

Inhaltsverzeichnis

Über dieses Buch	6
Zum Gebrauch des Buches	8
Was dich in den einzelnen Kapiteln erwartet	10
Oft gestellte Fragen (FAQ)/Vorurteile	14
Die Audio- und Backing Tracks zum Buch	18
Kapitel 1: Die „Psychologie“ dahinter – kreativer Umgang mit Tönen	19
Die feinere Ebene	19
Das gedankliche Solo - oder „Improvisation beginnt im Kopf“	24
Kontrolle ist gut, Vertrauen ist besser!	25
Fehler als Wegweiser.	26
Der Spaßfaktor	26
Kapitel 2: Tonmaterial	27
Pentatonische Tonleiter	30
Blues-Tonleiter	34
Dur-Tonleiter/Moll-Tonleiter	36
Harmonisch Moll-Tonleiter	42
Moll6-Pentatonik	44
Jog-Scale	46
Die Fingersätze der Modes/Kirchentonarten	48
Kapitel 3: Die ersten Improvisationsversuche	53
Kapitel 4: Improvisation über Blues, Akkordfolgen und Vamps.	65
Improvisation über einen Blues	66
Motive über Akkordwechsel	86
Improvisation über Akkordfolgen und Vamps	89
Die übrigen Backing Tracks zum Buch	93
Kapitel 5: Wege zur passenden Tonart/Tonleiter	115

Kapitel 6:	Tonartfremde Begleitakkorde und Tonartwechsel.	119
	Improvisation über Zwischendominanten	122
	Improvisation über Borrowed chords	126
	Improvisation über eine modifizierte Stufe V einer Moll-Tonart	133
	Tonartwechsel	134
Kapitel 7:	Die Vorgaben	137
	Technische Vorgaben	137
	Rhythmische Vorgaben	138
	Sonstige Vorgaben	139
	Ein- und Ausstieg einer Melodiephrase auf einem Offbeat	141
	Artikulation und Ausdruck üben.	144
Kapitel 8:	Die Solostruktur/Das Solobeispiel	147
	Spannungsaufbau	147
	Wie kommt eigentlich Spannung zustande?	151
	Solobeispiel.	156
Kapitel 9:	Bastelanleitung für ein festes Solo	163
Kapitel 10:	Modales Spiel	165
	Wie unterscheiden sich die einzelnen Modes untereinander?	166
	Den modetypischen Sound kennenlernen.	169
	Wechsel von modalen Zentren	172
	Die Fingersätze für die Modes.	172
	Die besondere Herausforderung: Spannung erzeugen.	174
	Der einfache Einstieg: Fülltöne der Pentatonik	174
	Der anspruchsvolle Weg: Inside-Outside-Spiel	176
Basic Skills 1:	Rhythmik als wichtiges Stilmittel	189
	Übung zu Sechzehntel- und Triolenrhythmen	190
	Die Geburt der Vierteltriolen.	192
	Die Geburt der Halbetriolen.	193
	Rhythmische Verschiebungen.	195
	Shuffle.	200

Basic Skills 2: Patterns/Diatonische Intervalle	203
Patterns – die etwas anderen Fingerübungen	203
Diatonische Intervalle	207
Basic Skills 3: Harmonielehre – die vermeintlich graue Theorie	213
Der Quinten- und Quartenzirkel	214
Paralleltonarten/gleichnamige Tonarten	217
Intervalle	219
Drei- und Vierklänge	221
Umkehrungen	224
Stufenakkorde in einer Dur-Tonart	226
Haupt- und Nebenklänge/Die klassische Kadenz	228
Stufenakkorde in einer Moll-Tonart	232
Terzverwandtschaften	234
Harmonisch Moll/Melodisch Moll	237
Erweiterung des tonalen Raumes	241
1. Zwischendominanten	241
2. Borrowed chords	246
Begriffserklärungen	251
Index	261
Danksagung	267

Über dieses Buch

Mit dem vorliegenden Buch erfuhr mein Erstlingswerk „Improvisieren ist keine Hexerei“ nicht nur eine vollständig neue Überarbeitung, sondern wurde um ein für jeden Leadgitarristen essenzielles Thema erweitert: das Kreieren eines festen Solos.

Außerdem habe ich u. a. den roten Faden besser herausgearbeitet und die ersten Schritte mit einer detaillierten Anleitung versehen. Solltest du Anfänger auf dem Gebiet der Improvisation sein, nehme ich dich also von Anfang an an die Hand, damit die ersten Erfolgserlebnisse nicht lange auf sich warten lassen.

Zudem möchte ich dir die Philosophie der Improvisation näher bringen. Wie funktioniert dieses spontane Reagieren eines Solisten auf einen harmonischen Hintergrund? Wie kann sich das anfühlen und welche Dinge solltest du beherzigen und welche eher vermeiden?

Das Ganze habe ich natürlich mit vielen Noten- und/oder Tabulatur-Beispielen (jeweils mit Hörbeispiel) garniert, die dir zum einen helfen sollen, bestimmte Lerninhalte besser zu verstehen, zum anderen sollen sie dir aber auch als Vorlage für deine eigenen Ideen dienen. Dieses Buch stellt also KEINE Lick-Sammlung zum Auswendiglernen mit nachfolgender Reproduktion in „Improvisationen“ dar, sondern vielmehr eine Anleitung zum kreativen Umgang mit Tönen. Mithilfe dieses Lehrwerkes wird dir aber auch, neben dem Aus-dem-Stegreif-spielen von Melodien, das spontane Reproduzieren von dir bekannten Licks problemlos gelingen! Und dies nicht irgendwo, sondern an harmonisch passenden Stellen.

Und was für ein improvisiertes Solo gilt, kannst du natürlich auch gewinnbringend für das Kreieren eines festen Solos anwenden! Ich möchte behaupten, dass die meisten Klasse-Soli aus Improvisationen heraus entstanden sind. Aus diesem Grunde ist diesem Buch auch eine Bastelanleitung für feste Soli hinzugefügt. In Kapitel 8 habe ich dir beispielhaft ein vollständiges Solo (1x Kurzversion, 1x verlängerte Version) ausnotiert und kurze Anmerkungen zu einzelnen Passagen/Melodien gemacht, um ihre Wirkung bezüglich der Spannungskurve zu erklären. Hier finden sich viele der vorher im Buch aufgezeigten „Tricks“ wieder.

An wen richtet sich dieses Buch?

Dieses Werk richtet sich nicht nur an den Anfänger der Improvisation, sondern auch an den fortgeschrittenen Gitarristen, der seine Reserven an Ausdrucksmöglichkeiten noch weiter ausschöpfen lernen möchte.

Um die für dein Level passenden Lerninhalte auf einen Blick zu erkennen, helfen dir folgende Icons:



Beginner



Advanced

Du findest sie entweder gleich zu Anfang eines Kapitels (falls sich das gesamte Kapitel etwa auf einem Level bewegt) oder bei den Kapitelunterpunkten. Sicher wirst du schon bald ein Gefühl dafür bekommen haben, in welcher Gruppe du dich wohl fühlst, also weder über- noch unterfordert bist. Was nicht heißen soll, dass du nicht mal einen Blick „über den Zaun zum Nachbarn“ werfen darfst.

Was solltest du bereits können?

- Gitarren-Tabulatur (TAB) lesen
- Noten erkennen können (wenn auch mit „Abzählen“)
- „Lagerfeuerakkorde“ mit Leersaiten, einfache Dur- und Moll-Barré-Akkorde
- Rhythmik-Notation lesen
- einfache Begleitungen spielen
- einfache Melodien spielen

Was du in diesem Buch NICHT lernen wirst

- eine Licksammlung zum Auswendiglernen
- Soli am Reißbrett entwerfen (einzelne Solofragmente zusammstückeln, ohne Spannungskurve und sinnvolle Melodieführung)
- Improvisation im Jazz (Hierauf gehe ich in diesem Buch nicht ein, da dies den Rahmen sprengen würde. Allerdings vermittele ich dir hier eine solide Grundlage, auf der du bei Bedarf aufbauen kannst.)

Ein Praxisbuch mit viel Text. Wie passt das zusammen?

Dies ist in der Tatsache begründet, dass das Nachspielen von Beispielen und Übungen alleine keinen Fortschritt beim Improvisieren bringt. Improvisieren ist ein kreativer Prozess. Nur das Verstehen und Verinnerlichen der Philosophie hinter dem, was als Improvisation zu Tage tritt, kombiniert mit Erläuterungen (wie Noten, TABs, Grafiken), wird dich sicher ans Ziel bringen.

Die Lern-Stufen

In diesem Buch möchte ich dich auf deinem Weg durch die drei essenziellen, aufeinander aufbauenden Lern-Stufen der Improvisation begleiten.

Stufe 1: Ein Gefühl für die passenden Töne entwickeln. (Kapitel 3)

Stufe 2: Abwechslungsreiche Solo-Phrasen daraus entstehen lassen. (Kapitel 7)

Stufe 3: Solo-Phrasen zu einer Spannungskurve formieren. (Kapitel 8)

Einleitung: Über dieses Buch

Was dich in den einzelnen Kapiteln erwartet

Kapitel 1: Die „Psychologie“ dahinter – kreativer Umgang mit Tönen

Unter dieser Überschrift versuche ich dir eine „Denk- und Fühlweise“ zu „skizzieren“, welche dir helfen soll, dein kreatives Potenzial zu entfalten.

Möglicherweise ist dies sogar das wichtigste Kapitel des ganzen Buches, denn es geht hier um sehr grundlegende Dinge. Wenn du diese verstanden und zumindest zum Teil verinnerlicht hast/erfühlen kannst, sind deiner Kreativität kaum Grenzen gesetzt.

Kapitel 2: Das Tonmaterial

Die Basis eines jeden Solos sind Tonleitern. Zum Kreieren einer Melodie oder eines Solos bedient man sich also bestimmter Töne, die alle zu den verwendeten Begleitakkorden passen. Reiht man diese Töne der Tonhöhe nach auf, so erhält man eine Tonleiter. In diesem Kapitel findest du die gebräuchlichsten Tonleitern für deine Improvisation.

Kapitel 3: Die ersten Improvisationsversuche

Deine ersten Improvisationsversuche leite ich in ein paar Schritten mit Worten an, damit du dir nicht gleich zu viel vornimmst und sich so erste Erfolgserlebnisse statt Frust einstellen.

Hier findest du auch die „Monochord-Übung“, die sehr gut geeignet ist, ein Gefühl für die passenden Töne zu bekommen. Für mich persönlich war diese Übung diesbezüglich ein Quantensprung. Zudem hilft sie dir, das intuitive Verbinden der einzelnen **Fingersätze**, auch **Boxen** oder englisch **Scale patterns (B258)** genannt, von Tonleitern zu erlernen.

Kapitel 4: Improvisation über Blues, Akkordfolgen und Vamps

Der Blues

Durch seine feste Begleitform, dem sogenannten Blues-Schema, ist der Blues hervorragend geeignet, sich mit dem Tonmaterial Pentatonik und Blues-Tonleiter vertraut zu machen.

Und wem dies auf Dauer zu langweilig ist, sollte es mal mit der mixolydischen Tonleiter oder der Moll6-Pentatonik versuchen, die ich in diesem Kapitel (und in Kapitel 2 „Das Tonmaterial“) vorstelle.

Stiltypisch für ein Blues-Solo ist die Verwendung von vielen **Licks (B257)**, **Bendings (B251)** und **Double stops (B257)**. Wie du all dies gewinnbringend in deine Improvisation einfließen lassen kannst, findest du ebenfalls auf diesen Seiten.

