

Maturitätsarbeit

Gospelmusik im 21. Jahrhundert:
Historische Entwicklung, harmonische
Analysen und Eigenkomposition

Leandro Erné



Betreuer: Kenneth Niggli
Experte: Raffael Meyer
2024/25

Abbildung 1 Titelblatt: Mahalia Jackson singt 1971 im Vigyan Bhawan, Neu-Delhi

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	3
1 Vorwort und Motivation.....	7
2 Einleitung und Zielsetzung	8
3 Historische Entwicklung.....	9
3.1 „Work Songs“, „Field/Street Calls“ und „Protest Songs“.....	9
3.2 Folk Spiritual und Concert Spiritual.....	11
3.3 Gospel Hymnen	11
3.4 Traditionelle Gospelmusik.....	12
3.5 Gospel im 21. Jahrhundert	13
4 Harmonische Analysen	15
4.1 Methodik und Vorgehen.....	15
4.2 <i>His Eye Is on the Sparrow</i> - Chas. H. Gabriel.	17
4.2.1 Harmonischer Aufbau	17
4.2.2 Drop-2-Voicings.....	18
4.2.3 Plagale Kadenz.....	19
4.2.4 Stimmführung	19
4.3 <i>His Eye Is on the Sparrow</i> - Lauryn Hill und Tanya Blount.....	22
4.3.1 Harmonischer Aufbau	22
4.3.2 Orgelpunkt	26
4.3.3 Slash Chords	27
4.3.4 Nicht-diatonische Dominanttypen	27
4.3.5 Das Line Cliché.....	29
4.4 <i>Amazing Grace</i> - Original Sacred Harp Choir.....	31
4.4.1 Harmonischer Aufbau	31
4.5 <i>Amazing Grace</i> - Cory Henry	32
4.5.1 Harmonischer Aufbau	32
4.5.2 Passing Chords.....	36
4.5.3 Barry Harris‘ Sixth-diminished-Skala	36

Inhaltsverzeichnis

4.5.4 Walkup und Walkdown	37
4.5.5 Dreiklangsverschiebungen.....	38
4.5.6 Modal Interchange	38
5 Eigenkomposition <i>Take This Weight off My Shoulders</i>	39
5.1 Methodik und Vorgehen.....	39
5.1.1 Leadsheet	39
5.1.2 Arrangement und Annotation.....	39
5.1.3 Analyse der Eigenkomposition	39
5.1.4 Konzert und Aufnahme.....	40
5.2 Analyse des Leadsheet	41
5.2.2 B-Teil	42
5.3.1 Harmonischer Aufbau	43
5.3.2 Stilistische Elemente.....	44
5.4 Analyse des A1-Teils (Takt 18-34).....	45
5.4.1 Harmonischer Aufbau	45
5.4.2 Stilistische Elemente.....	46
5.5 Analyse des A2-Teils (Takt 35-52).....	47
5.5.1 Harmonischer Aufbau	47
5.5.2 Stilistische Elemente.....	48
5.6 Analyse des B-Teils (Takt 53-68 und Takt 117-132)	49
5.6.1 Harmonischer Aufbau	49
5.6.2 Stilistische Elemente.....	50
5.7 Analyse des A3-Teils (Takt 69-85).....	51
5.7.1 Harmonischer Aufbau	51
5.7.2 Stilistische Elemente.....	52
5.8 Analyse des A4-Solo-Teils (Takt 86-104).....	53
5.8.1 Harmonischer Aufbau	53
5.8.2 Stilistische Elemente.....	54
5.9 Analyse des A5-Solo-Teils (Takt 105-116).....	56
5.9.1 Harmonischer Aufbau	56
5.9.2 Stilistische Elemente.....	56

Inhaltsverzeichnis

5.11 Analyse des Outro-Teils (Takt 133-159).....	57
5.11.1 Harmonischer Aufbau	57
5.11.2 Stilistische Elemente	58
6 Endprodukt und Reflexion.....	59
6.1 Endprodukt: Eigenkomposition <i>Take This Weight off My Shoulders</i>	59
6.2 Begleitarbeit: Historische Entwicklung und harmonische Analysen.....	59
6.3 Herausforderungen und Lernerfahrungen.....	60
7 Schlusswort	60
8 Literaturverzeichnis	61
9 Abbildungsverzeichnis.....	64
10 Anhang	66
10.1 Noten der Eigenkomposition	66
10.2 Analyisierte Dokumente.....	66
11 Verwendete Hilfsmittel.....	92
12 Eigenständigkeitserklärung.....	92

1 Vorwort und Motivation

Vor ungefähr zehn Jahren begann ich, Klavier zu spielen – eine Leidenschaft, welche mir von meinem Vater weitergegeben wurde. Als ich zum Klavierunterricht an der KZU wechselte, kam ich durch meinen Instrumentallehrer Mathieu Friz früh mit dem Jazz in Berührung. Schnell entwickelte sich bei mir ein grosses Interesse an der Jazzmusik, besonders an der Harmonielehre. Schon damals kam mir der Gedanke, eine Maturitätsarbeit in diesem Bereich zu schreiben.

Die Suche nach einem Coach verlief unkompliziert, weil ich bereits wusste, dass ich mich an meinen aktuellen Instrumentallehrer Kenneth Niggli wenden wollte. Er hat mich musikalisch enorm weitergebracht und ist zudem sehr kompetent. Schwieriger war jedoch die Suche nach einem konkreten Thema für meine Arbeit. Ich wollte sowohl eine Komposition schreiben als auch harmonische Analysen durchführen, um mein bisher erlerntes Wissen praktisch anzuwenden und zu erweitern. Doch „Jazzpiano“ ist ein sehr weit gefasster Begriff, weshalb ich mein Thema stark eingrenzen musste. Nach langem Überlegen und zahlreichen Gesprächen mit verschiedenen Personen entschied ich mich, meinen Fokus auf Gospelmusik – bzw. Gospelpiano – zu legen.

Zur Gospelmusik kam ich durch YouTube-Videos von Cory Henry, einem der grössten Gospelorganisten und -pianisten. In seinen Videos stellt er seine beeindruckende Virtuosität zur Schau. Besonders das Video „Cory Henry plays the Hammond XK5“¹ faszinierte mich und weckte mein grosses Interesse an der Gospelmusik. Diese Musikrichtung bietet sich auch hervorragend für meine Arbeit an, da sie eine lange Geschichte hat, die bis in die Gegenwart reicht, und aufgrund ihrer modernen Beispiele genug Spielraum für harmonische Analysen bietet.

Die Maturitätsarbeit gibt mir somit die Gelegenheit, meinen Wunsch zu verwirklichen, mich intensiver mit Jazzpiano, beziehungsweise Gospelpiano, auseinanderzusetzen, als es mir im Rahmen meines Alltags möglich wäre.

¹ Siehe auf YouTube: „Cory Henry plays the Hammond XK5“, verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=Kt8_u_i-anQ

2 Einleitung und Zielsetzung

Die Gospelmusik, mit ihren tief verwurzelten religiösen und kulturellen Traditionen, hat sich im Laufe der Jahre zu einem dynamischen Genre entwickelt, das eine Vielzahl von Musikstilen und -techniken integriert. Besonders die Verschmelzung von Gospel und Jazz hat zu einer faszinierenden Weiterentwicklung geführt, die sowohl kreative Improvisationen als auch komplexe harmonische Strukturen umfasst. Im Zentrum meiner Maturitätsarbeit steht die eigenständige Klavierkomposition eines Jazz-Gospel-Stücks, in dem ich sowohl mein bestehendes als auch mein neu erlerntes Wissen über Harmonien, Rhythmen und Kompositionstechniken einfließen lassen möchte.

Ein wesentlicher Bestandteil der Arbeit ist die harmonische Analyse ausgewählter Gospel-Stücke, wobei ich mich jeweils für eine ältere und eine modernere Version desselben Stücks entschieden habe. Diese Analysen sollen die Entwicklung der Gospelmusik im Hinblick auf die Reharmonisierung und die Einflüsse des Jazz auf die traditionelle Gospelmusik nachzeichnen. Zusätzlich wird ein kurzer historischer Überblick gegeben, der die Wurzeln der Gospelmusik, ihre Entstehung im afroamerikanischen Kontext sowie die späteren Fusionen mit Jazz und anderen Musikstilen beleuchtet.

Das Hauptziel der Arbeit besteht darin, eine musikalisch komplexe Klavierkomposition zu entwickeln, die sowohl die historischen Wurzeln als auch die modernen Entwicklungen der Gospelmusik widerspiegelt. Die zentrale Leitfrage lautet: *Wie komponiert man eine Klavier-Jazz-Gospel-Komposition, die sowohl harmonische Komplexität als auch die charakteristischen Merkmale der Gospelmusik integriert?*

3 Historische Entwicklung

Die heutige Gospelmusik hat eine tiefgreifende und weit zurückreichende Geschichte, die bis ins frühe 16. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann. Ihre Wurzeln liegen im transatlantischen Sklavenhandel, wo afrikanische traditionelle Musik auf neue musikalische Ausdrucksformen traf, die aus den traumatischen Erfahrungen der Sklaverei hervorgingen. Diese neu entstandene Musik wurde nach Amerika gebracht und dort über die Jahre weiterentwickelt.²

3.1 „Work Songs“, „Field/Street Calls“ und „Protest Songs“

Während des Sklavenhandels im 16. bis 19. Jahrhundert war es üblich, dass die Sklaven neben der Arbeit auch singen mussten. Die damals entstehenden sogenannten „Worksongs“, „Field/Street Calls“ und „Protest Songs“, die oft improvisiert wurden, erfüllten mehrere Funktionen. Das Singen hatte einen praktischen Nutzen, indem es den Rhythmus für die bei der Arbeit ausgeführten Bewegungen vorgab.³ Ein weiteres zentrales Element dieser Musik war das Konzept von „Call and Response“, einem musikalischen Muster, bei dem eine Phrase (der „Call“) von einer Einzelperson oder einer Gruppe gesungen und von anderen beantwortet wird (der „Response“). Dieses Muster stärkte das Gemeinschaftsgefühl und erleichterte die koordinierte Arbeit. Zudem machte das Singen dieser Lieder die Arbeit erträglicher, indem es die Motivation steigerte, und gleichzeitig die Möglichkeit bot, versteckte Kritik an den Sklavenhaltern zu üben.⁴ Ein Beispiel dafür ist der Protest-Song *Old Daniel*. Das lyrische Du im Text stellt den Sklavenhalter dar, dessen Moralität von den Singenden kritisiert wird.

*Old Daniel*⁵

You call yourself church member,

You hold your head so high,

You praise God with your glittering tongue,

But you leave all your heart behind.

² WTTW, „Chicago Stories: The Birth of Gospel Music in Chicago“, verfügbar unter:

<https://interactive.wttw.com/chicago-stories/birth-of-gospel/the-birth-of-gospel-music-in-chicago>

³ Portia K. Maulsby, Ph.D., „Timeline of African American Music: Work Song, Field/Street Call, Satirical & Protest Songs“, verfügbar unter: <https://timeline.carnegiehall.org/genres/work-songs-field-street-calls-satirical-protest-songs>

⁴ „Call and response (music)“, in: *Wikipedia*, verfügbar unter:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Call_and_response_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Call_and_response_(music))

⁵ Portia K. Maulsby, Ph.D., „Timeline of African American Music: Work Song, Field/Street Call, Satirical & Protest Songs“, verfügbar unter: <https://timeline.carnegiehall.org/genres/work-songs-field-street-calls-satirical-protest-songs>

3 Historische Entwicklung

Während Protest-Songs Kritik an Sklavenhaltern und anderen Autoritäten üben, handeln Work-Songs von der ausgeführten Arbeit und den persönlichen Erfahrungen der Sklaven.⁶ Ein Beispiel für einen solchen Work-Song ist *Pick a Bale of Cotton*:

*Pick a Bale of Cotton*⁷

chorus:

Oh, Lawdy, pick a bale a cotton

Oh, Lawdy, pick a bale a day

verses:

You got a jump down, turn around

Pick a bale a cotton

Got a jump down, turn around

Pick a bale a day

Me an' my partner can

Pick a bale a cotton

Me an' my partner can

Pick a bale a day

[...]

In einigen Fällen beinhalteten Work-Songs auch geheime Botschaften oder Hinweise zur Flucht, wie im Fall von „Swing Low, Sweet Chariot“. Der Begriff „the sweet chariot“ war ein Codewort für die Underground Railroad⁸, weshalb das Singen dieses Liedes möglicherweise eine subtile Methode war, einem Sklaven zu signalisieren, dass er sich auf seine Flucht vorbereiten sollte.⁹

⁶ Portia K. Maultsby, Ph.D., „Timeline of African American Music: Work Song, Field/Street Call, Satirical & Protest Songs“, verfügbar unter: <https://timeline.carnegiehall.org/genres/work-songs-field-street-calls-satirical-protest-songs>

⁷ Ballad of America, „Pick a Bale of Cotton: About the Song“, verfügbar unter: <https://balladofamerica.org/pick-a-bale-of-cotton/>

⁸ Für weitere Infos siehe auf *Wikipedia*: „Underground Railroad“, verfügbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Underground_Railroad

⁹ The Nest Collective, „Work Songs“, verfügbar unter: <https://thenestcollective.co.uk/about/>

3.2 Folk Spiritual und Concert Spiritual

Der im 18. Jahrhundert aufkommende Spiritual basiert auf europäischen Psalmen und Hymnen sowie auf traditionellen afrikanischen Quellen. Dazu zählen auch die zuvor erwähnten Worksongs, Calls und Protestsongs. Diese Musik gilt als die erste religiöse afroamerikanische Musik und wird oft als direkter Vorläufer des Gospels bezeichnet. Der Spiritual lässt sich in zwei Formen unterteilen: den Folk Spiritual und den Concert Spiritual.

Der Folk Spiritual wurde meist improvisiert und von Einzelpersonen oder Gruppen gesungen. Der Concert Spiritual hingegen entstand in Schulen, die nach der Emanzipation der Versklavten für sie eingerichtet wurden. Typische Merkmale des Spirituals sind vor allem die Körperperkussion – wie Händeklatschen oder Fusstampfen zur Begleitung des Gesangs – sowie das Konzept von Call and Response.

Die Texte der Folk Spirituals spiegelten die alltäglichen Erfahrungen der Versklavten wider und behandelten Themen wie biblische Geschichten, das Streben nach Freiheit, Protest und Leid. Besonders das Alte Testament und die Offenbarung des Johannes dienten als Inspirationsquellen. Die Versklavten erzählten von der Unterdrückung des hebräischen Volkes und verglichen ihre eigene Situation mit biblischen Figuren wie Daniel, Moses und Maria, um Mut und Hoffnung auf ein besseres Leben im Himmel zu schöpfen. Spirituals wurden dabei sowohl bei religiösen als auch bei weltlichen Anlässen gesungen.¹⁰ Ein Beispiel eines solchen Folk Spirituals ist *Blow, Gabriel*.¹¹

3.3 Gospel Hymnen

Die Gospelhymnentradition in Amerika entstand aus zwei religiösen Kontexten: Zum einen aus der protestantischen City-Revival-Bewegung der 1850er Jahre, die sich auf die Bekehrung und Errettung der städtischen Unterschicht konzentrierte. Zum anderen aus den späteren Beiträgen des afroamerikanischen Predigers Charles Albert Tindley. Tindley schrieb Texte, die sowohl die weltlichen Sorgen der afroamerikanischen Christen als auch die Freuden des Lebens nach dem Tod thematisierten.

Im Gegensatz zum Spiritual wurden diese Texte erstmals in Hymnenbüchern festgehalten, wodurch sie die Grundlage für den späteren Gospel bildeten. Bekannte Beispiele aus dieser Zeit sind *We Will Understand It Better By and By* und *Stand By Me*. Diese Gospelhymnen wurden – wie später auch der Spiritual als Kunstlied für europäisches Publikum – meist von Klavier oder Orgel begleitet.¹²

¹⁰ Portia K. Maultsby, Ph.D., „Timeline of African American Music: Folk Spiritual“, verfügbar unter: <https://timeline.carnegiehall.org/genres/folk-spiritual>

¹¹ Siehe auf YouTube: „Blow, Gabriel“, verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=bXwFnVozGD0>

¹² Portia K. Maultsby, Ph.D., „Timeline of African American Music: Gospel-Hymn“, verfügbar unter: <https://timeline.carnegiehall.org/genres/gospel-hymn>

3.4 Traditionelle Gospelmusik

Aus dem Spiritual und den ersten Hymnen entstand in den frühen 1920er Jahren die erste Form der traditionellen Gospelmusik. Eine zentrale Rolle in dieser Entwicklung spielte Thomas A. Dorsey, der oft als „Vater der Gospelmusik“¹³ bezeichnet wird und Sohn eines Predigers war. Als einer der Ersten verband der ursprünglich durch den Blues bekannt gewordene Musiker geistliche Texte – wie etwa Tindleys Hymnen – mit bluesigen Melodien, Harmonien und Rhythmen aus dem Blues und Ragtime.

Diese neue Gospelmusik wurde von den Kirchen anfangs kaum akzeptiert. Trotz der geistlichen Botschaften in den Liedern galt sie wegen ihres „weltlichen Feels“ als nicht kirchentauglich. Dorsey reagierte darauf mit kreativen Ansätzen, um seine Musik einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Gemeinsam mit Musikerinnen wie Sallie Martin und Mahalia Jackson spielte er seine Songs auf Bürgersteigen vor Kirchen oder bei Kirchenevents. Zu seinen berühmtesten Kompositionen gehören *Take My Hand*, *Precious Lord* und *There'll Be Peace In The Valley*.

Mit der Zeit entwickelte sich Chicago zum Zentrum der Gospelmusik, was auf die vielen Plattenfirmen, Verlage und den Zuwachs der afroamerikanischen Bevölkerung zurückzuführen war. Dorsey selbst eröffnete ein eigenes Verlagshaus, um lokale Gospel-Songwriter zu fördern. In den 1930er-Jahren begannen erste Jubiläumsquartette, die traditionell Spirituals sangen, auch Dorseys Lieder in ihr Repertoire aufzunehmen, welche über das Radio Verbreitung fanden. Gegen Ende des Jahrzehnts formierten sich die ersten Gospel-Gruppen, und die Gospelmusik wuchs stetig weiter.

Einen Höhepunkt erreichte sie mit der Veröffentlichung von *Oh Happy Day* durch die Edwin Hawkins Singers sowie dem Hollywoodfilm *Sister Act*, der die Gospelmusik einem weltweiten Publikum bekannt machte. Im Laufe der Zeit wurden Klavier, die Hammond-B3-Orgel und Schlagzeug zu den zentralen Instrumenten der traditionellen Gospelmusik – eine Entwicklung, die bis heute Bestand hat.¹⁴

¹³ Ankeny, J., „Rev. Thomas A. Dorsey: Biography“, verfügbar unter: <https://www.allmusic.com/artist/mn0000926198#biography>

¹⁴ Portia K. Maulsby, Ph.D., „Timeline of African American Music: Traditional Gospel“, verfügbar unter: <https://timeline.carnegiehall.org/genres/traditional-gospel>

3.5 Gospel im 21. Jahrhundert

Über die Jahre hat sich der traditionelle Gospel vielseitig weiterentwickelt. Eine der heute am weitesten verbreiteten Formen ist der Contemporary Gospel. Dieser zeichnet sich durch eine Vielzahl unterschiedlicher Stilrichtungen aus. Er behält zwar den geistlichen Text oder zumindest geistliche Themen bei, grenzt sich jedoch musikalisch klar vom traditionellen Sound der Hammond-Orgel und des Klaviers ab. Der Contemporary Gospel lebt von der Integration moderner Musikstile. Von Rock über Jazz bis hin zu Rap ist alles vertreten. Aus diesem Grund wird er auch als Industrie-Gospel bezeichnet, da er aufgrund der grossen Entfernung zu seinem Ursprung oft in seiner Authentizität scharf kritisiert wird. In der Folge sind die vertretenen Musiker oft auch ausserhalb der Gospelszene bekannt. Ein Beispiel dafür ist das Urban-Contemporary-Gospel-Duo Mary Mary, das mit Hits wie *Shackles (Praise You)* geistliche Texte wunderbar mit R&B und Hip-Hop verbindet.¹⁵

*Shackles (Praise You)*¹⁶

[...]

Take the shackles off my feet so I can dance

I just wanna praise You

(What'cha wanna do?)

I just wanna praise You

(Yeah, yeah)

You broke the chains, now I can lift my hands

(Uh feel me?)

And I'm gonna praise You

(What'cha gon do?)

I'm gonna praise You

[...]

Die Verschmelzung der Gospelmusik mit anderen Stilen ist auch in der heutigen Popmusik deutlich zu sehen. Besonders in Live-Auftritten werden gerne Elemente aus der Gospelszene verwendet, wie zum Beispiel die sogenannten „Gospel-Chops“ auf dem Schlagzeug. Damit sind lineare Drum-Fills gemeint, die ursprünglich in der Kirche verwendet wurden. Sie entstanden beim

¹⁵ Deborah Smith Pollard, Ph.D., „Timeline of African American Music: Contemporary Gospel“, verfügbar unter: <https://timeline.carnegiehall.org/genres/contemporary-gospel>

¹⁶ Campbell, Songtexte.com, „Shackles (Praise You) Songtext“, verfügbar unter: <https://www.songtexte.com/songtext/mary-mary/shackles-praise-you-53f587fd.html>

3 Historische Entwicklung

gemeinsamen Üben der Schlagzeuger und zeichnen sich durch ihre Präzision und ihr Tempo aus.¹⁷ Ein Beispiel für den Einsatz von „Gospel-Chops“ im Pop ist das Live-Konzert von Charlie Puth in Mexiko-Stadt, bei dem der Schlagzeuger unter anderem im Song *Attention* diese Fills einbaut.¹⁸ Weitere charakteristische Elemente, welche häufig verwendet werden, sind das „Call-and-Response-Prinzip“ und der charakteristische Einsatz der Hammond-Orgel, die oft gar nicht als solche wahrgenommen werden.

