

3. TERZGESCHICHTETE AKKORDE

Da dieser Aspekt des Themas in der bisherigen Diskussion im Forum ein wesentliches "Gegenargument" erbracht hat (so wie ich es verstanden habe), möchte ich nachfolgend einige prägnante Aussagen von Persichetti & Co dazu wiedergeben.

Die Säulen der Akkordbildung und daher -nutzung basierten früher auf der gravitativen Wirkung der kadenziellen Erwartungshaltung zwischen Tonika, Subdominante und Dominante (T-S-D). Die Bewegung zur und von den primären Akkorden gibt - vor allem über Quintverhältnisse - klangliche Identität und bringt harmonisches Gleichgewicht.

Neben diesen traditionellen Zugwirkungen der "**primary chords**", können aber auch viele andere Kräfte das Gefühl von Tonalität oder tonalem Zentrum schaffen (auch ein extrem dissonanter Akkord, der sich beständig weigert in Konsonanz überzugehen; oder eine Folge einfacher Akkorde, die sich harmonischen Kräften nicht unterordnen möchte; etc.), all dies stellt eine große kreative Kraft in der Musik dar. Die gravitative Schwere eines tonalen Zentrums bewegt sich derart "stufenlos" zwischen strenger Tonalität und gänzlicher Atonalität. So führt er u.a. aus: "Movement by Cycle of 3rds or Cycle of 2nds can be convincing to the ear when the cycle in force is confirmed by passing and cadential chordal movements... these 'cyclic' relationships **may be constructed in any scale – synthetic or otherwise**. Chord quality will vary depending upon intervallic makeup of the scale used... Motion to or from primary chords may change to a motion created by shifting from one cycle to another... Interchange of the three relationships 2nd, 3rd, 5th affords complete freedom of root movement within a scale..."

Im Kapitel über Tonalität führt er aus: Die tonale Bedeutung eines einzelnen Akkords ist unbestimmt, er kann idR zu mehreren Tonarten gehören, oder auch zu gar keiner. Erst wenn er von anderen Akkorden umgeben ist, wird seine Bedeutung geschärft. Tonalität ist nichts Absolutes, sie entsteht erst durch harmonische Artikulation und Spannungs- / Entspannungsverhältnis der Akkorde zu einem bestimmten Ton oder einer Akkordbasis. Die Organisation traditioneller Tonalität ist abhängig vom Verhältnis zwischen Skala und Akkord. Üblicherweise werden 3 Akkorde benötigt, um Tonalität zu schaffen; die Gravitationswirkung des Tritonus ist dabei hilfreich. Tonalität schafft man also im traditionellen Verständnis, indem man Akkorde ("primary chords") auf bestimmten Skalentönen aufbaut, wobei die zentrale Tonika von diesen verschieden stark gestützt wird; er zeichnet dazu die folgenden Fallkategorien (textlich und grafisch):

a) durch Quintverhältnisse:

- Dur, Moll, Neapolitanisch Moll: C G F C

b) durch Terzverhältnisse:

- Doppelharmonisch, Lydian Minor: C E Ab C

- Phrygisch, Lokrisch, Ungarisch Moll: C Eb Ab C

- Dorisch, Neapolitanisch Dur: C Eb A C

- Lydisch, Ungarisch Dur, Oriental: C E A C

c) durch Sekundverhältnisse:

- Moll, Mixolydisch, Overtone: C D Bb C

- Phrygisch, Oriental: C Db Bb C

- Neapolitanisch Moll, Doppelharmonisch: C Db H C

- Dur, Lydisch: C D H C

d) durch das Tritonus-Verhältnis:

- Lydisch, Ungarisch Moll, Overtone: C F# G C

- Lokrisch, Oriental: C F Gb C

Tonality may be established by using tones of a scale as chordal roots in varying degrees of support of the central tonic: in balanced support by the subdominant and dominant to the tonic (a); in balanced support by the submediant and mediant (b);

Ex. 12-1

(a)	(b)			
ma.	Double Harm.	Hung. Mi.	Neap. Ma.	Hung. Ma.
mi.	Lydian Mi.	phrygian	Symmetrical	Oriental
Neap. Mi.	Ma. Locrian	locrian	dorian	lydian

in balanced support by the leading tone and supertonic (a); and in varying support by scale steps embracing the tritone (b).


