

Notation

Die **Methode** zur transponierfreien
Akkordbegleitung in allen Tonarten

-

nicht nur für Gitarre

Eine musikphilosophische Betrachtung mit praktischer Relevanz
für Musiker, Musiklehrer, Pädagogen und Didaktiker

acaMusic.de

Ken Haiker, August 2020

ken@acamusic.derobberdoc@gmail.com

(Rev. 8.5.0, 21.11.23)

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Autors reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Ein großer Ärger für Begleit-Gitarristen ist, dass sie ein Lied immer nur in der Tonart spielen können, in der es ihnen mit den entsprechenden Akkorden vorliegt.

Sie haben das Akkordspiel von Anfang an falsch gelernt.

Sinn und Zweck von **acaChords Notation**

- die Akkordbegleitung transponierfrei machen
- das Harmonieverständnis fördern

Inhaltsverzeichnis

Abstrakt	S. 4
I.	Verwendete Sprache S. 5
II.	Schreibstil S. 6
III.	Umfang dieses Dokumentes S. 6
IV.	Die Entstehung von acaChords Notation (aCN) S. 6
V.	Notationssoftware S. 7
1	VORWORT8
2	DIE KLASSISCHE ART DER AKKORD-NOTATION 10
2.1	AKKORDNOTATION IN NOTENBLÄTTERN 11
2.2	AKKORDNOTATION IN TEXTBLÄTTERN 15
2.3	KRITISCHES RESUMEE UND EIN ERSTER BLICK AUF ACAChords Notation (aCN) 16
3	DIE ABSTRAKTE ACACHORDS ART DER AKKORD-NOTATION 19
3.1	DAS (UNVORTEILHAFTE) ERLERNEN DES UMGANGS MIT AKKORDEN AUF DIE ALTEINGEBRACHTE, KLASSISCHE ART 19

3.2	DIE IDEALTYPISCHE ART ZUM ERLERNEN VON AKKORDEN AUF DIE ACAChORDS WEISE	20
3.3	DIE KORRESPONDENZ DER GRUND-AKKORDE ZU DEN TÖNEN EINER TONLEITER	24
3.3.1	<i>Dur Tonleiterstufen</i>	24
3.3.2	<i>Moll Tonleiterstufen</i>	26
3.3.3	<i>Zweierabstand von drei Stufennummern 1 - 3 - 5</i>	27
3.3.4	<i>Aufbau von Akkorden aus Grundton, Terz und Quinte</i>	29
3.3.5	<i>Mischung von Dur- und Moll-Stufennummern in Liedern</i>	32
3.4	STELLVERTRETER-AKKORDE	33
3.5	ACAChORDS NOTATION AN EINEM PRAKTISCHEN BEISPIEL	35
3.6	DIE BEDEUTUNG DER [ECKIGEN KLAMMER] IM ERSTEN AKKORD IN ACAChORDS NOTATION	38
3.7	DIE BESONDERHEIT DER STUFENNUMMERN BEIM AUFTAKT	40
3.8	TONLEITERFREMDE AKKORDE [UND DIE MICRO-MODULATION]	41
3.9	MODULATION	43
3.9.1	<i>Halbtonschritt-Modulation</i>	43
3.9.2	<i>Stufennummer-Modulation (Mod IV, iv, V, v u.a.)</i>	46
3.9.3	<i>Paralleltonart-Modulation (Mod P)</i>	50
3.9.4	<i>Genderchange-Modulation (Mod G)</i>	57
3.10	HARMONISIERUNG VON LIEDERN MIT TONLEITERFREMDEN TÖNEN	61
3.11	POWER-CHORDS	73
3.11.1	<i>Ist die Terz weg, kommt der Power-Chord ins Spiel</i>	73
3.11.2	<i>Smoke on the water</i>	74
3.11.3	<i>Gitarren-Power-Chords aus den Gitarren-Standard-Akkorden</i>	77
4	ABSCHLIEßENDE BETRACHTUNG ZUM ACACHORDS KONZEPT (UND EIN PEINLICHES BEISPIEL IN KLASSISCHER NOTATION)	80
5	ANHANG 1: ALTERNATIVE DARSTELLUNGEN FÜR DUR- UND MOLL-UNTERSCHIEDUNGEN	85
6	ANHANG 2: ACACHORDS NOTATION FÜR BASSISTEN	87
7	ANHANG 3: AKKORD-STUFENNUMMERN DER GEBRÄUCHLICHSTEN BZW. STANDARD-TONARTEN	94

Abstrakt

In **acaChords Notation (aCN)** werden nicht, wie das für die klassische Darstellung von Akkorden in Noten- und Text-Blättern musikalischer Lieddokumente typisch ist, die für die Begleitung benötigten *absoluten Akkordnamen* (z.B. C, G⁷, F, ...) angegeben, sondern es wurden auf das 7-Töne umfassende Tonleiterprinzip sich beziehende *relative römische Stufennummern* (I, V⁷, IV, ...) verwendet. Diese *generischen* Stufennummern sind selbst keine Akkorde (sie haben keinen absoluten Bezugspunkt zu einer definierten Tonleiter), sondern es handelt sich bei ihnen um allgemeine Platzhalter: sie *repräsentieren* Akkorde und sind für alle Tonarten identisch. Sie stehen für Gattungsangaben (Klassen) ohne eigene Merkmale (Attribute) und werden deshalb erst im Moment ihrer Verwendung durch den Leser des Noten- oder Textblattes - je nach Tonarten-Kontext - durch echte Akkorde ausgetauscht (instanziiert). Es handelt sich bei dieser Tätigkeit um eine einfache, wenn nicht gar triviale **geistige Transferleistung (= kogn. Übertragung)**, die keine besondere Hürde darstellt. Aufgrund fehlender eigener Tonarten-Merkmale können *relative römische Stufennummern* im Gegensatz zu Akkorden nicht **transponiert (= kogn. Umwandlung)** werden.

Aber das sollen sie gemäß der **acaChords** Philosophie auch gar nicht, denn genau darin liegt ihr Vorteil gegenüber Akkorden: der Transponierfreiheit.

Die Namen der repräsentierten Dur-Akkorde werden dabei in großen römischen Stufennummern (I, II, III, IV, V, VI, VII) notiert, die der Moll-Akkorde in kleinen (i, ii, iii, iv, v, vi, vii). Damit entfällt in der Praxis des Musizierens das *synchrone Transponieren* zwischen den Tonarten, das sehr vielen Musikern große Schwierigkeiten bereitet. Mit der **aCN** Methode muss man nicht mehr im Kopf die jeweiligen im Noten- oder Text-Blatt vorgefundenen Akkorde in die benötigte Tonart umwandeln bzw. transponieren, sondern man stellt - das ist im Sinne eines *kognitiven Aufwandes* sehr viel leichter - nur noch durch *Übertragung* die **Akkord-Relationen** zu der korrespondierenden Tonleiter der benötigten Tonart her. Neben dem didaktischen Vorteil, den diese Methode in der Musikausbildung bietet, ist sie im Gegensatz zum klassischen Transponieren der Akkordumwandlung von einer Tonart in eine andere aufgrund der *Reduktion mentaler Verarbeitungskonflikte* sehr viel einfacher und weniger fehleranfällig.

Es gibt nur eine Bedingung für den erfolgreichen Umgang mit **aCN**: man muss die Tonleiter der geplanten Tonart (= Ziel-Tonart) kennen.

Um Missverständnissen vorzubeugen, soll darauf hingewiesen werden, dass es sich bei der Zuordnung von kleinen und großen römischen Stufennummern zu den Tonleitertönen und damit auch zu den Grund-Akkorden für eine Tonart NICHT um eine **acaChords** spezifische Neuerung handelt. Diese Methode stammt - historisch alteingebracht - aus der sogenannten klassischen musikalischen **Stufentheorie**. Die Neuerung von **acaChords Notation** - das ist ihr didaktischer und praktischer Vorteil im leidigen Umgang mit dem Transponieren - liegt darin, diese *römischen Stufennummern* in generischer Platzhalter-Weise *relativ* an die Stelle der absoluten Akkordnamen in Noten- und Textblättern zu setzen.

I. Verwendete Sprache

Dieses Dokument ist zwar auf Deutsch geschrieben, aber geplant war eigentlich Englisch, da durch die Wahl Englisch ein viel größerer Kreis von Menschen mit Interesse an den Features von **acaChords Notation** angesprochen werden kann. In der heutigen Zeit, im 21. Jahrhundert, sprechen auch in Deutschland sehr viele Menschen so gut Englisch, dass diesbezüglich nichts im Weg gestanden hätte. Letztlich ist es vorerst doch Deutsch geworden, aber eine englische Version ist in Planung. Trotz der Sprache Deutsch enthält dieses Dokument an einigen Stellen bevorzugt die englischen Ausdrücke gegenüber den ebenfalls möglichen deutschen, manche davon schon als Neo-Anglisten. So heißen beispielsweise die nummerierten Abbildungen und ihre Referenzierungen im Text in der Kurzform nicht *Abb.* sondern *Fig.*, so wie das für Englisch typisch ist, die Strophen heißen *Verses*, der Refrain heißt *Chorus*.

II. Schreibstil

Diese Arbeit wurde nicht im eher *trockenen* Stil eines Fach- oder Sachbuches geschrieben, sondern ganz bewusst in dem etwas persönlicheren Ausdruck einer Vorlesung oder eines seminaristischen Unterrichtes zwischen Dozent und Auditorium. Die typischen Elemente des seminaristischen Unterrichtes zeigen sich vornehmlich durch das explizite, didaktisch bewährte Fragen-Stellen, bei denen der Leser die Chance bekommt, seinen Lesefluss für einen Moment zu unterbrechen, um sich konzentrierter mit der Problematik, die der gestellten Frage zugrunde liegt, auseinanderzusetzen und dadurch seinen Kenntnisstand besser zu festigen. Dieser Schreibstil geht jedoch auch einher mit Redundanz. Während ein Sach- oder Fachbuch so gut wie keine Wiederholung von einmal Erwähntem kennt - es muss reichen, wenn etwas einmal erwähnt wurde - ist Redundanz bei der Vorlesung und dem seminaristischen Unterricht gängige Praxis. An der einen oder anderen Stelle werden schon erwähnte Fakten kurz in Erinnerung gerufen, wenn sie notwendige Vorbedingung für eine folgende Problemschilderung sind; damit wird dem Leser in einigen Fällen erspart, noch einmal zurückblättern zu müssen.

III. Umfang dieses Dokumentes

Die Eigenschaften von **acaChords Notation (aCN)** sind eigentlich schnell und mit wenigen Worten erklärt. Wenn dieses Dokument dennoch verhältnismäßig viele Seiten umfasst, dann liegt das daran, dass hier nicht einfach nur das Konzept vorgestellt wird und der Leser sich das Präsentierte im musiktheoretischen Kontext, so er über ein diesbezügliches Wissen verfügt, vorstellen muss, sondern an vielen Stellen wurden genau diese musiktheoretischen Zusammenhänge in einer gewissen Ausführlichkeit gleich mitbehandelt. Wer diese schon kennt, kann die entsprechenden Stellen überspringen. Wer sie hingegen noch nicht kennt, wird diesen Dienst zu schätzen wissen.

IV. Die Entstehung von **acaChords Notation (aCN)**

Die Entstehung von **aCN** geht auf das Jahr 1995 zurück, zu einer Zeit, als ich über einen intensiven Zeitraum von etwa zehn Jahren als Gitarre und Klavier spielender Songwriter mit verschiedenen Bands unzählige Lieder und Texte geschrieben habe. Das Problem war immer dasselbe: Melodie und Text waren fertig, aber ich konnte mich nie wirklich schon auf eine endgültige Tonart festlegen. Also mussten zum Testen der Lieder, manchmal für verschiedene Sänger, bis zu ihrem endgültigen Einsatz im Gig oder Ton-Studio immer mehrere Begleitakkorde-Versionen geschrieben werden, was ich

als sehr lästig empfand. Wenn dann zu allem Missfallen mit zunehmender Reife eines Liedes ein Akkord durch einen anderen ausgetauscht werden sollte, musste die Änderung immer auf allen existierenden Versionen vorgenommen werden. Aus diesem Unmut heraus entstand schließlich **acaChords Notation**, eine Methode, die nur ein einziges Noten- und auch nur ein einziges Textblatt erfordert, welche für sämtliche Tonarten Gültigkeit hat.

Über die vielen Jahre des äußerst erfolgreichen, eigenen Gebrauchs von **acaChords Notation** habe ich mich schließlich entschlossen, die Methode aufzuschreiben, sie zu einem akademischen Konzept mit didaktischem Fundament auszuarbeiten, damit auch andere Musiker davon einen Nutzen haben können.

V. Notationssoftware

Für die Erstellung der Notationen in diesem Dokument wurde die Software *Capella* von der Firma WHC benutzt. Capella gibt es auf Deutsch und Englisch. Capella kann alles, was man braucht, ist sehr leicht zu bedienen und für relativ wenig Geld erhältlich.

1 Vorwort

Nie wieder Transponierprobleme durch die generische Art der Akkordangabe in Noten- und Textblättern - so lautet die Kampfparole der vorliegenden Abhandlung über **acaChords Notation (aCN)**. Wie ist das zu verstehen?

Bei **aCN** handelt es sich um ein abstraktes, repräsentatives Akkordangabesystem, dessen Ziel es ist, insbesondere für die Begleitung von Liedern durch polyphone Musikinstrumente, wie beispielsweise dem Klavier und der Gitarre, die Akkorde (engl. chords) auf eine geeignetere Art und Weise anzugeben, als das bislang auf die klassische Art praktiziert wird.

Übertragung versus Umwandlung

Hierzu werden in generischer Weise *absolute Akkordnamen* durch *relative römische Stufennummern* ersetzt. Dadurch fällt bei Bedarf das **mühsame Transponieren (= Umwandlung)** von einer Tonart in eine andere weg, und an seine Stelle tritt **einfachste geistige Transferleistung (= Übertragung)**¹ - ausreichendes Methodenwissen (die Stufennummern stehen für die konsekutiven Positionen der 7 Töne in einer Tonleiter) und die namentliche Kenntnis der Töne der beteiligten Tonleitern vorausgesetzt.

Der Prefix *aca* in **acaChords** steht als Abkürzung für *academic* und soll zum Ausdruck bringen, dass es sich - bei aller praktischer und vor allem auch didaktischer Nützlichkeit - mit **acaChords Notation** um ein akademisches Konzept in der Notation von *Akkorden* in Liedern handelt. "Akademisches Konzept" bedeutet hier insbesondere, dass mit der **aCN** Methode ein kognitiv-intellektuelles Ziel verfolgt wird, welches plakativ gesprochen lautet: **von nun an soll alles einfacher werden!** Damit das möglich wird, muss jedoch im Vorfeld etwas Aufwand betrieben werden. Wie dieses generische Konzept bzw. Ziel von **acaChords Notation** als methodische Handhabe genau aussieht, wird im Folgenden noch ausführlich vorgestellt, aber soviel soll schon verraten werden: es handelt sich dabei um die bewusste Inanspruchnahme der Kenntnisse aus der **Harmonielehre**. Akademische Konzepte sind bekannt dafür, dass sie aufgrund einer gewissen Theorielastigkeit erst einmal gründlich gelernt werden müssen, bevor sie in der Praxis souverän und mit einer gewissen Leichtigkeit angewendet werden können. Das ist bei **acaChords Notation** nicht anders; wer von den Vorteilen, die dieses Notationsverfahren für Begleit-Akkorde bietet, profitieren will, ist

¹ Es ist nicht leicht, für die kognitive Schwierigkeitsdifferenzierung zwischen den beiden Tätigkeiten "Transponieren (gegebene Akkorde durch andere Akkorde austauschen)" und "Verwendung von Stufennummern (Stufennummern als Platzhalter für Akkorde verwenden)" passende deutsche Begriffe zu finden. Für das Transponieren wäre neben "umwandeln" auch "übersetzen (= trans-ponieren)" möglich gewesen, wenn dieser Begriff im angelsächsischen Sprachgebrauch nicht schon viel stärker mit "to translate" verknüpft wäre. Das Verb "übertragen" für die Verwendung von Stufennummern im Sinne einer Transferleistung (transferieren = übertragen) ist m.E. gut gewählt und auch nicht mehr verbesserbar ... sei denn, jemand hat eine bessere Idee und lässt sie mich wissen.

zunächst gefordert, sich - zumindest ein wenig - mit dem Theoriekonzept der Harmonielehre auseinanderzusetzen. Aber es handelt sich hierbei um ganz elementare, einfache Grundlagenkenntnisse, die für niemanden, der auf einem gewissen Niveau Musik machen möchte, eine wirkliche Hürde darstellen. Ein wenig Zeitaufwand ist, das soll ausdrücklich betont werden, jedoch damit verbunden. Auf jeden Fall ist es diesen anfänglichen Zeitaufwand allemal wert, bedenkt man den großen Nutzen in der späteren musikalischen Praxis, der einem durch die Anwendung des **acaChords** Notationssystem zuteil wird.

"Gitarre ohne Noten" (Eine Randbemerkung)

Zweifelsfrei ist die Gitarre neben dem Klavier *das* Instrument für Akkordbegleitung. Aber die moderne Ausbildung auf der Gitarre wird begleitet von einer fragwürdigen Auffälligkeit.

Während in der heutigen Zeit Lehr- und Lernbücher wie Pilze aus dem Boden sprießen, die mit voller Begeisterung auf das *bequeme* Erlernen der Gitarre "Ohne Noten" setzen, beinhaltet die Philosophie von **acaChords Notation**, das sollte aus dem oben Gesagten schon erahnt werden können, das genaue Gegenteil und behauptet: wie und mit welchen Techniken auch immer das Gitarrenspiel als Fingertechnik im Melodie- und Rhythmusspiel vermittelt wird, gänzlich ohne Noten und ohne elementare Kenntnisse der Harmonielehre kann nichts Vernünftiges dabei herauskommen! Zugegeben, es gibt den einen oder anderen äußerst erfolgreichen Guitar-Hero aus der Rock- oder Pop-Welt, der gerne mit einem breit aufgelegten Unschuldsglinsen im Gesicht von sich behauptet, er könne keine Noten lesen und hätte auch von der Harmonielehre keine Ahnung. Wenn das denn überhaupt stimmt, handelt es sich bei diesen *Musikanten* um Ausnahmen. Es mag wohl Supertalente auf der Welt geben, die gänzlich ohne Theoriekenntnisse zu beeindruckenden Ergebnissen auf einem praktischen Gebiet kommen, wie z.B. dem Gitarrenspiel, aber auf die meisten Menschen trifft das nicht zu. Ohne ein elementares, theoretisches Grundlagenwissen kann man sich über die Jahre sicherlich eine halbwegs funktionierende Spieltechnik auf der Gitarre aneignen, aber von Qualität im Sinne einer vernünftigen Ausbaubarkeit und sukzessiven Verbesserung bis hin zur professionellen Beherrschung (nicht einmal zur semi-professionellen) kann hier nicht die Rede sein.

Verwunderlich ist ohnehin, dass das Erlernen eines Instrumentes "Ohne Noten" nur für die Gitarre angeboten wird. Niemand würde auf die Idee kommen, Klavier oder Saxophon, Oboe oder Geige "Ohne Noten" anzubieten. Nicht einmal Blockflöte ohne Noten ist im Angebot! Sogar Schlagzeuger lernen nach Noten (wenn auch auf eine etwas andere Art). Warum also Gitarre ohne Noten? Ist die Gitarre etwa genau das richtige Instrument für Menschen, die unfähig für Noten und Harmonielehre sind? Sollte das so

sein, könnte man die Gitarre ohne Beleidigungsabsicht als das klassische Deppen- oder Idioten-Instrument bezeichnen, was sie aber nicht ist.

Ohnehin lernt niemand ein Instrument mal eben schnell in ein paar Tagen, Wochen, und auch nicht Monaten. Auch die Gitarre nicht. Wenn das also schon so lange dauert, warum macht man es dann nicht gleich richtig und lernt auch Noten und die *Basics* der Harmonielehre dazu? So schwer ist das nicht, und der Aufwand ist sehr viel geringer als das Erlernen des Instrumentes selbst.

Ein Instrument ohne Noten lernen ist wie in ein fremdes Land auswandern, ohne die Sprache zu lernen. Jeder, wirklich jeder, der Musik macht, sollte elementare Kenntnisse im Notenlesen haben. Das betrifft auch Nur-Sänger, die kein Instrument spielen, denn durch die Fähigkeit, Musik vom Blatt lesen zu können, wird das Erlernen eines neuen Liedes mit allen seinen Feinheiten und manchmal auch musikalischen Schwierigkeiten in der Melodie viel einfacher, als wenn man es sich ausschließlich über das Gehör erarbeiten muss und dabei nie sicher sein kann, ob man die Töne richtig herausgehört hat. Insbesondere wenn eine Melodie etwas komplexer wird, dann ist auch das Heraushören der Töne umso schwieriger und man ist froh, wenn etwas Schwarz auf Weiß vor einem liegt, auf das man sich zuverlässig beziehen kann. In diesem Sinne sollten auch Sänger Noten lesen können. Da das Erlernen von Notenschrift ohne Instrument aber sehr schwer ist - wenn nicht gar unmöglich - sollten Sänger, die kein Instrument spielen, zumindest Blockflöte lernen. Doch! Dieses oft belächelte Instrument ist didaktisch sehr wertvoll, ermöglicht es doch das Notenlernen auf eine sehr einfache und preisgünstige Art.

2 Die klassische Art der Akkord-Notation

Bevor im Folgenden das **acaChords** Notationssystem näher betrachtet wird, soll zunächst die althergebrachte, klassische Art der Akkord-Notation kritisch betrachtet werden. Mit dieser wird **acaChords Notation** dann verglichen.

Wer selbst aktiv Musik macht, sei es als Sänger oder Instrumentalist, der kennt die beiden gängigen Darstellungen von **Akkorden (chords)** bzw. Akkordsymbolen in musikalischen Niederschriften, z.B. aus Liederbüchern. Es handelt sich dabei einerseits um die zusätzliche Angabe von Akkorden in Notenblättern; aber auch reine Textblätter mit Akkorden, in denen die Melodie fehlt, sind gebräuchlich. Diese zwei Formen von Liedniederschriften - **Noten- und Text-Blatt** - erfüllen jeweils ihren spezifischen Zweck und ergänzen sich vorteilhaft, wenn es darum geht, sich entweder neue Lieder von der Melodie her zu erschließen oder sich ein Lied, dessen Melodie einem an sich bekannt ist, schnell textlich und auch seitens der Akkordbegleitung in Erinnerung zu holen.

2.1 Akkordnotation in Notenblättern

Sehr bekannt und aus der populären Musikwelt nicht wegzudenken ist die Verwendung von Akkordsymbolen in Notenblättern. Das folgende Beispiel des Liedes *Morning has broken* soll dies exemplarisch für alle weiteren Betrachtungen zeigen.

Morning Has Broken

VERSES

C Dm G F C

1. Mor - ning has bro - ken like the first mor - ning,
2. Sweet the rain's new fall, sun - lit from hea - ven,
3. Mine is the sun - light, mine is the mor - ning,

Em Am D⁷ G

1. black-bird has spo - ken like the first bird.
2. like the first dew - fall on the first grass.
3. born of the one light E - den saw play.

C F C Am D

1. Praise for the sing - ing, praise for the mor - ning,
2. Praise for the sweet - ness of the wet gar - den,
3. Praise with e - la - tion, praise ev - 'ry mor - ning,

G C F G⁷ C

1. praise for them spring - ing fresh from the world.
2. sprung in com - plete - ness where his feet pass.
3. God's re - cre - a - tion of the new day.

Fig. 1 Akkorde im Notenblatt auf die klassische Art

Anmerkung: Dass es sich bei dem o.g. Notensatz um die Tonart C-Dur handelt, lässt sich nicht in erster Linie aus den verwendeten Akkorden (C, Dm, G usw.) und deren Positionen im Melodieverlauf erschließen (mehr dazu s.u.), sondern aus der Tatsache, dass keine globalen Versetzungszeichen # oder b am Beginn jeder Notenzeile hinter dem Violinschlüssel angegeben sind.

Diese Art der Liedniederschrift zeigt, das ist ihr primärer Zweck, den Melodieverlauf des Liedes anhand von Noten. Darüber hinaus vermittelt die Verwendung von Akkordsymbolen (C, Dm, G ...) über den Noten dem Musiker einen Eindruck über den harmonischen Charakter des Liedes. Ein Lied besteht eben nicht nur aus einer eingängigen Melodie, sondern auch aus einer Beigabe an weiteren Tönen, den Begleit-Akkorden, welche für die tonale Stimmung des Liedes bzw. seiner Melodie maßgeblich sind. Ändert man in einem Lied an einer bestimmten Stelle einen Akkord, was durchaus erlaubt und manchmal auch von Vorteil sein kann, dann ändert sich sofort auch die Stimmung des Liedes an dieser Stelle, obwohl die Melodie dieselbe geblieben ist.

Da der Komponist eines Liedes nicht nur eine konkrete Vorstellung über den Melodieverlauf hat, sondern er auch einen bestimmten harmonischen (konsonanten), manchmal auch bewusst disharmonischen (dissonanten) Eindruck erzeugen will, setzt er an die Stellen seines Liedes genau die Akkorde, von denen er glaubt, dass diese seiner musikalischen Vorstellung am besten gerecht werden. Die Begriffe *harmonisch* und *disharmonisch* sollten jedoch nicht wertend als *gut* und *schlecht* verstanden werden. Dissonante Töne können ein insgesamt harmonisches Lied interessant machen und ihnen an geeigneten Stellen Spannung verleihen. Der Interpret oder Arrangeur dieses Liedes kann jedoch anderer Meinung sein als der Komponist und tauscht an bestimmten Stellen vielleicht den einen oder anderen Akkord gegen einen anderen aus, weil er glaubt, dass dieser für seine *Interpretation* besser passt. Solche Maßnahmen sind sogar die Regel, wenn beispielsweise Klassische Stücke für andere musikalische Stilarten wie Rock, Pop, Jazz und dergleichen umarrangiert werden. Analytisch lassen sich die Verwendungen von ganz bestimmten Akkorden an ganz bestimmten Stellen in einem Lied nicht wirklich klar erfassen; nur empirisch gilt ganz einfach: wenn ein gewählter Akkord an einer bestimmten Stelle des Liedes gut klingt, dann hat er dort seine musikalische Berechtigung.

Dennoch gibt es hier regelhafte Einschränkungen. Analytisch gesehen, kann nicht jeder x-beliebige Akkord an jeder Stelle in einem Lied stehen. Aus der großen Liste sämtlicher Akkorde gibt es bestimmte Akkorde, von denen von vornherein klar ist, dass sie - zumindest unter strengen Harmoniekriterien - auf keinen Fall passen können und man sie als Komponist oder Arrangeur eines Liedes deshalb auch gar nicht ausprobieren braucht. Welche Akkorde hingegen passen könnten und es wert sind, ausprobiert zu werden, das verrät dem Komponisten dessen Wissen aus der **Harmonielehre**. Hier sagt der Name *Lehre der Harmonie* schon, dass man prinzipiell gelehrt bekommen kann, was aller Wahrscheinlichkeit nach passt und was nicht; also welcher Akkord einen beabsichtigten Beitrag zum Lied leisten kann und welcher eher nicht. Elementare Grundlage der Harmonielehre ist die **Tonleiter**, die es individuell (nicht nur) für jede Dur- und Moll-Tonart gibt. Dazu später mehr.

