Guido's

Musik Theorie Buch

für Praktiker

Inhalt

1. Grundlagen ... 3
1.1. Einführung ... 3
1.2. Begriffe in der Musiktheorie und Harmonielehre ... 4
1.3. Töne ... 4
1.4. Klaviatur ... 5
1.5. Intervalle und Tonstufen ... 5
2. Tonleitern ... 7
2.1. Dur-Tonleiter ... 7
2.2. Moll-Tonleiter: Reines Moll, Harmonisch Moll und Melodisch Moll ... 7
2.3. Dur-Pentatonik und Moll-Pentatonik ... 8
2.4. Blues-Tonleitern (Bluesskala) ... 8
2.5. Ergänzung von Blue Notes ... 9
2.6. Chromatische Tonleiter und sonstige Tonleitern ... 9
3. Akkorde ... 10
3.1. Allgemeines zu Akkorden ... 10
3.2. Dur-Akkorde ... 10
3.3. Umkehrungen und Voicing ... 11
3.4. Moll-Akkorde ... 11
3.5. Power-Chord ... 11
3.6. Septimen-Akkord / Dominant-Sept-Akkord ... 12
3.7. Sext-Akkord ... 12
3.8. Moll-Sext-Akkord ... 13
3.9. Sus 2 und Sus 4 Akkorde und Quartenakkord ... 13
3.10. Verminderter Akkord (engl. diminished) ... 14
3.11. Übermäßiger Akkord, alterierter Akkord (engl. augmented) ... 14
3.12. Moll-7-Akkord ... 15
3.13. Dur-Akkord mit der großen Septime (engl. major) ... 15
3.14. Moll-Akkord mit der großen Septime ... 15
3.15. 7/9 Akkord ... 15
3.16. 7/-9 Akkord ... 16
3.17. 7/+9 Akkord ... 16
3.18. 7/9 Akkord in Moll ... 16
3.19. 11er Akkord ... 17
3.20. 13ner Akkord ... 17
3.21. 15ner Akkord (?) ... 18
3.22. Töne in Akkorden weglassen / Reduzierung von Akkorden ... 18
3.23. Töne in Akkorden hinzufügen / die Ergänzung „add" ... 19
3.24. Wichtiger Hinweis zu Dreiklängen und zur eindeutigen Bestimmung von Akkorden ... 19
3.25. Akkorde mit verändertem Grundton beziehungsweise verändertem Basston ... 20
3.26. Alle wichtigen Akkorde in einer Übersicht ... 21
4. Quintenzirkel ... 22
4.1. Grundlagen und Entstehung ... 22
4.2. Aufbau des Quintenzirkels ... 22
5. Wichtige Akkorde im Zusammenhang ... 24
5.1. Typische Akkord-Verbindungen in Volksmusik, Rock, Pop, Jazz ... 24
5.2. Tonika, parallele Moll, Sub-Dominante, Dominante ... 24
5.3. 1 - 5 - 1 Verbindung ... 25
5.4. 1 - 4 - 5 - 1 Verbindung ... 25
5.5. Klassisches 12-Takte-Blues-Schema ... 25
5.6. Varianten des 12-Takte-Blues-Schemas ... 26
5.7. 2 - 5 - 1 Verbindung und Tritonus-Ersatzakkord ... 26
5.8. Zwischendominante ... 27
5.9. 1 - 6 - 2 - 5 Verbindung / Turnaround ... 27
5.10. 1 - 6 - 4 - 5 Verbindung / Turnaround ... 28
6. Skalen (Modi) ... 29
6.1. Allgemeines zu Skalen ... 29
6.2. Skalenübersicht ... 29
7. Schlussbemerkung ... 31

1. Grundlagen

1.1. Einführung

Die Musik hat auf Menschen seit jeher eine bestimmte Wirkung und lässt durch Rhythmik, Klangfarben, Melodieführungen und Harmonieabfolgen verschiedenste Emotionen entstehen. Es ist immer eine große Hilfe, ein paar Grundlagen zur Musiktheorie verstanden zu haben und diese zu erkennen, wenn man Musik hört oder selbst musiziert, das macht das Erleben von Musik noch intensiver.

Vielleicht fragt man sich, woher denn eigentlich die theoretischen Zusammenhänge in der Musik stammen. Die Antwort darauf kann man sich als systematische Ordnung aller Hörerfahrungen vorstellen, die wir hier mit der westlich orientierten Musik über hunderte von Jahren gemacht haben.

Zu meinem Hintergrund und meiner Motivation: Ich habe jahrelang Instrumentalunterricht am Schlagzeug, Klarinette, Saxophon und auch (eine kurze Zeit) am Klavier und an der Gitarre erhalten. Weiterhin habe ich mir das Bass-Spiel selbst erarbeitet. Ich habe jahrelang in verschiedenen Bands aus den Bereichen Blasmusik, Big Band, Jazz Combo, Tanzmusik, Blues, Soul, Pop und auch Rock gespielt, überwiegend Schlagzeug oder Bass. Ich schreibe Notensätze für Bläserarrangements und betreibe auch ein kleines Musikstudio. In diesem Umfeld habe ich viele sehr gute Amateurmusiker und auch professionelle Musiker kennenlernen dürfen. In diesem Umfeld hatte ich das Gefühl, dass es hilfreich sein kann, insbesondere für Amateur-Musiker einmal die musiktheoretischen Grundlagen knapp und übersichtlich zusammenzustellen.

Das vorliegende kleine Musiktheoriebuch erklärt in diesem Zusammenhang das notwendige Rüstzeug wie Töne, Tonabstände, Tonleitern und Tonräume, beschreibt die Bildung von Akkorden bzw. Harmonien und erläutert einige typische harmonische Strukturen, so wie sie uns in der alltäglichen Musik vom Kinderlied bis zum Jazz-Klassiker begegnen. Alle Töne werden mit ihren entsprechenden Tonnamen beschrieben, auf die klassische musikalische Notation (Notenschrift) wird verzichtet. Das soll vor allem dem Amateur-musiker entgegenkommen, der vielleicht erste Erfahrungen gesammelt hat aber keine Noten lesen kann.

Ziel dieser Harmonielehre ist es, die wichtigen Aspekte kurz und knapp darzustellen aber trotzdem anschaulich zu erklären, um sehr schnell einen Überblick und letztendlich einen Durchblick zu erhalten.

Zum schnellen Finden sind die Akkordbezeichnungen im Kapitel 3 rot gekennzeichnet.

Die angeführten Tonbeispiele sind blau markiert und entsprechend der Kapitel nummeriert.

Der Einfachheit halber sind diese Tonbeispiele nicht in den Text als Link integriert. Sie finden sich auf meiner Homepage www.guidokuper.de, wo ja auch dieses Musiktheoriebuch zu finden ist.

An dieser Stelle möchte ich auch Dank sagen an alle Menschen, mit denen ich jemals zusammen musizieren durfte und dadurch viel Erfahrung sammeln konnte!

In der aktuellen 4. Version dieser Harmonielehre habe ich nur kleinere Verbesserungen an den Formulierungen vorgenommen. Ich wünsche den Lesern dieses Buchs viel Spaß beim Stöbern und Ausprobieren!

Guido Kuper
im Juni 2026

1.2. Begriffe in der Musiktheorie und Harmonielehre

Zuerst klären wir als Grundlage in paar wichtige Begriffe:

- Ton: Elementarbaustein in der Musik, besteht aus Tonhöhe und Tonlänge.
- Intervall: Abstand zwischen zwei Tönen.
- Tonschritte: Es gibt Ganztonschritte und Halbtonschritte, zwei Halbtonschritte bilden einen Ganztonschritt.
- Vorzeichen: Be (erniedrigt den Ton um einen sogenannten Halbton) oder Kreuz (erhöht den Ton um einen Halbton).
- Tonleiter: Bestimmte auf- oder absteigende Reihenfolgen von Tönen in Ganz- und Halbtonschritten in Bezug auf einen Grundton.
- Tonstufe: Bestimmte Höhe eines Tons (oder eines Akkords) in Bezug auf einen Grundton.
- Skala: Bestimmte Arten von Tonleitern. Der Begriff wird im Jazz häufig gebraucht, manchmal auch im Pop/Rock.
- Tonraum: Die Gesamtheit der Töne, die zu einer Tonleiter gehören.
- Akkord: Zusammenhängende Töne (drei oder mehr), die zusammen einen „momentanen musikalischen Eindruck" vermitteln.
- Tongeschlecht: Dur oder Moll.
- Umkehrung: unterschiedliche Spielart eines Akkords durch unterschiedliche Schichtung der einzelnen Akkordtöne.
- Harmonie: ähnlich wie Akkord, die Wirkung eines Akkordes wird oft als Harmonie bezeichnet.
- Tonart: Kennzeichnung der Basisharmonie eines gesamten Musikstückes.
- Tonika: Tonale Stufe in einem Harmonieschema - die Grundstufe
- Sub-Dominante: Tonale Stufe in einem Harmonieschema - die vierte Stufe
- Dominante: Tonale Stufe in einem Harmonieschema - die fünfte Stufe

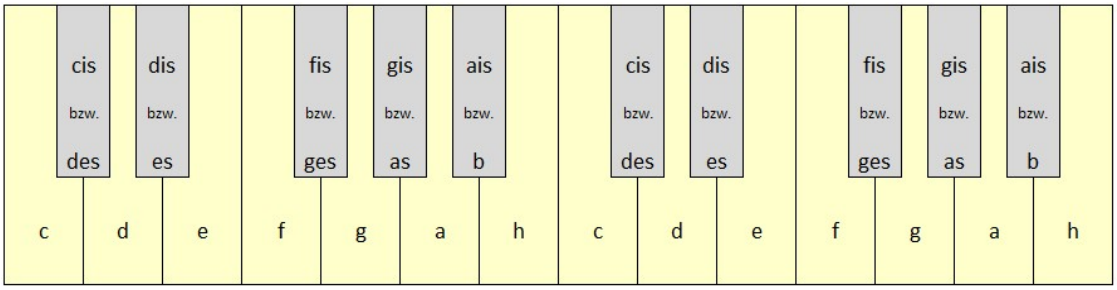
1.3. Töne

- Es gibt 12 unterschiedliche Halbtöne.
- Von dem Ton *c* ausgehend sind das: *c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h.*
  Danach folgt wieder ein nächstes *c* usw. und man ist in der „nächsten Etage" (der sogenannten nächsten Oktave) angelangt.
- Abgesehen von der Notenschrift werden einzelne Töne in der Regel mit kleinen Buchstaben bezeichnet. Die Notenschrift wird wie bereits in der Einführung erwähnt aus pragmatischen Gründen in diesem Buch größtenteils vermieden.
- Durch das sogenannte Kreuz-Vorzeichen oder das sogenannte Be-Vorzeichen könne einzelne Töne um einen Halbton erhöht oder um einen Halbton erniedrigt werden. Diese Töne erhalten dann bei Erhöhung meistens die Endung *„-is",* bei Erniedrigung die Endung *„-es",* z.B. *cis, ges* usw.
  Der Ton *e* wird bei Erniedrigung einfach zu *es*, der Ton *h* zu *b*. Die Erhöhung bzw. Erniedrigung dienen dazu, alle Töne ansprechen zu können, letztendlich sind alle Töne natürlich gleichwertig.

