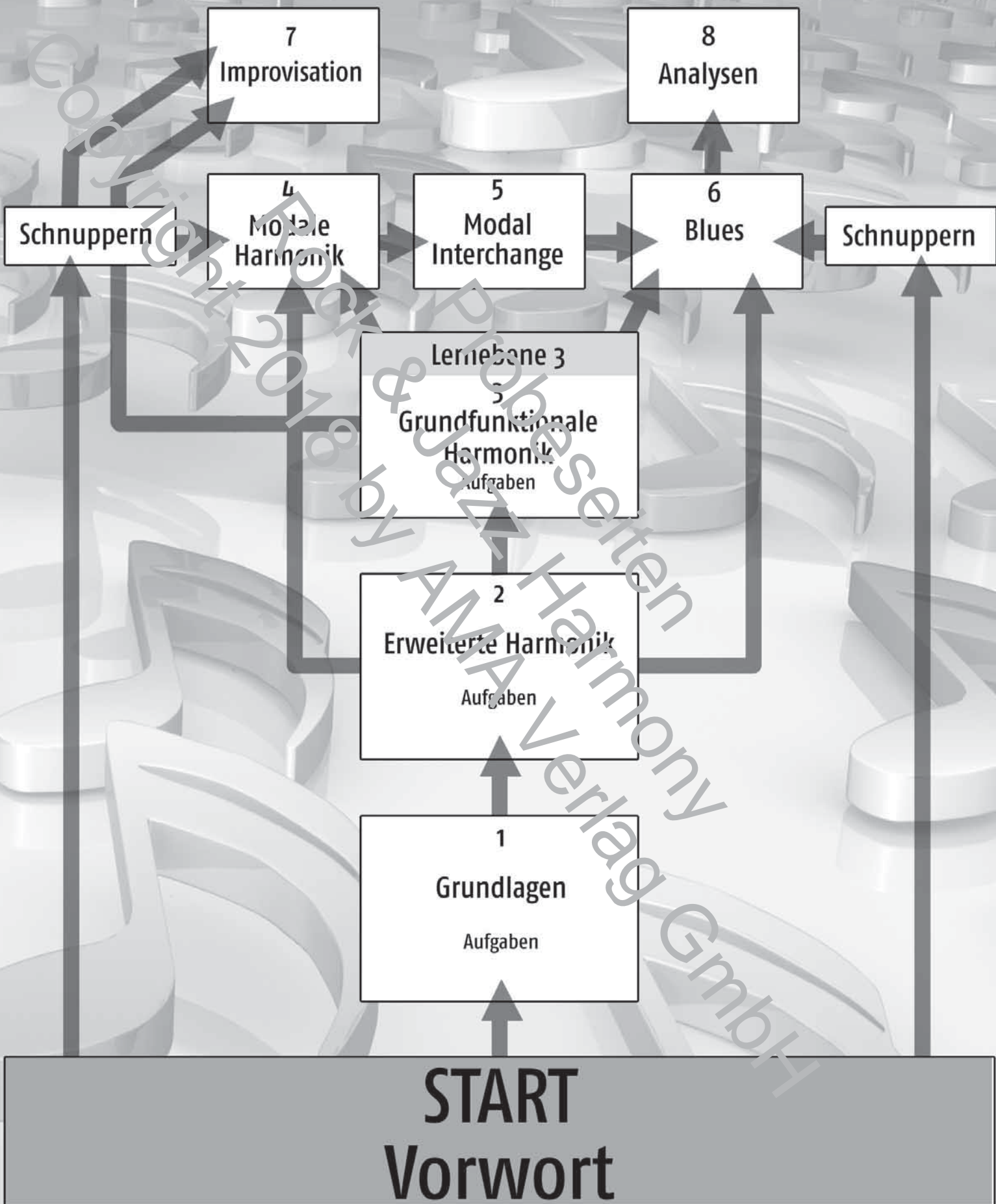


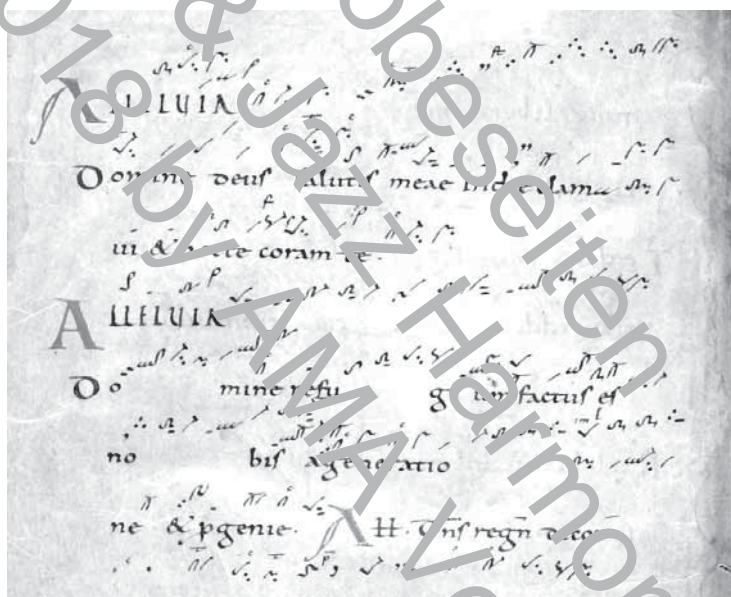
# FAHRPLAN



# NOTENLESEN: EIN CRASHKURS IN 5 MINUTEN

Eines Tages, sagen wir samstags in der Antike, saßen unsere Musikervorfahren um ein gemütliches Feuer herum, becherten, was das Zeug hielt und sangen laut und lange. Als am nächsten Tag der Kater nachließ, erinnerten sich manche, dass eines von den vielen Liedern besonders schön gewesen war. Dumm nur, dass sich keiner mehr so recht an die Melodie erinnern konnte. So viel sie auch probierten, sie bekamen den Song nicht mehr zusammen. Er war für immer verloren, aber der Drang, Musik irgendwie festzuhalten, war geboren.

Im Anfangsstadium der Notenschrift hielt man Melodien mit Hilfe von Zeichen fest, die uns heute wie eine Geheimschrift vorkommen. Die Zeichen, die Vorläufer unseres heutigen Notensystems sind, nennt man *Neumen*. Melodien konnte man damit allerdings nicht exakt notieren, die Neumen dienten eher als eine Art Gedächtnisstütze.



St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 359, Page 148 (www.e-codices.unifr.ch)

Neumen aus dem 10. Jahrhundert n. Chr.

Einen deutlichen Schub in der Notation von Musik gab es vor ca. 1.000 Jahren durch Guido von Arezzo. Er entwickelte ein System von vier Linien, in dem die Töne *auf* oder *zwischen* die Linien notiert wurden. Schaut euch dazu die nächste Abbildung an.