Ex. 12-2

(a)		
mi.	phrygian	Neap. Mi.
mixolydian	Oriental	Double Harm.
Overtone	Super Locrian	Enigmatic
(b)		
ma.	lydian	locrian
lydian	Hung. Mi	Oriental
Leading Whole-tone	Overtone	Eight-tone Spanish

(aus Persichetti, Seite 249)

Der früher bereits erwähnte **Alfred Blatter**, Musiktheorielehrer an der Drexel University, wählt als Leitidee "Music theory is learning to think about music". Im Vorwort zu seinem Buch "Revisiting Music Theory - A Guide to the Practice" (Verlag Routledge Chapman & Hall, Jahr 2007; siehe [amazon.de](https://www.amazon.de)) führt er aus: "Students without a teacher or a structured learning environment may use the book to answer fundamental questions about **common-practice musics** and as a guide to further questioning and study". Er schrieb das Werk vor allem für jene "fascinated by how and why music works as it does, by the related acoustical phenomena, and by the various relationships between melody, harmony, and form". Darin kann auch einiges über die historische Werdung von Skalen und Modi erfahren werden. Er bezieht - auszugsweise - folgende Skalen ein:

Javanese (S)	Neapolitan Major (P)	Origin Unknown
Hindustan (S)	Lydian minor (P)	Overtone (S)

EXAMPLE 2.86 Seven-note scales that contain five whole tones and two semitones within one octave. As done earlier, semitones are indicated by V and whole tones by 

Neapolitan Minor (P)(S)	Asian (S)	Persian (S)
Asian (P)	Spanish; Jewish: Ahaba Rabba (S)	Byzantine, Persian, Hungarian (S)
Enigmatic (P)	Hungarian Minor (P)	Hungarian Major (P)

EXAMPLE 2.89 Seven-note scales that include intervals greater than a whole tone. (Harmonic minor matches this criterion.)

The names for scales marked (P) were identified from the writings of Vincent Persichetti; those marked (S) from the writings of Dennis Sandole.

(aus Blatter, komprimiert, Seite 87-89)

Er verweist in seinem Werk auf einige im Buch von Persichetti angeführte Skalen (Kennung "(P)"). Die "Neapolitan Minor" wurde demnach auch im [Werk](#) (siehe [amazon.com](https://www.amazon.com)) von **Dennis Sandole** (Kennung "(S)") erwähnt, ein Jazzgitarrist, Musikpädagoge und Komponist, der einen großen Einfluss als Lehrer zahlreicher Jazzmusiker hatte (u.a. als Mentor von John Coltrane, als er ihm Musiktheorie und die Musik anderer Kulturen vermittelte; auch viele andere bekannte Jazzmusiker hatten "Unterricht" bei D. Sandole); [en.wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Dennis_Sandole) ist zu entnehmen "Mr. Sandole taught advanced harmonic techniques that were applicable to any instrument, using exotic scales and creating his own". Einer seiner Schwerpunkte war "Harmonisation of exotic scales" bzw. "Neapolitan on each Chromatic Note". Eine Verbindung zu Persichetti wird dort wie folgt gezogen: "New scales may be so built with similar or dissimilar tetrachords that the tonic is not repeated at the first octave. When the tonic is missed and the tetrachords are continued, a two octave scale or multi-octave scale may evolve, pp. 48.)". Unter dem Link von Thomas Scott McGill auf [The Unique Jazz Pedagogy of Dennis Sandole](#) finden sich einige interessante Ausführungen, darunter die folgende handschriftliche Übersicht von D. Sandole zu den verschiedenen Arten von Tetrachords, die u.a. den "Neapolitan-Type-Tetrachord" ausweist:



Ich habe dann nicht mehr weiter recherchiert, ob die Thematik "dieser Skalen" nicht auch schon vor Persichetti von den im "volkstümlichen Liedgut" forschenden Jean Sibelius, Béla Bartók, Zoltán Kodály, Leoš Janáček, Manuel de Falla, Ralph Vaughan Williams, vielleicht gar schon Franz Liszt (häufige Verwendung der "Ungarischen Tonleitern", bzw. mit seiner aus den Tönen 8-14 der Obertonreihe entnommenen "Akustischen Skala", die modern auch als "**Lydisch Dominant**" bezeichnet werden kann - also "unten" Lydisch und "oben" Dorisch...; konstruiert als terzgeschichteter Tredezimenakkord auch "*Bartók-Tonart*" genannt), u.a. behandelt wurde. Elemente des Folklorismus kommen jedenfalls auch bei Benjamin Britten, Igor Strawinsky, Isaak Albeniz, Enrique Granados, George Enescu, u.a. vor.

A. Blatter merkt ausdrücklich an: "Western music, as it has been known for the past millennium or so, has been based on the modes and the major-minor system. Beginning in the nineteenth century composers began looking for alternative pitch systems. Their searches led both to traditional musics from around the world and to 'invented' scales that offered alternative possibilities." Während westliche Musiker die üblichen Skalen als selbstverständlich betrachten, haben andere Kulturen, Zeiten und Musikrichtungen auch ganz andere Skalen mit mehr oder weniger Tönen geschaffen, die teils auch Intervalle mit 2 Ganztönen enthalten, und manchmal sogar über die Oktave hinausgehen, sogar auf- und absteigend unterschiedlich. Diese interessanten Skalen bauen offensichtlich auf unterschiedlichen Kriterien auf. Komponisten, Jazzmusiker und Folk-Musiker arbeiten regelmäßig mit diesen Skalen. Einige dieser "ethnischen" Skalen sind auch eng mit Tanz, Lied und Rhythmus dieser Kulturen verbunden...

Nicht ganz unerwähnt sollte daher bleiben, dass die Skala "Neapolitanisch Dur" auch in der indischen Musik (als "*Mela Kokilapriya, Raga Kokilaravam*"), "Neapolitanisch Moll" sowohl in der indischen (als "*Mela Dhenuka, Raga Dhunibinnashadjam*") als auch arabischen Musik (als "*Maqam Shahnaz Kurdi*"), "Lydian Minor" in der indischen (als "*Mela Risabhapriya, Raga Ratipriya*"), "Double Harmonic Major" sogar in sehr vielen unterschiedlichen Musikstilen (als "*Bhairav That, Mela Mayamalavagaula, Raga Paraj, Kalingada, Hitzazkiar, Maqam Zengule, Hijaz Kar, Suzidil*"), usw. vorkommen sollen...

Zum Thema könnte natürlich auch sehr viel im Werk von **Ludmila Ulehla**, "*Contemporary Harmony: Romanticism through the Twelve-Tone Row*" (advance music, 1966; siehe [amazon.de](https://www.amazon.de)) gefunden werden. Sie ist eine weitere prominente Vertreterin / Autorin der "Zeitgenössischen Harmonielehre". Ihre Leitidee zum Buch: "*Music is complex and ever changing - Combinations of sound that are undesirable in one period become an idiomatic expression of another, spearheaded by the writings of a new group of composers*". Ich möchte hier nur kurz einige Inhalts"splitter" auflisten, die sie anhand des Übergangs von der Romantik auf den Impressionismus und weiter zur Moderne, und dabei im Gleichklang mit Persichettis "neuer Klangwelt" zeigt.