- Es gibt sogenannte enharmonische Verwechselungen. D.h., ein Ton kann einen anderen Namen haben, je nachdem, in welchem Kontext bzw. von welchem Ton er abgeleitet wurde.
  Beispiele: *cis* = *des* oder *b* = *ais*. Die jeweiligen Töne sind klanglich identisch aber musiktheoretisch unterschiedlich, da sie jeweils von einem anderen Ton hergeleitet worden sind. Man könnte auch sagen „von oben kommend" oder „von unten kommend". Z. Bsp. ist der Ton zwischen den beiden Tönen *f* und *g* von unten kommend ein *fis* (also *f* um einen Halbton erhöht) und von oben kommend ein *ges* (also *g* um einen Halbton erniedrigt). Später dazu mehr, wenn Akkorde und Harmonien besprochen werden.
- Hinweis: im Amerikanischen bezeichnet man den Ton *h* als *b*. Der Ton *b* wird dann als *bb* (gesprochen *bes*, also *b* erniedrigt) bezeichnet. Der Buchstabe *h* zur Bezeichnung eines Tons ist dort unbekannt. Das ist wichtig, wenn man mal in Noten schaut oder sogenannte Harmonie-Sheets hat, die aus dem Amerikanischen kommen. Aber in diesem Skript wird ausschließlich die Nicht-Amerikanische Tonbezeichnung verwendet, es werden also die Töne *h* und *b* benutzt anstelle von *b* und *bb*.

1.4. Klaviatur

- Das Klavier besteht bekannterweise aus weißen und schwarzen Tasten. Diese sogenannte Klaviatur ist die einfachste und gebräuchlichste Darstellung für die Töne und deren Ordnung.



- Die weißen Tasten stellen für sich alleine genommen die C-Dur-Tonleiter oder auch die A-moll Tonleiter dar, die schwarzen Tasten alleine bilden eine Pentatonische Tonleiter (Erläuterung später).

1.5. Intervalle und Tonstufen

- Der Abstand zwischen zwei Tönen wird als Intervall bezeichnet. Dabei ist es egal, ob die Töne gleichzeitig oder nacheinander erklingen.
- Intervalle sind unabhängig von den konkret gespielten Tönen.
  Beispiel: „Spiel mal die Terz über dem aktuellen Ton…" meint immer den gleichen Tonabstand nach oben, egal, welcher Ton gerade gespielt wird.
- Intervalle sind wie Treppenstufen in dem musikalischen Gebäude zu verstehen.

- Nachfolgende sind die Intervalle aufgeführt und über den Halbtonabstand zum Bezugston dargestellt:
  - Prime: - Abstand 0 (gleiche Tonstufe, also kein Abstand)
  - Sekunde: - kleine Sekunde mit Abstand einem Halbton
    - große (normale) Sekunde mit Abstand 2 Halbtönen, also einem Ganzton
  - Terz: - kleine Terz mit Abstand 3 Halbtöne
    - große Terz mit Abstand 4 Halbtöne
  - Quarte: - Abstand 5 Halbtöne
  - Tritonus: - Abstand 6 Halbtöne, er teilt die Oktave in genau zwei Hälften
  - Quinte: - Abstand 7 Halbtöne
  - übermäßige Quinte: - Abstand 8 Halbtöne (kann auch als kleine Sexte verstanden werden)
  - Sexte: - Abstand 9 Halbtöne
  - Septime: - kleine Septime mit Abstand 10 Halbtönen
    - große Septime mit Abstand 11 Halbtönen
  - Oktave: - Abstand 12 Halbtöne
  - None: - kleine None mit Abstand 13 Halbtöne
    - große None mit Abstand 14 Halbtöne
  - Dezime: - kleine Dezime mit Abstand 15 Halbtöne
    - große (normale) Dezime mit Abstand 16 Halbtöne
- Tonbeispiel 1-5_a: Alle 17 oben genannten Intervalle der Reihe nach gespielt, Bezugston ist der Ton *c*
- Ergänzend dazu werden hier die (Haupt-)Intervalle noch einmal über die zugehörigen Tonstufen beschrieben. Wenn ich mich in C-Dur bewege, dann entsprechen die folgenden Tonstufen den weißen Tasten auf der Klaviatur. Die zugehörigen Akkorde sind mit aufgeführt, wenn man sich nur auf dem Dur-Tonleiter des Grundtons bewegt, also Töne aus dem Dur-Tonraum des Grundtons benutzt.
  Die rechts daneben aufgeführten Töne beziehen sich beispielhaft auf den Tonraum C-Dur:

- Prime:	Tonstufe 1 (Tonika)	Dur-Akkord	*c, e, g*
- Sekunde (groß):	Tonstufe 2	Moll-Akkord	*d, f, a*
- Terz (groß):	Tonstufe 3	Moll-Akkord	*e, g, h*
- Quarte:	Tonstufe 4 (Sub-Dominante)	Dur-Akkord	*f, a, c*
- Quinte:	Tonstufe 5 (Dominante)	Dur-Akkord	*g, h, d*
- Sexte:	Tonstufe 6 (parallel Moll)	Moll-Akkord	*a, c, e*
- Septime (groß):	Tonstufe 7	verminderter Akkord	*h, d, f*
- Oktave:	Tonstufe 8	und wieder Dur-Akkord	*c, e, g*
- None:	Tonstufe 9	…	…
- Dezime:	Tonstufe 10	…	…

- Tonbeispiel 1-5_b: Die ersten 8 Tonstufen mit ihren Akkorden aus dem C-Dur Tonraum
- Anmerkung: der Tritonus und die große Septime wie auch die kleine None klingen relativ schrill bzw. spannungsgeladen.
- Intervalle kann man sich wie Schritte über die „Ton-Treppenstufen" vorstellen. Mit einem größeren Schritt (größerem Intervall) nimmt man gleich mehrere Treppenstufen auf einmal.
- Wenn man von der Septime spricht, dann meint man in der Regel die kleine Septime. Im amerikanischen heißt die kleine Septime einfach „Seven" und die große Septime „Seven Major"
- Die Intervallbezeichnungen zu kennen und die zugehörigen Intervalle heraushören zu können, hilft sehr bei der Orientierung in jeder Art von Musik.

2. Tonleitern

2.1. Dur-Tonleiter

- Aufeinander folgende aufsteigende (oder auch absteigende) Töne bilden eine logische Reihenfolge, die man als Tonleiter bezeichnet. Die gebräuchlichen Tonleitern sind aus dem typischen westlich orientierten Musikempfinden entstanden. Im asiatischen Raum werden Töne anders wahrgenommen (es gibt z.B. dort auch Viertel-Töne etc. wie bereits erwähnt) und entsprechend werden auch andere Tonleiter als „harmonisch" empfunden als bei uns.
- Die einfachste Tonleiter ist die sogenannte Dur-Tonleiter.
- Wenn man zum Beispiel von dem Ton *c* ausgeht, dann besteht eine Oktave der C-Dur-Tonleiter aus den folgenden Tönen: *c, d, e, f, g, a, h, c.* Die *Dur*-Tonleiter besteht also inklusive des Grundtons und der Oktave aus 8 Tönen. Man kann hier auch von 8 Tonstufen sprechen.
- In Tonschritten beschrieben ergibt das: Grundton, Ganztonschritt, Ganztonschritt, Halbtonschritt, Ganztonschritt, Ganztonschritt, Ganztonschritt, Halbtonschritt.
- Wen man in Tonstufen denkt, dann hat man hier folgende Situation: *1 + 2 + 3 - 4 + 5 + 6 + 7 - 8*
  Das Minuszeichen kennzeichnet hier die Halbtonschritte von 3 nach 4 und 7 nach 8.
  Die anderen Schritte von 1 nach 2, 2 nach 3, 4 nach 5, 5 nach 6, 6 nach 7 sind Ganztonschritte, diese sind hier durch ein Plus kenntlich gemacht.
- Diese Tonabstände (Grundton, Ganz, Ganz, Halb, Ganz, Ganz, Ganz, halb, Oktave) sind bei allen Dur-Tonleitern immer gleich, unabhängig auf welchen welchem Grundton ich die Dur-Tonleiter lege. Das ist gerade das charakteristische an der Dur-Tonleiter.
- Die Dur-Tonleiter klingt relativ hart oder auch fröhlich/munter.
- Tonbeispiel 2-1_a: Die C-Dur-Tonleiter

2.2. Moll-Tonleiter: Reines Moll, Harmonisch Moll und Melodisch Moll

- Die nächste Tonleiter ist die sogenannte Moll-Tonleiter, diese klingt im Gegensatz zu einer Dur-Tonleiter eher weich oder auch traurig. Sie hat ebenfalls typische charakteristische Halb- und Ganz-Tonabstände.
- Ausgehend von dem Ton *c* besteht eine Oktave der C-Moll-Tonleiter (reines/natürliches Moll) aus den folgenden Tönen: *c, d, es, f, g, as, b, c.*
- Sehr charakteristisch für die Moll-Tonleiter ist die erniedrigte Terz (vorher *e* jetzt *es*)
- In der plus-minus Darstellung (Erläuterung siehe Kapitel 2.1) ergibt sich dann folgende Darstellung für die C-Moll-Tonleiter in reinem/natürlichem Moll: *c + d - es + f + g - as + b + c*
- Eine sehr gebräuchliche Form der Moll-Tonleiter ist die „Harmonisch Moll" Variante.
  Ausgehend von dem Ton *c* besteht eine Oktave der C-Moll-Tonleiter in Harmonisch Moll aus den folgenden Tönen: *c, d, es, f, g, a, b, c*
- In der plus-minus Darstellung (Erläuterung siehe Kapitel 2.1) ergibt sich dann folgende Darstellung für die C-Moll-Tonleiter in Harmonisch Moll: *c + d - es + f + g + a - b + c*

- Im Vergleich zur Dur-Tonleiter sind die Terz und die Septime in der harmonisch-Moll-Tonleiter um einen Halbton erniedrigt.
- Die Tonschritte von 2 nach 3 und von 6 nach 7 sind hier die Halbtonschritte. Bei der Moll-Tonleiter in Harmonisch Moll liegen die beiden Halbtonschritte also jeweils einen ganzen Ton tiefer als bei der Dur-Tonleiter.
- Es gibt noch eine weitere Moll-Tonleiter, „Melodisch Moll" genannt. Melodisch Moll besteht aus den folgenden Tönen in Bezug auf den Grundton *c*: *c + d - es + f + g + a + h - c*
- Hier sind jetzt die Tonschritte von 2 nach 3 und von 7 nach 8 die beiden Halbtonschritte. Hier ist im Gegensatz zur Dur-Tonleiter nur die Terz erniedrigt.
- Die (große oder kleine) Terz ist daher immer der charakteristische Ton für die Unterscheidung zwischen Dur und Moll.
- Tonbeispiel 2-2_a: Die C-Moll-Tonleitern
  (zuerst Reines Moll, dann Harmonisch Moll und danach Melodisch Moll)

2.3. Dur-Pentatonik und Moll-Pentatonik

- Interessant ist auch die sogenannte pentatonische Tonleiter, kurz Pentatonik genannt.
  Sie besteht nur aus 5 Tönen. Grundton, zwei Ganztonschritte, Quinte und Sexte.
- In C-Dur wären das dann die Töne *c, d, e, g, a*. Spielt man auf der Klaviatur z. Bsp. nur die schwarzen Tasten, dann ist man automatisch in der *fis* oder *ges* Pentatonik mit den Tönen *fis, gis, ais, cis, dis*.
  Mit den Tönen der pentatonischen Tonleiter kann man z.B. sehr leicht erste einfache Soli spielen.
- Es gibt auch eine Moll-Pentatonik, auf Grundton *c* wäre das z. Bsp. *c, es, f, g, b*. Die Moll Pentatonik wird gerne für einfache Soli z.B. im Blues verwendet, weil sie gut klingt und auf der Gitarre „gut liegt".
- Tonbeispiel 2-3_a: die Dur-Pentatonik und die Moll-Pentatonik jeweils auf Basis C

2.4. Blues-Tonleitern (Bluesskala)

- Wenn man in der oben genannten Moll-Pentatonik noch den Ton *ges* (= verminderte Quinte) als „Gleit-Ton" ergänzt, dann kommt man zur sogenannten Moll-Bluestonleiter oder auch Moll-Bluesskala genannt.
- Die Moll-Bluesskala auf Basis C besteht aus den folgenden sechs Tönen: *c, es, f, ges, g, b*.
- Wenn man noch die Dur-Terz ergänzt, also den Ton *e*, dann kommt man zu der 7-tönigen Dur-Bluesskala.
- Die 7-tönige Dur-Bluesskala auf Basis C besteht aus den folgenden sieben Tönen: *c, es, e, f, ges, g, b*.
- Da in der Dur Tonleiter die große Terz *e* der charakterbestimmende Ton ist, hat hier der Ton *es* (kleine Terz) jetzt genau wie der oben bereits erwähnte Ton *ges* ebenfalls einen Gleitton-Charakter. Gleittöne sind sehr typisch für jede Bluesskala (siehe Blue Notes im nächsten Kapitel).
- Tonbeispiel 2-4_a: 6-tönige C-Moll Bluesskala und die 7-tönige C-Dur Bluesskala
- Diese beiden Bluesskalen sind eine beliebte Basis für das Solo-Spiel im Blues/Soul/Jazz.