Neben dem Contemporary Gospel wird die Gospelmusik auch heute noch in ihrer ursprünglichen Form gepflegt. Klassische Gospelchöre sind nach wie vor weit verbreitet, und in vielen Kirchen wird weiterhin traditionelle Gospelmusik gespielt. Besonders bei klassischen Hymnen wird häufig auf der Orgel und dem Klavier eine komplexe Reharmonisation verwendet. Dabei handelt es sich um die Abwandlung von Harmonien und Akkorden eines Liedes, wobei die Grundmelodie und -struktur erhalten bleibt. Diese Technik dient der musikalischen Abwechslung und dem persönlichen Ausdruck der Musiker. In meiner Komposition und Analysen werde ich dieses Element besonders in den Fokus nehmen und bestmöglich umsetzen.

¹⁷ James Kitchin, „Beatsure: What Are Drum Chops? (Drum Teacher Explains)“, verfügbar unter: <https://beatsure.com/drum-chops/>

¹⁸ Siehe auf YouTube: „Charlie Puth - Attention + Stay, Live Mexico City (May 21st, 2023), 2:58-3:10“, verfügbar unter: https://youtu.be/3Ahh_87ID_o?t=178

4 Harmonische Analysen

Im Rahmen der harmonischen Analyse habe ich zwei bekannte Gospellieder untersucht. Für jedes Lied habe ich sowohl eine ältere als auch eine moderne Version ausgewählt, um die Entwicklung der Reharmonisation und anderer stilistischer Mittel im Laufe der Jahre genau zu beobachten.

4.1 Methodik und Vorgehen

Für die Auswahl der Stücke, die ich analysierte, recherchierte ich zunächst online nach modernen Interpretationen berühmter Gospellieder. Als grosser Fan von Cory Henry suchte ich zudem gezielt nach seinen Auftritten. Dabei war es mir wichtig, dass qualitativ akzeptable Transkriptionen der Stücke online verfügbar waren. Anschliessend informierte ich mich über die Originalversionen der Lieder. Auf Empfehlung meines Coaches suchte ich zudem mindestens ein Chorarrangement aus, da diese die am weitesten verbreitete Form der Gospelmusik darstellen und mir zudem wertvolle Einblicke in die Stimmführung ermöglichten.

Die Noten der analysierten Stücke beschaffte ich in fast allen Fällen aus dem Internet, da das eigenständige Heraushören der Musik zu zeitaufwändig gewesen wäre und nicht im Fokus meiner Arbeit lag. Nur beim Stück *Amazing Grace* in der Version des Original Sacred Harp Choir war ich gezwungen, die Noten selbst herauszuhören, da sie online nicht verfügbar waren. Dabei begann ich mit der Melodie und ergänzte anschliessend die Harmonien bzw. Akkorde. Ich entschied mich bewusst dafür, lediglich die Hauptmelodie und die Akkorde zu transkribieren, da das detaillierte Ausschreiben jeder einzelnen Stimme für den Umfang meiner Arbeit nicht sinnvoll gewesen wäre. Für die Transkription nutzte ich das Notenprogramm Dorico auf dem iPad beziehungsweise Dorico SE auf dem PC.

Die Analyse der Stücke führte ich stets nach einem ähnlichen Schema durch: Zunächst erstellte ich eine Stufenanalyse und schrieb, falls nötig, die fehlenden Akkorde heraus. Anschliessend arbeitete ich mich von Anfang bis Ende durch das Stück, markierte stilistische Merkmale in den Noten und kommentierte sie. Später übertrug ich die analysierten harmonischen Strukturen in die Begleitarbeit, wo ich diese anschliessend noch in Worte fasste und kommentierte. Dabei diente mir das Buch *Neue Jazz-Harmonielehre* von Frank Sikora als Nachschlagewerk. Besonders bei der Darstellung der Akkorde und Stufensymbolen versuchte ich mich an der Art und Weise wie es auch Sikora tut zu orientieren, wo möglich und sinnvoll. Abschliessend fasste ich die zentralen Themen schriftlich in meiner Begleitarbeit zusammen und veranschaulichte sie mit Beispielen aus den Noten. Die bearbeiteten Notenblätter sowie die entsprechenden Quellenangaben befinden sich im Anhang der Arbeit. Die bearbeiteten Notenblätter haben jedoch – im Gegensatz zu den Darstellungen in dieser Begleitarbeit – keinen Anspruch auf Richtigkeit.

4 Harmonische Analysen

Viele der analysierten stilistischen Mittel waren mir bereits bekannt. Auf weitere Techniken wurde ich durch Online-Recherchen oder meinen Coach Kenneth Niggli aufmerksam gemacht. So wies er mich beispielsweise auf Barry Harris' Sixth-diminished-Skala hin, zu der ich mich anschliessend intensiver informierte.

Bei *Amazing Grace* in der Version des Original Sacred Harp Choir wurde nur das Grundmuster analysiert, da sich die Harmonien fast identisch wiederholen und somit keine zusätzlichen Erkenntnisse daraus gezogen werden konnten.

Die YouTube-Links zu den Versionen der Stücke, die ich analysiert habe und die das Verständnis der Analysen unterstützen können, sind in den folgenden QR-Codes enthalten:¹⁹



Abbildung 2: „His Eye Is on the Sparrow“ in der Version des Norfolk Jazz And Jubilee Quartet



Abbildung 4: „His Eye Is on the Sparrow“ in der Version von Lauryn Hill und Tanya Blount aus Sister Act 2



Abbildung 3: „Amazing Grace“ in der Version des Original Sacred Harp Choir



Abbildung 5: „Amazing Grace“ in der Version von Cory Henry

¹⁹ Die Version von „His Eye Is on the Sparrow“ von Chas. H. Gabriel., die ich analysiert habe, ist eine rein schriftliche Quelle. Daher entschied ich mich, für den QR-Code eine leicht abweichende Version zu verwenden, die jedoch ebenfalls möglichst alt und vierstimmig ist.

4.2 *His Eye Is on the Sparrow* - Chas. H. Gabriel.

4.2.1 Harmonischer Aufbau

4.2.1.1 Verse

I	V7	I	IV	I
Db	Ab ⁷	Db	Gb	Db

V7/II	V/II ₃	II ^{sus}	II-	V7 ₃	V	I
Bb ⁷	Bb/D	Eb ^{sus}	Eb-	Ab ⁷ /C	Ab	Db

I	I	#I ^o	V7 ₅	V7	I	IV	#I ^o ₃	II-
Db	Db	D ^o	Ab ⁷ /Eb	Ab ⁷	Db	Gb	D ^o /F	Eb-

V	I ₃	#I ^o	V7 ₅	V7	I
Ab	Db/F	D ^o	Ab ⁷ /Eb	Ab ⁷	Db

Imaj7 ₇	IV ₃	IV ₋₃	I ₅	III ₋₃	I
Db ^{A7} /C	Gb/Bb	Gb-/A	Db/Ab	F-/Ab	Db

Die Version von Chas. H. Gabriel beginnt mit einem Des-Dur-Akkord als Tonika, gefolgt von einer typischen V-I-Sequenz und einer plagalen IV-I-Abfolge. Im fünften Takt erscheint eine V-I-Kadenz zur zweiten Stufe, die zunächst als Sus-Akkord und dann als Moll-Akkord Teil einer Dur-II-V-I-Folge wird, die zur Tonika führt. In den Takten 10 und 11 unterstützen eine chromatische Bassbewegung (in Halbtonschritten) und verminderter Passing Chord die Dramatisierung der Dominante in einer I-V-I-Abfolge. Nach deren Auflösung führt die vierte Stufe über einen verminderten Passing Chord zur zweiten Stufe und weiter zur II-V-I-Kadenz zur Tonika. Später wiederholt sich eine modifizierte I-V-I-Verbindung auf der #I-Stufe. Der 17. Takt beginnt mit einer I-IV-Folge, wobei die vierte Stufe in einen Moll-Akkord transformiert wird, was eine typische plagale Moll-Kadenz bildet. Abschliessend wechseln die Harmonien zur dritten Stufe und kehren zur Tonika zurück.

4 Harmonische Analysen

4.2.1.2 Chorus

V7		I			IV	I	V7 ₅		V	I
Ab ⁷		Db	Gb	Db	Ab ⁷ /Eb		Ab	Db		
V7/IV		IV ₃		IV ₋₃	I ₅	III ₋₃	V	I		
Db ⁷		Gb/Bb		Gb-/A	Db/Ab	F-/Ab	Ab	Db		

Der Chorus eröffnet mit einer klassischen V-I-Sequenz, gefolgt von einer plagalen Kadenz. Anschliessend wiederholt sich ein weiteres V-I-Muster, das von einer II-V-I-Bewegung im Bass begleitet wird. Im fünften Takt des Chorus wird die Tonika in einen Dominantseptakkord umgewandelt, der als Sekundärdominante auf die vierte Stufe führt. Daraufhin folgt eine plagale Moll-Kadenz zurück zur Tonika. Zum Abschluss erscheint eine I-iii-V-I-Abfolge, die schliesslich wieder auf die erste Stufe aufgelöst wird.

4.2.2 Drop-2-Voicings

„Voicings“ beschreiben die Verteilung der Töne eines Akkordes auf die unterschiedlichen Stimmen. Eine häufig verwendete Variante in der Gospelmusik ist das Drop-2-Voicing. Dabei wird der zweithöchste Ton eines Akkordes eine Oktave nach unten verschoben („gedropped“), wodurch ein etwas offenerer und wärmerer Klang entsteht, wie er in der Gospelmusik oft anzutreffen ist. Diese Verteilung bringt zudem den Vorteil mit sich, dass zusätzliche Spannungstöne eingebaut werden können, ohne dass der Klang überladen wirkt.

Die Drop-2-Voicings werden neben Chorsätzen insbesondere auch bei der Gitarre und dem Klavier eingesetzt.²⁰

Abbildung 6: Beispiele von Drop-2-Voicing, mit dem nach unten verschobenen zweithöchsten Ton hellblau markiert. Aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Chas. H. Gabriel. (Takte 25-26)

²⁰ Siehe auf YouTube: „How to Play Drop 2 Piano Chords - Bruce Hornsby Style | Rodney East“, verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=IVZw5k69StA>

4.2.3 Plagale Kadenz

In der Gospelmusik gibt es drei zentrale Stufen: die erste (Tonika), die vierte (Subdominante) und die fünfte Stufe (Dominante). Die Verbindungen zwischen der Dominante und der Tonika sowie zwischen der Subdominante und der Tonika werden als Kadenzen bezeichnet. Erstere ist als authentische Kadenz bekannt. Sie tritt besonders häufig in der klassischen, weltlichen Musik auf und zeichnet sich durch eine starke Spannung aus, die durch den Quintfall zur Tonika und den chromatischen Bewegungen – Bewegungen in Halbtonschritten – der beiden Leitöne aufgelöst wird. Die zweite, die IV-I-Kadenz, wird als plagale Kadenz oder umgangssprachlich Amen-Kadenz²¹ bezeichnet. Wie die letztere Bezeichnung andeutet, findet sie vor allem in sakraler Musik Anwendung, auch im Gospel. Der Quintstieg beziehungsweise Quartfall erzeugt eine ähnlich entspannende Wirkung wie die authentische Kadenz, jedoch mit geringerer Intensität aufgrund des Vorhandenseins von nur einem Leitton. In einer Variation, der sogenannten plagalen Moll-Kadenz, wird die Subdominante durch einen Moll7-Akkord ersetzt. Die kleine Terz in diesem Akkord bildet einen zweiten Leitton mit chromatischer Auflösung in die Quinte der Tonika, welche den "dominantischen" Effekt verstärkt. Diese Variante trägt ebenfalls wesentlich zum charakteristischen Klang der Gospelmusik bei.²²

Imaj7_{/7}	IV_{/3}	IV₋₃	I_{/5}
(Tonika)	(Subdominante)		(Tonika)
Dbmaj7/C	Gb/Bb	Gbm/Bbb	Db/Ab

Abbildung 7: Beispiel einer plagalen (Moll-)Kadenz aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Chas. H. Gabriel. (Takte 17-19)

4.2.4 Stimmführung

Die Stimmführung ist ein musikalischer Begriff, der die Bewegungen und Wechselwirkungen einzelner Stimmen in einem Stück beschreibt. Sie findet besonders in polyphoner Musik Anwendung, wie zum Beispiel in Chorsätzen oder mehrstimmigen Instrumentalwerken. Aus diesem Grund spielt die Stimmführung auch bei Gospelpiano-Kompositionen eine grosse Rolle, da in diesen oft solche (Gospel-)Choralsätze durch das Klavier nachgeahmt werden sollen.

Im Folgenden werde ich auf einige Grundkonzepte der Stimmführung eingehen:

²¹ Sven Haefliger, „Zapiano: Was bedeutet Kadenz?“, verfügbar unter: <https://zapiano.com/kadenz/>

²² „Plagalschluss“, in: *Wikipedia*, verfügbar unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Plagalschluss>

4 Harmonische Analysen

4.2.4.1 Parallelbewegungen in Terzen, Sexten und Dezimen

Parallelbewegung von zwei oder mehr Stimmen ist ein häufig verwendetes Prinzip in mehrstimmigen Sätzen. Sie hebt durch den gemeinsamen Rhythmus die Stimmen klar hervor und kann die Intensität und Klangfülle eines Stücks verstärken. Besonders in der Gospelmusik, vor allem in Chören, sind Parallelbewegungen ein prägendes Element.

Typisch sind dabei Bewegungen in Terzen, Sexten und Dezimen. Diese Intervalle sind nicht zufällig gewählt, denn funktionell betrachtet erzeugen alle eine harmonische Wirkung: Eine Dezime entspricht einer um eine Oktave erweiterten Terz, während die Sexte eng mit der Terz verwandt ist, da sie deren Umkehrintervall darstellt.

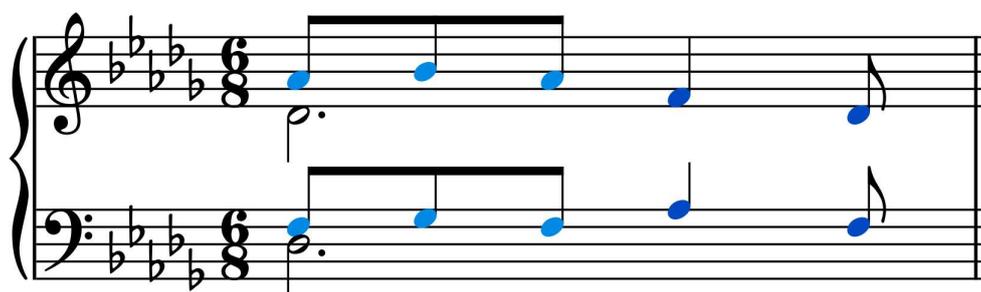


Abbildung 8: Beispiel einer Parallelbewegung in Dezimen (hellblau) und in Sexten (dunkelblau), aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Chas. H. Gabriel. (Takt 1)

4.2.4.2 Contrary Motion

Wenn sich zwei oder mehr unabhängige Stimmen in entgegengesetzte Richtungen bewegen, spricht man von der „Contrary Motion“. Diese Art der Bewegung schafft Spannung und musikalische Tiefe und erfolgt häufig unter Einsatz von Chromatismen.

Der Ursprung dieses Konzepts liegt in der Polyphonie der Barock- und Renaissancemusik, die vom Zusammenspiel unabhängiger Stimmen lebte. Die „Contrary Motion“ war dabei ein zentraler Bestandteil kontrapunktischer Kompositionstechniken.²³

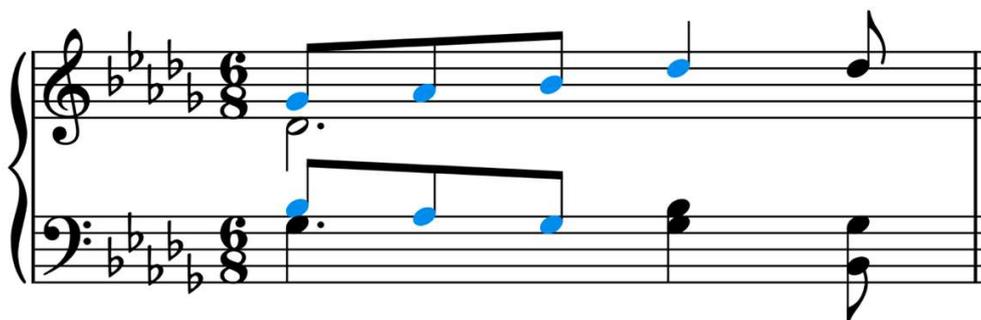


Abbildung 9: Beispiel einer Contrary Motion mit den sich gegenläufig bewegenden Stimmen in hellblau, aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Chas. H. Gabriel. (Takt 3)

²³ Hugo Riemann, „Musiklexikon: Was bedeutet Gegenbewegung?“, verfügbar unter: <https://musikwissenschaften.de/lexikon/g/gegenbewegung/>

4 Harmonische Analysen

4.2.4.3 Inner Voice Movement

In Gospel-Kompositionen wird gerne der Fokus auf die inneren Stimmen eines Akkords gelegt. In einem vierstimmigen Chorsatz entsprechen diese der Alt- und Tenorstimme. Häufig werden diese inneren Stimmen bewegt, während die äusseren Stimmen (Sopran und Bass) gleichbleiben. Man spricht dabei vom „Inner Voice Movement“ (deutsch: Bewegung der inneren Stimmen).

Dieses Prinzip wird verwendet, um rhythmische und harmonische Komplexität zu schaffen, verstärkt aber insbesondere auch die emotionale Intensität. Ein typisches Beispiel ist die Auflösung von Suspensionen: Die inneren Stimmen bewegen sich dabei beispielsweise von der Quarte zur Terz, ohne dass die äussere Struktur des Akkords verändert wird. Sehr oft kommen dabei chromatische Bewegungen zum Einsatz, die zusätzliche Spannung und Farbigkeit erzeugen.²⁴

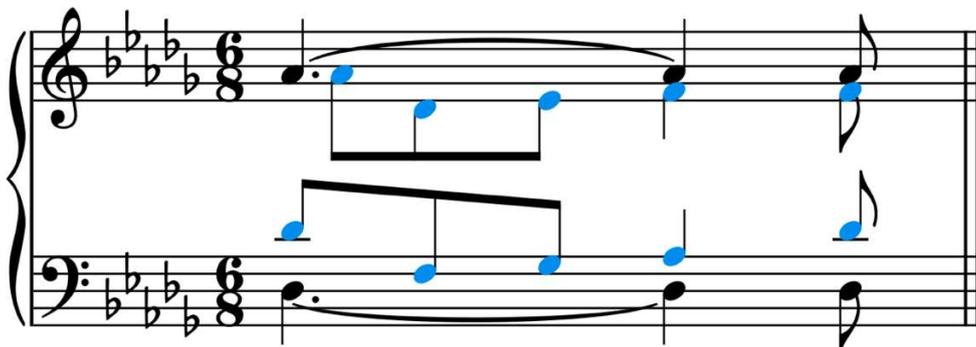


Abbildung 10: Beispiel eines Inner Voice Movement in Sexten mit den inneren Stimmen in hellblau, aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Chas. H. Gabriel. (Takt 16)

²⁴ Siehe auf YouTube: „Inner Voice Movement Explained | One Thing Ep. 1“, verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=TGYmenxJJ-0>

4.3 *His Eye Is on the Sparrow* - Lauryn Hill und Tanya Blount

4.3.1 Harmonischer Aufbau

4.3.1.1 Intro und A-Teil (Takt 1-12)

V6(sus4)	V13(sus4)	V6	V°7	V13(sus4)		V13
G ^b (add9)/D ^b	D ^b 13(sus4)	D ^b 6	D ^b °7	D ^b 13(sus4)		D ^b 13

V6(sus4)	V9(sus4)	V6	V°7(add9)	V13(sus4)	bV°7(b9) ₉	V6(sus4)	V7 ₇
G ^b /D ^b	A ^b -7/D ^b	B ^b -7/D ^b	E ^b 7(b9)/D ^b	C ^b Δ7/D ^b	G ^b °7/D ^b	G ^b (add9)/D ^b	D ^b /C ^b

III-7(b5)	V7(sus4) ^(b9) /II	V7/II ₄	II-7 ₇	V9(sus4)	V13	Imaj7	I6 ^(add11)
B ^b -7(b5)	E ^b 7sus4(b9)	E ^b 7/A ^b	A ^b -/G ^b	D ^b 9(sus4)	D ^b 13	G ^b Δ7	C ^b Δ7/G ^b

Die Takte 1-8 müssen funktionsharmonisch auf zwei Ebenen analysiert werden: Einer übergeordneten Ebene, welche die Wirkung der Takte auf das gesamte Lied betrachtet, und einer detaillierten Ebene, welche die Interaktionen der oberen Stimmen untersucht.

