

# "Der Andere Klavierunterricht"

---

Eine Anleitung zum freien Klavierspiel

## Vorwort

Vorliegende Klavierschule ist eine Einführung in die Grundlagen der freien Improvisation. Anhand einfacher Musikbeispiele aus den Bereichen Blues - Boogie - Swing wird der Schüler mit rhythmischem wie harmonischem Elementarwissen vertraut gemacht. Freies Klavierspiel erfordert darüberhinaus weiterführende Übungen, die über das rein technische Aneignen von Beispiel-Motiven hinausgehen.

Oft bemängeln Schüler, die sich wochenlang durch diverse Klavierschulen in Sachen Blues & Boogie durchgekämpft haben, ihre eigenen Ergebnisse. Obwohl sie den Noten exakt folgen, fehlt ihrem Spiel der entscheidende Swing, Drive, Kick oder welche Vokabel man auch immer für das Lebendige in der Musik benutzt. Diese Schule versteht sich nicht als neuer Lieferant alter musikalischer Phrasen aus dem Genre des traditionellen Jazz, sondern versucht durch gezieltes Beschreiben von Übungen das Gefühl für eine Musik zu wecken, deren Qualität und Lebendigkeit entscheidend durch die Art der Darbietung, die Interpretation, also durch das 'Wie' geprägt wird. Lebensgefühl läßt sich nicht reproduzieren, wohl aber die hörbaren Ergebnisse. Also ist das genaue Hören der Musikbeispiele von entscheidender Bedeutung. Die Beispiel-Motive sind aus diesem Grund sowohl ausnotiert abgedruckt wie auch zur Hörkontrolle auf CD vorhanden. Die Noten allein können nur sehr begrenzt wiedergeben, was eigentlich gespielt wird. Besser also, Sie schließen die Augen, hören sich die CD-Beispiele an und versuchen, das 'Wie' zu entdecken. Begleitende Texte im Buch und Erklärungen auf der CD werden die Beispiele erläutern.

Wichtiger als alles andere ist die Lust auf Musik als auch die Motivation, etwas für sich zu tun. Über die Lust kommt die Bereitschaft, mit seinen eigenen Grenzen zu arbeiten. Welche Grenzen werden Sie fragen. Es sind die Grenzen, die uns seit der Kindheit und Jugend verboten haben, uns in Musik ganz fallen zu lassen. Wir müssen wieder neu lernen, Musik nicht nur analytisch zu hören, sondern eben auch 'mit dem Bauch' zu erfahren, wenn wir Musik aus dem Bauch heraus spielen wollen. Wir müssen wieder die Fähigkeit erwerben, spontan mit Bewegung zu reagieren und laut mitzusingen, wenn uns danach ist. Dieses Wiederentdecken des spontanen Reaktionsvermögens ist ein elementarer Bestandteil für jeden, der am Klavier frei improvisieren möchte. Wir werden Bereiche berühren, die weit über Fingerübungen und Notenlernen hinausgehen. Die einfache Grundstruktur von Blues & Boogie-Themen bietet sich als Feld für Übungen geradezu an. Das Klavier ist unser ständiger Begleiter. An ihm werden die rhythmischen, harmonischen und manchmal auch meditativen Übungen vollzogen.

Das Ziel dieser Klavierschule ist also einerseits die Vermittlung von Grundkenntnissen des traditionellen Jazz, Blues & Boogie mit den Schwerpunkten Auffassung, Ausdruck, Dynamik. Andererseits werden an weiterführenden Übungen, die den ganzen Körper mit einbeziehen, rhythmische Prinzipien und Muster aufgezeigt, mit dem Ziel, deren genaue Akzente und Lebendigkeit zu entdecken und neu in uns zu wecken.

Am Ende stehen einige Stücke, die auf den vorher gelernten Bausteinen basieren. Darüberhinaus gibt es Vorschläge zur eigenen Gestaltung von Variationen mit dem Ziel des freien Spiels ohne Noten.

---

# GLIEDERUNG

## 1. Rhythmische Grundlagen

### 1. Der gerade Rhythmus mit gerader Zählweise

### 2. Der punktierte Rhythmus mit triolischer Zählweise

### 3. Verschiedene Formen der Gegenrhythmik

1. - Offbeat-Rhythmik
2. - Punktierte Viertel im Straight-Rhythmus
3. - Punktierte Viertel im Shuffle-Rhythmus
4. - Triolische Viertel im Straight-Rhythmus
5. - Triolische Viertel im Shuffle-Rhythmus
6. - Triolische Achtel im Straight-Rhythmus

### 4. Kombinationen verschiedener Gegenrhythmen

## 2. Harmonische Grundlagen

### 1. Intervalle

### 2. Der einfache Akkordaufbau

### 3. Subdominantverbindung, Dominantverbindung, Kadenz

### 4. Dissonante Ergänzungstöne in der Bluesharmonik

1. - Die Quarte
2. - Die Sexte
3. - Die kleine Septime
4. - Die None

### 5. Bluesakkorde mit mehreren Ergänzungstönen

1. - Der Quart/Sext-Akkord (der 4/6er)
2. - Der Sept/Non-Akkord (der 9er)
3. - Der Quart/Sept/Non-Akkord (der 11er)
4. - Der Quart/Sext/Sept/Non-Akkord (der 13er)
5. - Der verminderte oder Null-Akkord
6. - Der alterierte Akkord

### 6. Bluestypische Akkordverbindungen

1. - Dominant 11er auf Tonika 6
-

2. - Dominant 13er auf Tonika 6
  3. - Schlußsequenz C<sup>6</sup> - C<sup>0</sup> - G<sup>13</sup> - C
- 

### **3. Spieltechniken**

---

#### **1. Die Funktion der linken Hand**

---

#### **2. Das Zusammenspiel von linker und rechter Hand**

---

#### **3. Groove - was ist das ?**

---

#### **4. Die Blue Notes und wie sie gespielt werden**

---

#### **5. Synkopiertes Spiel**

---

#### **6. Einige 'Schnörkel' und Umspielungen**

---

#### **7. Die 'gedachten' Noten**

---

#### **8. Fore Beat / On Beat / Laid Back-Spielweise**

---

### **4. Die verschiedenen Strukturen des Blues - Schemas**

---

#### **1. Das 12-taktige Standardschema mit seinen Variationen**

---

#### **2. Das 8-taktige Bluesschema**

---

#### **3. Das 16-taktige Bluesschema**

---

### **5. Aufbau einer 12-taktigen Phrase**

---

#### **1. Tonvorrat und Tonskala bei verschiedenen Melodieverläufen**

---

#### **2. Entwurf eines Grundthemas**

---

1. - Motivwiederholungen
  2. - das Verhältnis von Rhythmus und Anzahl der Motivtöne
  3. - . . . und schön rund muß es klingen
- 

#### **3. Rhythmusmelodie und Melodierhythmus**

---

#### **4. Steigerungsformen**

---

1. - Rhythmische Verkürzungen
  2. - Melodische Verkürzungen
-

---

## **6. Das Entwickeln eigener Motive**

---

- 1. Nur keine Hemmungen - gut gelernt ist halb selbst geschrieben**

---
- 2. Variation und Veränderung von Motiven**

---

---

## **7. Körperübungen und Meditationen am Klavier**

---

- 1. Das Entdecken des Körpers am Klavier (Meditation)**

---
- 2. Das Rückgrat ist kein Besenstiel**

---
- 3. Rhythmische Übungen mit Arm und Bein**

---
- 4. Körperbewegung und Klavierspiel**

---
- 5. Körper und Groove**

---
- 6. Übungen für emotionales Klavierspiel**

---

  - 1. Die Spiel-drauf-los-Übung**
  - 2. Die Fühle-Dich-kritisiert-Übung**
  - 3. Die Spiegel-Übung**

---
  - 4. Die Empfinde-Dein-Spiel-Übung**

---
- 7. Tanzen am Klavier ?! (Meditation)**

---
- 8. Einheit von Körper und Klavier**

---

---

## **8. Anhang**

---

- 1. Stichwortverzeichnis**
  - 2. Literaturhinweise**
  - 3. Hörempfehlungen**
-

## 1. Rhythmische Grundlagen

Bevor wir mit der ersten Übung beginnen, möchte ich Sie darauf hinweisen, daß ein Metronom zur Kontrolle des Spiels unerlässlich ist. Selbst erfahrene Boogiehasen üben von Zeit zu Zeit mit dem Metronom, um kritische Stellen hörbar zu machen. Es werden analoge wie digital arbeitende Geräte im Handel angeboten. Achten Sie beim Kauf auf möglichst kleine Schritte bei den Tempoabstufungen und die Möglichkeit einer Lautstärkekontrolle des Klacktons, um das Gerät Ihrer Übungslautstärke anpassen zu können. Wichtig ist die Unterteilung der Viertel in Achtel und triolische Achtel, am besten mit separater Lautstärkeregelung. Sehr hilfreich kann die Verwendung der gleichzeitigen optischen Kontrollanzeige sein. All diese Funktionen können heute nur digitale Metronome erfüllen.

