

Andreas Kissenbeck *Jazztheorie I: Harmonik und Skalen*

Kassel etc.: Bärenreiter 2007

ISBN 978-3-7618-1966-1

122 blz.

Prijs: € 14,95

EDWIN PAARLBERG

Op het gebied van de theorie van jazzimprovisatie zijn er de laatste decennia veel boeken verschenen die de stof op methodische wijze aan de jazzstudent trachten aan te bieden. Bekende (en beruchte) werken zijn onder andere die van George Russell, Mark Levine en Barrie Nettles, de meeste van Noord-Amerikaanse bodem.¹ Zo niet het hier besproken *Jazztheorie I: Harmonik und Skalen* van Andreas Kissenbeck die als docent Muziektheorie aan de Musikhochschule in Münster verbonden is. Kissenbeck poogt met deze methode een Europese stroming in de systematiek van de jazztheorie en -improvisatie vast te leggen en aan te bieden. Deze systematiek heeft haar wortels in de 'klassieke Midden-Europese' muziektheorie en staat in een aantal opzichten op gespannen voet met Noord-Amerikaanse methodes en systematieken (waarvan de 'Berklee-methode'² waarschijnlijk de meest bekende is). De schrijver verklaart dat het boek zich richt op jazzmuzikanten van alle niveaus. Zowel beginnende spelers als gevorderde jazzmuzikanten en -docenten zouden baat kunnen hebben bij dit boek.

De methode van Kissenbeck bestaat uit twee delen. Deel I (*Harmonik und Skalen*) zegt een antwoord te geven op de vraag: 'Womit wird improvisiert?', waarmee de schrijver doelt op de theorie van de jazzharmonie en -toonladders. Deel II (*Improvisation mit Melodien und Voicings*) behandelt de vraagstelling: 'Wie wird improvisiert?', waarin de schrijver uiteenzet hoe de akkoorden en toonladders toegepast kunnen worden in improvisaties. De schrijver geeft aan dat de beide delen onafhankelijk van elkaar geraadpleegd kunnen worden, hoewel

hij in zijn inleiding van deel I suggereert dat dit deel als voorbereiding op deel II dient. In deze bespreking is ervoor gekozen om deel I als onafhankelijk werk te bespreken omdat deel I en II verschillen in hun opzet en doel. Daarnaast zou deel I als onafhankelijk werk een andere doelgroep kunnen dienen dan de beide delen samen. Zo zou dit werk wellicht geschikt kunnen zijn voor jazztheoriedocenten om te gebruiken in de theoriecursus.

Het boek opent met de vraag waarom nog een jazztheorieboek wenselijk zou zijn. Kissenbeck beantwoordt deze vraag door te stellen dat veel boeken over jazztheorie en -improvisatie weliswaar toegankelijk en bruikbaar zijn, maar zich beperken tot één aspect of stroming in de jazzimprovisatie. Met andere woorden: ze bewandelen één weg om tot jazzimprovisatie te komen. Hierdoor kan het zijn dat de samenhang tussen de verschillende methodes de student ontgaat. Kissenbeck maakt een ambitieuze vergelijking door te stellen dat verschillende wegen kunnen leiden naar dezelfde plek, maar dat zijn methode een 'Vogelperspektive' biedt van die verschillende wegen, "sodass ein Überblick über die Gesamtheit aller Improvisationsmöglichkeiten entsteht" (p. 11).

Het boek bestaat uit 5 hoofdstukken. Hoofdstuk 1, 'Grundlagen', behandelt de grondbeginselen waar volgens de schrijver de jazzharmonie op stoelt. Hoofdstuk 2, 'Harmonische Analysemethoden', bespreekt de harmonische analysemethoden waarvan de schrijver zich zal bedienen in de rest van zijn werk. Hoofdstuk 3, 'Harmonische Analyse zur Bestimmung von Basisskalen', omvat het zwaartepunt van het boek. Hierin worden de analyse en stemvoeringsregels van de jazzharmonie behandeld. Hoofdstuk 4, 'Besonderheiten bei der Bildung von Skalen', besteedt aandacht aan zaken als 'avoid notes', alteraties en bebopladders. Het laatste hoofdstuk bespreekt een aantal belangrijke en minder belangrijke toonladders die tot dan toe niet aan bod gekomen zijn.

Het valt meteen op dat de schrijver zich bij het samenstellen van zijn boek bediend heeft van een grondige hoeveelheid (tekst)bronnen. De

1 George Russell, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation for Improvisation*, Brookline (MA): Concept Publishing, 1959; Mark Levine, *The Jazz Theory Book*, Petaluma: Sher Music, 1996; Barrie Nettles, *The Chord-Scale Theory of Jazz Harmony*, Rottenburg: Advance Music, 1997.