2.5. Ergänzung von Blue Notes

- Die oben erwähnten Gleittöne führen zu den sogenannte Blue Notes. Sie werden auch manchmal als chromatische Nebentöne einer Dur-Tonleiter bezeichnet.
- In C-Dur wären die Blue Notes dann folgende drei Töne:
  es (kleine Terz), *ges* (verminderte Quinte), *b* (kleine Septime).
- Wenn die Dur-Tonleiter um diese drei Blue Notes ergänzt wird, dann entsteht ein Tonraum aus 10 Tönen, der für viele Improvisationen genutzt wird. Die Blue Notes werden dabei durch Hochziehen von Gitarrenseiten oder durch stärkeres/schwächeres Anblasen von Blasinstrumenten oder durch sog. Vorschlagnoten auf dem Klavier oft nur „angedeutet".
- Auf Basis C sind das die Töne: *c, d, es, e, f, ges, g, a, b, h*.
- Diese Tonreihe kann man jetzt als die „alles umfassende Bluesskala" bezeichnen. Letztendlich ist das die chromatische Tonleiter auf Basis C, aber ohne die Töne *des* und *gis*.
- Tonbeispiel 2-5_a: Die 10-tönige alles umfassende Bluesskala, danach folgen ein paar Takte Solospiel auf der 10-tönigen Bluesskala, gespielt in C-Dur und F-Dur im Wechsel.

2.6. Chromatische Tonleiter und sonstige Tonleitern

- Spielt man alle Halbtöne lückenlos der Reihe nach, dann spricht man von einer chromatischen Tonleiter, also *c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h, c*, usw.
- Tonbeispiel 2-6a: Chromatische Tonleiter (von Ton *c* aus über eine Oktave gespielt)
- Es gibt noch weitere Tonleitern, die auch Skalen genannt werden, diese werden in späteren Kapiteln besprochen.
- Bei der Bildung von allen Tonleitern liegt immer folgende Fragestellung zu Grunde:
  In welcher Reihenfolge erfolgen Ganz- und Halbtonschritte?

3. Akkorde

3.1. Allgemeines zu Akkorden

- Als Akkord bezeichnet man den Zusammenklang von mehreren Tönen, in der Regel nicht weniger als drei. Die Töne eines Akkords stehen in der Regel im Zusammenhang mit einem sogenannten Grundton. Bei Akkorden mit nur drei Tönen wird manchmal auch der Begriff Dreiklang verwendet.
- Bei der Bildung von Akkorden werden Töne (in der Regel) immer in Terzen aufeinandergeschichtet. Es können große oder kleine Terzen sein. Man spricht auch manchmal von Terz-Schichtung. Ein Akkord wird also mehr oder weniger durch eine Terz-Schichtung von Tönen gebildet.
- Die Töne eines Akkordes können gleichzeitig oder nacheinander angespielt werden. Im zweiten Fall spricht man von Arpeggio, das ist z. Bsp. die typische Spielweise einer Harfe, aber auch auf dem Klavier und auf der Gitarre oft benutzt.
- Im Gegensatz zu einzelnen Tönen, die in der Regel mit kleinen Buchstaben bezeichnet werden (Ausnahme sind Basstöne, die werden mit großen Buchstaben bezeichnet), werden insbesondere Dur-Akkorde immer mit großen Buchstaben bezeichnet, z. Bsp.: C-Dur, G-Dur.
- Bei Moll-Akkorden wird sowohl Groß oder auch Kleinschreibung gewählt, dort ist die Fachliteratur sich nicht ganz einig, z. Bsp.: D-Moll oder d-moll.
- Die (erste) Terz in einem Akkord hat immer eine wichtige Bedeutung und bestimmt wesentlich den Akkord mit, genauer gesagt das sogenannte Tongeschlecht (Dur oder Moll).
- Akkorde werden unabhängig von den einzelnen Tönen auch gerne in einer Kurzschreibweise mit großen Buchstaben und zugehörigen Zahlen dargestellt. Das macht Song-Sheets zum Beispiel für Gitarristen sehr einfach. Beispiele:
  C-Dur = C, F-moll = Fm, G-Dur 7 = G7, es gibt manchmal in der Notenliteratur (insbesondere in der amerikanischen) auch die Darstellung über Tonstufen. Die Harmonien C, Fm, G7 würden dann zum Beispiel auf der Grundstufe C folgende Darstellung ergeben: 1, 4m, 5^7
- Im Folgenden werden die einzelnen Akkorde näher besprochen.

3.2. Dur-Akkorde

- Ein Dur-Akkord besteht immer aus dem Grundton, der großen Terz und der Quinte.
  Mit dem Grundton *c* sind das die Töne *c, e, g*.
- In Tonstufen gedacht sind das die Töne der Tonstufen 1, 3, 5 der C-Dur Tonleiter.
- Charakteristisch für einen Dur-Akkord ist immer die große Terz, hier der Ton *e*.
- Kurzschreibweise C-Dur: C
- zugehöriges Tonbeispiel siehe Tonbeispiel 14a im nächsten Kapitel

3.3. Umkehrungen und Voicing

- Die drei Töne für einen einfachen Akkord kann man auch umschichten. Man spricht von erster und zweiter Umkehrung eines Akkords. Beispiel in C-Dur: Die Grundform besteht aus den Tönen *c, e, g*. die erste Umkehrung ist *e, g, c*, die zweite Umkehrung ist *g, c, e*. Alle Umkehrungen beschreiben hier einen C-Dur-Akkord.
- Selbst eine „Spreizung", also z. Bsp. *c, g, e* stellt einen C-Dur-Akkord da.
- Die Wahl der Umkehrung ergibt sich häufig aus dem Kontext im Stück.
- Wichtiger Hinweis: Der unterste Ton eines Akkords ist also nicht automatisch der Grundton des Akkords.
- Die Art, wie man Akkorde über die Klaviatur darstellt, also welche Umkehrung des Akkordes man wählt, wird auch „Voicing" genannt. Voicings können z. Bsp. so gewählt sein, dass die Akkordabfolge für Klavierspieler leicht greifbar ist oder dass man die Töne einer vorhandenen Melodielinie mit den Akkorden irgendwie unterstützen möchte.
- Tonbeispiel 3-3_a: C-Dur Akkord, erste Umkehrung, zweite Umkehrung, Spreizung
- Beispiel: C-Dur / G-Dur / F-Dur im Wechsel wären die Töne *c, e, g* / *g, h, d* / *f, a, c*.
  Wenn man jetzt eine Melodielinie hat, die z. Bsp. mit den Tönen *c* --> *h* --> *a* über diese drei Harmonien geht und ein Klavierspieler diese Melodie „unterstützen" möchte, dann könnte er zum Beispiel für die Abfolge dieser drei Akkorde folgendes Voicing wählen:
  e, g, c (1. Umkehrung C-Dur) / *d, g, h* (2. Umkehrung G-Dur) / *c, f, a* (2. Umkehrung F-Dur)
  Bei diesem Voicing muss z. Bsp. die rechte Hand auf der Klaviatur beim Wechsel des Akkords weniger weit bewegt werden und die melodieführenden Ton *c*, *h* und *a* liegen in den drei Akkorden jeweils immer oben.
- Tonbeispiel 3-3_b: C-Dur / G-Dur / F-Dur, zuerst ohne Voicing und danach mit einem Voicing wie gerade beschrieben

3.4. Moll-Akkorde

- Ein Moll-Akkord besteht immer aus dem Grundton, der kleinen Terz und der Quinte.
  Mit dem Grundton *c* sind das die Töne *c, es, g*. Da der Ton *es* hier aus dem erniedrigten Ton *e* entstanden ist, wäre die Bezeichnung *dis* falsch (auch wenn es klanglich der gleiche Ton ist)
- Charakteristisch für einen Moll-Akkord ist immer die kleine Terz, hier der Ton *es*.
- Kurzschreibweise C-Moll: Cm
- Tonbeispiel 3-4_a: Moll-Akkord auf Basis C

3.5. Power-Chord

- Es gibt aus der Gitarrenwelt noch einen einfachen aber häufig sehr druckvoll eingesetzten Akkord, den sogenannte Power-Chord. Er besteht nur aus zwei Tönen, dem Grundton und der Quinte.
- Auf Basis *c* wäre das dann *c* und *g*.

- Man nimmt auch gerne die Oktave zum Grundton als dritten Ton dazu, um den Druck ein wenig zu verstärken. Dann wären das die Töne *c, g, c.*
- Der Power-Chord ist so gesehen eigentlich kein wirklicher Akkord, sondern ein Zweiklang.
- Er ist einfach und liegt vor allem gut auf der Gitarre. Er hat den kleinen Vorteil, dass man sich um das Tongeschlecht (Dur oder Moll) „herumdrückt", in dem man die Terz (hier wäre es Ton *e* für Dur bzw. Ton *es* für Moll) einfach weglässt.
- Wenn man einen Grundton hat, den darauf aufgebauten Akkord aber nicht kennt und trotzdem mitspielen will, dann spielt man einfach einen Power-Chord auf diesen Grundton. Das ist wirkungsvoll und passt dann irgendwie in vielen Situationen. Der Power-Chord ist deswegen in Rock und Pop sehr populär.
- Der Power-Chord wird auf dem Klavier wie auch auf der Gitarre auch gerne mal im Wechsel mit einem Sext-Akkord (Sext-Akkord hier allerdings auch ohne Terz) gespielt.
  Beispiel in C-Dur: *c, g* und *c, a* im Wechsel, es fehlt jeweils der Terzton *e*. Das ergibt eine typische und oft gehörte Rock- bzw. Rock'n Roll- Begleitung.
- Kurzschreibweise des Power-Chords in C: C5.
- Tonbeispiel 3-5_a: Power-Chord in C und Power-Chord im Wechsel mit Sext-Akkord (ohne Terz)
- Tonbeispiel 3-5_b: Typisches Rock-Motiv, nur Power-Chords

3.6. Septimen-Akkord / Dominant-Sept-Akkord

- Der Septimen Akkord besteht aus 4 Tönen: Grundton, große Terz, Quinte, kleine Septime.
- Auf Basis *c* wäre das dann *c, e, g, b*.
- Der Septimen-Akkord ist ein sehr häufig eingesetzter Akkord und beinhaltet eine gewisse Spannung, die gerne aufgelöst werden will.
- Kurzschreibweise: C7
- Tonbeispiel 3-6_a: Septimen-Akkord in C
- Der Septimen-Akkord wird häufig auf der 5. Stufe (Dominante) in einem Harmonieschema gespielt. Dort hat er eine spezielle Wirkung, er wird dort oft zum Spannungsaufbau genutzt. Die Spannung, die hier entsteht, wird dann sehr oft wieder in Richtung Dur-Akkord auf der 1. Stufe (Tonika) aufgelöst. In diesem Zusammenhang wird der Septimen-Akkord dann als „Dominant-Sept-Akkord" bezeichnet.
- Tonbeispiel 3-6_b: Die Harmoniestufen Tonika - Subdominante - Dominante - Tonika im Wechsel, einmal als mit einem „einfachen" Dur Akkord auf der Dominante und einmal als Dominant-Sept-Akkord. Gespielt auf Basis C. Zuerst Klavier allein und danach mit Bass und Drums.

