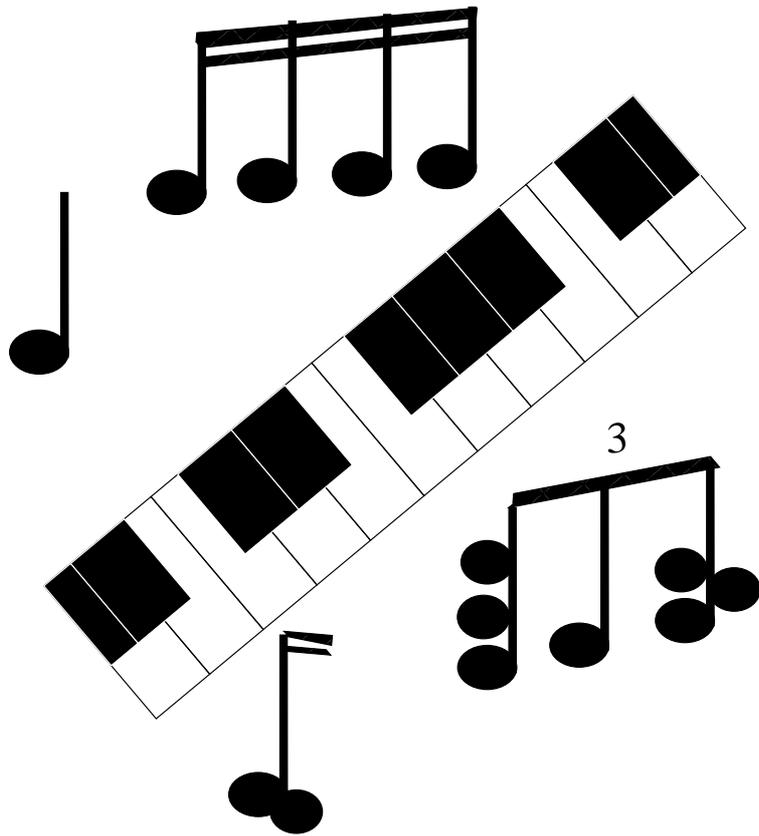


Gospel-Piano

–Tipps und Anregungen zum Begleiten eines Gospelchores–



letzte Aktualisierung: 9.11.2008

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Anmerkungen	1
1.2	erste Tipps	1
2	Die Klavierbegleitung	3
2.1	erste Überlegungen	3
2.2	das A-Capella-Stück	3
2.3	Was tun, wenn der Akkord stehen bleibt?	4
2.4	Stilistiken	5
2.4.1	Funk	5
2.4.2	Jazz	7
2.4.3	Ballade	8
2.4.4	Blues	9
2.5	Licks und Hooks	11
2.6	Intro und Extro	12
2.6.1	Intro	12
2.6.2	Extro	15
2.7	typisches	15
2.8	Tonika-Subdominante	16
2.9	Pattern	17
3	Harmonik	19
3.1	Akkordfolgen	22
A	Akkordsymbole	25
B	Empfehlungen	26

1 Einleitung

Wenn man sich in Musikläden oder im Internet umsieht, fällt auf, dass es kaum ein echtes „So spiele ich Gospel-Piano“ Buch gibt. Als Freizeitpianist wird man also ins kalte Wasser geschmissen, wenn es darum geht, einen Chor zu begleiten.

Um nun den Gospel-Piano-Anfängern in einem Chor etwas den Angstschweiß zu nehmen und den Gospel-Piano-Fortgeschrittenen vielleicht ein paar neue Tipps und Anregungen zu geben, habe ich meine Erfahrungen in diesem Buch gesammelt.

Zunächst muss unterschieden werden zwischen einem Pianisten oder Keyboarder, der in einer Band spielt und mit dieser einen Gospelchor begleitet und einem Pianisten, der alleine für den Groove sorgen muss.

Das Spiel innerhalb einer Band ist (wenn die anderen Musiker entsprechend gut sind) einfach. Der Rhythmus und die Harmonien sind schon da, man muss nur noch sehr wenig machen. Deswegen widme ich mich ausschließlich dem Solopianisten.

1.1 Anmerkungen

Diese Ausarbeitung wendet sich an Klavierspieler oder Keyboarder, die Noten lesen können, aber auch nicht aufgeschmissen sind, wenn es nur Akkorde gibt. Idealerweise sollte man etwas Improvisationserfahrung haben, damit man Licks, Hooks und Pattern (s.u.) schneller umsetzen kann.

Die gegebenen Notenbeispiele sollen lediglich als Anregung dienen. Jeder sollte seinem eigenen Stil nachgehen; die ausnotierten Beispiele sind also Beispiele für meinen persönlichen Stil. Vielleicht macht es bei dem einen oder dem anderen Beispiel Sinn, sich die Noten komplett und genau anzuschauen, während bei einem anderen nur ein paar Takte interessant genug sind. Hier sollte jeder nach seinen Vorlieben vorgehen.

1.2 erste Tipps

Je nach musikalischer Vorbildung geht man das Begleiten anders an.

Wenn man ausschließlich solistisch tätig war, wird es eine Umstellung sein, nicht mehr im Mittelpunkt des musikalischen Geschehens zu sein.

Wenn man vor allem in Combos oder größeren Orchestern gespielt hat, muss man plötzlich anfangen, am Klavier zu arbeiten.

Das Begleiten eines Chores als einzelner Pianist ist also ein Mittelding zwischen dem Solospiel und einem Spiel in einer Band.

Der wichtigste Tipp ist aber:

↳ Spiele nicht zu viel! Der Chor steht im Mittelpunkt und soll es auch bleiben. Du bist nur zu seiner Unterstützung da.

Nächste große Frage: Wo spielt man am besten auf dem Klavier? Weit oben, weit unten, in der Mitte oder weit gegriffen also linke Hand sehr tief und rechte sehr hoch?

Ich glaube nicht, dass man das allumfassend klären kann. Wie man an den Beispielen im folgenden sieht, spiele ich gerne in den unteren bis mittleren Lagen und meine Licks etwas höher, so dass sie

1 Einleitung

mehr zur Geltung kommen. Den Klang in den Lagen mag ich (für diese Musikrichtung) am liebsten, viele erzählen zwar etwas von „Frequenzklau“, aber das ist Blödsinn. In einer normalen Band (nicht Chor) ist es schon richtig, dass sich Instrumente in ihren Lagen nicht zu sehr überlagern sollen, aber beim Chor definitiv nicht.

Meine Linke Hand spiele ich oft schon fast extrem tief und greife einen Ton immer auch doppelt, durch die Verdopplung kann man sehr schöne rhythmische Spielereien machen etwa in der Art, wie das Notenbeispiel zu Kapitel 2.4.1. Aber jeder sollte so spielen, wie es ihm selbst am besten liegt.

2 Die Klavierbegleitung

Gibt es für ein Lied einen ausgeschriebenen Klaviersatz, ist die Sache gegessen. Unter Umständen kann man diesen noch etwas umschreiben, damit er für einen selbst einfacher zu spielen ist oder weil man es anders lieber mag, aber sonst bleibt nicht viel zu tun. Dieses ist allerdings die Ausnahme. Meistens hat man gerade mal die Akkorde und den Chorsatz gegeben und muss sich daraus selbst eine Begleitung schnitzen.

2.1 erste Überlegungen

Was ist das für ein Lied?

Ein ruhiges Lied, oder ein schnelles fetziges? Man kann nicht beides gleich begleiten. Hier hilft in der Regel der Chorleiter (Dirigent), der sagt, wie er das Stück haben möchte. Vielleicht äußert er/sie auch schon ein paar Wünsche zur Begleitung.

Sind die Akkorde so gut?

Manchmal hat der Chorleiter (der nicht zwingend auch Klavierspieler sein muss) die Akkorde anhand des Chorsatzes über diesen geschrieben. Dann kann es sein, dass ein anderer Akkord an dieser Stelle viel besser wäre.

Wie ist die Harmonik genau?

Man muss nun nicht überall hinschreiben, ob es sich um eine Dominante oder eine Tonikaparallele oder was auch immer handelt. Vielmehr geht es darum, zu gucken ob die Akkorde häufig wechseln, oder manchmal über mehrere Takte gleich bleiben. In dem ersten Fall reicht es manchmal, die Akkordfolge rhythmisch nachzuspielen, während man bei liegenden Akkorden kreativ werden muss.

Zu wissen, wo die Dominanten vorkommen, ist auch immer von Vorteil, da man dort mit mehr Optionstönen, mehr Spannung erzeugen kann.