Zurück zu dem oben gezeigten Notenblatt des Liedes *Morning has broken*. Es handelt sich bei diesem Lied um ein altes, gälisches Volkslied, das spätestens durch die Interpretation des sich selbst auf der Gitarre begleitenden Sängers Cat Stevens in den siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts weltberühmt wurde. Wer weiß, ob wohl bei unveränderter Melodie die Akkordbesetzung durch Cat Stevens dieselbe geblieben ist wie im gälischen Original? Nun denn, ob im Laufe der Jahre verändert oder unverändert, darum geht es hier nicht. Hier zählt nur, dass von Cat Stevens für dessen Gitarrenbegleitung überhaupt Akkorde zur Harmonisierung des Liedes verwendet wurden, die anscheinend so gut gewählt sind, dass abgesehen von der Melodie, dem Tempo und Rhythmus das Lied sehr erfolgreich wurde. Viele Musiker, sei es auf öffentlichen Veranstaltungen, am Lagerfeuer in geselliger Runde oder im stillen Kämmerlein möchten dieses Lied gerne nachspielen. Jemand, der dieses Lied in einem Liederbuch findet und auf einem Instrument wie dem Klavier oder der Gitarre vortragen möchte, tut in einer ersten musikalischen Orientierung gut daran, sich an die Akkordvorgaben in dem Liederbuch zu halten.

Eine alte Weisheit besagt: "Wer die Regeln brechen will, muss die Regeln erst lernen." Bei der Verwendung von Akkorden in der Begleitung von Liedern verhält es sich ebenso. Nur wer die auf die Harmonielehre zurückgehenden Regeln der Akkordverwendung kennt, ist befähigt, den einen oder anderen Akkord in einem Lied gegen einen anderen auszutauschen, um dadurch - seinem musikalischen Geschmack entsprechend - die Stimmung des Liedes zu verändern und in der Regel auch aufzuwerten.

Abgesehen von der spezifischen Akkordbesetzung stellt sich bei der Betrachtung des Notenblattes von *Morning has broken* (s.o.) zudem die Frage, warum das Lied gerade in der Tonart C-Dur abgedruckt wurde. Hätte man auch eine andere Tonart wählen können? In welcher Tonart wurde es wohl im Original geschrieben, und in welcher hat Cat Stevens es dann gespielt? Würde sich der Charakter des Liedes ändern, wenn es in unterschiedlichen Tonarten gespielt wird?

Ein klarer Vorteil in der C-Dur Noten-Darstellung liegt für viele Musiker auf der Hand: ein in C-Dur geschriebenes Lied ist sehr leicht zu lesen. Zumindest ist es viel leichter zu lesen, als wenn es in einer der anderen Dur-Tonarten (z.B. im schlimmsten Fall in G_b- oder F_#-Dur) geschrieben wäre, die es sonst noch gibt. In C-Dur (und analog auch A-Moll) wird jede Note auf dem Instrument so gespielt, wie sie auf dem Notenblatt gesetzt wurde, und muss vom Musiker nicht noch gedanklich durch die ständige Anwendung eines global gesetzten *b* oder *#* Versetzungszeichens um einen Halbtonschritt vermindert oder erhöht werden. **Das ständige Halbtonschritt-Korrigieren der vom Blatt gelesenen "imaginären" Noten durch Sharps (#) und Flats (b) erfordert sehr viel kognitive Energie**, die insbesondere für Musiker, die nicht viel Übung im Notenlesen haben, ermüdend ist. Ist man nicht ständig hundertprozentig konzentriert, ist zudem die Gefahr des Spielens

falscher Noten sehr groß. Diese Probleme gibt es bei C-Dur und entsprechend A-Moll Notationen nicht.

Abgesehen von den Vorteilen der einfacheren Lesbarkeit, die es in C-Dur bzw. A-Moll Notationen von Liedern gibt, macht es hinsichtlich des **intrinsischen Charakters eines Liedes** jedoch keinen Unterschied, in welcher Tonart das Lied geschrieben ist und in welcher es letztlich vom Musiker gespielt wird. Die Melodie und somit die relativen Schrittweiten der Töne zueinander bleibt ja dieselbe.

Dennoch kann sich die **extrinsische Stimmung eines Liedes** sehr wohl ändern, wenn es auf einem polyphonen Instrument wie der Gitarre in unterschiedlichen Tonarten gespielt wird. Unterschiedliche Tonarten heißt, auch die verwendeten Akkorde sind andere. Auf der Gitarre klingen, anders als auf dem Klavier, manche Akkorde besser als andere; die tonalen Eigenschaften der zur Verfügung stehenden Akkorde sind unterschiedlich. Auf dem Klavier klingen alle Akkorde mehr oder weniger gleich, wenn sie auch nicht alle gleichermaßen leicht zu greifen sind. Während ein auf dem Klavier gespielter C-Dur Akkord bezüglich seiner Reinheit, Dichte, Klangkraft genauso klingt wie ein A-Dur Akkord, ist das auf der Gitarre nicht der Fall. Ein auf der Gitarre gegriffener C-Dur Akkord hat aufgrund der in unterschiedlichen Bündeln gegriffenen Saiten eine andere Tonalität als ein A-Dur Akkord. Viel stärker noch als auf dem Klavier ist das Greifen von verschiedenen Akkorden auf der Gitarre fast immer mit unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden verbunden. Das führt letztlich dazu, dass gerade Gitarrenspieler Vorlieben für bestimmte Akkorde (und damit Tonarten) haben, andere Akkorde hingegen möglichst meiden, weil sie in ihren Ohren auf der Gitarre weniger schön klingen oder sehr viel schwerer - und damit oft auch *unsauberer* - zu greifen sind.

Ein bekanntes Beispiel, das die gerade getätigte Aussage untermauern soll, findet sich in dem Lied *Take me home, country roads* des sich ebenfalls auf der Gitarre begleitenden Komponisten und Sängers John Denver. In der Originalaufnahme spielt John Denver dieses Lied in der Tonart A-Dur. Aber: grifftechnisch auf der Gitarre benutzt er G-Dur Akkorde. Jedoch sind diese durch die Verwendung eines Kapodasters (das ist ein mechanischer Saitenklemmbügel auf dem Griffbrett) im zweiten Bund nach A-Dur **transponiert**. Das heißt also, John Denver begleitet sich bei diesem Lied grifftechnisch auf der Gitarre lieber in G-Dur, singt das Lied aber hinsichtlich der gewählten Tonart, weil es wahrscheinlich besser zu seiner Stimmlage passt, in A-Dur.

Wäre John Denver nicht so jung bei einem Flugzeugabsturz ums Leben gekommen, wäre die Wahrscheinlichkeit groß gewesen, dass er im höheren Alter nicht nur grifftechnisch, sondern auch von der Wahl der Tonart von A-Dur auf die um zwei Halbtöne tiefer liegende Tonart G-Dur gewechselt hätte, denn im Alter verlieren die meisten Sänger das Vermögen,

höhere Töne gut zu singen, und sind dann oft gefordert, durch den Wechsel der Tonart auf eine tiefere Stimmlage zu gehen.

Durch das Beispiel John Denver wurde schon deutlich, worin der praktische Vorteil eines großen Vorrats an verschiedenen Tonarten liegt. Der Musiker kann durch die Wahl der Tonart das Lied bestmöglich an seine Stimme anpassen. Ist ihm die Tonart, in der ein Lied vom Komponisten notiert wurde, zu tief oder zu hoch, kann er durch **Transponieren** weitere Tonarten probieren, bis er diejenige findet, die seinem Stimmumfang am besten gerecht wird.

2.2 Akkordnotation in Textblättern

Hat sich ein Sänger oder Instrumentalist über das Lesen des Notenblattes (s.o.) ausreichend mit der Melodie eines Liedes vertraut gemacht, geht er gerne zur Verwendung von sogenannten Textblättern über. Textblätter sind aufgrund reduzierter Information leichter zu lesen, wenn man nämlich die Melodie eines Liedes schon gut kennt. Im Textblatt sind es dann nur noch Liedtext und Akkorde, die einem Hilfestellung beim Wiedergeben des Liedes geben. Die folgende Abbildung zeigt das Textblatt von *Morning has broken* für die erste Strophe, wie man es aus Liederbüchern kennt.

VERSE 1

```

C                Dm  G                F  C
Morning has broken like the first morning,
                Em Am  D7                G
blackbird has spoken like the first bird.
C                F                C                Am D
Praise for the singing, praise for the morning,
G                C    F    G7                C
praise for them springing fresh from the world.

```

Fig. 2 Akkorde im Textblatt auf die klassische Art

Zweifelsfrei ist diese Darstellung sehr übersichtlich und lässt sich deshalb leicht lesen. Auch zum Auswendiglernen eines Liedes ist die Textblatt-Darstellung gut geeignet. Hat man einen Melodieverlauf nicht mehr richtig in Erinnerung, genügt (demjenigen, der hinreichend Noten lesen kann) in der Regel ein kurzer Blick auf das Notenblatt, um sich das Lied wieder zu vergegenwärtigen. (Ja, das ist richtig, heutzutage im 21. Jahrhundert kann man sich das Lied auch noch einmal auf *YouTube* anhören ... aber: Noten angucken geht schneller und ist zuverlässiger.)

2.3 Kritisches Resümee und ein erster Blick auf acaChords Notation (aCN)

Durch einen Blick auf Noten- und Textblatt (s.o.) wurden die beiden bekannten Verwendungsweisen von Akkordsymbolen in Liedern betrachtet. Trotz ihrer verbreiteten Verwendung in der musikalischen Praxis von Liederbüchern haftet ihnen jedoch ein großer Nachteil an.

Die Notenblätter in Liederbüchern betreffend, liegt der erste nennenswerte Nachteil nicht selten in der Verwendung einer komplizierten Tonart. Wäre das Lied *Morning has broken* in einem Liederbuch beispielsweise in G_b-Dur abgedruckt, dann könnte es - außer einem sehr erfahrenen Berufsmusiker vielleicht - kaum noch irgendwer lesen. **In der Forderung der acaChords Philosophie sollte ein Lied in Liederbüchern deshalb stets so einfach wie möglich notiert sein (also in C-Dur, respektive A-Moll), damit sich möglichst viele Musikfreunde, auch Anfänger im Notenlesen, dieses Lied hinsichtlich seiner Melodie mit möglichst geringem kognitiven Aufwand erschließen können.** Diese Forderung gilt natürlich nicht für Notenblätter im Speziellen, sondern, wie schon gesagt, nur für Liederbücher im Allgemeinen, die sich an einen großen Adressatenkreis von Menschen mit mehr oder weniger guten Notenkenntnissen richten. Wird von einem vom Blatt spielenden Sänger oder Instrumentalisten ein Notenblatt für ein Lied genau in G_b-Dur benötigt, dann sollte es auch in G_b-Dur gedruckt sein, nicht in C-Dur.

Der zweite Nachteil liegt weniger in der Angabe eines Liedes in einer möglicherweise sehr schwer zu lesenden Tonart (s.o), sondern darin, dass eine *ganz bestimmte Tonart* gewählt wurde und diese die einzig verfügbare ist. Angenommen, ich hätte das Glück und würde *Morning has broken* in einem Liederbuch in der einfachsten Tonart C-Dur vorfinden, sowohl in der Noten- als auch der Textblatt-Darstellung. Anhand der in C-Dur notierten Melodie könnte ich mir das Lied dann zwar relativ leicht erschließen, aber - das ist der Nachteil - alle Akkorde, die ich für die Begleitung auf meinem Instrument brauche, wären ebenfalls zur Tonart C-Dur gehörend notiert. Schwierig wird es, wenn mir C-Dur für dieses Lied zum Singen viel zu hoch oder zu tief ist und ich deshalb auf eine andere Tonart ausweichen muss.

Hier bleibt mir nur eine Möglichkeit: es muss **transponiert** werden. Transponieren bedeutet, während meiner Liedbegleitung lese ich die notierten Akkorde in C-Dur vom Blatt ab und muss sie fortwährend im Kopf in die Äquivalente meiner gewählten Tonart, z.B. A-Dur, umwandeln.

Ohne Übertreibung: **eines der größten und verbreitetsten Probleme für Musiker ist das Transponieren.** Das betrifft sowohl das Transponieren von Noten als auch das Transponieren von Begleit-Akkorden. Das Transponieren wird immer dann zu einer gewaltigen kognitiven Herausforderung, wenn ein Lied (mitsamt seinen Akkordangaben) in einer bestimmten **Quell-Tonart** angegeben, aber in einer anderen **Ziel-Tonart** benötigt wird.

Im vorliegenden Fall für *Morning has broken* müsste ich beim Transponieren von C- nach A-Dur während des Spiels ständig die verwendeten C-Akkorde

C Dm D D⁷ Em F G G⁷ und Am

gedanklich in äquivalente A-Akkorde

A Bm B B⁷ C#m D E E⁷ und F#m

umwandeln, d.h. transponieren.

Das **synchrone Transponieren** von Akkorden im Kopf unterliegt nicht zu unterschätzenden Herausforderungen. Zunächst einmal kennen die wenigsten Musiker, wenn sie dieser Tätigkeit nicht berufsmäßig nachgehen, die Relationen der Akkorde verschiedener Tonarten untereinander. Das liegt nicht zuletzt daran, dass sie diese Akkord-Beziehungen mangels Anwendung eines **systematischen Schemas** nie richtig gelernt haben. Ohne Zuhilfenahme einer **Transponier-Tabelle** sind diese Musiker völlig hilflos.

Die große kognitiv-intellektuelle Herausforderung beim synchronen Transponieren im Kopf ist, dass Musiker in diesen Situationen immer etwas anderes spielen müssen als das, was sie vom Blatt ablesen. Diese Kunst beherrschen nur ganz wenige Menschen mit einem extrem hohen Konzentrationsvermögen. Vergleichbar ist diese Anforderung mit dem berühmten **Stroop-Test**, in dem es darum geht, von einem Blatt sehr zügig nicht den Namen einer Farbe vorzulesen, sondern die Farbe selbst namentlich zu benennen:

Blau Rot Braun Grün Gelb usw.

Für ein flüssiges, fehlerfreies Spiel benötigen die meisten Menschen die Akkordvorlage für ein zu begleitendes Lied in genau der Tonart, in der sie es spielen wollen. Das ständige synchrone Transponieren im Kopf, also das Finden der äquivalenten Akkorde für die gewählte Wunschtonart, wie sie im Liederbuch gerade NICHT notiert ist, ist aufgrund des enormen kognitiven Aufwandes mit großen **mentalen Verarbeitungskonflikten** verbunden, den nur sehr wenige Menschen meistern können. Auch dann nicht, wenn sie das zugrunde liegende **Umwandlungsschema** theoretisch gut kennen und praktisch fehlerfrei beherrschen würden, wie beispielsweise beim Stroop-Test das zügige Umwandeln von visueller Semantik (Farbe) in lexikalische Semantik (Wörter).

Abhilfe könnte geschaffen werden - viele Musiker machen das auch so - wenn man sich mit einem Stift unter Zuhilfenahme einer **Transponier-Tabelle** die Akkorde der gewünschten Ziel-Tonart über die in C-Dur gedruckten Akkorde schreibt. Diese Methode eignet sich aber nur, wenn genügend

Zeit für Vorbereitungen ist. Aber auch dann ist diese Vorgehensweise mühsam und erfordert Zeit. Ferner darf man keine **Umwandlungsfehler** aus den Angaben in der Transponier-Tabelle (deren formale Systematik man nicht kennt) machen.

Abhilfe ließe sich auch hier schaffen, wenn es ein Liederbuch gäbe, in dem jedes Lied mit den Akkorden **in allen existierenden Tonarten** abgedruckt ist. Habe ich für ein Lied die richtige Tonart gefunden, die zu meiner Stimmlage passt, gehe ich auf die entsprechende Seite im Liederbuch und habe auch schon die passenden Akkorde sowohl auf der Notenblatt- als auch der Textblatt-Darstellung. Ein Blick auf den **Quintenzirkel** (s.u. Fig. 3) verrät mir jedoch, dass es nicht gerade wenige, sondern insgesamt zwölf (bzw. dreizehn²) verschiedene Dur-Tonarten gibt. (Dasselbe gilt für die in Moll geschriebenen Lieder.) Jedes Lied in dem Liederbuch müsste demnach mit den Akkorden in zwölf verschiedenen Tonarten abgedruckt werden. Überflüssig zu sagen, dass es so etwas kaum geben wird.

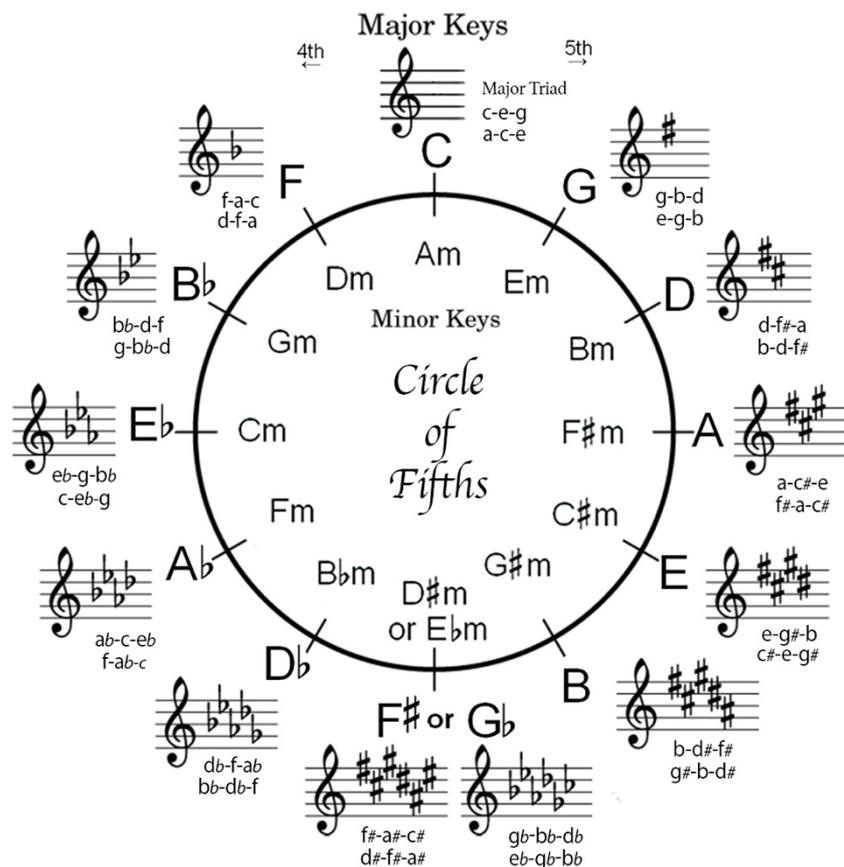


Fig. 3 Quintenzirkel (Circle of fifths)

Jedoch gibt es eine **aCN** Lösung für dieses leidige Transponier-Problem. Mit dem generischen Schema der Akkorddarbietung, wie sie in **acaChords**

² Bei den Tonarten F#-/Gb-Dur und D#-/Eb-Moll handelt es sich nach dem Mechanismus der *enharmonischen Verwechslung* um dieselben Töne. Notationstechnisch enthält der Quintenzirkel zwar dreizehn verschiedene Dur- und Moll-Tonarten, aber die effektiven Tonreihen (Töne) in einer Tonleiter betreffend sind es nur zwölf.

Notation verwendet wird, hat jeder Musiker auch ohne Transponieren stets die passenden Akkorde im Kopf parat, die er für ein Lied in irgendeiner beliebigen Tonart gerade benötigt! Die oben genannten mentalen Verarbeitungskonflikte, wie sie beim synchronen Transponieren entstehen, fallen weg, weil keine kognitiv anstrengende Transponieraufmerksamkeit von einer Tonart in die andere mehr erforderlich ist, sondern nur relativ leichte Transferleistung von einem Schema in ein anderes. Diese zu erbringende Übertragungsleistung wird jedoch im Vorfeld des Erlernens des **acaChords** Konzeptes so gut trainiert, dass sie quasi automatisch abläuft! **Automatische Prozesse** erfordern bekanntlich keinen großen kognitiven Aufwand und sind daher gedanklich problemlos abrufbar.

3 Die abstrakte **acaChords** Art der Akkord-Notation

Mit der Entwicklung des akademischen Konzeptes von **acaChords Notation (aCN)** wurde in einem didaktischen Fokus davon ausgegangen, dass angehende Musiker (meistens Gitarristen) das Prinzip der Akkordbegleitung in Liedern von Anfang an falsch oder ungenügend lernen, so dass sie in späteren Situationen, wenn es darum geht, die Akkorde für ein Lied in einer anderen Tonart zu finden, sehr schnell an ihre Grenzen kommen. Das bräuchte aber nicht sein, wenn der Umgang mit Akkorden von Anfang an richtig gelernt worden wäre! Wie es sinnvoll weitaus besser ist, den Umgang mit Akkorden zu lernen und zu üben, ist Gegenstand des akademisch-didaktischen Konzeptes von **acaChords Notation**.

3.1 Das (unvorteilhafte) Erlernen des Umgangs mit Akkorden auf die alteingebrachte, klassische Art

Wie lernt ein Musikschüler (für Gitarre, Mandoline, Ukulele, Banjo ...) typischerweise den Umgang mit Akkorden? Ob mithilfe eines Lehrers in einer Musikschule oder autodidaktisch ganz alleine im stillen Kämmerlein, der Umgang mit Akkorden beim Erlernen eines Musikinstrumentes wie der Gitarre ist in der klassischen Vorgehensweise eigentlich immer gleich.

Völlig zurecht wird fast immer mit den einfachsten und gebräuchlichsten Akkorden begonnen, das sind die Akkorde zum Begleiten von Liedern in der Tonart C-Dur (etwas spöttisch manchmal auch Lagerfeuer-Akkorde genannt):

C G⁷ F (= Grund-, Dominant-Sept- und Subdominant-Akkord)

Je nachdem, welche und wie viele Lieder in den ersten Wochen und Monaten gelernt werden, kommen nach und nach ein paar weitere Akkorde hinzu, die auf der Gitarre relativ leicht zu greifen sind, wie z.B.

Am Dm Em

Mit diesen sechs Akkorden lassen sich schon eine Menge Lieder begleiten - zwar nur in C-Dur (und Am, wenn man die Septime bei G weglässt), aber immerhin.

In der chronologisch folgenden, zweiten Lektion kommt für den Gitarre-Schüler dann die nächste Tonart dran, das ist in der Regel G-Dur:

G D⁷ C (diesen C-Akkord kennen wir schon, brauchen ihn also nicht mehr lernen)

Schnell und voller Begeisterung stellt der Neuling auf dem Instrument dann fest, dass oft auch die schon für C-Dur gelernten Moll-Akkorde

Am und Em

in Liedern der Tonart G-Dur Anwendung finden.

Vorsicht: Das ist richtig, diese Akkorde finden "Anwendung", haben in G-Dur aber ganz andere Verwendungsbedeutung als in der C-Dur Tonart, nur erschließt sich diese dem Musikschüler nicht von selbst und bleibt für denjenigen im Dunkeln, der die zugrunde liegende Harmonielehre-Systematik nicht kennt (s.u.).

Nach und nach lernt man als Gitarrenschüler neue Tonarten und auch die damit einhergehenden neuen Akkorde kennen und stellt dann irgendwann erfreut fest: "Ich kann auf meiner Gitarre eigentlich alle Lieder begleiten, die ich (unter Vorgabe ihrer Akkorde aus dem Noten- oder Textblatt) in Lieferbüchern finde". Was jedoch nicht funktioniert, ist, wie oben geschildert, das synchrone Transponieren von Liedern aus dem Stegreif. Wenn überhaupt, müsste erst einmal eine umständliche Transponier-Tabelle zur Hand genommen und mühsam Akkord für Akkord von der einen in die andere Tonart umgewandelt werden.

3.2 Die idealtypische Art zum Erlernen von Akkorden auf die acaChords Weise

Wie sollte ein Musikschüler idealerweise den Umgang mit Begleit-Akkorden lernen, wenn nicht auf die oben geschilderte, klassische Art? Nach dem akademisch-didaktischen Konzept von **acaChords Notation** beginnt das Erlernen eines Instrumentes (es ist egal, um welches Instrument es sich handelt) im Kontext einer neuen Tonart **IMMER** mit dem Auswendiglernen der sieben Töne einer neuen Tonleiter. Soll beispielsweise gelernt werden,

welche Akkorde benötigt werden, um ein Lied in der Tonart C-Dur zu begleiten, dann ist der erste Schritt das Auswendiglernen der C-Dur Tonleiter:

c d e f g a b (c) ... nach dem Ton b ist die Tonleiter zu Ende und es kommt (an achter Stelle) wieder der Grundton c, jedoch eine Oktave höher

Bei dem Erlernen der Akkorde für ein Lied in A-Moll müsste entsprechend zunächst die A-Moll Tonleiter gelernt werden:

a b c d e f g (a) ... nach dem g ist die Tonleiter zu Ende und es kommt wieder der Grundton a

In Notenschrift sieht das folgendermaßen aus:

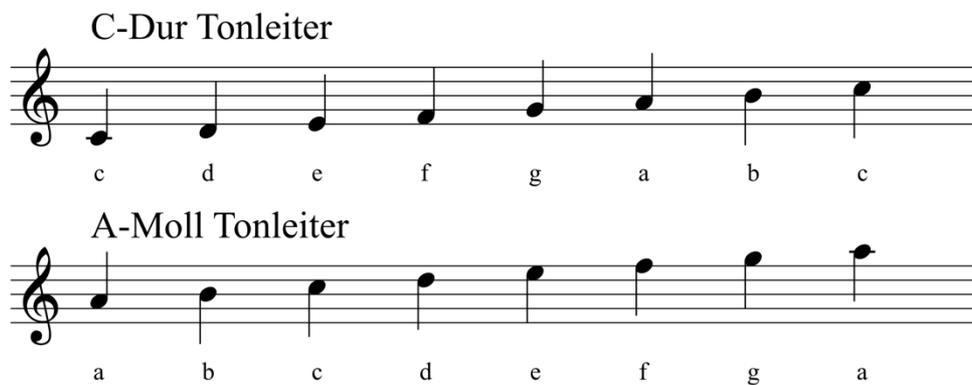


Fig. 4 C-Dur und A-Moll Tonleitern

Insgesamt gibt es **sieben verschiedene Tonleiter-Typen bzw. Modi** (s.u. Fig. 5), die unterschiedliche griechische Namen tragen und die eine nach der anderen aus der oben genannten Stammtönen-Notenabfolge c bis b abgeleitet sind: der erste Tonleiter-Modus ist abgeleitet aus dem Ton c, der zweite aus dem Ton d, der dritte aus dem Ton e usw. bis hin zum Ton b. Die Tonleitern bzw. ihre Modi unterscheiden sich dadurch, dass die **natürlichen Halbtöne e-f und b-c** an anderen Positionen erscheinen.

Wer ein wenig mit der Tastatur des Klaviers vertraut ist, kann erkennen, dass jede dieser sieben Tonleitern ausschließlich auf den weißen Tasten gespielt wird.



Fig. 5 Sieben verschiedene Tonleiter-Modi

Für die westliche Populär-Musik mit ihren hauptsächlich verwendeten Tongeschlechtern Dur und Moll sind jedoch nur zwei dieser Tonleitern von Bedeutung, das sind die ionische und die aeolische Tonleiter. Die **ionische Tonleiter** (ursprünglich aus dem ersten Ton c entstanden) ist bekannt als die **natürliche Dur-Tonleiter**; sie zeichnet sich dadurch aus, dass ihre Halbtöne zwischen dem 4. und 5. sowie 7. und 8. Ton liegen; die **aeolische Tonleiter** hingegen (ursprünglich aus dem sechsten Ton a entstanden) ist die **natürliche Moll-Tonleiter**; bei ihr liegen die Halbtöne zwischen dem 2. und 3. sowie 5. und 6. Ton.

Ist im Folgenden von Tonleitern die Rede, dann sind immer nur die (ionische) Dur- und die (aeolische) Moll-Tonleiter gemeint, die anderen Tonleiter-Modi sollen weiter keine Rolle spielen.