3.7. Sext-Akkord

- Der Sext-Akkord besteht eigentlich aus 4 Tönen. Grundton, große Terz, Quinte, Sexte
- Auf Basis *c* wäre das dann *c, e, g, a*.
- Manchmal wird die Quinte auch weggelassen, es bleiben dann drei Töne: *c, e, a*

- Die Töne *c, e, a* sind aber auch die Töne des Akkords A-moll (hier dann in der 1. Umkehrung gespielt). Was ist es jetzt, C6 oder Am?
  Das kann man alleine von den drei Tönen her nicht sagen. Es kommt darauf an. Worauf? Auf den mitklingen Basston (*c* oder *a*), der würde hier im Kontext Klarheit bringen. In der Praxis hört man das meistens aufgrund des Bezugs zu einem vorhandenen Basston sofort heraus.
- Kurzschreibweise: C6
- Tonbeispiel 3-7_a: Sext-Akkord in C, einmal mit 4 Tönen und einmal mit 3 Tönen wie beschrieben.
- Tonbeispiel 3-7_b: Sext Akkord mit 3 Tönen und Basston *c* als C6, danach der gleiche Akkord mit Basston *a* als A-moll

3.8. Moll-Sext-Akkord

- Der Moll-Sext-Akkord besteht ebenfalls aus 4 Tönen. Im Gegensatz zum oben beschriebenen Dur-Sext-Akkord wird die (große) Terz durch eine kleine Terz ersetzt.
- Auf Basis c wäre das dann *c, es, g, a*.
- Kurzschreibweise: Cm6
- Tonbeispiel 3-8_a: Moll-Sext-Akkord in C

3.9. Sus 2 und Sus 4 Akkorde und Quartenakkord

- Die Terz ist in einem Akkord immer ein sehr wichtiger Ton, wie schon erwähnt. Trotzdem gibt es Akkorde, in denen die Terz bewusst „verdrängt" wird und durch einen anderen Ton „ersetzt" wird.
- Dieser Ersatz ist in der Regel die 2. oder die 4. Tonstufe anstelle der 3. Tonstufe, welche ja die Terz darstellt. Diese jetzt entstehenden Akkorde mit einer „ersetzten Terz" nennt man Sus-Akkorde.
- Der Begriff Sus stammt aus dem Lateinischen, suspendere = schweben lassen. Diese beiden Akkorde klingen sehr schwebend und haben einen Hauch von Mystik.
- Auf Basis *c* wäre das dann anstelle von *c, e, g* der Akkord *c, d, g* (der Terz-Ton wird ersetzt durch 2. Tonstufe) oder *c, f, g* (der Terz-Ton wird ersetzt durch die 4. Tonstufe).
- Kurzschreibweise der Sus-Akkorde: Csus2 und Csus4
- Tonbeispiel 3-9_a: Sus2 und Sus4 Akkorde auf Basis C
- Bei diesen beiden Sus-Akkorden dominiert die Quarte: bei CSus2 haben wir zuerst eine Sekunde (von *c* zu *d*) gefolgt von einer Quarte (von *d* zu *g*), bei Csus4 haben wir zuerst die Quarte (von *c* zu *f*) gefolgt von einer Sekunde (von *f* zu *g*).
- Es existiert noch ein weiterer sogenannter Quartenakkord, der nur aus zwei Quarten besteht, auf Basis *c* sind das die Töne *c, f, b*.
- Kurzschreibweise Quartenakkord: C4
- Tonbeispiel 3-9_b: Quartenakkord C4

3.10. Verminderter Akkord (engl. diminished)

- Es gibt zwei Varianten von verminderten Akkorden.
- Der einfache verminderte Akkord besteht aus zwei kleinen Terzen.
- Man kann sich einen verminderten Akkord als Moll-Akkord mit verminderter Quinte (-5) vorstellen.
- Auf Basis *c* wäre das dann *c, es, ges*.
- In der zweiten Variante nimmt man eine dritte kleine Terz dazu und stapelt diese obenauf, man erhält *c, es, ges, a*. Man kann sich diese zweite Variante als Erweiterung der ersten Variante vorstellen.
- Die nächste ergänzte kleine Terz würde wieder zur Oktave des Grundtons *c* führen. Daher gibt es keine weiteren Varianten des verminderten Akkords.
- Kurzschreibweise im ersten Fall: Cm-5, häufig auch Co.
  Kurzschreibweise im zweiten Fall: Cm-5+6, häufig auch Cø.
- Im Amerikanischen wird der erste Fall auch als Cdim bezeichnet (dim = diminished = vermindert), der zweite Fall wird Cdim7 genannt, der Ton *a* wird bei dieser Bezeichnung als verminderte kleine Septime aufgefasst, daher die Ergänzung 7 (anstelle von 6).
- Tonbeispiel 3-10_a: Verminderte Akkorde Co und Cø.

3.11. Übermäßiger Akkord, alterierter Akkord (engl. augmented)

- Der übermäßige Akkord besteht im Gegensatz zum verminderten Akkord aus zwei großen Terzen. Eine weitere dritte große Terz führt hier bereits wieder zur Oktave des Grundtons, daher gibt es keine zweite Variante des übermäßigen Akkords.
- Man kann sich einen übermäßigen Akkord als Dur-Akkord mit erhöhter Quinte (+5) vorstellen.
- Auf Basis *c* wäre das dann *c, e, gis*.
- Kurschreibweise: C+5, manchmal auch nur C+
- Im Amerikanischen auch als Caug bezeichnet (aug = augmented = übermäßig).
- Eine sehr schöne spannungsaufbauende Variante entsteht, wenn ein übermäßiger Akkord als Dominant-Sept-Akkord gespielt wird, Kurzschreibweise dann C7+5. Auf Basis C wäre der Dominant-Sept-Akkord dann in diesem Fall G7+5 mit den Tönen *g, h, dis* und *f*, denn G stellt ja die Dominante zu C dar.
- Dieser Akkord wird auch manchmal als „alterierter Akkord" (lat. alterare = verändern) bezeichnet und dann zum Beispiel als G7alt geschrieben, also 7 mit erhöhter 5. Die erhöhte 5 in diesem Beispiel, also der Ton *dis* ist hier genau die Alteration, damit ist gemeint, dass der Quint-Ton *d* innerhalb von des Akkords G7 um einen Halbton verändert (erhöht) wurde.
- Tonbeispiel 3-11_a: Übermäßiger Akkord C+5 und übermäßiger Akkord als Septakkord C7+5
- Tonbeispiel 3-11_b: Übermäßiger Akkord als Dominant-Sept-Akkord in einem tonalen Zusammenhang, hier C7maj und G7+5 im Wechsel (Erläuterung zu C7maj siehe Kap. 3.13). Anmerkung: Beim ersten G7+5 wird die 7 unten, beim zweiten G7+5 die 7 eine Oktave höher gespielt.

3.12. Moll-7-Akkord

- Der Moll-7-Akkord besteht aus einem Moll-Akkord, der um die Septime erweitert wird.
- In diesem Zusammenhang ist immer die kleine Septime gemeint.
- Auf Basis *c* wäre das dann *c, es, g, b*
- Dieser Akkord klingt schon etwas jazziger.
- Kurzschreibweise: Cm7
- Tonbeispiel 3-12_a: Moll-7-Akkord Cm7.

3.13. Dur-Akkord mit der großen Septime (engl. major)

- Die große Septime wird in der Musik in der Regel als Major7 oder 7Major bezeichnet. Das Major wird hierbei englisch ausgesprochen.
- Ein einfacher Dur-Akkord mit der ergänzten großen Septime wäre auf Basis *c* dann *c, e, g, h*
- Kurzschreibweise: Cmaj oder Cmaj7 oder auch C7maj.
- Im Amerikanischen wird der Cmaj7 manchmal auch mit einem hochgestellten Dreieck symbolisiert.
- Tonbeispiel 3-13_a: Cmaj7.

3.14. Moll-Akkord mit der großen Septime

- Ähnlich sieht es mit dem Moll-Akkord aus. Wenn hier die die Major7 ergänzt wird, dann ergeben sich auf Basis *c* dann folgende Töne: *c, es, g, h*
- Kurzschreibweise: Cm maj7.
- Im Amerikanischen wird der Cm maj7 manchmal auch mit einem hochgestellten Dreieck symbolisiert, zusätzlich mit einem Minus vor dem Dreieck.
- Tonbeispiel 3-14_a: Cm maj7.

3.15. 7/9 Akkord

- Hat man einen Septimen-Akkord, dann kann man ihn durch die 9. Tonstufe sehr schön erweitern.
- Auf Basis *c* besteht der 7/9 Akkord aus den folgenden Tönen: *c, e, g, b, d*.
- Dieser Akkord findet häufig im Blues / Soul / Jazz Anwendung, aber nicht nur dort.
- Kurzschreibweise: C7/9
- Tonbeispiel 3-15_a: C7/9.

3.16. 7/-9 Akkord

- Eine andere Variante des 7/9 Akkord ist es, anstelle der 9 die erniedrigte 9 zu spielen, also -9.
- Auf Basis c besteht der 7/-9 Akkord aus den folgenden Tönen: *c, e, g, b, des*.
- Hier entsteht Spannung, weil der Ton *g* und der Ton *des* zusammen ein Tritonus-Intervall bilden. Dieses Ton-Intervall ist vom Grundcharakter her immer sehr spannungsreich.
- Dieser Akkord findet häufig im Jazz Anwendung, aber nicht nur dort.
- Kurzschreibweise: C7/-9
- Tonbeispiel 3-16_a: C7/-9.

3.17. 7/+9 Akkord

- Eine weitere Variante des 7/9 Akkord ist es, anstelle der 9 die erhöhte 9 zu spielen, also +9.
- Auf Basis c besteht der 7/+9 Akkord aus den folgenden Tönen: *c, e, g, b, dis*.
- Dieser Akkord klingt sehr cool und baut viel Spannung auf, da die Töne *e* und *dis* zusammen eine große Septime ergeben, die ja alleine schon sehr spannungsgeladen klingt, wie bereits im Kapitel „Intervalle und Tonstufen" angemerkt wurde.
- Dieser Akkord findet ebenfalls häufig speziell im Jazz Anwendung, aber nicht nur dort.
- Kurzschreibweise: C7/+9 (in der Praxis wird häufig auch C7kreuz9 gesagt und dann zum Beispiel auch C7/#9 geschrieben)
- Tonbeispiel 3-17_a: C7/+9.

