

Inhalt

Reharmonisation – warum eigentlich?	6
Reduktive Reharmonisation	8
Additive Reharmonisation	10
Akkordumkehrungen	10
CESH-Moves	12
Zwischendominanten	14
Verminderte Septakkorde.	17
The magic fusion chord.	19
II-V-Kadenzen	20
Alterierte Dominantseptakkorde	23
Halbverminderte Akkorde.	25
Tritonussubstitution und Sekundärdominanten	26
Modal Interchange	29
Turnarounds und Akkordbewegungen.	32
Modale Wandlung	44
My Funny Little Test Tune in Dorisch	44
My Funny Little Test Tune in Phrygisch	47
My Funny Little Test Tune in Lydisch	48
My Funny Little Test Tune in Mixolydisch	49
My Funny Little Test Tune in Äolisch (natürlich Moll)	51
My Funny Little Test Tune in harmonisch Moll	52
My Funny Little Test Tune in melodisch Moll.	53
My Funny Little Test Tune in Lokrisch	54
My Funny Little Test Tune in harmonisch Dur	55
My Funny Little Test Tune in phrygisch Dur	56
My Funny Little Test Tune in Lydisch dominant	57
Freie Reharmonisation	58

Vorwort

Hallo und herzlich willkommen zur zweiten Ausgabe meiner neuen Buchserie **PETER FISCHERS MASTER CLASS!**

Was erwartet dich in dieser neuen Reihe?

Im Gegensatz zu den meisten meiner anderen Bücher, die ja alle recht umfangreich und umfassend ausgefallen sind, konzentriert sich die PFMC-Serie auf jeweils ein spezielles Thema; in etwa so, wie man es in einer mehrstündigen Unterrichts-Session durcharbeiten würde.

Seit dem Verfassen meiner bislang veröffentlichten Bücher habe ich in Workshops, als Studienleiter der RPJam und in Gesprächen mit Gitarristen und Gitarrenlehrern viele neue Erkenntnisse zu Themen gewinnen können, die ich in der Vergangenheit schon mal aufgegriffen habe. Diese Erfahrungen werden alle direkt in diese neue Serie einfließen.

Was erwartet dich in diesem Buch?

In diesem Buch geht es um (Re)Harmonisationskonzepte, einem Thema, das sowohl für die (Neu-)Interpretation von bekannten Kompositionen als auch zum Komponieren bzw. zur Aufwertung/Veränderung von eigenen Stücken sehr hilfreich sein kann.

Dieses Thema ermöglicht außerdem die aktive Nutzung und den Einsatz theoretischer Konzepte, die man aus Harmonielehren oder anderen Lehrbüchern kennt und bei denen man sich vielleicht schon mal gefragt hat, „wie kann ich DAS denn wohl mal in MEINER Musik umsetzen?“.

Solltest du noch Lücken im Bereich von grundlegenden Harmonielehrehemen wie Akkordaufbau, diatonische Stufenakkorde oder modale Harmonik etc. haben, findest du detaillierte Informationen zu diesen Themen in meinen Büchern **ROCK GUITAR BASICS** und **SURVIVAL GUITAR**.

Obwohl das Thema Reharmonisation normalerweise eher der Stilistik Jazz zugeordnet wird, lassen sich die in diesem Buch besprochenen Konzepte natürlich auch in anderen Stilen einsetzen.

Dieses Buch ist nicht nur ausschließlich für Gitarristen gedacht, sondern auch für alle anderen Instrumentalisten, Songschreiber und interessierten Reharmoniseure, was ein neuer Schritt für mich als Autor ist.

Für die Gitarrennerds gibt es jedoch unter www.ama-verlag.de in Kürze online Zusatzmaterial zu diesem Buch, wie z. B. annotierte Rhythmusgitarrenparts und Jamtracks.

Reharmonisation – warum eigentlich?

Eine gute Frage, finde ich. Warum sollte man in die Harmonik einer Komposition eingreifen und sie verändern?