In jeder der laut Quintenzirkel (s.o.) existierenden zwölf Dur- und zwölf Moll-Tonleitern gibt es zwar genau **sieben** unterschiedliche Standard-Töne (c, d, e, f, g, a, b) bzw. -Noten, nur dass diese in den verschiedenen Tonarten an den spezifischen Positionen eins bis sieben durch ein # erhöht,

durch ein *b* erniedrigt oder unverändert sein können. In der Tonart G-Dur beispielsweise sieht die Tonleiter folgendermaßen aus:

g a b c d e f# (g) ... die Halbtonschritte liegen zwischen dem 3. und 4. Ton, b-c, sowie dem 7. und 8. Ton, f#-g

In dieser Dur-Tonleiter wurde der Stammton f um einen Halbton erhöht. Dadurch wird gewährleistet, dass die Halbtonschritte zwischen dem 3ten und 4ten sowie 7ten und 8ten Ton liegen.

Oder F-Dur

f g a b_b c d e (f) ... die Halbtonschritte liegen zwischen a-b_b und e-f

Zu jeder Dur- und Moll-Tonart gibt es also eine spezifische **Tonleiter**, deren Töne unverwechselbare Namen und Positionen in der Folge ihres Auftretens haben. Die Halbtonschritte liegen, hier zur Erinnerung, bei den Tonleitern der zwölf Dur-Tonarten immer an den Positionen 3-4 und 7-8, bei den Tonleitern der zwölf Moll-Tonarten hingegen liegen sie an den Positionen 2-3 und 5-6.

Das akademisch-didaktische Konzept von **acaChords Notation** erfordert es, dass zunächst einmal die zugehörige Tonleiter auswendig gelernt werden muss, bevor man sich mit den Akkorden einer neuen Tonart beschäftigt. Das hört sich nach viel Arbeit an, ist es aber gar nicht, denn es müssen ja nicht alle Tonleitern an einem Tag gelernt werden, sondern die neuen Tonleitern kommen nach und nach in dem Lerntempo dazu, wie auch die neuen Akkorde beim Erlernen des Musikinstrumentes hinzugenommen werden.

Eine große Merkhilfe im Erlernen einer Tonleiter liegt ohnehin in dem Erlernen des zugrundeliegenden **Akkord-Dreiklangs** (mehr dazu s.u.).

Im nächsten Schritt der **acaChords** Didaktik sollen nun die sieben Töne bzw. Noten der Dur- und Moll-Tonleitern eine klare syntaktische Zuordnung bekommen, die für sämtliche Tonarten gilt. Hierfür werden - bekannt aus der musikalischen Stufentheorie - die **römischen Stufennummern I bis VII** als verbindliche Positionsangaben verwendet und den aufeinanderfolgenden Tonleiternoten zugeordnet:

für die C-Dur Tonleiter

I	II	III	IV	V	VI	VII
c	d	e	f	g	a	b

Table 1 Töne der C-Dur Tonleiter

und für die G-Dur Tonleiter

I	II	III	IV	V	VI	VII
g	a	b	c	d	e	f#

Table 2 Töne der G-Dur Tonleiter

Die Begriffe "Position" und "(römische) Stufennummer" werden im Folgenden synonym verwendet.

Nach dem **acaChords** Didaktik-Konzept reicht es jedoch nicht, die Töne einer Tonleiter in ihrer Abfolge wie eine Perle nach der anderen an einer Halskette zu lernen, sondern verinnerlicht werden muss auch die Positionsangabe, also die Stufennummer, jedes Tones in der Tonleiter. Z.B.

C-Dur, Position IV? (Die Antwort lautet: f)
 oder
 G-Dur, Position III? (b)
 oder
 G-Dur und C-Dur, Position II? (a und d)
 oder
 C-Dur, Ton e? (Position III)

Wer sich mit dem Erlernen dieses Schemas zu Beginn Mühe gibt, wird später nie wieder Transponierprobleme bei der Anwendung von Akkorden zwischen den Tonarten haben!

Da es zur wichtigsten Grundlagenausbildung des elaborierten Klavierspiels gehört, sämtliche Tonarten wie im Schlaf rauf und runter zu spielen, haben diejenigen Pianisten, die diese sehr anspruchsvolle Aufgabe als Schüler ernst genommen haben, später nie wieder Transponierprobleme.

3.3 Die Korrespondenz der Grund-Akkorde zu den Tönen einer Tonleiter

An dieser Stelle des **acaChords** Konzeptes angelangt, kommen nun die Akkorde ins Spiel. Zu jedem Ton einer Dur- und Moll-Tonleiter gehört ein korrespondierender **Grund-Akkord**, der denselben Namen trägt wie der Tonleiter-Ton. (Ein Grund-Akkord besteht im Unterschied zu einem erweiterten Akkord aus genau 3 Tönen.) Hierbei sind jedoch ein paar Stufen-Eigenheiten zu beachten, die sich bezüglich der Tonleiterstufen in Dur und Moll unterscheiden.

3.3.1 Dur Tonleiterstufen

Exemplarisch seien hier die korrespondierenden Tonleiter-Akkord Relationen für die Akkorde in den beiden Tonarten C-Dur und G-Dur genannt:

Grund-Akkorde für Lieder in C-Dur und ihre Stufennummern

I	ii	iii	IV	V ⁽⁷⁾	vi	VII
1		3		5		
c	d	e	f	g	a	b
C	Dm	Em	F	G	Am	B _b

der Septimen-Ton (7) auf Stufe V ist b_b !

Table 3 Grund-Akkorde und ihre römischen Stufennummern in C-Dur

Grund-Akkorde für Lieder in G-Dur und ihre Stufennummern

I	ii	iii	IV	V ⁽⁷⁾	vi	VII
1		3		5		
g	a	b	c	d	e	f _#
G	Am	Bm	C	D	Em	F

der Septimen-Ton (7) auf Stufe V ist f !

Table 4 Grund-Akkorde und ihre römischen Stufennummern in G-Dur

Für die Dur-Tonarten handelt es sich

1. bei den Akkorden auf den Tonleiterstufen I, IV und V um Dur-Akkorde
2. bei den Akkorden auf den Stufen II, III und VI hingegen um Moll-Akkorde
3. bei dem Akkord auf Stufe VII weder um einen Dur- noch Moll-Akkord. Dieser **verminderte Akkord/Dreiklang** (engl. **diminished**) auf Stufe VII wird - entgegen des korrespondierenden Tonleitertones - gegen einen um einen Halbtonschritt verringerten reinen Dur-Akkord ausgetauscht und liegt somit um einen **Ganzton** unter dem Grundton! Diese Maßnahme ist rein phänomenologisch in der Wahrnehmung von westlicher Musik begründet; eine analytische Erklärung gibt es nicht und kann es, das besagt das Wort *phänomenologisch*, auch nicht geben. In praktischer Umsetzung heißt das beispielsweise für die Tonart C-Dur: der siebte Tonleiterton b wird als Tonleiter-Akkord zum B_b-Dur Akkord (und nicht zum B-Dur Akkord)
4. der Grund-Akkord auf Stufe V wird in einer sog. **Akkord-Progression** (=Akkordfolge) in vielen Liedern oft und gerne mit einem weiteren Derivat-Ton, der Septime (dem siebten Ton der Tonleiter = VII), gespielt. Auch hier handelt es sich - wie schon in Punkt 3 - aber nicht um den tatsächlichen Tonleiter-Ton auf Stufe VII, sondern um den künstlich um einen Halbtonschritt verringerten Ton auf der siebten Stufe (in C-Dur ist die verwendete Septime im V-Akkord demnach der Ton b_b, nicht das b)

Um die römisch notierten Stufennummern der Dur- von den Moll-Akkorden graphemisch unterscheiden zu können, werden die repräsentierenden Stufennummern der Dur-Akkorde mit großen römischen Ziffern benannt (z.B. IV), die Stufennummern der Moll-Akkorde hingegen mit kleinen (z.B.

iv). Diese Festlegung resultiert aus der angelsächsischen Schreibweise für **Dur = major (groß)** und **Moll = minor (klein)**.

Nach den gerade genannten Konventionen 1. bis 4. in den Dur-Tonarten ergibt sich das in Table 3 und Table 4 (s.o.) gezeigte Bildungsschema für die Grund-Akkorde.

Zur Erinnerung: Oben wurde im Kontext des Akkorde-Lernens schon erwähnt, dass sowohl in der Tonart C-Dur als auch in G-Dur die Akkorde Am und Em zwar *vorkommen*, sie aber eine gänzlich andere Verwendungsbedeutung haben, weil - das wird hier nun deutlich - sie auf unterschiedlichen Stufennummern stehen. Das wiederum hat damit zu tun, dass - wer hätte es nicht schon geahnt - die zugrunde liegenden Töne a und e in den jeweiligen Tonleitern C- und G-Dur an anderen Tonleiter-Positionen stehen. So liegt z.B. in der Tonart C-Dur der Akkord Am auf Stufe vi, in G-Dur auf Stufe ii, der Akkord Em in der Tonart C-Dur auf Stufe iii, in G-Dur auf Stufe vi.

3.3.2 Moll Tonleiterstufen

Exemplarisch seien hier die korrespondierenden Tonleiter-Akkord Relationen für die beiden Tonarten A-Moll und D-Moll genannt:

Grund-Akkorde für die Lieder in A-Moll und ihre Stufennummern

i	II	III	iv	v	VI	VII
1		3		5		
a	b	c	d	e	f	g
Am	(B)*	C	Dm	Em	F	G

Table 5 Grund-Akkorde und ihre römischen Stufennummern in A-Moll

Grund-Akkorde für die Lieder in D-Moll und ihre Stufennummern

i	II	III	iv	v	VI	VII
1		3		5		
d	e	g	g	a	b _b	c
Dm	(E)*	F	Gm	Am	B _b	C

Table 6 Grund-Akkorde und ihre römischen Stufennummern in D-Moll

* Wie oben schon erwähnt, handelt es sich bei den Akkorden auf der Stufe II in Moll-Tonarten um keine Dur- oder Moll-Akkorde, sondern um verminderte (dim) Akkorde, die hier nicht weiter berücksichtigt werden sollen. Eine musiktheoretische Erklärung folgt unten bei der Bildung von Dreiklängen.

Bei den **Akkorden in Moll-Tonarten** verhält es sich umgekehrt wie bei den Akkorden der Dur-Tonarten (s.o.); hier

1. sind die Akkorde auf den römischen Tonleiterstufen i, iv und v Moll-Akkorde
2. sind die Akkorde auf den Stufen III und VI Dur-Akkorde
3. ist der Akkord auf Stufe VII ist (entgegen Dur, s.o.) von Hause aus ein reiner Dur-Akkord (und kein "dim"), jedoch mit dem Unterschied, dass er NICHT (wie bei Dur) künstlich um einen Halbtonschritt verringert werden muss, denn in einer Molltonleiter liegt er aus der Tonleiternatur heraus schon einen Ganzton unter dem Grundton
4. ist der Akkord auf Stufe II (genau wie in Dur der Akkord auf Stufe VII mit exakt denselben Tönen) weder ein Dur- noch Moll-Akkord, sondern ein **verminderter (dim) Akkord/Dreiklang** (mehr dazu s.u.)

Es gilt dieselbe graphemische Konvention wie schon bei den Dur-Tonarten: die Stufennummern der Moll-Akkorde werden mit kleinen römischen Ziffern benannt (z.B. iii), die Stufennummern der Dur-Akkorde mit großen römischen Ziffern (z.B. III).

Nach den genannten Konventionen 1. bis 4. in den Moll-Tonarten ergibt sich das in Table 5 und Table 6 (s.o.) gezeigte Bildungsschema für die Grund-Akkorde.

3.3.3 Zweierabstand von drei Stufennummern 1 - 3 - 5

Der Grund für das allgemeingültige Existieren von Dur-Akkorden auf den Tonleiter-Stufen I, IV, V sowie Moll-Akkorden auf den Stufen ii, iii, vi in Dur-Tonarten (Analoges gilt für die Moll-Tonarten) resultiert aus dem Aufbau von Grund-Akkorden. Ein Grund-Akkord besteht immer aus drei Tönen, einem Dreiklang also, die sich **bezogen auf die Tonleitertöne im Zweierabstand der Stufennummern 1 - 3 - 5** befinden. Nach diesem Bildungsmuster sehen die Grund-Akkorde, die auf der ionischen **c-Tonleiter** (die maßgeblich ist für die Grund-Akkorde in der Tonart C-Dur) aufgebaut sind, folgendermaßen aus:

c-Akkord: **c d e f g**

Der c-Akkord besteht somit aus den 1-3-5-Stufentönen c-e-g.

d-Akkord: **d e f g a**

Der d-Akkord besteht aus den Tönen d-f-a.

e-Akkord: **e f g a b**

Der e-Akkord besteht aus den Tönen e-g-b.

f-Akkord: **f g a b c**

Der f-Akkord besteht aus den Tönen f-a-c.

g-Akkord: **g a b c d**

Der g-Akkord besteht aus den Tönen g-b-d.

a-Akkord: **a b c d e**

Der a-Akkord besteht aus den Tönen a-c-e.

b-Akkord: **b c d e f**

Der b-Akkord besteht aus den Tönen b-d-f.

Jedoch handelt es sich bei den nach diesem Bildungsmuster (=Zweierabstand von drei Tönen) aus der c-Tonleiter entstandenen c-, f- und g-Akkorden um Dur-Akkorde, bei den d-, e- und a-Akkorden hingegen um Moll-Akkorde (die Verdeutlichung dieser Aussage erfolgt unten)! Der b-Akkord, darauf wurde oben schon hingewiesen, nimmt eine Sonderform ein und ist als "dim"-Exemplar tongeschlechtlich weder Dur noch Moll (s.u.).

Frage: Woran aber liegt es, dass bei Anwendung desselben 1-3-5-Bildungsmusters von Akkorden manchmal Dur-Akkorde entstehen, manchmal hingegen Moll-Akkorde?

Antwort: Der Grund liegt in den unterschiedlichen Halbtonschritt-Intervallen der Töne, die den jeweiligen Akkord gebildet haben, zueinander. Betrachtet man die bekannte (chromatische) **Halbtonschritt-Reihung** folgender Töne

c c \sharp /d \flat d d \sharp /e \flat e f f \sharp /g \flat g g \sharp /a \flat a a \sharp /b \flat b c

dann lässt sich leicht zeigen, dass beispielsweise in oben genanntem c-Akkord die ersten beiden Töne c und e **vier Halbtonschritte** auseinanderliegen (das ist in der Ton-Intervall Terminologie eine **große Terz**), in dem d-Akkord die ersten beiden Töne d und f aber nur **drei Halbtonschritte** (das ist eine **kleine Terz**). Genau dieser Unterschied entscheidet darüber, ob ein

Akkord eine Dur- oder Moll-Charakteristik bzw. -Geschlechtlichkeit aufweist!

3.3.4 Aufbau von Akkorden aus Grundton, Terz und Quinte

Ganz allgemein lassen sich unter Betrachtung der Halbtonschrittabstände der 1-3-5-Stufentöne die Dur- und Moll-Akkorde systematisch klassifizieren:

Dur-Akkord = Grundton + große Terz + kleine Terz/reine Quinte
In Worten sind zwei verschiedene Formulierungen geläufig, die jedoch zum selben Ergebnis führen:

1. Dur-Akkorde entstehen, wenn man dem Grundton (z.B. c in C-Dur) als erstes Intervall eine große Terz (c zu e, 4 Halbtonschritte) hinzufügt, und als zweites Intervall eine **reine Quinte** (c zu g, **7 Halbtonschritte**). Oder ...
2. Dur-Akkorde entstehen, wenn man dem Grundton (z.B. c) eine große Terz hinzufügt (c zu e), und diesem zweiten Ton nochmals eine kleine Terz (e zu g, 3 Halbtonschritte).

Moll-Akkord = Grundton + kleine Terz + große Terz/reine Quinte
In Worten sind wiederum zwei verschiedene Formulierungen geläufig:

1. Moll-Akkorde entstehen, wenn man dem Grundton (z.B. a in A-Moll) als erstes Intervall eine kleine Terz (a zu c, 3 Halbtonschritte) hinzufügt, und als zweites Intervall eine reine Quinte (a zu e, 7 Halbtonschritte). Oder ...
2. Moll-Akkorde entstehen, wenn man dem Grundton (z.B. a) eine kleine Terz (a zu c) hinzufügt, und diesem zweiten Ton nochmals eine große Terz (c zu e, 4 Halbtonschritte).

Das klingt schwieriger, als es ist. Setzt man sich zu Beginn seiner musikalischen Karriere mit der Akkordbildung in Dur und Moll zum ersten Mal notgedrungen auseinander, klingt das in der Tat alles ziemlich kompliziert.

Tatsächlich ist das aber gar nicht so schwer zu merken, wenn man sich das **Akkord-Bildungsprinzip** zwischen Dur und Moll einmal **gegenüberstellend** genau ansieht. Wie gleich gezeigt wird, ist es viel einfacher, sich dasjenige Bildungsschema zu merken, in dem die **Quinte** (1.) vorkommt, und nicht das Bildungsschema mit den beiden Terzen (2.), denn das Quinten-Bildungsschema ist für Dur- und Moll-Akkorde identisch, das mit den beiden Terzen nicht.

Der Terzton ist entscheidend über die Tongeschlechtlichkeit!

Am Beispiel des c-Akkordes

C-Dur: c e g
C-Moll: c e_b g

sieht man bei der direkten Gegenüberstellung leicht, dass sich der gleichnamige Dur- und Moll-Akkord in der 1-3-5 Stufentonfolge nur an der dritten Stelle, der Terz-Position, unterscheiden. **Nur die Terz, groß oder klein, entscheidet in einem Akkord, ob es sich um Dur oder Moll handelt.** Beim Dur-Akkord liegt der Stufenton "3" um eine große Terz vom Grundton entfernt, beim Moll-Akkord um eine kleine Terz. Deshalb liegt der Ton auf Stufe 3 bei einem Moll-Akkord einen Halbtonschritt tiefer als beim gleichnamigen Dur-Akkord. Man braucht sich also nur die Dreiklänge der Dur-Akkorde merken (oder, wem das lieber ist, der Moll-Akkorde) und hat ohne viel Nachdenken auch den Dreiklang des gleichnamigen anderen Tongeschlechts.

Der Vollständigkeit halber sollen an dieser Stelle auch die Gegenüberstellungen der anderen, entsprechend dem Quintenzirkel (S. 18) existierenden Akkorde genannt werden:

	1 Grund- ton	3 Terz	5 Quinte
C-Dur C-Moll	c	e e _b	g
(C#-Dur) C#-Moll	c#	- e	g#
D _b -Dur (D _b -Moll)	d _b	f -	a _b
D-Dur D-Moll	d	f# f	a
(D#-Dur) D#-Moll	d#	- f#	a#
E _b -Dur E _b -Moll	e _b	g g _b	b _b
E-Dur E-Moll	e	g# g	b
F-Dur F-Moll	f	a a _b	c
F#-Dur F#-Moll	f#	a# a	c#
G _b -Dur (G _b -Moll)	g _b	b _b -	d _b
G-Dur G-Moll	g	b b _b	d
(G#-Dur) G#-Moll	g#	- b	d#
A _b -Dur (A _b -Moll)	a _b	c -	e _b
A-Dur A-Moll	a	c# c	e
(A#-Dur) (A#-Moll)		- -	
B _b -Dur B _b -Moll	b _b	d d _b	f
B-Dur B-Moll	b	d# d	f#

Table 7 Terz-Differenzen zwischen Dur- und Moll-Akkorden

Wie die Tabelle zeigt, funktioniert die oben genannte Merkhilfe bezüglich des Terzton-Unterschiedes zwischen Dur- und Moll-Akkorden nicht immer, denn manche Dur- und manche Moll-Akkorde existieren zwar theoretisch dem Namen nach, nicht aber in der musikalischen Praxis. Wie aus dem Quintenzirkel (S. 18) ersichtlich ist, gibt es die in den grauen Feldern in Klammern gesetzten Akkorde (respektive ihre korrespondierenden Tonarten) nicht. Das Wissen um die praktisch nicht-existierenden Akkorde muss man sich durch Auswendiglernen aneignen.

Bildet man für alle Töne einer Tonleiter nach dem **Prinzip des 1-3-5-Zwei-erabstands von drei Tönen** die Akkord-Dreiklänge (im Folgenden demonstriert am Beispiel der für die Tonart C-Dur maßgeblichen c-Tonleiter), dann entsteht folgendes Noten-Bild:

c-e-g	d-f-a	e-g-b	f-a-c	g-b-d	a-c-e	n.n.
I	ii	iii	IV	V	vi	(VII)

Fig. 6 Akkord-Dreiklänge auf den Noten der (ionischen) C-Dur Tonleiter

Unter Anwendung der **Halbtonschritt-Reihung** lässt sich zeigen, das wurde oben schon mithilfe des Terz- und Quinten-Begriffes getan, dass es sich bei den Akkord-Dreikängen auf den Stufen

I, IV und V um Dur Akkorde handelt,

bei den Stufen

ii, iii, und vi hingegen um Moll Akkorde.

Den hier nicht näher betrachteten Ton b auf Stufe VII betreffend soll dennoch der Vollständigkeit halber erwähnt werden: der nach dem Zweischritt-Verfahren entstandene Dreiklang würde lauten b - d - f. Sowohl das Intervall zwischen den Tönen b und d als auch zwischen d und f ist eine kleine Terz! Somit ist der b-Dreiklang weder ein Dur- noch ein Moll-Akkord, sondern ein sogenannter **verminderter (dim) Akkord**. Dasselbe gilt für den *diminished* Akkord auf Stufe II in der aeolischen Moll-Tonleiter; er besteht aus genau denselben Tönen wie der Akkord auf Stufe VII in der Dur-Tonleiter.

3.3.5 Mischung von Dur- und Moll-Stufennummern in Liedern

Soweit die Theorie! In der gelebten musikalischen Praxis wird sich aber nicht immer an dieses oben betrachtete Standard-Schema der Akkord-Verwendung über die Stufen I-VII gehalten, sondern in einem *echten* Lied (egal ob in Dur oder Moll geschrieben) können die Moll-Stufennummern (ii, iii, vi) durchaus auch mit Dur-Akkorden besetzt sein, und umgekehrt! Es ist sogar möglich, dass in einem Lied eine Standard-Moll-Stufennummer gleichzeitig sowohl mit einem gleichnamigen Moll- als auch Dur-Akkord besetzt ist! Demnach könnte es ein in der Begleitung gut klingendes Lied geben, das in seinen Akkordprogressionen aus den folgenden Akkorden besteht:

C, Dm, D, D⁷, A⁷, F und G⁷

also:

C-Dur Akkord auf Stufe I
 D-Moll, D-Dur und D⁷-Dur auf Stufe ii bzw. II
 F-Dur auf Stufe IV
 G⁷-Dur auf Stufe V
 A⁷-Dur auf Stufe VI (diese Stufe ist eigentlich eine Moll-Position)

Bezüglich der Positionierung teilen sich bei dem oben genannten Beispiel demnach **drei vom Grundton her namensgleiche Akkorde** einen Platz, nämlich Dm, D und D⁷. Da es sich aber nun nicht mehr um eine reine Standard-Verwendung von Akkorden in einem Lied handelt, ist es schwer zu sagen, ob es sich bei den drei Akkorden um die römische Stufennummer II oder ii handelt, denn zwei der drei verwendeten Akkorde sind ein Dur-, der andere ein Moll-Akkord. Aber: es handelt sich bei allen drei Akkorden um ein d-Derivat, und der Ton d steht in der C-Dur Tonleiter an zweiter Stelle, nur das zählt in der Praxis der durch Akkorde harmonisierten Lieder.

Frage: Ist es möglich, dass in einem in C-Dur geschriebenen Lied ein F_#-Dur Akkord in irgendeiner Derivat-Form, sei es als F_#, F_#m, F_#⁷, F_#m⁷ usw., für die Begleitung verwendet wird?

Antwort: Möglich ist natürlich alles, je nachdem, was der Komponist im Bereich des Harmonischen oder Disharmonischen bezweckt. Aber die Wahrscheinlichkeit für die sinnvolle Verwendung eines F_#-Dur Akkordes in einem in C-Dur notierten Lied ist äußerst gering, weil der Ton f_# NICHT in der C-Dur Tonleiter vorkommt. Aber es gibt Ausnahmen (s.u.).

3.4 Stellvertreter-Akkorde

Wie viele verschiedene Akkorde werden eigentlich für die Begleitung eines Liedes benötigt?

Wie viele verschiedene Akkorde gibt es denn überhaupt?

Es gibt sehr viele Akkorde, wenn man nicht nur die Grund-Akkorde zählt, sondern auch alle möglichen Derivate mit den Sexten, Septimen, Nonen udgl. hinzurechnet.

Aber mindestens 1 Akkord sollte es schon sein, oder?

Ebenso könnte man fragen, wie viele Zutaten man für ein gutes Essen braucht. Die Frage lässt sich nicht pauschal beantworten. Das Kinderlied *Bruder Jakob* (oder auf Französisch *Frère Jaques*) lässt sich problemlos mit einem Akkord spielen, obwohl es - in der Fortgeschrittenen-Version - zwei Akkorde enthält. Diese Bemerkung ist nicht zynisch gemeint. Dieser berühmte Kinderlied-Kanon ist hervorragend zum Einstieg in das Erlernen

eines Musikinstrumentes geeignet, kann man doch mit nur einem einzigen Begleit-Akkord schon erste kleine Erfolgserlebnisse haben. Die sind bekanntlich wichtig für den steinigen Weg des Dranbleibens.

Vielen Komponisten und Bands wird von (unsachlichen) Kritikern gerne vorgeworfen, ihre Lieder seien vom Anspruch her gesehen minderwertig, weil sie nur aus drei Akkorden bestünden; damit sind - in Dur - meistens die Akkorde auf den Stufen I, IV und V⁽⁷⁾ gemeint. Aber dieser Kritik zum Trotz gereicht: Mehr Akkorde brauchen diese Lieder ganz einfach nicht, weil sie auch mit nur drei Akkorden gut klingen, also haben sie nicht mehr. Außerdem sind 3 Akkorde ja auch gar nicht so wenig, verglichen mit Liedern, die nur aus 2 Akkorden bestehen und somit - quantitativ bewertet - aus Sicht oben genannter Kritiker noch minderwertiger sein müssten als Lieder mit 3 Akkorden.

Das Lied *Lady in black* von Uriah Heep kommt mit zwei Akkorden (Am und G) aus. Das sogar äußerst erfolgreich; trotz seiner Nur-Zwei-Akkorde Ausstattung ist dieses Lied sehr schön. Jeder zusätzliche Akkord würde dieses Lied womöglich stören.

Die Frage nach der notwendigen Anzahl von Akkorden in einem Lied mag in der Tat zynisch klingen, aber das ist sie nicht. Tatsächlich kommen viele Lieder - in einer einfachen, "simplen" Form dargeboten - mit den berühmten und oft belächelten *3 Akkorden* aus. Ferner reduzieren Musikanfänger in ihren ersten, noch unbeholfenen Instrumental-Begleitungen Lieder mit vielen Akkorden gerne nach ihrem noch ungeschulten Gehör auf drei Akkorde, weil und wenn sie mit der Vielzahl der in dem Lied vorkommenden Akkorde kognitiv überfordert sind. Das klingt dann manchmal nicht so schön, aber was soll man machen? Man muss ja irgendwie anfangen. Beim Erlernen einer Sprache ist es doch genauso: begonnen wird holprig mit wenig Vokabeln und einer restringierten Grammatik, und so nach und nach wird, wie sagt man doch: ein Schuh draus, oder in der Musik: eine gelungene Performance für begeisterte Zuhörer.

