

Christian Mews

Der harmonische Wegweiser

Harmonielehre hören & verstehen

Harmonielehre



Vorzeichen & Tonarten

Vorgeschichte

Um Tonarten und ihre Vorzeichen zu verstehen, sollte man sich mit Tonabständen, Ganz- und Halbtonschritten und Tonleiterstrukturen auseinandersetzen. Jeder Ton ist eine Frequenz. So hat schon Pythagoras früher Tonabstände, also Intervalle, und Tonfolgen berechnen können. Das Tonsystem basiert auf mathematischen Grundlagen. Als man herausfand, dass sich Ungenauigkeiten bei der Berechnung verschiedener Tonabstände ergeben (je nach harmonischem Kontext) – *pythagoräisches Komma* genannt – entschied man sich, das Tonsystem in gleichgroße Schritte zu unterteilen: Halböne. Reiht man alle Halbtonschritte hintereinander, so erhält man die chromatische Tonleiter, welche als solche in der Praxis kaum Anwendung findet. Aufgrund der Schwingungen ist es nur logisch, dass ein Ton mit der doppelten Frequenz genau doppelt so schnell schwingt und somit viele Ähnlichkeiten mit dem „langsameren“ Ton hat, wir sprechen hier von sogenannten Oktaven. Die Töne zwischen den Oktaven sind in verschiedene Strukturen sortiert, die sogenannten Tonleitern. Wie schon erwähnt, findet die chromatische Tonleiter aus melodischen Gründen wenig Anwendung in der Praxis. Es geht also bei jedem Stück darum zu entscheiden, welche Töne von den 12 möglichen Halbönen als Tonmaterial verwendet werden. Wie man sich vorstellen kann, gibt es dafür zahlreiche Möglichkeiten. Während in anderen Kulturkreisen weitaus mehr Tonleitern verwendet werden, sprechen wir in der westlichen Musikkultur vor allem von Tonleitern mit sieben verschiedenen Tönen, die sogenannten Kirchentonleitern. Dazu kommen mittlerweile Tonleitern, auch Skalen genannt, mit weniger oder mehr Tönen. Aufgrund ihrer Struktur werden schon einige Jahrhunderte lang vor allem zwei der Kirchentonleitern verwendet, die sich besonders gut für „massentaugliche“ Kompositionen eignen. Auch die Hörgewohnheit in der Evolution spielt eine große Rolle dabei, und sogar die Anordnung der Klavier-tastatur basiert darauf!

Sobald mehrere Töne zusammen erklingen, entsteht eine Harmonie. Bei Harmonien entscheidet man grob in zwei Klanggeschlechter (auch Tongeschlechter genannt): Dur und Moll. Der Unterschied zwischen Dur und Moll liegt beim jeweils dritten Ton der Tonleiter. Der Abstand zwischen dem ersten (Grundton) und dritten Ton bei Moll sind drei Halbtonschritte, bei Dur vier Halbtonschritte. Zurück zu den Kirchentonleitern: Die zwei „massentauglichen“ Kirchentonleitern unterscheiden sich in dem eben genannten Tongeschlecht. Ich gehe vom Ton „a“ aus, der auch als Kammerton bezeichnet wird. Er ist nicht nur der zentrale Ton zum Stimmen von Instrumenten, sondern ist auch der „Startton“ in der Benennung des Tonleitersystems (genauso wie bei unserem Alphabet). Bewegt man sich der Übersicht halber auf einer Klaviertastatur und berücksichtigt man nun ausschließlich die weißen Tasten, ergibt sich die „massentaugliche“ Moll-Skala: *Äolisch*. Ich erhalte das Tonmaterial: a – b – c – d – e – f – g (hier ist noch einmal gut zu erkennen, dass die Benennung des Tonsystems nach dem Alphabet funktioniert). Möchte ich die entsprechende (das heißt ebenfalls ausschließlich durch die Verwendung der weißen Klaviertasten) „massentaugliche“ Dur-Skala (*Ionisch*) spielen, starte ich beim Ton „c“: c – d – e – f – g – a – b. *C-Ionisch* und *A-Äolisch* bestehen also aus den gleichen Tönen, nur der Grundton, also der Startpunkt, ist ein anderer. *Ionisch* und *Äolisch* sind die „gewöhnlichen“ Dur- bzw. Moll-Skalen, die z.B. auch in den meisten Popsongs verwendet werden. Speziell Ionisch ist die Basis vieler Volks-, Kinder- und Weihnachtslieder. Da diese Songs so universell und verbreitet sind, bildet die Skala

