

Inhalt		
	Vorwort	9
	Einleitung	14
1.	Methodische Werkzeuge	
1.1.	Übersicht über das Griffbrett	16
1.2.	Der Quintenzirkel	17
I. Abschnitt; Theoretische und praktische Grundlagen		
2.	Pentatonik	18
2.1.	Dur- und Moll-Pentatonik	18
2.2.	Intervallmuster und Schrittfolgen	19
2.3.	Moll-Pentatonik	20
2.4.	Dur-Pentatonik	21
2.5.	Moll- und Dur-Pentatonik Positionen	24
2.6.	Pentatonik als Stellvertreter diatonischer Modi	26
2.7.	Pentatonik als Auszug der Alterierten Skala/Lydisch b7	28
2.8.	Konstruktion mixolydischer Pentatonik	29
2.9.	Das „Vermischen“ von Moll- und Dur-Pentatonik	34
2.10.	Übungen zur Pentatonik	37
3.	Diatonik	
3.1.	Die Dur-Tonleiter, Intervallmuster und Schrittfolge	39
3.2.	Die Kirchentonleitern	41
3.3.	Dur-Tonleiter Positionen	46
3.4.	In Terzen geschichtete Vielklänge, Stufenakkorde	47
3.4.1.	Oberstrukturen	54
3.5.	Der lydische Modus über Tonika-Akkorde	59
3.5.1.	Der lydische Modus als Dominant-Substitution	60
3.6.	Übungen zur Diatonik	62
3.7.	Die Doppeldominante und die Zwischendominanten	65
3.7.1.	Die Doppeldominante	65
3.7.2.	Die Zwischendominanten	66
3.7.3.	Die Mollsubdominante	70
3.7.3.1.	Lydisch b7 Positionen	74
3.7.3.2.	Beispiele für den Einsatz von Lydisch b7	75
3.8.	Akkordsubstitution und Tritonus-Umkehrung	79
3.9.	Übungen Lydisch b7	84

4.	Leittöne und Quartvorhalte; Mikrokadenzen	85
4.1.	Kadenzbildung auf Stufentonniveau	86
4.2.	Chromatische Kadenzen	87
4.3.	Übungen zur Kadenzbildung auf Stufentonniveau	90
5.	Virtuelle Harmonik	91
5.1.	Denken in Akkorden	92
5.2.	Einfügen von Dominantsept-Akkorden	94
5.3.	Substitution von D7 Akkorden und Kadenzen	96
5.4.	Einfärben von Tonika-Akkorden	98
5.5.	Einfärben von Moll-Akkorden	100
5.6.	Binnenharmonische Vereinfachung	100
5.7.	Funktionale Reharmonisierung modalen Akkordfolgen	104
5.8.	Klangliche Reharmonisierung modalen Akkordfolgen	114
6.	Verminderte Akkorde	128
6.1.	Die VII. Stufe der Dur-Tonleiter	128
6.2.	Die drei verminderten Akkorde	130
6.3.	Chromatische Durchgänge	134
6.4.	Die Ganzton/Halbton Skala	136
6.5.	Übungen zur Ganzton/Halbton Skala	139
7.	In Quarten geschichtete Vielklänge	141
7.1.	Die Schichtung von Vielklängen in Quarten	141
7.2.	Die Quart-Vierklänge auf den Stufen der Dur-Tonleiter	142
7.3.	Tabulatur der Quartklänge	144
7.4.	Zwei Beispiele für die Verwendung von Quart-Akkorden	145
8.	Offene Saiten	150
9.	Harmonische Prototypen	153
9.1.	Zweitaktige Sequenzen	154
9.2.	Achttaktige Sequenzen	156
9.3.	Blues-Progressionen	157
9.4.	Repertoire	158

II. Abschnitt; Didaktischer Teil

1.	Methodische Werkzeuge	
1.1.	Übersicht über das Griffbrett	163-165
1.2.	Der Quintenzirkel	165-170
2.	Pentatonik	170
2.1.	Dur- und Moll-Pentatonik	170
2.2./2.5.	Dur- und Moll-Pentatonik Positionen	171-174
2.6.	Pentatonik als Stellvertreter diatonischer Modi	174
2.7.	Pentatonik als Auszug der Alterierten Skala	176-177
2.8.	Die Konstruktion einer Mixolydischen Pentatonik	177
2.9.	Das „Vermischen“ von Moll- und Dur-Pentatonik	178
2.10.	Übungen zur Pentatonik	179
3.	Diatonik	180
3.1.	Die Dur-Tonleiter, ihre Schrittfolge und Intervallmuster	180
3.2.	Die Kirchentonleitern (Skalen, Modi)	181-184
3.3.	Die Dur-Tonleiter; Griffbrett-Positionen	184
3.4.	In Terzen geschichtete Vielklänge	184-188
3.4.1.	Oberstrukturen	189-191
3.5.	Der Lydische Modus über Tonika-Akkorde	191
3.5.1.	Der Lydische Modus als Dominant-Substitution	191
3.6.	Übungen zu Diatonik	192
3.7.	Die Doppel-Dominante und die Zwischendominanten	192
3.7.1.	Die Doppel-Dominante	193-194
3.7.2.	Die Zwischendominanten	194-198
3.7.3.	Die Mollsubdominante	198-201
3.8.	Akkordsubstitution und Tritonus-Umkehreng	201
3.9.	Übungen Lydisch b7	202
4.	Leitton und Quartvorhalt	202
4.1./4.2.	Kadenzen auf Stufenton-Niveau/Chromatische Kad.'n	203
5.	Virtuelle Harmonik	206
5.1.	Denken in Akkorden	206
5.2.	Einfügen von Dominantsept-Akkorden	206-207
5.3.	Substitution von D7-Akkorden und Kadenzen	207
5.4./5.5.	Einfärben von Tonika- und Moll-Akkorden	207
5.6.	Binnenharmonische Vereinfachung	207-209
5.7.	Funktionale Reharmonisierung modalen Akkordfolgen	209

5.8.	Klangliche Reharmonisierung modaler Akkordfolgen	210
6.	Verminderte Akkorde	212
6.1./6.2.	Die VII. Stufe der Dur-Tonleiter/Die drei VA	212-214
6.3.	Chromatische Durchgänge	215
6.4.	Die Ganzton/Halbton Skala	215-216
7.	In Quarten geschichtete Vielklänge	216-217
7.4.	Zwei Bsp.'e für die Verwendung von Quart-Akkorden	217-218
8.	Offene Saiten	218
9.	Harmonische Prototypen	219
9.1.	Zweitaktige Sequenzen	219
9.2.	Achttaktige Sequenzen	220
9.3.	Blues Progressionen	220
9.4.	Repertoire	220
	Nachwort	221
	Anhang	223
I.	Akkord Tabellen, Grundgriffmuster	225-231
II.a.	Dreistimmige Akkorde (OS dgb)	232-234
II.b.	Dreistimmige Akkorde (Os gbe1)	237-237
III.a.	Akkorde in Weiter Lage	237
III.b.	Akkorde in Enger Lage	238
IV.a.	Akkorde in WL mit Verdoppelung der Mittelstimme	239
IV.b.	TerzSekund-Quart-Akkorde	240
IV.c.	Vierstimmige Akkorde aus Lydisch b7	241
V.	Begriffsdefinitionen	242
VI.	Literaturnachweis	245

Vorwort

Warum dieses Buch zur und über Improvisation? Ich habe vor einiger Zeit mit meiner Cousine, die eine großartige Konzertpianistin der klassischen Musik ist, gesprochen. Da ich vor einiger Zeit eine Masterarbeit zum Thema „Formeln und rekombinierte Muster in den Improvisationen von Jazzmusikern“ verfasst habe und mich das Thema nach wie vor umtreibt, sprach ich mit ihr über Improvisation und das Erlernen von Improvisation. Sie war einigermaßen erstaunt über die Komplexität der Materie und fragte sich, wie man denn nun Improvisation erlernen könne, wie man Improvisation lehren könne. Hinter diesen Fragen stecken, das gab sie offen zu, einige Ressentiments der Improvisation gegenüber. Improvisation gilt vielen als „die kleine Schwester der Komposition“¹. Diese Ressentiments sind und waren nicht ihre persönlichen, sie sind weit verbreitet. Andererseits ist die Improvisation auch von vielen Mythen umrankt. Diese Mythen finden Ausdruck in der Eitelkeit der improvisierenden Musiker, die sich nicht in die Karten schauen lassen und dem allgemeinen Unwissen über die Bausteine der Musik. Es ist schon ein seltsames Phänomen, dass Musik heute überall ist, man kann sich ihr fast nirgendwo entziehen, die Bereitschaft sich mit ihr tiefergehend zu beschäftigen, aber einer immer kleiner werdenden Expertengruppe zufällt. Für die meisten Erwachsenen ist Musik zwar zu einigen Anlässen unbedingt erforderlich, jedoch nach wie vor eine brotlose Kunst, von deren Ausübung sie ihren Kindern ausdrücklich abraten.

Diese Arbeit versucht einerseits mit Ressentiments und andererseits mit bestimmten Mythen die Improvisation betreffend „aufzuräumen“. Es gibt eine ganze Menge von Rock-, Pop- und Jazz-Gitarren-Schulen. Viele dieser Schulen beschäftigen sich auf eine sehr gitarrenspezifische und/oder an das Spiel einzelner Gitarristen orientierten Weise mit Improvisation. Ich versuche mit diesem Buch Methoden und Mittel zusammen zu fassen um improvisieren zu können. An einigen Stellen tue ich dies ähnlich konkret, d.h. mit Licks, Patterns und Skalen, wie andere Gitarrenschulen auch, jedoch geht es mir in der Hauptsache darum eher „globale“ improvisatorische, also harmonische-, strukturelle- (oder strukturierende) und ästhetische Regeln, oder Regelmäßigkeiten vorzustellen.

Die Ausbildung klassisch geschulter Musiker ist leichter zu strukturieren als die eines improvisierenden Musikers. Zumeist wird ein klassisch ausgebildeter Musiker sich mit der Interpretation gegebener Kompositionen beschäftigen. Ein improvisierender (Jazz)-Musiker erarbeitet sich selbstverständlich ebenfalls ein Repertoire das er interpretiert. Anders als ein sich an einer (ausschließlich) notierten Vorlage orientierender Musiker muss er

¹ Zitat Peter Niklas Wilson

(sie) aber Gesetze und Regelmäßigkeiten in Echtzeit auf die Bausteine der Musik anwenden und diese dann zu nachvollziehbarer Musik gestalten.

Ich komme, als Kind der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts, aus einer Zeit in der es erklärtes Ziel vieler, wenn nicht der meisten Musiker war, etwas eigenes zu schaffen. Für mich persönlich war das immer auch damit verbunden, ein gegebenes Stück, sei es meines oder das eines anderen, zu interpretieren und das eben meist auf der Bühne, also improvisierender Weise. Meine erste Berührung mit Improvisation hatte ich mit den Live Schallplatten von Jimi Hendrix. Die haben mich umgehauen. Jimi Hendrix Version von „Blue Suede Shoes“ auf der „Isle of Wight“ z.B. ist für mich immer ein Musterbeispiel für die Adaption eines Stückes gewesen. Jimis Gitarre zerfetzt den Song praktisch. Irgendwann, ich muss so etwa 17 Jahre alt gewesen sein, spielte mir ein befreundeter Gitarrist John Coltranes „Out of this world“ vor; von da an „war es um mich geschehen“. Diese Musik hat mich nicht mehr losgelassen.

Ich kann mich an keine Zeit erinnern, zu der ich nicht Gitarre geübt hätte, oder versuchte etwas über Musik zu lernen. Das war und ist keine Frage des Wollens. Heute bin ich davon überzeugt, das ich gar nicht anders kann, ich *muss* Gitarre spielen und ich *muss* lernen – jeden Tag ein bisschen mehr. Dieses „Müssen“ betrifft aber nicht in erster Linie meine Tätigkeit als musikalischer Dienstleister, sondern einzig und allein die Musik. Dass die Kultur und somit auch die Musik nicht außerhalb des Marktes steht, ist mir bewusst, ich erlebe das jeden Tag. Dass es aber eben doch mehr gibt, als die Fokussierung auf die kommerzielle Verwertbarkeit des persönlichen Vermögens (!) ist mir ebenso deutlich. Die Casting Shows, die seit einigen Jahren auf allen Kanälen flimmern, suggerieren einem voyeuristischen Publikum und den teilnehmenden Kandidaten und Kandidatinnen, dass eine angeblich kompetente Jury in einem quasi darwinistischen Auswahlverfahren, die oder den beste/n Sänger, Tänzer usw. findet. Natürlich gibt es gute und schlechte Musiker. Nur steht in diesen Shows nicht die Musik im Vordergrund, sondern der mit Popsongs „ödester Observanz“² zu erzielende kommerzielle Erfolg. „die Welt will betrogen sein ...“³.

Wie aber übe ich und wie lerne ich und wie vermittele ich den wenigen Schülern, die Improvisation in unterschiedlichen Genres erlernen möchte, was und wie ich es tue? Ich habe über die Jahre einige Methoden und Mittel entwickelt und angewandt, diese aber nie zusammengefasst, sondern immer Stück für Stück benutzt und eben auch viele Unterrichtsstunden „improvisiert“. Die Darstellungen, Sachverhalte, Meinungen, Methoden und Mittel in diesem Buch zementieren auch nicht „meine“ Methode und/oder „die einzige Methode“ zu improvisieren, oder etwa was Improvisation eigentlich ist. Ich will einzig

² Zitat Walter Serner, einem deutschen Autoren der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts. Ein wunderbares Buch ist z.B. „Die Tigerin“

³ Wieder Walter Serner in seiner „Letzten Lockerung“

und alleine darstellen, was ich „weiß“ und wie ich es mir und einigen anderen vermittelt habe und vermittele.

Improvisation geschieht nicht aus dem „hohlen Bauch“. Improvisation ist nicht besser oder schlechter als Komposition. Die Grenzen zwischen Improvisation und Komposition sind fließend. Die Rezipitur einer Musik aus dem Gedächtnis ist nicht gleich Improvisation. Ebenso entbehrt die Aufführung traditioneller Musik aus dem Gedächtnis nicht einer kompositorischen Grundlage.⁴

Jeder Musiker bedient sich eines großen Repertoires von studiertem Wissen. Dieses Wissen umfasst Spieltechniken, Wissen um Traditionen, genrespezifische Gestaltungs- und Ausdrucksmittel uvm.. Entscheidend ist das Wissen *um* und die Anwendung *von* Formgebung. Diese Formgebung betrifft die Struktur ganzer Musikstücke und die kleinteiligen binnenharmonischen und binnenmelodischen Zusammenhänge, Abhängigkeiten und „does and don'ts“ in der jeweiligen Musik. Während ein Zuhörer bestimmte Anforderungen an eine Musik in den meisten Fällen eher sozusagen „instinktiv“ stellt, muss ein Musiker in der Lage sein, diese Anforderungen in der einen oder anderen Art spielend, komponierend und manchmal auch verbal ausformuliert, handwerklich zu bewältigen und zu vermitteln in der Lage sein. Ein Musiker kennt ein Stück in den meisten Fällen „anders“ als ein Zuhörer. Vielleicht nicht einmal „besser“, eben *anders*; so wie der Fußgänger über die beschriebene Brücke des Statikers geht und sich darauf verlässt, dass diese auch hält was sie verspricht, der Statiker hingegen diese Versprechen einhält, indem er, nach Maßgabe der zu erfüllenden Voraussetzungen, diese Brücke entworfen hat.

Einer der Mythen die die Improvisation umgeben, ist ihre angebliche Unerklärlichkeit, ihr scheinbares Kommen aus dem Nichts. Keine Frage, die Geschwindigkeit in der ein Jazzmusiker in der Lage ist, über eine Akkordprogression scheinbar mühelos Melodien zu erfinden, ist schon ziemlich beeindruckend. Doch diese Melodien kommen nicht aus dem Nichts, sie sind nicht immer „frei“ erfunden und sie sind auch nicht immer „neu“. All das müssen sie auch gar nicht sein, es ist sogar unmöglich dauernd etwas „Neues“ zu schaffen. Mit der „Freiheit“ beim Improvisieren verhält es sich auch komplexer, als dies landläufig geglaubt und vermittelt wird. Es ist tatsächlich so, dass im *Gegenteil* kreative Prozesse einiger Einschränkungen, Methoden und einer großen Wissensbasis bedürfen.⁵ Am aller wenigsten kommen die

⁴ Siehe hierzu: Lichtenhahn, Ernst: *Musizieren in schriftlosen Kulturen - "Komposition" und "Improvisation" aus musikethnologischer Sicht*, in: *Improvisation V*, 14 Beiträge, herausgegeben von Walter Fähnrich, Amadeus Verlag, Winterthur/Schweiz, 2003, S.153-165

⁵ siehe hierzu: Pfeleiderer, Martin (2004): *Improvisieren – ästhetische Mythen und psychologische Einsichten*, in: *Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*, Band 8, S. 81 – 99 und

Johnson-Laird, Phillip N., *How Jazz Musicians Improvise*, in: *Music Perception* 19, No. 3, 2002, S. 415 – 442

Melodien aus dem Nichts; es ist für mich nach wie vor faszinierend den Großen des Jazz zuzuhören, trotz und mittlerweile gerade wegen vieler auch für mich völlig neuer Erfahrungen und Erkenntnisse die ich im Verlaufe der Arbeit an meinem Text über Improvisation gewonnen habe. Die Aufklärung von Mythen über die Improvisation und das Lehren von Improvisation hat diese für mich nicht weniger faszinierend gemacht, oder sie gar entwertet. Im Gegenteil – eher hat mich diese Arbeit demütiger gemacht. Bei allem was ich gelernt habe, ist es mir nach wie vor ein Rätsel, warum John Coltrane mich so viel mehr berührt als einer seiner großartigen Nachfolger am Tenorsaxophon, wie z.B. Joshua Redman. Dennoch bin ich zu der Einsicht gelangt, dass Momente der Inspiration sehr selten sind und über die Herkunft dieser Inspiration bin ich mir nach wie vor nicht im Klaren. Was ich jedoch mit Sicherheit weiß ist, dass es ohne großes Wissen und ohne Übung nicht gelingt gut zu spielen. Wie dieses Wissen aussieht und wie es erworben wird, ob nun suchend und instinktiv, oder kognitiv und systematisch, ist Sache des Einzelnen. Meine Methode des Wissenserwerbs war und ist immer, soviel ist mir klar, eine Kombination unterschiedlicher Methoden gewesen.

Diese Arbeit geht davon aus, dass Improvisation erstens erlernbar ist und zweitens, dass Improvisation nicht aus dem hohlen Bauch erfolgt. D.h.: Kennt man die Skalen heißt dies nicht, dass man jetzt spielen kann. Das Erlernen und Kombinieren unterschiedlicher Muster und Formeln und der Regeln wie diese eingesetzt werden können, ist Voraussetzung um überhaupt improvisieren zu können. Es werden viele Übungen und Vorschläge für Übungen, Muster und Formeln gemacht werden, die sich durch den einzelnen Spieler unendlich erweitern lassen können. In seinem Gutachten zu meiner Magisterarbeit über Formeln und Muster bringt Herr Professor Albecht Schneider vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg dies auf eine einfache Formel (Zitat): ... dass sich mit einem „... Vorrat von k Formeln mit Hilfe von m Verknüpfungsregeln eine Vielzahl von Gebilden erzeugen lassen ...“, dieses jedoch allein nicht ausreicht „gut“ zu improvisieren. Es gilt, so albern es klingen mag, immer noch der alte Satz: Übung macht den Meister. Eine ganze Reihe von Vorschlägen zu Übungen und Methoden werden im didaktischen Teil vorgestellt.

Folgt man nun den Übungen und Darstellungen in den folgenden Kapiteln, kombiniert man Muster und Formeln, oder wählt die richtige Skale über einen Akkord, heißt dies noch lange nicht, dass man sonderlich kreativ ist. Nicht Jeder wird ein großer Improvisator werden, wenn man Bücher wie dieses hier „durchackert“. Für die oder den Interessierte/n kann dieses Buch aber eine Hilfestellung sein ihren/seinen eigenen Weg zu finden, das zu tun was man tun muss.

H.Reusch, Februar 2009

Lehrbuch für die Improvisation auf der Gitarre. Ein theoretisch/praktischer Leitfaden für Intermediats, Fortgeschrittene und interessierte Musiker anderer Instrumente.

Einleitung

Dies ist die zweite Version einer „Gitarrenschele“, die ich im Jahre 2005 zu schreiben begonnen habe. Beim wiederholten Lesen und Überarbeiten der ersten Version, kamen mir immer mehr Bedenken den allgemeinen „Ton“ des Buchs und seine Zielgruppe betreffend. In den letzten drei Jahren habe ich sehr viel mehr Erfahrung im Gitarren Unterricht gewonnen und stelle fest, dass die ursprüngliche Version wirklich nur für Fortgeschrittene geeignet zu sein scheint. Die vorliegende Version ist inhaltlich an die erste angelehnt, richtet sich nun aber auch an Gitarrenlehrer und hat einen umfangreichen didaktischen Teil, der es auch (sogenannten) Autodidakten ermöglicht das Buch zu verwenden.

Der im Buch behandelte Stoff ist sehr umfangreich und reicht von Skalen und Tonleitern, über technische Übungen hin zu Harmonielehre. Es gibt eine Vielzahl von Gitarrenschulen, Harmonielehren und Kompendien, die sehr umfassend die jeweilige Materie darstellen. Meines Wissens gibt es aber keine Schule, die sich explizit mit Improvisation und Methoden zum Erlernen von Improvisation beschäftigt. (Ein sehr schönes Buch zum quasi „taktile“ Erlernen des Jazz-Klaviers gibt es von David Sudnow⁶.) Das Buch beginnt mit einem theoretischen Teil, der sich mit Skalen und harmonischen Zusammenhängen beschäftigt. Jedem theoretischen Kapitel sind im didaktischen Teil Übungen und Übungs-Methoden zugeordnet. Die gleichen Übungen, ebenfalls der Kapitelstruktur folgend, finden sich dann auf der beiliegenden CD. Im Anhang gibt es umfangreiche Akkordmuster-Tabellen und Definitionen verwendeter Begriffe und deren synonym verwendete Verwandte abweichender Formulierung.

Die meisten verwendeten musiktheoretischen Begriffe folgen den Konventionen, andere sind „hausgemacht“ und werden im Anhang definiert. Die Bezeichnung der Akkorde folgt der Konvention mit Großbuchstaben Dur-Akkorde und Großbuchstaben mit nachgestelltem „m“ Moll-Akkorde zu bezeichnen. Das Buch setzt Kenntnisse in Stufentheorie und Funktionsanalyse voraus. Für diejenigen die sich mit dieser Materie nicht auskennen sei gesagt, dass sich Bezeichnungen und Erklärungen von harmonischen und melodischen Zusammenhängen sukzessive selbst erklären. Natürlich besteht auch die Möglichkeit, parallel zum Buch eine Jazz-Harmonielehre (z.B. die von Siggi Busch) zu konsultieren. Da das Buch sich in

⁶ Sudnow, David, Ways of the Hand, A Rewritten Account, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001

erster Linie an Gitarristen wendet, finden sich auch Darstellungen von Tonleitern und Akkorden in sogenannten „Tabulaturen“. Diesen zugeordnet sind aber immer Notenbeispiele, die es auch Spielern anderer Instrumente möglich machen, das Dargestellte zu verstehen. Ich hoffe, dass die im Übungsteil vorgestellten Methoden und Mittel auch Schülern und Lehrern dieser anderen Instrumente eine Hilfestellung sein können.

Am Anfang des Buches finden sich die methodischen Werkzeuge, die im ganzen Buch verwendet werden; eine schematische Darstellung des Gitarrengriffbretts und ein kommentierter Quintenzirkel. Fast jedem Abschnitt im theoretischen Teil sind Regeln oder Regelsätze zugeordnet, die den dargestellten Zusammenhang auf eine kurze Formel bringen. Am Schluss möchte ich noch sagen, dass diese Arbeit nicht den Anspruch erhebt etwas wirklich Neues zu sagen. Sie stellt im Prinzip dar, wie ich über Improvisation denke, die Methoden die ich beim Erlernen benutzt habe und die Methoden die ich in meiner eigenen Unterrichtsarbeit entwickelt habe und verwende. Ich bin sicher, dass die meisten von ihnen auch von anderen Schülern und Lehrern benutzt werden, ich fasse sie hier nur zusammen.

1. Methodische Werkzeuge

1.1. Übersicht über das Griffbrett (DT => S. 163)

Das Griffbrett der Gitarre wird hier schematisch von den leeren Saiten bis einschließlich dem 14. Bund dargestellt. Die Alphabetisierung der E-Saite folgt internationaler Konvention mit dem deutschen „H“ als „B“. Entsprechend wird aus dem deutschen „B“ das „Bb“ (sprich: Bi Flat). Die sukzessive Kleinschreibung, bzw. Kleinschreibung der Tonhöhen mit nachgestelltem Strich bzw. nachgestellten Strichen für die höher erklingenden Oktaven wird vorausgesetzt und nur auf der E-Saite im VIII. Bund wird aus dem großen „C“ das kleine „c“ usw..

The diagram shows a schematic of a guitar fretboard with 14 frets and 6 strings. The strings are labeled on the left as E, A, D, G, B, e'. The frets are labeled at the bottom with notes: F, F#/Gb, G, G#/Ab, A, A#/Bb, B, c, c#/db, d, d#/eb, e, f, f#/gb. Below the fretboard, there are two musical staves. The top staff is a treble clef staff with a treble clef symbol and a note on the first line (F). The bottom staff is a bass clef staff with a bass clef symbol and a note on the first line (F). The word "Ambitus" is written above the treble clef staff.

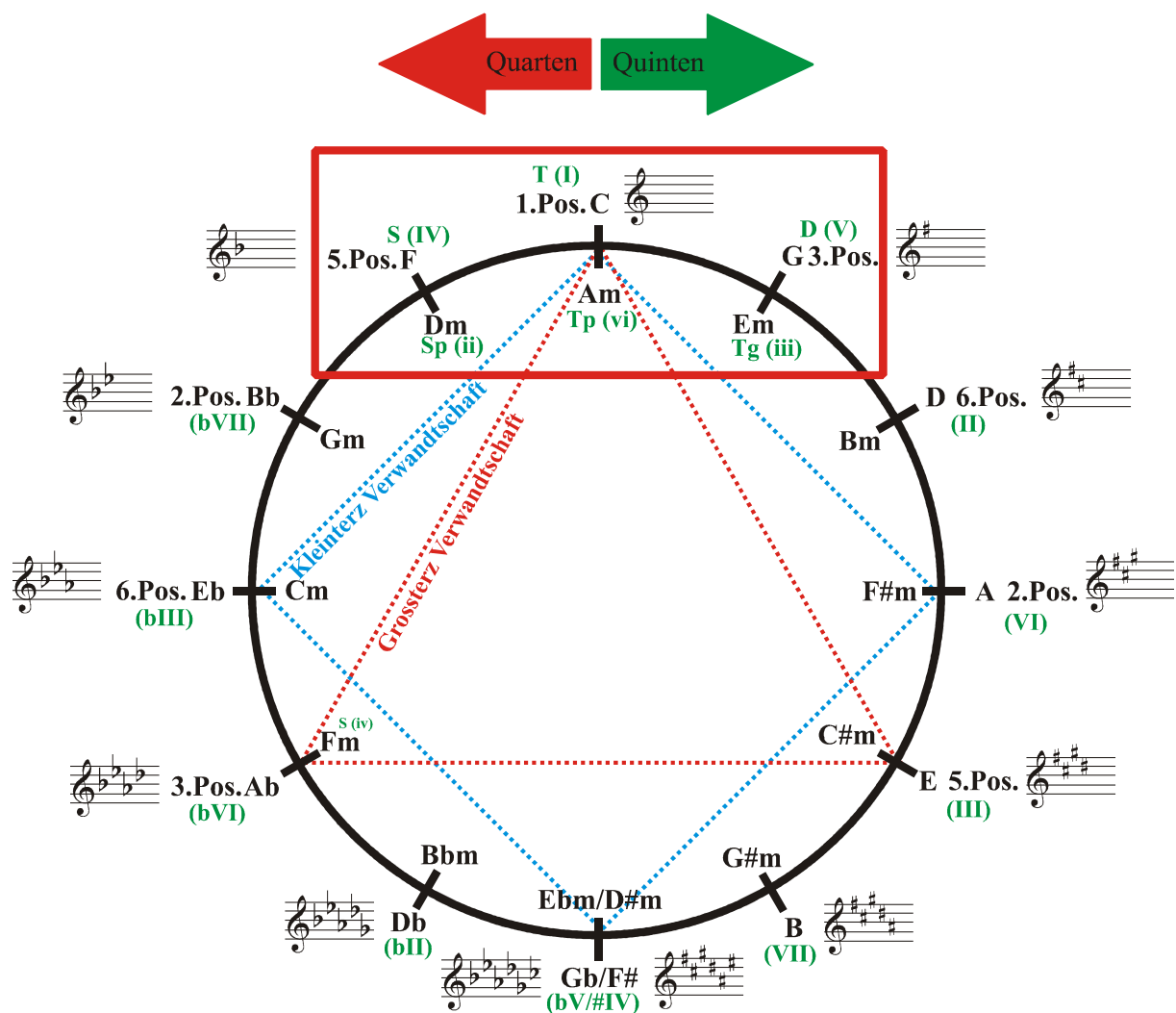
Einige der im Text beschriebenen Übungen dienen der horizontalen Lokalisierung von Tönen auf dem Griffbrett, andere der vertikalen Verteilung. Die vertikale Verteilung beschreibt Bewegungen innerhalb einer Lage, bzw. Position⁷ von der „E-Saite“ zur „e’-Saite“, die horizontale Bewegungen die einerseits den einzelnen Saiten von unten, d.h. einer tiefen Lage, in eine hohe Lage (tonal) entsprechen, andererseits aufeinanderfolgenden vertikalen Übungen die horizontal aufeinander folgen (z.B. die Ausführung einer Tonleiter vom tiefstmöglichen Ton bis zum höchstmöglichen in der jeweiligen Position, um

⁷ Definition im Anhang

dann von dort in den höchstmöglichen Ton der folgenden Position zu gehen, um von dort wieder, tonal sich abwärts bewegend, in den tiefstmöglichen Ton der nun erreichten Position zu gelangen usw.. Verkürzt nenne ich solcherlei Übungen „Zick-Zack-Übungen“).

1.2. Der Quintenzirkel (DT => S. 165)

Das zweite wichtige Werkzeug für sämtliche Übungen im Verlauf des Buches ist der Quintenzirkel. Um die in den Zirkel eingefügten zusätzlichen Zeichen und Informationen zu verstehen, ist eine Legende beigefügt.



Legende zum Quintenzirkel

- Das rote Rechteck umschließt einen tonalen Raum (eine Tonart) mit der Tonika (T) als Angelpunkt der von ihr ausgehenden weiteren Bezüge.
- Die grünen Groß- und Kleinbuchstaben bezeichnen die Funktion eines Akkords innerhalb einer Tonart (rotes Rechteck)
- Der rote Pfeil zeigt die Bewegungsrichtung der Übungen (als Positionen bezeichnet) in Quartan.
- Der grüne Pfeil zeigt die Bewegungsrichtung der Übungen in Quinten.
- Die schwarzen Schriftsätze mit einer Ziffer und der Abkürzung „Pos.“ bezeichnen die Positionen auf dem Griffbrett, die von einer beliebigen Ausgangstonart (hier: C-Dur) und deren Grundton ausgehend, aufeinanderfolgend verwendet werden, um durch kleinstmögliche Bewegung der Greifhand von einer Tonart in die jeweils nächste links- bzw. rechtsverwandte zu gelangen.
- Das blau gestrichelte, vom Angelpunkt (hier: C-Dur) ausgehende Quadrat verbindet die Kleinterz-Verwandtschaften.
- Das rot gestrichelte Dreieck, vom Angelpunkt ausgehende Dreieck verbindet die Großterz-Verwandtschaften der Tonarten.

I. Abschnitt; Theoretische und praktische Grundlagen

2. Pentatonik

2.1. Dur- und Moll Pentatonik (DT => S. 170)

Pentatonik, also Fünfton-Leitern, bilden oft den Ausgangspunkt für Improvisations-Material das über die Paraphrasierung einer Melodie hinaus geht. Genau wie bei der Diatonik stellt die Pentatonik eine Auswahl von Tönen in einem bestimmten Verhältnis zueinander dar, die die Oktave aufteilt. Nach europäisch/US-amerikanischen Verständnis werden also aus unseren 12 chromatischen Tönen fünf Töne ausgewählt, die in bestimmten Intervallen aufeinander folgen, um dann wieder beim eine Oktave höher erklingenden Ton aufs neue sich im gleichen Intervallverhältnis zu wiederholen. Die Einschränkung „... europäisch/US-amerikanisch ...“ erfolgt, weil außer den hier zu beschreibenden Pentatoniken ja auch andere Aufteilungen der Oktave in fünf Intervalle möglich sind. Das ist nicht Theorie, sondern in anderen Kulturkreisen als unseren westlichen, üblich und Tradition. Darüber hinaus gibt es in bestimmten Genres, wie z.B. dem Blues, auch Intervalle, die sich nicht so ohne weiteres innerhalb unseres Tonsystems bewegen und erklären lassen. Es ist mittlerweile Konvention von zwei unterschiedlichen Pentatoniken, der Dur- und

der Moll-Pentatonik, zu sprechen. Ich bleibe bei dieser Unterscheidung und Bezeichnung, obwohl sie eigentlich nur eine Krücke darstellt um die pentatonischen Schrittfolgen zu beschreiben.

Warum dieser Einwand? Die Bezeichnungen Dur und Moll stammen aus der Diatonik. Dort wird eine Dur-Tonleiter als eine Schrittfolge (in Halbtönen) 2 2 1 2 2 2 1 definiert. Auf jedem einzelnen Ton dieser Leiter lassen sich Akkorde mit aufeinander folgenden Terzen bilden, denen man wiederum eine Skale zuordnen kann, die auf dem entsprechenden Leiterton beginnt und korrekt das jeweilige Akkordgeschlecht wiedergibt. Jede dieser Skalen hat einen unverwechselbaren Charakter, eine Stimmung die sich aus dem wohl empfundenen Grundton der Dur-Tonleiter, der aber nicht Grundton des entsprechenden Leitertons ist, ergibt. Jeder einzelne Akkord wird entweder als Dur-, oder aber als Moll- bzw. Verminderter Akkord von der Skale wiedergegeben. Auf den einzelnen Leitertönen der Pentatonik lassen sich nur zwei Akkorde nach oben beschriebenen Prinzip aufbauen. Der Name „Moll-Pentatonik“ ist ausschließlich dem Umstand geschuldet, dass auf einen beliebigen Grundton als zweiter Ton eine Kleine Terz folgt. Im Dur/Moll-System wird zu einem Dur-Akkord immer auch eine Skale erklingen die sich innerhalb einer Tonart aus der dazugehörigen Dur-Tonleiter ergibt. Im Blues ist es aber durchaus möglich über den F7 Akkord als erstem erklingenden in der Progression F-Moll Pentatonisch zu spielen. Die Bezeichnung „Dur-Pentatonik“ beschreibt also eher den spezifischen Charakter der verwendeten Schrittfolge, als eine klar als Dur zu bezeichnende Intervallfolge. Dies hat die Pentatonik mit den Stufentonleitern des Dur/Moll-Systems gemein. Ebenso ist es nicht möglich in der Pentatonik ohne Zuhilfenahme diatonischer Töne zu modulieren. Eigentlich haben nur die unterschiedlichen Skalen des Dur/Moll-Systems so etwas wie einen „Tonartencharakter“. Da das seit Mitte des 18. Jahrhunderts in Europa verbreitete Stimmungssystem gleichschwebend temperiert ist, klingt eine Tonart wie die andere. Im System der Kirchentonleitern und Modi hingegen haben die einzelnen Leitern einen sehr klaren Klang-Charakter. Ich bleibe, der Konvention folgend, hier weiterhin bei den Bezeichnungen „Dur- bzw. Moll-Pentatonik“ und komme später auf einige Varianten und abweichende Verwendungsmöglichkeiten der Pentatonik zurück.

2.2. Intervallmuster und Schrittfolgen (DT => S. 171)

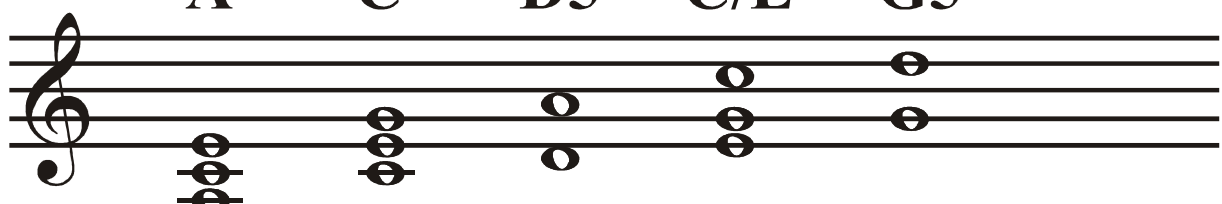
Nachdem nun einiges Grundsätzliches geklärt ist geht es rasant in die Materie. Ein paar Worte noch zur Terminologie: Hier und im weiteren Verlauf des Buches werden Tonleitern als Auswahlen, Schrittfolgen und Intervallfolgen beschrieben. Eine Auswahl von Tönen innerhalb einer Oktave hat eine spezifische Folge von Halbtonschritten zwischen ihren einzelnen Stufen die in

arabischen Ziffern ausgedrückt werden können. Dabei folgt auf einen beliebigen Ausgangston (z.B. einen Grundton) der erste, der zweite Schritt usw.. Als Intervallfolge beschrieben wird eine Leiter alphanumerisch dargestellt, so z.B. die auf einen Grundton folgende kleine Terz als „b3“.

2.3. Die Moll-Pentatonik⁸; Intervallmuster, Schrittfolge und Positionen (=> CD track 1)

	1	b3	4/11	5	b7	1/8
						
		3	2	2	3	2
	1.	2.	3.	4.	5.	

Die Moll Pentatonik; Stufenakkorde
(=> CD track 2)

	A-	C	D5	C/E	G5
					
	i	bIII	IV5	III/3	bVII5

Auf den einzelnen Stufentönen einer Auswahl lassen sich Akkorde bilden. Bei der Moll-Pentatonik ergeben sich bei der Schichtung leitereigener Töne in Terzen, Quinten und Quartan (als dem Komplementär-Intervall der Quinte) zwei vollständige Akkorde auf den Stufen „i“ (kleine römische Ziffern stehen für Moll-Akkorde und große für Dur- bzw. geschlechtslose Akkorde, wie hier die Quintklänge auf den Stufen IV und bVII) und bIII. Der Sextakkord auf der Stufe V ist eine Umkehrung der dritten Stufe.

Die Erfassung der möglichen Akkorde innerhalb der Mollpentatonischen Auswahl mit den Bezeichnungen als „Stufen“, stellt nur eine „Krücke“ dar. Normalerweise bewegt man sich tonal mit der Moll-Pentatonik in einem

⁸ Beispiele im Buch immer mit dem Grundton „C“ oder in der Tonart „C“, außer dort wo es notwendig erscheint eine/n andere/n zu wählen. Das wird dann angemerkt.

möglicherweise größeren Tonraum. Dies ist eine leicht nachvollziehbare Überlegung, spielt man beispielsweise über eine Blues-Akkordfolge. Streng genommen, von unserem „gewöhnlichen“ und geschultem Ohr jedoch widerlegt, entstehen hierbei ziemlich „scharfe“ Dissonanzen. Die für die „melodiöse“ Darstellung eines Akkordes und einer/seiner Funktion, seines Geschlechts wichtigen Intervalle, fehlen in der Auswahl oder sind durch eine kleine Terz für die eigentlich angebrachte Große ersetzt. Trotzdem „passt“ es.


Im Gegensatz zu den beschriebenen Dissonanzen, „passen“ sämtliche Töne der Auswahl auf eine sehr folkloristische Weise, beschränkt man sich darauf, über die zwei vollständigen Dreiklänge der Auswahl (i und bIII) zu improvisieren. Ebenso oft wird die Moll-Pentatonik in einem dorischen Zusammenhang (II. Stufe in Dur) verwendet.

Beispiel : A Moll Pentatonik über einen Akkordwechsel || A - | D7 ||

In den Fällen „Bluesprogression“ und „dorischer Zusammenhang“ wird man sehr schnell Töne zur Auswahl addieren (Blues in „A“ z.B. das „cis“) und die strenge Auswahl in Richtung Diatonik verlassen. Dies geschieht auf der Gitarre häufig durch das sog. „bending“, das durch vertikales Drücken der Saite in einem Bund zum nächst höheren Halbton erzeugte Glissando. Unterschiedliche Gitarristen erlangen „ihren sound“ durch den Einsatz unterschiedlicher Techniken. Gerade bei Blues-Spielern wird man oft Töne hören, die über die ursprüngliche Mollpentatonische Auswahl hinausgehen. Auch hier zeigt sich wieder, dass die Systematisierung der Pentatonik nur eine Krücke ist. B.B. King, Eric Clapton, J.J. Cale und viele andere verwenden statt der Moll-Pentatonik oft die Dur-Pentatonik. „Gitarristisch“ ausgedrückt entspricht die Dur-Pentatonik der Moll-Pentatonik drei Halbtöne (Bünde) unter dem Grundton einer Akkordfolge.

2.4. Die Dur-Pentatonik; Intervallmuster, Schrittfolge und Positionen

(=> CD track 3)

	1	2/9	3	5	6/13	1/8
						
	2	2	3	2	3	
	1.	2.	3.	4.	5.	

Die Dur Pentatonik; Stufenakkorde
 (=> CD track 4)

	C	D5	C/E	G5	A-
	I	II5	I/3	V5	vi

Die Auswahl C-Dur Pentatonik entspricht der A-Mollpentatonischen Auswahl, beginnend mit deren zweiten Ton (b3 in A Moll Penta ist das „c“). Analog zur Moll-Pentatonik gilt auch für die Dur-Pentatonik, dass oft Töne zur Auswahl addiert werden. Verwendet man das Intervallmuster 1, 9, 3, 5, 6, wird man in einer Bluesprogression auch das Intervall b7 (in „C“ Penta das „bb“) spielen. Dieses Intervall macht die sog. Dur-Pentatonik zu einer Mixolydischen Auswahl und verlässt wieder den engen pentatonischen Rahmen (auch hier wird deutlich, dass die Begriffe Dur und Moll im pentatonischen Rahmen verfehlt sind und nur eine systematische Krücke darstellen).

Verwendet man die Auswahl 2 2 3 2 3 ausschließlich beim Spiel über die Akkorde ihrer Stufen I und vi (C Dur und A Moll in „C“ Penta), passen wiederum sämtliche Töne der Leiter und es ergeben sich keine Dissonanzen an die unser Ohr nicht entweder schon gewöhnt ist und/oder leicht gewöhnt werden kann.

Im folgenden eine Übersicht über die Griffmuster für die Pentatoniken. Diese Griffmuster werden als „Positionen“ bezeichnet. Ist von der „1. Position“ die Rede, so ist das Muster gemeint, bei dem der 1. Ton einer Auswahl sich als tiefster Ton eines Musters auf der E-Saite befindet. D.h. die 1. Position C-Dur Pentatonik beginnt mit „c“ im 8. Bund auf der E-Saite und bewegt sich vertikal bis zum 10. Bund auf der e1-Saite. Die 1. Position der Dur-Pentatonik entspricht der 2. Position Moll- Pentatonik.

Diese Systematik wird in folgenden Kapiteln über die diatonischen Positionen beibehalten. Für die vielfältigen Übungen, die Teil dieser Arbeit sind, findet sich eine Tabelle der Griffmusterfolgen (Positionen), bei deren Einhaltung sich der Spieler/die Spielerin entweder rechts herum im Zirkel in Quintschritten, oder links herum im Zirkel in Quartschritten bewegt. Diese Systematik beginnt in dieser Arbeit in der Tonart „C“, bzw. „Bb-Lydisch b7“ (Mollsubdominant Skala zu „C“) und jeweils mit der 1. Position der jeweiligen Auswahl.

Natürlich sind auch andere Ausgangspositionen und Tonarten möglich, ja es empfiehlt sich geradezu, auch von einer anderen als der 1. Position und/oder der jeweiligen Auswahl mit dem Ton „c“ beginnend, die Übungen in Quinten bzw. Quartan zu machen, um die Übersicht über das Griffbrett zu vervollkommen.

„Was lernt uns das?“, um mit Berthold Brecht zu sprechen. Bis hier hin ist das schon eine Menge Material und wir haben noch immer keinen Ton gespielt. „Der Ton ist das Material der Musik.“ (Arnold Schönberg). Mit einem Haufen Ziegelsteine hat man noch längst kein Haus gebaut. Unsere Töne wollen in Form gebracht werden. Für diese Arbeit ist die kleinste musikalisch sinnvolle Form das Muster, d.h. eine Organisation von Tönen in einer ganz spezifischen Reihenfolge, bis zu maximal vier Tönen. Am Ende des Abschnitts über die Pentatonik (Kapitel 2.11.) findet sich eine Auswahl von derartigen Mustern, die dann einer bestimmten Systematik folgend geübt werden sollen. Diese Auswahl ist mit Sicherheit nicht vollständig, sie ist schier unendlich erweiterbar, ganz so wie es scheint, dass die Möglichkeiten unsere Töne immer wieder neu zu kombinieren unendlich sind. Umfangreiche Vorschläge für weitere Übungen das Gelernte einzusetzen und selbst Neues zu erfinden finden sich im didaktischen Teil des Buches. An dieser Stelle nun der erste Satz Regeln, wie das bisher vorgestellte Material eingesetzt werden kann:

Regel I	Spiele die Schrittfolge 3 2 2 3 2 in „ i-Penta “ mit „1“ aus „ i-Penta “ über die Stufen-Akkorde in „ i-Penta “
Regel II	Spiele die Schrittfolge 2 2 3 2 3 in „ I-Penta “ mit „1“ aus „ I-Penta “ über die Stufen-Akkorde in „ I-Penta “
Regel III	Spiele die Schrittfolge 3 2 2 3 2 in „ i-Penta “ mit „1“ aus „ i-Penta “ in Blues-Progressionen mit den Akkorden „I in I“, „IV in I“ und „V in I“
Regel IV	Spiele die Schrittfolge 2 2 3 2 3 in „ I-Penta “ mit „1“ aus „ I-Penta “ in Blues-Progressionen mit den Akkorden „I in I“, „IV in I“ und „V in I“

Die hier verwendete Terminologie ist angelehnt an die Fred Lerhdahls in seinem Buch „Tonal Pitch Space“⁹. An dieser Stelle sei nur gesagt, dass römische Ziffern für Akkordstufen stehen, fett gedruckte römische Ziffern für Tonarten oder Schrittfolgen und arabische Ziffern für einzelne Intervalle einer Tonart. Beispiel für die Regel III: Wir haben die Akkorde C, F und G in einer Bluesform. Wir spielen dazu die A-Moll Pentatonik über C in C, F in C und G in C.

⁹ Lerhdahl, Fred: Tonal Pitch Space, Oxford University Press, Oxford, New York, 2001

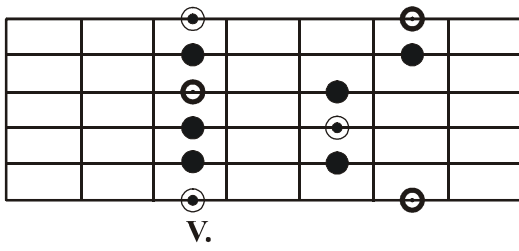
2.5. Moll- und Dur-Pentatonik Positionen (=> CD track 5)

Es folgen auf der nächsten Seite nun die beschriebenen Positionen in einer Tabulatur dargestellt. Voran gestellt ist die Reihenfolge der Positionen mit denen man mit der kleinstmöglichen Linke Hand Bewegung von einer Tonart in die nächste gelangt und sich dabei schrittweise entweder in Quarten oder Quinten um den Quintenzirkel herum bewegt und so jedwede Tonart mit allen ihren Griffmustern (Positionen) auf dem gesamten Griffbrett übt.

