

musik wissen

easy to learn

LEVEL 4

EXPERT

- 🎵 **Notenlehre**
- 🎵 **Rhythmik**
- 🎵 **Vortragsbezeichnungen**
- 🎵 **Formenlehre**
- 🎵 **Play Music**
- 🎵 **Training**

Musiklehre 2.0

Der moderne und dynamische Weg für kompetentes Musikwissen und mehr Spass an der Musik.

Emil Wallimann + Peter Wespi Verlag

inklusive E-Learning-Programm
und Eartraining

Inhaltsverzeichnis

K = Klassisch – klassische Harmonielehre, klassische Musik, Kunstmusik von Renaissance bis Gegenwart
M = Modern – moderne Harmonielehre, Jazz-Harmonielehre, moderne Musik (Pop, Rock usw.)

🕒 Notenlehre

Vierklänge im Moll-System	6
Vierklänge im Dur- und Moll-System	9
Dreiklänge Ausnahmefälle	10
Weitere Akkorde 1	11
M: Tensions 1	14
M: Avoid Notes	16
M: Tensions 2	19
Weitere Akkorde 2	22
K: Akkordfremde Töne	24
Tonleitern Level 1 - 3	27
Spezielle Tonleitern:	
Ganztonleiter	30
Ganzton-Halbtonleiter	31
Halbton-Ganztonleiter	32
Lokrisch 9, Ungarisch Dur	33
Ungarisch Moll, Mixolydisch b9b13, Alteriert	34
Mixolydisch #11	35
Dur harmonisch, Moll Blues Scale erweitert	36
Bebop Scales	37
K+M: Zwischendominanten – Secondary Dominants	39
K: Zwischendominanten	40
K: Stimmführung	44
K: Weitere Elemente	47
K: Kontrapunkt	49
M: Harmonischer Rhythmus	50
M: Approaches	53
M: Modal Interchange	55
M: Harmonische Analyse	58
M: Secondary Dominants	60
M: Dominanten-Sequenz	65
M: Substitute Dominants	68
M: Dominanten mit verzögerter Auflösung – Delayed Resolution	72
M: Dominante auf Stufe bVII	73
M: Diminished 7-Akkord	74
M: Turnarounds	78
M: Harmonische Modulation	83
M: Reharmonisation	87
M: Moll Blues, Minor Blues	90
M: Modale Harmonik	91
M: Line-Clichés	95
Konsonanz und Dissonanz	97
Reine und temperierte Stimmung	100
Diatonik – tonales Team mit Auswechseltönen	103

Inhaltsverzeichnis

Rhythmik

3 über 4	104
X-tolen	106
Perkussion, Percussion	109
Rhythmusgefühl	112

Vortragsbezeichnungen

Vortragsbezeichnungen – Inhalt Level 1 - 3	114
Spieltechniken	116
M: Spieltechniken	119

Formenlehre

K: Satz und Periode	124
K: Sinfonie	127
K: Konzert	128
K: Sinfonische Dichtung	133
K: Fuge	134
M: Rhythm Changes	135

Play Music

Partitur progress	137
Dirigieren basic	138
Ensemble-Leitung	140
Komposition und Arrangement	142
Performances	145
Schlagzeug – Info und Notation	147
Rhythmisches Unisono	149
M: Bass – Info und Basslinien	150
M: Swing-Feeling	154
M: Improvisation progress	164
M: Songwriting progress	165
Stilistik	166

Training

Eartraining

Eartraining	169
Skills Level 4	169

Exercises

Exercises Notenlehre	166
Exercises Rhythmik	
Exercises Vortragsangaben	
Exercises Formenlehre	

Index

Grafik- und Symbol-Index	
Alphanumerischer Index	



K: Akkordfremde Töne

In der modernen Harmonielehre sind Tensions fixe Bestandteile der Akkorde und beeinflussen über die Dauer eines Akkords seine Klangfarbe. In der klassischen Harmonielehre sind Töne, die nicht im jeweils geltenden Akkord vorkommen, keine Bestandteile der Akkorde. Sie werden nur während ihrer Dauer fokussiert und analysiert.

Akkordfremde Töne oder harmoniefremde Töne kommen in Linien und Melodien vor. Im Kapitel Melodik (Level 3, Seite 39 - 42) wurden die Durchgangstöne in verschiedene Gruppen eingeteilt. Jetzt erfolgt eine vertiefte Betrachtung dieser Gruppen unter Einbezug der Akkorde.

Durchgangstöne, Durchgangsnoten

Diese akkordfremden Töne stehen zwischen zwei Akkordtönen. Sie sind unbetont und können sowohl **diatonisch** als auch **nicht-diatonisch** sein.

🔊 Akkordtöne und **diatonische** Durchgangstöne

1 2 3 1 3 3 2 1 5 5 6 7 5 7 7 6 5 1

🔊 Akkordtöne und **nicht-diatonische** Durchgangstöne

3 #4 5 3 #4 5 3 #4 1 5 7 1 5 7 1 5 #4 5 1 #4 5 7 1 3 1

Wechselnoten, Wechseltöne

Der Ausgangston für eine Wechselnote ist ein Akkordton. Die Wechselnote bewegt sich um eine Sekunde nach **oben** oder **unten** und kehrt umgehend wieder auf den **Akkordton** zurück. Wechselnoten sind unbetont und erklingen jeweils nur kurz.

🔊 Wechselnoten nach **oben** und **unten**

1 1 7 1 5 5 6 5 3 2 3 5 6 5 3 2 3 1



Lange Wechselnoten erhalten zu viel Gewicht und erfordern eine Anpassung des Akkords.

- 🔊 Kurze Wechselnoten von der Terz zur Quarte ohne Anpassung des Akkords

G

- 🔊 Lange Wechselnoten von der Terz zur Quarte mit Anpassung des Akkords

G G_{sus4} G G_{sus4} G

Vorhalt

Vorhalte sind akkordfremde Töne, die sich eine Sekunde ober- oder unterhalb eines Akkordtons befinden. Sie erfolgen auf einer betonten Taktzeit und erzeugen dadurch Spannung. Diese Spannung wird durch den Wechsel zum Akkordton aufgelöst.

- 🔊 Vorhalte von oben und unten

Es F⁷ B

Vorausnahme, Antizipation

Vorausnahmen erfolgen auf einer unbetonten Taktzeit vor einem Akkordwechsel. Sie sind ein Akkordton des nachfolgenden Akkords und erzeugen dadurch eine Spannung, die mit dem Akkordwechsel aufgelöst wird. Dabei ist es unerheblich, ob die Vorausnahme beim neuen Akkord neu angespielt oder in den neuen Akkord ausgehalten wird.

- 🔊 Antizipation neu angespielt und ausgehalten

F B C⁷ F



Orgelpunkt

Lange ausgehaltene oder stetig wiederholte gleiche Töne in der Bass-Lage, zu denen sich die anderen Stimmen frei bewegen, werden als Orgelpunkt bezeichnet. Der stabile Orgelpunkt bewirkt Ruhe.

Wenn der Orgelpunkt in Bezug zu den anderen Stimmen ein akkordfremder Ton ist, entsteht eine harmonische Spannung.

Orgelpunkt ausgehalten und wiederholt

G/C C G/C F/C G G/C C G/C F/C G C

ausgehalten wiederholt

4 1 4 5 1 4 1 4 5 1 1





Tonleitern Level 1 - 3

Als Grundlage für die Erklärungen zu den speziellen Tonleitern werden im Folgenden die häufigsten Tonleitern aus Level 1 - 3 noch einmal wiederholt.