Auch wenn viele Dur-Lieder (dasselbe gilt analog für Moll-Lieder) in einer **harmonischen Grobform** mit drei Dur-Akkorden (z.B. I: C, IV: F, V⁽⁷⁾: G⁽⁷⁾) auskommen, lassen diese Akkorde sich, nicht immer, aber doch erstaunlich oft, an der einen oder anderen Stelle im Lied durch **Stellvertreter-Moll-Akkorde**³ auf den Stufen ii, iii und vi verschönern und in eine elaborierte, **harmonische Feinform** bringen. Dass tatsächlich jeder der drei Dur-Akkorde (I, IV und V) einen **Stellvertreter-Moll-Akkord** aus den eigenen Reihen hat, der ihn an der einen oder anderen Stelle im Lied hinsichtlich einer harmonischen Verfeinerung hervorragend *vertreten* könnte, wenn das vom Komponisten des Liedes beabsichtigt ist, lässt sich leicht zeigen durch einen Blick auf die oben abgebildeten "Akkord-Dreiklänge auf den Tönen der C-

³ In der Harmonielehre werden Stellvertreter-Akkorde weiter in Parallelklang-Akkorde und Gegenklang-Akkorde unterschieden. Da es hier nur um die Idee ihrer Verwendung geht, wird auf diese Differenzierungen nicht näher eingegangen.

Dur-Tonleiter" (Fig. 6, S. 32). Dort sieht man, dass sich der C-Dur-Akkord (c-e-g) auf Stufe I und der E-Moll-Akkord (e-g-b) auf Stufe iii **nur um einen Ton unterscheiden**, die anderen beiden Töne von C-Dur und E-Moll sind gleich. Der E-Moll-Akkord ist deshalb ein Stellvertreter-Moll-Akkord von C-Dur. Oder in **acaChords** Terminologie ganz allgemein gesagt: der iii-Moll-Akkord ist der Stellvertreter-Moll-Akkord des I-Dur-Akkords. Da der iii-Akkord zwei von den insgesamt drei Tönen mit dem I-Akkord gemeinsam hat, besteht eine große harmonische Verwandtschaft zwischen ihnen, und in einem in Dur geschriebenen Lied kann der Stellvertreter-Moll-Akkord seinen *verwandten* Dur-Akkord an vielen Stellen im Lied prinzipiell harmonisch vertreten (ob das ausdrücklich gewünscht wird, ist eine andere Frage). Dadurch entsteht eine komplexere und als insgesamt schöner empfundene Begleit-Harmonisierung, die - wenn sie künstlerisch gut gemacht ist - dem 3-Akkorde-Lied, nicht immer, aber oft, musikalisch überlegen ist.

Sieht man noch einmal hin, stellt man zudem fest, dass der iii-Akkord in einem in Dur geschriebenen Lied nicht nur ein Stellvertreter-Moll-Akkord für den I-Akkord ist, sondern auch für den V-Akkord (G: g-b-d). Auch den V-Akkord könnte der iii-Akkord deshalb an geeigneter Stelle würdig vertreten.

Eine Übersicht über die **Stellvertreter-Akkorde** in Dur- und Moll-Liedern zeigt folgende Tabelle:

Stellvertreter-Moll-Akkorde (in Dur-Liedern)	kann vertreten
ii	IV
iii	I, V
vi	I, IV
Stellvertreter-Dur-Akkorde (in Moll-Liedern)	
III	i, v
VI	i, iv

Table 8 Stellvertreter-Akkorde

Daran wird erkennbar: der Unterschied zwischen einem 3-Akkorde-Lied und einem Lied mit vier oder fünf Akkorden ist nicht immer so groß, wie man das (aus der Laienperspektive) vermuten mag.

3.5 acaChords Notation an einem praktischen Beispiel

Damit das alles etwas klarer wird, soll das **acaChords** Konzept nun an einem konkreten Beispiel betrachtet werden. Oben wurde schon darauf hingewiesen, dass es sich mit der Zuordnung der *römischen Stufennummern* zu den Tonleitertönen und damit auch zu den Grundakkorden für eine Tonart nicht um eine **acaChords** spezifische Neuerung handelt, sondern diese Vorgehensweise aus der klassischen musikalischen Stufentheorie stammt.

Die Neuerung in der **acaChords Notation** liegt darin, diese *römischen Stufennummern* generisch und *relativ* an die Stelle der absoluten Akkordnamen in Noten- und Textblättern treten zu lassen. Dazu soll wieder das Lied *Morning has broken* dienen, nun jedoch nicht mehr in der klassischen Akkord-Notation harmonisiert, sondern in der für **aCN** typischen Weise:

Morning Has Broken

VERSES

I[1] ii V IV I

1. Mor - ning has bro - ken like the first mor - - - - ning,
2. Sweet the rain's new fall, sun - lit from hea - - - - ven,
3. Mine is the sun - light, mine is the mor - - - - ning,

iii vi II⁷ V

1. black-bird has spo - ken like the first bird.
2. like the first dew - fall on the first grass.
3. born of the one light E - den saw play.

I IV I vi II

1. Praise for the sing - ing, praise for the mor - ning,
2. Praise for the sweet - ness of the wet gar - den,
3. Praise with e - la - tion, praise ev - 'ry mor - ning,

V I IV V⁷ I

1. praise for them spring - ing fresh from the world.
2. sprung in com - plete - ness where his feet pass.
3. God's re - cre - a - tion of the new day.

Fig. 7 "Akkord-Angaben" in Noten-Blättern auf die generische acaChords Art als Stufennummern

Die *echten* (absoluten) Akkordnamen sind in der Darstellung oben nicht mehr vorhanden, sondern stattdessen wurden die repräsentierenden relativen Stufennummern notiert. Auf die Bedeutung der [1] hinter der Stufennummer I im ersten Takt wird unten noch ausführlich eingegangen.

Derselbe Austausch der Akkordnamen gegen repräsentierende Stufennummern wurde im Textblatt vorgenommen:

VERSE 1

I[1] ii V IV I
 Morning has broken like the first morning,
 iii vi II⁷ V
 blackbird has spo-ken like the first bird.
 I IV I vi II
 Praise for the singing, praise for the morning,
 V I IV V⁷ I
 praise for them springing fresh from the world.

Fig. 8 Akkord-Angaben in Text-Blättern auf die generische acaChords Art als Stufennummern

Funktional betrachtet sind die *relativen römischen Stufennummern* generische Platzhalter für echte Akkorde. Stufennummern werden in allgemeingültigem Sinne gebraucht, und nicht in speziellem Sinne wie Akkorde. Erst im Moment des tatsächlichen Gebrauchs durch den Begleitmusiker werden die Stufennummern je nach Tonarten-Kontext durch echte Akkorde *ausgetauscht*, bzw. in der korrekten Semantik von acaChords gesprochen: die Stufennummern werden in echte Akkorde *übertragen*. Da die Stufennummern abstrakt sind und keine Tonarten-Merkmale aufweisen, können sie im Gegensatz zu Akkorden auch nicht **transponiert** werden, was sich jedoch als Vorteil erweist! Würde die Melodie im Notenblatt (Fig. 7, S. 36) in eine andere Tonart transponiert werden, z.B. von C-Dur nach F-Dur, und deshalb neben dem Violschlüssel das globale *b* Erniedrigungszeichen auf der b-Notenlinie erscheinen, dann wären die über der Melodie notierten Stufennummern immer noch dieselben.

Hat man sich erst einmal mit dieser generischen Notationsweise für "Akkorde" vertraut gemacht, erkennt man schnell den Vorteil, den die Angabe der **abstrakten Stufennummern** gegenüber den **konkreten Akkord-Namen** hat. Beim synchronen Transponieren in der klassischen Akkord-Begleitung musste erschwerend immer etwas kategorisch anderes auf dem Instrument gespielt werden als das, was vom Blatt abgelesen wurde (es musste kognitiv anstrengend *umgewandelt* werden). Das ist hier nicht mehr der Fall. Durch die Angabe der Stufennummern wird dem für die Akkorde zuständigen Begleitmusiker genau mitgeteilt, was er zu spielen hat, wenn er sich erst einmal für eine Tonart entschieden hat (es kann mühelos *übertragen* werden). Er tauscht lediglich die Stufennummern gegen die korrespondierenden Akkorde aus.

Möchte der Musiker das Lied in C-Dur begleiten, dann muss er an den Stellen, an denen eine große römische I notiert ist, den C-Dur Akkord spielen, an den Stellen, an denen eine kleine ii notiert ist, den Dm-Akkord usw. Wählt der Begleitmusiker dagegen die Tonart E-Dur, dann muss er an den Stufennummern ii nicht Dm spielen, sondern F_#m. Bedingung für diese

Übertragung von **Stufennummer** in **Akkord-Name** ist jedoch die hinreichende Kenntnis der beiden in Bezug stehenden Tonleitern.

Hat man sich einmal an die neue Lesart von **acaChords Notation** gewöhnt, möchte man sie nicht mehr missen ...

3.6 Die Bedeutung der [eckigen Klammer] im ersten Akkord in acaChords Notation

In **acaChords Notation** weist die erste Stufennummer (s. Fig. 7, S. 36) in einem zusammenhängenden Notationsbereich (z.B. Verse, Chorus, Bridge ...) immer eine Besonderheit auf. Diese Stufennummer wird gefolgt von einer arabischen Ziffer in eckigen Klammern; im Lied *Morning has broken* ist das die [1]. Es handelt sich hierbei nicht um eine unbedingt erforderliche, aber doch sehr nützliche Angabe, die es im klassischen Akkord-Notationssystem nicht gibt. Sie verrät dem Musiker auf generische Weise, mit welchem Ton das Lied beginnt. Diese Angabe, das weiß jeder Musiker, ist tatsächlich äußerst hilfreich. Hat man als Instrumentalist erst einmal den Anfangston, dann kommen alle weiteren Töne bei einem erfahrenen Spieler automatisch aus dem **Ton-Gedächtnis** heraus, das sich über viele Jahre des Übens am Instrument gebildet hat.

In den meisten (natürlichen) Liedern steht in dieser eckigen Klammer eine der drei folgenden Zahlen:

- 1 (Grundton)
- 3 (Terzton)
- 5 (Quintton)

Man mag erstaunt darüber sein, aber die meisten Lieder beginnen mit dem ersten, dritten oder fünften Ton - also den Akkord-Dreiklang-Tönen - der der Tonart des Liedes zugrunde liegenden Tonleiter. Nur in sehr seltenen Fällen gibt es eine diesbezügliche Abweichung.

Im Lied *Morning has broken* besagt die Angabe

I[1]

demnach, dass das Lied mit dem Ton c beginnt, wenn das Lied in C-Dur gespielt wird, mit dem Ton d, wenn es in D-Dur gespielt wird, usw.

Es gibt aber auch hin und wieder Lieder, in denen der erste Ton kein Dreiklangston des ersten Akkordes ist. In **acaChords Notation** wäre diese Abweichung folgendermaßen gekennzeichnet:

Stufennummer [Dreiklangston +/- Halbtonschritte]

Würde die erste Stufennummer in einem Lied also I[1+2] oder I[3-2] lauten, läge der erste Ton des Liedes zwei Halbtonschritte über dem Grundton (1+2) des Akkordes oder zwei Halbtonschritte unter dem Terzton (3-2). In C-Dur gespielt wäre der erste Ton demnach ein d, in E-Dur (e g# b) gespielt wäre er ein f#.

Nach diesem für **acaChords** spezifischen Kennungsmechanismus für den ersten Ton einer Melodie gilt daher

$$I[3] \neq I[1+2]$$

denn mit I[3] ist der Terzton des Akkordes gemeint (im C-Dur Akkord = e), mit I[1+2] der Ton, der zwei Halbtonschritte über dem Grundton liegt (im C-Dur Akkord = d).

Für diese spezielle Ton-Kennung im ersten Akkord folgt hier nun ein Beispiel aus dem Lied *Ribbons of blue* (Bridge 1) von Boney M. Aus Urheberrechtsgründen werden nur die ersten vier Takte gezeigt:

BRIDGE 1

I[5+2] IV

He brou-ght me a rib-bon, a bright blue rib-bon for my

Fig. 9 Spezielle Ton-Kennung im ersten Akkord

Wird diese Bridge in C Dur gespielt, ist der erste Ton ein $g + 2 = a$; wird sie in D-Dur gespielt, ist der erste Ton ein $a + 2 = b$.

Die Angabe I verrät dem Musiker - mit sehr großer Wahrscheinlichkeit - auch etwas über den Tonart-Charakter des Liedes. Da nicht alle, aber die meisten Lieder mit dem Grund-Akkord (= Stufennummer Dur-I oder Moll-i) einer Tonart nicht nur beginnen, sondern auch enden, teilen die erste und letzte Stufennummer in *Morning has broken* dem Musiker mit, dass das Lied in Dur geschrieben ist, nicht in Moll.

Es ist aufgrund der Melodie nicht wirklich möglich, aber nur angenommen: Wäre dieses Lied in Moll geschrieben, dann wären die erste und letzte Stufennummer als kleine römische i notiert, nicht als große I. Aber Achtung ...

... unter der Annahme, dass der erste Ton dann immer noch das c ist, wäre die erste Stufennummer nicht i[1], sondern

$$i[3]$$

denn der A-Moll Dreiklang lautet a - c - e! In C-Dur ist c der Grundton, in A-Moll ist c der Terzton.

Jedoch ist offensichtlich, dass die in eine eckige Klammer gesetzte Ton-Angabe über dem ersten Ton eines Liedes im Notenblatt eigentlich überflüssig ist, denn dort findet der mit dem Notenlesen vertraute Musiker doch genau dieselbe Angabe als Note. Tatsächlich macht sich der Nutzen dieser Erster-Ton-Angabe erst richtig im Textblatt bemerkbar, denn hier gibt es keine Noten mehr. Aus Gründen einer identischen Schreibweise bei **acaChords Notation** für die Stufennummern im Noten- als auch Text-Blatt wurde diese Angabe jedoch auch für das Notenblatt verwendet.

3.7 Die Besonderheit der Stufennummern beim Auftakt

In der klassischen Notation von Akkorden wird in einem Notenblatt der zugrundeliegende Akkord bei einem Auftakt nicht angegeben. Man könnte daraus ableiten, dass die Melodie in einem Auftakt grundsätzlich frei von Akkordbegleitung ist. Das ist aber falsch. Warum also in einem Auftakt die Akkorde in der klassischen Notation fehlen, wer weiß das. Plausibel ist das nicht.

Amazing Grace

VERSES

1. A- ma - zing Grace how sweet the sound that
2. T'was Grace that taught my heart go fear, and

Fig. 10 Keine Akkord-Angaben in einem Auftakt in der klassischen Notation

Wie das Beispiel *Amazing Grace* zeigt, beginnt in der klassischen Notation die Angabe der Begleit-Akkorde erst im ersten vollständigen Takt, nicht schon im unvollständigen **Auftakt**. In **acaChords Notation** ist diese fragwürdige Praxis obsolet. Wie in einem ganz normalen vollständig mit Noten gefüllten ersten Takt werden die römischen Stufennummern in **acaChords Notation** auch im Auftakt angegeben. Der Grund hierfür lautet: Man sieht doch schon im Notenbild, dass es sich um einen Auftakt handelt, der nicht erst durch das Weglassen des Akkordnamens gesondert gekennzeichnet werden muss.

VERSE **Amazing Grace**

1. A-_____ ma - zing_____ Grace how sweet the sound that _____
 2. T'was_____ Grace that_____ taught my heart go fear, and_____

saved a_____ wretch like_____ me._____ I_____ once was_____

Grace my_____ fears re-_____ lieved._____ How_____ pre - cious_____

lost but now am found, was_____ blind but_____ now I see._____

did that Grace ap - pear, the_____ hour I_____ first be - lieved._____

Fig. 11 Akkord-Angaben auch schon im Auftakt in acaChords Notation

Insofern hat in **acaChords Notation** die Angabe der repräsentierenden Stufennummer im Auftakt auch schon deshalb eine Bedeutung, weil hier in eckigen Klammern die Angabe zum ersten Ton der Melodie zu finden ist. Wie oben schon gesagt, ist diese Angabe für Instrumentalisten eine große Hilfe, wenn sie - nicht nach Noten, sondern nach Gehör oder auswendig spielend - über die Bekanntgabe des ersten Tones einen möglichst einfachen Einstieg in das Lied vorfinden.

3.8 Tonleiterfremde Akkorde [und die Micro-Modulation]

Oben, in Kapitel 3.3 über die *Korrespondenz der Grund-Akkorde zu den Tönen einer Tonleiter*, wurde gefragt, ob es möglich sei, dass in einem in C-Dur geschriebenen Lied ein F#-Dur Akkord in irgendeiner Derivat-Form, sei es als F#, F#m, F#⁷, F#m⁷ usw., für die Begleitung vorkommen kann.

Die Frage wurde mehr oder weniger pauschal verneint, mit der an sich plausiblen Begründung, der Ton f# komme ja nicht in der C-Dur Tonleiter vor, und sämtliche Standardakkorde bauen schließlich auf Tonleitertönen auf.

Dasselbe müsste für das Vorkommen eines E_b-Dur Akkordes gelten, denn auch den Ton e_b gibt es in der C-Dur Tonleiter nicht.

Auch wenn die Wahrscheinlichkeit für die sinnvolle Verwendung eines E_b-Dur Akkordes in einem in C-Dur notierten Lied aus dem genannten Grund sehr gering ist, kommen solche Fälle **tonleiterfremder Akkorde** doch immer wieder vor. Es handelt sich hierbei um (i.d.R. nur für ein paar Noten anhaltende) **Micro-Modulationen**, das sind Wechsel in eine andere Tonart, die jedoch so kurz sind, dass der Tonartwechsel nicht explizit durch die entsprechende globale Verwendung von *b* oder *#* Versetzungszeichen im Notensystem hinter dem Violinschlüssel angezeigt wird. Die Technik der Modulation im Allgemeinen wird im nächsten Kapitel noch genau vorgestellt; an dieser Stelle soll unter dem Begriff Micro-Modulation nur die Betrachtung und Notation einzelner tonleiterfremder Akkorde in **acaChords Notation** erfolgen.

Die Notation tonleiterfremder "Akkorde" ist in **aCN** so einfach wie naheliegend. Da der tonleiterfremde Akkord in einem Lied immer nur einen Halbtonschritt über oder unter einer regulären Stufennummer liegen kann, erfolgt die Kennung über ein erniedrigendes *b* oder ein erhöhendes *#*.

Als Beispiel soll wieder ein Auszug aus dem Lied *Ribbons of blue* (Bridge 2) von Boney M dienen. Aus Urheberrechtsgründen hätte dieser Liedauschnitt ebenfalls gekürzt werden müssen, aber da er ohnehin sehr kurz ausfällt, ist das nur sehr schwer möglich. Ich hoffe, Frank Farian zeigt sich hier verzeihlich.

BRIDGE 2 Note: in C major III_b = E_b

1. Sad for me ba - by, _____ so bad for me ba - by, _____
 2. Call on me ba - by, _____ so far from me ba - by, _____

ooh. _____
 ooh. _____

Fig. 12 Demonstration eines tonleiterfremden Akkordes [=Micro-Modulation]

In der C-Dur-Tonleiter gibt es den Ton e, nicht das e_b. Nach den Harmonielehre-Regeln könnte es in dem Lied daher durchaus ein Akkord-Derivat aus der E-Dur oder E-Moll Gruppe geben, nicht aber einen E_b-Dur-Akkord. Wie das Beispiel *Ribbons of blue* zeigt, ist das unter bestimmten (Modulations-)Bedingungen aber durchaus möglich ... und klingt auch noch gut.

Alternativ könnte man in **acaChords Notation** anstelle von III_b auch **III-1** schreiben, denn diese Darstellungsart entspricht ebenfalls einer um einen Halbton verringerten Stufennummer.

Die Notation der tonleiterfremden Akkorde erfolgt in den Textblättern analog zu den Notenblatt-Darstellungen; sie braucht deshalb an dieser Stelle nicht explizit gezeigt werden.

3.9 Modulation

In der musikalischen Praxis gibt es zunächst zwei Arten von Modulation, die in technischer Hinsicht zwar demselben Prozess der **Tonart-Veränderung** unterliegen, vom Ausdruck der musikalischen Wirkung her jedoch sehr verschieden sind. Beide Arten der Modulation sind in der Schriftform der Musik-Notation, z.B. auf einem Notenblatt, aber identisch: der durch die Modulation erzwungene Tonart-Wechsel wird in beiden Fällen auf die typische eine Tonart kennzeichnende Weise der Verwendung von Vorzeichen, wie *b* oder *#*, am Anfang einer Notenzeile hinter dem Notenschlüssel angezeigt. Das Ergebnis kann bei einfachen Tonarten mit wenigen Vorzeichen sehr leicht zu lesen sein, es kann aber auch (insbesondere für einen nicht-professionellen Musiker) schwierige Tonarten annehmen, die für den Ungeübten einer Unkenntlichkeit bzw. Nicht-mehr-Lesbarkeit entsprechen. Ein Beispiel folgt unten.

Da sich **acaChords Notation** der Einfachheit - im Sinne einer guten Lesbarkeit von Musik in Noten- und Akkord-Angaben - verpflichtet sieht, gibt es in **aCN** zunächst zwei verschiedene Arten für die *Kennung* von Modulation, die nicht die Modulation selbst zum Inhalt haben (denn davon gibt es mehrere verschiedene, s.u.), sondern die die Lesbarkeitskomplexität der Modulation betreffen und die unterschiedlich geeignet zum Einsatz kommen können.

In **acaChords** Terminologie werden diesbezüglich zwei Arten von Modulation unterschieden, und zwar die

Halbtonschritt-Modulation

und die

Stufennummer-Modulation

Diese beiden Modulationsarten sollen in den nächsten Kapiteln näher betrachtet werden.

3.9.1 Halbtonschritt-Modulation

Die einfachste und bekannteste Art der Halbtonschritt-Modulation kennt jeder aus vielen Liedern in seiner **voluntären** (freiwilligen) Form. Ein Lied wird einfach um einen Halbtonschritt (hin und wieder auch um zwei

Halbtonschritte) erhöht, manchmal mehrmals direkt hintereinander innerhalb der Performance des Liedes. Dadurch ergibt sich eine interessante Prägung für den Liedverlauf, die auf eine sehr simple Art gänzlich ohne Veränderung der Melodie erreicht wird. Die Anwendung der voluntären Halbtonschritt-Modulation ist aber - das besagt das Wort "voluntär" - nicht unbedingt nötig, man kann sie anwenden, aber man kann sie problemlos auch weglassen, ganz nach Belieben.

Bei aller Erklärungseinfachheit der Halbtonschritt-Modulation - man muss die jeweilige Melodie einfach nur um einen Halbtonschritt erhöhen - meiden insbesondere musikalische Anfänger diese Modulationsart gerne, weil sie sich ihr in der Anwendungskonsequenz nicht gewachsen fühlen. "Einfach nur die Melodie um einen Halbtonschritt erhöhen", das klingt so einfach, ist es aber i.d.R. nicht. Auch wenn sie ein Lied interessant machen kann, hat diese Modulation einen großen Nachteil, das ist der mit ihr verbundene Tonartwechsel, wenn er sich nämlich von einer sehr leichten Tonart in eine sehr schwere vollzieht.

Angenommen, es wird ein Lied in C-Dur (keine Vorzeichen, also einfach zu lesen) gespielt. Nun wird entsprechend des Modulationsvorhabens dieses Lied um einen Halbtonschritt erhöht, und das heißt, es wird jetzt in D_b-Dur (= 5_b) gespielt [Anm. Die Tonart C_#-Dur gibt es nicht, s.u.]. Das kann kein Anfänger und kaum ein Fortgeschrittener weder als Notensatz lesen noch auf einem Instrument flüssig und fehlerfrei spielen!

Aber man ist ja nicht verpflichtet, die voluntäre Halbtonschritt-Modulation zu spielen; man kann sie auch weglassen, und schon ist die Liedaufführung gerettet. Aber auf den Reiz, der von dieser Modulation ausgeht, muss dann auch verzichtet werden.

Leider meint das Schicksal es letztlich doch nicht so gut mit dem musikalischen Anfänger, denn es gibt in manchen Liedern auch die **forcierte** (erzwungene) Halbtonschritt-Modulation. Hier muss die notierte Modulation unbedingt gespielt werden; sie weglassen, ist keine Option. Ein Beispiel stammt wieder aus dem Lied *Ribbons of Blue* (Bridge 3) von Boney M. (Aus Urheberrechtsgründen werden wieder nur die ersten Takte der Bridge gezeigt.) Die folgende Abbildung zeigt die Noten, wie sie in der klassischen Form aussehen würden, danach folgt die Darstellung in **acaChords Notation**.

BRIDGE 3

C

Blue rib - bon

D \flat G \flat A \flat ⁹ G \flat

drea-mer came with words that soun-ded right, took me

Fig. 13 Forcierte Halbtonschritt-Modulation in klassischer Notation

Anmerkung: Der erste und alle weiteren Takte müssen nicht unbedingt durch einen Umbruch getrennt sein, sie können auch in einer Zeile direkt hintereinanderstehen.

Die Bridge ist im ersten Takt noch in C-Dur notiert (keine Vorzeichen) und geht im zweiten Takt, modulationsbedingt um einen Halbtonschritt erhöht, nach D \flat -Dur (5 \flat) über. Für jemanden, der sich die Melodie mit den zugehörigen Akkorden gerne aus dem Notenbild erschließen würde (z.B. durch das Spielen der Noten auf einem "modernen" Keyboard, ist diese Darstellung völlig ungeeignet, weil eine mentale Überforderung darstellend.

In **acaChords Notation** würde der Notensatz folgendermaßen aussehen:

BRIDGE 3

I[1-2]

Blue rib - bon

Mod⁺¹ I⁺¹ IV⁺¹ V⁹⁺¹ I⁺¹

drea-mer came with words that soun-ded right, took me

Fig. 14 Forcierte Halbtonschritt-Modulation in acaChords Notation

Anstatt **Mod⁺¹** kann auch **Mod+1** geschrieben werden.

Wie schon in der klassischen Darstellung, beginnt auch dieser in **acaChords Notation** gehaltene Notensatz mit dem ersten, in C-Dur geschriebenen Takt. Im Unterschied zur klassischen Darstellung sind jedoch auch alle weiteren Noten in den Takten 3 bis 6 in der leicht zu lesenden C-Dur Tonart gesetzt. Um diesen *musikalischen Fehler* zu korrigieren, wurden jedoch zusätzliche Maßnahmen ergriffen:

Am Beginn des zweiten Taktes erfolgt mit Mod^{+1} der erste Hinweis auf die bevorstehende Halbtonschritt-Modulation. Darüber hinaus enthält die Notenzeile rechts oben neben dem Violinechlüssel, dort wo in der klassischen Darstellung die Tonartenvorzeichen b und $\#$ gesetzt sind, mit $+1$ ebenfalls eine Halbtonschritt-Modulationskennung.

Damit es bei den Akkorden keine Missverständnisse gibt, werden auch diese mit der Halbtonschritt-Modulationskennung versehen, z.B. I^{+1} . Diese explizite Kennung ist jedoch redundant, denn ohne Frage bezieht sich eine Modulation immer auch auf die Akkorde. Wenn diese Kennung in **aCN** noch einmal ausdrücklich vorgenommen wird, dann aus Gründen der Erinnerung.

Insbesondere ist diese "moderne" **acaChords** Darstellung für die Nutzer "moderner" Keyboards oder Stage-Pianos von Vorteil, denn diese Instrumente verfügen über eine **Modulationstaste**, die es ermöglicht, alle auf der Klaviatur gespielten Töne auf Knopfdruck um einen Halbtonschritt zu erhöhen oder zu erniedrigen. Nachdem die Noten des ersten Taktes in C-Dur gespielt wurden, genügt ein Knopfdruck ($+1$) auf die Modulationstaste, und alle weiteren in C-Dur gespielten Noten werden automatisch um einen Halbtonschritt erhöht; das entspricht einer Transponierung nach D_b -Dur.

