

Gerhard Brunner

Jazzakkorde für Ein- und Umsteiger



Danksagung

Dieses Buch ist meiner Tochter Kathrin gewidmet, weil sie mich des Öfteren darauf hingewiesen hat, dass in meiner Harmonielehre die Behandlung der essenziell wichtigen Akkorde bisweilen etwas zu kurz kommt und man zu viel vom eigentlichen Thema abgelenkt wird, wenn man noch ein paar Defizite bei der Beherrschung der Jazz-Akkorde hat.

Des Weiteren möchte ich mich bei meinem Freund und Musikkollegen Achim Masnitza bedanken, der tapfer alle Texte lektoriert und korrigiert, die Akkorddiagramme durchgecheckt und mir viele Anregungen gegeben hat.

Nürnberg, im Herbst 2021

Gerhard Gige Brunner

Inhalt

Einleitung	9
Grundwissen, ohne das es nicht geht	12
Akkorde verstehen und neu lernen.....	12
Die Vierklänge der Durtonleiter	12
Terzentürmen	14
Ausführlich: Die Intervalle	14
Die Akkordsymbolschrift	17
Die vier Akkordtypen aus der Durtonleiter	19
maj7	19
min7	20
7.....	21
min7/b5	21
Praxis auf der Gitarre 1	23
Vom Akkord zum Voicing	23
Verminderte Akkorde	25
Obermäßige Akkorde	26
Erster Praxistest.....	27
Begleitung im Ensemble	29
Streit vermeiden.....	29
Das Gelernte anwenden	31
Herleitung aus den Lagerfeuerakkorden	32
Andere Tonarten	38
Schiebereien	38

Quintenzirkel und Anwendung	40
Funktionstheorie.....	44
Stufen und Funktionen der Akkorde in C-Dur.....	44
Hauptstufen	45
Nebenstufen	46
Praxis auf der Gitarre 2	48
Kopfschablone für das Finden von Stufen.....	48
Fünfklänge und Schlimmeres	51
Erweiterungen 9, 11 und 13	51
Die 9 (None).....	54
Die 11 (Undezime)	55
Die 13 (Tredzime oder Terzdezime)	56
Erweiterung von maj7- und min7-Akkorden	57
Herumgefummel: b9, #9, #11 und b13	58
Doppelagenten	62
Ein vielseitiger Dreiklang.....	64
Substitutionen	65
Die Tritonussubstitution (Tritonusvertauschung)	65
Parallelen.....	67
Gegenklänge.....	68
Umkehrungen.....	70
Verbindungen.....	72
ii-V(-I) Verbindung.....	72
1625-Verbindung	74
Reharmonisierung.....	76

Related Two	76
Zwischendominante	77
1625 zum Zweiten	79
Zum guten Schluss	82
Griffe.....	83
6 und maj7	83
6 und maj7 mit Erweiterungen 9, 11 und 13.....	85
maj7 mit Erweiterungen b9, #9, #11 und b13	86
min6 und min7	86
min6 und min7 mit Erweiterungen 9, 11 und 13	87
min6 und min7 mit Erweiterungen b9, #9, #11 und b13, Kombinationen	88
7.....	88
7 mit Erweiterungen 9, 11 und 13, Kombinationen	90
7 mit Erweiterungen b9, #9, #11 und b13, sonstige Kombinationen	91
sus	92
min7/b5 (halbverminderte Akkorde)	93
verminderte Akkorde (diminished)	94
übermäßige Akkorde (augmented)	94
Index.....	95

Einleitung

Liebe Leser,

Ich gehöre als Jahrgang 1963 zu einer Generation von Musikern, die ihre ersten Gehversuche auf der Gitarre in den 1970er Jahren an den Lagerfeuern christlicher Zeltlager machen durften. Wenn der Gitarrist der Leitungscrew das Instrument zu später Stunde an einen hoffnungsvollen Nachwuchsspieler weiterreichte, der dann zum Gesang (Gebrüll) der ganzen Mannschaft einen Dylan-Klassiker wie "Blowin' in the Wind" oder einen ähnlichen Gassenhauer spielen sollte, kam die Feuertaufe schneller als gewünscht.

Die nötigen Akkorde bekam man von einem erfahreneren Spieler gezeigt, in manchen damaligen Liederbüchern gab es zudem auch (meist sehr schlechte) Griffstabellen. Doch immer drehte es sich um die Akkorde. Mit einer ordentlichen Begleitung konnte Anerkennung und Ruhm geerntet werden, das Single-Note-Spiel war zu Beginn der Musikerkarriere kein Thema.