3.18. 7/9 Akkord in Moll

- Eine weitere Variante des 7/9 Akkord ist die moll-Variante.
- Auf Basis *c* besteht der 7/9 Akkord in moll aus den folgenden Tönen: *c, es, g, b, d*, hier ist die große Terz durch die kleine Terz, die ja immer den moll-Charakter bringt, ersetzt worden.
- Kurzschreibweise: Cm7/9
- Tonbeispiel 3-18_a: Cm7/9.

3.19. 11er Akkord

- Geht man in der Terzschichtung weiter, folgt nach der 9. Stufe die 11. Stufe. Wir sind bei dem 11er Akkord.
- Auf Basis *c* besteht ein 11er Akkord aus den folgenden Tönen: *c, e, g, b, d, f*
- Das ist schon ein harmonisches Gedränge von Tönen, daher werden häufig Töne weggelassen, die im Zusammenklang nur eine untergeordnete Rolle spiele. Z. Bsp. kann man den 11er Akkord folgendermaßen auf Basis *c* spielen: *c, e, b, f*, oder eventuell auch *c, e, f, b*.
- Zum Thema „Töne in Akkorden weglassen" gibt es weiter unten eigenes Kapitel.
- Im ersten Fall hat mein eine kleine None (Ton *e* zu Ton *f*, welcher hier eine Oktave höher liegt), im zweiten Fall liegt eine kleine Sekunde mitten im Akkord (Ton *e* zum Nachbarton *f*).
- Beides klingt sehr spannungsgeladen (Soul, Jazz usw.).
  Der 11er Akkord ist schon ein wenig exotisch und kommt nicht so häufig vor.
- Kurzschreibweise: C11 (eigentlich muss es C7/9/11 heißen, aber oft wird nur C11 benutzt)
- Tonbeispiel 3-19_a: C11.

3.20. 13ner Akkord

- Die nächste Terzschichtung bringt uns auf die Tonstufe 13, im C-Dur-Tonraum ist das der Ton *a*. Eingebaut in eine Dur-basierte Harmonie führt zum 13ner Akkord.
- Auf Basis *c* besteht der 13ner Akkord aus den folgenden Tönen: *c, e, g, b, d, f, a*.
- Für die Spielpraxis viel zu viele Töne, also wird hier eigentlich immer reduziert.
- Sehr schöne einfache Reduzierung wären die Töne: *c, e, a, b, d*. Hier wird das *g* und das *f* weggelassen und das *a* einfach eine Oktave tiefer gespielt. Aber alle wichtigen harmoniebestimmenden Töne sind an Bord. Wenn man den Grundton *c* dann noch am Klavier der linken Hand gibt oder einem Bassisten überlässt und gar nicht mitspielt, bleibt *e, a, b, d*, übrig
  (Anmerkung: Regeln zur Reduzierung von Akkorden siehe Kapitel 3.22).
- Der 13ner Akkord klingt wirklich sehr cool (Jazz etc.)
- Wichtige Hinweis: Der 13ner gilt nicht als Sext-Akkord. Man könnte auf diese Idee kommen, da wir ja unter anderem die Töne *c, e, g, a* vorliegen haben. Der wichtige Unterschied zum Sext-Akkord ist aber, dass hier sowohl der Ton *a* als auch der Ton *b* im Akkord vertreten sind. Wir haben also mit dem Ton *a* die 13. Stufe oder eine Oktave tiefer die 6. Stufe zusammen mit dem Ton *b* der 7. Stufe im Akkord. Der Ton *b* ist hier sehr wichtig und darf nicht weggelassen werden. Fehlt der Ton *b*, dann hat man den 13ner tatsächlich zum einfachen Sext-Akkord reduziert. Also diese beiden Akkorde nicht verwechseln, sie wirken völlig unterschiedlich!
- Man könnte den 13ner Akkord nur vom Verständnis her auch als Sext-/Sept-Akkord bezeichnen. Diese Bezeichnung gibt es aber in der Musik nicht!
- Die 6. und 7. Stufe bzw. die 13. und 7. Stufe bauen hier eine Spannung auf (im ersten Fall eine kleine Sekunde, im zweiten Fall eine kleine None). Das ist ja gerade der Reiz in diesem Akkord.
- Kurzschreibweise: C13 (eigentlich C7/9/11/13, ohne Reduzierung)
- Tonbeispiel 3-20_a: C13 voll gespielt, danach reduziert, wie oben beschrieben.
- Tonbeispiel 3-20_b: Harmoniebeispiel, Gm7/9 und C13 groovig im Wechsel.

3.21. 15ner Akkord (?)

- Einen 15er gibt es nicht! Warum? Die nächste Terzschichtung nach dem 13ner bringt uns wieder zum Grundton. Auf Basis *c* wäre das nach dem Ton *a* (Tonstufe 13) wieder der Ausgangston bzw. Grundton *c* (Tonstufe 15 = Tonstufe 1, nur zwei Oktaven höher).
- Wir sind mit der Methode der Terzschichtung für die Bildung der Akkorde quasi einmal „durch". Es kann mit der Methode der Terzschichtung kein weiterer Akkord gebildet werden.

3.22. Töne in Akkorden weglassen / Reduzierung von Akkorden

- Gerade bei Akkorden mit mehr als drei Tönen ist es manchmal sinnvoll und oft sogar notwendig, gewisse Töne wegzulassen, um das gesamte Klanggebilde ein wenig zu verschlanken. Das ist oft möglich, ohne den Akkord in seinem Wesen bzw. in seiner Funktion wirklich zu verändern. Das wurde weiter oben zu einzelnen Akkorden bereits erwähnt.
- Aber welche Töne kann man sinnvoll weglassen, ohne den Charakter eines Akkords zu verlieren? Hier die Regeln für das Reduzieren von Akkorden:
- Regel 1) Die Terz zum Grundton ist wesentlich akkordbestimmend, sie darf niemals fehlen.
- Regel 2) Eher weglassen könnte man die Quinte, sie wird oft unbewusst mitgehört.
- Regel 3) Auch der Grundton eines Akkords kann häufig weggelassen werden, vor allem dann, wenn bereits ein Bassspieler den Grundton spielt oder wenn man als Pianist den Grundton bereits mit der linken Hand spielt, dann kann der Grundton in der rechten Hand reduziert werden.
  Durch Umkehrungen werden die verbleibenden Töne dann meisten so gesetzt, dass sie relativ nah beieinander liegen.
- Ein Beispiel: C-Dur mit *c, e, g* wird reduziert. Wenn zum Beispiel der Bassist in einer Band schon den Grundton *c* im Bass spielt, dann kann der Grundton entfallen (gem. Regel 3). Wenn wir jetzt frecherweise die Quinte *g* auch noch herausnehmen (gem. Regel 2), dann bleibt nur die Terz *e* übrig, also der Ton *e*. Selbst eine derart starke Reduzierung ist möglich, man würde im musikalischen Kontext immer noch C-Dur erkennen!
- Tonbeispiel 3-22_a: C-Dur normal gespielt und danach nur mit *c* im Bass und dem Terzton *e*. Danach C-Dur, d-moll, e-moll, F-Dur und dann reduziert nur die Basstöne *c, d, e, f* mit den jeweiligen Terztönen *e, f, g* und *a*.
- Regel 4) Wenn eine siebte Tonstufe im Akkord vorhanden ist, dann darf sie niemals weggelassen werden. Sie ist genauso wie die Terz immer sehr wichtig für die Funktion eines Akkords.
- Regel 5) Bei einem Akkord mit mehreren Obertönen (Bezeichnung 7, 9, 11, 13) darf der oberste Ton nie weggelassen werden. Er ist ja gerade der harmoniebestimmende Ton.
- Ein Beispiel: C7/9 besteht aus den Tönen *c, e, g, b, d*. Der Ton *d* ist hier die Tonstufe 9, darf also nicht fehlen, sonst wäre es ja nur ein C7. Die Töne *c* und *g* können aber durchaus fehlen (Grundton und Quinte). Es verbleiben dann *e, b, d*. Wenn dann in der linken Hand des Pianisten oder sonst woher noch ein *c* als Basston mitklingt, hört man trotz der Reduzierung immer noch einen schönen C7/9 Akkord.
- Tonbeispiel 3-22_b: C7/9 voll gespielt, danach reduziert wie oben beschrieben.

- Regel 6) Bei einem 11er Akkord kann man dann auch noch die 9 herausnehmen, die 7 muss aber immer stehen bleiben, wie bereits erwähnt.
- Regel 7) Gleiches gilt für eine 13ner Akkord, hier kann dann die 9 und die 11 fehlen, aber nicht die 7.
- Tonbeispiel 3-22_c: C11 voll gespielt, danach reduziert ohne Quinte und 9 wie oben beschrieben.
- Tonbeispiel 3-22_d: C13 voll gespielt, danach reduziert ohne Quinte, 9 und 11 wie oben beschrieben.

3.23. Töne in Akkorden hinzufügen / die Ergänzung „add"

- In einigen Fällen, insbesondere im Jazz, möchte man zu gegebenen Akkorden einfach einen Ton hinzufügen. Das wird vor allem dann angewandt, wenn man sich nicht an der Terzschichtung orientiert. Man „baut" sich einfach einen coolen Akkord.
- Beispiel: C79 hat die Töne *c, e, g, b, d*. Möchte man aber aus klanglichen Gründen ein C-Dur (*c, e, g*) mit ergänztem Ton *d* haben ohne den Ton *b*, dann schreibt man nicht einfach C9, denn das würde C79 bedeuten mit einer 7 im Akkord. Man benutzt in diesem Fall die Ergänzung „add" und schreibt dann Cadd9. Dieser Akkord besteht dann aus den Tönen *c, e, g, d*, also C-Dur um die 9 ergänzt.
- Kurzschreibweise zu diesem Beispiel: Cadd9
- Man kann auch mehrere Töne auf einmal ergänzen, die werden dann in der Akkordschreibweise durch einen Schrägstrich getrennt. Zum Beispiel besteht der Akkord Cadd9/add+11 dann aus den Töne *c, e, g, d, fis*.
- Kurzschreibweise zu diesem Beispiel: Cadd9/add+11 (es kann auch andere add-Töne geben)
- Tonbeispiel 3-23_a: zuerst Cadd9, dann Cadd9/add+11.

3.24. Wichtiger Hinweis zu Dreiklängen und zur eindeutigen Bestimmung von Akkorden

- Beispiel: Wenn man zum Beispiel im Tonraum C-Dur unterwegs ist, dann muss bei den einem Akkord mit den Tönen *c, e, a* zum Beispiel aufpassen, ob man es mit C6 (mit weggelassener Quinte) oder mit A-moll zu tun hat. Beides wäre denkbar. Das klärt sich in der Regel, wenn man auf den musikalischen Kontext (z. Bsp. Auf den begleitenden Basston oder auf die Akkorde vor oder nach diesem Akkord) achtet. Die Töne *c, e, a* alleine geben hier noch keine harmonische Eindeutigkeit.
- Ähnliches Beispiel für die Töne *c, e, g*. Diese ergeben eigentlich einen C-Dur Dreiklang. Aber zusammen mit einem Basston *a* entsteht hier Am7. Daran erkennt man, dass ein erklingender Dreiklang alleine noch nicht eine eindeutige Aussage über den Akkord möglich macht, es gibt mehrere Möglichkeiten, diesen Dreiklang zu „interpretieren", die vom harmonischen Kontext bzw. der Basslinie abhängen.
- Tonbeispiel 3-24_a: Die Töne *c, e, g* allein, dann mit Basston *c* als C-Dur und dann mit Basston *a* als Am7, danach die Töne *c, e, a* allein, dann mit Basston *c* als C6 und dann mit Basston *a* als Am.