2.2 das A-Capella-Stück

Sehr viele Spirituals sind im Grunde A-Capella bzw. lassen sich problemlos ohne Instrumente aufführen.

Meine persönliche Meinung zu solchen Stücken ist, dass sie aus den Anfangszeiten der Gospelchöre (in Deutschland) stammen, als vielleicht der eine oder andere Kirchenchor mal etwas in dieser Richtung probieren wollte. Da diese Chöre in der Regel ohne Begleitung auskamen, sind auch die „modernen“ Lieder in einer entsprechenden Satzweise geschrieben. Mit Gospel haben solche Lieder und Sätze aber nur sehr wenig zu tun.

Trotz des (meiner Meinung nach) schlechten Klangs eines solchen Satzes erfreuen sich die Stücke besonderer Beliebtheit (vor allem das Buch „open up wide“ ist voll davon).

Als Pianist kann man nicht allzuviel tun, da jeglicher Platz vom Chor eingenommen wird. Es bleibt einem nichts anderes übrig als:

1. größere Passagen der Bass-Stimme mit der linken Hand mitzuspielen
2. die Akkorde, die einem der Chorsatz vorgibt, mitzuspielen.

Hierbei sind ein paar Dinge zu beachten: Wenn der Bass (des Chores) eine richtige Melodie hat, sollte man ihn nicht mitspielen, sondern lieber den Grundton des Akkordes. Beim Heraussuchen der Akkorde aus dem Chorsatz kann man ruhig etwas schlampig sein. Nicht jeder Akkordwechsel muss mitgemacht werden. Denn auch der Komponist des Chorsatzes bedient sich solcher Akkordspielereien

wie sie in Kapitel 2.3 beschrieben sind. Hier halte ich es für ratsam, den jeweiligen Akkord auszuhalten (rhythmisch variieren schon, aber nicht wechseln). Wenn der Chor in einem Takt wenig macht -sei es, dass es unisono ist oder ein Ton lange ausgehalten wird- kann man mit einem kurzen Wechsel zur Subdominante und wieder zurück einen typischen Spiritual-/Gospel-Sound erschaffen.

Anstelle eines einfachen Dominantakkordes bietet es sich in den meisten Fällen an, zusätzlich zur Septime noch die None und die Undecime hinzuzunehmen. Aus einem A^7 wird also ein A^{11} oder sogar A^{13} die am geschicktesten als $\frac{G}{A}$ gegriffen werden.

Wenn man rhythmisch mehr machen möchte, muss man hier besonders aufpassen. Wenn man ein Pattern (siehe Kap. 2.9) anwenden möchte, darf es nicht mit dem Chor kollidieren. Die ersten Beispiele aus Kap. 2.9 lassen sich aber problemlos dazu verwenden, werden nur schnell eintönig.

2.3 Was tun, wenn der Akkord stehen bleibt?

Hier werden nun Beispiele gezeigt, was man machen kann, wenn über mehrere Takte ein Akkord gespielt wird.

1. andere Akkorde einspielen

Hierfür eignen sich entweder Akkorde von benachbarten Stufen (anstelle von d-moll C-Dur oder anstelle von G-Dur a-moll), oder benachbarte Funktionen (Tonika, Dominante, Subdominante) (anstelle von D-Dur G-Dur oder A-Dur). Wie man es genau zu machen hat, hängt von dem jeweiligen Lied ab.

2. akkordfremde Töne mit hinzunehmen

Man könnte also zum Beispiel kurzzeitig auf einen Sus-Akkord übergehen um Spannung und Abwechslung zu erreichen. Genauso könnte man auch den einen oder anderen Ton aus der Melodie mit aufnehmen oder die Melodie stellenweise sogar mitspielen.

3. rhythmische Variationen verwenden

Dieses ist besonders für das längere Aushalten einer Dominante geeignet, um möglichst viel Spannung zu erzeugen.

Alle Variationen lassen sich nahezu beliebig kombinieren.

Beispiele (ausgeschrieben für die rechte Hand, die Linke sollte den Grundton weiterspielen):

Beispiele zu 1.:



Hier wurde statt G -Dur stur durchzuhalten, A -moll und F -Dur eingestreut. F -Dur ist zwar kein Stufenakkord von G -Dur, passt aber trotzdem da im Gospel Blueselemente und somit die Septime (und der Akkord darüber) eine große Rolle spielen. Wenn man möchte kann man hier den obersten Ton jeweils verdoppeln und unter dem Akkord zuspähen. So erreicht man einen volleren Klang.

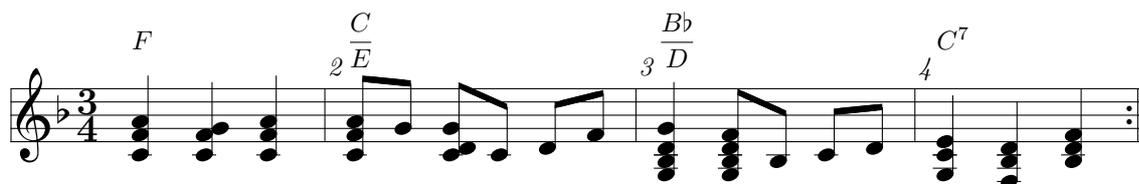


Hier

wurde D -Dur durch die Subdominante G -Dur und die Dominante A -Dur erweitert.

Nicht jede Variation passt zu jedem Lied. Die Methode Tonika-Subdominante funktioniert allerdings bei Gospel- und Spiritual-Liedern fast immer.

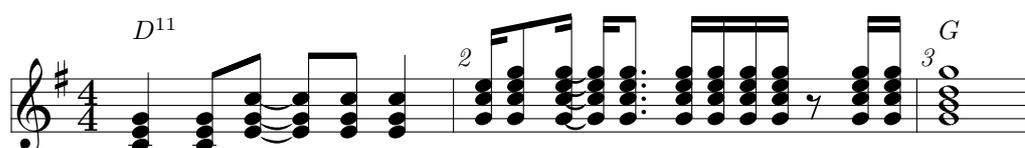
Beispiel zu 2.:



Im ersten Takt ist lediglich die Quarte hinzugekommen. Es wurde also anstelle von F F_{sus} gespielt. Der C -Dur-Akkord geht vom Quart-Sext-Akkord über zum C_{sus2} . Anstelle von Bb wird Bb^6 gespielt. Im vierten Takt steht als Akkordsymbol C^7 , es wird aber C^{11} gespielt, was man häufig machen kann. Am häufigsten sind die Wechsel von X_{sus} und X_{sus2} , da man diese schnell und unkompliziert einbauen kann.

Der herunterlaufende Bass mit den Slash-Akkorden ist auch ein wichtiges Gospel-Merkmal.

Beispiel zu 3.:



Die ersten zwei Takte sind in D -Dur (rechte Hand spielt C -Dur; linke D). Durch die Veränderung des Rhythmus ergibt sich eine Steigerung, die die dominatische Wirkung des D^{11} -Akkordes unterstützt. Das ganze kann man natürlich auch Rückwärts machen, um zum Beispiel zu einem ruhigeren Liedteil hinzuführen. Hierzu beginnt man mit kurzen Noten und wird dann länger.

2.4 Stilstiken

Ist es ein schnelles Lied, ein langsames? Gibt es eine spezielle Stilrichtung (manche Chöre singen ja sogar Gospels im Latin-Stil)? Für jede Art muss man anders begleiten.

2.4.1 Funk

Moderne Gospellieder gehen vor allem in den Bereich Funk oder Soul. Als Freizeitsolopianist ist man da meistens etwas aufgeschmissen. Das treibende Schlagzeug und die knackigen Bässe fehlen, um einen guten Groove zu erzeugen. Man muss also selbst ran: Harmonien, Akzente, Funk-Bass und am besten alles schön treibend und grooving . . .

Der Reihe nach: Das wichtigste ist sicherlich eine funkige Basslinie.

es muss nicht immer geslapt sein . . . Eine Bass kann auch legato spielen (dann aber akzentuiert)

Beispiel:



Es groovt und ist (mit ein klein wenig Boogie-Woogie-Erfahrung) leicht zu spielen. Die rechte Hand darf diesen Lauf nur nicht zu sehr stören, wenn man in einer Achtelbewegung bleibt, ist das aber kein Problem.

Am häufigsten sind aber geschlagene Saiten vom Bass zu hören. Auf einem E-Piano (Fender-Rhodes zum Beispiel) kann man einen ähnlichen Klang wie mit einem Slap-Bass hinbekommen, in dem man

2 Die Klavierbegleitung

den entsprechenden Ton mit viel Attack und in extremen Stakkato spielt (wenn man das mit dem Daumen macht kommt man sich fast vor wie ein Bassist).