Dieses Muster hat sich stets aufs Neue wiederholt, in welches Genre auch immer ich meine Gitarre verfrachtete. Und das ging nicht nur mir so.

Es stellt sich nämlich immer wieder heraus, dass viele Gitarristen, die nach langer und erfolgreicher Karriere im Folk, Blues, Rock und Pop zur Horizonterweiterung in den Jazz eintauchen möchten, an eigentlich einfachen Dingen scheitern – an den Akkorden. Es kann gar nicht oft genug betont werden, wie wichtig eine wirklich filigrane Beherrschung der Akkorde und damit zusammenhängend der jeweiligen Griffe für das Spielen der Jazzgitarre ist!

Sehr oft passiert es, dass Lernende der Gitarre (oder auch die erwähnten Umsteiger) auf die Nachfrage um die Kenntnis und die Beherrschung der Akkorde mit „gut“ oder im fränkischen Idiom mit „Basd scho“ (=Passt schon – ins Hochdeutsche übertragen mit „hervorragend“ zu übersetzen) antworten und dann bei der Demonstration ihrer Kenntnisse viel zu lang für das Finden einzelner Akkorde benötigen.

Drei Minuten (das zieht sich!) am Stück eine 1625 (was das ist, wird auf Seite 74 noch ausführlich erklärt) in sagen wir mal Ab-Dur zu spielen, wobei die Voicings hier stets abzuwechseln sind, ist diesbezüglich für eine realistische Eigenwahrnehmung sehr hilfreich.

Ich beharre auf dieser Übung, weil sie wirklich aufschlussreich ist!

Die Kenntnis um ein paar unterschiedliche maj7-Akkorde ist nicht genug, bei weitem nicht genug! Welch irre Buchstaben-Zahlen-Kombination auch immer Ihr auf einem Sheet erblickten werdet, Ihr müsst sie ohne Zögern auf der Gitarre intonieren können. Ich kann Euch versichern, dass viele harmonische Problemstellungen des Jazz ganz leicht verständlich werden, sich quasi selbst erklären, wenn unsere Finger rein mechanisch die jeweils notierten Akkordverbindungen flüssig spielen können.

Viele Lehrbücher, die inhaltlich durchaus hochwertig sein mögen, kränken an ihrer Materialfülle. Der Leser wird von der zu schnell fortschreitenden Informationsflut schier überrollt und wehrt sich, indem er das betreffende Werk nur halb gelesen zur Seite legt. Dies war beim Verfassen dieser Abhandlung zu bedenken. Zu einfach durfte ich es Euch aber auch nicht machen, sonst beleidige ich den gestandenen Musiker in Euch mit trivialem Inhalt auf vielen Seiten...

Wie also wollen wir es angehen?

Nachdem ich Grundlagen zu Fingersatz und Handhaltung überspringe, weil es zum Einen hierzu mannigfaltige Literatur gibt und zum Anderen sich die Griff-Technik bei den meisten erfahrenen Gitarristen ohnehin unumkehrbar verfestigt hat, werde ich Euch als Erstes die Herleitung der Vierklänge aus der C-Dur-Tonleiter vorstellen. Auch wenn Ihr aus langjähriger praktischer Erfahrung und möglicherweise aus einigen Büchern schon über einen respektablen Satz an Akkorden verfügen mögt, bedenkt bitte:

Ihr müsst Euer Handwerkszeug für den Jazz neu bereitlegen!

Aus diesem Grund werde ich die vier wichtigsten Akkordtypen zunächst mittels Terzentürmen (Terzschichtung) sozusagen rein mechanisch aus der C-Dur-Tonleiter erzeugen, dann nach einer kurzen Erklärung der Intervalle genauer betrachten und schließlich auch einige Umkehrungen vorstellen. Mit der Einführung der verminderten und übermäßigen Akkorde habt Ihr dann schon einmal ein – zugegebenermaßen überschaubares – Arsenal an Akkorden, mit denen Ihr die meisten Jazzstandards zumindest in rudimentärer Form begleiten könnt.

Erst danach zeige ich Euch eine andere Methode der Herleitung von Vierklängen aus den sogenannten Lagerfeuerakkorden, da Ihr zu diesem Zeitpunkt schon etwas genauer wisst, was eigentlich die jeweiligen im Akkord enthaltenen Intervalle bewirken und was mit dem Akkord passieren kann, wenn Ihr z.B. einen seiner Töne um einen Halbton verändert. Da diese Herleitung nur einen alternativen Weg zu den Vierklängen darstellt, könnt Ihr die betreffenden Seiten auch überspringen.