Dur-Tonleiter - Kirchentonarten Modus I - ionisch

r1 g2 g3 r4 r5 g6 g7 r8

Moll-Modus I - Moll rein - Kirchentonarten Modus VI - äolisch

r1 g2 k3 r4 r5 k6 k7 r8

Moll-Modus II - Moll harmonisch

r1 g2 k3 r4 r5 k6 g7 r8

Moll-Modus III - Moll melodisch

r1 g2 k3 r4 r5 g6 g7 r8

Kirchentonarten Modus II - dorisch

r1 g2 k3 r4 r5 g6 k7 r8



Kirchentonarten Modus III - phrygisch

r1 k2 k3 r4 r5 k6 k7 r8

Kirchentonarten Modus IV - lydisch

r1 g2 g3 ü4 r5 g6 g7 r8

Kirchentonarten Modus V - mixolydisch

r1 g2 g3 r4 r5 g6 k7 r8

Kirchentonarten Modus VII - lokrisch

r1 k2 k3 r4 v5 k6 k7 r8

Pentatonik Modus I - Dur-Pentatonik

r1 g2 g3 r5 g6 r8

Pentatonik Modus II

r1 g2 r4 r5 k7 r8



Bebop Scales

Bebop ist ein Jazzstil im 4/4-Takt mit Fokus auf Improvisation. Er wird meistens in schnellen Tempi gespielt und enthält viele Läufe in Achtelnoten. Für die Bebop-Scales wird ein Modus mit einem chromatischen Durchgangston ergänzt, der aus harmonischen Gründen auf einem Off-Beat erklingt.

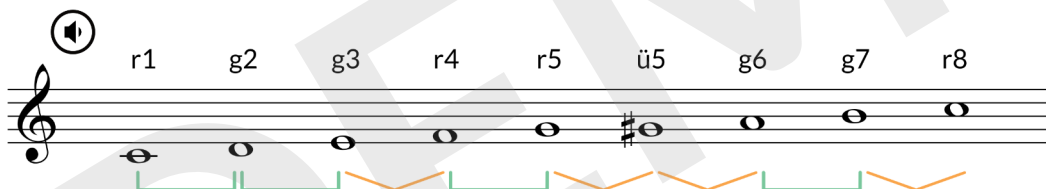
Die Bebop-Scales sind beim Improvisieren entstanden und unterliegen keinen klar definierten Regeln. Sie werden unterschiedlich gehandhabt und im praktischen Spiel spontan verändert. Mit dem zusätzlichen Ton enthalten sie acht Töne. Beginnt die Tonleiter in Achtelnoten auf einem Beat, ist die letzte Note ebenfalls ein Beat. Auf die Beats sollten Akkordtöne erfolgen. Falls dies nicht möglich ist, sollten Avoid Notes (Seite 16) auf den Beats vermieden werden.

Die Logik der Bebop Scales steht in engem Zusammenhang mit dem harmonischen Rhythmus (Seite 50 - 52).

Aus einer Vielzahl von Möglichkeiten folgen hier vier typische Bebop-Scales. Im E-Learning findest du Beispiele, wie die Bebop Scales gespielt werden.

Bebop Scale Dur Lexikon

Modus:	Modus I ionisch
Intervall-Struktur:	r1 – g2 – g3 – r4 – r5 – ü5 – g6 – g7 – r8
Tonschritte:	GT – GT – HT – GT – HT – HT – GT – HT
Verwendung:	Major 7-Akkord



Bebop Scale Dominant Lexikon

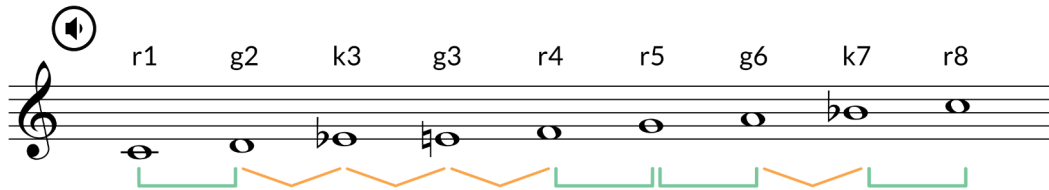
Modus:	Modus V mixolydisch
Intervall-Struktur:	r1 – g2 – g3 – r4 – r5 – g6 – k7 – g7 – r8
Tonschritte:	GT – GT – HT – GT – GT – HT – HT – HT
Verwendung:	Dominant 7-Akkord



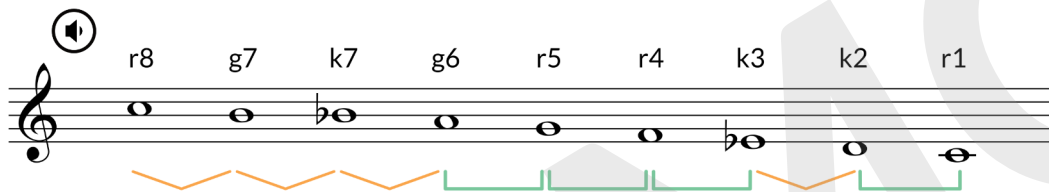


Bebop Scale Dorisch → Lexikon

Modus: Modus II dorisch
Intervall-Struktur: r1 - g2 - k3 - g3 - r4 - r5 - g6 - g7 - r8
Tonschritte: GT - HT - HT - HT - GT - GT - HT - GT
Verwendung: Moll 7-Akkord

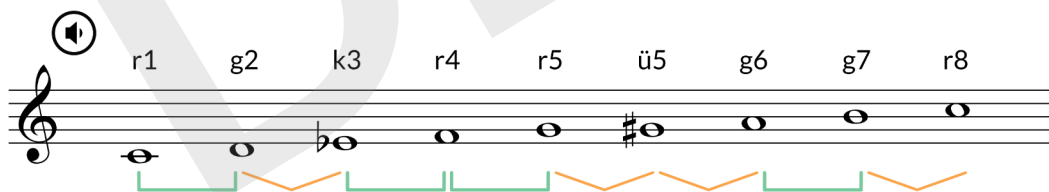


Wird diese Tonleiter beginnend auf einem Beat in Achtelnoten absteigend gespielt, dann erfolgt die grosse Sexte als Avoid Note (Seite 16) auf einem Beat. Um dies zu vermeiden, werden die Tonschritte angepasst.



Bebop Scale Moll → Lexikon

Modus: Moll-Modus III
Intervall-Struktur: r1 - g2 - g3 - r4 - r5 - g6 - k7 - g7 - r8
Tonschritte: GT - HT - GT - GT - HT - HT - GT - HT
Verwendung: Moll Major 7-Akkord



Ergänzende Töne - interessant und wissenswert!

Ist dir aufgefallen, dass die Bebop Scale Moll sowohl die Moll-, als auch die Dur-Terz enthält? Und dass in der Bebop Scale Dominant sowohl die kleine, als auch die grosse Septime enthalten ist? Dieser offensichtliche Regelverstoß basiert nicht auf den eingangs erwähnten, nicht klar definierten Regeln. Es handelt sich um Töne, die auf einen Akkordton führen und als Approaches bezeichnet werden. Mehr über diese Töne erfährst du auf Seite 53 - 54.



K: Zwischendominanten

Bei harmonisch einfacher Musik werden die drei Hauptstufen Tonika, Subdominante und Dominante verwendet (Level 2, Seite 40 - 41). Mit den Nebenstufen können die Hauptstufen ergänzt werden (Level 2, Seite 42). Sie ermöglichen harmonische Variationen und Abwechslung.

Zwischendominanten erzeugen im harmonischen Ablauf kurzfristig Spannung, die mit dem nachfolgenden Akkord aufgelöst wird. Eine Zwischendominante ist ein eingeschobener Dominantsept-Akkord, der sich eine reine Quinte über einer diatonischen Stufe befindet.

Das Prinzip ist die Verbindung V^7 zu I, jedoch mit dem Unterschied, dass sich die Dominanten auf die Stufen II, III, IV, V und VI beziehen. Aus harmonischen Gründen wird für Stufe VII keine Zwischendominante verwendet. Die Erklärung dazu ist auf Seite 62.

Nachfolgend die **Zwischendominanten** für die Stufen II, III, IV, V und VI im diatonischen Raum C Dur. Als Zusatz steht bei der Zwischendominante nach einem Schrägstrich die Stufe, auf die sie sich bezieht. Der besseren Sichtbarkeit halber stehen die Zwischendominanten jeweils im linken Beispiel in der Grundstellung und anschliessend als Umkehrung mit korrekter Stimmführung.