3.25. Akkorde mit verändertem Grundton beziehungsweise verändertem Basston

- Beispiel auf Basis *c*: Wenn auf Basis C-Dur zusätzlich der Basston G erklingen soll oder der Basston E, dann wird das folgenermaßen dargestellt: C/G oder C/E, es wird also der neue veränderte Basston hinter den Akkord geschrieben mit einem vorangehenden Schrägstrich. In dieser Schreibweise werden die Grundtöne G und E üblicherweise mit großen Buchstaben bezeichnet, da es sich um Basstöne handelt.
- Die Akkorde C/G oder C/E sind nach wie vor lupenreine C-Dur-Akkorde. Es bleibt in diesem Fall der Akkord C-Dur, nur eben mit einem anderen Basston als *c*. Der gewählte Basston ist in der Regel ein Ton aus dem Akkord. So etwas ist immer möglich, insbesondere wenn der Bassist eine Linie spielt, in der dieser Grundton schöner hineinpasst. Es kann aber auch ein anderer Ton sein, zum Beispiel der Ton *b* als Basston unter einem C-Dur-Akkord.
- Man nennt das auch gerne „C-Dur über G" oder „C-Dur über E" oder „C-Dur über B" usw.
- Kurzschreibweise (zu den o.g. drei Beispielen): C/G oder C/E oder C/B
- Aber Achtung: Hier erkennt man, dass ein Basston nicht in jedem Fall der Akkord-bestimmende Grundton sein muss! Dies ist ein häufiger Fehler in der Bestimmung eines Akkords!
- Tonbeispiel 3-25_a: Fünf Akkorde in Folge C, C/E, C/A, G, C.
  Der zweite und dritte Akkord sind hier ein C-Dur mit dem Ton *e* und dann Ton *a* als Basston.

3.26. Alle wichtigen Akkorde in einer Übersicht

- Unten sind alle wichtigen Akkorde (auf der Basis des Grundtons c) in einer Übersicht zusammengefasst.
- Hier sind auch einige Akkorde ergänzt, die oben im Text nicht mehr besprochen wurden.
- Es gibt noch weitere komplexere Akkorde, die hier nicht mehr berücksichtigt sind, zum Beispiel C11 und C13 mit diversen Erhöhungen und Erniedrigungen.
- Alle Akkorde sind vollständig terzgeschichtet dargestellt, also ohne Reduzierungen oder Umkehrungen bzw. Voicings.
- Am linken Rand sind die Töne (ohne Halbtonschritte) und auch die jeweiligen Tonstufen zur besseren Orientierung angegeben.

Ton-stufe	Ton	C	Cm	C°	C+	C sus2	C sus4	Quarten-akkord	Power Chord	C 6	Cm 6	C ø	C 7	Cm 7	C 7/-5	Cm 7/-5	C maj7	Cm maj7	C add9	C 7/+5	C maj7/+5	C 6/9	C 7/9	C 7/-9	C 7/+9	Cm 7/9	C maj7/9	C add9/add+11	C 11	C 13
13	a																													a
12	g																											fis		
11	f																												f	f
10	e																													
9	d																		d			d	d		dis		d	d	d	d
8	c																							des						
7	h																h	h			h					h				
6	a							b		a	a	a	b	b	b	b				b		a	b	b	b	b			b	b
5	g	g	g			g	g		g	g	g		g	g			g	g	g			g	g	g	g	g	g	g	g	g
4	f			ges				f	f			ges			ges	ges				gis	gis									
3	e	e			e					e			e		e		e		e	e	e	e	e	e	e		e	e	e	e
2	d		es	es		d					es	es		es		es		es								es				
1	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	c

Dreiklänge | **Vierklänge** | **Komplexere Akkorde**

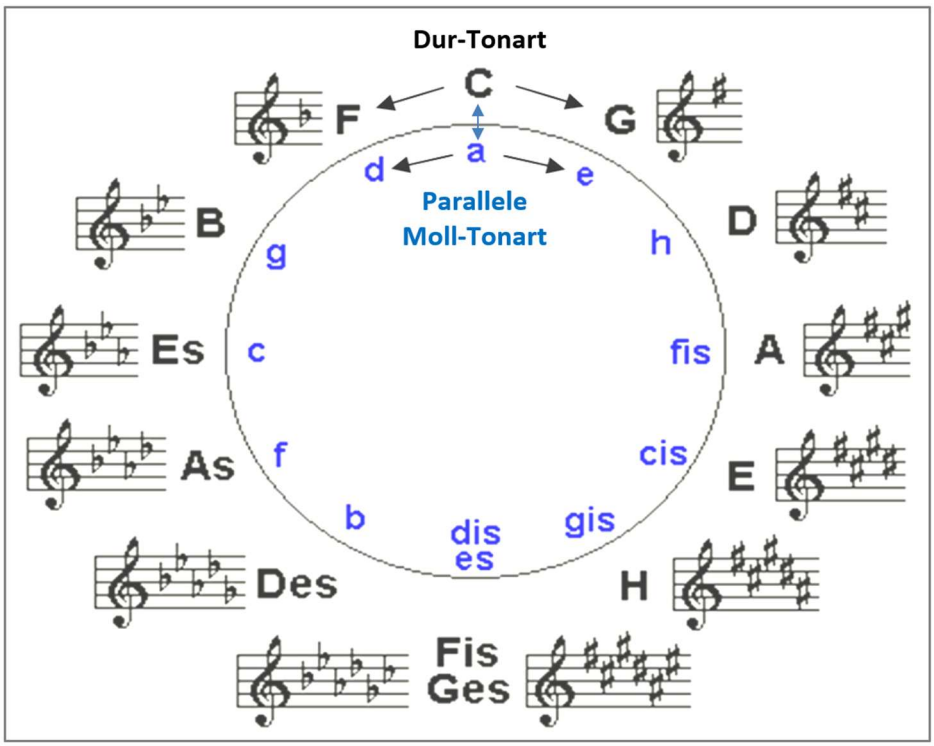
4. Quintenzirkel

4.1. Grundlagen und Entstehung

- Bevor wir über typische Akkordverbindungen sprechen, ist jetzt der Zeitpunkt gekommen, sich einmal einen gesamtheitlichen Überblick über die Akkorde bzw. Akkordstufen zu verschaffen.
- Insbesondere die Dur-Akkorde und die Moll-Akkorde bzw. Akkordstufen stehen in einem natürlichen harmonischen Zusammenhang. Wir haben weiter oben schon kennengelernt, dass die Akkorde auf der Dominante und auf der Sub-Dominante sowie die parallele Moll-Tonart zu einer Grundtonart vier wichtige miteinander verwandte Akkorde darstellen.
- Bespiel für eine solche 4er-Gruppe : Grundtonart C-Dur, a-moll ist dann die parallele Moll Tonart, Tonart auf der der Sub-Dominante ist F-Dur, Tonart auf der Dominante ist G-Dur (s. auch Kap. 5.2).
- Wenn man alle Dur- und Moll-Akkorde gemäß dieser Art von Verwandtschaft zusammenstellt, dann ergibt sich eine gewisse Harmonie-Ordnung. Diese Ordnung lässt sich über den sogenannten Quintenzirkel sehr gut visualisieren und verstehen.

4.2. Aufbau des Quintenzirkels

Die folgende Abbildung wird üblicherweise für die Darstellung des Quintenzirkels genutzt.



Einige Erläuterungen zum Quintenzirkel:

- Von C-Dur ausgehend geht es rechts herum immer eine Quinte nach oben weiter, also wird dort immer die nächste verwandte Harmonie dargestellt, die sich auf der Dominante, also der 5. Tonstufe befindet. Man stößt also zuerst auf G-Dur, danach auf D-Dur (D-Dur ist die Dominante zu G-Dur) und so weiter.
- Die dazugehörige Tonleiter, also z.B. G-Dur, hat immer ein Kreuz mehr als Vorzeichen als der Vorgänger. G-Dur hat ein Kreuz, also die G-Dur-Tonleiter besteht aus *g, a, h, c, d, e, fis, g*.
- So geht es immer in Quinten weiter, D-Dur hat zwei Kreuze (die Töne *fis* und *cis*) etc.
- Irgendwann stößt man (genau nach 12 Quinten) wieder auf die Ausgangstonart C-Dur. Gleiches gilt natürlich auch, wenn man von jeder beliebigen anderen Tonart startet.
- Das Gegenteil von einem Kreuz-Vorzeichen ist ein Be-Vorzeichen. Geht man also die Quinten in die andere Richtung, löst sich ein Kreuz auf bzw. es kommt ein Be-Vorzeichen dazu.
- Also links herum liegt „vor" C-Dur dann F-Dur mit einem Be-Vorzeichen in der F-Dur-Tonleiter, die aus den Tönen *f, g, a, b, c, d, e, f* besteht.
- Danach kommt B-Dur mit zwei Be-Vorzeichen (die Töne *b* und *es*)
- Geht man hier immer weiter in die Be-Vorzeichen-Richtung, dann kommt man auf der anderen Seite des Quintenzirkels wieder nach 12 Quinten auf C-Dur.
- Im Innenkreis des Quintenzirkels ist die zugehörige parallele Moll-Tonart angegeben. Der Grundton einer parallel Moll-Tonart liegt immer eine kleine Terz tiefer als der Grundton der zughörigen Dur-Tonart. Beispiel: Zu C-Dur gehört a-moll als parallele Moll-Tonart.
- a-moll hat wie C-Dur kein Vorzeichen. Die a-moll-Tonleiter besteht aus *a, h, c, d, e, f, g, a.* (reines/natürliches Moll). Dies sind die gleichen Töne wie bei der C-Dur-Tonleiter, nur beginnend mit dem Ton *a*. C-Dur und A-moll teilen sich den gleichen Tonraum, daher sind sie verwandt und a-moll wird als parallele Moll-Tonart zu C-Dur bezeichnet, wie oben bereits erwähnt.
- Die nächste Quinten-verwandte Moll-Tonart ist e-Moll, die parallele Moll zu G-Dur. Da G-Dur ein Vorzeichen hat (der Ton *fis*), hat e-Moll ebenfalls das gleiche Vorzeichen. Die Töne von e-Moll sind *e, fis, g, a, h, c, d, e,* also der Tonraum von der parallelen Dur-Tonart G-Dur.
- Die parallele Moll-Tonart hat also immer die gleiche Anzahl Vorzeichen, sie bedient sich quasi derselben Töne der zugehörigen Dur-Tonart, nur der Bezugspunkt ist eben eine kleine Terz tiefer, also Ton *c* eine kleine Terz tiefer wäre dann der Ton *a*. Zu C-Dur gehört somit a-moll als parallele Moll-Tonart, wie bereits erwähnt.
- Die Quintenregel gilt für die Moll-Tonarten dann genauso für beide Richtungen. In gleicher Logik wie im Außenkreis geht es hier im Innenkreis durch alle moll-Tonarten.
- Es muss noch erwähnt werden, das Fis-Dur (6 Kreuze) und Ges-Dur (6 Be) harmonisch identisch sind. Gleiches gilt dann natürlich auf für die parallelen moll-Tonarten dis-moll und es-moll. Man kommt nur in einem Falle von der „Kreuz-Vorzeichen-Seite" hier an und im anderen Falle von der „Be-Vorzeichen- Seite". Das ist quasi die „Nahtstelle" im Quintenzirkel.
- Tonbeispiel 4-2_a: Alle 12 Dur-Tonarten des Quintenzirkels von C-Dur über G-Dur weiter über D-Dur usw. „rechts herum" gespielt bis man wieder von F-Dur aus kommend zu C-Dur zurück gelangt.