Jeder hat sicherlich schon mal die Situation erlebt, in der man sich beim Hören einer Neuinterpretation eines bekannten Songs fragt: „Wow, wie sind die denn DARAUF gekommen, den Song SO zu spielen?“ und „warum habe ICH eigentlich NIE solche Ideen?“.

Dies hat nicht selten etwas mit der Veränderung der Rhythmik bzw. des Stils zu tun, aber oft auch mit der harmonischen Umgestaltung, um die es in diesem Buch geht.

Mit der Reharmonisation eines Stückes möchte man eine Veränderung bewirken. Dies kann eine stilistische Veränderung sein (z. B. aus Schlager wird Jazz) oder eine charakterliche Veränderung (z. B. aus fröhlich wird traurig). Dabei liegen die Grenzen von Arrangement und (Neu-)Komposition oft sehr nah beieinander.

Die Reharmonisation einer Komposition ist ein sehr subjektives Thema. Was für den einen noch interessant klingt, mag für einen anderen schon den Song entstellen. Außerdem funktioniert nicht jedes Konzept in jeder Stilistik gleich effektiv. Auch hier bedingen sich die Elemente Stilistik, Arrangement und die verwendeten Reharmonisationsideen gegenseitig.

Für mich persönlich sind daher einige Kriterien ausschlaggebend:

- es muss gut klingen (Orn – Geschmackssache)
- die Reharmonisation muss eine gewisse Logik haben
- die Reharmonisation sollte nicht gezwungen klingen und den Song nicht entstellen, sondern bestenfalls erweitern/verbessern

Aus meiner Perspektive ergeben sich vier unterschiedliche Herangehensweisen, wie man eine Komposition neu harmonisieren kann:

- man reduziert die schon vorhandenen Akkorde
- man fügt der Komposition zusätzliche Akkorde hinzu
- man verändert den harmonischen Grundcharakter
- man harmonisiert die Melodie vollkommen frei

Wichtig:

Mit diesen unterschiedlichen Ansätzen darf und sollte ruhig sparsam und selektiv umgegangen werden. Versucht man alle Konzepte in einem Song unterzubringen, stehen die Chancen gut, dass das Ergebnis überladen und unattraktiv klingen wird.

Am leichtesten lassen sich diese unterschiedlichen Herangehensweisen anhand einer möglichst einfachen Komposition nachvollziehen. Weil in diesem Fall die Veränderungen am offensichtlichsten sind. In Workshops und im Unterricht setze ich daher gerne einfache Schlager oder Volkslieder ein, um sie zu verändern.

Da dies bei einem Buch aus urheberrechtlichen Gründen immer etwas problematisch ist, habe ich folgendes kurze Stück erfunden, anhand dessen ich die verschiedenen Konzepte demonstrieren möchte:

MY FUNNY LITTLE TEST TUNE



System 1: Musical notation for measures 1-4. The melody is in treble clef, 4/4 time. The bass line shows chords C and Am.

System 2: Musical notation for measures 5-8. The melody is in treble clef, 4/4 time. The bass line shows chords G, C, and G.

System 3: Musical notation for measures 9-12. The melody is in treble clef, 4/4 time. The bass line shows chords F and C.

System 4: Musical notation for measures 13-16. The melody is in treble clef, 4/4 time. The bass line shows chords G, C, and G.

Wie du siehst, handelt es sich bei diesem Song um eine einfache Melodie, die mit vier Akkorden, die der Grundtonart C-Dur entstammen, ausgestattet ist. Dies findet so oder ähnlich bei unzähligen Stücken statt. Die Melodie ist recht einfach gehalten und enthält ein gutes Verhältnis aus Akkorden und Akkordtönen in der Melodie, was sie recht ansprechend macht.

Reduktive Reharmonisation

Das Wort „reduktiv“ bedeutet „mit Mitteln der Reduzierung arbeitend“. Bei reduktiver Reharmonisation entfernt man also einzelne bis alle harmonischen Komponenten einer Komposition und vereinfacht sie dadurch erkennbar.

