

Abi von Reininghaus

in vivo.
guitar

Gitarre
erkennen
verstehen
spielen

Mit CD



IN VIVO GUITAR

ALLGEMEINE THEORETISCHE GRUNDLAGEN

MELODISCHE GRUNDLAGEN

HARMONISCHE GRUNDLAGEN

GRUNDAKKORDE UND KIRCHENTONLEITERN

DREIKLÄNGE

ARPEGGIEN

ALTERNATIVE FORMEN DER IMPROVISATION

LERNSTRATEGIEN UND ÜBUNGSMETHODEN

SPIELTECHNIK

Die in diesem Buch enthaltenen Originallieder, Textunterlegungen, Fassungen und Übertragungen sind urheberrechtlich geschützt.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Verfügungsberechtigten.

Alle Rechte vorbehalten.

Layout & Gestaltung:	Helmut Krpesch
Fotos:	Helmut Krpesch
Notensatz & Diagramme:	B&O
Umschlag-Grafik:	OZ, Essen (Christian & Katrin Brackmann)



© 1994 VOGGENREITER VERLAG OHG

Viktoriastr. 25, D-53173 Bonn

www.voggenreiter.de

Telefon: 0228.93 575-0

Auflage 2011

ISBN: 978-3-8024-0226-5

INHALT

4	Vorwort	Über dieses Buch
15	Kapitel 1	Allgemeine theoretische Grundlagen
38	Kapitel 2	Melodische Grundlagen
59	Kapitel 3	Harmonische Grundlagen
73	Kapitel 4	Grundakkorde und Kirchentonleitern
97	Kapitel 5	Dreiklänge
115	Kapitel 6	Arpeggien
131	Kapitel 7	Alternative Formen der Improvisation
147	Kapitel 8	Lernstrategien und Übungsmethoden
157	Kapitel 9	Spieltechniken
179	Anhang	Lösungen
179	Anmerkungen zur CD	
189	Dank	
190	CD-Titelliste	

Vorwort

keine Vorkenntnisse

Dieses Buch verlangt keine theoretischen Vorkenntnisse – was benötigt wird, wird erklärt werden. Die notwendigen Voraussetzungen sind: **Spielfreude, Neugierde und Lernbereitschaft.**

Starke Worte – aber so ist es! Jedes Nichtverstehen eines beschriebenen Vorgangs geht zu Lasten des Buches. Wer immer in diesem Buch etwas unklar findet, der sollte sich nicht über sich, sondern, wenn überhaupt, dann über mich ärgern! Und wenn ich das sage, dann muss ich auch auf die üblichen Bequemlichkeiten verzichten. Kein „*wie wir ja längst schon alle wissen ...*“, kein „*sicherlich ist allen längst bekannt ...*“. Stattdessen werde ich mir Mühe geben, alle Gedankengänge von Grund auf zu entwickeln und von Anfang bis Ende offen zu legen.

Leidenschaft

Und trotzdem – natürlich hat jeder von uns irgendeine Art von Vorkenntnis. Vielleicht ist diese Vorkenntnis sogar recht umfangreich, wahrscheinlich aber hat sie mehr oder weniger große Lücken. Wenn wir überzeugt sind, etwas nicht zu wissen, dann richtet das weniger Schaden an, als wenn wir mit lückenhaftem Wissen und vollster Überzeugung ans Werk gehen. Ich schließe hier völlig ungeniert von mir auf sehr viele andere. Ich war im Musikunterricht kein leuchtendes Vorbild, ich hatte Angst dranzukommen und alles war abstrakt und lustlos – weit und breit keine Leidenschaft.

Chaos

Ich erinnere mich noch an das Chaos, das der Quinten-Quartenzirkel, die Umkehrungen oder das Reharmonisieren jahrelang in meinem musikalischen Grundverständnis ausgelöst haben. Nie schien das, was man da so mühsam lernen musste, einen echten Nutzen zu haben. Schlimmer noch: Spaß im Umgang mit der Materie stand irgendwie unter Strafe. Kurz, für mich war Musiktheorie das Gegenteil von Gitarrespielen.

macht Theorie
den Ton kaputt?

