

Inhaltsverzeichnis

Einführung	4
Die 7 Siegel der Improvisation	5
Zum Gebrauch dieser „Improvisations-Lehre“	9
Kapitel 1: Feststellen der Tonart eines Songs	10
Kapitel 2: Tonmaterial	11
Pentatonische Tonleiter (Pentatonik)	15
Blues-Tonleiter (Blues-Scale)	20
Dur-Tonleiter	21
Arpeggien	25
Harmonisch Moll 5 (HM5)	33
Vermindertes Arpeggio	34
Halbton-Ganzton-Tonleiter	34
Kapitel 3: Improvisation über Akkordfolgen und Vamps	36
Kapitel 4: Übungen zum freien Spiel	46
Kapitel 5: Patterns unter Verwendung des Tonmaterials	48
Kapitel 6: Improvisation über Blues	52
Kapitel 7: Modales Spiel	59
Kapitel 8: Tonartfremde Begleitakkorde / Tonartwechsel	72
Kapitel 9: Spannungsaufbau und Spannungskurve	76
Kapitel 10: Rhythmik als wichtiges Stilmittel	81
Rhythmus-Pyramide	82
Übung Sechzehntel- und Triolenrhythmen	85
Rhythmische Verschiebungen	86
Shuffle	91
Kapitel 11: Was bisher unerwähnt blieb ... / Der letzte Schliff	93
Begriffserklärungen	105
Basiswissen Harmonielehre	107
Der Quinten- und Quartenzirkel	109
Paralleltonarten	110
Intervalle	111
Drei- und Vierklänge	112
Stufenakkorde	115
Akkorderweiterungen/Modes (Kirchentonarten)	117
Terzverwandtschaften	119
Zwischendominanten	120
Harmonisch Moll	121
Schlussbetrachtung	123
Harmonik des Jazz – Eine kurze Einführung / Ausblick	124

Die 7 Siegel der Improvisation

Improvisation ist für viele Musiker, selbst für den einen oder anderen Profi, noch ein „Buch mit 7 Siegeln“. Der eine hat's noch nie probiert, der andere ist damit ohne weitere Anleitung an seine noch weit ausbaufähigen Grenzen gestoßen.

Damit du die richtigen Schlüssel zum richtigen Schloss findest, möchte ich dir auf folgenden Seiten mit vielen guten Tipps, Tricks, Übungen und Beispielen zum einen die Herangehensweise (Improvisieren, wie geht das überhaupt? Wie finde ich die richtigen bzw. passenden Töne zur Begleitung? ...) ans Improvisieren erläutern, zum anderen eine Art „Stoffsammlung“ bieten, mit der du deinen musikalischen „Wortschatz“ erweitern kannst. Dies soll nicht in Form von „Licks“, also kurzen, einprägsamen, meist für einen bestimmten Musikstil typischen Melodien geschehen, sondern eher eine Art Anleitung zur eigenen Kreativität darstellen. Die meisten Dinge, die dir in dieser „Schrift“ begegnen, eignen sich selbstverständlich nicht nur zur Improvisation. Du kannst sie auch zum „Basteln“ eines festen Solos verwenden. Andere wiederum können auch als Technikübungen fungieren bzw. eignen sich vortrefflich, um sich mit dem gegebenen Tonmaterial besser vertraut zu machen (z. B. in Kapitel 5 S.48ff).

Auf die Improvisation im Jazz möchte ich nur kurz und mit ein paar wenigen Worten eingehen. Das Herangehen an komplizierte Harmonien rein aus dem Gefühl ist für die meisten Schüler zu Beginn eher deprimierend. Hat man mal einen passenden Ton gefunden, klingt er über den nächsten Akkord möglicherweise schon wieder ziemlich daneben. Hier sind gute Harmonielehre-Kenntnisse vonnöten, die ich auf diesen Seiten nicht vermitteln kann und möchte. Nichtsdestotrotz habe ich dir auf S.124 ein paar brauchbare Tipps zum „Überleben“ in Jazzharmonien aufgeschrieben.

Das „Harmonielehre-Basiswissen“ (S.107ff) für Improvisationen über relativ einfache Harmonien, wie sie in Pop, Rock, Funk usw. vorkommen, ist aber selbstverständlich wichtiger Bestandteil meiner hier vorliegenden „Improvisations-Lehre“.

Auf folgenden Seiten findest du die „7 Siegel der Improvisation“, also Fragen bzw. Aussagen, die dir so oder ähnlich vielleicht schon lange im Kopf herumspuken. Natürlich gibt's auch die passenden Antworten bzw. Kommentare dazu.





„Improvisation, was ist das eigentlich?“

► B 105

Das Verb „improvisieren“ stammt aus dem Lateinischen und bedeutet soviel wie „unvermutet, unversehens“, „ohne Vorbereitung“, „aus dem Stegreif dargeboten“. Letztere Definition trifft den Kern meines Erachtens am genauesten. Beim Improvisieren werden Melodien gespielt, die es zumindest über den gerade verwendeten harmonischen Hintergrund (Akkorde) so noch nicht gibt. Was nicht bedeutet, dass nicht die eine oder andere Melodie, der eine oder andere **Lick**, bereits von hunderten von Interpreten verwendet wurde. Aber eben meist nicht über den gleichen harmonischen Hintergrund. Aber auch das ist nicht ausgeschlossen. Der Improvisierende spielt aber nicht einfach irgendwelche „dahergelaufenen“ Töne, sondern bedient sich dabei (bewusst oder unbewusst) bestimmter Tonleitern (Kapitel 2 S.11ff). Welche Tonleitern dann Verwendung finden, hängt von den Begleitakkorden bzw. der Tonart des Stückes ab.

Auf das Improvisieren ohne vorgegebenen harmonischen Hintergrund, also als einziges Instrument ohne Begleitinstrumente, möchte ich an dieser Stelle nur kurz eingehen, da dies in vorliegendem Buch nicht näher behandelt wird. Der Improvisierende hat in diesem Fall „Narrenfreiheit“, muss sich also nicht an Tonleitern oder andere feste Strukturen halten. Soll seine Darbietung allerdings für das „westeuropäische Durchschnittsohr“ verträglich sein, wird er sich auch in diesem Fall meist an den hier gängigen Tonleitern orientieren.

Improvisation besteht also aus folgenden Komponenten:

- ⊕ Licks
- ⊕ Tonleitern rauf- und runtergespielt oder „querbeet“
- ⊕ Fingerübungen
- ⊕ Und natürlich tatsächlich „frei erfundene“, aus dem Stegreif gespielte Tonfolgen bzw. Melodien

Also, du siehst, es ist längst nicht nur das „Aus-den-Fingern-saugen“ von noch nie da gewesenem „Tonmaterial“, sondern auch ein Zurückgreifen auf bereits Bekanntes. Wer möchte schon ausschließlich mit immer neuen Ideen „bombardiert“ werden? Hier und da freut man sich doch auch, mal „alte Bekannte“ wieder zu sehen (hören), oder?