Übergeordnet zeigt sich hier eine langanhaltende, spannungsvolle fünfte Stufe, die auf eine Auflösung in die Tonika abzielt. Ihre Klangfarbe variiert leicht durch Elemente wie das Vorhalten (suspending) und das wiederholte Auflösen der Terz sowie durch ständig wechselnde Spannungstöne. Der dominante Charakter bleibt jedoch durch den Orgelpunkt (hier: D^b) stets erhalten.

In einer genaueren Betrachtung der oberen Stimmen, verstanden als einzelne Vierklänge, werden zusätzliche funktionsharmonische Entwicklungen im kleineren Rahmen sichtbar. In den Takten 2-3 sowie 6-7 kann die vollverminderte Dominante als rootless-b9-Voicing der Sekundärdominante der zweiten bzw. vierten Stufe interpretiert werden. Dadurch ergibt sich in diesen Takten jeweils eine versteckte II-V/II- (hier: B^b-7 → E^b7(b9)) und V-I/IV-Abfolge (hier: F[#]7(b9) → B^Δ7). Eine ähnliche Deutung gilt für den vollverminderten Akkord in Takt 7: Er ersetzt die V/V-Stufe (hier: A^b7(b9)), die in Takt 8 auf die Dominante überleitet.

Die Takte 9-12 sind dagegen harmonisch unkomplizierter gestaltet. Eine Moll-II-V-I-Verbindung auf der zweiten Stufe mündet in eine Dur-II-V-I-Sequenz, die schliesslich zurück zur Tonika führt.

4 Harmonische Analysen

4.3.1.2 B-Teil (Takt 13-24)

I ^(add9)	VI-7 ^(add11)	II-7 ^(add11) _{/5}	V9(sus4)	V-9	V13(sus4)/IV	IV ^(add9)	II	I _{/3}	V/V ₃
G ^b (add9)	E ^b -7 ^(add11)	A ^b -7 ^(add11) /E ^b	C ^b /D ^b	D ^b - ⁹	G ^b ¹³ (sus4)	C ^b (add9)	A ^b	G ^b /B ^b	A ^b /C ^b

↘ V	V7 ^(b9) /VI	VI-11	^b VII13	I _{/5}	V9(sus4)	V13(sus4)
D ^b	B ^b ⁷ (b9)	E ^b - ¹¹	F ^b ¹³	G ^b /D ^b	C ^b /D ^b	D ^b ¹³ (sus4)

V-9	V13(sus4)/IV	IV ^(add9)	^b VII13	I ^(add9) _{/5}	V9(sus4)	IV _{/5}	I	#I ^o 7
D ^b - ⁹	G ^b ¹³ (sus4)	C ^b (add9)	F ^b ¹³	G ^b (add9)/D ^b	C ^b /D ^b	C ^b /G ^b	G ^b	G ^o 7

Der B-Teil beginnt mit einer I-vi-ii-V-Progression, gefolgt von der Dominante als Moll7-Akkord, der dabei die II-Stufe der vorliegenden II-V-I-Abfolge darstellt. Anschliessend führt ein Walkup von der zweiten zur fünften Stufe. Darauf folgt eine V-I-Kadenz zur sechsten Stufe und die ^bVII-Stufe als Dominantseptakkord, welche als Backdoor-Dominante mit überraschender Wirkung in die Tonika aufgelöst wird.

Die suspendierte Dominante in Takt 19 löst sich erneut in einen Moll7-Akkord auf, der ebenfalls Teil einer II-V-I-Verbindung zur vierten Stufe ist. Nach einer weiteren Backdoor-Dominante, die in die Tonika aufgelöst wird, erscheint eine V-IV-I-Sequenz. Der B-Teil endet mit einem verminderten Passing Chord, der chromatisch in den C-Teil überleitet.

4 Harmonische Analysen

4.3.1.3 C-Teil (Takt 25-34)

V7(sus4)	V7 ₇	I ^(add9) ₃	VI-7	II-7	V7	IV ₃	V ₃	I ^(add9)	IV ₅
Db ^{7sus4}	Db/Cb	Gb ^(add9) /Bb	Eb-7	Ab-7	Db7	Cb/Eb	Db/F	Gb ^(add9)	Cb/Gb

V-9	V13(sus4)/IV	IVmaj9	bVII13	I ^(add9) ₅	V9(sus4)	I ^(add9) ₃	#I°7	II-11
Db-9	Gb ^{13(sus4)}	Cb ^{Δ9}	Fb ¹³	Gb ^(add9) /Db	Cb/Db	Gb ^(add9) /Bb	G°7	Ab-11

V-9	V13(sus4)/IV	IV ^(add9)	bVII13
Db-9	Gb ^{13(sus4)}	Cb ^(add9)	Fb ¹³

Der C-Teil wird durch eine V-I-Kadenz zur Tonika eröffnet, gefolgt von einer I-vi-ii-V-Progression und einem anschliessenden Walkup von der fünften zur ersten Stufe. Darauf folgen die Subdominante und eine II-V-I-Verbindung, die zur vierten Stufe zurückführt.

Anschliessend erscheint, analog zum B-Teil, eine Backdoor-Dominante zur Tonika, die mit ihrer charakteristischen Klangfarbe eine alternative Auflösung schafft. Es folgt eine V-I-Kadenz zur ersten Stufe, welche mit einem chromatischen Passing Chord in die zweite Stufe überleitet, wodurch eine klare Vorwärtsbewegung entsteht.

Der C-Teil schliesst mit einer II-V-I-Sequenz zur vierten Stufe ab. Die Backdoor-Dominante auf der bVII-Stufe leitet schliesslich in den nächsten Teil über.

4 Harmonische Analysen

4.3.1.4 D- und E-Teil (Takt 35-49)

$I^{(add9)}_{/5}$	$V9(sus4)$	$V6$	$V9(sus4)$	$I^{(add9)}_{/5}$	$V13(sus4)$	$IV_{/5}$	$III-7(b5)$	$SubV^{(b9b13)}/V$			
$ G^{b(add9)}/D^b$	C^b/D^b	$ B^b-7/D^b$	C^b/D^b	$ G^{b(add9)}/D^b$	$C^b\Delta^7/D^b$	$ C^b/G^b$	$B^b-7(b5)$	$E^b7(b9b13) $			
$\rightarrow V7(sus4)$	$V7_{/7}$	$I^{(add9)}_{/3}$	$V7(\#5\#9)/VI$	$VI-7(add11)$	$V7(\#5\#9)/II$	$II-7$	$V7$	$IV_{/3}$	$V_{/3}$	$I^{(add9)}$	$IV_{/5}$
$ D^{7sus4}$	D/C	$ G^{(add9)}/B$	$B^7(\#5\#9)$	$E-7(add11)$	$E^7(\#5\#9)$	$ A-7$	D^7	C/E	$D/F\#$	$ G^{(add9)}$	C/G
$V-9$	$V13/IV$	$IVmaj9$	$bVII13(\#11)$	I_5	$V7_{/7}$	$I^{(add9)}_{/5}$	$\#I^{\circ}7$	$II-9$			
$ D-9$	G^{13}	$ C^{\Delta}9$	$F^{13(\#11)}$	$ G/D$	D/C	$ G^{(add9)}/B$	$G^{\#0}7$	$A-9$			
$V-9$	$V7/IV$	$bVII_{/3}$	$V7/IV_{/3}$	$IVmaj9$	$bVII13$	$I^{(add9)}_{/5}$	$V9(sus4)/VI$				
$ D-9$	G^7	F/A	G/B	$ C^{\Delta}9$	F^{13}	$ G^{(add9)}/D$	$F^{\#-7}/B$				

Der D-Teil (Takt 35-38) beginnt mit einer I-V-I-Sequenz, gefolgt von der Dominante und der vierten Stufe. Ein Moll-II-V leitet in den E-Teil über. Dabei wird die fünfte Stufe als Substitutdominante verwendet, um auf geschickte und unerwartete Weise einen Halbton höher nach G-Dur, beziehungsweise zu dessen Dominante, zu modulieren. Diese wird zur Tonika aufgelöst.

Darauf folgt eine alterierte Sekundärdominante zur sechsten Stufe, gefolgt von einer weiteren alterierten Sekundärdominante zur zweiten Stufe. Ein Walkup führt anschliessend von der Dominante zurück zur Tonika, gefolgt von der Subdominante. Die Takte 43-46 entsprechen harmonisch den Takten 29-32 aus dem C-Teil, jedoch um einen Halbton erhöht. Sie beinhalten eine II-V-I-Verbindung, die zur vierten Stufe führt, gefolgt von einer Backdoor-Dominante, die in die Tonika aufgelöst wird. Anschliessend folgt eine V-I-Kadenz zur ersten Stufe, die mit einem chromatischen Passing Chord in die zweite Stufe überleitet.

Es folgt eine II-V-I-Abfolge der vierten Stufe, die mit einem Walkup geschickt auf die Subdominante überleitet. Nach der Backdoor-Dominante, die in die Tonika aufgelöst wird, folgt eine Sekundärdominante, welche den Übergang zum F-Teil bildet.

4 Harmonische Analysen

4.3.1.5 F- und Schluss-Teil (Takt 50-59)

↘	$\text{VI}_-^{(\text{add}9)}$ $ \text{E}_-^{(\text{add}9)} $	$\text{V}^{+7}/\text{VI}_{/3}$ $ \text{B}^{+7}/\text{D}\# $	$\text{VI}_-^{9/7}$ $ \text{E}_-^{9}/\text{D} $	$\text{IV}_-^{7(\text{add}11)}$ $ \text{C}_-^{7(\text{add}11)} $	IV_-^9 $ \text{C}_-^9 $	$\flat\text{VII}13$ $ \text{F}^{13} $	
	$\text{I}_{/5}$ $ \text{G}/\text{D} $	$\text{V}^{\circ 7}$ $ \text{D}^{\circ 7} $	$\text{V}9(\text{sus}4)$ $ \text{A}_-^{7}/\text{D} $	$\text{V}7$ $ \text{D}^7 $	$\text{I}^{\text{maj}7(\#11)}$ $ \text{G}^{\Delta 7(\#11)} $	$\text{IV}6(\text{sus}2)$ $ \text{C}^{6\text{sus}2} $	$\flat\text{VII}13$ $ \text{F}^{13} $
	$\text{I}^{(\text{add}9)}$ $ \text{G}^{(\text{add}9)} $	$\text{I}^{\text{sus}2}$ $ \text{G}^{\text{sus}2} $					

Der F-Teil wirkt wie eine Art Bridge und basiert auf einem Line Cliché in E-Moll. Dieses kann jedoch auch als I-V-I-Sequenz mit einem chromatisch absteigenden Bass interpretiert werden. Eine Backdoor-II-V-I-Progression zur Tonika hin leitet in den Schlussabschnitt über, der – ähnlich wie der Anfang des Stücks – zu Beginn auf einem Orgelpunkt basiert. Ein vollverminderter Passing Chord führt zur Dominante, die anschliessend in die Tonika aufgelöst wird. Danach führt die erste Stufe mit einem lydischen Klang (durch die #11) zur vierten Stufe, gefolgt von der Backdoor-Dominante, die das Stück mit einer finalen, entspannenden Auflösung in die Tonika beendet, zuerst als Add9- und letztlich als Sus2-Akkord.

4.3.2 Orgelpunkt

Der Orgelpunkt ist ein Begriff, der einen langanhaltenden Basston beschreibt. Dieser findet insbesondere in polyphoner Musik Verwendung und wird dabei, wie es der Name suggeriert, häufig von der Orgel gespielt, aber auch gesungen. Dieses Konzept wird oft am Ende sakraler Stücke verwendet, um durch zusätzliche Spannung die Dramaturgie zu steigern.²⁵

$\text{G}\flat/\text{D}\flat$ $\text{A}\flat\text{m}^7/\text{D}\flat$ $\text{B}\flat\text{m}^7/\text{D}\flat$ $\text{E}\flat^{7(\text{b}9)}/\text{D}\flat$ $\text{C}\flat\text{maj}^7/\text{D}\flat$ $\text{G}\flat^{\circ 7}/\text{D}\flat$

Abbildung 11: Beispiel eines Orgelpunktes mit dem Basston in hellblau, aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Lauryn Hill und Tanya Blount (Takte 5-7)

²⁵ Hugo Riemann, „Musiklexikon: Was bedeutet Orgelpunkt?“, verfügbar unter: <https://musikwissenschaften.de/lexikon/o/orgelpunkt/>

4.3.3 Slash Chords

Slash Chords (deutsch: Schrägstrich-Akkorde) sind eine Schreibweise für Akkorde, bei denen der Grundton nicht der Basston ist. Der Basston kann dabei entweder ein Bestandteil des Akkordes oder ein akkordfremder Ton sein. Die Schreibweise erfolgt als Akkordname/Basston (z. B. G-⁷/Bb). Diese Schreibweise erfüllt mehrere Funktionen: Zum einen präzisiert sie, wie ein Akkord interpretiert wird. Zum anderen vereinfacht sie die Notation, was der spielenden Person hilft, den Akkord leichter zu spielen.

Slash Chords werden häufig zur Gestaltung geschmeidiger Bassbewegungen eingesetzt und spielen dadurch auch in der Stimmführung eine wichtige Rolle. Zusätzlich ermöglichen sie eine Erweiterung der Harmonik, die besonders im Jazz Anwendung findet, indem Akkorde mit nicht zum Akkord gehörenden Basstönen kombiniert werden können.

Einer der am häufigsten verwendeten Slash Chords in der Gospelmusik ist der sogenannte 4/5-Slash-Chord. Er besteht aus der vierten Stufe mit dem Grundton der Dominante im Bass. Funktionsharmonisch betrachtet entspricht er einem V9sus4-Akkord, der einen ausgeprägten Auflösungsdrang aufweist.²⁶

4.3.4 Nicht-diatonische Dominanttypen

In der Jazzmusik, wie auch in anderen Musikstilen, kommen nebst der Primärdominante (V-Stufe) auch noch andere nicht-diatonische Dominanttypen – also Dominanten, welche nicht innerhalb der Tonleiter liegen – vor. Im Folgenden werde ich auf die drei wichtigsten näher eingehen:

4.3.4.1 Sekundärdominanten

„Ausgehend von der Grundkadenz V-I wird dabei [bei den Sekundärdominanten] jeder diatonischen Nebenfunktion (II-7, III-7, IVmaj7 etc.) ebenfalls ein Septakkord vorgeschaltet, der sich im Quintfall auflöst. Als Funktionsbezeichnung verwenden wir V7 in Verbindung mit der Stufenbezeichnung des jeweiligen Zielakkords (z.B. V7/III = Dominante der 3. Stufe etc.).“²⁷

Abbildung 12: Beispiel einer Sekundärdominante der sechsten Stufe ($Bb^7 \rightarrow Ebm^{11}$), aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Lauryn Hill und Tanya Blount (Takte 17-18)

²⁶ Siehe auf YouTube: „How To Play THAT Amazing Chord You Always Hear | The 4/5 Slash Chord“, verfügbar unter: <https://youtu.be/rKJAYbrDKys?si=jNuWTL02SptUFIoA>

²⁷ Frank Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre: Sekundärdominanten*, S. 102

4 Harmonische Analysen

4.3.4.2 Substitutdominanten

Substitutdominanten, wie der Name andeutet, ersetzen die Funktion einer anderen Dominante, sei es eine Primär- oder Sekundärdominante. Dabei wird der ursprüngliche Dominantseptakkord durch einen Dominantseptakkord ersetzt, welcher um einen Tritonus (6 Halbtöne) verschoben ist. Zum Beispiel kann G^7 durch $D\flat^7$ substituiert werden.

Der Auflösungsdrang bleibt dennoch erhalten, da beide Akkorde – in diesem Fall G^7 und $D\flat^7$ – denselben Tritonus enthalten. Dieses Intervall, bestehend aus der grossen Terz (3) und der kleinen Septime (7), erzeugt die charakteristische Spannung. In der Substitutdominante sind diese beiden Töne jedoch vertauscht: Die 3 von G^7 wird zur 7 von $D\flat^7$, und die 7 von G^7 wird zur 3 von $D\flat^7$.

Daher wird die Substitutdominante jeweils einen Halbton unterhalb aufgelöst. So führt beispielsweise $D\flat^7$ zurück nach C-Dur.

In der funktionalen Notation wird die Substitutdominante analog zu anderen Dominanten in Verbindung mit der Stufenbezeichnung des jeweiligen Zielakkords angegeben. Mit dem Unterschied jedoch, dass die Funktionsbezeichnung V7 mit SubV ersetzt wird (z.B. SubV/III für die Substitutdominante der 3. Stufe). Die Grundtonbewegung verläuft, anders als bei den anderen Dominanten, chromatisch statt in Quintsprüngen. Um dies zu unterscheiden, wird die II-SubV-I Verbindung durch gestrichelte Pfeile und Bogen gekennzeichnet.²⁸

$C\flat/G\flat$ $B\flat m^7(b5)$ $E\flat^7(b9)$ $D^7(sus4)$

Abbildung 13: Beispiel einer Substitutdominante zur fünften Stufe ($E\flat^7 \rightarrow D^7$), aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Lauryn Hill und Tanya Blount (Takte 38-39)

²⁸ Frank Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre*: Substitutdominanten, S. 127

4 Harmonische Analysen

4.3.4.3 Backdoor-Dominanten

Die Backdoor-Dominante (deutsch: Hintertür-Dominante) stellt die letzte und seltenste Art nicht-diatonischer Dominanttypen dar. Der Name rührt von der ungewöhnlichen, unerwarteten Auflösung zur Tonika, welche über den Dominantseptakkord einen Ganzton darunter (\flat VII-Stufe) führt. Ein Beispiel dafür wäre $B\flat^7 \rightarrow C^{\Delta 7}$ in C-Dur. Diese Bewegung erzeugt einen überraschenden und oft warmen Klang, weshalb dieser Akkordtyp häufig in Jazz-Balladen verwendet wird, wie zum Beispiel in Erroll Garners *Misty*²⁹.

Funktionsharmonisch unterscheidet sich die Backdoor-Dominante jedoch nicht wesentlich von anderen Modal Interchanges und wird daher in der Regel nicht speziell, etwa durch einen Pfeil, visualisiert. Sie kann teilweise in einem II-V-Kontext beziehungsweise als iv- \flat VII-I-Abfolge vorkommen, wobei man dann von einer Backdoor-Progression spricht.³⁰

Abbildung 14: Beispiel einer Substitutdominante zur fünften Stufe ($F^{13} \rightarrow G$), aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Lauryn Hill und Tanya Blount (Takte 38-39)

4.3.5 Das Line Cliché

„Line Cliché (...) bezeichnet ein musikalisches Kompositionsschema, bei dem eine kurze melodische Phrase oder Harmonie mehrfach wiederholt wird, während die Bassstimme [in gewissen Fällen auch eine andere] dazu in Halb- oder Ganztonschritten auf- oder absteigt. Hierdurch entsteht bei jeder Wiederholung eine neue harmonische Variante, die der meist einfach gehaltenen Melodie eine interessante Spannung verleiht.“³¹

Dieses Schema hat ihren Ursprung in der Jazzmusik, wo es in Standards wie zum Beispiel in Richard Rodgers' und Lorenz Harts *My Funny Valentine*³² zu finden ist.

²⁹ Siehe auf YouTube: „Erroll Garner plays Misty, 0:46-0:49“, verfügbar unter: https://youtu.be/P_tAU3GM9XI?t=46

³⁰ „Backdoor progression“, in: *Wikipedia*, verfügbar unter:

https://en.wikipedia.org/wiki/Backdoor_progression#cite_note-3

³¹ „Line Cliché“, in: *Wikipedia*, verfügbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Line_Cliché

³² Siehe auf YouTube: „My Funny Valentine (Richard Rodgers, Lorenz Hart), 1:23-1:34“, verfügbar unter: <https://youtu.be/iHC9b2uAGXs?t=83>

4 Harmonische Analysen

Über die Jahre hat sich das Line Cliché jedoch zu einem Stilmittel entwickelt, das auch in der Pop- und Filmmusik häufig verwendet wird, wie etwa in Michael Bublés *Feeling Good*³³ oder Monty Normans *The James Bond Theme*³⁴, arrangiert von John Barry.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a treble clef with a dashed line above it labeled '8va'. The middle staff is a bass clef. The bottom staff is a bass clef with blue notes. Above the staves are three measures with chord symbols: Em, D#+, and Em/D. The music consists of eighth and quarter notes, with a chromatically descending bass line in the bottom staff.

Abbildung 15: Beispiel eines Line Clichés mit dem chromatisch fallenden Bass in hellblau, aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Lauryn Hill und Tanya Blount (Takte 50-52)

³³ Siehe auf YouTube: „Michael Bubl  - Feeling Good [Official 4K Remastered Music Video], 0:52-1:05“, verfügbar unter: <https://youtu.be/Edwsf-8F3sI?t=52>

³⁴ Siehe auf YouTube: „The James Bond Theme (From "Dr. No"), 0:04-0:12“, verfügbar unter: <https://youtu.be/tCr5BhPqUjk?t=4s>

4.4 *Amazing Grace* - Original Sacred Harp Choir

4.4.1 Harmonischer Aufbau

$I_{/5}$	I_6	$I_{/3}$	V	$VI_{/3}$	$I_{/5}$
 B/F#	 B⁶	 B/D#	F#	 G#-/B	 B/F#

I	V	I
 B	 F#	 B

$I_{/5}$	$VI_{/3}$	I
 B/F#	 G#-/B	 B

$VI-7$	V	I
 B/G#	F#	 B

Der Auftakt beginnt auf der ersten Stufe und führt mit einem Quintfall im Bass zur Tonika als I_6 -Akkord, was eine entspannende Wirkung erzeugt. Darauf folgt eine I-V-vi-I-Progression, bei der der Bass die Melodie stellenweise durch eine oktavierte Unterstreichung unterstützt. Anschliessend erscheint eine I-V-I-Sequenz, gefolgt von der sechsten Stufe, die zurück zur Tonika leitet. Zum Abschluss kehrt die sechste Stufe zurück, bevor die Dominante in die Tonika aufgelöst wird.