Den von mir gehörten, gespielten und auch gelehrtten Jazz möchte ich an dieser Stelle sehr vereinfacht als „traditionellen Jazz“ bezeichnen. Ich meine hiermit eine Musik, die in ihrer Form, Logik und Harmonik dem Repertoire der großen Broadway- und Hollywood-Komponisten entspringt. In den 1920er und 1930er war der Bedarf an Musik für Theater- (Broadway) oder Filmproduktionen (Hollywood) ungeheuer hoch. Viele der meistgespielten Komponisten waren Auswanderer aus Europa oder zumindest Kinder solcher, so dass der ursprüngliche Jazz, welcher aus afroamerikanischer Volksmusik entstanden ist, sehr schnell mit europäischer Kompositionstechnik und Funktionsharmonik vermischt wurde.

Akkorde kommen in den Jazzstandards dieses traditionellen Jazz überwiegend in sogenannten Verbindungen vor, wo es für unterschiedliche Akkordtypen unterschiedliche Funktionen gibt. Meine harmonischen An- und Einsichten, die ich Euch vermitteln möchte, wenn es um das Spiel solcher Verbindungen geht, stammen im Wesentlichen aus der von Hugo Riemann Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten Funktionstheorie, welche die Verhältnisse zwischen den Akkorden in dur-moll-tonaler Musik beschreibt. Obwohl zum Beispiel im Berklee College of Music, der Schmiede für alles, was derzeit im Jazz den Ton angibt, heute andere Konzepte, insbesondere die Akkord-Skalen-Theorie, gelehrt werden, genügt die oben angesprochene Funktionstheorie für das Verständnis und die Analyse der meisten Jazzstandards des traditionellen Jazz (siehe oben).

Daher werde ich in einem kurzen Exkurs die Haupt- und Nebenfunktionen der Akkorde besprechen und ihre Erweiterung von Vier- zu Fünfklingen (oder zu noch Schlimmerem), sowie anschließend die erwähnten Akkord-Verbindungen.

Da wir natürlich in allen Tonarten gleichermaßen zurecht kommen müssen, darf der Quintenzirkel als Hilfsmittel und Werkzeug hier nicht unerwähnt bleiben.

Alle im Buch bei den einzelnen Kapiteln vorgestellten Akkorde sind im letzten Kapitel übersichtlich geordnet mit ihren Akkorddiagrammen zusammengefasst abgebildet. Hier möchte ich auf zwei Schrullen meinerseits hinweisen:

- Ich bin kein Fan der Quinte. Stufen, die man weglassen kann, ohne den Akkordcharakter zu verlieren, sind (reine) Quinte und Grundton (ja, tatsächlich). Oft wird eine fehlende 5 im Akkordnamen angegeben (no 5), aber ich halte die Auflistung von fehlenden Stufen prinzipiell für überflüssig.
- Andererseits bin ich gerne maximal flexibel, wenn es um eine spontane Interpretation des aktuell gespielten Akkords geht. Daher greife ich persönlich oft „zuviel“, also beispielsweise den Barré über mehr Saiten, als es für den reinen Vierklang notwendig wäre. Im Spiel kann ich mich dann spontan entscheiden, eventuell eine Quinte (erwischt, da ist sie wieder) statt des Grundtons in den Bass zu nehmen oder eine Erweiterung mit zu spielen, die eigentlich im Akkorddiagramm ausge-x-t wurde. Hiermit heische ich um Verständnis für manchmal etwas opulente Fingerings.

In den Sitzungen mit den Lektoren wurde immer wieder der Wunsch nach Erweiterung dieser Abhandlung an mich herangetragen, sei es zum Thema „Cluster“ oder auch Weiterführendes zur Funktionsharmonik. Gerne schreibe ich hierzu einige Sätze (und habe es auch schon getan, siehe „Harmonielehre für Gitarre“, Spurbuchverlag, ISBN 978-3-88778-604-5), aber eben nicht in diesem Buch. Glaubt mir, das Problem in der Praxis ist selten die zu geringe Menge des Stoffes, sondern zumeist die unzureichende Beherrschung des vorliegenden Materials. Ich bin mir sicher, dass Ihr, sofern Ihr dieses Buch gründlich durcharbeitet, Euer Gitarrenspiel grundlegend verbessert und dann gegebenenfalls ein weiterführendes Werk zu Rate ziehen werdet, um die Themen zu erarbeiten, die ich in diesem Buch nicht abhandeln kann und will.