Wie schon in der Einleitung erwähnt, werde ich im Folgenden keine Sammlung von Licks wiedergeben. Die findest du in vielen anderen „Gitarren-Bibeln“. Oder du hörst sie dir selbst aus Aufnahmen deiner Lieblings-Interpreten heraus. Dazu ist zwar einige Übung notwendig, aber die lohnt sich. Der Schwerpunkt dieser „Lektüre“ liegt also auf dem zu verwendenden Tonmaterial (Kapitel 2 S.11ff), Fingerübungen (meist in Form von „Patterns“; Kapitel 5 S.48ff), dem „freien Spiel“ (Kapitel 4 S.46ff) und vielen weiteren Tipps und Anregungen.

„Improvisieren – das können nur besonders begabte Menschen.“



Richtig ist sicherlich, dass sich begabte Personen dabei leichter tun als weniger begabte. Aber ohne den nötigen Ehrgeiz und das kontinuierliche Üben ist auch eine Super-Begabung nur „totes Kapital“. Vielmehr sind es v. a. die Erfahrung durch viele „falsche“ Töne und das Zurückgreifen auf bekannte Licks, Melodien usw., „eingepasst“ in den aktuellen Kontext, die einen guten „Improvisator“ ausmachen. Improvisieren ist also keine Hexerei, sondern vor allem ein zu erlernendes „Handwerk“. (Die Zauberer und Hexen unter euch können also getrost ihre Zauberstäbe stecken lassen.) Soll heißen: Mit etwas Ehrgeiz und einiger Übung kann jedermann Improvisieren lernen. Lass dir also Zeit und erwarte nicht zu viel von dir. Du wirst sehen (hören), dass bereits bei deinen ersten Versuchen ganz nette Ideen dabei sind. Versprochen.

**„Ich treffe oft einen falschen Ton.
Und zwischendrin weiß ich manchmal nicht mehr weiter.“**



Es gibt keine falschen Töne! Es ist nur eine Frage der richtigen Auflösung der dadurch entstehenden Spannung. Gelingt dir das, kann ein „falscher“ Ton sogar das nötige „Salz in der Suppe“ sein. Meist finden sich die dann passenden Auflösungs-Töne einen Halbton (einen Bund) höher oder tiefer. Am besten spielst du dann noch ein paar Töne auf der richtigen „Schiene“ (Tonleiter) weiter, damit der „Ausflug auf die schiefe Bahn“ auch für den Zuhörer als gewollte „Taktik“ überkommt. In Kapitel 7 (S.59ff) und Kapitel 11 (S.100ff) wird dies sogar zur Tugend gemacht, indem man absichtlich „falsche“ Töne spielt, um Spannung zu erzeugen.

Pausen geben gespielten Noten erst den Raum, ihre Wirkung zu entfalten. Sie sind also ein wichtiges Stilmittel in der Musik. Also nur „Mut zur Lücke“. Nicht nervös werden. „Sammele“ dich einfach noch mal kurz und höre auf die Begleitinstrumente. Was wird da gespielt, wo führt die Harmonie (Spannung und deren Auflösung) hin? Wie ist die Rhythmik? Warum ist die Erde rund und die Banane krumm?

„Wenn mal die Tonart wechselt, ist bei mir der Ofen aus.“



Meist ist das gar nicht so schwer wie angenommen. Häufig reicht es, ein oder maximal zwei Töne der vorangegangenen Ursprungstonart zu verändern oder den Fingersatz der bisherigen Tonart auf dem Griffbrett zu verschieben bzw. **transponieren**. Genaueres darüber in Kapitel 8 (S.72ff).

► B 105

Die 7 Siegel der Improvisation



**„Manchmal fällt mir einfach nichts Gutes ein.
Ein anderes Mal sprühe ich vor guten Ideen.“**

Das ist ganz normal! Wie alle kreativen Dinge ist auch das Improvisieren stimmungs- oder formabhängig. Geht's einem mal nicht besonders gut, so klagt Peter über Ideenmangel, Paul hingegen kann vielleicht gerade in dieser Situation besonders kreativ sein. (Für Petra und Pauline gilt dies selbstverständlich genauso!)

Übrigens ist Improvisation auch Meditation. Man konzentriert sich ganz auf eine Sache und vergisst, was war und was sein wird. Man befindet sich im Hier und Jetzt. Und das ist nichts anderes als Meditation.



**„Über nur einen Akkord improvisieren –
da gehen mir schnell die Ideen aus.“**

Ja, das kann leicht passieren. Wenn im Hintergrund (Harmonie-Instrumente) kaum was an Spannung vorhanden ist, und das Ganze mehr oder weniger so „vor sich hin plätschert“, muss der Improvisierende eben die Spannung selbst aufbauen – und natürlich wieder auflösen. Hierfür gibt es einige „Tricks“, die ich in Wort und Beispiel in Kapitel 7 (S.59ff) und Kapitel 11 (S.100ff) ansprechen werde. Auch in Kapitel 9 (S.76ff) findest du wichtige Infos über Spannungsaufbau und Spannungskurve.



**„Bei mir klingt jedes Solo gleich.
Wie bringe ich Spannung in meine Improvisation
und wie bekomme ich den richtigen Bogen raus?“**

Damit dir das nicht mehr oder immer seltener passiert, sind die vielen Tipps, Anregungen und Übungsbeispiele in den verschiedenen Kapiteln da. Mit jeder Übung kommt neue „Farbe“ in dein Gitarren-Spiel. Die Farb-Palette wird größer und größer und somit auch dein Spektrum an Möglichkeiten, dich damit auszudrücken und deine Improvisation interessanter zu gestalten. Details zum Thema „Spannungsaufbau/Spannungskurve“ findest du in Kapitel 9 (S.76ff).

Vertikale und horizontale Spielweise von Tonleitern

*Tonleitern: vertikal
oder horizontal*

Die Art der Sichtweise in Fingersätzen (Tonleitertöne von der tiefsten bis zur höchsten Saite der Gitarre) nennt man auch „vertikal“.

Und wo „vertikal“, da auch „horizontal“. Horizontal beschreibt das Spielen entlang einer Saite. Klingt langweilig und für Gitarristen mit „Fingersatzerfahrung“ sicherlich auch ungewöhnlich. Aber du wirst sehen, das hat seinen besonderen Reiz und hilft zudem, die einzelnen Fingersätze verbinden zu lernen. Hierzu findest du eine Kurzanleitung auf Seite 46f.

Alles Anfang der ist schwer – und weniger ist manchmal mehr

*Pentatonik und
Dur- / Molltonleiter
„überlappen“ lassen*

Hast du die beiden oben genannten Übungsarten verinnerlicht, so kannst du diese Herangehensweise beim Lernen (Einprägen des „Musters“ auf dem Griffbrett und das „In-die-Finger-bekommen“) einer Tonleiter wie folgt weiterführen. Beschränke dich erst einmal auf nur ein oder zwei Fingersätze. Beispielsweise wäre es sinnvoll, sich als erstes den Fingersatz der C-Dur-/A-Moll-Pentatonik am fünften Bund zu merken und dazu den im selben Bereich des Griffbretts befindlichen Fingersatz der C-Dur (A-Moll-Tonleiter). Denn diese beiden Tonleitern kommen in der Spielpraxis häufig gemeinsam bzw. „vermischt“ vor (mal ein paar Tönchen mit der C-Dur-Tonleiter, dann einige mit der Am-Pentatonik ...). D. h. du kannst die Töne aus beiden Tonleitern über eine Begleitung in der Tonart C-Dur/A-Moll spielen (wobei hier zur Pentatonik nur noch zwei Töne hinzukommen, um die Moll/Dur-Tonleiter zu erhalten (siehe auch unter „Mal anders gesehen“ S.23)).