Intervalle

Vorbemerkung

Ein Intervall ist der Abstand zwischen zwei Tönen. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, ein grundlegendes Missverständnis aus dem Weg zu räumen: Ein Intervall ist nicht das gleiche wie eine Stufe, da eine Stufe einen einzelnen Ton einer Tonleiter bezeichnet, Beispiel: In der Tonart C-Dur ist der Ton „e“ die 3. Tonstufe, aber kein Intervall. Ein Intervall ist z.B. der Abstand zwischen dem Grundton, also der ersten Tonstufe, und der dritten Tonstufe, in dem Fall der Abstand zwischen „c“ und „e“, das Intervall wird in dem Fall als „große Terz“ bezeichnet. Es kommt immer wieder vor, dass jemand sagt „Sing doch mal die große Terz“, das ist zumindest bei den meisten Menschen anatomisch nicht möglich, denn dann müssten sie gleichzeitig z.B. die erste und die dritte Tonstufe singen, damit das Intervall dazwischen erklingt. Gemeint ist in diesen Fällen eigentlich „Sing doch mal die dritte Stufe“.

Entstehung & Unterteilung von Intervallen

Wie bereits in dem Kapitel *Vorzeichen & Tonarten* erwähnt, spielt die Obertonreihe, auch Naturtonreihe genannt, eine Rolle, wenn es um die Entstehung von aufeinanderfolgenden Tönen (Tonfolgen) und Tonabständen geht. Jeder Ton ist ein Frequenzgemisch, bestehend aus einem hervorstechenden „Grundton“ und einer Reihe an Obertönen. Den Grundton ist das „Schallerzeugnis“, welches für uns die Tonhöhe definiert. Die Obertöne sorgen für einen vollen Klang und machen das Schallerzeugnis erst zu einem vollständigen Ton. Anders ausgedrückt: Wenn Ihr z.B. am Klavier eine Taste drückt, hört Ihr vordergründig einen einzigen Grundton, jedoch klingen gleichzeitig immer noch mehrere Obertöne ganz leise mit. Diesen Effekt kann man auch selbst am Instrument testen: Setzt Euch, wenn möglich, an einen Flügel, haltet nun die Tasten „c“, „e“ und „g“ gemeinsam in mittlerer oder hoher Lage gedrückt – damit sind die Dämpfer von diesen Saiten entfernt. Dann schlagt Ihr ohne (!) Haltepedal ein tiefes „c“ sehr laut und kurz an, es klingen dann die heruntergedrückten Töne „c“, „e“ und „g“ (diese sind Bestandteil der Obertonreihe zum Grundton „c“), weil die Saiten angeregt werden. Spielt man stattdessen ein tiefes „d“, ist dieser Effekt nicht in gleichem Maße vorhanden, weil „d“ andere Obertöne hat und damit die Saiten der heruntergedrückten Töne nicht in gleicher Weise angeregt werden.

Dominanten & Tritonussubstitution

Dominanten spielen eine wichtige Rolle. Sie sind aufgrund ihrer instabilen Struktur 1 – 3 – 5 – b7 sehr prägnant. Der Tritonus zwischen 3 und b7 sorgt für diese Instabilität und dafür, dass sich der Akkord auflösen möchte, daher steht er auch für den Begriff „Spannung“. Die Dominante steht auf der V. Stufe, daher ist die Akkordfolge V – I (Spannung – Entspannung) so wichtig. Bisher haben wir uns immer mit der tonarteigenen Dominante befasst, also der Akkord auf der V. Stufe. Ein Dominantakkord kann jedoch auf jeder Tonstufe vorkommen, um Spannung aufzubauen. Ob diese Spannung aufgelöst wird oder nicht, entscheiden die jeweiligen Komponist*innen. Jede Dominante, die auf einer anderen als der V. Stufe steht, die also tonleiterfremd ist, wird *Zwischendominante* genannt. Bzgl. der Auflösung wird mit ihr wie mit den tonleitereigenen Dominanten verfahren, man löst sie also eine Quarte nach oben bzw. eine Quinte nach unten auf. Befinde ich mich z.B. in der Tonart F-Dur, ist C⁷ die tonleitereigene Dominante und z.B. G⁷ eine Zwischendominante. G⁷ möchte sich ebenfalls im Quintfall auflösen, also zum Grundton „c“. Weil „c“ in der Tonart F-Dur der Grundton der tonleitereigenen Dominante ist, ist folgende Akkordverbindung zu erwarten: G⁷ – C⁷ – F^Δ. Das nennt sich Quintfallsequenz. Dieses Prinzip kann ich theoretisch immer weiterführen, z.B.: A⁷ – D⁷ – G⁷ – C⁷ – F^Δ. Hier sind alle Dominanten (außer C⁷) Zwischendominanten. Bei einer solchen Aneinanderreihung von Dominanten spricht man von einer Dominantkette (oder „Quintfallsequenz“, welche nicht zwangsläufig nur aus Dominantakkorden bestehen muss). Hier ein Beispiel:

