*, die *Backdoor-Kadenz* oder auch verschiedene Trugschlussvarianten. Solche funktionsharmonisch uneindeutigen Zusammenhänge erweisen sich häufig als Schwierigkeiten in der instrumentalen Umsetzung und der Improvisation. Ziel dieser Analysestufe ist es daher, die grundlegenden funktionsharmonischen Beziehungen oder Kadenzen an den Stellen im Song offenzulegen, die zunächst nicht ganz eindeutig und vielleicht etwas ungewöhnlich erscheinen. Ein solches Verständnis soll dann auch bei der instrumentalen Umsetzung oder der Reharmonisation des Songs dienen.

In der dritten Stufe (der Stufenharmonik-Analyse) wird der stufenharmonische Plan des Songs analysiert. Hier geht es nicht, wie in der letzten Stufe, darum, wie die einzelnen Harmonien des Songs funktional eingeleitet werden, sondern welche Harmonien oder harmonischen Zentren an welchen Stellen im Song vorherrschen. Es soll ein Verständnis dafür entwickelt werden, in welchen harmonischen Regionen man sich zu welcher Zeit im Song befindet und insbesondere, wo die, für den harmonischen Plan wichtigsten harmonischen Regionen liegen (zum Beispiel die Tonika oder die Dominante).

Ein wichtiges Prinzip in der hier vorgestellten dreistufigen Analysemethode ist das Prinzip der Reduktion. Schon Heinrich Schenker entwickelte Reduktionsverfahren um ein musikalisches Werk schritt für schritt auf eine zugrundeliegende Tiefenstruktur (den sogenannten Ursatz) zu reduzieren. Dieser Ursatz soll nur noch die wesentlichen Töne und harmonischen Beziehungen, die dem Stück zugrundeliegen, enthalten. Ähnlich, wie sich die für uns beobachtbare Welt weitestgehend auf einen Satz physikalischer Formeln reduzieren lässt, offenbaren sich einige Töne und harmonische Bewegungen eines musikalischen Werks lediglich als künstlerische Ausschmückungen, die aus einem grundlegenden Ursatz hervorgehen. Dieses Prinzip der Reduktion eines musikalischen Werks auf seine grundlegenden Bestandteile werden wir nutzen, um im Rahmen unserer Analyse des Stücks die wesentlichen Stimmführungen und funktionalen Beziehungen zwischen den Akkorden, sowie die relevanten harmonischen Momente im Song von den künstlerischen Ausschmückungen und weniger relevanten Bestandteilen zu differenzieren. Durch die Kenntniss der verschiedenen hierarchischen Ebenen eines Songs soll auch ein Verständnis dafür entwickelt werden, welche Tragweite Reharmonisationen und andere Umgestaltungen an bestimmten Stellen haben können. Dabei ist es hilfreich, die im Leadsheet notierte Fassung eines Songs nicht als unveränderlichen Ausgangspunkt zu betrachten, sondern selbst bereits als Ergebnis eines harmonischen Gestaltungsprozesses. Aus der Perspektive der hier vorgestellten Reduktionsmethode kann die Oberflächenstruktur eines Stücks in gewisser

Weise bereits als eine Reharmonisation seiner Tiefenstruktur verstanden werden. Die grundlegenden funktionalen Zusammenhänge der Tiefenstruktur werden auf der Oberfläche häufig erweitert, verschleiert, verschoben oder durch zusätzliche harmonische Ereignisse angereichert. Besonders deutlich lässt sich dies am Standard *Stella by Starlight* beobachten. Während uns auf der Ebene der Tiefenstruktur relativ einfache funktionsharmonische Beziehungen begegnen werden, erscheinen diese auf der Oberflächenstruktur in transformierter Gestalt: harmonische Funktionen werden verzögert, durch Zwischendominanten und Substitutionen umgedeutet oder treten nur noch indirekt in Erscheinung. Die Analyse unterschiedlicher Strukturebenen ermöglicht es daher, zwischen den grundlegenden harmonischen Prozessen eines Songs und deren konkreter Ausgestaltung auf der Oberfläche zu unterscheiden. Gleichzeitig entwickelt sich dadurch ein präziseres Verständnis dessen, was Reharmonisation überhaupt bedeutet. Wer lernt, einen Song auf verschiedenen hierarchischen Ebenen zu betrachten, erkennt, dass jede Reharmonisation letztlich in einem strukturellen Verhältnis zu einer tieferliegenden musikalischen Ebene steht und dass viele scheinbar komplexe Harmonisierungen bereits selbst als Transformation einfacherer Zusammenhänge verstanden werden können. Es kann zum Beispiel sein, dass sich die Tiefenstruktur (also die grundlegende harmonische und melodische Struktur) eines Songs durch eine Reharmonisation überhaupt nicht verändert, weil die Reharmonisation auf der Oberflächenstruktur operiert (also musikalische Ausschmückungen transformiert), während eine andere Reharmonisation die Tiefenstruktur des Songs verändert, weil wesentliche harmonische Beziehungen oder Momente im Stück dadurch aufgelöst werden. Es sei allerdings darauf hingewiesen, dass wir das Prinzip der Reduktion in unserer Analysemethode nicht so methodisch streng und wissenschaftlich sauber handhaben werden, wie zum Beispiel im Rahmen einer Schenkerschen Analyse. Schließlich geht es in erster Linie um die musikalische Praktikabilität der Analyse und in diesem Fall um die Fähigkeit musikalische Stücke hierarchisch zu verstehen und ein Verständnis dafür zu entwickeln, welches die wesentlichen Töne, Akkorde und harmonischen Momente im Stück sind, um darauf aufbauend den Song künstlerisch zu gestalten oder zu variieren.