Das Resultat meiner musikalischen Schulbildung war die Überzeugung, dass Theorie nur den Ton versaut und der Blues mit einem Blatt Papier erschlagen wird. Später kamen mir dann schon Zweifel an diesem „komfortablen“ Standpunkt und ich ging ebenso „autodidaktisch“ an Funktionsharmonik, Analyse und Komposition heran, wie ich es mit dem Spielen selbst getan hatte.

Das andere Extrem ließ nicht lange auf sich warten: aus mangelnder Kenntnis und globaler Verunsicherung ordnete ich mich jedem „studierten“ Musiker ungefragt unter. Jeder Fehler eines „Akademikers“ war für mich ein undurchschaubarer genialer musikalischer Schachzug. Aber was ich dagegen zuwege brachte, war grundsätzlich nichts wert, weil ich es nicht erklären und oftmals nicht mehr wiederholen konnte. Jede Wette, so empfinden noch eine Menge mehr Leute. Nur redet keiner darüber, weil jeder annimmt, dem anderen ginge es da besser.

Mitnichten! Die Gitarre ist eine Domäne der Autodidakten. Wir kommen zwar technisch gesehen recht weit mit unseren einsamen Anstrengungen wie „Raushören“, „Nachspielen“, „Abgucken“, aber es entstehen auch bohrende Zweifel.

Autodidakten haben
Zweifel

„Ich kann's zwar spielen, aber ich weiß nicht, was es ist“.

„Ich weiß zwar, was mein Gitarrenheld X da spielt, aber nicht, warum er es spielt“.

„Ich kann zwar in einem Song ein tolles Solo ausarbeiten, aber wenn ein Akkord geändert wird, dann muss ich wieder von vorne anfangen“.

Ob solche Eingeständnisse ein echtes Problem sind ist natürlich auch eine Frage der persönlichen Ambitionen. Und schließlich – es gibt ja auch Musiker, die mit den oben beschriebenen Gemütszuständen nicht nur zu leben gelernt haben, sondern sogar zu Ruhm und Reichtum gelangt sind. Ich vertrete keineswegs die Meinung, dass man alles begreifen und begründen muss, um ein guter Musiker zu sein. Ich sage aber, dass sich nur wenige in ihrer Haut so wohl fühlen, wie sie sich fühlen könnten, wenn sie mehr Einblick in ihre eigenen Schaffensprozesse hätten.

mehr Einblick

Früher war ich damit zufrieden, in einem inspirierten Moment eine besondere Leistung geschafft zu haben. Heute sieht das anders aus. Heute will ich das, was ich so gut hingekriegt habe, auch an anderer Stelle wiederholen können – wenn es sein muss, am nächsten Morgen oder im nächsten Monat und auch, wenn ich „nicht so gut drauf bin“. Das Wissen um die Zusammenhänge, um die Vorgänge, um die Beziehungen in der Musik muss nützlich sein. Theorie ist nicht zum Fachsimpeln da, nicht dazu da, andere zu verunsichern oder auszugrenzen und niemals ein Ersatz für Inspiration und Kreativität! Die Theorie ist lediglich das Werkzeug um Musik durchschaubar, erklärbar und nachvollziehbar zu machen. Sie hilft Fehler zu vermeiden und gibt Sicherheit.

kein Ersatz für
Inspiration und
Kreativität

Theorie ist kein Selbstzweck, sondern lediglich Mittel zum Zweck!

Ich hoffe, in diesem Buch auf martialische Schlagzeilen wie „*Drop-Two Akkorde vor dem Hintergrund tritonischen Backcyclings*“ oder „*Der Vierteltonschritt in der lokrischen Leitmotivik*“ verzichten zu können. Natürlich leidet die Schlagkraft eines Inhaltsverzeichnisses unter dieser Beschränkung. Keine Sensationen weit und breit. Auch die beschriebene Spieltechnik verzichtet auf echte Innovationen wie „*Nosetapping*“ oder „*Three-picks-in-a-hand*“. Woher also nehme ich die Unverfrorenheit, ein Buch zu verfassen?