Die Töne selbst wurden nach dem Alphabet benannt:

A – B – C – D – E – F – G

Diese sieben Töne A, B, C, D, E, F und G nennt man heute *Stammtöne*. Die Abstände zwischen den Stammtönen bestehen entweder aus Ganz- oder Halbtonschritten. Dadurch reichen sieben Töne aus, um eine Oktave zu füllen; nach G kommt deswegen wieder A, eine Oktave ist erreicht, und alles kann von vorne losgehen.



Photo by Asitir

So sahen die ersten Noten aus

Zurück zu Guido von Arezzo, denn ein Schritt zum fertigen Notensystem fehlte noch. Wie hieß denn jetzt eine Note *konkret*, die im Linien-system zum Beispiel auf der zweiten Linie von unten lag? Das System musste noch definiert werden, es brauchte einen Zugang, eine Art Schlüssel, eben einen *Notenschlüssel*!

Der Notenschlüssel im später auf fünf Linien angewachsenen Notensystem heißt auch *G-Schlüssel*, weil er festlegt, wo das G liegt. Ein weiterer Name für den G-Schlüssel lautet *Violinschlüssel*.



Der G-Schlüssel



Auf der zweiten Linie liegt das G in diesem Kringel



Die Note G

Nach dem G kommt wieder das A, das „eins weiter“, nämlich *zwischen* der zweiten und dritten Linie liegt. Auf das A folgt das B, das dann wieder *auf* der dritten Linie liegt und so weiter. Noten werden also prinzipiell immer *auf* einer Linie oder *zwischen* zwei Linien notiert.