In vielen Darstellungen der Jazzharmonik spielt das Thema der Reharmonisation lediglich eine untergeordnete Rolle oder wird anhand einzelner Verfahren und praktischer Beispiele behandelt. Häufig werden dabei verschiedene Techniken und Möglichkeiten vorgestellt, mit denen sich bestehende Harmoniefolgen verändern lassen, ohne jedoch eine allgemeinere Theorie der Reharmonisation zu entwickeln oder die Beziehungen zwischen Original und Reharmonisation systematisch zu untersuchen. Nicht selten wird Reharmonisation daher vor allem als kreativer Prozess verstanden, bei dem unterschiedliche Harmonien ausprobiert und anschließend nach klanglichen Gesichtspunkten ausgewählt werden. Ein solcher experimenteller Zugang ist zweifellos ein wichtiger Bestandteil musikalischer Praxis. Für analytische und didaktische Zwecke stellt sich jedoch die Frage, ob sich Reharmonisationen nicht auch aus den strukturellen Eigenschaften eines Stücks ableiten und begründen lassen. Das Ziel dieses Buches besteht deshalb nicht darin, eine Sammlung weiterer Reharmonisationsrezepte vorzustellen, sondern eine systematische Vorgehensweise zu entwickeln. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass überzeugende Reharmonisationen häufig dadurch gekennzeichnet sind, dass sie wesentliche Eigenschaften der ursprünglichen harmonischen Bewegung bewahren oder auf nachvollziehbare Weise transformieren. Die neue Harmonisierung soll daher nicht als beliebiger Ersatz der ursprünglichen Akkorde verstanden werden, sondern als deren strukturelle Weiterentwicklung. Auch Reharmonisation ist eine musikalische Technik, die

erlernt und geübt werden muss. Besonders hilfreich erscheint dabei ein Vorgehen, das zunächst unter klar definierten Einschränkungen operiert. Oft sind es bestimmte Stimmführungen, funktionsharmonische Zusammenhänge oder stufenharmonische Beziehungen, die den Charakter einer harmonischen Bewegung prägen. Eine Reharmonisation muss diese Merkmale nicht zwangsläufig unverändert übernehmen, sollte jedoch nachvollziehbar machen, in welcher Weise sie erhalten, ersetzt oder transformiert werden. Daher werden im ersten Kapitel Möglichkeiten der Reharmonisation untersucht, bei denen charakteristische Stimmführungen erhalten bleiben oder durch neue harmonische Konstellationen substituiert werden. Das zweite Kapitel behandelt Reharmonisationen auf funktionsharmonischer Ebene und zeigt, wie sich etwa Kadenzten ersetzen lassen, ohne ihre grundlegende harmonische Wirkung aufzuheben. Im dritten Kapitel stehen schließlich Reharmonisationen im Mittelpunkt, die den stufenharmonischen Plan eines Stücks – also die Abfolge seiner harmonischen Zentren – entweder beibehalten oder durch alternative Strukturen ersetzen, die weiterhin in einer nachvollziehbaren Beziehung zum Original stehen. In der musikalischen Praxis werden manche Reharmonisationen überzeugender wirken als andere. Ziel der hier entwickelten Methode ist nicht, ästhetische Urteile vorwegzunehmen, sondern die strukturellen Gründe für solche Unterschiede sichtbar und analytisch beschreibbar zu machen.

Kommen wir nun zum Song, anhand dessen die Analysemethode beispielhaft vorgestellt werden soll: *Stella by Starlight* ist nicht nur einer der bekanntesten und meistgespielten Jazzstandards, sondern eignet sich aufgrund seiner interessanten und unkonventionellen harmonischen Struktur auch besonders gut für die Analyse. In Anhang [ref] finden Sie das Lead-Sheet des Songs, auf das wir uns als Grundlage für die hier vorgestellte Analyse beziehen werden.

Der Song ist in der Tonart Bb-Dur notiert und hat eine ABCA' Form, wobei jeder Formabschnitt acht Takte lang ist. Der anfängliche A-Teil ähnelt dem finalen A'-Teil mehr in seiner melodischen als in seiner harmonischen Struktur, doch wir werden im zweiten Kapitel feststellen, dass auch ein abstrakter harmonischer Bezug zwischen den beiden Formabschnitten besteht, der ihnen einen ähnlichen Charakter verleiht. Der C-Teil kommt am ehesten jenem Formabschnitt am nächsten, den man im Songwriting als Bridge bezeichnen würde. Das zeigt sich nicht nur durch den veränderten harmonischen Rhythmus von ganztaktigen Akkordwechseln zu zweitaktigen Akkordwechseln, sondern auch dadurch, dass nur im C-Teil des Songs die Dominanten auf die betonten Takte des Formabschnitts (insbesondere auf Takt 1 und Takt 5 vom C-Teil) fallen.

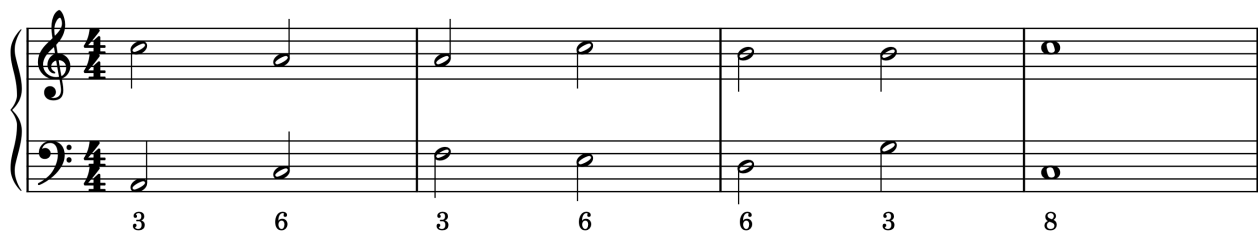
In den Takten 10-12 findet eine Modulation in die Quintverwandte Tonart F-Dur statt. Dafür spricht einerseits der Melodieton E in Takt 10, der Teil von F-Dur aber nicht von Bb-Dur ist und andererseits die symmetrische Wiederholung der melodischen Phrase in Bb-Dur von Takt 9 exakt eine Quinte höher in F-Dur in Takt 13. Die Rückmodulation findet spätestens am Anfang des Formabschnitts C statt, wo wieder der Melodieton Eb statt E erklingt und eine Kadenz zur Tonika Bb-Dur eingeleitet wird

Grundlagen der Stimmführung im Jazz

Bevor wir mit der eigentlichen Analyse von *Stella by Starlight* beginnen, ist ein grundlegendes Verständnis von Stimmführung notwendig. Viele Phänomene der Jazzharmonik, die zunächst als reine „Akkordverbindungen“ erscheinen, lassen sich nämlich nur dann sinnvoll erklären, wenn man sie nicht als Abfolge einzelner vertikaler Klangereignisse versteht, sondern als Ergebnis von Stimmenbewegungen. In dieser Perspektive ist ein Akkord nicht der Ausgangspunkt musikalischen Denkens, sondern das Resultat von Linien, die sich gleichzeitig bewegen. Die vertikale Harmonie entsteht also aus horizontaler Stimmführung.