Grundsätzlich werden zwei rhythmische Grundformen unterschieden :

### 1.1. Der gerade Rhythmus mit gerader Zählweise

Diese Form wird auch als straight bezeichnet. Die Achtelfiguren der linken und rechten Hand werden gerade, d.h. gleich lang gespielt. Folgendes Beispiel für die linke Hand soll dies zunächst verdeutlichen :

#### 1.1 Beispiel : Achtel-Quint-Sext-Begleitung

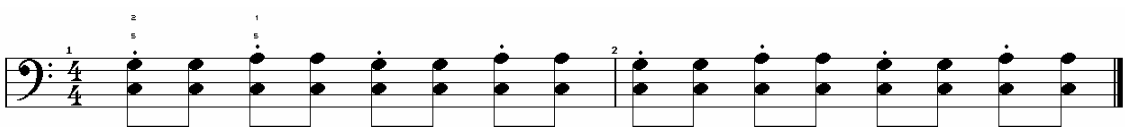
=>CD/1-1



So einfach das Beispiel auch aussieht, lassen sich doch schon hier einige wichtige Dinge über Spielweise und Akzente sagen, die im wahrsten Sinne über Leben und Tod des Hörergebnisses entscheiden. Wenn Sie obiges Beispiel ohne Akzente, also in der Dynamik völlig gleichförmig spielen, womöglich noch gebunden, wird Ihnen die Übung nach ein paar Minuten sicher auf den Geist gehen, weil sie tot klingt. Spielen Sie darum obiges Beispiel zunächst so, daß Sie jeden Achtelschlag einzeln absetzen, also mit einem leichten Staccato, in keinem Fall gebunden. Versuchen Sie nun noch pro Achtel einen Wechsel in der Akzentuierung von 'betont' auf 'unbetont', so wird das Ergebnis schon etwas lebendiger klingen.

#### 1.2 Beispiel : Eins-Zwei-Drei-Vier betont, die 'Und' jeweils unbetont

=>CD/1-2



Wir kennen jetzt zwei Akzentabstufungen, nämlich 'betont' und 'unbetont'. In unserem Beispiel wollen wir eine weitere Akzentstufe kennenlernen, die wir 'stark betont' nennen wollen und die in der Lautstärke etwas über 'betont' liegt. Heben

Sie nun in unserem Beispiel das zweite und das vierte Viertel gegenüber dem ersten und dem dritten Viertel etwas hervor, so daß sich folgendes Bild ergibt :

### 1.3 Beispiel : Drei Akzentabstufungen

=>CD/1-3



Sie merken, daß es gar nicht so leicht ist, drei unterschiedliche Dynamikstufen selbst in einem einfachen Beispiel umzusetzen. Aber gerade auf die Dynamik sollten Sie auch in Zukunft bei den Übungen immer Ihren Blick richten, wenn Sie den Geheimnissen der Lebendigkeit des Blues & Boogie auf die Schliche kommen wollen. Da wir uns rhythmischen Fragen auch ohne Klavier nähern können, möchte ich Ihnen einige kleine Übungen vorstellen, die Sie überall anwenden können. Hierzu setzen Sie sich bequem auf einen Stuhl oder Hocker; entspannen Sie sich, indem Sie die Arme locker hängen lassen und leicht ausschütteln. Dann klopfen Sie gemäß folgender Übung mit beiden Händen auf Ihre Oberschenkel:

### 1.4 Übung : Die Achtelübung

Zählzeit :	<u>1</u> - und - <u>2</u> - und - <u>3</u> - und - <u>4</u> - und
Akzent :	> >
rechte Hand :	x x x x
linke Hand :	x x x x
Fuß (Ferse/Ballen):	F B F B
Übungsschleife :	]]: :[[

Klopfen Sie mit der linken Hand etwas lauter als mit der rechten und betonen Sie links zusätzlich noch auf die Zwei und die Vier. Kontrollieren Sie die Gleichmäßigkeit der Schläge mit dem Metronom. Beginnen Sie bei Tempo 80, und steigern Sie es, wenn Sie sich sicher fühlen, bis Tempo 120. Tippen Sie dann zusätzlich die vollen Viertel abwechselnd mit Ferse und Ballen. Wiederholen Sie die Figur als Übungsschleife.

In Übung 1.5 wollen wir die Unterteilung der Schläge verfeinern und zwischen den Zählzeiten zusätzliche Schläge einfügen.

### 1.5 Übung : Die Sechzehntelübung

Zählzeit :	<u>1</u> - und - <u>2</u> - und - <u>3</u> - und - <u>4</u> - und -
Akzent :	> >
rechte Hand :	x x x x x x x x
linke Hand :	<u>x</u> x <u>x</u> x <u>x</u> x <u>x</u> x
Fuß (Ferse/Ballen):	F B F B
Übungsschleife :	]]: :[[

Schulen Sie bei dieser Übung die Dynamik der linken Hand, ähnlich unserem Beispiel 1.3 => die Eins betont, die 'Und' unbetont, die Zwei stark betont etc. Die Achtelfigur der linken Hand allein sollte im Ergebnis schon sehr lebendig klingen. Die rechte Hand spielt gleichförmig unbetont dagegen. Bitte beachten Sie, daß sich das Tempo von Übung 1.4 zu Übung 1.5 nicht unterscheidet, auch wenn die Hände

doppelt schnell schlagen. Lediglich die interne Auflösung des Taktes wird erhöht (auf 1/16tel, d.h. ein Takt enthält 16 Schläge).

Wir kennen jetzt Aufteilungen eines Taktes in Achtelschläge und Sechzehntelschläge. Diese Zählweise eines Taktes wird 'gerade' Zählweise genannt, weil auf einem vollen Viertel zwei bzw. vier Schläge liegen, das entspricht acht bzw. sechzehn Schlägen im 4/4-Takt. Im Folgenden werden wir ungerade Zählweisen kennenlernen, insbesondere ihr Verhalten bei der Überlagerung mit geraden Taktschlägen.

## 1.2. Der punktierte Rhythmus mit triolischer Zählweise.

Dieser auch unter dem Begriff **Shuffle** bekannte Rhythmus unterscheidet sich von seinem geraden Bruder durch die Unterteilung einer Viertelnote in drei Zählheiten (triolische Achtel). Im geraden (straight) Rhythmus wird folgendermaßen gezählt:

1 - und - 2 - und - 3 - und - 4 - und

, wodurch der Takt in acht gleichlange Abschnitte unterteilt wird. Der punktierte Rhythmus teilt den 4/4-Takt in zwölf gleichlange Abschnitte bei folgender triolischer Zählweise ein:

1 - und - und - 2 - und - und - 3 - und - und - 4 - und - und

Der Takt ist wohlgemerkt gleich lang wie im Straight, nur die Unterteilung zwischen den Vierteln ist mit drei Schlägen feiner; das bedeutet auch, daß das Tempo gleich bleibt.