4.5 *Amazing Grace* - Cory Henry

4.5.1 Harmonischer Aufbau

4.5.1.1 A-Teil (Takt 1-17)

I	V7/IV	IV	I
C	C ⁷	F	C

VI-	V7(#11)/V	V7	VI _{-(add13)} III7 _(add13) ₅ I6 ₃ IV _(omit3) #IV ^o 7
A-	D7(#11)	G ⁷	A _{-(add13)} E7 _(add13) /B E ⁶ F _(omit3) F# ^o 7

Imaj7	IV7(#11)	I7	I7(sus4)	IV7	Vsus4	I
C ^{A7}	F7(#11)	C ⁷	C ^{7sus4}	F ⁷	G ^{sus4}	C

I ₅	III ₋₃	II ₋₃	I6	IV7	I	I ₃	II ₋₃	I ₅
C/G	E-/G	D-/F	C ⁶	F ⁷	C	C/E	D-/F	C/G

Der A-Teil beginnt mit einem Auftakt zur Tonika C, die zunächst als Sekundärdominante zur vierten Stufe fungiert und anschliessend als erste Stufe zurückkehrt. Darauf folgt eine II-V-I-Sequenz zur Dominante, gefolgt von einem teilweise chromatischen Walkup zur Tonika. Dieser Walkup erzeugt eine deutliche Vorwärtsbewegung und wird durch die III7-Stufe, die zur Subdominante hinführt, sowie einen verminderten Passing Chord im Rahmen eines typischen Barry-Harris-Musters unterstützt.

Im Anschluss folgt eine IV-I-Verbindung, bei der beide Stufen als Dominantseptakkorde auftreten. Diese haben jedoch, inspiriert vom Blues, keine klassische Dominantfunktion, da sie als stabile Septakkorde ohne Auflösungsbedürfnis empfunden werden.³⁵

Schliesslich führt eine IV-V-I-Abfolge in einen diatonischen Walkup zurück zur Tonika. Nach einer plagalen Kadenz zur ersten Stufe mündet ein weiterer Walkup, bestehend aus der ersten und zweiten Stufe, in den B-Teil.

³⁵ Frank Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre: Bluesharmonik*, S. 206

4 Harmonische Analysen

4.5.1.3 C-Teil (Takt 34-49)

I		IV7		#IV°7	I ₅	V7/VI					
C ⁷		F ⁷		F ^{#07}	C/G	E ⁷					
↙						↘					
VI-	bVI°7	VI ₋₃	V7 ^(#11) /V		bIII7	III7	IV7	#IV7	V7		
A-	Ab ⁰⁷	A-/C	D ^{13(#11)}		Eb ⁷	E ⁷	F ⁷	F ^{#7}	G ⁷		
↙									↘		
V7/IV		IV	IV7	#IV°7	I ₅	V7/VI ₃					
C ⁷		F	F ⁷	F ^{#07}	C/G	E ⁷ /G [#]					
↙									↘		
VI-	V7/IV ₅	IV	I ₅	V7/VI ₃	VI-	III ⁺	V7/IV ₅	I7	I ₃	IV7	#IV°7
A-	C ⁷ /G	F	C/G	E ⁷ /G [#]	A-	E ⁺	C ⁷ /G	F ⁷	C/E	F ⁷	F ^{#07}

Der C-Teil beginnt im bluesigen Stil auf der ersten Stufe und wechselt später zur vierten Stufe. Über einen verminderten Passing Chord wird zurück zur Tonika geführt. Anschliessend erscheint eine Sekundärdominante zur sechsten Stufe, die über einen Walkup, der Chromatismen und verminderte „Barry-Harris-Akkorde“ kombiniert, zur Sekundärdominante der fünften Stufe leitet. Diese wird erneut nicht aufgelöst, sondern führt stattdessen zum sehr unerwarteten bIII7-Modal-Interchange-Akkord.

Darauf folgt ein chromatischer Walkup in Dominantseptakkorden, der in eine Dominantkette von der fünften zur vierten Stufe mündet. Ein weiterer verminderter Passing Chord bringt die Harmonie zurück zur Tonika. Danach treten zwei V-I-Kadenzen auf: Die erste führt zur sechsten Stufe, die zweite zur Subdominante. Es folgt die erste Stufe, gefolgt von einer Sekundärdominante zur sechsten Stufe. Anschliessend führt ein übermässiger Akkord auf der dritten Stufe in eine V-I-Kadenz zur Subdominante. Der Abschnitt schliesst mit einem chromatischen Walkup, der mit klarer Vorwärtsbewegung in den D-Teil überleitet.

4 Harmonische Analysen

4.5.1.4 D-Teil (Takt 50-65)

$I_{/5}$	$V7/VI$	$V7^{(b9)}/VI$	$VI-$	$III_{7/3}$	$I_{7/5}$	$\sharp IV^{\circ 7}$	$I_{/3}$	$II_{-/3}$
$ C/G$	$ E^7$	$ D^{\circ}/E$	$ A-$	$ E^7/G\sharp$	$ C^7/G$	$ F\sharp^{\circ 7}$	$ C/E$	$ D-/F$

$I_{/5}$	$\sharp V^{\circ 7}$		
$ C/G$	$ G\sharp^{\circ 7}$		

$VI-$	$bVII_{/3}$	$bVI_{/5}$	$bIII_{/3}$	$I_{/5}$	$V7/VI$	$VI-$	$V7/V$	$V7$
$ A-$	$ Bb/D$	$ Ab/Eb$	$ Eb/Gb$	$ C/G$	$ E^7$	$ A-$	$ D^7$	$ G^7$

$V7/IV$	$IV_{7/5}$	$IV-6_{/5}$		$I_9(\sharp 11)$
$ C^7$	$ F^7/C$	$ F-6/C$		$ C^9(\sharp 11)$

Der D-Teil beginnt auf der Tonika, gefolgt von einer V-I-Kadenz zur sechsten Stufe. Anschliessend führt ein chromatisch ausharmonierter Bass-Walkdown zur $\sharp IV$ -Stufe. Darauf folgt ein diatonischer Walkup, welcher zurück zur Tonika mit der Quinte im Bass leitet. Ein chromatischer Passing Chord leitet erneut zur sechsten Stufe über. Im nächsten Takt findet ein Modal Interchange statt, bei dem Akkorde aus C-Moll entlehnt werden. Konkret handelt es sich dabei um die $bVII$ -, bVI - und $bIII$ -Stufen, die einen überraschenden Effekt erzeugen. Eine geschickte chromatische Bassbewegung moduliert zurück nach C-Dur.

Ein darauffolgender Quintfall führt zur sechsten Stufe, worauf eine Dominantkette über die Sekundärdominante der fünften Stufe hin zur Subdominante verläuft. Die vierte Stufe erscheint zunächst als Dominantseptakkord und wechselt anschliessend zu einem Moll6-Akkord. Diese mündet in eine klassische plagale Moll-Kadenz, die zurück zur Tonika führt. Der Schluss wird durch einen $I_9(\sharp 11)$ -Klang gestaltet, der mit seiner harmonischen Offenheit einen unerwarteten, nicht vollständig aufgelösten Abschluss bietet.

4.5.2 Passing Chords

Passing Chords (deutsch: Durchgangsakkorde) sind Harmonien, die zwischen Hauptakkorden eingefügt werden, um Übergänge interessanter und oft geschmeidiger zu gestalten. Hierarchisch sind sie den Hauptakkorden klar untergeordnet und übernehmen daher oft eine andere funktionsharmonische Rolle.³⁶

Eine häufig verwendete Variante in der Gospelmusik sind verminderte Passing Chords. Diese erzeugen zusätzliche Spannung zwischen den Akkorden und verleihen der Harmonik mehr Tiefe. In bestimmten Fällen ersetzen sie (Sekundär-)Dominanten indem sie als Rootless-Voicings – Voicings ohne Grundton – fungieren.³⁷

The image shows a musical score for a piano. The top staff is in the treble clef and contains a chromatic line of notes: F, F7, F#o7, and C/G. The bottom staff is in the bass clef and shows the corresponding chord voicings. A '6' is written below the first two notes of the chromatic line, indicating a sixth interval.

Abbildung 16: Beispiel eines Passing Chords der chromatisch zwischen F7 und C/G liegt, aus „Amazing Grace“ von Cory Henry (Takte 44-45)

4.5.3 Barry Harris‘ Sixth-diminished-Skala

Die Sixth-diminished-Skala, eingeführt vom Jazzpianisten Barry Harris, entsteht durch die Kombination der Töne des I6- und II^o7-Akkords. Tonal entspricht sie der ionischen Skala mit einer hinzugefügten b6 und ist identisch mit der Bebop-Major-Scale, wird jedoch in einem anderen harmonischen Kontext verwendet. Sie wird traditionell über Maj7- oder Dur-Sext-Akkorde gespielt, kann aber auch auf andere Akkordfunktionen angewendet werden. Die Skala lässt sich auch ins Moll übertragen, indem die grosse Terz durch die kleine Terz ersetzt wird, während die restliche Struktur unverändert bleibt. So kann sie beispielsweise über Moll7-Akkorde verwendet werden.

³⁶ „Blues & Gospel Walk-Ups“, in: *PianoGroove*, verfügbar unter: <https://www.pianogroove.com/blues-piano-lessons/gospel-walk-ups/>

³⁷ Frank Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre: Verminderte Akkorde*, S. 151

4 Harmonische Analysen

Das Denken in den beiden Akkorden, I⁶ (bzw. I-6) und II⁷, bietet einen klaren Vorteil gegenüber der reinen Betrachtung der ionischen Skala mit der hinzugefügten $\flat 6$: Es ermöglicht einen stärkeren Fokus auf die harmonischen Komponenten, insbesondere auf die vier vollverminderten Akkorde. Diese finden häufig Verwendung als Passing Chords und sind ein wesentlicher Grund, warum die Sixth-diminished-Skala auch im Gospelpiano grosse Bekanntheit erlangt hat.³⁸

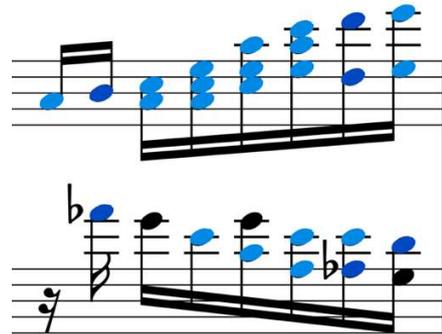


Abbildung 17: Ein Contrary-Motion-Muster basierend auf der Amin⁶-diminished-Skala, mit den Tönen der I-6-Stufe (A-⁶) in hellblau und der II⁷-Stufe (B⁷) in dunkelblau, aus „Amazing Grace“ von Cory Henry (Takt 60)

4.5.4 Walkup und Walkdown

Ein Walkup bezeichnet eine steigende Basslinie, die vom Basston eines Akkordes zu dem eines anderen führt und dabei mit Passing Chords ausharmonisiert wird. Der Walkup kann sowohl chromatisch als auch diatonisch erfolgen, wobei häufig Umkehrungen von der ersten und zweiten Stufe verwendet werden. Analog dazu funktioniert ein Walkdown, der sich jedoch durch eine fallende Bassbewegung auszeichnet.

Diese Elemente prägen den typischen Gospel-Sound und schaffen eine klare Vorwärtsbewegung mit intensiver Dynamik. Sie werden häufig in ternärem Rhythmus gespielt.³⁹

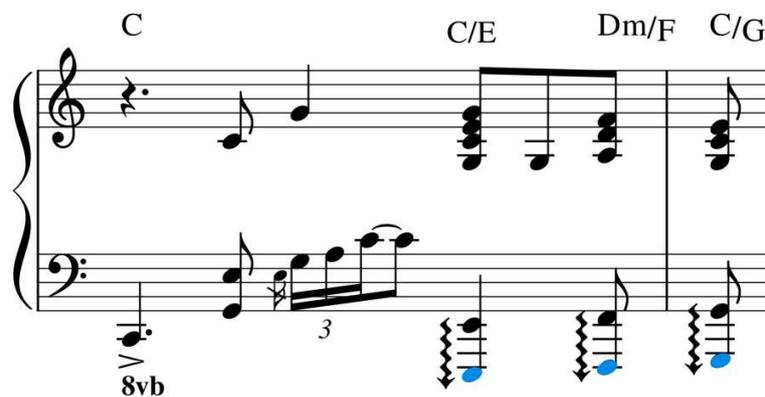


Abbildung 18: Beispiel eines diatonischen Walkups mit der steigenden Bassstimme in hellblau, aus „Amazing Grace“ von Cory Henry (Takt 60)

³⁸ „Barry Harris's Sixth Diminished Scale“, in: *Cochrane Music*, verfügbar unter: <https://cochranemusic.com/barry-harris-6th-dim-scale-diminished>

³⁹ „Blues & Gospel Walk-Ups“, in: *PianoGroove*, verfügbar unter: <https://www.pianogroove.com/blues-piano-lessons/gospel-walk-ups/>

4.5.5 Dreiklangsverschiebungen

Wie im Kapitel 4.2.4 *Stimmführung* bereits aufgezeigt wurde, werden parallele Tonverschiebungen in der Gospelmusik häufig verwendet. Teilweise kann dies in ganzen Dreiklangsverschiebungen resultieren, die entweder diatonisch oder durch eine strikte Verschiebung gleichbleibender Intervalle erfolgen.

Diese Technik wird häufig auf Instrumente übertragen, insbesondere auf das Klavier oder die Hammond-Orgel, die in der Gospelmusik eine zentrale Rolle spielen.

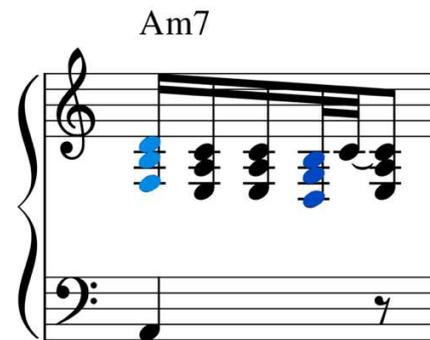


Abbildung 19: Beispiel eines Dreiklangsverschiebungs-Muster mit dem Dreiklang oberhalb von Am7 in hellblau (Bm^(b5)) und dem Dreiklang unterhalb in dunkelblau (G), aus „Amazing Grace“ von Cory Henry (Takt 22)

4.5.6 Modal Interchange

„Und damit sind wir beim (...) Modal Interchange (MI), was sinngemäß mit modaler Wechselwirkung oder Funktionsvermischung übersetzt werden kann. Der Grundgedanke: Bei gleichem tonalen Zentrum werden die Funktionen verschiedener Modalitäten miteinander kombiniert. Steht eine Komposition z. B. in F-Dur (Ionisch), dann kann die Akkordfolge Klänge enthalten, die aus F-Dorisch, F-Phrygisch, F-Lydisch etc. stammen. So wird die gängige Harmonik durch eine Fülle von interessanten Klangfarben bereichert, ohne dass sich das tonale Zentrum ändert bzw. eine Modulation (ein Tonartwechsel) stattfindet.“⁴⁰

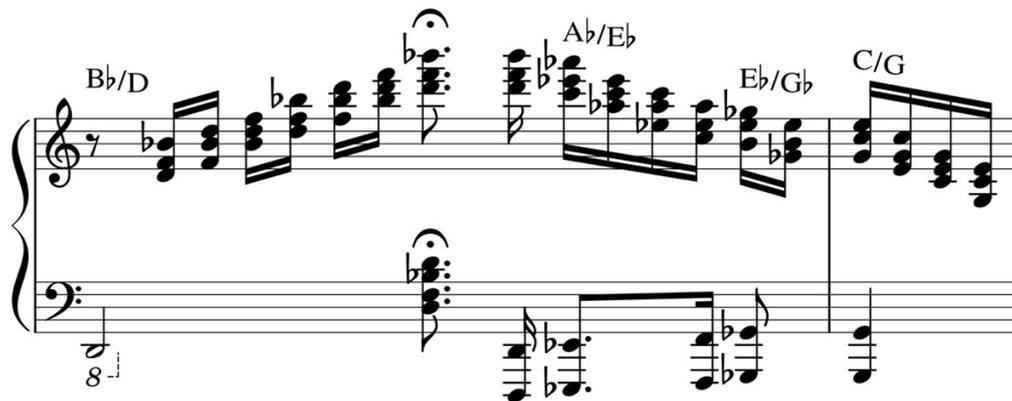


Abbildung 20: Beispiel einer Modal-Interchange-Sequenz, mit Akkorden aus C-Aeolisch (erster Takt) zurück zum C-Ionischen (zweiter Takt), aus „Amazing Grace“ von Cory Henry (Takte 59-60)

⁴⁰ Frank Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre: Funktionale Polymodalität*, S. 179

5 Eigenkomposition

Take This Weight off My Shoulders

5.1 Methodik und Vorgehen

Der grundlegende Plan für meine Eigenkomposition bestand darin, zunächst ein Leadsheet in einem sehr einfachen Stil zu erstellen, das einem typischen Gospel-Klassiker ähnelt. Diese Version sollte anschliessend als gospeliges Jazzpiano-Arrangement arrangiert, annotiert, analysiert und aufgenommen werden. Der Schwerpunkt lag jedoch nicht auf der Aufnahme, sondern vielmehr auf der Komposition selbst.

5.1.1 Leadsheet

Beim Leadsheet begann ich damit, die Harmonien festzulegen, bevor ich die Melodie hinzufügte. Ziel war es, die Harmonische Strukturen so einfach wie möglich zu gestalten – konkret, indem ich sie auf einfache Stufenakkorde in Dreiklangform beschränkte – und die Melodie hauptsächlich auf der Pentatonik basieren liess. Gegen Ende entschied ich mich, einen Text zum Leadsheet hinzuzufügen, um die Authentizität und Nähe zu einem klassischen Gospel-Standard weiter zu verstärken.

5.1.2 Arrangement und Annotation

Für das Arrangement sammelte ich über die gesamte Zeit hinweg Ideen, sei es durch das Hören von Gospelmusik oder durch spontane Improvisationen am Klavier. Dadurch entwickelte ich eine grobe Idee für etwa 70% meiner Komposition und begann, diese zu annotieren. Ich startete mit dem Intro und arbeitete mich dann Schritt für Schritt bis zum Ende vor.

Die annotierte Version habe ich anschliessend mehrfach überarbeitet, optimiert und mit Anweisungen zum Pedaleinsatz, der Spielweise und mit Akkordsymbolen ergänzt. Zur Annotation des Arrangements sowie des Leadsheets nutzte ich erneut Dorico für das iPad und Dorico SE auf dem PC, teilweise in Kombination mit einem MIDI-Piano zur Noteneingabe.

5.1.3 Analyse der Eigenkomposition

Für die Analyse des Leadsheets und des Arrangements ging ich ähnlich vor wie bei der harmonischen Analyse anderer Stücke. Zunächst übertrug ich die harmonischen Strukturen in die Begleitarbeit, erläuterte sie dann in Worten und beschrieb, wo sinnvoll, ihre musikalische Wirkung. Zusätzlich fügte ich bei der Analyse des Leadsheets meine kompositorischen Ideen hinzu, indem ich erklärte, warum ich mich für die jeweiligen Harmonien entschieden habe.

5 Eigenkomposition

Bei der Analyse des Arrangements ging ich auch auf die von mir eingesetzten stilistischen Elemente ein und stellte diese in Verbindung mit zuvor analysierten Abschnitten. Die musikalischen Konzepte, welche ich während der harmonischen Analysen erlernt und in kleinen Theorieabschnitten näher erläutert hatte, habe ich bei der Betrachtung der stilistischen Elemente hervorgehoben, um den Lernprozess und die anschliessende Anwendung zu verdeutlichen. Zur besseren Nachvollziehbarkeit der Analyse, insbesondere der stilistischen Elemente, wird empfohlen, das Arrangement, das im Anhang zu finden ist, zur Hand zu nehmen.

5.1.4 Konzert und Aufnahme

Nach der Fertigstellung der Komposition spielte ich sie am 17. Dezember beim Weihnachtskonzert der KZU und nahm sie auf. Zusätzlich nahm ich zu Hause eine offizielle Aufnahme mit besserer Tonqualität auf, bei der das Gespielte nahezu perfekt mit dem notierten Arrangement übereinstimmt, weshalb sich diese Version besser als musikalische Orientierung eignet. Das Audio der offiziellen Aufnahme wurde direkt vom Nord Stage 4 abgenommen und in Cubase mit einem dezenten Hall-Effekt nachbearbeitet. Gleichzeitig wurde das Ganze aus zwei verschiedenen Winkeln aufgenommen und schliesslich in Premiere Rush zusammengeführt.