The image shows two staves of music in F major. The top staff displays five chords in root position: E7, A7, D7, G7, and C^Δ. The bottom staff displays the same five chords in inversion: E7 (M/vi), A7 (M/iii), D7 (M/V), G7 (V), and C^Δ (I). This illustrates a dominant chain (quintfallsequenz) where each chord resolves to the next by a perfect fifth.

In der oberen Zeile sehen Sie die Akkorde in ihrer Grundstellung, in der unteren Zeile in Umkehrungen (entsprechend den Stimmführungsregeln). Solche Dominantketten wirken aufgrund ihrer logischen Stimmführung harmonisch stringenter. Alle einzelnen Akkordtöne lösen sich mit möglichst wenig Bewegung in einen nächsten Ton auf. Es gibt auch Quintfallsequenzen mit anderen Akkordtypen, ein Beispiel dazu die Akkordfolge des Jazzstandards „Autumn leaves“:

$$Cm^7 - F^7 - Bb^{\Delta} - Eb^{\Delta} - A^{\circ} - D^7 - Gm^7$$

Hier kann man die Quintfallsequenzen anhand der Grundtöne erkennen. Der einzige „Bruch“ findet sich in der Folge Eb^Δ – A[◦], wo der Basston eine verminderte (und keine reine Quinte) fällt, um in der Skala der Grundtonart zu bleiben. Trotzdem ist es Teil der Quintfallsequenz.

Tonleitern / Skalen

Vorbemerkung

Warum finde ich es wichtig, ein Kapitel über das Thema „Tonleitern / Skalen“ zu schreiben und wo findet dieses Thema Anwendung? Im Prinzip überall! Denn Tonleitern (oder auch Skalen genannt) sind nicht nur die Basis für Melodien, sondern auch für Improvisationen und das harmonische Material, da sich daraus – wie Ihr bereits gelernt habt – die Stufenakkorde ableiten. Ich möchte in diesem Kapitel sowohl über die in der Praxis häufig verwendeten Skalen sprechen, aber auch über eher nur in der Jazzwelt auftauchende Skalen, die vornehmlich in der Improvisation verwendet werden.