Auch für Gitarristen wird der Umgang mit **acaChords Notation** hinsichtlich Modulation viel einfacher, wenn sie sich ein Lied aus dem Notensatz heraus auf ihrem Instrument erschließen wollen. Die Noten des ersten Taktes werden, so wie es notiert ist, in C-Dur gespielt; für die Noten ab dem zweiten Takt rutscht der Gitarrist mit seiner Greifhand in virtueller Kapodaster-Weise vom nullten auf den ersten Bund ($+1$), und alles, was er jetzt in C-Dur spielt, erklingt automatisch in D_b -Dur. Einfacher geht es nicht.

Überflüssig zu erwähnen, dass diese "moderne" **acaChords** Darstellung neben der besseren Lesbarkeit des Modulationsteiles sehr transponierfreundlich ist, weil eben keine absoluten Akkordnamen mehr, sondern die die Akkorde repräsentierenden relativen Stufennummern verwendet werden, die nun jedoch halbtonschrittmoduliert ($+1$) sind.

3.9.2 Stufennummer-Modulation (Mod IV, iv, V, v u.a.)

Neben der Halbtonschritt-Modulation gibt es in der **acaChords** Terminologie noch die nach dem Stufenmodell der Akkorde benannte Stufennummer-Modulation.

In Liedern nicht selten vorkommende Stufennummer-Modulationen in den Dur-Tonarten sind die

Mod IV (gesprochen: 4er-Modulation)

auch Quarten-Modulation (+5 Halbtonschritte) oder Sub-Dominanten-Modulation genannt

und die

Mod V (gesprochen: 5er-Modulation)

auch Quinten-Modulation (+7 Halbtonschritte) oder Dominanten-Modulation genannt

Die Mod IV Stufennummer-Modulation ist folgendermaßen zu verstehen: Ist ein Lied in C-Dur (Stufe I der Tonleiter) geschrieben, dann wechselt die Tonart bei dieser Modulation nach F-Dur, denn F-Dur liegt im Stufenmodell der C-Dur-Tonleiter auf Stufe IV. Analog zur Halbtonschritt-Modulation hätte namentlich auch eine +5 *Kennung* (oder -7 *Kennung*) zum Einsatz kommen können. Das heißt: jede Note und jeder Akkord müssten vom Musiker entweder im Kopf, oder durch fünfmaliges +Drücken der Modulationstaste auf einem modernen Keyboard oder durch Greifhand-Versetzen um fünf Bünde auf der Gitarre korrigiert werden. Unnötig zu sagen, dass alle diese Maßnahmen praktisch gesehen nicht wirklich geeignet sind.

Deshalb wird die Mod IV Stufennummer-Modulation (so wie alle unten noch erwähnten Stufennummer-Modulationen) in **acaChords Notation** anders angezeigt. Während der nicht-modulierte Teil des Liedes weiterhin in C-Dur (Stufe I) notiert ist, erfolgt die Darstellung des modulierten Teiles in der Tonart auf Stufe IV relativ zu C-Dur, das ist hier F-Dur (1b). Mit nur einem Vorzeichen handelt es sich bei F-Dur immer noch um eine relativ einfach zu lesende und auf dem Instrument leicht zu spielende Tonart.

Bei der Mod V Stufennummer-Modulation verhält es sich analog: anstatt die Melodie und auch die Akkorde im Modulationsteil mit einer +7 *Kennung* (oder -5) zu versehen, erfolgt die Darstellung am besten gleich in der Tonart auf Stufe V relativ zur Stufe I, das ist in C-Dur die Tonart G-Dur (1#). Auch bei G-Dur handelt sich aufgrund eines einzigen Vorzeichens um eine relativ leicht zu lesende Tonart.

Das Beispiel des Liedes *Siebentausend Rinder* von Peter Hinnen soll das verdeutlichen. Hier ist der Chorus in C-Dur (Stufe I) notiert, der modulierte Verses-Teil in G-Dur (Stufe V); es handelt sich in **acaChords** Terminologie demnach um eine Mod V Modulation. (Wieder werden aus Urhebergründen nur die ersten Takte gezeigt.)

CHORUS


I[3] V⁷

Sie - ben - tau - send Rin - der! Kin - der, Kin - der, Kin - der!

Fig. 15 Keine Modulation im Chorus (*Siebentausend Rinder*)

VERSES

Mod V

1. Schon als ich klei-ner war, _____ da war mir son-nen-klar: _
2. Ich wollt' In - dia-ner seh'n, _____ am La-ger - feu - er steh'n _
3. Yeah, yeah zu Hau-se war _____ das al - les wun-der-bar, _

Fig. 16 Mod V Stufennummer-Modulation in den Verses

Im Gegensatz zur Halbtonschritt-Kennung nicht nur bei der Melodie, sondern auch bei den Akkorden (s.o.), entfällt bei der Mod V Modulation eine spezielle Modulationskennung bei den Stufennummern. Der Modulations-teil für die Verses ist ja durch das eine globale # in G-Dur notiert, also be-ziehen sich selbstverständlich, darauf braucht nicht mehr explizit hingewie-sen werden, auch die *relativen Stufennummern* auf G-Dur. Die Stufennum-mer I im Chorus-Teil hätte demnach die Bedeutung C-Dur, im Verses-Teil hingegen G-Dur; die Angabe V⁷ im Chorus-Teil wäre ein G⁷, im Verses-Teil ein D⁷.

Auch für die Text-Darstellung gibt es in **acaChords Notation** eine entspre-chende Modulations-Kennung:

VERSE 1

Mod V begin

I[5+2]

V⁷

Schon als ich kleiner war, da war mir sonnenklar:

I

Nur immer brav zu Haus', das halte ich nicht aus.

I⁷

IV

Und uns're Stadt, die war mir viel zu klein,

V⁷

I

ich wollte immer schon ein Cowboy sein!

Mod V end

Fig. 17 Mod V Kennzeichnung im Text-Blatt

Da im Textblatt nicht so einfach wie im Notenblatt erkennbar ist, wann die Modulation beginnt und wo sie endet, wurde für **acaChords Notation** eine besonders auffällige **Markierung** vorgesehen. Innerhalb dieser Abschnitte ist der Musiker besonders gefordert, aufzupassen und daran zu denken, dass bei den Akkorden die Mod V Akkorde gespielt werden müssen, und nicht die nicht-modulierten Akkorde wie im Chorus.

Soweit so gut. Aber ...

Hier nun eine wirklich knifflige Frage: Im *Siebentausend Rinder* Beispiel ist der Chorus in C-Dur notiert, die Verses hingegen in der Mod V Tonart G-

Dur. Welches aber wäre die Mod V Tonart für den Chorus, wären hingegen die Verses in C-Dur geschrieben, und nicht der Chorus?

Antwort: Wenn bei "Chorus in C-Dur (Stufe I)" die Verses relativ dazu auf der Modulationsstufe V liegen (= G-Dur), dann liegt in demselben Kontext relativ zur Modulationsstufe V (= G-Dur) der Chorus (= C-Dur) auf Stufe IV.

I	IV	V	
C	F	G	Chorus in C: relativ zu C (Stufe I) liegt G auf Mod-Stufe V
G	C	D	relativ zu G (Stufe I) liegt C jedoch auf Mod-Stufe IV

Table 9 Modulations-Umwandlung

Ergo: Bei einem Umschreiben der Noten, in denen fortan die Verses in C-Dur geschrieben sind, müsste es einen Chorus in F-Dur geben, weil F auf Stufe IV relativ zu C-Dur liegt.

In dem Fall wäre das Ergebnis dann keine Mod V Modulation mehr wie bei *Chorus->Verses*, sondern nun gäbe es eine *Verses->Chorus* Mod IV Modulation. Das Notenbild dazu würde folgendes Aussehen haben:

CHORUS

Mod IV

Sie - ben - tau - send Rin - der! _____ Kin - der, Kin - der, Kin - der!

Fig. 18 Mod IV Stufennummer-Modulation im Chorus (Siebentausend Rinder)

VERSES

1. Schon als ich klei - ner war, _____ da war mir son - nen - klar: _
 2. Ich wollt' In - dia - ner seh'n, _____ am La - ger - feu - er steh'n _
 3. Yeah, yeah zu Hau - se war _____ das al - les wun - der - bar, _

Fig. 19 Keine Modulation in den Verses

An den *generischen* "Akkordangaben" (= Stufennummern) hat sich durch den Kontextwechsel von Mod V nach Mod IV gemäß der **acaChords** Logik nichts geändert.

Wie oben schon gesagt, sind die beiden Stufennummer-Modulationen Mod IV und Mod V auf Dur-Tonarten anwendbar. Die Ausgangstonart (z.B. C-

Dur) ist eine Dur-Tonart, und die IV- oder V-Zieltonart (hier: F-Dur oder G-Dur) ist auch eine Dur-Tonart.

Es handelt sich demnach bei Mod IV und Mod V um eine **Maj > Maj** Modulation.

Stufenummer-Modulation in Moll-Tonarten

Ebenso sind aber auch vom Typ her identische Modulationen in den Moll-Tonarten möglich, nämlich die

Mod iv (gesprochen: 4er-Modulation)

auch Quarten-Modulation (+5 Halbtonschritte) oder Sub-Dominanten-Modulation genannt

und die

Mod v (gesprochen: 5er-Modulation)

auch Quinten-Modulation (+7 Halbtonschritte) oder Dominanten-Modulation genannt

Hier wechselt die Moll-Ausgangstonart, z.B. A-Moll (Stufe i der Tonleiter), in eine Moll-Tonart auf Stufe iv oder v. Da die Akkorde auf den Stufen einer Moll-Tonleiter ebenfalls Moll-Akkorde sind (hier E-Moll auf Stufe v, und D-Moll auf Stufe iv), handelt es sich bei Mod iv und Mod v um eine **Min > Min** Modulation.

3.9.3 Paralleltonart-Modulation (Mod P)

Eine weitere, neben den oben genannten Modulationsarten, ist die Paralleltonart-Modulation (Parallel Key Modulation). Sowohl bei der Halbtonschritt- als auch bei der Stufenummer-Modulation (s.o.) änderte sich die Tonart dahingehend, dass es zu einer Änderung der globalen Vorzeichen (von *b* zu *#* oder umgekehrt) oder zu einer Änderung der Anzahl der Vorzeichen (z.B. von 3# nach 4#) kam. Bei der Paralleltonart-Modulation ändert sich zwar auch die Tonart, aber eine Änderung der Vorzeichen selbst oder ihrer Anzahl ist davon nicht betroffen.

Als erstes Beispiel für eine Paralleltonart-Modulation soll das italienische Volkslied *Ma come bali bene bela bimba* dienen.

Frage: In welcher Tonart ist das Lied geschrieben?

The image shows a musical score for the song "Ma come bali bene bela bimba". It consists of four staves of music in 3/4 time, written in treble clef. The lyrics are written below the notes. The score includes classical chord notation (C, G, Am, E⁷, F) and acaChords notation (C, G, Am, E⁷, F). The first staff starts with a C chord and a repeat sign. The second staff has two endings, both starting with a C chord. The third staff starts with an Am chord and ends with an E⁷ chord. The fourth staff starts with an Am chord, has an F chord, and ends with an E⁷ chord.

Ma co - me ba - li be - ne, be - la bim - ba, be - la

1. bim - ba, be - la bim - ba. Ma co - me 2. bim - ba, ba - li ben!

Am Guar - da che pas - sa la vil - la - nel - la,

Am F E⁷ a - gi - le e snel - la sa ben ba - lar!

Fig. 20 "Ma come bali bene bela bimba" mit klassischer Akkordangabe

Auf den ersten Blick erweckt das Lied den Eindruck, als wäre es in C-Dur geschrieben, denn es existieren keine globalen Vorzeichen, der erste Ton des Liedes ist ein Ton des C-Dur-Dreiklages, und der erste Akkord ist ein C-Dur-Akkord.

Angenommen, das Lied wäre (was es letztlich nicht ist!) tatsächlich durchweg in C-Dur geschrieben, dann ließe es sich mit den angegebenen absoluten Akkorden problemlos in die Darstellung von **acaChords Notation** mit relativen Stufennummern übertragen:

Ma co - me ba - li be - ne, be - la bim - ba, be - la

bim - ba, be - la bim-ba. Ma co - me bim - ba, ba - li ben!

Guar-da che pas- sa la vil - la - nel - la,

a - gi - le e snel- la sa ben ba - lar!

Fig. 21 "Ma come bali bene bela bimba" in **acaChords Notation** mit relativen Stufennummern

Für einen Neuling in der Harmonielehre ist der Zusammenhang nicht leicht erkennbar, aber dieses italienische Volkslied enthält zwei unterschiedliche Tonarten. In den ersten beiden Notenzeilen (bis zum Doppeltaktzeichen) ist es in C-Dur geschrieben, in den beiden unteren Notenzeilen (bis zum Ende) in A-Moll.

- Sowohl C-Dur als auch A-Moll haben keine globalen Vorzeichen (*b*, *#*), können diesbezüglich also nur schwer unterschieden werden.
- Gemäß dem Quintenzirkel ist A-Moll die Paralleltonart von C-Dur.

Die Tonarten A-Moll und C-Dur enthalten - wenn auch in verschiedenen Reihenfolgen - dieselben Tonleitertöne, nämlich a, b, c, d, e, f, g bzw. c, d, e, f, g, a, b. Aus diesem Grund lassen sich in **acaChords Notation** die A-Moll Akkorde sehr einfach auf den relativen Stufen von C-Dur unterbringen. So teilen sich z.B. auf Dur-Stufe III der e-Moll und der E⁷-Dur Akkord den Platz.

Aber strenggenommen ist diese Vorgehensweise, so wie sie in Fig. 21 praktiziert wurde, falsch, denn - auch wenn die Notation in praktischer Hinsicht so funktioniert - der zweite Teil des Liedes gehört musiktheoretisch nicht zum vorangegangenen Dur-Teil.

In der klassischen Akkord-Notation (s. Fig. 20) ist soweit alles richtig, der Dur-Teil enthält die zur Tonart C-Dur gehörenden Akkorde, der Moll-Teil

die zur Tonart A-Moll gehörenden Akkorde. Ein ausdrücklicher Hinweis zur Unterscheidung zwischen dem Dur- und dem Moll-Teil wurde und braucht nicht gemacht werden. Fortgeschrittene mit musiktheoretischen Interessen sind gefordert, den Tonartwechsel an den verwendeten Akkorden zu erkennen. Für den praktischen Gebrauch des Liedes ist dieses Erkennen aber nicht unbedingt erforderlich. Für die erfolgreiche Akkordbegleitung reicht es völlig aus, die Akkorde einfach so zu spielen, wie sie notiert sind, ein Wissen um den Tonartwechsel ist nicht nötig.

Die oben präsentierte Darstellung (Fig. 21) in **acaChords Notation** kann aber nicht so bleiben. Um musiktheoretisch korrekt zu sein, ist in **aCN** eine deutliche Unterscheidung zwischen dem Dur- und dem Moll-Teil erforderlich. Hierzu dient die Anweisung

Mod P (oder Mod Par)

die in der folgenden Notendarstellung angewendet wird:

The musical notation is in 3/4 time. The first line shows a key signature change from one sharp (F#) to no sharps or flats. The notation uses Roman numerals I[5] and V to indicate the modulation. The lyrics are: Ma co - me ba - li be - ne, be - la bim - ba, be - la

The second line shows a first and second ending. The first ending leads back to the beginning of the first line. The second ending concludes the phrase. The notation uses Roman numerals I. The lyrics are: bim - ba, be - la bim - ba. Ma co - me bim - ba, ba - li ben!

Mod P

The musical notation is in 3/4 time. The first line shows a key signature change from one sharp (F#) to no sharps or flats. The notation uses Roman numerals i[1] and V⁷ to indicate the modulation. The lyrics are: Guar - da che pas - sa la vil - la - nel - la,

The second line continues the melody. The notation uses Roman numerals i, VI, and V⁷. The lyrics are: a - gi - le e snel - la sa ben ba - lar!

Fig. 22 "Ma come bali bene bela bimba" mit korrekter Paralleltonart-Modulation

In den oberen beiden Notenzeilen des Dur-Teiles hat sich nichts geändert. Der Moll-Teil dagegen weist nun, musiktheoretisch richtig, die korrespondierenden relativen Stufennummern zur Moll-Tonleiter auf.

Zusätzlich zur Mod P Anweisung wurde im modulierten Teil des Liedes der erste Akkord wieder mit einer in eckige Klammern gesetzten generischen Tonhöhenangabe für den ersten Melodieton versehen.

Aus didaktischer Sicht ist diese Darstellung insbesondere für Neulinge auf dem Gebiet der Harmonielehre geeigneter als die klassische Akkord-Notierung, denn sie weist deutlich auf den Tonartwechsel hin. Dieser kann in der klassischen Akkord-Notierung leicht übersehen werden.

Ähnlich wie für die vorausgegangenen Modulationsarten sieht die Kennzeichnung der Paralleltonart-Modulation in der Textblatt-Darstellung dann so aus:

```

I[5]                                V                                I
Ma come bali bene, bela bimba, bela bimba, bela bimba.
                                V                                I
Ma come bali bene, bela bimba, bela bimba, bali ben!

```

Mod P begin

```

i[1]                                v7
Guarda che passa la villanella,
i                                VI                                v7
agile e snella sa ben balar!

```

Mod P end

Fig. 23 "Ma come bali bene bela bimba" Textblatt mit Mod P Kennung

Als zweites Beispiel zur Veranschaulichung der Paralleltonart-Modulation soll der schottische Folksong *Skye Boat Song* dienen.

Da in diesem Lied sowohl der erste als auch der letzte Akkord ein C-Dur Akkord ist, ist die in der dritten und vierten Zeile erfolgte Modulation in die Paralleltonart noch schwerer zu erkennen als zuvor in dem italienischen Volkslied (s.o.).

C Am Dm G
 Sing me a song of a lass that is gone,
 Mer - ry of soul, she — sailed on a day

C F C G
 1. say, could that lass be I? _____
 o - ver the sea to Skye. _____

Am Dm Am
 Bil - low and breeze, is - lands and seas, moun - tains of
 All that was good, all that was fair, all that was

F Am C
 1. rain and sun. _____
 me is gone.

Fig. 24 "Skye Boat Song" mit klassischer Akkordangabe

Die Übertragung der klassischen Darstellung mit absoluten Akkordnamen in die generische **acaChords Notation** mit relativen Stufennummern hat dann folgendes Aussehen:

I[5] vi ii V
 Sing me a song of a lass that is gone,
 Mer - ry of soul, she__ sailed on a day

I IV I V
 1. 2.
 say, could that lass be I? _____
 o - ver the sea to Skye. _____

Mod P

i[5] iv i
 Bil - low and breeze, is - lands and seas, moun - tains of
 All that was good, all that was fair, all that was

VI i III
 1. 2.
 rain and sun. _____
 me is gone.

Fig. 25 "Skye Boat Song" mit Mod P Anweisung in *acaChords Notation*

In einer Dur-Tonleiter liegt die Moll-Paralleltonart auf Stufe vi (in C-Dur ist das A-Moll), in einer Moll-Tonleiter liegt die Dur-Paralleltonart auf Stufe III (in A-Moll ist das C-Dur). Bei einem Tonartenübergang von Dur nach Moll könnte anstelle von Mod P deshalb - in Anlehnung an die Stufennummer-Modulation, s.o. - auch **Mod vi** stehen, bei einem Tonartenübergang von Moll nach Dur hingegen **Mod III**.

Bei Mod vi handelt es sich um eine **Maj > Min** Modulation, bei Mod III um eine **Min > Maj** Modulation.

3.9.4 Genderchange-Modulation (Mod G)

Bei der Genderchange-Modulation (dt. Tongeschlechtwechsel-Modulation)⁴ in **acaChords Notation** bleibt der Name der Tonart erhalten, aber es ändert sich deren Geschlecht (engl. gender) von Dur nach Moll oder von Moll nach Dur. So würde beispielsweise ein in C-Dur geschriebenes Lied bei der Genderchange-Modulation in die Tonart C-Moll (3 *b*) wechseln, ein in A-Moll geschriebenes Lied nach A-Dur (3 *#*). Bei dieser in der Praxis nicht selten vorkommenden Modulationsart ändern sich leider auch die Vorzeichen, nicht selten hin zu einer relativ schwer lesbaren Tonart.

Die Anweisung für diese Art der Modulation lautet in **acaChords Notation**

Mod G (oder Mod Gen)

Als Beispiel für eine Genderchange-Modulation soll das Lied *Adelita* von Francisco Tarrega dienen. In der folgenden Abbildung ist es zunächst in der klassischen Weise mit absoluten Akkorden wiedergegeben:

⁴ Diese Modulationsart hätte in Anlehnung an die klassische Musiktheorie auch Mod V genannt werden können, in der das V für "Variant" steht. Klänge sind musiktheoretisch dann variant, wenn die Grundtöne identisch, das Tongeschlecht jedoch gegensätzlich ist. In dem Fall hätte es jedoch einen Konflikt mit Mod V als Quintenmodulation, s.o., gegeben. Zudem ist der Begriff Genderchange-Modulation aussagekräftiger und leichter merkbar.

The image shows a musical score for the piece 'Adelita' in classical notation. It consists of five staves of music. The first two staves are in 3/4 time and use a key signature of one sharp (F#). The first staff has four measures with chord names Am, Dm, E7, and Am above them. The second staff has three measures with chord names Dm, E7, and Am above them. The third and fourth staves are in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The third staff has one measure with the chord name A above it. The fourth staff has two measures with chord names E7 and A above them. The fifth staff has two measures with chord names E7 and A above them. The music is written in treble clef and includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes.

Fig. 26 Adelita in der klassischen Darstellung mit absoluten Akkordnamen

In der generischen Stufennummer-Darstellung von **acaChords Notation** erhält es mit der Mod G Kennung folgendes Aussehen:

The image displays musical notation for the piece 'Adelita'. It consists of two systems of music. The first system is in C major (one sharp, F#) and 3/4 time. It features four measures with chords labeled i[1], iv, V⁷, and i. The second system is in G major (two sharps, F# and C#) and 3/4 time. It features three measures with chords labeled I[3], V⁷, and I. The notation includes treble clefs, a repeat sign at the beginning of each system, and a double bar line at the end of each system.

Fig. 27 Adelita in Stufennummern-Darstellung von acaChords Notation mit Mod G Kennung

Wie schon bei der Paralleltonart-Modulation (Mod P) geschehen, wird auch bei der Genderchange-Modulation zusätzlich zur Mod G Anweisung im modulierten Teil des Liedes der erste Akkord mit einer in eckige Klammern gesetzten generischen Tonhöhenangabe für den ersten Ton der Melodie versehen.

Da sich in **acaChords Notation** hier beim Wechsel der Tonart nur das Geschlecht der Tonart ändert, nicht aber der Name, könnte deshalb bei einem Tonartenübergang von Dur nach Moll in Anlehnung an die Stufennummer-Modulation, s.o., anstelle von Mod P auch **Mod i** stehen, bei einem Tonartenübergang von Moll nach Dur **Mod I**.

Bei Mod i handelt es sich um eine **Maj > Min** Modulation, bei Mod I um eine **Min > Maj** Modulation.

Leider gibt es da aber einen kleinen Schönheitsfehler, der die Gender-Namensäquivalenzen von ein paar Halbton-Tonarten betrifft. Bei den namentlich mit den Grund- bzw. Ganztönen gemeinsamen Tonarten ist zunächst alles ok; laut Quintenzirkel (s. Fig. 3, S. 11) sind stets sowohl Dur- als auch Moll-Tonart vorhanden:

Dur	C	D	E	F	G	A	B
Moll	c	d	e	f	g	a	b

Table 10 Genderchange-Tonarten zu den Grund-/Ganztönen

Bei den namentlich zu den Halbtönen gehörenden Tonarten ist das aber nicht immer der Fall:

Dur	-	D _b	-	E _b	F _#	G _b	-	A _b	B _b
Moll	C _#	-	d _#	e _b	f _#	-	g _#	a _b	b _b

Table 11 Genderchange-Tonarten zu den Halbtönen

Während beispielsweise für b_b-Moll eine Genderchange-Modulation nach B_b-Dur möglich ist, und umgekehrt, weil beide Tonarten existieren, ist das *anscheinend* für c_#-Moll nach C_#-Dur nicht möglich, weil es die Tonart C_#-Dur (laut Quintenzirkel) nicht gibt.

Nun könnte man sich damit behelfen, dass bei fehlender Tonart C_#-Dur ersatzweise die Tonart D_b-Dur für die Genderchange-Modulation einspringt, schließlich sind beide Tonarten enharmonisch gleich (= verwechselt). Ein wirklicher Trost ist das aber nicht, weil mit diesem technisch zwar funktionierenden Workaround die für beide Gender erforderliche Namensidentität nicht gegeben ist.

Schaut man etwas tiefer in die Trickkiste namens *Harmonielehre*, dann tun sich jedoch weitere Möglichkeiten auf, die theoretisch durchaus als echte Lösungen betrachtet werden können; jedoch sind sie aus praktischen Erwägungen nicht brauchbar (s.u.). So gibt es beispielsweise das theoretisch-motivierte Konstrukt der Tonart C_#-Dur sehr wohl, jedoch mit 7 Sharps:

C_#-Dur	C _#	d _#	e _#	f _#	g _#	a _#	b _#
--------------------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------

oder G_#-Dur mit den durch 8 Sharps geprägten Tonleitertönen:

G_#-Dur	g _#	a _#	b _#	C _#	d _#	e _#	f _{##} (fisis)
--------------------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	-------------------------

Ähnliche Lösungen finden sich auch für die anderen noch fehlenden Tonarten mit den Namen d_b-Moll, D_#-Dur und G_b-Moll (s. Table 11, S. 60).

Die maximale Anzahl an Versetzungszeichen (*#*, *b*) im regulären Quintenzirkel ist 6. Mit den zugehörigen Tonarten ist sichergestellt, dass jedes Dur- und jedes Moll-Lied mit jedem existierenden Ganz- und Halbton beginnen kann:

c	c#/d _b	d	d#/e _b	e	f	f#/g _#	g	g#/a _b	a	a#/b _b	b
Dur											
C	D _b 6 _b	D 2 _#	E _b 3 _b	E 4 _#	F 1 _b	F _# /G _b 6 _# /6 _b	G 1 _#	A _b 4 _b	A 3 _#	B _b 2 _b	B 5 _#
Moll											
c 3 _b	C _# 4 _#	d 1 _b	d#/e _b 6 _# /6 _b	e 1 _#	f 4 _b	f _# 3 _#	g 2 _b	g _# 5 _#	a	b _b 5 _b	b 2 _#

Table 12 Sämtliche Quintenzirkel-Tonarten bezüglich aller existierender Halb- und Ganztöne

Das bedeutet, im Quintenzirkel sind genau so viele Tonarten gelistet, wie gebraucht werden, nicht eine mehr, und nicht eine weniger.

Auch die Tonarten C_#-Dur und G_#-Dur, die mit ihren 7 oder sogar 8 Sharps zwar theoretisch existieren, sind nicht im regulären Quintenzirkel enthalten, weil sie ganz einfach nicht benötigt werden.

Zwar kann ein Dur-Lied nicht mit dem Ton c_# beginnen, weil es (im Quintenzirkel) keine Tonart C_#-Dur gibt, dafür aber mit dem Ton d_b, denn es gibt die Tonart D_b-Dur. Aus dieser Erwägung heraus ist es nicht erforderlich, noch mehr Tonarten zu haben als die im Quintenzirkel genannten. Jede weitere Tonart mit mehr als 6 Versetzungszeichen würde das Lesen der Noten in diesen Tonarten unnötig erschweren.