### 1.6 Übung : Die triolische Achtelübung

Setzen Sie sich wieder bequem auf einen Stuhl oder Klavierhocker und legen Sie ihre Hände locker auf die Oberschenkel. Schlagen Sie nun leicht aus dem Handgelenk gleichmäßig abwechselnd mit den Händen auf Ihre Schenkel. Zählen Sie dabei wie oben beschrieben mit. Betonen Sie dabei jedes volle Viertel, wobei die Zwei und die Vier wieder eine stärkere Betonung erfahren als die Eins und die Drei. Die Zwischenzählzeiten bleiben unbetont :

Zählzeit :	<u>1</u>	und	und	<u>2</u>	und	und	<u>3</u>	und	und	<u>4</u>	und	und
Akzent :				<						<		
rechte Hand :		x		x		x		x		x		x
linke Hand :	x		x		x		x		x		x	
Fuß (Ferse/Ballen) :	F			B			F			B		
Übungsschleife :	]]:											: [

Sie merken, daß die vollen Viertel von der linken und rechten Hand im Wechsel geschlagen werden. Die Akzente auf der Zwei und der Vier liegen jeweils in der rechten Hand. Ergänzen Sie die Übung, indem Sie die betonten Taktstellen durch gleichzeitiges Tippen des rechten Fußes und einer seitlichen Wechselbewegung des Oberkörpers unterstützen. Beginnen Sie die Übung bei Tempo 60 und steigern Sie langsam bis Tempo 100. Stoppen Sie bei Verkrampfungen im Fuß- oder

Brustbereich. Versuchen Sie, locker zu bleiben. Wenn Sie die Übung anstrengt, entspannen Sie sich von Zeit zu Zeit durch Lockerungsübungen. Schütteln Sie die Arme aus, gehen Sie ein paar Schritte und atmen Sie tief und ruhig. Fahren Sie nach einer kleinen Unterbrechung mit der Übung fort. Wichtig ist es, über die Gleichmäßigkeit der Hände eine runde Bewegung des ganzen Körpers zu erzielen. Im zweiten Teil der Übung versuchen Sie, jeweils das erste der zwei 'Und', die einem vollen Viertel folgen, nur zu denken, ohne es mit der Hand zu spielen :

### 1.7 Übung : Die beidhändige Shuffleübung

Zählzeit :	<u>1</u> (und) und <u>2</u> (und) und <u>3</u> (und) und <u>4</u> (und) und.
Akzent :	< <
rechte Hand :	(x) x x (x) x x x
linke Hand :	x x (x) x x (x)
Fuß (Ferse/Ballen):	F B F B
Übungsschleife :	]]: [

Bei korrekter Ausführung der Übung spielen Sie jetzt mit Ihren Händen einen hüpfenden, punktierten Shuffle-Rhythmus mit einer langen Zählzeit (jeweils volles Viertel mit der gedachten 'und') und einer kurzen Zählzeit (die gespielte 'und'). Achten Sie auch hier auf die besondere Betonung der Zwei und Vier in der rechten Hand. Diese Übung hilft ihnen beim Verständnis der triolischen Zählweise und bringt Sie dem 'Swing-Gefühl' ein gutes Stück näher.

Die korrekte Notierung der linken Hand im Shuffle-Rhythmus sieht dann so aus :

### 1.8 Beispiel : triolische Achtel linke Hand

=>CD/1-4



Fälschlicherweise wird hin und wieder eine punktierte Achtel, gefolgt von einer Sechzehntel notiert, um einen triolischen Rhythmus darzustellen. Wenn man eine solche Note korrekt spielt, wird man allenthalben einen hart hüpfenden Rhythmus heraushören, der dem spanischen Tanz Pasodoble nicht unähnlich ist. Mit dem Groove im swingenden Jazz hat das allerdings nichts gemein. Es ist auch üblich, einfache gerade Achtel zu notieren mit dem Vermerk, diese triolisch zu interpretieren. Mir persönlich ist diese Art der Notierung eines Shuffle-Rhythmus sympatischer, weil die gerade Notierung in der Regel übersichtlicher ist. Sie setzt natürlich beim Spieler Kenntnisse der Spielweise des Shuffle-Rhythmus voraus.

## 1.3. Verschiedene Formen der Gegenrhythmik

Bleiben wir beim Shuffle-Rhythmus und unserem Beispiel. Die linke Hand soll endlich Gesellschaft durch unsere rechte Hand bekommen. Leider fällt es der rechten Hand gar nicht ein, die Betonungen der linken zu übernehmen. Ganz im Gegenteil, es macht ihr Freude, ziemlich eigenständig die Betonungen der linken Hand zu umspielen und neue Akzente hinzuzufügen - zum Leidwesen aller Boogie-Schüler.



### 1.3.1. - Offbeat-Rhythmik

Wenn als On-Beat etwas bezeichnet wird, was auf einer Viertelnote liegt, dann beschreibt Off-Beat diejenigen Noten und Anschläge, die zwischen den vollen Vierteln liegen, wo genau, soll im Folgenden beschrieben werden.

In unserem Beispiel 1.8 hatten wir es mit langen und mit kurzen Zählzeiten zu tun. Die langen waren jeweils betont, die kurzen unbetont. In folgender Offbeat-Rhythmik spielt die rechte Hand auf den kurzen, unbetonten Zählzeiten der linken Hand.

#### 1.9 Beispiel : Shuffle links / Offbeat Sext-Akkord rechts

=>CD/2-1

Die rechte Hand wird auch hier abgesetzt und leicht gespielt, jedoch nicht akzentuiert. Spielen Sie rechts also gleichförmig und achten Sie auf die Akzente der linken Hand. Der Rhythmus sollte federnd klingen. Der Akkord selbst wird in Kapitel 2 erläutert, im Moment beschränken wir uns auf die rhythmischen und dynamischen Fragen.

Folgendes **Beispiel 1.10** beschreibt einen anderen Offbeat der rechten Hand, nämlich die aus der Übung 1.7 bekannte Gedachte Und:

=>CD/2-2

Die rechte Hand bitte wieder abgesetzt, leicht und locker spielen. Betonen Sie in der rechten Hand die Schläge hinter der Zwei und Vier etwas stärker als die hinter der Eins und Drei. Achten Sie auf gleichmäßiges Spiel zwischen linker und rechter Hand. Die Übung muß rund klingen. Es darf keine Unterbrechungen im Fluß des Spieles geben. Überprüfen Sie Ihr Spiel mit dem Metronom, indem Sie dieses auf triolische Achtel einstellen. Beginnen Sie bei Tempo 60 und steigern Sie das Tempo langsam Ihrem Gefühl folgend bis etwa Tempo 100.

### 1.11 Beispiel : Kombination aus beiden Offbeats, Beispiele 1.9 und 1.10 im Wechsel

=&gt;CD/2-3

### 1.12 Beispiel : Umkehrung der obigen Kombination

=&gt;CD/2-4

### 1.3.2. - Punktierte Viertel im Straight-Rhythmus

Eine besondere Rolle in der Gegenrhythmik nimmt die Überlagerung von geraden mit ungeraden Zählzeiten ein. Wir werden uns im Folgenden etwas genauer mit punktierten und triolischen Gegenrhythmen beschäftigen. Im Vorfeld sei hier schon gesagt, daß die klassische Auffassung von Triolen sich von der in der Jazzmusik üblichen Auffassung grundsätzlich unterscheidet. In der Klassik werden Triolen taktweise bewertet, im Jazz nach einem Zyklus von drei Takten, wie in Beispiel 1.15 ersichtlich, mehr dazu in Abschnitt 1.3.4. .