Dieses Kapitel führt deshalb in jene elementaren Satztechniken ein, auf denen die gesamte weitere Analyse aufbaut: Durchgang, Vorhalt und die Entstehung dissonanter Akkordtöne aus der Stimmführung heraus. Ziel ist es nicht, eine vollständige Theorie der klassischen Satzlehre zu nachzuzeichnen. Vielmehr geht es darum, ein intuitives Verständnis dafür zu schaffen, wie Dissonanzen im musikalischen Satz entstehen, welche Funktion sie erfüllen und welche Rolle sie insbesondere im Jazz spielen.

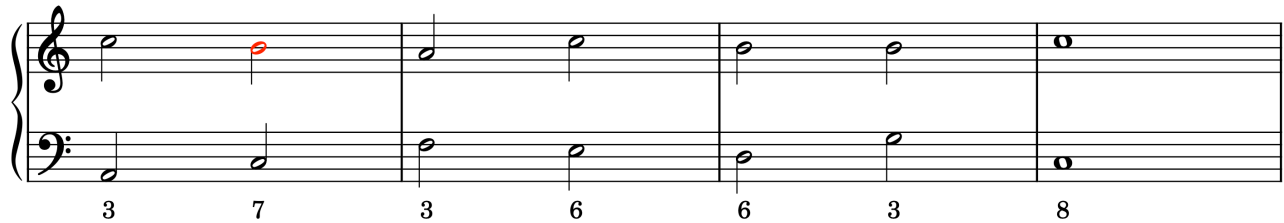
Als Ausgangspunkt betrachten wir einen einfachen zweistimmigen Satz, bestehend aus einer Oberstimme und einer Unterstimme:



In dieser Ausgangssituation entstehen ausschließlich konsonante Intervalle zwischen den beiden Stimmen. Die Bewegung ist vollständig durch die horizontale Fortschreitung der einzelnen Stimmen bestimmt. Bereits hier zeigt sich ein zentraler Gedanke der Stimmführung: Harmonie entsteht nicht primär durch Akkorde, sondern durch das Zusammenspiel von Linien, die verschiedene Intervalle mit einer unterschiedlichen Klangwirkung zueinander erzeugen. Die Zahlen unterhalb der Unterstimme geben die Größe des Intervalls an der jeweiligen Stelle an. Eine 3 steht zum Beispiel für eine Terz, während eine 6 für eine Sexte und eine 8 für eine Oktave steht und so weiter. Zwischen kleinen und großen Intervallen, also z. B. Kleiner Terz und großer Terz oder kleiner Sexte und großer Sexte wird bei dieser Zahlennotation nicht unterschieden, da es ausschließlich um die Konsonanz des Intervalls geht und eine Terz (3) bzw. eine Sexte (6) immer konsonant ist, egal ob groß oder klein, während eine Septime (7) immer dissonant ist.

Wir wollen nun schritt für schritt zeigen, wie eine melodische Umgestaltung der Oberstimme auch den harmonischen Verlauf der Passage verändert. Schnell fällt auf, dass sich in der Oberstimme der Ton A auf dem zweiten und dritten Zusammenklang wiederholt. Das ist grundsätzlich kein Problem und stimmungsführungstechnisch kein Fehler, aber eventuell gibt es ja eine Möglichkeit eine Tonwiederholung zu vermeiden und die Oberstimme somit noch melodischer zu gestalten. Wenn wir den Ton A auf dem zweiten Zusammenklang z. B. einen Ganzton hoch zu einem B bewegen, kann die Melodie stufenweise abwärts von C über B zum A fortschreiten, womit der melodische Fluss der Oberstimme nicht durch eine

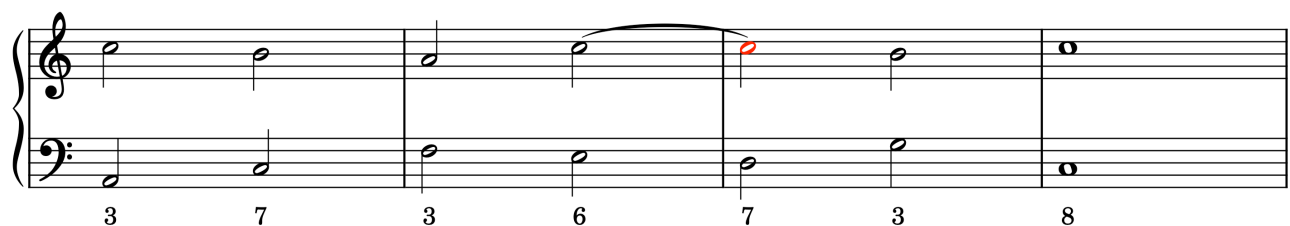
Tonweiderholung unterbrochen wäre. Das B in der Oberstimme erzeugt zum Ton C in der Unterstimme dann das dissonante Intervall der großen Septime. Es ist wichtig zu verstehen, dass dieser dissonante Zusammenklang hier nur deshalb nicht als störend empfunden wird, weil er stimmführungstechnisch motiviert ist und der dissonante Ton B eine nachvollziehbare melodische Funktion erfüllt.



Dieser Ton B ist nicht Zielpunkt der harmonischen Bewegung, sondern ein verbindendes Zwischenglied innerhalb einer linearen Fortschreitung zwischen dem konsonanten ersten und dritten Zusammenklang. Er entsteht also ausschließlich aus der logischen Verbindung zweier konsonanter Zusammenklänge. Diese Form wird als Durchgang bezeichnet. Ein Durchgang ist somit eine melodische Dissonanz, die zwischen zwei konsonanten Zuständen liegt und deren einzige wesentliche Funktion in der Verbindung dieser Zustände besteht. Seine Bedeutung ergibt sich nicht aus seiner „Eigenständigkeit“, sondern aus seiner Einbettung in eine gerichtete Bewegung.

Wichtig ist: Die Dissonanz ist hier kein Problem, das vermieden werden muss, sondern ein notwendiges Resultat linearer Stimmführung. Gerade im Jazz wird diese Art der „eingebetteten Spannung“ häufig als stilistisches Mittel genutzt, etwa in Skalenlinien, Voicing-Bewegungen oder inneren Stimmen.