Im Umgang mit der Genderchange-Modulation in **acaChords Notation** ist es wichtig, diesen Sachverhalt zu kennen und ggfs. zu berücksichtigen.

3.10 Harmonisierung von Liedern mit tonleiterfremden Tönen

Eine schwierige und gleichsam einfache Frage im Bereich der Harmonisierung von Liedern durch Akkorde lautet, wie und woher man (z.B. als Komponist oder Songwriter) weiß, welcher Akkord an welcher Stelle eines Liedes stehen muss.

Diese Frage lässt sich dann schwer beantworten, wenn es um eine *analytische* Beurteilung der zu wählenden Akkorde geht, denn durch die Existenz von Stellvertreter-Akkorden (s. Kap. 3.4, S. 33) gibt es in vielen Fällen nicht nur eine Möglichkeit der Akkordverwendung, sondern mehrere. Auch die Derivate von Akkorden wie Sext- oder Sept-Akkorde tragen ihren Teil dazu bei, die Harmonisierung von Liedern noch kreativer und flexibler zu gestalten.

Letztlich zeigt die Erfahrung im Umgang mit Noten und Akkorden dem komponierenden Musiker auf *experimentellem* Weg, welcher Akkord am besten passt. Es muss am Instrument wie dem Klavier oder der Gitarre einfach ausprobiert werden, welcher Akkord am besten klingt. Dabei zählt vor allem der persönliche Geschmack und die beabsichtigte musikalische

Intention, welcher von mehreren möglichen Akkorden in einer Abschlussbetrachtung an eine bestimmte Notenstelle des Liedes gesetzt werden soll.

Etwas schwieriger wird die Frage nach dem richtigen Akkord, wenn das Lied nicht nur aus Standardtönen der der Tonart zugrunde liegenden Tonleiter besteht, sondern auch tonleiterfremde Töne Bestandteil der Melodie sind.

In dem auf die Modulation vorbereitenden Kapitel (s. Kap. 3.8, S. 41) war von der Existenz *tonleiterfremder Akkorde* in Liedern die Rede. Solche Akkorde werden, darauf wurde hingewiesen, dann verwendet, wenn die aktuelle Tonart eines Liedes nur kurzfristig für ein paar Noten verlassen und in eine andere Tonart gewechselt (moduliert) wird. Begleiterscheinung oder Auslöser einer solchen nur kurz anhaltenden **Micro-Modulation** ist immer die Verwendung von *tonleiterfremden Noten*; das sind Noten, die in der Tonleiter der aktuellen Tonart des Liedes nicht vorkommen. [In C-Dur beispielsweise sind das die Noten $c\#/d_b$, $d\#/e_b$, $f\#/g_b$, $g\#/a_b$ und b_b .]

In diesem Abschnitt von **acaChords Notation** geht es nun noch einmal darum, dass ein Lied tonleiterfremde Noten enthält. Jedoch sollen jetzt für diese Liedstellen geeignete Akkorde (die nicht zu den Standardakkorden gehören) erst noch gefunden werden. Das ist letztlich gar nicht so schwer; dazu ist es nur erforderlich, ein bestimmtes Kriterium zu berücksichtigen, das den Aufbau eines Akkordes betrifft (s.u.).

Zunächst jedoch ein Beispiel, das zeigt, dass es Lieder gibt, die hinsichtlich der Harmonisierung durch Akkorde sehr robust gegenüber tonleiterfremden Noten sind. Treten in diesen Liedern, wie z.B. auch in dem Blues *Corinna, Corinna* tonleiterfremde Töne (hier: $f\#$ und e_b) auf, muss darauf nicht mit besonderen Akkorden reagiert werden:

C

Co - rin - na, Co - rin - na, where you been so long? ___

C⁷ F C

Co - rin - na, Co - rin - na, where you been so long?

G⁷ C

Ain't had no lo - vin' since you been gone.

Fig. 28 *Corinna, Corinna* mit absoluten Akkordnamen und tonleiterfremden Noten

Wer dieses Lied mit den angegebenen Akkorden spielt, wird feststellen: das Lied enthält zwar an verschiedenen Stellen tonleiterfremde Noten, kommt aber sehr gut nur mit den Standardakkorden der Tonart aus.

In vielen anderen Liedern existiert diese Harmonie-Robustheit gegenüber tonleiterfremden Tönen jedoch nicht; auch ein Neuling im Akkordspiel hört beim Spielen leicht heraus, dass an den Stellen mit den tonleiterfremden Noten besondere Begleitakkorde erforderlich sind, die NICHT zu den Standardakkorden gehören⁵.

Als Beispiel dafür, dass tonleiterfremde Noten in einem Lied sehr wohl besondere Akkorde erfordern können, die nicht zu den Standardakkorden gehören, soll das Thema der 8. *Symphonie* von Franz Schubert dienen, das auch als *die Unvollendete* bekannt ist:

The image shows three staves of musical notation in 3/4 time. The first staff has chords C, G⁷, and C. The second staff has chords A⁷ and Dm. The third staff has chords G, C, G⁷, and C. The notation includes various note values and accidentals, illustrating the use of non-standard chords like A⁷ and Dm to accommodate tonal foreign notes.

Fig. 29 Thema der 8. *Symphonie* von Franz Schubert mit absoluten Akkordnamen und tonleiterfremden Noten

Das Stück enthält in der zweiten Notenzeile im zweiten, dritten (2x) und vierten Takt die tonleiterfremde Note c#. Im zweiten und dritten Takt wird sie (und die nachfolgenden Noten) mit dem Nicht-Standardakkord A⁽⁷⁾ harmonisiert; im vierten Takt ist das nicht nötig, hier erfüllt (wie bei dem Blues *Corinna, Corinna*, s.o.) der Standardakkord Dm seinen Zweck.

Die generische Darstellung des Stückes in **acaChords Notation** sieht so aus:

⁵ Zur Erinnerung: in **acaChords Notation** werden die Standardakkorde in Dur-Liedern repräsentiert durch die Stufennummern I, ii, iii, IV, V, vi, VII, das entspricht in der Tonart C-Dur den Akkorden C, Dm, Em, F, G, Am und Bb. In Moll-Liedern sind es die Stufennummern i, II, III, iv, v, VI, VII, was in der Tonart A-Moll den Akkorden Am, B, C, Dm, Em, F, G entspricht.

Fig. 30 Thema der 8. Symphonie von Franz Schubert mit relativen Stufennummern und tonleiterfremden Noten

Frage: Warum wurde im zweiten und dritten Takt gerade der Akkord $A^{(7)}$ bzw. die Stufe $VI^{(7)}$ verwendet? Hätte es auch ein anderer Akkord sein können?

Antwort: Der Akkord A-Dur (oder A^7 , die Septime ist hier irrelevant, s.u.) gehört in der Tonart C-Dur nicht zu den Standardakkorden. Namentlich auf der sechsten Stufe (vi) stehend, wäre Am der Standardakkord, nicht A-Dur. Aber - das lässt sich durch Ausprobieren leicht herausfinden - Am passt hier im Gegensatz zu dem perfekt klingenden Akkord A-Dur überhaupt nicht.

Wenn ein Lied tonleiterfremde Noten enthält, die sich (aufgrund mangelnder Harmonie-Robustheit) nicht durch Standardakkorde harmonisieren lassen, dann gibt es mit einer sehr großen Wahrscheinlichkeit durch folgende Vorgehensweise Abhilfe in der Findung eines geeigneten Nicht-Standardakkordes:

- a. der Nicht-Standardakkord muss selbst die tonleiterfremde Note in seinem Dreiklang enthalten
- b. alle anderen Noten des Nicht-Standardakkordes müssen tonleiterkonform sein, d.h. diese Noten müssen aus der der Tonart zugrundeliegenden Tonleiter stammen

Sowohl der Akkord A-Dur mit den Dreiklangsnote a, $c_{\#}$ und e als auch A^7 mit der zusätzlichen Septime g erfüllen diese beiden Forderungen!

Eine naheliegende Frage wäre, ob auch die beiden Akkorde $C_{\#}m$ oder $C_{\#}$ -Dur geeignet wären, an der Stelle von A-Dur zu stehen, immerhin enthalten sie ja auch die Note $c_{\#}$, nämlich als Grundton.

Der Akkord $C_{\#}m$ besteht aus den Dreiklangstönen $c_{\#}$ - e - $g_{\#}$. Der Ton $g_{\#}$ ist aber kein Standardton der C-Dur Tonleiter, und damit wird Teil b. der oben genannten Forderung verletzt. $C_{\#}m$ kann in der Tonart C-Dur also nicht die tonleiterfremde Note $c_{\#}$ harmonisieren.

Der Akkord C_#-Dur unterscheidet sich mit den Dreiklangstönen c_# - f - g_# nur durch die Terz (3) vom Akkord C_#m, und somit erweist sich auch dieser Akkord als nicht geeignet für das geplante Vorhaben, die tonleiterfremde Note c_# zu harmonisieren.

Soll nicht nur für die Note c_#, sondern für sämtliche tonleiterfremden Noten der Tonart C-Dur ein passender Nicht-Standardakkord gesucht werden, dann ist oft in zwei Bereichen des zur Verfügung stehenden Akkordvorrats schnell ein passender Kandidat gefunden, nämlich im

- Septimen-Bereich
- Genderchange-Bereich (z.B. ist der **Genderchange-Akkord** zu Am der namensgleiche Akkord A-Dur (s. hierzu auch Kap. 3.9.4, S.57, über Genderchange-Modulation)

der Standardakkorde⁶.

Mit den Inhalten der folgenden Tabelle lässt sich diese Aussage für Lieder in der Tonart C-Dur leicht nachvollziehen. (Wenn sie für C-Dur gilt, ist sie aufgrund einer natürlichen Notenlinearität auch auf alle anderen Tonarten übertragbar, s.u.)

⁶ Es gibt noch eine weitere Harmonisierungsmethode namens **Zwischendominante**, die jedoch eine isolierte Betrachtung findet, s.u.

C-Dur

Ton-nummer	Stufen-nummer	Ton-name	Akkord-Dreiklang/ mögl. Akkorde				Septime
			Maj	Min	Septime	Terz	
1	I	c	Maj	c	e	g	b _b
			Min		e _b		
2		c _# /d _b	mögliche Akkorde A, A ⁷				
3	ii	d	Maj	d	f _#	a	c
			Min		f		
4		d _# /e _b	mögliche Akkorde Cm, F ⁷				
5	iii	e	Maj	e	g _#	b	d
			Min		g		
6	IV	f	Maj	f	a	c	d _# /e _b
			Min		a _b		
7		f _# /g _b	mögliche Akkorde D, D ⁷ , Bm, Bm ⁷				
8	V	g	Maj	g	b	d	f
			Min		b _b		
9		g _# /a _b	mögliche Akkorde E, E ⁷ , Fm				
10	vi	a	Maj	a	c _#	e	g
			Min		c		
11		a _# /b _b	mögliche Akkorde C ⁷ , Gm, B _b				
	VII **	b _b	Maj	b _b	d	f	g _# /a _b
12	VII _#	b	Maj	b	d _#	f _#	
			Min		d		

Table 13 Akkorde zur Harmonisierung tonleiterfremder Noten in der Tonart C-Dur

** Zur Erinnerung: in Dur-Tonarten liegt der Akkord auf Stufe VII einen Ganzton unter dem Grundton. In C-Dur trägt dieser Akkord den Namen B_b-Dur.

In dieser Tabelle finden sich auch die beiden Dur-Akkorde A und A⁷ als geeignete Harmonisierer für die tonleiterfremde Note c_# wieder. Sie befinden sich in der Spalte *Ton-Nummer* 10 als Genderchange-Akkorde (Major/Dur) zu den Standardakkorden (Minor/Moll) Am und Am⁷.

Auf dieselbe Weise lassen sich beispielsweise für die tonleiterfremde Note d_#/e_b die beiden Akkorde Cm und F⁷ ermitteln. Jedoch ist nur Cm kein Standardakkord, sondern er ist der Genderchange-Akkord zum Standardakkord C-Dur; F hingegen ist ein Standardakkord, aber erst die Septime lässt ihn zu einem geeigneten Kandidaten für die Harmonisierung der tonleiterfremden Note d_#/e_b werden. Welcher von den beiden Akkorden im Einzelfall eines bestimmten Liedes besser passt, kann nur durch Ausprobieren herausgefunden werden.

Analog gilt dasselbe Verfahren für die Ermittlung von Nicht-Standardakkorden zur Harmonisierung von tonleiterfremden Noten in A-Moll:

A-Moll

Ton-num-mer	Stufen-num-mer	Ton-name	Akkord-Dreiklang/ mögl. Akkorde				Septime
			Maj	Min			
1	i	a	Maj	a	c#	e	g
			Min		c		
2		a#/b _b	mögliche Akkorde C⁷, Gm, B_b				g#/a _b
	II _b	b _b	Maj	b _b	d	f	
3	II	b	Maj	b	d#	f#	a
			Min		d		
4	III	c	Maj	c	e	g	b _b
			Min		e _b		
5		c#/d _b	mögliche Akkorde A, A⁷				
6	iv	d	Maj	d	f#	a	c
			Min		f		
7		d#/e _b	mögliche Akkorde Cm, F⁷				
8	v	e	Maj	e	g#	b	d
			Min		g		
9	VI	f	Maj	f	a	c	d#/e _b
			Min		a _b		
10		f#/g _b	mögliche Akkorde Bm, Bm⁷, D, D⁷				
11	VII	g	Maj	g	b	d	f
			Min		b _b		
12		g#/a _b	mögliche Akkorde E, E⁷, Fm				

Table 14 Akkorde zur Harmonisierung tonleiterfremder Noten in der Tonart A-Moll

Auf die generische Schreibweise von **acaChords Notation** übertragen bedeutet das für die tonleiterfremden Töne in allen Dur- und Moll-Tonarten:

Dur

Ton-num-mer	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
mögl. Stufen-num-mern		VI VI ⁷		i IV ⁷			II II ⁷ vii# vii# ⁷		III III ⁷ iv		I ⁷ v VII	
	I		II		III	IV		V		VI	VII	

Table 15 Generische Stufennummern zur Harmonisierung tonleiterfremder Noten in den Dur-Tonarten

Die Tabelle zeigt auf *Tonnummer 2* - das ist an der zweiten Stelle in der C-Dur Tonleiter der Ton c#/d_b - mit den beiden *möglichen Stufennummern* VI und VI⁷ repräsentativ auch die beiden Akkorde A und A⁷. Die Stufen-Nummer VI⁷ ist auch in der generischen **acaChords Notation** Darstellung der 8. Sinfonie von Franz Schubert vorhanden (s. Fig. 30, S. 64).

Moll

Ton- num- mer	1 i	2	3 II	4 III	5	6 iv	7	8 v	9 VI	10	11 VII	12
mögl. Stufen- num- mern		III ⁷ vii II _b			I I ⁷		iii VI ⁷			ii ii ⁷ IV IV ⁷		V V ⁷ vi

Table 16 Generische Stufennummern zur Harmonisierung tonleiterfremder Noten in den Moll-Tonarten

Eine erweiterte Betrachtung auf das oben verwendete Notenbeispiel von Franz Schubert mit der tonleiterfremden Note c#

Dem einen oder anderen ist möglicherweise aufgefallen, dass in der 8. *Symphonie* von Franz Schubert (s. Fig. 29, S. 63) nicht nur die tonleiterfremde Note c# durch einen Nicht-Standardakkord (A⁷) harmonisiert wurde, sondern gleich alle Noten des zweiten und dritten Taktes, also auch die tonleiterkonformen.

In dem Beispiel liegt ein (für einen Neuling auf dem Gebiet der Harmonisierung von Melodien nur schwer erkennbarer) Sonderfall vor, in dem die tonleiterfremde Note harmonietechnisch nicht einfach für sich alleine steht, umgeben von tonleiterkonformen Noten, so wie das in vielen Liedern der Fall ist, sondern in diesem Beispiel leitet die tonleiterfremde Note c# zusätzlich noch den Wechsel in eine andere Tonart, nämlich A-Dur, ein! Dieser Tonartenwechsel wurde nicht explizit gekennzeichnet, weil er sich nur über drei Takte erstreckt, danach wechselt das Stück zurück nach C-Dur.

In der Terminologie von **acaChords Notation** liegt wegen der Kürze und dem damit verbundenen Verzicht auf einen expliziten Tonartenwechsel in Form von drei globalen # eine **Micro-Modulation** vor.

Frage: Um welche Art Modulation handelt es sich bei dem Übergang von C-Dur nach A-Dur in musiktheoretischer Hinsicht? (Zur Auswahl stehen die in Kap. 3.9, ab S. 43, vorgestellten Modulationsarten: Halbtonschritt-Modulation, Stufennummer-Modulation, Paralleltonart-Modulation und Genderchange-Modulation.)

Antwort: Bei einem Tonartenwechsel von C-Dur nach A-Dur liegen gleich zwei unterschiedliche Modulationsarten vor. Die erste Modulation ist eine Paralleltonart-Modulation (Mod P) von C-Dur nach A-Moll. Die zweite Modulation baut auf die erste auf und ist eine Genderchange-Modulation (Mod G) von A-Moll nach A-Dur. Man kann diesen Zweisritt bzw. diese zusammengesetzte Modulation auch **Mod_c VI** (= Mod P + Mod G) nennen. (Zur Erinnerung: Mod vi und Mod III sind harmonietechnisch dasselbe wie

Mod P; erstere Modulation gilt für den Tonartenübergang von Dur nach Moll, letztere für den Übergang von Moll nach Dur.)

Der Index c in **Mod_c** weist darauf hin, dass es sich um eine zusammengesetzte oder **Compound-Modulation** handelt.

Wäre der Tonartenwechsel von C-Dur nach A-Dur in dem Liedbeispiel von Franz Schubert nicht, wie das geschehen ist, implizit als Micro-Modulation notiert worden, sondern explizit durch einen Vorzeichenwechsel, dann würde das in klassischer Notation mit absoluten Akkordangaben so aussehen:

The image shows three staves of music in 3/4 time. The first staff has chords C, G7, and C. The second staff has chords A7 and Dm. The third staff has chords G, C, G7, and C. The music consists of eighth and quarter notes.

Fig. 31 Thema der 8. Symphonie von Franz Schubert mit explizitem Tonartenwechsel in der klassischen Notation

In der generischen Weise von **acaChords Notation** mit relativen Stufennummern käme es zu folgendem Aussehen:

The image shows three staves of music in 3/4 time, identical to Fig. 31. The chords are labeled with relative stage numbers: I[1], V7, I, Mod VI (= Mod P + Mod G), I[3]7, iv, V, I, V7, I. The text 'end' is placed below the second staff.

Fig. 32 Thema der 8. Symphonie von Franz Schubert mit explizitem Tonartenwechsel in acaChords Notation

Anmerkung: Wäre die nähere Erklärung (= Mod P + Mod G) nicht vorhanden, müsste die Modulationsanweisung **Mod_c VI** lauten.

Zugegeben, die klassische Darstellung sieht auf den ersten Blick sehr viel leichter lesbar aus als die Schreibweise in **acaChords Notation**, weil die Akkordnamen direkt ablesbar sind. Dieser Vorteil existiert jedoch nur für die aktuelle Darstellung in C-Dur mit dem Tonartenwechsel (Modulation) nach A-Dur!

Angenommen, der für die Akkordbegleitung zuständige Gitarrist wäre spontan gefordert, die Begleitung nicht mehr, so wie notiert und leicht vom Blatt ablesbar, in C-Dur zu spielen, sondern in F-Dur. Es gibt kaum einen Gitarristen, der die angegebenen absoluten Akkordnamen direkt in die neue Tonart F-Dur *transponieren* kann. Oder, doch? Nein, den gibt es wahrscheinlich nicht ... und falls doch, dann als besondere Ausnahme.

Genau hier liegt die Stärke von **acaChords Notation**, nämlich in der Transponierfreiheit. Demonstriert werden soll der damit verbundene Vorteil noch einmal exemplarisch an dem Akkord Dm im letzten Takt des Modulationsteils.

Frage: Wenn F-Dur die neue Ausgangstonart wird, welcher Akkord muss dann anstelle von Dm gespielt werden? Durch welche Vorgehensweise in **acaChords Notation** kann der Akkord leicht ermittelt werden?

Antwort: Auf Stufe VI der F-Dur Tonleiter liegt D-Dur, das ist die neue Modulationstonart (Mod VI). Auf Stufe iv der D-Dur Tonleiter wiederum liegt G-Moll.

"Gm" ist also die richtige Antwort, leichter und schneller geht es (mit etwas Übung) nicht ...

An dieser Stelle soll noch einmal darauf hingewiesen werden, was für die erfolgreiche Anwendung des generischen Konzeptes von **acaChords Notation** mit seinen relativen Stufennummern wichtig ist: **Man muss die Tonleitern kennen.** (Aber diese Kenntnis dürfte noch keinem Musiker geschadet haben.)

Die Bildung von Zwischendominanten

Wie die Beispiele oben gezeigt haben, gibt es sowohl tonleiterfremde Töne in Liedern, auf die mit besonderen Nicht-Standardakkorden reagiert werden muss, wenn sich das musikalische Ergebnis gut anhören soll (z.B. *Thema der 8. Symphonie* von Franz Schubert), bei anderen tonleiterfremden Tönen ist das nicht erforderlich, an ihren Stellen können aufgrund einer Harmonie-Robustheit durchaus Standardakkorde stehen (z.B. *Corinna, Corinna*).

Die zentrale Frage lautet: Handelt es sich notwendig um einen Tonartenwechsel (Modulation), wenn auf tonleiterfremde Töne mit Nicht-Standardakkorden reagiert werden muss (wie z.B. in der 8. Symphonie auf den Ton $c_{\#}$ mit dem Akkord $A^{(7)}$), oder wird an diesen Stellen die bis dahin gegebene Tonart nicht verlassen?

Es gibt auf diese Frage keine wirklich eindeutige Antwort. Einerseits spricht alles dafür, dass - zumindest für ein paar Töne - eine Modulation vorliegt, aber kurz darauf wieder zu der ursprünglichen Tonart zurückgekehrt wird. Im Schubert-Beispiel könnte man sagen, dass durch die Note $c_{\#}$ die Tonart A-Dur "gestreift oder kurz berührt" wird, aber der Akkord Dm das Stück wieder in die Tonart C-Dur "zurückholt".

Andererseits könnte man argumentieren, dass nur durch das *kurzzeitige* Auftreten von Nicht-Standardakkorden in Verbindung mit tonleiterfremden Tönen noch nicht unbedingt von einer Modulation geredet werden kann.

In der Terminologie von acaChords Notation wurde aufgrund der Uneindeutigkeit der Begriff Micro-Modulation, s.o., eingeführt.

Welche der beiden Sichtweisen besser ist, soll hier nicht weiter verfolgt werden. Stattdessen soll auf die **Bildung von Zwischendominanten** hingewiesen werden.

Ein aus der Harmonielehre bekannter Funktionsmechanismus, mit dem ganz gezielt passende Nicht-Standardakkorde produziert werden können (ähnlich einer Akkord-Schmiede) - und zwar an beliebigen Stellen im Lied, auch wenn in der Melodie keine tonleiterfremden Töne vorkommen (und somit auch keine Modulation vorliegt) - nennt sich Zwischendominante.

Eine Zwischendominante verbindet als stimmungsveränderndes Stilelement äußerst *harmoniewirksam* zwei aufeinanderfolgende Akkorde in einem Lied. Bei einer Zwischendominante (auch Sekundärdominante genannt) handelt es sich, wie der Name schon sagt, um einen Akkord mit dominantem Charakter, der (wie schon die Dominante) ein Auflösungsbestreben in Richtung Tonika (= Grundakkord) in sich trägt. Eine Zwischendominante ist einerseits geeignet, um eine Modulation einzuleiten, sie kann aber auch nur kurz und *ohne nachhaltige Konsequenzen* in Erscheinung treten. Ihre Bildung ist denkbar einfach:

- Man nimmt vom zweiten Akkord der beiden Akkorde den Dominantton (d.h. die Quinte) und setzt diesen als Dur-Akkord (mit oder ohne Septime) zwischen die beiden Akkorde.

Beispielsweise ist im Akkord Dm mit den Dreiklangtönen d - f - a der Ton a die Dominante, und die Zwischendominante lautet daher $A^{(7)}$. In der folgenden Kadenz (wie sie aus der 8. *Symphonie* von Franz Schubert, s.o., schon bekannt ist)

C G⁷ C A⁷ Dm G C G⁷ C

könnte demnach der Akkord A⁷ ebenfalls als Zwischendominante (ohne nachhaltige Konsequenz) aufgefasst werden, und nicht als ein Akkord, der am Anfang einer Micro-Modulation (s.o.) steht.

Jedoch gibt es zwischen der modulativen Verwendung eines Nicht-Standardakkordes (hier A⁷) und der Verwendung einer *harmlosen* Zwischendominante ggfs. einen wesentlichen Unterschied: bei der modulativen Verwendung (z.B. die 8. Symphonie) ist der betreffende Akkord für die Harmonisierung zwingend erforderlich, wenn sich die Liedbegleitung *richtig* anhören soll, aber auf freiwillig konstruierte Zwischendominanten (ohne nachhaltige Konsequenz) kann in vielen Fällen verzichtet werden, denn das Lied klingt auch ohne sie - wenn auch harmonietechnisch etwas anders - immer noch *gut*.

Da in der 8. *Symphonie* von Franz Schubert im zweiten und dritten Takt der zweiten Notenzeile nicht auf den Akkord A⁽⁷⁾ verzichtet werden kann, könnte völlig legitim davon ausgegangen werden, dass hier ein kurzer, aber echter Tonartenwechsel vorliegt. Man kann diesen Tonartenwechsel explizit durch globale Versetzungszeichen (3#) kennzeichnen, muss aber (aufgrund seiner Kürze) nicht.

Gegen einen Tonartenwechsel in der 8. *Symphonie* könnte jedoch sprechen, dass es in den drei Takten mit der Note c# nicht zu einer abschließenden zur Tonika (A-Dur) führenden Kadenz kommt, sondern nach dem (vermeintlichen) Tonartenwechsel wieder zur Ausgangstonart zurückgekehrt wird⁷.

Die abschließende Beurteilung, ob in dem Stück von Franz Schubert ein Tonartenwechsel vorliegt oder nicht, soll hier nicht weiter verfolgt werden. Letztlich handelt es sich um eine Konvention bzw. Definition, was unter Modulation zu verstehen ist, und was nicht. Da es diesbezüglich keine Einigkeit zu geben scheint, existiert vorerst in **acaChords** der Begriff **Micro-Modulation**.

Für die Bildung von Zwischendominanten handelt es sich - so wie bei der Modulation - um ein sehr weites Feld, mit dem man sich lange beschäftigen kann. Es sollte an dieser Stelle auf sie hingewiesen werden, weil sie in Verwandtschaft mit der Modulation stehen, aber nicht weiter auf sie eingegangen werden.

⁷ Für diese Unterscheidung - zurück zur Ausgangstonart oder in der neuen Tonart die Kadenz mit der Tonika abschließen - existiert in der deutschsprachigen Literatur nicht einheitlich der Begriff **Ausweichung** im Ggs. zur **Modulation**. Jedoch scheint es in der angelsächsischen Literatur kein Pendant für diesen Begriff zu geben.

Es kann jedem angehenden Komponisten und Songwriter jedoch geraten werden, sich mit Zwischendominanten zu beschäftigen, da sich durch sie der gewünschte Gesamteindruck eines Liedes maßgeblich beeinflussen lässt.