Immer eins weiterzählen: G, A, B

# POWERCHORDS

Der *Powerchord* wird in vielen Harmonielehrebüchern ziemlich stiefmütterlich behandelt. Man findet ihn häufig auch gar nicht erwähnt, obwohl er *der* prägende Sound gitarrenorientierter Rockmusik seit mehr als 40 Jahren ist – und deshalb in diesem Buch vorkommen muss.

Warum wird der Powerchord so häufig ausgeblendet? Antwort: Der Powerchord ist im harmonisch korrekten Sinne gar kein Akkord, denn ihm fehlt der mittlere Ton, die Terz. Dem Powerchord verbleiben damit zwei Töne, nämlich Grundton und Quinte –, und zwar die reine Quinte.

Wie aber kann ein Akkord, der gar keiner ist, eigentlich in den Club der Akkorde eintrifft? Der Powerchord *bezieht* sich immer auf einen Dur- oder Molldreiklang; besser gesagt, er wird stellvertretend für Dur- oder Molldreiklänge gespielt. Wegen seiner reinen Quinte wird der Powerchord nicht anstelle von verminderten oder übermäßigen Dreiklängen gespielt. Die Schreibweise für den Powerchord in der Rockmusik ist ein Großbuchstabe für den Grundton plus die Ziffer 5, zum Beispiel A5. Eine alternative Schreibweise bezogen auf den Powerchord A5 ist A(om3). Dabei steht die Abkürzung *om* für das englische *omit*, zu Deutsch: weglassen; also om 3 = weglassen der Terz. Der Zusatz (om3) wird eher im Jazz verwendet. Hier der Powerchord A5 in seiner Grundform:



Powerchord in Grundform

**Hinweis** Das Powerchord-Kapitel ist gitarrenorientiert. Daher sind sämtliche Powerchord-Beispiele dieses Kapitels in der für Gitarre richtigen Oktavlage notiert (siehe „Oktavlagen“, Seite 42). Ihr erkennt dies an der kleinen 8 unter dem Violinschlüssel, die man leicht übersehen kann. Nichtgitarristen müssen daher alle Powerchord-Beispiele eine Oktave tiefer spielen.



## Varianten des Powerchords

Die Geburtsstunde des Powerchords liegt irgendwo Anfang des letzten Jahrhunderts, als Bluesgitarristen damit begannen, ihren Gesang auf der Gitarre zu begleiten. Basierend auf diesen Begleittechniken entwickelte sich in den 1950er Jahren eine für den Rock'n'Roll typische Begleitfigur, bei der die Quinte des Powerchords im Wechsel mit einer großen Sexte gespielt wurde. Im folgenden Beispiel sieht ihr den Powerchord A5, mit der (reinen) Quinte *e* und einer großen Sexte (siehe „Intervalle“, Seite 50) *fis* im Wechsel:



Powerchord gr. 6

Rock-'n'-Roll-Begleitfigur mit Powerchord A5

Diese Figur ist zeitlos und sie wird in rhythmischen Variationen auch heute noch gespielt, wie ihr an folgendem Beispiel von My Chemical Romance und ihrem Hit „Teenagers“ jeweils in der ersten Takthälfte sehen könnt

E5

Rock-'n'-Roll-Begleitfigur mit Powerchord E5 bei „Teenagers“

Nachdem die Gitarristen Mitte der 1950er Jahre begannen, mit verzerrtem Klang zu spielen, entwickelte sich auch der Powerchord weiter. Neben der oben gezeigten Grundform kann man den Grundton oktavieren, wodurch der Powerchord dann drei Töne besitzt und fetter klingt.

A5

Powerchord mit oktaviertem Grundton

# TENSIONS: OPTIONEN UND ALTERATIONEN

Die harmonische Vielfalt der Rock- und Jazzmusik ist mit einem Vierklang noch längst nicht am Ende angelangt. Ihr könnt Vierklängen noch weitere Töne hinzufügen, nämlich *Optionen* und *Alterationen*, die zusammengefasst als *Tensions* bezeichnet werden. Dabei steht das englische Wort „Tensions“ für eine Abkürzung des Wortes „Extensions“, zu deutsch: Erweiterungen. „Erweiterungen“ jedoch, als deutscher Überbegriff für Optionen und Alterationen, ist nicht gebräuchlich. (Allenfalls könnte man im Deutschen von „Akkorderweiterungen“ sprechen.)