Zur Erinnerung: Eine Viertelnote hat die Länge von zwei Achteln, eine punktierte Viertel die Länge von drei Achteln. Dadurch wird eine Akzentverlagerung auf einen unbetonten Takteil erreicht. Werden mehrere punktierte Viertel in der rechten Hand hintereinander gespielt, entsteht der Effekt einer Tempoverzögerung. Spielt die linke Hand eine Achtelfigur oder Viertelfigur dagegen, entsteht der Eindruck, als würden zwei verschiedene Tempi gleichzeitig von linker und rechter Hand gespielt. Technisch ausgedrückt: zwei punktierte Viertel rechts spielen gegen drei Viertel links (2 gegen 3). Folgende Note veranschaulicht die Überlagerung von geraden mit ungeraden Zählzeiten (bei klassischer Darstellung der triolischen Viertel, vergl. Abschnitt 1.3.4.):

**1.13 Note :** Punktierte Viertel / Viertel / triolische Viertel / Achtel / triolische Achtel

**1.14 Übung :**

Setzen Sie sich wieder bequem hin und entspannen Sie sich. Mit der linken Hand klopfen Sie gemäß Übung 1.4 auf Ihre Oberschenkel oder einen Tisch locker aus dem Handgelenk den geraden Achtel-Rhythmus. Die linke Hand übernimmt jetzt zudem auch den Part der rechten Hand. Die rechte Hand wird damit frei für unseren Gegenrhythmus. Betonen Sie in der linken Hand zusätzlich die zwei und die Vier. Kontrollieren Sie die Gleichmäßigkeit der Schläge mit dem Metronom, ca. Tempo 80 für den Anfang.

Zählzeit	<u>1</u>	und	<u>2</u>	und	<u>3</u>	und	<u>4</u>	und
rechte Hand		x			x			x
Akzent links			>				>	
linke Hand	x	x	x	x	x	x	x	x
Fuß (Ferse/Ballen):	F		B		F		B	
Übungsschleife 1	]]:						:[	
Übungsschleife 2	]]:							:[

Wie Sie sehen wiederholt sich diese rhythmische Figur in der rechten Hand bereits nach drei Vierteln, die Akzente der linken hingegen nach vier Vierteln (Betonung auf Zwei und Vier). Genau darin liegt die Schwierigkeit. Versuchen Sie bei dieser Übung, die vollen Viertel laut mitzuzählen. Bilden Sie zwei unterschiedliche Übungsschleifen: Wiederholen Sie die Übung einmal wie oben markiert nach drei vollen Vierteln, das andere Mal volltaktig, also nach vier Vierteln. Wenn Sie wollen, tippen Sie mit dem Fußballen die vollen Viertel mit. Ebenso können Sie abwechselnd mit Ferse und Ballen die Viertel mitbetonen. Dann erhalten Sie ein besseres Gefühl für die unterschiedlichen Betonungen eines Taktes (Ferse betont Eins und Drei, Ballen betont Zwei und Vier).

Vor allen Dingen: tasten Sie sich langsam an die Übung heran. Probieren Sie jeden Bewegungsschritt einzeln, bevor Sie einen weiteren hinzunehmen. Sonst geht womöglich vor lauter Konzentration gar nichts mehr !

**1.15 Beispiel :**

The musical notation for Example 1.15 consists of two staves in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, while the left hand (bass clef) plays a steady bass line of quarter notes. The pattern repeats every four measures.

Die Akkordschläge der rechten Hand bilden einen gleichmäßigen Gegenrhythmus zur linken Hand. Beispiel 1.15 stellt diesen Gegenrhythmus über vier Takte dar, weil wir es im Blues & Boogie vorwiegend mit geradtaktigen Wechseln zu tun haben, auch wenn die rhythmische Figur der rechten Hand sich bereits nach drei Takten wiederholt.

Und nun noch eine kleine rhythmische Figur, die sich aus Achtelschlägen auf den Zählzeiten von punktierten Vierteln entwickelt:

**1.16 Beispiel :** Groove => gerade Achtel / punktierte Viertelschläge

The musical notation for Example 1.16 consists of two staves in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, while the left hand (bass clef) plays a steady bass line of quarter notes. The pattern repeats every four measures.

Obiges Beispielmotiv finden Sie am Ende dieses Kapitels als Hauptmotiv von "Like Your Style". Das 4-taktige Thema besteht vorwiegend aus punktierten Viertelschlägen mit kleiner Melodiefortführung im zweiten & vierten Takt. Spielen Sie die Staccato-Akkorde gleichförmig leicht und abgesetzt, die Melodiefortführungen jeweils der Note entsprechend gebunden.

**1.3.3. - Punktierte Viertel im Shuffle-Rhythmus**

Die punktierten Viertel verhalten sich im Shuffle-Rhythmus ganz ähnlich wie im Straight, d.h. die Akzente liegen abwechselnd auf einem vollen Viertelschlag und einer unbetonten Und-Zwischenzählzeit. Da sich im Shuffle die gespielte Und ein wenig nach hinten verschiebt, folgt die punktierte Viertel diesem Schlag und weicht damit von seiner absoluten Länge ab (ganz entgegen der klassischen Auffassung von Triolen).

**1.17 Übung :**

Klopfen Sie, diesmal gemäß Übung 1.7 mit Ihren Händen den Shuffle-Rhythmus. Die linke Hand übernimmt jetzt wieder den Part der rechten:

Zählzeit:	1	(und)	und	2	(und)	und	3	(und)	und	4	(und)	und
rechte Hand:	x						x					x
Akzent links:			>									>
linke Hand:	x		x	x		x	x		x	x		x
Fuß (Ferse/Ballen):	F			B			F			B		
Übungsschleife]]:												: [

Diese Übung unterscheidet sich nur unwesentlich von der vorherigen. Hier ist lediglich zu bemerken, daß - ganz entgegen der klassischen Auffassung von Triolen - die triolischen Schläge der rechten Hand mit der punktierten Und mitwandern, da diese ja später gesetzt ist als im geraden Rhythmus.

**1.18 Beispiel** zeigt uns das entsprechende Notenbild: Vier Takte Shuffle links / punktierte Viertelschläge rechts =>CD/3-1

Eine Variante des obigen Beispiels erhält man, durch Verschiebung des ersten Akzents der rechten Hand auf die Eins Und. Dadurch verschieben sich die folgenden Akzente ebenfalls, so daß sich folgendes Bild ergibt:

**1.19 Beispiel** =>CD/3-2

### 1.3.4. - Triolische Viertel im Straight-Rhythmus

Triolische Viertelnoten sind in ihrer Länge verkürzt. Drei triolische Viertelnoten haben die gleiche Länge wie zwei normale Viertel oder vier Achtelnoten (siehe Beispiel 1.13). Die triolischen Viertel liegen demnach in ihre Länge zwischen Achtelnoten und Viertelnoten. Wenn wir also triolische Viertel mit Achtelschlägen überlagern, entsteht ein Gegenrhythmus, der als '3 gegen 4' bezeichnet wird (auf drei Viertelschlägen rechts liegen vier Achtelschläge links).