Neben dem Durchgang gibt es eine zweite grundlegende Form der melodischen Dissonanz: den Vorhalt. Auf dem vierten und fünften Zusammenklang entsteht jeweils eine Sexte, da sich die Ober- und Unterstimme hier parallel eine Stufe nach unten bewegt. Solche parallelen Stimmbewegungen zwischen Ober- und Unterstimme sind in der Regel kein Problem, aber sie können die Unabhängigkeit der Stimmen stören und damit auch die harmonische Wirkung der Stimmführung, da die Stimmen miteinander zu verschmelzen scheinen. Um die vollständige Unabhängigkeit der Ober- und Unterstimme zu wahren, wäre es eine Möglichkeit, den Ton C in der Oberstimme noch einen Zusammenklang länger zu halten und erst beim vorletzten (dem sechsten) Zusammenklang zum B aufzulösen. Dadurch entsteht auf dem fünften Zusammenklang das dissonante Intervall einer kleinen Septime.



Im Gegensatz zum Durchgang ist der Vorhalt kein flüchtiger Übergangston, sondern ein Ton, der zunächst in einen neuen harmonischen Kontext hineinragt, in dem er noch nicht konsonant ist. Er entsteht durch die Verzögerung einer erwarteten Auflösung: Ein Zielton wird melodisch vorbereitet, jedoch zunächst

„festgehalten“ und erst verzögert erreicht. Dadurch entsteht eine charakteristische Spannung zwischen Erwartung und tatsächlicher Klangrealität.

Der Vorhalt besitzt daher immer eine Richtung: Er „will“ sich auflösen. Seine musikalische Funktion ist nicht das Verbinden zweier Zustände, sondern das bewusste Aufschieben eines stabilen Zustands zugunsten einer temporären Reibung. Auch hier gilt: Die Dissonanz ist kein Fremdkörper, sondern Teil eines organischen Bewegungsprozesses innerhalb der Stimmen.

Erweitern wir den zweistimmigen Satz nun um eine dritte Stimme, entsteht eine vertikale Struktur: ein Akkord. Die Zahlen unterhalb der Unterstimme beziehen sich nun auf die Intervalle der Oberstimme zur Unterstimme bzw. der Mittelstimme zur Unterstimme.

21 Am Cmaj7 F C/E Dm7 G C

3 7 3 6 7 3 8
5 3 8 3 3 5 3

An dieser Stelle wird ein entscheidender Zusammenhang sichtbar: Viele Akkorde im Jazz lassen sich unmittelbar aus Stimmführung erklären. Der zuvor eingeführte Durchgang oder Vorhalt erscheint nun nicht mehr nur als melodisches Phänomen, sondern als Bestandteil eines vertikal wahrgenommenen Klangs.

Aus dieser Perspektive sind Akkorde keine abstrakten Gebilde, die unabhängig von ihrer Entstehung existieren, sondern vielmehr Momentaufnahmen von Stimmbewegungen.

Dissonante Akkordtöne haben dabei häufig zwei unterschiedliche Ursprünge, die wir in unserer Analyse vorrangig berücksichtigen werden:

- als Durchgang zwischen zwei konsonanten harmonischen Zusammenklängen oder
- als Vorhalt, der sich in einen konsonanten Zielton auflöst.

Gerade im Jazz wird diese Mehrdeutigkeit systematisch genutzt. Erweiterungen wie 7, 9 oder 11 sind häufig nicht primär „zusätzliche Akkordtöne“, sondern historisch und strukturell oft als Ergebnis von linearen Bewegungen zu verstehen, die vertikal „stehen geblieben“ sind.

Für die weitere Analyse ist es nicht erforderlich, die Regeln der klassischen Satzlehre vollständig zu beherrschen oder jeden Ton eindeutig einer bestimmten Kategorie zuordnen zu können. Oft lässt sich darüber diskutieren, ob ein bestimmter Ton streng genommen tatsächlich der Definition eines Durchgangs oder Vorhalts entspricht. Für unsere Zwecke steht jedoch nicht die korrekte Benennung jedes Einzelfalls im Vordergrund. Entscheidend ist vielmehr, das zugrunde liegende Prinzip zu verstehen: Dissonante Töne entstehen häufig als Ergebnis einer linearen Bewegung oder einer verzögerten Auflösung und werden deshalb vom Gehör als Durchgang oder Vorhalt wahrgenommen. Diese Wahrnehmung ist letztlich keine Folge eines theoretischen Regelwerks, sondern ein musikalischer Höreindruck. Wenn ein Ton zwischen zwei

stabilen Zuständen vermittelt, hören wir ihn als Durchgang; wenn ein Ton seine Auflösung hinauszögert, hören wir ihn als Vorhalt. Die Begriffe sollen daher in erster Linie helfen, musikalische Zusammenhänge zu erkennen und zu beschreiben – nicht dazu, jeden Klang nach einem starren System zu klassifizieren. Schließlich sind Durchgänge und Vorhalte zunächst Hörphänomene und erst danach theoretische Kategorien.

Erste Stufe: Stimmführungsanalyse

Auch die Leadsheets der meisten Jazzstandards liefern nur wenige Hinweise für die konkrete musikalische Ausgestaltung eines Stücks. In der Regel enthalten sie lediglich die Melodie sowie eine Harmonisierung in Form von Akkordsymbolen. Wie diese Harmonien tatsächlich gesetzt und auf die einzelnen Stimmen verteilt werden, bleibt weitgehend der Entscheidung des Musikers überlassen.

Orientiert man sich an den Angaben des Leadsheets, sind zunächst die Melodie und die Bassstimme festgelegt. Die übrigen Akkordtöne müssen durch eine oder mehrere Mittelstimmen ergänzt werden. Gerade diese Mittelstimmen bestimmen jedoch maßgeblich den Charakter eines Arrangements. Bereits bei einer einfachen drei- oder vierstimmigen Aussetzung ergeben sich zahlreiche Möglichkeiten der Stimmführung, obwohl Melodie und Harmoniefolge unverändert bleiben.