Nun, ich habe mir in den Kopf gesetzt, ein Buch zu schreiben, das den Leser wenigstens nicht ratloser zurücklässt als es ihn vorgefunden hat – und das ist doch schon was. Dann möchte ich gerne beweisen, dass wir mengenmäßig zu viel und qualitativ zu wenig wissen. Ich will das, was

Qualität – Quantität?

wir alle längst können – Barrégriffe, Pentatonik, Dur-, Molltonleitern, etc. – aufwerten und das, was uns immer wieder den Spaß verdirbt – siebenstimmige Akkorde und lokrische Tonleitern – vorerst in den Hintergrund drängen. All das und der triebhafte Wunsch, mit diesem Buch Dollarmillionär zu werden, sind meine Beweggründe. Nun urteile ein jeder selbst...

kein Lehrbuch

In Vivo Guitar ist kein Lehrbuch, denn ich lehre nicht, ich zeige nur. Und zeigen kann ich nur etwas, was bereits vorhanden ist. Ich zeige, dass Lieder und Klänge, die wir alle längst können, die wir schon als Kinder gelernt haben, die eigentliche Quelle unseres musikalischen Ausdrucks sein müssten.

Seien wir doch ehrlich! Was ist denn der „musikalische Urschlamm“, aus dem wir uns entwickelt haben? Worauf basiert denn unser musikalisches Empfinden?

Kinder- und
Weihnachtslieder

Die Antwort: Kinder- und Weihnachtslieder! Was könnten wir einigermaßen unfallfrei singen, wenn wir morgens um halb 4 aus dem Bett geworfen werden?

„Alle meine Entchen“,
„Ein Männlein steht im Walde“,
„Ob Du Fröhliche“,
„Alle Vöglein sind schon da“,
„Oh Tannenbaum“,
„Stille Nacht, heilige Nacht“,
„Schlaf, Kindlein, schlaf“,
„Guten Abend, Gute Nacht“,

Durtonleiter

Ja, so sieht's aus. Unser melodisches und harmonisches Empfinden ist geprägt durch die Struktur von Kinder- und Weihnachtsliedern. Und diese Melodien basieren mit sehr wenigen Ausnahmen auf der unbefleckten Durtonleiter. Was, so erlaube ich mir zu folgern, ist also unser musikalisches Erbe, mit dem wir täglich umgehen oder besser, umgehen sollten? Die *DURTONLEITER*.

Als Ausgangspunkt für das Harmonisieren von Durtonleitern brauche ich auch hier wieder unsere gute alte Bekannte - die C-Dur-Tonleiter. Und dann liegt das größte Problem eigentlich nur noch darin, dass mir keiner glauben will, wie einfach die Geschichte tatsächlich ist!

Harmonisieren der Dur-Tonleiter

Ich würde mir wünschen, dass jeder, der mit dem Thema schon mal Probleme hatte, alles, was er noch aus der Schule zu „wissen“ glaubt, einfach ignoriert, besser noch vergisst. Ernsthaft - das wäre das Beste! Die harmonisierte Durtonleiter ist eine feine runde Geschichte ohne Haken und Ösen. Wir werden noch viel mit ihr anstellen und sie wird uns zuverlässig durch die bunteste Theorie und und die finsterste Funktionsharmonik begleiten. Nein, Quatsch, wir können einfach nicht auf sie verzichten und entsprechend brisant ist in diesem Zusammenhang jede Art von mitgeschleiftem Missverständnis aus schulischer Vorzeit.

Der erste unmittelbare Nutzen, den ich aus der harmonisierten Durtonleiter ziehe, ist die Ableitung der Akkorde und die Veranschaulichung von Harmonik ganz allgemein.

Akkordaufbau ableiten

Wenn ich also eine C-Durtonleiter als Ausgangspunkt nehme und den Umgang mit Intervallen beherrsche (was wir schon behandelt haben, darf ich doch wohl voraussetzen, oder ...!?), dann kann ich recht einfach den Aufbau der gängigsten Akkorde ableiten.