Kirchentonleitern

Die Kirchentonleitern entspringen der alten griechischen Musiklehre und haben sich bis ins Mittelalter weiterentwickelt. Aus ursprünglich 14 Skalen sind noch sieben übriggeblieben, die noch heute verwendet werden. Auf diese sieben Skalen möchte ich eingehen. Es geht mir dabei nicht um die geschichtlich detaillierte Entwicklung, sondern um die Anwendung in der Populärmusik (Pop, Rock, Jazz). Ableiten lassen sich die verschiedenen Skalen von der Basic-Dur-Skala (ionische Tonleiter), die Ihr bereits kennengelernt habt: 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8, oder am Beispiel des Grundtons „c“: c – d – e – f – g – a – b – c. Wenn ich beispielsweise die Skala D-Ionisch erhalten möchte, muss ich, wie im Kapitel *Tonarten* beschrieben, die Tonabstände der ionischen Skala übertragen. Das führt zum Einsatz von Vorzeichen, im Beispiel D-Ionisch sind es zwei #. Möchte ich aus dieser Intervallstruktur ausbrechen, kann ich z.B. eine Tonleiter mit dem Grundton „d“ generieren, welche andere oder sogar keine Vorzeichen hat, Beispiel: d – e – f – g – a – b – c – d. Ich erhalte eine D-Tonleiter, jedoch weder D-Ionisch noch D-Äolisch. Das Prinzip funktioniert dementsprechend genauso mit anderen Tonleitergrundtönen. Auf diese Weise kann man insgesamt sieben in ihrer Struktur verschiedene Tonleitern kreieren, die sieben Kirchentonleitern. Da die dritte Tonstufe sowohl bei Akkorden als auch bei Skalen darüber entscheidet, ob es sich um das Tongeschlecht Dur oder Moll handelt, kann man die sieben Skalen jeweils einem dieser beiden Geschlechter zuordnen. In meinem Beispiel der kreierten D-Tonleiter handelt es sich um eine Moll-Skala, da das Intervall zwischen dem Grundton „d“ und der dritten Tonstufe „f“ eine kleine Terz ist. Darum habe ich in vorigen Kapiteln darauf hingewiesen, dass Begriffe wie „die eine“ Dur- oder Molltonleiter uneindeutig sind. Es gibt also mehrere Dur- und Molltonleitern. Ionisch und Äolisch sind zwei Beispiele, wenn auch die gebräuchlichsten. Geht man bei der Herleitung der Kirchentonleitern nur von C-Ionisch aus, führt das zu einem sehr starren System, welches aber am Anfang als Eselsbrücke dienen kann:

c – d – e – f – g – a – b – c:	C-Ionisch
d – e – f – g – a – b – c – d:	D-Dorisch
e – f – g – a – b – c – d – e:	E-Phrygisch
f – g – a – b – c – d – e – f:	F-Lydisch
g – a – b – c – d – e – f – g:	G-Mixolydisch
a – b – c – d – e – f – g – a:	A-Äolisch
b – c – d – e – f – g – a – b:	B-Lokrisch

Negative Harmonien

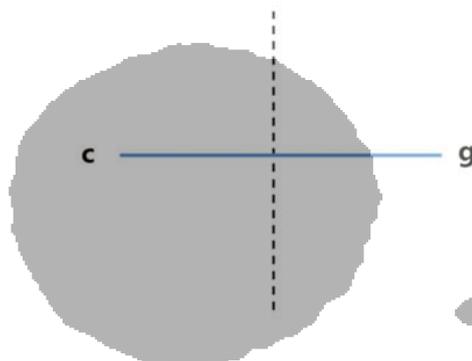
Der Begriff „negativ“ hat hier nichts mit der eigentlichen Bedeutung des Wortes in unserem Sprachgebrauch zu tun, sondern bezieht sich auf mathematische Achsenspiegelungen. Denkt man an Graphen, so kennt man z.B. die senkrechte y-Achse, die rechts einen positiven und links einen negativen Bereich hat. Befindet sich ein Graph rechts von der y-Achse und spiegelt man diesen daran, so erscheint die Abbildung spiegelverkehrt links von der y-Achse. Vieles in der Welt ist auf Symmetrie aufgebaut, schaut Euch folgendes Bild an:



Hier ist die Spiegelachse mehr oder weniger die Bodenoberfläche. Man könnte sagen, dass der Baum oben einen positiven und unten einen negativen Teil hat (noch einmal: das ist nicht gleichzusetzen mit „gut“ und „schlecht“). Es ist jedoch, anders als bei einem Graphen in der Mathematik, keine perfekte Spiegelung, da sich beide Baumteile voneinander unterscheiden. Der obere Teil ist farbig, konzentriert und strahlend (davon abgesehen, dass die Form anders ist). Der untere Teil ist dunkel, vielfältig, strukturiert und geerdet.

Einen ähnlichen Effekt gibt es auch in der Musik, Harmonien lassen sich spiegeln und bringen auf diese Weise vorher verborgene Qualitäten und Eigenschaften zum Vorschein. Doch wie funktioniert das und an welcher Achse werden sie gespiegelt?