Folgendes Tonmaterial werde ich nun in Wort und Bild vorstellen:
(aufgelistet von sehr wichtig bis weniger wichtig)

*Die wichtigsten Tonleitern
im Überblick*

- ➊ Dur- /Moll-Pentatonik
- ➋ Blues-Tonleiter
- ➌ Dur-Tonleiter
- ➍ Arpeggien (Dur, Moll, Maj⁷, Moll⁷, Moll^{7b5} (halbvermindert), diminished (vermindert))
- ➎ Harmonisch Moll 5
- ➏ Halbton-Ganzton-Tonleiter

Im Jazz und in der Musik „nicht-westlicher“ Kulturen kommen noch einige andere Tonleitern vor, die ich hier aber nicht ansprechen möchte, da sie zu speziell sind.

Über welche Akkorde, Akkordfolgen oder sog. Vamps (Begriffserklärung + Beispiele Kapitel 3 S.36) du die einzelnen Tonleitern verwenden kannst, werde ich dir auf folgenden Seiten näher erklären. Am Ende dieses Kapitels (S.35) findest du eine Zusammenfassung in Tabellenform.

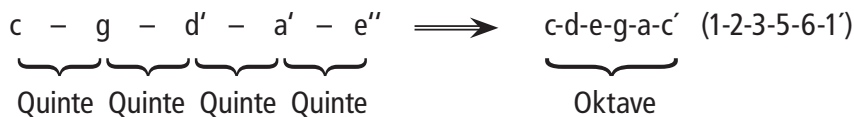
Pentatonische Tonleiter (Pentatonik)

Die wohl wichtigste Tonleiter für den gesamten Rock- /Pop- /Metal-Bereich (und die meisten übrigen Stilistiken) ist die Pentatonik. Nur im Jazz fristet sie eher ein Schattendasein, da hier meist andere Tonleitern im Vordergrund stehen. Aber selbst hier gibt es Musiker, die viel mit pentatonischen Tonleitern „arbeiten“, um trotz **dissonant** klingenden Tonmaterials, die Verbindung zur **Konsonanz** nicht zu verlieren. Dies wird durch die besonderen Klangeigenschaften der Pentatonik möglich.

Pentatonische Tonleitern sind übrigens in allen Musikkulturen dieser Welt zu finden, was ein Beweis für ihre universelle Einsetzbarkeit ist. Die hier aufgezeigte Pentatonik klingt, für sich gespielt, leicht asiatisch. Doch im musikalischen Kontext mit passender Begleitung verliert sie diesen Charakter.

Da die Pentatonik einem bestimmten Entwicklungsstadium des Kindes entspricht (ca. fünfjährige musikalisch begabte Kinder improvisieren ohne Vorbild halbtönefreie fünfstufige Melodien), wird sie übrigens auch in der Pädagogik verwendet. Wie der Name schon andeutet, besteht diese Tonleiter aus nur fünf verschiedenen Tönen. Die in unseren Kulturkreisen gebräuchlichsten pentatonischen Tonleitern sind die Dur- und die Moll-Pentatonik. Eine Besonderheit der Pentatonik ist das Fehlen von Halbtonschritten.

Die Dur-Pentatonik entsteht durch Schichtung von vier Quinten auf dem Grundton der Tonleiter. Die sich hieraus ergebenden Töne werden dann in den Ton-Raum einer Oktave gelegt und ergeben (hier am Beispiel C-Dur-Pentatonik verdeutlicht) die **Intervallstruktur** 1-2-3-5-6.



Die Moll-Pentatonik der **Paralleltonart** zu C-Dur ist die A-Moll-Pentatonik, die aus denselben Tönen besteht (vom Grundton „a“ aus gesehen ergibt dies die Intervallstruktur: 1-♭3-4-5-♭7) und vom fünften Ton der Dur-Pentatonik aus gebildet wird. Möchtest du aber beispielsweise von der C-Dur-Pentatonik in die Moll-Pentatonik mit gleichem Grundton wechseln (wie dies z. B. im **Dur-Blues** von der Stufe I zur Stufe IV Sinn macht), so nimmst du einfach den Dur-Pentatonik-Fingersatz und schiebst ihn drei Bünde nach oben (Richtung Tonabnehmer). Die Moll-Pentatonik findet häufiger Verwendung als die Dur-Pentatonik, deshalb hier die Fingersätze der Moll-Pentatonik (in A-Moll). Aus diesem Grunde kommt es auch vor, dass ich in einem Dur-Kontext mal die „parallele Moll-Pentatonik“ als passende Tonleiter angebe. Dies soll dir das „Umrechnen“ auf die Dur-Pentatonik ersparen. Somit reicht es aus, dir die Fingersätze der Moll-Pentatonik zu merken und nur bei Bedarf, wie oben beschrieben, um drei Bünde zu verschieben. Die unausgefüllten Kreise stellen den Grundton der Tonleiter dar, nach dem diese benannt ist. In umseitigem Beispiel ist es der Ton „a“. Wie du auf folgenden Abbildungen gut erkennen kannst, greift immer der rechte Teil eines Fingersatzes in den linken Teil des nächsten über. D. h. die Töne dieser „Schnittstelle“ sind identisch, werden nur mit anderen Fingern gegriffen.

Pentatonik – das universell einsetzbare Muss

► H 111

Die Struktur

► H 111

► H 110

Von der Dur- zur Mollpentatonik

► Q 52f



A-Moll-Pentatonik

Praktische Anwendung

„Ja, schön und gut“, denkst du dir jetzt vielleicht. „Aber wo setze ich diese fünf Töne ein?“

Die für das Ohr „glatteste“ und auch einfachste Möglichkeit ist, wenn dir die Tonart eines Songs oder einer Akkordfolge bekannt ist, die Dur-Pentatonik ab dem Grundton der Durtonart oder die Moll-Pentatonik ab dem Grundton der **parallelen Molltonart** zu spielen. Ist der Song in Moll, so verhält sich das Ganze andersherum.

► H 110

Beispiel-Tonart:

C-Dur ⇒⇒⇒ C-Dur-Pentatonik/A-Moll-Pentatonik
 A-Moll ⇒⇒⇒ A-Moll-Pentatonik/C-Dur-Pentatonik

Improvisation über Blues

Das Blues-Schema

Durch die feste Begleitform, dem sog. Blues-Schema, ist der Blues hervorragend geeignet, sich mit dem Tonmaterial Pentatonik und Blues-Tonleiter vertraut zu machen. Natürlich kommen in der Praxis schon mal kleine Abweichungen von diesem Schema vor, die aber das Improvisieren meist nicht oder nur geringfügig beeinflussen.