Schrittfolge	Übungen in Quart-Schritten	Übungen in Quint-Schritten
Moll Penta. 3 2 2 3 2	1 4 2 5 3	1 3 5 2 4
Dur Penta. 2 2 3 2 3	1 4 2 5 3	1 3 5 2 4

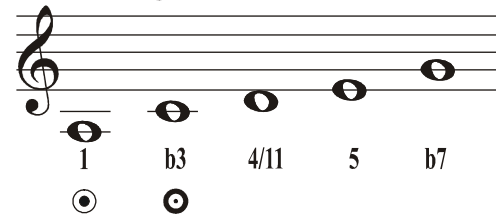
Die Ziffern beziehen sich auf die jeweilige Moll- oder Dur-Position. Nicht verwirren lassen!; beginnt man in „Dur“, bleibt man in Dur und verwendet die entsprechende Position. In der Graphik ist über den schematischen Griffbrett-Darstellungen jeweils die Nummer der Moll-Position an erster Stelle. Dahinter in Klammern gesetzt die Entsprechung in Dur. Der Übersichtlichkeit halber ist in der Zusammenfassung sämtlicher Positionen am unteren Ende der Graphik jeweils nur der Grundton der Moll-Pentatonik markiert. Die römischen Ziffern am unteren Rand einer jeden Tabulatur bezeichnen den Bund in dem die Positionen mit ihrem tiefsten Ton auf der E-Saite beginnen. Die römischen Ziffern am unteren Rand der „Übersicht über alle Positionen“ dienen der Orientierung und bezeichnen die Bünde 3, 5, 7, 10 und 12, ganz so wie Gitarrengriffbretter markiert sind.

1. Position Moll (5. Position Dur)

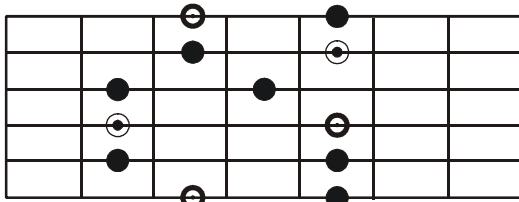


V.

Schrittfolge 3 2 2 3 2; Moll

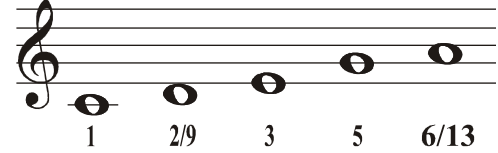


2. Position Moll (1. Position Dur)

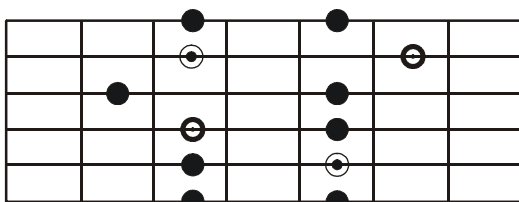


VIII.

Schrittfolge 2 2 3 2 3; Dur

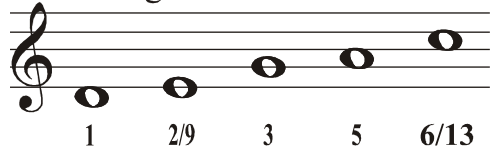


3. Position Moll (2. Position Dur)

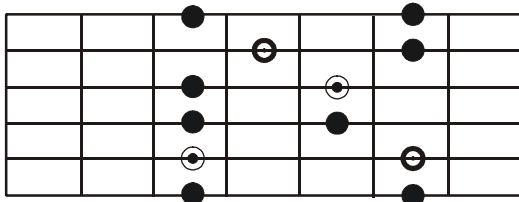


X.

Schrittfolge 2 3 2 3 2



4. Position Moll (3. Position Dur)

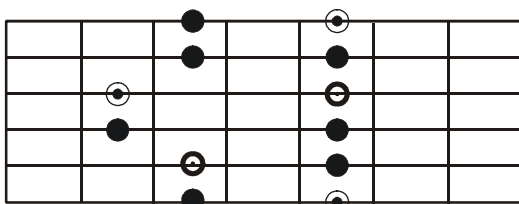


XII.

Schrittfolge 3 2 3 2 2

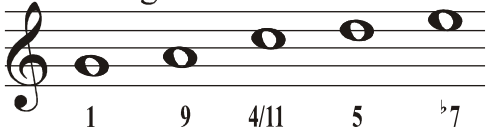


5. Position Moll (4. Position Dur)

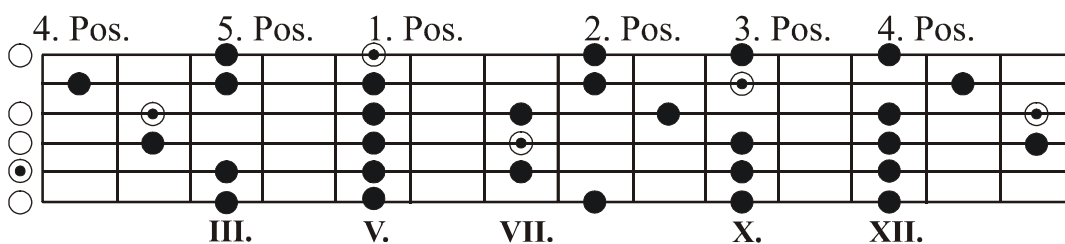


III.

Schrittfolge 2 3 2 2 3



Übersicht über alle Positionen



2.6. Pentatonik als Stellvertreter diatonischer Modi (DT => S. 174)

Die Pentatonik hat einen charakteristischen Klang und eignet sich gut für den Einstieg in die Improvisation. Der Vorteil, wenn man so sagen darf, den sie bietet ist, dass egal ob Moll- oder Dur-Pentatonik jedes ihrer Intervalle relativ konsonant klingt, sofern man entweder in dem zugrunde liegenden Akkordschema über das man spielt nur Akkorde verwendet die Stufen der jeweiligen Pentatonik sind, oder aber eine Akkord-Progression der Improvisation zugrunde liegt, deren Akkorde sämtlich aus einer Dur-Tonart und ihrer Stufen stammen. Jedoch hat die Pentatonik den entscheidenden Nachteil, dass ihr zwei wichtige Töne fehlen deren Aufgabe es im Dur/Moll-System ist, Spannung zu schaffen. Eine ganze Reihe von für Akkorde einer Dur-Tonart wichtigen charakteristischen klanglichen Eigenarten und Spannungen lassen sich mit einer Dur-Pentatonik nicht nachvollziehen.

Schätzt man nun die Pentatonik einerseits als „einfache“ Methode schnell zu gut klingende Improvisationen zu gelangen und andererseits ihren speziellen Klangcharakter, bietet es sich an das Angenehme mit dem Gewünschten, also auch z.B. einen lydischen Akkord lydisch klingen zu lassen, zu verbinden. Wie nun das bewerkstelligen? Die hier vorgeschlagene Methode ist Titel dieses Kapitels. Dahinter verbirgt sich der Gedanke, dass für eine jede Stufe einer Dur-Tonleiter und ihren jeweiligen Vierklang gilt, dass es ganz bestimmte Intervalle gibt die die Stufe charakterisieren. Will man den speziellen pentatonischen Klang einer Melodie erhalten, so der Gedanke, wählt man um dieses einerseits zu erreichen, eine pentatonische Leiter die nun andererseits die Maßgabe erfüllt, den ebenfalls gewünschten Klangcharakter einer bestimmten Stufe widerzugeben. Hier nun ein Beispiel:

Wir befinden uns in einem Stück mit der Tonart C-Dur. Der lydische Akkord Fm₇ taucht auf. Die C-Dur Pentatonik reicht nun zwar aus die Terz „a“, die Quinte „c“ und auch die große Septime „e“ zu spielen, nicht jedoch das für den lydischen Klang entscheidende Intervall der hochalterierten Quarte „b“¹⁰ oder den Grundton des Akkordes, „f“. Spielen wir aber stattdessen die G-Dur Pentatonik an dieser Stelle, ist diese Leiter in der Lage folgende Intervalle erklingen zu lassen: e, a und b, also die große Septime, die große Terz und eben die hochalterierte Quarte. Wählen wir statt der G-Dur Pentatonik die in F, ist diese Leiter dann in der Lage Grundton, Terz und Quinte erklingen zu lassen. Wir haben also drei Möglichkeiten die Pentatonik einzusetzen, wovon zwei Varianten in der Lage sind die „Schwäche“ der Pentatonik auszugleichen.

Auf der folgenden Seite stellt eine Tabelle die sich heraus kristallisierenden Möglichkeiten für sämtliche Stufen der Dur Tonleiter dar.

¹⁰ Hier, wie auch an allen anderen Stellen im Buch, wird für das deutsche „h“ das international verwendete „b“ verwendet.

Tabelle 1: Pentatonik als Stellvertreter diatonischer Modi

	Stufe	Funktion	„C“	Variante 1	Variante 2	Variante 3
Wichtige Intervalle	I	T	Cmj7	1,3,5	3,5,7	3,#11,7
Pentatonik				C-Dur	G-Dur	D-Dur
Wichtige Intervalle	ii	Sp	Dm7	1,5	1,5,6/13	1,b3,5
Pentatonik				C-Dur	E-Moll/G-Dur	D-Moll/F-Dur
Wichtige Intervalle	iii	Tg/Dp	Em7	1,b3,b6/b13	1,b3	b9,b3,b6/b13
Pentatonik				C-Dur	E-Moll/G-Dur	D-Moll/F-Dur
Wichtige Intervalle	IV	S	Fmj7	3,5,7	3,#11,7	1,3,5
Pentatonik				C-Dur	E-Moll/G-Dur	D-Moll/F-Dur
Wichtige Intervalle	V	D	G7	1,5	1,3,5	1,5,b7
Pentatonik				C-Dur	E-Moll/G-Dur	D-Moll/F-Dur
Wichtige Intervalle	vi	Tp	Am7	1,b3,5,b7		
Pentatonik				C-Dur		
Wichtige Intervalle	vii 0	Dg	Bm7b5	b3,b7	1,b3,b7	b3,b5,b7
Pentatonik				C-Dur	E-Moll/G-Dur	D-Moll/F-Dur

Mit nur einer Ausnahme, der Variante 3 für die Tonika, liefern also entweder die Ausgangs-Pentatonik oder aber ihre nächsten Nachbarn links (F in „C“) und rechts (G in „C“) im Quintenzirkel die für die Darstellung einer Stufe und/oder ihrer Funktion wichtigsten Intervalle. Die „Variante 3“ für die Tonika stellt einen Sonderfall dar. Die D-Dur Pentatonik macht theoretisch und klanglich aus dem Akkord der ersten Stufe einen lydischen Akkord. Erlaubt ist, was gefällt und oft verwendet wird. Zum Verständnis der Tabelle sei gesagt, dass die in der Zeile „Wichtige Intervalle“ jeweils in Varianten-Zellen gegebenen Intervalle die sind, die die in der Zeile „Pentatonik“ jeweils angegebene Pentatonik liefert. Am Ende dieses Kapitels nun wieder zwei einfache Regeln, um das Dargestellte kurz zu fassen:

Regel V	Um die Stufen einer Dur-Tonleiter mit ihren charakteristischen Intervallen mit pentatonischen Leitern darzustellen spiele man über die jeweiligen Stufen-Akkorde in „I“ entweder die Pentatonik von „I“, oder aber die Pentatoniken ihrer nächsten Nachbarn „IV“ und/oder „V“ einen Schritt links und/oder rechts im Quintenzirkel.
Regel VI	Um über I in „I“ einen lydischen Klang zu erzeugen spiele man über I „II-Penta“, also die Pentatonik zwei Schritte nach rechts von „I“.

2.7. Pentatonik als Auszug der Alterierten Skala (Lydisch b7) (DT => S. 176)

Wie man sieht, kommt man auch mit der Pentatonik schon ganz schön weit voran. Bisher haben wir die Schrittfolge 3 2 2 3 2 (Moll-Pentatonik) und 2 2 3 2 3 (Dur-Pentatonik) noch immer nicht verändern müssen, selbst dann nicht wenn wir ihren relativ engen harmonischen Rahmen verlassen. Im voran gegangenen Kapitel waren die Maßgaben: Verwendung der Pentatonik mit der Schrittfolge 3 2 2 3 2 bei gleichzeitiger Darstellung der Charakteristika der Stufen-Akkorde einer Dur-Tonleiter. Im Prinzip sind die Varianten 2 und 3 für die Stufe V7 in „I“ jede für sich geeignet, einen Dominantsept-Akkord halbwegs darzustellen. Jedoch fehlt der einen Variante (Nr. 2) die kleine Septime und der anderen (Nr. 3) die Terz. Wiederum fehlt das für den Dominantsept-Akkord funktional (und natürlich hörbar) wichtige Intervall und seine charakteristische Spannung. In Kapitel 2.8. wird die Maßgabe „Beibehaltung der Schrittfolge 3 2 2 3 2“ aufgegeben werden und eine Mixolydische Pentatonik konstruiert die dieses entscheidende Intervall hat. Hier jedoch werden wir die bekannte Schrittfolge beibehalten und den entstehenden Bezug als „Auszug aus der Alterierten/Lydisch b7 Skale“ behandeln. Auch der dann entstehenden Skale fehlt die große Terz die zusammen mit der b7 das für einen Dominantsept-Akkord charakteristische Intervall bildet. Jedoch enthält diese Skale eine Menge scharfer Dissonanzen, die zum einen Charakteristika (Quartvorhalt, Leittonigkeit) eines Dominantsept-Akkordes haben und zum anderen eben in ihrer Schrittfolge nicht von der Pentatonik, wie sie hier verhandelt wird, abweicht.

Pentatonik als Auszug aus der Alterierten/Lydisch b7 Skala (=> CD track 6)
(Bb-Moll Pentatonik (Db-Dur) aus G Alteriert)

1 b9 b3 #3 b5 b6/b13 b7 1/8

2 3 2 2 3(zum b a)

b9 b3 b5 b6/b13 b7

Die dargestellte Skale, ich nenne sie vorläufig „alterierte Pentatonik“ enthält sehr scharfe Dissonanzen und es fehlt ihr der Grundton (im Beispiel das „g“). Sie hat aber eben den Vorteil zum einen dem Mollpentatonischen Schrittmuster zu folgen und somit müssen keine neuen Griffmuster einstudiert werden, zum anderen fällt das „as“ in das „g“, das „des“ in das „c“ und das „f“ in das „e“. Es gibt als drei „Quartvorhalte“¹¹. Um ihren „Einsatz“ zu üben, reicht für die Alterierte Pentatonik ein einfacher Satz Regeln:

Regel VII	Um einen V7 in „I“ mit Hilfe der Schrittfolge 3 2 2 3 2 darzustellen, spiele „ bvii-Penta “.
Regel VIII	Um einen V7, bzw. bII7 ¹² als seiner Tritonus Substitution, in „I“ darzustellen, spiele „ bII-Penta “.

Gitarristisch ausgedrückt tut man also folgendes: Um von einem V7 zu einer I zu gelangen, benutzt man über V7 diejenige Pentatonik die ihre erste Position zwei Bünde unter der 1. Position Dur oder Moll von I (i) hat (Regel VII). Die Regel VIII beschreibt den gleichen Tatbestand, verwendet nur die Dur-Parallele der bvii Pentatonik, eben **bII-Penta**, also diejenige 1. Position die einen Bund über der zu erreichenden 1. Position einer Dur- oder Moll-Pentatonik liegt (z.B. Db-Dur Pentatonik in „C“). Übungen hierzu im didaktischen Teil der Arbeit.

2.8. Die Konstruktion einer mixolydischen Pentatonik (DT => S. 177)

In diesem Kapitel beschäftigen wir uns mit zwei weiteren Möglichkeiten der Verwendung von Pentatonik in Improvisation und Komposition, der *Konstruktion mixolydischer Pentatonik*, also der Erfindung anderer Schrittfolgen als 2 2 3 2 3 bzw. 3 2 2 3 2.

Charakteristisch für den Dominantsept-Akkord (stufentheoretisch V7, funktional D7) ist der Tritonus zwischen den Intervallen 3 und b7 (G7 in „C“ also die Töne b und f). Keine der drei in den vorangegangenen Kapiteln beschriebenen Varianten der Pentatonik enthält dieses spannungsgeladene Intervall zwischen Terz und kleiner Septime des V7 Akkordes. Konstruieren wir also eine Dominantsept-Fünfton-Skala, die treffend die Funktion des Akkordes erfüllt, müssen wir die Schrittfolge der Dur-Pentatonik insofern verändern, dass aus dem Intervall 6/13 eine b7 wird. Durch diese kleine Veränderung erhalten wir in der neuen Skala den Tritonus zwischen 3 und b7 und es ergibt sich folgendes Intervallmuster mit der Schrittfolge:

¹¹ Der Begriff „Quartvorhalt“ wird hier in der Art verwendet, als dass jeder Ton der um einen Halbton in den nächst tieferen fällt, ein Quartvorhalt ist. Mehr hierzu in Kapitel 4.

¹² Hierzu mehr im Kapitel 3.7.2. über Tritonus- Umkehrung und Substitution.

Pentatonik als Auszug aus der Mixolydischen Skale, Mixolydische Pentatonik (G Mixo Penta G7 in „C“) (=> CD track 7)

1 9 3 4/11 5 6/13 b7 1/8

1 2 2 3 3 2 1/8

Verwendet man diesen pentatonischen Auszug nun über einen V7 in „I“ stellt sich wiederum die Frage nach dem „Warum Pentatonik, wenn die zusätzlich gewonnenen Intervalle 3 in V in „I“ (b in G7 in „C“) und b7 in V in „I“ (f in G7 in „C“), die Pentatonik V in „I“ zur vollständigen diatonischen Auswahl 2 2 1 2 2 2 1 erweitern?“. Man könnte darauf antworten, dass auch diese Pentatonik ihren ganz eigenen Charakter, der sie von der Diatonik klanglich unterscheidet, hat und der z.B. in einer Improvisation über nur einen einzigen Akkord (in „C“ dem G7 Akkord, bzw. einem Pedalton g oder die Bordun-Quinte g/d) besonders reizvoll ist. Es ergibt sich mit dieser Auswahl hier ein „orientalischer“ Charakter.

Eine weitere, klanglich entlegene Variante der Verwendung dieser Auswahl, ergibt sich aus der Möglichkeit das für den Dominantsept-Akkord charakteristische Intervall b5 (Tritonus) zwischen der 3 und der b7 umzudeuten. Diese Umdeutung ist möglich, da der Tritonus die Oktave in zwei genau gleich große Hälften teilt. D.h. die 3 (b in G7) kann auch, enharmonisch verwechselt, eine b7 und die b7 (f in G7) eine 3 in einem Dominantsept-Akkord in einer Entfernung von einem Tritonus zum Grundton eines V7 sein. Im Jazzbereich bezeichnet man dieses Vorgehen treffend und einfach als „Tritonus Substitution“.

Ein jeder Dominantsept-Akkord kann so durch einen zu bildenden Dominantsept-Akkord in einer Entfernung von b5/#11 Zum Grundton des „eigentlichen“ D7 ersetzt werden. Für den G7 in „C“ spielt man also einen Db7 Akkord und kann die konstruierte Mixolydische Pentatonik für die Improvisation darüber verwenden. In einer Akkordprogression von Dm7 über

G7 nach Cmj7 führt die Tritonus Substitution also zu einer chromatischen Bewegung der Basstöne von D, über Db nach C. In einer Improvisation über einen Orgelton g oder die Quinte g/d ergibt sich eine spannungsgeladene Skala mit dem Intervallmuster (vom Orgelton aus betrachtet) b9 3 b5 b6 b7.

Alterierte Mixolydische Pentatonik (Schrittfolge 3 3 2 2 2) (=> CD track 8)
(G Alt Mixo Penta G7 in „C“)

1 b9 b3 #3 b5 b6/b13 b7 1/8

1 3 3 2 2 2 1/8

1 b3 b5 b6/b13 b7 1/8

Für den Fall, dass die Materie an dieser Stelle ein wenig zu „kopfig“ erscheint, empfehle ich jetzt ein bisschen Musik zu hören, am besten eine Reihe von Blues-Gitarristen und John Scofield. Die hier beschriebenen Verfahrensweisen finden sich im Spiel von bspw. John Scofield häufig. Im Spiel von Buddy Guy oder anderen sicherlich als Klang, an den wir uns im Grunde schon lange gewöhnt haben. Hier geht es um die nachvollziehbare und vermittelbare Zusammenfassung und Darstellung von musikalischen Sachverhalten, was die Sache vielleicht manchmal etwas trocken erscheinen lässt. Trotz der Vielzahl von pentatonischen Möglichkeiten die bisher vorgestellt wurden, reduzieren sie sich ja taktil, d.h. in Griffmustern ausgedrückt, auf zwei Schrittfolgen. Zweck beider Schrittfolgen ist, zur Erinnerung, die Darstellung von Dominantsept-Akkorden. Dies können wir nun in vielen unterschiedlichen Varianten tun. Um das Kapitel zu komplettieren folgt an dieser Stelle wieder ein Satz Regeln und dann die Griffmuster Tabelle für die mixolydische Pentatonik.

Regel IX	Um einen V7 in „I“ mit seinem charakteristischen Intervall darzustellen, spiele die Schrittfolge 2 2 3 3 2 von V, also „ V-Mixo-Penta “
Regel X	Um einen V7, bzw. bII7 als seiner Tritonus Substitution, in „I“ darzustellen, spiele „ bII-Mixo-Penta “.

Regel XI	Um einen V7 in „I“ als alterierten Akkord darzustellen, spiele die Schrittfolge 3 3 2 2 2 von V, also „ V-Alt-Mixo-Penta “
Regel XII	Um einen V7, bzw. bII7 als seiner Tritonus Substitution, in „I“ darzustellen, spiele „ bII-Alt-Mixo-Penta “.

Zur Veranschaulichung der vier Regeln hier jeweils ein Beispiel:

Tabelle 2: Verwendung Mixolydischer und Alterierter Mixolydischer Pentatonik

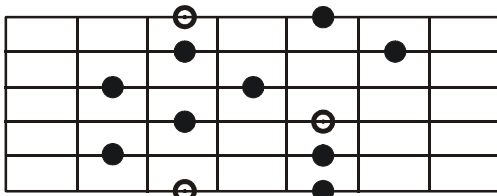
	Akkordverbindung	Schrittfolge	G	Db
Regel IX	Dm7>G7>Cmj7	2 2 3 3 2	g a b d f	
Pentatonik		V-Mixo-Penta	G-Mixo-Penta	
Regel X	Dm7>Db7>Cmj7	2 2 3 3 2		Db eb f as bb
Pentatonik		bII-Mixo-Penta		Db-Mixo-Penta
Regel XI	Dm7>G7>Cmj7	3 3 2 2 2	g bb db eb f	
Pentatonik		V-Alt-Mixo-Penta	G-Alt-Mixo-Penta	
Regel XII	Dm7>Db7>Cmj7	3 3 2 2 2		db e g a b c
Pentatonik		bII-Mixo-Penta		Db-Alt-Mixo-Penta

Der Tabulatur voran gestellt auch hier wieder eine Tabelle mit einer Darstellung der Positionsfolge bei Übungen im Quintenzirkel.

Schrittfolge	Übungen in Quart-Schritten	Übungen in Quint-Schritten
Mixo Penta	1 4 2 5 3	1 3 5 2 4
2 2 3 3 2		

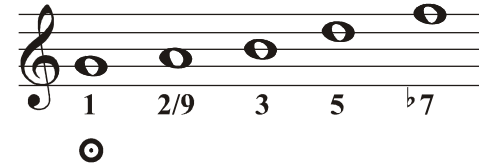
Die Positionen der Mixolydischen Pentatonik sind hier für „G-Mixo-Penta“ wiedergegeben, da der Akkord G7 der Dominantsept-Akkord in der Tonart C ist und „C“ hier im Buch unsere Beispiel-Tonart. Die einzelnen Positionen sind als auf der CD zu hören. (=> CD track 9)

1. Position

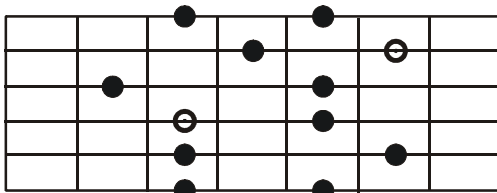


III.

Schrittfolge 2 2 3 3 2; Mixo-Penta

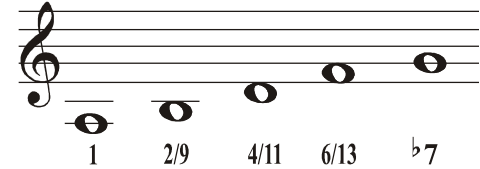


2. Position

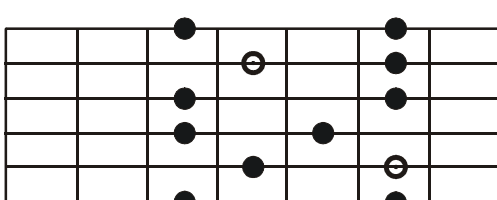


V.

Schrittfolge 2 3 3 2 2

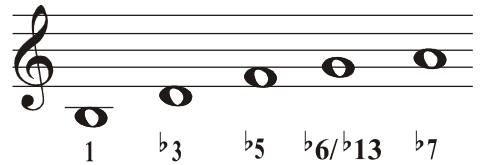


3. Position

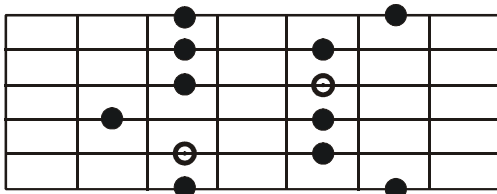


VII.

Schrittfolge 3 3 2 2 2;
Alt-Mixo-Penta



4. Position

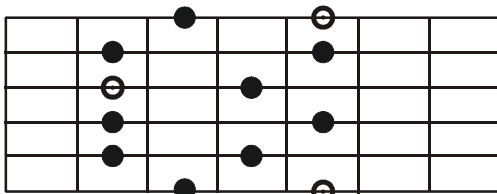


X.

Schrittfolge 3 2 2 2 3



5. Position

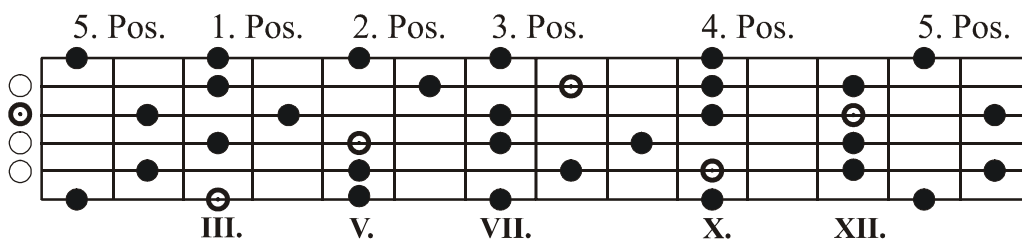


XIII.

Schrittfolge 2 2 2 3 3



Übersicht über alle Positionen



2.9. Das „Vermischen“ von Moll- und Dur Pentatonik (DT => S. 178)

Denken wir weiterhin pentatonisch, erklären sich viele Improvisationen aus einer Verbindung von Moll und Dur Pentatonik. Im Jazz/Rock/Blues Bereich wird ohnehin ziemlich freizügig mit der Pentatonik umgegangen. Unsere Ohren haben sich an ein „c“ über einen A7 Akkord gewöhnt, an die Nicht-Funktionale Aufeinanderfolge von Dominantsept Akkorden (z.B. Takte 9 und 10 in einer 12 taktigen Blues Progression; auf einen V7 folgt ein IV7 ohne funktionalen Bezug), an das damit verbundenen Fehlen von Leittönen/Vorhalten, also insgesamt an die Aufhebung vieler Regeln der Funktionalen Musikanalyse.

Wenn hier weiterhin von beispielsweise „Tonika“ und „Stufen“ gesprochen wird, so macht dies aus zweierlei Gründen Sinn: Zum einen sind nach wie vor viele tonale Bezüge im Jazz/Rock und Blues funktional, zum anderen stellt das Vokabular der Funktionsanalyse und der Stufentheorie vernünftige, tradierte und konventionelle Begriffe zur Verfügung, um musikalische Sachverhalte treffend und vermittelbar zu beschreiben, auch wenn diese nicht eigentlich „funktional“ sind.

Warum diese Ausführungen? Die Unterscheidung in Moll- und Dur-Pentatonik selbst ist schon eine Anleihe aus dem diatonischen System. Beginnt man nun konsequent Dur Terzen über Dur Akkorde zu spielen, bewegt man sich auf die diatonische 7 Ton Leiter zu. Durch die Verwendung von kleiner und großer Terz, der „blue note“ dazwischen, der großen Sext und scheinbar chromatischer Tonbewegungen die man oft im Blues hört und spielt, ergeben sich sogenannte „Blues Skalen“. Die Bezeichnung des im Blues verwendeten Tonmaterials als Skala erscheint vernünftig um das nicht aus dem Dur/Moll-System stammende Material in dieser Musik zu erfassen. Tatsächlich aber stellen auch diese Skalen wieder nur eine Krücke dar, um in abendländischen Begriffen zu erfassen (und zu lehren), was nicht explizit abendländisch ist. Schon beschriebene „bendings“, der Reiz der „blue notes“ sind aber Qualitäten dieser Töne, die sich nur schwer in unserer Notenschrift erfassen lassen. Was genau einen Ton „blue“ macht und ob seine Tonhöhe einer objektiv messbaren, ganz bestimmten Frequenz entspricht, ist strittig. Tatsache ist, dass unterschiedliche Spieler/Spielerinnen ganz unterschiedliche blue notes spielen und Zuhörer diese entweder als „blue“ empfinden oder eben nicht.

Weil es so viele unterschiedliche Auffassungen gibt und vieles das wir spielen aus der Pentatonik stammt, wird hier der Vermittelbarkeit des Stoffes Rechnung tragend, vom „Vermischen“, also einer Kombination von Tönen aus der Moll-, bzw. Dur-Pentatonik gesprochen und versucht werden bestimmte Klänge und Melodie Bewegungen mit den Begriffen und dem System der Moll- und Dur-Pentatonik zu erklären.

Auf die Funktionalisierung von Blues Progressionen („Parker Blues“) wird hier nur am Rande eingegangen werden. Mehr hierzu in den Kapitel über die Diatonik. „Wo“ sich blue notes befinden, soll hier nur angedeutet werden. Wie diese ausgeformt werden, bleibt dem Spieler/der Spielerin überlassen. Die in diesem Abschnitt vorgestellten Möglichkeiten, stellen nur Material vor, mit dem sich Bluesmäßige Linien und Klänge erzeugen lassen.

„Vermischte“ Moll- und Dur-Pentatonik; Intervallfolge und Tabulatur (=> CD track 10)

(Beispiel Tonarten sind hier die Moll- und Dur-Pentatoniken mit dem Grundton „bb“)

The diagram shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb). The notes are: Bb, 3, 4/11, 5, b7, 1/8. Below the staff, the intervals are listed: 1, b3, 4/11, 5, b7, 1/8. Below that, the intervals are listed: 1, 2/9, 3, 5, 6/13, 1/8. The guitar fretboard diagram shows the 5th and 1st positions for the Bb Pentatonic scale. The 5th position is labeled '5. Pos. Dur-Penta' and the 1st position is labeled '1. Pos. Moll-Penta'. The fretboard has six strings and seven frets. The notes are: 5th fret (III), 6th fret (VI), 7th fret (III), 8th fret (VI), 9th fret (III), 10th fret (VI), 11th fret (III), 12th fret (VI).

Mögliche Stufenakkorde der Vermischten Moll-/Dur-Pentatonik Bsp.: „bb“ als 1 (=> CD track 11)

The diagram shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb). The notes are: Bb7, Cm7, Dm7b5, Ebmj7, Fm7, Gm7, Abmj7, Bbm7, Cm7, Dbmj7, Eb7, Fm7, Gm7b5, Abmj7. Below the staff, the chords are listed: Bb7, Cm7, Dm7b5, Ebmj7, Fm7, Gm7, Abmj7, Bbm7, Cm7, Dbmj7, Eb7, Fm7, Gm7b5, Abmj7.

Anhand der auf den „Stufen“ der Vermischten Moll/Dur Pentatonik gebildeten Vierklänge wird deutlich, wie wenig sich die im Blues verwendeten Klänge noch mit den Begriffen der Funktionsanalyse fassen lassen. Bringt man die Stufenakkorde in eine Diatonische Reihenfolge, ergibt sich folgendes Bild:

Tabelle 3: Stufenakkorde der vermischten Moll-/Dur-Pentatonik

Vermischte Stufe	IVmj7	V-7	VI-7	bVIIImj7	I7	II-7	III-7b5
Eb Dur	Ebmj7	F-7	G-7	Abmj7	Bb7	C-7	D-7b5
Ab Dur	Abmj7	Bb-7	C-7	Dbmj7	Eb7	F-7	G-7b5
Vermischte Stufe	bVIIImj7	I-7	II-7	bIIIImj7	IV7	V-7	VI-7b5

Was wir mit der "Tonart" Bb zu erfassen suchen, ist funktional betrachtet eine Mischung aus zwei Tonarten eine, bzw. zwei Quarten nach links auf dem Quintenzirkel.

Die hier erfassten Stufen einer Vermischten Moll-/Dur-Pentatonik sind so nur ein Experiment, lassen sich vielleicht aber sinnvoll nutzen bei einer späteren Komposition oder der Reharmonisierung eines Stückes in einer Improvisation. Die wechselnde und/oder teilweise vermischte Benutzung der Moll und Dur Pentatonik charakterisiert das Spiel, den „sound“, unterschiedlicher Musiker/Musikerinnen. Es gäbe sicherlich noch so einiges zur Pentatonik zu sagen, wie z.B. das Erfinden anderer als der bis hier vorgestellten Schrittfolgen. Ich denke aber, dass man mit dem was hier bisher angerissen wurde schon sehr weit kommt und wir mit den zusätzlichen Möglichkeiten eigentlich schon in die Diatonik „vorgestoßen“ sind. Eine ganze Reihe von Übungen und Übungsmethoden finden sich im didaktischen Teil zu den Kapiteln 2.1. bis 2.5.. Zur Verwendung und den Methoden die Moll- und Dur-Pentatonik zu vermischen ist dort auch einiges gesagt.

Am Ende dieses Kapitels nun die angekündigten Vorschläge für die Übung einiger pentatonischer Sequenzen im Quintenzirkel. Alle Übungen gehen vom Grundton „a“ aus und sind Moll-Pentatonisch. Einzig die erste Übung, das Spiel der Moll-Pentatonik von 1. Position auf- und abwärts um dann in die folgende Tonart mit ihrer entsprechenden Position zu gelangen, ist für die ersten fünf Tonarten ganz ausgeschrieben. Von den folgenden Sequenzen werden dann nur der Ausgangspunkt (1. Position A-Moll-Pentatonik, tiefster Ton, also „A“) und der Umkehrpunkt (1. Position A-Moll-Pentatonik, höchster Ton, also „c““) notiert. Danach folgt man der Positionsfolge für die schrittweise Umkreisung des Quintenzirkels links herum, also in Quarten. Diese Sequenzen sind nur Vorschläge, viele andere sind möglich und es bietet sich an, eigene Sequenzen zu erfinden und diese dann der vorgeschlagenen Systematik folgend zu trainieren. Auch sind andere Ausgangspositionen und/oder Grundtöne möglich und selbstverständlich auch die Bewegung rechts herum im Zirkel. Hier noch einmal die Positionsfolge für die Moll-Pentatoniken:

Schrittfolge	Übungen in Quart-Schritten	Übungen in Quint-Schritten
Moll Penta. 3 2 2 3 2	1 4 2 5 3	1 3 5 2 4

2.10. Übungen zur Pentatonik (=> CD track 12) (DT => S. 179)

I. Tonleitern auf und ab; von Position zu Position

A-Moll; 1. Position



D-Moll; 4. Position



G-Moll; 2. Position



C-Moll; 5. Position



F-Moll; 3. Position



II. Vierergruppen aufwärts; binär (1 2 3 4; 2 3 4 5 usw.)



III. Vierergruppen aufwärts; ternär



IV. Vierergruppen abwärts; binär (4 3 2 1; 5 4 3 2 usw.)



V. Viergruppen abwärts, ternär



VI. Vierergruppen auf und ab; binär (1 2 3 4; 5 4 3 2; 3 4 5 1 usw.)

VII. Vierergruppen auf und ab; ternär

VIII. Dreiergruppen aufwärts; ternär (1 2 3; 2 3 4 usw.)

IX. Dreiergruppen auwärts; binär

X. Dreiergruppen abwärts; ternär (3 2 1; 4 3 2 usw.)

XI. Dreiergruppen abwärts; binär

XII. Dreiergruppen auf und ab; ternär (1 2 3; 4 3 2; 3 4 5 usw.)

XIII. Dreiergruppen auf und ab; binär

3. Diatonik

3.1. Die Dur-Tonleiter ihre Schrittfolge und Intervallmuster (DT => S. 180)

„Diatonik (griech. Dia = durch, tonos = Ton; durch die Tonfolge hindurch), Bewegung der Töne in Ganz- (2 Halbtöne, der Autor) und Halbtonschritten (1 Halbton, der Autor). Die Siebenstufige Oktave enthält 2 leitereigene Halbtöne, jeder zwischen Gruppen von 2 und 3 Ganztönen gelegen. In der griech. Musiklehre war die D. eines, und zwar nach Aristoxenos (um 300 v. Chr.), das älteste der Tongeschlechter neben der Chromatik und Enharmonik, denen gegenüber sie die größeren Intervalle hatte usw.“¹³

Die in den vorhergehenden Kapiteln vorgestellte Pentatonik ist in der dargestellten Schrittfolge ein Auszug aus unserer diatonischen gleichmäßig schwebenden Temperierung. Es gibt durchaus noch andere pentatonische Aufteilungen der Oktave in den unterschiedlichen Musiken unserer Welt, die nichts mit unserer Temperierung zu tun haben, außer dass sie die Oktave in bestimmte Schrittfolgen aufteilen.

Von dieser gleichmäßigen Temperierung abweichende Intervalle haben wir ausschließlich in den sogenannten „Blue Notes“ kennen gelernt. Dass Instrumente und die menschliche Stimme in der Lage sind, auch von unserem strengen Regelsystem abweichende Klänge hervorzubringen, ist gerade im Jazz und Rock selbstverständlich. Die folgenden Kapitel beschäftigen sich auszugsweise mit den in unserem Regelsystem und seinen Darstellungsweisen möglichen Verwendungen der uns geläufigen Aufteilung der Oktave in eine bestimmte Schrittfolge von Halb- und Ganztönen.

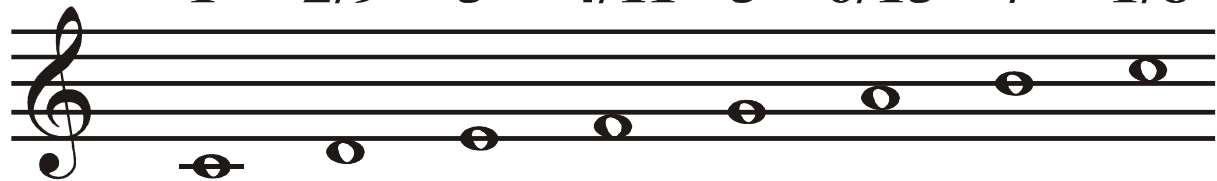
Mit den pentatonischen Skalen, den konstruierten pentatonischen Skalen und dem Vermischen pentatonischer Skalen unterschiedlichen „Geschlechts“, gelangen wir in den diatonischen Raum. Sind die improvisatorischen Möglichkeiten schon mit nur fünf Tönen sehr umfangreich, wachsen sie mit sieben Tönen noch gewaltiger. Auch wenn die folgenden Kapitel noch sehr viel mehr Material enthalten als die vorangegangenen, beschreiben sie nur den Stand des Wissens des Autors und sind sicherlich nicht erschöpfend. Sie sollen einen Überblick über die Möglichkeiten geben mit der Diatonik improvisatorisch und kompositorisch umzugehen.

Ich denke der Leser hat sich an die Terminologie dieses Buches gewöhnt. Daher folgt eine Einführung in die Diatonik nun im „Schnelldurchlauf“. Die Schrittfolge der Durtonleiter lautet: 2 2 1 2 2 2 1. Mit den zwei neu gewonnenen Tönen lassen sich nun auf jeder Stufe in Terzen geschichtete Vielklänge bilden. Jede Stufe hat ihre eigene Skale (Modus, Kirchentonleiter), die jede für sich einen ganz eigentümlichen Charakter haben.

¹³ Eberhard Thiel, Sachwörterbuch der Musik, 1962, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, S. 103

Die Dur-Tonleiter; Intervallmuster, Schrittfolge und Positionen (=> CD track 13)

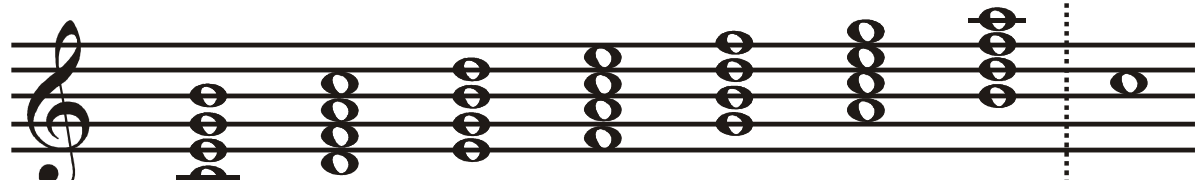
1	2/9	3	4/11	5	6/13	7	1/8
----------	------------	----------	-------------	----------	-------------	----------	------------



2	2	1	2	2	2	2	1
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	

Die Dur Tonleiter; Stufenakkorde, Stufen und Funktionen (=> CD track 14)

Cmj7	Dm7	Em7	Fmj7	G7	Am7	Bm7b5
-------------	------------	------------	-------------	-----------	------------	--------------



Imj7	ii7	iii7	IVmj7	V7	vi7	vii7b5
T	Sp	Tg	S	D	Tp	Dg

Den einzelnen Stufen-Akkorden (römische Ziffern) sind ab hier Funktionstheoretische Buchstabensymbole zugeordnet. Die Funktionstheorie als Teil der Harmonielehre geht von drei tragenden Säulen der Tonalität (und dies unter *Voraussetzung* einer Tonalität): „...der Tonika als stetigem Zentrum ... die Quintklänge der (Ober-)Dominante und Unter(=Sub)dominante als Spannungselemente gegenüber ...“¹⁴. Die verbliebenen vier Stufenakkorde werden neben den „Hauptfunktionen“ T, D und S auf diese bezogen und als „Nebenfunktionen“ interpretiert. Bewegt man sich improvisatorisch in einer Tonalität, d.h. es gibt tatsächlich eine Tonika, kann die Funktionstheorie sehr hilfreich sein. Sie erleichtert die Skalenwahl und kann scheinbar aus dem Rahmen fallende Klänge für uns verortbar machen. Sie setzt im Gegensatz zur Bezeichnung von Akkorden als „Stufen“ Harmonien in Relation zueinander. Das Wissen um derlei Verwandtschaften ist unter anderem hilfreich bei der Reharmonisierung von tonalen Akkordfolgen. Die Funktionstheorie fußt auf

¹⁴ Thiel, Eberhard (1962): Sachwörterbuch der Musik; Kröners Taschenausgabe, Band 210, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1962, Seite 158

dem Dur-/Moll-System und betrachtet eben dessen Auswahl von Tönen aus der zwölfstufigen Chromatik. Die Bezeichnung der Akkorde mit Hilfe der Stufentheoretischen Bezeichnungen schafft demgegenüber keine Relationen zwischen den Akkorden und stellt auch keine Hierarchien her. Allerdings stellt die hier verwendete Form der Bezeichnungen in Stufen eine Mischform aus Funktions- und Stufentheorie dar. Als „I“ wird derjenige Akkord verstanden, der auf dem 1. Ton einer beliebigen Leiter gebildet wird, dies allerdings „wertfrei“ und nur zur „räumlichen“ Einordnung eines Klangs. Die Stufe sagt unter Umständen nichts darüber aus, welche Leiter zu dem Klang passt oder ob er überhaupt in den tonalen Rahmen gehört innerhalb dessen er erklingt. Stufenbezeichnungen wie sie hier verwendet werden, ordnen einer Tonika die „I“ zu, bzw. eine „i“ einer Moll-Tonika. Analysiert man jedoch z.B. einen „Db7“ Akkord in einer Akkordfolge als stufentheoretisch „bII7“ ist dies weniger aussagekräftig als die funktionsanalytische Bezeichnung als „Dominante, ohne Grundton mit der tiefalterierten Quint im Bass“.¹⁵ Als Hinweis auf Spielmöglichkeiten in nicht-funktionalen Akkordfolgen können Stufentheoretische Bezeichnungen helfen, herauszufinden, welche Skale man verwenden kann. Dies unter der Maßgabe, dass man einzelnen Stufen Skalen zuordnet. So könnte man bspw. auf die Kirchentonart „Dorisch“ verweisen, beschreibe man Dm7 als „ii“ in „C“. Sagte man hingegen „iii“, hieße dies die Phrygische Schrittfolge zu spielen.

Diese Ausführungen führen uns direkt in das nächste Kapitel.

3.2. Die Kirchentonleitern (Skalen, Modi) (DT => S. 181)

Aus der Schrittfolge 2 2 1 2 2 2 1 ergeben sich aus den Tönen einer Dur Tonleiter noch sechs weitere Schrittfolgen. Obwohl deren Bezeichnung als „Kirchentonleitern“ einen Begriff verwendet der eigentlich einen Musikhistorisch anderen Sachverhalt beschreibt¹⁶, bleiben wir bei dieser Bezeichnung. Andere Bezeichnungen für die Wahl eines anderen als dem ersten Ton, dem Grundton einer Dur Tonleiter als Ausgangston einer Schrittfolge, sind: „Modus“, „Skale/a“. D.h. (bspw.): Beginnt man die Dur Tonleiter einer bestimmten Tonart von ihrem zweiten Ton, ergibt sich folgende Schrittfolge: 2 1 2 2 2 1 2

Jedem Ton einer Dur Tonleiter, jeder Stufe, kann so eine charakteristische Schrittfolge zugeordnet werden. Das jeweils verwendete Tonmaterial bleibt also

¹⁵ Ich verwende statt dieser zwar aussagekräftigen, jedoch komplizierten Bezeichnung die, die aus der Sicht eines Jazzmusikers verwandt würde, nämlich Db7 als G7, in Tritonus-Substitution. Diese Begriffe werden später erläutert.

¹⁶ Eberhard Thiel, Sachwörterbuch der Musik, 1962, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, S. 245, 246

das Gleiche. Durch die Verwendung eines anderen Bezugstons verändert sich aber die Schrittfolge und damit die Tendenz der gespielten Klänge. Wählt man nun beim Improvisieren in einer bestimmten Tonart beim Spiel über bspw. den Mollakkord der ii. Stufe eine andere Schrittfolge als die oben erwähnte, verlässt man automatisch die Tonart. Die Funktion der Stufe wird nicht korrekt wiedergegeben.

Benutzt man also eine „falsche“ Schrittfolge, bezieht sich der Akkord/die Melodie nicht mehr auf die Ausgangstonart.. Jeder Stufe einer Dur Tonleiter wird also ein bestimmter Dur- bzw. Moll-Vielklang zugeordnet. Entsprechend wird jedem dieser Stufenakkorde eine bestimmte Schrittfolge/Skale zugeordnet, die aus den Tönen der Ausgangstonart besteht und die den Klang der erzeugt wird in die „korrekte“ Beziehung zur Ausgangstonart stellt.

In der Tabelle 4 sind den Stufenakkorden ihre Funktion und die jeweilige Skale zugeordnet.

Jeder dieser Modi hat seinen charakteristischen ganz eigentümlichen Klang und seinen funktionalen Bezug zur Stufe I, der Tonika. Das Spannungsverhältnis eines Stufenakkordes und dem dazu gehörigen Modus zur Tonika ergibt sich aus der fortwährenden Präsenz der Tonika durch die in sich ruhende Auswahl 2 2 1 2 2 2 1, deren Raster ja immer erhalten bleibt, auch dann wenn man die Auswahl nicht über den Grundton (den ersten Ton der Auswahl) spielt. „Verspielt“ man sich nun und wählt eine für einen Klang in einer Bezugstonart falsche Schrittfolge, „rückt“, bzw. „moduliert“ man unabsichtlich und wir nehmen sofort einen anderen tonalen Bezug wahr.

Aus der allgegenwärtigen „Sogwirkung“¹⁷ der Tonika in einer Schrittfolge 2 2 1 2 2 2 1 erklärt sich der schwebende Charakter von Improvisationen die sich zwar der Auswahl 2 2 1 2 2 2 1 bedienen, deren temporärer Bezugston jedoch nicht die I. Stufe ist (Modale Improvisation).¹⁸ Dabei hat jeder Modus wieder seinen ganz eigentümlichen Charakter und je nach persönlicher Tradition/Prädisposition werden unterschiedliche Modi als mehr oder weniger stabil empfunden.

In der folgenden Tabelle sind die sieben Kirchentonleitern dargestellt. Einer jeden ist ihr Name, ihre Stufenbezeichnung, ihre Funktion und ein Beispiel in „C“ zugeordnet.