An dieser Stelle möchte ich auf einige grundsätzliche Unterschiede der Jazznotation zur klassischen Notation hinweisen. Es handelt sich hierbei um eine

andere rhythmische Auffassung in der Notierung von Triolen, ja der Triolen überhaupt. In der Klassik werden Triolen eindeutig definiert als 'drei Noten auf den Wert von zwei Noten gleichen Typs', sprich drei triolische Viertelnoten haben exakt die Länge von zwei Viertelnoten. Eine triolische Viertel ist also kürzer als eine 'normale' Viertel, nämlich genau  $1/6$  lang (statt  $1/4$ ).  $3/6$  entsprechen in der Länge exakt  $2/4$ . Das bedeutet, daß die einzelnen triolischen Viertel in der Klassik wie folgt gesetzt werden :

### 1.20 Grafik

Zählzeit:	1	und	2	und	3 . . .
Länge Achtel	<= 1/8	=> <= 1/8	=> <= 1/8	=> <= 1/8	=>
<b>Triolische Viertel</b>	<= 1/6	=> <= 1/6	=> <= 1/6	=> <= 1/6	=>
Viertel	<= 1/4	=> <= 1/4	=> <= 1/4	=> <= 1/4	=>

In der Jazznotierung dagegen verhalten sich die Längen wie folgt :

### 1.21 Grafik

Zählzeit:	1	und	2	und	3 . . .
Länge Achtel:	<= 1/8	=> <= 1/8	=> <= 1/8	=> <= 1/8	=>
<b>Triolische Viertel</b>	<= 3/16	=> <= 3/16	=> <= 3/16	=> <= 3/16	=>
Viertel:	<= 1/4	=> <= 1/4	=> <= 1/4	=> <= 1/4	=>

Deutlich erkennen wir, daß Achtel und triolische Viertel auf Zwei Und zusammen angeschlagen werden, ganz entgegen der klassischen Notierung, wo sie sich auf der Drei treffen. Die Ursache hierfür liegt in den unterschiedlichen Längen von **Jazztriole** und klassischer Triole. Im Jazz (und allen daraus entstandenen Stilrichtungen) ist ein triolisches Viertel nämlich  $3/16$  lang. Das entspricht  $9/48$  gegenüber  $8/48$  in der klassischen Notation. Außerdem wird in Grafik 1.21 klar, daß die Jazztriole nicht taktweise aufgeht. Sechs gespielte Jazztriolen á  $3/16$  ergeben  $18/16$ . Die letzte Triole geht also über das Taktende hinaus. Sie wird zwar in Takt 1 angeschlagen, geht jedoch gedanklich zwei 16-Längen in den nächsten Takt über, und der nächste Schlag würde frühestens nach  $2/16$  ( $1/8$ ) Pause im zweiten Takt beginnen. Ähnlich verhält es sich am Ende des zweiten Taktes. Die letzte gespielte Triole hängt mit einer 16-Länge in Takt 3 über. In Takt 3 endlich gehen die Jazztriolen auf, und der nächste Schlag beginnt auf der Eins des vierten Taktes. Musikalisch gesehen ist die Jazzspielweise mit  $9/48$ -Triolen enorm wichtig, wenn man Blues, Boogie & Swingmusik einigermaßen authentisch interpretieren will, weil die Jazztriole ein charakteristisches Stilmerkmal ist. Dieser kleine Unterschied von  $1/48$ -Note wird natürlich nicht notiert, ist aber Grund für viele Mißverständnisse. Besonders gelernte Klassiker haben immer wieder ihre Mühe mit dem triolischen Groove. Er wirkt steif und nicht 'relaxed' genug, weil sie eben eine schnellere Auffassung von Triolen gelernt haben. Einer der Gründe dafür liegt in der Tatsache, daß die klassische Notierung immer taktweise 'abrechnet', die **Jazznote** zwar auch, aber von der Auffassung her wird bei Triolen dreitaktig gedacht (und gespielt), d.h. Vierteltriolen beispielsweise treffen wie oben beschrieben erst nach drei Takten wieder auf die Eins des vierten Taktes. Bitte beachten Sie, daß die triolischen Viertel in der Note 1.13 noch klassisch notiert ist. Eine kleine dreitaktige Grafik veranschaulicht das Prinzip der Jazztriole :

**1.22 Grafik :** Überlagerung Achtel/Jazztriole/punktierte Viertel

Takt	1						2						3											
Viertel/Achtel	1	x	2	x	3	x	4	x	1	x	2	x	3	x	4	x	1	x	2	x	3	x	4	x
Jazztriole	x		x		x		x	x	x		x		x		x	x	x		x		x		x	x
punkt.Viertel	x						x		x						x				x				x	
Wiederholung	]][:																							

Achten Sie auf die Veränderungen innerhalb der einzelnen Takte. Takt 1 enthält sechs triolische Schläge, die Takte 2 und 3 hingegen nur fünf Schläge. Alle Schläge sind gleich lang. Die Länge pro Triole beträgt 3/16.

Wir wollen uns zunächst in einer kleinen Übung mit der Jazztriole vertraut machen:

**1.23 Übung :**

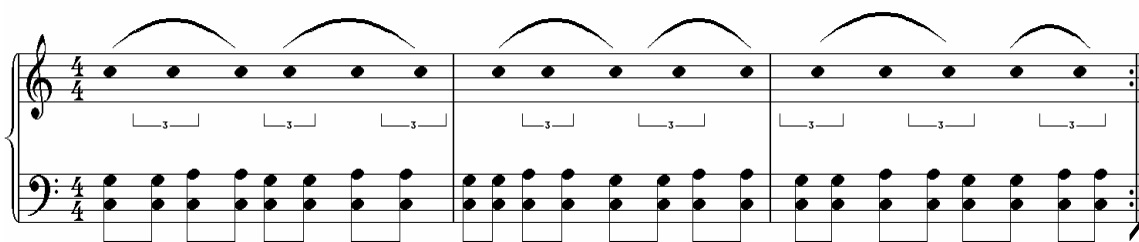
Setzen Sie sich entspannt auf einen Stuhl oder Hocker. Zählen Sie laut und gleichmäßig die Zählzeiten. Die linke Hand klopft nun die Zählzeiten mit und akzentuiert dabei die Zwei und die Vier stärker als Eins und Drei. Soweit so gut - nun zur rechten Hand: Auf der Eins trifft sie mit der linken Hand zusammen, ebenso auf der Zwei Und. Der Schlag dazwischen liegt zwischen Eins Und und Zwei. Das ist die kritische Stelle unserer Übung. Wir dürfen nämlich nicht die Gleichmäßigkeit der linken Hand verlieren, wenn diese von der rechten 'gekreuzt' wird. Ebenso muß die rechte Hand für sich genommen gleichmäßig klingen.

Zählzeit:	<u>1</u>	und	2	und	<u>3</u>	und	<u>4</u>	und	
<b>rechte Hand:</b>	<b>x</b>		<b>x</b>		<b>x</b>		<b>x</b>	<b>x</b>	
Akzent links:			>				>		
linke Hand:	x	x	x	x	x	x	x	x	
Fuß (Ferse/Ballen):	F		B		F		B		
Übungsschleife:	]][:							: [	

Wir haben es hier mit der Überlagerung zweier gleichmäßiger rhythmischer Figuren zu tun. Wenn diese Übung erfolgreich verlaufen soll, muß jede Hand für sich genommen auch wirklich gleichmäßig gespielt werden. Lediglich die Akzente der linken Hand sorgen für einen leichten Swing. Benutzen Sie das Metronom, stellen Sie es auf Viertel und beginnen Sie die Übung bei Tempo 60, um sie langsam bis Tempo 100 zu steigern. Klopfen Sie beide Hände auf unterschiedlichen Oberflächen, um den Klang besser unterscheiden zu können. Sollten Sie Schwierigkeiten bei sich verspüren, reduzieren Sie die Übung am Anfang, indem Sie die rechte Hand nach drei Schlägen bis zum Taktende pausieren lassen, und erst wieder bei der neuen Eins beginnen. An dem Beispiel 1.24 können Sie die obige Übung vertiefen:

**1.24 Beispiel :** Achtel linke Hand / Vierteltriole rechte Hand

=>CD3/1



Die korrekte Darstellung der Jazztriole im klassischen Notenbild ist gar nicht so einfach, will man die Notierung der gleichmäßigen rechten Hand nicht durch unlesbare, exzentrische Notenwerte mit entsprechenden Bindebögen verkomplizieren. Deshalb habe ich im obigen Beispiel auf Notenwerte für die rechte Hand gänzlich verzichtet. Zu beachten ist lediglich, daß der 1./3./5./7. etc. triolische Schlag der rechten Hand direkt auf dem entsprechenden Achtel der linken Hand liegt. Das Hörbeispiel der CD ist in diesem Fall viel klarer als es die Note sein kann.

### 1.3.5. - Triolische Viertel im Shuffle-Rhythmus

Im Shuffle-Rhythmus verhalten sich die triolischen Viertel anders als im Straight. Sie folgen der triolischen Achtelbewegung der linken Hand, so daß die ersten beiden Schläge ( Eins und Eins Und) in beiden Händen zusammenfallen. Das dritte triolische Viertel liegt genau auf der gedachten Zwei und. Ab Zählzeit 3 wiederholt sich die rhythmische Figur bereits.