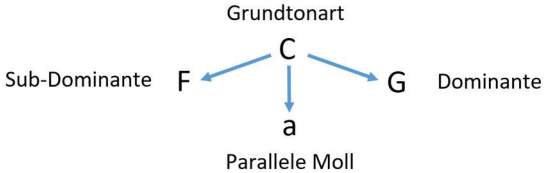
5. Wichtige Akkorde im Zusammenhang

5.1. Typische Akkord-Verbindungen in Volksmusik, Rock, Pop, Jazz

- Die Akkorde werden in der gängigen Musik häufig in typischen zusammenhängenden Abläufen gespielt. Diese Abläufe werden dann „Verbindungen" genannt.
- Diese Verbindungen entsprechen typischen Hörgewohnheiten und Hörerfahrungen und werden in vielen Musikstücken immer wieder eingesetzt. Äquivalente in der Geometrie wären zum Beispiel Quadrat, Rechteck, Dreieck, Kreis. Diese Standard-Geometriegebilde tauchen auch immer und überall in allen Variationen in unserem Leben auf. In ähnlicher Weise gibt es Standard-Harmoniefolgen auch in der Musik. Das sind dann die sogenannten typischen Akkord-Verbindungen.
- Ein Klavierlehrer hat diese Akkord-Verbindungen einmal als „Harmonische Klischees" bezeichnet. Das trifft es eigentlich sehr gut. Einige dieser harmonischen Klischees werde ich nachfolgend vorstellen. Die zugehörigen Kapitel habe ich mit der Überschrift „Wichtige Akkorde im Zusammenhang" zusammengefasst.
- Im amerikanischen Sprachgebrauch werden Akkord-Verbindungen auch Chord Progressions genannt.

5.2. Tonika, parallele Moll, Sub-Dominante, Dominante

- Es gibt zu einem Grundton immer einige Akkorde, die in einem wichtigen Zusammenhang zu diesem Grundton stehen. Dies ist ja bereits weiter oben bei der Beschreibung des Quintenzirkels deutlich geworden.
- Wenn man diese Zusammenhänge anspricht, dann wird die Stufe des Grundtons, also die 1. Tonstufe, immer als Tonika bezeichnet. Auch das wurde weiter oben bereits angesprochen.
- Ein wichtiger Akkord im Zusammenhang mit der Tonika ist der sogenannte parallele Moll-Akkord. Mit parallel meint man hier immer den Moll-Akkord auf der 6. Stufe. Oder anders formuliert, der Moll-Akkord, dessen Basiston eine kleine Terz unter der Tonika liegt.
  Beispiel: in C-Dur wäre das A-moll mit den Tönen *a, c, e.*
- Zwei weitere wichtige zusammenhängende Akkorde ist der Akkord auf der 5. Tonstufe, der in diesem Zusammenhang Dominante heißt, und der Akkord auf der 4. Tonstufe, der in diesem Zusammenhang als Sub-Dominante bezeichnet wird
- Viele harmonisch einfach aufgebaute Lieder bestehen zum Beispiel aus Tonika und Dominante oder aus Tonika, Sub-Dominante und Dominante oder aus Tonika, parallele Moll, Sub-Dominante und Dominante, jeweils in irgendeiner Reihenfolge gespielt.
- Das wären ausgehend von C-Dur zum Beispiel dann die „Nachbar-Tonarten" im Quintenzirkel, so wie in der folgenden Abbildung dargestellt. Dazu mehr in den folgenden Kapiteln.



5.3. 1 - 5 - 1 Verbindung

- Die 1-5-1 Verbindung ist die einfachste harmonische Verbindung, die aber als Grundlage in vielen Volks- und Kinderlieder angewendet wird. Beispiel: „Hänschen klein".
- Die 1-5-1 steht hier für die Tonstufen Tonika (1. Stufe), Dominate (5. Stufe) und wieder zurück zur Tonika.
- Wenn die 5. Stufe (Dominante) wieder zur 1. Stufe (Tonika) führt, dann wird die 5. Stufe auch gerne als 7-Akkord Akkord gespielt. In diesem Kontext spricht man dann von einem Dominant-Sept-Akkord, welcher ein wenig Spannung aufbaut, die sich dann zur Tonika hin entlädt.
- Auf Basis C-Dur haben wir dann C-Dur, G-Dur (oder alternativ G7), C-Dur
- Tonbeispiel 5-3_a: Kinderlied „Hänschen klein", zuerst nur die Harmonien, dann mit Melodie, danach mit Melodie und 7-Akkord auf der Dominante (Dominant-Sept-Akkord)

5.4. 1 - 4 - 5 - 1 Verbindung

- Jetzt wird dieses Schema von oben um die Sub-Dominante (Stufe 4) erweitert, das ist in diesem Zusammenhang dann F-Dur.
- Auf Basis C-Dur haben wir also dann C-Dur, F-Dur, G-Dur, C-Dur
- Tonbeispiel 5-4_a: 1 - 4 - 5 - 1 Verbindung mit den Akkorden C, F, G, C jeweils in Dur
- Tonbeispiel 5-4_b: die gleiche Verbindung, C als C6, F als F7/9, G als Dominant-Sept-Akkord G7/9 und C im Abschluss als Cmaj7/9, zusätzlich wird eine sogenannte „Walking Bass Line" gespielt, um den Bass hier interessanter zu gestalten.

5.5. Klassisches 12-Takte-Blues-Schema

- Im Blues hat sich ein klassisches Schema etabliert, das als „Blues-Schema" bekannt ist. Es ist 12 Takte lang und wird bei vielen Blues-Klassikern angewandt, unabhängig davon, ob ein schneller swingiger Blues, ein Slow-Blues oder eine andere Rhythmus-Variante gespielt wird.
- Das klassische Blues-Schema kennt nur 3 Harmoniestufen:
  Tonika, Sub-Dominante und Dominante
- Die 12 Takte des klassischen Blues-Schemas sind folgendermaßen aufgebaut:
  4 x Tonika, 2 x Sub-Dominate, 2 x Tonika, 1 x Dominante, 1 x Sub-Dominante und wieder 2 x Tonika.
  Man kann sich das Schema auch als 3 Pakete mit jeweils 4 Takten vorstellen.
  Auf der Basis C-Dur ergibt sich dann das folgende Harmonieschema für die 12 Takte:
  C C C C F F C C G F C C
- Die Akkorde können hier in Dur oder auch in Moll oder auch gemischt ausgeführt sein.
- Tonbeispiel 5-5_a: Das klassische 12-Takte-Blues-Schema auf Basis C, hier als klassischer Mid-Tempo Shuffle Blues gespielt

5.6. Varianten des 12-Takte-Blues-Schemas

- Alle ab hier weiter vorgestellten Varianten beziehen sich weiterhin auf ein 12-Takte-Schema (es gibt auch andere Takt-Schemata im Blues, die hier aber nicht weiter besprochen werden).
- 1. Variante: die Dominante wird im 9. und auch im 10. Takt gespielt, es wird also nicht über die Sub-Dominante zurück zur Tonika gewechselt:
  C C C C F F C C G G C C
- Tonbeispiel 5-6_a: die 1. Variante des Blues-Schemas auf Basis C, hier als schneller Swing gespielt
- 2. Variante: Im zweiten Takt wird einmal kurz auf die Sub-Dominante gewechselt. Diese Variation ist auch als „Quick-Change" bekannt (im folgenden Tonbeispiel als Swing mit Walking Bass Linie gespielt):
  C F C C F F C C G F C C
- Tonbeispiel 5-6_b: die 2. Variante des Blues-Schemas auf Basis C
- 3. Variante: Weiterhin wird hier im letzten Takt noch einmal auf die Dominante gewechselt. So wird ein Spannungsbogen bis zur Tonika des nächsten Durchgangs erzeugt:
  C C C C F F C C G F C G
- Tonbeispiel 5-6_c die 3. Variante des Blues-Schemas auf Basis C, harmonisch jetzt zur Abwechslung in moll7 auf der Tonika und vom Rhythmus einmal als gerader Beat. Die Subdominante und die Dominante sind hier jeweils als 7-Akkord gespielt.
- Selten genutzt wird die 4. Variante: Hier wird im 6- Takt über die Dominante zur Tonika zurückgekehrt: C C C C F G C C G F C C
- Es gibt viele weitere Varianten, die sich dann aber immer mehr von dem klassischen Blues-Schema entfernen. Natürlich können auch alle oben angeführten Varianten kombiniert vorkommen.

5.7. 2 - 5 - 1 Verbindung und Tritonus-Ersatzakkord

- Bei der 2 - 5 - 1 Verbindung handelt es sich um eine Akkordfolge aus drei Akkorde, die in vielen Musikstücken vorkommt.
- Auf Basis C-Dur haben wir D-moll (die Stufe 2), danach G-Dur (die Stufe 5) und die Grundtonart C-Dur (die Stufe 1)
- Warum zu Beginn D-moll und nicht D-Dur? Weil im C-Dur Tonraum auf der zweiten Stufe mit dem Grundton *d* nur die Töne *d, f, a* zur Verfügung stehen, diese bilden den D-moll-Akkord. Für einen D-Dur benötigt man ein *fis*, das ist im C-Dur-Tonraum nicht vorhanden. Bei der 2-5-1 Verbindung ist daher moll auf der 2. Stufe die typische Wahl.
- Natürlich ist die Musik frei gestaltbar und (fast) alles geht, man könnte sich einfach auf der zweiten Stufe ein *fis* anstelle *f* nehmen und D-Dur spielen, dann würde das D-Dur wie eine Dominante zu G-Dur wirken (= sogenannte „Zwischendominante", siehe nächstes Kapitel), aber die klassische 2-5-1 Verbindung ist so vorgesehen wie oben beschrieben.

- Eine sehr schöne Alternative bzw. Variante der 2-5-1 Verbindung stellt der Weg über den sogenannten Tritonus-Ersatzakkord dar. Der Dominant-Sept-Akkord auf der Stufe 5 wird jetzt mit dem zugehörigen Tritonus als Basston gespielt (Erläuterung Tritonus: siehe Kapitel 1.5).
  Der Tritonus Ton wird dann auch in den Akkord eingearbeitet. Also anstelle von *d, f, g, h* auf der Stufe 5 (das ist vom Voicing her die 2. Umkehrung von G-Dur7) wird jetzt *cis, f, g, h* gespielt. Der Ton *cis* ist der Tritonus zu dem Ton *g*. Damit das ganze schöner klingt, wir in beiden Durchgängen auf der Stufe 2 d-moll7 und auf Stufe 1 C-Dur maj7 gespielt.
- Tonbeispiel 5-7_a: Die 2-5-1 Verbindung auf Basis C, mit G-Dur als Dominant-Septakkord, im zweiten Durchgang wird die Stufe 5 durch den zugehörigen Tritonus-Ersatzakkord ersetzt.

5.8. Zwischendominante

- Wenn bei der 2-5-1 Verbindung auf der Stufe 2 der Dur-Akkord gespielt wird (also D-Dur), dann spricht man von einer Zwischendominante, da D-Dur die Dominante im Verhältnis zur eigentlichen Dominante G-Dur darstellt (D-Dur ist die 5. Stufe zu G-Dur). In anderen Worten: D-Dur ist hier die Dominante der Dominante.
- In C-Dur ist also G-Dur die Dominante und D-Dur die Zwischendominante.