Schreiben wir dazu die C-Durtonleiter über 2 Oktaven auf ein Notenpapier und stapeln jetzt einfach 3 weitere Tonleitertöne auf jeden Ton der Tonleiter. Man nehme zu jeder Note die dritt-, fünft- und siebntächste Note innerhalb der Tonleiter hinzu. So entstehen Vierklänge, d. h. Akkorde mit jeweils 4 Tönen.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
B 7	C ♭7	D ♭7	E 7	F ♭7	G ♭7	A ♭7	B 7
G 5	A 5	B 5	C 5	D 5	E 5	F ♭5	G 5
E 3	F ♭3	G ♭3	A 3	B 3	C ♭3	D ♭3	E 3
C 1	D 1	E 1	F 1	G 1	A 1	B 1	C 1
Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7 ^{♭5}	Cmaj7

Diese Akkorde umspannen von ihrem Grundton aus betrachtet das Intervall einer großen bzw. kleinen Sept und werden dieser Logik folgend „Septakkorde“ genannt. Septakkorde sind automatisch Vierklänge.

Septakkorde bzw.
Vierklänge

**Auffallend ist die Regelmäßigkeit des Erscheinungsbildes:
Je nach Akkord stehen entweder alle Noten auf den Linien oder in deren Zwischenräumen.**

Jede Abweichung von dieser Regelmäßigkeit lässt auf einen Fehler schließen!

Wenn ich die so entstandenen Akkorde mit Hilfe von Aufbauformeln ordne, dann stelle ich allerdings fest, dass sie inhaltlich sehr unterschiedlich sind. Die Tonleiterstufen, auf denen sich die jeweiligen Akkorde aufbauen, kennzeichne ich mit römischen Ziffern. International sind die Namen für diese Akkorde einigermassen einheitlich, in den Abkürzungen bzw. Symbolen gibt es jedoch Unterschiede. Die Favoriten sind unterstrichen.

Akkordformeln

Stufe der Tonleiter	Akkordformel	Akkordname / Abkürzung, Symbole	
I	1 3 5 7	major Sieben	$\frac{\text{maj7}}{\text{mj7}}$ (Δ 7)
II	1 \flat 3 5 \flat 7	moll (minor) Sieben	$\frac{\text{min7}}{\text{mi7}}$ <u>m7</u> (- 7)
III	1 \flat 3 5 \flat 7	moll (minor) Sieben	$\frac{\text{min7}}{\text{mi7}}$ <u>m7</u> (- 7)
IV	1 3 5 7	major Sieben	$\frac{\text{maj7}}{\text{mj7}}$ (Δ 7)
V	1 3 5 \flat 7	Dominant Sieben	<u>7</u>
VI	1 \flat 3 5 \flat 7	moll (minor) Sieben	$\frac{\text{min7}}{\text{mi7}}$ <u>m7</u> (- 7)
VII	1 \flat 3 \flat 5 \flat 7	moll (minor) Sieben be fünf halbvermindert/halfdiminished	$\text{m7}^{\flat}5$ (\emptyset)
VIII	1 3 5 7	major Sieben	$\frac{\text{maj7}}{\text{mj7}}$ (Δ 7)

Diesen Prozess des „Mehrstimmigmachens einer Tonleiter“ nennt man „Harmonisieren“. Anders betrachtet: Wir erzeugen aus der Melodik die Harmonik, aus der Einstimmigkeit die Mehrstimmigkeit und bauen so das Fundament der gesamten Akkordtheorie. Wiederholt man den Vorgang, den man eben mit der C-Dur-Tonleiter unternommen hat, mit einer beliebigen Dur-Tonleiter des Quinten-Quartenzirkels, dann stellt man fest, dass die Akkorde auf den jeweiligen Stufen immer die gleiche Formel haben – ungeachtet der Dur-Tonart bzw. der Durtonleiter.

Akkorde haben auf
den jeweiligen Stufen
immer die gleiche
Aufbauformel

Wir können also festhalten: Alle harmonisierten Durtonleitern sind durchgehend mit der gleichen Reihenfolge von Akkorden besetzt.

eine Regel ohne
Ausnahme

Alle Skeptiker sind herzlich eingeladen, die harmonisierte Durtonleiter durch den gesamten Quinten-Quartenzirkel zu analysieren. Den Gutgläubigen, den Bequemen und den Vernünftigen sei versichert:

Egal, ob wir uns in C-, A^b-, F[#]-, B-, oder C[#]-Dur bewegen: auf Stufe I wird ein maj⁷-, auf der Stufe III ein m⁷-, und auf der Stufe VII ein m⁷_b⁵-Akkord stehen!

schon wieder
diese Zahlen ...