**1.25 Übung :** Die linke Hand klopft ihren Shuffle-Rhythmus wie in voriger Übung beschrieben. Die rechte Hand spielt die triolischen Viertel dagegen.

Zählzeit:	<u>1</u>	(und)	und	<u>2</u>	(und)	und	<u>3</u>	(und)	und	<u>4</u>	(und)	und
rechte Hand:	x		x		x		x		x		x	
Akzent:				>						>		
linke Hand:	x		x	x		x	x		x	x		x
Fuß (Ferse/Ballen):	F			B			F			B		
Wiederholung:	]]:						: [					

Die rechte Hand betont das dritte triolische Viertel stärker als die ersten beiden.

**1.26 Beispiel :** Das entsprechende Notenbeispiel ergibt folgendes Bild: => CD/4-1

The image shows a musical score for a 4/4 shuffle rhythm. The right hand (treble clef) plays triolistic quarter notes, with accents (>) on the third note of each triplet. The left hand (bass clef) plays eighth notes in a shuffle pattern. The score is divided into two measures, each containing four triolistic quarter notes. The first measure starts with a first ending bracket (1) and the second with a second ending bracket (2).

Kontrollieren Sie Ihr Spiel mit dem Metronom. Achten Sie darauf, daß die Abstände der triolischen Viertelschläge in der rechten Hand völlig gleichmäßig sind. Klopfen Sie mit der linken Hand gemäß Übung 1.25 auf dem Schenkel und spielen Sie rechts auf der Tastatur, um die Gleichmäßigkeit der rechten Hand zu prüfen.

### 1.3.6. - Versetzte triolische Viertel

Eine Variante der obigen triolischen Viertel ist die Verschiebung ihres Ausgangspunktes in der rechten Hand um ein triolisches Achtel. In obiger Übung 1.25 beginnt die rechte Hand auf der Eins des Taktes. In folgender Übung 1.27



lassen wir den Gegenrhythmus der rechten Hand auf der gedachten Und nach der Eins beginnen; dann erhalten wir ein ganz anderes Bild der triolischen Viertel:

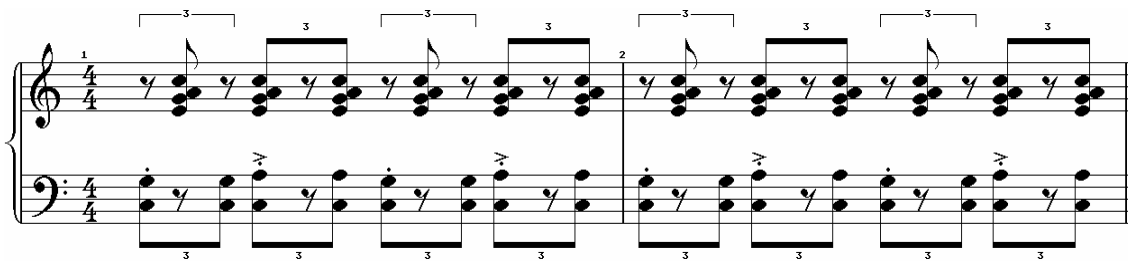
**1.27 Übung :**

Zählzeit:	<u>1</u>	(und)	und	<u>2</u>	(und)	und	<u>3</u>	(und)	und	<u>4</u>	(und)	und
rechte Hand:		x		x		x		x		x		x
Akzent:				>						>		
linke Hand:	x		x	x		x	x		x	x		x
Fuß (Ferse/Ballen):	F			B			F			B		
Wiederholung:	]]:						: [					

Die Akzente der rechten Hand liegen jetzt auf Zwei und Vier. Die Abstände der triolischen Viertel sind auch hier völlig gleich. Auf dem Klavier spielen Sie bitte entsprechend:

**1.28 Beispiel :** Verschiebung der triolischen Viertel

=>CD/4-2



Betonen Sie hier auch in der rechten Hand jeweils das zweite und vierte Viertel

**1.3.7. - Triolische Achtel gegen gerade Achtel (3 gegen 2)**

Drei triolische Achtel haben die Länge einer Viertel, wie in Note 1.13 dargestellt. Bei der Überlagerung mit geraden Achtelfiguren in der linken Hand erzeugen triolische Achtel in der rechten Hand einen treibenden Gegenrhythmus. Die Grundübung ist ähnlich wie Übung 1.23. Die rechte Hand schlägt jetzt jedoch doppelt schnell gegen die geraden Achtel der linken Hand.

**1.29 Übung :** Achtel links / triolische Achtel rechts

Zählzeit	<u>1</u>	und	2	und	<u>3</u>	und	<u>4</u>	und
rechte Hand	x	x	x	x	x	x	x	x
Akzent links			>				>	
linke Hand	x		x		x		x	
Fuß (Ferse/Ballen)	F		B		F		B	
Übungsschleife	]]:				: [			

Tasten Sie sich langsam an die Übung heran, indem Sie zunächst in einer Übungsschleife den reinen Bewegungsablauf für die Hände üben nach dem Motto :

]]: beide - rechts - links - rechts :|[

### 1.30 Beispiel : gerade Achtel links / triolische Achtel rechts

## 1.4. Kombinationen verschiedener Gegenrhythmen

Aus der Offbeatspielweise und den verschiedenen triolischen Gegenrhythmen lassen sich vielfältige rhythmische Kombinationen bilden, die typisch für den Boogie-Stil sind. Es können Rhythmusmelodien von bestechender Komplexität konstruiert werden (vergl. Kapitel 5). Hier ist Ihre eigene Kreativität gefordert. Die vorliegenden Beispiele können nur ausschnittsweise die Möglichkeiten wiedergeben, die sich aus den Verknüpfungen von Gegenrhythmen ergeben:

### 1.31 Beispiel : Punktierter Viertelschläge verknüpft mit triolischen Vierteln =>CD/5-1

Spielen Sie die rechte Hand gleichförmig mit Ausnahme des zweiten und vierten Viertels des zweiten Taktes, das Sie jeweils betonen. Wiederholen Sie die beiden Takte als Übungsschleife.

In obigem Beispiel haben wir es mit der Verknüpfung von punktierten Viertelschlägen mit Vierteltrioen zu tun. Das folgende Beispiel setzt sich zusammen aus Offbeat, punktierte Viertel sowie Vierteltriole:

### 1.32 Beispiel : Offbeat / Punktierter Viertelschläge / Vierteltriole =>CD/5-2

Spielen Sie die rechte Hand leicht abgesetzt und gleichförmig. Betonen Sie rechts nur die Drei in Takt 2. Links akzentuieren Sie wie gewohnt. Bilden Sie auch hier wieder eine Übungsschleife.

**1.33 Beispiel : Punktierte Viertelschläge / Triolische Viertelschläge** =>CD/5-3

Die rhythmischen Melodien können unterschiedliche Längen aufweisen. Figuren bis hin zu vier Takt Länge sind keine Seltenheit. Sie sind Bausteine für 12-taktige Boogie-Themen, auf die wir im Kapitel 4 näher zu sprechen kommen.

Hier nun eine eintaktige rhythmische Phrase:

**1.34 Beispiel :**

=&gt;CD/5-4

Versuchen Sie einmal, Beispiel 1.34 mit Beispiel 1.32 zu verbinden, sowie Beispiel 1.33 mit Beispiel 1.31 zu verbinden. Sie erhalten jeweils viertaktige Rhythmusmelodien. Ihrer eigenen Phantasie sind beim Bilden und Verknüpfen keine Grenzen gesetzt. Vertrauen Sie Ihrem Geschmack.