¹⁷ Schönberg, Arnold, Harmonielehre, Universal Edition, ue 3370, 1922, Auflage von 1997

¹⁸ Mehr über die Hintergründe und Bedingungen für Wahrnehmung musikalischer Oberflächen und die empirischen Grundlagen: Lerdahl, Fred: Tonal Pitch Space, Oxford University Press, Oxford, New York, 2001

Tabelle 4: Die Kirchentonleitern (Skalen, Modi) (=> CD track 15)

Ionisch; Stufe I, Funktion T; in "C" Cmj7

1 2/9 3 4/11 5 6/13 7 1/8
2 2 1 2 2 2 1

Dorisch; Stufe ii, Funktion Sp; in "C" Dm7

2 1 2/9 b3 4/11 5 6/13 b7 1/8
2 1 2 2 2 1 2

Phrygisch; Stufe iii, Funktion Tg; in "C" Em7

3 1 b2/b9 b3 4/11 5 b6/613 b7 1/8
1 2 2 2 1 2 2

Lydisch; Stufe IV, Funktion S; in "C" Fmj7

4 1 2/9 3 #4/#11 5 6/13 7 1/8
2 2 2 1 2 2 1

Mixolydisch; Stufe V, Funktion D; in "C" G7

5 1 2/9 3 4/11 5 6/13 b7 1/8
2 2 1 2 2 1 2

Äolisch ("Natürliches Moll"; Stufe vi, Funktion Tp; in "C" Am7

6 1 2/9 b3 4/11 5 b6/b13 b7 1/8
2 1 2 2 1 2 2

Lokrisch; Stufe vii0, Funktion Dg (D(oG)9/3); in "C" Bm7b5

7 1 b2/b9 b3 4/11 b5 b6/b13 b7 1/8
1 2 2 1 2 2 2

Durch die Verwendung der jeweils „korrekten“ Skale, wird ein Klang (dies kann ein Akkord, eine Melodie, eine Basslinie sein) innerhalb des tonalen Bezugs gehalten. Dies mag selbstverständlich klingen, sei hier aber dennoch angemerkt. Für eher unerfahrene oder mit der Skalentheorie noch nicht so bewanderte Spieler/Spielerinnen erschließt es sich nicht unmittelbar, warum über einzelne Klänge (z.B. „Am“ in „C“) nun unbedingt A-Äolisch gespielt werden muss um in C-Dur zu bleiben. Andersherum ermöglicht das Wissen um die unterschiedlichen Charaktere der Skalen es dem/der erfahreneren Spieler/Spielerin Klänge innerhalb einer Tonart weiter entfernt klingen zu lassen, eben durch bspw. Verwendung einer Dorischen Skale über einen Äolischen Zusammenhang.

Obwohl „nur“ zwei Töne zur Auswahl hinzu gekommen sind potenzieren sich die Möglichkeiten und ein komplexes Regelsystem entsteht. Hier können nur einzelne dieser Regeln vorgestellt werden. Ich verweise auf Harmonielehren die schon vorliegen (wieder Siggi Busch und für denjenigen der tiefer einsteigen möchte Arnold Schönbergs „Harmonielehre“).

Die Riemannsches' Funktionstheorie geht, wie bereits vorgestellt, von drei tonalen Säulen, der Dominante, der Subdominante und als deren Bezugszentrum der Tonika aus. Die Tonika, also derjenige in Terzen geschichtete Vielklang, der als Grundton den ersten Ton einer Dur-Tonart hat, auf sie läuft jede Bewegung in tonaler Musik hinaus. Um zur Tonika zu gelangen werden Kadenz gebildet. Die klassische Kadenz lautet: S>D>T (Bsp.: F>G>C). Eine im Jazz gebräuchliche Kadenz ist: Sp>D>T (Bsp.: Dm>G>C) oder in Stufen dargestellt: ii>V>I. Die korrekten Skalen sind also: ii-Dorisch>V-Mixolydisch>I-Ionisch. Nun könnte man sagen das es genügen würde I-Ionisch zu spielen, denn ii-Dorisch und V-Mixolydisch haben das gleiche Tonmaterial. Anders als in der Pentatonik ergeben sich aber schärfere Dissonanzen, spielte man zu jedem Zeitpunkt über die beschriebene Kadenz I-Ionisch. In der Pentatonik konnten wir zwei Akkorde bilden welche sich dann auch nur in einem Ton unterscheiden. Auf den Stufen der Dur-Tonleiter lassen sich auf jedem Ton der Skala Akkorde bilden. Wie bereits im pentatonischen Teil vorweg genommen, hat ein jeder dieser Akkorde seinen eigenen Charakter der trefflich durch seine wichtigsten Intervalle ausgedrückt werden kann. Dieses Intervall ist nicht in erster Linie der Grundton eines Akkordes, sondern die Terz. Ein Moll-Akkord unterscheidet sich von seinem Dur-Namensvetter einzig durch den Schritt drei Halbtöne nach „oben“ vom Grundton. Die Quinte befindet sich immer in einer Entfernung von sieben Halbtönen zum Grundton. Setzt man nun einen tonalen Bezug, wählt also eine Tonart, bestimmen die Tonika und das Akkordgeschlecht (Dur oder Moll) eines jeden Akkordes dessen Beziehung zum Zentrum. So sind in der Tonart „C“ und ihrer Kadenz F>G>C die Töne „a“, „b“ und „e“ als den jeweilige Terzen der Akkorde wichtig (in einer ii>V>I Verbindung also die Töne „f“, „b“ und „e“). Wir haben also jetzt die jeweiligen

Terzen bestimmt. Den weiteren Bezugsrahmen erhalten wir durch die Tonart in der wir uns befinden. Wählen wir nun also zwar die richtige Terz, jedoch die falsche Skala, geraten die Relationen durcheinander.

Betrachtet man eine Kadenz ausschließlich durch die Bewegung des Basses (Bsp.: f>g>c, bzw. d>g>c), ergibt sich folgende Reihenfolge von Tönen auf ein tonales Zentrum zu: 2 nach oben, 5 nach oben, oder 5 nach oben gefolgt von 5 nach oben. Anders ausgedrückt: Auf einem beliebigen Dur-Akkord folgt im Abstand von zwei Halbtonschritten ein weiterer Dur-Akkord auf den ein Dur-Akkord im Abstand von fünf Halbtonschritten folgt. Als ii>V>I Verbindung ausgedrückt folgt auf einen beliebigen Moll-Akkord ein Dur-Akkord im Abstand von fünf Halbtonschritten, um in einen weiteren Dur-Akkord von wiederum fünf Halbtonschritten Abstand zu münden. Für Gitarristen ergeben sich erst einmal ganz einfache Verfahrensweisen dies auf dem Griffbrett nachzuvollziehen.

Halten wir also fest:

1. Eine Kadenz (ein ganzer Schluss) ist die Akkord-Bewegung ii>V>I
2. Der korrekte tonale Bezug zur I wird durch die korrekte Skala geliefert
3. Die Terz reicht aus ein Akkordgeschlecht zu bestimmen
4. Ein Akkord kann durch seine Parallele ersetzt werden

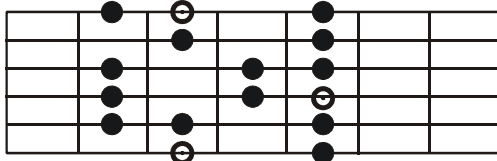
Diese vier einfachen Regeln werden in folgenden Kapiteln weitere Implikationen haben. Doch wir gehen schrittweise voran und schließen diesen Abschnitt fürs Erste. Auf der nächsten Seite sind die Griffbrett-Positionen für die Dur-Tonleiter dargestellt.

Schrittfolge	Übungen in Quart-Schritten	Übungen in Quint-Schritten
Dur-Tonleiter	1 5 2 6 3	1 3 6 2 5
2 2 1 2 2 1		

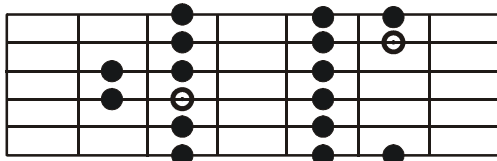
Bei den Übungen für die Dur-Tonleiter sei folgender Hinweis gemacht: Damit die linke Hand sich ruhig in einer Lage bewegen kann ist es notwendig beim Gang durch den Zirkel einzelne Töne aus benachbarten Positionen zu „leihen“. Bewegt man sich in Quarten um den Zirkel ist dies schon bei der dritten Tonart, also einer zweiten Position notwendig. Statt auf der E-Saite den dritten Ton der Position zu spielen, beginnt die komplette Übung mit dem zweiten Finger für den ersten Ton der ersten Position, so dass der erste Finger sich dann in der zweiten Position einen Ton aus der ersten „leiht“. Das gleiche gilt für die 6. Position und die 3., die dann vertikal abwärts allerdings genau wie in der Tabulatur dargestellt gespielt werden kann um dann in einer erneuten ersten Position einer neuen Tonart mündet. In den Übungen ist dieser Fingersatz durch eine „2“ unter dem entsprechenden Ton dargestellt.

3.3. Die Dur-Tonleiter; Griffbrett-Positionen (=> CD track 16) (DT => S. 184)

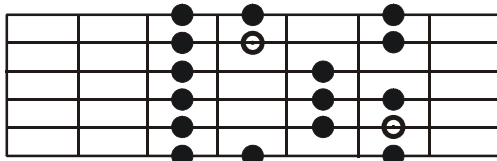
1. Position



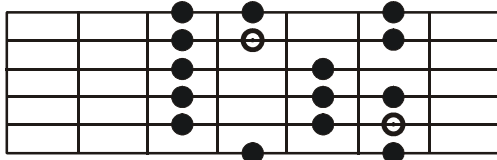
2. Position VIII.



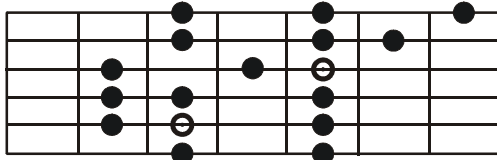
3. Position X.



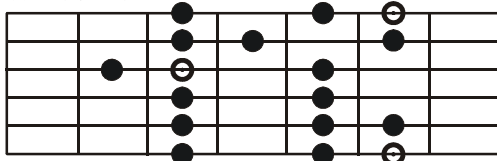
4. Position XII.



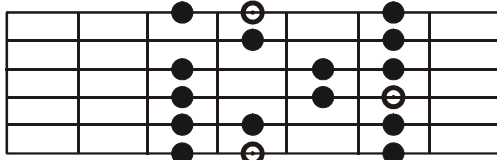
5. Position I.



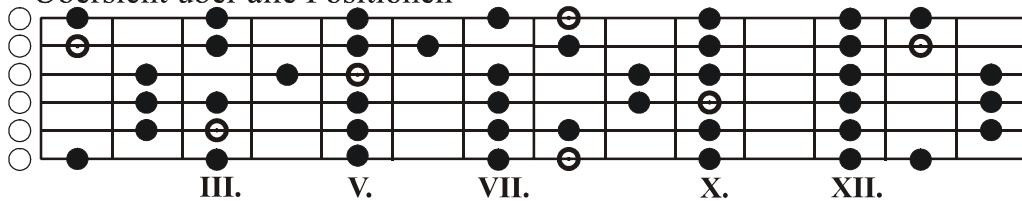
6. Position III.



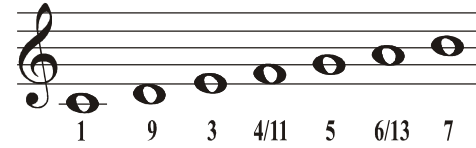
7. Position V.



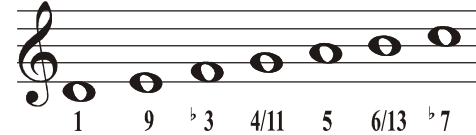
VII.
Übersicht über alle Positionen



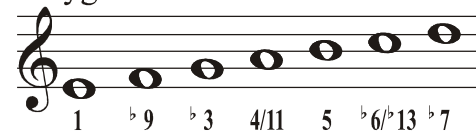
Ionisch



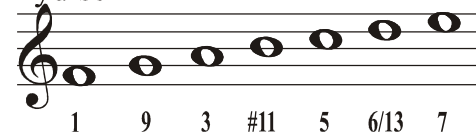
Dorisch



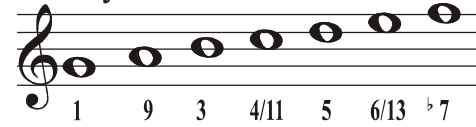
Phrygisch



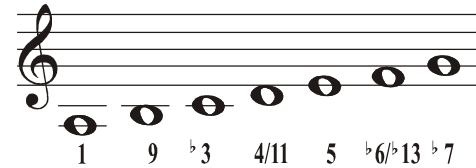
Lydisch



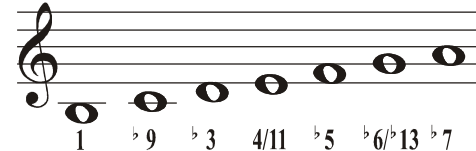
Mixolydisch



Äolisch



Lokrisch



3.4. In Terzen geschichtete Vielklänge (DT => S. 185)

In Kapitel 3.1. sind die 7 Stufenakkorde der Dur-Tonleiter dargestellt. Bei den dargestellten Akkorden handelt es sich schon um Vierklänge, die Dreiklänge wurden ausgelassen. Diese werden nun nachgereicht.

Man unterscheidet drei Arten von Akkordstellungen: Die Grundstellung mit der Intervallfolge 1, 3(bzw. b3), 5, die erste Umkehrung (3(b3), 5, 1) und die zweite Umkehrung (5, 1, 3(b3)). Diese Akkordstellungen können in enger, bzw. weiter Lage dargestellt werden.

Auf der Gitarre spielt man vom ersten Augenblick Akkorde mit mehr als drei Chören. Spielt man z.B. ein „E-Dur“ Grundgriffmuster erklingen sechs Töne und zwar: *E B e g# b und e'*. Es erklingen vier Akkordstellungen gleichzeitig: E B und e sind ein *Quintakkord*, ein so genannter „powerchord“, B e und g# ergibt die *zweite Umkehrung*, e g# und b bringen den Akkord in Grundstellung und zu guter letzt ergeben g# b und e' einen *Sext-Akkord*, also die *erste Umkehrung*. Die drei letztgenannten sind Dreiklänge in enger Lage. Diese lassen sich mit dem entsprechenden Basston für Gitarristen über das ganze Griffbrett verteilen. Eine Liste dieser Dreiklänge befindet sich im Anhang. Die Dreiklänge in sogenannter weiter Lage lassen sich am besten mit dem jeweiligen Basston auf entweder E- oder A-Saite ausführen. Dafür muss man sich im Prinzip nur sechs unterschiedliche Griffmuster merken. Auch diese sind im Anhang aufgelistet. Eine Sonderstellung nimmt harmonisch und taktil der Akkord der siebten Stufe ein. Hierzu wird mehr im Kapitel 6, „Verminderte Akkorde“ gesagt werden. An dieser Stelle zwei Reharmonisierungen einer einfachen Akkordfolge mit Hilfe von Dreiklängen. Der Effekt, vor allem bei der Verwendung der Akkorde in weiter Lage, ist ganz famos. (=> CD track 17)

The image displays four lines of musical notation, each representing a sequence of guitar chords. The chords are written in treble clef and are organized into four measures per line. The first line starts with measure 1 and ends with measure 8. The second line starts with measure 5 and ends with measure 12. The third line starts with measure 9 and ends with measure 16. The fourth line starts with measure 13 and ends with measure 20. Each chord is represented by a vertical stack of notes on a five-line staff, with the chord name written above it.

Line 1: C, G/B, Am/C, F/C, C, G/B, Em/B, Am/C

Line 2: 5 C, G/B, F/A, G/B, Am/E, F, G/D, C/E

Line 3: 9 C, G/B, Am, F/A, C/G, G, Em/G, Am

Line 4: 13 C/G, G/B, F/C, G/D, Am/C, F/C, G/D, C/E

(=> CD track 18)

Stufenakkorde in Grundstellung; enge Lage

C Dm Em F G Am B0

A musical staff in G-clef and 8/8 time showing seven triads in close position: C, Dm, Em, F, G, Am, and B0. Each chord is represented by three notes on a single staff.

Stufenakkorde in erster Umkehrung; enge Lage (Sext-Akkord)

C/E Dm/F Em/G F/A G/B Am/C B0/D

A musical staff in G-clef and 8/8 time showing seven triads in first inversion: C/E, Dm/F, Em/G, F/A, G/B, Am/C, and B0/D. Each chord is represented by three notes on a single staff.

Stufenakkorde in zweiter Umkehrung; enge Lage (Quart-Sext-Akkord)

C/G Dm/A Em/B F/C G/D Am/E B0/F

A musical staff in G-clef and 8/8 time showing seven triads in second inversion: C/G, Dm/A, Em/B, F/C, G/D, Am/E, and B0/F. Each chord is represented by three notes on a single staff.

Stufenakkorde in Grundstellung; weite Lage (Quint-Dezim-Akkord)

C Dm Em F G Am B0

A musical staff in G-clef and 8/8 time showing seven triads in wide position: C, Dm, Em, F, G, Am, and B0. Each chord is represented by three notes on a single staff.

Stufenakkorde in erster Umkehrung; weite Lage (Sext-Dezim-Akkord)

C/E Dm/F Em/G F/A G/B Am/C B0/D

A musical staff in G-clef and 8/8 time showing seven triads in first inversion, wide position: C/E, Dm/F, Em/G, F/A, G/B, Am/C, and B0/D. Each chord is represented by three notes on a single staff.

Stufenakkorde in zweiter Umkehrung; weite Lage (Sext-Undezim-Akkord)

C/G Dm/A Em/B F/C G/D Am/E B0/F

A musical staff in G-clef and 8/8 time showing seven triads in second inversion, wide position: C/G, Dm/A, Em/B, F/C, G/D, Am/E, and B0/F. Each chord is represented by three notes on a single staff.

Die Verwendung von Dreiklängen in der beschriebenen Form hat zwei scheinbar gegensätzliche Folgen für den Improvisator: Einerseits „zementieren“ vor allem die Akkorde in enger Lage eine Tonalität, so dass der melodisch-harmonische Freiraum eingeengt wird, andererseits kann der Improvisator einen Akkord genauer definieren, d.h. einen Klang ausformen da Alterationen wie Sept, Sext, None usw. fehlen. Im nächsten Kapitel wird es um sogenannte „Oberstrukturen“ gehen. Dabei handelt es sich um Töne die zu einem Akkord addiert werden, wie eben z.B. eine None usw.. Gleichzeitig geben die Oberstrukturen aber auch die Möglichkeit einen Akkord auf Intervalle zu

reduzieren, die erst einmal nur wenig mit dessen Geschlecht und/oder Grundton zu tun haben. Im Prinzip gilt dies auch schon für in Terzen geschichtete Dreiklänge, denn was sind Terz und Quinte anderes als eine Oberstruktur ihres jeweiligen Grundtones? Man kann also schon mit Dreiklängen sehr fern erscheinende Relationen schaffen. Ein Beispiel: Der Sext-Dezim-Akkord Dm/F könnte auch als der Akkord F6 betrachtet werden, der Sext-Undezim-Akkord C/G klingt in bestimmten Zusammenhängen wie ein Quart-Sext-Vorhalt zu einem folgenden G-Quint-Dezim-Akkord. Noch interessanter wird es mit dem Sext-Dezim-Akkord der VII. Stufe. Auch für diese Verwendung der Dreiklänge ein Beispiel. Diesmal reharmonisieren wir die ersten 16 Takte der Akkordfolge des Standards „There will never be another you“ (nach „C“-Dur transponiert).

Zur Erläuterung des Verfahrens hier die Umdeutung der Dreiklänge nach Takten:

	C C6 (Am/C)	C7 C/E	Bm6 (G/D) Bm7b5 (D0)	E7 (G/B) E7b9 (B0)
Am Amb6 (F/A)	Am6 (F#0/A) D7 (Eb0/Gb)	Gm F/A	C79 (Gm/B) C79b5	
F/A C7 (E0/G)	Fm/Ab B7 (F#0/A)	Em/B Em6 (C)	A/C# Ab9 (Bb0/Db)	
D Em	D/F# Db9 (Eb0/Gb)	G46 G	G79 (Dm/F) G7b9 (D0/F)	

In Klammern hinter dem Klang steht seine jeweilige Herleitung. Vor allem bei den aus Umkehrungen stammenden verminderten Akkorden wird deutlich, was mit „Oberstrukturen“ gemeint ist. Diese Reharmonisierung greift in vielerlei Hinsicht jedoch auf harmonische Zusammenhänge voraus die erst später im Buch zur Klärung anstehen. (Hörbeispiel => CD track 19)

Nach den Ausführungen über drei- bzw. vierstimmige Akkorde nun zu deren Interpretation in der Einstimmigkeit, also zum Melodiespiel und hier insbesondere der Improvisation, wie sie in diesem Buch aufgefasst wird. Ein Haufen Klinker macht noch kein Haus. Wir haben einen großen Vorrat an Tönen und Regeln mit diesen umzugehen. Eine Melodie ist erst einmal eine Reihe von Tönen. Diese Reihe von Tönen hat eine bestimmte Kontur. Diese Reihen von Tönen müssen bestimmte Regeln einhalten um in tonaler Musik – wie z.B. im Mainstream Jazz – eingesetzt werden zu können. „Improvisieren gilt als Musterbeispiel für kreative Musikalität“¹⁹; „Vom Standpunkt der Kognitionspsychologie aus ... besteht der kreative Vorrang dabei (während der Improvisation, der Autor) in der Neukombination vertrauter musikalischer Repräsentationen und in dem Einhalten einer Ordnung.“²⁰

Einen guten Leitfaden für eine kreative improvisatorische Handlung bieten folgende drei Voraussetzungen:

1. Neuheit und Ungewöhnlichkeit; (Johnson-Laird teilt dieses Kriterium auf „... novel for the individual...“ und „... optionally novel for society...“)²¹
2. Angemessenheit; Einschränkung durch Gestaltungsmodelle und Regeln („The need for „freedom to create“ is commonplace. But, according to the NONCE hypothesis about creativity, such freedom is illusion. On the contrary, constraints are the heart of the creative process. They govern the generation of ideas, and they provide criteria for the evaluation of ideas. Without constraints, there is no creativity.“)²² Diese Regeln sind vorgegeben und es können - als Ergebnis einer kreativen Handlung, eines kreativen Prozesses - neue Regeln und Gestaltungsmodelle entstehen.
3. „Nicht-Determiniertheit; das Ergebnis eines kreativen Prozesses ist nicht in allen Einzelheiten vorhersehbar, ...“²³. (Johnson-Laird merkt zu diesem Kriterium einschränkend an, dass es „... bequem ist so eine Annahme für eine Theorie der Kreativität zu machen.“²⁴ (Übersetzung durch den Autoren). Vorangestellt bemerkt Johnson-Laird, „dass niemand weiß ob die menschliche Kreativität wirklich *nicht* deterministisch ist.“²⁵ (Übersetzung durch den Autoren). Einen Zweck erfüllt die menschliche

¹⁹ zitiert nach Martin Pfeleiderer über die Ansichten Reinhard Andreas (1996, Sp.595) in seinem Vortrag Pfeleiderer, Martin (2004): *Improvisieren – ästhetische Mythen und psychologische Einsichten*, in: Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Band 8, S. 81 – 99

²⁰ Altenmüller, Eckart (2003): *Das Improvisierende Gehirn*, in: *Improvisation V*, herausgegeben von Walter Fähnrich, Amadeus Verlag, Winterthur, Schweiz, S. 27 – 40

²¹ Johnson-Laird, Phillip N. (2002), S. 420

²² Haught, Catrinel und Johnson-Laird, Philip N., *Creativity and Constrains: The Production of Novel Sentences*, Department of Psychology, Green hall, Princeton University, Princeton, NJ 08544 USA, S. 532

²³ Pfeleiderer, Martin (2004), S. 90

²⁴ Johnson-Laird, Phillip N. (2002), S. 419

²⁵ Johnson-Laird, Phillip N. (2002), S. 419

Kreativität, wie bereits erwähnt, hat also Ziele (Stichwort: Bewältigung von systeminternen Spannungen). Zum anderen verfolgen künstlerische *Konzepte* ja durchaus Ziele. Diese Konzepte sind Teil des Kreativitätskriteriums „Angemessenheit“; künstlerischer Entwurf von Regelsystemen ist (Selbst)-beschränkung (constraint) durch Gestaltungsmittel und Formgebung, ist also zielgerichtet.²⁶

Es gilt also drei Beschränkungen zu beachten. Was heißt das für die tonale Improvisation konkret? Das Kriterium „Neuheit und Ungewöhnlichkeit“ ist das wohl am schwersten umzusetzende. Vieles in diesem Buch wird für den „Novizen“ neu und ungewöhnlich sein, anderen wohl aber commonplace. Die Implikationen dieses Kriteriums sind unzweideutig: Eine Improvisation *kann* aber *muss* nicht kreativ sein. Das in diesem Buch behandelte Kriterium für Kreativität ist das der „Angemessenheit“. Die Bewältigung des Materials, der für dieses Material geltenden Regeln und die Anwendung von Gestaltungsmodellen sind Thema dieses Buches. Bis hierhin können wir als Regeln also festhalten:

- Spiele die wichtigen Töne um einen Akkord darzustellen, d.h. mache deutlich ob es sich bei einem Akkord um Dur oder Moll handelt.
- Halte die Tonalität ein, d.h. wähle die richtige Skala um einen Akkord entsprechend seiner Relation zur Tonika einzuordnen.
- Organisiere dein Spiel in kleinen Sequenzen, die Du jederzeit und an jedem Ort (auf dem Instrument) einsetzen kannst.
- Variiere Dein Spiel durch den Einsatz unterschiedlicher Mittel. Das können Skalen-Einfärbungen sein (wie z.B. **II-Penta** über I in „I“) oder aber auch die Kombination unterschiedlicher Muster, also Organisationsstrukturen von Tönen, zu Formeln. Entwickle eigene Muster und Formeln.

Die „Übungen zur Diatonik“ (Kapitel 3.6.) sind dem Mehr an Material entsprechend umfangreicher. Ich empfehle vor allem die Akkordbrechungen zu trainieren um Akkorde korrekt wiedergeben zu können. Das Einhalten der Tonalität ist Sache eines Verständnisses von tonalen Zusammenhängen. Dieses kann aber muss nicht kognitiv sein. Ich werde nun zwei Beispiel-Improvisationen vorstellen. Diese werden sehr umfangreich kommentiert sein. D.h. Akkorde werden stufenmäßig und funktional eingeordnet werden und jede der gespielten Figuren wird aus den Übungen für Penta- bzw. Diatonik stammen und auf eine der dort vorgestellten Varianten verweisen. Die Kommentierung

²⁶ Diese Zeilen sind aus meiner Magisterarbeit übernommen. Der hier zitierte Artikel von Luc Ciompi findet sich hier: Ciompi, Luc (2003): Emotion und Improvisation, Inspiration, Kreativität. Eine emotions-dynamische Analyse aus der Sicht der Affektlogik, in: Improvisation V, herausgegeben von Walter Fähnrich, Amadeus Verlag, Winterthur, Schweiz, S. 11 – 26

verwendet die vorgestellten Bezeichnungen für Stufen und Funktionen und verweist anhand von römischen Ziffern auf die entsprechenden Sequenzen (patterns) in den Übungen.

Improvisation 1; Erweitertes Blues-Schema (orientiert an „Charlie Parkers „Blues for Alice“ (in F-Dur) (=> CD track 20)

8 Fmj7 Em7b5 A7 Dm7 G7 Cm7 F7

XXII. XX Var.XXIII Coltrane Var.X. Var.XXIII³

T Dg (D)>Tp Tp DD d (D)>S

Imj7 vii7b5 III7 vi7 II7 v7 I7

5 Bbmj7 Bbm7 Am7 Abm7

XXII. s b3 Laufwerk X. b3 1 6 5 9 1 #11 b3

S Tg (DD)

IVmj7 iv7 iii7 biii7

9 Gm7 C7 Fmj7 D7 Gm7 C7

XX. Verzierung Sequenz XX XX Var.XXII>XX.

Sp D T (D)>Sp Sp D

ii7 V7 Imj7 VII7 ii7 V7

13 Fmj7 Em7b5 A7 Dm7 G7 Cm7 F7

MotivI MotivII Sequenz XX. XX. Verzierung

17 Bbmj7 Bbm7 Am7 Abm7

MotivI XX Laufwerk XX Umkehrung Takt 8

21 Gm7 C7 Fmj7 D7 Gm7 C7

XX. XX. Verzierung Laufwerk

Improvisation 2; Akkordfolge aus „There will never be another you“ (in F-Dur)
 (=> CD track 21)

8 Fmj7 Fmj7 Em7b5 A7
 Motiv Laufwerk 1 3 5 1 Var. Motiv XX 7 1 b3 7

5 Dm7 G7 Cm7 F7
 9 1 7 1 Laufwerk Sequenz XX. Alteriertes Laufwerk

9 Bbmj7 Bbm7 Am7 D7
 Seq. XX. Laufwerk XIV. Umkehrung Seq. XX. Laufwerk

13 G7 G7 Gm7 C7
 XXI. XXII. Alt. Penta. XIII. Laufwerk

17 Fmj7 Fmj7 Em7b5 A7
 Pentatonik XXI.>XXII. Akkorddarstellung mit Vorhalt

21 Dm7 G7 Cm7 F7
 X. Var.X. XXII. Alterierte Pentatonik

25 Bbmj7 Bbm7 Am7 D7
 XX>XXII. XX Alt. Skale

29 G7 G7 Gm7 C7
 XX. XX. 6 5 2 1 4 3 6 5 XXII. Var. XIII. XXII.

In der zweiten Improvisation habe ich die Stufenmäßige und funktionale Einordnung aus Platzgründen ausgelassen. Da sich die beiden Akkordfolgen aber in Tonart und Akkordauswahl gleichen, ist es kein Problem die Akkorde der zweiten Improvisation einzuordnen. Auf der beiliegenden DVD sind die beiden Ausarbeitungen als midi-file zu hören. Die Nähe von Komposition und Improvisation lässt sich an diesen beiden Ausarbeitungen sehr gut darstellen. Als ich sie aufgeschrieben habe hatte ich Zeit. Steht man auf der Bühne hat man genau die nicht. Die Erfindung von Melodien passiert in Echtzeit. Um in der Lage zu sein in Echtzeit Melodien zu „erfinden“ muss man üben. Das klingt selbstverständlich, muss aber betont werden. Hier wird sehr viel Material zur Verfügung gestellt und es gibt noch sehr viel mehr selbst zu erfinden. Ich empfehle jedem sich Transkriptionen oder leadsheets anzusehen, um herauszufinden „wie“ es die Anderen machen.

3.4.1. Oberstrukturen (DT => S. 189)

Mit dem Begriff „Oberstruktur“ wird derjenige Klang beschrieben, der tonal über einem Bezugston erklingt. So ist schon die Terz (und diese vor allem) eine Oberstruktur zu einem Grundton. Erklingt der Grundton in einer Progression nicht, reicht schon die Terz eines Akkordes aus die Funktion und/oder das Geschlecht eines Akkordes darzustellen. Weiter entfernte Oberstrukturen sind die nach der Quinte im Terzabstand folgenden Alterationen eines Akkordes. In diesem Abschnitt werden als Oberstrukturen bezeichnet diejenigen Mehrklänge die einen ursprünglichen Dreiklang um zwei Terzen erweitern (Bsp.: Dm7/9). Die im Rahmen einer Auswahl verbleibende Oberstruktur eines Stufenakkordes kann im Prinzip aus jedem verfügbaren Intervall und/oder der Mischung unterschiedlicher Intervalle gebildet werden. Je nach Anzahl der gewählten Töne und ihrer Auswahl ergeben sich hier sehr schöne, interessante Klänge. Allerdings gilt auch hier, dass je mehr Töne erklingen eine Funktion wiederzugeben, der improvisatorische Freiraum eingeengt wird (Bsp.: Dm7/9/11 als ii in „C“; der Klang enthält die Töne d, f, a, c, e und g, d.h. schon 6 Töne der C-Dur Auswahl und in seinen verschiedenen Oberstrukturen die Stufenakkorde IV (F), vi (Am) und I (C)).

Im Rahmen einer Komposition lassen sich diese Klänge sehr schön zum Verfremden und Einfärben einer Funktion verwenden. Werden sie flächig, wie sie sind, während der Improvisation gespielt, schränken sie nach meiner Auffassung die Möglichkeiten des Spielers ein.

Schon im Rahmen der in Terzen geschichteten Dreiklänge haben Akkorde oft mehr als einen gemeinsamen Ton (Parallel Funktionen; z.B. Em in „C“, also Tg in „I“ mit den Tönen e und g in ihren unterschiedlichen Stellungen als Grundton, bzw. Terz und g als Terz, bzw. Quinte).

Schichtet man nun Terz auf Terz, gleichen sich die Funktionen mehr und mehr an. In anderen Ästhetiken mag das „Sinn machen“, in der hier verhandelten bedeuten sie Einschränkung.

In der Tabelle 5 (S. 57) findet sich eine Auflistung von Reduktionen der Oberstrukturen der Stufenakkorde auf bis zu zwei Töne. In den Varianten I bis VI werden unterschiedlich nah am Ursprungsklang orientierte Intervalle aufgelistet. Auch hier sind natürlich Intervall- und Akkordumkehrungen möglich.

Für die Gitarre machen Klänge mit mehr als sechs Tönen (jedenfalls bei Sechssaitigen Gitarren) ohnehin keinen Sinn. Je nach Besetzung einer improvisierenden Band entscheidet sich durch gegebene Möglichkeiten, musikalische Auffassungen und Ästhetik, ohnehin was klanglich bevorzugt wird. Für mich stellt sich im Zusammenhang mit improvisierter Komplexität (hier im Sinne von einem Mehr an Komplexität als einem Mehr von Stimmen) auch die Frage nach dem Sinn von großer Komplexität in der Komposition. Besteht nicht bei einer all zu großen Dichte der vorgegebenen Komposition, vielleicht auch noch großer rhythmischer und/oder melodiöser Komplexität, die Gefahr, dass die Improvisationen in ihrer Qualität gegen die Komposition abfallen? Dies ist kein Plädoyer für etwas wie „ursprüngliche“, „natürliche“ Einfachheit oder dergleichen Kampfbegriffe von Leuten, die sich harmonisch dann doch nicht so sehr weit hinauswagen, vielmehr wohl persönliche Auffassung und Ästhetik. Für eine Musik und Improvisation wie sie in dieser Arbeit beschrieben wird, also einer die sich im Rahmen der Funktionsharmonik und der Stufentheorie bewegt, ist die Klarheit der Improvisationsvorlage - denn als solche wird eine Komposition betrachtet - wichtig und auch richtig. Auch kann man sich über den Begriff der Komplexität in diesem Zusammenhang streiten. Ein mehr an Tönen schafft unter Umständen weder mehr harmonische Klarheit noch größere Komplexität. Umgekehrt bedürfen bestimmte reduzierte Klänge unter Umständen einer größeren Hörleistung sie zu interpretieren, sie zu „verstehen“ (Bsp.: Gmj7#11 als Fünfklang g, h, d, fis, cis oder eben in einer Reduktion auf die Töne fis und cis über einen Basston g) und gleichzeitig lässt die Reduktion mehr Interpretations-Spielraum für den Improvisator zu. Natürlich erwarten Spieler und Publikum, dass ein Musiker bei einer Aufführung konzentriert ist. Für den improvisierenden Musiker jedoch muss Platz sein, er muss spontan sein können und nicht seine ganze Aufmerksamkeit einer Akkordfolge widmen müssen, die seine ganze Kraft beansprucht.

Mit den bisher vorgestellten Möglichkeiten der Darstellung von Akkorden durch unterschiedliche Muster und Formeln aus unterschiedlichen Skalen (Leitern) ergeben sich schon eine ganze Menge von Oberstrukturen die entweder:

- nahe am harmonischen Bezug oder
- weiter entfernt von diesem sind

Am nächsten ist einem Akkord das Zitat aller in ihm enthaltenen Töne durch entweder seine mehrstimmige Ausführung in der Vertikalen oder seine Brechung in der Horizontalen. Schon weiter entfernt sind die nur teilweise Ausführung seiner Bestandteile und dies in Abhängigkeit von der Nähe des Bezuges der ihn darstellen soll. Eine korrekte Terz in einer Improvisation ist über einen Grundton im Bass ausreichend, den gewünschten Akkord darzustellen. Die Quinte reicht nicht aus das Geschlecht des Akkordes zu bestimmen usw.. Die konkrete Ausführung einer Melodielinie und/oder eine akkordischen Begleitung ist aber vor allem eine ästhetische Frage. So kann es unter Umständen ja gewünscht sein, die Tonalität nicht zu „zementieren“, oder aber es ist unbedingt gewünscht dies zu tun. Die folgenden Darstellungen listen Vierklänge, ihre Funktion, die Stufe und mögliche Reduktionen des Klangs auf einzelne Bestandteile auf. Diese Reduktionen geben den geforderten Klang unterschiedlich nah und fern vom Bezug wieder. Eine Darstellung der fünfstimmigen in Terzen geschichteter Stufenakkorde und deren Reduktion auf vier-, drei- und zweistimmige Klänge spare ich mir. Folgt man der Logik der Tabelle 5, ergeben sich die daraus resultierenden Intervallkombinationen von allein. Im Anschluss an die akkordische Darstellung gehen wir ein Kapitel zurück und betrachten die melodische Ausführung von Oberstrukturen in den notierten Improvisationen.

Die Intervall-Kombinationen 1 und 3 (b3), 1 und 5 (b5), sowie die sich aus den Oberstimmen ergebenden Dreiklänge sind natürlich auch möglich, hier jedoch nicht aufgeführt. Warum, wird man fragen? Die erste Auslassung ergibt sich aus einer möglichen „1“ durch den Bass, die zweite erklärt sich aus dem Geschlechtslosen Klang dieser Kombination und die dritte Möglichkeit macht aus dem dann entstehenden Klang jeweils den Gegenklang bzw. die Parallele des Ursprungs-Akkords. Gitarristisch ist die Umsetzung auf dem Griffbrett relativ einfach nachzuvollziehen. Durch Auslassung einzelner Saiten ergeben sich die Oberstrukturreduktionen ganz von allein. Ihre Übertragung auf die Stufenakkorde und ihre Transposition folgt dem Muster der Leitern und den Mustern der einzelnen Akkordgeschlechter und ihren Darstellungsvarianten auf dem Griffbrett. Hierzu orientiere man sich bitte an den Akkordmuster-Darstellungen im Anhang und den Darstellungen der Leitern in den Tabulaturen der vorangegangenen Kapiteln (siehe S. 46).

Wie bereits erläutert betrachte ich schon die Terz als eine oder Teil einer Oberstruktur zu einem gegebenen Bezugston. Jeder Ton steht in Beziehung zu einem oder mehreren anderen. Ihr Verhältnis wird durch Tonalität, Regelsystem und Gestaltungsspielräume bestimmt. Schon mit der „Alterierten Pentatonik“ werden die Beziehungen der Töne zueinander entfernter. Die in der Tabelle 5 dargestellten Beziehungen sind relativ nah. Betrachten wir die Beziehungen in den notierten Improvisationen. Dort werden weiter entfernte Relationen deutlich werden mit deren Hilfe man wunderbare klangliche Wege

Tabelle 5 : Vierklänge als Oberstrukturen und deren Reduktion (=> CD track 22)

Stufe	Funktion	"C"	Vierklang Intervalle	Reduktionen (Komplementär-Intervall !)			
				Reduktion auf: Intervallbezeichnung			
				Variante 1	Variante 2	Variante 3	Variante 4
Imj7	T	Cmj7					
			1 3 5 7	3 5	3 7	5 7	1 7
ii7	Sp	Dm7					
			1 b3 5 b7	b3 5	b3 b7	5 b7	1 b7
iii7	Tg	Em7					
			1 b3 5 b7	b3 5	b3 b7	5 b7	1 b7
IVmj7	S	Fmj7					
			1 3 5 7	3 5	3 7	5 7	1 7
V7	D7	G7					
			1 3 5 b7	3 5	3 b7	5 b7	1 b7
vi7	Tp	Am7					
			1 b3 5 b7	b3 5	b3 b7	5 b7	1 b7
vii7b5	Dg	Bm7b5					
			1 b3 b5 b7	b3 b5	b3 b7	b5 b7	1 b7

begehen kann. Dies sowohl melodisch – der Weg mit dem wir uns zuerst beschäftigen – als auch harmonisch, worauf hier ein wenig und in späteren Kapiteln explizit und angemessen eingegangen werden wird. Ich werde mit den Erläuterungen der weiter entfernten Bezüge in der „There will never be another you“ Ausarbeitung Takt für Takt vorgehen. Takt 4; die Wendung auf der 3 und der 4 wird dort mit „7 1 b3 7“ kommentiert. Die erste Wendung sind der Leitton und der Grundton des erklingenden Akkordes „A7“, die zweite Wendung sind schon eine Antizipation des folgenden „Dm“ Akkordes. Betrachtet man sie ausschließlich aus der Richtung „Dm“ haben wir die Wendung „#11 5 b3 7“, wobei die „#11“ schon sehr weit weg ist und die große Septime aus der Melodischen Moll Skala kommen kann. Takt 8; gb ab a und bb sind allesamt Teil der Alterierten Skala „F-Alteriert“ (oder Gb-Melodisch-Moll). Diese Skala bringt den F7 Akkord in die unmittelbare Nähe der Tonart „Db-Dur“ mit dem

Gb-Moll Akkord als seiner Mollsubdominante. Dieser Bezug ist schon sehr weit entfernt (fünf Schritte nach links auf dem Quintenzirkel). Takt 14 bringt mit dem auf 1 und 2 erklingenden Teilstück der Db-Dur-Pentatonik ebenfalls einen sehr weit entfernten Bezug, den wir im Kapitel über die „Pentatonik als Auszug ...“ kannengelernt haben. Takt 24 verfährt ähnlich. Abschließend bringt Takt 28 auf 3 und 4 ein Teilstück der D-Alterierten Skala (Eb-Melodisch-Moll) und bringt uns so in die Nähe von Bb-Dur, mit Eb-Moll als deren Mollsubdominante. Wir bewegen uns also beim Erklingen von jeweils Dominantsept-Akkorden in Regionen die sich in Terzschrift-Entfernungen befinden. Db ist eine große Terz nach „unten“ von F entfernt und Bb ebenfalls eine große Terz nach unten von D aus betrachtet. Die beiden neuen Regionen die kurz gestreift werden sind Teil der Großterz-Verwandschaften die im Quintenzirkel beschrieben werden. Nähe- oder Ferneempfinden von Tönen zueinander wurde in einigen Versuchen untersucht.²⁷ Dabei ergeben sich klar Präferenzen für bestimmte Intervalle. So ist zwar das „gb“ direkter chromatischer Nachbar des „f“ wird aber als stark dissonant zu ihm empfunden. Er ist also weit entfernt, gehört aber wie jeder andere Ton auch zur Obertonreihe, wenn auch in großer Höhe und mit schwacher Amplitude. Nichts desto trotz gehört auch das „gb“ zur Oberstruktur des Tones „f“, genau wie das „c“ oder das „a“. Viele beim ersten Hören als sehr weit entfernt empfundene Töne werden mit der Schulung des Gehörs quasi „näher“ gerückt werden. Oberstrukturen klingen immer weit weg vom Zentrum. Wenn man nun sagt das „a“, das „c“ und das „eb“ seien sozusagen „konsonante“ Oberstruktur des Tones „f“, dann sagt das im Prinzip nur etwa darüber aus, wie weit „oben“ man in der Obertonreihe angelangt ist und deshalb diesen oder jenen Klang als konsonanter als den anderen empfindet. Das „gb“, das „ab“ aus der Alterierten Skala über „f“ werden über kurz oder lang als ebensolche Oberstrukturen wie die vorgenannten empfunden werden nur reizvoller als diese. In verschiedenen Akkord voicings finden sich diese weit entfernten Obertöne. Bleiben wir in „F“ dann wird man gerne für den Akkord „C7“ „C7#9“ spielen, also ein „eb“ über einen C-Dur Klang. Damit hätten wir dann folgende akkordische Oberstrukturen für den C7-Akkord:

(=> CD track 23)

C7#9 3 b7 b7 #9 1 b7 1 #9 3 #9

²⁷ siehe hierzu ausführlich bei: Lerdahl, Fred: Tonal Pitch Space, Oxford University Press, Oxford, New York, 2001

Man kann diese Oberstrukturen nun, wie auch alle vorher beschriebenen, dazu verwenden die Funktion des betreffenden Akkordes treffend mit nur einigen seiner Stimmen auszuführen und so klangliche Offenheit zu erreichen. Mit kleinen Umwegen eröffnen sich aber noch mehr harmonische und melodische Wege. Oberstrukturen sind Teile eines Akkordes. Der Bezug kann gewählt werden. Oben beziehen sich die Stimmreduktionen auf den Ton „c“. Nehmen wir einmal an die Töne der ersten Oberstruktur hätten als Bezugston das „e“, dann ergäbe sich der Akkord E0 (e, g und bb), oder aber e und bb sind Teil des Halbverminderten Akkordes Em7b5 (e, g, bb und d). Aus der zweiten Oberstruktur (bb und eb) ergäbe sich Eb-Dur (eb, g, bb). Die vierte Oberstruktur ergäbe den Akkord C-Moll und die fünfte, mit dem eb enharmonisch verwechselt der Akkord Emj7 (e, g#, b und d#). Wir denken uns also „virtuelle“ Töne und stellen Verbindungen zu vom Ursprungszentrum (F-Dur) weit entfernten Regionen her.

Diese Ausführungen dienen zweierlei Zwecken: 1. kommt man mit tonalen Mitteln sehr weit voran und 2. lassen sich weit entfernte tonale Bezüge auf diese Art gut nachvollziehen und, wenn man denn will, auch begründen. Wie man die beschriebenen Methoden improvisierend einsetzt wird im didaktischen Teil beschrieben.

3.5. Der lydische Modus über Tonika-Akkorde (DT => S. 191)

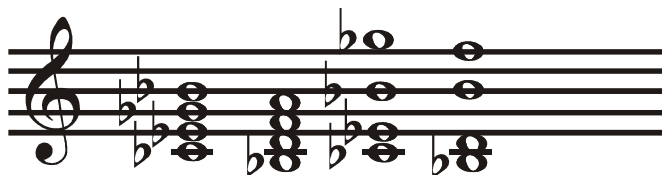
Anders als in der Pentatonik erhält man den Lydischen Modus innerhalb der Diatonik durch nur einen Schritt nach rechts auf dem Zirkel. Die lydische Schrittfolge hat einen seltsam entrückten Klang. Über einen Tonika-Akkord wird man in den seltensten Fällen die vierte Stufe, außer als Quartvorhalt, spielen. Im lydischen Modus ist die vierte Stufe um einen Halbton erhöht, aus der 11 (4) wird die #11 (#4). Der Quartvorhalt ist genau wie der Tritonus eigentlich eine Dissonanz. Weder die eine noch die andere ist besser oder schlechter, d.h. erlaubt oder aber nicht erlaubt. Es kommt auf den Klangwunsch an. Die #11 „öffnet“ einen Akkord. Die 11 schwebt zwar auch in gewisser Weise, strebt jedoch erfahrungsgemäß zur Terz. Der lydische Modus ist die Leiter eines Subdominant-Akkordes. Die Subdominante hat – sie fußt auf der 11 – einen unbestimmten aber strebenden Charakter. Die Dominante, zumal als Dominantsept-Akkord, strebt eindeutig in Richtung Tonika. Wünscht man nun auch auf der Tonika einen unbestimmten Klang der trotz des Erreichens des Zentrums offen ist, bietet sich der lydische Modus an. Um einen lydischen Klang über einen Tonika-Akkord zu erzielen, spielt man über I den ionischen Modus des nächsten Quintverwandten.

Regel XIII	Um einen lydischen Klang über I in „I“ zu erzeugen, spiele man die Schrittfolge 2 2 2 1 2 2 1 über I
------------	--

Ein gutes Beispiel für den Einsatz des lydischen Modus über I ist der Standard „In your own sweet way“.²⁸ Im A-Teil endet die Progression immer auf dem Akkord Bbmj7#11. Dort ist der Klang ausdrücklich gewünscht. Er lässt sich, wie ich finde, aber auch immer dort einsetzen wo er eigentlich nicht als Tonika-Ersatz gedacht war. Der ionische Modus über Major-Sept-Akkorde klingt immer etwas „schmierig“, wie ich meine. Spielt man stattdessen den lydischen ist das Klangergebnis schöner. Viel mehr bleibt eigentlich nicht zu sagen zu diesem Thema. Am besten ausprobieren!