Neue Klänge würden durch neue Skalen und Harmonien erkundet. Die Skala als organisierende Struktur hinter Melodie und Harmonie bringt Verstehen der neuen Klänge... Die Skala gemeinsam mit Chromatik übersteigt die engen Grenzen musikalischer Formeln der Vergangenheit... Ebenso wie Persichetti behandelt sie die besondere Charakteristik von Dissonanz. Nicht Dissonanz an sich, die außerhalb eines vorgegebenen Kontextes gar nicht präzise definiert werden kann, sondern "the control of dissonance" wäre der entscheidende Faktor; wobei der musikalische Ausdruck und damit

das Dissonanz-Empfinden sich im Laufe der Zeit und mit der Art der Musik eben verändere...

Modalität wird etabliert indem "...identify the rhythmically stressed tones around which others revolve; organize tones in scale wise order around this tonic (called 'final' in modal terminology); a secondary tone of strength may be the dominant capable of receiving melodic stress equal to that of the tonic; mode need not use all of its scale members to achieve recognition; starting and ending tone of the phrase are not necessarily the tonic or the dominant..." Jeder (beliebige) Modus hätte eine spezielle Charakteristik, die ihn von Dur- und Moll-Skalen unterscheidet... "Focus on mode in melodic arrangement, bass may help identifying the tonic..." Die Melodie könne nach dem einen bestimmten Modus klingen, die Harmonien nach einem anderen...

Sie hebt den besonderen Effekt von Modi auf die harmonische Progression hervor, insbesondere: "Lack of leading tone" - womit das diatonische Verhältnis und damit die Gravitationswirkung von Dominante zu Tonika gestört wird; "Triad qualities relate to mode rather than diatonic major or minor" - modale Skalentöne schaffen eine spezifische Kombination von Akkordqualitäten; "Root progressions utilizing the full scope of chromaticism" - also unabhängig vom jeweiligen Modus; "Vague sense of key due to the non-diatonic effects" - Akkorde geben keine eindeutigen Hinweise, und der tonale Status wird nur als möglicher Status empfunden; etc. "Linear tonality replaces the harmonic tonality of former periods." Das tonale Zentrum ergäbe sich eben nicht mehr zwangsläufig aus Kadenzen, die aus der Dur- bzw. Mollskala abgeleitet werden, sondern "Tonic may be recognized through total harmonic structure"... Tonalität geht dabei aber nicht gänzlich verloren, "actually not a lack of tonal recognition but rather a lack of diatonic recognition due to the absence of diatonic formulas."...

Ihr Schlusswort im Buch: " *What is necessary is a willingness to listen - Don't bring prejudices of past generations to the act of listening, accept the new sounds on their terms.*"

Einige abschließende Betrachtungen möchte ich aus dem Werk von [Joseph Machlis](#) "*Introduction to Contemporary Music*" (W. W. Norton & Company; Second Edition edition, Jahr 1979; siehe [amazon.com](#)) anführen. Das [Buch](#) beschäftigt sich vorwiegend mit dem Leben von zeitgenössischen Komponisten und den Besonderheiten sowie dem Umfeld ihrer Kompositionen. Seine Leididee wäre: "*Why Music Changes: One thing in history never changes and that is the element of change itself; what changes is the pace of change and the rate of change in our age has been enormously accelerated. In the early years of the 20th century the forces of change became so powerful that the new music seemed to have broken completely with the old...*" Die klassische Musik legte ihr Schwergewicht auf "formale" Kriterien (Musik an sich ist Emotion), ab der Romantik überwogen zum Ausdruck von Emotionen aber eher "expressive" Kriterien, was insbesondere das Empfinden von Form und Ordnung in der Musik schwächte. Die Musik des 20. Jahrhunderts ist diesbezüglich dann als weiterführende **Revolution** zu verstehen. Es waren ursprünglich Kadenzen und ausbalancierte Phrasen (Wiederholungen, Schlüsseltöne, klare Richtungen und Bewegungen zum "Ziel", etc.) die den Zuhörer zu gesicherten Erwartungen führten und damit davor bewahrten, während des Zuhörens "verloren" zu gehen. Und genau diese Einschränkungen führen dazu, dass es immer schwieriger wurde, in neue Klangräume (Empfindungen) vorzudringen. Das löste schließlich die Revolution aus, die bereits mit Komponisten wie W.A.Mozart, Joseph Haydn erste Vorzeichen setzte, dann aber vollends mit Komponisten wie Richard Wagner, Gustav Mahler, Claude Debussy, Richard Strauss, u.v.a. durchstartete.