**1.35 Beispiel : Kombination aus Beispiel 1.34 mit Beispiel 1.32**

=&gt;CD/5-5

**1.36 Beispiel : Kombination aus Beispiel 1.33 mit Beispiel 1.31**

=&gt;CD/5-6

Die Beispielliste könnte endlos lang fortgeführt werden. Sie soll hier nur einen Einblick in die rhythmische Spielweise des Blues & Boogie Stils geben. Lernen Sie anhand dieser Beispiele, **rhythmische Melodien** zu hören und in rhythmischen Melodien zu denken. Versuchen Sie, sich selbst zuzuhören und so zu spielen, daß Sie sich selbst danach bewegen möchten. Üben Sie besonders die triolische Zählweise und triolische Rhythmussequenzen regelmäßig und überall (und sei es nur ein bißchen). Wir werden im weiteren Verlauf des Buches ständig auf neue Rhythmusmuster stoßen, die sich aus oben erwähnten Übungen zusammensetzen. Schauen Sie sich in diesem Zusammenhang besonders die Übungsstücke an, die Sie am Ende von Kapitel 2 finden.

## 2. Harmonische Grundlagen

In Kapitel 1 haben wir uns mit Rhythmus, d.h. Bewegung und Gegenbewegung auseinandergesetzt. In diesem Kapitel nun geht es um boogie-typische Harmonielehre. Die gelernten rhythmischen Grundlagen helfen uns, die Beispiele von vornherein etwas lebendiger gestalten zu können als dies sonst im spröden Feld der Harmonielehre üblich ist.

### 2.1. Intervalle

Intervalle beschreiben den Abstand zweier Töne zueinander. In unserem Fall wollen wir einen Ton festlegen (Grundton), den anderen Ton sich vom Grundton entfernen lassen und die Intervalle, die sich daraus ergeben, benennen:

#### 2.1 Note : Intervalle

kleine Sekunde    große Sekunde    kleine Terz    große Terz    reine Quart    vermind.Quinte    reine Quinte    kleine Sexte

große Sexte    kleine Septime    große Septime    Oktave    kleine None    große None    "Die Elf"    "Die Dreizehn"

**2.2 Tabelle :** Hier nun eine entsprechende Tabelle, in der die Intervalle mit ihrer Größe in Halbtonschritten noch einmal aufgelistet sind:

Intervall	Akkordschreibweise	Halbtonschritte
kleine Sekunde	b2	1
große Sekunde	2	2
kleine Terz		3
große Terz		4
reine Quarte	4 (oder sus 4)	5
verminderte Quinte	b5 (oder 4 <sup>+</sup> )	6
reine Quinte	5	7
kleine Sexte	b6	8
große Sexte	6	9
kleine Septime	7	10
große Septime	maj7 (oder j7)	11
Oktave		12
kleine None	b9	13
große None	9	14
'Die Elf'	11	17
'Die Dreizehn'	13	21

Die Intervalle sind klar definiert und in allen Tonarten gleich. Am besten ist es, Sie lernen sie wie Vokabeln (Intervall x entspricht so und so viel Halbtonschritten). Die Konsonanten eines Akkords (Grundton/Terz/Quinte/Oktave) werden in der Akkordschreibweise nicht aufgeführt. Die Benennung der kleinen oder großen Sekunde taucht äußerst selten auf. Sie wird eher als kleine bzw. große None notiert. Prägen Sie sich die Abstände gut ein. Die Kenntnis der Intervalle bildet die Grundlage für die genaue Bezeichnung von Akkorden mit all ihren dissonanten Zusatztönen.

Um Mißverständnisse zu vermeiden, werde ich im folgenden Akkorde mit Großbuchstaben und einzelne Akkordtöne mit kleinen Buchstaben bezeichnen.

Beispiel: e als Durterz im C Dreiklang.

## 2.2. Der einfache Akkordaufbau

Der kleinste Akkord ist der einfache Dur- oder moll-Dreiklang. Ein Dreiklang besteht, wie der Name schon sagt, aus drei Tönen: dem Grundton, einer Terz und einer reinen Quinte (Bezugspunkt ist der Grundton des Dreiklangs). Entscheidend für die Bestimmung des Tongeschlechts ist die Terz. Handelt es sich um eine große Terz, sprechen wir von einem Dur-Dreiklang. Bei einer kleinen Terz haben wir es mit einem moll-Dreiklang zu tun.

Im traditionellen Blues & Boogie tritt das Tongeschlecht eines klaren 'Dur' oder 'moll' jedoch kaum auf. Hier sei nur auf die 'Blue-Note-Terz' verwiesen, die irgendwo zwischen der großen und kleinen 'klassischen' Terz liegt und auf dem Klavier nur über eine spezielle Spieltechnik zu imitieren ist. Mehr zu diesem Thema erfahren wir in Kapitel 3.

Zurück zu unserem Dreiklang: Welche Anordnung oder Reihenfolge die drei Akkordtöne haben, ändert nichts an seinem Namen. Ein C-Dur Dreiklang bleibt ein C-Dur Dreiklang, egal wo seine drei charakteristischen Töne liegen. Wir unterscheiden drei mögliche Grundformen eines Dreiklangs. Daneben sind hier noch einige freie Akkordlagen notiert:

### 2.3 Note : Umkehrungen eines C-Dur Dreiklangs

Grundstufe    1. Umkehrung    2. Umkehrung    Freie Terzlage    Freie Quintlage    Freie Oktavlage

Der Grundton eines Akkords liegt bei der Grundstufe stets unten. Bei den Umkehrungen wandert der jeweils unterste Ton eine Oktave aufwärts, so daß sich für den Akkord ein neues Bild ergibt. Die Akkordlage wird benannt nach dem obersten Akkordton =>z.B. Terzlage von C bedeutet: es wird eine Akkordlage gespielt, bei der die Terz von C (Ton e) oben liegt.

Nehmen wir einmal die C-Dur Tonleiter und bilden auf jedem der Töne einen Dreiklang aus tonleitereigenen Tönen (tonleitereigene Töne sind Töne einer bestimmten Tonleiter, hier C-Dur). Dann erhalten wir eine Reihe von sieben Dreiklangsakkorden, die wir in Dur und moll unterscheiden können (die achte Tonleiterstufe entspricht der ersten).

## 2.4 Note : Akkordaufbau auf C-Dur Tonleiter

The image shows a musical staff with two systems. The upper system contains the notes of the C major scale: C, D, E, F, G, A, B, C. The lower system shows the corresponding chords for each note: I (C major), II (D minor), III (E minor), IV (F major), V (G major), VI (A minor), VII (B diminished), and VIII (C major).

Wie anhand der Grafik ersichtlich ist, erhalten wir drei Dur- und drei Moll-Akkorde. Der Akkord auf der siebenten Stufe stellt einen Sonderfall dar. Es ist ein sogenannter Verminderter Akkord, weil die Quinte in ihm nicht rein, sondern vermindert ist. In der Jazz-Schreibweise wird er auch als 'Null'-Akkord bezeichnet, in unserer Grafik also  $H^\circ$ . Das deutsche 'h' entspricht dem 'b' in der englischen Schreibweise, das deutsche 'b' dem englischen 'bb'. Weil die Jazzliteratur ausschließlich die englische Schreibweise bevorzugt, werde auch ich es bei dieser Schreibweise belassen. Der Nullakkord wird uns später noch beschäftigen. Jetzt interessieren uns zunächst einmal die drei Dur-Akkorde unserer kleinen Akkordkette.

Entsprechend der Note 2.3 können die Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe in drei Umkehrungsformen gespielt werden:

## 2.5 Note : Umkehrungen der drei Durstufen

The image shows a musical staff with three groups of chords. The first group is labeled 'I' and shows the C major chord in root position and its two inversions. The second group is labeled 'IV' and shows the F major chord in root position and its two inversions. The third group is labeled 'V' and shows the G major chord in root position and its two inversions.