Ein Blues in seiner Grundform besteht nur aus drei verschiedenen Akkorden. Vom Grundton des ersten Akkordes (Stufe I) sind die beiden anderen eine reine Quarte (Stufe IV) und eine reine Quinte (Stufe V) entfernt.

Grundsätzlich unterscheidet man zwischen einem Dur- und einem Moll-Blues. Beim Dur-Blues stehen auf den Stufen I, IV und V Dur- oder Dominant-Septakkorde (manchmal auch Dur-Sextakkorde). Beim Mollblues steht nur auf der Stufe V ein Dur- oder Dominant-Septakkord. Auf den Stufen I und IV stehen Moll oder Moll⁷-Akkorde. In der Regel besteht ein Blues-Schema aus zwölf sich immer wiederholenden Takten. Manchmal wird auch die erste Zeile (Takt 1–4) schon mal ohne Gesang vorgespielt. Dieser setzt dann erst in der Wiederholung der ersten Zeile ein.

Hier erst einmal das Schema eines Dur-Blues in A mit einem sog. „Quick change“. „Quick change“ bedeutet, dass in der ersten Zeile nicht vier Takte lang die Stufe I steht, sondern im zweiten Takt die Stufe IV zwischengeschaltet wird. Darunter das Blues-Schema in A-Moll.

Blues mit „Quick change“

PB 2 10 PB 2 11

SB 2 24

Dur-Blues in A mit „Quick Change“

A ⁷	D ⁷	A ⁷	A ⁷
D ⁷	D ⁷	A ⁷	A ⁷
E ⁷	D ⁷	A ⁷	E ⁷ :

PB 2 12 PB 2 13

SB 2 25

Moll-Blues in A

Am ⁷	Am ⁷	Am ⁷	Am ⁷
Dm ⁷	Dm ⁷	Am ⁷	Am ⁷
E ⁷	Dm ⁷	Am ⁷	E ⁷ :



Spannungsaufbau und Spannungskurve

Spannungsaufbau

► Q 59

Das eigentlich wichtigste Grundprinzip, von dem die Musik lebt, ist der stetige Wechsel von Spannungsaufbau und deren Auflösung. Dies geschieht meist schon in der Begleitung durch Einsatz von Dominanten und durch die Verschiebung der ganzen Begleitung entweder um einen Halbton und wieder zurück (z. B. „Impressions“ von John Coltrane, „So What“ von Miles Davis) oder um einen Ganzton nach oben (letzter Refrain) usw. Hier braucht man in der Improvisation „nur“ der Begleitung zu folgen. Ist die Begleitung jedoch **Modal**, so muss der Improvisierende die Spannung quasi „aus dem Nichts“ entstehen lassen. Ist der Mode z. B. lydisch, so weist bereits der möglicherweise dort eingesetzte Major⁷-Akkord mit der übermäßigen Quarte (#11) eine gewisse Spannung auf. Du kannst dies beispielsweise in Joe Satrianis „Flying in a blue dream“ erleben.

Aber wie bekommst du Spannung in deine Improvisation? Um Spannung aufzubauen hast du folgende Möglichkeiten: (übrigens gelten die Punkte 1–5 auch für die Akkordbegleitung)

- 1 Dissonanz (Begriffserklärung S.111 Mitte)
- 2 Rhythmik
- 3 Tonhöhe
- 4 Geschwindigkeit
- 5 Lautstärke/Verzerrungsgrad
- 6 Sich wiederholende kurze Motive

Dissonanz

Auch ohne das Tonmaterial zu verändern kannst du schon eine gewisse Dissonanz erzeugen. Dazu verwendest bzw. betonst du beispielsweise das tonarteigene Intervall $\flat 5$ (entsteht z. B. bei der Dur-Tonleiter zwischen der Quarte und der großen Septime). Größere Dissonanz kannst du mit tonartfremden Tönen erzeugen. Hierfür bieten sich beispielsweise **chromatische Annäherungs- und Durchgangstöne** und das sog. **Outside-Spiel** an. Bei Letzterem verschiebst du das tonarteigene Tonmaterial (bevorzugt Pentatonik) um einen Halbton nach oben oder unten. Dadurch entstehen einige tonartfremde Töne. Dies setzt allerdings etwas Erfahrung mit dieser Thematik voraus. Sonst klingt das Ganze wie „danebengegriffen“, wenn du die Melodie nicht „sauber“ in die Ursprungstonleiter „auflöst“.

► Q 100ff

► Q 60ff



Kapitel 9 Spannungsaufbau und Spannungskurve

Rhythmik

Auch durch Rhythmik lässt sich Spannung erzeugen. Nachdem du vorher etwas „Luft“ gelassen hast, kannst du in eine Sechzehntel-Rhythmik „verfallen“, wobei du z. B. Tonleitern aufwärts oder kleine Sequenzen aus zwei, drei oder vier Sechzehnteln „in Schleife“ spielst.

NB 1 39

Beispiel 1

Oder du nimmst folgende Sequenz und lässt diese über mehrere Akkordwechsel laufen. Im Beispiel ist auch gleich eine **rhythmische Verschiebung** eingebaut.

► Q 86

Beispiel 2

NB 1 40

Ein gutes Beispiel hierfür (ohne rhythmische Verschiebung) sind auch die wohl bekanntesten acht Takte eines Mark Knopfler-Gitarrensolos (gegen Ende des Solos) im Stück „Sultans of Swing“ von den Dire Straits.

Rhythmische Verschiebungen

Was sind eigentlich rhythmische Verschiebungen?

Verschiebt man Teile einer Tonfolge indem man z. B. zwischendurch eine Sechzehntelpause einfügt oder den letzten Ton um den Notenwert einer Sechzehntel verlängert, so ergibt sich eine rhythmische Verschiebung. Diese wird in der Regel so lange fortgeführt, bis man auf einer schweren Zählzeit (1, 2, 3, 4) eines Taktes mit der nächsten Tonfolge beginnen würde. Ab dort wird dann meist in eine „normale“ Rhythmik übergegangen. Solche Verschiebungen lassen dein Solo noch interessanter klingen.

Patterns, wie du sie in Kapitel 5 vorfindest, eignen sich besonders gut für rhythmische Verschiebungen. Hier einige Beispiele:

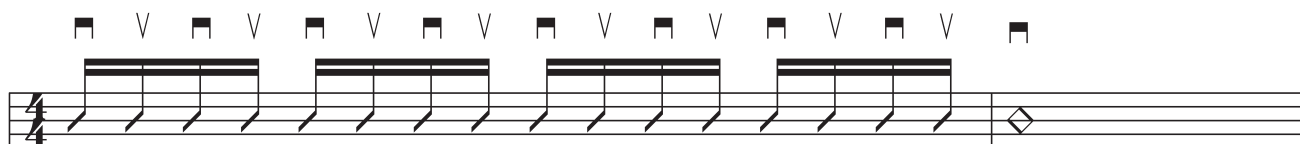
Beispiel 1

Spielst du beispielsweise immer nur jeweils zwei Töne eines Patterns und machst dann für einen Ton Pause, nimmst dann die nächsten zwei Töne wieder mit usw., so kommt es zu einer Verschiebung, sodass du innerhalb jeder Viertel eines Taktes auf einer anderen Sechzehntel wieder mit zwei neuen Tönen beginnst. Mit der Pause umfasst so ein „Tonbündel“ also drei Sechzehntel.