Beispiel:

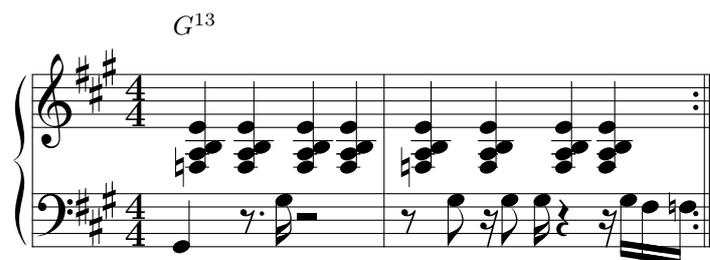
The musical score is for a piano accompaniment in 4/4 time, featuring a funk-style rhythm. The key signature is one sharp (F#). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords and single notes, with some notes marked with an asterisk to indicate ghost notes. The bass staff contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with an asterisk to indicate ghost notes. Above the treble staff, there are chord symbols: G, C/G, G, C/G, G. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Die gekreuzten Noten stehen für Ghost-Notes. Sie sind nur zur rhythmischen Unterstützung da und werden nicht betont. Damit wird in diesem Fall eine typische Funk-Gitarre simuliert, bei der die Seiten abgedämpft werden und dann nur Rhythmus gespielt wird. Der letzte Akkord soll als „Roll“ gespielt werden und zwar von oben nach unten. Zu beachten ist, dass die Noten der linken Hand aus technischen Gründen eine Oktave zu hoch notiert sind.

Ein weiteres typisches Merkmal für den Funk ist das spielen auf 16tel. Der oben abgebildete Rhythmus ist im Vergleich zu anderen funkigen Stücken sehr einfach, erfüllt aber trotzdem seinen Zweck.

Aber nicht nur der Bass macht den Funk. Als Klavierspieler muß man nicht sehr melodiös spielen, lieber rhythmisch. Die Ghost-Notes im obigen Beispiel deuten es schon an, dass die Töne nur eine untergeordnete Rolle spielen; viel wichtiger ist, wann man die Töne spielt. *Timing is everything!*

The musical score is for a piano accompaniment in 4/4 time, featuring a funk-style rhythm. The key signature is two sharps (F# and C#). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, with some notes marked with an asterisk to indicate ghost notes. The bass staff contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with an asterisk to indicate ghost notes. Above the treble staff, there is a chord symbol: A9. The piece ends with a double bar line and repeat dots.



Noch ein Beispiel für einfachen Funk. Während das erste Beispiel aus dem reinen Funk in Richtung Gospel geht, ist dieses nur Funk. Durch die eng gegriffenen Akkorde wird ein richtiges Klingen unterbunden, so dass die Viertel der rechten Hand nur perkussiven Charakter haben. In der linken wird wieder einmal versucht, einen geslapten Bass am Klavier nachzuahmen.

Im Funk und Soul wird viel mit Septakkorden gearbeitet. Deswegen kann man gut die angegebenen Akkorde durch die None erweitern:

Ein Fm^7 als Fm^9 , der in der rechten Hand ohne Grundton als Ab^{7j} (in beliebiger Umkehrung) gegriffen wird, ergibt einen typischen Funk-, Soul- und Gospelklang.

Anstelle eines normalen Dominantseptakkordes kann man –sofern es der Chorsatz zuläßt– die Mollterz zum Akkord hinzunehmen. Aus einem F^7 wird so ein $F^7 \#^9$. Hier sollte man aber auf das richtige Voicing achten (siehe auch Kap. 2.7 auf Seite 16)

2.4.2 Jazz

Es hört sich vielleicht abwegig an, ist es aber keinesfalls: Gospel kann auch Jazz sein (und umgekehrt). Wenn man Erfahrungen im Jazzbereich in Combos hat, braucht man hier nicht viel zu üben. Aber wenn kein Bassist vorhanden ist sollte man doch wieder Grundtöne spielen und eher engere Voicings verwenden. Die oft weit aufgefächerten Akkorde im normalen Jazz sind zwar nicht falsch, aber ein klein wenig nach Gospel sollte es schon klingen.

Rhythmisch ist sehr wenig zu tun. Die wichtigsten Akkorde müssen kommen (auch voll auf die Zählzeiten) und dazu noch harmonische Hinleitungen, die sich über einfache rhythmische Strukturen (Achtel) bewältigen lassen. Ansonsten kann es viele kleine Pausen im Spiel geben, was aber nicht weiter schlimm ist, da in jazzigen Liedern der Chor viel und auch oft sehr filigrane Linien singt, die man nicht stören sollte.

F^{7j} Em^7 Ebm^7 Dm^7 D^7 Gm^9 C^9 $C_{\#sus}^{add9}$ F^{add9}

Im Gegensatz zu anderen Beispielen ist die linke Hand hier wirklich so hoch zu spielen. Die gewählte Akkordfolge spielt keine Rolle es ist lediglich eine aufgebrezelte II-V-I-Verbindung. Wichtiger ist, dass es keine rhythmischen Spielereien gibt. Obwohl dieses Beispiel wieder als langsames Stück erdacht ist, variiert die Spielweise bei schnelleren Jazzstücken kaum.

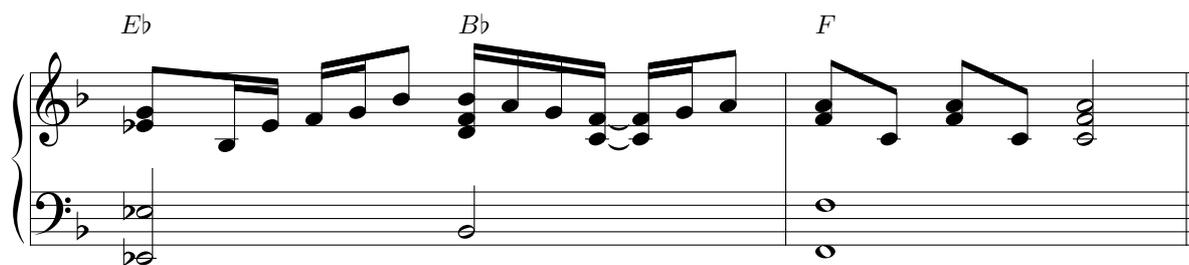
2.4.3 Ballade

Ruhige moderne Gospels haben nur wenig Unterschiede zu langsamen Rockballaden. Je nach Lied kann die Begleitweise jedoch eine völlig andere sein.

Bei normalen Rockballaden geben gebrochene Dreiklänge und Hooks den Ton an. Hooks sind kleine eingespielte Melodien zwischen den Gesangs- und Hauptmelodieteilen.

Beispiel:

The musical score is written for piano in 4/4 time and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one flat (Bb). The chords indicated above the staves are: F, Dm, C, Bb, F, Am, Bb, F, Dm, C, Bb, F, Am. The melody in the treble clef is primarily composed of eighth and quarter notes, often in a descending or ascending line. The bass clef provides a steady accompaniment with whole and half notes, often using a simple harmonic pattern.



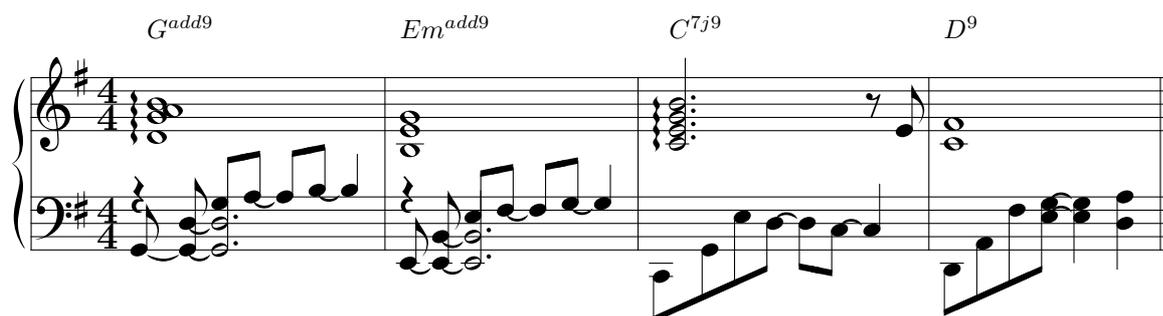
Ein 6-taktiges Akkordschema ist vielleicht etwas gewöhnungsbedürftig, aber daran soll man sich nun nicht stören. Zumindest sind die abgebildeten 12 Takte absolut praxistauglich. Die Hooks, die im zweiten Teil gespielt werden, müssten noch angepasst werden, damit sie nicht parallel zum Chor kommen, aber sonst sieht so eine Begleitung für ruhige Gospelballaden aus.