In welchen musikalischen Situationen macht dies Sinn?

Eine Komposition ihrer Harmonik fast vollständig zu berauben, ist ein Stilmittel, was sehr gerne im Theater- und Musical-Bereich oder bei Filmmusiken angewendet wird, wenn es z. B. darum geht, eine bestimmte Handlungssituation noch einmal anzudeuten, wie die Erinnerung an ein Erlebnis oder Ereignis.

Hier ist unsere Komposition mit diesem Stilmittel bearbeitet. Ein radikaler Ansatz, klanglich jedoch durchaus reizvoll. Um den Effekt noch zu verstärken, habe ich dem C-Dur-Akkord zusätzlich noch die Terz entzogen (was aber nicht verpflichtend notwendig gewesen wäre).

Ein in vielen Stilikonen vorkommendes Stilmittel ist der Einsatz von Ostinato-Bässen

Wie funktioniert das?

Man behält die ursprünglichen Akkorde bei, unterlegt sie allerdings mit einem gemeinsamen, sich nicht verändernden Basston. Man reduziert also in diesem Fall die Bassbewegung radikal. Dabei kann es, je nachdem, für welchen Ton man sich entscheidet, zu recht unterschiedlichen Klangergebnissen mit unterschiedlichen Klangatmosphären kommen.

Der Effekt, der dadurch entsteht, ist klangliche „Weite“ und „Größe“. Möchte man z. B. einem (letzten) Refrain eines Stückes noch ein letztes Stückchen Wirkung geben, ist dieses Konzept fast ein Garant dafür. Daher wird dieser Ansatz auch sehr gerne in Rock- und Pop eingesetzt.

Hier ist der Song mit diesem Stilmittel bearbeitet. Es gibt mehrere Durchgänge, jeweils mit anderen Ostinato-Bässen unterlegt: C – G – F – A – D.

An dieser Stelle verzichte ich kurz auf die kompletten Lead-Sheets, zeige nur die Akkordwechsel.



$\frac{4}{4}$ C		Am/C	
G/C		C	G/C
F/C		C	
G/C		C	G/C

Additive Reharmonisation

Bei der additiven Reharmonisation werden unserer Komposition nun zusätzliche Akkorde hinzugefügt. Einige dieser Veränderungen werden einen eindeutig jazzigen Klang entwickeln, andere findet man eher in Rock und Pop.

Wichtiger Hinweis:

Bei allen folgenden Variationen von „My Funny Little Test Tune“ habe ich versucht, die jeweiligen Konzepte an möglichst vielen Stellen unterzubringen. Ich möchte an dieser Stelle aber dringend darauf hinweisen, dass dies natürlich nicht zwingend notwendig ist, sondern nur zu Demonstrationszwecken geschieht.

Anfangen möchte ich mit einem Konzept, welches an das letzte Kapitel anschließt:

Akkordumkehrungen

Bekanntlich kann man jeden Akkord in verschiedenen Umkehrungen spielen: Grundform, Terz im Bass, Quinte im Bass und bei Vierklängen auch mit der Septime im Bass.



Liegt der Grundton im Bass, entsteht der „normale“ Akkordklang, so wie man ihn im Normalfall kennt.

Sind die Terz oder die Quinte im Bass, bleibt der Klang zwar immer noch angenehm harmonisch, klingt aber durchaus etwas belebter. Manche meiner Schüler und Studenten empfinden diesen Klang besonders bei Durakkorden verglichen mit der Grundform als etwas „stärker“, „edler“ oder auch „erhabener“.

Liegt die Septime – unabhängig davon, ob als kleine oder große – im Bass, entsteht ein eher spannungsgeladener Sound, der stark danach drängt, sich wieder aufzulösen, zum Beispiel, indem der Basston chromatisch absteigt (siehe unten).