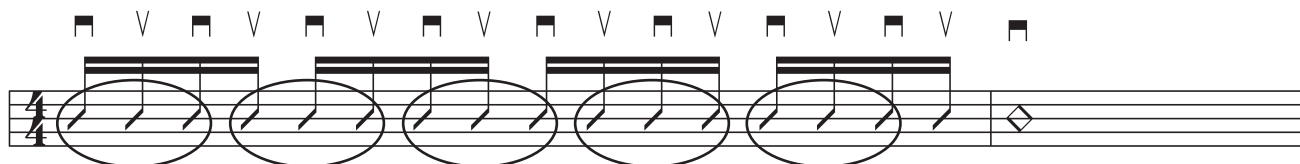
Zur Orientierung innerhalb des Taktes: Nach Spielen von vier dieser Bündel bist du wieder auf einer schweren Zählzeit, nämlich der vierten Viertel.

Achte auch hier auf durchgehenden Wechselschlag. Führe auch dort, wo kein Ton gespielt wird, die Auf- und Abbewegung fort. Spiele also so, als würdest du alle Sechzehntel eines Taktes anschlagen wollen. Dadurch wird dir das Halten der „Time“, also das im Rhythmus bleiben, leichter fallen.

Als Ausgangsbasis haben wir folgende Rhythmik:



Dann die Dreierbündel, wobei jeweils die ersten beiden Töne gespielt werden, der jeweils dritte ist eine Pause oder wird gebunden.



Hier die gebundene Version:

NB 1 51

Natürlich kann man diese Rhythmik auch „normal“ aufschreiben. Allerdings geht hier optisch schnell der Blick für die Verschiebung verloren.

Oftmals klingen aber Pausen besser als gebundene Noten. Dann sieht unsere Rhythmik von oben wie folgt aus: (Hier das rhythmisch verschobene Pentatonik-Pattern Nr. 6 aus Kapitel 5.)

NB 1 52

Auch weitere Patterns aus Kapitel 5 eignen sich für eine solche rhythmische Verschiebung. (z. B. Pattern Nr. 8 und 13)

Beispiel 2

Patterns mit Dreiergruppen, wie z. B. Pattern Nr. 9, lassen sich auf dieselbe Art und Weise spielen. Allerdings fällt dann die Pause zwischendrin weg, damit es auch zu einer Verschiebung kommt:

NB 1 53

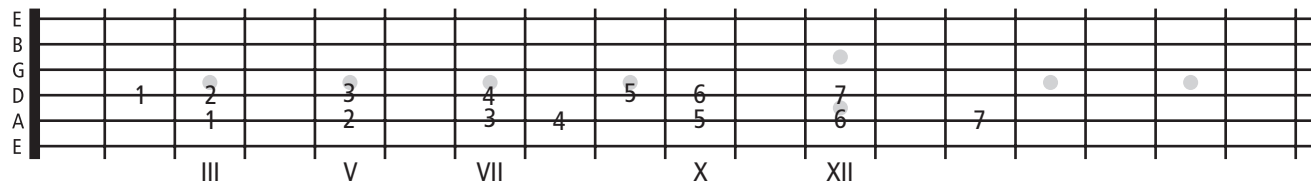
Diatonische Intervalle

Diatonische Intervalle werden jene Intervalle genannt, die zwischen den einzelnen Tönen einer Tonart entstehen. Diese eignen sich gut, um interessante „Patterns“ innerhalb einer Tonart zu spielen. Hier mal (diatonische Terzen) in Noten, dann später graphisch auf dem Griffbrett bzw. als TAB dargestellt (in C-Dur).



Am besten, du übst diese auf zwei verschiedenen „Ebenen“. Erst einmal (und das ist die einfachere Variante) verschiebst du die Intervalle horizontal auf dem Griffbrett (jeweils zwei gleiche Zahlen ergeben eine kleine oder große Terz).

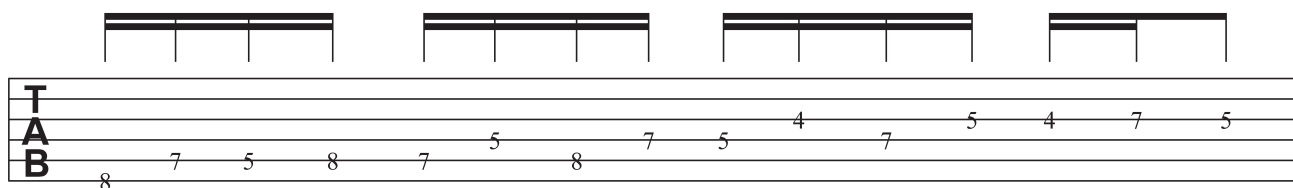
Horizontal



Oder du nimmst dir die Fingersätze der Tonleiter und spielst die Intervalle dann vertikal von der tiefen bis zur hohen E-Saite oder umgekehrt. Diese Variante ist, was das Finden der richtigen Töne angeht, einfacher für Gitarristen, die es gewohnt sind, Tonleitern v. a. vertikal (also in Fingersätzen) zu spielen. Und das dürfte die Mehrheit der Gitarristen sein. Technisch ist die oben abgebildete horizontale Möglichkeit leichter zu spielen. Hier muss lediglich zwischen einer kleinen und einer großen Terz variiert werden.

Vertikal

NB 1 69



Auf die gleiche Art und Weise kannst du mit den Intervallen Quarte, Quinte, Sexte und Septime vorgehen. Am harmonischsten klingen hierbei die Terzen und (ihre Komplementär-Intervalle) Sexten. Als Komplementär-Intervalle bezeichnet man zwei Intervalle, die sich zur Oktave ergänzen (z. B. kleine Terz und große Sexte, große Sekunde und kleine Septime).

Hierdurch lernst du so ganz nebenbei, wie die einzelnen Intervalle auf dem Griffbrett aussehen bzw. wo sie von jedem Ton aus zu finden sind.

Motive über Akkordwechsel

Ein Motiv ist nach Duden die kleinste, gestaltbildende musikalische Einheit (innerhalb eines Themas). Für mich ist es einfach eine charakteristische Melodie, die mehrmals innerhalb eines Stückes wiederkehrt.

So ein Motiv kann man beispielsweise über verschiedene Begleitakkorde leicht verändern, um es an den aktuell gespielten Akkord optimal anzupassen. Oder das Motiv bleibt über mehrere Akkorde gleich. Beides hat seinen individuellen Reiz. Die Anpassung an jeden Begleitakkord klingt sehr harmonisch, ist wie ein hauteng anliegender Neopren-Anzug, der die Figur passgenau nachzeichnet. Man findet sie häufig im Blues beim Wechsel von der Stufe I zur IV und/oder zurück.