Zwischendominante für Stufe II - A^7 zu D-

II- V^7/II II- V^7/II II-

Zwischendominante für Stufe III - H^7 zu E-

III- V^7/III III- V^7/III III-



Zwischendominante für Stufe IV – C⁷ zu F

IV V⁷/IV IV V⁷/IV IV

Zwischendominante für Stufe V – D⁷ zu G

V V⁷/IV V V⁷/IV V

Zwischendominante für Stufe VI – E⁷ zu A-

VI- V⁷/VI VI- V⁷/VI VI-



I VI- IV II- V⁷ I in direkter Verbindung



①

F D- B G- C⁷ F

I VI- IV II- V⁷ I

I VI- IV II- V⁷ I mit Zwischendominanten



①

F A⁷/E D- F⁷/C B

I V⁷/VI VI- V⁷/IV IV

D⁷/A G- G⁷/H C⁷ F

V⁷/II II- V⁷/IV V⁷ I

Slash-Akkorde und Bezug der Zwischendominante zur Stufe

Die Akkord-Bezeichnungen über dem Liniensystem zeigen nach dem Slash die Bass-Töne der Umkehrung (Level 2, Seite 39).

Bei den Stufen-Bezeichnungen unterhalb des Liniensystems ist bei Zwischendominanten die Angabe nach dem Slash die Stufe, auf die sich die Zwischendominante bezieht.



Die nachfolgenden Beispiele enthalten **Zwischendominanten** für **Stufe V**, **Stufe IV** und **Stufe VI**. Eine **Zwischendominante** im zweiten Beispiel wird **nicht aufgelöst**.

Gott lebet noch (Johann Sebastian Bach, BWV 320)



Chord progression for **Gott lebet noch** (Johann Sebastian Bach, BWV 320):
System 1: G⁷/D (V⁷/IV) → C (V)
System 2: D⁷/A (V⁷/VI) → G⁻ (VI⁻) → G⁷/D (V⁷/IV) → C (V)

Ach Gott und Herr (Johann Sebastian Bach, BWV 714)



Chord progression for **Ach Gott und Herr** (Johann Sebastian Bach, BWV 714):
System 1: D⁷ (V⁷/IV) → G (V) → C⁷ (V⁷/IV) → F (IV) → D⁷ (V⁷/IV) → G (V) → D⁷ (V⁷/IV) → G (V)
System 2: D⁷ (V⁷/IV) → G (V) → D⁷ (V⁷/IV) → E⁷ (V⁷/VI) → A⁻ (VI⁻)



M: Secondary Dominants

Wie im Kapitel Zwischendominanten - Secondary Dominants auf Seite 39 erwähnt, werden die Secondary Dominants in Bezug zu ihren diatonischen Stufen in Vierklängen behandelt. Als Teil der modernen Harmonielehre werden die englischen Bezeichnungen verwendet.

Primary Dominant

Die Primärdominante oder Primary Dominant befindet sich auf Stufe V eines diatonischen Raumes. Sie enthält eine dominantische Spannung, die mit dem Wechsel auf Stufe I aufgelöst werden kann (Level 3, Seite 17 - 19).

Eine korrekte Auflösung wird in der harmonischen Analyse mit einem **geschwungenen Pfeil** von **Stufe V** auf **Stufe I** markiert (Level 3, Seite 58).

Im Hinblick auf die nachfolgende Erweiterung der Dominanten wird in der Analyse zusätzlich die Stufe angegeben, auf die sich die Dominante im Quintfall auflösen würde. In diesem Fall ist es die Primärdominante **V⁷**, die sich auf **Stufe I** bezieht.

Secondary Dominants

Mit Ausnahme von Stufe VII kann für alle anderen diatonischen Stufen **II**, **III**, **IV**, **V** und **VI** eine **Dominante** gebildet werden. Obwohl die **Secondary Dominants** nicht-diatonische Töne enthalten, werden sie als erweiterte Bestandteile des entsprechenden diatonischen Raums behandelt.

Secondary Dominant für Stufe II - V⁷/II zu II⁻⁷



Secondary Dominant für Stufe III - V^7/III zu $III-7$

III-7 V^7/III III-7 V^7/III III-7

Secondary Dominant für Stufe IV - V^7/IV zu $IV^{\Delta 7}$

$IV^{\Delta 7}$ V^7/IV $IV^{\Delta 7}$ V^7/IV $IV^{\Delta 7}$

Secondary Dominant für Stufe V - V^7/IV zu V^7

V^7 V^7/IV V^7 V^7/IV V^7

Secondary Dominant für Stufe VI – V^7/VI zu VI^{-7}

Diagram illustrating the secondary dominant for Stufe VI in C major. The sequence shows the progression from VI^{-7} (A⁻⁷) to V^7/VI (E⁷) and back to VI^{-7} (A⁻⁷).

Ausnahme Stufe VII

Hauptgrund für das Fehlen einer Secondary Dominant für Stufe VII ist der Umstand, dass der Grundton dieser Secondary Dominant eine reine Quinte oberhalb von Stufe VII nicht-diatonisch ist. Zudem enthält sie mit der grossen Terz und der reinen Quinte zwei weitere nicht-diatonische Töne und klingt daher unpassend und fremdartig.

Diagram illustrating the secondary dominant for Stufe VII in B major. The sequence shows the progression from VII_{\emptyset}^7 (B \emptyset^7) to V^7/VII (F \sharp^7) and back to VII_{\emptyset}^7 (B \emptyset^7).

Secondary Dominants in Level 3

In Level 3 konnten bei den Themen II V I in Moll (Level 3, Seite 57) und Subdominanten-Kadenz (Level 3, Seite 60) zwei Dominanten noch nicht erklärt werden. Mit dem Wissen über die Secondary Dominants kann der Akkord G⁷ im untersten Beispiel auf Seite 57 als Secondary Dominant auf Stufe VI analysiert werden. Der Akkord C⁷/_E auf Seite 60 im untersten Beispiel ist Secondary Dominant V^7/IV mit der Terz im Bass.

Bezug der Dominante – interessant und wissenswert!

Achte auf die unterschiedlichen Angaben nach dem Slash: Bei einem Slash-Chord ist es der unterste Ton, bei den Secondary Dominants der Bezug zur Stufe.



Nachfolgend die **Primary Dominant** und alle **Secondary Dominants** des diatonischen Raumes G Dur.



The diagram illustrates the diatonic space of G major. The first system shows the primary dominant G and its secondary dominants: D⁷ (V⁷), G^{Δ7} (I^{Δ7}), E⁷ (V⁷/II), A⁻⁷ (II⁻⁷), F^{#7} (V⁷/III), and B⁻⁷ (III⁻⁷). The second system shows the remaining secondary dominants: G⁷ (V⁷/IV), C^{Δ7} (IV^{Δ7}), A⁷ (V⁷/V), D⁷ (V⁷), B⁷ (V⁷/VI), and E⁻⁷ (VI⁻⁷). Arrows indicate the resolution of each secondary dominant to its corresponding diatonic chord.

Hymn To Freedom (Oscar Peterson)

Diese Jazz-Ballade enthält mehrere **Secondary Dominants**. Eine **korrekte Auflösung** ist mit einem **türkisfarbenen Pfeil** markiert. Die **Primary Dominant am Schluss** hat einen **grünen Pfeil**, weil sie sich bei der Wiederholung auf den ersten Akkord auf Stufe I auflöst.



The notation shows the chord progression for 'Hymn To Freedom' in B^b major. The chords and their resolutions are: B^b (I) to D⁷ (V⁷/VI) to G⁻ (VI⁻); G⁻ to B^{b7} (V⁷/IV) to E^b (IV); E^b to E^{o7} (#IV^{o7}); E^{o7} to B^b/F (I/5); B^b/F to B^{b7} (V⁷/IV); B^{b7} to E^b (IV); E^b to E^{o7} (#IV^{o7}); E^{o7} to B^b/F (I/5); B^b/F to D⁷ (V⁷/VI) to G⁻ (VI⁻); G⁻ to C⁷ (V⁷/IV) to F⁷ (V⁷); F⁷ to B^b (I). A green arrow marks the resolution from C⁷ to F⁷, and another green arrow marks the resolution from F⁷ to B^b.

Der Akkord E^{o7} auf Stufe #IV in Takt 3 und 5 wurde in **musik-wissen - easy to learn** bis jetzt noch nicht behandelt. Die Erklärung folgt im Kapitel Diminished 7-Akkord auf Seite 74 - 77.