Moderne Komponisten haben in der Melodie nicht mehr versucht, die "formal beauty of the Classical melody or the lyric expressiveness of the Romantics" zu emulieren, sondern haben durch Wegfall "gewohnter und verlässlicher Orientierungshilfen" durchaus neue und große Anforderungen an den Zuhörer gestellt. In der abendländischen Musik wird Melodie grundsätzlich vor einem harmonischen Background wahrgenommen, und zwar in Form von Akkorden, die ihr Klangfarbe, Klarheit und Bedeutung verleihen, sie umschreiben gleichsam den musikalischen Raum, in dem sich Melodie bewegt. In der Klassik erfolgte dies nach strengsten Kriterien in Form der bekannten T-S-D Dreiklangfolge. In der Romantik wurde diese Vorherrschaft u.a. in Form der "Verschleierung" von Kadenzen, Nutzung erweiterter Akkordstrukturen, sowie der Nutzung verschiedener Grade von Dissonanz (v.a. zum Ausdruck von Emotion - die dann im vorherrschenden, konsonanten Zielton zur Ruhe kommt) an ihre Grenzen geführt. J.Machlis betont

ebenso die hervorgehobene Bedeutung von Dissonanz(graden): Dissonanz bedeutet Spannung, Dynamik, Aktivität, "Drive" und Unvollkommenheit; Konsonanz dagegen Erfüllung und Ruhe (was man aber auch als "Stillstand" verstehen kann). Die "richtige" Empfindung von Dissonanz hat sich begleitend dazu beim Zuhörer entwickeln müssen (er spricht in diesem Zusammenhang auch von "audience gap"). Und angeblich schon A. Schönberg schrieb, dass die Geschichte der Entwicklung der Harmonik eher durch Dissonanz als durch Konsonanz geschrieben wurde. Dissonanz hat damit letztlich den Bruch mit der Vergangenheit eingeleitet, der von der Harmonik des 20. Jahrhunderts über Skalen und Akkordmaterial vollständig vollzogen wurde (extended and dissonant chords as polychords creating polyharmony, quartal harmony, clusters build on 2nds; an interest in the dissonance not the resolution, etc.).

Aus all dem wurden neue Konzepte für Tonalität entwickelt und abgeleitet. "Tonality is the sense of relatedness to a central tone..., a form building element... ". Machlis wendet sich dann speziell dem Thema "Dur-Moll-System" zu, wobei auch er einleitend darauf hinweist, dass andere Kulturen und Ethnien immer schon Skalen ganz anderer Art als die "abendländischen" Dur und Moll nutzten. Die zunehmende Einbindung von chromatischen Elementen hat dann diese Grenzen aufgebrochen, man begann Tonalität in einem weiteren Kontext zu sehen. Die Nutzung aller 12 Töne, wenn auch immer noch um ein tonales Zentrum herum, hat die Unterscheidung zwischen traditionell Dur und Moll praktisch ausgelöscht. Akkorde wurden nunmehr als Teil einer neuen musikalischen Ebene angesehen. Andere Skalen (orientalische, fernöstliche, volkstümliche, konstruierte) wurden eingebunden. Und schließlich nach dem 2. Weltkrieg im Rahmen einer **2. Revolution** "...new technology also led to one of the most active and diverse periods in music - with a succession of new techniques, trends, movements, works, and personalities". Das von Arnold Schönberg begonnene "principle of strict control" in Form der 12-Ton-Reihe wurde von Komponisten auf andere Elemente der Musik wie zB Rhythmus, Dynamik, Tonfarbe als "total serialization" ausgedehnt. Allerdings gab es auch diejenigen, die noch mehr Freiheit und weniger formelle Kontrolle in der Umsetzung musikalischer Ideen wollten, wie zB: Improvisation, Aleatorik und noch weitergehend als "Open Form". Die Weiterentwicklung der elektronischen Medien (neue Sounds, Notationssysteme, elektronische "Instrumente" / Synthesizer, Stimmungssysteme, Mikrotonalität, Recorder- und Repetitivtechniken, etc.) hat entsprechend beigetragen.