Soll es noch etwas ruhiger sein, ist eine Achtelbewegung wie im Beispiel zu viel. Dann sollte man Viertel spielen. In dieser Spielweise kann man an manchen Stellen auch die Melodie mitspielen, also Teile des Chorsatzes. Besonders an rhythmisch markanten Punkten, wo der Chor nicht auf die Zählzeiten singt, bietet es sich an –zumindest rhythmisch– das gleiche zu machen wie der Chor. Dadurch werden Synkopen nicht gestört und das Lied wird nicht zu hektisch.

Pop-Ballade

Soll das Stück eher in Richtung Pop gehen, ist die Spielweise ein klein wenig anders. Zwar dominieren auch hier Achtel, dafür aber mehr gebrochene Akkorde.

Nicht zu unterschätzen ist der Einsatz der None in Akkorden. Dieses ergibt einen typischen poppigen Klang.



Die Akkordfolge sollte jedem bekannt sein, da sie –in C-Dur– auch von Nicht-Pianisten gerne gespielt wird.

Die rechte Hand habe ich bewußt spartanisch gesetzt. Sie ist aber recht einfach erweiterbar durch Töne, die den nächsten Akkord ankündigen, wie hier sehr einfach mit dem E im dritten Takt gemacht wurde. Der Lauf der linken Hand ist nahezu universell einsetzbar.

2.4.4 Blues

Manche Gospels ähneln auch stark dem Blues. Meist sind sie dann im $\frac{12}{8}$ -Takt notiert (und langsam). Hier werden keine Blues-Boogie-Bässe gebraucht wie Quinte-Sexte-Quinte-Sexte, sondern eigentlich nur der Grundton. Auch hier gilt wieder, nicht zu viel zu spielen (wie bei der Ballade), da eine sehr ruhige Stimmung erzeugt wird.

Im folgenden Beispiel sind zwei verschiedene „Left-Hand-Pattern“ angegeben. Das erste mit verschiedenen Variationen in der Ausführung, das zweite bewußt so spartanisch (denn einfach ist auch mal gut). Die Notation für die rechte Hand zeigt verschiedene Ideen, die sich im ersten Teil harmonisch und im zweiten harmonisch und rhythmisch voneinander unterscheiden. Durch das Zusammenspiel beider Hände wird ein nahezu durchgehendes triolisches Muster erzeugt (in den Takten 2,3 und 4)

2 Die Klavierbegleitung

-im Vergleich hierzu ist der erste Takt ohne rechte Hand notiert. In den restlichen Takten (mit der anderen Begleitung) spielt der Rhythmus der rechten Hand nur noch eine untergeordnete Rolle. Man sollte aber darauf achten, nicht innerhalb der –gefühlten– Triolen (also auf den zweiten Triolenschlag) zu spielen. Ausnahmen erhöhen allerdings die Spannung in einem Liedabschnitt und tragen so zur Abwechslung bei.

Beispiel:

The musical score is written for piano in B-flat major and 12/8 time. It consists of four systems of two staves each. The first system shows the first two measures, with the right hand starting in the second measure. The second system shows measures 3-4. The third system shows measures 5-6. The fourth system shows measures 7-8. Chord symbols are placed above the staves: $E\flat/B\flat$, $B\flat$, $A\flat/B\flat$, $E\flat/B\flat$, $B\flat$, $E\flat/B\flat$, $B\flat^7$, $A\flat/B\flat$, $E\flat/B\flat$, $B\flat^7$, $E\flat/B\flat$, $B\flat^7$, $B\flat^7$, $E\flat/B\flat$, $A\flat^6/B\flat$.

Hier ist jeder Takt für sich zu nehmen und sollte als echte Begleitung mehr oder minder konsequent über mehrere Takte ausgehalten werden (die Ausnahme bildet die Variation der letzten drei Achtel). Denn gerade bei ruhigen Lieder ist Eintönigkeit am Klavier gefragt damit die entsprechende Stimmung aufkommt.

Die notierten Akkorde sind lediglich zum besseren Verständnis der Klaviersatzes notiert. Alle Takte sind in $B\flat$, die zusätzlichen Akkorde sind nur Variationen, die allerdings gerade bei langsameren Stücken mit dem Chorsatz übereinstimmen sollten.

Bei diesem Beispiel handelt es sich um ein zweitaktigen Vamp. Der Chor singt nur im ersten Takt, so dass der zweite gefüllt werden muss. Der Chorsatz entspricht ungefähr dem, was im jeweils ersten Takt notiert ist. Interessant wird erst der zweite Takt. Die linke Hand sollte die Begleitung eine Oktave tiefer spielen, als hier notiert.

Im ersten Durchgang wird nichts gespielt, im zweiten und dritten gibt es ein Lick aus den *Bbm* und *Cm* (s.o.). Beim vierten Mal wird eine Doppelsubdominantverbindung (siehe Kap. 3 auf Seite 19) nach *F* eingebunden. Die Melodie im Hook der fünften Wiederholung entstammt dem *Fm*-Akkord mit den Durchgangstönen *d* und *g*. Der letzte Takt zeigt, dass man rhythmisch viel machen kann, aber auch, dass eine Doppelsubdominantverbindung nach *Bb* passt, obwohl der Zielakkord dann nur sehr kurz zu hören ist.

An dem Vergleich der unterschiedlichen „Füllmaterialien“ kann man feststellen, dass Dreiklänge für einen Gospelsound unerlässlich sind. Wenn man Melodien als Abfolge von Dreiklängen spielt, ist man vom Klang her sehr nah am Gospel.

2.6 Intro und Extro

2.6.1 Intro

Das einfachste ist, wenn man die letzten Takte des Stückes spielt. Dabei kann man auf den Chorsatz zurückgreifen und so verändern, bis man ihn leicht spielen kann und am besten schon Elemente der späteren Klavierbegleitung einbringt. Da der letzte Akkord in einem Lied oft lange gehalten wird, bietet sich (neben der Kürzung des Tones, falls er über einen Takt Länge hinausgeht) an, die Subdominante des Akkordes zu spielen.

Aber es gibt auch Standartintros, die man im Notfall zu fast jedem Lied spielen kann:

1.

G Am^7 $\frac{G}{B}$ C

$\frac{G}{D}$ D^7 G

Die linke Hand sollte wieder eine Oktave tiefer spielen als notiert. In dieser Fassung ist es ein einfacher Rhythmus, den man aber nach belieben verändern kann. Den letzten Takt kann man mühelos an einen Auftakt anpassen, so dass dieses Intro wirklich eine Allroundwaffe ist.

Nicht nur den Rhythmus kann man leicht an das jeweilige Stück anpassen, auch die Art, wie die Akkorde gegriffen werden kann man so variieren, bis es perfekt passt. Genauso kann man die Harmonik bearbeiten, indem man zum Beispiel nicht -wie im Beispiel- auf der Tonika sondern auf der Dominante endet.

2. Manchmal muß es kein langes Intro sein, da reichen ein paar Töne.

chromatisches Annähern

Von oben oder von unten kann man sich dem ersten Akkord des Stückes chromatisch nähern.

A $\frac{D}{A}$

Der erste Takt ist das chromatische Intro, der zweite zeigt wie es möglicherweise weitergehen könnte. Es ist das gleiche Riff wie in Kapitel 2.4.1, nur in A und nicht in G . Außerdem ist die linke Hand nicht eine Oktave höher notiert.

Das nächste Beispiel ist auch ein Beispiel für eine gegenläufige Bewegung beider Hände (siehe Kap. 2.7 auf Seite 15).

2 Die Klavierbegleitung

(die linke Hand ist wieder eine Oktave zu hoch geschrieben)

Das Intro könnte nur aus dem ersten Takt bestehen; der Takt danach ist hier nochmal ein Bonus. Inspiriert wurde dieses Intro durch die Ray Charles Version von „Heaven help us all“. Es hätte sicherlich keinen Sinn gemacht, die Harmonien zum ersten Takt aufzuschreiben. Es ist einfach nur eine Chromatik, um von *F* nach *B \flat* zu kommen. Für die linke Hand chromatisch nach oben, für die rechte nach unten. Die Harmonik der nächsten beiden Takte ist schon die von „Heaven help ...“ (*B \flat* – $\frac{B\flat}{D}$ –*E \flat*). Der zum abschließenden *B \flat* hinführende Hook ist absichtlich nicht mit Balken geschrieben, da man eher an einzelne Akkorde denken sollte als an eine Melodielinie.

zum Anfangston leiten

Im Gegensatz zum chromatischen Annähern, kann man sehr gut mit Einzeltönen auf den ersten Ton hinleiten. Das kann natürlich auch chromatisch erfolgen, muss aber nicht.