Die beiden Videos wurden in eine YouTube-Playlist hochgeladen, die im folgenden QR-Code verlinkt ist:



Abbildung 21: QR-Code zur YouTube-Playlist mit der offiziellen Aufnahme und der Weihnachtskonzert-Aufführung der Komposition

5.2 Analyse des Leadsheet

5.2.1 A-Teil

5.2.1.1 Harmonischer Aufbau

I	III-
F	A-

VI-	IV
D-	Bb

II-	V
G-	C

^{>} I	IV ₅	I
F	F/Bb	F

^{>} I	V _{9(sus4)}	V
F	Bb/C	C

Der A-Teil beginnt mit einer klassischen I-iii-vi-IV-Progression, gefolgt von einer II-V-I-Abfolge. Danach erscheint die vierte Stufe in der zweiten Umkehrung, die zurück auf die Tonika führt – eine typische Bewegung in der Gospelmusik. Im zweiten Ausgang (hier in Grau) folgt ein sehr gospeltypischer 4/5-Slashchord, der mit Hilfe der Dominante in den B-Teil überleitet.

5.2.1.2 Kompositorische Ideen

Der A-Teil sollte sich in seiner Grundidee hauptsächlich auf der ersten und vierten Stufe aufbauen, wie es für Gospelstandards charakteristisch ist. Die III- und VI-Stufe dienen dabei lediglich als Substitutionen der Tonika beziehungsweise der Subdominante, um Abwechslung zu schaffen. Anschliessend plante ich, eine klassische II-V-I-Abfolge einzufügen, und den Abschnitt mit dem bekannten Muster von der Tonika zur plagalen Kadenz abzuschliessen – begleitet von einem Orgelpunkt auf dem Grundton der Tonika (hier F). Ähnlich im zweiten Ausgang mit dem 4/5-Slashchord und der Dominante. Insgesamt sollte der A-Teil bewusst klassisch und schlicht gehalten sein.

5 Eigenkomposition

5.2.2 B-Teil

5.2.1.2 Harmonischer Aufbau

I-		V	
F-		C	
bIII		I-	
Ab		F-	
bVI		IV-	
Db		Bb-	
bVII ^{sus4}		bVII	V
Eb ^{sus4}		Eb	C

Eine I-V-Verbindung eröffnet den B-Teil, wobei auffällt, dass eine Modulation nach Ab-Dur bzw. F-Moll stattgefunden hat, die eine neue harmonische Atmosphäre schafft. Daraufhin erscheint die bIII-Stufe als Tonika der parallelen Dur-Tonart, gefolgt von der ersten Stufe und einer II-V-Sequenz von der vierten Stufe aus. Die bVII Stufe erscheint als Sus4-Akkord, der in einen Dreiklang aufgelöst wird, bevor die Primärdominante zurück zur Tonika führt.

5.2.2.2 Kompositorische Ideen

Die ursprüngliche Idee für den Beginn des B-Teils war ein Line-Cliché von F-Moll abwärts. Dieses Konzept erschien jedoch in dieser Form untypisch für Gospelstandards, weshalb ich mich stattdessen für die Verwendung einfacher Grundakkorde entschied, die später leicht in ein Line-Cliché reharmonisiert werden können. Die Modulation nach F-Moll bzw. Ab-Dur habe ich beibehalten, um die harmonische Vielfalt zu erhalten. Zudem wollte ich unbedingt einen Sus4-Akkord einbauen, da dieser ein charakteristisches Element solcher Kompositionen ist. Ergänzend habe ich die bVII-Stufe (Backdoor-Dominante) verwendet, die – ebenso wie die Idee des Line-Clichés – von der Analyse des Stücks *His Eye Is on the Sparrow* von Lauryn Hill und Tanya Blount inspiriert wurde.

5 Eigenkomposition

5.3 Analyse des Intro-Teils (Takt 1-17)

5.3.1 Harmonischer Aufbau

I	II-	I ₃	III-7	bIII-	II°7	bII-(b5)
F	G-	F/A	A- ⁷	A ^{b-}	G° ⁷	G ^{b-(b5)}

I6	VII-	VI-9	IV-maj7	IV-7(b5)	IV-6 ^(add11)
F ⁶	E-	D- ⁹	B ^{b-(Δ7)}	B ^{b-7(b5)}	B ^{b-6(add11)}

II-11	V ₆ ^(add9add#11) / ₃
G- ¹¹	D C/E

→ Imaj7	bVI ^(omit3)	bIV	SubV/I ^(omit3) →	I
F ^{Δ7}	D ^{b(omit3)}	B ^b	G ^{b7(omit3)}	F

bVI ^{7(add13)}	bVII6	VII ^{maj7(#5)}	I ⁷
D ^{b7(add13)}	E ^{b6}	E ^{Δ7(#5)}	F ⁷

Das Intro beginnt mit einem Walkup auf der Tonika, gefolgt von einem chromatischen Abgang von der dritten zur ersten Stufe mit verminderten Passing Chords. Anschliessend folgt eine diatonische Stufenbewegung hinunter zur sechsten Stufe. Danach kommt die vierte Stufe, bei der die grosse Septime und die Quinte chromatisch nach unten verschoben werden. Der neunte Takt beginnt auf der zweiten Stufe und führt zu einem „Triad-over-Triad-Chord“⁴¹, welcher harmonisch betrachtet der fünften Stufe mit Tensions ähneln sollte, jedoch ohne Septime. Dieser Akkord führt dann mit entspannender Wirkung wieder zurück zur ersten Stufe.

Die Takte 13-16 ähneln einem Turnaround, der zur Tonika zurückführt, wobei die Akkorde auf dem Dreiklang der Substitutionsdominante der ersten Stufe basieren (hier D^b als Quinte, B^b als

⁴¹ Ein Triad-over-Triad-Chord ist ein Akkord, bei dem eine Triade (Dreiklang) in der unteren Stimme über einer anderen Triade in der oberen Stimme gespielt wird, wodurch ein harmonischer, komplexer Klang entsteht.

5 Eigenkomposition

Terz und Gb als Grundton der Substitutionsdominante Gb⁷).⁴² In Takt 17 führt ein Walkup zurück auf die erste Stufe. Der Walkup besteht aus verschobenen Dominantseptakkorden, die durch verschiedene Tensions zusätzliche Spannung erzeugen (oft chromatisch aufgelöste Spannungstöne). Auffällig ist der Eb6, bei dem zur Abwechslung auf die Septime verzichtet wurde.

Die Tonika erscheint anschliessend ebenfalls als Dominantseptakkord, was einen bluesigen Charakter erzeugt, ähnlich wie es Cory Henry in *Amazing Grace* oft tut.

5.3.2 Stilistische Elemente

Die Takte 1-8 folgen alle demselben Muster: Drop-2-Voicings, die diatonisch verschoben werden, kombiniert mit chromatischen Inner-Voice-Movements in Dezimen. In Takt 4 wird zudem die zweite Stufe als verminderter Passing Chord gespielt, gefolgt vom F6-Akkord, ähnlich wie in Barry Harris' 6-diminished-Skala. Diese Takte sind eine Hommage an Shaun Martins *The Yellow Jacket*.⁴³

Die Takte 9-12 stellen eine II-V-I-Verbindung dar (die erste Stufe folgt in Takt 13), arrangiert mit „Triad-over-Triad-Voicings“. Die zweite Stufe ergibt zusammen mit dem Dreiklang der ersten Stufe einen Moll-11er-Klang, während die fünfte Stufe mit dem Dur-Dreiklang des Ganztones darüber einen Dominant-#11-Klang bildet, allerdings ohne die Septime.

Die Takte 13-16 variieren ein charakteristisches Gospelmuster, bei dem Inner-Voice-Movements in Terzen, Sexten und Dezimen eine Art Turnaround gestalten.⁴⁴

Die Takte 17 und 18 beinhalten einen Walkup mit Tensions, ausgeharmonisiert in Drop-2-Voicings. Typisch für die Gospelmusik ist dabei der verwendete ternäre Rhythmus.

⁴² Die harmonische Idee habe ich von einem Instagram-Video. Siehe auf Instagram: *jackwyndham*, verfügbar unter: <https://www.instagram.com/reel/DBq7GvOJl9k/?igsh=MWQwMDkxY3Flem1vcg%3D%3D>

⁴³ Shaun Martin (1977–2023) war ein US-amerikanischer Keyboarder und Produzent, der für seinen einzigartigen Stil bekannt war, der Jazz mit Elementen aus Gospel, Funk und R&B verband. Ein Beispiel für seinen Stil liefert das Stück „The Yellow Jacket“, das durch komplexe Rhythmen und eine markante Harmonik besticht. Weitere Informationen finden Sie auf YouTube: „Shaun Martin - Yellow Jacket (7 Summers), 0:00-0:08“, verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=XlcKiizWQVI>

⁴⁴ Für eine Version dieses Musters siehe auf YouTube: „Gospel Ending Lick - C“, verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=qsjrR9CVrWA>

5 Eigenkomposition

5.4 Analyse des A1-Teils (Takt 18-34)

5.4.1 Harmonischer Aufbau

<p>I</p> <p>F⁷</p>	<p>III- \flatIII-(\flat5) \sharpIV-(\flat5) III-</p> <p>A- A\flat-(\flat5) B-(\flat5) A-</p>	
<p>VI-7(add11) VI7(\sharp9) VI-9</p> <p>D⁻7(add11) D⁷(\sharp9) D⁻9</p>	<p>V(add9add11)</p> <p>C(add9add11)</p>	<p>SubV(add13)/III SubV(add11)/\flatIII SubV(add\sharp7add\sharp11add13)/II</p> <p>B\flat⁷(add13) A⁷(add11) A\flat⁷(add\sharp7add\sharp11add13)</p>
<p>II-</p> <p>G-</p>	<p>II-11(\flat13)₉ /₃</p> <p>G⁻11(\flat13)/A /B\flat</p>	<p>SubV/I \flatV/₅ IV-(\flat5)₅ \flatIII-_{7/5} SubV/I₅</p> <p>G\flat¹³ C\flat/G\flat B\flat-(\flat5)/F\flat A\flat-/E\flat G\flat/D\flat </p>
<p>I/₅</p> <p>F/C</p>	<p>\sharpIV-7(\flat5) IV7(sus2) III-7</p> <p>F/B B\flat^{7sus2} A⁻7</p>	<p>VI-7(\flat5)₅ II7(sus4) I9(sus4) VII-maj7</p> <p>D⁻7(\flat5)/A\flat G^{7sus4} E\flat/F E⁻(Δ7)</p>
<p>\flatVII13(sus4)</p> <p>D\flat^{Δ7}/E\flat</p>		

Der A1-Teil beginnt auf der ersten Stufe mit einem stabilen Septakkord, gefolgt von der dritten Stufe, die durch benachbarte verminderte Akkorde umspielt wird. Danach folgt die sechste Stufe mit einer alternierenden Terz, die in einen Walkdown übergeht. Dieser Walkdown startet diatonisch und führt über die Dominante zur Subdominante. Letztere fungiert jedoch als Teil einer Substitutdominantkette, die schliesslich zur zweiten Stufe führt. Nach einem diatonischen Bass-Walkup über der zweiten Stufe folgt erneut eine Substitutdominante, die zurück zur Tonika führt. Das Ende bildet ein langer, meist chromatisch ausharmonierter Bass-Walkdown, der mit steigender Dynamik in den A2-Teil überleitet. Der Walkdown beginnt mit diatonischen Akkorden, gefolgt von einem Moll-II-V, wobei dessen Dominante (hier II) den Beginn einer 7sus4-Akkordkette markiert, die von einem Moll-Maj7-Akkord mit starker chromatischer Spannung gestört wird.

5 Eigenkomposition

5.4.2 Stilistische Elemente

Der Akkord in Takt 18 wird hier mit Tremolo gespielt, wie es häufig in der Gospelmusik, besonders in Solo-Piano-Arrangements, vorkommt. Dieser Effekt soll die Gesangsstimme imitieren und eine energiegeladene, volle Stimmung erzeugen.

Die Takte 20-21 sind von den Dreiklangsverschiebungen inspiriert, die auch Cory Henry oft in *Amazing Grace* nutzt. Dabei habe ich diese als Drop-2-Voicings harmonisiert und bewusst die verminderten Dreiklänge gewählt, wie sie in Barry Harris' 6-diminished-Skala vorkommen (hier aus der Amin6-diminished-Skala).

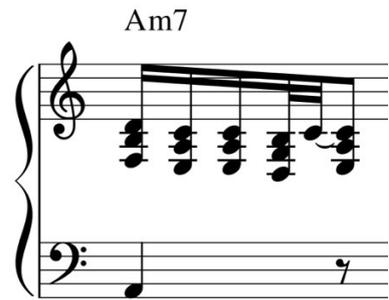


Abbildung 22: Beispiel einer Dreiklangsverschiebung von Cory Henry, aus „Amazing Grace“ (Takt 22)

Als grosser Fan von bluesigen Passagen im Rubato-Stil habe ich in den Takten 23-25 genau einen solchen Abschnitt eingebaut, kombiniert mit einer harmonisch interessanten Substitutdominantkette.

In den Takten 26-29 habe ich, für den Gospel typische, Parallelbewegungen in Terzen verwendet, die sich stets innerhalb der jeweiligen Skalen bewegen. Für Takt 28-29 entspricht dies der Gb-mixolydischen Skala. Aus diesem Grund habe ich mich bei der Beschriftung bewusst für eine strenge, enharmonisch korrekte Notation entschieden, um diesen Zusammenhang besser sichtbar zu machen.

Beim Walkdown in den Takten 30-34 habe ich, soweit möglich, Drop-2-Voicings verwendet und die Stimmführung mit Inner-Voice-Movements sowie Contrary Motion gestaltet. Die Contrary Motion wird besonders deutlich bei der Bewegung von Eb/F nach E-(Δ^7), da dort der Grundton nach unten (Eb \rightarrow E) und die Quinte nach oben (Bb \rightarrow B) verschoben wird.

5 Eigenkomposition

5.5 Analyse des A2-Teils (Takt 35-52)

5.5.1 Harmonischer Aufbau

	I	I ₃ IV	I _{7/5} IV	I ₃	III-11 ^(b13)	V ⁷ /VI #IV-7	V ⁷ /VI ₃ V ⁷ /VI ₅
	F	F/A Bb	F ⁷ /C Bb	F/A	A ^{-11(b13)}	A ⁷ B ⁻⁷ A/#C	A ^(omit3) /E
↙	VI-11		VI-7 ^(add11)		bVImaj7		
	D ⁻¹¹		D ^{-7(add11)}		Db ^{Δ7}		
	V-7		V11 ^(b9b13) /IV ₅		IVmaj9 ₉		V ^(omit3) #IV- III-(b5) bIII ^{o7} V-7 ₅
	C ⁻⁷		F ^{11(b9b13)} /C		Bb ^{Δ9} /C		C ^(omit3) B- A-(b5) Ab ^{o7} C ⁻⁷ /G
	III-7(b5)		V7 ^(b9) /II		II-9		bIII ^{o7}
	A ^{-7(b5)}		D ^{7(b9)}		G ⁻⁹		Ab ^{o7}
	IV-maj7	IV-7(b5)	IV-6 ^(add11)				
	Bb ^{-(Δ7)}	Bb ^{-7(b5)}	Bb ^{-6(add11)}				

Der A2-Teil beginnt auf der Tonika, die durch eine alternierende Abfolge mit der Subdominante auf die dritte Stufe überleitet. Darauf folgt ein Walkup, der auf der A-mixolydischen Skala basiert und über eine Sekundärdominante zur sechsten Stufe aufgelöst wird. Anschliessend erscheint die bVI-Stufe, die durch die chromatische Verschiebung nach unten einen überraschenden, aber zugleich auflösenden Charakter besitzt.

Der Grundton verschiebt sich erneut einen Halbton abwärts, woraufhin eine II-V-I-Progression mithilfe eines Orgelpunktes zur vierten Stufe führt. Darauf folgt ein harmonisches Muster, das auf Barry Harris' 6-diminished-Skala basiert und zu einer weiteren II-V-I-Abfolge überleitet – diesmal auf die zweite Stufe in Moll. Zum Abschluss führt ein vollverminderter Passingchord zur Moll-Subdominante.

5 Eigenkomposition

5.5.2 Stilistische Elemente

Ähnlich wie in den Takten 20-21 finden auch in den Takten 35-36 Dreiklangsverschiebungen statt, die in Drop-2-Voicings ausgeharmonisiert wurden - jedoch diesmal ohne verminderte Akkorde.

Nach den Parallelbewegungen in Terzen in Takt 37 folgt ein Walkup in Takt 38, der ebenfalls mit Drop-2-Voicings gestaltet ist. Die Takte 39-42 weisen keine besonderen Auffälligkeiten auf; hier habe ich klassische Arpeggios verwendet.

Den Wunsch nach einer Orgelpunkt-Passage habe ich in den Takten 43-45 umgesetzt, wo dieser durch einen ruhigen Abschnitt und chromatische Approaches im Bass hervorgehoben wird.

In Takten 46-47 führt ein ausdrucksstarkes Barry-Harris-Contrary-Motion-Muster zur dritten Stufe. Dieses Muster beginnt auf der Terz des Zielakkords. Von dort spielt die linke Hand die Cmin6-diminished-Skala⁴⁵ abwärts, während die rechte Hand sie aufwärts spielt. Dabei ergänzen sich die mittleren Töne zu abwechselnden A-^{7(b5)}- und B^{o7}-Akkorden.

C^(omit3) Bm Am^(b5) A^bdim7 Cm7/G Am7^(b5)

Abbildung 23: Das Barry-Harris-Contrary-Motion-Muster mit den sich gegenläufig bewegenden äussersten Stimmen hell- und dunkelblau eingezeichnet, aus „Take This Weight off My Shoulders“ (Takte 46-47)

In den Takten 48-50 fallen besonders die Voicings über dem Dominantseptakkord auf. Hier habe ich den Basston jeweils in der obersten Stimme verdoppelt und darunter einen Blockakkord gespielt. Dieses Voicing ist eine Variation der sogenannten Shearing Voicings⁴⁶.

Die Takte 50-52 funktionieren analog zu den Takten 7-8 aus dem Intro-Teil.

⁴⁵ Die Skala kann vom Zielakkord abgeleitet werden, da C⁻⁶ eine Umkehrung des A^{-(b5)}-Akkords ist.

⁴⁶ Das Shearing Voicing, benannt nach dem Jazzpianisten George Shearing (1919-2011), ist ein harmonisches Konzept, bei dem die Melodienote (oft der Basston) in der obersten Stimme liegt und darunter ein Blockakkord aufgebaut wird. Diese Methode wird häufig mit Drop-2-Voicings oder der 6-diminished-Skala von Barry Harris kombiniert. Weitere Informationen finden Sie auf YouTube: „How To Play Block Chords Like George Shearing“, verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=fheTQOxtL1I>.

5 Eigenkomposition

5.6 Analyse des B-Teils (Takt 53-68 und Takt 117-132)

5.6.1 Harmonischer Aufbau

I-	VII ^{+(b9)}	
F-	E^{+(b9)}	
bVII6	VI-9(b5)	
E^{b6}	D^{-9(b5)}	
bVI ^{maj7}	<div style="text-align: center; margin-bottom: 5px;"> SubV/V V- #IV IV^{-(add9)} </div>	<div style="text-align: center; margin-bottom: 5px;"> IV- V6^{sus4(add9)} VI6^{sus4(add9)} </div>
D^{bA7}	D^b C- B- B^{b-(add9)}	B^{b-} D-/C E-/D
bVII13(sus4)	bVII6	VII ^{o7}
D^{bA7/E^b}	E^{b6}	E^{o7}

Der Beginn des B-Teils basiert auf einer chromatischen abwärts gerichteten Bassbewegung, die als auskomponiertes Line-Cliché interpretiert werden kann. Es erfolgt jedoch eine Modulation nach F-Moll, weshalb der Startakkord die Moll-Tonika ist. Darauf folgt der übermässige Akkord der siebten Stufe, der im Wesentlichen als erste Stufe mit einem um einen Halbton tieferen Bass verstanden werden kann. Anschliessend erscheint die bVII6-Stufe, die eine schwebende und offene Atmosphäre erzeugt.

Nach der sechsten Stufe, die erneut als Tonika mit tieferem Bass gedeutet werden kann, folgt die bVI-Stufe als Maj7-Akkord, der wiederum einen auflösenden Charakter besitzt.  ber einen chromatischen Walkdown, der unter anderem eine Substituttdominante einsetzt, wird zur mollvierten Stufe geführt. Diese fungiert im grösseren harmonischen Kontext als Teil einer II-V-Abfolge, wobei nicht direkt, sondern über einen Walkup mit Verschiebungen von Sus-Klängen zur fünften Stufe geführt wird.

Die fünfte Stufe erscheint ebenfalls zunächst als Sus-Klang, bevor die Terz aufgelöst wird. Ein verminderter Passing-Chord leitet schliesslich chromatisch in den nächsten Teil über.

5 Eigenkomposition

5.6.2 Stilistische Elemente

Im B-Teil fällt die schnelle Linie der rechten Hand in Takt 55 besonders auf. Sie besteht ausschliesslich aus Tönen der F-Blues-Skala, die in rasanten 32steln gespielt werden. Der interessante Klang entsteht durch das skalenfremde E im Bass, über das diese Linie geführt wird.

In den Takten 57 und 58 verwende ich verschiedene Umkehrungen von F^{-7} - und $A\flat^{\Delta 7}$ -Vierklängen in den hohen Oktaven, um eine schwebende und harmonisch reiche Atmosphäre zu erzeugen.