"Today, every piece makes its own rules, defines its own vocabulary of sounds, makes its own assumptions about musical logic or interest...; ... no longer a central vocabulary of materials and procedures shared in common - every new piece must explain itself from scratch". In vielen Kulturen war die grundlegende Wesensart von Musik als an Harmonie und Melodie gebunden nie ein (wesentliches) Charakteristikum, nunmehr gilt dies für die zeitgenössische Musik an sich. Viel heutige Musik ist "athematic", d.h. gemacht aus Farbklang, Harmonien, Rhythmus, verschiedenartigen Gefügen, aber ohne den (zwangsläufig) klar definierten Zusammenhalt mit der Melodie. J.Machlis' Werk trägt das Erscheinungsjahr 1979, und manch Weiterentwicklung dürfte in der Musik seither noch geschehen sein...

Da J. Machlis Werk mit 1979 endet, möchte ich als letzte Quelle noch kurz auf [David Cope](#) "*Techniques of the Contemporary Composer*" (Wadsworth Inc Fulfillment, Jahr 1997; siehe [amazon.de](#)) eingehen, eine Art Praxisführer durch aktuellere Kompositionstechniken, Ressourcen und Technologien. Ein Reviewer hat dazu unter der Überschrift "Excellent as an Overview" ausgeführt: "... Cope's fund of techniques tend to favor the modernist and stop about 1975 or so... but honestly, most innovation in compositional technique did stop about 1975. Music written since that time has tended to develop one or more of these techniques, but not really break new ground. (Even in electronic music, the new ground broken has been primarily technical, innovative in instruments and computer usage, but not really innovative in basic language..."

Im Kapitel 3 (Titel "*New Roles of Melody*") behandelt Cope zwar nicht die "Neapolitanischen Skalen", aber in Zitaten berühmter Musik(theoretik)er sehr ausführlich das Thema "nontonal scales present a significant resource for contemporary composers (Kostka 1990, Slonimsky 1947)... often use scales derived from folk, non-Western, or synthetic sources;... Nontonal scales typically occur in much the same way as do tonal scales (Griffes 1918, Still 1944);... In fact, following the the basic course of tonality and applying its principles to the use of nontonal scales can produce logical and often musical results (Bartók 1934, Debussy 1910-13)". In gleicher Weise in Kapitel 5 (Titel

"Interval Exploration") führt er aus: "The exploration of intervals other than thirds for harmonic source material can provide many useful opportunities for composers to develop skills with nontraditional vocabularies (Cowell 1930, Dallin 1974, Diemer 1974, Zwieli 1989);... Music based on intervals other than thirds need not avoid tertian harmonies (chords constructed in thirds) but can rather extend triadic conventions of harmony and melody;... Intervall exploration may occur vertically or horizontally or both;... Any harmonic vocabulary, once established, can achieve the same sense of normality that we attribute to triadic harmony (Hindemith 1939)." In nachfolgenden Kapiteln beschäftigt er sich ausführlich mit aktuelleren Entwicklungen wie "prepared piano", Mikrotonalität, modernen / grafischen Notationssystemen, (ausstattungs-, medien-, instrumenten- und spiel)technischen Aspekten, wie zB "spatial modulation", bis hin zu Minimalismus und experimenteller Musik.