Dabei zeigt die praktische Erfahrung, dass verschiedene Realisierungen derselben Harmoniefolge unterschiedlich überzeugend wirken können. Einige Arrangements erscheinen geschlossen und logisch, andere wirken sprunghaft oder unausgewogen. Diese qualitativen Unterschiede lassen sich nicht allein durch die verwendeten Akkorde erklären, sondern häufig erst durch die Art und Weise, wie die einzelnen Stimmen miteinander verbunden werden. Wer dies selbst überprüfen möchte, kann bereits wenige Takte eines Jazzstandards mehrfach mit unterschiedlicher Stimmführung aussetzen und die Ergebnisse miteinander vergleichen.

Um solche Unterschiede zu verstehen, entwickelte sich bereits in der klassischen Satzlehre ein umfangreiches Regelwerk der Stimmführung. Ziel dieser Regeln war es insbesondere, die Bewegung der einzelnen Stimmen so zu organisieren, dass harmonische Dissonanzen sinnvoll vorbereitet, eingebunden und aufgelöst werden. Dissonanzen erscheinen dabei nicht als isolierte Klangereignisse, sondern als Teil eines größeren melodischen Zusammenhangs. Treten dissonante Töne ohne einen solchen Zusammenhang auf, können sie leicht den Eindruck erwecken, unvermittelt oder unmotiviert zu erscheinen.

Wie bereits im vorherigen Kapitel erläutert wurde, kennt die klassische Satzlehre verschiedene Techniken zur Einbindung dissonanter Töne. Von besonderer Bedeutung sind dabei der Durchgang und der Vorhalt. Obwohl sich im Laufe der Musikgeschichte weitere Verfahren entwickelt haben, werden wir uns im Rahmen dieses Buches auf diese beiden Techniken beschränken. Zum einen bilden sie die historische Grundlage vieler späterer Entwicklungen, zum anderen gehören sie auch im Jazz zu den wichtigsten und am häufigsten anzutreffenden Formen der Dissonanzbehandlung.

Am Beispiel des Jazzstandards *Stella by Starlight* soll nun gezeigt werden, dass viele der im Akkordsymbol enthaltenen Dissonanzen tatsächlich entweder als Durchgänge zwischen zwei harmonischen Zuständen oder als Vorhalte gegenüber einem nachfolgenden Akkord verstanden werden können. Diese Beobachtung ist deshalb von Bedeutung, weil die Funktion eines dissonanten Akkordtons aus dem Akkordsymbol allein nicht unmittelbar hervorgeht. Für die praktische Umsetzung eines Leadsheets kann es jedoch äußerst hilfreich sein, die jeweilige stimmungstechnische Funktion eines Tons zu kennen.

Um diese Funktionen sichtbar zu machen, wurde *Stella by Starlight* in zwei unterschiedlichen dreistimmigen Sätzen arrangiert.

Im ersten Arrangement [Datei: stella_durchgang] sind dissonante Akkordtöne nur dann zugelassen, wenn sie sich als Durchgänge zwischen zwei harmonischen Zuständen interpretieren lassen. Genauer gesagt haben wir in diesem Arrangement jeden dissonanten Akkordton, der auf irgendeine Weise als Durchgang zwischen zwei benachbarten konsonanten Tönen wirken kann, als solchen arrangiert. Wir haben hier nicht eindeutig festgelegt, welche rhythmische Länge ein Durchgangston haben muss. Einige Durchgänge sind deshalb ganztaktig, während andere halbtaktig oder sogar zweitaktig sind. Vielleicht finden Sie daher einige Durchgänge weniger überzeugend als andere und es ist gerade Ziel der Analyse, dass Sie diese Qualitätsunterschiede selbst feststellen und die überzeugenden Durchgänge aus der Vielzahl aller Möglichkeiten ableiten.

Im zweiten Arrangement [Datei: stella_vorhalt] werden dissonante Akkordtöne ausschließlich (und sofern es möglich ist) als Vorhalte verwendet. Auch hier haben wir nicht festgelegt welche rhythmische Struktur ein Vorhalt haben muss. Überlegen Sie auch hier welche Vorhalte Sie stimmungsführungstechnisch für besonders gelungen halten.

Es sei darauf hingewiesen, dass die stimmungsführungstechnische Funktion eines dissonanten Akkordtons keineswegs immer eindeutig festgelegt ist. Manchmal existieren mehrere Möglichkeiten, denselben Ton in die Stimmführung einzubinden. Je nach gewählter Satztechnik kann ein Ton beispielsweise in einer Fassung als Vorhalt zum nachfolgenden Akkord erscheinen, während er in einer anderen Fassung als Durchgang zwischen zwei harmonischen Zuständen interpretiert werden kann. Die Funktion einer Dissonanz ergibt sich daher nicht allein aus dem Akkordsymbol, sondern wesentlich aus ihrem stimmungsführungstechnischen Zusammenhang. Für den praktizierenden Musiker kann es deshalb hilfreich sein, dieselbe harmonische Passage aus unterschiedlichen stimmungsführungstechnischen Perspektiven zu betrachten. Je mehr Möglichkeiten bekannt sind, einen dissonanten Ton sinnvoll in die Stimmführung einzubinden, desto leichter fällt es, seine Funktion zu erkennen und ihn gezielt in eigenen Arrangements oder Reharmonisationen einzusetzen. Aus diesem Grund lohnt es sich, mehrere Varianten derselben Passage zu analysieren und zu vergleichen, selbst wenn sie auf den ersten Blick dieselben Harmonien enthalten.

Wie in der klassischen Satz- und Kontrapunktlehre empfiehlt es sich auch hier, zunächst mit vergleichsweise strengen Regeln zu arbeiten. Ziel ist es, möglichst viele Dissonanzen durch die traditionellen Kategorien des Durchgangs und des Vorhalts zu erklären und in die Stimmführung einzubinden. Ein solches Vorgehen schult den Blick für die melodischen Zusammenhänge innerhalb der Harmonie und führt häufig zu einer besonders natürlichen Behandlung der Dissonanzen. Gleichzeitig schafft es eine klare Grundlage, um zwischen jenen Dissonanzen zu unterscheiden, die sich mit den klassischen Mitteln der Satzlehre erklären lassen, und solchen, die andere Erklärungsmuster erfordern.