2 Het boek van Barrie Nettles geeft een redelijk beeld van wat wel de Berklee-methode wordt genoemd.

meerderheid van de bronnen bestaat uiteraard uit boeken die zich richten op de jazzmuziek, waaronder de eerder genoemde werken van Russell, Levine en Nettles, maar ook bijvoorbeeld de tweedelige serie *Jazz Harmony at the Piano* van Frans Elsen.³ Daarnaast bevat de bronnenlijst ook (of misschien juist ook) belangrijke (20ste-eeuwse) klassieke teksten, zoals Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* en Schönbergs *Harmonielehre*. In deze zin lijkt Kissenbeck een serieuze poging te willen ondernemen een brug te bouwen tussen het 'eiland' van de jazztheorie en het 'vasteland' van de Europese klassieke theorie.

Wat aanspreekt aan het boek is dat het overzichtelijk is, en tevens redelijk beknopt. Dit kan prettig zijn voor de gevorderde lezer, hoewel het af en toe wel een behoorlijk beroep doet op diens begripsvermogen. Bepaalde (wellicht logische) stappen in het denkproces worden soms overgeslagen of als bekend verondersteld. Voor de beginner is deze beknoptheid waarschijnlijk een nadeel, aangezien de schrijver (in tegenstelling tot wat hij suggereert in zijn inleiding) toch uitgaat van de kennis van bepaalde basisbegrippen. Zo opent hij in Hoofdstuk 1 met de dynamische werking van een dominantseptiemakkoord in de majeurtonaliteit, zonder op dat moment voldoende uit te leggen wat 'majeurtonaliteit' en een 'dominantakkoord' inhouden. Ook licht hij niet of zeer beperkt het akkoord-symbolensysteem toe.

Kissenbeck bespreekt in Hoofdstuk 1 wat hij als de muzikale grondbeginselen of 'Grundphänomene' van de jazzharmonie beschouwt. Aan bod komen onder andere de boventonenreeks, waar hij begrippen als 'Grundtonphänomen', 'Oktavphänomen' en 'Quintenbreite' uit afleidt. De schrijver maakt het zich in dit hoofdstuk moeilijk door te suggereren dat wat wij als tonaliteit en harmonie ervaren, geheel verklaarbaar zou zijn door natuurkundige principes. Dit creëert de noodzaak om allerlei muzikale verschijnselen (zoals de neiging tot oplossen van het dominantseptiemakkoord) te verklaren met behulp van de boventonenreeks en daarvan afgeleide 'fenomenen'. Zo introduceert Kissenbeck het begrip 'Quintenbreite', om consonantie en dissonantie van intervallen, toonladders en akkoorden kwantitatief te benaderen. Hoe groter

de kwintenbreedte, dat wil zeggen het aantal kwintafstanden dat nodig is om een interval, een akkoord of een toonladder te omvatten, hoe dissonanter. Zo concludeert hij dat het interval van een tritonus maximaal dissonant is, omdat het een maximale kwintenbreedte heeft ($QB = 6$). Naast het feit dat dergelijke theorieën discutabel zijn, is het de vraag of en in hoeverre zij in dit werk ter zake doen. Misschien gaan ze zelfs ten koste van de boodschap. De schrijver lijkt hier zelf ook mee te worstelen. Tevens omvat dit hoofdstuk een introductie van onder andere de diatoniek, de majeur- en mineurtonaliteit, de 'verwijde' tonaliteit en de blues.

Hoofdstuk 2 introduceert de harmonische analysemethoden. Kissenbeck zet hierbij de zogenaamde trappenanalyse en functieanalyse naast elkaar. Hier stelt hij ook dat de besproken analysemethodes afgeleid zijn van methodes die ontworpen zijn voor de analyse van klassieke Midden-Europese muziek. Het naast elkaar plaatsen van de trappenanalyse en de functieanalyse is interessant, zeker omdat hij de voor- en nadelen bespreekt van beide. In zijn bespreking van de harmonieleer blijft hij beide methodes naast elkaar gebruiken in het analyseren van akkoordprogressies, wat het trappen- vs. functiebegrip van de student kan bevorderen. Met betrekking tot de trappenanalyse, die in de jazztheorie verre van uniform is, maakt hij gedeeltelijk gebruik van klassieke Midden-Europese systemen, vertaald naar het 'jazzidioom'. Dit in tegenstelling tot veel Noord-Amerikaanse teksten, die er een ander systeem op nahouden. Dat wil bijvoorbeeld zeggen dat de akkoordprogressie (in C): $C^\Delta - Ami^7 - Dmi^7 - G^7 - C^\Delta$ in de door hem gebruikte analysemethode wordt aangeduid met $I - VI - II - V - I$, en niet bijv. met $I^\Delta - vi^7 - ii^7 - V^7 - I^\Delta$.