Was hier so scheinbar selbstverständlich daherkommt, ist in der Praxis eine mittlere Sensation, ermöglicht es uns doch aufs Neue, Zahlen einzusetzen. Warum schon wieder Zahlen? Um mal schnell auf den Geschmack zu kommen, sollte man einmal versuchen (und wer hat das noch nicht ...), den Kollegen inmitten eines Probeninfernos die folgende Akkordfolge mitzuteilen:

„gismollsiebencismollsiebenfisdominantsiebenbemajorsieben“.
Mein Vorschlag: sechszwofünfeinsinbe!

Akkordqualitäten,
funktionsharmonische
Bewegungen,
tonales Zentrum

Diese VI - II - V - I in B ist inhaltlich mit der Aufzählung der vorangegangenen Einzelakkorde identisch. Darüber hinaus gibt sie neben den *Akkordqualitäten* auch die *funktionsharmonische Bewegung* wieder und zeigt mir unmittelbar das *tonale Zentrum*, in dem ich z. B. ein Solo anzusiedeln hätte. Was 4 Ziffern und ein Buchstabe doch so alles ausplaudern ...

Tonart suchen ...

Auch auf der Suche nach der Tonart, des tonalen Zentrums eines Stückes, sind mir diese Erkenntnisse sehr nützlich. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass ein Dominantakkord nur auf der fünften und ein Halbverminderter nur auf der siebten Stufe vorkommen können. Gesetzt den Fall, ich soll die Tonart eines Stückes bestimmen, und gesetzt den Fall, einer dieser beiden Akkorde taucht plötzlich auf, und gesetzt den Fall, die Tonart des Stückes wechselt nirgendwo, dann kann ich die Tonart durch einfaches Abwärtszählen recht leicht bestimmen. Natürlich wollen wir das auch ohne ein „gesetzt den Fall“ hinkriegen, aber jeder fängt mal klein an (- ich z.B. als Baby).

... und finden!

Bleiben wir erst mal bei den einfachen Fällen:

Welche (Dur-) Tonart liegt vor, wenn ein F⁷ auftaucht? F⁷ heißt „F-Dominant-7“ und kann daher nur auf der fünften Stufe vorkommen. Die fünfte Stufe ist immer eine reine Quinte von der ersten Stufe entfernt.

Frage: Von welchem Ton ist F die reine Quinte (... und nicht, was ist die reine Quinte von F!!!)? **Antwort:** B^b.

Frage: Was für eine Grundtonart signalisiert ein Cm^{7b5} ?

Antwort: D^b -Dur.

überprüfen ...

Richtig interessant wird es bei den mehrdeutigen Stufen bzw. Akkordtypen. Hier kann und wird es mehrere richtige Antworten auf eine Frage geben.

Welche Tonart kann sich hinter einem Em^7 verbergen?

Da $moll^7$ -Akkorde auf 3 verschiedenen Stufen vorkommen, muss also nach 3 verschiedenen Tonarten gefragt werden. Entweder stellt dieser Em^7 die II. oder die III. oder die VI. Stufe dar. Hat man keine zusätzlichen Informationen, dann müssen alle 3 gleichermaßen in Betracht gezogen werden.

Somit lautet die Frage: Von welcher Note ist E die große Sekund bzw. die große Terz bzw. die große Sext? Die Antworten lauten: D, C, G.

In diesem Sinne einige Übungsaufgaben (Lösungen im Anhang).

... und üben

Nenne die Tonartzugehörigkeit folgender Akkorde:

- | | |
|-------------------|----------------|
| 1. Am^7 | 2. $C^\# m^7$ |
| 3. $E^\# m^{7b5}$ | 4. $A^b maj^7$ |
| 5. E^7 | 6. $E^b m^7$ |
| 7. $F^\# maj^7$ | 8. G^b^7 |

Lösungen im Anhang

Bestimme die Septakkorde folgender Stufen:

- | | |
|------------------|------------------|
| 1. II von $F^\#$ | 2. VII von A^b |
| 3. IV von E^b | 4. V von B |
| 5. VI von F | |

Schreibe die folgenden „Bewegungen“ in Septakkorden aus:

- | | |
|-------------------------|---------------------|
| 1. I - IV - V in E^b | 2. II - V - I in F |
| 3. I - VI - II - V in A | 4. VI - V - IV in E |