So gerne ich Euch dies von den Schultern nehmen möchte – ohne regelmäßige Übung wird das Erlernen der Akkorde und Griffe nicht vonstatten gehen. Aber wenn Ihr schon ein paar Jahre spielt, sollte es Euch nicht allzu schwer fallen, Euer sicherlich vorhandenes Repertoire an Griffen gehörig aufzubessern, was Eurem Spiel und Euren Interpretationen oder gar Kompositionen zugutekommen wird. Lasset uns beginnen!

Viel Spaß und viel Erfolg,

Euer Gige

Die Sache mit der j7

Die Schreibweise j7 für eine große Septime erschließt sich erst beim zweiten (oder dritten) Blick. Wenn man schon für das Tongeschlecht Dur die Silbe ma hinter den Akkordgrundton schreiben will, dann ist ein j7 für die große Septime durchaus konsequent. Denn: $Cma + j7 = Cmaj7$.

Zusätzliche Erweiterungen, welche dann aus dem Vier- einen Fünfklang oder Schlimmeres machen, werden mit / getrennt aufsteigend notiert, also $Amin7/9$ oder $E7/\#9$ oder $G7/\#9/b13$.

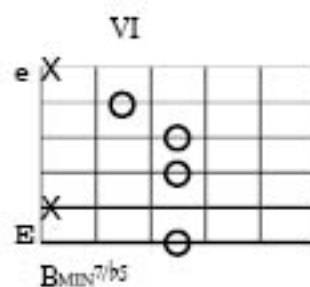
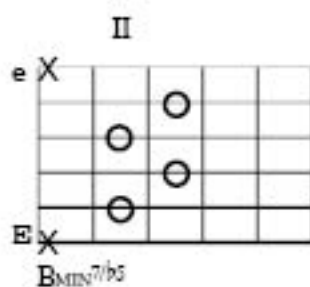
Soll zum Akkord ein abweichender Bass(ton) gespielt werden, so wird dieser durch einen (großen) Schrägstrich getrennt hinter den Akkord geschrieben (siehe im Sheet-Auszug: $Cmin7/Bb$). Stehen keine unterschiedlichen Strichgrößen zur Verfügung, wird ein Leerzeichen eingefügt. Zum Beispiel „C6/9 über den Basston G“ als $C6/9 /G$. Anwendungen, Sonderregelungen und die Schreibweise für verminderte und übermäßige Akkorde werde ich bei der Vorstellung derselben ergänzen.

Die Akkorde raff ich nicht!

Das ist eine Formelsammlung für Analytische Geometrie!



dröseln: Wegen der ersten kleinen Terz handelt es sich um einen Moll-Akkord. Wegen der verminderten Quinte (6 Halbtöne) bekommt er den Zusatz „b5“ für die Verminderung der 5 (Quinte) um einen Halbton. Und die Septime ist zwei Halbtöne von der Oktave des Grundtons entfernt, daher nur 7 und nicht maj7. Gesprochen würde das nun B-Moll-Sieben-b-Fünf, geschrieben **Bmin7/b5**. Der Schrägstrich kann auch entfallen. Eine weitere gebräuchliche Schreibweise ist **B♭**. Solche Akkorde werden auch als **halbvermindert** bezeichnet.



Drei- statt Vierklang? Noch eine Anmerkung!

Weniger ist manchmal mehr. Wie schon erwähnt, muss es nicht immer ein Vierklang sein, ein Dreiklang tut es nicht zu selten auch. C-Dur statt Cmaj7? Geht fast immer. G-Dur statt G7? Kann funktionieren. Amin statt Amin7? Ja, klar. Bmin statt Bmin7/b5? Das geht schief! Was gerade Ein- und Umsteiger in den Jazz gerne mal falsch machen, ist die „Begrädigung“ eines min7/b5-Akkords zu einem Moll-Dreiklang. Wir werden im Folgenden noch allerhand sogenannte Erweiterungen (auch Extensions oder Alterierungen) für die Vierklänge kennenlernen. Aber die verminderte Quinte b5 ist keine solche Erweiterung, sondern ein **essenzieller Baustein** des Akkordes auf der VII. Stufe der C-Dur-Tonleiter. Wer aus Unkenntnis oder Faulheit statt Bmin7/b5 nur Bmin spielt, holt sich einen falschen Ton (F# statt F in den Song. Also, Finger weg von der b5!

Finger weg von der b5!