3.5.1. Der lydische Modus als Dominant-Substitution (DT => S. 191)

In dem beschriebenen Standard, « In your own sweet way », findet sich eine weitere Möglichkeit den lydischen Modus zu verwenden. In Takt 7 steht der Akkord „Bmj7“ (oder besser Cbmj7) der an dieser Stelle der IV. Stufe der Tonart Gb entspricht, also ein lydischer Akkord ist. An dieser Stelle führt Cb direkt nach Bb. An anderer Stelle haben wir so einen Halbtonschritt abwärts schon als Dominantsep-Ersatz, oder Substitution kennengelernt, nämlich in der Pentatonik, genauer, der Pentatonik als Auszug aus der Aterierten Skala. In der klassischen Harmonielehre wird ein solcher Halbtonschritt eines Dominantsept-Akkordes folgendermaßen beschrieben: Ein Cb7 Akkord entspräche einem Dominantsept-Akkord ohne Grundton mit tiefallerter Quint, also F7 mit „cb“ im Bass. Nun handelt es sich bei dem hier beschriebenen Akkord ganz offenbar nicht um eine Dominantsept-Akkord, sondern einen Akkord der IV. Stufe. Der dominantische Effekt ist aber ganz ähnlich. In der Funktionstheorie wird dieser Dominantsept-Akkord mit tiefallerter Quint aus der Mollsubdominante hergeleitet. Das kann man hier ganz ähnlich tun. Der Akkord Gb entspricht in der Tonart Bb einer Dur-Parallele der Mollsubdominante ebm, Gb wäre also eine Doppeldominante zu F, der Dominante in Bb. Geht man ein bisschen weiter, entspricht die gesamte Tonart Gb also mit all ihren Stufen-Akkorden einer Doppeldominant-Tonart zu Bb. Wir lassen also die in Gb vorkommenden Dur-Akkorde alle „Quasi-Dominantsept-Akkorde“ sein. Gb fällt nach F, Cb fällt nach Bb und Db nach Cm. (=> CD track 24)



²⁸ Darüber hinaus ist dieser Standard auch ein gutes Beispiel für eine Reise um den Quintenzirkel in Großterzschritten. Der A-Teil bringt die Tonarten (nominell) Bb-Dur, Gb-Dur und der B-Teil geht nach D-Dur. Im Kapitel 3.5.1. gehe ich anhand dieses Stückes noch auf die Verwendung des lydischen Modus als Dominant-Substitution ein.

Leider fehlt sowohl der Leiter „Gb“ als auch dem Akkord Cb-Dur der Leitton „a“, so dass die, sagen wir einmal, akkordisch dominante Wirkung nicht so stark ist als würde man F7 verwenden. Jedoch ist der Klang ein entrückter und lässt sich ganz einfach erzeugen. Für Gitarristen bedeutet das Gelangen von Cb nach Bb, ein Griffmuster um einen Bund nach „unten“²⁹ zu verschieben. In unserem Beispiel spielt der Gitarist eine 3. Position vom „Bb“ um Cb-Lydisch zu erzeugen und eine 1. Position vom „Bb“ um Bb-Dur zu erzeugen. Je nach Lage in der man sich befindet gilt es also den nun aufgeführten Positionen die nachstehenden folgen zu lassen, um von Gb nach Bb zu gelangen:

Tabelle 6: Positionsfolge Gb nach Bb (bVI > I)

Gb > Bb (bVI>I)	1. > 5.	2. > 6.	3. > 1.(7.)	4. > 1.	5. > 2.	6. > 3.
Halbtonschritte	1 abw.	1 abw.	-	1 abw.	1 abw.	1 abw.

Regel XIV	Um einen lydischen Klang als Dominantsept-Substitut zu erzeugen, spiele man bVI-Dur als Ersatz für V7 Mixolydisch
-----------	---

Bevor wir nun weiter in die Materie eindringen, folgt eine Reihe von Übungen zur Bewältigung der Dur-Tonleiter. Wie auch bei den pentatonischen Übungen sind diese nur eine Auswahl von vielen möglichen. Noch einmal der Tipp, eigene Muster, Formeln und/oder transkribierte Licks entsprechend zu sequenzieren.

Schrittfolge	Übungen in Quart-Schritten	Übungen in Quint-Schritten
Dur-Tonleiter	1 5 2 6 3	1 3 6 2 5
2 2 1 2 2 1		

²⁹ Also horizontal in Richtung Sattel.

3.6. Übungen zur Diatonik (=> CD track 25) (DT => S. 192)

I. Tonleitern auf und ab; von Position zu Position

C-Dur; 1. Pos.

F-Dur; 5. Pos.

Bb-Dur; 2. Pos.

Eb-Dur; 6. Pos.

Ab-Dur; 3. Pos.

II. Vierergruppen aufwärts; binaär (1 2 3 4; 2 3 4 5 usw.)

III. Vierergruppen aufwärts; ternär

IV. Vierergruppen abwärts; binär (4 3 2 1; 5 4 3 2 usw.)

V. Vierergruppen abwärts; ternär

VI. Vierergruppen auf und ab; binär (1 2 3 4; 5 4 3 2; 3 4 5 6 usw.)

VII. Vierergruppen auf und ab; ternär

VIII. Vierrgruppen af und ab; binär (1 2 3 4; 3 2 1 7; 2 3 4 5 usw.)

IX. Vierergruppen auf und ab; ternär

X. Dreiklänge aufwärts; binär (1 3 5; 2 4 6 usw.)

XI. Dreiklänge aufwärts; ternär

XII. Dreiklänge abwärts; binär (5 3 1; 6 4 2 usw.)

XIII. Dreiklänge abwärts; ternär

XIV. Dreiklänge auf und ab; binär (1 3 5; 6 4 2, 3 5 7 usw.)

XV. Dreiklänge auf und ab; ternär

49 XVI. Dreiklänge auf und ab; binär (1 3 5; 4 2 7; 2 4 6 usw.)

51 XVII. Dreiklänge auf und ab; ternär

53 XVIII. Dreiklänge abwärts; binär (5 5 3 1 usw.)

55 XIX. Dreiklänge abwärts; binär (#4 5 3 1 usw.)

57 XX. Dreiklänge aufwärts; binär (5 1 3 5 usw.)

59 XXI. Dreiklänge aufwärts; binär (7 1 3 5 und ab. 6 5 3 1)

61 XXII. Vierklänge aufwärts; binär (1 3 5 7 usw.)

63 XXIII. Vierklänge abwärts; binär (7 5 3 1 usw.)

65 XXIV. Vierklänge auf und ab; binär (1 3 5 7; 8(1)6 4 2 usw.)

67 XXV. Vierklänge auf und ab; binär (1 3 5 7; 6 4 2 7; 2 4 6 8(1) usw.)

69 XXVI. Dreiklänge aufwärts; binär (#2(b3)3 1 5 usw.)

71 XXVII. Vorhalt abwärts, (Skalen)-Leitton aufwärts; binär (2 1; 3 2 usw.; 1 9; 7 1(8) usw.)

3.7. Die Doppeldominante und die Zwischendominanten (DT => S. 192)

Wir haben in den vorangegangenen Kapiteln unterschiedliche akkordische Funktionen beschrieben, u.a. die Dominante, deren charakteristisches Intervall zwischen der großen Terz und der kleinen Septime liegt. In einem gegebenen Akkord G7 in „C“ sind es die Töne „b“ und „f“ die dieses Intervall, den Tritonus, ausmachen. Das „f“ fällt in das „e“ (die Terz des Akkordes C-Dur) und das „b“ steigt in den Grundton „c“ des gleichen Akkords. Jede Funktion, jeder Akkord in tonaler Musik hat eine Tendenz, d.h. eine gewisse Wirkung. Die Dominante strebt der Tonika entgegen usw.. Diese einer Tonika zustrebende Wirkung kann man nun in den beiden Funktionen der Doppeldominante (DD) und den Zwischendominanten ((D)>) für alle Akkorde entweder einer Tonart bzw. als Hilfsmittel zur Modulation, d.h. der Bewegung von einer tonalen Region in eine andere verwenden. Im folgenden werden die Akkorde und die Manipulationen der entsprechenden Skalen zu diesen Akkorden vorgesehlt.

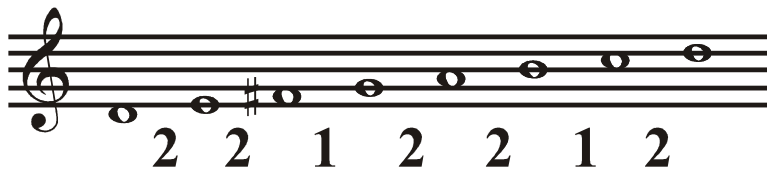
3.7.1 Die Doppeldominante (DT => S. 193)

Hat die Dominante eine strebende Wirkung, so hat die Doppeldominante eine quasi aufschiebende. Man „will“ die Dominante hören, doch bevor sie endlich erklingt, hören wir einen Akkorde der seinerseits in die Dominante strebt, die Doppeldominante. Dies muss ein Akkord sein dessen große Terz in den Grundton der erwarteten Dominante steigt (leitet) und dessen Septime in die Terz der Dominante fällt, also: $3 > 1$ und $b7 > 3$. Nehmen wir als Beispiel den Akkord G7 mit seinen Tönen g, b, d und f, so muss seine Dominante der Akkord mit der Terz fis ($>g$) und der Septime c ($>b$) sein. Diese Töne gehören zum Akkord D7. D7 ist also die Doppeldominante in der Tonart „C“. Ihr Grundton liegt eine Quinte (7 Halbtonschritte) über, bzw. eine Quarte (5 Halbtonschritte) unter dem Grundton „g“ des Akkordes G7. Die DD ist also ein Akkord der aus der nächst rechtsverwandten Tonart geliehen wird. Für den Improvisator bedeutet dies, dass er (oder sie) sobald eine DD erklingt die Töne der einen Quintschritt zur rechten liegenden Tonart verwenden kann um die DD trefflich darzustellen. Als Hinweis auf folgende Überlegungen möchte ich das Augenmerk auf die Betonung der „wichtigen, charakteristischen Intervalle“ eines Akkordes lenken und halte für Dominantsept-Akkorde hier die große Terz und die kleine Septime fest. Dieses Intervall macht die strebende Wirkung des Dominantsept-Akkordes aus. Der Grundton eines solchen Akkordes ist zweitrangig. (=> CD track 26)



Für den Spieler bedeutet nun das Auftauchen der DD, dass er die wichtigen Töne „fis“ und „c“ spielen „muss“, um den Akkord D7 darzustellen. Die zweite Maßgabe die er zu erfüllen hat ist es den eigentlich fremden Akkord so dicht wie möglich an der Ursprungstonart zu halten. Wie nun das machen? Wir stellen fest, dass nur einer der beiden wichtigen Töne der DD, nämlich das „fis“, der Tonart C-Dur fremd ist, der zweite aber, das „c“, Teil von C-Dur. Wir wissen weiterhin, dass zu einem Dominantsept-Akkord eine Mixolydische Leiter gespielt wird. Sehen wir uns diese Leiter an:

Beispiel: D-Mixolydisch



Wir stellen fest, dass wir nur einen Ton ändern müssen um erstens den Akkorde D7 treffend darzustellen und zweitens sind sonst alle Töne der Leiter auch Teil von C-Dur. Die Doppeldominante lässt sich also problemlos improvisatorisch darstellen.

Wir haben gesehen, dass es eine Dominante zur Dominante gibt. Wie verhält es sich nun mit den anderen Stufen der Dur-Tonleiter? Wir benötigen also zu jedem Grundton und jeder Terz eines jeden Stufenakkordes einen Leitton und einen Quartvorhalt.

3.7.2. Die Zwischendominanten (DT => S. 194)

Wir gehen mit den anderen Stufenakkorden nun genau so vor, wie mit der Doppeldominante und suchen zu jedem einen Dominantsept-Akkord. Einerseits wollen wir damit den Rahmen der Dur-Tonleiter 2 2 1 2 2 2 1 erweitern, andererseits möchten wir trotz der Erweiterung des tonalen Rahmens diesen nicht verlassen. Unsere Maßgaben sind also die gleichen wie bei der DD: Den Akkord treffend darstellen und ihn so dicht wie möglich an der Ursprungstonart halten. Genau wie bei der DD werden wir also die wichtigen Töne des betreffenden Akkordes in eine Leiter aufnehmen und die anderen fünf verbliebenen, sollten sie denn von T abweichen, an T angleichen. Dabei ergeben sich zwei neue Schrittfolgen von denen eine uns in den folgenden Kapiteln weiter beschäftigen wird. Die neu entstehenden Schrittfolgen sind:

Tabelle 7: Zwischendominantleitern Mixolydisch b13 und Mixolydisch b9 b13

Leiter	Mixolydisch b13	Mixolydisch b9 b13
Schrittfolge	2 2 1 2 1 2 2	1 3 1 2 1 2 2

Tabelle 8 : Zwischendominanten zu allen Stufenakkorden (= > CD track 27)

1 G-Mixolydisch nach C; D7>T; V7>I

1 2 2 1 2 2 1 2
1 2/9 3 4/11 5 6/13 b7 1/8 G7 C

2 A-Mixolydisch b13 nach Dm; (D7)>Sp; VI7>ii

1 2 2 1 2 1 2 2
1 9 3 4/11 5 b6/b13 b7 1/8 A7 Dm

3 B-Mixolydisch b9 b13 nach Em; (D7)>Tg; VII7>iii

1 3 1 2 1 2 2
1 b9 3 4/11 5 b6/b13 b7 1/8 B7 Em

4 C-Mixolydisch nach F; (D7)>S; I7>IV

1 2 2 1 2 2 1 2
1 9 3 4/11 5 6/13 b7 1/8 C7 F

5 D-Mixolydisch nach G; DD>D; II7>V7

1 2 2 1 2 2 1 2
1 9 3 4/11 5 6/13 b7 1/8 D7 G

6 E-Mixolydisch b9 b13 nach Am; (D7)>Tp; III7>vi

1 3 1 2 1 2 2
1 b9 3 4/11 5 b9/b13 b7 1/8 E7 Am

7 D-Mixolydisch nach B0; DD>Dg; II7>vii0

1 2 2 1 2 2 1 2
1 2/9 3 4/11 5 6/13 b7 1/8 D7 B0

Wir haben es also mit insgesamt drei unterschiedlichen dominanten Leitern zu tun, die alle die zwei an sie gestellten Maßgaben erfüllen: Wiedergabe der wichtigen Töne des Dominantsept-Akkordes und Nähe zum tonalen Zentrum. Die Zwischen- bzw. Doppeldominantleitern zur 4. und 5. Stufe weichen nicht von der Schrittfolge der Dur-Tonleiter ab.³⁰ Die Zwischendominante zur zweiten Stufe ist eine neue Schrittfolge obwohl hier nur ein einziger Ton angeglichen werden muss. Die Zwischendominanten zu den Tonika verwandten Stufen 3 und 6 erhalten ebenfalls eine neue Leiter. Es sieht also so aus, dass zu jedem Dur-Stufenakkord auch eine dominante (mixolydische) Leiter mit der bisher bekannten Schrittfolge führt und zu jedem Moll-Akkord der Dur-Tonleiter eine modifizierte mit leicht veränderter Schrittfolge. Die Bezeichnung „Mixolydisch“ verweist auf den Ursprung der jeweiligen Leiter als Leiter die auf dem fünften Ton eines tonalen Zentrum ruht. G-Mixolydisch ist die Leiter, die sich ergibt beginnt man die C-Dur Tonleiter von ihrem fünften Ton aus zu spielen. Woher stammen nun die neuen mixolydischen Leitern? Beginnen wir mit der (D7)>Sp (A7>Dm). Das „a“ ist also ein fünfter Ton und zwar der fünfte Ton von „d“ aus betrachtet. Reihen wir die Töne der Leiter A-Mixolydisch b13 von diesem Ton aus auf, ergibt sich folgende Intervallfolge:

(=> CD track 28)

A-Mixolydisch b13 ab „d“ > D-Melodisch-Moll

1 2 1 2 2 2 2 1

1 2/9 b3 4/11 5 6/13 7 1/8

Mit der selben Methode setzen wir nun das „e“ als Grundton der (D7)>Tp (E7>Am) an fünfter Stelle einer Leiter die mit dem Ton „a“ beginnt und erhalten:

(=> CD track 29)

E-Mixolydisch b9 b13 ab „a“ > A-Harmonisch-Moll

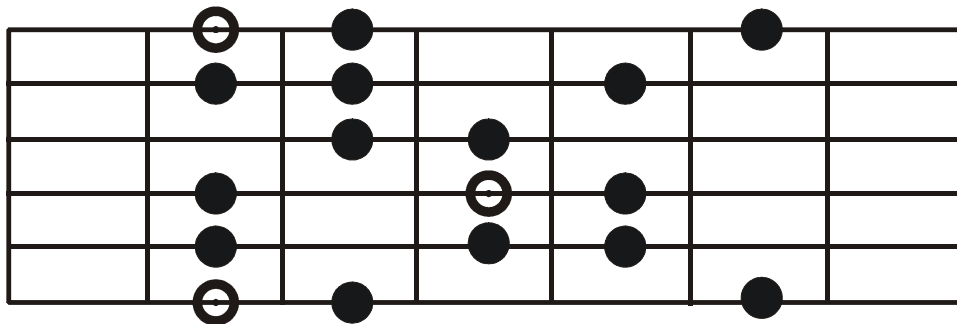
2 1 2 2 1 3 1

1 2/9 b3 4/11 5 b6/b13 7 1/8

³⁰ Ein Sonderfall ist die hier gewählte Zwischendominante D7 nach B0. B0 wird hier als Dominantgegenklang (Dg), also als Oberstruktur des Dominantsept-Akkordes G7 in „C“ betrachtet. Man könnte mit dem gleichen Recht behaupten, B0 sei ein „eigenständiger“ Klang – mit sehr vielen Möglichkeiten die sich aus seiner einzigartigen Terzfolge ergeben wie sich später zeigen wird – mit dem Grundton „b“, so dass die (D7)> die zu ihm führt eigentlich der Akkord F#7 sein müsste, also #IV7>vii0.

Auf die erste neue Leiter, Mixolydisch b13, gehe ich im Kapitel 3.7.3 über die Mollsubdominante ein. Für beide neuen Leitern benötigen wir leicht veränderte Griffmuster. Dem veränderten Griffmuster der Mixolydisch b9 b13 widme ich hier allerdings nur eine Griffbrettposition und zwar die von ihrem ersten Ton ausgehende. Dieses ähnelt dem Griffbrettmuster einer dritten Position Dur.

Griffbrettmuster Mixolydisch b9 b13; Beispiel hier: E-Mixolydisch b9 b13 als (D7)>Tp, also E7 nach Am in C-Dur (= > CD track 30)



XII.

Eine geeignete Methode den Einsatz der neuen Leitern zu trainieren ist es eine Reihe von Kadenz (ii>V>I, bzw. ii>V>i) innerhalb einer Tonart zu konstruieren. Ansonsten verweise ich auf den hier schon an anderer Stelle verwendeten Standard „There will never be another you“. Wir werden diesen in der Folge näher betrachten und analysieren, an welchen Stellen die neuen Leitern verwendet werden können. Nehmen wir jedoch zuerst einmal eine sehr einfache Akkordfolge in C-Dur und „bauen“ dann Dominantsept-Akkorde zu jedem Stufenakkord in die Progression ein. (= > CD track 31)

Chord progression in C major:

Measures 1-8: C, C9, C, Cmj7, Am, Am7, Am7/9, Am

Measures 9-13: F, F, Fmj#11, F, G, G9, G, G7

Measures 13-16: F, F, D7b9/F#, D/A, G, G9, G, G7

Wie man sieht erweitert sich unser „Spielraum“ durch die Zwischendominanten und die Klangergebnisse sind interessant. Im nächsten Beispiel sind weitere Zwischendominanten eingefügt. Einzig der zweite Akkord im ersten Takt verwendet eine bisher nicht genutzte Möglichkeit der Alteration. (=> CD track 32)

C B7#9 E7b13/G# E7 Am D7b9/F# Gm C7/Bb

5 F A7b13/G D7b9/F# D13/A G7 A7b13/G D13/A G7

Wir werden diese Art der Reharmonisierung an anderer Stelle weiterführen. Das Prinzip hier ist das *Einfügen von Dominantsept-Akkorden*. Wie wir später sehen werden, werden die Klangergebnisse bei konsequenter Weiterführung dieser Arbeitsweise immer interessanter. Ich möchte daran erinnern, dass wir uns die ganze Zeit in einem engen tonalen Rahmen bewegen, doch selbst mit diesen Mitteln lassen sich schon ein wenig „abseitig“ klingende Klänge erzeugen. Jetzt zu unserem Standard:

Fmj7 F-Ionisch Fmj7 F-Ionisch Em7b5 E-Lokrisch A7 A-Mixolydisch b9b13

5 Dm7 D-Äolisch G7 G-Mixolydisch Cm7 C-Dorisch F7 F-Mixolydisch

9 Bbmj7 Bb-Lydisch Bbm7 Bb-Dorisch (Bb-Mel.-Moll) Am7 A-Phrygisch D7 D-Mixolydisch

13 G7 G-Mixolydisch G7 G-Mixolydisch Gm7 G-Dorisch C7 C-Mixolydisch

Unter jeden Akkord der Progression ist die - bis jetzt verhandelte - Skale notiert. Zur Übung der Zwischendominant-Skalen empfehle ich, erst einmal ihren Einsatz wie bis hierher beschrieben. Später wird man automatisch dazu übergehen ihren speziellen Klang auch an anderer Stelle einsetzen zu wollen.

3.7.3 Die Mollsubdominante (DT => S. 198)

In der Auswahl 2 2 1 2 2 2 1 befindet sich auf der IV. Stufe ein Dur-Akkord. Die Mollsubdominante ersetzt die Dur-Terz durch eine Moll-Terz (Bsp.: Fm in

„C“). Um auch diesen Klang mit einer b6/b13 („as“ in „C“) in der Ursprungstonart zu verankern verändert man, analog zu den zu verändernden Tönen in den Skalen für die Zwischendominanten, nur diejenigen Töne, die wichtig zur Darstellung der Funktion des Akkordes sind. Den verbleibenden nicht-veränderten Tönen bleibt die Nähe zu „I“ erhalten.

Beispiel: Fm in „C“ (iv in „I“; s zu T) (=> CD track 33)

47

1 2 1 2 2 2 2 2 1

1 2/9 b3 4/11 5 6/13 7 1/8

Da im weiteren Verlauf weniger auf die Mollsubdominante und ihre Skala direkt, als vielmehr ihre „Implikationen“ Bezug genommen werden soll, hier zur Bezeichnung der 4. Stufe als 1. Position folgendes: Die klanglichen Möglichkeiten und Verwendungen weit entfernter Bezüge lassen sich einfacher mit dieser vierten Stufe erläutern. Diese vierte Stufe der melodisch Moll Skala wird nun Lydisch b7 genannt. Der Name ergibt sich aus der hochalterierten 4. Stufe der Leiter.

Beispiel: Bb7 in „C“ (Bb Lydisch b7) (=> CD track 34)

48

1 2 2 2 1 2 1 2

1 2/9 3 #11 5 6/13 b7 1/8

Um die weiteren Implikationen und die sehr unterschiedlichen Verwendungsmöglichkeiten der Mollsubdominante (ihrer IV. Stufe, Lydisch b7) und der Akkorde und Skalen die sich aus ihr ableiten lassen besser veranschaulichen zu können, folgt hier eine Aufstellung der Stufenakkorde auf den Stufentönen der Auswahl Lydisch b7:

Die Vierklänge auf den Stufen der Skala Lydisch b7(Bsp.: Bb Lydisch b7/ „C“) (=> CD track 35)

Bb7	C7	Dm7b5	Em7b5	Fmmj7	Gm7	Ab+mj7 (C/Ab)
I7	II7	iii7b5	#iv7b5	vmj7	vi7	bVII+mj7 (II/bVII)
bVII7	I7	ii7b5	iii7b5	ivmj7	v7	bVI+mj7 (I/bVI)

In der ersten Zeile unter dem System sehen wir die Akkordbezeichnungen in Bb-Lydisch b7. Die zweite Zeile ordnet die Klänge mit dem Grundton „bb“ ein, die dritte bezieht die sieben Stufenakkorde auf C-Dur.

Es gibt nicht eine einzige Stufe die „stabil“ ist, jede Stufe verlangt nach Bewegung. Die möglichen Bewegungsrichtungen sind äußerst vielfältig. Wir werden uns nun jede Stufe einzeln näher und auf mögliche Verwendungen betrachten. Die jeweiligen Stufen-Bezeichnungen beziehen sich auf die Zeilen „Bb Lyd. b7“ (beispielhaft) und „I in „I““. Alle Stufen werden in erster Linie als dominantisch betrachtet werden. Die tonalen Richtungen und Wege die sich durch diese Akkorde ergeben sind vielfältig. Sehen wir uns nun jede Stufe für sich an und betrachten ihre Verwendungsmöglichkeiten.

(=> CD track 36)

1. Stufe; Lydisch b7; Bb7

Verwendung als (D)oG>Tp (bVII7>vi)
 Bb7 Am Bb/Ab Am Bb7/13 Am7

Verwendung als modulierender Dominantsept-Akkord nach VI als neuem oder temporärem tonalen Zentrum; DoG/b5>T (bII7>I)
 Bb7b5 A Bb/Ab A Bb7b5 A

Verwendung als modulierender Dominantsept-Akkord nach bIII; D7>T (V7>I)
 Bb7 Ebmj7

2. Stufe; Mixolydisch b13; C7

Verwendung als (D7)>iv oder IV (I7>iv oder I7>IV)
 C7b13 Fm C7 Fmj7

3. Stufe; Lokrisch #2/9; Dm7b5

D7oG>T (t) ii7b5>i (I) iv6
 Bb79/D Ebmj7 Dm7b5 Cm Fm6/D Fm/C

#4. Stufe; Em7b5

(D7)>vi/VI V7>i (I) iii7b5>ii

C7/E A C7/E Am Em7b5 A7 Dm

5. Stufe; Melodisch Moll; Fmmj7

iv in "I" ii>V7>I bvi>bII7>I

Fmmj7 C Fmmj7 Bb Ebmj7 Fm9/13 Bb7/13 Amj7

6. Stufe; Phrygisch #13; Gm7

ii>V7>i E Alterierte Pentatonik

Gm7 C7 Fmmj7 G Moll-Penta Amj7

7. Stufe; Lydisch #5; Ab+mj7 (C/Ab)

Gegenklang zu Fmmj7 V7 mit b13 im Bass V7 mit Terzbass > I

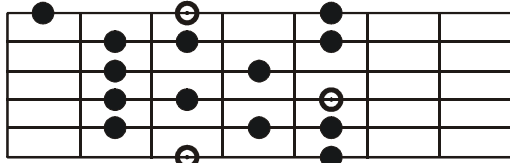
Fm/Ab G7 Cmj7 C7/Ab C/Bb Fmj7 Bm7 E7b9/G# Amj7

Außer den hier dargestellten Möglichkeiten gibt es sicherlich noch viele weitere mehr. In der improvisierten Musik geht es um Anwendbarkeit von Klängen. Dieses Buch versteht sich als Leitfaden für Improvisation auf der Gitarre. Eventuell fällt der Nachvollzug des Dargestellten leichter, orientiert man sich praktisch, d.h. auf der Gitarre. Die Verwendungen der Stufenakkorde aus Lydisch b7 ist auf der Gitarre eine taktile Frage, deren theoretische Implikationen dem Klang nachgeordnet sind. D.h.: es fällt einfacher die Strebewirkungen der verschiedenen Stufenakkorde klanglich zu erfahren. Im Anhang findet sich eine ausführliche Auflistung unterschiedlicher Griffmuster, u.a. auch die der Stufenakkorde aus Lydisch b7. Nach der folgenden Darstellung der Positionen der Skala Lydisch b7 folgt daher ein Reihe von Regeln und Beispielen die organisatorisch der Reihenfolge der harmonischen Implikationen folgt. Vorab die Reihenfolge der Positionen der Skala Lydisch b7 am Beispiel von Bb-Lydisch b7 als bVII in „C“.

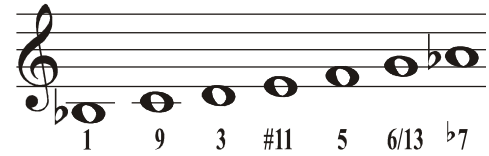
Schrittfolge	Übungen in Quart-Schritten	Übungen in Quint-Schritten
Lydisch b7	1 4 2 6 3	1 3 6 2 4
2 2 2 1 2 1 2		

3.7.3.1. Positionen Lydisch b7 (=> CD track 37)

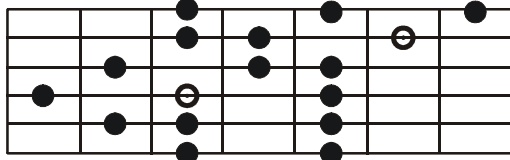
1. Position



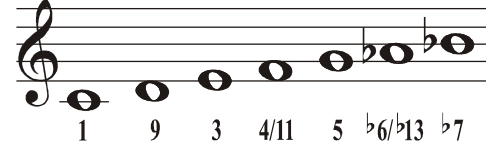
Lydisch b7



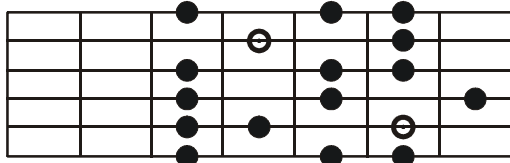
2. Position



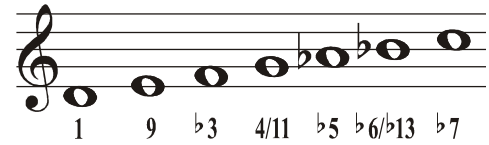
Mixolydisch b13



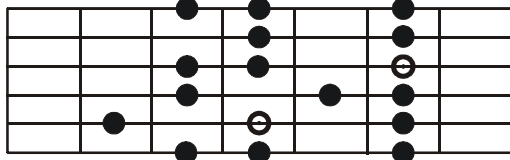
3. Position



Lokrisch #9



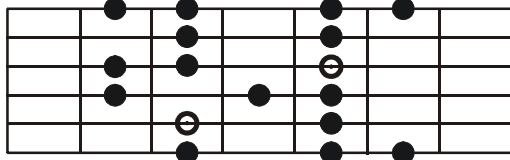
4. Position



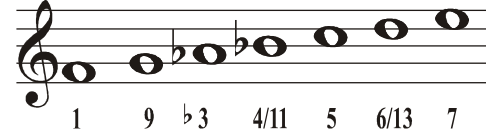
Alteriert



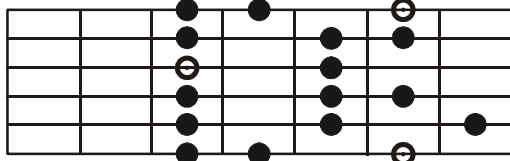
5. Position



Melodisch Moll



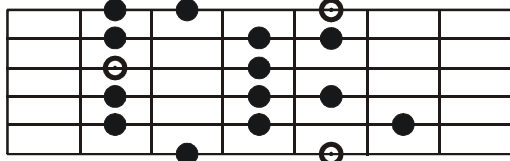
6. Position



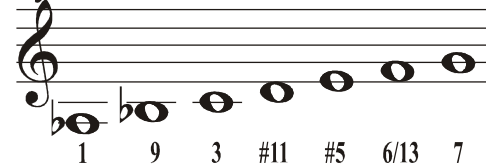
Phrygisch #13



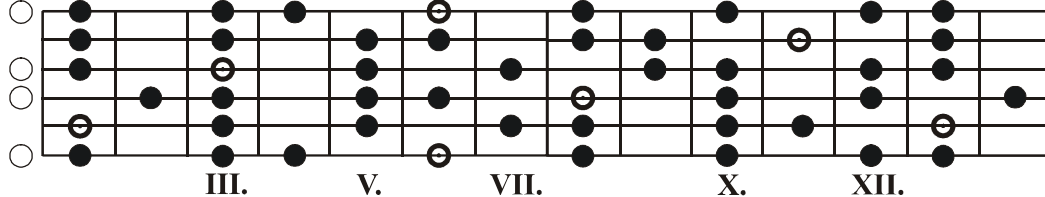
7. Position



Lydisch #5



Übersicht über alle Positionen



3.7.3.2. Beispiele für den Einsatz von Lydisch b7 (=> CD track 38)

1. Stufe; Lydisch b7

Regel XV	Eine 1. Position Lydisch b7 fällt in die 6. Position einer Dur-Tonart einen Halbton unter ihrem 1 Ton auf der E-Saite.
Regel XVI	Eine 7. Position Lydisch b7 steigt in die 6. Position einer Dur-Tonart einen Halbton über ihrem 1 Ton auf der E-Saite.
Regel XVII	Eine 1. Position Lydisch b7 bleibt in der Lage der 5. Position einer Dur-Tonart.

The image displays seven musical staves, each illustrating a different chord voicing for the Lydian b7 scale in the first position on the E-string. The notes are: Bb, C, D, Eb, E, F.

- Staff 1: **Bb7** (notes: Bb, C, D, Eb, E, F) followed by **Am** (notes: A, B, C, D, E, F).
- Staff 2: **Bb/Ab** (notes: Bb, C, D, Eb, E, F) followed by **Am** (notes: A, B, C, D, E, F).
- Staff 3: **Bb7/13** (notes: Bb, C, D, Eb, E, F, G) followed by **Am** (notes: A, B, C, D, E, F).
- Staff 4: **Bb7b5** (notes: Bb, C, D, Eb, E, F) followed by **A** (notes: A, B, C, D, E, F#).
- Staff 5: **Bb/Ab** (notes: Bb, C, D, Eb, E, F) followed by **A** (notes: A, B, C, D, E, F#).
- Staff 6: **Bb7b5** (notes: Bb, C, D, Eb, E, F) followed by **A** (notes: A, B, C, D, E, F#).
- Staff 7: **Bb7** (notes: Bb, C, D, Eb, E, F) followed by **Ebmj7** (notes: Eb, F, G, Ab, Bb, C).

2. Stufe; Mixolydisch b13 (=> CD track 39)

Regel XVIII	Eine 2. Position Lydisch b7 bleibt in der Lage der 3. Position einer Dur-Tonart (Ab-Dur).
Regel XIX	Eine 2. Position Lydisch b7 bleibt in der Lage der 5. Position einer Dur-Tonart.

C7b13 Fm
 3 C7 Fmj7

3. Stufe; Lokrisch #2/9 (=> CD track 40)

Regel XX	Eine 3. Position Lydisch b7 steigt in die 1. Position einer Dur-Tonart einen Halbton über ihrem ersten Ton auf der E-Saite.
Regel XXI	Eine 3. Position Lydisch b7 fällt in die 6. Position einer Dur-Tonart zwei Halbtöne unter ihrem ersten Ton auf der E-Saite.

Bb7/9/D Ebmj7
 3 Dm7b5 Cm
 5 Fm6/D Fm/C

#4. Stufe; Alterierte Skale (=> CD track 41)

Regel XXII	Eine 4. Position Lydisch b7 bleibt in der Lage der 5. Position einer Dur-Tonart.
Regel XXIII	Eine 4. Position Lydisch b7 bleibt in der Lage der 3. Position einer Dur-Tonart.

Regel XXIV	Eine 4. Position Lydisch b7 fällt in die 2. Position einer Dur-Tonart zwei Halbtöne unter ihrem ersten Ton auf der E-Saite
------------	--

Three staves of musical notation in treble clef, C major key, 4/4 time. The first staff shows a 4th position Lydian b7 scale starting on E4, with a C7/E chord above the first measure and an A chord above the second measure. The second staff shows the same scale starting on E4, with a C7/E chord above the first measure and an Am chord above the second measure. The third staff shows the same scale starting on E4, with an Em7b5 chord above the first measure, an A7 chord above the second measure, and a Dm chord above the third measure.

5. Stufe; Melodisch Moll (=> CD track 42)

Regel XXV	Eine 5. Position Lydisch b7 bleibt in der Lage der 4. Position einer Dur-Tonart
Regel XXVI	Eine 5. Position Lydisch b7 steigt in die 3. Position einer Dur-Tonart zwei Halbtöne über ihrem ersten Ton auf der E-Saite.
Regel XXVII	Eine 5. Position Lydisch b7 fällt in die 5. Position einer Dur-Tonart einen Halbton unter ihrem ersten Ton auf der E-Saite.

Three staves of musical notation in treble clef, C major key, 4/4 time. The first staff shows a 5th position Lydian b7 scale starting on E5, with an Fmmj7 chord above the first measure and a C chord above the second measure. The second staff shows the same scale starting on E5, with an Fmmj7 chord above the first measure, a Bb7 chord above the second measure, and an Ebmj7 chord above the third measure. The third staff shows the same scale starting on E5, with an Fmmj7 chord above the first measure, a Bb7/13 chord above the second measure, and an Amj7 chord above the third measure.

6. Stufe; Phrygisch #13 (=> CD track 43)

Regel XXVIII	Eine 6. Position Lydisch b7 bleibt in der Lage der 2. Position einer Dur-Tonart.
--------------	--

Regel XXIX	Eine 6. Position Lydisch b7 steigt in die 1. Position einer Dur-Tonart zwei Halbtöne über ihrem ersten Ton auf der E-Saite.
------------	---

7. Stufe; Lydisch #5 (=> CD track 44)

Regel XXX	Eine 7. Position Lydisch b7 fällt in die 5. Position einer Dur-Tonart einen Halbton unter ihrem ersten Ton auf der E-Saite.
Regel XXXI	Eine 7. Position Lydisch b7 fällt in die 2. Position einer Dur-Tonart einen Halbton unter ihrem ersten Ton auf der E-Saite.
Regel XXXII	Eine 7. Position Lydisch b7 steigt in die 1. Position einer Dur-Tonart einen Halbton über ihrem ersten Ton auf der E-Saite.

Am Ende dieses Kapitels noch eine Reharmonisierung mit den nun zur Verfügung stehenden Möglichkeiten. Wir verwenden hierzu erneut die Akkordfolge aus dem Kapitel 3.7.2 über die Zwischendominanten (S.70) und fügen die nun bekannten dominanten Klänge ein. Diese dritte Variante einer ursprünglich einfachen Progression klingt nun schon ziemlich komplex. Es geht bei dieser Reharmonisierung nur um die Darstellung von Möglichkeiten, vielleicht eher für die Komposition als die melodische Improvisation.

Reharmonisierung mit den Mitteln der Skale Lydisch b7; (=> CD track 45)

C Gm/Bb Db7 B0 E/D Am7 Bb7 Gm/Bb C7b9/G

5 Fmj7 Gsus4 Abmj7 Bb7b9 Ebmmj7/C Ab6/D Dm7/C G9/11/B

3.8. Akkordsubstitution und Tritonus-Umkehrung (DT => S. 201)

Im Prinzip kann man jeden Klang durch einen ihm verwandten ersetzen. Dies kann durch Umkehrung eines Akkordes geschehen und/oder durch seine Substitution mittels seines Gegen- bzw. Parallelklangs (Kapitel 3.4. ff). Die dort beschriebenen Möglichkeiten halten einen Klang innerhalb seiner Tonauswahl. Die Oberstrukturen entfernen den Bezug eines Klangs zu seinem Ursprung zwar, jedoch überschreiten auch sie nicht den Rahmen der Ursprungs-Auswahl.

Weiter entfernte Möglichkeiten boten bisher die Mollsubdominante, die Doppeldominante und die Zwischendominanten. Diese bleiben jedoch immer eng angelehnt an ihren tonalen Rahmen, ja es war sogar gewünscht an ihren jeweiligen Skalen nur die wichtigsten Veränderungen vorzunehmen und die verbliebenen Leitertöne so eng wie möglich an der jeweiligen Tonalität zu belassen. Einzig die Skale Lydisch b7 entfernt sich zusehends von ihrem Ursprung. Betrachtet man die Akkorde der Lydisch b7 Leiter nun weniger funktional, also als eigenständige Klänge, beginnt man tatsächlich Klänge zu ersetzen, sie zu substituieren. Dies muss man sich folgendermaßen vorstellen: Wir betrachten hier Klänge ausschließlich als durch ihr „Geschlecht“ definiert. Ein Moll-Akkord wird durch einen verfügbaren Moll-Akkord aus Lydisch b7 ersetzt, ein Dur-Akkord durch einen ebensolchen aus Lydisch b7 usw.. In der Praxis verwenden wir also die Leiter Melodisch-Moll über einen dorischen Akkord; wir verwenden Lydisch #5 über einen Dur-Akkord. Sehr schön klingt es auch die Variante die Leiter Lokrisch #2/9 über einen lokrischen Akkord zu verwenden; über jeden dominanten Akkord verwenden wir entweder eine Alterierte- oder eine Lydisch b7 Skale. Auch hierzu eine Beispiel-„Improvisation“. Die Umsetzung dieser Substitution ist relativ einfach, da man jeweils nur die veränderten Griffmuster spielen muss. Die jeweils verwendete Substitution wird im Beispiel zusätzlich zu dem Ursprungsakkord bezeichnet. Die verwendeten Licks stammen alle aus den „Übungen zur Diatonik“. In der folgenden Improvisation ist im unteren System eine Basslinie notiert, die die Ursprungsakkordfolge wiedergibt. (=> CD track 46)

C-Ionisch B-Lokrisch E-Alteriert

1 2 3 4

A-Äolisch D-Lydisch b7 G-Lokrisch C-Alteriert

5 6 7 8

F-Lydisch #5 F-Mel.-Moll E-Phrygisch A-Alteriert

9 10 11 12

D-Mixolydisch D-Alteriert D-Mel.-Moll G-Mixolydisch b13

13 14 15 16

Einige Abkürzungen bedürfen hier der Erklärung: „Akk.-Alt.“ steht hier für die Darstellung der Alterationen der betreffenden Akkordes. „Var.“ steht für „Variation“, „LT“ für „Leitton“.

Mit den Substitutionen entfernen wir uns von der Ursprungsauswahl der Dur-Tonleiter mit der Schrittfolge 2 2 1 2 2 2 1. Wie in der Einleitung dieser Arbeit angemerkt geht es hier nicht um „freie Improvisation“. Eigentlich um

etwas fast gegenteiliges. Es geht selbstverständlich um die Ausweitung des Tonraums für den Spieler, jedoch nicht um eine wie auch immer geartete „freie“ Spielart der Improvisation. Auch freie Improvisation entwickelt Cliches, Stilmittel, Organisationsformen usw.. In dieser Arbeit bleibt die Funktionalität und eine Art Tonalität immer erhalten, auch wenn manche Klangergebnisse sich sehr weit entfernen. Es geht hier um die Vermittlung von Material und Methoden um den Klang- und Vorstellungsraum auf der Gitarre zu erweitern. Dies ist *ein* möglicher Weg. Auch dieser Weg schließt nicht andere Wege aus und soll auch nicht einer „ausfallartigen Expressivität“ im Wege stehen und die Theorie bleibt auch bei mir der Praxis nachgeordnet.

Eine weitere Variante der Substitution von Akkorden betrifft die Dominantsept-Akkorde. Das Intervall zwischen gr. Terz und kleiner Septime in einem Dominantsept-Akkord teilt die Oktave in zwei gleiche Hälften. Betrachtet man nun Terz und Septime hier wieder als Oberstruktur eines beliebigen Grundtons, gibt es zwei Varianten den Klang zu interpretieren.

Beispiel: G7 in „C“, Db7 in „C“ (=> CD track 47)

G7 b u. f ces und f Db7 G7 C Db7 C

In dem Akkord „G7“ ist das „b“ die gr. Terz und das „f“ kleine Septime. Umgedeutet ist in „Dd7“ das „ces(b)“ nun kleine Septime und das „f“ große Terz. Diese „Tritonus-Umkehrung“ lässt sich akkordisch auf der Gitarre leicht umsetzen und entspricht z.B. dem chromatischen Abstieg von einem Am7 Griffmuster in ein A7 Griffmuster auf dem Griffbrett. Aus Stimmführungsgründen wird man dies gerne auch anders machen und z.B. aus einem Am7 Griffmuster in ein C7/9#11 Muster absteigen.

Dm7
Db7
Dm7
Db7/9#11

Die Skalen liegen ebenso dicht nebeneinander. Man benutzt für den Dm7 Akkord in „C“ eine 6. Position ab dem V. Bund und für Db7/9#11 die Leiter Lydisch b7 mit einer 4. Position ab dem III. Bund, also G-Alteriert. Die hier abgebildete Lösung noch einmal im Notenbeispiel. Danach folgt eine

Möglichkeit die letzten vier Takte von „There will never be another you“ mit den Akkorden die sich aus der Tritonus-Umkehrung ergeben zu gestalten.

(=> CD track 48)

„There will never be another you“, Takte 13 bis 16 in „C“: (=> CD track 49)

Ab7 ersetzt hier D7 (um nach G7 zu leiten) und Db7 ersetzt, wie in den zwei vorigen Beispielen, G7. Die Bezeichnung der umgedeuteten Dominantsept-Akkorde folgt hier der Konvention im Jazz. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt liefert die Funktionsanalyse mit ihrer Bezeichnung dieser Akkorde den funktionalen Zusammenhang und deutet Ab7 als D7, ohne Grundton mit der verminderten Quinte im Bass. Der Akkord Db7 entspricht dann G7, ohne Grundton mit der verminderten Quinte im Bass. Hier werden wir die im Jazz übliche Bezeichnung, mit der verminderten Quinte umgedeutet zum Grundton eines neuen Dominantsept-Akkordes verwenden. Das vereinfacht das Verfahren ungemein. Für einen beliebigen Dominantsept-Akkord kann man also einen alternativen D7 im Abstand von b5/#11 (6 Halbtöne) zum Grundton des Ursprungsakkords einsetzen, diesen substituieren. Bevor wir zu den Übungen für Lydisch b7 kommen, hier noch eine Reihe von Gedanken zu diesen und eine Tabelle der substituierenden Dominantsept-Akkorde in „C“.

Tabelle 9: Dominantsept-Akkorde und ihre Substitute in „C“

(D)>	in „C“	Substitution		Skale
ii	A7>Dm	Eb7	bIII7	Eb Lydisch b7
iii	B7>Em	F7	IV7	F Lydisch b7
IV	C7>F	Gb7	bV7	Gb Lydisch b7
V	D7>G	Ab7	bVI7	Ab lydisch b7
vi	E7>Am	Bb7	bVII7	Bb Lydisch b7
vii0	D7>Bm7b5	Ab7	bVI7	Ab Lydisch b7

Zusätzlich zu den Übungen führe ich hier einen „Quasi-Quintenzirkel“ der Verwandtschaften zwischen Lydisch b7 und der Alterierten Tonleiter ein. Dieser Zirkel dient ausschließlich der Orientierung und Visualisierung von Zusammenhängen und wird als Tabelle dargestellt. Bei dem Quintenzirkel der

Dur-Tonleitern handelt es sich ja um eine „echte“ Visualisierung von verwandtschaftlichen Nähen von Tonarten die in sich stabil sind. Bei der Leiter Lydisch b7 und den aus ihr entstehenden Klängen handelt es sich um Klänge die ihrem Wesen nach „instabil“ sind; sie ruhen nicht in sich und ihr Bezug liegt außerhalb ihres Tonraums. Der Ursprung der Leiter ist die Doppeldominante, oder die sich aus ihr ableitende Moll-Subdominante. Wo sollte man nun Lydisch b7 einordnen in einem Dur/Moll-Zirkel? Sind ihre Klänge unter den Dominantsept-Akkord der jeweils rechtsverwandten Tonart (Doppeldominante) einzuordnen, oder geht man einen Schritt nach links (Ab-Dur mit Fm als Tp, also der Mollsubdominante von F in „C“) auf dem Großterz Dreieck? Ordnet man, wie Tabelle 9 es tut, die Klänge unterschiedlicher Lydisch b7 Leitern jeweils den zu erreichenden Stufen innerhalb einer Tonart zu, oder wählt man die dominanten Bewegungsrichtungen aus dem Kapitel 3.7.3.2. zur Organisation der Skale? Wie wir gesehen haben führen die Klänge und die zu ihnen gehörenden Leitern der Skale Lydisch b7 in viele und sehr unterschiedliche Richtungen. Ich sehe davon ab hier eine Art Netz der vielen Verwandtschaften und Bezüge entwerfen zu wollen; ich denke das würde eher verwirren als erklären. Daher an dieser Stelle eben nur eine Tabelle der Leiter in der die jeweilige Lydisch b7 Leiter ihrer Alterierten Verwandten gegenüber gestellt wird . Eine Liste der Vierklänge auf den Stufen der Leiter findet sich auf Seite 70.