Tensions sind Akkordtöne oberhalb der Vierklangsebene und kommen mehrheitlich in der Jazzmusik vor. Sie bereichern aber auch die Klangwelt der Pop- und Rockmusik, wenn man nicht gleich mit der Tür ins Haus fällt. Tensions müssen gut abgestimmt sein und können nicht einfach mir nichts, dir nichts in jedem Stil verwendet werden.

Die klanglichen Möglichkeiten, die durch Tensions entstehen, drücken sich auch in der Analyse aus, die entsprechend umfangreich ausfällt. Tensions sind nicht nur ein bisschen Wimperntusche für Akkorde sondern ein ganzes Kosmetikgeschäft. Beginnen wir mit den Optionen.

## Optionen

Das Wort Optionen darf wörtlich im Sinne von Wahlmöglichkeit verstanden werden, denn es steht dem Musiker frei, einen Akkord entsprechend zu erweitern, *wenn es die musikalische Situation erlaubt* oder, wie häufig im Jazz, geradezu erfordert. Man spricht im Zusammenhang von Optionen bzw. von Optionstönen auch von Farbtönen (*colour notes*) oder von Klangfärbungen eines Akkordes. Wichtig: Optionstöne können einen Klang bereichern, ihn färben. Sie sind jedoch nicht dazu gedacht, den Klang in Unruhe zu versetzen! Diese Aufgabe obliegt den Alterationen; dazu mehr im entsprechenden Abschnitt.

Wie ihr Optionstöne erhaltet, verrät uns die *Große-None-Regel*:

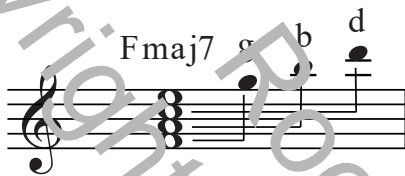


### Große-None-Regel

- Einem Akkord können die Töne hinzugefügt werden, die, bezogen auf die Dreiklangstöne, das Intervall einer großen None bilden.

Ich habe mir erlaubt, die Regel aus Amerika zu übernehmen und einzudeutschen. Am Berklee College of Music (Boston, USA) wird sie als „a ninth above a chord tone rule“ bezeichnet und gelehrt. Die Große-None-Regel gibt euch die Optionstöne an die Hand, die ihr von allen *theoretisch möglichen* Tönen einem Akkord auch *tatsächlich* hinzufügen könnt. Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um einen Drei- oder Vierklang handelt; große Nonen, und damit die Optionen, werden nur von Grundton, Terz und Quinte eines Akkordes gebildet.

Nehmen wir als Beispiel einen Fmaj7-Akkord. Eine große None über dem Grundton *f* ergibt ein *g*, eine große None über *a* ist ein *b*, und eine große None über *c* ist ein *d*. Die Optionstöne für einen Fmaj7-Akkord lauten also:



Große Nonen über den Dreiklangstönen: Optionstöne

In der folgenden Analyse von Tensions bleibe ich beim Grundton *f* für alle Qualitäten.

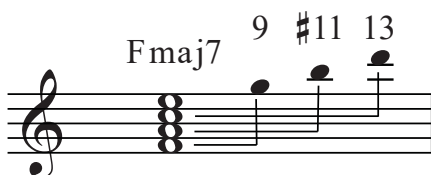
### Benennung der Optionen im Akkordsymbol

Um zu verstehen, wie Optionstöne im Akkordsymbol benannt und notiert werden, ist es sinnvoll, wenn wir noch einmal den Zusammenhang von Intervallen und der Zahlendarstellung im Akkordsymbol aus dem vorangegangenen Kapitel wiederholen. Bleiben wir dazu gedanklich für einen Moment beim Fmaj7-Akkord und seinen Optionstönen. Die Optionstöne *g*, *b* und *d* des Fmaj7-Akkordes bilden zum Grundton *f* des Akkordes Intervalle. Diese werden wie die Töne eines Drei- oder Vierklangs entsprechend mit Zahlen dargestellt und auf Optionsebene auch so ausgesprochen. Beispiele:

*f-g* ist eine große None: *g* ist „die 9“.