(MED. SWING)

ALL OF ME

SIMONS & MARKS

A

CMAJ7 / E7 /



A7 / DMIN /



E7 / AMIN /



D7 / DMIN7 G7



B

CMAJ7 / E7 /



A7 / DMIN /



F FMIN CMAJ7 EMIN7 A7



DMIN7 G7 C6 (E^bDIM DMIN7 G7)



FINE

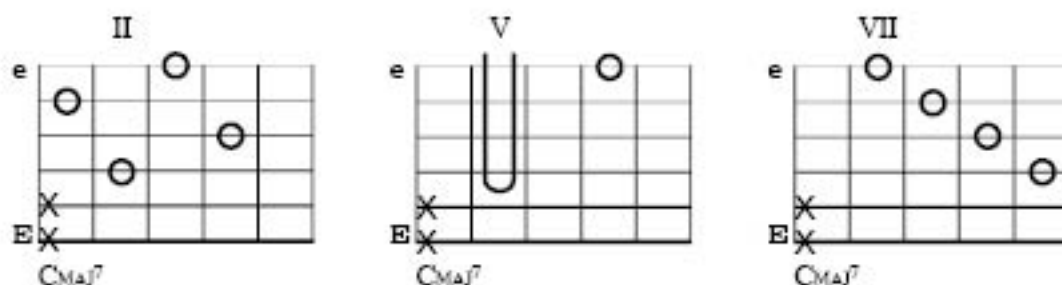
Begleitung im Ensemble

Streit vermeiden

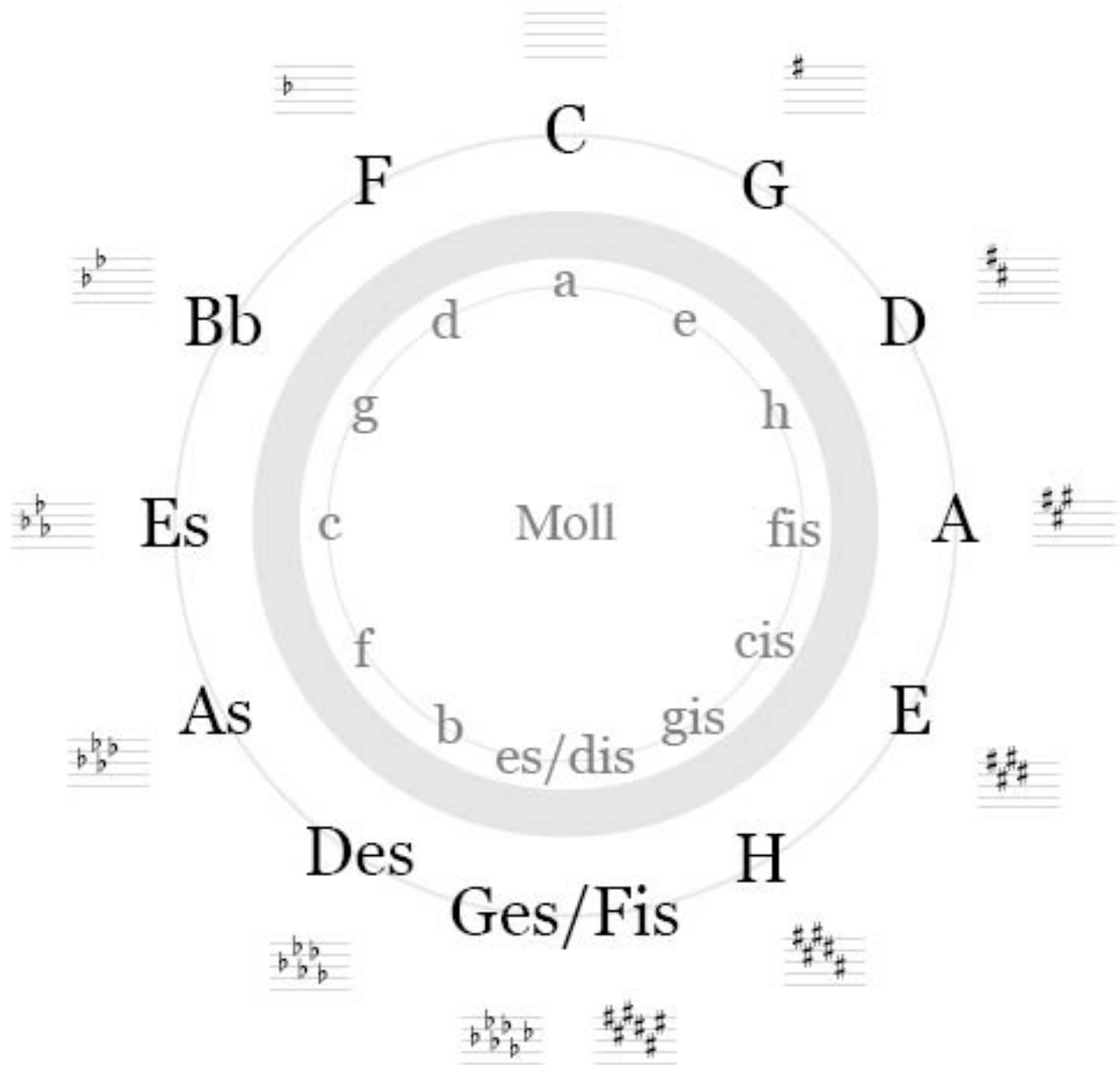
Am besten ist immer, das in der Theorie Erlernete möglichst schnell einer praktischen Bewährungsprobe zu unterziehen. All die in den Realbooks notierten Standards müssen vor allem eins: Gespielt werden! Und besser noch als die Kontrolle des Geübten durch eine Aufnahme ist es, einen Song in einer Band oder Combo, eben in einem Ensemble zu spielen. Fehler oder Ungenauigkeiten werden sofort vom Kollektiv geahndet und können umgehend korrigiert werden. Allerdings werdet Ihr feststellen, dass Bassisten oder auch Pianisten schnell säuerlich reagieren, wenn Ihr in ihren Frequenzen „wildert“, zum Beispiel also permanent tiefere Töne spielt, die eigentlich dem Bass vorbehalten sind. Immerhin ist das tiefe G der Gitarre derselbe Ton, den Bassisten auf ihrer G-Saite haben, somit kommt man sich da durchaus ins Gehege, um bei den Jagdmetaphern zu bleiben.