Tabelle 10: Lydisch b7 Verwandtschaften

Lydisch b7	Alteriert	Position (Lyd. b7)
Bb/Ais	E	1.
Eb/Dis	A	4.
Ab/Gis	D	2.
Db/Cis	G	6.
Gb/Fis	C	3.
B/Ces	F	1.
E	Bb/Ais	4.
A	Eb/Dis	2.
D	Ab/Gis	6.
G	Db/Cis	3.
C	Ges/Fis	1.
F	B/Ces	4.

Es werden nur die Übungen für die ersten fünf Lydisch b7 Leitern aufgeführt und auch nur die der Übung I in den „Übungen zur Diatonik“, also „Tonleitern auf und ab, von Position zu Position“. Ich empfehle vor allem die Übungen die sich mit Akkordbrechung (also ab Übung X) beschäftigen für Lydisch b7

auszuführen, da die Griffmuster, oder besser, deren Abfolge, teilweise erheblich von denen der Dur-Tonleiter abweicht. Übungen die sich mit der tonalen Bewegung, also dem dominanten Charakter der Skale beschäftigen, folgen im Kapitel über Mikrokadenzen.

Regel XXXIII	Um einen Dominantsept-Akkord durch sein Tritonus-Substitut zu ersetzen, spiele man statt des Ursprungs-Akkords einen Dominantsept-Akkord, dessen Grundton sechs Halbtonschritte vom Grundton des Ursprungs-Akkords entfernt ist.
Regel XXXIV	Um einen substituierten Dominantsept-Akkord mit einer Skale darzustellen, spiele man entweder die Skale Lydisch b7 mit dem Grundton des Substituts, oder aber die Alterierte Skala mit dem Grundton des Ursprungsakkords als Ausgangston.

Schrittfolge	Übungen Tabelle 10 abwärts	Übungen Tabelle 10 aufwärts
Lydisch b7	1 4 2 6 3	1 3 6 2 4
2 2 2 1 2 1 2		

3.9. Übungen Lydisch b7 (=> CD track 50) (DT => S. 202)

Bb Lydisch b7; 1. Position

Eb Lydisch b7; 4. Position (A Alteriert)

9 Ab Lydisch b7; 2. Position (Bb Mixolydisch b13)

11

13 Db Lydisch b7; 6. Position (Bb Phrygisch #13)

15

17 Gb Lydisch b7; 3. Position (Bb Lokrish #9)

19

4. Leittöne und Quartvorhalte; Mikrokadenzen (DT => S. 202)

In den bisherigen Kapiteln ging es um Erweiterung der Klangmöglichkeiten. Mit den Zwischendominanten und der Mollsubdominante/Lydisch b7 wurde die Auswahl der Dur-Tonleiter auf Akkordniveau aufgefüllt. Es ging bei den Zwischendominanten und der Mollsubdominante darum, einzelne Stufenakkorde der Dur-Tonleiter über Kadenzen (Dominantsept-Akkorde) zu erreichen, also Leittöne (b>c; G7>C) und Quartvorhalte (f>e; G7>C) nicht nur in der Schlusskadenz ii>V>I zu verwenden, sondern beispielsweise auch eine „ii>V>I“-Verbindung zur iii-Stufe zu bilden. Ich habe einige akkordische und melodische Möglichkeiten dargestellt zu kadenzieren, bzw. in den Übungsteilen die unterschiedlichen Leitern in Motive und Muster aufgeteilt. Diese Muster bewegen sich alle (bis auf einige Ausnahmen auf die ich noch eingehen werde) in ihrem Modus bzw. einer Dur-Tonart. Sie dienen der Bewältigung des Tonvorrats und seiner Organisation, sind aber bis auf die Implikationen der Lydisch b7 Leiter und einige pentatonische Übungen, statisch, d.h. sie

„funktionieren“ nicht. Die Leiter Lydisch b7 ist als dominante Leiter quasi per Definition nicht stabil, sie führt als Dominante in ein tonales Zentrum. Dies habe ich versucht auf Akkord-Stufen-Niveau darzustellen. Wir gehen im folgenden Kapitel nun noch einen Schritt weiter und begeben uns auf Stufenton-Niveau. Einige der im folgenden geschilderten Möglichkeiten wurden in den notierten „Improvisationen“ schon vorweg genommen. Wo es plausibel erscheint werde ich mich auf diese Beispiele beziehen.

4.1. Kadenzbildung auf Stufenton-Niveau (DT => S. 203)

Der Leitton einer Durtonleiter, also die Terz eines Dominantsept-Akkords, steigt in den Grundton der Tonika. Die Septime eines Dominantsept-Akkordes fällt in die Terz einer Tonika. In Akkorden ausgedrückt sieht dies folgendermaßen aus:

$$ii > V > I, \text{ in „C“ also } Dm > G7 > C$$

Auf Stufenton-Niveau entspricht dies der Wendung:

$$2 > 5 > 1 \text{ (d > g > c)}$$

Ersetzt man nun den Ton 5 (das g) durch einen sein Geschlecht bestimmenden, also entweder die Terz oder die Septime ergeben sich folgende Wendungen:

$$2 > 7 > 1 \text{ (d > b > c)}$$

$$2 > 4 > 1 \text{ (d > f > c)}$$

In den dargestellten Wendungen steht die 1 nach wie vor für den Grundton einer Leiter. Nun werden wir einen zu erreichenden Ton an 1 setzen (z.B. ein „e“), und bilden Kadenz zu jedem einzelnen Ton einer Leiter bzw. eines Akkords. Ich verwende hierzu die Wendung $2 > 7 > 1$ (die sogenannte Sopranklausel) und es ergibt sich folgende Sequenz (am Beispiel von Cm_j7):

$$d > b > c; fis > dis > e; a > fis > g \text{ und } cis > ais > b$$

Jedem Akkordton ist eine Kadenz zugeordnet. Diese lässt sich natürlich auch umdrehen:

$$7 > 2 > 1 \text{ (b > d > c)}$$

Eine andere Variante ist die Tenorklausel $3 > 2 > 1$ ($e > d > c$). Betrachtet man nun das ganze Gebilde $3 > 2 > 1$ als eine Art Kadenz mit dem letzten Ton der Reihe (hier das „c“) als Quartvorhalt ergibt sich folgende Möglichkeit:

$$4 > b3 > b9 > 1 \text{ (f > eb > db > c)}$$

Wir ordnen wiederum jedem Akkordton von C eine Tenorklausel zu:

$$c > bb > ab > g; a > g > f > e \text{ und } f > eb > db > c$$

Am Ende die Bewegung $5 > 6 > 7 > 1$, also $g > a > b > c$, oder in einer Variante:

$$b6 > b7 > 7 > 1, \text{ also } ab > bb > b > c$$

Weitere Möglichkeiten bieten die Verwendung eines Leittons, also jeweils der Wendung $7 > 1$ und die Betrachtung eines Halbtons über dem zu erreichenden als dessen Quartvorhalt, also $4 > 3$.

Solcherlei Wendungen finden sich in unzähligen Beispielen. Im Spiel von Charlie Parker, seinen Kompositionen tauchen dauernd scheinbar chromatische

Wendungen auf, die mir als Kadenzen auf kleinstem Raum erscheinen, also als das was hier mit dem Begriff „Mikrokadenzen“ beschrieben werden soll. Die letzteren beiden Wendungen führen uns schon in das Kapitel 4.2., in dem das erläutert werden wird das ich mir erlaube „chromatische Kadenz“ zu nennen. Doch an dieser Stelle erst einmal wieder ein notiertes Beispiel für die – sozusagen – diatonischen Mikrokadenzen. Als Beispiel Akkordfolge wieder einmal eine Adaption der Progression in „Blues for Alice“, diesmal in der Tonart „C“: (=> CD track 51)

The image shows three staves of musical notation in C major. The first staff contains measures 1-4 with chords Cm7, Bm7b5, E7, Am7, D7, Gm7, and C7. The second staff contains measures 5-8 with chords Fm7, Fm7, Em7, A7, Ebm7, and Ab7. The third staff contains measures 9-12 with chords Dm7, G7, Cm7, A7, Dm7, and G7. Fingering and phrasing marks like '4>3>2>1', '2>7>1', '7>1', and '5>6>7>1' are placed below the notes to indicate specific techniques.

4.2. Chromatische Kadenzen (DT => S. 203)

Wie angekündigt gehen wir nun noch einen Schritt weiter und „vereinzeln“ nun die Stufentöne und ihren jeweiligen Leitton bzw. Quartvorhalt:

7>1 und 4>3 (b>c und f>e)

Die Bewegung 7>1 taucht in der Improvisation oben schon in den Takten 2, 3, 4, 5, 9, 10 und 12 auf. Jeder Ton kann Oberstruktur bzw. Teil der Oberstruktur eines beliebigen anderen sein. Das „b“ ist dann die Terz eines Akkordes G7 und das „f“ dessen Septime. Der Leitton steigt um einen Halbton in einen Grundton und der Quartvorhalt fällt um einen Halbton in die Terz. Wie wir gesehen haben gibt es für Oberstrukturen unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten. Im Kapitel über die Tritonus-Umkehrung haben wir gesehen, dass zwei Töne eines Intervalls zwei unterschiedliche Bezüge möglich machen. Wir wollen nun jeden einzelnen Ton als Oberstruktur betrachten. Ein Leitton ist jeder Ton der chromatisch in den nächst höheren führt. Ein Quartvorhalt ist jeder Ton der chromatisch in den nächst tieferen fällt; d.h. Ton 1 ist gleichzeitig Grundton und Terz, liegt also in der Mitte einer chromatischen Reihe, also: 7>1>b2, oder b2>1>7. Daraus bilden wir die chromatischen Kadenzen:

b2>7>1 und 7>b2>1

Tabelle 11: Kadenzen auf Stufenton-Niveau

Bez.	Stufen	Bezug	Relativer Bezug	Zielton c	
D1	ii>V>I	1/c	2>5>1	d>g>c	Diatonisch
D2	ii>vii0>I	1/c	2>7>1	d>b>c	
D3	ii>V7>I	1/c	2>4>1	d>f>c	
D4	V7>I	1/c	7>2>1	b>d>c	
D5	bII Lyd.>I	1/c	4>b3>b2>1	f>eb>db>c	
D6	V7>I	1/c	5>6>7>1	g>a>b>c	
D7	V7 Alt.>I	1/c	b6>b7>7>1	ab>bb>b>c	
C1	vii0>I	1/c	7>1	b>c	Chroma.
C2	IV>I	3/c	4>3	f>e	
C3	bII Lyd. b7>I	1/c	b2>7>1	db>b>c	
C4	bII Lyd. b7>I	1/c	7>b2>1	b>db>c	

„Blues for Alice“-Adaption in „C“ mit chromatischen Mikrokadenzen (=> CD track 52)

Chord progression: Cm7, Bm7b5, E7, Am7, D7, Gm7, C7

Figures: C4, 7>1(7)>1 D5, 7>1 4>3(4)>3

Chord progression: Fm7, Fm7, Em7, A7, Ebm7, Ab7

Figures: 4>3(7)>1 D5, C1 C1, D6, C1, C1

Chord progression: Dm7, G7, Cm7, A7, Dm7, G7

Figures: D5, C1 C2 C1, C2 C1, C1, C2

In diesem Beispiel sind den einzelnen Figuren dort wo es möglich war die Buchstaben-Zahlen-Kombinationen aus Tabelle 11 zugeordnet. Anders als die Muster in den bisherigen Übungen sind die hier „isolierten“ tatsächlich funktional. Man wird feststellen, dass sich vielerlei solcher tonaler Bewegungen recht einfach auf der Gitarre nachvollziehen lassen. Sehen wir uns das am Beispiel der Figur C1 einmal an:

Ich schlage vor eine beliebige Übung aus der Diatonik auszuwählen, hier z.B. die Nr. X, Dreiklänge aufwärts. Nun setzen wir vor jeden Akkordton eine Leitton und sequenzieren dieses Muster analog zu den anderen Übungen. In der

folgenden Darstellung ist die Notation um eine Tabulatur ergänzt.³¹ Zwischen Tabulatur und System sind zur Orientierung die Stufendreiklänge vermerkt.

Dreiklänge auf und ab mit Leitton (C1); C-Dur, 1. Position (=> CD track 53)

System 1: Treble clef, 4/4 time, starting at fret 8. Chords: C, Dm, Em, F, G, Am. Tablature shows fingerings for strings 1-6.

System 2: Treble clef, 4/4 time, starting at fret 5. Chords: B0, C, Dm, Em, F. Tablature shows fingerings for strings 1-6.

System 3: Treble clef, 4/4 time, starting at fret 9. Chords: G, G, F, Em, Dm. Tablature shows fingerings for strings 1-6.

System 4: Treble clef, 4/4 time, starting at fret 13. Chords: C, B0, Am, G, F, Em. Tablature shows fingerings for strings 1-6.

System 5: Treble clef, 4/4 time, starting at fret 17. Chords: Dm, C. Tablature shows fingerings for strings 1-6.

³¹ Für Nicht-Gitarristen sei hier kurz erklärt: Die Ziffern in der Tabulatur beziehen sich auf den Bund der auf der jeweiligen Saite gedrückt werden muss um den Ton zu erzeugen der im System darüber notiert ist.

4.3. Übungen zur Kadenzbildung auf Stufenton-Niveau (=> CD track 54)

D1; C-Dur 1. Position; 2>5>1

1 2 3 4 1 7 6 5

5 D2; C-Dur 1. Position; 2>7>1

1 2 3 4 1 7 6 5

9 D3; C-Dur 1. Position; 2>4>1

1 2 3 4 1 7 6 5

13 D4; C-Dur 1. Position; 7>2>1

1 2 3 4 1 7 6 5

17 D5; C-Dur 1. Position; 4>b3>b2>1

1 2 3 4 6 5 4 3

21 D6; C-Dur 1. Position; 5>6>7>1

3 4 5 6 2 1 7 6

25 D7; C-Dur 1. Position; b6>b7>7>1

4 5 6 7 2 1 7 6

29 C1; C-Dur 1. Position; 7>1; Dreiklänge aufwärts

1 3 5 1 b3 5 1 b3 1 3 5 1 3 5 1 b3

33 C2; C-Dur 1. Position; 4>3

7 1 2 3 4 5 6 7 7 5 6 4 5 3 4 2

37 C3; C-Dur 1. Position; b2>7>1, Dreiklänge aufwärts

1 3 5 usw. 1 3 5 usw.

41 C4; C-Dur 1. Position; 7>b2>1; Dreiklänge aufwärts

1 3 5 usw. 1 3 5 usw.

Wie auch bei allen vorangegangenen Übungen gilt, dass die hier aufgeführten nur wenige von sehr viel mehr möglichen sind. Am besten alle Übungen um den Quintenzirkel herum ausführen und eigene Muster, Licks usw. erfinden und diese entsprechend sequenzieren. In den Übungen für die Diatonik sind noch sehr viel mehr Möglichkeiten aufgelistet das Tonmaterial zu sortieren. Vor allem die Übungen die sich mit Akkordbrechungen beschäftigen, lassen sich sehr gut mit einigen der Mikrokadenzen verbinden. Ein Beispiel hierfür ist die Übung C1, Dreiklänge aufwärts.

5. Virtuelle Harmonik

In diesem Abschnitt wird es darum gehen das bisher Gelernte auch dort einzusetzen, wo die vorgegebene akkordische Komplexität nicht so hoch ist wie bei bspw. „Blues for Alice“. Es geht hier um die Vorstellung „virtueller-Harmonik“. Der zweite Ansatz dieses Kapitels ist die Vereinfachung komplexer kleinteiliger Binnenharmonik (5.6.).

Durch die Arbeit begleitet uns seit den Zwischendominanten eine Akkordfolge die nach und nach komplexer reharmonisiert wurde. Je komplexer eine Progression erscheint, desto mehr Wissen und Technik sind notwendig sie auszugestalten. Der kognitive Aufwand z.B. über „Giant Steps“ oder eine rasend schnell vorgetragene BeBop Nummer zu spielen ist enorm hoch. Man greift auf Einstudiertes zurück, spielt Muster und Formeln und ist sicherlich nicht immer kreativ, sondern bewältigt oft nur angemessen die gestellte Aufgabe. Stücke die weniger kompliziert sind lassen uns oft mehr Raum Geübtes und Erlerntes neu zu verbinden und in unerwarteten Richtungen zu kombinieren oder sich rekombinieren lassen.³² Sehr viele BeBop Stücke basieren auf ursprünglich relativ leichten traditionellen Akkordfolgen, die durch zunehmende Funktionalisierung immer komplizierter wurden. Am Beispiel von „Blues for Alice“ ist dies gut veranschaulicht.

Jazz ist *mehr* als das Abspulen von Mustern und der BeBop bezog seine Kraft auch nur zu einem kleinen Teil aus seiner Virtuosität. War der BeBop wie auch seine musikalischen Nachfolger noch beseelt, empfinde ich viele heute gespielte Varianten die sich auf ihn oder andere Stile beziehen, als Farce und leer. Meine Empfindung mag mich trügen, das gebe ich zu, doch berühren – auf die eine oder andere Art – tun mich oft ganz andere Musiken. Musik ist

³² Ich meine tatsächlich „... sich rekombinieren lassen.“, Manchmal gehen unsere Hände scheinbar eigene Wege und verbinden Figuren in einer für uns neuen Art die uns überrascht.

sicherlich mehr als die Summe ihrer Teile und es fällt mir schwer einzelne Bausteine zu isolieren die mich schlüssig begründen ließen, warum mich sehr viele Jazz-Spielarten heute nicht, oder kaum berühren. Einen dieser Bausteine kann ich benennen, begeben mich allerdings mit ihm auch ein wenig auf's Glatteis. Meine Hypothese hier heißt: Steigende Komplexität³³ und Ent-Emotionalisierung in der Musik gehen Hand in Hand. Nun könnte man entgegen, dass die Sachverhalte die ich hier zu schildern versuche ja gerade Komplexität geradezu befördern. Das ist auf der einen Seite sicherlich richtig, andererseits zu kurz gedacht. Ich beschreibe in dieser Arbeit den Stand meines „Wissens“ und versuche diesen zu vermitteln. Wissen hat viele Gesichter. Ein Musiker muss nicht in Worte fassen können was er tut. Die Denkweisen der Menschen sind sehr unterschiedlich und so ist es auch mit der Art des Wissens und dem Wissenserwerb. Auf die eine oder andere Art weiß jeder Mensch was er tut. Ein Ingenieur weiß wie man eine Brücke baut und Menschen verlassen sich darauf, dass dies so ist. Der Besucher eines Konzerts verlässt sich darauf, dass die Musiker und/oder der Komponist wissen was sie tun und genießt dann – auf seine wiederum persönliche Weise – die dargebotene Musik, oder eben nicht. Das kann an der Qualität des Dargebotenen liegen, am Zuhörer selbst, am schlechten Sitznachbarn, mangelnder Qualität der Musiker usw., usf.. Der Musiker mag sich über den Zuhörer Gedanken machen, ja in sogar manchmal nicht ernst nehmen, jedoch ist Musik, anders als Brücken, ein scheinbar „überflüssiges“ Ding. Dennoch scheint sie ungemein wichtig; so wichtig, dass fast niemand auf sie verzichten mag. Musik ist wichtig, zumindest für den Musiker. Eine Brücke ist wichtig und ein Ingenieur der etwas auf sich hält, wird sie so gut wie möglich bauen. Genau wie der Ingenieur an seiner Brücke sich misst und gemessen wird, ergeht es dem Musiker. Daher ist es für mich kein Widerspruch zunehmende Komplexität und ihre Auswirkungen zu beklagen und gleichzeitig komplexe Sachverhalte zu beschreiben, oder dies zumindest zu versuchen. Ich will meine Sache gut machen und Musik ist nun einmal meine Sache in die ich tief eingedrungen bin. Wie für den Ingenieur die Statik in Fleisch und Blut übergegangen, so sind die in diesem Buch zusammengefassten Wissens-Bausteine Teil meiner Selbst.

5.1. Denken in Akkorden (DT => S. 206)

Musik an sich ist eine hoch komplexe Sache. Dabei ist es unerheblich ob eine Musik große kognitive Anstrengung zu ihrer Bewältigung benötigt, oder ob es sich bei ihr um ein „einfaches“ Volkslied handelt. Die beim Menschen aktiven

³³ Komplexität selbst hat viele Facetten. Ist Komplexität „Ereignisdichte pro Zeiteinheit“, oder ist komplex was hohen kognitiven Arbeitsaufwand zu seiner Bewältigung benötigt? Dies kann nämlich auch der Fall sein, ist man mit einem einfachen Rhythmus bei langsamen Tempo konfrontiert.

Areale beim Musizieren, dem „Konsum“ von Musik, ihrer tänzerischen Umsetzung, ihrer Komposition und bei der Improvisation, verteilen sich über unser gesamtes Gehirn und unseren Körper.³⁴ Einige wenige Dimensionen der Musik lassen sich formalisieren, erläutern und darstellen, doch vieles bleibt geradezu geheimnisvoll. Wie kommt es, dass uns ein ganz bestimmtes Musikstück einfach nicht los lässt, wie verbindet sie Bilder und Gefühle mit sich? und warum geht es unter Umständen nur uns ganz persönlich so mit diesem ganz bestimmten Stück und unserem Gegenüber ganz und gar anders? Ein Freund von mir pflegt zu sagen: „Es gibt keine schlechte Musik, es gibt nur schlechte Musiker.“ Mit einigen wenigen Einschränkungen stimme ich dem zu, aber wie bereits angedeutet, kann dies einem Anderen auch ganz anders gehen.

Hier geht es um die musikalischen Dimensionen Melodie, Rhythmus und Harmonik und dies für Musiker. Mit zunehmender harmonischer Komplexität steigen die Anforderungen an den ausführenden Musiker eine Akkordfolge zu bewältigen. Man wird unweigerlich feststellen, dass man sich wiederholt bei der Aufführung hoch komplexer Akkordfolgen.

Wie wir gesehen haben gibt es ein ungemein engmaschiges Netz von Beziehungen zwischen den Tönen. Nun gibt es sehr unterschiedliche improvisatorische Ansätze. Diese unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht. Hier ist der Ansatz ein tonaler und in vielen Zusammenhängen funktionaler (harmonisch). Ich möchte diesen Ansatz „*Denken in Akkorden*“ nennen. An vielen Stellen in diesem Buch ist die Rede von der „Darstellung“ eines Akkordes, seiner Stufe und/oder seiner Funktion. Praktisch heißt dies jedem Akkord in einem funktionalen Stück die korrekte Skala (Die Kirchentonleitern) zuzuordnen, sein Geschlecht korrekt wiederzugeben, in funktional richtig einzuordnen und ihn ggf. zu verfremden um den Tonraum zu erweitern. Hierfür stehen uns jetzt eine Vielzahl von Möglichkeiten zur Verfügung. Diese reichen von einzelnen Leitern über Muster und Formeln hin zu Akkorden und ihrer Verfremdung. Funktionale Akkordfolgen unterstützen angemessenes, sinnvolles und kreatives Spiel, da sie eine Tonalität, also Bezug und Funktion vorgeben. Man schaltet also Aufmerksamkeit erheischende Parameter aus und kann seine Aufmerksamkeit auf andere Details lenken. Was nun, wenn eine Akkordfolge nicht funktional ist, oder so einfach, dass wir das Bedürfnis haben sie etwas komplexer auszugestalten? In meiner Spielpraxis wende ich hierzu einige der harmonischen Kunstgriffe an die hier beschrieben worden sind; ich denke mir Akkorde die es auszugestalten gilt. Dieses Buch versucht, meiner persönlichen Ästhetik entsprechend, auch weit entfernte Klänge funktional einzuordnen. Dies nicht weil ich denke Tonalität und Funktionalität seien der einzig richtige Weg, sondern um mir Stütze zu sein wenn ich improvisiere. Die unterschiedlichen

³⁴ Ausführlich und gut verständlich hierzu: Spitzer, Manfred: *Musik im Kopf*; Schattauer GmbH; Stuttgart, 2004

und teilweise sehr weit entfernten Bezüge die ich herzustellen versuche, helfen mir bei der Suche nach einem Klang der persönlich und „anders“ ist. Im folgenden nun einige konkrete Methoden das Denken in Akkorden umzusetzen.

5.2. Einfügen von Dominantsept-Akkorden (DT => S. 206)

Jeder Ton, jeder Akkord kann temporäres tonales Zentrum sein. Zu jedem Ton, jedem Akkord – unabhängig von seinem Geschlecht und seiner, wenn denn vorhanden, Funktion – gibt es eine Kadenz und/oder einen Dominantsept-Akkord oder einen seiner „Verwandten“ die zu ihm führen. Wie wir im Kapitel über die Zwischendominanten gesehen haben gilt dies für alle Stufen der Durtonleiter. Es gilt ebenso in einem nicht-funktionalen Stück. Im Kapitel 4 haben wir gesehen, dass jeder einzelne Ton über eine Mikrokadenz erreicht werden kann. Auf der Gitarre ist dies relativ leicht umzusetzen.³⁵ Einige Kadenzen habe ich in den Übungen schon aufgeführt. Wenden wir uns nun der akkordischen Seite als erstes und den melodischen Seite des Einfügens von D7-Akkorden als zweites zu.

Wir nehmen uns eine Beispiel-Akkordfolge und fügen nach und nach D7-Akkorde und Kadenzen ein. (=> CD track 55)

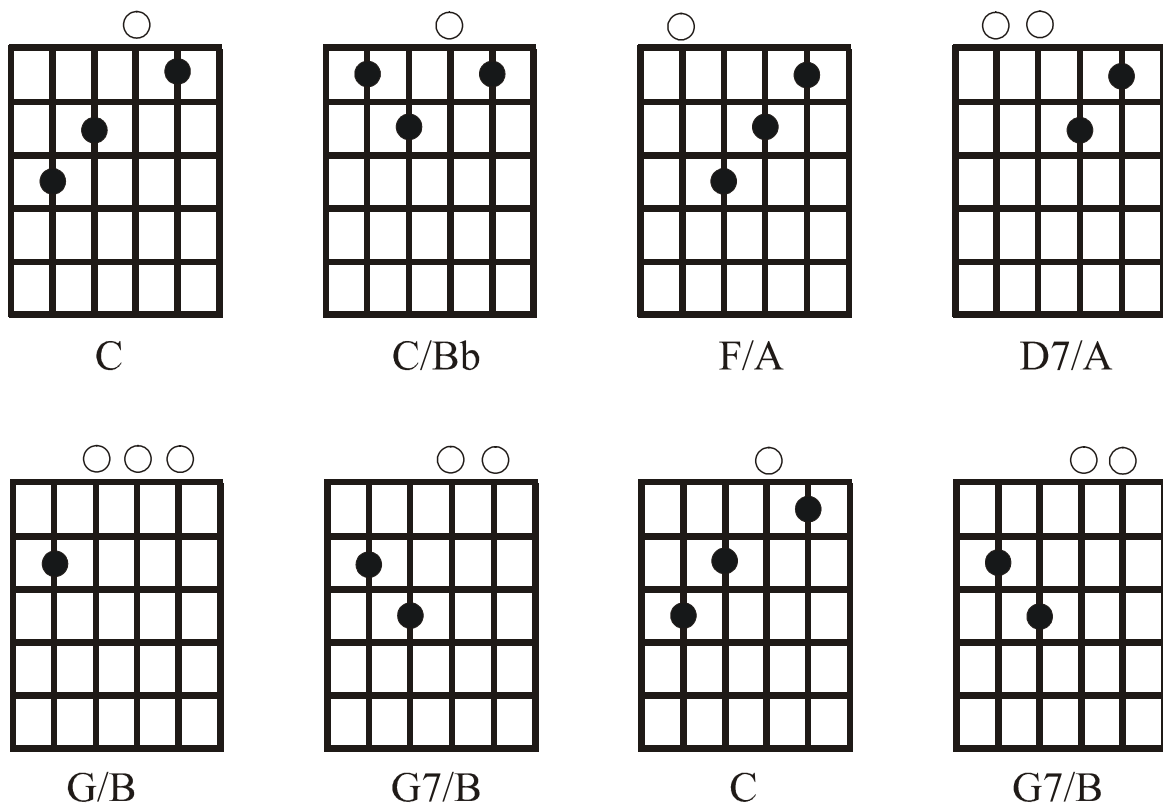
The image displays four lines of musical notation in C major, showing the progression of chords and the addition of dominant seventh (D7) chords and cadences. Each line represents a measure or a group of measures, with the chord symbols written above the notes.

- Line 1: C, F, G, C
- Line 2: C, C7, F, D7, G, G7, C, G7
- Line 3: C, Gm7, C7, F, Am7, D7, G, Dm7, G7, C, D7, G7
- Line 4: C, D7, Gm7, C7, F, E7, Am7, D7, G, A7, Dm7, G7, C, D7, G7

³⁵ Das Denken in Akkorden findet seine Fortsetzung im Ausführen von Griffmuster. Auf der Gitarre sind viele weit entfernte Akkorde dicht verwobene Muster. Auch das Ausführen vieler Mikrokadenz ist auf der Gitarre relativ leicht umzusetzen. Die tonale Bewegung $b2 > 7 > 1$ entspricht für jeden zu erreichenden Ton der taktilen Umsetzung: Ausgangsbund > gleiche Saite zwei Bünde tiefer > gleiche Saite einen Bund höher.

Eine einfache Möglichkeit die Beispiele umzusetzen ist das Verschieben bekannter gleichförmiger Griffmuster. Jedoch sind die klanglichen Ergebnisse meist ein bisschen „hausbacken“. Auf der Gitarre ist die Stimmführung eine komplizierte Sache. Große Intervalle lassen sich bauartbedingt leicht ausführen, während enge Intervalle wie sie auf dem Klavier einfach zu spielen sind, sehr anstrengende Fingersätze erfordern. Für die erste Umformung an dieser Stelle ein Fingersatzbeispiel. Im Anhang finden sich noch eine ganze Menge Griffmuster mit denen sich schöne Ergebnisse erzielen lassen.

Je nach Besetzung wird es mehr oder weniger opportun sein vollstimmige Akkorde zu spielen. Dies ist eine Frage des Überschneidens der Register von z.B. Klavier und Gitarre und/oder der Ästhetik. Meiner Erfahrung nach eignen sich auf wenige Stimmen reduzierte Akkorde besser zur Begleitung eines Solisten. Diese schränken den Spieler tonal nicht so ein wie vollstimmige Akkorde.



Entsprechend der Umformungen durch Einfügen von Dominantsept-Akkorden nun Beispiele für die Melodiebildung. Ich gehe dabei im ersten Beispiel von einer einfachen Melodie aus die dann sukzessive entsprechend der hinterlegten Dominantsept-Akkorde ausgearbeitet wird.

(=> CD track 55)

5.3. Substitution von D7-Akkorden und Kadenzen (DT => S. 207)

Entsprechend dem Einfügen in Kapitel 5.2. führen wir dies nun mit Dominantsept-Akkorden aus Lydisch b7 und Stufenakkorden dieser Leiter aus. Ausgangs Akkordfolge ist wiederum die erste Progression aus Kapitel 5.2.:
 (=> CD track 56)

In der ersten Umformung wird der Bezug deutlich durch das Voranstellen des diatonischen Dominantsept-Akkords. Im zweiten Beispiel wird der vorangestellte Akkord durch den Moll-Akkord der fünften Stufe der Lydisch b7 Leiter ersetzt. Dabei wird ignoriert, dass dieser Akkord eigentlich eine große

Septime hat und aus der Verbindung auf den Zählzeiten 3 und 4 eine „echte“ ii>V Verbindung. Wiederum ist die Ausführung auf der Gitarre relativ einfach (mit den entsprechenden Einschränkungen durch die Stimmführung). Zum Beispiel folgt auf ein A-Griffmuster im 3. Bund (C-Dur) in Takt 1 ein Am7-Griffmuster (oder Am6/9, was offener klingt) einen Bund höher (Dbm7). Auf dieses folgt auf Zählzeit 4 ein F7#11(F7b5; oft gleichbedeutend verwendet, aber eigentlich nicht korrekt, denn nicht die Quinte der Leiter Lydisch b7 wird tiefalteriert (b5) sondern die Quarte hochalteriert (#11)) Griffmuster im 2. Bund.

Die dritte Variante entfernt den Bezug ein wenig weiter und lässt den Lydisch b7 Dominantsept-Akkord jeweils aus um nur den Moll-Akkord der fünften Stufe der Leiter zu verwenden.

Die vierte Variante ersetzt in der Art der Verwendung in der „Pentatonik als Auszug aus der Alterierten Skala“ den virtuellen Dominantsept-Akkord durch einen Moll-Akkord mit seinem Grundton jeweils zwei Halbtöne tiefer als der Grundton des zu erreichenden Akkords in der Progression. Der Moll-Akkord dieser virtuellen Kadenz ist der Moll-Akkord der sechsten Stufe der Leiter Lydisch b7.

Ein paar Beispiele für die melodiose Umsetzung seien hier noch angeführt. Diesen kurzen Melodien liegen die Akkord-Progressionen der akkordischen Beispiele zu Grunde.

(=> CD track 56)

The image displays four staves of musical notation, each representing a melodic line. The staves are numbered 17, 21, 25, and 29 at the beginning. The notation is in treble clef and shows various rhythmic patterns and accidentals, including eighth notes, quarter notes, and rests. The first staff (17) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (21) also starts with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (25) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff (29) starts with a treble clef and a key signature of one flat. Each staff ends with a double bar line.

5.4. Einfärben von Tonika Akkorden (DT => S. 207)

Ging es in den Kapitel 5.2. und 5.3. um eine erweiterte Funktionalisierung und eine erweiterte Auffassung von funktionalen Akkorden und *daraus* resultierend einer Erweiterung des Klangs, geht es an dieser Stelle um Klangfarben. Selbstverständlich erweitern auch die bereits vorgestellten virtuellen Kadenzen den Klang, bereichern die Klangfarben, jedoch ist die folgende Herangehensweisen nicht funktional sondern in erster Linie klangerorientiert.

Wieder nehmen wir die bereits bekannte Akkordfolge. Die ersten Beispiele sind Jazzmusikern Allgemeinplatz, sollen hier jedoch trotzdem aufgeführt werden. Als Tonika werden auch temporäre tonale Zentren betrachtet. Aus Dreiklängen werden hier Vierklänge. (=> CD track 57)

Example 1: A sequence of chords in C major, showing various alterations and inversions. The chords are: Cmj7, C7, Fmj7, D7, G, G7/B, C, G7/D, Cmj7, Dbm, Gb7, Fmj7, Bb/F#, G, Eb/B, Cmj7, D/C, G7, Cmj7, D/C, Fmj7/C, Fmjm7/C, Abm7/13, G7b13, Cmj7/9, D/C, G7b9, C6/9, E/C, Fmj7, G/F, Abm/Eb, G7b13/D, Cmj7/9, D7b9, G13b5.

Beispiel 1 verwendet ausschließlich Leitereigene Alterationen und Akkordumkehrungen. Im zweiten Beispiel sind auf de Zählzeiten 3 und 4 der ersten drei Takte jeweils Klänge eingefügt die Teil der Alterierten Leitern der hinterlegten Dominantsept-Akkorde der entsprechenden metrischen Positionen aus Beispiel 1 sind. Beispiel 3 stellt eine Mischform der Einfärbungen aus den Beispielen 1 und 2 dar. Das gleiche gilt für das letzte Beispiel. Noch einmal zur Erinnerung: Die eingefügten Akkorde stellen die virtuelle Harmonik eines Improvisierenden dar. Selbstverständlich kann man die dargestellten Umformungen auch in einer Komposition verwenden. An dieser Stelle sind die Akkorde jedoch *mögliche* Harmonien, die sich ein Improvisierender denken könnte, um die Ausgangs-Akkordfolge interessanter zu gestalten. Im Prozess des Improvisierens einstimmiger Linien werden dann Melodien gebildet die ihr

Tonmaterial jeweils aus den Leitern beziehen die sich aus den virtuellen Akkorden ergeben. In den folgenden Beispielen sei dies dargestellt:
(=> CD track 57)



Bei der Umsetzung dieser Transformationen ist es unerlässlich sich der Stufenakkorde (hier der Akkorde auf den Stufen der Dur- und der Lydisch b7 – Leitern) und des jeweiligen Orts der dazugehörigen Positionen der Leitern auf dem Griffbrett bewusst zu sein. Genauso wichtig ist es die jeweiligen Zwischendominanten und deren Verwandte aus Lydisch b7 zu kennen. Hierzu ein paar einfache Merksätze (Regeln), die dies möglicherweise vereinfachen und/oder gut trainierbar machen:

Regel XXXV	Ermittle die Tonart einer Progression oder das Geschlecht eines Akkords der Grundlage einer Improvisation ist. Ordne der Progression die Stufenakkorde der entsprechenden Tonart zu, oder wähle das virtuelle tonale Zentrum eines modalen Stückes und wähle danach die Stufenakkorde aus.
Regel XXXVI	Bestimme die zu den einzelnen Akkorden führenden Zwischendominanten und ihre Verwandten.
Regel XXXVII	Wähle aus den vielen Möglichkeiten die dem Klang entsprechende Leiter aus.
Regel XXXVIII	Trainiere sämtliche bis hier bekannten Leitern und ihre Griffbrett-Positionen um in der Lage zu sein an jedwedem Ort und zu jedem Zeitpunkt zu wissen, wo sich die Leiter befindet. ³⁶

³⁶ Hierzu empfehle ich das Training der Positionen sämtlicher bis hier bekannter Leitern gemäß den Anweisungen in den Übungen zu den verschiedenen Kapiteln.

5.5. Einfärben von Moll-Akkorden (DT => S. 207)

Eigentlich sollte an dieser Stelle über das Einfärben von Moll-Akkorden geschrieben werden. Bei näherer Betrachtung fand ich allerdings, dass sich vieles von dem was hier gesagt werden sollte mit dem Kapitel 5.7. „Funktionale Reharmonisierung modaler Akkordfolgen“ überschneiden hätte. Ich werde hier also nur kurz auf einige Akkordtypen (voicings) eingehen und Reharmonisierungen wie in den beiden vorangegangenen Kapiteln auslassen. Diese folgen dann in Kapitel 5.7.. Darüber hinaus werden viele der hier aufzulistenden Akkorde und Akkordtypen im Anhang als Griffmuster und in Notenbeispielen aufgeführt.

Bei der „Einfärbung“ von Moll-Akkorden geht es wiederum mehr um Klang als Funktion. Jeder Klang hat einen Charakter – der natürlich von Mensch zu Mensch unterschiedlich aufgefasst werden kann – und diesen Charakter findet man in bestimmten voicings. Ich erspare mir hier die landläufige Bezeichnung des Charakters des Moll-Akkords als tendenziell „traurig“. Man könnte Hunderte Beispiele aufführen in denen ein Dur-Akkord eben auch „traurig“ klingt. Ich selbst würde den Klang eines Moll-Akkords als „offener“ bezeichnen. Tatsächlich bevorzuge ich in meinen Kompositionen auch Moll- und Dominantsept-Klänge, die ebenfalls eine unruhige, strebende Wirkung haben und den Klang nicht so „zementieren“.

5.6. Binnenharmonische Vereinfachung (DT => S. 207)

Wie wir gesehen haben lassen sich viele Klänge die auf den ersten Blick weit entfernt erscheinen nach einiger Überlegung gut erklären. In den vorangegangenen Kapiteln ermöglicht der Umstand der Verwandtschaft der Akkorde es, einfache Progressionen komplexer zu gestalten. Dies gilt für das Improvisieren von Melodien wie auch für Mehrklänge. Betrachtet man nun die Vielzahl der eingefügten Akkorde in den Kapiteln über die Zwischendominanten und die Virtuelle Harmonik und führt – und dies ist hier einfach, denn der Ursprung der Progressionen ist ja dargestellt – diese auf den ursprünglich beabsichtigten, oder gegebenen Klang zurück, wäre es gar nicht so schwer über diese Progressionen zu improvisieren. Wir führen im Prinzip eine Analyse der Progression durch, die diese für uns vereinfacht und damit leichter auffassbar macht – wir vereinfachen die Binnenharmonik. Allen Funktionen und Klängen können eine oder mehrere mögliche Leitern zugeordnet werden. Oft wird durch ein bestimmtes voicing die „funktionale Herkunft“ eines Klangs verschleiert. Das heißt, taucht z.B. die Mollsubdominante auf, muss das in „C“ nicht unbedingt der Akkord F-Moll sein, der Akkord C-Dur in „C“ muss nicht als C-Dur in Grundstellung auftauchen usw.. Meist hat man es im Mainstream-Jazz ja mit sogenannten „leadsheets“ zu tun, also einer auf Thema und in

Akkord-Buchstaben dargestellten Harmonik zu tun. Die Buchstaben-Zahlen (alpha-numerischen) Darstellungen der Klänge vereinfachen die Auffassung von Akkorden, verschleiern aber auch deren Herkunft. Ein Beispiel: Analyse „My Romance“ von Rodgers und Hart (= > CD track 58)

T ----- D -----
 B \flat B \flat F

Bbmj7 Cm7 Dm7 Db0 Cm7 F7
 T Sp Tg DD Sp D

5 D ----- Tp (Sg) ----- S -----
 F Gm Gm E \flat

Bbmj7 D7 Gm Gmmj7 Gm7 G7 Cm7 F7
 T (D)>Tg Tg Tg Tg (D)>Sp Sp D

9 T ----- S ----- T ----- S -----
 B \flat E \flat B \flat E \flat

Bbmj7 Bb7 Ebmj7 Ab7 Bbmj7 Bb7 Ebmj7 Ab7
 T (D)>S S s T (D)>S S s

13 T ----- D ----- F ----- F ----- F -----
 B \flat F F

Bbmj7 Em7b5 A7b9 Dm7 Db7 Csus4 C7
 T DD (D)>Tg Tg DD DD DD

17 D ----- || $\frac{2}{B\flat}$ T ----- S -----
 F E \flat E \flat

Cm7 F7 Fm7 Bb7 Ebmj7 G7 Cm7 Cm7/Bb
 Sp D d (D)>S S (D)>Sp Sp T4/6

21 T ----- Gm B \flat S -----
 B \flat E \flat

Am7b5 D7b9 Gm7 Gb7 Bbmj/F Cm7/F F7
 D (D)>Tp Tp DD D T4/6 D

25 T ----- (D) -----
 B \flat

Bb (Cm7 F7)
 T (Sp D)

Zur Erläuterung hier eine kurze Legende zu der Vielzahl von Zeichen über und zwischen den Systemen (ab der obersten Zeile über dem ersten System):

Großbuchstaben	Binnenharmonische Vereinfachung; Rückführung der eingefügten Akkorde auf den Ursprungsklang (Zeile 2) und damit Einteilung der kleinteiligen Harmonik in größere tonale Abschnitte); funktional
Akkordsymbole Ursprungsklang	Binnenharmonische Vereinfachung; absolut
Akkordsymbole Vorlage	Kleinteilige Harmonik der Notenvorlage aus dem Realbook
Großbuchstaben	Funktions-Analyse Zeile 3

Wir haben mit dieser Analyse also die Denkweise der Kapitel 5.2. und 5.3. umgekehrt und ein gegebenes Geflecht von vielen Akkorden auf ihren Ursprung zurückgeführt. Diese Einteilung in größere harmonische Abschnitte erleichtert die Auffassung der Komposition und damit das Improvisieren ungemein. Sowohl Melodie als auch die Ursprungsharmonik sind sehr prosaisch. Die Komponisten (und Bearbeiter) haben mit ihrer Harmonisierung den Klang erweitert.

Über die Funktionsanalyse hinaus sehen wir uns die Akkordvorlage nun noch einmal unter dem Gesichtspunkt des Einfügens von Kadenz an. Hier betrachten wir die kleinteilige Harmonik und untersuchen sie auf ii>V>I-Verbindungen bzw. Zwischendominanten in Richtung temporärer tonaler Zentren. Wir gehen dabei Takt für Takt, ausgehend von Takt 2 (erster Takt nach dem Auftakt), vor³⁷:

Takt	Akkord/Zählzeit	Verbindung	Ziel	Transformation
2	Cm7/3 und 4	ii>(V)>i;	Dm7	Einf. einer Kadenz
3	Db0/3 und 4	Oberstruktur ii7;	F7	Einf. einer Dominante
5	D7/3 und 4	III7>vi;	Gm	Einf. einer Dominante
7	G7/3 und 4	VI7>ii;	Cm	Einf. einer Dominante
8	F7/3 und 4	ii>V>I;	Bb	Einf. einer Kadenz
9	Bb7/3 und 4	I7>IV;	Eb	Einf. einer Dominante
10	Ab7/3 und 4	4. Stufe Eb-Melodisch-Moll	Bb	Mollsubdominante
11	Bb7/3 und 4	I7>IV;	Eb	Einf. einer Dominante
12	Ab7/3 und 4	4. Stufe Eb-Melodisch-Moll	Bb	Mollsubdominante
14	A7b9/3 und 4	#iv>VII7>iii;	Dm	Einf. einer Kadenz

³⁷ Zur Vorgehensweise bei derartigen Analysen empfiehlt es sich, erst einmal alle Akkorde stufenmäßig einzuordnen und sie dann funktionsanalytisch zu betrachten. Hierzu ausführlicher Kapitel 3.

15	Db7/3 und 4	bIII7>II7;	C7	G7 Alteriert
16	C7/3 und 4	II7>V7;	Cm7	Einf. einer Dominante
18	Bb7/3 und 4	I7>IV;	Eb	Einf. einer Dominante
19	G7/3 und 4	VI7>ii;	Cm7	Einf. einer Dominante
21	D7b9/3 und 4	III7>vi;	Gm7	Einf. einer Dominante
22	Gb7/3 und 4	bVI7>V7	F	C7 Alteriert
24	F7/3 und 4	V7>I	Bb	Einf. einer Dominante
26	F7/3 und 4	ii>V>I	Bb	Einf. einer Kadenz

Der Übersichtlichkeit halber hier noch einmal die Akkordfolge auf die Binnenharmonische Vereinfachung reduziert:

The musical notation consists of seven staves, each representing a measure of music. Above each staff are functional labels: T, D, S, Tp(Sg), S, T, D, S, T, T, S, T, (D), (F). The chords are written as follows:

- Staff 1: B \bar{b} , B \bar{b} , F, F
- Staff 2: G \bar{m} , G \bar{m} , E \bar{b} , B \bar{b}
- Staff 3: E \bar{b} , B \bar{b} , E \bar{b} , B \bar{b}
- Staff 4: F, F, F, F
- Staff 5: B \bar{b} , E \bar{b} , E \bar{b} , B \bar{b}
- Staff 6: B \bar{b} , B \bar{b} , E \bar{b} , B \bar{b}
- Staff 7: (D), (F)

Als improvisierende Musiker haben wir nun also zwei Wege beschritten: Die klangliche Erweiterung durch Einfügen von Akkorden und umgekehrt die Reduktion kleinteiliger Progressionen auf ihren Ursprung. Die stetige Beschäftigung mit Klang/Musik als handelnder Musiker führt in der einen oder anderen Art zu einer Vertiefung des Wissens über den Gegenstand. Um es noch einmal zu sagen: Dieses Wissen hat viele Gesichter, hier geht es um die Vermittlung und also auch um eine sehr analytische Art der Betrachtung. Viele der hier erläuterten Zusammenhänge werden oder sind Teil der sogenannten Intuition erfahrener Musiker. Auf welche Art jemand sich dieses Wissen aneignet kann sehr unterschiedlich sein, denn Musik, also die Welt der Töne, ist in erster Linie stetige und gezielte Veränderung des Luftdrucks durch das Anstoßen von Luftmolekülen. Wie sie im Gehirn verarbeitet wird lässt sich zwar veranschaulichen, nicht jedoch lassen sich die vielen Gefühle, Gedanken, und Körperreaktionen für alle Menschen einheitlich erklären. Man stößt auch mit empirisch-wissenschaftlichen Methoden schnell an Grenzen beim Versuch die Phänomene die, die Musik verursacht zu erklären. Was bleibt also zum wiederholten Male zu sagen?: Man muss üben, so oder so.

5.7. Funktionale Reharmonisierung modaler Akkordfolgen (DT => S. 209)

Bevor wir in Kapitel 5.8. zu anderen akkordischen Möglichkeiten kommen mit modalen Akkordfolgen in Harmonie und Melodie umzugehen, möchte ich auf eine Möglichkeit eingehen scheinbar „eintönige“ Akkordfolgen zu betrachten. Wie wir gesehen haben kann man einfache Progressionen komplexer ausspielen und umgekehrt komplexe Harmoniefolgen vereinfachen. Der sogenannte „Modale Jazz“, oder Stücke die nicht-funktional sind, suchen nach Wegen der Befreiung von den Fesseln der europäischen Funktionsharmonik. Es gibt viele Beispiele für Versuche innerhalb des funktionsharmonischen Systems den Klang zu erweitern. Hier ein paar Beispiele: „In your own sweet way“ durchschreitet den Quintenzirkel in Großterz-Schritten, immer aber mittels Kadenzen; „Giant Steps“ von John Coltrane tut das gleiche und wandert von B-Bur über G-Dur nach Eb-Dur. Hier ist die Kadenz in den ersten Takten auf folgende Formel reduziert: B>D7>G>Bb7>Eb>Am7>D7 mit folgender Transposition der Progression mit dem Akkord G-Dur am Anfang. Im Gegensatz dazu stellt die Progression von „Blues for Alice“ eine Funktionalisierung einer – im Prinzip – modalen Akkordfolge dar. Was ist eine „echte“ modale Akkordfolge? Eine modale Akkordfolge stellt zwischen den sie bestimmenden Akkorden keinen funktionalen Zusammenhang her, auf G7 *muss nicht* C folgen. Eine Blues-Progression ist demnach also eine modale Akkordfolge die ihrer eigenen Logik und Systematik folgt.³⁸ Auch diese konnte man funktional reharmonisieren.