Auf die Begleitakkorde „hauteng“ angepasst

Im folgenden Beispiel wird das Motiv über die ersten acht Takte eines **Dur-Blues** mit Quick change gespielt.

▷ Q 52

NB 1 70

Example 52 shows a blues progression in 4/4 time. The melody consists of eighth notes. The first system has four measures with chords A⁷, D⁷, A⁷, and A⁷. The second system has four measures with chords D⁷, D⁷, A⁷, and A⁷. The bass line is indicated by numbers 5 and 7 on the strings.

Ein gleich bleibendes Motiv über verschiedene Begleitakkorde bringt eher den Unterschied der einzelnen Akkorde hervor.

Von den Begleitakkorden „unbeeindruckt“

NB 1 71

Example 71 shows a blues progression in 4/4 time. The melody consists of eighth notes. The first system has four measures with chords C, F, G, and C. The bass line is indicated by numbers 5 and 7 on the strings.

Stufenakkorde

Stufenakkorde sind die Drei- oder Vierklänge, die durch Terzschichtung von tonarteigenen (**diatonischen**) Tönen entstehen. Man nimmt also einfach die Tonleitertöne der gewünschten Tonart und baut hierauf die Drei- oder Vierklänge auf, indem man sich nur der tonleitereigenen Töne bedient. Drei- oder Vierklänge in ihrer Grundform, also nicht als **Umkehrung**, erkennst du an der „Türmchenstruktur“ im Notenbild.

► **B 105** *Stufenakkorde =
Akkorde einer Tonart*

► **H 114**

Beispiel in C-Dur

(C-Dur besitzt keine Vorzeichen, also sind alle Töne automatisch in C-Dur bzw. A-Moll)

Stufen-Dreiklänge



Name: C Dm Em F G Am B° C

Stufe: I II III IV V VI VII I

Stufen-Vierklänge



Name: Cmaj⁷ Dm⁷ Em⁷ Fmaj⁷ G⁷ Am⁷ Bm^{7b5} Cmaj⁷

(Bø⁷)

Stufe: I II III IV V VI VII I

Akkorderweiterungen / Modes (Kirchentonarten)

Akkorderweiterungen sind zu den Stufenakkorden hinzukommende Töne. Du kannst diese Töne einem Akkord als zusätzliche „Klangfarben“ hinzufügen oder in deine Improvisation als Melodietöne einbauen. Nimmst du die Töne eines Stufenakkordes mit den Erweiterungstönen zusammen, so erhältst du eine Tonleiter mit sieben Tönen. Es werden hier (wie auch bei den Stufenakkorden) nur Töne aus ein und derselben Tonart (hier wieder C-Dur) verwendet. Somit erhalten wir, wenn wir die einzelnen Stufenakkorde inklusive der dazugehörigen Erweiterungstöne als Tonleiter spielen, die sog. Modes (Kirchentonarten), über die du unten auf dieser Seite Näheres nachlesen kannst.

Modes =
Stufenakkorde
(bzw. deren Arpeggien)
+ Zusätztöne

Stufenakkord	Akkordtöne	Erweiterungstöne* [in Buchstaben / als Intervalle zum Grundton]	sich daraus ergebende Tonleiter	
Cmaj ⁷	c – e – g – b	d – f – a	9 – 11 – 13	ionisch
Dm ⁷	d – f – a – c	e – g – b	9 – 11 – 13	dorisch
Em ⁷	e – g – b – d	f – a – c	♭9 – 11 – ♭13	phrygisch
Fmaj ⁷	f – a – c – e	g – b – d	9 – #11 – 13	lydisch
G ⁷	g – b – d – f	a – c – e	9 – 11 – 13	mixolydisch
Am ⁷	a – c – e – g	b – d – f	9 – 11 – ♭13	äolisch
Bm ^{7♭5} (B ^{∅7})	b – d – f – a	c – e – g	♭9 – 11 – ♭13	lokrisch

*Akkord-Erweiterungstöne werden immer als Intervalle eine Oktave höher angegeben (siehe Spalte 4).
z. B. 2=9, 4=11, ♭6=♭13

Mode (Kirchentonart)	Tonleitertöne
ionisch	c – d – e – f – g – a – b
dorisch	d – e – f – g – a – b – c
phrygisch	e – f – g – a – b – c – d
lydisch	f – g – a – b – c – d – e
mixolydisch	g – a – b – c – d – e – f
äolisch (=natürlich Moll)	a – b – c – d – e – f – g
lokrisch	b – c – d – e – f – g – a

Wie du siehst, bestehen die einzelnen Modes aus ein und denselben Tönen, nur jeweils von einem anderen Grundton aus gespielt. Entweder du lernst einfach nur die Fingersätze der C-Dur-Tonleiter und weißt dann, welcher der Tonleitertöne der jeweilige Grundton des Modus ist. Oder du lernst die einzelnen Modes als „neue“ Fingersätze, was meines Erachtens einen unnötigen Aufwand darstellt. Eine dritte Möglichkeit der Übertragung der Modes auf's Griffbrett ist folgende, wofür du allerdings sicher im Finden der einzelnen Intervalle auf dem Griffbrett sein solltest: Baue auf dem Grundton des Modus die einzelnen

Neue Tonleitern –
oder alte in neuem „Gewand“?

Avoid notes/
zu meidende Töne

► H 111

Intervalle auf, aus denen er besteht. Am leichtesten geht das, wenn du dich mit den Arpeggien (Kapitel 2) auskennst. Zu dem Arpeggio des Stufenakkordes musst du lediglich die Erweiterungstöne (jeweils einer zwischen zwei Akkordtönen) hinzufügen.

Wenn du die sieben Fingersätze der Dur-Tonleiter aus Kapitel 1 genauer unter die Lupe nimmst, wirst du feststellen, dass hier jeder Fingersatz mit einem anderen Ton der Dur-Tonleiter beginnt. Somit hast du auch hier schon die sieben Modes mit jeweils einem Fingersatz vorliegen.

Allerdings ist zu erwähnen, dass nicht jeder der Erweiterungstöne auch gut zum dazugehörigen Vierklang passt. Dies liegt meist an der Entstehung eines **dissonanten Intervalls** zwischen einem Akkord- und einem Erweiterungston. Beispielsweise klingt die 11 als Erweiterungston bei einem Cmaj⁷-Akkord äußerst unschön. Hieran ist die $\flat 2$ schuld, die zwischen der großen Terz und der 11 des Cmaj⁷ entsteht. Was nicht bedeutet, dass du die 11 hier gar nicht verwenden darfst. Du solltest sie lediglich nicht als Akkordton spielen bzw. in einer Melodie nicht länger klingen lassen. Als Übergangston ist die 11 ohne Weiteres verwendbar.