Und jetzt der funktionsharmonisch gehockte Auerbach mit dreifachem Salcho:

Bestimme Tonart und „Bewegungsformel“ folgender Akkordfolgen:

- $Am^7 - Dm^7 - G^7 - Cmaj^7$
- $Dmaj^7 - E^7 - Amaj^7 - G^\# m^{7b5} - F^\# m^7$
- $Fmaj^7 - Am^7 - Gm^7 - B^b maj^7 - C^7 - Em^{7b5} - Dm^7 - C^7 - Fmaj^7$

Lösungen für den letzten Stunt gibt es - ausnahmsweise - gleich auf der nächsten Seite!

Erweiterungen und Alterationen

Erweiterungen und
Alterationen

Wenn wir schon dabei sind, die Modes in einen funktionsharmonischen Kontext zu stellen, dann sollten wir gleich die ganze Bandbreite zeigen. Einerseits sind Kirchentonleitern ein Stilmittel der Melodik, andererseits ermöglichen sie auch frische Akkordbewegungen. Doch wirklich vollständig wird das Bild erst, wenn man sich den Akkorden mit ihren Erweiterungen und Alterationen nähert und sich fragt, wo genau der Unterschied zwischen diesen beiden oft so missverstandenen Begriffen liegt.

wo sind die restlichen
3 Töne?

Als wir kürzlich lernten, Septakkorde zu konstruieren, war die Durtonleiter unser Ausgangspunkt. Wir bewegten uns im Abstand von insgesamt 3 Terzen durch die Tonleiter und erhielten auf diese Weise vierstimmige Akkorde, die je nach Stufe als maj⁷, m⁷, Dom⁷ oder m⁷_{B⁵} benannt wurden. Da die Durtonleiter über sieben Töne verfügt, wir pro Septakkord aber immer nur 4 verwendet haben, stellt sich die Frage, was es mit den restlichen dreien auf sich hat.

Wenn man sich die Abbildung auf Seite 84 vornimmt und entsprechend umstellt, dann werden aus Skalenformeln plötzlich Akkordformeln.

	Tonleiter	Akkord
Ionisch	— 1 2 3 4 5 6 7 — 1 3 5 7 9 11 13	maj ⁷ _{9/11/13}
Dorisch	— 1 2 b 3 4 5 6 b 7 — 1 b 3 5 b 7 9 11 13	m ⁷ _{9/11/13}
Phrygisch	— 1 b 2 b 3 4 5 b 6 b 7 — 1 b 3 5 b 7 b 9 11 b 13	m ⁷ _{b9/11/b13}
Lydisch	— 1 2 3 # 4 5 6 7 — 1 3 5 7 9 # 11 13	maj ⁷ _{9/#11/13}
Mixolydisch	— 1 2 3 4 5 6 b 7 — 1 3 5 b 7 9 11 13	Dom ⁷ _{9/11/13}
Äolisch	— 1 2 b 3 4 5 b 6 b 7 — 1 b 3 5 b 7 9 11 b 13	m ⁷ _{9/11/b13}
Lokrisch	— 1 b 2 b 3 4 b 5 b 6 b 7 — 1 b 3 b 5 b 7 b 9 11 b 13	m ⁷ _{b5/b9/11/b13}

Die Erhöhung der Sekund, der Quart und der Sext um eine Oktave führt zu einer neuen Benennung.

die Umrechnung

Die Oktave der 1 ist die 8 und in dieser Logik wird jedes Intervall plus 7 gerechnet: Sekund heißt jetzt None, also 2 wird 9, die Quart wird zur Undezime, 4 wird 11 und die Sext zur Tredezime, 6 wird 13.

und die Namen

Mit Rücksicht auf eine zumutbare Aussprechbarkeit nennen wir sie Neun, Elf und Dreizehn (9, 11, 13). Aber wird unsere Vorgabe, Akkorde durch Aufeinanderstapeln von Terzen zu bilden auch tatsächlich erfüllt? Selbstverständlich! Von der 7 (dem höchsten Ton im Septakkord) zur 9 ist der Abstand ebenso eine Terz wie von der 9 zur 11 und von der 11 zur 13!