Don't Know Why (Norah Jones)

Die beiden Hauptteile dieses Pop-Songs enthalten mehrere **Secondary Dominants**. Mit Ausnahme der beiden V^7/I in Takt 11 und 15 werden alle anderen aufgelöst. Interessant sind die beiden Stufen VI^{-7} in Takt 3 und 7, die als Related Two zur nachfolgenden Secondary Dominant verwendet werden.

The musical score for "Don't Know Why" is presented in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb). The first two staves show the vocal melody with the following chord symbols: Bb , $Bb\Delta^7$, Bb^7 , $Eb\Delta^7$, D^7 , G^{-7} , C^7 , F^7_{sus4} , Bb . The first staff includes secondary dominant annotations: $I\Delta^7$ (under $Bb\Delta^7$), V^7/IV (under Bb^7), $IV\Delta^7$ (under $Eb\Delta^7$), V^7/VI (under D^7), VI^{-7} (under G^{-7}), V^7/IV (under C^7), V^7_{sus4} (under F^7_{sus4}), and I (under Bb). The second staff repeats the melody with similar annotations: $I\Delta^7$, V^7/IV , $IV\Delta^7$, V^7/VI , VI^{-7} , V^7/IV , V^7_{sus4} , and I . The third and fourth staves show the bass line with chord symbols: G^{-7} , C^7 , F^7 , G^{-7} , C^7 , F^7 . Annotations include VI^{-7} (under G^{-7}), V^7/IV (under C^7), and V^7 (under F^7).

We Wish You A Merry Christmas (aus dem 16. Jahrhundert, Komponist unbekannt)

The musical score for "We Wish You A Merry Christmas" is presented in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff shows the vocal melody with chord symbols: A , D , B^7 , E^7 . Annotations include I (under A), IV (under D), V^7/IV (under B^7), and V^7 (under E^7). The second staff shows the bass line with chord symbols: $C\#^{7b9}$, $F\#^{-7}$, B^{-7} , E^7 , A . Annotations include V^{7b9}/III (under $C\#^{7b9}$), VI^{-7} (under $F\#^{-7}$), II^{-7} (under B^{-7}), V^7 (under E^7), and I (under A).



M: Dominanten-Sequenz

Für das direkte Aneinanderreihen von mehreren Dominantsept-Akkorden existieren mehrere Bezeichnungen wie z.B. Sequenzdominanten, Dominantenketten, Extended-Dominant, Chain of Dominants usw. Weil es sich um eine Sequenz handelt, in der ausschliesslich Dominanten vorkommen, wird in **musik-wissen - easy to learn** der Begriff Dominanten-Sequenz verwendet.

Die kleinste Form einer Dominanten-Sequenz ist die Verbindung Secondary Dominant V^7/V zu V^7/I . Im nachfolgenden Beispiel wird die Abfolge V^7/V zu V^7/I mit der Auflösung zu $I^{\Delta 7}$ beendet.

Diagram illustrating a short dominant sequence. The treble clef shows chords E_b^7 , F^7 , B_b^7 , and $E_b^{\Delta 7}$. The bass clef shows notes E_b , B_b , and B_b . Arrows indicate the progression from V^7/V to V^7 to $I^{\Delta 7}$.

Weil diese Abfolge in einem abgeschlossenen harmonischen Zusammenhang stattfindet, gilt sie noch nicht als Dominanten-Sequenz.

Eine Dominanten-Sequenz entsteht, wenn statt einer Auflösung weitere Dominanten im Quintfall erfolgen. Diese Abfolge kann endlos weitergeführt werden. Nachfolgend das Beispiel einer Dominanten-Sequenz, die von C^7 aus über den gesamten Quintenzirkel führt.

Diagram illustrating a full circle of fifths dominant sequence. The treble clef shows chords C^7 , F^7 , B_b^7 , E_b^7 , A_b^7 , D_b^7 , G_b^7 , $F\#^7$, B^7 , E^7 , A^7 , D^7 , G^7 , and C^7 . The bass clef shows notes C , F , B_b , E_b , A_b , D_b , G_b , $F\#$, B , E , A , D , G , and C . A note in the bass clef for $F\#^7$ is marked as an enharmonic interchange (enharmonische Verwechslung) to $F\#^7$.

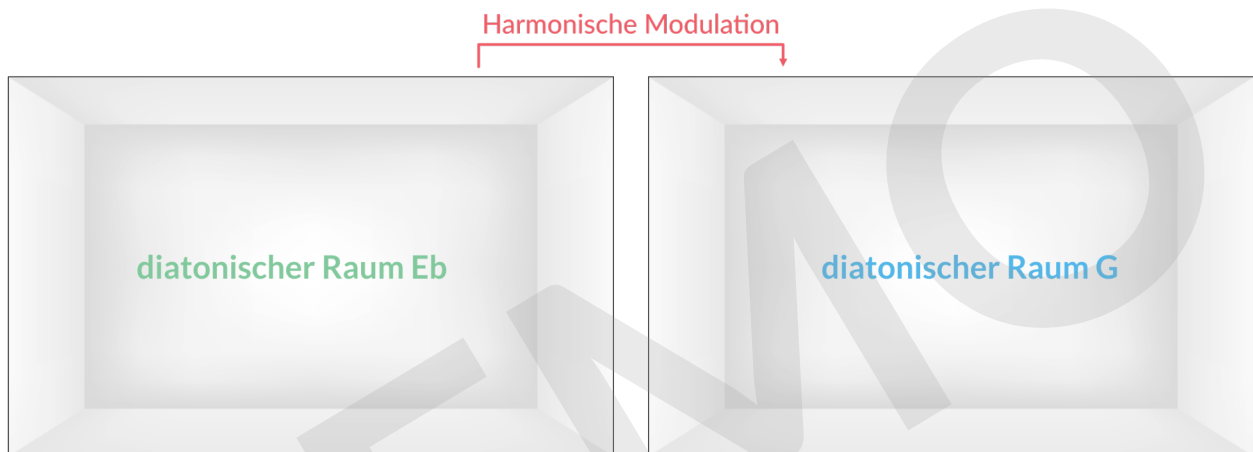


M: Harmonische Modulation

Metrische Modulation ist der Überbegriff für alles, was mit dem Wechsel von Tempo und Taktart zusammenhängt (Level 3, Seite 72 - 73). Als Harmonische Modulation wird der Wechsel von diatonischen Räumen (Level 2, Seite 12 - 13) definiert. Sehr oft wird dafür auch nur der Begriff Modulation verwendet.

Eine **Harmonische Modulation** ist gegeben, wenn anhand von Akkorden und Verbindungen ein eindeutiger **Wechsel eines diatonischen Zentrums** in **ein anderes diatonisches Zentrum** festgestellt werden kann.

Dabei ist es unerheblich, wie lange ein neues diatonisches Zentrum gilt. Ebenso ist nicht vorgegeben, ob weitere Harmonische Modulationen in andere diatonische Zentren oder zurück in das ursprüngliche diatonische Zentrum vorkommen müssen.



Vorzeichen und Versetzungszeichen

Bei Harmonischen Modulationen müssen die Vorzeichen nicht zwingend gewechselt und dem neuen diatonischen Raum angepasst werden. Bei kurzen Modulationen innerhalb eines Stücks oder Teils wird meistens darauf verzichtet. Ein neuer diatonischer Raum verursacht in diesem Fall Versetzungszeichen und/oder Auflösungszeichen.

Harmonische Analyse

Bei der Harmonischen Modulation wird das neue diatonische Zentrum in einem Kreis notiert. Von diesem Zeitpunkt an beziehen sich alle Akkorde auf die Stufen des neuen diatonischen Zentrums.



Möglichkeiten für Harmonische Modulationen

Es gibt drei Möglichkeiten für Harmonische Modulationen:

- Direct Modulation
- Pivot Chord Modulation
- Independent Modulation

Direct Modulation

Wie es der Name vermuten lässt, erfolgt diese Harmonische Modulation unmittelbar und direkt. Der vorherige diatonische Raum kann mit Stufe I abgeschlossen sein oder auf einer beliebigen anderen diatonischen Stufe enden.

Die Direct Modulation ist klanglich die frontalste Harmonische Modulation und meistens gut wahrnehmbar. Das Gehör kann jedoch mit einer gezielten Melodie-Linie oder einem passenden Begleitsatz getäuscht und unmerklich in den neuen diatonischen Raum geführt werden.