Bei der Analyse von *Stella by Starlight* zeigt sich jedoch auch, dass nicht alle im Leadsheet notierten Akkorddissonanzen innerhalb eines dreistimmigen Satzes als Durchgänge oder Vorhalte interpretiert werden können. Einige Töne entziehen sich diesen klassischen Kategorien, obwohl sie im harmonischen Zusammenhang des Stücks dennoch überzeugend wirken. Um sämtliche im Leadsheet enthaltenen

Dissonanzen zu berücksichtigen, müssen die traditionellen Modelle der Dissonanzbehandlung daher um weitere stimmungsführungstechnische Möglichkeiten ergänzt werden.

Eine wichtige Rolle spielen dabei beispielsweise Liegetöne, also Töne, die über mehrere Harmonien hinweg erklingen und ihre Bedeutung erst aus dem Wechsel des harmonischen Kontextes erhalten. Daneben existieren weitere Erscheinungsformen, die zwar nicht ohne Weiteres durch die klassische Satzlehre beschrieben werden können, sich jedoch in der Praxis des Jazz etabliert haben und dort eine wichtige klangliche Funktion erfüllen.

Der vierstimmige Satz von *Stella by Starlight* [Datei: stella_four_part] berücksichtigt sämtliche im Leadsheet notierten Akkorddissonanzen. Er zeigt, wie sich die klassischen Kategorien von Durchgang und Vorhalt mit erweiterten Formen der Dissonanzbehandlung verbinden lassen und bildet damit den Ausgangspunkt für eine umfassendere Betrachtung der Stimmführung im Jazz.

Bislang stand ausschließlich die Frage im Mittelpunkt, wie sich die im Leadsheet vorgegebenen Harmonien möglichst sinnvoll realisieren lassen. Dabei wurde untersucht, wie die in den Akkorden enthaltenen Dissonanzen durch geeignete Stimmführungstechniken – insbesondere durch Durchgänge und Vorhalte – in einen melodischen Zusammenhang eingebunden werden können. Ziel war es, die Funktion dieser Töne innerhalb des Satzes zu verstehen und die Harmonie nicht lediglich als Folge isolierter Akkorde, sondern als Ergebnis zusammenhängender Stimmbewegungen zu betrachten.

Dabei wurde jedoch bislang eine andere, ebenso wichtige Perspektive ausgeblendet. Satztechniken wie der Durchgang und der Vorhalt sind nicht lediglich Mittel zur „Entschärfung“ oder Rechtfertigung von Dissonanzen. Sie besitzen einen eigenen künstlerischen und gestalterischen Wert. Oft werden zusätzliche Akkorde gerade deshalb eingefügt, weil sie eine bestimmte Stimmbewegung ermöglichen, verstärken oder vervollständigen.

Ein einfaches Beispiel hierfür ist der Ab7-Akkord in Takt 8 von *Stella by Starlight*. Die grundlegende harmonische Bewegung des Stücks bliebe auch ohne diesen Akkord erhalten. Dennoch erfüllt er eine wichtige musikalische Funktion, da er die chromatische Stimmführung vom Ton G zum Ton F durch den Zwischenton Gb ergänzt. Gleichzeitig ermöglicht er die Beibehaltung des gleichmäßigen harmonischen Rhythmus. Seine Bedeutung liegt daher weniger in einer eigenständigen harmonischen Funktion als vielmehr in seinem Beitrag zur Gestaltung der Stimmführung.

Solche Akkorde sollen im Folgenden als Stimmführungsakkorde bezeichnet werden. Ihre Aufgabe besteht nicht darin, die grundlegende harmonische Struktur eines Stücks zu definieren, sondern diese durch zusätzliche Stimmbewegungen auszuschnücken, zu verbinden oder zu erweitern. Sie tragen wesentlich zur klanglichen und expressiven Wirkung eines Arrangements bei, ohne die zugrunde liegende harmonische Bewegung notwendigerweise zu verändern.

Gerade diese Beobachtung eröffnet neue Möglichkeiten für die Reharmonisation. Wenn bestimmte Akkorde primär stimmungsführungstechnische Funktionen erfüllen, können sie häufig ersetzt, erweitert oder neu gestaltet werden, ohne dass dadurch die grundlegende Harmonik des Stücks verloren geht. Umgekehrt lassen sich an

vielen Stellen zusätzliche Akkorde einfügen, sofern diese eine überzeugende Stimmführung erzeugen und die übergeordnete harmonische Bewegung respektieren.

Die Analyse der Stimmführung liefert damit einen systematischen Ausgangspunkt für die Reharmonisation. Anstatt Akkorde ausschließlich aufgrund ihres Klanges auszuwählen, kann zunächst untersucht werden, welche melodischen Bewegungen innerhalb des Satzes charakteristisch sind und welche Funktion die einzelnen Akkorde für deren Realisierung erfüllen. Auf dieser Grundlage ergeben sich oft mehrere Möglichkeiten, dieselbe harmonische Bewegung durch alternative Stimmführungsakkorde darzustellen.

Unter den Dateien finden Sie einige Arrangements die exemplarisch zeigen sollen, wie sich einzelne Passagen von *Stella by Starlight* reharmonisieren lassen, ohne die wesentlichen Merkmale der ursprünglichen harmonischen Bewegung aufzugeben [Dateiordner: reharm_generalbass]. Im Mittelpunkt steht dabei nicht der Austausch von Akkordsymbolen als Selbstzweck, sondern die Frage, wie charakteristische Stimmführungen erhalten, erweitert oder auf neue Weise realisiert werden können. Den Reharmonisationen folgen jeweils kurze Analysen und Erklärungen.

Zweite Stufe: Funktionsharmonik-Analyse

Im Anschluss an die Untersuchung der Stimmführung richtet sich der Blick in der zweiten Analysestufe auf die funktionsharmonischen Beziehungen innerhalb des Stücks. Dabei interessieren insbesondere jene Passagen, in denen die funktionale Zuordnung der Akkorde nicht eindeutig ist oder nicht den erwartbaren Mustern klassischer Kadenzbildung entspricht. Gemeint sind beispielsweise die unvollständigen ii–V-Beziehungen im A-Teil von *Stella by Starlight* sowie die harmonischen Verläufe in den Takten 12–15, die eine sogenannte *Backdoor-Kadenz* zu Fmaj7 und eine ii-V-Beziehung enthält, die sich zu Am7b5 anstelle von G-Moll auflöst.