Mit Verzierungen (auch als Ornaments bekannt), verpackt in Parallelbewegungen in Dezimen, leite ich in Takt 60 auf die $\flat VI$ -Stufe über. Diese Verzierungen sind vom Spielstil Oscar Petersons⁴⁷ inspiriert, da er solche Techniken oft einsetzte und viele Gospelmusiker prägte.

Ab Takt 61 beginnt nach meinem Empfinden der gospelsigste Teil meiner Komposition. Mithilfe von Walkdowns und Walkups wird jeweils auf unterschiedliche Stufen hingeführt. Besonders charakteristisch ist der ternäre Rhythmus, der eine deutliche Vorwärtsbewegung erzeugt und durch das markante Bassmuster verstärkt wird. Auch dynamisch erfolgt ein klarer Aufbau, der in einem Höhepunkt endet und nahtlos in den nächsten Teil überleitet.

⁴⁷ Oscar Peterson (1925–2007) war ein kanadischer Jazzpianist, dessen Spielstil stark von Gospelmusik inspiriert war. Sein Stück *Hymn to Freedom* zeigt eindrucksvoll die Verbindung von Jazz und Gospel und enthält charakteristische Verzierungen, die viele Musiker beeinflussten. Weitere Informationen finden Sie auf YouTube: „Oscar Peterson – Hymn to Freedom“, verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=tCrrZ1NnCuM>

5 Eigenkomposition

5.7 Analyse des A3-Teils (Takt 69-85)

5.7.1 Harmonischer Aufbau

I7 ^(add13)	I7 II ^{o7} bIII ^{o7} III-11	V11 ^{(b9#9)/VI}
F ^{7(add13)}	F ⁷ G ^{o7} Ab ^{o7} A- ¹¹	A ^{11(b9#9)}
⇒ VI-7	bVI ^{Imaj} 11 ^(b9b13)	II7 ^(b9) III1
D- ⁷	Db ^{Δ11(b9b13)}	G ^{7(b9)} G ¹¹
II-7	IV ^{maj} 7 ₇ IV	bIII ₃ / ₅ bIII ^(addb9) ₉ SubV/V ₅ V ₅
G- ⁷	Bb/A Bb Ab-/Cb /Eb /A Db/Ab	C/G
⇒ I	I ^{maj} 7 ₇ bVII13(sus4)	II-9(b5) SubV ^{(add#11addb9)/I} I ^{maj} 13 ^(#11)
F	/E Db ^{Δ7} /Eb	G- ^{9(b5)} Ab ^{Δ7} /Gb F ^{Δ13(#11)}

Der A3-Teil beginnt, zurückmoduliert nach F-Dur, mit der bluesigen Septakkord-Tonika, gefolgt von einem energiereichen Walkup mit chromatischen verminderten Passingchords, die zur dritten Stufe führen. Diese wird anschliessend als Sekundärdominante verwendet, wobei sie mit den b9- und #9-Tensions in die sechste Stufe aufgelöst wird. Danach erscheint, ähnlich wie im A2-Teil, die bVI-Stufe, diesmal jedoch gefolgt von einem Dominantseptakkord auf der zweiten Stufe, der ein starkes Auflösungsverlangen erzeugt. Statt der erwarteten Auflösung nach C folgt jedoch überraschend die zweite Stufe als Moll-Akkord. Dieser führt über die Subdominante in eine erneut unerwartete Modal-Interchange-Sequenz, in der Akkorde aus der sich einen Halbton oberhalb befindlichen Tonart, hier G^b-Dur, entlehnt werden.

Die Takte 77-81 sind harmonisch sehr spannend und müssen auf zwei Ebenen betrachtet werden. Im grossen Rahmen findet eine II-V-I-Bewegung in F-Ionisch statt, die jedoch im kleineren Rahmen von einer II-V-Sequenz in F-lokrisch bzw. G^b-Dur gestört wird. Aufgrund der Verschiebung um einen Halbton nach oben kann elegant per Substituttdominante zurück nach F-Ionisch moduliert werden. Diese gesamte MI-Sequenz wird zusätzlich von einer geschickten Bassbewegung unterstützt.

Zurück auf der Tonika führt eine chromatische Bassbewegung zur Backdoor-Dominante (bVII-Stufe), die jedoch nicht direkt, sondern verzögert über eine wunderschöne II-SubV-I aufgelöst wird.

5 Eigenkomposition

5.7.2 Stilistische Elemente

Im A3-Teil werden zu Beginn erneut Tremolos eingesetzt, ähnlich wie im A1-Teil, um die kräftige dynamische Energie beizubehalten. Der Walkup in Takt 70 und der Takt 71 sind als Drop-2-Voicings gestaltet, wobei das „2“ für zusätzliche Fülle in der rechten Hand mitgespielt werden kann. Die linke Hand folgt ab hier, ebenso wie bis Takt 77, einer Stride-Bewegung, wie sie häufig in Gospel-Piano-Arrangements verwendet wird.

Takt 75 bildet eine kurze Pause vom intensiven Einsatz des Pedals und wird mit bluesigen Trillern verziert.

Die Modal-Interchange-Sequenz in den Takten 77-80 besteht aus einfachen Dreiklangsverschiebungen. Dieser Abschnitt ist stark an den Takten 59-60 aus Cory Henrys *Amazing Grace* inspiriert, da auch dort die Tonart auf ähnliche Weise gewechselt wird.

Abbildung 24: Takte 59-60 aus Cory Henrys „Amazing Grace“ mit der Modal-Interchange-Sequenz

In den Takten 82-83 sollte die Bassstimme stärker betont werden, weshalb eine Art Call-and-Response-Muster zwischen Bass und den oberen Stimmen entsteht.

Takt 84 erinnert durch den reichen Einsatz von Tensions an typische Neo-Soul-Akkorde, wie sie auch Robert Glasper⁴⁸ in seinen Kompositionen und Arrangements gerne verwendet. Dieser letzte Halbtonfall erfolgt dadurch sehr komplex, aber auch mit entspannender Wirkung.

⁴⁸ Robert Glasper (*1978) ist ein US-amerikanischer Jazzpianist und Komponist, der für seinen einzigartigen Stil bekannt ist, der Jazz mit Elementen aus R&B, Hip-Hop und Neo-Soul verbindet. Seine innovative Verwendung komplexer Akkorde und harmonischer Strukturen hat einen grossen Einfluss auf die moderne Jazz- und Neo-Soul-Szene. Ein Beispiel für seinen Stil liefert das Stück *Shine*, das durch komplexe Harmonien und einen modernen, groovigen Sound besticht. Weitere Informationen finden Sie auf YouTube: „Robert Glasper – Shine“, verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=v5757BT0o0M>

5 Eigenkomposition

5.8 Analyse des A4-Solo-Teils (Takt 86-104)

5.8.1 Harmonischer Aufbau

II3	I	II-	bIII-	III-11 ^(b9b13)	V/VII	V ^(add11) /VI
F ¹³	F	G ⁻⁷	A ⁻	A ^{-11(b9b13)}	A	A ^(add11)

→ VI-7 ^(add11)	V ^(add9add13) /IV ₅	IVmaj7 ^(add13)	SubV/II
D ^{-7(add11)}	F ^{(add9add13)/C}	B ^{A7(add13)}	A ^{b7}

I7	VI ₃	V7 ^(omit3) /bVI ₃	SubV/II ₃	SubV/II	II-7	bVII-	VII-	I ^{o7} /7 /5 /3	#I-	II-
F ⁷	D /F#	E ^{b7(omit3)/G}	A ^{b7/Eb}	A ^{b7}	G ⁻⁷	E ^{b-}	E -	F ^{o7} /D /B /Ab	F ^{#-}	G -

V	VI-7	V ₃	I-	I6 ^(add9)	II-7	II ^{o7}	V-7/5	II ^{o7}
C	D ⁻⁷	C /E	F -	F ^{6(add9)}	G ⁻⁷	G ^{o7}	C ^{-7/G}	G ^{o7}

I ^(add9)	V	VI-	VII-	I	II-
F ^(add9)	C	D ⁻	E ⁻	F	G -

Der erste Solo-Teil beginnt harmonisch ohne grosse Überraschungen auf der Tonika, nach welcher über ein Walkup auf die dritte Stufe geführt wird. Diese fungiert später als Sekundärdominante zur sechsten Stufe hin, wobei die 11 bzw. der Grundton D diese zwei Akkorde harmonisch verbindet. Anschliessend führt eine V-I Kadenz auf die Subdominante. In Takt 93-94 eine harmonisch komplexe Abfolge, die aus praktischen Gründen im folgenden Kapitel genauer betrachtet wird. Die Grundidee basiert jedoch auf dem Ab⁷-Akkord, der die Substitutdominante der zweiten Stufe bildet. Diese wird kurz von einer Art Turnaround unterbrochen und anschliessend in die zweite Stufe hin aufgelöst. Auf diese folgt ein Walkup von der siebten bis erneut zur zweiten Stufe. Das Walkup besteht aus chromatischen Verschiebungen und verminderten Passingchords. Die zweite Stufe wird dann Teil einer II-V-Bewegung, die mit einem anschliessenden Walkup in C-mixolydisch auf die Zweite Stufe in Moll auflöst, welche anschliessend auch in Dur erscheint. Es folgt ein Muster auf der zweiten Stufe, wo sich die Quinte und Septime verschieben und so alternierend auf verminderte Akkorde und zurück wechseln. Den Schluss bildet erneut die Tonika, die mit einem diatonischen Walkup von der Dominante aus in den zweiten Solo-Teil führt.

5 Eigenkomposition

5.8.2 Stilistische Elemente

Die Takte 86 und 88 basieren auf klassischen Dreiklangsverschiebungen. Die Idee eines ruhigen Solostarts stammt aus einem Cory-Henry-Video, in dem er in ähnlichem Stil soliert.⁴⁹

In Takt 87 verwende ich eine einfache Parallelbewegung in Dezimen für den Walkup, um die ruhige Atmosphäre des Abschnitts beizubehalten.

Die Takte 90-92 bilden einen Spannungsaufbau, inspiriert von Cory Henrys Spielweise, indem schnelle Pentatonik-Licks eingebaut werden, die zusammen mit der Dynamik eine stetig steigende Spannung erzeugen sollen.

Die Takte 93-94 enthalten ein komplexes harmonisches Muster, das ich genauer erläutern möchte. Die Grundlage bilden die Akkordtöne des $A\flat^7$ -Akkords. Zur Veranschaulichung sind die Akkorde in Dreiergruppen aufgeteilt, wobei jede Gruppe einem der Akkordtöne zugeordnet ist. Der erste Akkord einer Gruppe hat den entsprechenden Akkordton als höchste Note und wird in einem Quarten-Drop-2-Voicing⁵⁰ ausharmoniert. Der zweite Akkord einer Gruppe ist derselbe wie der erste, jedoch chromatisch nach unten verschoben. Der dritte Akkord ist jeweils ein verminderter Akkord aus Barry Harris' 6-diminished-Skala (hier aus der $F\text{maj}6$ -diminished-Skala), mit Ausnahme des letzten Akkords, der wiederum chromatisch nach unten verschoben wurde. Auch bei diesem Akkord wurde der oberste Ton stets chromatisch nach unten verschoben.

The image displays two systems of musical notation for piano, representing measures 93 and 94. Each system consists of a treble and bass clef staff. Above the notes, chord symbols are provided for each measure. In the first system, the chords are $A\flat 7\text{sus}4/E\flat$, $G 7\text{sus}4/D$, $D\flat\text{dim}7$, $C\text{m}7/B\flat$, $B\text{m}7/A$, and $G\text{dim}7$. In the second system, the chords are $F 7\text{sus}4/C$, $E 7\text{sus}4/B$, $B\flat\text{dim}7$, $F\text{m}7^{(b5)}$, $E\text{m}7^{(b5)}$, and $E\flat\text{m}7^{(b5)}$. The notes are color-coded: light blue for the root of the $A\flat 7$ chord and dark blue for chromatic shifts.

Abbildung 25: Takte 93-94 aus „Take This Weight off My Shoulders“ mit den Akkordtönen des $A\flat^7$ -Akkords in hellblau und dessen chromatischen Verschiebungen in dunkelblau

⁴⁹ Siehe auf YouTube: „Cory Henry Solo“, verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=qsjrR9CVrWA>

⁵⁰ Ein Quarten-Drop-2-Voicing ist eine Akkordstruktur, bei der die Intervalle zwischen den Tönen überwiegend Quartabstände bilden und der zweithöchste Ton eine Oktave tiefer gesetzt wird, um eine offenere Klangfarbe zu erzeugen.

5 Eigenkomposition

Zusammengenommen ergibt dies ein in Quarten-Drop-2-Voicings ausharmonisiertes Vierklang-Arpeggio, durchsetzt mit Chromatismen und verminderten Passingchords. Diese Sequenz ist stark inspiriert von den Takten 42-43 aus Cory Henrys *Amazing Grace*.



Abbildung 26: Das inspirierende Muster aus Cory Henrys „Amazing Grace“ (Takte 42-43)

In den Takten 95 und 96 wird der abschliessende $E_b^{-7(b5)}$ -Akkord mit einem Contrary-Motion-Muster Teil einer Moll-II-V-Sequenz, die jedoch nicht durch den Quintfall, sondern durch einen Halbtonschritt unerwartet aufgelöst wird. Dieser überraschende Effekt wird durch eine Fermate dramatisch verstärkt.

In den Takten 97-98 sowie 102 und 104 kommen erneut Parallelbewegungen in Dezimen zum Einsatz.

Der Walkup in den Takten 99-100 weist eine unbewusste Ähnlichkeit mit einer Passage aus Queens *Love of My Life* auf.⁵¹

⁵¹ Siehe auf YouTube: „Love Of My Life (Remastered 2011), 0:17-0:21“, verfügbar unter: <https://youtu.be/2bqm4gRY3mA?t=17>

5.9 Analyse des A5-Solo-Teils (Takt 105-116)

5.9.1 Harmonischer Aufbau

I	I ^(omit3)	VII-	VI-(b5)	V7 ^(b13) /VI ₃
F	F ^(omit3)	E-	D-(b5)	A ^{7(b13)} /C#
→ VI-7	Isus2 ₅	IV-7(b5)	IVmaj7 ^(add13omit3)	
D- ⁷	F ^{sus2} /C	B- ^{7(b5)}	Bb ^{Δ7(add13omit3)}	
II-9	bIImaj7 ^(b9#9)	I7 ^(add13)		
G- ⁹	Gb ^{Δ7(b9#9)}	F ^{7(add13)}		

Der A5-Teil beginnt erneut in einem ruhigen Stil auf der Tonika, gefolgt von einem Walkdown zur Sekundärdominante, die in die sechste Stufe überleitet. Von dort aus führt ein weiterer Walkdown, unterstützt durch einen (halb-)verminderten Passingchord, auf die vierte Stufe. Diese lässt sich als Rootless-Voicing der nachfolgenden zweiten Stufe interpretieren.

Abschliessend führt eine chromatische Bassbewegung über den Maj7-Akkord der bII-Stufe zurück zur Tonika, die jedoch aufgrund ihrer Dominantsept-Tonqualität nicht final auflösend wirkt. Dieser letzte Halbtonschritt erinnert an eine Substitutdominante, welche aufgelöst wird, jedoch fehlt hierzu die charakteristische kleine Septime.

5.9.2 Stilistische Elemente

Die Takte 106-107 basieren auf einem Contrary-Motion-Muster und der Fmin6-diminished-Skala (mit Ausnahme des letzten Akkords). Ich habe diese Skala gewählt, da sie den G^{o7}-Akkord enthält, der als Rootless-Voicing des A⁷ interpretiert werden kann.

Die Passage von Takt 109-112 basiert hauptsächlich auf der D-Blues-Skala und weist strukturelle Ähnlichkeiten zu den Takten 90-92 aus dem ersten Solo-Teil auf.

In den Takten 113-116 bildet ein Inner-Voice-Movement einen ruhigen und fließenden Übergang zum nächsten Abschnitt.

5 Eigenkomposition

5.11 Analyse des Outro-Teils (Takt 133-159)

5.11.1 Harmonischer Aufbau

I7 ^(add13)	I7 II ^{o7} bIII ^{o7} III-11	V11 ^{(b9#9)/VI}
F ^{7(add13)}	F ⁷ G ^{o7} Ab ^{o7} A ⁻¹¹	A ^{11(b9#9)}

>	VI-7	Vmaj7	bIVmaj7 ^(add13)	VI-9	bVIImaj7 ^(#11)	VI-7 ₁₇ V7(sus2)	VI-7 ₁₇ V ^(add9)
D ⁻⁷	C ^{Δ7}	Bb ^{Δ7(add13)}	D ⁻⁹	Db ^{Δ7(#11)}	D ^{-7/C} C ^{7sus2}	D ^{-/C} C ^(add9)	

II ^{o7}	I6	VII ^{o7(b9)}	I	IV ^(add9) ₅
G ^{o7}	F ⁶	E ^{o7(b9)}	: F	Bb ^{(add9)/F} (3x) :

IV-6 ₅	#IV-(b5)	IV-	I ₃	I-(b5) ₃	II-7	bIIImaj7 ^(add13)
G ^{-7(b5)/F}	B ^{-(b5)}	Bb-	F/A	F ^{-(b5)/Ab}	G ⁻⁷	Gb ^{Δ7(add13)}

Imaj7	I-maj7	I Imaj7	IV ₅	IV ₋₅	I	
F ^{Δ7}	F ^{-(Δ7)}	F	F ^{Δ7}	Bb/F	Bb ^{-/F}	F

Die Takte 133-136 folgen analog zu den Takten 69-72 aus dem A3-Teil: Ein Walkup führt von der Tonika zur dritten Stufe und wird mit verminderten Passingchords begleitet. Diese führt anschliessend als Sekundärdominante zur sechsten Stufe, die aufgelöst wird. Daraufhin folgt eine diatonische Bassbewegung hinunter zur Subdominante, wobei die fünfte Stufe hier als Maj7-Akkord vorkommt. Es folgt eine chromatische Bassbewegung von der sechsten Stufe zur Dominante, wobei der Passingchord ebenfalls ein Maj7-Akkord ist. Zu Beginn wird die Dominante noch abwechselnd mit der sechsten Stufe verzögert. Anschliessend führt ein verminderter Passingchord zur Tonika, was dort wiederholt wird.

In den Takten 143-148 wiederholt sich schliesslich dreimal das gleiche harmonische Muster, bei dem von der Tonika auf die Subdominante und wieder zurückgeführt wird – alles unter Verwendung eines Orgelpunktes mit dem Grundton der Tonika. Der vorerst erwartete Schluss wird schliesslich durch ein Schlussarpeggio der Moll-IV-Stufe gebildet, eine Stufe, die sehr häufig als Schlusskadenz in der Gospelmusik verwendet wird. Doch anders als erwartet bildet dies nicht das endgültige Ende des Stückes, da noch ein weiterer typischer Gospelschluss folgt. Hier wird eine

5 Eigenkomposition

abwärts gerichtete Bassbewegung von der #IV-Stufe zur Tonika ausharmoniert. Die erste Stufe wird wiederum mit einem bekannten Endmuster verziert, das erneut die Moll-IV-Stufe verwendet und schliesslich den finalen Abschluss bildet.

5.11.2 Stilistische Elemente

Die ersten Takte des Outros verlaufen wie im A3-Teil, münden jedoch dieses Mal in einen deutlich ruhigeren Abschnitt (Takt 137-142), der erneut an den Spielstil von Robert Glasper erinnert. Zum einen durch die Maj7-Passing-Chords, die er häufig verwendet, und zum anderen durch die Drop-2-Voicings in der gesamten Passage sowie die Ganzton-Grace-Note⁵² in Takt 139. Die verminderten Akkorde in den Takten 141-142 sind ebenfalls aus der Fmaj6-diminished-Skala abgeleitet.

Die Takte 143-152 habe ich bewusst einfach und klassisch gehalten, um beim Zuhörer eine klare Erwartung an das Ende zu erzeugen, das jedoch überraschend verzögert wird. Dabei rückt die plagale Moll-Kadenz, dargestellt durch das Schlussarpeggio, stark in den Mittelpunkt. Der tatsächliche Schluss bildet ein einfaches Muster, bei dem von der #IV-Stufe zur ersten Stufe geführt wird, wobei der Grundton der Tonika konstant in der obersten Stimme bleibt. Die Tonika am Ende wird, ähnlich wie zu Beginn im Intro, mit einem typischen Gospelmuster verziert, wobei ein letzter chromatischer Bassansatz den Abschluss bildet.

⁵² Eine Grace Note (Vorgriffnote) ist eine sehr kurze, schnelle Note, die vor der Hauptnote gespielt wird, um deren Ausdruck zu verstärken, ohne selbst vollwertig zu klingen.

6 Endprodukt und Reflexion

Im folgenden Abschnitt werde ich mein Endprodukt vorstellen, eine Reflexion über den gesamten Arbeitsprozess geben und eine persönliche Bewertung der Arbeit vornehmen. Dabei gehe ich sowohl auf positive als auch auf negative Eindrücke und Erfahrungen ein und werde insbesondere die aufgetretenen Herausforderungen näher erläutern.