³⁸ Ich gehe hier nicht ein auf die Vielzahl der modalen Musiken der Welt. Diese Musiken haben zweifelsohne die unterschiedlichen Konzepte modalen Spiels in Rock und Jazz

Wie steht es z.B. um eine Komposition wie „Impressions“ von John Coltrane, bestehend aus nur zwei Moll-Akkorden, die üblicherweise als dorische Klänge aufgefasst werden? Spielt man hier „nur“ 16 Takte D-Dorisch, gefolgt von 8 Takten Eb-Dorisch um dann die 32 Takte mit weiteren 8 Takten D-Dorisch zu füllen? Hört man sich Aufnahmen John Coltranes Quartett von Anfang bis Mitte der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts an, fallen zwei Dinge auf: Der Pianist McCoy Tyner ist ungeheuer einfallsreich mit seinen Akkorden, findet immer wieder neue Wege den einzigen vorhandenen Akkord auszuschnücken und zweitens „steigt er ab einem gewissen Zeitpunkt aus“, es bleibt nur noch das Trio Saxophon, Bass und Schlagzeug. Hier meine Hypothesen:

- Der Pianist betrachtet den Akkord als Restteil eines tonalen Zentrums und nutzt dessen Tonmaterial³⁹
- Die Melodien John Coltranes verlassen den tonalen Rahmen und eine akkordische Begleitung würde seine melodiöse Suche behindern.

Zur ersten Hypothese: Gesetzt den Fall der Akkord Dm7 ist ein dorischer Akkord, dann ist das tonale Zentrum aus dem er stammt C-Dur. Weiterhin soll Maßgabe sein, dass die dem dorischen Klang inhärente Spannung nicht nach C-Dur aufgelöst werden soll, d.h. ein Akkord mit dem „c“ als Grundton soll in der Begleitung nicht auftauchen. Dies schließt den Akkord Cm7 aus, jedenfalls in Grundstellung. Dm7 ist die Sp in C-Dur. „Erlaubte“ Akkorde sollen also alle Subdominant-Klänge sein und Zwischendominanten die zu ihnen führen. Ebenfalls erlaubt ist Em7, obwohl er der Tonika-Gegenklang ist. In Kapitel 7 wird ausführlich auf Klänge eingegangen werden, die es ermöglichen modal zu begleiten, alle Töne einer virtuellen Tonalität zu verwenden und dennoch keine echte Tonalität zu manifestieren. Einige dieser Klänge werden in den folgenden Notenbeispielen schon auftauchen. Entweder wird ihre Herleitung eine andere als die in Kapitel 7 anstehende sein oder sie werden – wo mir dies nicht anders möglich erscheint – mit dem Verweis auf die Quartklänge in Kapitel 7 erklärt werden.

Zur zweiten Hypothese: Ausführliches zum „Bedauern John Coltranes über die Aufgabe der Tonalität“, findet man in Joachim Ernst Berendts „Jazzbuch“. Hier nur meine Interpretation dessen was mir möglich erscheint in Bezug auf offenes Spiel über modale Akkordfolgen. Ich möchte dies „motivisches-Spiel“ nennen. Dazu werde ich einige der Formeln und Muster aus den Übungen sozusagen „umdeklarieren“ und sie zu nicht-funktionalen Bruchstücken (Motiven) machen die einer sequentiellen, oder sequenzierenden Logik folgen.

maßgeblich beeinflusst. Diese Musiken folgen ihren eigenen Gesetzen und Gestaltungsmitteln mit denen ich mich hier nicht befassen kann.

³⁹ Diese Betrachtungsweise ermöglicht es mir gut einen bestimmten Klang bei der Begleitung derartiger (uni)-modaler Stücke zu vermitteln. Wie gesagt, dies ist nur eine Arbeitshypothese. McCoy Tyner sah das vielleicht ganz anders. Dies gilt auch für meine zweite Hypothese, denn vielleicht genoss der Pianist einfach nur das Spiel des Trios.

Um im funktionalen Rahmen zu verbleiben werden die Prinzipien aus den Kapiteln über Mikrokadenzen und die Virtuelle Harmonik befolgt werden.

Notenbeispiel: Modale Akkord-Progression angelehnt an „Impressions“ von John Coltrane (=> CD track 59)

The image shows a musical score for the piece "Impressions" by John Coltrane. It consists of eight staves of music, each starting with a measure number (8, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29) and a mode label: D-Dorisch, D-Dorisch, Eb-Dorisch, and D-Dorisch. The music is written in treble clef with a common time signature (C). The notation features complex chord voicings, often with multiple notes per string, and includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and ties. The overall style is characteristic of modal jazz, focusing on the color of chords rather than functional harmonic progression.

Kommen wir zur Erläuterung: In den Takten 1 bis einschl. 5 wird hier ein vierstimmiges Am7 Muster (5. Bund für Dm7; 6. für Ebm7 und 7. für Em7). In Takt 6 erscheint auf der Zählzeit „2 und“ ein Fmj7 (als Cmj7 Griffmuster im 8. Bund). Der zweiten A Teil (Takte 9 bis einschl.16) werden Quart-voicings verwendet. Auf der Gitarre entspricht dies dem was später unter „Q 1 A bis Q 4 A“ bzw. „Q 1 D bis Q 4 D“ firmieren wird.⁴⁰ In den Takten 12, 14 und 15 taucht innerhalb der voicings jeweils ein „bb“ auf. Der Bezug der hier geschaffen wird geht Richtung F-Dur und vermeidet durch das „bb“ die Prominenz des jeweils in den voicings enthaltenen „c“. Ab Takt 17 ändert sich der Modus und wechselt nach Eb-Dorisch. Hier passieren drei Dinge: Die

⁴⁰ Siehe Kapitel 7, Seite 144

verwendeten Akkorde sind entweder voicings wie jene aus dem ersten A-Teil, oder aber Quartklänge. Es kommen Akkordumkehrungen, wie im Fall des Gb-Dur Akkordes mit Septime im Bass (Zählzeit „2 und“). Zusätzlich wird der Rhythmus ganz entschieden durch die Implikation eines Dreiviertel Taktes bis einschl. Takt 22 verändert. Die kleine melodische Figur in Takt 24 ist eine formgebende Reminiszenz an eine ähnliche in Takt 8. Die Oberstimme im Eb-Dorisch Teil ist melodischer als die Begleitung in den beiden A-Teilen. Der abschließende A-Teil, wiederum in D-Dorisch, kehrt zu einer ähnlichen Begleitfigur wie die ersten A-Teile zurück, verwendet aber Quart- und Terzklänge gleichermaßen. Die Akkorde wirken in ihrer Zusammenstellung wie der Schluss eines Blues- oder Soulstückes.⁴¹

Im Beispiel für die Begleitung eines modalen Stücks habe ich mich stark an Höreindrücke die ich bei McCoy Tyner gewonnen habe angelehnt. Das ist sicherlich eine von sehr vielen Möglichkeiten. Im folgenden Beispiel für eine „Improvisation“ werde ich zwar die gleiche Akkordfolge wählen, aber sicherlich nicht versuchen eine Improvisation im Stile John Coltranes aufzuschreiben. Vielleicht kennt der eine oder andere Leser das Gefühl von Ehrfurcht, dass es einem aus irgendeinem Grund verbietet seine Helden zu „covern“. Nun, so ergeht es mir hier. Ich werde also im Großen und Ganzen auf das in dieser Arbeit vorgestellte Material zurückgreifen. Die notierte Improvisation ist mit einer Bass-Begleitung hinterlegt. Diese Aufnahme ist ebenfalls auf der beiliegenden CD zu hören (Kapitel 5.7.; Impressions; Melodien). Bei der auf das Notenbeispiel folgenden Analyse wird auf vielerlei Details eingegangen werden und dort - wo möglich - auf die Herkunft der Melodien aus diesem Buch verwiesen.⁴² In den Noten sind Kommentare eingefügt auf die sich der Text dann beziehen wird.

⁴¹ Audiofiles sind auf der beiliegenden CD zu hören. Diese trägt den Titel „5.7.; Impressions Akkorde“

⁴² Diese „Improvisation“ ist ein Lehrbeispiel, eigentlich ein Art „Komposition“. Der Unterschied zwischen Improvisation und Komposition liegt weder in der einen als nicht-notierter Musik und der anderen als der im stillen Kämmerlein entwickelten und zu Papier gebrachten Genie-Leistung. Das *Echtzeit-Moment* unterscheidet Improvisation und Komposition am treffendsten. Das wozu ich beim Aufschreiben dieser Musik Zeit hatte, nämlich das stetige Überprüfen der Töne mit der Möglichkeit mir alles in Ruhe zu überlegen, hat man beim Spielen improvisierter Musik nicht. Dennoch ist es legitim auch hier von einer Improvisation zu sprechen, denn das Improvisieren auf hohem, gar künstlerischen Niveau erfordert ein umfangreiches Wissen. Teil dieses Wissens sind Formeln, Muster, Motive, Genrespezifische Gestaltungsmittel. Wenn ich also hier die notierte Improvisation analysiere, so ist die Zurückführung einzelner Figuren auf z.B. die in diesem Buch versammelten Muster nichts, was man nicht auch in Echtzeit tun muss. Die Anmerkungen zu großräumigeren Abschnitten, tonalen Bewegungsrichtungen und -Zusammenhängen, Variationen und rhythmischen Verschiebungen dokumentieren ebenfalls in Echtzeit stattfindende Prozesse.

Notenbeispiel: Modale Improvisation über zweimal 32 Takte einer an John Coltranes „Impressions“ angelehnte Akkordfolge (=> CD track 60)

Bewegungsrichtung der viertaktigen Phrase T. 1 bis 4 abwärts zum "d"

Sequenz 1 Seq. 1 Seq.1 (0+2-2-5)

Seq. 2 Seq. 2 Seq. 2 Seq. 2 (0+1-1-1) LT

Bew. T. 9 bis 12 abwärts zum "d"
Seq. 3 Seq. 3 Seq. 3 Seq.3 Mikrok. D5 (4>3>b2>1)
Rh. 1/8, 1/4 (0+3+0) Zielton "f"

Bew. T. 13 bis 16 abwärts zum "d"
Seq. 4³ Seq. 4³ Seq. 5 Seq. 5 Seq. 5

Bew. T. 17 bis 20 nach unten zum "eb"
Var. Seq. 4 V. Seq. 4 V. Seq. 5 Seq. 5

Var. Seq. 3 (siehe T.9) Pentatonik || Mikrokadenz C4 (7>b2>1); ZT "d"

25 Bew. T. 25 bis 28 abwärts zum "d"

C4;"eb" C4;"e" C4;"f" Pentatonik

29

33 Bew. T. 33 bis 36 abwärts zum "d"

Var. Seq. 3 (siehe T. 9) Motiv 1

37 Bew. T. 37 bis 40 abwärts zum "d"

Var. Seq. 3 (siehe T. 9)
rhythm. Figur Var. Motiv 1

41 Bew. T. 41 bis 44 abwärts zum "ab"

Var. Motiv 1
rhythm. Figur T. 37 Var. Motiv 1

45 Bew. T. 45 bis 48 aufwärts

Var. rhythm. Figur T. 37
tonal verkleinert Akk. Br. 1 AK 1 AK 1 AK 1

Bew. T. 49 bis 52 abwärts

Db-Pentatonik

Bew. T. 53 bis 56 abwärts

Bew. T. 57 bis 59 abwärts

Pentatonisches Motiv PM PM (0+5-2 0+5-2)

61

(0+5-2 0+5-2) Pentatonische Seq.

Legende zu den Eintragungen:

- Seq. steht für Sequenz; diese sind in der Reihenfolge ihres Erscheinens durchnummeriert
- LT steht für Leitton
- Var. kürzt Variation ab
- AK steht für Akkordbrechung
- Mikrok. kürzt Mikrokadenz ab; diesen sind die entsprechenden Kodierungen aus dem Kapitel „Übungen zu Kadenz auf Stufenton-Niveau“ zugeordnet (S.88 bis 91).
- PM steht für Pentatonisches Motiv
- Die in Klammern gesetzten Zahlenreihen beschreiben eine Sequenz von einem Ausgangston (0) als Folge von Intervallen gemessen in Halbtonschritten.

Bevor ich nun auf diese notierte Improvisation eingehe, müssen noch einige Bemerkungen gemacht werden. Hier geht es *ausschließlich* um die Demonstration von einigen wenigen improvisatorischen Möglichkeiten. Ich werde nicht auf tonale Bezüge zwischen der Basslinie und der Gitarren-Stimme eingehen. Dies hat folgenden Grund: Erstens ist die Basslinie komponiert und ich hatte viel Zeit während des Schreibens der Gitarrenlinie auf die Basslinie einzugehen, zweitens ist ein „realer“ Bass in der Lage auf geringfügige Veränderungen der Intonation des gerade solierenden Instruments einzugehen. Mein Sequenzer kann dies nicht. So kann z.B. Jimmy Garrison John Coltrane folgen oder ihm unterstützend zur Seite eilen, wenn dieser die Tonalität artikulatorisch ausweitet, sein Horn überbläst oder Töne spielt, die außerhalb der gleichmäßig schwebenden Temperierung liegen.

Ich habe zu Demonstrationszwecken eine kleine „Improvisation“ aufgeschrieben, aber mir die Basslinie vor der Notation der Gitarrenstimme ausgedacht. In Echtzeit ist dies nicht so. Verbindend zwischen Echtzeit-Spiel und dieser Demonstration ist einzig ein Modus vorgegeben, um den herum sich die musikalischen Ereignisse abspielen. Im dorischen Modus der Tonart C-Dur ist der Bezugspunkt das „d“. Neben den oben aufgeführten Möglichkeiten gibt es ein ganzes Universum an Möglichkeiten, sich auf einen einzigen Ton zu beziehen und alles was man spielt in Verhältnisse zu ihm zu setzen. Viele dieser Bezüge lassen sich nur schwer, oder gar nicht in Noten festhalten. Auch eine scheinbar „dissonante“ Melodie folgt unter Umständen einer ihr innewohnenden Logik, der „sound“ eines Tons bringt ihn, obwohl möglicherweise weit weg vom Bezugston, nahe an diesen heran. Es gibt gerade in den modalen Improvisationen – und dem was danach kam - der sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts so viele Momente von Ergriffenheit und Ausdruckskraft die sich absolut nicht in Noten festhalten lassen. Ich empfehle allen Interessierten sich von dieser Musik inspirieren zu lassen. Ich kann hier nur „mit Krücken“ den Versuch machen einen kleinen Ausschnitt der schier unendlichen Möglichkeiten versuchsweise zu beschreiben und so vielleicht zugänglich zu machen.

Es wird bei der „Analyse“ der Improvisation um *Denkweisen* während des Spiels⁴³, als ästhetische Leit- oder Orientierungslinien und um *konkrete Möglichkeiten* gehen, die Freiheit von der Funktionalität auszuloten und eine Improvisation zu gestalten.

⁴³ Man muss sich „Denkweisen“ während des Spiels nicht unbedingt vorstellen als eine stetig bewusste Reflektion dessen was man spielt und/oder was gerade gespielt wird. Die schnelle Auffassung musikalischen Geschehens in Echtzeit verlässt sich beim Improvisieren auf hohem Niveau auf einen reichhaltigen Erfahrungsschatz, der es erlaubt ebenso schnell zu agieren wie zu reagieren. Dies betrifft konkretes musikalisches Geschehen, wie z.B. eine bestimmte zu interpretierende Melodie und eher globale musikalische Gestaltungsmittel wie eine Phrasierung, die einen Sprachähnlichen Duktus hat, also ein mit Pausen und Punkten versehenes Spiel, uvm..

Beginnen wir mit den verwendeten Skalen, Akkordbrechungen, Mustern und den Sequenzen. Wir gehen dabei, wie bei den vorangegangenen Analysen, Takt für Takt, Abschnitt für Abschnitt vor.

In T. 1 wird ein „Moll“-Modus durch das „f“ festgelegt. Es folgen in den Takten 2 und 3 Sequenzierungen (Sequenz 1) die sich an die Figur $e>d>a$ aus T. 1 anlehnen. In den Takten 5 und 7 folgt die Sequenz 2, deren Kontur an Seq. 1 angelehnt ist und diese tonal verkleinert, d.h. die in Seq.1 verwendeten Folge-Intervalle tiefalteriert. Diese verkleinerten Figuren sind im Prinzip so etwas wie der Krebs der Mikrokadenz $7>b2>1$, mit der Intervallfolge (1. Sequenz T. 5, Zählzeiten 1 bis einschl. 2) $1>b2>1>7$ mit dem Zielton „d“, dann Zielton „c“ gefolgt von den Zieltönen „a“ und „g“.

Die dritte Sequenz in Takt 9, auf 1 und 2+ beginnend, taucht in Variationen in der ganzen Improvisation auf – Takt 12, T. 33, T. 37 und T. 45 – und wird in T. 10 durch eine der beschriebenen Mikrokadenzen zum „f“ hin beendet. T. 13 beginnt wiederum mit einer Sequenz deren letzter Ton jeweils Leitton zum ersten Ton der nächsten Einheit ist („d“ nach „eb“ und „c#“ nach „d“). Auf der „1“ des Taktes 14 beginnt die Sequenz 5 in einer Variation, die dann bis einschl. Takt 20 wiederholt und variiert wird. In Takt 17 wird die Kontur der Seq. 4 umgekehrt und es folgen Variationen der Seq. 5. T. 21 variiert die „Idee“ aus T. 9 und die Melodie bedient sich ab hier bis einschl. T. 23 der Eb-Moll-Pentatonik. Am Übergang zu T. 25 steht wiederum eine Mikrokadenz C4 ($7>b2>1$) mit dem Zielton „d“ in Takt 25 auf Zählzeit 1. Mit den Zieltönen „eb“, „e“ und „f“ wird C4 bis zu Zählzeit 3 in T. 26 sequenziert um dann in einer Eb-Moll-Pentatonischen Linie die Phrase abzuschließen. Die Takte 29 bis einschl. 32 „beruhigen“ das Geschehen zum Ende des ersten Chorus’.

Der zweite Chorus beginnt mit einer metrischen Vergrößerung der Sequenz 3 aus Takt 9 und wird durch eine D-Moll-Pentatonische Melodie abgeschlossen. Am Ende dieser Figur (T. 34, Zählzeit 3+) erscheint eine kleine Melodie, hier Motiv 1 genannt, die eine Art „Triller“ darstellt, die dann in Takt 39, 41 und 43 wieder auftaucht ($1>7>1>7>1$). Die rhythmische Idee „1/8 gefolgt von einem 1/4“, die in der Folge einen 3/4 (3/8) Takt impliziert, stammt wiederum aus Takt 9, wo sie zuerst auftaucht. „Tonal verkleinert“ taucht dann in Takt 45 die rhythmische Figur aus Takt 37 wieder auf. Ab Zählzeit 3 in T. 46 wird ein gebrochener Moll-Akkord schrittweise verschoben. Zwischen der Linie die in T. 45 beginnt und diesen verschobenen Akkorden besteht insofern ein Zusammenhang, als dass die „Zieltöne“ „a“, „bb“, „b“ und „c“ in den gleichen Intervallen aufeinander folgen wie die Ausgangstöne der Akkordbrechungen, nämlich 1, b2, 2 und am Ende b3 (bzw. 3).

In Takt 50 beginnt die Melodie mit einem „Ruf“ ähnlich dem zu Beginn der Improvisation und verwendet dafür die Db-Moll-Pentatonik. Folgt man

einer Auffassung dieser Arbeit, also eine dominante Leiter zu Eb, also einem pentatonischen Auszug aus der Bb-Alterierten Leiter, oder E-Lydisch b7. Takt 54 bringt dann die Linie zurück nach Eb-Moll.

Den Abschluss der Improvisation bildet dann eine Melodie die sich an den Ausgangspunkt der Improvisation „erinnert“ und mit Ausnahme der Figur 0+5-2, die viermal auftaucht, D-Moll-Pentatonisch ist.

Wie man sieht, habe ich hier versucht viele in dieser Arbeit beschriebene Kunstgriffe anzuwenden. Dazu gehören pentatonische Melodien, ihre etwas weiter gefassten Bezüge, Musterbildung und der Einsatz von dem was ich „Kadenz auf Stufenton-Niveau“ getauft habe. Nun zu den weniger offensichtlichen Gestaltungsmethoden der Improvisation, den Denkweisen. Einige der im folgenden beschriebenen Methoden habe ich beim Schreiben der „Improvisation“ bewusst angewandt, andere vielen mir erst bei der nachgeordneten Analyse der Melodie auf.

Für sämtliche Akkoladen gilt, dass die Melodien in Phrasen auftauchen die an ihrem Ende ein Art „*Atempause*“ machen. Ab Takt 9 gibt es eine musikalische Idee, die sich durch die ganze Melodie zieht. Dieses Verfahren hilft dem Spieler – und dies gilt in vielen Improvisationen – sein Spiel zu strukturieren.⁴⁴ Dies gilt für metrisch dicht aufeinanderfolgende Sequenzen wie auch für größere Abstände zwischen dem Auftauchen einzelner Ideen. Wie man sieht, kann aus einer einzigen kleinen Idee eine Vielzahl von „*Sub-Ideen*“ entstehen. Auf diese Kunstgriffe wird hier eingegangen. Es geht um Gestaltungsmittel die bisher in dieser Arbeit nur am Rande oder implizit angesprochen wurden (vor allem bei den Übungen in denen Muster umgekehrt, gespiegelt und weitergesponnen wurden). Alle Phrasen, mit Ausnahme der Akkolade 12, bewegen sich tonal abwärts. Ihre Kontur entspricht also einer nach rechts geneigten Ebene.⁴⁵ Das *Denken in Konturen* hilft uns Melodiestrukturen zu erfassen und diese in Echtzeit in unser Spiel aufzunehmen. Mit Ausnahme der Phrasen der Akkoladen 11, 12 und 13, enden sämtliche andere auf dem Ausgangston des jeweiligen Modus, also entweder dem Ton „d“ oder dem „eb“. Die „Anziehungskraft“ des Ausgangstons (in der Kirchenmusik übrigens „*Finalis*“ genannt) scheint also trotz teilweiser Aufgabe der Tonalität ungebrochen. Teile von relativ kleiner Entfernung vom Bezugston und/oder dem Dorischen Modus, wechseln sich mit Teilen relativ großer Entfernung ab. Es wird also beständig an den Ursprung erinnert um sich dann wieder zu entfernen. Dieses Verfahren hilft dem Spieler und möglicherweise dem Zuhörer auf die eine oder andere Art zu „verstehen“ was geschieht und den – egal wie

⁴⁴ Motivische Improvisation. Siehe hierzu ausführlich: Gardner, Marc, *Improvisation*, in: *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, edit. By Stanley Sadie, 2nd Edition, S. 94 - 134

⁴⁵ Entwerfe geometrische Figuren und gestalte Melodien die deren Kontur entspricht.

weit dieser entfernt sein mag – Bezug des Gespielten zum Ausgangspunkt nicht zu verlieren. Ich nenne dieses Verfahren einmal „*tonales Pendeln*“. Außer den bis hier vorgestellten Denkweisen gibt es selbstverständlich noch die kontrapunktischen Kunstmittel klein- und großteilig Melodien und Formen zu entwerfen. Zu diesen Kunstmitteln (eigentlich: Handwerksmitteln) gehören:

- Umkehrung, also z.B. aus einer Quarte aufwärts wird eine abwärts gerichtete
- Krebs-Bildung, also das Abspielen einer Melodie von ihrem Endton
- Rückung und Transposition
- Rhythmische Verkleinerung und Vergrößerung
- Intervallische Verkleinerung und Vergrößerung
- Metrische Verschiebung, also der Beginn einer gleichlautenden Melodie an unterschiedlichen metrischen Punkten
- Imitation und Kontrast
- Frage und Antwort
- Dynamik und Artikulation (sound)

Einige der Handwerksmittel lassen sich in Echtzeit selbstverständlich nicht „Lehrbuchmäßig“ umsetzen.⁴⁶ Die Idee allerdings wird verstanden – dies betrifft Spieler und Zuhörer gleichermaßen - und hilft dem Spieler ungemein (Denken in Konturen !!) immer neue Melodien zu entwerfen.

Zum Ende dieses Kapitels noch der Hinweis darauf, dass, wenn die Vielzahl der Möglichkeiten manchmal unüberschaubar erscheint und man sich eher verwirrt als aufgeklärt fühlt, die *Konzentration auf nur wenige Handwerksmittel* zu gegebener Zeit Struktur gebiert. Übungen zu den unterschiedlichen Handwerksmitteln finden sich im Didaktischen Teil dieser Arbeit.

5.8. Klangliche Reharmonisierung modaler Akkordfolgen (DT => S. 210)

In diesem Kapitel möchte ich auf zwei modale Spiel- und Kompositionsweisen eingehen. Die erste überschneidet sich mit Methoden aus dem vorangegangenen Kapitel, die zweite dreht sich um das Entwerfen einer modalen Harmonik und einer damit verbundenen quasi eigenen Funktionalität

⁴⁶ Auf der Gitarre lassen sich einige der Handwerksmethoden letztlich jedoch relativ einfach umsetzen. So erfährt man die tonale Bewegung 1>2>3>5 als z.B. taktil, visuell und auditorisch nachvollziehbar. Taktil ist es kein Problem diese Intervallfolge umzukehren, was dann im Prinzip dem Krebs der Melodie entspricht. Auch Rückungen und/oder Transpositionen entsprechen oft einfachem Ausführen eines bestimmten Griffmusters an anderer Stelle auf dem Griffbrett, also z.B. (hier nicht in Intervallen, sondern in Bündeln dargestellt): 5. E-Saite>7. E-S>4. A-Saite>7. A-S gerückt nach 7. E-Saite>9. E-S>6. A-Saite>9. A-S.

oder besser eigener innerer Logik⁴⁷, um diese Harmonik und ihre Gesetze⁴⁸ besser vom Begriff der Funktionalität zu unterscheiden.

Zur Darstellung der Denkmodelle der ersten Methode greife ich erst einmal auf die schon bekannte Akkordfolge aus dem letzten Kapitel zurück. Statt, wie dort geschehen, den Modus D-Dorisch als Teil einer virtuellen Tonalität zu betrachten, wendet sich die klangliche Methode der Reharmonisierung dem Dorischen Modus zu und nutzt seinen Klang, betrachtet ihn nicht mehr als Teil von – in diesem Fall – C-Dur (D-Dorisch als 2. Stufe in C-Dur und Eb-Dorisch als 2. Stufe in Db-Dur, also letztlich einer Art Dominante zu „C“). Dabei werde ich, wie schon im vorangegangenen Kapitel, in Begleitung⁴⁹ und Melodie unterscheiden. In der „Realität“ werden sich die Methoden immer wieder überschneiden, ergänzen und manchmal gegenseitig ausschließen (Stichwort Ästhetik). Hier sollen nur Möglichkeiten demonstriert werden. Analog zur Reharmonisierung der gleichen Akkordfolge im letzten Kapitel, werden hier pro Formteil (je zwei Akkoladen) unterschiedliche Begleit-Varianten eingeführt. Lag im letzten Kapitel der Schwerpunkt auf einer quasi funktionalen Sichtweise, orientieren wir uns hier am Klang des Dorischen Modus. Im ersten A-Teil (Akkoladen 1 und 2) werden ausschließlich Moll-Sept-Akkorde, die als dorisch interpretiert werden verwendet. Die hier verwendete Akkordstruktur entspricht auf der Gitarre einem Am7 Grundgriffmuster. Im zweiten A-Teil werden wiederum Quart-voicings verwendet, die dann jeweils als Dorisch interpretiert werden. Der Vorteil der Quart-Akkorde gegenüber den in Terzen geschichteten liegt für unsere Zwecke hier offen zu Tage: Die Quartklänge lassen analytisch und eben auch hörbar keine eindeutige Interpretation im Sinne einer Funktionalität zu. Da es in diesem Kapitel um „Klang“ im Gegensatz zu „funktionaler Interpretierbarkeit“ geht, sind die Quartklänge ideal für diesen Zweck. Wie man in der „Improvisation“ wird hören und sehen können, wird der Klang sehr offen und unbestimmbar. Anders als in der Improvisation aus dem vorherigen Kapitel, habe ich die Akkorde der Reharmonisierung auch für die Solo-Stimme verwendet. Der B-Teil (Bezug: Eb-Dorisch) bringt dann wieder Terz- und Quart-geschichtete Akkorde gleichermaßen. Im letzten A-Teil - also wieder D-Dorisch - werden Septimen als Oberstrukturen zur Begleitung verwendet. Ihre Interpretation ist ebenso offen wie die der Quartklänge, da es zumindest zwei Möglichkeiten gäbe sie einzuordnen. Weiterhin wird *rhythmische Konsistenz*

⁴⁷ Der Begriff „modal“ wird hier als Gegensatz zu „funktional“ verwendet. An manchen Stellen wäre vielleicht ein Begriff wie „assoziative Harmonik“ angemessener.

⁴⁸ „Gesetze“ ist in dieser Arbeit ein zu großes Wort. Ich will hier keine „neue“ Harmonielehre entwerfen. Wie bisher in dieser Arbeit beschreibe ich an Beispielen bestimmte Handwerks- und/oder Kunstmittel und wie man diese für sein Spiel einsetzen kann.

⁴⁹ In der Audio-Datei der Begleitung (5.8. Klang-Reha Akkorde) hören wir ein Klavier. Die voicings sind aber allesamt Gitarren-voicings. Die Basslinie dient der Orientierung.

der Begleitung als formstiftend eingesetzt. Dies trifft für die gesamte Ausarbeitung zu. (=> CD track 61)

8 D-Dorisch Dm7 Em7 C-Dorisch Cm7 Dm7

5 Bb-Dorisch Bbm7 Cm7 Ab-Dor. C-Dor. Eb-Dor. E-Dor. Abm7 Bbm7 Cm7 Ebm7 Fm7 Em7

9 D-Dorisch D-Dor., C-Dor.

13 Bb Dor. Eb-Do. Db-Dor

17 Eb-Dor. Quart und Terzklänge vermischt Dd-Dur C-Dor.

21 Eb-Dor. Eb-Äol. Eb-Dor. G-Dor. Eb-Dor. Db-Dor.

25
8
D-Dor. (Oberstrukturen Terz/None) mit Rückungen

29
8
D-Dorisch D-Moll

Es gibt eigentlich nur zwei unterschiedliche Rhythmus-Patterns, jenes aus den Takten 1 und 2 und das aus den Takten 7 und 8.

Der letzte A-Teil bedient sich mit seinen voicings des Stilmittels der Kontrastbildung. Waren bis einschl. B-Teil alle Akkorde vierstimmig, wird hier klanglich auf nur zwei Stimmen ausgedünnt. In der nachfolgenden Improvisation werden wir sehen, dass die Begleitung damit dem Solisten folgt und zeitgleich dessen Kontrastbildung zu den vorangegangene Abschnitten nachvollzieht.⁵⁰ Diese „dünnen“ voicings für sich haben den hier wichtigen Vorteil, weder funktional noch klanglich (hier wegen ihrer relativ hohen Lage) bestimmend zu sein.

Die zweite modale Improvisation dieser Arbeit ist in weiten Teilen wesentlich „gitarristischer“ gehalten als das Beispiel aus Kapitel 5.7. Die Achtel-Figuren der Takte 1 bis einschl. 3 entstammen allesamt der D-Moll-Pentatonik und ließen sich gut in der 1. Position D-Moll-Pentatonisch ausführen, mit der nachfolgenden pentatonischen Melodie der Takte 5 und 6, in Db-Moll-Pentatonisch mit ihrem tiefsten Ton „Ab“, aber sicherlich besser in der 4. Position, denn um in Db-Moll-Penta. diesen Ton zu erreichen ist die 4. Position am besten geeignet. Das „c“ auf 4+ in T. 4 ist wiederum eine Art Leitton zu folgenden „db“ in T. 5, sowie das „ab“ in T. 6 auf 4+ zum nachfolgenden „a“ auf 1 in Takt 7 führt. Die folgenden 14 Takte (T. 10 bis einschl. 23) machen aus dieser Melodie eine „gitarristische“; es gibt hier keine echte Atempause. Die Figuren changieren in diesem Abschnitt zwischen der D-Moll, Eb- und Db-Moll-Pentatonik. Die rhythmisch-melodischen Figuren 20 bis 22 bereiten eigentlich schon den Klang des letzten A-Teils vor:

⁵⁰ Die Improvisation ist an der entsprechenden Stelle in der beschriebenen Art „manipuliert“. Tatsächlich ist es aber auch beim Improvisieren in „Echtzeit“ so, dass sich die Stimmen gegenseitig beeinflussen., so dass selbstverständlich auch der gerade „Begleitete“ Anregungen von seinen „Begleitern“ wahr- und in sein Spiel aufnimmt.

Reharmonisierung einer modalen Akkordfolge; Melodie: (=> CD track 62)

The image displays a musical score for reharmonization, consisting of six systems of two staves each. The top staff of each system contains a melodic line, and the bottom staff contains a reharmonized accompaniment. The music is in 4/4 time and features a modal chord sequence. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords. Measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 are indicated at the beginning of their respective systems. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the third system. The reharmonization uses a variety of chord voicings and textures, including some with grace notes and slurs.

Große Intervalle die abwechselnd sprungweise aufsteigen um dann schrittweise wieder abwärts zum nächsten „Sprungbrett“ zu gehen.

Das „Wandern“ von einer Pentatonik in die andere das in dieser Improvisation ausgeführt wird macht sie zu einer „gitarristischen“. Es ist auf der Gitarre relativ leicht von einer Tonart in die nächste zu gelangen. Dies gilt insbesondere dann, wenn man in Positionen denkt. An den ersten acht Takten kann man das sehr schön demonstrieren. Um den dortigen Wechsel von D-Moll-Penta. nach Db-Moll-Penta. zu bewerkstelligen, muss man eigentlich nur das als „4. Position Moll-Pentatonik“ beschriebene Griffmuster um einen Bund Richtung Sattel (tonal abwärts) verschieben. An anderer Stelle in dieser und der Improvisation aus dem vorigen Kapitel wird die Moll-Pentatonik zwei Halbtöne unter dem Grundton der „zu erreichenden“ als dominante Leiter verwendet. Dieses Verfahren ist taktil ebenfalls leicht auszuführen und es macht klanglich und funktional Sinn. Für jedes Instrument gilt, dass es Eigenschaften hat die bestimmte Verfahrensweisen und im Effekt klangliche Besonderheiten begünstigen. Die Gitarre lässt es zu in Riesenschritten um den Quintenzirkel zu wandern und dabei nur kleinste Bewegungen vom Spieler zu erfordern. Der musikalische Reiz für mich nun besteht allerdings darin, die Eigenschaften der Gitarre so zu verwenden, dass dies harmonisch/melodisch nachvollziehbaren „Sinn“ macht. D.h. zum Beispiel eben *doch* Atempausen zu machen und das Verschieben von Griffmustern harmonisch sinnvoll zu verwenden. Das „Machbare“ ist nicht unbedingt das Erstrebenswerteste. Das lässt sich an mancher „Gitarren-Orgie“ leicht beobachten. Nachgeordnete theoretische Einordnung bestimmter aus der Gitarrentechnik stammender Verfahrensweisen

– wie z.B. der Einsatz der Moll-Pentatonik als dominanter Leiter – halte ich nur dann für sinnvoll, wenn das Ergebnis musikalisch nachvollziehbar bleibt.⁵¹

Nun zu der angekündigten zweiten Herangehensweise, dem Entwurf einer modalen Harmonik. Wie bereits gesagt, will ich hier keine Gesetze entwerfen und vermutlich sage ich auch nichts Neues. Ich werde anhand einiger Beispiele darstellen, wie man sich Akkord-Progressionen entwirft - die in erster Linie harmonische Gerüste für Improvisation sein sollen - die nicht bzw. nicht vollständig funktional sind, um einen Klang zu erzeugen, der einem selbst und/oder dem Zuhörer neu ist und die gewohnten funktionalen Bahnen – mit der stets gegenwärtigen Tonika – in einer nachvollziehbaren Art verlässt. Dabei gehen wir wiederum Schritt für Schritt vor und verwenden für jedes Beispiel nur eines oder wenige Handwerksmittel (siehe Seite 114).

„Form schafft Sinn“ könnte das Motto für diesen Abschnitt sein. Stiftet die Tonika in der funktionalen Musik Sinn, die Zwölftonreihe in der gleichnamigen Musik den dortigen, so gilt für ausnahmslos jede Musik, dass es Organisations- und Gestaltungsmittel gibt, die sie konsistent und nachvollziehbar machen. Organisationsmittel und –Formen stellen in der Musik bestimmte Regeln und Regelsätze auf und gebären im besten Fall nachvollziehbare Musikstücke mit einer eigenen Schönheit. Man muss nicht die altbewährten Bahnen verlassen um Schönes zu kreieren. Musik muss weder komplex noch intellektuell anspruchsvoll sein um schön zu sein – wobei für die Musik, wie bereits an früherer Stelle angemerkt, das auditorische Gegenstück zur bildenden Kunst gilt, dass die Schönheit im Ohr, bzw. Gehirn des Hörers entsteht/liegt – sie muss nur „etwas“ haben, dass sie in der einen oder anderen Art verständlich macht. Werden wir konkret: Das verwendete Stück „Impressions“ besteht aus zwei Akkorden gleichen Geschlechts und/oder Modus, die in einer bestimmten Reihenfolge, nämlich zweimal acht Takte i-Dor., gefolgt von acht Takten bii-Dorisch auf die wiederum acht Takte i-Dorisch erklingen. Sinn dieser auf den ersten Blick einfachen Harmonik ist die Befreiung des Spielers von den Zwängen der funktionalen Harmonik. Dies sicherlich nicht weil man in der funktionalen Welt „Alles gesagt“ hätte, sondern als Befreiung von den melodisch/harmonischen Zusammenhängen, die in der Improvisation oft immer wieder das gleiche Ergebnis erzielen und die Spieler vielleicht einengt. Möglicherweise sind bestimmte „musikalische Dinge“ mit der funktionalen Harmonik auch gar nicht auszudrücken und so sucht man nach

⁵¹ D.h. für Spieler, Komponisten und Zuhörer gleichermaßen. Dies kann natürlich in Abstufungen sein (Stichwort: Ingenieur), aber es erschien mir nicht sinnvoll etwas durch bspw. schriftliche Traktate zu Erklärendes spielen zu wollen, da es ohne diese einfach nicht zu „verstehen“ wäre. Umgekehrt macht es ebenso wenig Sinn, immer gleiches, weil erfolgversprechend, zu repetieren.

neuen Möglichkeiten dem Auszdrückenden im Rahmen der improvisierten Musik eine neue Form zu geben, die es ermöglicht mit den vorhandenen Mitteln weiter zu arbeiten und durch diese Form Konsistenz und also Sinn zu stiften und zu vermitteln.⁵² Zurück zum „Konkreten“ ohne Kommentare mit denen ich mich vielleicht „zu weit aus dem Fenster hänge“. Als ersten Schritt zur Organisation von Akkorden und Melodien in einem nicht-funktionalen Zusammenhang, sehen wir uns kleine Progressionen an, die den harmonisch/melodischen Kern einer 16-taktigen Form bilden werden.

Harmonisch/melodische Bausteine für eine modale Akkord-Progression:

(=> CD track 63)

Kern (Baustein) 1

Kern 2

Kern 3

Kern 4

8 Cm7 Dm7 Ebmj7 Ab7 Am7
i7 ii7 bIIIj7 I7 bii7

5 Am7 Cm Ebm Gbm
i biii bv vi

9 c > f > d > g
0 + 5 - 3 + 5

Dies ist natürlich nur ein kleiner Ausschnitt, aber ich muss mich hier aus Platzgründen beschränken. Andere Organisationsformen und Strukturen werde ich am Ende dieses Kapitels nur kurz streifen können. An dieser Stelle möchte ich mit den wenigen Bausteinen nur demonstrieren, was man machen könnte. Voraussetzung nun für die folgenden kleinen Improvisationsvorlagen werden die

- Einhaltung einer 16-taktigen Form
- Die Verwendung von maximal zwei Bausteinen
- Die Anwendung von Handwerksmitteln wie bis hier beschrieben

⁵² Die sog. „Modale Improvisation“ ist sicherlich nicht das Ende oder der Höhepunkt einer musikalischen Entwicklung. Das wovon ich hier schreibe sind Denkvorgänge die auf dieser Welt viele Musiker/Künstler sicherlich täglich haben. Entweder „nur“ die persönliche musikalische Entwicklung, oder größeren Zusammenhängen geschuldet, setzt man sich ständig mit „seiner“ Musik für sich – wenn dies überhaupt möglich ist – und möglicherweise mit der Musik die uns umgibt auseinander.

sein⁵³. In Kap. 9.4., S.158 ff finden sich darüber hinaus noch ein paar Kompositionen die als Vorlage für Improvisation dienen. Diese werden dort teilweise auf die in ihnen verwendeten Organisationsstrukturen kommentiert.

Beispiel Komposition 1; Kompositorische Kerne 1 und 2: (= > CD track 64)

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The treble clef is labeled 'Melodie Baustein 1'. The bass line is divided into two sections: 'Harmonischer Kern 1' (measures 1-2) and 'Harmonischer Kern 2' (measures 3-4). Chords are indicated above the bass line: Cm, Dm, Eb, Ab7, and Am. The bass line is also labeled 'Rh. Baustein 1' and 'Bass Bew. 1'. The second system (measures 5-8) has a treble clef labeled 'Melodie Baustein 2' and a bass line labeled 'Rh. Baustein 2' and 'Bass Bew. 1'. The bass line is divided into two sections: 'Krebs harm. Kern 2; 2 HT höher' (measures 5-6) and 'Krebs harm. Kern 1; 5 HT höher' (measures 7-8). Chords are indicated above the bass line: Bm, Bb, Ab, Gm, and Fm. The third system (measures 9-12) has a treble clef labeled 'Melodie Baustein 2' and a bass line labeled 'Rh. Baustein 1' and 'Bass Bew. 1'. The bass line is divided into two sections: 'Rhythmische Vergrößerung harm. Kern 1; 7 HT höher' (measures 9-10) and 'Rh. Baustein 1' (measures 11-12). Chords are indicated above the bass line: Gm, Am, and Bb. The fourth system (measures 13-16) has a treble clef labeled 'Melodie Baustein 2' and a bass line labeled 'Rh. Baustein 1' and 'Bass Bew. 1'. The bass line is divided into two sections: 'Rhythmische Vergrößerung harm. Kern 2; 3 HT tiefer' (measures 13-14) and 'Harmonische "Bremse"' (measures 15-16). Chords are indicated above the bass line: F7 and Gbm.

⁵³ Zum Thema „Kreativität“ siehe bitte: Haught, Catrinel und Johnson-Laird, Philip N., Creativity and Constrains: The Production of Novel Sentences, Department of Psychology, Green Hall, Princeton University, Princeton, NJ 08544 USA

Wie wurden bei dieser Improvisationsvorlage nun die Bausteine und Handwerksmittel eingesetzt? Beginnen wir mit den harmonischen Kernen. Beide werden in den Takten 1 und 2 (Kern 1) sowie 3 und 4 (Kern 2) vorgestellt.⁵⁴ Die Takte 5 und 6 bringen den Krebs des Kerns 2, wobei der zweite Akkord (Am) des ersten Zitats von Kern 2 mit dem ersten dieses Krebses in der Art verbunden ist, dass er die Akkorde Am, Bm und Bb harmonisch strukturiert wie den Kern 1 (i>ii>bIII). In den Takten 7 und 8 hören wir den Krebs des Bausteins 1 in Transposition. Die dritte Akkolade bringt den Baustein 1 in rhythmischer Vergrößerung. Wiederum ist deren erster Klang mit dem letzten der vorherigen Akkolade in der Art der harmonischen Bewegung des Kerns 1 (i>ii) verbunden. Akkolade 4 lässt dann den Baustein 2 ebenfalls in rhythmischer Vergrößerung erklingen. Als harmonischer Abschluss, einer „Quasi-Kadenz“, fungiert diese Akkordverbindung als „harmonische Bremse“ des Geschehens das so sonst ewig weitergehen könnte.

Den harmonischen Bausteinen 1 und 2 sind rhythmische Bausteine (Rh. 1 und 2) zugeordnet. Der harmonische Kern 1 taucht immer nur in Verbindung mit dem rhythmischen Baustein 1 auf. Der rhythmische Baustein 2 hält mit seinen Vorziehern und der „Bass Bewegung 1“ die Progression in rhythmischer Bewegung und verschmelzt mit seinen metrischen Grenzüberschreitungen die unterschiedlichen harmonischen Bereiche. Der Rh. Baustein 2 taucht im Zusammenhang mit beiden harmonischen Kernen auf.

Bei der Melodie wurde auf „Nachvollziehbarkeit“ in der Art geachtet, dass sie recht eingängig daher kommt. Sie besteht im Prinzip aus zwei Themen, den Melodie Bausteinen 1 und 2, wobei der erste sich über die Takte 1 bis einschl. 4 erstreckt und dieser „Halbsatz“ dann durch den Baustein 2 in den folgenden 6 Takten mit einem zweiten Halbsatz abgeschlossen wird. In der Art wie die letzte Akkolade eine harmonische Bremse ist, trifft dies in melodischer Hinsicht auf die Melodie die dort erklingt zu. Bevor in der letzten Akkolade der melodische Abschluss der Progression erfolgt, wird in den Takten 11 und 12 die Melodie durch das schrittweise Changieren im Duktus des rhythmischen Bausteins 1 „ausgebremst“ um dann zum Schluss zu kommen. Analog zur verbindenden Funktion des rhythmischen Bausteins 2, nutzt die gesamte Melodie viele Vorzieher und verbindet so die Harmonien innerhalb der jeweiligen Akkoladen miteinander.

Der Satz des Stückes ist durchgängig dreistimmig, wobei durch die metrischen Überschneidungen an manchen Orten Vierstimmigkeit impliziert wird (Takte 7 und 8; Takt 10; Takte 11 und 12; Takt 15).

Die Interpretation der ursprünglichen Akkord-Geschlechter wird durchgängig sehr weit gefasst. Schon Takt 3 bringt mit dem „fb“(e) eine tiefalterierte Sext zum Akkord Ab. Takt 6 macht aus Bb einen lydischen

⁵⁴ Ausgangspunkt für die Komposition war eine Basslinie bestehend aus den Grundtönen der jeweiligen Akkorde in den Notenwerten entsprechend ihrer Dauer.

Akkord. Die Töne Ab, g und e2 machen aus dem Akkord Ab der an dieser Stelle auftauchen sollte einen Dur-Akkord mit großer Septime und hochalterierter Quarte. Fm in Takt 8 wird durch das e auf der Taktzeit 3 zum Akkord mit großer Septime. Aus Am in Takt 10 wird eigentlich ein Akkord F/A, Bb in Takt 12 wiederum durch das e zum lydischen Akkord, F7 in Takt 14 auf der Zählzeit 1 wird zu D6 (b1). Die harmonische Bremse interpretiert den Klang auf der Zählzeit 3 (c, bb und f) Klang aus einer Gb Alterierten Skala.

Trotz der gewollten Konstruktion ist es (mir) ein Bedürfnis derlei Progressionen nachvollziehbar zu gestalten. Einige der recht freizügigen Interpretationen der Akkorde sind diesem Verlangen geschuldet. Es wäre selbstverständlich möglich „striker“ vorzugehen und Kontraste mehr heraus zu arbeiten. Hier war es mir aber Bedürfnis die Bausteine soweit wie möglich miteinander zu verschmelzen. Die Gegenüberstellung von Kontrasten wird an anderer Stelle kommentiert.