Ziel dieser Untersuchung ist es, solche funktional uneindeutigen Harmonisierungen nicht einfach als Abweichungen oder Unregelmäßigkeiten zu behandeln, sondern ihre innere Logik nachvollziehbar zu machen. Obwohl sie nicht immer in eine klassische Kadenzstruktur wie die V–I-Beziehung eingebettet sind, klingen sie dennoch in sich geschlossen und musikalisch plausibel. Die Frage ist daher, auf welcher tieferen strukturellen Ebene diese Zusammenhänge organisiert sind.

Zur Beantwortung dieser Frage wird ein reduktionistisches Vorgehen gewählt. Dabei wird versucht, für jede komplexe oder chromatisch angereicherte Akkordfolge eine einfachere, zugrunde liegende Struktur zu identifizieren, aus der sich die jeweilige Passage ableiten lässt. Der zentrale Gedanke besteht darin, dass die tatsächlich erklingende Musik nicht nur als unmittelbare Abfolge von Akkorden verstanden werden kann, sondern als Ausgestaltung einer tieferliegenden strukturellen Ordnung.

Um diesen Gedanken zu verstehen, ist es hilfreich, zwischen verschiedenen Beschreibungsebenen musikalischer Zusammenhänge zu unterscheiden. Auf der sogenannten Oberflächenstruktur erscheinen die Akkorde in ihrer konkret notierten, oft chromatisch angereicherten Form. Diese Ebene entspricht dem, was im Leadsheet oder in einer konkreten Einspielung tatsächlich erklingt. Daneben lässt sich jedoch eine abstraktere Ebene denken, die als Tiefenstruktur bezeichnet werden kann. Diese beschreibt eine vereinfachte, funktional klarere Grundbewegung, aus der die konkrete Oberflächenstruktur hervorgeht.

Die Idee solcher Strukturebenen ist in der Musiktheorie insbesondere durch die Analyse Heinrich Schenkers in systematischer Form entwickelt worden. Die Schenkersche Analyse gehört zu den weitreichendsten und zugleich wissenschaftlich am intensivsten diskutierten Theorien zur Analyse tonaler Musik. Ihr zentrales Anliegen besteht darin, komplexe musikalische Erscheinungen auf einfachere diatonische Grundstrukturen zurückzuführen und die vielschichtigen Ausprägungen der musikalischen Oberfläche als Ausarbeitung dieser grundlegenden Struktur zu verstehen.

Auch wenn im Rahmen dieses Buches keine vollständige schenkersche Analyse im engeren Sinne durchgeführt wird, dient dieses Reduktionsprinzip als methodische Leitlinie. Entscheidend ist dabei weniger die Übernahme des gesamten theoretischen Apparats als vielmehr die grundlegende Einsicht, dass musikalische Oberflächenstrukturen häufig das Ergebnis von Transformationen einfacherer zugrunde liegender Zusammenhänge sind.

Der Begriff der Transformation spielt dabei eine doppelte Rolle. Einerseits beschreibt er einen kompositorischen Prozess: Komponierende und Arrangeure arbeiten häufig genau damit, dass einfache harmonische Grundverläufe durch chromatische Ausgestaltung, Zwischenakkorde, Durchgangsbewegungen oder funktionale Substitutionen erweitert werden. Andererseits ist Transformation auch ein zentraler Bestandteil musikalischer Wahrnehmung. Hörerinnen und Hörer sind in der Lage, über das tatsächlich Erklingende hinaus Beziehungen herzustellen und musikalische Strukturen gedanklich zu ergänzen.

So können wir beispielsweise einen Akkord nicht nur als isoliertes Ereignis wahrnehmen, sondern ihn in Beziehung zu einem implizit mitgedachten Zielakkord setzen, der möglicherweise gar nicht erklingt, sondern lediglich durch stimmführungstechnische oder funktionale Logik nahegelegt wird. Ebenso sind wir in der Lage, ausgelassene oder verkürzte harmonische Zwischenschritte gedanklich zu ergänzen, wenn sie für das Verständnis der musikalischen Bewegung sinnvoll erscheinen. In diesem Sinne wird Musik nicht nur gehört, sondern auch aktiv strukturell interpretiert und vervollständigt.

Diese Fähigkeit zur strukturellen Ergänzung und Transformation ist ein grundlegender Bestandteil musikalischer Kognition und wird in der modernen Musiktheorie vielfach vorausgesetzt. Eine eindrucksvolle Darstellung solcher Denkweisen findet sich in den Harvard Lectures von Leonard Bernstein, in denen er zeigt, welche Rolle musikalische Transformationen sowohl in der Komposition als auch in der Wahrnehmung von Musik spielen.

Vor diesem Hintergrund erscheint die Annahme einer Tiefenstruktur nicht als abstrakte theoretische Konstruktion, sondern als Beschreibung eines ohnehin vorhandenen musikalischen Wahrnehmungs- und Analyseprozesses. Ziel der folgenden Analysen ist es daher, diese impliziten Strukturzusammenhänge explizit zu machen und für die funktional-harmonische Interpretation nutzbar zu machen.

Im ersten Schritt werden dafür alle Stellen im Stück identifiziert, an denen der funktionsharmonische Zusammenhang nicht ohne Weiteres aus der Oberflächenstruktur der Akkorde hervorgeht. Bei *Stella by Starlight* handelt es sich um fünf solcher Stellen die wir im folgenden analysieren wollen:

- Die unaufgelösten ii-V-Beziehungen im Formabschnitt A,
- Die Kadenz Bbm7-Eb7-Fmaj7 in Takt 12-13, die keiner klassischen Kadenz entspricht,
- Die ii-V-Beziehung Em7b5-A7, die sich zu Am7b5 statt D-Moll auflöst in Takt 14-15,
- Die Kadenz Cm7-Ab7-Bbmaj7 im Formabschnitt C, die auch keiner klassischen Kadenz entspricht,
- Und die Kadenzen in Formabschnitt A' mit den ungewöhnlichen halbverminderten Akkordauflösungen.

Im zweiten Schritt wird für jede dieser Passagen eine mögliche Tiefenstruktur hergeleitet. Diese stellt eine vereinfachte harmonische Grundbewegung dar, aus der die konkrete Akkordfolge als Ausarbeitung, Chromatisierung oder funktionale Erweiterung verstanden werden kann. Eine ausführliche Analyse der Funktionsharmonik finden Sie unter den Dateien [Dateiordner: funktionsharmonik_analyse].