Weiterhin kann man als Intro auch einfach ein paar Takte der Begleitung spielen. Bei „oh happy day“ wird es zum Beispiel in fast jeder Version so gemacht:

The musical score is written in 4/4 time and consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#).
System 1: Treble clef starts with a whole rest, then a half note chord *Am⁷* (F, A, C, E \flat) and a half note chord *D* (D, F#, A, C). Bass clef starts with a whole rest, then a half note chord *Am⁷* (F, A, C, E \flat) and a half note chord *D* (D, F#, A, C).
System 2: Treble clef starts with a whole rest, then a half note chord *Am⁷* (F, A, C, E \flat) and a half note chord *D* (D, F#, A, C). Bass clef starts with a whole rest, then a half note chord *Am⁷* (F, A, C, E \flat) and a half note chord *D* (D, F#, A, C).
System 3: Treble clef starts with a half note chord *D* (D, F#, A, C) and a half note chord *G⁷* (G, B, D, F \flat). Bass clef starts with a whole rest, then a half note chord *D* (D, F#, A, C) and a half note chord *G⁷* (G, B, D, F \flat).
System 4: Treble clef starts with a half note chord $\frac{C}{G}$ (C, E, G, B) and a half note chord *G⁷* (G, B, D, F \flat). Bass clef starts with a whole rest, then a half note chord $\frac{C}{G}$ (C, E, G, B) and a half note chord *G⁷* (G, B, D, F \flat). The system ends with a final chord $\frac{C}{G}$ (C, E, G, B).

Dieses ist eine bewußt sehr einfache Version des bekannten Intros zu „Oh Happy Day“. Beide Hände sind wieder eine Oktave tiefer zu spielen, als notiert.

Das Grundpattern, das hier verwendet wird, kann man –wenn man möchte– das ganze Lied über beibehalten.

Zum Ausprobieren die Akkordfolge der gängigsten Version:

G^7	C	G^7	E^7
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
Am^7	D	Am^7	D
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
Am^7	D	G^7	C
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /

Nach dem E^7 -Akkord wird auf dem Klavier das Intro gespielt.

2.6.2 Extro

In vielen Fällen hört man gleichzeitig mit dem Chor auf, da muss man sich kein Gedanken machen. Manche Lieder können aber durchaus noch ein paar Takte extra vertragen. Dieses bietet sich dann an, wenn der Chor keinen wirklichen Schluß singt.

Was sich nicht nur als Schluß eignet, sondern auch (bedingt) als Intro oder Mittelstück ist folgende Akkordfolge:

Auch hier kann man einfach rhythmische Veränderungen durchführen, so dass das Extro auch auf ein anderes Taktmaß passt.

2.7 typisches

1. Gegenläufige Bewegungen Was im Intro, im Extro, in der Begleitung und in Licks bei Gospelmusik immer wieder zu hören ist, sind gegenläufige Linien. Die rechte Hand spielt abwärts, die linke aufwärts. Beispiel:

Die Akkordfolge hierzu wäre: $\frac{E^b}{F}$ $\frac{B^b}{F^\sharp}$ $\frac{F}{G}$ $\frac{E^b}{B^b}$ C^7 $\frac{E^b}{F}$ B^b .

Die linke Hand ist eine Oktave tiefer zu spielen als notiert. Zur Vereinfachung kann man den untersten Ton der rechten Hand jeweils weglassen, dann bekommt man aber einen eher hohen Klang.

Es ist nicht zwingend notwendig, dass die oben genannte Akkordfolge auch notiert ist. Man könnte es so auch über einen (vom Chor ausgehaltenen) B^b -Akkord spielen. weitere Beispiele für Bassläufe sind in Kapitel 3.1 zu finden.

Man kann diese Gegenläufigkeit vor allem in Turnarounds also Dominanten einsetzen. Beispiel: Das Lied steht in D und man soll „etwas mehr“ über A bzw. A^7 machen. Zunächst kann man sich überlegen, was noch Dominantcharakter hat. Das wäre entweder ein E^b -Akkord (Tritonussubstitution) oder der $A^{\sharp 5}$ und damit auch $F^{\sharp 5}$ und $C^{\sharp 5}$. Möchte man nur eine kurze Bewegung, könnte man zum Beispiel $F^{\sharp 5} G A^7$ spielen. Um nun die Gegenläufigkeit zu bekommen, bietet sich die Melodie $F - E - D$ an. Die ganze Akkordfolge könnte dann folgendermaßen aussehen:

Melodieton:	F	E	D
Akkord:	$F^{\sharp 5}$	G^6	$\frac{G}{A}$

2 Die Klavierbegleitung

Auch hier kann man durch eine einfache Variation noch eine Dissonanz reinbringen, indem man beim *G*-Akkord noch ein *F* mitspielt.

2. Dissonanzen Dissonanzen, vor allem zwei Töne mit Halbtonabstand, finden sich häufig wieder. Im Beispiel oben zur gegenläufigen Bewegung ist zum Beispiel $\frac{B\flat}{F\sharp}$ zu hören. Viel häufiger kommen allerdings sogenannte „Kreuz-Neuner“ vor. Also ein Akkord mit kleiner und großer Terz. Hierbei muß man aber stark auf das Voicing (also die Verteilung der Töne auf dem Klavier) achten, damit es nicht jazzig, sondern gospelig klingt z.B. $\frac{Fm}{A}$, wobei das *A* der höchste Ton sein sollte. Für Beispiele siehe auch hier Kap.3.1.

2.8 Tonika-Subdominante

Die einfachste Art, einen Groove, ein Lick oder ein Intro zu machen, ist über das Einspielen der Subdominante des eigentlichen Akkordes zu erreichen (vgl. Kap.2.3).

Hier nun einige Möglichkeiten der Verwendung und der Variation, wobei auch der Septakkord der Tonika mitgenommen wird.

Beide Hände sind zur besseren Lesbarkeit wieder eine Oktave höher notiert.

In den ersten drei Takten gibt es einen einfachen Tonika-Subdominantwechsel in *D*-Dur. Durch das Hinzunehmen der Sexte von *G*-Dur im dritten Takt, wird das sonst vielleicht langweilig klingende Muster aufgelockert und geht noch mehr Richtung Gospel.

In Takt vier wird das rhythmische Muster eingeführt, das im folgenden permanent von der rechten Hand gespielt wird. Der folgende Takt ist in *G*-Dur und hier beginnt langsam eine etwas aktivere linke Hand, die in den letzten notierten Takten zwar sehr einfach ist, trotzdem aber für einen gewissen „Drive“ im ganzen sorgt. Die letzten drei Takte stellen im Prinzip ein permanent wiederholbares Riff dar. Hier wurde der Rhythmus der rechten Hand durch die abspringenden *D*s aufgelockert. Diese sind eigentlich als Ghostnotes zu spielen, also ohne jegliche Betonung.

In dem Lied „It’s rainin men“ wird am Piano das *Fm* durch *Bbm* (Subdominante) und *Eb* erweitert. Der *Eb*-Akkord führt nur wieder zurück zum *Fm* ansonsten ist es auch ein Tonika-Subdominant-„Groove“.

2.9 Pattern

Viele Lieder kann man mit geeigneten Pattern begleiten. Das bedeutet, dass man ein festes Begleitschema hat, welches man nur den gegebenen Harmonien anpasst. Es ist natürlich Geschmackssache, ob man so gerne begleitet. In Kapitel 2.4.1 sind schon zwei Pattern für funky Begleitung angegeben und das Beispiel in Kapitel 2.4.3 kann man als Balladenpattern nehmen.

Zuerst muss man sich also ein geeignetes Pattern besorgen. Es gibt viele Klavierbücher, in denen man so etwas nachgucken kann¹, besser ist natürlich, man macht sich selber eines, da dieses dann für das entsprechende Lied maßgeschneidert ist.

Im Folgenden gibt es zur Akkordfolge 2 aus Kapitel 3.1 eine Einführung zum eigenen Gestalten von Begleitmustern:

Schritt 1:

The first example shows a simple accompaniment pattern. The right hand plays block chords for D, D/F#, G, and A7. The left hand plays a simple bass line with quarter notes: D, F#, G, A.

The second example shows a more rhythmic accompaniment pattern. The right hand plays a triplet of eighth notes for D, D/F#, and G, followed by a quarter note for A7. The left hand plays a bass line with a dotted eighth note and a quarter note: D, F#, G, A.