*f-b* ist eine übermäßige Undezime: *b* ist „die #11“.

*f-d* ist eine große Tredezime: *d* ist „die 13“.



Optionen 9, #11 und 13

# ZWISCHENDOMINANTEN

Seht euch folgende Akkordfortschreitung in E $\flat$ -Dur an:

I $maj7$	?	II $m7$	V $7$	I $maj7$
E $\flat$ $maj7$	C $7$	F $m7$	B $\flat$ $7$	E $\flat$ $maj7$



51

Welche Funktion besitzt C $7$ ?

Eine Analyse fördert zu nächst einmal folgendes Ergebnis zutage: Drei Akkorde, E $\flat$  $maj7$ , F $m7$  und B $\flat$  $7$  (Stufen I, II, und V) kommen in E $\flat$ -Dur vor. Darüber hinaus seht ihr den Ganzschluss V-I, B $\flat$  $7$ -E $\flat$  $maj7$  im Zusammenhang mit einer II-V-I-Kadenz in E $\flat$ -Dur. Doch wie ist C $7$  nun zu bewerten? Wenn ihr euch gedanklich für einen Moment von E $\flat$ -Dur löst und euch das Akkordpaar C $7$ -F $m7$  isoliert betrachtet, stellt ihr fest, dass es sich um einen Ganzschluss in F Moll handelt! Es entsteht der für einen Ganzschluss typische Sound von Spannung und Ruhe. Dies ist in unserer Beispielfolge jedoch nur von kurzer Dauer, denn die Kadenz schreitet unaufhaltsam ihrem eigentlichen Ende entgegen und damit der Tonika E $\flat$  $maj7$ . Damit kommt es innerhalb der Folge C $7$ -F $m7$  nur zu einer *zwischenzeitlichen* Auflösung.

Und nun ist das Rätsel um den C $7$ -Akkord gelöst. Eine V-I-Beziehung mit einer zwischenzeitlichen Auflösung in einen Stufenakkord verleiht C $7$  in dieser Folge den Terminus *Zwischendominante*. Mit zwischenzeitlicher Auflösung ist gemeint, dass das Ohr für einen Augenblick die Tonart annimmt, in der die *Zwischendominante* (ZD) eine Primärdominante wäre. Im Englischen spricht man hier zutreffend vom „key of the moment“.

Mit *Zwischendominanten* und dem Leittoncharakter ihrer Terz lässt sich schöne chromatische Stimmführung bewerkstelligen, die die gleiche Beliebtheit und Verbreitung von *Zwischendominanten* erklärt. In der obigen Folge zum Beispiel ist dies die Bewegung der Töne *es* (Grundton von E $\flat$  $maj7$ ) zu *e* (Terz von C $7$ ) und weiter zu *f* (Grundton von F $m7$ ).

**Hinweis** Für *Zwischendominanten* existiert mittlerweile auch der Begriff *Sekundärdominante*. Dieser Begriff wurde dem Englischen entliehen und eingedeutscht. Englischsprachig bedeutet *Zwischendominante* „secondary dominant“.

Abstrakt gesehen lassen sich *Zwischendominanten* so darstellen:



## DAS VIERTE ELEMENT

**E**in umfassendes harmonisches Verständnis der Rock- und Jazzmusik wird, neben den beiden Säulen grund- und modalfunktionaler Harmonik sowie dem Dominantblues, erst durch *Modal Interchange* möglich. Modal Interchange komplettiert die Theorie der Rock- und Jazzmusik! Dabei stellt Modal Interchange keine eigene Form der Harmonik dar, sondern ist ein Analyseprinzip.

Ihr werdet im weiteren Verlauf feststellen, dass sich manches harmonische Fragezeichen, über das ihr trotz Kenntnis grund- und modalfunktionaler Harmonik gestolpert seid, in Luft auflösen wird.