Dieses Verfahren der harmonischen Reduktion ermöglicht es, die funktionale Logik auch komplexer oder chromatisch angereicherter Akkordverbindungen sichtbar zu machen. Für den ausführenden Musiker ergibt

sich daraus ein vertieftes Verständnis der harmonischen Prozesse, das sowohl die interpretatorische Sicherheit als auch die gestalterische Flexibilität im Umgang mit dem Stück erhöht.

Darüber hinaus eröffnet ein solches Verständnis auch neue Möglichkeiten der Reharmonisation. Wenn die zugrunde liegende funktionale Struktur einer Passage bekannt ist, können einzelne Akkorde ersetzt, erweitert oder umgestaltet werden, solange die grundlegende funktionsharmonische Bewegung erhalten bleibt.

Um diese Möglichkeiten zu verdeutlichen, wurden auch wieder exemplarisch einige Reharmonisationen angefertigt, die gezielt mit den funktionsharmonischen Strukturen der Originalversion von Stella by Starlight arbeiten [Dateiordner: rearm_funktionsharmonik].

Dritte Stufe: Stufenharmonik-Analyse

Im dritten und letzten Analyseschritt steht nicht mehr die Stimmführung im Vordergrund und auch nicht die funktionsharmonische Einordnung einzelner Akkordverbindungen, sondern die übergeordnete stufenharmonische Gliederung des gesamten Stücks. Ziel dieses Kapitels ist es, den globalen harmonischen Plan von *Stella by Starlight* sichtbar zu machen und ihn auf seine wesentlichen tonalen Bewegungen zu reduzieren.

Die Stufenharmonik-Analyse untersucht die harmonische Bewegung eines Stücks im Hinblick auf seine Einordnung in eine jeweils gültige Tonart und die darin enthaltenen Stufenbeziehungen. Während die Oberflächenstruktur eines Stücks durch eine Vielzahl von Akkorden, Zwischendominanten, chromatischen Fortschreitungen und Substitutionen geprägt ist, lässt sich diese komplexe Struktur auf einer tieferen Ebene häufig als Bewegung zwischen wenigen zentralen Stufen beschreiben.

Dabei zeigt sich, dass bestimmte scheinbar eigenständige harmonische Fortschreitungen auf der Oberflächenstruktur auf eine einzige zugrunde liegende Stufe reduziert werden können. Eine komplexe Akkordfolge kann somit in ihrer stufenharmonischen Tiefenstruktur den Charakter einer einzigen harmonischen Funktion annehmen, obwohl sie auf der Oberfläche eine Vielzahl unterschiedlicher Stufen durchläuft.

Die Stufenharmonik-Analyse lässt sich dabei nicht strikt von der funktionsharmonischen Analyse trennen. Vielmehr ergänzen sich beide Perspektiven gegenseitig: Während die Funktionsharmonik die lokalen Beziehungen zwischen einzelnen Akkorden beschreibt, trägt sie zugleich dazu bei, die übergeordnete stufenharmonische Organisation verständlich zu machen. Insbesondere chromatische Akkorde oder funktional mehrdeutige Verbindungen können nur dann sinnvoll in eine Stufenstruktur eingeordnet werden, wenn zuvor ihre funktionale Einbettung berücksichtigt wurde.

Im ersten Schritt der Analyse werden daher zunächst die tonalen Zentren und Modulationsverläufe innerhalb des Stücks identifiziert.

Im zweiten Schritt erfolgt die Zuordnung der einzelnen Akkorde zu Stufen innerhalb der jeweils gültigen Tonart. Dabei werden auch chromatische oder funktional mehrdeutige Akkorde berücksichtigt, indem auf die zuvor erarbeiteten funktionsharmonischen Zusammenhänge zurückgegriffen wird.

Im weiteren Verlauf der Analyse werden diese lokalen Stufenbeziehungen schrittweise reduziert. Komplexe Fortschreitungen wie ii–V–I-Verbindungen werden dabei als zusammenhängende funktionale Einheiten betrachtet und auf ihre stufenharmonische Grundrichtung hin untersucht. Ebenso werden kurzfristige harmonische Bewegungen zugunsten der übergeordneten Zielstufen zurückgestellt. Diese Analyseschritte können Sie in den Anhängen [Dateiordner: stufenharmonik_analyse] nachvollziehen.

Ziel dieses Reduktionsverfahrens ist die Herausarbeitung einer stufenharmonischen Tiefenstruktur, die sich auf die wesentlichen tonalen Zentren beschränkt. Im Fall vieler Jazz-Standards – so auch bei *Stella by Starlight* – lässt sich diese Tiefenstruktur häufig auf eine grundlegende Bewegung zwischen Tonika und Dominante (gegebenenfalls ergänzt durch die Subdominante) zurückführen.

Diese Sichtweise steht in der Tradition funktional-tonaler Theorien. In der schenkerianischen Theorie findet sich eine verwandte Idee in der Konzeption des Ursatzes, der die tiefenstrukturelle Grundlage tonaler Musik beschreibt und im Kern ebenfalls auf die Beziehung zwischen tonischem Ruhepunkt und dominanter Spannungsebene zurückgeführt werden kann.

Für die musikalisch-praktische Ausführung eines Stücks bietet ein solches Verständnis des harmonischen Gesamtverlaufs erhebliche Vorteile. Es ermöglicht dem Musiker, zwischen zentralen und sekundären harmonischen Ereignissen zu unterscheiden und die Interpretation entsprechend zu gewichten. Nicht jede Akkordbewegung besitzt auf dieser Ebene dieselbe strukturelle Bedeutung; einige markieren entscheidende tonale Wendepunkte, während andere vor allem der Ausarbeitung und Verzierung dienen.

Darüber hinaus eröffnet die Kenntnis der stufenharmonischen Tiefenstruktur auch neue Möglichkeiten der Reharmonisation. Solange die grundlegende Bewegung zwischen den zentralen tonalen Stufen erhalten bleibt, können die dazwischenliegenden Akkorde in vielfältiger Weise verändert, erweitert oder ersetzt werden. Entscheidend ist dabei nicht die Oberflächenharmonik, sondern die Bewahrung des übergeordneten harmonischen Plans.

Auch für die Stufenharmonik-Analyse wurden daher exemplarisch einige Reharmonisationen entworfen, die auf der stufenharmonischen Ebene operieren [Dateiordner: reharmon_stufenharmonik].