Akkord	Grundton	Terz	Quinte	Septime
C Δ 7	C	E	G	B
Am7	A	C	E	G
G Δ 7	G	B	D	F
F Δ 7	F	A	C	E

Interessant wird es, wenn man die unterschiedlichen Basstöne dazu benutzt, Verläufe in der Bassstimme zu gestalten, die nicht mehr den sprunghaften Klang der I. zur IV. und zur V. Stufe enthalten, sondern auf der Akkordebene etwas

Bewegung und „Zug“ zum nächsten Akkord aufbauen. Streng genommen haben wir bis zu diesem Zeitpunkt noch keine wirkliche neue Harmonik entstehen lassen, sondern haben lediglich die schon vorhandene etwas bewegungsvoller gestaltet.

Besonders effektiv, was die harmonische Auflösung betrifft, sind sicherlich die Bewegungen von G/B zu C und C/E zu F.

Interessant ist auch, wenn eine Akkordfolge C – G – C – F verläuft und man daraus C – G/B – C⁷/B^b – F/A macht. Dies ist zwar bei unserer Komposition nicht der Fall, sollte an dieser Stelle aber trotzdem mal erwähnt werden ☺.

C G/B C⁷/B^b F/A

Hier ist unser Song mit einigen dieser Bewegungen. Es gäbe natürlich noch weitere Möglichkeiten, mit diesem Stilmittel zu arbeiten. Finde sie!

8

Modale Wandlung

Nachdem wir uns im letzten Kapitel damit beschäftigt haben, einer Komposition basierend auf ihrer harmonischen Grundlage zusätzliche Akkorde hinzuzufügen, geht es in diesem Kapitel darum, den harmonischen Grundcharakter zu verändern. Natürlich ändert sich der Charakter einer Komposition auch schon etwas, wenn man mit Akkorderweiterungen oder diatonischer Substitution arbeitet, aber die folgenden Schritte greifen noch erheblich stärker in den Grundklang ein.

Unser Beispielsong ist ja in (C-)Dur komponiert. In der Ausgangsversion, bediene ich mich dabei vierer Stufenakkorde dieser Tonart: C-Dur, F-Dur, G-Dur und A-Moll.

C-ionisch

Unter der Überschrift „Modal Interchange“, bin ich in Kapitel 2 schon kurz darauf eingegangen, dass es sehr effektiv sein kann, sich Akkorde aus anderen modalen Klangfarben „auszuleihen“ um den Pool an verfügbaren Akkorden zu erweitern. Eine noch stärkere Veränderung des ursprünglichen Klangs findet dadurch statt, dass man den Song komplett in einer anderen modalen Klangfarbe spielt oder als Ausgangsplattform ein ganz anderes Skalensystem benutzt, wie z. B. harmonisch Dur.

In diesem Sinne werde ich nun schrittweise erläutern, wie dies funktioniert.

My Funny Little Test Tune in Dorisch

Dorisch ist ja bekanntlich eine Mollklangfarbe, die aber auch über eine gewisse Heiterkeit und „Funkyness“ verfügt oder auch schon mal jazzig klingen kann.

- **Schritt 1:** die Stufenakkorde für C-dorisch finden

Hier sind die Stufenakkorde von C-dorisch (Stammtonart B-Dur):

C-dorisch

• **Schritt 2:** Anpassen an die neue modale Klangfarbe

Passt man nun die Melodietöne an (natürlich unbedingt notwendig) und tauscht die Stufenakkorde aus und passt somit die verwendeten Akkorde der neuen Zielklangfarbe an (in diesem Fall dorisch), klingt My Funny Little Test Tune so:

47

Copyright 2016 by AMA Musikverlag. #2 (Re) Harmonizer

Freie Reharmonisation

Der Weltraum ... unendliche Weiten ...

Beinahe so könnte man sich fühlen, wenn man sich den fast unendlichen Möglichkeiten gegenüber sieht, die einem die vollkommen freie Reharmonisation eines Stücks bietet. An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Aufzählung aller Möglichkeiten mit Leichtigkeit den Umfang eines JEDEN Buches sprengen würde. Deshalb kann ich an dieser Stelle nur einen Weg aufzeigen, wie man sich diesem Thema nähern kann.