Akkordfolgen und Vamps

Was ist eigentlich der Unterschied zwischen einer Akkordfolge, einem Vamp oder einem modalen Vamp? Und was sind die jeweiligen Herausforderungen hinsichtlich der Improvisation darüber?

Neben der Beantwortung dieser Fragen findest du hier auch die Akkordbegleitungen zu den einzelnen Backing Tracks zum Buch. Natürlich gebe ich an dieser Stelle auch die vorliegende Tonart an und präsentiere dir die dazu passenden Tonleitern in Wort und Bild.

Kapitel 5: Wege zur passenden Tonart / Tonleiter

Um nicht nur im „Trüben zu fischen“, also nicht erst nach einigen Fehlversuchen doch noch die „Nadel im Heuhaufen“ zu finden, zeige ich dir ein paar Methoden auf, wie du möglichst rasch auf die Tonart eines Songs und somit auch gleich auf die zu verwendende Tonleiter kommst.

Kapitel 6: Der Umgang mit tonartfremden Begleitakkorden und Tonartwechseln

Bei deinen Improvisationsversuchen über manche Songs treten möglicherweise Irritationen auf, weil einzelne Töne der von dir sorgsam ausgewählten Tonleiter (oder gar sämtliche Töne der Tonleiter) an bestimmten Stellen, sei es nur bei einzelnen Begleitakkorden oder gar bei einem ganzen Songteil, unpassend sind.

In diesem Kapitel möchte ich dir aufzeigen, wie du mit sogenannten tonartfremden Begleitakkorden und Tonartwechseln umgehst.

Kapitel 7: Die Vorgaben

Möglicherweise stellst du nach einer Weile fest, dass deine Improvisationen oft recht ähnlich klingen. Dies passiert z. B. häufig durch „Einbrennen“ oft geübter/wiederholter Tonfolgen oder einem Fehlen an rhythmischer Variation. Dieses Kapitel kann dir dabei helfen, deine Palette um viele weitere Farben zu erweitern, indem du gezielt trainierst neue Wege zu gehen.

Einleitung: Über dieses Buch

Kapitel 8: Die Solostruktur – Das Solobeispiel

Hier lernst du etwas über den Aufbau von Spannung und wie du diese sinnvoll einsetzt, um deine Improvisation „rund“ klingen zu lassen. Am Ende dieses Kapitels habe ich dir ein vollständiges Solo aufgeschrieben (1x Kurzversion, 1x verlängerte Version) und einzelne Passagen/Melodien mit Bemerkungen versehen, um dir ihre Wirkung bezüglich der Spannungskurve zu erklären.

Kapitel 9: Bastelanleitung für ein festes Solo

Damit auch ein festes Solo nicht konstruiert, sondern wie aus einem Guss klingt, sind deine Improvisationskünste gefragt. In diesem kurzen Kapitel zeige ich dir, wie du mithilfe der Improvisation ein festes Solo basteln kannst.

Kapitel 10: Modales Spiel

Neben der am meisten verwendeten Form der Begleitung durch Akkordfolgen gibt es noch ein weiteres „Konzept“: die modale Begleitung.

Modale Songs haben in der Regel einen sehr „minimalistischen“ harmonischen Hintergrund, der Raum für Kreativität lässt und unterschiedliche „Stimmungen“ erzeugen kann. Jeder Mode hat einen für ihn typischen Klang-Charakter, der beim Songwriting gezielt eingesetzt werden kann. Für eine Improvisation über einen modalen Song oder Songteil sind die entsprechenden Tonleitern gefragt.

Basic Skills

1) Rhythmik – die quirlige Schwester der Töne

Der Stellenwert der Rhythmik in der Musik wird leider oftmals stark unterschätzt. Denn die passenden Töne zu finden ist nur die eine Seite der Medaille. Ohne Rhythmik ist Musik lediglich das Aneinanderreihen von zueinander passenden Tönen, denen es dadurch meist an Lebendigkeit fehlt.

Falls du noch an deiner Rhythmussicherheit oder an deinem „Rhythmuswortschatz“ arbeiten möchtest, lege ich dir dieses Kapitel wärmstens ans Herz. Hier findest du Übungen zu Sechzehntelrhythmen, die „Entstehung der Viertel- und Halbetriolen“ und auch die in Soli häufig vorkommenden Rhythmischen Verschiebungen.

2.1) Patterns – Tonleitern einmal anders

Patterns dienen nicht nur zum In-die-Finger-bekommen (Fingerübung) der einzelnen Töne einer Tonleiter. Sie lassen sich auch gewinnbringend in deine Improvisationen einbauen. Welchen Effekt so ein Pattern haben kann, kannst du beim Studium unzähliger Soli berühmter Gitarristen nachvollziehen.

2.2) Diatonische (B253) Intervalle – kleine Akkorde für's Solo

In vielen Soli kommen neben den obligatorischen **Single notes (B257)** auch Double stops vor. Die Töne hierfür sind in der Regel der Pentatonischen Tonleiter oder der Tonleiter der Tonart (meist Dur- bzw. Moll-Tonleiter) entnommen. Diatonische Intervalle entstammen letzterer. Jedem Tonleiterton wird ein zweiter Tonleiterton (immer das gleiche diatonische Intervall) hinzugefügt und ergibt so einen kleinen Akkord. Was viele Bands mit zwei Gitarristen an schönen zweistimmigen Melodien zaubern, kannst du auch (bis zu einem gewissen Grad) ohne Unterstützung eines Kollegen vollbringen.

3) Harmonielehre – die vermeintlich graue Theorie

Warum klingen manche Songs oder Soli so extrem gut? Warum passen bestimmte Akkorde gut zusammen und andere wiederum nicht? Auf diese und viele andere Fragen findet sich häufig eine musiktheoretische Antwort.

Harmonielehre kann also eine wahre Goldgrube darstellen. Grundvoraussetzung ist allerdings, dass du es schaffst, diese graue Theorie zum Leben zu erwecken und damit die Verbindung zur Spielpraxis herzustellen. Damit dir dies gelingt, versuche ich dir den Zusammenhang Theorie-Praxis in diesem Kapitel besonders plastisch zu vermitteln. Am Anfang jedes Themas habe ich dir darum den praktischen Nutzen kurz zusammengefasst.

Kapitel 2: Tonmaterial

Alle Töne einer Tonleiter passen also zur entsprechenden Tonart und damit auch zu deren **Stufenakkorden (H226)**. (Eine Tonart umfasst die entsprechende Tonleiter sowie die aus den Tonleitertönen gebildeten Stufenakkorde.) Allerdings klingen über jeden Begleitakkord wieder andere Töne besonders gut. Bei Improvisieren gilt es diese gefühlsmäßig zu erfassen, also NICHT auswendig zu lernen, sondern durch viel Herumspielen und Herumprobieren mit den einzelnen Tonleitertönen zu verinnerlichen. Andernfalls entsteht in der Regel nichts „natürlich Gewachsenes“.

Das Auswendiglernen der Tonleitern selbst ist aber der erste (unabdingbare) Schritt, um später frei mit den Tönen „jonglieren“ zu können.

Manche Tonleitern erfordern eine bestimmte Abfolge von Tonleitertönen, um stiltypisch zu klingen. Ein gutes Beispiel hierfür stellt die Blues-Tonleiter dar. Auf Seite 71 (Kapitel 4/Tonmaterial für einen Dur-Blues/The easy way) erfährst du mehr darüber.

Hinweis

Genau genommen kannst du dich in jeder Tonart aller zwölf Töne einer Oktave bedienen. Darf – oder soll es sogar ein wenig jazzig klingen, spricht grundsätzlich nichts dagegen, diesen Tonpool voll auszuschöpfen. Allerdings ist dies ohne das Wissen um die „Landetöne“, d. h. besonders gut passende Töne der Tonleiter zum aktuell gespielten Akkord, nur sehr schwer praktisch umzusetzen. Du solltest dir also im Klaren sein, dass die „falschen“ Töne außerhalb des gegebenen Tonmaterials in der Regel nur als **chromatische (B254)** Annäherungs- oder Durchgangstöne verwendet werden sollten. Eine kleine Einführung in dieses Thema findest du auf Seite 174 (Kapitel 10/Der einfache Einstieg: Fülltöne der Pentatonik).

Vertikale und horizontale Spielweise von Tonleitern

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

Und wo es „vertikal“ gibt, gibt es natürlich 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. Die „Monochord-Übung“ auf Seite 61 soll dir helfen diese Spielweise zu trainieren.

Wozu dient die Angabe der Intervall-Struktur einer Tonleiter?

Die Angabe der Intervall-Struktur bei der Vorstellung jeder einzelnen Tonleiter (die du übrigens auch zusammengefasst am Ende dieses Kapitels in der „Übersichtstabelle zum Struktur-Vergleich“ findest) soll dir helfen, die Tonleitern auf einen Blick vergleichen und eventuelle Verwandtschaften/Ähnlichkeiten erkennen zu können. Zudem kann sie dir als eine Art Bauanleitung dienen, damit du dir bei Bedarf (falls du beispielsweise einen Fingersatz vergessen haben solltest) die entsprechende Tonleiter selbst zusammenstellen kannst. Dies setzt allerdings voraus, dass du bereits weißt, wie du die einzelnen Intervalle auf dem Griffbrett findest.

Folgendes Tonmaterial werde ich dir in Wort und Bild vorstellen:

(aufgelistet von sehr wichtig bis weniger wichtig)

- Dur-/Moll-Pentatonik 🎸
- Blues-Tonleiter 🎸
- Dur-/Moll-Tonleiter 🎸
- Harmonisch Moll-Tonleiter 🎸🎸🎸
- Moll6-Pentatonik 🎸🎸🎸
- Jog-Scale („Mixolydische Pentatonik“) 🎸🎸🎸
- Modes/Kirchentonarten 🎸🎸🎸

In welchen Situationen du die einzelnen Tonleitern verwenden kannst, werde ich dir auf folgenden Seiten näher erklären. Am Ende dieses Kapitels findest du eine Zusammenfassung der Tonleitern (und ihrer Anwendung) in Tabellenform („Übersichtstabelle zur Verwendung des Tonmaterials“).

Pentatonische Tonleiter (Pentatonik)

In welcher Stilistik? Und was es noch zu sagen gibt.

Die wohl wichtigste Tonleiter für den gesamten Rock-/Pop-/Funk- und Blues-Bereich ist die Pentatonik. Nicht selten ist sie Grundlage für ein ganzes Solo, in das hier und da mal ein paar wenige Töne der entsprechenden Dur- oder Moll-Tonleiter oder die **Blue note (B256)** „eingewoben“ werden. Im vollständig ausnotierten Solobeispiel dieses Buches (S.158) ist dies beispielsweise der Fall. (Rätsel für fortgeschrittene „Pentatoniker“: Findest du die Töne, die von denen der Pentatonischen Tonleiter abweichen?)

Im Jazz fristet diese Tonleiter eher ein Schattendasein, da hier in der Regel andere Tonleitern im Vordergrund stehen.

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 halbtonfreie fünfstufige Melodien), wird sie 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.

In welchem harmonischen Kontext?