Als ein typisches Phänomen stelle ich zuerst die Tonika-Achse in C-Ionisch dar. Der Tonika-Dreiklang in C-Ionisch ist der Akkord C-Dur. Die Endpunkte dieses Dreiklangs bilden die Referenzpunkte für unsere Spiegelung. Daher heißt die Achse Tonika-Achse. In meinem Beispiel sind die Töne „c“ und „g“ die Referenzpunkte. Senkrecht dazu verläuft (genau mittig) die eigentliche Spiegelachse (hier gestrichelt dargestellt):



Blues

Vorbemerkung

Vielleicht fragt Ihr Euch, warum ich dem Thema *Blues* ein separates Kapitel einräume. Blues ist eine der sehr frühen modernen Musikrichtungen mit Wurzeln um 1900, die mehr oder weniger alle nachfolgenden Popular-Musikstile beeinflusst hat. So spielte Blues eine große Rolle bei der Entwicklung des Swing, der in den 1920er-Jahren in den USA groß wurde. Genauso hatte er auch Einfluss auf den Gospel. Swing und die daraus entstandene Bigband-Ära in den 1930er-Jahren mündete dann ab 1940 in den ursprünglichen *Rhythm & Blues*, der wiederum dann die Hauptwurzel des *Rock 'n' Roll* (1950er-Jahre) war. Aus den beiden zuletzt genannten Stilen entstanden schließlich Soul, Rock, Funk und Beatmusik, letztere hatte wiederum starken Einfluss auf die Entwicklung der heutigen Popmusik. Dies ist ein stark verkürzter Aufriss der Popular-Musikgeschichte, doch ich finde es nicht nur interessant, wie Stile sich gegenseitig geprägt haben, sondern auch verblüffend, dass der Blues einerseits als eigenständiger Stil durch die ganze Zeit erhalten geblieben ist, andererseits alle Stile bis hin zur modernen Musik geprägt hat. Denken wir beispielsweise an „bluesige“ Melodien und Klänge, wie sie immer wieder auch in aktuellen Popsongs vorkommen. Was ich damit meine, wird im Laufe dieses Kapitels noch deutlich werden. Vielleicht fragt Ihr Euch: Wenn *Blues* doch so wichtig ist, warum taucht er dann erst jetzt in diesem Buch auf, nachdem wir schon so viele harmonische Prinzipien besprochen haben? Meines Erachtens kann man *Blues* auf verschiedenen Ebenen betrachten, da er zugleich eine textinhaltliche Komponente hat, eine Liedform und ein Spielgefühl ist. Oft wird nur die zuletzt genannte Kategorie beleuchtet und es tauchen Begriffe wie „bluesy“ auf. Doch solche Begriffe können für Verwirrung sorgen, denn: Was ist damit genau gemeint, wenn *Blues* doch in Wahrheit so viele verschiedene Ebenen hat? Ich finde es wichtig, *Blues* im Ganzen zu betrachten, und habe festgestellt, dass sehr viele Aspekte – auch, aber nicht nur harmonisch – im Blues verborgen sind, besonders wenn ich noch modernere Formen mit hinzuziehe. Es ist wie so oft in der Kunst: Manche Dinge sind schon früh da und können erst durch spätere Erfahrungen und Erkenntnisse mit analytischen Begriffen eingeordnet und erklärt werden.

Musikalische Grundlage – Traditioneller Blues

Zunächst zeige ich Euch die ursprüngliche, traditionelle Bluesform (ich wähle das Beispiel mit dem Grundton C, man spricht dann von einem „C-Blues“ oder „Blues in C“):

The musical notation shows a 12-measure blues progression in C major. It is organized into three staves, each representing four measures:

- Staff 1 (Measures 1-4):** Treble clef, 4/4 time signature, C7 chord.
- Staff 2 (Measures 5-8):** Treble clef, F7 chord in measures 5-6, C7 chord in measures 7-8.
- Staff 3 (Measures 9-12):** Treble clef, G7 chord in measures 9-10, C7 chord in measures 11-12. The piece concludes with a double bar line.