6.1 Endprodukt: Eigenkomposition *Take This Weight off My Shoulders*

Mit meiner finalen Komposition und dem dazugehörigen Arrangement bin ich insgesamt sehr zufrieden. Es ist mir gelungen, die erlernten Kenntnisse aus den vorangegangenen Analysen in meine Eigenkomposition zu integrieren und diese weiterzuentwickeln. Besonders positiv hervorzuheben ist die erfolgreiche Annotation des Stücks, die durch detaillierte Spielanweisungen und Akkordbezeichnungen überzeugt. Das Hauptziel – eine Klavier-Jazz-Gospel-Komposition zu schreiben – habe ich somit erreicht, insbesondere in Bezug auf die Integration komplexer harmonischer Strukturen aus dem Jazz, während gleichzeitig das charakteristische Gospel-Feel durch typische Elemente erhalten blieb.

Im Rückblick hätte ich mir jedoch auch vorstellen können, eine Komposition zu verfassen, die sich stärker an einem traditionellen Gospel-Arrangement orientiert, vielleicht sogar für Hammond-Orgel, um den Fokus stärker auf neu erlernte Aspekte der Gospelmusik zu richten.

6.2 Begleitarbeit: Historische Entwicklung und harmonische Analysen

Auch auf die Begleitarbeit blicke ich mit Zufriedenheit zurück, insbesondere auf den harmonischen Teil, bei dem ich sehr detailliert auf die Jazz-Harmonielehre eingehen konnte. Es war mir ein persönliches Anliegen, möglichst viel des bereits erlernten Wissens anzuwenden, und das ist mir gelungen. Zudem hat der historische Einblick in die Entwicklung der Gospelmusik es mir ermöglicht, noch tiefer in das Thema einzutauchen und mir wertvolles Hintergrundwissen zu verschaffen, das mich durch die gesamte Arbeit begleitete und inspirierte.

Gerne wäre ich noch weiter in die harmonischen Analysen eingetaucht, um ein umfassenderes Bild der Gospel-Harmonik zu erhalten. Zudem hätte ich mich intensiver mit den Spielprinzipien der Hammond-Orgel auseinandergesetzt. Allerdings war dies aufgrund des zeitlichen Rahmens leider nicht möglich.

Was mir hingegen weniger gut gefallen hat, war die repetitive und inhaltlich weniger relevante Übertragung der Harmonien von den bearbeiteten Notenblättern in das Word-Dokument. Diese Darstellungsarbeit nahm viel Zeit in Anspruch und hätte im Nachhinein effizienter gestaltet werden können.

6.3 Herausforderungen und Lernerfahrungen

Diese Arbeit hat mir eine Vielzahl von Lernerfahrungen beschert, die ich dankbar und mit viel Enthusiasmus aufgenommen habe. Viele Tätigkeiten und Inhalte waren mir vorher entweder unbekannt oder kamen nur in geringerer Masse vor. So war es beispielsweise das erste Mal, dass ich ein Lied von Grund auf komponiert habe, und auch die Annotation war für mich Neuland. Ebenso hatte ich bisher keine so tiefgehenden harmonischen Analysen durchgeführt, fand jedoch viel Freude daran und konnte zahlreiche neue Erkenntnisse gewinnen.

Die meisten Herausforderungen ergaben sich durch das Ausprobieren neuer Dinge. Ein erheblicher Teil meiner Zeit ging in das Erlernen der Funktionen des Notationsprogramms Dorico, das ich vor dieser Arbeit noch nicht gekannt hatte. Auch das Heraushören der Version von *Amazing Grace* des Original Sacred Harp Choir stellte mich vor Schwierigkeiten, insbesondere weil ich wenig Übung im Heraushören von Musik habe und die Aufnahme durch ihre schlechte Tonqualität und die Tonartverschiebung aufgrund von schlechten Aufnahmebedingungen die Arbeit zusätzlich erschwerten.

In der Komposition selbst stiess ich auf das Problem, dass ich beim Leadsheet zu früh mit komplexen Spannungstönen gearbeitet habe, was mich später dazu brachte, mich auf einfache Dreiklänge zu konzentrieren. Auch die Form des Stücks war anfangs wenig traditionell: Ich verkürzte den zweiten A-Teil, was zu einer untypischen Unregelmässigkeit führte. Dies habe ich im Nachhinein überarbeitet, um das Stück strukturtechnisch zu optimieren.

7 Schlusswort

Diese Arbeit hat mich nicht nur in Bezug auf Gospelmusik weitergebracht, sondern auch als Pianist und Schüler. Nie zuvor hatte ich an einem so umfangreichen Projekt gearbeitet, das sich über einen so langen Zeitraum erstreckte. Besonders bedanken möchte ich mich bei meinem grossartigen Coach und Klavierlehrer Kenneth Niggli, der mir während des gesamten Prozesses stets mit Rat und Tat zur Seite stand und mich kontinuierlich motiviert hat, mein Bestes zu geben. Einen weiteren Dank richte ich an meine Familie, welche mich durchgehend unterstützt und ermutigt hat.

Abschliessend bin ich mit dem Ergebnis sehr zufrieden, und meine Erwartungen wurden sogar übertroffen. Mit grosser Vorfriede blicke ich darauf, wie mich das Gelernte sowohl in meiner musikalischen Entwicklung als auch in meinem privaten Leben weiterbringen wird.

8 Literaturverzeichnis

- Ankeny, J. (kein Datum). *Rev. Thomas A. Dorsey, Biography*. Von Allmusic: <https://www.allmusic.com/artist/mn0000926198#biography> abgerufen
- Ballad of America. (kein Datum). *Pick a Bale of Cotton: About the Song*. Von Ballad of America: <https://balladofamerica.org/pick-a-bale-of-cotton/> abgerufen
- Bubl , M. (27. Oktober 2009). *Michael Bubl  - Feeling Good [Official 4K Remastered Music Video]*. Von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Edwsf-8F3sl&t=52s> abgerufen
- Campbell, w. S. (kein Datum). *Shackles (Praise You) Songtext*. Von Songtexte: <https://www.songtexte.com/songtext/mary-mary/shackles-praise-you-53f587fd.html> abgerufen
- Cochrane, R. (kein Datum). *Barry Harris's Sixth Diminished Scale*. Von Cochranemusic: <https://cochranemusic.com/barry-harris-6th-dim-scale-diminished> abgerufen
- CRi, N. W. (7. August 2014). *My Funny Valentine (Richard Rodgers, Lorenz Hart)*. Von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=iHC9b2uAGXs&t=83s> abgerufen
- Curry, P. (26. Januar 2017). *Cory Henry plays the Hammond XK5*. Von YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=Kt8_u_i-anQ abgerufen
- Deborah Smith Pollard, P. (kein Datum). *Contemporary Gospel*. Von Timeline of African American Music: <https://timeline.carnegiehall.org/genres/contemporary-gospel> abgerufen
- dgbailey777. (13. Dezember 2010). *Oscar Peterson - Hymn To Freedom*. Von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=tCrrZ1NnCuM> abgerufen
- Glasper, R. (7. Oktober 2021). *Robert Glasper - Shine ft. D Smoke & Tiffany Gouch  (Official Music Video)*. Von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=v5757BToo0M> abgerufen
- Haefliger, S. (8. September 2023). *Was bedeutet Kadenz?* Von Zapiano: <https://zapiano.com/kadenz/> abgerufen
- Hart, B. (3. August 2017). *Gospel Ending Lick - C*. Von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Nh9UNLqae0A> abgerufen
- Holderbeke, J. (1. März 2009). *Erroll Garner plays Misty*. Von YouTube: https://youtu.be/P_tAU3GM9XI?t=46 abgerufen
- jackwyndham. (28. Oktober 2024). Von Instagram: <https://www.instagram.com/reel/DBq7GvOJl9k/?igsh=MWQwMDkxY3Flem1vcg%3D%3D> abgerufen
- JazzPianoSchool.com. (13. März 2019). *How To Play Block Chords Like George Shearing*. Von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=fheTQOxtLlI> abgerufen
- Kitchin, J. (27. Januar 2020). *What Are Drum Chops? (Drum Teacher Explains)*. Von Beatsure: <https://beatsure.com/drum-chops/> abgerufen

8 Literaturverzeichnis

- McIntosh County Shouters – Thema. (30. Mai 2015). *Blow, Gabriel*. Von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=bXwFnVozGD0> abgerufen
- Musician, S. (19. September 2019). *Inner Voice Movement Explained | One Thing Ep. 1*. Von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=TGYmenxJJ-0> abgerufen
- Official, Q. (24. Juli 2018). *Love Of My Life (Remastered 2011)*. Von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=2bqm4gRY3mA&t=17s> abgerufen
- Pianogroove. (kein Datum). *Blues & Gospel Walk-Ups*. Von Pianogroove: <https://www.pianogroove.com/blues-piano-lessons/gospel-walk-ups/> abgerufen
- Picazzo, C. (23. Mai 2023). *Charlie Puth - Attention + Stay, Live Mexico City (May 21st, 2023)*. Von YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=3Ahh_87ID_o&t=178s abgerufen
- Portia K. Maultsby, P. (kein Datum). *Folk Spiritual*. Von Timeline of African American Music: <https://timeline.carnegiehall.org/genres/folk-spiritual> abgerufen
- Portia K. Maultsby, P. (kein Datum). *Gospel-Hymn*. Von Timeline of African American Music: <https://timeline.carnegiehall.org/genres/gospel-hymn> abgerufen
- Portia K. Maultsby, P. (kein Datum). *Traditional Gospel*. Von Timeline of African American Music: <https://timeline.carnegiehall.org/genres/traditional-gospel> abgerufen
- Portia K. Maultsby, P. (kein Datum). *Work Song, Field/Street Call, Satirical & Protest Songs*. Von Timeline of African American Music: <https://timeline.carnegiehall.org/genres/work-songs-field-street-calls-satirical-protest-songs> abgerufen
- PrettySimpleMusic. (29. April 2024). *How to Play Drop 2 Piano Chords - Bruce Hornsby Style | Rodney East*. Von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=IVZw5k69StA> abgerufen
- Riemann, H. (kein Datum). *Was bedeutet Gegenbewegung?* Von Musiklexikon: <https://musikwissenschaften.de/lexikon/g/gegenbewegung/> abgerufen
- Riemann, H. (kein Datum). *Was bedeutet Orgelpunkt?* Von Musiklexikon: <https://musikwissenschaften.de/lexikon/o/orgelpunkt/> abgerufen
- Ropeadope. (14. Juli 2015). *Shaun Martin - Yellow Jacket (7 Summers)*. Von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=XlcKiizWQVI> abgerufen
- Scratch, P. F. (19. Februar 2024). *How To Play THAT Amazing Chord You Always Hear | The 4/5 Slash Chord*. Von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=rKJAYbrDKys> abgerufen
- Sikora, F. (2021). Bluesharmonik. In F. Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre* (S. 206). Deutschland: Schott Music.
- Sikora, F. (2021). Funktionale Polymodalität. In F. Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre* (S. 179). Deutschland: Schott Music.
- Sikora, F. (2021). Sekundärdominanten. In F. Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre* (S. 102). Deutschland: Schott Music.
- Sikora, F. (2021). Substitutdominanten. In F. Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre* (S. 127). Deutschland: Schott Music.

8 Literaturverzeichnis

Sikora, F. (2021). Verminderte Akkorde, Funktionsprinzip. In F. Sikora, *Neue Jazz-Harmonielehre* (S. 151). Deutschland: Schott Music.

The Birth of Gospel Music in Chicago. (kein Datum). Von WTTW:
<https://interactive.wttw.com/chicago-stories/birth-of-gospel/the-birth-of-gospel-music-in-chicago> abgerufen

The Nest Collective. (7. Juli 2020). *Work Songs*. Von The Nest Collective:
<https://thenestcollective.co.uk/work-songs/> abgerufen

Thema, J. B. (25. September 2014). *The James Bond Theme (From "Dr. No")*. Von YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=tCr5BhPqUjk&t=4s> abgerufen

wheatworkspro. (28. November 2017). *Cory Henry Solo*. Von YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=qsjrR9CVrWA> abgerufen

Wikipedia. (19. Oktober 2022). *Call and Response*. Von Wikipedia :
https://de.wikipedia.org/wiki/Call_and_Response abgerufen

Wikipedia. (11. August 2023). *Line Cliché*. Von Wikipedia:
https://de.wikipedia.org/wiki/Line_Cliché abgerufen

Wikipedia. (5. Dezember 2023). *Plagalschluss*. Von Wikipedia:
<https://de.wikipedia.org/wiki/Plagalschluss> abgerufen

Wikipedia. (29. Januar 2024). *Backdoor progression*. Von Wikipedia:
https://en.wikipedia.org/wiki/Backdoor_progression abgerufen

Wikipedia. (16. Dezember 2024). *Underground Railroad*. Von Wikipedia:
https://de.wikipedia.org/wiki/Underground_Railroad abgerufen

Norfolk Jazz And Jubilee Quartet - Topic, S. (20. Februar 2017). *His Eye Is On the Sparrow*. Von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=PuUUkgGBOKg> abgerufen (QR-Code 1)

Mélinda, S. (20. August 2007). *His eye on the sparrow - Lauryn Hill and Tanya Blount - Lyrics - Sister Act 2 - Gospel Song*. Von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=k7Pk5YMkEcg> abgerufen (QR-Code 2)

Eel Music, S. (14. Dezember 2010). *'Amazing Grace' first/earliest/oldest/original recording - 1922 by Original Sacred Harp Choir*. Von YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=rznMFf1Ljz8> abgerufen (QR-Code 3)

The Red Room, S. (18. September 2015). *Cory Henry - "Amazing Grace" - Live at The Red Room @ Cafe 939*. Von YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=fuZeZCIIAtg> abgerufen (QR-Code 4)

Erné, L. (31. Dezember 2024). *Maturitätsarbeit Leandro Erné 24/25*. Von YouTube:
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLkJlxNN1Q5qaDPV--W8epohTWMkFkjaRw> abgerufen (QR-Code 5)

9 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Titelblatt: Mahalia Jackson singt 1971 im Vigyan Bhawan, Neu-Delhi.....	2
Abbildung 2: „His Eye Is on the Sparrow“ in der Version des Norfolk Jazz And Jubilee Quartet	16
Abbildung 3: „Amazing Grace“ in der Version des Original Sacred Harp Choir	16
Abbildung 4: „His Eye Is on the Sparrow“ in der Version von Lauryn Hill und Tanya Blount aus Sister Act 2	16
Abbildung 5: „Amazing Grace“ in der Version von Cory Henry	16
Abbildung 6: Beispiele von Drop-2-Voicing, mit dem nach unten verschobenen zweihöchsten Ton hellblau markiert. Aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Chas. H. Gabriel. (Takte 25-26)	18
Abbildung 7: Beispiel einer plagalen (Moll-)Kadenz aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Chas. H. Gabriel. (Takte 17-19)	19
Abbildung 8: Beispiel einer Parallelbewegung in Dezimen (hellblau) und in Sexten (dunkelblau), aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Chas. H. Gabriel. (Takt 1)	20
Abbildung 9: Beispiel einer Contrary Motion mit den sich gegenläufig bewegenden Stimmen in hellblau, aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Chas. H. Gabriel. (Takt 3).....	20
Abbildung 10: Beispiel eines Inner Voice Movement in Sexten mit den inneren Stimmen in hellblau, aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Chas. H. Gabriel. (Takt 16).....	21
Abbildung 11: Beispiel eines Orgelpunktes mit dem Basston in hellblau, aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Lauryn Hill und Tanya Blount (Takte 5-7)	26
Abbildung 12: Beispiel einer Sekundärdominante der sechsten Stufe ($Bb^7 \rightarrow Ebm^{11}$), aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Lauryn Hill und Tanya Blount (Takte 17-18)	27
Abbildung 13: Beispiel einer Substitutdominante zur fünften Stufe ($Eb^7 \rightarrow D^7$), aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Lauryn Hill und Tanya Blount (Takte 38-39).....	28
Abbildung 14: Beispiel einer Substitutdominante zur fünften Stufe ($F^{13} \rightarrow G$), aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Lauryn Hill und Tanya Blount (Takte 38-39).....	29
Abbildung 15: Beispiel eines Line Clichés mit dem chromatisch fallenden Bass in hellblau, aus „His Eye Is on the Sparrow“ von Lauryn Hill und Tanya Blount (Takte 50-52)..	30

9 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 16: Beispiel eines Passing Chords der chromatisch zwischen F7 und C/G liegt, aus „Amazing Grace“ von Cory Henry (Takte 44-45)	36
Abbildung 17: Ein Contrary-Motion-Muster basierend auf der Amin6-diminished-Skala, mit den Tönen der I-6-Stufe (A ⁻⁶) in hellblau und der II ^o 7 (B ^o 7) in dunkelblau, aus „Amazing Grace“ von Cory Henry (Takt 60)	37
Abbildung 18: Beispiel eines diatonischen Walkups mit der steigenden Bassstimme in hellblau, aus „Amazing Grace“ von Cory Henry (Takt 60)	37
Abbildung 19: Beispiel eines Dreiklangsverschiebungs-Muster mit dem Dreiklang oberhalb von Am7 in hellblau (Bm ^(b5)) und dem Dreiklang unterhalb in dunkelblau (G), aus „Amazing Grace“ von Cory Henry (Takt 22)	38
Abbildung 20: Beispiel einer Modal-Interchange-Sequenz, mit Akkorden aus C-Aeolisch (erster Takt) zurück zum C-Ionischen (zweiter Takt), aus „Amazing Grace“ von Cory Henry (Takte 59-60)	38
Abbildung 21: QR-Code zur YouTube-Playlist mit der offiziellen Aufnahme und der Weihnachtskonzert-Aufführung der Komposition	40
Abbildung 22: Beispiel einer Dreiklangsverschiebung von Cory Henry, aus „Amazing Grace“ (Takt 22)	46
Abbildung 23: Das Barry-Harris-Contrary-Motion-Muster mit den sich gegenläufig bewegenden äussersten Stimmen hell- und dunkelblau eingezeichnet, aus „Take This Weight off My Shoulders“ (Takte 46-47)	48
Abbildung 24: Takte 59-60 aus Cory Henrys „Amazing Grace“ mit der Modal-Interchange-Sequenz	52
Abbildung 25: Takte 93-94 aus „Take This Weight off My Shoulders“ mit den Akkordtönen des Ab ⁷ -Akkords in hellblau und dessen chromatischen Verschiebungen in dunkelblau	54
Abbildung 26: Das inspirierende Muster aus Cory Henrys „Amazing Grace“(Takte 42-43)	55

Alle Abbildungen stammen entweder aus den analysierten Dokumenten oder aus der Eigenkomposition, die im Anhang zu finden ist. Lediglich die Abbildung des Titelblatts wurde aus dem Internet entnommen und stammt aus folgender Quelle:

Portia K. Maulsby, P. (kein Datum). Traditional Gospel. In: Timeline of African American Music. Abgerufen von: <https://timeline.carnegiehall.org/genres/traditional-gospel>

Die Quellen der QR-Codes sind am Ende des Literaturverzeichnisses aufgeführt.

10 Anhang

10.1 Noten der Eigenkomposition

(1) Arrangement von *Take This Weight off My Shoulders*

(2) Leadsheet von *Take This Weight off My Shoulders*

10.2 Analyisierte Dokumente

(1) *His Eye Is on the Sparrow* - Chas. H. Gabriel.

Chris Fenner. (20. April 2020). *His Eye Is on the Sparrow*. Von Hymnology Archive:
<https://www.hymnologyarchive.com/his-eye-is-on-the-sparrow> abgerufen

(2) *His Eye Is on the Sparrow* - Lauryn Hill und Tanya Blount

Good Start. (kein Datum). *Charts: His Eye Is on the Sparrow*. Von Good Start:
<https://www.goodstartllc.com/charts/> abgerufen

(3) *Amazing Grace* - Original Sacred Harp Choir (Eigene Transkription)

Eel Music, S. (14. Dezember 2010). '*Amazing Grace*' first/earliest/oldest/original recording - 1922 by Original Sacred Harp Choir. Von YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=rznMFfILjz8> abgerufen

(4) *Amazing Grace* - Cory Henry

Timothy Gondola. (kein Datum). [*Cory Henry*] *Amazing Grace*. Von Gondola Music:
<https://www.gondolamusic.com/shop/p/cory-henry/amazing-grace> abgerufen

Take This Weight off My Shoulders

Leandro Erné

Intro *Affettuoso* ♩. ≈ 70

Chords: F, Gm, F/A, Am7, Abm, Gdim7, Gbm

Dynamic: *p*

Pedal: Ped.

Detailed description: This system contains the first four measures of the piano introduction. The music is in 6/8 time with a key signature of one flat (Bb). The first measure has a treble clef with a Bb and a bass clef with a Bb. The notes are F4, Bb4, and Gb4 in the treble, and F3, Bb3, and Gb3 in the bass. The second measure has a treble clef with a Bb and a bass clef with a Bb. The notes are Gb4, Bb4, and A4 in the treble, and Gb3, Bb3, and A3 in the bass. The third measure has a treble clef with a Bb and a bass clef with a Bb. The notes are A4, Bb4, and Gb4 in the treble, and A3, Bb3, and Gb3 in the bass. The fourth measure has a treble clef with a Bb and a bass clef with a Bb. The notes are Bb4, A4, and Gb4 in the treble, and Bb3, A3, and Gb3 in the bass. A piano (*p*) dynamic marking is placed above the first measure. A 'Ped.' marking is centered below the system.

Chords: F6, Em, Dm9, Bbm(maj7), Bbm7(#5), Bbm6(add11)

Dynamic: *p*

Pedal: Ped.