Beispiel-Tonarten eines Songteils oder Songs, über den soliert werden soll mit passender Pentatonik:

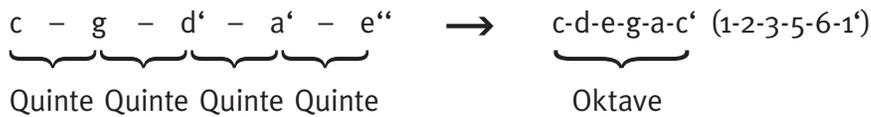
Tonart	Pentatonik
C-Dur	C-Dur-Pentatonik, (A-Moll-Pentatonik)
A-Moll	A-Moll-Pentatonik, (C-Dur-Pentatonik)

Intervall-Struktur / Entstehung

Dur-Pentatonik

Struktur: 1-2-3-5-6 (Intervallabkürzungen siehe auch Tabelle S.219)

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



Moll-Pentatonik

Struktur: 1- \flat 3-4-5- \flat 7 (Intervallabkürzungen siehe auch Tabelle S.219)

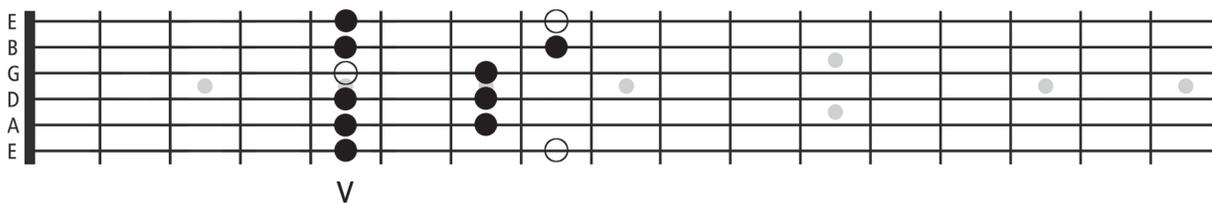
Die Moll-Pentatonik der **Paralleltonart (H217)** zu C-Dur ist die A-Moll-Pentatonik, die aus denselben Tönen besteht und vom fünften Ton der Dur-Pentatonik aus gebildet wird. Vom Grundton ‚a‘ aus gesehen ergibt dies die Intervallstruktur 1- \flat 3-4-5- \flat 7. Möchtest du aber beispielsweise von der C-Dur-Pentatonik in die Moll-Pentatonik mit gleichem Grundton, der sog. **gleichnamigen Moll-Tonart (H218)**, wechseln, so nimmst du einfach den Dur-Pentatonik-Fingersatz und schiebst ihn drei Bünde nach oben (Richtung Tonabnehmer). Dies macht beispielsweise im **Dur-Blues (Q66)** von der Stufe I zur Stufe IV Sinn.

Hinweis

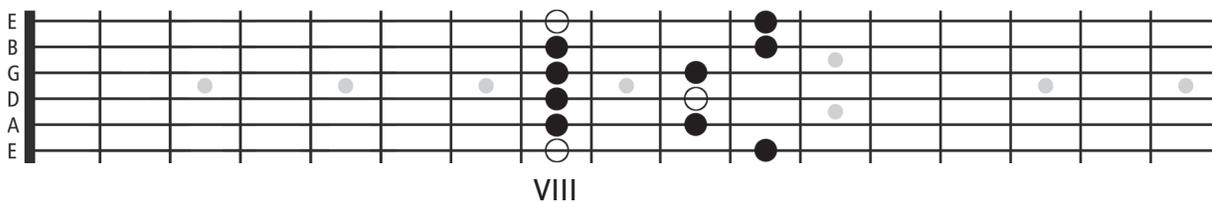
Sollte dir die praktische Anwendung der grafischen Darstellung von Tonleitern noch fremd sein, sieh dir die Fingersatzabbildung auf Seite 204 an. Spiele die Töne entsprechend von eins bis zwölf und zurück.

Der Grundton ○ wird immer mitgespielt!

C-Dur-Pentatonik



C-Moll-Pentatonik



Wie du beim Vergleich der beiden Fingersätze erkennen kannst, genügt ein Auswendiglernen der fünf Fingersätze einer der beiden Pentatoniken,

Die Fingersätze der Modes/Kirchentonarten 🎸🎸🎸

Die **Modes/Kirchentonarten (Q165)** geben immer wieder Anlass für komplizierte Erklärungsversuche. Im Grunde aber ist dieses Thema recht simpel. Denn die Tonleitern und Fingersätze der Modes entsprechen denen der Dur- bzw. Moll-Tonleiter. Der einzige aber entscheidende Unterschied besteht in der Position des Grundtones innerhalb dieser sieben Töne. Er wandert von Mode zu Mode um einen Tonleiterton nach oben.

D dorisch	= C-Dur-Tonleiter ab dem Ton ,d‘ gespielt/neuer Grundton: d
E phrygisch	= C-Dur-Tonleiter ab dem Ton ,e‘ gespielt/neuer Grundton: e
F lydisch	= C-Dur-Tonleiter ab dem Ton ,f‘ gespielt/neuer Grundton: f
G mixolydisch	= C-Dur-Tonleiter ab dem Ton ,g‘ gespielt/neuer Grundton: g
A äolisch	= C-Dur-Tonleiter ab dem Ton ,a‘ gespielt/neuer Grundton: a
B lokrisch	= C-Dur-Tonleiter ab dem Ton ,b‘ gespielt/neuer Grundton: b

Warum gibt man Tonleitern mit identischen Tönen verschiedene Namen?

Da der Grundton eines Modes in einer modalen Begleitung in der Regel allgegenwärtig ist, weil er beispielsweise als Basston aller gespielten Begleitakkorde eingesetzt wird, bekommen alle Tonleitertöne eine neue Bedeutung/Färbung.

Mehr zu diesem Thema findest du in Kapitel 10 ab Seite 165.

Wenn du die Tonleitern der Modes nicht durch ein Zurückrechnen auf die ihnen zugrunde liegende Dur-Tonleiter herausfinden möchtest, gibt es zwei weitere Wege dies zu bewerkstelligen:

Mode-Schablone 1 (Pentatonik + 2 Zusatztöne)

Für Gitarristen, die sich bereits etwas mit den Modes/Kirchentonarten befasst haben, habe ich beispielhaft jeweils einen Fingersatz für die Modes dorisch und phrygisch abgebildet. Auch hier wende ich wieder die „Schablonen-Technik“ (wie auf Seite 37 beschrieben) an.

Da dorisch und phrygisch beides Moll-Tonarten sind, lege ich die Moll-Pentatonik als „Basiskonstrukt“ zugrunde. Und auch hier kommen, wie schon bei der Dur-Tonleiter und der Dur-Pentatonik aufgezeigt, zwei zusätzliche Töne hinzu. Und schon erhalte ich den entsprechenden Mode.

Welche Töne bzw. Intervalle in den jeweiligen Modes zur Pentatonik hinzugefügt werden, kannst du der untenstehenden Tabelle „Zusatztöne der Modes auf Basis der Pentatonik“ entnehmen.

Die ersten Improvisationsversuche

Sicher brennst du schon lange darauf, mit den ersten Versuchen loslegen zu können. Die folgenden kommentierten Praxisbeispiele sollen dir helfen, einen guten Start hinzulegen.

Als Begleitung für folgende Beispiele habe ich wieder die Akkordfolge in D-Moll aus Kapitel 1 (S.22) verwendet, die du im Backing Track 1 „Skalifornia“ (Songteil 1) vertont vorfindest: || Dm⁷ Am⁷ | Gm⁷ Am⁷:||

Gitarre 1 (Groove)

let ring - - - - - /

T
A
B

Alle in den folgenden Beispielen verwendeten Melodietöne entstammen der D-Moll-Pentatonik und bewegen sich in folgendem Fingersatz:

X

Beispiel 1a 05

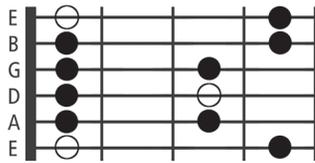
So oder so ähnlich könnte dein erster Improvisationsversuch aussehen:

Gitarre 2 (Solo)

T
A
B

Kapitel 3: Die ersten Improvisationsversuche

wendung der insgesamt sechs Töne auf der A-, D- und G-Saite beschränken, wofür du dann nur den Zeige- und Ringfinger benötigst. Dies ist zum einen technisch einfacher zu spielen, zum anderen musst du weniger überlegen, auf welcher Saite welcher Finger verwendet wird. Dieser Fingersatz ist unter den fünf möglichen Fingersätzen derjenige, der am leichtesten zu memorieren und zu spielen ist. Zudem bietet er viele Möglichkeiten an Verzierungen wie **Slides (B252)**, **Hammer ons (B251)**, **Pull offs (B251)** und **Bendings (B251)**. Diese solltest du aber erst einsetzen, wenn du mit den einzelnen Tönen und ihrem Klang über die verschiedenen Akkorde der Backing Tracks vertraut bist.



Erst hören, dann spielen!

Wenn du einen Backing Track startest, warte erst einmal ein bis zwei Akkorddurchläufe ab, bevor du loslegst. Dies ermöglicht dir zum einen, ein Gefühl für die Harmoniewechsel zu bekommen. Zum anderen kannst du dich auch schon mal eingrooven bzw. ins rhythmische Raster einklinken.

Ein rhythmisches Fundament kann dir dabei das Mitklopfen mit einem Fuß auf die Viertel geben. Und wenn die Akkordbegleitung einigermaßen schlüssig ist, also für's Ohr nachvollziehbar und einfach gut klingt, wirst du mit der Zeit bereits vorausahnen können, welche Wendung die Akkorde nehmen werden. Möglicherweise „hörst“ du dann auch schon während des Spielens Bruchteile einer Sekunde im Voraus, welche Töne oder welche Melodie du gleich spielen wirst.

„Luft“ zwischen den Tönen lassen und Melodiebögen spannen

Versuche dich zu bremsen, falls du dazu tendierst, lange Tonreihen – und diese vielleicht auch noch möglichst schnell – zu spielen. Lass immer wieder „Luft“ zwischen den Tönen. Möchtest du, dass deine Soli eingängig und nachvollziehbar bleiben, so spanne Melodiebögen, indem du einzelne Melodien durch Pausen oder länger klingende Töne voneinander trennst.

Töne „erster Güte“ – länger klingende Töne

Die wichtigsten Töne sind jene, die im Verhältnis zu den übrigen Tönen länger klingen! Diese müssen besonders gut passen – dann klingt's einfach klasse! Mehrere Töne in Folge direkt vor einem dieser „Supertöne“ verbinden lediglich einen solchen mit dem nächsten oder bereiten ihn vor. Mehr dazu auf Seite 20 (Kapitel 1: „Die wichtigsten Töne“).

Kapitel 4: Improvisation über Blues, Akkordfolgen und Vamps

Mit Bending und Release lässt sich wunderbar herumspielen. Der Western-Gitarrist wird sich allerdings aufgrund der höheren Saitenspannung etwas schwerer tun als der E-Gitarrist. Auf einer Konzertgitarre sind Bendings wegen der Nylonsaiten eher unpraktikabel.

Double stops – Doppelt gemoppelt klingt besser

Auch der Einsatz von sog. **Double stops (B257)** macht sich gut in einem Blues-Solo. Nimm dazu zwei Töne benachbarter Saiten eines Pentatonik-Fingersatzes, wobei du nur entweder die „linken“ oder „rechten“ Töne des Fingersatzes verwendest. Hier entstehen dann die **Intervalle (H219)** der reinen Quarte oder der großen Terz. Diese kannst du gut mit anderen einzelnen Tönen zu einem Lick verbinden.

Notenbeispiel Double stops 16



sl.

sl.