3.11 Power-Chords

Oben, bei der Bildung von Dur- und Moll-Akkorden aus Grundtönen, kleinen und großen Terzen sowie Quinten, wurde vorgeschlagen, sich dasjenige Bildungsschema zu merken, in dem die **Quinte** vorkommt, und nicht das mit den beiden Terzen, da das Quinten-Bildungsschema für Dur- und Moll-Akkorde identisch ist (s. Kap. 3.3.4., S. 29). In demselben Kontext - darauf soll hier nun eingegangen werden - entscheiden **fehlende Terzen** darüber, dass damit die Dur- bzw. Moll-Geschlechtlichkeit bei einem Akkord verlorengeht ... und der Power-Chord geboren wird.

3.11.1 Ist die Terz weg, kommt der Power-Chord ins Spiel

Bei den sogenannten Power-Chords, unter deren Namen die Überschrift dieses Kapitels steht, geht es um Folgendes: Ein Power-Chord besteht nicht aus drei Tönen, sondern nur aus zweien, denn die Terz (der Ton auf Stufe 3) fällt weg. Insofern ist der Power-Chord kein echter Akkord, denn per Definition besteht ein (vollständiger) Akkord aus mindestens drei Tönen.

Ein Power-Chord besteht aus den Stufentönen 1 und 5, also dem Grundton und der Quinte. Der c-Power-Chord enthält hiernach die Töne c und g, das e fällt weg.

In der Praxis werden Power-Chords hauptsächlich in Verbindung mit verzerrten elektrischen Gitarren verwendet, wodurch sich ein besseres, reineres Klangbild in der verwendeten Elektronik ergibt. Verzerrte elektrische Gitarren, egal ob durch gewollt übersteuerte Verstärker oder eigens hierfür konstruierte Effektgeräte verursacht, klingen schnell unsauber und *muffig*. Angeblich hat das etwas mit dem Entstehen von unerwünschten Obertönen durch die Elektronik zu tun.

Oft wird zusätzlich zu diesen beiden Tönen noch der um eine Oktave darüber liegende Grundton mitgespielt, wodurch sich eine kräftigere, dichtere **1-5-1-Klangfülle** ergibt. Da durch das Fehlen des Terztones beim Spielen von Power-Chords nicht mehr zwischen Dur- und Moll-Akkorden unterschieden werden kann, muss dieser tongeschlechtliche Kontext, der für die Begleitung, d.h. Harmonisierung, eines Liedes ausnahmslos erforderlich ist, durch andere Instrumente oder begleitende Gesangstimmen (z.B. Background-Chor) geleistet werden.

3.11.2 Smoke on the water

Oben wurde gefragt, ob es möglich ist, dass in einem in C-Dur geschriebenen Lied ein F#-Dur Akkord in irgendeiner Derivat-Form, sei es als F#, F#m, F#7, F#m7 usw. vorkommt? Diese Frage wurde im Wesentlichen verneint, da der Ton f# nicht in der C-Dur Tonleiter vorkommt. Jedoch wurde auch darauf hingewiesen, dass es Ausnahmen gibt. Eine solche Ausnahme war die die Modulation, s.o. Eine weitere Ausnahme liegt vor, wenn - wie in dem Lied *Smoke on the water* von Deep Purple - ein Teil des Liedes, z.B. der legendäre **Riff**, mit Power-Chords gespielt wird.

Smoke on the water ist in G-Dur geschrieben und geht - laut mehrerer Quellen im Internet - folgendermaßen:

Verse

G F G
 We all came out to Montreux
 F G
 on the Lake Geneva shoreline
 F G
 to make records with a mobile,
 F G
 we didn't have much time.

Chorus

C G# G
 Smoke on the water, and fire in the sky,
 C G# E G A - E G B_b A - E G A - G E
 smoke on the water (hier nun der legendäre Riff ...)

Im Verse ist es dem ersten Anschein nach der F-Akkord, der *untypisch* verwendet wird, denn in der Tonart G-Dur gibt es den Ton f nicht!

Aber halt: Das ist richtig, in G-Dur gibt es den Ton f nicht, sondern das f#, also sollte es *typischerweise* auch keinen F-Akkord geben. Oben wurde jedoch erwähnt, dass aus phenomenologischen Gründen für die Akkordverwendungen in den Dur-Tonarten der Ton auf der siebten Tonleiterstufe (VII) um einen Halbtonschritt verringert wird (s. Kap. 3.3.1, S. 24) Diese Maßnahme betrifft auch den Ton f#, der zu einem f wird; also ist der F-Dur Akkord in einem G-Dur Lied völlig in Ordnung.

Dennoch aufgepasst: Im Chorus ist es ohne Wenn und Aber der G#-Akkord, der dort nach dem Verständnis der Harmonielehre nicht hingehört, denn das g# ist wirklich kein Ton der G-Dur Tonleiter. Noch etwas ist merkwürdig am G#-Akkord: Zwar gibt es den Ton g#, aber einen Akkord G# gibt es laut Quintenzirkel (S. 18) nicht! Wenn schon, dann müsste der Akkord A_b heißen. Die Noten g# und a_b beschreiben - in einem Mechanismus namens

enharmonischer Verwechslung - denselben Ton, nämlich den Ton, der zwischen den Tönen g und a liegt. Aber nur, weil es einen Ton g \sharp gibt, heißt das eben noch nicht, dass es notwendig auch einen Akkord namens G \sharp geben muss.

Der Grund, weshalb der Akkord G \sharp (respektive A \flat) in der Akkordprogression des Chorus von *Smoke on the water* aber dennoch ganz passabel klingt, ist der, dass Deep Purple hier keine echten Akkorde, sondern **Power-Chords** einsetzen, also mehr "zwei Einzeltöne" denn echte, einem tongeschlechtlich vollwertigen Akkord zugrunde liegende Dreiklänge. Als echte Dur-Akkorde gespielt, würde sich der Chorus mit dem darin enthaltenen G \sharp (respektive A \flat) sehr schräg anhören. Insofern ist die oben angegebene Akkord-Notation des Chorus von *Smoke on the Water*, wie man sie vielfach im Internet findet, strenggenommen falsch, denn es wird suggeriert, dass Deep Purple echte Dur-Akkorde spielen. Aber tatsächlich spielen sie Power-Chords, die weder Dur- noch Moll Charakter haben. Hier fehlt eine semantische Kennung, die deutlich macht, dass es sich um Power-Chords handelt!

Dann ist da noch das B \flat im Riff: Auch diesen Ton gibt es in der G-Dur Tonleiter nicht. Als Power-Chord gespielt, gilt für diesen Akkord jedoch dasselbe, wie schon für den G \sharp -Akkord gesagt, mit dem Unterschied, dass es den B \flat -Akkord als solchen laut Quintenzirkel sehr wohl gibt - diese Angabe ist daher völlig richtig.

Typische klassische Schreibweisen von Power-Chords (wie sie richtigerweise auch oben bei der Notation von *Smoke on the water* hätten verwendet werden müssen) findet man in der Angabe des Akkordes plus einer "5" (nur Quinte) oder "no3" (keine Terz).

z.B. G⁵ oder G^{no3}

In **acaChords Notation** würde mit der genannten Kennungskorrektur *Smoke on the Water* folgendermaßen aussehen:

Verse:

I **VII** **I**
We all came out to Montreux
 VII **I**
on the Lake Geneva shoreline
 VII **I**
to make records with a mobile,
 VII **I**
we didn't have much time.

Chorus:

IV⁵ **II_b⁵** **I⁵**
Smoke on the water, and fire in the sky,
IV⁵ **II_b⁵**
smoke on the water ...

VI⁵ I⁵ II⁵ - VI⁵ I⁵ III_b⁵ II⁵ - VI⁵ I⁵ II⁵ - I⁵ VI⁵
(und der Riff ...)

Um die Darstellung etwas übersichtlicher zu halten, wäre in **acaChords** die Verwendung einer kollektiven Klammer eine alternative Schreibweise :

(VI I II - VI I III_b II - VI I II - I VI)⁵

Wie man im Chorus sieht, funktioniert die Kennzeichnung der Power-Chords in **acaChords Notation** genauso wie in der klassischen Notation, entweder mit einer hochgestellten "5" oder alternativ einem hochgestellten "no3".

Auch die Angabe einer Akkorderhöhung oder -erniedrigung um einen Halbtonschritt erfolgt in **acaChords Notation** analog zur klassischen Schreibweise. Aus dem (falsch gesetzten) Akkord

G#

würde in **acaChords Notation** ein

I# oder **II_b**

werden. In der Ausführung, s.o., wurde zwar II_b verwendet, aber als relative Bezeichner, die für alle Tonarten gelten, sind beide Schreibweisen gleichwertig. Zwar gibt es laut Quintenzirkel, s. S.18, mit dem F#-Akkord nur einen einzigen Dur-Akkord, der die Position I# überhaupt einnehmen könnte (sein enharmonisches Pendant wäre G_b-Dur auf der II_b-Stufe), aber dieser eine Dur-Akkord alleine legitimiert schon die Existenz der generischen I#-Stufe. In **acaChords Notation** ist es letztlich eine Frage der persönlichen Vorliebe, ob jemand lieber verminderte oder erhöhte Stufennummern verwendet.

Die gleiche alternative Präferenz wie für Dur-Stufen existiert in der Verwendung von verminderten oder erhöhten Stufen als Vertreter für Moll-Akkorde, z.B. $i_{\#}$ oder ii_b ; es spielt in funktionaler Hinsicht keine Rolle, welches Versetzungszeichen jemand für relative Stufen bevorzugt.

3.11.3 Gitarren-Power-Chords aus den Gitarren-Standard-Akkorden

Nicht-Gitarrenspieler können dieses Kapitel überspringen; für alle anderen aber wäre es bestimmt interessant zu wissen, ob sich die sehr häufig verwendeten Standard-Akkorde auf der Gitarre, das sind die Dur-Akkorde

C D E G und A

die jeder Neuling auf der Gitarre innerhalb des ersten halben Jahres lernt und aus denen alle anderen Akkorde abgeleitet sind, prinzipiell als Power-Chords eignen würden. Denn hat man diese Akkorde schon einmal mühsam gelernt, wäre es doch äußerst praktisch, könnte man sie als Power-Chords auf der verzerrten E-Gitarre wiederverwenden.

Die Bedingung für eine positive Antwort auf diese Frage lautet: wenn also der Terzton bei den Power-Chords fehlt, dann muss, von einer *tieferen* Grundton-Saite "1" ausgehend die nächst-höhere Saite eine Quintton-Saite "5" sein - sie darf keine Terzton-Saite "3" sein, denn in einem Power-Chord gibt es keine Terzen! Um zusätzlich das oben erwähnte 1-5-1-Tonfülle-Kriterium zu erfüllen, wäre es gut, wenn die wiederum nächst-höhere Saite erneut eine Grundton-Saite "1" wäre, denn drei angeschlagene Saiten klingen nun mal voller und besser als zwei.

Ein Blick auf die folgende Gegenüberstellung der Standard-Akkorde verrät, ob und welcher von ihnen sich als Power-Chord eignet, und welcher nicht:

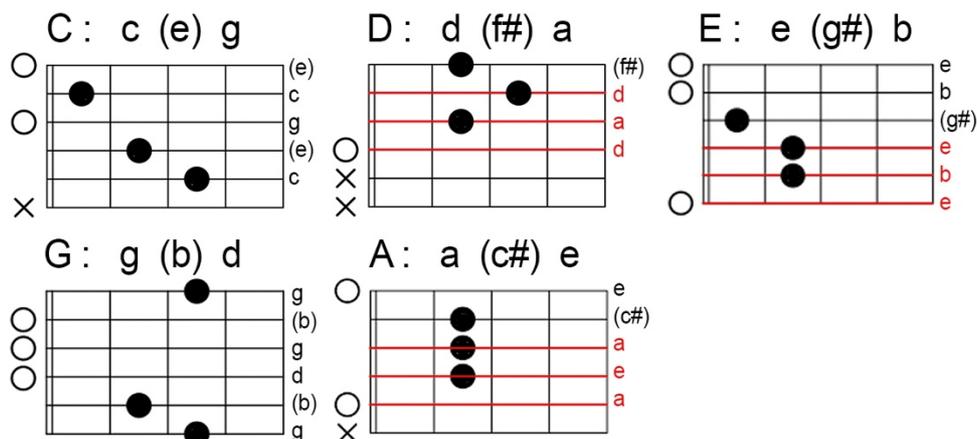


Fig. 33 Power-Chords, abgeleitet aus passenden Standard-Gitarren-Akkorden

Falls der C-Dur Akkord (oben links) mit den Dreiklangstönen c-e-g ein brauchbarer Kandidat für einen Power-Chord sein sollte, dann müsste er das Kriterium erfüllen, dass drei nebeneinander liegende Saiten die Töne 1-5-1, also c-g-c, wiedergeben. Das ist offensichtlich nicht der Fall; es liegen nicht einmal zwei Saiten 1-5 nebeneinander, geschweige denn drei. Somit ist der C-Dur-Akkord kein Kandidat für einen Power-Chord. Dasselbe gilt für den G-Dur-Akkord; auch in ihm stecken keine Power-Chord-Qualitäten.

Anders sieht es bei den Akkorden D-, E- und A-Dur aus, das zeigen die Abbildungen nur zu deutlich. Bei ihnen liegen drei Saiten nebeneinander, die das 1-5-1-Kriterium erfüllen.

Eigentlich überflüssig zu sagen, aber wichtig für das Spielen dieser Power-Chords ist, dass nicht mehr alle Saiten angeschlagen werden, wie das bei den regulären Dur- und Moll-Akkorden gemacht wird, sondern nur diejenigen drei Saiten, die das 1-5-1-Kriterium erfüllen; das sind in der Abbildung die **roten** Saiten.

Sehr zum Vorteil des E-Gitarristen lassen sich genau diese drei Dur-Akkorde D, E und A gut als Barré-Griffe auf dem Griffbrett verschieben. Für den E-Dur-Akkord ist das sehr leicht, für den A-Dur-Akkord mittelschwer, und für den D-Dur-Akkord zwar schwer, aber man kann es mit etwas Übung durchaus lernen. Ohnehin brauchen ja nicht alle Saiten im Power-Chords-Modus "sauber" gegriffen werden, sondern nur die jeweils drei signifikanten **roten**.

Power-Chords zu haben, ist für den E-Gitarristen eine feine Sache, aber lassen sich mit diesen drei Power-Chords D⁵, E⁵ und A⁵ sämtliche Lieder in allen nur denkbaren Tonarten begleiten?

Da eine Dur-/Moll-Unterscheidung bei der Verwendung von Power-Chords wegfällt, kann diese Frage dann mit einem klaren Ja beantwortet werden, wenn mit den drei genannten Power-Chords die folgenden, laut Quintenzirkel existierenden Tonarten-Akkorde gebildet werden können:

C⁵ C⁵/D_b⁵ D⁵ D⁵/E_b⁵ E⁵ F⁵ F⁵/G_b⁵ G⁵ G⁵/A_b⁵ A⁵ B_b⁵ B⁵

Die aus den drei "Standard"-Power-Chords (unter Anwendung von Barré-Griffen) gebildeten bzw. abgeleiteten Power-Chords lauten:

C⁵	A ⁵ im 3. Bund	
C⁵/D_b⁵	A ⁵ im 4. Bund	
D⁵	D ⁵ (= 0. Bund)	A ⁵ im 5. Bund
D_#⁵/E_b⁵	D ⁵ im 1. Bund	
E⁵	E ⁵ (= 0. Bund)	D ⁵ im 2. Bund
F⁵	E ⁵ im 1. Bund	D ⁵ im 3. Bund
F_#⁵/G_b⁵	E ⁵ im 2. Bund	D ⁵ im 4. Bund
G⁵	E ⁵ im 3. Bund	D ⁵ im 5. Bund
G_#⁵/A_b⁵	E ⁵ im 4. Bund	
A⁵	A ⁵ (= 0. Bund)	E ⁵ im 5. Bund
B_b⁵	A ⁵ im 1. Bund	(häufig: E ⁵ im 6. Bund)
B⁵	A ⁵ im 2. Bund	

Table 17 Liste der abgeleiteten Power-Chords

Anm.: "0. Bund" heißt in **aCN** Terminologie, der Akkord wird in seiner Ausgangslage gespielt, und nicht - wie die anderen Akkorde in den Bünden 1 bis 6 - durch Barré in einem höheren Bund. (Näheres hierzu enthält **acaLead Notation (Die Methode)**).

Für die Statistik: der Power-Chord

D⁵ wurde 6x,

E⁵ wurde 7x,

A⁵ wurde 6x

verwendet.

Das heißt, ja, es können alle für sämtliche Tonarten benötigten Power-Chords aus den drei Standard-Power-Chords D⁵, E⁵ und A⁵ gebildet werden. Es gibt noch viele weitere Möglichkeiten als die in der Tabelle genannten, hier sollten nur diejenigen in die nähere Betrachtung kommen, die nicht weiter als 5 Bündel auseinanderliegen. Dabei mögen gelegentlich manche Kombinationen von Power-Chords in einigen Liedern unpraktisch sein, weil entweder zu schwierig zu greifen oder zu weit auseinander liegend, aber es ist zumindest erleichternd zu wissen, dass es keinen benötigten Power-Chord geben wird, der nicht greifbar ist, wenn man die drei Standard-Power-Chords D⁵, E⁵ und A⁵ gut beherrscht.

Exemplarisch für die Benutzung von Power-Chords in C-Dur gespielten Liedern könnte es dann folgende Verwendungen geben:

I	ii/II	iii/III	IV	V ⁽⁷⁾	vi/VI	VII
C	d/D	e/E	F	G ⁽⁷⁾	a/A	B _b
A ⁵	D ⁵	E ⁵	E ⁵	E ⁵	A ⁵	A ⁵
3. Bund	0. Bund	0. Bund	1. Bund	3. Bund	0. Bund	1. Bund

Table 18 Power-Chords in C-Dur

Für die Benutzung von Power-Chords in typischen in A-Moll gespielten Liedern könnte es, wiederum exemplarisch, so aussehen:

i	(II ^{dim})	III/iii	iv/IV	v/V	VI/vi	VII
a	(B)	C/c	d/D	e/E	F/f	G
A ⁵	A ⁵	A ⁵	D ⁵	E ⁵	E ⁵	E ⁵
0. Bund	2. Bund	3. Bund	0. Bund	0. Bund	1. Bund	3. Bund

Table 19 Power-Chords in A-Moll

Das Spielen von Power-Chords für die Begleitung eines Liedes in einer bestimmten Tonart besteht in vielen Fällen also darin, das zeigen die beiden Tabellen, mit einem einmal gegriffenen Power-Chord in Barré-Technik auf dem Griffbrett horizontal hin und her zu rutschen. Ein Griffwechsel erfolgt nur dann, wenn die Rutschwege zu lang würden. Während im oben erwähnten Verwendungsmuster von Power-Chords für Lieder in C-Dur der D⁵-Power-Chord nur für einen Akkord Verwendung findet, nämlich den auf Stufe II, kann das Rutschen sowohl für A⁵ als auch E⁵ zwischen dem 0. und 3. Bund rege Anwendung finden, wenn die Akkord-Progression im Lied entsprechend ausgelegt ist.

4 Abschließende Betrachtung zum **acaChords** Konzept (und ein peinliches Beispiel in klassischer Notation)

Am Ende der Betrachtung der wesentlichen Merkmale von **acaChords Notation (aCN)** angekommen, sollte klar geworden sein, dass dieses *generische* Konzept der Angabe von Begleit-Akkorden als *relative römische Stufennummern* "anders" ist als die klassische Notation, in der die Akkorde, je nach Tonart, mit ihrem jeweiligen Namen direkt benannt werden. Während ein Begleitmusiker in der klassischen Notation einfach nur die Akkorde spielen muss, wie sie in dem Musikdokument (Noten- oder Textblatt) angegeben sind, müssen die Tonart spezifischen Akkorde in **acaChords Notation** während der Begleitung erst über die die Akkorde repräsentierenden generischen Stufennummern ermittelt werden, was aber nicht wirklich schwer ist, wenn man die zur Tonart gehörenden Tonleiter-Töne hinreichend kennt.

Der Vorteil von **acaChords Notation** liegt klar auf der Hand: **es gibt keine Transponier-Probleme mehr!**

Diese Probleme der richtigen Zuordnung von Akkorden in Liedern bei unterschiedlichen Tonarten betrifft aber nicht nur das Just-In-Time Spielen und Begleiten am Instrument, sondern immer wieder auch - das soll hier durch ein (fast peinliches) Beispiel (s.u.) belegt werden - den Prozess der Findung der tonartrichtigen Begleit-Akkorde im Allgemeinen. Auch Profis machen dabei eklatante Fehler, die leicht zu vermeiden wären.

Das *peinliche* Beispiel betrifft das Lied *House of the Rising Sun*, abgedruckt in "Die Mundorgel" (Ausgabe 2001, S. 127).

152 Worte und Weise: aus Nordamerika

1. There is a house in New Orleans, they call the
 »Rising Sun«, it's been the ruin of
 many a poor girl, and me, oh Lord, I'm one.

Fig. 34 Foto-Scan: *House of the Rising Sun*, *Die Mundorgel*, 2001 S.127)

Frage: Was ist der eklatante Fehler in dem Notendruck?

Tipp: In welcher Tonart ist das Lied abgedruckt?

Antwort: Es ist nicht leicht zu sagen, in welcher Tonart das Lied notiert ist, weil widersprüchlich. Dem einen Sharp (#) im Notensystem nach zu urteilen, muss es sich dem Quintenzirkel entsprechend entweder um G-Dur oder E-Moll handeln. (Wer den Charakter des Liedes kennt, weiß: die Tongeschlechtlichkeit des Liedes ist Moll, also wäre es E-Moll.) In den angegebenen Akkorden sucht man den E-Moll Akkord (das entspricht der römischen Stufennummer "i" in **acaChords Notation**) jedoch vergebens. Kann es so etwas in einem *harmoniekonformen* Lied überhaupt geben, dass der Grundakkord zu einer Tonart in dem Lied selbst nicht vorkommt? Nein. Das Lied müsste schon so unkonventionell sein, dass man es nicht mehr als Lied nach der gängigen Definition für *Lied* bezeichnen könnte. Oben wurde darauf hingewiesen, dass so gut wie alle Lieder mit dem Grundakkord, i-Moll oder I-Dur, beginnen und vor allem in einem finalen Auflösungsbestreben auch wieder enden. Wenn demnach, wie das in der Mundorgel-Version von

House of the Rising Sun passiert ist, der i-Grundakkord nicht wenigstens einmal (zumindest am Ende) vorkommt, dann kann da etwas grundlegend nicht stimmen. Das hätte der für den Druck dieses Liedes zuständige Autor bzw. Lektor eigentlich merken müssen, so er über einschlägige Expertise verfügt.

In dem Lied, so wie es hier für die Begleitung notiert ist, gibt es nur einen einzigen Moll-Akkord, das ist A-Moll. Tatsächlich handelt es sich, allen weiteren Akkorden nach zu urteilen, insgesamt um die Begleitnotation in A-Moll. Dem einen globalen # zur Tonartenkennung nach zu urteilen, hätte es aber E-Moll sein müssen!

Wie konnte dem Autor dieser Fehler passieren? Natürlich kann man sich fragen, wie ein Autor mit Expertise einen solch gravierenden Fehler nicht bemerken kann. Beispiele wie dieses, dass nämlich die angegebenen Akkorde gar nicht zu der gewählten Tonart im Notensystem passen, gibt es in der Musikkultur leider zuhauf. Anders in **acaChords Notation**: das Problem der Verwendung von falschen, nicht zur gewählten Tonart gehörenden Begleit-Akkorden ist in **aCN** aus der Logik der konzeptuellen Vorgehensweise bei der Zuweisung von Stufennummern zu einer Melodie heraus nicht möglich, denn in **aCN** werden bekanntlich keine *absoluten* Akkordnamen verwendet, sondern stets die stufenlogisch richtigen Positionsangaben. In **aCN** kann man - hierin liegt ein wesentlicher didaktischer Vorteil - zumindest diesbezüglich nichts falsch machen ... unter der Voraussetzung, dass man das aus der Tonleiter heraus entstandene Konzept der Akkordvergabe in Liedern verstanden hat.

In **acaChords Notation** würde *House of the Rising Sun* folgendermaßen aussehen:

The musical score for "House of the Rising Sun" is presented in three staves. The time signature is 3/4. The chords are indicated by Roman numerals above the notes: i[1], III, IV, VI, i, III, V⁷, i, III, IV, VI, i, V⁷, i. The lyrics are: "There is a house in New Orleans, they call the 'Ri - sing Sun', it's been the ruin of many a poor girl, and me, oh Lord, I'm one."

Fig. 35 *House of the Rising Sun* in acaChords Notation

Frage: Nach der Umwandlung aus der fehlerhaften Mundorgel-Darstellung, dort *deklariert* in E-Moll, in die **acaChords Notation**, hier geschrieben in A-Moll, ist nun zwar alles fehlerfrei, aber trotzdem gibt es da noch etwas ziemlich Auffälliges, das unbedingt einer Klärung bedarf!

Tipp zur Identifizierung der Auffälligkeit: In wie fern haben sich die Noten bei der Umwandlung von E-Moll (Fig. 34) nach A-Moll (Fig. 35) bezüglich ihrer Positionen auf den Notenlinien verändert?

Antwort: Die Noten haben sich nicht verändert; jede Note steht noch genau da, wo sie vorher stand - das ist die Auffälligkeit, die stutzig machen sollte! Jede Note sitzt in beiden Notationen (Mundorgel-Original in E-Moll und **acaChords Notation** in A-Moll) an derselben Stelle. Das ist merkwürdig und dürfte eigentlich nicht sein, denn in zwei verschiedenen Tonarten geschrieben, können die Noten eines Liedes nicht an denselben Stellen auf den Notenlinien stehen. Wenn technisch richtig **transponiert** wurde, dann liegen bei einer Melodieumwandlung von der Quelltonart E-Moll in die Zieltonart A-Moll alle Noten in der Zieltonart entweder 5 Halbtonschritte (Quarte) höher oder 7 Halbtonschritte (Quinte) tiefer als die Töne in der Quelltonart. Das ist hier nicht der Fall. In beiden Tonarten liegen die Noten an denselben Stellen. Was ist hier los?

Die naheliegende Vermutung ist: Spielt man diese augenscheinlich identischen Noten, jedoch deklariert in zwei verschiedenen Tonarten, auf einem Instrument ab, dann wird mindestens eine der beiden Melodien fehlerhaft klingen. ... Genau das passiert aber nicht! Beide Melodien klingen völlig gleich und auch völlig richtig. Woran liegt das, wenn mindestens eine Melodie-Notation doch offensichtlich falsch notiert wurde? (Wer diese Frage selbst beantworten möchte, sollte hier noch nicht weiterlesen ...)

Oben wurde gesagt, dass in der Mundorgel-Darstellung die dort genannten Akkorde (A-Moll Akkorde) nicht zur Melodie (wegen des globalen # neben dem Violinschlüssel in E-Moll notiert) passen. Das ist soweit zwar richtig, aber nur die halbe Wahrheit ...

Frage: Die ganze Wahrheit ist?

Tipp: Es handelt sich bei der Mundorgel-Melodie nicht wirklich um die E-Moll Melodie, sondern tatsächlich um die (perfekt zu den A-Moll Akkorden passende) A-Moll Melodie, jedoch wegen des einen globalen # in E-Moll notiert!

Antwort: Wurde bislang davon ausgegangen, dass die Angabe der A-Moll Akkorde in der Mundorgel-Darstellung falsch ist, dann stellt sich jetzt, nach einer genaueren Betrachtung, heraus: nein, beide Aspekte, sowohl Akkorde als auch Melodie sind in der Mundorgel völlig richtig notiert - fehlerhaft gesetzt ist einzig das E-Moll Sharp! Entfernt man dieses am Anfang

einer jeden Notenzeile, dann ist alles richtig; man braucht weiter nichts machen und auch nichts mehr korrigieren, nur das # am Anfang jeder Notenzeile entfernen.