Gehörbildung



Hören in Stufen

Einführung

Das Stufensystem kennt Ihr bereits aus dem ersten Teil dieses Buches. Schon dort habt Ihr die Vorteile des Denkens und Betrachtens in Stufen kennengelernt. Besonders bei der Gehörbildung sind Stufen eine wichtige Basis für die musikalische Vorstellung. Da entsteht die Frage: Was ist Gehörbildung eigentlich? Es hat nichts mit der menschlichen Hörleistung zu tun, sondern damit, wie man sich Klänge vorstellen und in Relation setzen kann: **Gehörbildung ist Klangerinnerung.** Wenn Ihr an Farben denkt, ist die bildliche Vorstellung einer solchen mit einem Begriff verknüpft, nämlich dem Farbnamen. Man muss nicht erst überlegen, sondern es ist eine Art Reflex. Genauso ist es auch z.B. bei Vokabeln einer anderen Sprache. Hat man einmal viele Vokabeln mit deutschen Bedeutungen verknüpft, kann man sich während einer Unterhaltung in der fremden Sprache daran erinnern und diese abrufen. Trotzdem denkt man beim Sprechen der Fremdsprache nicht über jedes einzelne Wort nach. Zurück zur Musik: Wenn man bestimmte Klänge (Melodien, Akkorde oder Rhythmen) oft gehört und abgespeichert hat, kann man sich an sie erinnern und sie bestimmten Begriffen zuordnen. Goethe hat mal gesagt: „Man hört nur das, was man kennt.“ Daran ist viel Wahres! Daher können manche Menschen mit harmonisch komplexen Songs nicht so viel anfangen. „Nichts anfangen“ heißt in dem Fall, dass man die Klänge nicht kennt und daher nicht zuordnen kann. Es scheint eine fremde Sprache zu sein, die man nicht spricht. Meine Erfahrung bestätigt, dass die Musik zugänglicher wird, wenn man sich damit befasst und sie versteht. Darüber hinaus geht es bei Gehörbildung um „differenziertes Hören“. Kommen viele Instrumente und Parameter zusammen, so sollte man in der Lage sein, einzelne Elemente separat voneinander zu hören. Aber wozu braucht man diese Fähigkeiten? Gehörbildung hilft z.B. beim Musizieren in einem Ensemble, um schnell zu verstehen, was die anderen Musiker*innen gerade musikalisch tun, und um darauf reagieren zu können. Oder stellt Euch den Moment des Improvisierens vor, ohne dass Ihr eine Akkordfolge vor Euch habt. Trotzdem möchtet Ihr verstehen, was in der Begleitung passiert, um die richtigen Skalen zu wählen. Oder denkt an das Transkribieren eines Songs. Ihr müsst dafür in der Lage sein, den Rhythmus, die Bassfigur, die Akkorde und die Melodie einzeln zu hören und diese anschließend in Noten aufzuschreiben. Um diese Leistung im Kopf zu vollbringen, braucht man ein System, um Klänge formulieren und einordnen zu können – genau dazu hilft das Stufensystem. Wenn Ihr Euer Gehör trainiert, könnt Ihr Euch Musik irgendwann so lebendig vorstellen, als ob sie tatsächlich abgespielt würde. Die musikalische Vorstellung kann also sehr plastisch werden! Genau dazu möchte ich Euch helfen.

Das Stufensystem

Wie Ihr schon wisst, geht man beim Stufensystem davon aus, dass jeder Tonleiterton mit einer arabischen Zahl betitelt ist, welche angibt, auf welcher Tonstufe in Abhängigkeit zum tonalen Zentrum der Ton sich befindet. Das hilft, tonartunabhängig Prinzipien nachvollziehen und abspeichern zu können. Somit ist der Grundton die erste Tonstufe (man spricht dann von „der 1“). Geht man von den uns gewohnten heptatonischen Tonleitern aus, so ist der achte Tonleiterton wieder der Grundton, in Kurzform: $8 = 1$. Das Gleichzeichen ist hier nicht so zu verstehen, dass es sich um exakt denselben Ton handelt (beide Töne haben den gleichen Namen, befinden sich aber in verschiedenen Oktaven), jedoch spielt das für das Hören der Stufen keine Rolle. Die 1 (das tonale Zentrum der entsprechenden Tonart) ist der Ausgangspunkt. Ist vom musikalischen Gehör die

Melodien hören

Wie gehe ich vor?