1/2

1/2

T

A

B

8 8 8 8 8 7 5 7 7 7

9 9 9 9 9 7 5 7 7 7

Der Ton ‚fis‘ (B-Saite, Bund 7) ist die große Sexte zum Grundton ‚a‘ der A-Moll-Pentatonik. Dieses Intervall wird beim Dur-Blues gerne hinzugefügt. Unter „Integration der durtypischen Töne in die Moll-Pentatonik“ und „Die Moll6-Pentatonik“ (beides weiter hinten im Text) zeige ich dir, wie du die große Sexte sinnvoll in die Moll-Pentatonik integrieren kannst.

Ein gutes Beispiel für die Verwendung von Double stops ist der Song „He Don’t Play Nothin’ But The Blues“ von Robben Ford, der fast ausschließlich mit dieser Technik gespielt wird. Oder Dire Straits’ „Money For Nothing“. Bei beiden Songs verwendet die Gitarre größtenteils die Intervalle der Pentatonik bzw. Blues-Tonleiter für die Double stops.

Dur-Blues (Schema in A-Dur)

Die erste Abbildung zeigt dir 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 eingeschaltet wird. Als Intro (Einleitung) werden gerne die letzten zwei oder vier Takte des Blues-Schemas verwendet.

Kapitel 4: Improvisation über Blues, Akkordfolgen und Vamps

b) Quarte (4) der Moll-Pentatonik zu gelangen (wird oft als Pull off oder Slide gespielt) und dann weiter zur kleinen Terz (♭3) zu spielen. Abb.1, Takt 4 und Abb. 3, Zählzeit 2

Den folgenden drei Abbildungen liegt die Verwendung der Blues-Tonleiter in A zugrunde.

Abb. 1 Blues-Tonleiter: Anwendung der Blue note

Abb. 2 Lick-Beispiel 1: Blue note als chromatischer Übergangston 🎧 17

Abb. 3 Lick-Beispiel 2: Blue note als Ausgangston 🎧 18

Kapitel 4: Improvisation über Blues, Akkordfolgen und Vamps

Aufgabe

Experimentiere mit den oben gezeigten bluestypischen Einsatzmöglichkeiten der Blue note. Verwende hierfür erst einmal nur einen Fingersatz der A Blues-Tonleiter (Vorschlag: Fingersatz 2; Bund V). Findest du dabei nette Melodien/Licks heraus, so versuche diese auch auf die übrigen vier Fingersätze zu übertragen. Und vergiss nicht: Es gibt die Blue note in jedem Fingersatz mehrmals, sodass du jede Melodie/jedes Lick auch mindestens eine Oktave höher oder tiefer spielen kannst!

Wechsel Dur- zur Moll-Pentatonik

Interessanter als die unter „The easy way“ beschriebene Möglichkeit der Improvisation über einen Dur-Blues finde ich Folgendes:

Spieler über die Stufe I die A-Dur-Pentatonik und über die Stufen IV und V die A-Moll-Pentatonik oder A Blues-Tonleiter.

Wenn du magst, kannst du auch der Dur-Pentatonik die Blue note hinzufügen. Sie ist an derselben Stelle im Fingersatz zu finden wie bei der Moll-Pentatonik. Lediglich die Grundtöne innerhalb eines Fingersatzes sitzen an einer anderen Stelle. Sie bilden mit der Blue note nun das Intervall einer kleinen Terz.

Merke

Wichtige Töne zum Tonleiterwechsel sind grundsätzlich jene Töne, die den Unterschied des aktuell gespielten zum darauf folgenden Tonmaterial ausmachen.

Diese Regel gilt generell beim solistischen „Ausspielen“ von Akkordwechseln oder bei einem Tonartwechsel!

Zur Veranschaulichung dieser Merkregel hier ein paar Beispiele. Nehmen wir uns als erstes mal den Wechsel von Stufe I zur Stufe IV vor, da die ersten acht Takte (also zwei Drittel) eines Blues gewöhnlich von diesen beiden Stufen dominiert werden. Möchtest du also beispielsweise von der Dur-Pentatonik (Stufe I) zur **gleichnamigen (H218)** Moll-Pentatonik (Stufe IV) wechseln, so bieten sich als Übergangstöne die große Terz zur Quarte oder kleinen Terz, die große Sexte zur kleinen Septime oder die große Sekunde zur kleinen Terz an.

Wie das bei einem Dur-Blues in A aussehen würde, kannst du folgender Grafik entnehmen. Hier habe ich dir beide Pentatoniken und ihre einzelnen

Kapitel 4: Improvisation über Blues, Akkordfolgen und Vamps

Tonleitertöne im Vergleich aufgeschrieben. Die Töne, die den Unterschied ausmachen, sind von einem Rechteck umrandet. Die Verbindungslinien dieser Rechtecke sollen dir zeigen, von welchem Ton du am besten in den nächsten der folgenden Tonleiter wechseln kannst. Die Ziffern in den Kreisen auf diesen Linien entsprechen den Nummern der nachfolgenden Tabulatur-Beispiele. Auf der rechten Seite sind noch einmal die Intervalle zu den sich verändernden Tönen der einzelnen Beispiele (vom Grundton ‚a‘ aus gesehen) genannt.

A-Dur-Pentatonik: a - b - cis - e - fis

Beispiel-Nummer: 4 2 1 3

A-Moll-Pentatonik: a - c - d - e - g

①	3	→	4
②	3	→	b3
③	6	→	b7
④	2	→	b3

A-Dur-Pentatonik

IV

A-Moll-Pentatonik

V

Improvisation über Akkordfolgen und Vamps

In diesem Abschnitt verlassen wir das vertraute Terrain des Blues-Schemas.

Auch wenn es bei Songs anderer Stilikarten kein „Schema“ wie beim Blues gibt, folgt doch jede gut klingende Akkordverbindung einer Art Leitlinie. Hiermit meine ich die sog. Spannungskurve, auf die ich in Kapitel 8 genauer eingehen werde. Sie zeigt dir den Verlauf von Spannung und Entspannung einer Akkordfolge auf, dem du beim Improvisieren folgen solltest, damit es auch ein spannendes Solo wird. Diese Spannungskurve unterscheidet sich von Song zu Song nicht allzu sehr. Eine Akkordfolge beginnt in der Regel ohne oder nur mit geringer Spannung und steigert sich dann bis zum letzten Akkord immer weiter. Zwischendurch kann es spannungsmäßig schon auch mal etwas auf und ab gehen, aber im Prinzip hast du bei deinen Improvisationen über den Blues bereits eine typische Spannungskurve kennengelernt. Darum wird dir das Improvisieren über viele bluesfremde Akkordfolgen nun schon viel leichter fallen.

Akkordbegleitungen unterteilt man grob in folgende Kategorien:

Akkordfolge

Eine Akkordfolge besteht meist aus mehreren verschiedenen Akkorden. Diese können, müssen aber nicht, in Folge wiederholt werden. Manchmal dient ein „Durchgang“ schon als ganze Strophe oder Refrain.

Vamp

Ein Vamp ist quasi ein Kompromiss zwischen Akkordfolge und modaler Begleitung. Er ist eine zwei-, vier- oder seltener achttaktige harmonische Begleitfigur, die mehrmals in Folge wiederholt wird und besonders im Rock/Funk häufig Verwendung findet. Oft bilden hier die Akkorde, die manchmal auch mit einzelnen Tönen verbunden werden, eine Art Melodie mit hohem Wiedererkennungswert.

Modaler Song oder Songteil

Modale Songs oder Songteile (mehr darüber ab Seite 165 in Kapitel 10 „Modales Spiel“) findet man häufig in den Stilikarten Funk, Rock oder Fusion.

Der kleine aber feine Unterschied zu Akkordfolgen oder Vamps: Hier dreht sich alles um einen Ton oder Akkord als tonales Zentrum (Dieses Zentrum kann allerdings innerhalb eines Stückes oder eines Teilabschnittes wechseln). Der Grundton des Modes ist in der Regel allgegenwärtig, da er meist bei allen Akkorden als Basston fungiert oder aber bei einer Begleitung mit

Kapitel 4: Improvisation über Blues, Akkordfolgen und Vamps

einem sog. **Single note riff (B257)** sehr dominant (besonders häufig und/oder auf der Zählzeit 1 eines Taktes) eingesetzt wird. Es können aber auch weitere **Stufenakkorde (H226)** zur Anwendung kommen, um etwas mehr Farbe in die Begleitung zu bringen.

Diese Art der Akkordbegleitung nennt man **modaler Vamp (Q165)**. Harmonisch tut sich also in der Regel nicht allzu viel. Dafür ist die rhythmische Komponente oft umso ausgeprägter und typisch für den jeweiligen Song.

Songbeispiele Akkordfolge

Bekannte Songs

The Animals	The House Of The Rising Sun
Bon Jovi	Dry County (Strophe, Refrain)
Led Zeppelin	Stairway To Heaven (Strophe, Refrain)
Guns N' Roses	Sweet Child O' Mine (Strophe, Refrain)

Backing Track 3 – „Canadian Wilderness“

|| C B^b | Em Dm |
| C C⁷ | Em F Fm :||

Backing Track 10 – „Sweet Chicken“

|| C | G | Am | F^{add9} :||

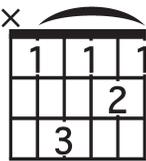
Problemstellung bei der Improvisation:

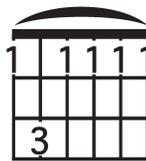
Es sind mehrere Akkorde, die „ausgespielt“ werden wollen. Sie dienen als Leitlinie, die der Kreativität beim Improvisieren gewisse Grenzen setzt.

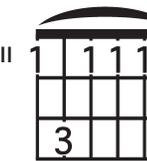
Kapitel 4: Improvisation über Blues, Akkordfolgen und Vamps

Skalifornia (Backing Track 1) 🎸 🎵

|| Dm⁷ Am⁷ | Gm⁷ Am⁷ :||

Dm⁷
 v 

 Am⁷
 v 

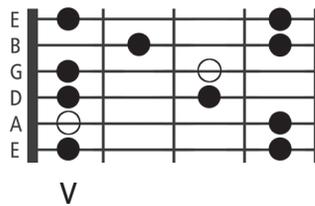
 Gm⁷
 III 

Tonart: D-Moll äolisch (alle Teile)

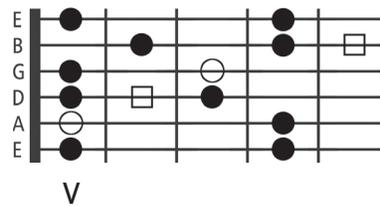
→ D-Moll-/F-Dur-Pentatonik und/oder D Blues-Tonleiter

→ D-Moll-/F-Dur-Tonleiter

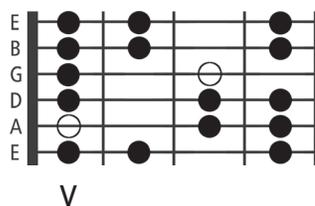
D-Moll-Pentatonik



D Blues-Tonleiter



D-Moll-Tonleiter

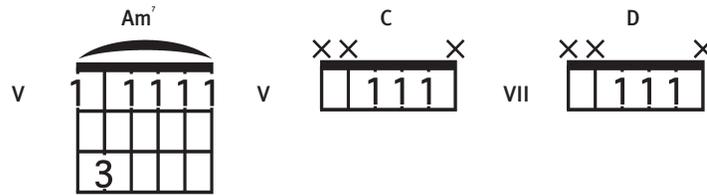


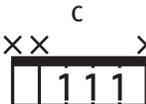
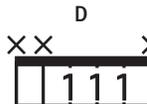
Kapitel 4: Improvisation über Blues, Akkordfolgen und Vamps

Funky Dorian (Backing Track 11)