Hier die „Avoid notes“ („zu meidende Noten“) der Modes:

Mode	Erweiterungston
ionisch	11
dorisch	13
phrygisch	$\flat 9, \flat 13$
mixolydisch	11 (bei Dominant ⁷ -Akkorden)
mixolydisch	3 (bei Sus4-Akkorden)
äolisch	$\flat 13$

Der typische Charakter
der Modes

Den Charakter der einzelnen Modes kannst du besonders gut kennen lernen, wenn du die jeweilige Tonleiter eines Modes über eine Art „Pedalton“ spielst. Nimm dir einen durchgehenden Basston (Achtel oder, wenn’s per Keyboard ist, einen Dauerton) auf Band/Mp3-Player/Handy usw. auf und spiele die einzelnen Tonleitern der Modes ab diesem Ton. Bei A dorisch wäre der „Pedalton“ das „a“, bei g phrygisch das „g“ usw. Dieser „Pedalton“ ist also der Grundton des Modes und wird sozusagen als „Klangteppich“ unter die Tonleiter gelegt. So hörst du am besten, welche Intervalle zwischen den einzelnen Tönen und dem Grundton entstehen und wie diese auf dich wirken. Ionisch hat (für mich) eher etwas Fröhliches und Helles, dorisch ist eher „cool“ und „schwebend“, phrygisch klingt nach Spanienurlaub usw. Auf CD 1 kannst du dir Beispielmelodien (Track 85–91) und „Ausprobier-Playbacks“ (Track 92–95) anhören. CD 2 beinhaltet Playbacks in A dorisch (Track 14) und F lydisch (Track 15), welche auch mit Beispielsoli versehen wurden (Track 26 und 27). Mehr über das „modale Spiel“ findest du in Kapitel 7 ab S.59. Über modale Begleitung kannst du im selben Kapitel auf S.70f lesen.

Harmonisch Moll

Bevor ich näher auf Harmonisch Moll eingehe, sollte ich dir erst einmal etwas über Moll im Allgemeinen und Natürlich Moll im Speziellen erzählen.

Wie du ja wahrscheinlich schon unter „Drei- und Vierklänge“ nachgelesen hast, ist die Terz ab dem Grundton für die Zuordnung zum Tongeschlecht Dur oder Moll ausschlaggebend. Jede Moll-Tonleiter beinhaltet also die kleine Terz ab dem Grundton. Alle anderen Töne sind (fast) variabel. Aus diesem Grunde gibt es auch nicht nur DIE Molltonleiter. Unter „Akkorderweiterungen“ (S.117) hast du schon mehrere Beispiele für Moll-Tonleitern kennen gelernt. Diese besitzen folgende Struktur:

Moll-Modus	Tonleitertöne (in C-Dur)	Intervalle ab dem Grundton
dorisch	d - e - f - g - a - b - c	1 - 2 - \flat 3 - 4 - 5 - 6 - \flat 7
phrygisch	e - f - g - a - b - c - d	1 - \flat 2 - \flat 3 - 4 - 5 - \flat 6 - \flat 7
äolisch	a - b - c - d - e - f - g	1 - 2 - \flat 3 - 4 - 5 - \flat 6 - \flat 7
lokrisch	b - c - d - e - f - g - a	1 - \flat 2 - \flat 3 - 4 - \flat 5 - \flat 6 - \flat 7

Die fett gedruckten Buchstaben in Spalte 2 sollen die kleine Terz der Moll-Tonleitern verdeutlichen.

Harmonisch Moll =
äolisch + 7 (statt \flat 7)

Die Tonleiter Harmonisch Moll entsteht aus der äolischen Tonleiter. Türmt man bei dieser, wie unter „Stufenakkorde“ (S.115) für C-Dur beschrieben, wieder auf jedem Tonleiterton Vierklänge auf, so erhalten wir die Stufenakkorde der Tonart A-Moll. Und siehe da, es sind dieselben Akkorde wie bei C-Dur. Allerdings möchte man auch in einer Molltonart gerne wieder auf die Stufe I zurückführen, indem man sie mit der passenden Stufe V (Dominante) vorbereitet. Doch steht hier, von der Stufe I (A_m^7) aus gesehen, der Akkord E_m^7 . Um ausreichend Spannung zu erzeugen, wird dieser nun durch den E^7 ersetzt. Sehen wir uns mal an, welcher Ton für diese „Mutation“ verändert wurde. Ja, richtig. Die Moll-Terz (\flat 3) wurde durch die Dur-Terz (3) ersetzt.

Name: A_m^7 $B_m^{7\flat 5}$ C_{maj}^7 D_m^7 E_m^7 F_{maj}^7 G^7 A_m^7

Stufe: I II III IV Vm⁷ VI VII I

↓

E⁷
V⁷

CD 1

Track	Kurzbeschreibung	Seite	Bemerkung
01	Trailer		
02	Beispielsolo A-Moll-Pentatonik	15	Dm ⁷ G ⁷ Cmaj ⁷ A ⁷
03	Beispielsolo A Blues-Tonleiter	20	Dm ⁷ G ⁷ Cmaj ⁷ A ⁷
04	Beispielsolo C-Dur-Tonleiter	21	Dm ⁷ G ⁷ Cmaj ⁷ A ⁷
05	Beispielsolo Arpeggien	25	Dm ⁷ G ⁷ Cmaj ⁷ A ⁷
06	Arpeggiowechsel	26	Dm ⁷ G ⁷ Cmaj ⁷
07	Beispielsolo HM5 über A ⁷	33	Dm ⁷ G ⁷ Cmaj ⁷ A ⁷
08	Beispielmelodie Oktav-Akkorde	47	
09	„Santana-Bending“ 1	47	
10	„Santana-Bending“ 1 Tonfolge	47	Töne aus A äolisch
11	„Santana-Bending“ 2	47	
12	„Santana-Bending“ 2 Tonfolge	47	Töne aus A äolisch
13	Wechsel Dur- zu Moll-Pentatonik Bsp.1	57	Blues Stufe I zur IV
14	Wechsel Dur- zu Moll-Pentatonik Bsp.2	57	Blues Stufe I zur IV
15	Wechsel Dur- zu Moll-Pentatonik Bsp.3	57	Blues Stufe I zur IV
16	Wechsel Dur- zu Moll-Pentatonik Bsp.4	57	Blues Stufe I zur IV
17	mixolydisch über alle Blues-Stufen	58	
18	Inside-Outside Moll-Pentatonik Bsp.1	61	über Am ⁽⁷⁾
19	Inside-Outside Moll-Pentatonik Bsp.2	62	über Am ⁽⁷⁾
20	Inside-Outside Moll-Pentatonik Bsp.3	63	über Am ⁽⁷⁾
21	Inside-Outside Moll-Pentatonik Bsp.4	64	über Am ⁽⁷⁾
22	Inside-Outside Moll-Pentatonik Bsp.5	65	über Am ⁽⁷⁾
23	Inside-Outside Moll-Pentatonik Bsp.6	66	über Am ⁽⁷⁾
24	Inside-Outside + Quarten	67	über Am ⁽⁷⁾
25	Inside-Outside + dim. Scale Bsp.1	67	über Am ⁽⁷⁾
26	Inside-Outside + dim. Scale Bsp.2	67	über Am ⁽⁷⁾
27	Inside-Outside + HTGT-Scale	68	über Am ⁽⁷⁾
28	Inside-Outside + verschobene Tonfolge	68	über Am ⁽⁷⁾
29	Ghost changes Bsp.1 (Arpeggien: Bm ⁷ E ⁷)	69	Auflösung in A-Moll-Pentatonik
30	Ghost changes Bsp.1 (Am ⁷ -Arp. + E HM5)	70	Auflösung in A Blues-Tonleiter
31	Modale Begleitung Bsp.1	70	Am ⁷ Bm ⁷
32	Modale Begleitung Bsp.2	70	Am ⁷ Bm ⁷ /A
33	Quart-Akkorde 1–7	71	Grundtöne aus D dorisch
34	Quart-Akkorde Begleit-Bsp. 1	71	Grundtöne aus D dorisch
35	Quart-Akkorde Begleit-Bsp. 2	71	Grundtöne aus D dorisch
36	Pentatonische Akkorde 1-5	71	A-Moll-Pentatonik
37	Pentatonische Akkorde Begleit-Bsp.	71	A-Moll-Pentatonik
38	Tonartfremder Begleitakkord C ⁷	73	C G C ⁷ F
39	Spannung durch Rhythmik Bsp.1	77	D ⁵ G ⁵ F ⁵
40	Spannung durch Rhythmik Bsp.2	77	Em ⁷ Bm ⁷ Em ⁷ Bm ⁷ F ^{#7} #9
41	Spannung: Begleitung letzter Takt (D)	78	G C Em D
42	Spannung: Motiv mit Bending	79	
43	Rhythmus-Pyramide	82	
44	„Geburt“ der Vierteltriolen	83	Achtel- und Vierteltriolen
45	„Geburt“ der Halbetriolen	84	Viertel- und Halbetriolen
46	Sechzehntel-Rhythmik-Übung Zeile 1	85	Betonung 1. Sechzehntel
47	Sechzehntel-Rhythmik-Übung Zeile 2	85	Betonung 2. Sechzehntel
48	Sechzehntel-Rhythmik-Übung Zeile 3	85	Betonung 3. Sechzehntel
49	Sechzehntel-Rhythmik-Übung Zeile 4	85	Betonung 4. Sechzehntel
50	Sechzehntel-Rhythmik-Übung Zeile 1-4	85	
51	Rhythm. Verschiebung 1 (nur Rhythmik)	87	
52	Rhythm. Verschiebung 1 (mit Melodie)	87	
53	Rhythm. Verschiebung 2	87	
54	Rhythm. Verschiebung 3	88	
55	Rhythm. Verschiebung 4 (nur Rhythmik)	88	
56	Rhythm. Verschiebung 4 (mit Melodie)	88	
57	Rhythm. Verschiebung 5 (nur Rhythmik)	89	
58	Rhythm. Verschiebung 5 (mit Melodie)	89	
59	Rhythm. Verschiebung 6 binär	90	binär: B 105
60	Rhythm. Verschiebung 6 ternär	90	ternär: B 105
61	Rhythm. Verschiebung 6 (mit Melodie)	90	
62	Rhythm. Verschiebung 7	90	