Damit sind wir schon mitten im Thema: 9, 11 und 13, also Neun, Elf und Dreizehn, sind die sogenannten Erweiterungen. Wenn ich zu sorglos mit ihnen herumwurschtel, dann können sie aber schnell zu *Alterationen* mutieren. Den Begriff „*Alteration*“ erklärt der Duden so:

Alteration

1. Aufregung, Gemütsbewegung.
2. chromatische Veränderung eines Tones.

Alteration

Eines ist so passend wie das andere, denn zweifelsfrei – eine chromatische Veränderung eines Tones an der falschen Stelle erregt das Gemüt und sorgt für Aufregung.

Erst kürzlich hatte ich festgehalten, dass Akkorde umso vieldeutiger werden, je weniger Töne sie beinhalten. Auch die umgekehrte Logik ist richtig, denn je mehr Töne ein Akkord hat, umso klarer stellt sich seine Zuordnung dar. Mit Hilfe der Erweiterungen kann ich jeden Akkord auf seine funktionsharmonische Stufe verweisen.

Akkorde und Anzahl
der enthaltenen Töne

Ein $\text{maj}^{7/\#11}$ kann jetzt auf keinen Fall mehr als I, also als erste Stufe fungieren, denn die erste Stufe wäre ein maj^7 mit einer reinen 11. Somit bleibt nur die vierte Stufe. Auch muss ein $\text{m}^{7/\flat 9}$ der dritten Stufe zugeordnet werden, da es sonst keine Mollstufe gibt, auf der die None klein ist. (Achtung: die VII hat zwar auch eine $\flat 9$, ist aber durch die $\flat 5$ keine echte Mollstufe, sondern vermindert!)

Zuordnung der
Akkorde

Waren bislang nur Dom^7 und $\text{m}^{7/\flat 5}$ Akkorde eindeutig, so können wir nun, mit Hilfe der Erweiterungen, jeden Akkord seiner Stufe zurechnen, ohne dass er innerhalb einer Akkordfolge steht.

So können wir auch sagen, dass ein $\text{maj}^{7/\#11}$ Akkord einen lydischen Klang hat, ein m^{13} dorisch und ein $\text{m}^{7/\flat 9}$ phrygisch klingt.

Hier ist also eine weitere Möglichkeit, Modes zu entdecken und zu üben.

Bilde ich einen Akkord, so schließt die höchste Note bzw. die höchste Erweiterung normalerweise die tieferen Akkordintervalle bzw. Erweiterungen automatisch mit ein. Die Realität macht dies jedoch nicht immer möglich, gerade für uns Gitarristen.

nicht immer
funktioniert Theorie
auch in der Praxis!

So würde uns beispielsweise ein Dom^{13} zwingen, einen siebenstimmigen Akkord (1 - 3 - 5 - $\flat 7$ - 9 - 11 - 13) zu spielen. Abgesehen von allen technischen Aspekten möchte ich darauf hinweisen, dass allzu umfangreiche Akkordvoicings auf der Gitarre unbefriedigend klingen.

Wir sind also gezwungen zu kürzen.

Was ich über das Weglassen von Akkordtönen gesagt habe, hat hier ein ganz besonderes Gewicht.

Reduzierung von Voicings

Wie geht man vor? Je nach Bedarf! Ist z. B. ein Bassist mit von der Partie, können Grundtöne ebenso wie Quinten weggelassen werden. Im Fall unseres Dom¹³ wird das aber noch nicht ganz reichen, denn ein Voicing mit 3 - $\flat 7$ - 9 - 11 - 13 hat ein mageres Fundament und ein deutliches Übergewicht hinsichtlich der Akkorderweiterungen. Jetzt kann ich anfangen an 9 und/oder 11 zu rütteln. Denn charakterisiert wird der Akkord einerseits von der 1 des Bassisten, andererseits auf der Gitarre von der 3 und der $\flat 7$, was eindeutig einen Dominantakkord charakterisiert, und schließlich von der geforderten 13 als höchste Erweiterung. *Voilà!*