Frage: Warum aber klingen beide Melodien, sowohl die in E-Moll als auch die in A-Moll notierte auf einem Instrument gespielt nicht nur identisch, sondern auch gleichermaßen richtig?

Tipp: Welchen Ton bzw. welche Note müsste *House of the Rising Sun* mindestens enthalten, damit sich der Fehler überhaupt bemerkbar machen kann?

Antwort: Das Lied *House of the Rising Sun* enthält in der richtig notierten A-Moll Version in **acaChords Notation** keinen Ton f, der durch das globale # in der E-Moll Mundorgel Version fälschlich zum f# würde. Deshalb ist es technisch gesehen zwar falsch, die A-Moll Melodie in E-Moll zu notieren, wie das in der Mundorgel geschehen ist, aber **der Fehler wirkt sich praktisch nicht aus**. Aber Falsch ist und bleibt natürlich Falsch, auch wenn sich der Fehler praktisch nie bemerkbar machen wird. Für jemanden, der noch neu auf dem Gebiet des Notenlesens ist, kann ein solcher Fehler sehr irritierend sein und ihn bei seinen Bemühungen um das korrekte Verständnis beim Notenlesen an den Rand der Verzweiflung bringen. Es wurde oben schon erwähnt, Fehler dieser Art findet man in der klassischen Notation nicht selten, sie sind aber in **acaChords Notation** nicht möglich.

Das **acaChords** Konzept intellektuell nachzuvollziehen, sollte niemandem schwerfallen, sofern er oder sie in der Lage ist, das Konzept der Tonleiter zu verstehen. Somit sollte es auch niemandem wirkliche Probleme bereiten, ein Lied mit klassischen Begleit-Akkord Angaben nach **acaChords Notation** zu überführen. Es ist dann nur noch eine Frage von ein wenig Übung, um es zu verinnerlichen.

Ich wünsche allen, die sich auf dieses Unterfangen einlassen, viel Spaß dabei.

5 Anhang 1: Alternative Darstellungen für Dur- und Moll-Unterscheidungen

Wer sich mit gängiger Musikkultur beschäftigt - damit sind hier Noten- und Text-Blätter gemeint, die man im Handel kaufen oder auch im Internet finden kann - dem fällt irgendwann auf, dass es zwischen der deutschsprachigen und der angelsächsischen Darstellung von Moll-Akkorden einen Unterschied gibt.

Identisch sind in beiden Darstellungsweisen, der deutschen und angelsächsischen, die Dur-Akkorde; diese sind immer groß geschrieben, z.B.

C, D7, Asus4 usw.

Bei den Derivaten der Grund-Akkorde kann es dabei passieren, dass die entsprechenden Tonerweiterungen (z.B. die 7 für Septime), so wie oben geschehen, genauso groß und auf einer Linie mit dem Kennbuchstaben des Grund-Akkords geschrieben sind, oft aber findet man sie hochgestellt:

C, D⁷, A^{sus4} usw.

Außer, dass beide Schreibweisen etwas unterschiedlich aussehen, gibt es aber funktional keinen Unterschied zwischen ihnen.

Ein besonders auffälliger Unterschied zwischen der deutschen und angelsächsischen Darstellung von Akkorden bzw. ihren graphemischen Symbolen findet sich bei der Schreibweise der Moll-Akkorde. Während in den deutschsprachigen Noten- und Textblättern die Moll-Akkorde klein geschrieben sind, wie z.B. in der folgenden Akkordprogression

C d C G⁷ C F a e⁷ C ...

würde dieselbe Aufeinanderfolge von Akkorden in der angelsächsischen Literatur folgendermaßen aussehen:

C Dm C G⁷ C F Am Em⁷ C ...

Hier werden die Kennbuchstaben des Moll-Akkordes, im Gegensatz zum Deutschen, ebenfalls groß geschrieben; die eigentliche Kennung des Tongeschlechts Moll erfolgt jedoch durch das Anhängen des Klein-Buchstaben "m" (minor). Einen funktionalen Unterschied gibt es auch hier nicht.

Für Noten- und Text-Blätter in **acaChords Notation** kann entsprechend vorgefahren werden; je nachdem, ob das Blatt für den deutschen oder englischsprachigen Interessenten vorgesehen ist, kann - wie im Deutschen - die Schreibweise der Moll-Akkorde klein erfolgen

I ii I V⁷ I IV vi iii⁷ I ...

oder wie in der angelsächsischen Schreibweise mit Großbuchstaben und der Ergänzung des Klein-Buchstaben "m"

I II^m I V⁷ I IV VI^m III^{m7} I ...

Letztlich ist die unterschiedliche Darstellung eine Frage des Geschmacks, und vielleicht auch der Gewohnheit.

6 Anhang 2: acaChords Notation für Bassisten

Die theoretischen Betrachtungen zum generischen **acaChords** System sind nun abgeschlossen; die Vorteile dieser abstrahierenden Notationsart sicherlich nicht nur, aber insbesondere doch für *begleitende* Gitarrespieler sollten deutlich geworden sein. Bei allen Problemen, die in der musikalischen Begleit-Praxis rund um das Spielen von Liedern nach Vorgaben in Noten- und Textblättern existieren, wurde vor allem die Problematik des *synchronen Transponierens* von Begleitakkorden in den Fokus gestellt. Es wurde gezeigt, dass genau dieses Problem durch **acaChords Notation** auf eine einfache Art gelöst werden kann. Nicht mehr absolute Akkordnamen werden in Noten- und Textblättern notiert, sondern repräsentierende (römische) Stufennummern. Damit entfällt der kognitive Aufwand des ständigen Transponierens im Kopf, und der Musiker kann sich fortan mit sehr viel mehr Leichtigkeit und Freude dem Lied und seinem Instrument widmen, benötigt er doch keine Konzentrationsenergie mehr für das Finden der richtigen Akkorde.

Würde man mit Musikinstrumenten vertraute Menschen fragen, welche Instrumente ihrer Meinung nach für die (Akkord-)Begleitung von Liedern zuständig sind, dann würden die meisten von ihnen wahrscheinlich antworten, das seien die sogenannten **polyphonen** Instrumente, d.h. jene Instrumente, die nicht immer nur einen (monophonen) Ton zur Zeit spielen können, sondern gleich mehrere bis hin zu ganzen Akkorden, die bekanntlich mindestens drei verschiedene Töne erfordern. Instrumente, die diese Anforderung erfüllen, sind nur Gitarre (auch Banjo, Ukulele, Mandoline ...) und Klavier (Orgel, Xylophon ...).

Kaum jemand würde auf die gerade gestellte Frage antworten, dass auch der Bass (Bass-Gitarre, Kontrabass, Fuß-Pedal an der Kirchen-Orgel ...) zu jenen Begleit-Instrumenten gehört, die sich an den Akkord-Notationen in Noten- und Textblatt orientieren. Immerhin spielen Bassisten in der Regel ja auch nur einen einzigen Ton zur Zeit, wie also soll da eine (Akkord-)Begleitung möglich sein?

Beim Bass-Spiel müssen im Wesentlichen zwei Spielarten unterschieden werden, die *einfache* und die *komplexe*.

Die *komplexe Spielweise* eines erfahrenen Bassisten sieht folgendermaßen aus: In seinem Bestreben, dem Lied durch Hinzugabe von tiefen Tönen mehr tonales Volumen zu verleihen, spielt er im Bass-Bereich gerne kleine, oft eigenständige Melodieläufe als Verzierungen zur Hauptmelodie. Auch stringent *parallele* Melodie-Stimmen im Bass-Bereich versucht der fortgeschrittene Bassist gerne zu finden. Um diese Techniken anwenden zu können, ist jedoch sehr viel Erfahrung erforderlich. Einer der Bassisten, dem diesbezüglich sehr viel Talent nachgesagt wird, ist Paul Mc Cartney.

Bass kann aber auch anders und sehr viel *einfacher*. Die einfachste, leider oft belächelte Art der Bass-Begleitung (und insbesondere für Rookies geeignet) liegt darin, dass der Bassist als elementare Begleitung immer genau den Grundton des jeweiligen Akkordes spielt, der an einer bestimmten Stelle im Liedverlauf notiert ist.

Im Lied *Morning has broken* (Fig. 7, S. 36), gespielt in C-Dur mit der Akkord-Progression

I ii V IV I ...

würde der Bassist an den entsprechenden Stellen - passend rhythmisch natürlich - also die Bass-Töne

c d g f c ...

spielen. Eine tongeschlechtliche Unterscheidung zwischen Dur und Moll gibt es für ihn nicht; er spielt einfach immer nur den Grundton. Auch würde es für ihn keinen Unterschied machen, ob an einer bestimmten Stelle die Stufennummer V oder das Derivat V⁷ notiert ist; er spielt immer nur den Grundton, wie schon gesagt mit geeignetem rhythmischem Anschlag. Mit dieser Art des Bass-Spiels kann man (trotz aller oben erwähnten Belächelung) wirklich schon sehr weit kommen. Mit zunehmender Expertise am Bass lassen sich für den fortgeschrittenen Bassisten später auch beide Spieltechniken, die komplexe und die einfache, hervorragend kombinieren.

Während man in der *komplexen* Spielweise des fortgeschrittenen Bassisten einfach nach Talent und musikalischem Gefühl, sogar gänzlich ohne Notenkenntnisse, drauflos spielen kann - irgendwie werden die Töne schon passen (außerdem hört man im tiefen Ton-Bereich die Fehler sowieso nicht so leicht raus) - ist das bei der *einfachen* Spielweise nicht der Fall. Wie soll jemand *Morning has broken* mit den *einfachen* Bass-Tönen c d g f c ... vernünftig begleiten, wenn er gar nicht weiß, wo sich diese Töne bzw. Noten auf dem Griffbrett seines Basses befinden?

Ohne Übertreibung! Die meisten Bassisten, oft auch die besonders talentierten Instrumental-Akrobaten auf dem Griffbrett, kennen gerade einmal die Töne der vier (oder fünf) Saiten auf dem Bass. Mehr nicht. Die Ton-Namen der vier Saiten brauchen sie, um das Instrument stimmen zu können. Wäre das Stimmen nicht erforderlich, würden diese Bassisten wahrscheinlich auch die Namen der Saiten nicht kennen. Völlig klar, dass diese "Ohne Noten"-Bassisten immer nur irgendwie improvisieren können; sich ein Lied für den Bass professionell zu erarbeiten, ist und kann auf diese Art gar nicht möglich sein.

Nun muss man der Fairness halber für den Bassisten jedoch sagen, dass das Spielen nach Noten am Bass nicht leicht ist. Um für alle Lieder in verschiedenen Tonarten und mehreren unterschiedlichen Tonlagen (unten oder

oben auf dem Griffbrett) gewappnet zu sein, muss der nach Noten bzw. Akkord-Namen spielende Bassist alle Ton-Namen auf seinem Griffbrett kennen und souverän beherrschen. Vor allem kommt auf ihn dasselbe Problem zu, das auch schon der Begleit-Akkorde spielende Gitarrist hat: er muss synchron **transponieren!** Damit ist schon wieder ein Großteil der Freude am Musizieren weg, weil diese Tätigkeit eine enorme Konzentration erfordert.

Aber auch für den Bassisten hat **acaChords Notation** die probate Lösung. Die Notierung von *relativen Stufennummern* anstatt absoluter Akkord-Grundtonnamen lässt sich mit Leichtigkeit auf den Bass anwenden. **Der Bassist muss dann für ein Lied jeweils nur noch die Lage des Tonarten-Grundtones auf dem Griffbrett kennen**, der Rest geschieht aus einer universellen Systematik heraus ganz wie von selbst.

Wo die Töne auf dem Griffbrett des Basses liegen, lässt sich (anfangs) aus einer Griffbrett-Übersicht ermitteln, wie z.B. folgende Abbildung sie zeigt.

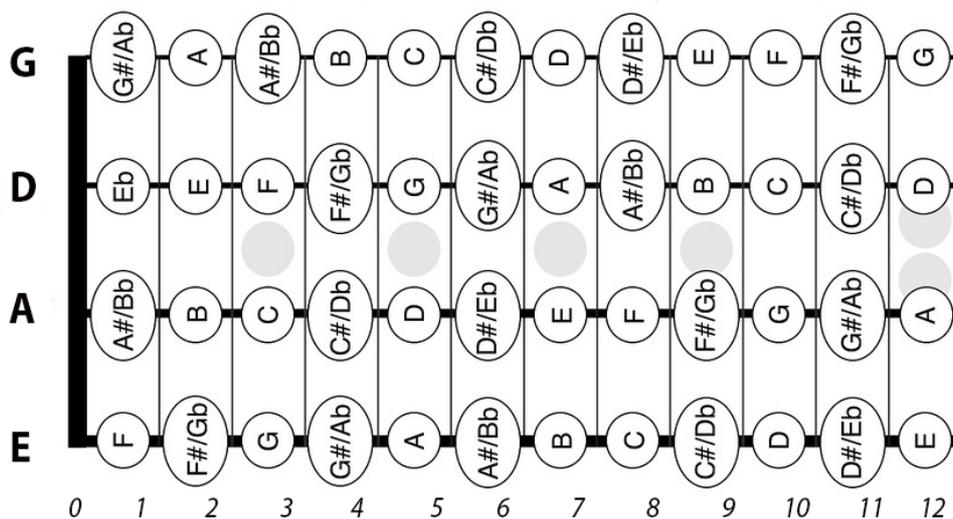


Fig. 36 Noten auf dem Bass-Griffbrett bis Bund 12

Die Lage des Tonarten-Grundtones einmal ermittelt, wird es dann für Bassisten aufgrund einer festen Systematik relativ einfach, denn das Stufennummern-Schema von **acaChords Notation** für Akkorde lässt sich problemlos auf das Griffbrett des Basses portieren.

Der Einfachheit halber soll für das folgende Beispiel davon ausgegangen werden, dass der nach **acaChords** Manier spielende Bassist ein Lied gewählt hat, das nur aus den drei Akkorden

I IV V⁷

besteht. Die gewählte Tonart sei

G Dur

Das generische **acaChords** Stufennummern-Schema auf dem Bass-Griffbrett sieht dann (in vereinfachter, auf drei Akkorde reduzierter Form) so aus:

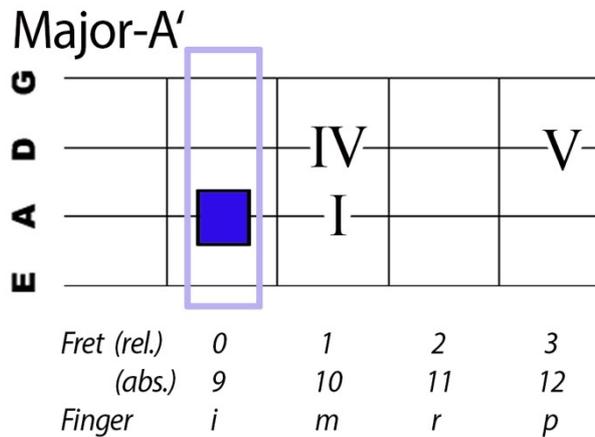


Fig. 37 Bass Ton-Schema Major-A'

Anmerkung: Das A in Major-A' hat nichts mit dem Ton oder Akkord A zu tun; es gibt zwei Dur-Griffschemata (s.u.), Schema A und Schema B.

Richtiger Fingersatz [Fret (rel.) 0 .. 3] der Greifhand

- Zeigefinger/index finger = i (blaues Barré-Kästchen, zuständig für Bund/Fret-0)
- Mittelfinger/middle finger = m (zuständig für Bund/Fret-1)
- Ringfinger/ring finger = r (zuständig für Bund/Fret-2)
- Kleiner Finger/little or pinky finger = p (zuständig für Bund/Fret-3)

Unter Anwendung des *richtigen Fingersatzes* liegt der Mittelfinger[m] auf dem Tonarten-Grundton (römische Stufennummer I) in Bund/Fret (rel.) 1 auf der A-Saite, wenn die Stufennummer I gespielt werden soll. Bei einem Lied in G Dur liegt der Mittelfinger - und somit auch Fret (rel.) 1 - daher auf der A-Saite im 10. Bund [Fret (abs.)]. Der Barré-Zeigefinger[i] liegt direkt daneben im 9. Bund, das ist dem Schema entsprechend Fret 0.

Soll dann der Grundton der Stufennummer IV (= Ton c) gespielt werden, wandert der Barré-Zeigefinger[i] von der A-Saite im 9. Bund auf die D-Saite im 9. Bund, der Mittelfinger[m] wandert auf den 10. Bund derselben Saite. Aus ergonomischen Gründen und der Handstabilisierung dienend, liegt der Zeigefinger als Barré-Instanz immer auf der Saite, die gerade von der Anschlaghand betätigt wird. Das gilt auch dann, wenn nicht die (virtuelle) Leersaite (0) angeschlagen werden soll, sondern einer der Finger m, r oder p auf einem Bund sitzt.

Beim Spielen des Grundtones für die Stufennummer V (= Ton d) verhält es sich analog; der Barré-Zeigefinger[i] liegt auf der D-Saite im 9. Bund, der Kleine Finger[p] auf dem 12. Bund der D-Saite.

Nun kann es jedoch sein, dass die Bass-Töne für dieses Lied als zu hoch empfunden werden. Also wird auf eine sehr einfache Art runter transponiert. Das Griff-Schema von Major-A' lässt sich problemlos auf einen anderen Tonbereich (s.u. Major-A'') anwenden. Unter Beibehaltung der Abstände zueinander, werden dafür die Stufennummern einfach vertikal um eine Saite nach unten verschoben:

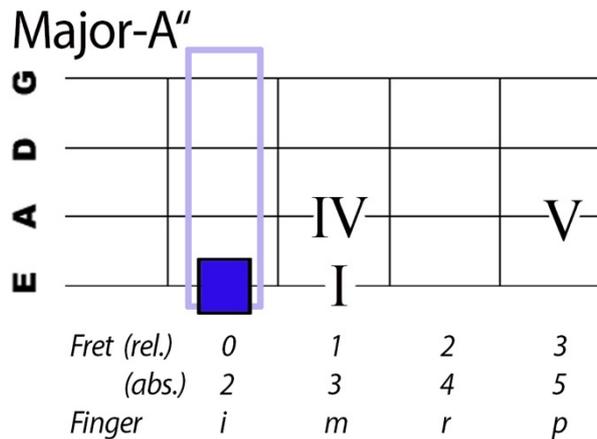


Fig. 38 Bass Ton-Schema Major-A''

Befand sich das Dur-Greifschema bei Major-A' noch auf den Saiten A und D, so liegt es nun in denselben relativen Abständen zueinander auf den Saiten E und A. Schaut man in der Griff-tabelle (s.o.) nach, liegt für das Spielen des Tones g nun der Mittelfinger[m] nicht mehr im 10., sondern im 3. Bund, und der Zeigefinger[i] im 2. Bund daneben.

Werden auch diese Töne seitens ihrer Tonlage vom Bassisten als nicht passend empfunden, gibt es noch eine dritte Möglichkeit nach demselben Fingersatz-Prinzip, wie es das Schema Major-A''' zeigt:

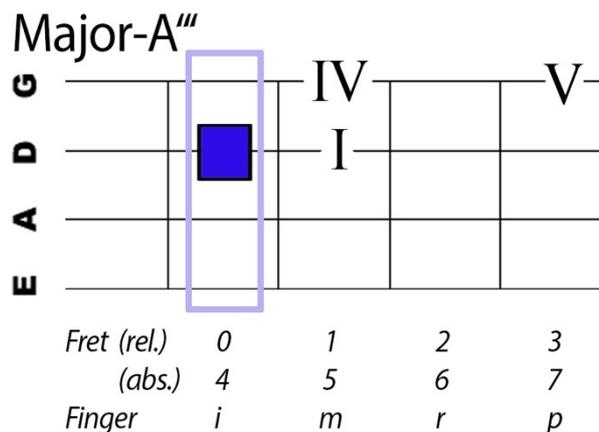


Fig. 39 Bass Ton-Schema Major-A'''

Hier liegt, wie sollte es anders sein, zum Spielen des Tones g der Mittelfinger[m] auf der D-Saite im 5. Bund; alles andere ist gleichgeblieben.

Wie oben schon gesagt, braucht der Bassist bei der Anwendung dieses Greifschemas nur wissen, wo sich der Tonarten-Grundton des zu spielenden Liedes auf dem Griffbrett des Basses befindet. Anfangs orientiert man sich hierfür gerne über die Verwendung von Griffstabellen, mit zunehmender Erfahrung kennt man die wichtigsten Töne automatisch auswendig.

Nun sollen aber in einem Bassisten-Leben nicht nur Lieder mit drei Akkorden gespielt werden. Wie sieht es beispielsweise aus, wenn *Morning has broken* mit seinem "Akkord"-Vorrat von

I ii II II⁷ iii IV V V⁷ vi

mit dem Bass begleitet werden soll?

Es wurde oben schon darauf hingewiesen, dass es für die Bass-Begleitung keine tongeschlechtliche und auch keine Unterscheidung in den Akkord-Derivaten gibt; d.h. es gibt keinen Unterschied zwischen Dur und Moll, und auch keinen Unterschied zwischen reinen Dur-Akkorden (z.B. II) und jenen mit Septime (z.B. II⁷). Damit vereinfacht sich das Ton-Schema in *Morning has broken* für den Bassisten auf die folgenden Stufennummern:

I II III IV V VI

Wo diese Töne liegen, zeigen für die Dur- und Moll-Tonarten folgende Major- und Minor-Greifschemata für den Bass, jeweils in zwei unterschiedlichen Grifftechniken A und B:

Major-A

Fret	0	1	2	3
Finger	i	m	r	p

Major-B

Fret	0	1	2	3
Finger	i	m	r	p

Minor-A

Fret	0	1	2	3
Finger	i	m	r	p

Minor-B

Fret	0	1	2	3
Finger	i	m	r	p

Fig. 40 Bass Ton-Schemata für Dur/Major- und Moll/Minor-Tonarten

Erfahrungsgemäß dauert es eine gewisse Zeit, bis man diese Greif-Schemata verinnerlicht hat und souverän auf dem Bass-Griffbrett umsetzen kann. Aber es ist diesen anfänglichen Zeitaufwand allemal wert, denn

dadurch wird das synchrone Transponieren auf dem Bass zum Kinderspiel. So wie oben am Beispiel Major-A' gezeigt wurde, lässt sich jedes dieser Greif-Schemata horizontal und (wenn auch eingeschränkt) vertikal auf dem Griffbrett verschieben. Somit lassen sich sämtliche Dur- und Moll-Lieder in allen Tonlagen auf dem Bass problemlos begleiten, ohne dass dadurch nennenswerte Transponierprobleme entstehen. Welches der beiden Schemata, A oder B, jemand bevorzugt, spielt an sich keine Rolle; manchmal eignet sich für einen bestimmten Zweck Schema A besser, manchmal Schema B. Manchmal ist es vielleicht sogar egal, welches Schema gewählt wird. Als Neuling auf dem Gebiet dieser Systematik muss man ein wenig mit den Möglichkeiten spielen und nach und nach herausfinden, welches Schema, den eigenen Vorlieben für die beiden Fingersätze gerecht werdend, besser passt. Insofern können die beiden Schemata A und B als gleichberechtigte Alternativen verstanden werden.

Eine Erklärung noch zu den Angaben der Zahl 7, die über einen Pfeilbogen rückwärts gerichtet auf die römische *VII* zeigt. Im Major-A Schema existiert sie gleich zweimal, einmal auf der G-Saite zwischen Bund 2-1, dann noch einmal auf der A-Saite zwischen Bund 0 und dem links daneben liegenden Bund (man könnte ihn hilfsweise -1 nennen). Bekanntlich sind die Akkorde aus den Tönen der zugrundeliegenden Tonleiter rekrutiert (s.o.). In den Dur-Tonarten wird jedoch der 7. Tonleiterton aus phänomenologischen Gründen in seiner abgeleiteten Akkord-Verwendung (*VII*) um einen halben Tonschritt verringert (s.o.). Die 7 mit dem auf die *VII* gerichteten Pfeilbogen soll daran erinnern.

Für den Bass-Spieler hat diese Unterscheidung zwischen der Position 7 (Tonleiterton) und der Position *VII* (Stufennummer) in einer besonderen Hinsicht Bedeutung! Oben wurde unterschieden zwischen dem *komplex* spielenden Bassisten, der gerne kleine Melodien oder Tonfolgen als Verzierungen in sein Bass-Spiel einfließen lässt. Dieser Bassist muss, will er den siebten Ton als gültigen Tonartenton in seiner Melodie enthalten haben, dort greifen, wo die 7 steht. Der *einfach* spielende Bassist hingegen, der sich an den Grundtönen der verwendeten Akkorde orientiert, muss dort greifen, wo die *VII* steht.

Eigentlich nicht mehr erforderlich, weil sich dieser Sachverhalt aus dem Vorgegangen schon von selbst ergeben hat, soll der Vollständigkeit halber noch darauf hingewiesen werden, dass es sich bei den Anordnungen der Stufennummern-Folgen *I ii iii IV V vi 7* in den Greif-Schemata Major-A und Major-B um die aufeinanderfolgenden Töne einer Dur-Tonleiter handelt, bei den Stufennummern-Folgen *i II III iv v VI VII* in den Greif-Schemata Minor-A und Minor-B hingegen um die Töne einer Moll-Tonleiter.

7 Anhang 3: Akkord-Stufennummern der gebräuchlichsten bzw. Standard-Tonarten

Während besonders talentierte und hervorragend ausgebildete Pianisten (gelegentlich mit einem Hauch von Arroganz) sich gerne einen Spaß daraus machen, in besonders komplizierten Tonarten zu spielen, geht es für Begleit-Gitarristen meistens darum, möglich einfache Tonarten zu finden, um sich dadurch unnötigen Stress in der Findung der benötigten Akkorde zu ersparen. Insofern kann man auch von den gebräuchlichsten bzw. Standard-Tonarten reden, weil auf diese z.B. durch die Benutzung eines Kapodasters immer wieder zurückgegriffen wird, wenn das Lied, aus welchem Grund auch immer, in einer sehr komplizierten Tonart gespielt werden soll (weil der Pianist oder Keyboarder es so will oder die Stimmlage des Sängers oder der Sängerin es erfordert).

Die folgende Tabelle zeigt die *absoluten Akkordnamen* der gebräuchlichsten Tonarten in Dur und Moll in Bezug auf die *relativen Stufennummern*:

Chords in selected Major ...						
I 1	ii	iii 3	IV	V ⁽⁷⁾ 5	vi	VII [!]
C	Dm	Em	F	G	Am	Bb
D	Em	F#m	G	A	Bm	C
Eb	Fm	Gm	Ab	Bb	Cm	Db
E	F#m	G#m	A	B	C#m	D
F	Gm	Am	Bb	C	Dm	Eb
G	Am	Bm	C	D	Em	F
A	Bm	C#m	D	E	F#m	G
Bb	Cm	Dm	Eb	F	Gm	Ab
B	C#m	D#m	E	F#	G#m	A
VII [!] : These chords are corrected down a semitone in contrast to the real scale tones.						
... and Minor Keys						
i 1	II ^{dim}	III 3	iv	v 5	VI	VII
Am	B	C	Dm	Em	F	G
Bm	C#	D	Em	F#m	G	A
Cm	D	Eb	Fm	Gm	Ab	Bb
Dm	E	F	Gm	Am	Bb	C
Em	F#	G	Am	Bm	C	D
Fm	G	Ab	Bbm	Cm	Db	Eb
Gm	A	Bb	Cm	Dm	Eb	F

Table 20 Akkorde in ausgewählten Dur- und Moll-Tonarten