Der Vorwurf an die Gitarre, klanglich dem Klavier oder dem Bass zu nahe zu kommen, ist ein immergrünes Thema in den Jazzcombos. Pianisten, die immerhin ja einen Tonumfang von mehr als sieben Oktaven verwalten, haben an uns Gitarristen ohnehin traditionell etwas auszusetzen, aber für das Zusammenspiel mit Bassisten gibt es eine einfache Verhaltensregel, die hilft, den Streit um doppelt besetzte Frequenzbereiche zu vermeiden: Wir lassen bei unseren Akkorden die BASSsaiten weg! Wobei ich in diesem Fall die D-Saite nicht zu den BASSsaiten rechnen möchte, da uns ansonsten wenig zum Spielen bleibt.

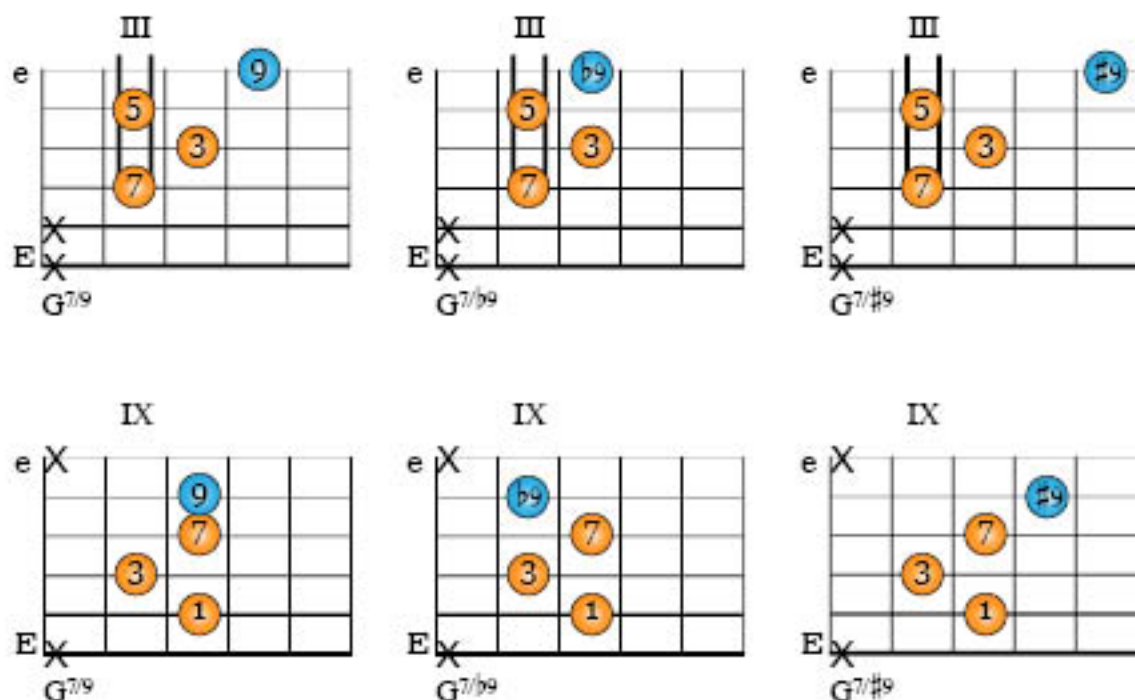
Für den Anfang mag es genügen, bei den acht vorgestellten Griffen einfach beim Anschlagen E- und A-Saite nicht zu berühren, aber ich stelle Euch dennoch einige neue Griffe vor, die den jeweiligen Vierklang auf den **hohen vier Saiten** abbilden. Die erwähnten Varianten der bereits vorgestellten Griffe (also ohne tiefe E- und A-Saite) seien Eurer Imagination überlassen und nicht im Folgenden abgebildet. Die Sortierung entspricht der Reihenfolge ihrer Einführung beim Terzentürmen. In der reinen Form als Vierklänge habe ich von Cmaj7 wesentlich mehr Voicings gefunden als beispielsweise von den min7- oder min7/b5-Akkorden. Wenn wir in einem späteren Kapitel auf Mehrfachdeutungen zu sprechen kommen, wird sich das wieder etwas ausgleichen.