Bei Modal Interchange passiert Folgendes: In der Tonart eines Songs treten Akkorde auf, die sich aus theoretischer Sicht der vorherrschenden Tonart des Songs oder Songteils – unabhängig davon, ob grund- oder modalfunktional – nicht mehr erklären lassen. Wenn sich das Ohr in einer Tonart zu Hause fühlt, auf einmal einen ungewöhnlichen Akkord registriert und dann sagt: „Ui, was war das denn?“, dann ist es mit großer Wahrscheinlichkeit Modal Interchange begegnet.

### Der Modal-Interchange-Effekt

Lasst uns gleich mit einem Beispiel beginnen. Hier die ersten vier Takte des Jazzsongs „Dolphin Dance“. Ich gebe hier die Changes wieder, die häufig gespielt werden.

Imaj7  
Ebmaj7

Vm7?  
Bbm7

Imaj7  
Ebmaj7

IIIm7/b5 V7/VI  
Dm7/b5 G7

Anfang von „Dolphin Dance“

Die vorherrschende Tonart des Intros von „Dolphin Dance“ ist E $\flat$ -Dur. Was macht aber der B $\flat$ m7-Akkord in Takt 2? Kurze Antwort: In E $\flat$ -Dur gar nichts! Leitereigen auf der V. Stufe von E $\flat$ -Dur steht ein B $\flat$ 7-Akkord. Welche (grundfunktionale) Funktion könnte der B $\flat$ m7-Akkord hier besitzen? Eine Zwischendominante z. B. kann B $\flat$ m7 aufgrund seiner Qualität natürlich nicht sein. Ebenso wenig ist B $\flat$ m7 hier etwa eine vorangestellte II. Stufe einer nachfolgenden II-V-Kadenz. In welche Richtung ihr auch denkt, es gibt für den B $\flat$ m7-Akkord in der Intro von „Dolphin Dance“ keine befriedigende Erklärung auf Basis grundfunktionaler Harmonik.

An dieser Stelle tritt nun Modal Interchange ins Rampenlicht. Wie lässt sich der B $\flat$ m7-Akkord erklären? Durch einen Wechsel von Skalen. Die Skala der vorherrschenden

Tonart der Intro ist  $E\flat$ -Dur bzw.  $E\flat$ -Ionisch. (Lydisch kommt wegen der Melodie an dieser Stelle nicht infrage.) Nun wechselt ihr die Skala von  $E\flat$ -Ionisch zu  $E\flat$ -Mixolydisch. In  $E\flat$ -Mixolydisch findet ihr auf der V. Stufe unseren Protagonisten, den  $B\flat m7$ -Akkord. Schaut euch dies in der folgenden Darstellung an:

Imaj7  
 $E\flat$ maj7

Vm7  
 $B\flat$ m7

$E\flat$ -Ionisch  
mit Vm7

I7  
 $E\flat$ 7

Vm7  
 $B\flat$ m7

$E\flat$ -Mixolydisch

$B\flat m7$  aus  $E\flat$ -Mixolydisch

Für die Analyse benötigen wir also zwei Skalen – mit  $E\flat$ -Ionisch die Leiter der vorherrschenden Tonart und die Leiter  $E\flat$ -Mixolydisch, um den  $B\flat m7$ -Akkord zu erklären.

## Das Uni-poly-Prinzip

Wie ihr am Beispiel von „Dolphin Dance“ sehen konntet, sind bei einer Analyse mit Modal Interchange in erster Linie Skalen beteiligt. Diese *wechselwirken* miteinander und stehen dabei in einem bestimmten Verhältnis, wie ihr gleich sehen werdet. Die Beziehungen der durch Modal Interchange wechselwirkenden Skalen lassen sich mit folgenden drei Begriffspaaren beschreiben:

1. Gleicher Grundton – unterschiedliche Leiter  
unitonal – polymodal
2. Unterschiedlicher Grundton – gleiche Leiter  
polytonal – unimodal
3. Unterschiedlicher Grundton – unterschiedliche Leiter  
polytonal – polymodal

Jetzt bitte nicht erschrecken. Was sich so wissenschaftlich liest, lässt sich leicht übersetzen. Bleiben wir dazu bei „Dolphin Dance“. Ihr seht von zwei gleichen – *uni* – Grundtönen

## Vorzeichen beim Blues

### Dominantblues

Durch die Qualität Dominantsieben der Stufen I, IV und V beim Dominantblues kann man den Dominantblues aus grundfunktionalem Blickwinkel nicht einer bestimmten Tonart zuordnen. Demzufolge gibt es auch kein „richtig oder falsch“ bei der Angabe von Vorzeichen.