Blue Bossa (Kenny Dorham)

Dieser Jazz-Standard beginnt im **diatonischen Zentrum C Moll** und moduliert nach acht Takten **direkt nach Db Dur**. Nach vier Takten wechselt das diatonische Zentrum **direkt** zurück **nach C Moll**.



The musical score illustrates the harmonic modulation in 'Blue Bossa'. It is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system is in C minor (C-), with chords I- and IV-. The second system is in Db major (Eb-7, Ab7, DbA7), with chords II-7 and V7. The third system is in C minor (Dø7, G7b9, C-), with chords IIø7 and V7b9. The fourth system is also in C minor (Dø7, G7b9, C-), with chords IIø7 and V7b9. Arrows indicate the progression of chords between systems.



Pivot Chord Modulation

Pivot bedeutet übersetzt Drehpunkt oder Achse. Für diese Harmonische Modulation trifft der Begriff Drehpunkt exakt zu, denn während einer unbestimmten Dauer können die Akkorde sowohl dem vorangegangenen als auch dem nachfolgenden diatonischen Zentrum zugeordnet und entsprechend analysiert werden.

Während den Pivot Chords wird die Harmonische Modulation nicht als solche wahrgenommen. Dies geschieht erst nach der Etablierung des neuen diatonischen Raumes. Das Gehör wurde getäuscht und der Effekt ist vergleichbar, wie wenn man im Strassenverkehr links signalisieren und rechts abbiegen würde. Deshalb ist die Pivot Chord Modulation eine subtile und smarte Modulation.

You Are The Sunshine Of My Life (Stevie Wonder)

Im Verse dieses Pop-Songs wechselt der diatonische Raum mit **Pivot Chord Modulation** von **C Dur** nach **A Dur**. Das Gehör hätte anhand der **Stufen VII \emptyset ⁷ V⁷/vi** jedoch A Moll erwartet. Mit einer weiteren **Pivot Chord Modulation** wechselt der diatonische Raum zurück nach **C Dur**.

Die zwei Takte A- und der Akkord D⁷ in der vierten Linie beruhen auf Modal Interchange und enthalten eine Line-Clichés (Seite 95 - 96).

The musical score illustrates the harmonic modulation in 'You Are The Sunshine Of My Life'. It is divided into five systems, each with a treble clef staff and a Roman numeral analysis staff below it. The background colors indicate the key signature: yellow for C major, green for A major, and blue for A major.

- System 1 (C major):** Chords: C Δ ⁷, D⁻⁷, G⁷, C Δ ⁷, D⁻⁷, G⁷. Analysis: I Δ ⁷, II⁻⁷, V⁷, I Δ ⁷, II⁻⁷, V⁷. Arrows show the pivot from G⁷ to C Δ ⁷ and from G⁷ to D⁻⁷.
- System 2 (A major):** Chords: C Δ ⁷, D⁻⁷, G⁷, B \emptyset ⁷, E⁷. Analysis: I Δ ⁷, II⁻⁷, V⁷, VII \emptyset ⁷, V⁷/vi. Arrows show the pivot from G⁷ to B \emptyset ⁷ and from E⁷ to B \emptyset ⁷.
- System 3 (A major):** Chords: A Δ ⁷, B⁻⁷, E⁷, A-, A- Δ ⁷, A⁻⁷, A⁻⁶. Analysis: I Δ ⁷, II⁻⁷, V⁷, I-, I- Δ ⁷, I⁻⁷, I⁻⁶. Arrows show the pivot from E⁷ to A- and from A- to A- Δ ⁷.
- System 4 (A major):** Chords: D⁷, D⁻⁷, G⁷. Analysis: IV⁷, II⁻⁷, bVII⁷, II⁻⁷, V⁷. Arrows show the pivot from D⁷ to D⁻⁷ and from G⁷ to D⁻⁷.
- System 5 (C major):** Chords: C Δ ⁷. Analysis: I Δ ⁷. An arrow shows the pivot from D⁻⁷ to C Δ ⁷.



Training für Ebene 1 und Ebene 2

Es gibt mehrere Möglichkeiten, sich die rhythmische Stabilität und das Gefühl für den Puls und die Unterteilungen anzueignen. Das Training in **musik-wissen – easy to learn** basiert auf einem Grundschrift, auf den mit Sprache und Bewegung die Positionen der Unterteilungen praktiziert und dadurch gefühlsmässig realisiert und trainiert werden. Im Weiteren werden diese Elemente visualisiert. Die Informationen für dieses Training sind im E-Learning zu finden.

Formengefühl

Das gefühlsmässige Realisieren von längeren Perioden ist im Grunde eine vierte rhythmische Ebene. Ein gutes Formengefühl ist für die fortgeschrittene Improvisation zwingend. Doch auch für alle anderen Musizierenden hilft das Formengefühl dabei, Musik besser wahrzunehmen und umzusetzen.

Die wichtigste Voraussetzung für das Training des Formengefühls ist die absolute Sicherheit bei Ebene 1. Der stabile Puls bildet das Fundament, um Takte zu multiplizieren und diese längeren Perioden gefühlsmässig ohne zu zählen zu realisieren.

Spannung und Entspannung im rhythmischen Ablauf

Im Kapitel Harmonischer Rhythmus (Seite 50 - 52) wird die Regelmässigkeit der betonten und unbetonten Taktzeiten im Zusammenhang mit Entspannung und Spannung erklärt. Sehr oft wird dieses Wechselspiel im harmonischen Bereich angewendet, indem während rhythmisch spannenden Zeiten spannende Akkorde erfolgen.

Es ist naheliegend, für das Training des Formengefühls dieses Wechselspiel zu integrieren, indem man sich an den Spannungsbögen orientiert.

Spannungsbogen 1 Takt

Nach einem ersten, betonten Beat wird über die Dauer eines Takts Spannung aufgebaut, die auf dem nächsten ersten, betonten Beat aufgelöst wird.



Spannungsbogen 2 Takte

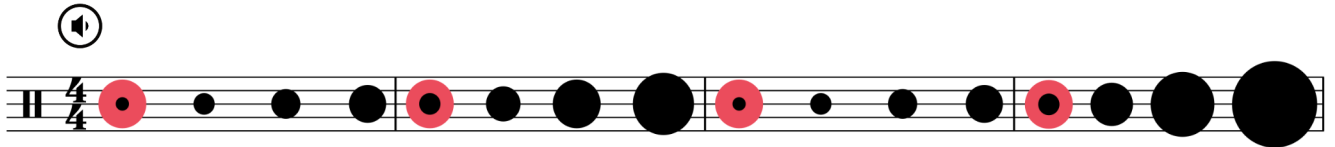
Wird dieser zeitlich vorwärts gerichtete Spannungsaufbau auf zwei Takte ausgeweitet, dann enthält jeweils der zweite Takt mehr Intensität als der vorangegangene.





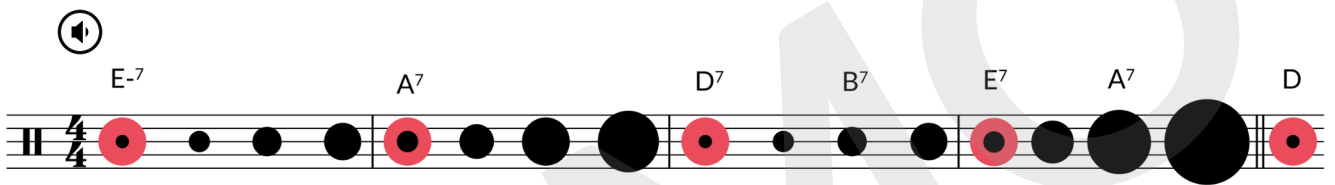
Spannungsbogen 4 Takte

Bei der Ausweitung des Spannungsaufbaus auf zwei Gruppen mit zwei Takten enthält die zweite Gruppe mehr Intensität als der vorangegangene. Daraus resultiert, dass bei vier Takten der letzte Pulsschlag des vierten Takts die grösste Spannung enthält.



Spannungsbogen 4 Takte in Kombination mit Harmonik

Wie erwähnt, kann die Steigerung der Spannung mit gezielten Harmonien unterstützt werden. Dieses Beispiel zeigt die letzten vier Takte eines Blues mit Turnaround in den letzten zwei Takten (Seite 72 - 76) und mit Auflösung auf D im fünften Takt.