Interessante Darstellungen und Übersichten zu den Stufen und unterschiedlichen Inhalten dieser "Revolution(en)" finden sich auch in **Reinhard Amon**, "Lexikon der Harmonielehre" (Verlag Metzler, Jahr 2005) in den Kapiteln "Tonalitätsauflösung" (auch "Erweiterte Tonalität", Seite 278ff und "Harmonische Strukturen im 20. Jahrhundert", Seiten 365ff. Ich möchte daraus kurz einige themenrelevante Aussagen bzw. Schlagworte zitieren:

Im Rahmen einer fortschreitenden **Tonalitätserweiterung**, die ebenso durch Begriffe wie "Dur-Moll-Vermischung / -Durchdringung" bzw. "chromatische Tonalität" umschrieben werden kann, erfolgt das Eindringen von Tönen, die nicht der Stammtöneleiter angehören. Dies schwächt zum einen die Grundtonbezogenheit der Tonart (Tonika), erlaubt aber klanglich und harmonisch neue Akkorde. Die Verwendung einzelner Akkorde der Durtonart in Moll (und umgekehrt) gab es seit langem. In der zeitgenössischen Musik ergeben sich Vermischung / Verschmelzung von traditionellen tonalen Strukturen mit Akkordfolgen und -bildungen, die in der Durmoll-Tonalität nicht möglich sind; modale Strukturen, jazztypische Tensions, außereuropäische Klangebenen, etc. Besonders deutlich wird dies an der Kadenz, deren form- und schlussbildende Kräfte nach wie vor genutzt werden, die aber durch Klangschärfungen und -überlagerungen, simultane Durmoll-Mischungen an den einzelnen Akkorden verzerrt wird. Sie kann andererseits aber auch (zB) dann entstehen, wenn statt einer Tonika starre und immer wiederkehrende Akkorde oder andere ostinate Klangbildungen ein Stück prägen. Die Durmoll-Vermischung ist ein Markenzeichen der Musik Béla Bartóks. Letztlich wurde vorgeschlagen, Stücke mit Variantklängen (beide Tongeschlechter des gleichen Grundtons) nur mehr nach dem Grundton an sich zu benennen, und nicht nach Dur und Moll.

Auftrennung der Parameter Melodik, Harmonik, Rhythmik - bei gleichzeitiger Emanzipation der Klangfarbe. Der Klang wird zu einer autonomen Kategorie.

Neue Akkordbedeutung: sie werden aus ihrer tonalen Funktion befreit; aus dem Zusammenklingen mehrerer - nicht mehr notwendigerweise terzgeschichteter - Töne wird der individuelle (Gesamt)Klang des Akkords an sich (siehe zB Cluster). Sie haben primär Farbwertbedeutung. Harmonik und Melodik lassen keine getrennte Betrachtung mehr zu, sondern verschmelzen zu einer Gesamtheit. Besondere Aufmerksamkeit erhalten die Intervalle der großen 7 bzw. der kleinen 9, der Tritonus (b5 bzw. ü4) und übermäßige Dreiklänge (ü5). Akkordfolgen werden nicht mehr von Quintabstandsverhältnissen bestimmt, sondern nach dem Muster modaler Harmonik unter Verwendung modaler (auch exotischer und "volkstümlicher") Skalen gesetzt. Dabei finden auch Vermischungen der die Skalen bildenden Tetrachorde statt.

Tonalitätsauflösung: Sequenz statt Kadenz, Chromatik und zunehmend (chromatische) Terz- statt Quintverwandtschaften, alterierte und erweiterte sowie harmonisch mehrdeutige Akkorde, Farbwert bzw. Klangreiz von Akkorden, Zwischendominanten, Durchdringung von Dur und Moll, Dissonanzen (Klänge nach Spannungsgraden), Enharmonik, Klangketten, Modale Strukturen, außereuropäische und folkloristische Stilmittel, etc. Bemühungen, die Funktionsharmonik abzustreifen, sind zugleich mit dem Versuch verbunden, durch andere Parameter Tonalität zu etablieren.