5

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. Measure 5 has a treble clef with a Bb and a bass clef with a Bb. The notes are F6 (F4, A4, C5, F5) in the treble and F3, A3, C4, F4 in the bass. Measure 6 has a treble clef with a Bb and a bass clef with a Bb. The notes are Gb4, Bb4, and A4 in the treble, and Gb3, Bb3, and A3 in the bass. Measure 7 has a treble clef with a Bb and a bass clef with a Bb. The notes are Bb4, A4, and Gb4 in the treble, and Bb3, A3, and Gb3 in the bass. Measure 8 has a treble clef with a Bb and a bass clef with a Bb. The notes are A4, Bb4, and Gb4 in the treble, and A3, Bb3, and Gb3 in the bass. A piano (*p*) dynamic marking is placed above the first measure. A 'Ped.' marking is centered below the system. The number '5' is written above the first measure.

Chords: Gm11, D/C/E

Dynamic: *p*

9

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. Measure 9 has a treble clef with a Bb and a bass clef with a Bb. The notes are Gb4, Bb4, and A4 in the treble, and Gb3, Bb3, and A3 in the bass. Measure 10 has a treble clef with a Bb and a bass clef with a Bb. The notes are A4, Bb4, and Gb4 in the treble, and A3, Bb3, and Gb3 in the bass. Measure 11 has a treble clef with a Bb and a bass clef with a Bb. The notes are Bb4, A4, and Gb4 in the treble, and Bb3, A3, and Gb3 in the bass. Measure 12 has a treble clef with a Bb and a bass clef with a Bb. The notes are A4, Bb4, and Gb4 in the treble, and A3, Bb3, and Gb3 in the bass. A piano (*p*) dynamic marking is placed above the first measure. A 'Ped.' marking is centered below the system. The number '9' is written above the first measure.

Chords: Fmaj7, Fm(maj7), F, Fmaj7, Db(omit3), Bb, Gb7(omit3), F, Db7(#5), Eb6, Emaj7(#5)

Dynamic: *f*

13

Pedal: Ped.

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. Measure 13 has a treble clef with a Bb and a bass clef with a Bb. The notes are F4, A4, C5, F5 in the treble and F3, A3, C4, F4 in the bass. Measure 14 has a treble clef with a Bb and a bass clef with a Bb. The notes are Gb4, Bb4, and A4 in the treble, and Gb3, Bb3, and A3 in the bass. Measure 15 has a treble clef with a Bb and a bass clef with a Bb. The notes are A4, Bb4, and Gb4 in the treble, and A3, Bb3, and Gb3 in the bass. Measure 16 has a treble clef with a Bb and a bass clef with a Bb. The notes are Bb4, A4, and Gb4 in the treble, and Bb3, A3, and Gb3 in the bass. A forte (*f*) dynamic marking is placed above the first measure of this system. A 'Ped.' marking is centered below the system. The number '13' is written above the first measure.

A1

18 F7 Am Abm^(b5) Bm^(b5) Am Dm7(add11) D7(#9)

mf

Red.

poco accel......

m.d. leggermente indietro

a tempo

23 Dm9 C^(add11)_(add9) Bb7^(add13) A7^(add11) Ab7^(add13)_(add#11)_(add7) Gm Gm11^(b13)/A

p

Red.

Lento

27 /Bb Gb13 Cb/Gb Bbm^(b5)/Fb Abm/Eb Gb/Db

30 F/C /B Bb7sus2 Am7 Dm7^(b5)/Ab G7sus4 Eb/F Em(maj7) Dbmaj7/Eb

f

a tempo

A2

35 F /A Bb F7/C Bb F/A Am11^(b13) A7 Bm7 A/C# A(omit3)/E

mf

Red.

39 Dm11 Dm7(add11) Dbmaj7

p

Red.

43 Cm7 F11(^{b13}/₉) C Bbmaj9/C

p

Red.

46 C(omit3) Bm Am(^{b5}) Abdim7 Cm7/G Am7(^{b5}) D7(^{b9}) Gm9

f

mp

Red.

50 Abdim7 Bbm(maj7) Bbm7(^{b5}) Bbm6(add11)

mp

Red.

B1

53 Fm Eaug(^{b9})

mf

Red.

Red.

poco più lento con morbidezza

57 Eb6^(add11)_(add9) Dm9^(b5)

poco a poco a tempo

61 Dbmaj7 Db Cm Bm Bbm^(add9) Bbm Dm/C Em/D

65 Dbmaj7/Eb Eb6 Edim7

A3

69 F7^(add13) F7 Gdim7 Abdim7 Am11 A11⁽⁹⁾

73 Dm7 Dbmaj11(^{b13}) G7(^{b9}) G11

rit.

77 Gm7 Bb/A Bb Abm/Cb /Eb /A Db/Ab C/G

8va

poco a poco a tempo

81 F /E Dbmaj7/Eb Gm9(^{b5}) Abmaj7/Gb Fmaj13(^{#11})

86 solo

A4 F13 F Gm Abm Am11(^{b13}) A A(add1)

mp p mf

90 *Dm7(add11)* *F^(add13)/_(add9)/C* *Bbmaj7^(add13)*

8^{va}

93 **Molto lento** *Ab7sus4/Eb* *G7sus4/D* *Dbdim7* *rit.....* *Cm7/Bb* *Bm7/A* *Gdim7*

mp

94 *F7sus4/C* *E7sus4/B* *Bbdim7* *Fm7^(b5)* *Em7^(b5)* *Ebm7^(b5)*

95 */Ab* *F7(omit3) D/F#* *Eb7(omit3)/G* *Ab7/Eb* */Ab*

(Red.) *Red.*

97 **poco a poco a tempo** *Gm7* *Ebm Em* *Fdim7 /D /B /Ab* *F#m Gm C* *Dm7* *rit.....* *C/E* *Fm*

mf

(Red.) *Red.*

a tempo

101 **F6(add9)** **Gm7 Gdim7 Cm7/G Gdim7 F(add9)** **C Dm Em F Gm**

105 **A5** **F** **F(omit3) Em Dm(b5) A7(b13)/C#**

109 **Dm7 Fsus2/C Bm7(b5) Bbmaj7(omit3 add13)**

113 **Lento** **Gm9 Gbmaj7(#9) F7(add13)** **fine del solo**

117 **B2** **a tempo** **Fm Eaug(b9)**

poco più lento con morbidezza

121 Eb6(add11) Eb6(add9) Dm9(b5)

gva

poco a poco a tempo

125 Dbmaj7 Db Cm Bm Bbm(add9) Bbm Dm/C Em/D

Red. Red.

129 Dbmaj7/Eb Eb6 Edim7

ff

Outro

133 F7(add13) F7 Gdim7 Abdim7 Am7 Am11/B A11(#9)/C#

(Red.) Red. mp

137 Dm7 Cmaj7 Bbmaj7(add13) Dm9 Dbmaj7(41) Dm7/C C7sus2 Dm/C C(add9)

Red. Red.

Lento

141 Gdim7 F6 Edim7⁽⁹⁾ F Bb(add9)/F

145 F Bb(add9)/F F Bb(add9)/F

molto rit.....

149 Gm7^(b5)/F 8va

a tempo

rit......

153 Bm^(b5) Bbm F/A Fm^(b5)/Ab Gm7 Gbmaj7(add13)

156 Fmaj7 Fm(maj7) F Fmaj7 Bb/F Bbm/F F

Take This Weight off My Shoulders - Leadsheet

Leandro Erné

A1

1 F Am

Guide my steps, dear Lord Take this
hand, dear Lord Take this

5 Dm 8 Bb

weight off my shoul - ders Calm my
weight off my shoul - ders Lift my

10 Gm C

soul, make me whole Thank you,
heart, mend each part I trust

14 1. F Bb/F F

Lord Hold my

18 2. F Bb/C C

you Help me

B

22 Fm C

through dif - fi - cult times stand me

Take This Weight off My Shoulders - Leadsheet

26 Ab Fm
by, my Sav - ior_ Thank

30 Db Bbm
you, my Lord Praise Him! Stand tall! You

34 Ebsus4 Eb C
help! Us all! Guide our

A3
38 F Am
steps, dear Lord Take_ this

42 Dm Bb
weight off our shoul - ders Calm our

46 Gm C
soul, make us whole Thank you,

50 F Bb/F F
Lord

C. H. G.

CHAS. H. GABRIEL.

anharmo-nisier-te
Melodie in Deszen (S&T)

Melodie in Sexten (S&T)

Contrary Motion, playful Inner Voice Movement
in G6-Hydroch + Kadenz

I
D^b

V⁷ I
A⁷ D^b

IV
G^b

I
D^b

1. Why should I feel dis-cour-aged, Why should the shad-ows come,
2. "Let not your heart be troub-led," His ten-der word I hear,
3. When-ev-er I am tempt-ed, When-ev-er clouds a-rise,

Melodie in Terzen

Melodie in Terzen

chr. Approach

Melodie im D^b-Drailung
(mit Umkehrungen)

V⁷ II
B⁷

V⁷ II³
B⁷ / D^b

IIas II-
E^bus E^b / E^bm

V⁷ / 3
A⁷ / 2

V
A^b

I
D^b

Why should my heart be lone-ly, And long for heav'n and home, When
And rest-ing on His good-ness, I lose my doubt and fear; Tho'
When song gives place to sigh-ing, When hope with-in me dies, I

Melodia
in Sexten

chr. Verm.
Passingchord

Bass Walkdown

Melodie in
Sexten

Verminderter
Passingchord

I
D^b

I I⁷ V⁷
D^b D^b A⁷ / E^b

V⁷ I
A⁷ D^b

IV II³ II-
G^b D^b E^b / E^bm

Je-sus is my por-tion? My con-stant Friend is He: His
by the path He lead-eth, But one step I may see: His
draw the clos-er to Him, From care He sets me free: His

Walkup } chr. Bass 2-5-1-Bass
Inner Voice Movement in Sexten
+ Deszen im B & A

Contrary Motion
B Schr. T

HIS EYE IS ON THE SPARROW

LAURYN HILL & TANYA BLOUNT

SUGGESTED PATCHES

RHODES
PIANO
STRINGS
BELL

[Intro]

♩ = 49

V^6_{sus4} $\text{V}^{13}_{\text{sus4}}$ V^6 V^{07} $\text{V}^{13}_{\text{sus4}}$ V^{13}
 $\text{Gb}(\text{add}9)/\text{Db}$ $\text{Db}^{13}(\text{sus}4)$ Db^6 Db^{07} $\text{Db}^{13}(\text{sus}4)$ Db^{13}

[A]

V^6_{sus4} V^7_{sus} V^6 $\text{V}^{07}(\text{add}9)$ V^7_{sus} $\text{V}^{07}(\text{b}9)$ V^6_{sus4} V^7 V^{07}
 Gb/Db Abm^7/Db Bbm^7/Db $\text{Eb}^7(\text{b}9)/\text{Db}$ $\text{Cb}^{\text{maj}7}/\text{Db}$ Gb^{07}/Db $\text{Gb}(\text{add}9)/\text{Db}$ Db/Cb $\text{Bbm}^7(\text{b}5)$

9

$\text{V}^{7}(\text{b}9)$ $\text{V}^{7}(\text{b}9\text{sus}4)$ V^7 V^7/Ab V^7 V^9 V^{13} V^7 V^6 (cad. 1.1)
 $\text{Bbm}^7(\text{b}5)$ $\text{Eb}^7(\text{b}9\text{sus}4)$ Eb^7 Eb^7/Ab Abm/Gb $\text{Db}^9(\text{sus}4)$ Db^{13} Gbmaj^7 $\text{Cb}^{\text{maj}7}/\text{Gb}$

[B]

$\text{I}(\text{add}9)$ $\text{V}^7(\text{add}11)$ $\text{V}^7(\text{add}11)$ V^7_{sus} V^9 $\text{V}^{13}_{\text{sus}}$ $\text{V}^7(\text{add}9)$ $\text{V}^7(\text{add}9)$ V^7 V^7 V^7
 $\text{Gb}(\text{add}9)$ $\text{Eb}^{\text{m}7}(\text{add}11)$ $\text{Abm}^7(\text{add}11)$ Cb/Db Dbm^9 $\text{Gb}^{13}(\text{sus}4)$ $\text{Gb}(\text{add}9)/\text{Bb}$ $\text{Cb}(\text{add}9)$ Ab Gb/Bb Ab/C

17

V^7 $\text{V}^7(\text{b}9)$ V^7 V^7 V^9 $\text{V}^{13}_{\text{sus}}$
 Db $\text{Bb}^7(\text{b}9)$ $\text{Eb}^{\text{m}11}$ Fb^{13} Gb/Db Cb/Db $\text{Db}^{13}(\text{sus}4)$ Umkehrungen

[1]: Dominante aus dem aeolisch-M (his-aedion), die in Funktion derter aufgeteilt wird

GOOD START

Amazing Grace

Wie gesungen vom Original Sacred Harp Choir

Komponiert von
John Newton

Transkribiert von
Leandro Erné

♩ = 78 $\frac{1}{5}$ B/F#

[3] $\frac{1}{5}$ B/F# $\frac{1}{5}$ /F# I^6 (VI⁻⁷/₃) B6 $\frac{1}{3}$ B/D# V F# IV -Ersatz $\frac{VI}{3}$ G#m/B $\frac{1}{5}$ B/F# I B

7 V F# I B $\frac{1}{5}$ /F# IV -Ersatz $\frac{VI}{3}$ G#m/B I B

13 $\frac{VI}{3}$ B/G# V F# I B $\frac{1}{5}$ /F# I^6 (VI⁻⁷/₃) B6 I B $\frac{VI}{3}$ G#m/B

19 $\frac{1}{5}$ B/F# I B V F# I B $\frac{1}{5}$ /F#

25 I B IV -Ersatz $\frac{VI}{3}$ B/G# V F# I B $\frac{1}{5}$ /F# I^6 (VI⁻⁷/₃) B6

31 $\frac{1}{3}$ B/D# V F# IV -Ersatz $\frac{VI}{3}$ G#m/B $\frac{1}{5}$ B/F# I B V F#

37 I B $\frac{1}{5}$ /F# $\frac{VI}{3}$ /G# I B

42 $\frac{VI}{3}$ B/G# V F# I B $\frac{1}{5}$ /F# $\frac{VI}{3}$ /G# $\frac{1}{5}$ /F# I B $\frac{1}{5}$ /F# $\frac{VI}{3}$ /G# $\frac{1}{3}$ /D#

Ende Aufnahme bei Fade-out

[1] [2]

[1]: Melodie ist rein pentatonisch (#-dur-pentatonik)

[2]: Bass spielt oft Melodie mit → Melodie wird oktaviert

[3]: Die Tonlage der Aufnahme liegt ein bisschen tiefer als #-dur, wahrscheinlich wegen ungenauer Wiedergabegeschwindigkeit der Plattenaufnahme

Amazing Grace

As played by Cory Henry

Composed by
John Newton

Transcribed by Timothy Gondola
tgondolamusic@gmail.com

Chords: \boxed{A} C, C7, F

Chords: C, Am, D7(#11)

Annotations: *Drückungverschiebung in D-mixo #11*

Chords: G7, Am, E7, E6, F#o7, Cmaj7, F7(#11)

Annotations: *Chromatische Linie in (grossen) Sextintervallen*, *Basissatz "diatonischer" Walkup*, *Chromatischer Walkup [1]*

Chords: C7(9), F7, Gsus4

Annotations: *Domiantonleiter mit IV/II*, *Drückungverschiebung im F-mixo*, *Chr. Approach Bass*

[1]: à la Barry Harris mit Emaj6-diminished-Skala
↳ bei E6 und F#o7

13

(diatonischer) Walkup

I
C

$I/5$
C/G

Dreiklänge über G

Passing Chords (diat. Walkdown)

$III-3$
Em/G

$II-3$
Dm/F

16

(diatonischer) Walkup

I^6
C6

IV^7
F7

I
C

$I/3$ $II/3$ $I/5$
C/E Dm/F C/G

18

I
C

V^7
G7

V^7/IV
C7

Walkup [3]

20

IV^7
F7

V^7 (G-Ganzton-Halbtöne)
Gaug7

I
C

V^7/VI $III/3$
E7 IV^7 E/G#

chr. approach

Dreiklangverschiebung in A-diatonisch

Drei-/Vierteltonverschiebung in A6-diatonisch

Drei-/Vierteltonverschiebung in D-mixo #11

22

$VI-9$
Am9

$VI-VI^b7$ $VI-3/2$ $VI-3/5$ $VI-3/3$ $VI-VI^b7$ $II^7(9,11)$ II
A- A^{b7} A⁷ A⁶ A⁶ A⁷ A⁷(no3) D13(#11)

chr. Approach Bass

[2]: E mixo

[3]: E7 in D-mixo #11 Skala fungiert als Substitutenkante

\flat III⁷ (Modal Interchange)

24 Eb7

25 G7

26

27 C7

28

[4]: G major-diminished scale

29

I
C

(diatonischer) Walkup
I/3 C/E II/3 Dm/F I/5 C/G

C-Konzertonleiter

31

VI - (adalt 11)
AM (b9)

V⁷ G7 I C

chrom. Walkup
I/3 C/E IV⁷ F7 #IV^{o7} F#o7

33

I/5 C/G

V⁷/IV C7 marcato ----->

35

36

IV⁷ F7

#IV^{o7} F#o7

I/5
C/G

VI⁷/VI
E7

37 8

Barry Harris Walkup [5] Passing Chord Chromateder Walkup [6] [7] *Lachen*

VI⁷/VI E7

VI-⁷/II A- E⁷/A A- H^o L I D⁹2/E I⁷(m)/5 D⁷(m)/A ^bVI B^b II^(sus)/5 E⁷(sus)

VI-⁷
Am

38

Chrom. Bass Amin6-Arpeggio

diat. Dreiklang Walkup [8]

III^o/5 I/5 I/5 II/5
H^o/F C^o/G D^o/A E^o/H

VI⁷/II
D7

39

Chrom. Walkup in Dominant-Sept-Akkorden

III⁷ IV⁷ ^bVI⁷/[#]IV⁷

III⁷
Eb7

40

E7 F7 G^b7/F[#]7

VI⁷
G7

V⁷
G7

41

- [5]: Amin6-diminished Skala
- [6]: In Dezimen bzw. Terzen
- [7]: Lachen im Publikum wegen ungewöhnlicher Pause mit höherem Akkord
- [8]: In D-dorisch

42 Δ V^7/IV $\text{C}7$

Ausharmonisierte Melodie [3] Verschiebung [10] nach unten chrom. Verschiebung [41] nach unten

Verschiebung nach unten über Sekundärdominante

chrom. Verminderter Passagelord

44 IV IV^7 F $\text{F}7$ $\text{F}\#07$ $\text{I}/5$ C/G V^7/VI $\text{E}7/\text{G}\#$

6

3

46 $\text{VI}-$ V^7/IV Am $\text{C}7/\text{G}7$ IV F $\text{I}/5$ C/G V^7/VI $\text{E}7/\text{G}\#$

3

chrom. Walkup Bass

Walkdown Bass

48 $\text{VI}-$ $\text{III}+$ Am Eaug V^7/IV $\text{C}7/\text{G}$

9

9

chrom. Walkup

ganztone Skala-Lick

ausharmonisierte Melodie

49 IV^7 $\text{I}/3$ IV IV^7 $\text{I}/5$ $\text{I}/3$ $\text{I}/5$ $\text{I}/3$ $\text{I}/5$ $\text{I}/3$ $\text{I}/5$ $\text{I}/3$ $\text{I}/5$

C/E F $\text{F}\#07$ C/G

12

5

chrom. Walkup

ausharmonisierte Melodie

[3]: C-mixolydisch-Skala (Barry Harris), in Drop-2-Quartal-Voicings, mit chromatischen Verschiebungen
 [10]: In C-mixolydisch, mit Drop-2-Voicings
 [41]: Verschiebung des Sus7-Akkords im Drop-2-Voicing

51

V^7/V E7 I°/III Do/E VI^- Am $II/3$ E/G# $V^7/IV/5$ C7/G

anharmonische Melodie [12]

chrom. Walkdown-Bewegung Bass

53

IV^{o7} F#o7 5 11 5

chrom. vermindertes Passingschmelze

diat. Walkup

54

$I/5$ C/G 8

V^{o7} G#o7

56

8

58

VI^- Am 7 9 6 9 6

chrom. Baselinie

chrom. Verschiebung nach unten [15]

[12]: Mit der Barry Harris Maj6-diminished Skala (bzw. Einsatz vom b6)

[15]: Amin7 bzw. Maj im Drop-2-Voicing

11 Verwendete Hilfsmittel

Für die sprachliche Überarbeitung und Verbesserung diverser Textpassagen wurde das KI-Modell ChatGPT-4 von OpenAI verwendet. Alle inhaltlichen Entscheidungen, Analysen und Schlussfolgerungen wurden jedoch vollständig von mir selbst getroffen.

12 Eigenständigkeitserklärung

Ich, Leandro Erné, erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Maturitätsarbeit eigenständig und ohne unerlaubte fremde Hilfe erstellt habe und dass alle Quellen, Hilfsmittel und Internetseiten wahrheitsgetreu verwendet wurden und belegt sind. Zudem habe ich für die Erstellung der Maturitätsarbeit die KI nicht in unerlaubter Weise verwendet.

Ich bin damit einverstanden, dass eine Kopie meiner Maturitätsarbeit bei einer Anfrage nach aussen abgegeben wird.



2. Januar 2025