Im E-Learning sind weitere Übungen für die Erarbeitung des Formengefühls zu finden.



Spieltechniken

Allgemeine Spieltechniken

Vibrato, vibr., vib.

Ein Vibrato entsteht durch eine wiederkehrende, geringfügige Veränderung der Tonhöhe eines gehaltenen Tons. Töne mit Vibrato werden als lebendig und ausdrucksstark wahrgenommen. Die Verwendung von Vibrato ist abhängig von Instrument und/oder Musikstil.

Bei klassischen Streichinstrumenten wird Vibrato sehr oft auch ohne entsprechende Angabe gespielt. Bei Instrumenten und/oder Musikstilen, bei denen gerade ausgehaltene Töne die Norm sind, wird Vibrato mit einer entsprechenden Angabe verlangt. Sehr oft wird dabei die Art des Vibratos (Geschwindigkeit, Veränderung der Tonhöhe) bei der Probearbeit definiert.

Ghost Note

Ghost Notes werden in einer Art gespielt, dass sie leise, wie verschluckt oder wie es der Name vermuten lässt, als Geisternoten klingen. Sie werden in **Klammern** oder mit **Kreuz-Notenköpfen** notiert.



Streichinstrumente

Flageolett

Durch gezieltes Greifen von Saiten erklingt diese nicht in der Grundschwingung, sondern mit einem ihrer Obertöne (Level 3, Seite 62 - 64). Diese hohen Töne werden als Flageoletts bezeichnet.



Blasinstrumente

🔊 Flatterzunge, fluttertongue, flutter, flutt., frutallo

Durch das Bilden eines R-Lautes entsteht ein ratternder, knatternder Ton.

🔊 Multiphonic

Bei Multiphonics erklingt durch bestimmte Griff- und/oder Blastechniken gleichzeitig mehr als ein Ton. Dabei entsteht ein geräuschartiger, scharrender Ton. Wohlklingendere Multiphonics können durch gleichzeitiges Singen eines bestimmten Tons erzeugt werden.

Beim Growling-Effekt wird ebenfalls gleichzeitig ein Ton gesungen. Das Ziel beim Growling ist jedoch nicht ein wohlklingender Ton, sondern ein scharrender, der Flatterzunge ähnlicher Ton.

🔊 Zirkularatmung, Permanentatmung, Kreisatmung

Mit Hilfe der Zirkularatmung kann ein Ton beliebig lang und ohne abzusetzen gespielt werden.

🔊 Klappengeräusche, Keylicks

Klappengeräusche oder Keylicks entstehen durch schnelles und hartes Schliessen der Klappen.

🔊 Glissando

Ein Glissando ist eine kontinuierliche, gleitende Veränderung der Tonhöhe beim Verbinden von zwei Tönen. Ein ähnlicher Effekt ist das Portamento, das hauptsächlich in der klassischen Musik zu finden ist und ursprünglich beim Gesang verwendet wurde.

Sogenannte echte Glissandi sind Glissandi ohne hörbare Tonstufen. Sie sind nur auf Instrumenten möglich, die nicht auf bestimmte Tonhöhen festgelegt sind. Dazu zählen Zugposaune, Zugtrompete, Kolbenflöte, Pauke (Kesselpauke), Saiteninstrumente ohne Bünde, Synthesizer, die menschliche Stimme usw.

Mit Instrumenten, die auf bestimmte Tonhöhen festgelegt sind, kann ein Glissando-ähnlicher Effekt erzeugt werden. Die Definition des Tonmaterials kann diatonisch oder chromatisch sein. Oder man spielt Tonfolgen, die auf dem entsprechenden Instrument fließend gespielt werden können.

🔊 Flageolett (Saxophone)

Durch gezielte Griffe kann der Tonumfang bei Saxophonen erweitert werden. Diese Töne werden als Flageoletts oder Top Tones bezeichnet.



K: Sinfonie

Im 17. Jahrhundert wurde der Begriff Sinfonia für Overtüren und Zwischenspiele in Opern und Oratorien (Level 3, 101) verwendet. Es waren instrumentale Werke für Orchester, die nur selten mit Gesang ergänzt wurden.

Sie enthielten bereits eine dreiteilige Form mit der Abfolge schnell – langsam – schnell. Ab 1740 entwickelte sich die klassische Sinfonie mit einem vierten Satz. Sinfonien sind im Grunde genommen Sonaten für Orchester. Nachfolgend die vier Sätze und deren wichtigsten Merkmale:

1. Satz

- Mässig schnelles Tempo
- Sonatensatzform (Level 3, Seite 99)
- Ursprüngliches Zentrum der klassischen Sinfonie

2. Satz

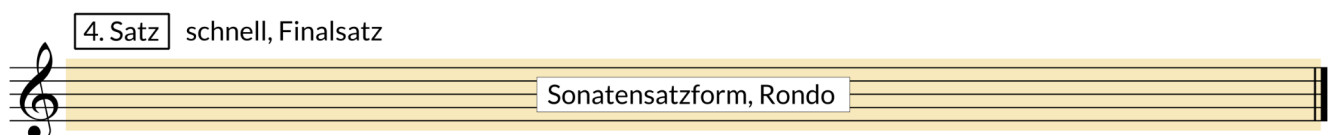
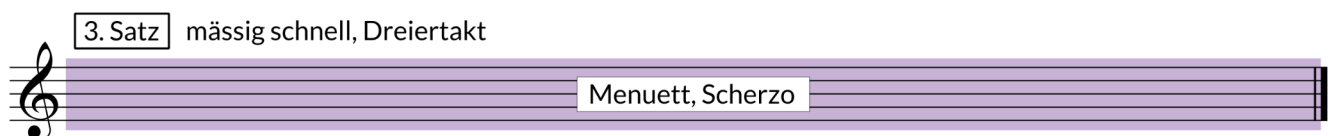
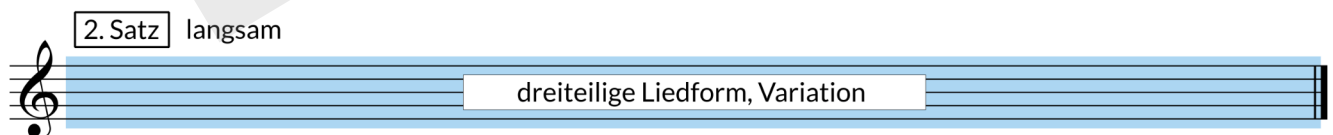
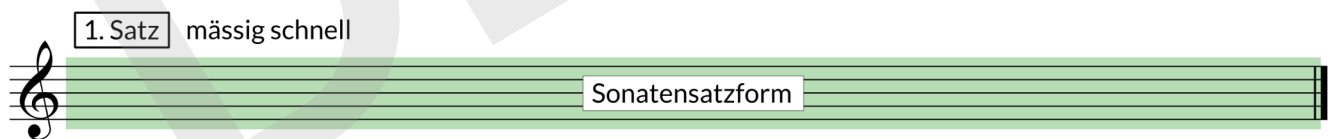
- Langsames Tempo
- Dreiteilige Liedform (Level 1, Seite 65 - 66) oder Variation (Level 3, Seite 94 - 95)

3. Satz

- Mässig schnelles Tempo
- Im Dreiertakt
- Menuett oder Scherzo (Level 2, Seite 89)

4. Satz – Finalsatz

- Sehr schnelles Tempo
- Rondo (Level 3, Seite 93 - 94) oder Sonatensatzform (Level 3, Seite 99)
- Übernahm im Laufe der Zeit die Bedeutung als Zentrum der klassischen Sinfonie





Concerto Grosso

Eine solistische Gruppe, das Concertino steht einem grösseren Ensemble gegenüber, das als Ripieno bezeichnet wird. Der Begriff tutti wird unterschiedlich verwendet. Oftmals steht er für das gleichzeitige Spielen beider Gruppen, wird aber auch als alternative Bezeichnung für das Ripieno benutzt.

Form

Das Concerto Grosso entstand als Erweiterung der Sonate und besteht meistens aus vier Sätzen in der Abfolge langsam – schnell – langsam – schnell. Es existieren auch Werke mit anderen Abfolgen und/oder einer anderen Anzahl Sätze. Nachfolgend ein Beispiel für ein Concerto Grosso mit vier Sätzen.