Der erste Schritt besteht darin, sich erst mal von allen bestehenden Harmonien eines Stücks zu verabschieden und nur von der Melodie auszugehen.

Und dann?

Der für mich beste Weg, diese fast unendlichen Möglichkeiten etwas zu ordnen bzw. überhaupt einen Zugang zu ihnen zu erhalten, ist, den starken, führenden Tönen einer Melodie unterschiedliche Funktionen zu geben.

Betrachten wir also unsere Komposition mal etwas genauer: Die ersten vier Töne sind ein Auftakt, den wir in diesem Moment zunächst mal ignorieren.

Das Konzept besteht nun darin, dass die Melodienoten immer die höchste Note eines wie auch immer gearteten Akkordes sein sollen. Dies zu beachten, ist absolut notwendig, um ansprechende Klangergebnisse zu erhalten. Bei allen folgenden Ausführungen und Aufzählungen ist es also essenziell, über ein recht umfangreiches Wissen an Akkorden zu verfügen, damit man diese Vorgabe umsetzen kann.

Die erste tragende Melodienote ist der Ton C. Dieses C sehen wir nun als Grundton eines C-Akkordes. Dies kann ein Vertreter der Gruppe der Durakkorde sein (z. B. C-Dur, C⁶, C^{sus2}, C^{sus4}, C^{Δ7} etc.), aber auch ein Akkord der Akkordfamilie der Mollakkorde (C^m, C^{m6}, C^{m7}, C^{m9} etc.) oder ein Dominantseptakkord (C⁷, C⁹, C¹¹, C¹³, C^{7alt}), ein Akkord der Gruppe der verminderten Akkorde (C^o, C^{7o}, C^{m7b5}) oder C⁺.

Um dieses Konzept direkt im Kontext zu sehen und sich der Tragweite wirklich bewusst zu werden, nehmen wir die zweite und dritte Note mit hinzu und interpretieren sie auf die gleiche Weise als Grundton von G-Dur, G-Moll, G⁷, G^{o7} oder G⁺ etc. Schon an diesem Punkt erkennt man, wie wahnsinnig vielfältig die (mathematischen) Möglichkeiten sind: Würde man nur einfache Grunddreiklänge und noch C⁷ nehmen, käme man schon auf 19 Möglichkeiten.

C – G,	C – Gm,	C – G ⁷ ,	C – G ^{o7} ,	C – G ⁺ ,	C – G ^{sus2} ,	C – G ^{sus4}
Cm – G,	Cm – Gm,	Cm – G ⁷ ,	Cm – G ^o ,	Cm – G ⁺ ,	Cm – G ^{sus2} ,	Cm – G ^{sus4}
C ⁷ – G,	C ⁷ – Gm,	C ⁷ – G ⁷ ,	C ⁷ – G ^{o7} ,	C ⁷ – G ^{#5} ,	C ⁷ – G ^{sus2} ,	C ⁷ – G ^{sus4}
C ^{o7} – G,	C ^{o7} – Gm,	C ^{o7} – G ⁷ ,	C ^{o7} – G ^{o7} ,	C ^{o7} – G ^{#5} ,	C ^{o7} – G ^{sus2} ,	C ^{o7} – G ^{sus4}
C ⁺ – G,	C ⁺ – Gm,	C ⁺ – G ⁷ ,	C ⁺ – G ^{o7} ,	C ⁺ – G ^{#5} ,	C ⁺ – G ^{sus2} ,	C ⁺ – G ^{sus4}
C ^{sus2} – G,	C ^{sus2} – Gm,	C ^{sus2} – G ⁷ ,	C ^{sus2} – G ^{o7} ,	C ^{sus2} – G ^{sus2} ,	C ^{sus2} – G ^{sus4}	
C ^{sus4} – G,	C ^{sus4} – Gm,	C ^{sus4} – G ⁷ ,	C ^{sus4} – G ^{o7} ,	C ^{sus4} – G ^{sus2} ,	C ^{sus4} – G ^{sus4}	

Und damit wären lediglich die ersten beiden Töne bearbeitet. Um noch etwas mehr Klangfarbe ins Geschehen zu bringen, wäre darüber hinaus natürlich auch noch denkbar, den oben genannten Akkorden noch Erweiterungen hinzuzufügen.