Folgende Verfahrensweise hat sich beim Dominantblues hinsichtlich seiner Vorzeichen etabliert: Ein Dominantblues erhält die gleichen Vorzeichen wie die entsprechende grundfunktionale Dur-tonart; ein Dominantblues in F erhält die Vorzeichen von F-Dur, ein Dominantblues in B $\flat$  die Vorzeichen von B $\flat$ -Dur und so weiter.

Aufgrund der harmonischen Besonderheit des Dominantblues kommt es im Zusammenhang mit den Vorzeichen vermehrt zu Auflösungs- und Versetzungszeichen.

### Mollblues

Weil die Harmonik des Mollblues grundfunktionaler Mollharmonik entspricht, müsst ihr bei den Vorzeichen keine gedankliche Hilfskonstruktion wie beim Dominantblues bemühen. Ein Mollblues besitzt dieselben Vorzeichen wie die entsprechende gleichnamige Molltonart. So erhält zum Beispiel ein Mollblues in G die Vorzeichen von G-Moll, ein Mollblues in B $\flat$  die Vorzeichen von B $\flat$ -Moll. Da die Harmonik eines Mollblues grundfunktional ist, kommt es – im Gegensatz zum Dominantblues – zu keinem erhöhten Aufkommen von Auflösungs- und Versetzungszeichen.

## MELODIK DES BLUES

Neben der bestimmenden Grundfarbe der Mollpentatonik und den Akkordtönen der Dominantseptakkorde bestehen Melodien und Improvisationen des Blues jedoch oft aus weiteren Tönen, auf die ich gleich im Anschluss zu sprechen komme. Damit wir wissen, wovon wir sprechen, hier eine Transkription der Bluesaufnahme von Bessie Smiths „House Rent Blues“, dessen Form wir uns bereits oben angeschaut haben.

E $\flat$ 7

- 32 ct

On a cold,



2  $Bb7$  - 32 ct - 76 ct  $Eb7$   
 dark — and storm - y night, —

4 - 45 ct  $Ab7$   
 on — a cold, — dark and storm - y night.

7  $Eb7$  - 48 ct  $Bb7$   
 They wan - na put me out, —

10 - 54 ct  $Eb7$   $Eb7$   $Bb7$   
 and it wasn't day - light —

### Transkription der ersten Strophe von Bessie Smiths „House Rent Blues“

Warum untersuchen wir gerade Bessie Smith? Bessie Smith wird als eine der prägenden Sängerinnen des Blues angesehen. In ihren Blues-Interpretationen finden sich alle Stilmittel des Blues wieder. Die hier vorgestellten Aufnahmen von Bessie Smith stammen alle aus den 1920er Jahren; der Blues war also erst ca. 40 Jahre alt. Mit 17 Jahren (1912) wurde Bessie Smith Tänzerin eines Ensembles, in dem auch die einflussreiche Blues-Sängerin Ma Rainey sang. Mit Bessie Smiths Aufnahmen haben wir es mit Stücken aus der Frühphase des Blues zu tun, die nachfolgende Musiker durch die gesamte Jazz-, Rock- und Bluesgeschichte hindurch prägten.

Die Pfeile im Notenbeispiel des „House Rent Blues“ markieren Glissandi. Die quadratischen Noten sind die legendären *Blue Notes*, auf die wir gleich noch genauer eingehen werden. Die Tonhöhen der Blue Notes habe ich mit einer speziellen Software gemessen. Die über den quadratischen Noten angegebenen Zahlen beziehen sich auf die Einheit Cent<sup>2</sup> (ct) und beschreiben die Abweichung von der „korrekten“ Intonation; im Fall der Blue Notes immer nach unten, daher das Minuszeichen. Wenn eine Blue Note, wie z. B. in Takt 4 des „House Rent Blues“, mit -45 ct angegeben wird, bedeutet dies, dass der Ton fast einen Viertelton zu tief intoniert wurde.

2 Im heutigen westlichen Tonsystem wird der kleinste Abstand zwischen zwei Tönen, der Halbtonschritt, mit 100 Cent definiert.