63	Rhythm. Verschiebung 8	91	
64	Blues-Shuffle	91	
65	Blues-Shuffle Beispiel binär	91	binär: B 105
66	Blues-Shuffle Beispiel ternär	92	ternär: B 105
67	Sechzehntel-Shuffle Beispiel	92	A dorisch
68	Double stops	94	A-Moll-Pentatonik + A dor.
69	diatonische Terzen	95	in C-Dur
70	Motiv (verändernd) über Akkordwechsel	97	Blues in A-Dur, Takt 1–8
71	Motiv (statisch) über Akkordwechsel	97	C F G C
72	Motiv Ende variiert	98	
73	Guide tone line	99	Dm ⁷ G ⁷ Cmaj ⁷ Fmaj ⁷
74	Beispielsolo chromat. Annäherung	100	Dm ⁷ G ⁷ Cmaj ⁷ A ⁷
75	chromatische Annäherung Dm ⁷	101	
76	chromatische Annäherung G ⁷	101	
77	chromatische Annäherung Cmaj ⁷	101	
78	chromatische Annäherung A ⁷	101	
79	chromatische Annäherung alle (Tr. 75–78)	101	Dm ⁷ G ⁷ Cmaj ⁷ A ⁷
80	chromatische Annäherung C-Dur-Scale 1	103	GT-Schritt chromat. gefüllt
81	chromatische Annäherung C-Dur-Scale 2	103	GT-Schritt chromat. gefüllt
82	chromatische Annäherung C-Dur-Scale 3	103	Annäherungston + 3 davor
83	chromatische Annäherung C-Dur-Scale 4	103	vier Töne pro Seite
84	chromatische Annäherung C-Dur-Scale 5	104	vier Töne pro Seite
85	Beispielmelodie C ionisch	118	
86	Beispielmelodie D dorisch	118	
87	Beispielmelodie D phrygisch	118	
88	Beispielmelodie C lydisch	118	
89	Beispielmelodie G mixolydisch	118	
90	Beispielmelodie D äolisch	118	
91	Beispielmelodie B lokrisch	118	
92	Übungs-Playback Moll-Modes (Dm ⁷)	118	D dorisch, phrygisch, äolisch
93	Übungs-Playback G mixolydisch (G ⁷)	118	
94	Übungs-Playback Major ⁷ -Modes (Cmaj ⁷)	118	C ionisch, lydisch
95	Übungs-Playback B lokrisch (Bm ^{7b5})	118	

Track	Kurzbeschreibung	Seite	Bemerkung
01	Trailer		
02	Playback zur Akkordfolge 1	38	
03	Playback zur Akkordfolge 2	39	
04	Playback zur Akkordfolge 3	40	
05	Playback zur Akkordfolge 4	41	
06	Playback zum Vamp 1	42	
07	Playback zum Vamp 2	43	
08	Playback zum Vamp 3	44	
09	Playback zum Vamp 4	45	
10	Playback Dur-Blues in A 1	52	
11	Playback Dur-Blues in A 2	52	
12	Playback Moll-Blues in A 1	52	
13	Playback Moll-Blues in A 2	52	
14	Playback A dorisch	59	
15	Playback F lydisch	59	
16	Beispielsolo zur Akkordfolge 1	38	
17	Beispielsolo zur Akkordfolge 2	39	
18	Beispielsolo zur Akkordfolge 3	40	
19	Beispielsolo zur Akkordfolge 4	41	
20	Beispielsolo zum Vamp 1	42	
21	Beispielsolo zum Vamp 2	43	
22	Beispielsolo zum Vamp 3	44	
23	Beispielsolo zum Vamp 4	45	
24	Beispielsolo zum Dur-Blues in A 1	52	
25	Beispielsolo zum Moll-Blues in A 1	52	
26	Beispielsolo zu A dorisch	59	
27	Beispielsolo zu F lydisch	59	

CD 2

Playbacks zu kurz? Wir haben die Lösung!
 Aus Platzgründen haben die Playbacks auf CD2 nur eine Länge von ca. 2–3 Minuten. Dieselben Playbacks in längerer Form plus Bonustracks kannst du auch als Download kaufen unter www.tunesdayrecords.de/E-Gitarre-Lehrbuch-zum-Improvisieren.html. Für dich als Besitzer dieses Buches gibt's natürlich einen Sonderpreis!