Teil 1

|| Am⁷ | Am⁷ C D :||



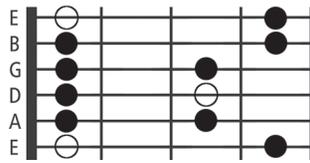
 v  v  VII 

Tonart: A dorisch

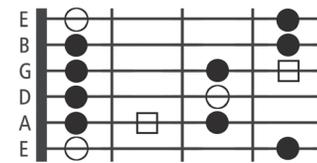
Beginner: 

→ A-Moll-/C-Dur-Pentatonik und/oder A Blues-Tonleiter

A-Moll-Pentatonik


V

A Blues-Tonleiter

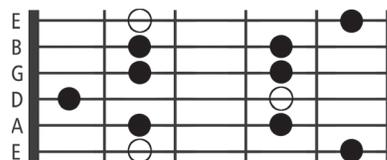

V

Advanced:   

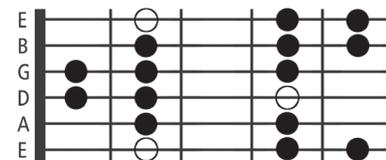
→ A-Moll6-Pentatonik

→ A dorisch

A-Moll6-Pentatonik


IV

A dorisch


IV

Kapitel 4: Improvisation über Blues, Akkordfolgen und Vamps

Teil 2

	Dm ⁷	C ^{maj7}	F ^{maj7}	A ^{7b9b13}	
	Dm ⁷	C ^{maj7}	F ^{maj7}	G ^{7b9b13}	

	Dm ⁷	C ^{maj7}	F ^{maj7}	A ^{7b9b13}	G ^{7b9b13}
v				v	
	1 1 1	1 1 1	1 1 1	1 2 1	1 2 1
				3 3 3	3 3 3
	3	3 4	3 3 3		

Tonart: A Moll (äolisch)

Advanced

- A-Moll-/C-Dur-Pentatonik (über Dm⁷, C^{maj7}, F^{maj7})
- A Blues-Tonleiter (über Dm⁷, C^{maj7}, F^{maj7})
- A-Moll-/C-Dur-Tonleiter (über Dm⁷, C^{maj7}, F^{maj7})
- A^{7b9b13}: D-Harmonisch Moll (nicht mixolydisch, da b9+b13 drin)
- G^{7b9b13}: G Halbton-Ganzton-Tonleiter (nicht A-Moll, da b9+b13 drin), s. S. 184ff

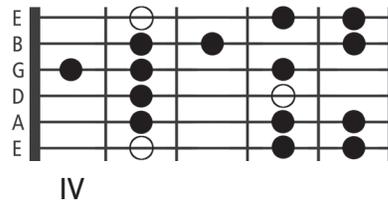
A^{7b9b13} = Zwischendominante zur Stufe IV (Dm⁷)
 G^{7b9b13} = Stufe bVII zur Auflösung in I (Am⁷) von Teil 1

A-Moll-Pentatonik

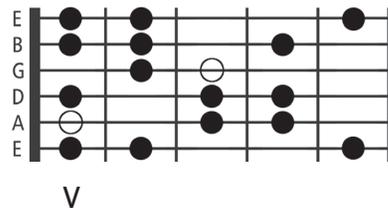
A Blues-Tonleiter

Kapitel 4: Improvisation über Blues, Akkordfolgen und Vamps

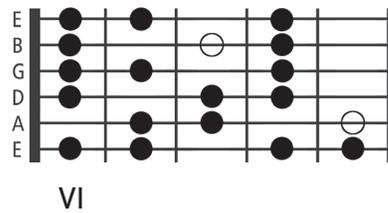
A-Moll-Tonleiter



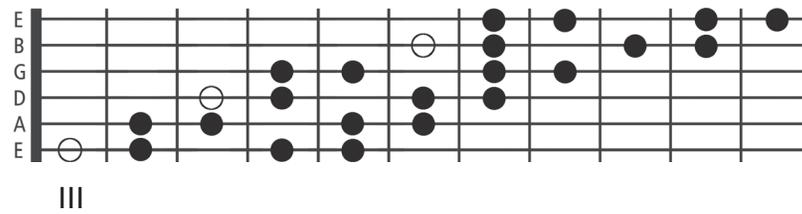
D-Harmonisch Moll-Tonleiter



G Halbton-Ganzton-Tonleiter, vertikaler Fingersatz



G Halbton-Ganzton-Tonleiter, diagonaler Fingersatz

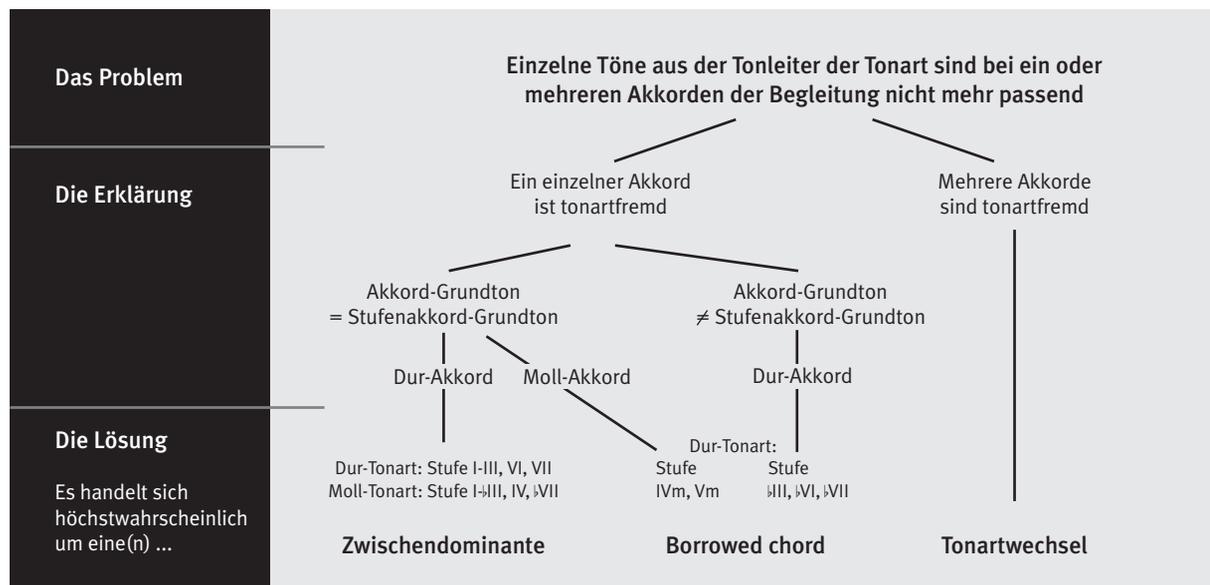


Tonartfremde Begleitakkorde und Tonartwechsel 🎸🎸🎸

In Kapitel 4 hast du ja bereits mit den Backing Tracks dieses Buches Bekanntschaft gemacht. Möglicherweise ist dir dabei schon aufgefallen, dass du beim Improvisieren mit der Tonleiter der Tonart über den einen oder anderen Akkord nicht zurechtkommst. Die darin enthaltenen Töne sind teilweise unpassend oder es tanzen sogar ganze Passagen eines Songs aus der Reihe.

In diesem Kapitel möchte ich dir zeigen, wie du mit solchen Situationen solistisch umgehst.

Tonartfremde Begleitakkorde und Tonartwechsel



Das Problem

Was ist passiert? Warum passen die bisher im Song zum Solieren verwendeten Töne plötzlich an manchen Stellen nicht mehr?

Die Erklärung

In der Akkordbegleitung befinden sich ein oder sogar mehrere tonartfremde Akkorde.

Kapitel 6: Tonartfremde Begleitakkorde und Tonartwechsel

Improvisation über Zwischendominanten

Pentatonik – die simple Lösung

Die simpelste Lösung ist die Verwendung der entsprechenden Pentatonik. Ist die vorliegende Tonart beispielsweise C-Dur, so spielst du einfach die C-Dur-Pentatonik. Bei der Zwischendominante auf der Stufe VI und VII fehlt dann allerdings der richtige „Pepp“, da die besonders gut passenden Töne nicht in der Pentatonik enthalten sind. Und sollte es ohnehin kein „bluesy sound“ sein, rate ich dir zur Verwendung der im Folgenden beschriebenen modifizierten Tonleitern.

Tonartfremde Töne integrieren

Verwendest du die Dur- oder Moll-Tonleiter, so gilt es den/die tonartfremden Ton/Töne, die die Zwischendominante ins Spiel bringt, in diese Tonleiter zu integrieren. Am schnellsten bewerkstelligst du dies, wenn du zunächst die Akkordtöne des ursprünglichen Stufenakkordes mit denen der nun auf dieser Stufe stehenden Zwischendominante vergleichst.

Vorgehensweise:

1. Suche nach den Tönen, durch die sich beide Akkorde (als Drei- oder Vierklang) unterscheiden.

Stufenakkord: Am⁽⁷⁾: a – c – e – (g)

Zwischendominante: A⁽⁷⁾: a – cis – e – (g)

Ergebnis: Der sich verändernde Ton ist das ‚cis‘.

2. Ersetze den Ton mit gleichem Buchstaben (‚c‘) der Tonleiter der Tonart (C-Dur-Tonleiter) durch den veränderten Ton (‚cis‘).

Hinweis

Die nun modifizierte Dur- oder Moll-Tonleiter wird ausschließlich über die Zwischendominante gespielt! Für die übrigen, unveränderten Stufenakkorde verwendest du nach wie vor die „ursprüngliche“ Tonleiter.

Tonleiter für die Zwischendominante: modifizierte Tonleiter

Tonleiter für die übrigen Stufen-Akkorde: Tonleiter der Tonart

Folgendes Beispiel soll dir die praktische Anwendung begreifbar machen:

Kapitel 6: Tonartfremde Begleitakkorde und Tonartwechsel

Improvisation über Borrowed chords

Analog zu den Zwischendominanten müssen wir bei Borrowed chords Töne in der Tonleiter der Tonart des Songs (oder Songteils) verändern, sobald ein tonartfremder Akkord erklingt.

Was Borrowed chords sind, und wie sie im musikalischen Kontext vorkommen können, erfährst du auf Seite 246 („Basic Skills 3 - Harmonielehre“).

Wie du in den folgenden Beispielen sehen wirst, funktioniert der Umgang mit den Borrowed chords nicht immer so problemlos/geregelt, wie es bei den Zwischendominanten der Fall war.

Da alle Borrowed chords der **gleichnamigen Tonart (H218)** in Moll entnommen sind, könnte man auf die Idee kommen, über diese einfach die entsprechende Moll-Tonleiter (äolisch, natürlich Moll) zu spielen. Leider funktioniert dies nur im Fall der Borrowed chords auf den Stufen IV und ♭VI.

Zudem ist es manchmal sinnvoll, auch den auf den Borrowed chord folgenden Akkord mit derselben Tonleiter zu versehen. Sonst klingt der Übergang zu „hart“, also für das Ohr nicht schlüssig. Das kann auch davon abhängig sein, ob man den Borrowed chord als Drei- oder Vierklang verwendet.

Manchmal gibt es auch Alternativen zu der Tonleiter, die wir durch die Substitution einzelner Akkordtöne erhalten haben.

Ich habe mich in den folgenden Beispielen für die ausschließliche Verwendung von Dreiklängen entschieden, da so der Effekt der Borrowed chords meist besser zur Geltung kommt.

Am Ende dieses Kapitels sind die passenden Tonleitern zu den einzelnen Borrowed chords in einer Tabelle zusammengefasst („Tonleitern über Borrowed chords in C-Dur“).