Statt Werkcharakter steht der **Prozesscharakter** ("work in progress") im Vordergrund, Aleatorik, Improvisation, grafische Notation, etc. Als bekanntes Beispiel aus dem Jazz wäre die Ballade

"*Flamenco Sketches*" (von Miles Davis und Bill Evans, siehe [deren 5 Skalen](#) - der spanische Klang erklärt sich aus der phrygisch-dominanten Tonleiter) anzuführen. Zitat aus [de.wikipedia.org](#): Das Stück hat keine niedergeschriebene Melodie und wird eher durch einen Satz Akkord-Änderungen definiert, die über die Anwendung der verschiedenen Modi der Hauptskala von jeder Tonalität improvisiert wird. Peter Niklas Wilson schrieb dazu: „Komposition war für ihn [Anm: Miles Davis] eben nicht mehr präzise Vorstrukturierung einer definitiven Klangvorstellung, sondern ein Impuls für einen musikalischen Prozess mit ungewissem Ausgang.“ Bill Evans beschrieb das Stück in den Liner Notes wie folgt: „Flamenco Sketches ist eine Serie von fünf Skalen, die jeweils solange gespielt werden können, wie es der Solist wünscht, bis er die Serie durchgespielt hat.“ Martin Spring schrieb dazu: „So verschob der modale Jazz die Architektur weg vom vorhersehbaren Akkordwechsel und, wie wir aus Evans Notiz sehen, weg von einer vorgegebenen Dauer eines Solos.“

Zur **Improvisationstechnik** im Modalen Jazz ist zu lesen ([de.wikipedia.org](#)): Im Modalen Jazz verläuft die Improvisation des Solisten auf wenigen über weite Strecken ausgehaltenen Modi (Skalen) statt nach Vorgabe konventioneller, harmonischer Akkordfolgen. Neben den konventionellen Tonleitern der westlichen Musik werden ebenso die auf die mittelalterlichen Kirchentonarten zurückgehenden modalen Tonleitern und außereuropäische Tonskalen verwendet, und auch chromatische Passagen finden vermehrt Verwendung. Moderne Musiker, welche den modalen Stil anwenden, setzen auch viele andere Techniken wie Vorhalts- und Durchgangstöne, das Einkreisen von Tönen, das Outside Playing und andere Techniken ein, um ihre Improvisation zu bereichern. Den Primat hat der, ohne an ein Korsett konventioneller, begleitender Harmonien des Ensembles gebundene, darüber frei improvisierende Solist. Die Begleitung besteht oft nur aus wenigen, ständig wiederholten Akkorden (Vamps)... Modaler Jazz lässt sich als ein Ergebnis einer teilweisen Abwendung vom Bebop interpretieren, für den komplizierte Akkordfolgen und artistische Phrasierungen besonders der Soli charakteristisch waren. Modaler Jazz ist im Tempo häufig von ruhigem bis meditativen Charakter, verfügt aber durch seine oft ungewöhnlichen Harmonien bis hin zu scharfen (nicht rauen) Dissonanzen gleichwohl über genügend Spannung.

Anders betrachtet könnte man mE auch der Ansicht sein, dass Aufweichung und Wegfall der engen Grenzen der traditionellen Harmonielehre eine Art Rückkehr der Musik zu ihren ("ungenormten") Wurzeln bedeutet. Zurück in die Zeit "vor" klassisch enger Dur-Moll-Tonalität und von dieser ausschließlich bestimmten Akkorden in Terzaufbau (kadenzierende Akkordfolgen), sowie Sequenzen und Melodien bestimmt durch "zweckgestaltete bzw. empfindungsdefinierte" Skalen (vgl. dazu insb. die indische Musik)... quasi ein Rückschritt als Fortschritt!