1. Satz langsam, grave – z.B. Adagio

2. Satz schnell, lebhaft – z.B. Allegro

3. Satz langsam, lyrisch – z.B. Adagio

4. Satz schnell, lebhaft, tanzartig – z.B. Vivace, Presto

Beispiele für Concerti Grossi:

- Concerto Grosso – Opus 6, No. 12 (Georg Friedrich Händel)
- Concerto Grosso (Vittorio Giannini)
- Concerto Grosso – Opus 6, No. 8 (Arcangelo Coelli)
- Concerto Grosso (Ralph Vaughan Williams)



Solo-Konzert

Im Gegensatz zum Concerto Grosso steht nicht eine solistische Gruppe, sondern ein einzelnes Instrument im Mittelpunkt. Bevorzugte Solo-Instrumente sind unter anderem Klavier, Violine, Trompete, Oboe und Klarinette. Die Instrumentalist*innen zeigen dabei ihr musikalisches Können.

Die solistische Virtuosität war ein Hauptgrund dafür, dass Solo-Konzerte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Attraktion für ein breites Publikum wurden. Eine weitere Besonderheit des Solo-Konzerts ist die Kadenz. Dies ist eine offene Passage, in der ohne Begleitung das instrumentale Können demonstriert werden kann.

Form

Solo-Konzerte bestehen sehr oft aus drei Sätzen in der Abfolge schnell – langsam – schnell. Es existieren auch Solo-Konzerte mit anderen Abfolgen und/oder einer anderen Anzahl Sätze. Nachfolgend ein Beispiel für ein Solo-Konzert in drei Sätzen.

1. Satz schnell
Sonatensatzform mit Kadenz

2. Satz langsam
dreiteilige Liedform

3. Satz schnell
Rondo

Beispiele für Solo-Konzerte:

- Konzert für Trompete und Orchester in Es Dur (Joseph Haydn)
- Violinenkonzert in D Dur (Ludwig van Beethoven)
- Konzert für Solo-Perkussion und grosses Orchester (Markus Lehmann-Horn)

Kadenz

Oft bilden Kadenzen die Höhepunkte von Sätzen und/oder Konzerten. Während einer Kadenz pausiert das Orchester und das Solo-Instrument spielt solistisch eine längere Passage. In den Noten wird dies oft mit der Anmerkung *cadenza ad libitum* vermerkt.

Ursprünglich stand bei den Kadenzen nur eine Akkordangabe, über die improvisiert wurde. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden Kadenzen vermehrt notiert. Einerseits von den Komponist*innen der Werke, jedoch auch von verschiedenen Solist*innen, welche die Noten ihrer Kadenzen teilweise auch zum Verkauf anboten. In der heutigen Zeit werden fast ausschliesslich notierte Kadenzen gespielt.



Solo-Konzert mit Thema und Variationen

Eine besondere Form des Solo-Konzerts ist das Thema mit Variationen (Level 3, Seite 94 - 95). Dabei wird ein Thema vorgestellt, das anschliessend in verschiedenen Variationen präsentiert wird. In notierten Kadenzen wird das solistische Können demonstriert. Zusätzliche Teile wie Introduction, Finale usw. ergänzen das Konzert.

Das nachfolgende Beispiel zeigt die ersten Takte des Themas und der Variationen aus dem Konzert für Klarinette und Orchester von Gioacchino Rossini.

Introduction, Thema und Variationen für Klarinette und Orchester (Gioacchino Rossini)

Thema – Allegretto

Variation 1 – Più Mosso

Variation 2



Variation 3

Largo Minore

Maggiore

Beispiele für Solo-Konzerte mit Thema und Variationen:

- Variationen für Klarinette und kleines Orchester (Gioacchino Rossini)
- Variationen über "Der Karneval von Venedig" (Jean-Baptiste Arban)

• X

• X



Komposition und Arrangement

In Level 2, Seite 103 findet sich eine einfach gehaltene Erklärung über Komposition und Arrangement. Nur wenige, die sich intensiv mit Musik beschäftigen, werden sich hauptsächlich dem Umsetzen von eigenen Kompositionen widmen.

Als Musik-Lehrperson an einem Gymnasium ist es möglich, dass das Thema Songwriting zu einem Bestandteil des Unterrichts wird. In **musik-wissen – easy to learn** wird dieses Thema in Level 3, Seite 122 - 123 sowie weiteren Informationen im E-Learning behandelt und in Level 4, Seite 165, weitergeführt.

Viele Musizierende werden mit der Aufgabe konfrontiert, Arrangements von Musikstücken für bestimmte Besetzungen bereitzustellen. Für gebräuchliche Instrumentierungen wird man oft im Handel oder im Internet fündig. Doch bei unüblichen Instrumentierungen ist sehr oft eine Nachbearbeitung erforderlich und es ist einfacher, gleich ein komplett neues Arrangement zu erstellen.

Aus diesem Grund ist es wichtig, dass man sich ein Basiswissen über das Arrangieren aneignet, um bei Bedarf ein bestehendes Arrangement optimieren oder ein neues Arrangement erstellen zu können.

Variable Informationen und Parameter

Das gewählte Musikstück mit Melodie, Gegenmelodien, Harmonien, wichtigen Figuren (z.B. Bass- und/oder Begleit-Figuren), Text usw. ist das Basismaterial für ein Arrangement. Doch bevor die eigentliche Arrangier-Arbeit beginnen kann, müssen weitere Informationen beschafft und grundlegende Parameter definiert werden.

Länge des Arrangements

Mit einer mehr oder weniger fix definierten Länge des Arrangements wird der Ablauf geplant. Dabei wird auch das Tempo so genau wie möglich definiert. Diese Informationen haben Auswirkungen auf verschiedene Bereiche:

- Form, Struktur
- Wiederholungen

usw.

Besetzung und musikalisches Niveau der Spielenden

Die Art der Besetzung bestimmt den Klangkörper und setzt erste Leitplanken für die Arbeit. Ein gutes Arrangement überzeugt nicht durch komplexe Melodien und Rhythmen. Es ist auf die Spielenden massgeschneidert und gut spielbar. Das Arrangement soll Lust und nicht Frust erzeugen. Aus diesem Grund müssen die nachfolgenden Parameter zwingend bekannt sein:

- Besetzung, Instrumentierung
- Niveau der Spielenden, eventuell Register und/oder Stimmen-bezogen definiert
- Möglicher Stimmumfang, vor allem bei Blechblasinstrumenten
- Lesefähigkeiten, vor allem bei Tuba, Posaune, Rhythm Section (z.B. ist eine Slash-Notation möglich?)



Diese Informationen beeinflussen die gesamte Arbeit, sind jedoch zu Beginn für die Definition der Tonart sehr wichtig. Dabei müssen immer auch die transponierenden Instrumente im Blick behalten werden. Erst wenn alle variablen Informationen und Parametern vorliegen, kann mit der eigentlichen Arrangier-Arbeit begonnen werden.

Arrangier-Arbeit

Von aussen betrachtet scheint das Arrangieren eine Arbeit zu sein, die zu einem Grossteil mit Kreativität erledigt werden kann. Oftmals realisiert man nach kurzer Zeit, dass man den variablen Informationen und Parametern nur mit Kompromissen gerecht werden kann.

Das Einhalten von weiteren Leitplanken (Harmonik, Stimmführung usw.) und das Beachten von Tipps und Hinweisen (Melodie und Gegenmelodie, Kontrapunkt usw.) scheint die Kreativität noch weiter einzuschränken.

Es ist wichtig, sich dabei immer vor Augen zu halten, dass die ersten Arrangierarbeiten meistens auch die schwierigsten und aufwändigsten sind. Im Stil von Trial and Error (Versuch und Irrtum) müssen immer wieder Ideen ausprobiert und verworfen werden. Dazu eignet sich der Notensatz am Computer hervorragend (Level 3, Seite 115).

Als Ausgangslage für ein Arrangement empfiehlt sich eine leere Partitur, die im obersten System mit den vorhandenen Informationen (z.B. Melodien und Akkorde) ergänzt ist. Diese Linie dient zur Orientierung und beim Notensatz am Computer als Quelle für Kopieren und Einfügen.