5.9. 1 - 6 - 2 - 5 Verbindung / Turnaround

- Ein anderer Harmonieablauf, der oft gehört wird, geht über die Tonstufen 1-6-2-5.
- Auf Basis C-Dur haben wir C-Dur, A-moll (die parallele moll-Tonart zu C), D-moll und G-Dur (die Dominante zu C).
- Auch hier die gleiche Frage wie oben: Warum nicht z.B. A-Dur und D-Dur oder G-Moll?
  Gleiche Antwort wie in Kapitel 5.7: Der Tonraum auf Basis C-Dur gibt es so nicht her.
- In vielen Musikstücken im Bereich Jazz und Blues wird diese Akkordfolge auch gerne mehrfach wiederholt. Man spricht dann gerne von einem *Turnaround*. Der Turnaround ist nicht grundsätzlich an diese Akkordfolge gebunden, jede Akkordfolge, die im Kreis gespielt wird und wieder auf der Tonika (Stufe 1) ankommt, kann als Turnaround bezeichnet werden.
  Aber insbesondere die 1-6-2-5-Verbindung wird gerne als Turnaround gespielt, genau wie die 1-6-4-5-Verbindung (siehe nächstes Kapitel 5.10).
- Wie bereits im vorherigen Beispiel sind im folgenden Beispiel alle Akkorde als 7 bzw. Major 7 gespielt, so wie es der Tonraum hergibt.
- Tonbeispiel 5-9_a: Die 1-6-2-5 Verbindung auf Basis C, mit G-Dur hier als Dominant-Septakkord

5.10. 1 - 6 - 4 - 5 Verbindung / Turnaround

- Ein wiederum anderer typischer Harmonieablauf, der dem in Kapitel 5.9. besprochenen Akkordschema ähnlich ist, geht über die Tonstufen 1-6-4-5, also Tonika, parallele Moll, Sub-Dominante und Dominante.
- Auch diese Akkordfolge wird im Jazz und Blues gerne wiederholt im Kreis gespielt und dann als *Turnaround* bezeichnet (vergleiche auch mit Kapitel 5.9.)
- Auf Basis C-Dur haben wir Stufe 1 C-Dur, Stufe 6 a-moll (die parallele Moll-Tonart zu C), Stufe 4 F-Dur (Subdominante zu C) und Stufe 5 G-Dur (Dominante zu C).
- Die 1-6-4-5-Verbindung und die 1-6-2-5-Verindung (Kapitel 5.9) können als zwei ähnliche Varianten verstanden werden, die sich nur in dem dritten Akkord unterscheiden. Dort ist nämlich anstelle der Dur-Tonart auf Stufe 4 die parallele Moll-Tonart auf der Stufe 2 ersetzt worden, also auf Basis C anstelle von F-Dur (Stufe 4) dann d-moll (Stufe 2).
- Tonbeispiel 5-10_a: Die 1-6-4-5 Verbindung auf Basis C, mit G-Dur hier als Dominant-Septakkord, alle Akkorde als 7 bzw. major 7, C sogar als 7/9

6. Skalen (Modi)

6.1. Allgemeines zu Skalen

- Kommen wir noch einmal auf besondere Tonleitern zu sprechen, die sogenannten „Skalen". Es gibt einige bedeutsame Skalen, die ursprünglich aus der mittelalterlichen Kirchenmusik stammen, in der Fachliteratur sind diese auch unter dem Begriff *Kirchentonarten* zu finden. Diese Skalen sind aber in der heutigen Musik (Jazz, Blues, Soul, Rock, Pop etc.) zu neuer Bedeutung gelangt, insbesondere bei der Improvisation bzw. beim Solospiel. Hier werden dann auch gerne die Begriffe Modus bzw. Modi synonym für die Begriffe Skala bzw. Skalen gewählt.
- Was für eine Solo-Linie kann ich bei welchen Harmonien gut spielen?
  Welche Töne kann ich dabei am besten im Solo benutzen?
  Wie ist dann die klangliche Wirkung?
  Bei diesen Fragen können Skalen weiterhelfen.
- Letztendlich kann man alle Arten von Tonleitern, auch die Pentatonik, als Skalen aufzufassen.
- Skalen stellen eine Möglichkeit dar, sich eine tonale Linie in einem Solo zurechtzulegen. Nachfolgend werden dazu einige Hinweise gegeben. Skalen sicher zu erkennen und vielleicht sogar auch selbst einzusetzen, erfordert sowohl ein wenig harmonisches Verständnis als auch ein gewisses Maß an Hörerfahrung.
- Es gibt Musiker, die bestimmte Skalen bevorzugt im Solospiel benutzen, so dass daraus eine Art von Wiedererkennungswert entsteht. Man kommt dann als Hörer zu Aussagen wie: „Das Solo klingt wie von xxx gespielt". Selbst einfache Blues-Soli nutzen in der Regel Töne aus Skalen, siehe dazu auch Kapitel 2.2 bis 2.5, dort wurden bereits die Pentatonik und die Bluesskalen diskutiert.

6.2. Skalenübersicht

- Auf der nächsten Seite werden die Skalen (Modi) in der Tabelle 1 in einer Übersicht zusammengestellt, so wie sie sich aus dem Tonraum der Dur-Tonleiter ergeben. Die Bezeichnung der jeweiligen Skala entspricht den üblicherweise benutzen historischen Begriffen, so wie sie vor langer Zeit in den oben erwähnten Kirchentonarten definiert worden sind.
- Im linken Teil der Tabelle 1 werden nur Töne aus der C-Dur-Tonleiter benutzt, um die Skalen darzustellen. Im rechten Teil wird als alternative Darstellung der gleichen Skala immer von *c* als Grundton ausgegangen. Dabei kommen dann natürlich auch andere Töne ins Spiel. Die Tonstufen (genannt in den blau-graue Zeilen) sind aber links und rechts jeweils gleich.
- Der zugehörige Basis-Akkord rechts in der Tabelle 1 ist der Akkord, der aus den Tönen der Skala durch Terzschichtung gebildet werden kann.

Tabelle 1: Darstellung der Skalen (Modi) aus dem Tonraum der Dur-Tonleiter:

Bezug der Skala zur Tonstufe der Dur-Tonleiter	Bezeichnung der Skala	Töne bzw. Tonstufen der Skala																Zugehöriger Basis-Akkord
		hier nur Töne aus dem Tonraum der C-Dur-Tonleiter, -/+: erniedrigt/erhöht								hier transponiert, jetzt immer c als Grundton -/+: erniedrigt/erhöht								
1.	**Ionisch**	c	d	e	f	g	a	h	c	c	d	e	f	g	a	h	c	Dur
		1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	
2.	**Dorisch**	d	e	f	g	a	h	c	d	c	d	es	f	g	a	b	c	Moll 7
		1	2	-3	4	5	6	-7	8	1	2	-3	4	5	6	-7	8	
3.	**Phrygisch**	e	f	g	a	h	c	d	e	c	des	es	f	g	as	b	c	Moll 7
		1	-2	-3	4	5	-6	-7	8	1	-2	-3	4	5	-6	-7	8	
4.	**Lydisch**	f	g	a	h	c	d	e	f	c	d	e	fis	g	a	h	c	Dur 7major
		1	2	3	+4	5	6	7	8	1	2	3	+4	5	6	7	8	
5.	**Mixolydisch**	g	a	h	c	d	e	f	g	c	d	e	f	g	a	b	c	Dur 7
		1	2	3	4	5	6	-7	8	1	2	3	4	5	6	-7	8	
6.	**Aeolisch**	a	h	c	d	e	f	g	a	c	d	es	f	g	as	b	c	Moll 7
		1	2	-3	4	5	-6	-7	8	1	2	-3	4	5	-6	-7	8	
7.	**Lokrisch**	h	c	d	e	f	g	a	h	c	des	es	f	ges	as	b	c	vermindert
		1	-2	-3	4	-5	-6	-7	8	1	-2	-3	4	-5	-6	-7	8	

Tabelle 2: Hier sind die Skalen anders dargestellt, jetzt gruppiert nach Dur und Moll. So kann man sich die Skalen vielleicht einfacher merken. Die Töne bzw. Tonstufen beziehen sich immer auf den Ton *c* als Grundton.

Tonstufe der Skalentöne	Zu welcher Tonstufe auf der der Ionischen Dur-Tonleiter gehört die jeweilige Skala?						
	1. Stufe	5. Stufe	4. Stufe	6. Stufe	2. Stufe	3. Stufe	7. Stufe
	Dur - Gruppe			Moll - Gruppe			
	Ionisch	mixolydisch	lydisch	äolisch	dorisch	phrygisch	lokrisch
8	c	c	c	c	c	c	c
7	h		h				
		b		b	b	b	b
6	a	a	a		a		
				as		as	as
5	g	g	g	g	g	g	
			fis				ges
4	f	f		f	f	f	f
3	e	e	e				
				es	es	es	es
2	d	d	d	d	d		
						des	des
1	c	c	c	c	c	c	c
	Anmerkungen bzw. Charakterisierung der Skalen:						
	normale Dur-Tonleiter	Dur mit kleiner 7. Stufe	Dur mit erhöhter 4. Stufe	(normales) Moll mit der kleinen 6. Stufe und kleinen 7. Stufe	(harmonisch) Moll mit großer 6. Stufe, sogenannte "Dorische 6."	(normales) Moll aber mit zusätzlicher kleiner 2. Stufe	(normales) Moll aber mit zusätzl. kleiner 2. Stufe und kleiner 5. Stufe

- Tonbeispiel 6-2_a: Alle sieben Skalen auf Basis C in der Reihenfolge wie im zweiten Schaubild (Tabelle 2) dargestellt: Zuerst die Dur-Gruppe: Ionisch, mixolydisch, lydisch.
  Dann die Moll-Gruppe: aeolisch, dorisch, phrygisch, lokrisch.
- Die Skalen können zum Beispiel als Tonraum für ein Solospiel auf diesen Akkorden benutzt werden.
  Oder beispielhaft andersherum gesagt:
  Zu einem Moll 7 Akkord kann man zum Beispiel gut Teilbereiche bzw. Töne der dorischen oder phrygischen oder aeolischen Skala spielen usw..
- Die oben genannten Skalen können natürlich auch zu anderen passenden Akkorden gespielt werden, sie sind nicht auf die rechts in der Tabelle stehenden Akkorde begrenzt, aber sie stehen typischerweise im Zusammenhang mit diesen Akkorden.
- Die oben erläuterten Skalen beziehen sich auf den Tonraum der Dur-Tonleiter.
  Es gibt weitere Skalen, die sich auf den Tonraum folgender Tonleitern beziehen:
  - harmonisch moll
  - melodisch moll
  Diese Skalen werden aber in diesem Buch nicht mehr behandelt.

7. Schlussbemerkung

- Weiterhin kann man noch das Spielen von Basslinien besprechen. Wie kann sich ein Bass auf den Harmonien bzw. im verfügbaren Tonraum geschickt bewegen, ohne einfach nur auf dem Grundton „hängen zu bleiben"? Welche Regeln und Skalen könnten hier angewendet werden?
  Das kann u.a. noch ein Thema für eine nächste Ausgabe werden…
- Ich hoffe, dass ich mit diesem kleinen Buch ein wenig Übersicht in die Welt der Harmonien bringen konnte. Die Inhalte und harmonischen Strukturen, so wie ich sie in diesem Buch dargestellt habe, dienen zur Orientierung, um die Musik besser zu verstehen und das Gehörte einzusortieren.
- Daher jetzt die wichtigste Sonderregel zum Schluss:
  Es gibt letztendlich keine Regeln, alles, was gut klingt, ist erlaubt!
- Aber wenn ein Musikstück harmonisch interessant klingt, dann sollte man sich immer die Frage stellen:
  - Was habe ich da gerade eigentlich gehört?
  - Und warum klingt es so gut bzw. interessant?
  - Was passiert da harmonisch?
  Zur Beantwortung dieser Fragen wird der Inhalt dieses Buchs eine Hilfe sein.