Zunächst also eine einfache Bassarbeit. Im ersten Pattern werden einfach nur die Akkorde gespielt. Das zweite Beispiel wird vom Klang her schon gospeliger, da hier die Septime zu *D* gespielt wird und möglichst wenig Töne doppelt gespielt werden.

Schritt 2:

The first example shows a more rhythmic accompaniment pattern. The right hand plays eighth notes for D7, D7/F#, and G7, followed by a quarter note for A7. The left hand plays a bass line with a dotted eighth note and a quarter note: D, F#, G, A.

The second example shows a more complex accompaniment pattern. The right hand plays sixteenth notes for D7, D7/F#, and G7, followed by a quarter note for A7. The left hand plays a bass line with a dotted eighth note and a quarter note: D, F#, G, A.

Im ersten Teil wird der sture Viertelrhythmus der rechten Hand etwas erweitert und durch typische 16tel-Bewegungen ersetzt. Das zweite Pattern zeigt eine leichte Erweiterung der Spielweise der rechten Hand, indem Leittöne zu den neuen Grundtönen mit hinzugenommen werden.

¹Für Spirituals oder gewöhnliche Gospels sollte man Pattern aus dem Bereich Rhythm&Blues, Soul oder Funk nehmen.

2 Die Klavierbegleitung

Schritt 3:

The musical score for Step 3 is written in 4/4 time and D major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a whole rest in the first measure, followed by a series of chords: D (measure 2), Dm (measure 3), F# (measure 4), G7 (measure 5), and A7 (measure 6). The bass staff has a simple rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes with rests. The key signature has two sharps (F# and C#).

Die einfache Arbeit der linken Hand wurde nun etwas erweitert. Es bleibt allerdings der grobe Rhythmus bestehen. Durch die Verschachtelung der linken und rechten Hand in den Zählzeiten 2 und 3 bekommt die Begleitung etwas treibendes und gewinnt an Lockerheit.

Schritt für Schritt kann man sich also ein Pattern basteln. Zwischendurch kann man das einfache Nachspielen des Begleitschemas durch Licks abwechslungsreicher gestalten.

3 Harmonik

In den meisten Fällen bekommt man als Klavierspieler zwar einen Notensatz mit fertigen Akkorden, aber manchmal lohnt es sich, diese zu verändern. Auch sonst ist es nicht von Nachteil, wenn man weiß, was man gerade spielt.

Hier soll nur ein kleiner Überblick gezeigt werden, da es sonst zu viel würde.

In modernen Gospelsongs kann das komplette Repertoire der Jazz-Rock-Pop-Harmonik ausgeschöpft werden. Manche Stücke gehen in den Soul/Funk-Bereich, andere eher in die Ecke der Rock-Ballade. Bei den Spirituals sieht die Sache einfacher aus. Hier kommt man häufig nicht über die drei Grundfunktionen (Tonika, Subdominante, Dominante) hinaus.

1. Doppeldominante

Doppeldominante meint „Dominante der Dominante“ spielen. Also $C D^7 G C$. Der D^7 ist die Dominante von G , kommt aber in der Tonleiter von C nicht vor, denn hier gibt es kein $F\sharp$. Man kann die Kette auch weiterführen, also noch eine (leiterfremde) Dominante vorspielen.

Beispiel: die letzten Takte von „Oh Freedom“: $D^7 G C^9 F$

Es muss aber nicht immer gleich eine Doppeldominante sein, man kann nahezu jeden beliebigen Akkord einführen, indem man seine Dominante spielt.

Beispiel: die ersten Takte von „Nobody knows you, when you're down and out“:

$C E^7 A^7 \dots$

Nach dem A^7 kommt zwar noch ein Dm , so dass man wieder von einer Doppeldominante sprechen könnte (und auch kann). Für mich persönlich fängt mit dem Dm nur ein neuer Abschnitt an, deswegen zähle ich es nicht. In dem wohl bekanntesten Gospel „Oh happy day“ wird Am auch direkt durch einen E^7 eingeführt: $G^7 C G^7$

$\boxed{E^7 Am} D^7 \dots$

2. Doppelsubdominante

gleiches Spiel wie bei der Dominanten: man spielt die Subdominante der Subdominante. Also $F E^b B^b F$ Diese Doppelsubdominantverbindung kann die Dominante ersetzen. Es wird fast immer so gespielt, dass nach der Doppelsubdominanten die Subdominante kommt und darauf direkt die Tonika folgt. Was davor passiert, spielt keine Rolle.

In vielen (schon fast zu vielen) Rock- und Pop-Songs findet man diese Akkordverbindung. Bei der Gospel- und Soulmusik kann man mit den drei Akkorden einen groovenden Vamp erzeugen.

3. Slash-Akkorde

Mit Slash-Akkorden (also im Bass nicht den Grundton des Akkordes spielen) kann man die langweiligste Akkordfolge aufpeppen. Leider gibt es hierfür keine Faustregel und es passt auch nicht jede Grundtonvariation zum Chorsatz.

Beliebt sind trotzdem aufsteigende oder abfallende Basslinien.

Für die Begleitung eines Liedes kann man auch mal ausprobieren, wie es sich anhört, wenn man den Basston über mehrere Takte und Akkordwechsel nicht verändert. Aus der Akkordfolge $B^b F E^b B^b F$ würde dann $\frac{B^b}{F} F \frac{E^b}{F} \frac{B^b}{F} F$, was gleich interessanter klingt.

Ansonsten sind Slash-Akkorde auch unheimlich schnell zu lesen. Wie schon oft gezeigt, kann man anstelle von $D^{11} \frac{C}{D}$ schreiben. So spart man sich das lange Überlegen welche Töne im Akkord enthalten sind und wie man ihn am geschicktesten greift. Und anstelle von $F^9 \sharp^{11} 13$ lässt sich $\frac{G}{F}$ auch einfacher lesen.

4. Terzbass

Eine beliebte Sache ist, die Terz des Grundakkords im Bass zu spielen. In einfachster Weise zum Beispiel so: $A \frac{A}{C\sharp} D \dots$

Aber über der Terz kann man noch andere Akkorde aufbauen: $A C\sharp m \dots$ Also einfach nur der Stufenakkord über der Terz. Man kann natürlich auch noch mehr Optionstöne hinzufügen, so wird aus

dem $C\sharp m$ ein $\frac{E}{C\sharp}$. In vielen modernen Gospels kann man dieses finden.

5. Einfachheit

Es sind nicht immer die abgefahrenen komplizierten Akkordfolgen, die ein Lied ausmachen. Manchmal ist weniger mehr. Mit Tonika und Subdominante lässt sich viel machen.

Die Variante Moll-Tonika und Dur-Subdominante ist im Funk/Soul- Bereich aber auch in Latin-Songs angesagt. Also zum Beispiel Am und D . Das kann man auch mit den Septimen spielen aber mehr Akkorde braucht man nicht. Dieses kann man nun variieren indem man als ersten Akkord Am oder Am^7 spielt und als zweiten D^{13} bzw. $\frac{Am^7}{D}$. Man verändert also nur den Basston.

Je nach Lied muss man zwar anders wechseln, aber am besten klingt diese Akkordfolge, wenn man jeden Akkord jeweils über einen halben Takt hält.

Bei einfachen Spirituals kann man sich auch auf Tonika und Dominante beschränken, aber auch moderne Gospels vertragen es, ab und zu nur mit spärlicher Harmonik versehen zu werden.

6. II - V - I

Die II-V-I-Verbindung ist in populärer Musik eine Standardformel. Mit ihr kommt man von einem Akkord zum nächsten. Nach der klassischen Harmonielehre sieht die Akkordfolge nach C-Dur bzw. C-Moll folgendermaßen aus:

C-Dur: $Dm G C$ ohne Optionstöne
 C-Dur: $Dm^7 G^9 C$ mit Optionstönen
 C-Moll: $D^{\flat} G Cm$ ohne Optionstöne
 C-Moll: $D^{\flat} G^{b9} Cm$ mit Optionstönen

Im Jazz wird es häufig genau so gespielt, nur dass der Schlussakkord (C) noch eine Septime oder Sexte hinzubekommt. Die häufigsten Variationen hier bestehen darin, auch vor dem Dur-Akkord, eine verminderte None zu spielen.