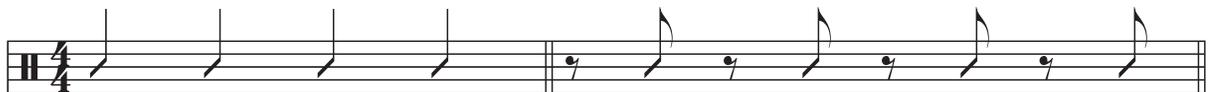
Wie wir es bei den **Zwischendominanten (H241)** oder auch beim **Dur-Blues (Q66)** beim Wechsel von der Dur- zur Moll-Pentatonik (Stufe I zur Stufe IV; S.73) vollzogen haben, ist auch bei den Borrowed chords der erste Schritt die Suche nach den sich verändernden Tönen.

Ein- und Ausstieg einer Melodiephrase auf einem Offbeat

Gerne beginnen und beenden Improvisationsschüler Melodiephrasen auf den Zählzeiten 1, 2, 3, oder 4. Nicht, dass das falsch wäre! Mir ist es nur wichtig, dich den Unterschied spüren zu lassen, damit du ganz gezielt die eine oder andere „Stimmung“ erzeugen kannst. Hinzu kommt noch, dass durch das Verschieben einer Melodie im „rhythmischen Raster“ einzelne Töne eine dominantere Rolle einnehmen, andere wiederum in den Hintergrund treten. Dies verändert nicht nur den „Drive“ einer Melodie, sondern ihren gesamten Charakter.

Schwere Zählzeiten

Achteloffbeats



Sechzehnteloffbeats



Beispiele (auf Grundlage von Backing Track 1 „Skalifornia“, Teil 1)

Gitarre 1 (Groove)

let ring - - - - - /

T																			
A																			
B	5	7	5	6	5	5	5	3	3	3	5	5	5	5	5	5	5	5	5

Ein- und Ausstieg einer Melodiephrase auf einer Zählzeit 40

Gitarre 2 (Solo)

T																			
A																			
B	5	6	5	7	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5

Die Solostruktur/ Das Solobeispiel

Spannungsaufbau 🎸

In diesem Kapitel befassen wir uns weniger mit den Feinheiten des Improvisierens, wie wir es in den vorangegangenen Kapiteln getan haben. Jetzt stehen globalere Dinge wie der Spannungsaufbau und die Spannungskurve auf dem Programm.

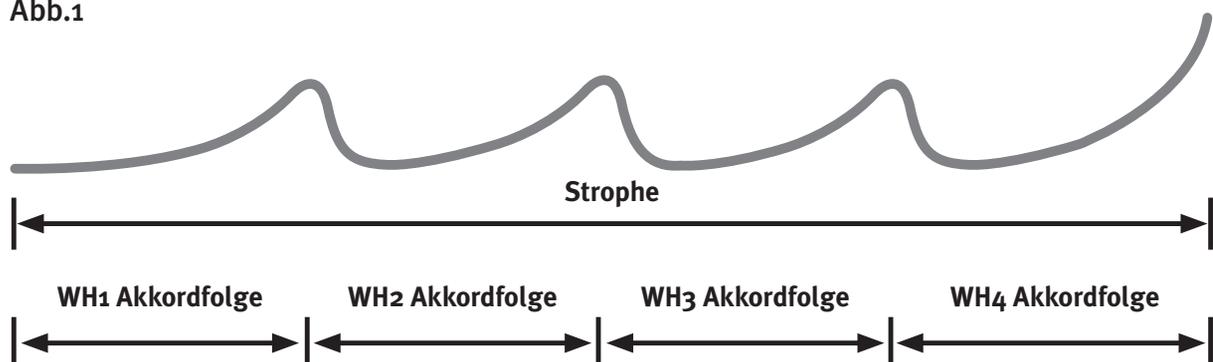
Wichtig

Das wichtigste Grundprinzip, von dem die Musik lebt, ist der stetige Wechsel von Spannungsaufbau und deren Auflösung.

Bevor wir uns aber mit den verschiedenen „Werkzeugen“ befassen, die wir zum Erzeugen von Spannung in unserer Improvisation einsetzen können, möchte ich den Bogen erst einmal etwas weiter spannen. Denn sog. Spannungskurven (also ein Wechsel von Aufbau und Auflösung von Spannung) gibt es nicht nur in Soloteilen, sondern auf allen Songebenen. In den folgenden Abbildungen sind diese von der kleinsten Einheit bis zum ganzen Song dargestellt: (WH = Wiederholung)

- innerhalb eines Songteiles (z. B. Intro, Strophe, Refrain, Zwischenteil, Solo), also von Wiederholung zu Wiederholung (Abb.1)
- von Songteil zu Songteil (z. B. Strophe → Refrain) (Abb.2)
- von Songanfang bis Songende (Abb.3)

Abb.1



Wie kommt eigentlich Spannung zustande? 🎸🎸🎸

A) Erzeugen von Spannung in Akkordbegleitungen

Um auch hier wieder mit der Harmonieebene zu beginnen, stelle ich dir nun die wesentlichsten „Werkzeuge“ zur Erzeugung von Spannung in einer Akkordbegleitung vor.

In einer Akkordbegleitung kann Spannung z. B. durch den Einsatz von **Dominanten (H228)** oder **Zwischendominanten (H241)**, die sich in der Regel in einen Dur- oder Mollakkord eine Quarte höher/Quinte tiefer auflösen, bewerkstelligt werden.

Um eine weniger starke Spannung zu erzeugen reicht es aber völlig aus, einem Tonika-Akkord einen (oder mehrere) der anderen sechs **Stufenakkorde (H226)** „gegenüberzustellen“. Verwendest du **terzverwandte (H234)** Stufenakkorde hintereinander, so wird dies kaum eine Spannungssteigerung ergeben, da diese ja bis auf einen Ton identisch sind. Gut eignen sich Akkorde, die im Schema der Stufenakkorde nebeneinander stehen (da sie keine identischen Töne beinhalten) oder eine Quarte/Quinte höher/oder tiefer liegen. Am deutlichsten ist diese Spannungssteigerung wahrzunehmen, wenn du mit der Tonika (Ruhepol) beginnst und dann zu einem oder mehreren der eben genannten Akkorde wechselst.

Nicht selten werden auch innerhalb eines Songs Teile in eine andere Tonart transponiert. Am häufigsten wechselt man in die **Paralleltonart (H217)**. Aber auch der Wechsel in „Nachbartonarten“ der Ursprungstonart des Songs im **Quinten-/Quartenzirkel (H214)** ist ein beliebtes Mittel, einen Song aufzupeppen oder eine andere Richtung zu geben. Da ja im zuletzt genannten Fall nur ein Ton der entsprechenden Tonleiter verändert werden muss, um in der anderen zu landen, ist so ein Tonartwechsel manchmal nur für geschulte Ohren wahrnehmbar. Aber gerade dieser subtile Wechsel der Tonarten ist das, was man in der Regel auch beabsichtigt. Es soll kein hörbarer „Bruch“ entstehen. Manchmal aber ist gerade dieser „Bruch“ erwünscht. Hierzu entfernt man sich im Quinten-/Quartenzirkel tonartmäßig weiter von der Ursprungstonart.

Seltener wird zur Spannungssteigerung eine sog. **Rückung (Q135)** verwendet:

- Entweder man verschiebt die ganze Akkordbegleitung ab einem bestimmten Punkt um einen Halbton nach oben (Richtung Tonabnehmer) und später wieder zurück (z. B. „Impressions“ von John Coltrane, „So What“ von Miles Davis oder „Freddie’s Dead“ von Curtis Mayfield).
- Oder es geht von einer Wiederholung eines Songteils oder mehrerer Songteile zur nächsten um einen Halbton nach oben, wie dies zum Beispiel bei dem Song „Dreadlock Holiday“ von 10cc oder „Woman“ von John Lennon der Fall ist. Auch in der Originalversion des Songs „Sunny“ von Bobby Hebb

Kapitel 8: Die Solostruktur/Das Solobeispiel

Solobeispiel

Um dir die oben genannten „Werkzeuge“ zur Spannungssteigerung und die Spannungskurve noch einmal zu verdeutlichen, habe ich dir folgendes Solo gebastelt. Die erste Version dient entweder als kurzes Solo oder lediglich als eine Art „Erkennungsmelodie“ (Takt 1-4), gefolgt von einer kurzen Solomelodie (Takt 5-8). Die „Erkennungsmelodie“ könnte dann im Laufe des Songs wiederholt werden und dann in das eigentliche Solo (Version 2) übergehen.

Hör dir das Solo an und versuche nachzuvollziehen/nachzufühlen, wo sich Spannung aufbaut, wo sie ihren Höhepunkt findet und wo sie sich wieder auflöst. Gerne kannst du dir dies auch aufzeichnen. Die Spannungskurve eines Solos muss nicht zwingend den oben beschriebenen Verläufen 1-3 entsprechen. Diese sollen lediglich als Beispiele dienen und häufig vorkommende Verläufe grob skizzieren. Du darfst also gerne ein wenig mehr ins Detail gehen und auch kleine Spannungsänderungen notieren.

Lies dir erst dann den folgenden Text durch und vergleiche dein Ergebnis mit den hier beschriebenen Spannungsverläufen.

Präge dir ein, mit welchen Stilmitteln („Werkzeugen“) die beiden „Zustände“ Spannung und Entspannung hier umgesetzt worden sind.

Versuche nachzuvollziehen, wo ich „Melodiebögen gespannt“ habe, also wo für dein Empfinden eine Melodie beginnt und wieder endet. Für mich stellt jede einzelne Melodie eine sinnvolle Einheit dar, die separat geübt werden sollte. Wichtiger jedoch ist mir bei dieser Übung, dass du ein Gefühl dafür entwickelst, wie wichtig das Einteilen eines Solos in Einzelmelodien ist. Es soll ja keine für das Ohr schwer nachvollziehbare Aneinanderreihung von Tönen werden. Ein Solo soll ins Ohr gehen, also einen Wiedererkennungswert besitzen.

Meist weisen lang klingende Töne oder längere Pausen auf ein Ende einer Melodiephrase hin. Nicht selten wird eine Melodie mit einem Auftakt, also einer Art Hinführung vorbereitet, die bereits am Ende des Vortaktes der eigentlichen Melodie beginnt. In Takt 4 (Zählzeit 4) von Version 1 findest du so einen Auftakt.

Melodie mit Abschluss (Version 1)

Zum Beispiel als „Einleitungs-/Erkennungsmelodie“ eines Songs, bevor der Gesang beginnt. Der Anfang wird evtl. später im Song als Einstieg ins „eigentliche Solo“ wiederholt.

Modales Spiel

Was haben Modes (Kirchentonarten), was andere Tonleitern (wie z. B. die Dur- oder Molltonleiter) nicht zu bieten haben?

Einer Dur- oder Molltonart werden oft Schwarz-Weiß-Begriffe wie „fröhlich“ und „traurig“ zugeordnet. Mit einer modalen Begleitung erzeugst du weitere interessante Stimmungen/Klangfarben, die du durch Verwendung der entsprechenden Tonleiter in deiner Improvisation unterstützen kannst.

Auf Seite 166 (Tabelle) in diesem Kapitel habe ich dir meine Assoziationen zu den einzelnen Modes mit Adjektiven beschrieben.

Um zu verstehen, was man unter modal im Allgemeinen oder einem modalen Song im Speziellen versteht, möchte ich dir erst einmal den Unterschied zwischen einer modalen und einer „normalen“ Akkordbegleitung erklären. Die Begleitung bildet ja bekanntlich das harmonische Fundament für eine Improvisation.