Op andere punten leunt hij toch tegen de Berklee-methode aan, o.a. bij de aanduiding van tussendominanten. De tussendominant voor een diatonische trap (bijv. $E^7 - Ami$ in C) analyseert hij met $V/VI - VI$, terwijl een klassieke, meer 'functionele' methode eerder $tD - VI$ of $(V) - VI$ zou schrijven. Dit lijkt in eerste instantie met name een verschil in schrijfwijze te zijn, maar blijkt ook wel degelijk een andere interpretatie op te kunnen leveren, zoals blijkt uit het volgende voorbeeld. Kissenbeck analy-

3 Andere werken in de bronnenlijst zijn onder andere van Gordon Delamont, Bill Dobbins en David Baker.

seert in zijn hoofdstuk over tussendominanten de akkoorden van de eerste acht maten van *All Of Me* ($C^6 - E^7 - A^7 - Dmi^7$) als volgt: $I - V/VI - V/II - II$, in plaats van bijvoorbeeld $I - (V) - (V) - II$. Daarnaast maakt hij in zijn teksten een onderscheid tussen *trappenschrijfwijze* en *trappenanalyse*, waarbij hij de trappenschrijfwijze vooral gebruikt bij de uitleg in zijn teksten. Terecht merkt hij op dat een schrijfwijze als $\sharp IVmi^7$ weinig analytische waarde heeft, maar het onderscheid levert toch enige verwarring op. Door deze kwesties dient het systeem dat hij handhaaft voor harmonische analyse, hoewel bruikbaar en redelijk eenduidig, toch opgevat te worden als een mengvorm.

Het zwaartepunt van het boek ligt bij Hoofdstuk 3: de behandeling van de jazzharmonie door middel van harmonische analyse en de koppeling van 'Basisskalen' aan akkoorden. Wat positief opvalt is dat het hoofdstuk opent met aandacht voor stemvoeringsregels (wat in andere jazztheoriemethodes vaak ontbreekt). Helaas is dit gedeelte wel aan de beperkte kant. Hij behandelt de jazzharmonie voornamelijk aan de hand van de analyse van jazzstandards (in eerste instantie in majeur). Het hoofdstuk is zorgvuldig opgebouwd. Uiteraard komt de 'jazzkadens' ($II - V - I$) in al zijn vormen uitgebreid aan bod. Daarna gaat hij paragraafsgewijs in detail in op begrippen als tussen(sub)dominanten, *modal interchange*, *molldur*, overmatige sextakkoorden, tritonusvervangende dominanten, leidklanken en reharmonisaties. Aan het eind van elke paragraaf presenteert hij in een schemaatje waar en hoe, met andere woorden op welke trappen, de besproken akkoorden kunnen voorkomen in de toonsoort. In zo'n schema koppelt hij aan de akkoorden (afhankelijk van hun functie in de toonaard) een beschikbare toonladder of *modus*, naar analogie van de 'chord/scale'-theory van bijvoorbeeld de Berklee-methode. Uiteindelijk vat hij deze schemaatjes samen in een groot, 'compleet' schema, waarbij van alle mogelijke toontrappen wordt aangegeven welke akkoorden daarop kunnen voorkomen, en welke *modus* daar vervolgens aan verbonden dient te worden. In de daaropvolgende paragrafen besteedt hij aandacht aan analyse in mineur, modulaties en modale jazz.

De belangrijkste aspecten van de jazzharmonie en chord/scale-theorie komen aan bod, terwijl

de tekst hier prettig beknopt blijft. De praktijkvoorbeelden (m.n. gedeelten uit jazzstandards) zijn over het algemeen relevant, hoewel het onhandig is dat de melodie ontbreekt bij de voorbeelden. Ook gaat de schrijver te vrijblijvend om met de akkoordkeuze in de standards, waarbij onduidelijk blijft of de gegeven akkoorden origineel zijn, of door jazzmuzikanten (in de praktijk) veel toegepaste alternatieve harmonisaties. In dit hoofdstuk blijkt ook dat de schrijver een serieuze poging doet om de relatie 'toonaardsloze' 'chord/scale'-theory van de Berklee-methode te koppelen aan een meer toonaal/functionele benadering van jazzharmonie. Hij realiseert dit zoals gezegd door de te koppelen 'scale' aan een 'chord' afhankelijk te laten zijn van de functie van het akkoord in de toonsoort. Het resultaat levert een praktisch en redelijk overzichtelijk systeem op, hoewel het, zoals uit deze bespreking blijkt, op een aantal aspecten onderwerp van discussie zal zijn.