Im Gospel –oder auch Funk und Soul– ist man häufig etwas freier:

C-Dur: $D^9 G^{7\sharp9} C^9$ Dur bzw. Moll ist nicht mehr eingehalten, über das $\sharp9$ kommt eine Dissonanz hinzu
 C-Dur: $Dm^7 Gm^7 C$ die Dominante wird als Moll-Akkord gespielt. Dieses bietet sich vor allem dann an, wenn die Dominante des Zielakkordes nur als Mollakkord in der Tonart des Liedes vorkommt.

C-Moll: $Dm^{7b5} G^{7b9} Cm$
 C-Moll: $D^{7b5} G^{7\sharp9} Cm$

Spielt man alle vorangestellten Akkorde als Dur⁷, hat man wieder eine Doppeldominante bzw. Doppeldominantverbindung.

Beispiel:

E^{\flat}		Fm	A^{\flat}	B^{\flat}						
$E^{\flat7}$	Gm^{7b5}	$C^{7\sharp9}$	Fm^7	$B^{\flat}m^7$	$\frac{D^{\flat}}{E^{\flat}}$	$A^{\flat7}$	Cm^7	$\frac{Fm^{7b5}}{B}$	$B^{\flat7}$	

Die obere Zeile zeigt die Zielakkorde, also die nackte Akkordfolge. Darunter wurden einige Zwischenräume mit II-V-I-Verbindungen aufgefüllt.

7. aufsteigende Quinten

Eine Möglichkeit, in der modernen Musik eine Akkordfolge zu kreieren ist das Prinzip der aufsteigenden Quinten. In der Gospelmusik ist dieses Prinzip wenig verbreitet, kann aber durchaus dafür benutzt werden.

Die Methode ist denkbar einfach: Man geht von seiner Tonika in Quinten nach oben und nach unten. Am besten lässt es sich an einem Beispiel festmachen. Unsere Tonika sei G :

$B^{\flat} F C G D A E$

Nun sucht man sich z.B. vier Akkorde aus, die aufeinanderfolgen und einer davon sollte G sein:

z.B.: $F C G D$ die Akkordfolge im Lied wäre dann: $G D F C$
hier ist $F C G$ wieder eine Doppelsubdominante
oder auch: $C G D A \rightarrow G D A C$

Dieses sind nun jeweils die Grundtöne des Akkordes. Man kann je nach Geschmack wählen, ob es Moll, Dur, vermindert oder „sus“ sein soll. Auch Optionstöne sind frei hinzufügar.

In der Rockmusik kommen solche Akkordfolgen am häufigsten vor. Z.B.: „wonderwall“ von Oasis (in E_m): $E_m^7 G D_{sus} A_{sus}$

3.1 Akkordfolgen

Hier eine Aufstufungen verschiedener Akkordfolgen, die ich teilweise im Internet als Beispielakkordfolge (für Gospel) gefunden habe.

1.

$C\sharp m^9$ $D\sharp m^9$ $E^{7j/9}$ $D^{7j/9}$ $C\sharp m^9$ $D\sharp m^9$ $E^{7j/9}$ $\frac{c\sharp^9}{F\sharp}$ B^{13}

Eine sehr jazzige Akkordfolge, die mit den 5 Vorzeichen auch noch schwer zu lesen ist.

2.

a)	D	G	
b)	D	G	A^7
b*)	D	G	$\frac{G}{A}$
c)	D	G	A^9
d)	D	G	$\frac{G}{A}$
e)	D	G	$\frac{A}{G}$
e*)	D	G	$\frac{D}{A}$

$\frac{C}{D}$
 $\frac{F\sharp}{Dm}$
 $\frac{F\sharp}{Dm}$
 $\frac{Dm}{F\sharp}$

$\frac{F\sharp}{Dm}$
 $\frac{Dm}{F\sharp}$

$\frac{A}{G}$
 $\frac{G}{A}$
 $\frac{D}{A}$

Die Grundakkordfolge ist a; in b, b* und c wird lediglich eine Dominante mehr eingefügt. Ab Beispiel d wird es „gospelig“. e und e* fallen vor allem durch die Dissonanz $F-F\sharp$ auf, was sicherlich etwas gewöhnungsbedürftig ist, mir persönlich aber sehr gefällt.

3.

F	F^7	$\frac{F}{A}$	$B\flat$	$\frac{E\flat}{B\flat}$	$B\flat$	F	$\frac{F}{A}$	$\frac{A\flat}{B\flat}$	$\frac{E\flat}{B\flat}$	$B\flat$	F	$\frac{F}{A}$	$\frac{E\flat}{G}$	$B\flat$	G
F	F^7	$\frac{F}{A}$	$B\flat$	$\frac{E\flat}{B\flat}$	$B\flat$	C	$\frac{F}{B\flat}$	$B\flat$	Am	$\frac{C}{G}$	F	Am	Gm^7	F	

Das hier ist sozusagen ein Gospel-Blues. Mit den Akkordveränderungen wie in Kapitel 2.3 ist aus dem einfachen 12-taktigen Blues-Schema ein Gospel geworden. Wenn man noch mehr zum Gospelklang hin möchte sollte man noch mehr erweiterte Akkorde nehmen.

4.

$E\flat$	$\frac{B\flat}{E\flat}$	$E\flat$	$\frac{Fm}{E\flat}$	$E\flat$	$\frac{E\flat}{G}$	$A\flat$	$\frac{E\flat}{G}$	$\frac{B\flat^7}{F}$	$E\flat$	$B\flat^7$	$E\flat$
$E\flat$	$\frac{E\flat}{B\flat}$	$E\flat$	$\frac{Fm}{E\flat}$	$E\flat$	$A\flat^6$	$\frac{E\flat}{B\flat}$	$B\flat^7$	$E\flat$			

Dieses ist wieder eine gefundene Akkordfolge, die zu einem speziellen Lied geschrieben wurde. Da die Melodie nicht angegeben war, habe ich nur die Akkorde notiert. Klanglich interessant ist vor allem der Fm über $E\flat$ oder der $A\flat^6$ -Akkord.

5.

Cm^7 $\frac{B\flat}{E\flat}$ $E\flat$ Fm $\frac{E\flat}{G}$ Cm $\frac{Gm}{A\flat}$ $\frac{A\flat}{B\flat}$ $B\flat$ B^0 Cm

Mit dem $\frac{Gm}{A\flat}$ habe ich versucht eine gopsetypische Dissonanz einzubauen. Ebenso der $\frac{E\flat}{G}$, der ja eigentlich ein $Gm^{\sharp 5}$ ist, trägt zum Gospelklang bei.

Zu dieser Akkordfolge gibt auch noch eine ausnotierte Möglichkeit, sie zu spielen. Es ist eine Gospel-Ballade, die eher dazu geeignet wäre, Sologesang zu begleiten und nicht einen ganzen Chor. Es ist ein sehr ruhiges und langsames Stück (ca. 60bpm). Notiert sind beide Hände eine Oktave höher, als

sie gespielt werden sollen.

Je nach eigener Spielweise und eigenem Können, sollte man in der rechten Hand ein paar Akkordtöne zusätzlich spielen. Angedeutet ist dies schon im fünften Takt. Auch die linke Hand kann mehr spielen, wenn man es denn möchte (z.B. Durchgangstöne oder auf Vierteln basierende Rhythmen). Durch das Hinzunehmen vom G im B^{\flat} -Akkord, wird hieraus ein G^7 also der Dominantseptakkord zu Cm .

- 6.
- a) Cm F Cm F A^{\flat} B^{\flat}
- b) Cm $\frac{B^{\flat}}{D}$ $\frac{F}{E^{\flat}}$ A^{\flat} $\frac{Cm}{A}$ B^{\flat}

Hier nun auch mal ein etwas schnelleres Stück (ca. 120 bpm). Die Akkordfolge ist demzufolge einfach. Der aufsteigende Basslauf ist sehr gospeltypisch und wird in ähnlichen Formen immer wieder gespielt. In diesem Fall sind es zwei aufeinanderfolgende Bassläufe. Man könnte auch einen längeren zusammenhängenden machen.

Was man aus diesem Material Beispielsweise machen kann zeigt das ausnotierte Beispiel:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major). It contains a whole note chord F, followed by a series of chords: Ab, Ab^{add4/6}, Ab⁷/Bb, and Bb⁹. The lower staff has a bass clef and contains a melodic line with eighth notes and a glissando in the second measure. The second system also has two staves. The upper staff has a treble clef and contains chords Cm, Bb/D, F/Eb, Ab, Am^{7/b5}, and Bb^{add4}. The lower staff has a bass clef and contains a melodic line with eighth notes and a glissando in the second measure.

Beide Hände sind wieder eine Oktave tiefer zu spielen als es hier notiert ist.