Quintenzirkel und Anwendung



Es ist möglich, die 9 um einen Halbton zu vermindern, sie also zur **b9** zu machen, oder um einen Halbton zu erhöhen, was dann **#9** geschrieben wird. Hier gleich demonstriert am Beispiel G7/9 in zwei unterschiedlichen Voicings bzw. Fingerings. In der III. Lage habe ich jetzt mal auf die zwei Basstöne verzichtet:



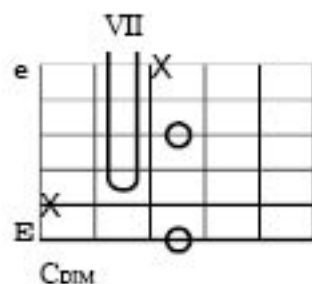
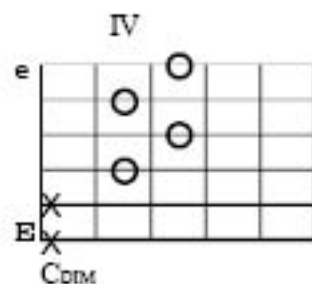
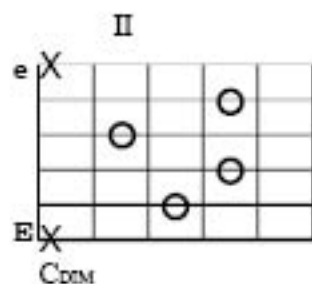
Die abgebildeten Akkord-Diagramme dienen zur Veranschaulichung, nicht zum Training der jeweiligen Griffe. So spiele ich z.B. G7/b9 in Lage III ohne Barré, in Lage IX dagegen mit.

Das G7/#9-Voicing in Lage IX ist übrigens als E7/#9 in Lage VI der legendäre „Jimi-Hendrix-Akkord“, aus z.B. „Purple Haze“.

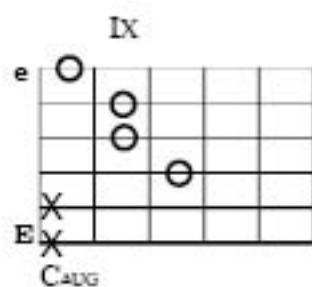
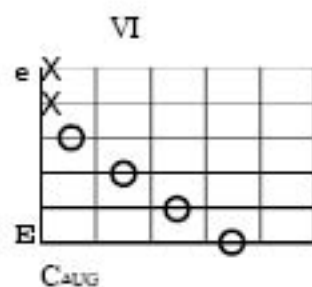
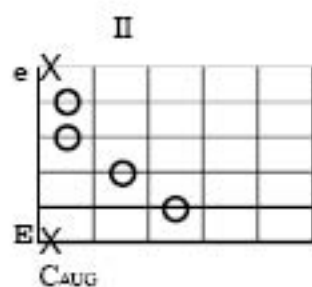
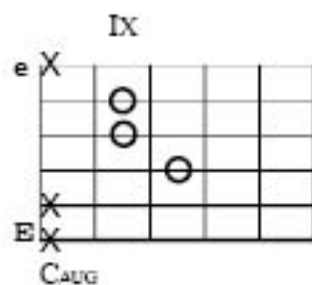
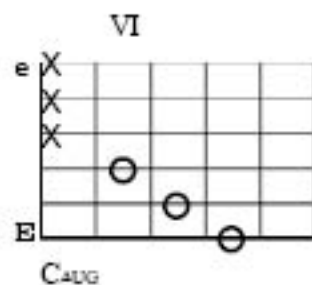
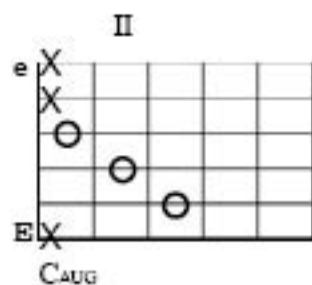
Die hier eingeführten Töne Ab (für die b9) und A# (für die #9) sind nicht im Tonmaterial von C-Dur enthalten! Wir haben sie nur über unser Schablonenmodell gefunden und können somit Akkorde solchen Typs dann konstruieren und spielen. Das eigenmächtige Alterieren einer vorgegebenen Begleitung erfordert Kenntnis der aktuellen Tonart und auch Erfahrung im Umgang mit Akkorderweiterungen.