Nun zu einigen Möglichkeiten diese Komposition und ihre Eigenarten für die Improvisation zu nutzen. Hier, wie in der Komposition, gibt es natürlich persönliche künstlerische Präferenzen. Mögliche Grundlagen für das Improvisieren könnten sein:

- Die gesamte Akkordfolge
- Die einzelnen harmonischen Bausteine
- Der rhythmische Duktus des Stücks (Rh. Bausteine 1 und 2)
- Der sangbare Duktus der Melodien (oder eben ein starker Kontrast hierzu)
- Die Verwobenheit der einzelnen Bausteine als quasi kontrapunktische Idee für das Spiel eines Ensembles
- Das „Ausdünnen“, die Fragilität des Ensemblespiels, entsprechend der Dreistimmigkeit und den weitgefassten Interpretationsmöglichkeiten der Klänge der Komposition (Stichwort: Oberstrukturen)

Dies sind nur einige Ideen, jedoch denke ich, dass man sich entscheiden muss auch und gerade in der Improvisation, um nicht in ein „Themenkopf mit anschließender Solo-Schlacht“-Spiel zu verfallen.

Die nächste Improvisationsvorlage beschäftigt sich mit der Gegenüberstellung von Moll-Akkorden in Abständen von jeweils einer kleinen Terz zueinander, dem harmonisch/melodischen Baustein 3. Analog zur ersten Komposition stand am Anfang nur die Reihe der Grundtöne a, c, eb und gb im Bass. Anders als in der ersten Komposition begann die Konstruktion dann aber mit der Melodie, die eine – vielleicht etwas einfältige – Bluesartige Tonfolge ist. Die Akkorde in der Begleitung sind in den Takten 1 und 2 durch die Verwendung von Quartvoicings bewusst „offen“ gehalten. Das erste „echte“ harmonische Zitat bringt der Takt 3 mit der Akkordbrechung Gb>BB>eb für „Ebm“ auf den Zählzeiten 1, 1+ und 2. Danach folgen Akkorde die ihre Töne aus den jeweiligen Leitern beziehen. Im Unterschied zur ersten Komposition bleibt die Reihe der Ursprungs-Akkorde in

allen Akkoladen erhalten. Es wird weder ein Krebs gebildet, noch transponiert. Die Melodie besteht aus zwei ineinander verwobenen Einzelstücken, hier werden sie „Melodie Baustein 1“ und Melodie Baustein 2 (Mel. B 2) genannt. Mel. B 2 ist eine absteigende Quarte (-5; in Halbtönen gemessen), der in der Folge immer wieder auftaucht, so z.B. als Abschluss des Melodie Bausteins 1 (T. 3 und 4), in T. 5 gleich zu Beginn und dann wieder am Übergang zwischen T. 9 und 10. Danach wird er in der dritten Akkolade umgekehrt (+5), als „Anhang“ an ein Bruchstück des Bausteins 1 (e2 nach a1, also wie in T. 1, Zählzeiten 1 und 2+), so dass sich eine Intervallfolge von +5-7+5-7+5 ab Zählzeit 2+, T. 10 ergibt. Ein vollständiges Zitat der Melodie aus den Takten 1 bis 4 bringt dann die Akkolade 4.

Die Begleitung besteht aus zwei rhythmischen Figuren (BF 1 und BF 2), deren Länge gleich ist, die jedoch aus unterschiedlichen Notenwerten bestehen. Die Figur 1 taucht in den Takten 1 und 2 auf, bevor der Bass dann den Duktus der Melodie aufnimmt (Zählz. 2+, T. 2) und damit die BF 2 in T. 3 rhythmisch analog zum Melodie Baustein 1 einführt. Bis einschl. T. 11 bleibt die rhythmische Struktur der BF 2 erhalten, wobei sich der Bass in den ersten drei Takten der 3. Akkolade an die Fragilität der Melodie anpasst und konsequent einstimmig bleibt. Fallen in der Oberstimme Quinten (das Bruchstück des melodischen Bausteins 1) und steigen Quartan (Umkehrung Mel. B 2), so steigen im Bass Quinten und zitieren die Akkorde der Reihe als Brechung mit None, was durch den „hohlen“ Quintklang der jeweils ersten drei Töne die etwas entrückte Leichtigkeit der Melodie an dieser Stelle nachvollzieht. Ab der Zählzeit 3+ spinnt die Begleitung den rhythmischen Duktus der Melodie aus Akkolade 3 bis einschl. T. 14 weiter um dann in T. 15 mit der Begleitfigur 1 abzuschließen. Fassen wir die „Ideen“ dieser Vorlage zusammen:

- Eine Reihe von Moll-Akkorden in symmetrischem Abstand einer kleinen Terz⁵⁵
- Ein rhythmisch/metrischer Duktus von punktierter Viertel gefolgt von einem Achtel
- Zuordnung unterschiedlicher Leitern mit kleiner Terz vom Grundton (Dorisch z.B. Ebm in Takt 7, Äolisch (T. 9, Ebm)) und
- Melodische Verbindung weit entfernter Klänge durch gemeinsame Töne der Leitern und/oder Akkorde (z.B. das c2 zwischen T.1 und 2 verbindet Am mit Cm; das b1, enharmonisch verwechselt mit cb2, als kleine Sext der Leiter Eb-Äolisch und Quarte in einer Gbm-Leiter am Übergang von T. 3 und 4)

Diese Eigenheiten könnten, neben anderen, Grundlagen für die Improvisation liefern.

⁵⁵ Im Kapitel über die Verminderten Akkorde wird dann später auf die tatsächliche Nähe dieser Akkorde, bzw. den verbindenden Charakter des Intervalls der kleinen Terz eingegangen werden.

Beispiel Komposition 2; Kompositorischer Kern 3: (=> CD track 65)

Melodie Baustein 1 || Mel. B 2 (-5) || Melodie Baustein 1 || Mel. B 2 (-5) ||

Am Begleitfigur 1 || Cm Begleitfigur 1 || Ebm Begleitfigur 2 || Gbm

5 Mel. B 2 (-5) Rhythmisch/harmonische Bremse

Am Begleitfigur 2 Cm Begleitfigur 2 Ebm Gbm

9 Mel. B 1 mit Mel. B 2 || U. B2 || Mel. B1 U. B2 || U. B2 ||

Am Begl. 2 Seq. Cm Begl. 2 Seq. Ebm Begl. 2 Seq. || Fortspinnung Rh. der Mel. Gbm

13 Wiederkehr der Melodie aus den Takten 1 bis 4

Am Fortsp. Rh. Cm Ebm Begleitfigur 1 Gbm

Die Bausteine 1, 2 und 3 sind harmonische Kerne. Bei dem folgenden Baustein 4 handelt es sich um einen intervallischen, bzw. melodischen. Diese können für sich schon den Duktus einer Improvisation bestimmen und könnten sich, in den hier vorgeschlagenen Konstruktionen, als Themenköpfe für ein Ensemble-Spiel das harmonisch freier ist, sich aber an ihnen (oder gegen sie?) orientiert, eignen.

Beispiel Komposition 3; Kompositorischer Kern 4: (=> CD track 66)

The image shows a musical score for a piece in 4/4 time, consisting of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody starts on a middle C and moves through various intervals, including fourths and fifths. The second staff starts at measure 5 and continues the melodic line. The third staff starts at measure 9 and features more complex rhythmic patterns and chordal textures. The fourth staff starts at measure 13 and concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols.

Zu diesem Themenkopf lässt sich nicht viel sagen. Im Prinzip habe ich nur versucht Quartan (aufwärts) und ihr Komplementär-Intervall, die Quinte (abwärts) zu verwenden. Ein zusätzliches Intervall ist dann noch die kleine Terz abwärts (0+5-3+5 war der Ausgangs-Kern). Die Dreiklänge in der Komposition sind ausschließlich (bis auf den Akkord d1, a1, d2 auf der Zählzeit 4+ im dreizehnten Takt) Quartklänge. Den Zusammenhang zum Kern 4 zu erläutern ist, so denke ich, überflüssig. Ein gutes Hörbeispiel für Kompositionen ähnlich der hier gezeigten ist Eddi Harris' „Freedom Jazz Dance“. Wie bei den anderen Kompositionen könnte man nun Richtlinien für die Improvisation aus dem Material des Themas gewinnen. Hier ein paar Vorschläge:

- Harmonische Offenheit durch Verwendung von Quart-Akkorden
- Monophone Phrasen durch eine Gruppe von Akkorden beenden
- Quarte, Quinte und kleine Terz als bestimmende Intervalle in der Melodie-Bildung verwenden

Wie angekündigt hier noch eine Reihe anderer Möglichkeiten Improvisationen im Ensemble und für den einzelnen Spieler zu strukturieren. Ausführlicher hierzu:

Noglik, Bert, *Komposition und Improvisation- Anmerkungen zu einem spannungsreichen Verhältnis*, in: *Jazz und Komposition, Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*, herausgegeben von Wolfram Knauer, Band 2, Jazz Institut Darmstadt, 1991, S. 203- 220

Jost, Ekkehard, *Typen jazzmusikalischer Komposition*, in: *Jazz und Komposition*, Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, herausgegeben von Wolfram Knauer, Band 2, Jazz Institut Darmstadt, 1991, S.127-140

und

Wilson, Peter Niklas, *Sprach-Spiele. Improvisatorische Regelsysteme*, in: *Hear and Now*, Wolke Verlag, Hofheim, 1999, S. 80 – 83

Meiner persönlichen Anschauungsweise entsprechend zöge ich das „Material“ für die Improvisationen aus der komponierten Vorlage. Eine andere Möglichkeit wäre bspw. ein stark zur Vorlage kontrastierendes Spiel. Dazu gehören die Gegensätze Laut und Leise, Hell und Dunkel uvm.. Harmonisch/melodisch freiere Konzepte als meines organisieren das Spiel eines Ensembles durch selbst auferlegte Regelsysteme und Strukturen. Die Grundlage der Improvisation können ganz andere als eine feste Akkordfolge sein. So könnte man z.B. eine Band in Gruppen aufteilen die bestimmte „Aufgaben“ zu erfüllen haben. Es gäbe die „Bewahrer“ und die „Zerstörer“, die Spieler die stark akzentuiert spielen sollen und die Legato-Fraktion. Die Möglichkeiten sind schier unbegrenzt.

6. Verminderte Akkorde

Auf der siebten Stufe der Dur-Tonleiter steht ein Klang bestehend aus zwei aufeinander folgenden kleinen Terzen, der Verminderte Akkord. Diese Akkorde wurden bis hierher als entweder Gegenklang oder Oberstruktur zur fünften Stufe, der Dominante, betrachtet. Aus dem dreistimmigen Akkord wird im folgenden ein vierstimmiger, dessen Sopran die Auswahl der in der Dur-Tonleiter vorhandenen Töne verlässt.⁵⁶ Der Übersichtlichkeit halber werden doppelt erniedrigte Töne „enharmonisch-verwechselt“ bezeichnet.

6.1. Die VII. Stufe der Dur-Tonleiter (DT => S. 212)

B0 in „C“ als Oberstruktur der fünften Stufe G7 (=> CD track 67)

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature (C). Five chords are written as block chords, each with a label above it: G7, B0, D0, F0, and Ab0. Below the staff, four labels indicate the enharmonic equivalents for the last four chords: G7b9/B, G7b9/D, G7b9/F, and G7b9/Ab. The G7 chord is a triad of G, B, and D. The B0 chord is a triad of B, D, and F. The D0 chord is a triad of D, F, and A. The F0 chord is a triad of F, A, and C. The Ab0 chord is a triad of Ab, C, and Eb.

Als Oberstruktur eines Dominantsept-Akkordes betrachtet, lassen sich aus den vier „Umkehrungen“ des Verminderten Akkordes vier Dominantsept-Akkorde bilden, jeweils eine kleine Terz voneinander entfernt. Betrachtet man den

⁵⁶ Verblieben wir im Rahmen der Dur-Tonleiter, ergibt sich auf der siebten Stufe ein sogenannter Halbverminderter Akkord.

jeweiligen „Grundton“ dieser vier Akkorde als Terz eines Dominantsept-Akkordes, also als Leitton, führt der eine Verminderte Akkord in vier unterschiedliche tonale Richtungen.

Umkehrungen des Verminderten Akkordes als Oberstrukturen von Dominantsept-Akkorden (=> CD track 68)

Bb7b9 > Eb Db7b9 > Gb E7b9 > A G7b9 > C

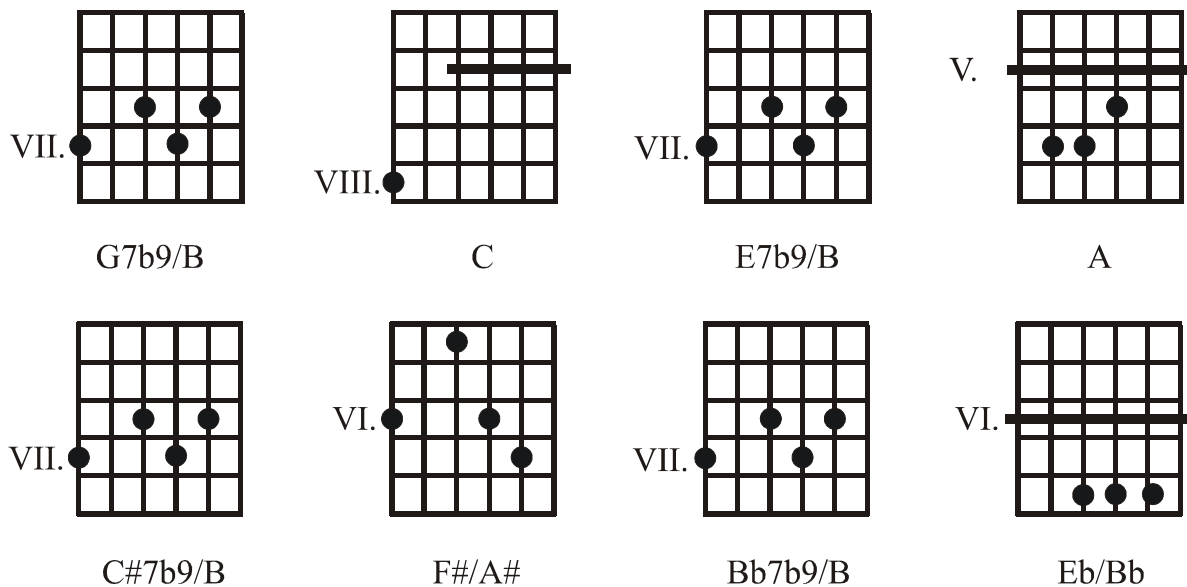
Die dargestellten Akkorde haben jeweils die tiefalterierte None im Bass (das „b“, bzw. „ces“ im Bb7b9 usw.). Diese fällt in die Quinte des folgenden Dur-Akkordes. Die jeweiligen Terzen steigen in die Grundtöne und die Septimen fallen in die Terzen der Dur-Akkorde. Wie wir bereits in vorangegangenen Kapiteln gesehen haben lässt sich das den Dominantsept-Akkord charakterisierende Intervall #11, oder b5, als Oberstruktur zweier D7 Akkorde interpretieren. Der verminderte Akkord enthält zwei dieser Intervalle und ihm wohnen, so betrachtet und veranschaulicht, vier D7 Akkorde inne. Diese vier D7 Akkorde können entweder modulierende Akkorde sein, oder aber als Zwischendominanten/Doppeldominanten (siehe Kapitel 6.2., S. 131) bzw. Oberstrukturen eines D7 Akkordes betrachtet werden. So führt der Akkord Bb7b9 als Zwischendominante in „C“ in die Tonika-Moll-Parallele „Am“, Db7b9 funktioniert als Dominantsept-Akkord „G7“ in einer Umkehrung, E7b9 ist (D7)>Tp und G7b9 wiederum D7 in „C“.

Umkehrungen des Verminderten Akkordes als Oberstrukturen von Dominantsept-Akkorden, ausgehend von einem Gitarren-Griffmuster (=> CD track 69)

G7b9/B > C E7b9/B > A C#7b9/B > F#/A# Bb7b9/B > Eb/Bb

Auf der Gitarre lassen sich die unterschiedlichen Bewegungsrichtungen des Verminderten Akkordes leicht taktil nachvollziehen. Im vorstehenden Beispiel wird für die unterschiedlichen Interpretations-Möglichkeiten dasselbe Griffmuster verwendet. So steigt G7b9/B in ein A-Dur-Griffmuster einen Halbton höher (Bund), E7b9/B fällt um zwei Halbtöne in ein E-Griffmuster im 5. Bund, C#7b9/B fällt um einen Halbton in ein Dur-Griffmuster in Weiter Lage, 1. Umkehrung und Bb7b9/B fällt um einen Bund in ein A/E-Griffmuster im 6. Bund. Diese Bewegungen sind im folgenden in Tabulatur dargestellt.

Tabulatur Umkehrungen des Verminderten Akkordes als Oberstruktur von Dominantsept-Akkorden



So betrachtet führt der eine Verminderte Akkord (VA) also in vier unterschiedliche tonale Zentren/Tonarten. Da der VA ein symmetrischer Akkord ist, d.h. sein Aufbau wiederholt sich alle drei Halbtöne, gibt es in unserem zwölfstufigen gleichmäßig temperierten Tonsystem nur drei unterschiedliche VA'e. Wie diese drei VA'e innerhalb einer Tonart als Zwischen- und Doppeldominanten verwendet werden können wird in Kapitel 6.2. beschrieben werden.

6.2. Die drei Verminderten Akkorde (DT => S. 214)

Wir bilden vom Ton „c“ ausgehend drei VA'e. Kommen wir beim Ton „eb“ an, wiederholen sich, wie beschrieben, die VA'e und tauchen mit dem gleichen Tonmaterial in Umkehrung auf.

Die drei Verminderten Akkorde (=> CD track 70)



Jeder einzelne VA kann nun als Oberstruktur von vier unterschiedlichen Dominantsept-Akkorden betrachtet und verwendet werden. In der folgenden Tabelle werden diese Akkorde und ihre Bewegungsrichtungen dargestellt.

Genau wie im vorherigen Kapitel sind die komplexen tonalen Zusammenhänge auf der Gitarre leicht nachzuvollziehen.⁵⁷

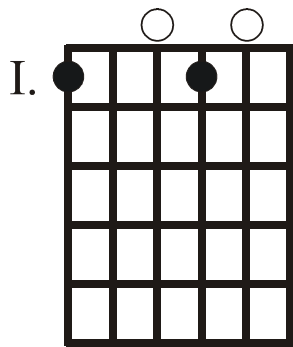
Tabelle 11: Die drei Verminderten Akkorde und ihre Verwendung als DD/(D)

VA	Oberstruktur	Ziel	Stufen	Funktion
C0	H7b9/C	Em	i0>iii	(D)>Tg
C0(Eb0)	D7b9/Eb	G7	biii0>V7	DD
C0(Gb0)	F7b9/Gb	Em	bv0>iii	(D)>Tg
C0(A0)	Ab7b9/A	G7	vi0>V7	DD
Db0	C7b9/Db	F	bii0>IV	(D)>S
Db0(E0)	Eb7b9/E	Dm	iii0>ii	(D)>Sp
Db0(G0)	Gb7b9/G	F	v0>IV	(D)>S
Db0(Bb0)	A7b9/Bb	Dm	bvii0>ii	(D)>Sp
D0	Db7b9/D	C	ii0>I	D>T
D0(F0)	E7b9/F	Am	iv0>vi	(D)>Tp
D0(Ab0)	G7b9/Ab	C	bvi0>I	D>T
D0(B0)	Bb7b9/B	Am	vii0>vi	(D)>Tp

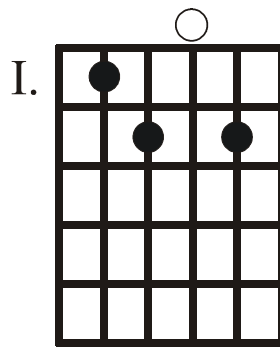
Man kann die VA'e selbstverständlich auch noch weiter gefasst interpretieren und so in einem tonalen/funktionalen Rahmen alle zwölf uns zur Verfügung stehenden Töne und deren Akkorde mit ihren unterschiedlichen Geschlechtern und Bewegungsrichtungen einbinden. Wie man in Tabelle 11 sieht, erreichen schon die zwölf sich aus den drei VA'en ergebenden Interpretationen, sechs unserer sieben Stufenakkorde in der Dur-Tonleiter. „Das Netz zieht sich – immer engmaschiger werdend – zusammen“ könnte man nach allem was wir bis hier gelernt haben sagen. Was von einigen möglicherweise als bloße Chromatik gesehen wird, macht also musikalisch Sinn und lässt sich funktional erklären und damit auch wunderbar in Improvisation und Komposition einsetzen. In der improvisatorischen Praxis ergeben sich mit den VA'en gerade für Gitarristen sehr schön klingende und im Prinzip einfache Möglichkeiten Solisten zu begleiten. Hierzu möchte ich einige Griffmuster vorstellen die dann im nächsten Kapitel bei der Reharmonisierung einer Akkord-Progression eingesetzt werden. Die drei dargestellten Griffmuster werden hier und in der Folge unterschieden in die Typen „VA E-Muster“, also einen Verminderten Akkord mit seinem „Grundton“ auf der E-Saite und die Muster „VA A-Muster“ und „VA d-Muster“ analog dazu.

⁵⁷ Man kann sich z.B. jeden einzelnen Ton eines Griffbildes als den Leitton in einen Grundton vorstellen und entsprechend die Hand bewegen. Unterschiedliche Griffbilder für VA'e werden auf der folgenden Seite dargestellt.

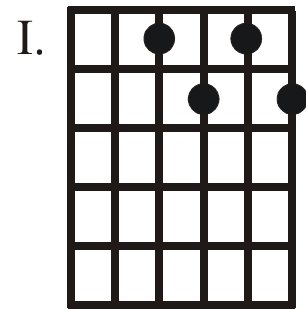
Drei Griffmuster für Verminderte Akkorde:



F0
VA E-Muster



Bb0
VA A-Muster



Eb0
VA d-Muster

Für Gitarristen gut nachvollziehbar basieren alle drei Griffmuster auf entsprechenden Dominantsept-Akkord-Griffmustern, deren Grundtöne jeweils einen Halbton (einen Bund) unter dem Grundton des jeweiligen VA's liegen. So bildet man also den Akkord „F0“ indem man ein E7-Grundgriffmuster so manipuliert, dass man ein „F“ im Bass hat, aus „A7“ wird in dieser Art „Bb0“ und schließlich aus dem D7-Grundgriffmuster der Akkord „Eb0“. So betrachtet wird auf dem Griffbrett das bisher über die VA'e erläuterte unmittelbar nachvollziehbar.

Regel XXXV	Aus einem Dominantsept-Akkord lässt sich sein Verminderter Akkord (seine Oberstruktur) bilden, indem man seinen Grundton durch einen Ton einen Bund höher ersetzt.
Regel XXXVI	Der bei Anwendung der Regel 35 entstehende Verminderte Akkord erhält die Funktion seines Ursprungs auch bei Verschiebung des gleichen Griffmusters um jeweils 3 Bünde.

Wie wir gesehen haben entspricht ein VA den Oberstrukturen von vier Dominantsept-Akkorden. Der jeweils gewählte „Grundton“ kann als Leitton betrachtet werden. D.h., dass wir ausgehend von jeglichem VA-Griffmuster auf dem Gitarren-Griffbrett jeweils von einem VA-Muster in das Moll- oder Dur-Griffmuster mit seinem Grundton auf der gleichen Saite wie der des VA um einen Halbton (Bund) in Richtung Steg gehen können, um eine Kadenz zu bilden. Ebenso können wir eine Kadenz spielen durch die Bewegung um zwei Bünde Richtung Sattel, denn so entspricht das VA-Griffmuster einem Dominantsept-Akkord mit Quinte im Bass zum zwei Bünde unter ihm liegenden Akkord. Hierzu siehe auch die tabulatorische Darstellung der tonalen Bewegungsrichtungen in Kapitel 6.1., Seite 130.

Zum Abschluss dieses Kapitels möchte ich noch auf den „eigentlichen“ auf der VII. Stufe stehenden Vierklang, den Halbverminderten Akkord, eingehen. In „C“ ist dies der Akkord „Bm7b5“ mit den Tönen „b“, „d“, „f“ und „a“. Bildet man, entsprechend dem Verfahren der Bildung von VA'en, auf jedem Akkordton einen Halbverminderten Akkord (HVA), ergeben sich folgende Vierklänge (der jeweils gebildete HVA entspricht der Oberstruktur eines Dominantsept-Akkordes, dessen Grundton eine große Terz unter dem Grundton des HVA liegt)⁵⁸: (=> CD track 71)

The image displays four lines of musical notation in treble clef, C major key, showing a sequence of chords. Each line contains four chords with their names written above them. The first line shows the four Half-Flattered Accords (HVA): Bm7b5, Dm7b5, Fm7b5, and G#m7b5 (Abm7b5). The second line shows four chords with a slash and a greater-than sign, indicating a relationship: G79/B > C, Bb79/D > C, Db79/F > C, and E79/G# > C. The third line shows four chords with a slash and a greater-than sign: Bm7b5 > Cmj7, Dm7b5/C > Ebmj7, Fm7b5/Eb > Gbmj7, and G#m7b5/D > Amj7. The fourth line shows four chords with a slash and a greater-than sign: Dm6 > E7 > A, Fm6 > G7 > C, Abm6 > Bb7 > Eb, and Bm6 > C#7 > F#.

Der letzte der HVA'e (G#m7b5) ist ein Reminiszenz an die Verminderten Akkorde, denn eigentlich hätte ich ja den HVA mit dem „a“ als Grundton bilden müssen. Ich verwende die HVA'e jedoch analog zu den VA'en und habe mir deshalb diese Abweichung „erlaubt“. Wie auch mit den VA'en sind mit Hilfe der HVA'e Riesenschritte um den Quintenzirkel möglich. Die Verwendung der HVA'e im Spiel ist taktill ganz so wie bei den VA'en zu bewerkstelligen (siehe Seiten 130 bis 132). Griffmuster verschiedener halbverminderter voicings finden sich im Anhang.

⁵⁸ Streng genommen entspricht die Bildung der vier HVA'e nicht dem Verfahren bei den VA'en, denn schon der zweite, auf dem „d“, gebildete Akkord ist keine Umkehrung des Ausgangs-Akkords. Der dritte und der vierte HVA haben schon zwei Stufentöne, die nicht im Ausgangsklang vorhanden sind. Der Klang gibt aber dem Verfahren „Recht“. In der Funktionsanalyse wird der HVA auch als Moll-Akkord mit der Sext im Bass betrachtet. Auch so gesehen macht die Tendenz des Klangs Sinn (Hörbeispiel Kapitel 6.2., HVA). In der beschriebenen Weise wird in der funktionalen Musik der HVA als Mollsubdominant-Klang interpretiert und verwendet.

6.3. Chromatische Durchgänge (DT => S. 215)

Schon mit den Akkorden der Skala Lydisch b7/Alteriert und den verschiedenen Umkehrungen von Dreiklängen können wir Akkorde durch eng geführte Bassstimmen verbinden (z.B. Dm7>Db7>C, oder C>G/B>Am). Mit den Verminderten- und den Halbverminderten Akkorden haben wir nun noch mehr sinnvolle Möglichkeiten Akkorde miteinander zu verbinden. Um dies zu demonstrieren wird wiederum die schon aus Kapitel 3.7.2. bekannte Akkordfolge mit Hilfe der VA und HVA reharmonisiert werden. Die dazu gehörigen Griffmuster-Progressionen sind dem Notenbeispiel hinten angefügt.

Reharmonisierung einer Akkordfolge mit Verminderten- und Halbverminderten Akkorden: (=> CD track 72)

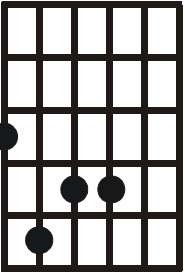
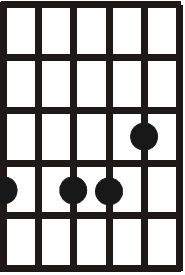
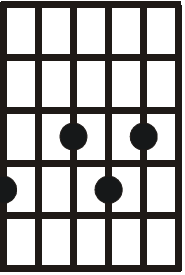
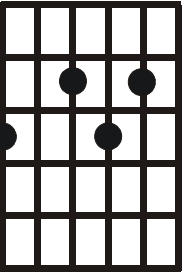
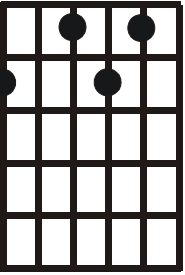
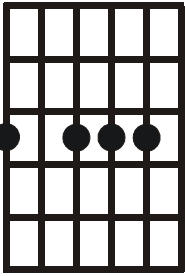
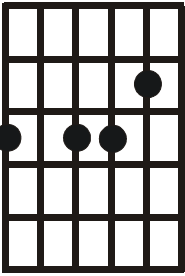
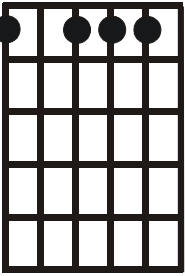
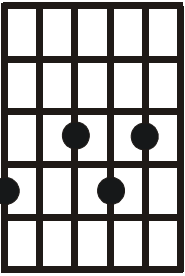
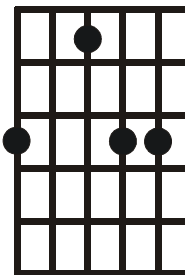
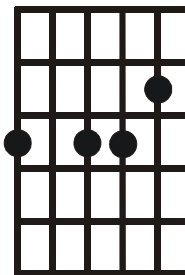
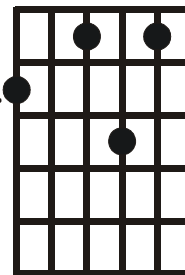
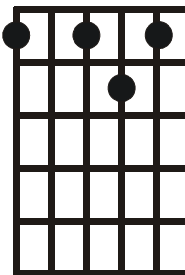
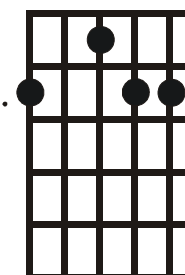
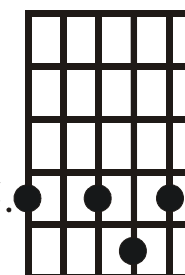
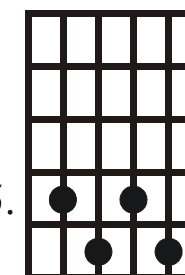
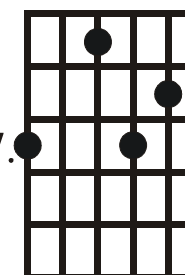
The musical notation shows a sequence of chords in treble clef, common time. The first staff contains: C (Cmj7), C#m7b5, C#0, C (C0), B0, Am (Am7), Am7b5, Am (Gm7), and Bb0. The second staff starts with a measure rest (5) and contains: F (Fmj7/A), Am7b5, F (Fm6/Ab), G (G7), Em7b5, G (A7), Dm7b5, and G7/B.

Zum leichteren Verständnis der sich ergebenden Akkordfolge hier noch einmal die jeweiligen Zusammenhänge der einzelnen Akkorde zum Ursprung:

- Takt 1; C#m7b5 als ii7b5 zu B7 (T.2 C0), C#0 als F#7
- Takt 2; C0 als B7, also Dominante zu E7 (B0)
- Takt 3; Am7b5 als Dominante zu Gm7
- Takt 4; Bb0 als C7 nach Fmj7 (Takt 5)
- Takt 5; Am7b5 als Dominante zu Fm (Fm6/Ab, T. 6)
- Takt 6; Fm6/Ab als Mollsubdominante in „C“, G7 als Zwischendominante zu C7 (Em7b5, T. 7)
- Takt 7; Em7b5 als ii7b5 zu Dm7b5, A7 als V7 zu Dm7b5
- Takt 8; Dm7b5 als Mollsubdominante in „C“, G7/B als Dominante in „C“

Auf der folgenden Seite ist die Reharmonisierung als Tabulatur dargestellt. Auch an dieser Stelle sei angemerkt, dass diese Variante nur eine von vielen Möglichkeiten ist. Mit einiger Anstrengung könnte man die Ursprungs-Akkordfolge sicherlich komplett chromatisch durch-harmonisieren. „In the heat of the action“ werden Spieler sicherlich auch andere Akkorde, z.B. die Lydisch b7 Varianten, wählen, um Basslinien tatsächlich komplett chromatisch zu führen.

Tabulatur der Reharmonisierung mit Verminderten- und Halbverminderten Akkorden:

				
Cm7	C#m7b5	C#0	C0	B0
				
Am7	Am7b5	Gm7	Bb0	
				
Fm7/A	Am7b5	Fm6/Ab	G7	
				
Em7b5/G	A7	Dm7b5	G7/B	

Wie zu anderen bisher besprochenen Akkord-Geschlechtern, kann man auch den Verminderten- und Halbverminderten Akkorden Skalen zuordnen, die den Akkord treffend darstellen. Hierfür gibt es einige Möglichkeiten deren eine, die Ganzton/Halbton Skala, in Kapitel 6.4. erläutert werden wird. Andere Möglichkeiten bieten sich vor allem für die HVA mit Stufenskalen aus Lydisch

b7 (Lokrisch#2/9 für den HVA der 3. Stufe, die Alterierte Skala für die #11. Stufe) und auch die diatonische Lokrische Skala der siebten Stufe in Dur.

6.4. Die Ganzton/Halbton Skala (DT => S. 215)

Bei der GT/HT Skala handelt es sich um eine symmetrische Skala. Ihre acht Stufen bestehen aus den Tönen zweier miteinander verwobener Verminderter Akkorde. Es gibt von ihr auf der Gitarre nur zwei Griffmuster die hier als 1. und 2. Position bezeichnet werden. Genau wie bei den Griffmustern der VA wiederholen sich die beiden Positionen alle drei Bünde, so dass eine 1. Position GT/HT die ihren Ausgangston auf dem 3. Bund der E-Saite hat, sich ab dem 6. Bund mit genau dem gleichen Griffmuster wiederholt. Genau das gleiche gilt für die zweite Position. Die GT/HT Skala hat Eigenschaften mit denen sich viele der in den Abschnitten über Dominanten, Zwischendominanten und Mikro-Kadenzen beschriebenen tonalen Bewegungen leicht ausführen lassen.

Auf der Gitarre bieten sich für den Einsatz der GT/HT Skala viele taktisch und visuell leicht nachvollziehbare Möglichkeiten. Diese werde ich – diesmal sehr gitarristisch – in Bewegungsregeln auf dem Griffbrett darstellen. Dazu wird es Querverweise auf die eben schon angesprochenen Kapitel geben damit auch Nicht-Gitarristen etwas damit anfangen können.

Die Ganzton/Halbton Skala (Beispiel GT/HT ab „c“): (=> CD track 73)

13

1 9 b3 4/11 b5 b6/b13 6/13 7 1/(8)

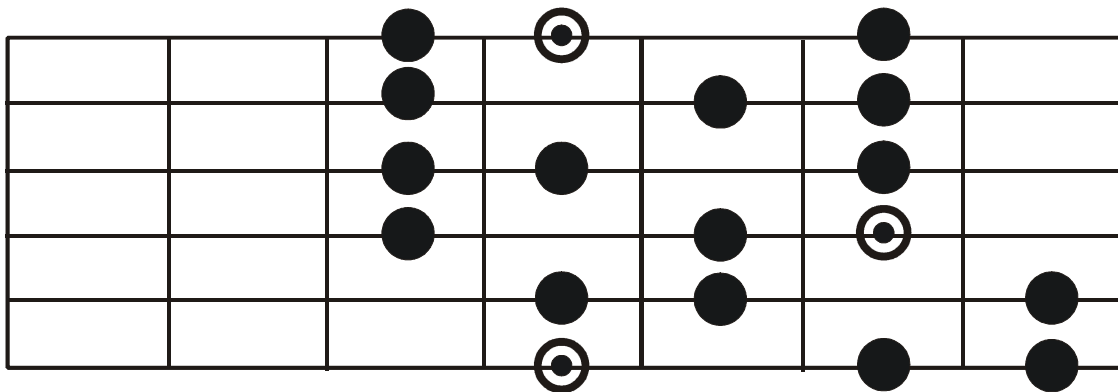
2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

Ganz wie bei den VA'en entspricht der jeweilige Ausgangston der Skala der b9 eines Dominantsept-Akkordes, in diesem Fall also gehört die Skala zu einem B7 Akkord. Beginnt man sie auf dem „eb“ erhält man einen D7 Akkord usw.. Die Intervallfolge aus dem Beispiel folgt der ersten Position der GT/HT Skala. Beginnt man die Skala von ihrem achten Ton, dem „b“ erhält man die Intervallfolge der 2. Position.

In den diesem Kapitel zugehörigen „Übungen zur Ganzton/Halbton Skala“ sind einige der akkordischen Möglichkeiten die hier beschrieben werden schon enthalten. Die Möglichkeiten die GT/HT Skala für das Ausführen von Mikro-Kadenzen zu verwenden überschneiden sich teilweise mit den entsprechenden Übungen dazu.

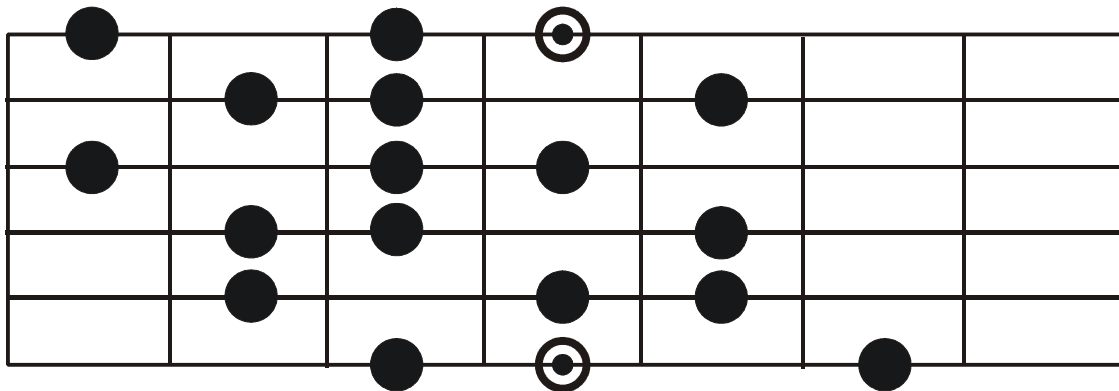
Die beiden Griffbrettmuster der Ganzton/Halbton Skala:

Ganzton/Halbton 1. Position



VIII.

Ganzton/Halbton 2. Position



VIII.

Beginnen wir mit der ersten Position (die zweite lasse ich aus. Die Symmetrie der ersten ist beim Spiel um einiges „praktischer“ als das Muster der zweiten). Der markierte Ton entspricht dem Ausgangston der Skala (hier das „c“ im achten Bund auf der E-Saite). Wie man unschwer erkennen kann entspricht der Symmetrie der Skala das Griffbild der Tabulatur. Es wechseln sich von Saite zu Saite folgende Reihenfolgen ab:

E-Saite: 0+2+1 (Griffmuster I), A-Saite 0+1+2 (Griffmuster II) usw., immer wechselnd. Der Ausgangston der Leiter entspricht der kleinen None eines Dominantsept-Akkordes (anders betrachtet der kleinen Septime in D7, der Quinte in F7 und der großen Terz in Ab7). In der folgenden Tabelle werden die tonalen Bewegungen dargestellt.

Tabelle 12: Bewegungsrichtungen der GT/HT Skala, 1. Position

VA	Bezugs-Akkord	Tonale Bew.	Taktil	Taktil (Relativ)
Griffmuster I; 0+2+1, Ausgangston c b6/4/9/7 bezogen auf den Zielakkord				
C0	H7b9/C>E	c>h, b6>5	E8>E7	-1
C0(Eb0)	D7b9/Eb>G	c>b, 4>3	E8>E7	-1
C0(Gb0)	F7b9/Gb>Bb	c>f, 9>5	E8>A8	0, eine Saite hoch
C0(A0)	Ab7b9/A>Db	c>db, 7>1	E8>E9	+1
Griffmuster I; 0+2+1, Ausgangston c b6/4/9/7				
C0	H7b9/C>E	c>d>eb;b6>b7>7	E8>E10>E11	+2+1
C0(Eb0)	D7b9/Eb>G	c>eb>d, 4>b6>5	E8>E11>E10	+3-1
C0(Gb0)	F7b9/Gb>Bb	c>d, 9>3	E8>E10	+2
C0(A0)	Ab7b9/A>Db	c>d>db, 7>b9>1	E8>E10>E9	+2-1
C0(Gb0)	F7b9/Gb>Bb	c>bb, 9>1	E8>E6	-2
Griffmuster II; 0+1+2, Ausgangstöne f und as, f b9/7, as b7/5				
C0	H7b9/C>E	f>e, b9>1	A8>A7	-1
C0(Eb0)	D7b9/Eb>G	f>fis>g, b7>7>1	A8>A9A<10	+1+1
C0(Gb0)	F7b9/Gb>Bb	as>ge>f, b7>b6>5	A11>A9A8	-2-1
C0(A0)	Ab7b9/A>Db	as>ges>f, 5>4>3	A11>A9>A8	-2-1

Zur Erläuterung der Tabelle folgendes:

- Die tonale Bewegung wird absolut und in Stufen (relativ), bezogen auf den Zielton angegeben (z.B. c>h in der Bewegung der Akkorde H7>E entspricht b6>5)
- Taktil nachvollzogen wird eine Bewegung von Saite (z.B. E), 8. Bund (8) nach Saite (E), 7. Bund (E8>E7).
- Die relative Bewegung (Taktil (Relativ)) wird in Bewegungen von Bund zu Bund, bzw. Halbtönen gemessen (-1 entspricht einem Bund abwärts in Richtung Sattel, oder einem Halbton abwärts)
- Dem Ausgangston wird eine Stufe relativ zum Zielton zugeordnet (z.B. Ausgangston c ist b6 bezogen auf den Ton e)

Eher akkordische Skalenverwendungen seien hier noch kurz angeführt:

- Griffmuster I überspringt jeweils eine Saite (E 0+2+1>d 0+2+1>A 0+1+2>g 0+1+2 usw.)
- Griffmuster I überspringt jeweils eine Saite, abwärts
- Griffmuster I wandert, jeweils um einen Bund Richtung Steg verschoben (Ausnahme h-Saite, dort 2 Bünde), von Saite zu Saite
- Griffmuster I wandert, jeweils um einen Bund Richtung Sattel verschoben von Saite zu Saite

In der Praxis verwende ich fast ausschließlich die erste Position der Skala. Ihre Symmetrie ist ungemein praktisch zu handhaben. Auch hier sind die Übungsvorschläge nur wieder ein Auszug.

6.5. **Übungen zur Ganzton/Halbton Skala** (=> CD track 74)

I. Skala auf- und abwärts; 1. Position GT/HT ab "c"

Musical notation for exercise I, showing the scale up and down in 1st position, starting on C. The notation includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat (Bb). The scale is written in eighth notes. The first staff shows the scale from C4 to C5. The second staff shows the scale from C5 down to C4, with a triplet of eighth notes (F4, E4, D4) at the beginning. The third staff shows the final notes of the scale (B3, A3, G3) and a double bar line.

II. Terz auf- Sekunde abwärts; 1. Position GT/HT ab "c"

Musical notation for exercise II, showing the scale up and down in 1st position, starting on C. The notation includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat (Bb). The scale is written in eighth notes. The first staff shows the scale from C4 to C5. The second staff shows the scale from C5 down to C4. The third staff shows the scale from C4 to C5. The fourth staff shows the scale from C5 down to C4. The fifth staff shows the scale from C4 to C5. The sixth staff shows the final notes of the scale (B3, A3, G3) and a double bar line.

III. Verminderte Dreiklänge aufwärts

Musical notation for exercise III, showing the scale up in 1st position, starting on C. The notation includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat (Bb). The scale is written in eighth notes. The first part shows four diminished triads (C4-Eb4-Gb4, D4-Fb4-Ab4, E4-Gb4-Ab4, F4-Ab4-Cb5) with a triplet of eighth notes above each. The second part shows the scale from C4 to C5 with a triplet of eighth notes above each note.

IV. Verminderte Dreiklänge abwärts

19

V. Verminderte Dreiklänge auf- und abwärts

21

VI. Verminderte Vierklänge aufwärts

23

VII. Verminderte Vierklänge abwärts

25

VIII. Verminderte Vierklänge auf- und abwärts

27

IX. Vierergruppen aufwärts

29

X. Vierergruppen abwärts

31

7. In Quarten geschichtete Vielklänge

Die bisher behandelten Akkord-Typen und -Geschlechter beruhen in ihrem Aufbau, d.h. der Abfolge der Intervalle auf einen Grundton, auf einer Folge von kleinen und großen Terzen. Alle bis auf die im Kapitel 5 vorweggenommenen Akkorde ließen sich funktional eindeutig bestimmen, deuten und erklären. Alle Akkorde bis hierher hatten eindeutige tonale Tendenzen.

Die in diesem Kapitel eingeführten Klänge beruhen auf einer Schichtung von Quarten.








7.1. Die Schichtung von Vielklängen in Quarten (DT => S. 216)

Als Ausgangspunkt für die Bildung von Quart-Akkorden nehmen wir wieder die Auswahl der Töne der Dur-Tonleiter. Jedem Ton der Leiter wurde bisher ein in Terzen geschichteter Drei- bzw. Vierklang zugeordnet. Jeder der entstehenden Stufenakkorde bezog sich auf die Tonika. Schichtet man Klänge in Quarten, fehlt unserem Ohr dieser bestimmende Bezug. *Jeder* der entstehenden Vierklänge hat eine mehr oder minder starke Tendenz. Diese Tendenz geht aber nicht (eindeutig) in Richtung einer Tonika. Keiner der entstehenden Klänge ist in sich so stabil, um so etwas wie eine Tonika-Funktion zu bieten. Das macht die Quartklänge interessant, wenn man eben genau diese Unbestimmtheit im Klang erzielen möchte.

Da die Quartklänge in ihrem Klang so unbestimmt sind und sie nicht den Stufenakkorden und deren Funktion entsprechen, werden sie hier auch anders als bisher in diesem Buch behandelt, bezeichnet werden. Die Quartklänge sind geschlechtlich weder in Dur noch in Moll einzuordnen. Der Intervallfolge der Dur-Tonleiter folgend, werde ich die Quartklänge mit dem Zusatz „Q“ jedem ihrer Stufentöne zuordnen. In der ersten Version dieses Lehrbuchs habe ich noch über „tonale Tendenzen“ der Quart-Akkorde spekuliert. Das werde ich hier unterlassen und statt dessen die Klänge, ihre Griffmuster und einige Einsatzmöglichkeiten vorstellen. Dazu gehört auch ihre Verwendung in der Interpretation von Melodien.

Die Quart-Akkorde sind auf der Gitarre sehr leicht auszuführen. Die Gitarre in ihrer klassischen Stimmung begünstigt Griffmuster, die Akkorde mit relativ großen Intervallen entstehen lassen. Schon einige der Grundgriff-Muster in den Bündeln 1 bis 3 stellen in Terzen geschichtete Akkorde dar, die in Weiter Lage erklingen. Dagegen sind cluster-artige Klänge, also Akkorde bestehend aus sehr eng aufeinander folgenden Intervallen, auf der Gitarre schwer umzusetzen. Dennoch gibt es auch hierfür Beispiele und Methoden. Einige der Möglichkeiten werden in den Tabulatur-Tabellen im Anhang aufgezeigt werden.

7.2. Die Quart-Vierklänge auf den Stufen der Dur-Tonleiter (=> CD track 75)

1 (c)	2/9 (d)	3 (e)	4/11 (f)	5 (g)	6/13 (a)	7 (b)
						
QC	QD	QE	QF	QG	QA	QB
Q I	Q II	Q III	Q IV	Q V	Q VI	Q VII
b5/#11			b5/#11	b5/#11		

Auf jedem Stufenton der Dur-Tonleiter wird hier ein Quart-Akkord gebildet. In der ersten Zeile unter dem System erhalten sie ihren Namen (in „C“). In der zweiten Zeile erhalten sie ihren Namen nach ihre Position in jedweder Dur-Schrittfolge. Die Q-Klänge des ersten, vierten und fünften Tons erhalten in der dritten Zeile noch den Zusatz „b5/#11“. Diese weisen auf den Umstand hin, dass in ihnen eben dieses Intervall vorkommt. Bisher war der Tritonus immer dafür verantwortlich, dass ein Klang eine Strebewirkung hat, also dominant ist. Dies ist bei den Quart-Akkorden nicht automatisch ebenso. *Jeder* Quart-Akkord hat eine ihm innewohnende Spannung, deren Bewegungsrichtung aber nicht eindeutig klar ist.