Unsere Zielnoten innerhalb der Melodie könnten aber auch Terzen sein.

Der erste relevante Ton C könnte die große Terz eines A_b-Dur- und eines A_b⁺-Akkordes sein bzw. die kleine Terz von A-Moll, A^o oder A^{o7}.

Der zweite wichtige Melodieton G könnte die große Terz von E_b-Dur und E_b⁺ sowie die kleine Terz von E-Moll, E^o oder E^{o7} sein.

Die dritte Möglichkeit wäre, die Zielöne Quinten sein zu lassen, wobei man an dieser Stelle zwischen verminderter, reiner und übermäßiger Quinte unterscheiden sollte.

C ist die $b5$ von F⁺, F^{o7} und F^{#m⁺}, die reine Quinte von F-Dur, F-Moll und F⁷ (und all ihren Variationen) und außerdem die #5 von E⁺.

Grundkonzept verstanden? Es sind Möglichkeiten über Möglichkeiten, die einem offenstehen. Kein Wunder, dass man, wenn man sich einer Komposition (sei es eine eigene oder eine zu reharmonisierende) auf diese Weise nähert, sich ohne Probleme wochenlang mit ihr beschäftigen kann, bis man ein ansprechendes Ergebnis gefunden hat.

Damit der Ansatz etwas durchsichtiger wird, gibt es an dieser Stelle eine Auflistung inkl. möglicher Akkordvoicings (für Gitarre). Bearbeiten Sie My Funny Little Test Tune nach dem oben gezeigten Konzept. Diese Akkorde sind natürlich nur eine **Auswahl** aus vielen Möglichkeiten, obwohl ich den Eindruck habe, dass sie fürs Erste ausreichen ☺. Es ist außerdem ratsam, zu Anfang Passagen mit Achtelnoten als Einzelnoten zu spielen. Das vereinfacht das Vorhaben deutlich.

Hier kommen also einige ausgesuchte Akkordmöglichkeiten für die ERSTE Melodienote C.

C als 1:

The following table summarizes the chord diagrams and symbols shown in the image:

Chord Name	Fretboard Diagram	Chord Symbol Box	Musical Staff
C	VIII, 1-2-3-5	x x C E G C x x 1 3 5 1	C
Cm	VIII, 1-3-5	x x C E \flat G C x x 1 \flat 3 5 1	Cm
C $^{\circ}$	VIII, 1-2-3-4	x x C E \flat G \flat C x x 1 \flat 3 \flat 5 1	C $^{\circ}$
C $^{\circ}$ 7	VIII, 1-2-3-4	x x B \flat E \flat G \flat C x x \flat 7 \flat 3 \flat 5 1	C $^{\circ}$ 7
C+	VIII, 1-2-3-4	x x C E G \sharp C x x 1 3 \sharp 5 1	C+
C Δ 7	VIII, 1-2-3-4	x x C E B C x x 1 3 7 1	C Δ 7
C7	VIII, 1-2-3-4	x x C E B \flat C x x 1 3 \flat 7 1	C7
Cm7	VIII, 1-2-3-4	x x C E \flat B \flat C x x 1 \flat 3 \flat 7 1	Cm7
Cm7 \flat 5	VII, 1-2-3-4	x x B \flat E \flat G \flat C x x \flat 7 \flat 3 \flat 5 1	Cm7 \flat 5
C6	VIII, 1-2-3-4	x x C E A C x x 1 3 6 1	C6
Cm6	VIII, 1-2-3-4	x x C E \flat A C x x 1 \flat 3 6 1	Cm6
Csus2	VII, 1-2-3-4	x x C D G C x x 1 2 5 1	Csus2
Csus4	VIII, 1-2-3-4	x x C F G C x x 1 4 5 1	Csus4