Erklärung der Begriffe Akkordfolge und modaler Vamp

Eine **Akkordfolge (Q89)** besteht meist aus mehreren verschiedenen Akkorden. In Pop- und Rocksongs sind es häufig vier Akkorde, die in Schleife wiederholt werden. In harmonisch komplizierteren Akkordfolgen, wie sie beispielsweise in Jazzsongs vorkommen, kann es gerne auch mal ein Vielfaches an Akkorden sein. In modalen Songs (häufig Funk-, Rock- oder Fusionsongs) finden wir hingegen sog. **modale Vamps (B165)**. Diese bestehen oft nur aus ein oder zwei Akkorden, manchmal auch nur aus einem **Single note riff (B257)**, dessen Töne in der Regel der Pentatonischen Tonleiter entnommen sind. Gerne, und das verleiht ihnen ja erst den modalen Charakter, ist ein Basston (der Grundton des Modes) sehr „dominant“.

Unterschied in der Art und Weise der Spannungserzeugung

In Akkordfolgen geht man häufig von einem tonalen Zentrum (Grundakkord, **Tonika (H228)**) aus und entfernt sich dann durch das Einbringen anderer **Stufenakkorde (H226)**. Diese haben im Vergleich zur Tonika mehr Spannung aufzuweisen und lösen sich anschließend oft wieder in selbige auf. So entsteht eine Spannungskurve.

Bei modalen Songs oder Songteilen bleibt das tonale Zentrum allgegenwärtig, auch wenn es hier zu einem Akkordwechsel kommt. Dies geschieht durch das Spielen eines sog. **Pedaltons (B255)** (Orgelpunktes), der als Grundton eines jeden Akkordes fungiert. Die Töne der einzelnen Akkorde werden

Kapitel 10: Modales Spiel

Modale Begleitung Backing Track 2 - „Mixolydian Dreams“ 35



Mode (Kirchentonart)	Tonleitertöne (in C-Dur)	Intervalle ab dem Mode-Grundton
Moll-Modes		
	kleine Terz (fettgedruckte Töne)	
dorisch	d – e – f – g – a – b – c	1 – 2 – b 3 – 4 – 5 – 6 – b 7
phrygisch	e – f – g – a – b – c – d	1 – b 2 – b 3 – 4 – 5 – b 6 – b 7
äolisch	a – b – c – d – e – f – g	1 – 2 – b 3 – 4 – 5 – b 6 – b 7
lokrisch	b – c – d – e – f – g – a	1 – b 2 – b 3 – 4 – b 5 – b 6 – b 7
Dur-Modes		
	große Terz (fettgedruckte Töne)	
ionisch	c – d – e – f – g – a – b	1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7
lydisch	f – g – a – b – c – d – e	1 – 2 – 3 – # 4 – 5 – 6 – 7
mixolydisch	g – a – b – c – d – e – f	1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – b 7

Wie du es sicher bereits von den Akkorden her kennst, gibt auch bei Tonleitern die entsprechende Terz ab dem Grundton Auskunft über das **Tongeschlecht** (Dur oder Moll) (B256). Beinhaltet eine Tonleiter eine kleine Terz (**b**3) ab dem Grundton, so handelt es sich um eine Moll-Tonleiter, ist es eine große Terz (3), so haben wir es mit einer Dur-Tonleiter zu tun.

Lösung

Beim ersten Beispiel (A dorisch) kommt zum Am⁷-Akkord der Ton ,b‘ (große Sekunde zum Akkordgrundton ,a‘) hinzu. Soweit kann es sich schon mal nur noch um A dorisch oder A äolisch handeln, da nur in diesen beiden Modes eine große Sekunde (2) vorkommt. Der Akkord D-Dur (der letzte Akkord im zweiten Takt) trennt nun endgültig die Spreu vom Weizen, da er die große Sexte (6) ,fis‘ ab dem Grundton ,a‘ des Modes beinhaltet. Die große Sexte kommt bei den Moll-Modes nur in der dorischen Tonleiter vor. Wir befinden uns also in A dorisch.

A-Moll-Pentatonik +3

Beispiel 2: Tonleiter zweimal einen Halbton nach unten verschoben, einen Fingersatz tiefer gelandet 54

Verwendung von Tönen der A-Moll-Pentatonik mit großer Terz (Takt 1), A-, As- und G-Moll-Pentatonik (Takt 2) und A Blues-Tonleiter mit großer Terz (Takt 3).

A-Moll-Pentatonik +3

As-Moll-Pentatonik

Kapitel 10: Modales Spiel

G-Moll-Pentatonik

III

A Blues-Tonleiter +3

II

Beispiel 3: Blues-Lick einen Halbton nach oben verschoben und zurück 55

Verwendung von Tönen der A Blues-Tonleiter (Takt 1; Takt 2, Zählzeit 1+2),
Ais Blues-Tonleiter (Takt 2, Zählzeit 3+4), A Blues-Tonleiter (Takt 3)

H H H

H

A Blues-Tonleiter

VII

Rhythmische Verschiebungen

Was sind rhythmische Verschiebungen und was bewirken sie?

Spielt man Tonfolgen mit regelmäßig verteilten Schwerpunkten, die nicht denen der vorgegebenen Taktart (z. B. 4/4) entsprechen, so spricht man von einer Rhythmischen Verschiebung. Am häufigsten kommt dies in binären (also nichttrioletischen) Rhythmen vor. Beispielsweise in Achtel- oder häufiger noch in Sechzehntelrhythmen.

Klingt schon in der Theorie kompliziert? Anhand folgender „Konstellation“ (Dreierverschiebung), die in der Praxis am häufigsten Verwendung findet, möchte ich dir dieses Thema verständlicher machen.

Dreiergruppen im Viererkontext

Wir unterteilen eine Melodie oder Tonleiter, die durchgehend Achtel- oder Sechzehntelnoten verwendet, in hörbare Dreiergruppen. Im einfachsten Fall wiederholen wir jeden Ton dreimal (Beispiel 1). Oder wir verwenden drei unterschiedliche Töne, wiederholen diese aber mehrmals (Beispiel 2). Gerne werden auch **Patterns (Q203)** aus drei Tönen verwendet (Beispiel 3), welche auf einer Wiederholung eines bestimmten „Strickmusters“ beruhen. In jedem dieser drei Beispiele liegt der Schwerpunkt der Melodie auf dem jeweils ersten Ton einer Dreiergruppe, die Schwerpunkte im Takt bleiben jedoch weiterhin auf den Zählzeiten 1-4. Und das ist der Clou an der Sache! Durch dieses „geordnete Durcheinander“ entsteht eine spürbare Unruhe bzw. Spannung. Und da Spannung Musik erst so richtig interessant macht, wird dieses „Tool“ in der Spielpraxis sehr oft eingesetzt.

Rhythmische Ausgangsbasis



Basic Skills 2: Diatonische Intervalle

Abb.6 🎧 77

T
A
B

Beispiel 1 🎸 🎧 78

T
A
B

T
A
B

T
A
B

T
A
B

Basic Skills 3

Harmonielehre – die vermeintlich graue Theorie

Auf den folgenden Seiten weihe ich dich Schritt für Schritt in die Geheimnisse der Harmonielehre ein. Eine gute Technik, ein Gefühl für die passenden Töne, ein dynamisches, ausdrucksstarkes Spiel, sind wesentliche Fähigkeiten, die einen guten Musiker ausmachen. Wer zudem kreativ mit Tönen „jonglieren“ (Improvisation, Songwriting) möchte, kommt dennoch kaum umhin, sich zudem eine Basis an Musiktheorie anzueignen.

Du wirst sehen: Aus ein paar wenigen Dingen lässt sich viel an praktischem Nutzen ziehen. Aha-Erlebnisse garantiert! Endlich werden Zusammenhänge klar, die bisher, wenn überhaupt, nur schemenhaft im „musikalischen Orbit“ herumwaberten.

Versuche mit den in diesem Kapitel vermittelten Inhalten spielerisch umzugehen. Probiere verschiedenste Akkordverbindungen und Tonleitern aus, finde Alternativen, analysiere deine Lieblingssongs oder -soli – und versuche das neue Wissen möglichst bald in eigene Ideen einfließen zu lassen.

Trotzdem annähernd alle Regeln der Harmonielehre auch praktisch nachvollziehbar sind, sollte immer dein Ohr entscheiden, ob etwas für dich stimmig klingt oder nicht!

Aber was ist Harmonielehre eigentlich?

Harmonielehre ist quasi die „Mathematik der Musik“. Hier gibt es feste Regeln, nach denen man Songs analysieren kann, um deren Aufbau und Systematik zu erfassen. Andersherum ist sie hilfreiches Mittel zur Komposition. Mithilfe der Harmonielehre kannst du auch, und das ist der eigentliche Sinn und Zweck dieses Kapitels, das passende Tonmaterial (Tonleitern) für deine Improvisation herausfinden. Folgende Themen erwarten dich:

- Der Quinten- und Quartenzirkel (S.214) 🎸
- Paralleltonarten/gleichnamige Tonarten (S.217) 🎸
- Intervalle (S.219) 🎸
- Drei- und Vierklänge (S.221) 🎸
- Umkehrungen (S.224) 🎸
- Stufenakkorde in einer Dur-Tonart (S.228) 🎸
- Haupt- und Nebenklänge/Die klassische Kadenz (S.228) 🎸
- Stufenakkorde in einer Moll-Tonart (S.232) 🎸
- Terzverwandtschaften (S.234) 🎸🎸🎸
- Harmonisch Moll/Melodisch Moll (S.237) 🎸🎸🎸
- Erweiterung des tonalen Raumes: 1. Zwischendominanten (S.241) 🎸🎸🎸
- Erweiterung des tonalen Raumes: 2. Borrowed chords (S.246) 🎸🎸🎸

Stufenakkorde in einer Dur-Tonart

Der praktische Nutzen ...

... für Solo/Improvisation

Mit diesem Tool kannst du die einzelnen Akkorde eines Songs oder Songteils in Funktionszusammenhang bringen und somit die vorherrschende Tonart – und damit die für deine Improvisation passende(n) Tonleiter(n) – bestimmen.

Das Wissen um die Stufenakkorde kann auch für das Verstehen und die praktische Anwendung der **diatonischen Intervalle (H219)** in einer Improvisation sehr hilfreich sein.

... für's Songwriting/zum Kreieren eigener Backing Tracks

Möchtest du einen Song in einer Dur-Tonart schreiben, hast du mit den sieben Stufenakkorden gleich die wichtigsten in diese Tonart passenden Akkorde parat.

Die Erklärung

Stufenakkorde sind die Drei- oder Vierklänge, die durch Terzschichtung von tonarteigenen (diatonischen) Tönen entstehen. Man nimmt einfach die Tonleitertöne der gewünschten Tonart und baut hierauf die Drei- oder Vierklänge auf, indem man sich nur der tonleitereigenen Töne bedient. Oder praktischer ausgedrückt: Du türmst dir auf den jeweiligen Grundton jeden zweiten darauf folgenden Tonleiterton. Du überspringst also immer einen Tonleiterton und bekommst so automatisch die diatonischen Terzen. Überspringst du zweimal einen Tonleiterton, so wird es ein Dreiklang, tust du dies dreimal, so erhältst du einen Vierklang. Grundlage im folgenden Beispiel ist die C-Dur-Tonleiter.