Hier ist nun noch ein kleines Intro hinzugekommen¹, was zwar in *C* ist, sich mit der eigentlichen Tonart *Cm* aber nicht beisst. Über zusätzliche Optionstöne (Septimen, Nonen etc.) wurde die Sache etwas komplizierter aber auch gospeliger. Die linke Hand ist nicht „wörtlich“ zu nehmen. Das Glissando in Takt 2 kann ohne definierten Anfangs- und Endton gespielt werden, da es bei dem Tempo nur sehr kurz zu hören ist. Ich spiele es aus einem Akkord aus *a h c* mit den Fingerunterseiten nicht mit dem Daumen (wie blich). Ist vielleicht eine schlechte Angewohnheit, aber so bekomme ich das Glissando etwas explosiver hin und nicht jeder Ton ist zu hören. Diese „Technik“ funktioniert nur auf Digitalpianos mit Plastiktasten, da Elfenbein zu stumpf ist und eine echte Mechanik dieses auch nicht zulässt.

Nach dem Intro ist Teil a und Teil b ausnotiert. Teil a könnte öfter wiederholt werden, während Teil b als Bridge dient.

7.

Dm^7	G^7	Dm^7	G^7	Dm^7	Bb	$\frac{F}{A}$	Gm^7	F	$\frac{C}{E}$
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
Dm^7	G^7	Dm^7	G^7	Dm^7	G^7	Dm^7	G^7	G^7	G^7
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
Dm^7	Gm^7	C	F^7	Bb	Eb	Eb	$\frac{Bb}{D}$	C	$\frac{C}{E}$:
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/

Wieder eine einfache Akkordfolge. Im Mittelpunkt steht Dm^7/G^7 . Die anderen Akkorde sind lediglich längere Turnarounds. In der ersten Zeile geht der Bass die Tonleitertöne von *Dm* herunter und auch die Akkorde bestehen nur aus den Stufenakkorden.

Die letzte Zeile ist lediglich eine Quintfallsequenz von *Dm* aus bis *Eb*. Von dort wird wieder $\frac{C}{E}$ als Dominante (wäre ja ein $\frac{Am^7}{E}$ ohne Grundton *A*) angesteuert.

¹Dieses Intro ist eine Variation des Intros von dem Lied „Jackson Cannery“ von Ben Folds Five siehe Anhang B

A Akkordsymbole

Hier die verwendeten Akkordsymbole.

$C, D, F \dots$	normale Dur-Akkorde
$Cm, Dm, Fm \dots$	normale Moll-Akkorde
B, Bm	H-Dur bzw. H-Moll (internationale Notation)
$C^\sharp, G^\sharp m, F^\sharp \dots$	Cis, gis, Fis . . .
$B^\flat, G^\flat, D^\flat m \dots$	B, Ges, des . . .
$C^7, Bm^7, E^\flat 7 \dots$	Septakkorde mit kleiner Septime ...
$D^{7j}, A^\flat 7j, Cm^{7j} \dots$	Septakkorde mit großer Septime ...
$D^\sharp 6, A^\flat \sharp 5 \dots$	D mit großer Sexte, As mit übermäßiger Quinte ...
$D^\sharp 6, A^\sharp 6 \dots$	Dis mit Sexte, Ais mit Sexte ...
$E^\flat \flat 5, D^\sharp m \flat 6 \dots$	Es mit verminderter Quinte, dis mit kleiner Sexte ...
$C_{sus}, B^\flat_{sus} \dots$	Sus-Akkorde: Anstelle der Terz wird die Quarte gespielt
$C_{sus2}, F_{sus2} \dots$	Anstelle der Terz wird die Sekunde gespielt
$B^0, G^0 \dots$	verminderte Akkorde: kleine Terz, verminderte Quinte, verminderte Septime
$B^\emptyset, F^\emptyset \dots$	halbverminderte Akkorde: kleine Terz, verminderte Quinte

Grundsätzlich bedeutet z.B. X^{11} , dass alle Extratöne (hier 7, 9 und 11) gespielt werden sollen. Während z.B. X^{add9} bedeutet, dass zum Grunddreiklang nur die 9 (nicht die Septime) hinzukommt.

B Empfehlungen

Links

Im Internet gibt es viele Seiten, die sich mit dem Thema Gospel und Gospelpiano beschäftigen.

www.gospelkeyboard.com
www.learn gospelmusic.com

hier gibt es viele Akkordfolgen und ein paar Videos
leider nicht mehr komplett umsonst, aber im Forum
gibt es auch immer Tips

www.gospel-workshops.de

hier gibt es Harmonieworshops, die sicher mal einen
Blick lohnen

www.vocalszene.com

auch hier gibt es kostenlose Workshops

www.hearandplay.com/memberlessons.html

ein paar kleine Workshops zu Akkordfolgen

Hörtipps

CDs mit Gospelmusik (auch mit Klavierbegleitung) gibt es wie Sand am Meer. Hier nun einige nicht-Gospel-Alben, die sich durch klavierlastige Arrangements und Gospels Elemente auszeichnen:

Chi Coltrane	– The Best Of	rockige Platte, mit viel Gospel einfluß
M. Müller Westernhagen	– Ja Ja	erstaunlicherweise ein gutes R&B-Album vor allem die Lieder mit Piano-begleitung lohnen näheres hinhören
Marc Cohn	– Marc Cohn	abwechslungsreicher Soft-Rock
Marla Glen	– This is Marla Glen	zwar nicht wirklich klavierlastig, aber trotzdem schöne Pianobegleitung
Ben Folds Five	– Ben Folds Five	schon fast eine Referenz für Rockpiano.
Ben Folds	– Sunny 16	gutes Beispiel für Rock-Pop-Gospel-Piano, das zwar im Vordergrund steht, aber trotzdem keine unnötigen Schnörkel aufweist
Nick Cave & the Bad Seeds	– The Boatman's Call	schönes Klavierspiel zu Liedern, die von der Spannung und der Aussagekraft Gospels nichts nachstehen

Buchtipps

Wie gesagt ein gutes Buch über Gospelpiano gibt es nicht, aber aus einigen Büchern kann man trotzdem viel lernen:

Das Groove Piano Buch	Phillip Moehrke	Viele gute Pattern zu den Themen Funk, Samba und Salsa. Zusätzlich noch einige gute Pop- und Afro-Cubanische Klavierbeispiele. Auch die Einführung zum Thema Jazz-Piano ist sehr gelungen.
Rock Piano 1 & 2	Jürgen Moser	Der erste Band ist eher für Einsteiger gedacht, trotzdem werden einige Stilrichtungen behandelt (anders, als man dem Titel nach vielleicht denken könnte). Der zweite Teil ist sehr gelungen. Es gibt ausgeschriebene Beispielsongs zu Rock, Pop, Reggae, Funk... und zusätzlich noch Pattern, Improvisationsstudien und mehr.
Improvising Blues Piano	Tim Richards	Es ist zwar ein reines Blues-Buch, aber trotzdem wärmstens zu empfehlen, da Gospel und Blues nicht allzu weit voneinander entfernt sind. Es wird ein breites Bluesspektrum abgedeckt (vom einfachsten Anfänger-Blues über Funk-Blues und Blues-Standarts bis hin zu Boogie-Woogie-Klassikern wie z.B. dem legendären Honky-Tonk-Train-Blues)

Index

2-5-1-Verbindung, 9, 22

A-Capella, 4

Abwechslung, 5

Akkorde, 28

aufsteigende Quinten, 23

Ballade, 9, 25

Basslauf, 6, 17, 25, 27

Blues, 11, 13, 24

Blues-Tonleiter, 13

Boogie-Woogie, 11

Buch, 30

Cave, Nick, 30

Charles, Ray, 16

Chorleiter, 3

Chromatik, 16

Cohn, Marc, 30

Coltrane, Chi, 30

Dissonanz, 18, 24, 25

Dominante, 5, 21, 24

Doppeldominante, 21

Doppelsubdominante, 15, 21

Extro, 17

Folds, Ben, 30

Frequenzklau, 2

Funk, 6

Ghost-Notes, 7, 19

Glen, Marla, 30

Glissando, 27

Hörtipps, 30

Hook, 9, 13

Intro, 15

Jazz, 8

Left-Hand-Pattern, 11

Leitton, 20

Lick, 13, 20

Links, 29

Pattern, 4, 19

Piano-Roll, 7

Pop, 10

Quintfallsequenz, 27

Slash-Akkord, 6, 21

Spiritual, 4, 22

Steigerung, 6

Subdominante, 4, 18, 22

Terz, 22

Tonika, 4, 18, 22

Turnaround, 27

Westernhagen, Marius Müller-, 30

Workshop, 29