Die Vorgehensweise ist der Methode ähnlich, eine Melodie vom Blatt zu singen, welche ich im vorigen Kapitel beschrieben habe – nur muss ich den Gedankenprozess umkehren: Stellt Euch vor, Ihr hört einen Song und möchtet diesen transkribieren. Dafür ist es zuerst wichtig, sich die Melodie des Songs in einzelnen Abschnitten zu merken. Die Länge der zu merkenden Melodiepassagen hängt von Euren Hörfähigkeiten ab. Ich empfehle Euch, den Grundakkord des Songs als Arpeggio auf einem Harmonieinstrument zu spielen oder zu singen. Auf die Weise verankert sich der Klang der Tonart in Eurem Kopf und es bildet sich eine Art „Klangwolke“. Damit meine ich Töne, die für eine bestimmte Zeit in Eurer musikalischen Erinnerung bleiben und wie Teilchen für einen Zeitraum in der Luft schweben. Bei untrainierten Menschen hält diese Erinnerung ein paar Sekunden, bei trainierten Musiker*innen können das mehrere Stunden sein. Ich spreche nicht von der Fähigkeit, sich an einen Song zu erinnern, sondern die konkrete Tonhöhe klanglich im Kopf zu behalten, obwohl man kein absolutes Gehör hat. Die Töne lagern sich in Eurer Vorstellung übereinander, Ihr setzt sie zueinander in Bezug und dadurch ergeben sie einen gemeinsamen Klang. So kommt es einem vor, als ob eine Akkordbegleitung gespielt würde, sodass Ihr die zu transkribierende Melodiepassage ins Verhältnis zu der Klangwolke setzen könnt. Es lohnt sich, die Langlebigkeit des Klangs in Eurer Vorstellung durch das Anfertigen von Transkriptionen zu trainieren – denn zum einen habt Ihr nicht immer ein Instrument zur Hand, um etwas in Noten aufzuschreiben, zum anderen verbessert sich Euer musikalisches Gehör allgemein dadurch. Eine weitere Übung dafür geht so: Spielt Euch einen beliebigen Grundakkord vor und probiert, diesen im Kopf zu behalten, ohne die Töne laut zu singen. Testet Euch nach Sekunden oder Minuten, ob Ihr die Töne noch korrekt wiedergeben könnt. Nun aber zurück zu der Melodietranskription: Ihr setzt die gehörte Melodiepassage ins Verhältnis zum Grundklang, der Tonika. Man kann (genauso wie beim Singen vom Blatt) horizontal oder vertikal denken. Dabei bedeutet horizontal, dass Ihr alle Melodietöne in Abhängigkeit zur Tonika einordnet, und vertikal, dass der aktuelle Akkord vorgibt, welche Harmonie Eure Ausgangsbasis ist. Die Wahl der Methode ist Geschmackssache und Gewohnheit. Probiert die einzelnen Melodiepassagen sinnvoll zu wählen. Eine gute Komposition liefert „Zwischenstationen“ in der Melodie, die meist auf einer Hauptstufe oder zumindest auf einem harmonisch sinnvollen Ton enden. Das vereinfacht Euch die gedankliche Einteilung in Haupt- und Nebenstufen. Die konkrete Tonart der Melodie spielt vorerst keine Rolle, wenn Ihr die Melodie in Stufen hört. So seid Ihr anschließend sogar flexibler bei der Wahl der für Euch passenden Tonart. Erst bei der Notation der Melodie müsst Ihr die Stufen in Noten übersetzen können. Macht Euch beim Hören einer Melodie bewusst, wie diese strukturell aufgebaut sein kann. Dabei kann es sich um Akkordbrechungen, Tonleiterfiguren oder um beliebige Sprünge handeln. Komponist*innen möchten ihre Melodien möglichst eingängig machen, daher tauchen oft motivische Ideen oder Wiederholungen auf, egal ob melodisch oder rhythmisch. Macht Ihr Euch dies bewusst, erkennt Ihr variierte Phrasen wesentlich schneller wieder. Auch die Form einer Melodie zeigt häufig auftretende Merkmale, nämlich dass Songs meistens aus einer „geraden“ Form bestehen (z.B. 16, 24 oder 32 Takte).

Nachschlagekapitel



Binäre & ternäre Rhythmen (vollständige Erklärung: S. 115-117)

Bei der bisherigen Betrachtung bin ich von einer binären Unterteilung ausgegangen, außer bei Triolen. Möchte man solch eine triolische (also ternäre) Verteilung über einen ganzen Song haben, kann man dies über einen entsprechenden Stilvermerk (z.B. Swing oder Shuffle) auf dem Sheet ermöglichen, ohne bei der rhythmischen Notation durchweg übergebundene Triolen zu verwenden. Auch die Schlagwörter „triolisch“ oder „ternär“ auf dem Sheet sind Möglichkeiten, genauso wie eine rhythmische Darstellung: 

Hier ist eine Übersicht, wie binäre und ternäre Rhythmen zusammenhängen:

Binär



Ternär