Beispiel C-Dur-Dreiklang:

c – (d) – e – (f) – g

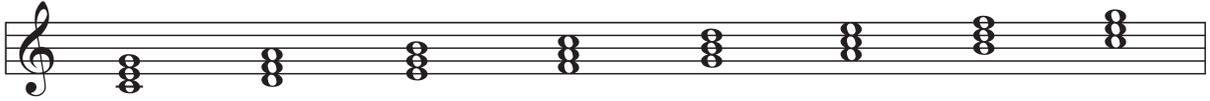
Beispiel C-Dur-Vierklang (C^{maj7}):

c – (d) – e – (f) – g – (a) – b

Drei- oder Vierklänge in ihrer Grundform, also NICHT als Umkehrung, erkennst du an der „Türmchenstruktur“ (alle Töne zwischen oder auf benachbarten Notelinien) im Notenbild.

Stufenakkorde in C-Dur:

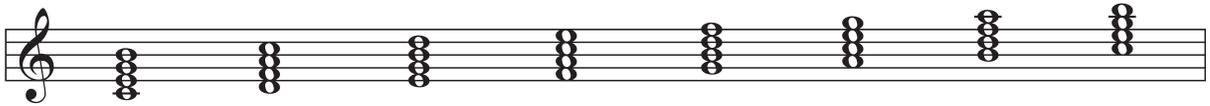
Stufendreiklänge



Name: C Dm Em F G Am B[°] C

Stufe: I II III IV V VI VII I

Stufenvierklänge



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

Stufe: I II III IV V VI VII
(B^{ø7})

Harmonisch Moll (HM)

Der praktische Nutzen ...

... für Solo/Improvisation

Die Harmonisch Moll-Tonleiter lässt sich grundsätzlich über Dur-Akkorde einsetzen, die sich eine Quarte höher/Quinte tiefer in Moll-Akkorde auflösen.

... für's Songwriting/zum Kreieren eigener Backing Tracks

Bei den Stufenakkorden in Dur finden wir auf der Stufe V einen Dur- oder Dominant-Septakkord vor, der eine Spannung aufbaut, die sich in die Dur-Tonika auflöst.

Bei den Stufenakkorden in Moll hingegen fehlt dem hier auf Stufe V stehenden Moll- oder Moll7-Akkord die nötige Spannung, um eine Dominantfunktion ausüben zu können. Mithilfe einer „künstlichen“ Dominante auf selber Stufe kannst du auch eine Moll-Tonika durch einen spannungsreichen Akkord vorbereiten.

Zudem lässt sich einem Song oder Songteil durch Einsatz dieser „neuen Stufe V“ einen „spanisch-orientalischen/klassischen Charakter“ verpassen.

Die Erklärung

Bevor ich näher auf Harmonisch Moll eingehe, möchte 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 (groß oder klein) ab dem Grundton für die Zuordnung zum Tongeschlecht Dur oder Moll ausschlaggebend. Dies gilt nicht nur für Akkorde, sondern auch für Tonleitern. Jede Moll-Tonleiter beinhaltet die kleine Terz ab dem Grundton. Alle anderen Töne sind (fast) variabel. Aus diesem Grunde gibt es auch nicht nur DIE Moll-Tonleiter.

Moll-Tonleiter	Tonleitertöne in C-Dur/A-Moll	Intervalle ab dem Grundton
Dorisch	d - e - f - g - a - b - c - d	1 - 2 - $\flat 3$ - 4 - 5 - 6 - $\flat 7$
Phrygisch	e - f - g - a - b - c - d - e	1 - $\flat 2$ - $\flat 3$ - 4 - 5 - $\flat 6$ - $\flat 7$
Äolisch	a - b - c - d - e - f - g - a	1 - 2 - $\flat 3$ - 4 - 5 - $\flat 6$ - $\flat 7$
Lokrisch	b - c - d - e - f - g - a - b	1 - $\flat 2$ - $\flat 3$ - 4 - $\flat 5$ - $\flat 6$ - $\flat 7$
Harmonisch Moll	a - b - c - d - e - f - g \sharp - a	1 - 2 - $\flat 3$ - 4 - 5 - $\flat 6$ - 7
Melodisch Moll	a - b - c - d - e - f \sharp - g \sharp - a	1 - 2 - $\flat 3$ - 4 - 5 - 6 - 7

Fett gedruckte Buchstaben: kleine Terz der Moll-Tonleiter

2. Borrowed chords

Auch die im Folgenden behandelten Borrowed chords erweitern den tonalen Raum, da sie nicht den Stufenakkorden der Tonart entsprechen und somit tonartfremde Töne beinhalten.

Der praktische Nutzen ...

... für Solo/Improvisation

Durch einen Borrowed chord können völlig neue (meist recht interessante) „Wendungen“ innerhalb einer Tonart entstehen. Um so einen tonartfremden Akkord solistisch zu berücksichtigen, bedarf es mehr oder weniger kleiner Veränderungen in der Tonleiter der Tonart.

... für's Songwriting/zum Kreieren eigener Backing Tracks

Als tonartfremde Akkorde hast du ja bereits die **Zwischendominanten (H241)** und unter **Harmonisch Moll (H237)** den Dur-Akkord auf der Stufe V kennengelernt. Borrowed chords erweitern wie diese unseren tonalen Raum, sodass wir für das Kreieren von Songs nicht nur auf die sieben Stufenakkorde angewiesen sind. Es werden weitere Akkordkombinationen möglich.

Die Erklärung

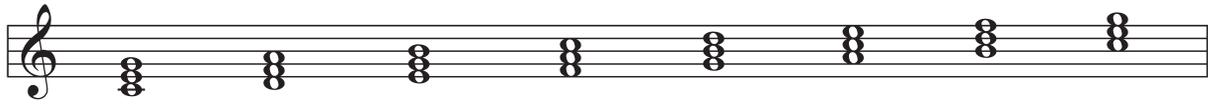
„Ausgeborgte Akkorde“ sind Akkorde einer Dur- oder Moll-Tonart, die aus den Stufenakkorden der **gleichnamigen Tonart (H218)** entliehen sind. Unter gleichnamiger Tonart versteht man eine Tonart des anderen Tongeschlechts (Dur oder Moll) mit selbem Grundton. Diese Tonarten sind im **Quinten-/Quarten-Zirkel (H214)** immer drei Tonarten voneinander entfernt und weisen entsprechend drei unterschiedliche Töne auf. Ist ein Song beispielsweise in der Tonart C-Dur geschrieben, so entnimmt man sich hierfür Stufenakkorde aus der Tonart C-Moll.

Hinweis

In der Regel integriert man Stufenakkorde aus einer Moll-Tonart in die gleichnamige Dur-Tonart. Die Integration von Stufenakkorden einer Dur-Tonart in eine Moll-Tonart ist eher selten. Aus diesem Grunde beschränke ich mich im Folgenden auch auf Beispiele in Dur-Tonarten.

Gleichnamige Tonarten:

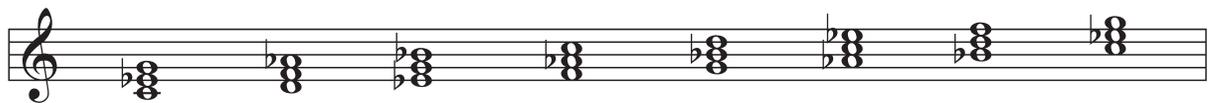
Stufendreiklänge in C-Dur



Name: C Dm Em F G Am B[°] C

Stufe: I II III IV V VI VII I

Stufendreiklänge in C-Moll



Name: Cm D[°] E[♭] Fm Gm A[♭] B[♭] Cm

Stufe: I II [♭]III IVm Vm [♭]VI [♭]VII I

Natürlich kannst du Borrowed chords auch als Vierklang verwenden. Diese Entscheidung trifft am besten dein Ohr. Wie harmoniert der Borrowed chord mit den anderen Drei- oder Vierklängen der Akkordfolge? Auch die Frage, was der gewählten Stilistik eher dienlich ist, solltest du in deine Auswahl miteinbeziehen.

Grundsätzlich können alle Stufenakkorde aus einer Moll-Tonart in deren gleichnamige Dur-Tonart „importiert“ werden. In der Praxis unserer „modernen Musik“ (mal abgesehen vom Jazz) beschränkt man sich allerdings in der Regel auf die Akkorde der Stufen [♭]III, IVm, Vm, [♭]VI und [♭]VII. Als Vierklänge wären diese Stufen: [♭]III^{maj7}, IVm⁷, Vm⁷, [♭]VI^{maj7}, [♭]VII⁷.

Die Stufe IVm wird auch als „vermollte Subdominante“ (engl. Subdominant minor) bezeichnet, da sie auf der Stufe der ursprünglichen Dur-Subdominante steht. Sie wirkt wie eine Dominante auf den Tonika-Akkord in Dur.

Die Stufe [♭]VII als sog. Doppelsubdominante (Subdominante der Subdominante) wird als Vierklang auch gerne mal als Maj7-Akkord verwendet.

Die Grundtöne der Borrowed chords auf den Stufen IVm und Vm liegen auf Grundtönen der Stufenakkorde der Dur-Tonart, was bei den Grundtönen der übrigen Borrowed chords nicht der Fall ist.

Bei den Zwischendominanten ist ganz klar definiert, in welchem Verhältnis (Intervall) sie zum Auflösungsakkord stehen und dass sie „Spannungsakkorde“ sind. Borrowed chords hingegen sind grundsätzlich weder der Spannungs- noch der Auflösungs-Fraktion zuzuordnen. Je nachdem, wo sie im Kontext der Dur-Tonart eingefügt werden, können sie die eine oder andere

Staccato

Kurz gespielte Note. Ein Ton wird kürzer gespielt, als es der Notenwert eigentlich vorschreibt.

In der Notation oder der Gitarrentabulatur wird ein Staccato durch einen kleinen Punkt über bzw. unter der Note dargestellt. Achtung: Punktierte Noten, die den eigentlichen Notenwert noch einmal um die Hälfte verlängern, bekommen auch einen kleinen Punkt verpasst. Dieser steht allerdings immer HINTER dem Notenkopf!

Pinch harmonic

Der Daumen der Schlaghand berührt während des Anschlags einer Saite mit dem Plektrum die angeschlagene Saite, gibt den Kontakt zur Saite aber sofort wieder auf, damit die Saite frei schwingen kann. Es entsteht, je nachdem wo im Verlauf einer Saite der Anschlag erfolgt, ein bestimmter Oberton. In Rock und Metal häufig angewendete Technik.

Dead note

Die Finger der Greifhand lassen den Druck von den Saiten (halten aber weiterhin Kontakt), während die Schlaghand die Saiten anschlägt. Es entsteht ein schabendes, perkussives Geräusch.

Dead notes verleihen einer einfachen Begleitrhythmik oft das nötige Quäntchen an Spritzigkeit. Sie finden Verwendung in praktisch allen Stilikosten (vermehrt aber im Funk), oft anstatt eines Akkordes (also über mehrere Saiten gespielt) oder auch als **Single notes** in einem **Single note riff**/einer **Single note line (B257)**. Die Gitarrenstimme in Backing Track 2 „Mixolydian Dreams“ spielt ein solches Single note riff mit Dead notes (Noten/TABs in Kapitel 10 auf S. 168).

Harmonielehre/Theorie

diatonisch

Auf die zu einer Tonart bzw. Tonleiter gehörenden Töne bezogen. So sind die in Kapitel Basic Skills 2 auf Seite 207 erklärten diatonischen Intervalle jene Intervalle, welche zwischen den einzelnen Tönen der zugrunde liegenden Tonleiter entstehen. Man bewegt sich strikt in einer Tonart, bedient sich also nur der in ihr vorkommenden Töne.