Dom ¹³	Dom ¹¹	Dom ⁹	Dom7 ^{#9}	Dom7 ^{b9}
1 $\flat 7$ 3 13 9	1 $\flat 7$ 9 11	1 3 $\flat 7$ 9	1 3 $\flat 7$ $\sharp 9$	1 3 $\flat 7$ $\flat 9$
↓	↓	↓	↓	↓
1 3 $\flat 7$ 9 13	1 3 $\flat 7$ 1 11	1 3 $\flat 7$ 9	1 3 $\flat 7$ $\sharp 9$	1 3 $\flat 7$ $\flat 9$
↓	↓	↓	↓	↓
1 $\flat 7$ 9 3 13	1 11 $\flat 7$ 3 5	1 $\flat 7$ 9 5	1 $\flat 7$ 3 5 $\sharp 9$	1 $\flat 7$ $\flat 9$ 5

Weil es für die Reduzierung von Voicings leider keine kurze, klare Formel gibt, möchte ich mit den folgenden, willkürlich herausgegriffenen Voicings ein paar realitätsnahe Anschauungsmodelle anbieten.

Dom7#5	Dom7b5	dim7	dim	Dom7 ^{sus4}
1 b7 3 #5	1 b7 3 b5	1 bb7 b3 b5 =6	1 b3 b5	1 5 b7 4 5
↓	↓	↓	↓	↓
1 #5 b7 3	1 b5 b7 3	1 b5 bb7 b3 =6	1 b3 b5	1 5 b7 4 5
↓	↓	↓	↓	↓
1 3 #5 b7	1 3 b5 b7	1 b5 bb7 b3 =6	1 b3 b5	1 4 b7 1

Wo aber liegt denn nun der Unterschied zwischen Erweiterung und Alteration?

Die Antwort auf diese Schreckensfrage ist erstaunlich einfach:

Solange ich mich stufenspezifisch verhalte, d. h. nur die Töne aus jener Kirchentonleiter verwende, die zum vorliegenden Akkord gehört (denke Stufen!), spreche ich von Erweiterungen.

Jeder Akkordton, der nicht der entsprechenden Kirchentonleiter entspringt, verletzt die laufende Tonalität und wird als Alteration bezeichnet.

wann ist es eine
Erweiterung,
wann ist es eine
Alteration?

IN VIVO GUITAR CD-Titelliste

- 01** „Seven Friends“
- 02** Einleitung (Sprache)
- 03** Stimmtöne (Sprache)
 - 0:12 E-Saite
 - 0:28 A-Saite
 - 0:40 D-Saite
 - 0:54 G-Saite
 - 1:11 B-Saite
 - 1:25 E-Saite
- 04** Ionisch
- 05** Ionisch (Jamtrack)
- 06** Dorisch
- 07** Dorisch (Jamtrack)
- 08** Lydisch
- 09** Lydisch (Jamtrack)
- 10** Mixolydisch
- 11** Mixolydisch (Jamtrack)
- 12** Harmonisierte Durtonleiter (Sprache)
 - 0:22 Beispiel 1: Durdreiklänge
 - 1:01 Beispiel 2: Durdreiklänge
 - 1:38 Beispiel 3: Molldreiklänge
 - 2:21 Beispiel 4: Diatonische Dreiklänge
- 13** Arpeggien (Sprache)
 - 0:12 Beispiel 1: Quart-Arpeggio
 - 0:40 Beispiel 2: Quint-Arpeggio
 - 1:08 Beispiel 3: Sext-Arpeggio
- 14** Arpeggien (Jamtrack)
- 15** Calypso
- 16** Alternative Formen der Improvisation (Sprache)
 - 0:15 Beispiel 1: Zufällige Zahlen
 - 1:00 Beispiel 2: 2er („Terzen“) und 4er Gruppen
 - 1:47 Beispiel 3: Pentatonischer Standardlick und Übertragung
 - 2:49 Beispiel 4: Pentatonische Ausschnitte
 - 3:37 Beispiel 5: Diatonische Ausschnitte
- 17** Alternative Formen der Improvisation (Jamtrack)
- 18** „Jazzercise“
- 19** „Jazzercise“ (Jamtrack)
- 20** „I Thank You“

Wer erst mal nur die Musik hören will, ohne Sprache, Kurzbeispiele und Jamtracks, der sollte die Titel 1 - 4 - 6 - 8 - 10 - 18 - 20 anwählen.

Die Hörbeispiele für die Noten im Kapitel 9 sind zu finden unter www.abi-r.com oder www.a-team-music-academy.com