Oftmals steht ein mehrstimmiger Satz zur Verfügung, der auf die verschiedenen Instrumente verteilt werden muss.

Ach Gott und Herr (Johann Sebastian Bach)

für Blechbläser-Quartett

The image shows a musical score for a brass quartet. At the top, there is a piano introduction in 4/4 time, consisting of two staves: a treble staff with chords and a bass staff with a walking bass line. The piano introduction is divided into four measures, numbered 1 to 4 at the bottom. Below the piano introduction, there are four empty staves for the brass instruments: Trompete 1, Trompete 2, Posaune, and Tuba in B. The staves are labeled on the left side. The piano introduction is marked with a double bar line at the beginning and end of each measure.



In vielen Fällen sind nur die Melodien und die Akkorde bekannt (Leadsheet, Level 3, Seite 118).

Hymn To Freedom (Oscar Peterson)

für Saxophon-Quartett

Leadsheet

Sopran Sax

Alt Sax

Tenor Sax

Bariton Sax

2 3 4

Bb D7 G- Bb7 Eb Eo7 Bb/F Bb7

Im E-Learning sind weitere Informationen und Aufgaben zu finden.

Arrangieren - interessant und wissenswert!

Das Arrangieren beruht zum grössten Teil auf Routine und diese kann nur durch Übung erreicht werden. Das bedeutet, dass man - einmal damit angefangen - dranbleiben und durchhalten muss.



Performances

Urgeschichtliche Musik

Gemäss den aktuellen Kenntnissen der Wissenschaft kann die Entstehung der Musik mit den anatomischen Voraussetzungen für einen differenzierten Gesang gleichgesetzt werden. Dies dürfte vor rund zwei Millionen Jahren mit dem Homo ergaster eingetreten sein. Die ältesten Musikinstrumente sind Kochenflöten, die vor etwa 40'000 Jahren verwendet wurden. Erste irdene Instrumente stammen aus der Jungsteinzeit vor etwa 6000 bis 8000 Jahren und aus der Bronzezeit wurden erste metallurgische Instrumente gefunden.

Zweck der Ur-Musik

Gemäss einer Vielzahl von Ursprungsmythen verstehen die meisten Urvölker die Entstehung der Musik als das Werk von Göttern oder Geistern. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass die Ur-Musik zu einem grossen Teil zur Umrahmung ritueller Handlungen und Heilungen diente.

Verschiedene Zwecke der Musik

Im Laufe der Zeit entwickelte sich die Musik in verschiedene Stilrichtungen, wodurch auch die Verwendung und der Zweck vielfältiger wurden. In der heutigen Zeit kann die Verwendung der Musik grob in drei Gruppen eingeteilt werden:

- Konzertante Musik – direkte, fokussierte Konsumation von Live-Musik
- Begleitende Musik – bei Feiern, Festlichkeiten, Begleitung von Darbietungen usw.
- Background-Musik – Musik als Hintergrund-Beschallung bei Anlässen, im Film, im Detailhandel usw.

Die Übergänge dieser Gruppen sind fließend und die Zuordnung zu diesen kann durch die subjektive Auffassung der Zuhörenden beeinflusst werden.

Lokalitäten für konzertante Musik

Es gibt keine abschliessende Regeln dafür, in welchen Lokalen welche Musik gespielt wird. Die nachfolgende Aufzählung umreisst, in welchen Lokalitäten hauptsächlich gespielt wird.

- Konzerthäuser
- Opern- und Theaterhäuser
- Konzertlokale
- Clubs
- Säle
- Stadien
- Open Air



Festivals

Musikfestivals erfreuen sich grosser Beliebtheit. Sie sind jedoch keine Erfindung der neueren Zeit, denn bereits im antiken Griechenland wurden Theateraufführungen im Rahmen von Festspielen inszeniert. Könige und Fürsten organisierten von ca. 1450 bis 1750 höfische Feste mit Musik. Ab den 1780er-Jahren wurden bei Musikfestspielen zu Ehren Gottes Kirchen zu Konzertsälen umfunktioniert. Im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden Festspiele, die teilweise bis heute fortgeführt werden.

In der heutigen Zeit werden Musikfestivals unterschiedlichster Stilrichtungen durchgeführt, die oftmals über mehrere Tage oder gar Wochen andauern. Dabei können Festivals auf nur eine Musikrichtung oder einen Musikstil ausgerichtet sein, oder es wird ein bunter Mix von Musik aus verschiedenen Ländern, Kulturen und Stilen geboten. Seit Mitte der 1970er-Jahre wurden Sportstadien für grosse Rock-Konzerte verwendet, woraus der Begriff Stadion-Rock entstand.

Open-Air-Festival

Eine besondere Stellung bei den Festivals hat das Open-Air-Festival. Während mehreren Tagen finden unter freiem Himmel Konzerte statt. Einige Open-Air-Festivals haben zusätzlich zur Hauptbühne Neben Bühnen, wo weniger bekannte Bands auftreten.

Das erste Open-Air-Festival war das Newport Jazz Festival im Juli 1954 in Newport USA. Viele Veranstalter folgten diesem Vorbild und organisierten nebst kommerziellen Open-Air-Festivals auch Benefiz- und Non-Profit-Festivals. Aus der grossen Menge von Open-Air-Festivals werden an dieser Stelle zwei mit besonders grosser Ausstrahlung erwähnt:

Woodstock-Festival 1969

Während drei Tagen traten im Juli 1969 vor geschätzten 400'000 Besucher*innen 32 Bands und zahlreiche Solo-Künstler*innen auf. Als grösstes Musik-Festival in der Zeit der Hippie-Bewegung hat das unter dem Slogan Three Days of Peace & Music durchgeführte Woodstock-Festival einen besonderen, beinahe mythische Status.

Live Aid 1985

Das Live Aid-Festival vom 13.07.1985 war ein Wohltätigkeitskonzert gegen die Hungersnot in Afrika. Vor über 170'000 Zuschauer*innen traten auf den Bühnen in London und Philadelphia abwechselnd während 16 Stunden die meisten der internationalen Topstars der damaligen Musikszene auf. Mehr als 1'5 Milliarden Menschen verfolgten das gigantische Benefiz-Konzert am TV.

Musik-Wettbewerbe

Bei Musik-Wettbewerben treten Formationen zur Bewertung vor einer Fachjury auf. Oft sind die Wettbewerbe Bestandteil von Rahmen-Veranstaltungen, bei denen auch Umzüge und Paraden durchgeführt werden. Musik-Wettbewerbe sind populär bei der Blasmusik und beim Jodelgesang. Auch in der Klassik und für Chöre gibt es zahlreiche Wettbewerbe.

Spontanes, ungezwungenes und unorganisiertes Musizieren

Bei Jam Sessions im Jazz oder Stubete in der Volksmusik treffen sich Musiker*innen und spielen ohne vorherige Probe spontan miteinander. Für das Publikum sind diese Anlässe besonders spannend, da man nicht weiss, was geboten wird und man bekommt oftmals Formationen zu sehen und hören, die es in der jeweiligen Besetzung noch nicht gegeben hat.



Schlagzeug – Info und Notation

Allgemeine Info

Ein Schlagzeug, Drum Set, Drum Kit oder Drums besteht aus verschiedenen Komponenten. Eine oft verwendete Kombination ist das fünfteilige Schlagzeug:

1. Basstrommel – Bass Drum mit Fusspedal
2. Kleine Trommel – Snare Drum
3. Kleines, hohes Tom – High Tom
4. Mittleres Tom – Medium Tom
5. Tiefes Tom, Standtom – Low Tom, Floor Tom

Dazu werden hauptsächlich drei verschiedene Becken verwendet:

6. High-Hat oder Hi-Hat mit Fusspedal
7. Ride Becken – Ride Cymbal
8. Crash Becken – Crash Cymbal



Spielart

Das Schlagzeug wird im Normalfall mit Sticks (Schlagzeugsticks, Drum Sticks, Trommelschägel, Schlägel) gespielt. Mit anderen Sticks kann der Klang verändert werden. Dafür kommen Besen (Brushes), Ruten (Rod-Sticks) und Mallets zum Einsatz. Eine entsprechende Verwendung kann in den Noten verlangt werden.