De behandeling van modulaties is relatief uitgebreid. De schrijver gaat dieper in op een tweetal typen modulaties die hij onderscheidt: 'Pivot-Modulation' en 'direkte Modulation'. Kort gezegd doelt hij met 'Pivot-Modulation' op een modulatie met een diatonisch spilakkoord; met 'direkte Modulation' op een modulatie zonder diatonisch spilakkoord. Deze begrippen zijn mijns inziens min of meer direct uit de Berklee-methode onttrokken, waardoor ze onbekend kunnen zijn voor 'klassieke' opvattingen. Zo maakt Kissenbeck bijvoorbeeld een onderscheid tussen drie typen spilakkoorden: 'common pivot chord', 'modal pivot chord' en 'dominant structures as pivot chords'. Daarnaast maakt hij in zijn analysevoorbeelden geen onderscheid tussen modulaties en uitwijkingen, terwijl dit juist in jazz van belang kan zijn (ook in een aantal door hem genoemde voorbeelden, zoals de maten 5-8 van *All The Things You Are*, die wat mij betreft meer als uitwijking dan als modulatie opgevat mogen worden).

Dan ga ik nog even kort in op de overige hoofdstukken. Interessant is het hoofdstuk over modale jazz. Zo gaat Kissenbeck dieper in op cadenzen in modale harmonie, en onderscheidt hij verschillende soorten modaliteit, zoals unimodaal en polymodaal, en mengvormen. Helaas is het hoofdstuk wat aan de beknopte kant, zeker gezien het feit dat het onderwerp ervaren jazzmusici zeer zal interesseren. In hoofdstuk 5 wordt een

aantal toonladders behandeld die in eerdere hoofdstukken nog niet aan bod zijn gekomen. Hierbij zegt de schrijver de zaak om te draaien, door de behandelde toonladders te koppelen aan akkoorden waar zij toepasbaar voor zijn. Onder andere komen hier bluesladders, harmonisch en melodisch mineur en de heletoonsladder aan bod, maar ook in de jazz minder gebruikelijke toonladders als de Messiaenladders worden besproken.

Samenvattend kan gezegd worden dat het boek, naast een beknopt overzicht van jazzharmonie en -analyse, een aantal interessante zienswijzen bevat, die op z'n minst voer zijn voor discussie. Daarnaast doet het een serieuze poging om Europese en Amerikaanse ideeën over jazzharmonie nader tot elkaar te brengen. Het slaagt daar in wisselende mate in, waarbij aangetekend moet worden dat het maar de vraag is of dit überhaupt mogelijk is. Deel I uit deze tweedelige serie zou als op zichzelf staand werk interessant kunnen zijn voor drie groepen lezers. Jazztheoretici kunnen van dit werk gebruik maken als naslagwerk, waarbij bepaalde dingen van een andere invalshoek bekeken worden. Veel van de voorbeelden zijn geschikt om te gebruiken in jazztheorie/harmonie cursussen. Het feit dat het werk Duitstalig is kan in het Nederlandse taalgebied een belemmering zijn. Daarnaast is het boek leerzaam voor jazzmusici met een redelijke kennis en ervaring, voor wie het zinvol is om een overzicht te krijgen van de jazzharmonie, al dan niet als voorbereiding op deel II. Voor de beginnende speler lijkt het boek mij helaas te beknopt en daardoor te weinig 'methodisch'. Een derde groep voor wie dit boek interessant is, zijn 'klassieke' muziektheoretici (en andere klassieke muzikanten met een voldoende theoretische basis) die zich meer willen verdiepen in de jazzharmonie, maar voor wie Noord-Amerikaanse werken onvoldoende aanknopingspunten bieden. Op de vraag of het boek inderdaad de lezer het 'Vogelperspektive' biedt dat de schrijver belooft, kan in deze bespreking geen antwoord worden gegeven zonder het erbij betrekken van deel II van deze serie. In elk geval charmeert het boek in zijn neutrale benadering van de materie.

(Edwin Paarlberg is bachelor of music (theorie der muziek jazz), en volgt op het moment de masteropleiding aan het Conservatorium van Amsterdam. Tevens volgt hij aan hetzelfde instituut de opleiding componeren/arrangeren jazz.)