Nehmen wir QD, also den Quart-Akkord der über dem Ton „d“ in „C“ aufgebaut wurde. Die drei aufeinander folgenden Intervalle ab dem Ausgangston sind die Quartan „d; g“, „g; c“ und „c; f“. Addierten wir über jedes dieser einzelnen Intervalle eine Terz aus „C“⁵⁹, hätten wir die drei Stufenakkorde „G“, „C“ und „F“ in der Tonart C-Dur. Darüber hinaus haben wir in QD zwei kleine Septimen, die zwischen „d; c“ und zwischen „g; f“. Zurückblickend auf die den Charakter eines Akkordes bestimmenden Oberstrukturen, könnte man diese als Teil der Akkorde „D7“ und „G7“ betrachten. Die Außenstimmen „d; f“ legen in der gleichen Art einen Akkord „Dm“ nahe. Wie man sieht lässt sich die tonale Unbestimmtheit der Quart-Akkorde so gut beschreiben.⁶⁰

Wenn wir in einer Akkord-Progression zwei Moll-Akkorde, deren Grundtöne einen Abstand von einer großen Sekunde zueinander haben spielen, sucht unser Ohr (unser Gehirn) automatisch die dazugehörige Tonika und findet sie zwei Halbtöne unter dem Grundton des einen Moll-Akkordes. Es „macht“ so diese beiden Akkorde zu den Stufen ii und iii in einer Dur-Tonleiter.

Ein weiteres Merkmal der Quart-Akkorde ihre Unbestimmtheit beschreibend ist der Umstand, dass auf den Stufentönen 2 und 3, sowie auf den Tönen 6 und 7 gebildete Akkorde in genau dem gleichen Verhältnis zueinander stehen und die gleiche innere Struktur haben. Auf der Gitarre ist die Nähe des Griffmusters A 2 (siehe 7.3., S. 144, Tabulatur der Quartklänge) zu einem Am7

⁵⁹ Wir erhielten so drei Quart-Sext-Akkorde, also Akkorde in ihrer 2. Umkehrung.

⁶⁰ Eine andere ist der Hinweis auf den Umstand, dass die Quarte die Bewegungsrichtung links um den Quintenzirkel darstellt. Quarte und Quinte sind die modulierenden Intervalle.

Grundriffmuster sehr anschaulich und unmittelbar nachvollziehbar. Suchten wir nun also nach einer Tonika, „fänden“ wir derer zwei, nämlich (in „C“) den Akkord „C-Dur“ unter QII und QIII und den Akkord „G-Dur“ unter QVI und QVII. Verbleiben wir in unserem Spiel allerdings bei den Quart-Strukturen und spielten nach dem Erklängen der Klänge QII und QIII den Klang QI, so würde unsere „Tonika-Sehnsucht“ enttäuscht. Ebenso erginge es uns bei der Folge QVI>QVII>QV. Beide Ziel-Akkorde enthalten das Intervall b5/#11 und sind somit selbst keine Stabilitäts-Garanten.

Andererseits stellen in allen Quart-Stufenklängen die jeweiligen Außenstimmen Terzen zueinander dar, die den jeweiligen Grundtönen und Terzen in den Stufenakkorden einer Dur-Tonleiter entsprechen (QC „c; e“, usw.). Im Kapitel 7.4. werden wir uns die Unbestimmtheit als auch die Zuordnung der Quart-Klänge zu Leitertönen in einem tonalen Zusammenhang zunutze machen.

Die Instabilität der Quartklänge ist im untenstehenden Beispiel noch einmal dargestellt. Hier werden die Akkordtöne Oktavbereinigt in Reihe gebracht und es entstehen sieben Viertoneleitern. (=> CD track 76)

The image shows four staves of musical notation, each representing a different quart chord and its stepwise movements. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: QC (C major quart) and QD (D major quart). QC has two +1 movements, and QD has two +2 movements.
- Staff 2: QE (E major quart) and QF (F major quart). QE has two +2 movements, and QF has two +1 and +2 movements.
- Staff 3: QG (G major quart) and QA (A major quart). QG has two +2 and +1 movements, and QA has two +2 movements.
- Staff 4: QB (B major quart). QB has two +2 movements.

Wie man sieht, bilden sich auf den Stufen QI, QIV und QV Leitern, die Halbtonschritte enthalten. „Ausgerechnet“ auf dem Akkord der ersten Stufe sind zwei Leitertonartige Bewegungen möglich. Auf den anderen Stufen lassen sich durch Hinzufügen jeweils eines Tons zwei Halbtonschritte nach ihrem letzten Ton, Pentatoniken bilden (Bsp.: QD; c, d, f, g und a ergeben von „d“ aus gesehen eine D-Moll (F-Dur) Pentatonik). Abweichend von der funktionalen Betrachtung der Stufen in Dur sind also die „Moll“-Stufen relativ stabil und tonal verortbar, nicht jedoch der Klang der 1. Stufe. Dieser ist, durch die Struktur der in ihm enthaltenen Intervalle, der Instabilste. Wie man sich die beschriebenen Strukturen, Griffmuster und leiterbildenden Eigenschaften

zunutzen machen kann wird in Kapitel 7.4. besprochen werden. Zunächst folgt eine Tabulatur der Griffmuster der Quart-Klänge ausgehend vom „c“.

7.3. Tabulatur der Quartklänge (= > CD track 77)

Stufe	C	Muster	Notation	Griffbild ab A-Saite	Griffbild ab d-Saite
Q I	Q C	7/4/13			
Q II	Q D	m7			
Q III	Q E	m7			
Q IV	Q F	Lyd.			
Q V	Q G	7/11			
Q VI	Q A	m7			
Q VII	Q B	m7			

Es ergeben sich jeweils vier unterschiedliche Griffmuster ab den Saiten „A“ und „d“. Diese sind bezeichnet als „A1 bis A4“ und „d1 bis d4“. Diese Griffbilder besitzen eine Ähnlichkeit mit Griffmustern von in Terzen geschichteten Akkorden. Die Spalte „Muster“ zeigt diese Ähnlichkeit auf und verweist so auf Möglichkeiten die Quart-Griffmuster einzusetzen. So besitzen die Muster A1 und d1 visuell eine Ähnlichkeit mit einem E7/13 Grundgriffmuster, als Quartvoicing also ohne Grundton. Als einen solchen Akkord kann man diesen Klang nun einsetzen. Hierzu zwei Beispiele: A1 (QC) > A-Grundgriffmuster 3. Bund, also C-Dur. A1 (QC) > E7b13-Grundgriffmuster im 2. Bund, also F#7b13 > Am-Grundgriffmuster im 2. Bund, also Bm. Die Griffmuster A3 und d3 können problemlos als lydische Klänge interpretiert und funktional in der in dieser Arbeit beschriebenen Weise verwendet werden. Die Muster A4 und d4 ähneln den verwandten Grundgriffmustern „A7“ und „d7“ und können als Substitute für Akkorde mit der gleichen Funktion verwendet werden. Die Muster A2 und d2 ähneln stark den Grundgriffmustern „Am7“ und „Dm7“. In dieser Art wurden sie schon in Kapitel 5.7. zur Reharmonisierung eingesetzt. Neben der Betrachtung von „A2“ und „d2“ als Moll-Griffmuster, kann man sie auch als Oberstruktur eines mj7/6/9, ohne Grundton betrachten und dann einen Grundton eine große Terz unter ihrem Basiston denken oder „addieren“.

Im didaktischen Teil werden zum oben Beschriebenen einige Übungen zu finden sein. Eine weitere Möglichkeit die jeweils vier Griffmuster zu benutzen, ergibt sich aus der Betrachtung des jeweiligen „Sopran“ des Musters als Ton einer Melodie.⁶¹ So kann man z.B. die Tonfolge c > d > e mit den Mustern A2 > A2 > A1 (QA > QB > QC) unterlegen und sie so reharmonisieren. Die Quartklänge werden also „funktionalisiert“. Andere Möglichkeiten bieten die Quartklänge für die Reharmonisierung in modalen Zusammenhängen und/oder als Grundlage eines tonal offenen Spiels im Ensemble.⁶²

7.4. Zwei Beispiele für die Verwendung von Quart-Akkorden (DT => S. 217)

Das erste Beispiel für die Verwendung von Quart-Akkorden liefert hier der A-Teil des Stückes „Autumn Leaves“ von Johnny Mercer. Die Tonart ist G-Dur. Zur Orientierung sind die Akkorde der Version aus dem „Real Book“ über den jeweiligen Takten angegeben. Zwischen den Systemen sind in den jeweiligen ersten Zeilen die Quart-Stufenbezeichnungen über dem voicing des Bass-Systems und nachgestellt deren Name in „G“ angegeben. In der zweiten Zeile zwischen den Systemen sind die Namen der jeweils zu verwendenden Griffbilder mit der Nummer des Bundes angegeben, ab dem sie gebildet werden

⁶¹ Siehe Reharmonisierung des A-Teils von „Autumn Leaves“ auf den nächsten Seiten.

⁶² Man könnte als „Begleiter“ z.B. die Improvisation im Zusammenhang mit dem Kompositorischen Kern 4 aus dem Kapitel 5.8., Seite 127, mit Quart-Akkorden ausarbeiten.

müssen. In der folgenden Tabelle ist dies noch einmal in Bewegungen der unterschiedlichen Griffbilder Takt für Takt nachvollzogen.

Tabelle 13: Bewegungen der Quart-Akkord-Griffbilder am Bsp. des A-Teils von „Autumn Leaves“

Takt	1	2	3	4
Akkord	Am7	D7	Gmj7	Cmj7
Griffbild	d2/d1		d1/d2	
Bund	7./5.		5./4.	
Takt	5	6	7	8
Akkord	F#m7b5	B7	Em	Em
Griffbild	d2/d2		d2/d2	D2/A2/A4/A2
Bund	4./4.		2./4.	2. /2. /5. /7.
Takt	14	15	16	
Akkord	B7	Em	Em	
Griffbild		A2/A2	A2	
Bund		2./7.	7.	

Bsp.: A-Teil „Autumn Leaves“ (Johnny Mercer); Reha. mit Quart-Akkorden (=> CD track 78)

The musical score illustrates the piano accompaniment for the A-section of "Autumn Leaves". It is written in 4/4 time and G major. The score is divided into three systems, each showing a different set of quart chords and their corresponding fingerings. The first system (measures 1-4) features Am7, D7, and Gmj7. The second system (measures 5-8) features Cm7, F#m7b5, B7, and Em. The third system (measures 9-12) features Em and B7. The quart chord diagrams (QII, QI, QVI, QVII, QIII, QV, QVI) show the specific fingerings for the right hand, while the left hand part shows the bass line accompaniment.

In der Reharmonisierung ist der Melodieton des Themas in den ungeradzahligen Takten jeweils mit einem Quart-voicing unterlegt, dessen Sopran diesem entspricht. Abweichungen von dieser Methode sieht man in Takt 8, wo das „e1“ auf Zählzeit 2 eine Quinte zum Sopran des Quart-voicings ist und den Akkorden auf Zählzeit 4+ in den Takten 1 und 3. Auch hier wird die Melodie jeweils zur Quinte des Sopran des Quart-voicings.

Im nächsten Beispiel werden wir die Ähnlichkeit der Quart-Akkorde mit in Terzen geschichteten Akkorden und an manchen Stellen der Reharmonisierung, die Quart-Akkorde als Oberstrukturen von diesen betrachten. Hier und da wird es Überschneidungen mit der in „Autumn Leaves“ verwendeten Methode geben.

Beispiel: Akkordfolge angelehnt an „There will never be another you“ (F-Dur); mit Quart-Akkorden reharmonisiert (=> CD track 79)

The musical score is presented in four systems, each containing four measures. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble clef, and the reharmonization is shown in the bass clef. Chord symbols are placed above the notes, and voicing details are provided below the bass line.

System 1 (Measures 1-4):

- Measure 1: Chord **Fmj7**. Voicing: **Amj7; 8.** (treble), **Fmj7** (bass).
- Measure 2: Chord **Fmj7**. Voicing: **Amj7/9; 8.** (treble), **Fmj7/9** (bass).
- Measure 3: Chord **Em7b5**. Voicing: **A3; 8.** (treble), **F Lyd.** (bass).
- Measure 4: Chord **Em7b5**. Voicing: **A2; 7.** (treble), **Em7/11** (bass).

System 2 (Measures 4-7):

- Measure 4: Chord **A7**. Voicing: **A4; 6.** (treble), **E7b13; 5.** (bass).
- Measure 5: Chord **Dm7**. Voicing: **A2; 5.** (treble), **Dm7/11** (bass).
- Measure 6: Chord **G7**. Voicing: **A4; 4.** (treble), **E7b13; 3.** (bass).
- Measure 7: Chord **Cm7**. Voicing: **A2; 3.** (treble), **Cm7/11** (bass).

System 3 (Measures 8-11):

- Measure 8: Chord **F7**. Voicing: **A2; 3.** (treble), **F7/11** (bass).
- Measure 9: Chord **Bbmj7**. Voicing: **A2; 5.** (treble), **E7/13; 4.** (bass).
- Measure 10: Chord **Bbm7**. Voicing: **Fmj7/6/9; 6.** (treble), **d4; 5.** (bass).
- Measure 11: Chord **Am7**. Voicing: **A4; 6.** (treble), **A4; 4.** (bass).

System 4 (Measures 12-15):

- Measure 12: Chord **D7**. Voicing: **A3; 3.** (treble), **A3; 3.** (bass).
- Measure 13: Chord **G7**. Voicing: **A2; 2.** (treble), **A2; 2.** (bass).
- Measure 14: Chord **G7**. Voicing: **A4; 5.** (treble), **A4; 5.** (bass).
- Measure 15: Chord **Gm7**. Voicing: **A2; 7.** (treble), **A4; 4.** (bass).

The score concludes with a final measure (measure 15) with a **C7** chord and voicing **A4; 3.** (treble), **E7/13; 2.** (bass).

Zur Orientierung sind über den einzelnen Takten die Akkorde der ursprünglichen Progression angegeben. In der ersten Zeile zwischen den Systemen sind die jeweiligen Griffmuster und die Bünde angegeben, die erforderlich sind um den notierten Klang zu erzeugen. In der zweiten Zeile sind die entsehenden Klänge dann bezeichnet. Moll-Akkorde sind ausschließlich mit dem Griffmuster A2 (Ausnahme: Takt 10; Bbm7 als Bbm6 mit Griffmuster A4 und Takt 11; Am7 als Am6/9 mit dem Griffmuster A3). Das Griffmuster A4 wird an verschiedenen Stellen als Dominantsept-Akkord verstanden und in „Grundstellung“ des entsprechenden Akkordes, oder in Tritonus-Umkehrung verwendet (Takt 12; D7 als D7/11 mit A4 im 5. Bund. Als Substitution nach Tritonus-Umkehrung in Takt 4; A7 als Eb7/11 mit A4 im 6. Bund). Als Oberstruktur wird in Takt 9 das Griffmuster A2 im 5. Bund mit dem „Bb“ unterlegt und es entsteht der Akkord Bbmj7/6/9.

In der Beispiel Reharmonisierung werden die Quart-voicings sehr „Griffbrett-orientiert“, also visuell nachvollziehbar eingesetzt. Allerdings ist das Wissen um harmonische Zusammenhänge und Möglichkeiten Voraussetzung für beispielsweise die Substitution eines A7 Akkordes durch Eb7 (hier z.B. Takt 4; Eb7/11). Sind einem diese Zusammenhänge jedoch klar, eignen sich die Quart-voicings ganz hervorragend für Reharmonisierungen in Begleitung und Komposition. Mit Hilfe der „Tabulatur der Quartklänge“ aus Kapitel 7.3. lassen sich aber auch einfache takt-visuelle Regeln aufstellen, wie man Quart-voicings einsetzen kann. In der Spalte „Muster“ der Tabelle S. 144 ist die Ähnlichkeit der Griffbilder mit Akkorden in Terzschichtung aufgelistet. Geht man z.B. davon aus, dass ein Dominantsept-Akkord sich entweder in Richtung eines Akkordes eine Quarte über dessen Grundton, oder aber in Tritonus-Substitution betrachtet, einen Halbton unter seinem Basiston bewegt, so kann man das Griffbild A1 in dieser Art „bewegen“ und z.B. A1 im 3. Bund (G7/4/13) nach Amj7 im 3. Bund (Cmj7) auflösen. Als Tritonus Substitution geht das gleiche Griffmuster dann also nach (bspw.) Em7 im 2. Bund, also F#m7. Ein etwas entfernter Bezug wäre die Verwendung des Musters A1 als voicing eines Dominantsept-Akkordes aus der Skala Lydisch b7⁶³.

Das Griffmuster A2 (d2; jeweils um eine Quarte versetzt) bietet ein Fülle von Möglichkeiten. Die naheliegendste ist in der Tabelle S. 144 als Betrachtung dieses Musters in seiner Ähnlichkeit zu einem Am7 (Dm7) Griffmuster aufgeführt. Fasst man A2 nun aber als Oberstruktur auf, eröffnen sich noch mehr Möglichkeiten. Das gilt auch für die anderen Quart-Griffbilder. In Tabelle 14 sind einige der Interpretationsmöglichkeiten aufgelistet. Die Tabelle ordnet den Griffbildern Bezugstöne zu, deren Oberstruktur das Quart-voicing

⁶³ Man ignoriert dann „großzügig“ das Nichtvorhandensein des Intervalls „4/11“ in dieser Skala und bewegt das schon beschriebene Muster A1; 3. Bund in ein Em7 Griffmuster im 5. Bund, also einen Am7-Akkord.

sein kann und benennt den entstehenden Klang nach Bezugston als Grundton und dem entstehenden Akkordgeschlecht.

Tabelle 14: Quartklänge als Oberstrukturen; Beispiel Quart-Akkorde auf den Stufentönen der C-Dur Tonleiter

Muster	Bezug	Griffbrett-Visualisierung (Saite/Bünde)	Akkord	Relativ
A1/d1	c (0)	0	Cmj7/11	Imj7/11
	g (-5)	-1/0	G7/4/13	V7/4/13
A2/d2	c (-2)	0/-2	Csus2/11	Isus2/11
	d (0)	0	Dm7/11	ii7/11
	f (+3)	0/+3	F6/9	IV6/9
	g (-5)	-1/-2	G7/11	V7/11
	a (-5)	-1/0	Am7/11/b13	vi7/11/b13
A3/d3	bb (-4)	-1/+1	Bbmj7/6/9	bVIIImj7/6/9
	f (0)	0	Fmj7#11	IVmj7#11
	d (-3)	-1/+2	Dm6/9	ii6/9
A4/d4	g (0)	0	G7/11	V7/11
	d (-5)	-1/0	Dm7/4/13	ii7/4/13
	f (-2)	0/-2	Fmj7/9	Ivmj7/9

Die Spalte „Griffbrett-Visualisierung“ weist in der folgenden Reihenfolge auf Denkmuster hin: Als erste Angabe findet sich der Bezugston der Interpretation in Entfernung des Bezugston zum „Grundton (Basiston)“ des Griffmusters. Die zweite Angabe gibt die Lage dieses Bezugstons in Halbtonschritten, bzw. Bünden an.

Ein Beispiel: Das Griffmuster A2/d2 wird zum ii7/11 durch einen Bezugston von Null Schritten auf der Saite (A oder d) und Null Schritten in Richtung Sattel und/oder Steg zu einem ii7/11-Akkord. Wählt man einen Bezugston in einer Entfernung von -1 Saiten (d nach A, oder A nach E), 2 Halbtöne (Bünde) Richtung Sattel (d-Saite; 5. Bund nach A-Saite; 3. Bund wird zu C7/11, oder A-Saite; 5. Bund nach E-Saite; 3. Bund wird zu G//11). Die Zeile „Bezug“ gibt den Bezugston der Interpretation absolut und in Halbtonschritten vom „Grundton“ des Griffmusters an.

Es gibt mit Sicherheit noch viele weitere Möglichkeiten die Quart-Akkorde zu verwenden. Hier geht es darum sie in Echtzeit, also in Improvisationen, sinnvoll einzusetzen. Interessierte werden über Quart-Akkorde mehr in Arnold Schönbergs „Harmonielehre“⁶⁴ erfahren können. Im folgenden Kapitel geht es

⁶⁴ Schönberg, Arnold, Harmonielehre, Universal Edition, ue 3370, 1922, Auflage von 1997

um Gitarrenspezifische Akkorde, d.h. um Akkorde die durch die Bauart und die Besaitung der Gitarre begünstigt sind.

8. Offene Saiten (DT => S. 218)

Es gibt viele Beispiele für die Verwendung von Grundgriffmustern der Gitarre in ihrer Standardstimmung⁶⁵ mit den Saiten E, A, d, g, b und e1 im Verhältnis Quarte/Quarte/Quarte/Große Terz/Quarte, bei denen diese Muster ohne den Barree-Finger zu benutzen, von Bund zu Bund verschoben werden. Dies ergibt einen ganz und gar Gitarrentypischen Klang. Meist erhält man dabei einen Orgelton (z.B. das „E“) über den ein Griffmuster verschoben wird. Verwendet man z.B. das E-Dur Grundgriffmuster und verschiebt es in der folgenden Reihenfolge, Zeigefinger „g-Saite“ 1. Bund, 2. Bund, 3. Bund, 4. Bund, 6. Bund, 7. Bund, 8. Bund und 11. Bund, erhält man die hier dargestellten Klänge: (=> CD track 80)

The image shows two rows of musical notation on a treble clef staff. Each row contains four chord voicings. Above each voicing is a label describing the chord and the fret position on the G string. Below each voicing is a label describing the chord name. The first row shows: E-Grundgriffmuster (E), E-Muster, 1./2. Bund (F/E od. Fmj7#11/E), E-Muster; 1./3. (F#/E od. F#7/11/E), and E-Muster; 1./4. (G/E od. G6/E). The second row shows: E-Muster; 1./6. (A/E od. A9/E), E-Muster; 1./7. (B/E od. Bsus4/E), E-Muster; 1./8. (C/E od. Cmj7/E), and E-Muster; 1./11. (D/E od. D6/9/E). The notation includes a treble clef, a common time signature 'C', and a key signature of one sharp (F#) on the G string.

Die Ziffernfolge über den System ordnet den 1. Finger (Zeigefinger) vor/ dem Bund ein, in dem er bei dem E-Griffmuster zum Liegen kommt. Unter den Systemen werden die entstehenden Klänge taktil-visuell und harmonisch eingeordnet. Das Verschieben von Grundgriffmustern ist mit den E-Moll, A-Dur und –Moll, D-Dur Grundgriffmustern ebenso einfach zu bewerkstelligen. Andere Muster eignen sich in der gleichen Weise (z.B. das Asus2(9) Muster). Deren harmonische Einordnung fällt unter Umständen etwas schwerer, als die Einordnung und rein „klangliche“ Verwendung des oben beschriebenen Vorgangs.⁶⁶ Im folgenden wird es um eine Auswahl von „seltsamen“ Klängen gehen, die sich durch die Verwendung offener Saiten bilden lassen. Manche von ihnen lassen sich problemlos harmonisch und auch funktional einordnen,

⁶⁵ Andere Varianten sind z.B. im „Dropped D-Tuning“ möglich. Viele Folk-Gitarristen verwenden sogenannte „Open-Tunings“ bei denen entweder ein Akkord (z.B. das E-Dur Grundgriffmuster) oder andere Intervallfolgen eingestimmt werden (=> Joni Mitchell).

⁶⁶ Ich könnte sicherlich noch einige Seiten mit der Beschreibung des Verschiebens der anderen Grundgriffmuster „schinden“. Das möchte ich jedoch nicht und empfehle dem Interessierten dies selbst auszuprobieren.

andere hingegen bedürfen einiger gedanklicher „Umwege“. Es fällt mir schwer diese Klänge so systematisch zu beschreiben wie die anderen in dieser Arbeit behandelten. Als Notbehelf liste ich hier einige dieser Klänge anhand von Notenbeispielen und einer darauf folgenden Tabulatur des Ausgangsmusters auf. Dabei kommt es bei den einzelnen Griffmustern notwendigerweise zu Veränderungen nicht nur des Charakters des Klangs beim Verschieben des Griffmusters, denn das selbe Griffmuster ergibt zusammen mit den bei allen Griffbrett Positionen klingenden offenen Saiten unter Umständen mal einen dominanten, mal einen Klang einer anderen Stufe.⁶⁷

Im folgenden werden die sich ergebenden Klänge zuerst notiert dargestellt werden. Danach folgt ihre Darstellung als Tabulatur. Wie bei dem Beispiel des E-Dur-Grundgriffmusters wird über den jeweiligen Systemen ein Verweis auf die Position des jeweiligen Fingers stehen, der die Hand „führt“. Dieser ist in der Tabulatur durch ein Zeichen markiert.

8.1. C# Alteriert/A (=> CD track 81)

The image shows three musical examples in a single system. Each example consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Above the staff, the fingering for the index finger (Zeigefinger) is indicated as '2. Bund', '1./4.', and '1./9.' respectively. Below the staff, the chord names are written: C#7#9/A, A7#11, and Bb9/sus4/13/A od. G#7b13/A. Below each staff is a fretboard diagram with five strings and five frets. The diagrams show the fingerings for the chords: the first diagram (labeled '2.') has fingers on frets 2, 3, and 4; the second (labeled '4.') has fingers on frets 4, 5, and 6; the third (labeled '9.') has fingers on frets 9, 10, and 11. Open circles above the diagrams indicate the positions of the index and middle fingers.

Diese drei Akkorde haben einen ganz eigentümlichen Charakter. Man hört ihre Nähe zu Akkorden einer Mollsubdominante (ganz ausgeprägt bei dem letzten in der Reihe, Bb9sus4713/A, der wie eine Art „Am“ klingt). Wunderschön klingen alle drei, verwendet man als „Bass“ nicht die offene A-Saite, sondern den Flageolett-Ton der A-Saite im 12. Bund. Die Bewegungsrichtung aller drei Klänge ist so offen wie ihr Klang. Ihre Benennung erscheint daher auch etwas willkürlich und richtet sich eher nach ihrem Griffbild, d.h. ihr Name verweist auf ein Grundgriffmuster, dem das ihre ähnelt. Ein ganz nahe verwandtes Griffbild ist das folgende:

⁶⁷ Siehe hierzu das vorangegangene Beispiel des E-Dur-Grundgriffmusters.

8.2. C# Alteriert/D (=> CD track 82)

12
8

1/2. 1/4. 1/10.

C#7#9/D Eb7b9/E A7/Bb

2. 4. 10.

8.3. E7b9#9 (=> CD track 83)

15

1/1. 1/2. 1/5. 1/8. 1/9. 1/10.

E7#9/F B7#9/F# B7b9/A B7b9#9/C A9#11 E7b9 Dm6#9/A

1. 2. 5. 8.

9. 10. 10.

Es gibt selbstverständlich noch eine ganze Reihe von Akkorden die sich des speziellen Klangs der mitschwingenden offenen Saiten bedienen. Einige davon werden in den Tabaturen der Griffmuster im Anhang auftauchen. Die hier vorgestellten Beispiele stehen exemplarisch für dreierlei Dinge: Zum ersten für die „Suche“ nach „seltsamen Klängen“ auf der Gitarre, zum zweiten für den

Einsatz von Orgeltönen und zum dritten für die Imitation von Bordun-Saiten durch die mitschwingenden e1- und b-Saiten. Es ist, wie schon erwähnt, schwer auf der Gitarre eng gesetzte Akkorde auszuführen. Dies liegt in der Natur der Stimmung und an den Intervallen in denen die Saiten der Gitarre gestimmt sind. Die in den Beispielen aufgeführten Akkorde enthalten fast ausnahmslos eben diese engen Intervalle. Die Ausführung von Akkorden über einen Orgelton lässt Akkorde gleicher Struktur von Position zu Position in einem ganz unterschiedlichen Licht erscheinen. Das kann sehr reizvoll sein. Die Klänge erhalten einen seltsam entrückten, dunklen Charakter. Der Bordun-Klang der mitschwingenden hohen Saiten verleiht der Gitarre einen silbrigen, Harfenartigen Klang und den Akkorden eine berückende Offenheit. Sie sind klangmalerisch und vermitteln ein Gefühl von Weite im Gegensatz zu anderen Dominantsept-voicings. Alle hier vorgestellten Klänge sind auf der CD einmal als Klavier und zum zweiten auf der Gitarre zu hören.

Wir kommen allmählich zum Ende des theoretisch/praktischen Teils dieses Buches. Bevor aber der didaktische Teil beginnt, möchte ich noch einige sogenannte „Harmonische Prototypen“ vorstellen. Ich habe dazu einige Akkordfolgen von Standards, Blues-Progressionen und häufig verwendeten Kadenzartigen Folgen zusammengestellt. In den unterschiedlichen Progressionen tauchen harmonische Wendungen auf, die immer wiederkehren. Sie sind deshalb exemplarisch für typische Spielsituationen und begleiten einen Spieler auf der Bühne und im stillen Kämmerlein. Ich empfehle sie, genau wie die anderen Übungen in dieser Arbeit, immer wieder zu üben. Ebenfalls sehr lehrreich ist es, ihre Struktur kennen zu lernen und sie zu Kompositionszwecken und zur Repertoire-Bildung zu verwenden.

9. Harmonische Prototypen

Die unterschiedlichen harmonischen Prototypen werden im folgenden ganz in der Art der anderen Übungen in diesem Buch dargestellt werden. Dabei werden sie in verschiedene Gruppen aufgeteilt. Die einzelnen Progressionen sind dabei als Stufen in entsprechendem Geschlecht bezeichnet. Allen Übungen sind Beispiele zugeordnet und - dort wo möglich - sind ihnen Beispiel-Kompositionen zugewiesen. Die einzelnen Kompositionen sind alle dem „Real Book“ entnommen und hier aus Urheberrechtlichen Gründen nicht abgebildet. Ich verweise dann jeweils auf die entsprechende Seite im „Real Book“.

Wir beginnen mit zweitaktigen Sequenzen (sogenannten Quintfall-Sequenzen) und zwei „turnarounds“, also Kadenz am Ende einer Akkord-Progression, die wieder zum Beginn des Stückes führen. Alle hier verwendeten voicings

entsprechen Gitarrengriffen. Wie bei den anderen Übungen handelt es sich wieder nur um eine Auswahl aus vielen weiteren Möglichkeiten.

9.1. Zweitaktige Sequenzen (=> CD track 84) (DT => S. 219)

9.1.1. Zweitaktige Sequenzen; ii>V7>Imj7 in Großen Sekunden abwärts

Dm7 G7 Cmj7 Cm7 F7 Bbmj7 I > bVII > bVI usw.

9.1.2. Zweitaktige Sequenzen; ii>V7>Imj7 in Kleinen Terzen abwärts

Dm7 G7 Cmj7 Bm7 E7 Amj7 I > VI > bV > bIII

9.1.3. Zweitaktige Sequenzen; ii>V7>Imj7 in Quartan abwärts

Dm7 G7 Cmj7 Gm7 C7 Fmj7 I > IV > bVII usw.

9.1.4. Turnarounds; Imj7 > VI7 > ii > V7 und Imj7 > bii0 > ii > V7

Cmj7 A7 Dm7 G7 Cm7 C#0 Dm7 G7

Alle Übungen beginnen in C-Dur. Übung 9.1.1. „überspringt“ im Quintenzirkel jeweils eine Tonart, d.h. es geht von C-Dur nach Bb-Dur, von dort nach Ab-Dur usw.. 9.1.2. folgt dem Quintenzirkel rechts herum und dabei dem Quadrat der Kleinterz-Verwandtschaften. 9.1.3. folgt dem Quintenzirkel links herum, von Tonart zu Tonart. Für alle Übungen gilt, die jeweiligen Griffbrett-Positionen so nah wie möglich beieinander zu verwenden (=> „Der kürzeste Weg“; Didaktischer Teil, Nummer 1.1.7.). Hierzu ein Beispiel: Um jede Tonart an jeder Stelle auf dem Griffbrett gut kennen zu lernen, wähle man einen Ausgangspunkt, d.h. eine bestimmte Griffbrettposition. Sehen wir uns Übung 9.1.1. an: Wir beginnen mit dem Akkord „Dm7“, hier als „Am7-Griffmuster“ im 5. Bund. Ab dem 5. Bund (E-Saite => A) beginnt die 6. Position „C-Dur“. Die erste Akkordfolge Dm7 > G7 > Cmj7 spielen wir nun in der 6. Position „C-Dur“, darauf folgt die Akkordfolge Cm7 > F7 > Bbmj7. Ohne die (linke) Hand zu bewegen, finden wir die 1. Position „Bb-Dur“ beginnend mit dem „Bb“ im sechsten Bund. Nun würde in der Sequenz „Ab-Dur“ folgen, dessen 2. Position mit dem „Bb“ im 6. Bund beginnt. Gute Beispiele für die Verwendung dieser Art von Sequenz sind

die John Lewis Komposition „Afternoon in Paris“ (Real Book, Seite 10) und „How high the moon“ von Morgan Lewis (Real Book, Seite 202). Jede andere Griffbrett-Position als die hier verwendete „6. Position“ ist selbstverständlich auch als Ausgangsposition möglich. Die eingehende Beschreibung der Ausführung dieser Übung soll hier die Ausnahme bleiben. Der Didaktische Teil wird auf die Ausführungen der Übungen eingehen. Die beiden „turnarounds“ der Übung 9.1.4. finden sich entweder als Schlusswendung oder als Formteil unzähliger Standards.

Die Übungen 9.1.4. und 9.2.2., S. 156 (und die folgenden) sind Bestandteile vieler Standards. Hier nur einige wenige Beispiele:

- „A fine Romance“ (Fern/Fields); Real Book, Seite 3
- “Bewitched” (Rodgers & Hart); Real Book, Seite 43
- “Blue Room” (Rodgers & Hart); Real Book, Seite 55
- “Cottontail” (Duke Ellington; siehe auch “Rhythm Changes”); Real Book, S. 95
- “Easy Living” (Robin/Ranger); Real Book, Seite 129
- “I can’t get started” (Vernon Duke); Real Book, Seite 208⁶⁸

Beide finden wir in den sogenannten „Rhythm Changes“ vereint. Die Übung 9.2.1. ist Bestandteil zahlloser Stücke, genau wie die Übung 9.2.2.. 9.2.3. bis 9.2.5. sind Variationen der Quintfallsequenz 9.2.2., die sich der früher in dieser Arbeit beschriebenen „Tritonus-Substitution“ bedienen.

Jede der zweitaktigen Sequenzen lässt sich natürlich auch als viertaktige Übung ausführen, bei entsprechender Verlängerung der Dauer der Akkorde. Wir überspringen die viertaktigen Sequenzen und machen weiter mit achttaktigen. Übung 9.2.2. bis einschließlich 9.2.5. finden sich oft als sogenannte „bridge“, oder „B-Teil“ in diversen Standards. (z.B. „Oleo“ von Sonny Rollins, oder “Anthropology” von Charlie Parker, beides sind “Rhythm Changes“ Variationen). In der Übung 9.2.3. sehen wir eine „Anwendung“ der Tritonus-Umkehrung. Die Akkorde „A7“ und „G7“ sind durch ihren Tritonus-Verwandten ausgetauscht, so dass sich eine Kette von vier in Halbtonschritten absteigenden Dominantsept-Akkorden ergibt. In 9.2.4. sind „E7“ und „D7“ gegen ihre Verwandten ausgetauscht. Die letzte Übung tauscht sämtliche Akkorde gegen ihren Verwandten. Aus „E7“ wird „Bb7“ usw.. Die Ausführung der verschiedenen Übungen in Akkorden und solistisch wird eingehend im Didaktischen Teil beschrieben werden.

Kapitel 9.3. beschäftigt sich mit unterschiedlichen zwölftaktigen Blues-Progressionen. Alle Beispiele dort stehen in „F“.

⁶⁸ In einigen der hier genannten Stücke wird statt der in den Übungen verwendeten Dominantsept-Akkorden der Stufenakkord der jeweiligen Dur-Tonart verwendet (also z.B. „Am“ statt „A7“ als sechster Stufe).

9.2. Achttaktige Sequenzen (=> CD track 85) (DT => S. 220)

9.2.1. Achttaktige Sequenzen; Rhythm Changes (in C-Dur)

Cm7 A7b13 Dm7 D#0 Em7 A7b13 Dm7 G7

Imj7 VI7 ii7 #ii0 iii7 VI7 ii7 V7

5 Gm7 C7 Fmj7 Fm7/9 Em7/9 Eb7 Dm7 Db7

v7 I7 VImj7 vi iii7 bIII7 ii7 bII7

9.2.2. Achttaktige Sequenzen; Quintafall-Sequenz; III7 > VI7 > II7 > V7

10 E7/9 E7/9 A7 A7

III7 VI7

14 D7/9 D7/9 G7 G7

II7 V7

9.2.3. Achttaktige Sequenzen; Quintfallsequenz in Tritonus-Substitution; III7 > bIII7 > II7 > bII7

19 E7/9 E7/9 Eb7 Eb7 D7/9 D7/9 Db7/9 Db7/9

9.2.4. Achttaktige Sequenzen; Quintfallsequenz in Tritonus-Substitution; bVII7 > VI7 > bVI7 > V7

27 Bb7#11 Bb7#11 A7 A7 Ab7 Ab7 G7 G7

9.2.5. Achttaktige Sequenzen; Quintfallsequenz in Tritonus-Substitution bVII7 > bIII7 > bVI7 > bII7

35 Bb7#11 Bb7#11 Eb7 Eb7 Ab7 Ab7 Dd7/9 Db7/9

9.3. Blues Progressionen (=> CD track 86 bis track 90) (DT => S. 220)

9.3.1. 12-bar Blues

1 F7 Bb7

7 F7 C7 Bb7 F7 C7

9.3.2. 12-bar Blues; Variation 1

13 F7 Bb7 F7 Bb7

19 F7 C7 Bb7 F7 C7

9.3.3. 12-bar Blues; Variation 2

25 F7 Bb7 F7 Cm7 F7 Bb7 Gm7 C7

31 F7 Dm7 G7 C7 Bb7 F7 D7 Gm7 C7

9.3.4. 12-bar Blues; Variation 3

37 F7 Bb7 F7 Cm7 F7 Bb7 Bbm7

43 Am7 D7 Abm7 Db7 Gm7 C7 F7 D7 Gm7 C7

9.3.5. 12-bar Blues; Variation 4 ("Blues for Alice", Charlie Parker; Real Book, Seite 57)

49 Fmj7 Em7b5 A7 Dm7 G7 Cm7 F7 Bb7 Bbm7

55 Am7 D7 Abm7 Db7 Gm7 C7 Fmj7 D7 Gm7 C7

Andere schöne Blues-Progressionen wären z.B.:

- „Au Privave“ (Charlie Parker); Real Book, Seite 32
- „Isotope“ (Joe Henderson); Real Book, Seite 239
- „Israel“ (John Carisi); Real Book; Seite 240

Ich halte es für ungemein wichtig "Blues" zu spielen, d.h. immer wieder über die eine oder andere Akkordfolge zu üben oder sie als Übungsgrundlage zu verwenden. Tatsächlich ist es so, dass ich auch nach 30 Jahren Gitarrenspiel jeden Tag Blues spiele. In den funktionalisierten Blues-Akkordfolgen kommen im Prinzip alle harmonischen Prototypen vor, mit denen man bei anderen Standards dauernd konfrontiert wird. Zum anderen hat diese wunderbare zwölftaktige Akkordfolge immer wieder ihren Reiz, sie wird – zumindest mir – nie langweilig. Im Unterricht spiele ich immer wieder Blues um das Formgefühl zu schulen. Dazu mehr im Didaktischen Teil.

Zu guter Letzt möchte ich in Kapitel 9.4. eine Reihe von Standards vorstellen, die den meisten vermutlich geläufig sind. Meine Auswahl ist notwendigerweise sehr persönlich und andere würden vielleicht eine abweichende Auswahl vorschlagen. Wie bei allem in diesem Buch handelt es sich um eine beliebig und persönlich veränderbare Auswahl. Ich werde jedem hier vorgestelltem einen kleinen Kommentar hinzufügen, der über meine persönliche Präferenz hinaus nachvollziehbar machen könnte, warum ich genau dieses Stück zur Repertoire-Bildung empfehlen möchte.

9.4. Repertoire (DT => S. 220)

Die Reihenfolge der Kompositionen in diesem Kapitel folgt keiner besonderen Systematik, außer möglicherweise der eines persönlich empfundenen Schwierigkeitsgrades. Beginnen wir:

9.4.1. „Beautiful Love“ (Victor Young); Real Book, Seite 39

Eine 32-bar Komposition in "F-Dur", bzw. „D-Moll“. Eigentlich muss man nicht viel mehr tun, als die „F-Dur“- Skala zu benutzen – denkt man – allerdings fand ich immer schon seltsam, dass zu Beginn der Akkordfolge die Akkorde „Em7b5“ und „A7“ aufeinander folgen und am Ende der ersten sechzehn Takte genau die gleiche Wendung wieder zum Beginn der Progression führt. Ich ersetze manchmal die beiden Akkorde in en Takte 15 und 16 mit „C7“ und „B7“, um eine Kadenz-Wirkung zu erzielen.

9.4.2. „Like someone in Love“ (Van Heusen/Burke); Real Book, Seite 262

Ich habe dieses Stück zum ersten Mal in einer Version von John Coltrane gehört und zwar auf einer Aufnahme vom Ende der 50er bzw. Anfang der 60er Jahre des letzten Jahrhunderts. Dort spielt nur ein Trio, bestehend aus John Coltrane, einem Bassisten und einem Schlagzeuger dieses Stück. Bei dieser Aufnahme hat mich immer fasziniert, wie John Coltrane alle Akkorde nachvollziehbar ausspielt. Mir hat das Klavier nie gefehlt.

9.4.3. „Satin Doll“ (Duke Ellington); Real Book, Seite 367

Das Stück lässt sich ganz wunderbar in einer Trio-Besetzung im Up-Tempo interpretieren. Das Thema wirkt auf mich wie eine Fanfare, fast ein Jingle, der sich immer wieder in der Improvisation – die man mit dieser Akkordfolge harmonisch ziemlich frei gestalten kann – einsetzen lässt, um das „Ganze“ zusammen zu halten.

9.4.4. „Giant Steps“ (John Coltrane); Real Book, Seite 170

Ein Wettrennen um den Quintenzirkel! Natürlich läuft man Gefahr in ein von sich wiederholenden Formeln geprägtes Spiel zu verfallen, wählt man für die Improvisation das Originaltempo.⁶⁹ Dieses Stück ist andererseits aber auch eine Schule für die Veränderung des eigenen Spiels, weg von Patterns, denn die ersten zwei Takte (T.1 und 2, bzw. 5 und 6) der ersten beide Akkoladen lassen keine herkömmlichen Patterns zu.

9.4.5. „Afternoon in Paris“ (John Lewis); Real Book, Seite 10

Auf diese Stück bin ich schon etwas früher eingegangen (siehe Kapitel 9.1.).

9.4.6. „There will never be another you“ (Warren/Gordon); Real B., Seite 426

Ein ständiger Begleiter in diesem Buch. Alle für das Spiel von Standards wichtigen Stereotypen tauchen in ihm auf.

9.4.7. „There is no greater Love“ (Symes/Jones), Real Book, Seite 423

Ein schönes und einfaches Stück mit einer interessanten Folge von Dominantsept-Akkorden, im Prinzip einer Quintfallsequenz und einer „entspannenden“ Bridge.

9.4.8. „I should care“ (Cahn/Stordahl/Westen); Real B., Seite 237

Das erste Jazzstück dessen Melodie und Akkordfolge ich bei meinem Lehrer eingeübt habe. Er ging wohl davon aus, dass es relativ einfach zu spielen ist wegen seiner engen „C-Dur“ Orientierung. Je länger ich das Stück kenne, desto schwieriger finde ich es zu spielen, gerade wegen seiner Gleichförmigkeit und seiner fast ausschließlich aus einer Sequenz bestehenden Melodie.

9.4.9. „Impressions“ (John Coltrane); Real Book, Seite 220

Auch dieses Stück hat uns eine ganze Weile in diesem Buch begleitet.

9.4.10. „How high the Moon“ (Morgan Lewis); Real Book, Seite 202

Interessant durch seine Wanderung durch drei Tonarten im Verlauf der ersten 12 Takte und ein immer wieder gespieltes Stück bei Jams.

9.4.11. „Green Dolphin Street“ (Kaper/Washington); Real Book, Seite 179

Zwei Tonarten und meist werden A- und B-Teil rhythmisch in Latin und Swing unterschieden.

9.4.12. „Donna Lee“ (Charlie Parker); Real Book, Seite 124

⁶⁹ Auch John Coltrane wiederholt sich in der Originalaufnahme ständig und verwendet immer wiederkehrende Licks.

Dieses Stück hält so viele kleine Licks und Tricks parat mit denen man sein Improvisationen gestalten kann! Es lohnt sich die Melodie zu lernen und das „System“ hinter den Mustern für sein eigenes Spiel zu entdecken.

9.4.13. „Oleo“ (Sonny Rollins); Real Book, Seite 327 und Charlie Parkers „Anthropology“, Real Book, Seite 25

Beide Stücke sind Rhythm Changes Adaptionen und jede für sich ist interessant. Rollins' Version verschiebt im Prinzip ein einziges Lick rhythmisch, während Parkers' die ganze Akkordfolge „auslotet“.

Zum Schluss nur noch eine Auflistung von Stücken, von denen ich finde, dass es sich lohnt sie im Repertoire zu haben:

- „A foggy Day“ (Gershwin); Real Book, Seite 6
- „A night in Tunesia“ (D. Gillespie); Real Book, Seite 7
- „All Blues“ (Miles Davis); Real Book, Seite 13
- „All my Tomorrows“ (Cahn/Van Heusen); R.B., Seite 15
- „All the things you are“ (Hammerstein/Kern); R.B., Seite 18
- „Alone together“ (Dietz/Schwartz); R.B., Seite 19
- „Angel Eyes“ (Dennis/Brent); R.B., Seite 25
- „April in Paris“ (Vernon Duke); R.B., Seite 26
- „Autumn Leaves“ (Johnny Mercer); R.B., Seite 36
- „Blue Bossa“ (Kenny Dorham); R.B., Seite 51
- „Body and Soul“ (Green); R.B., Seite 59
- „Come Sun Day“ (Duke Ellington); R.B., Seite 88
- „Corcovado“ (A.C. Jobim); R.B., Seite 94
- „Darn that Dream“ (Rodgers/Hart); R.B., Seite 103
- „The days of wine and roses“ (Mancini); R.B., Seite 105
- „Four“ (Miles Davis); R.B., Seite 161
- „Goodbye Pork Pie Hat“ (Ch. Mingus); R.B., Seite 175
- „Here's that rainy day“ (Jim van Heusen); R.B., Seite 191
- „I Love you“ (Cole Porter); R.B., Seite 215
- „I mean you“ (Th. Monk); R.B., Seite 219
- „In your own sweet way“ (D. Brubeck); R.B., Seite 232
- „It don't mean a thing ...“ (Duke Ellington); R.B., Seite 241
- „Lament“ (J.J. Johnson); R.B., Seite 257
- „Misty“ (Errol Garner); R.B., Seite 296
- „My foolish heart“ (Washington/Young); R.B., Seite 307
- „My Romance“ (Rodgers/Hart); R.B., Seite 311
- „Round Midnight“ (Th. Monk); R.B., Seite 364
- „Someday my prince will come“ (Churchill); R.B., Seite 388
- „Stella by starlight“ (Victor Young); R.B., Seite 408

Diese Liste ließe sich sicherlich noch viel weiter führen, doch dient sie nur einer Orientierung. Vieles von dem in diesem Buch Besprochene und anderes das ungewöhnlich und neu erscheinen wird, lässt sich in diesen Stücken finden. Diese Arbeit vollzieht – oder versucht dies zumindest – nur nach, sie sagt nichts Neues. Ich habe versucht einigermaßen verständlich „meine Sicht der Dinge“ darzustellen. Ich hoffe das ist mir gelungen.

Vieles von dem in diesem Buch Besprochenem erscheint möglicherweise sehr theoretisch – wenn denn das ein Vorwurf sein kann – und bedarf einer gewissen Vorkenntnis. Das lässt sich nicht umgehen und die „Sache“ erscheint es mir Wert. Die Welt der Musik ist groß und andere kommen wahrscheinlich zu ganz anderen Schlüssen als ich. Viele meiner Bedenken diese Arbeit betreffend habe ich bereits in Vorwort und Einleitung geäußert. Ich bin mir bewusst, dass andere Musiker die Dinge möglicherweise anders betrachten als ich. Es ist ja nicht so, dass mir während des Spiels dauernd die hier geschilderten Zusammenhänge „durch den Kopf gehen“, dennoch „passiert“ ja etwas. Dieses „Etwas“ in eine vermittelbare Form zu fassen ist die Aufgabe gewesen und ich hoffe, dass es für den einen oder anderen „funktioniert“.

Die Methoden und Mittel des in diesem Buch bisher Geschilderten versucht der folgende „Didaktische Teil“ in Form von Übungen darzustellen. Die Übungen folgen der Struktur des theoretischen Teils. Beide Teile verweisen jeweils aufeinander und die Hörbeispiele auf der beiliegenden CD/DVD.