Bei der 11 gibt es nur die Erhöhung zur **#11**, denn die Verminderung um einen Halbton führte ja zur großen Terz und dieser Posten ist schon besetzt. Beispiele für Griffe:

verminderte Akkorde (diminished)



übermäßige Akkorde (augmented)



Über den Autor

Gerhard „Gige“ Brunner wurde 1963 in Nürnberg geboren, in der bedeutendsten Metropole des schönen Frankenlandes, dessen Regierungssitz bekanntlich das wesentlich unbedeutendere Ansbach ist...

Nach dem Abitur am humanistischen Gymnasium absolvierte er eine Ausbildung zum Informationselektroniker. Ab 1994 ist er als Comic-Zeichner und Illustrator für verschiedene Fachverlage tätig, zunächst im Nebenberuf, seit 2008 als selbstständiger freischaffender Künstler.

Er entdeckte die Gitarre im zarten Alter von 12 Jahren und hat sie seitdem nicht mehr losgelassen. Schon als aufstrebender Nachwuchsgitarrist in den 1970er Jahren sah er seine Vorbilder nicht in den allseits verehrten Giganten des Solo-Gitarre wie Jimi Hendrix, Eric Clapton oder dem zu dieser Zeit populären Rory Gallagher (welche er allesamt natürlich noch heute bewundert), sondern eher in den Helden des Pickings (inzwischen als Fingerstyle bezeichnet) wie Leo Kottke oder Werner Lämmerhirt. Bereits zu dieser Zeit erkannte er, dass ein umfassendes Verständnis und natürlich auch eine gute haptische Beherrschung der Akkorde essenziell für ein gutes Gitarrenspiel ist, unabhängig von der jeweiligen Stilrichtung.



Gerhard Brunner

Jazzakkorde für Ein- und Umsteiger

Noch ein Buch über Gitarren-Akkorde? Nach unzähligen Griffstabellen und Auflistungen Tausender Barré-Akkorde nun eine weitere Abhandlung über ein wirklich gut erforschtes Thema? Aber ja, doch. Es stellt sich nämlich immer wieder heraus, dass viele Gitarristen, die nach langer und erfolgreicher Karriere im Folk, Blues, Rock und Pop zur Horizonterweiterung in den Jazz beziehungsweise in die Harmonielehre des Jazz eintauchen möchten, an eigentlich einfachen Dingen scheitern – an den Akkorden. Es kann gar nicht oft genug betont werden, wie wichtig eine wirklich filigrane Beherrschung der Akkorde und damit zusammenhängend der jeweiligen Griffe für das Spielen der Jazzgitarre ist! Viele meiner Gitarrenkollegen haben in Sachen Akkordrepertoire eine durchaus optimistische Selbsteinschätzung, welche dann oft im Musikeralltag relativiert werden muss. Die gute Nachricht: Da können wir was tun!



Gerhard Gige Brunner

Gerhard Gige Brunner

ist ein deutscher Comiczeichner und Gitarrist. Seit 1994 veröffentlicht er Comics und Cartoons in Fachzeitschriften und in diversen Publikationen. Als Fingerstyle-Jazzgitarrist hat er mit Musikern wie Joe Bawelino, Helmut Kagerer, Peter Pelzner, Rolf Müller, Katja Heinrich u.v.a.m. gespielt.

Er veröffentlichte vier Tonträger solo und war als Studiogitarrist an vielen Produktionen beteiligt.