## 2.3. Subdominantverbindung, Dominantverbindung, Kadenz

Die I., IV. und V. Stufe sind jeweils Dur-Dreiklänge, die II., III. und VI. Stufe jeweils moll-Dreiklänge. Falls in Ihnen jetzt die vage Vermutung hochkommt, es gäbe vielleicht eine Beziehung zwischen den Dur- und den moll-Stufen, kann ich dies nur bestätigen. Zunächst beschäftigen wir uns jedoch mit der Beziehung, die die Dur-Akkorde untereinander pflegen. Hier gibt es wieder einige Vokabeln zu lernen:

Die I. Stufe wird in der Harmonielehre auch Grundstufe oder **Tonika** genannt. Der Begriff 'Tonika' leitet sich ab aus dem lateinischen 'tunica' (das Dach) und bedeutet soviel wie Grundakkord einer Tonart, auf dem sich das Musikstück aufbaut (in unserem Falle C-Dur). Unter dem Dach spielt sich alles ab. In der Regel beginnt jedes Stück mit der Grundstufe, und es endet auch dort. Was dazwischen liegt ist Komposition mit den verschiedensten musikalischen Strukturen, Modulationen, Variationen, Improvisationen. Im Blues & Boogie ist das nicht anders, auch wenn die Begriffe aus der klassischen Harmonielehre kommen.

Die der Grundstufe entferntere Dur-Stufe ist die V. Stufe oder auch **Dominante** genannt. Sie dominiert die Tonika, weil sie den **Leitton** enthält. Der Leitton liegt einen Halbtonschritt unter dem Grundton und stellt in Verbindung mit dem Dominantseptakkord eine 'dominante' musikalische Spannung dar, die eine zwingende Auflösung zur Tonika verlangt (so die klassische Harmonielehre). In unserem Fall ist das der Akkord 'G-Dur' mit 'b' als Dur-Terz und gleichzeitigem Leitton zu C-Dur.

Die letzte der drei Dur-Stufen liegt direkt unterhalb (lat. 'sub') der Dominante. Es ist die IV.Stufe und wird als **Subdominante** bezeichnet. In unserem Fall ist es der F-Dur Akkord.

Die eben beschriebenen Akkorde Tonika - Subdominante - Dominante bilden unabhängig von der Grund-Tonart das harmonische Gerüst aller Blues & Boogie Schemen mit all ihren Abwandlungen. Darum wollen wir ihre Kenntnis durch ein paar Übungen vertiefen.

### 2.6 Beispiel : Subdominantverbindung

=&gt;CD/6-1

Sie sehen, daß die Akkordlagen von C und F nicht gleich sind. Der C-Akkord steht hier in der Grundstufe, während der F-Akkord in der zweiten Umkehrung (der Terzlage) gespielt wird. Drei Prinzipien bei Akkordverbindungen werden hier angewandt:

1. Das **Prinzip der gemeinsamen Töne**: haben zwei unterschiedliche Akkorde einen oder mehrere gemeinsame Töne, dann bleiben diese Töne liegen und der Folgeakkord orientiert seine Lage gleichsam an diesen Fixpunkten. In Beispiel 2.6 ist dies der Ton c, der im C-Dur Dreiklang als Grundton vorkommt und im F-Dur Dreiklang als Quinte. 2. gilt das **Prinzip der kurzen Wege**: wir suchen die nächstliegenden Töne des Folgeakkords. In unserem Beispiel wandert das e vom C-Dur Dreiklang zum f des F-Dur Dreiklangs nur einen Halbtonschritt aufwärts, das g des C-Dreiklangs wandert zum a des F-Akkords zwei Halbtonschritte aufwärts. Jeder andere Weg wäre länger und umständlicher und, was entscheidend ist, klingt unnatürlicher. Betrachten wir nun die linke Hand. Sie folgt einem 3. Prinzip, welches ich hier nicht unerwähnt lassen möchte. Es ist das **Prinzip der Gegenbewegung**. Dieses Prinzip fordert eine Abwärtsbewegung der linken Hand bei entsprechender Aufwärtsbewegung der rechten Hand und umgekehrt. Prägen Sie sich die eben beschriebenen Grundsätze gut ein und sehen Sie sich daraufhin noch einmal die Akkordverbindung 2.6 an. Wo immer wir es mit der Verbindung mehrerer Akkorde zu tun haben, werden wir auf diese drei Regeln stoßen.

### 2.7 Beispiel : Dominantverbindung

=&gt;CD/6-2



**2.8 Beispiel : Kadenz aus Subdominant- & Dominantverbindung** =>CD/6-3

Versuchen Sie, Ihr Ohr hinsichtlich der unterschiedlichen Charaktere von Subdominant- und Dominantverbindungen zu schulen. Es hilft Ihnen bei der Analyse von Motiven, die Sie auf Kassette oder CD hören. Im Folgenden möchte ich Ihnen noch eine viertaktige Endungsphrase vorstellen, die sehr anschaulich die Subdominantverbindung und Dominantverbindung mit einbezieht.

**2.9 Beispiel : Endungsphrase | G | F | C/F | C/G |**

Die Kopplung einer Subdominant- und Dominantverbindung wird in der Klassik als **Kadenz** bezeichnet. Der Countryblues „I’m going to german“ von Noah Lewis ist ein sehr schönes Beispiel für die kadenzierende Harmonik im Blues.

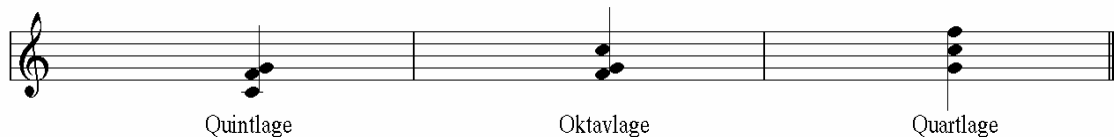
**2.10 Note : „I’m Going to German“**

## 2.4. Dissonante Ergänzungstöne in der Bluesharmonik

### 2.4.1. Die Quarte

Sie ersetzt im Akkord die Terz und bildet so einen Vorhalteakkord, der zur Terz strebt. Die Umkehrungen des Quart-Akkordes sehen wie folgt aus:

#### 2.11 Note : Umkehrungsformen eines Quartakkordes



Ein Akkord, der die Quarte enthält, wird in der Akkordschreibweise durch die Zahl '4' ergänzt (z.B.  $C^4$ ). Folgende Beispiele veranschaulichen den Einsatz der Quarte:

#### 2.12 Beispiel : Quartvorhalt auf die Terz

=>CD/7-1

Musical notation for Example 2.12, showing a quart chord resolving to a triad. The notation includes fingerings and slurs.

#### 2.13 Beispiel : Quarte als Wechselnote

=>CD/7-2

Musical notation for Example 2.13, showing a quart chord used as a passing note. The notation includes slurs and accents.

Als Wechselnote glänzte die Quart in dem Ein-Akkord-Klassiker „I'm a Man“ von Muddy Waters. Hier das entsprechende Thema mit einer Abwandlung:

#### 2.14 Beispiel : Das „I'm a Man“-Thema (sehr langsam)

=>CD/7-3

### 2.4.2. Die Sexte

Sie ergänzt den Dreiklang um eine interessante Reibung des reinen Durakkords. Der Sext-Akkord ist aus dem Blues & Boogie nicht wegzudenken. Er ist einer der charakteristischen Akkorde im Jazz schlechthin. Sie werden Ihre Freude an ihm haben, denn er ist einfach und effektiv. In der Akkordschreibweise enthält der Akkord den Zusatz '6' (z.B. C<sup>6</sup>). Hier zunächst die verschiedenen Umkehrungsformen in kleinen rhythmischen Übungen:

#### 2.15 Beispiel : Grundstufe Sext-Akkord

=&gt;CD/8-1

#### 2.16 Beispiel : 1. Umkehrung Sext-Akkord

=&gt;CD/8-2

#### 2.17 Beispiel : 2. Umkehrung Sext-Akkord

=&gt;CD/8-3

#### 2.18 Beispiel : 3. Umkehrung Sext-Akkord

=&gt;CD/8-4

$\text{♩} = 120$  3. Umkehrung

Desweiteren seien hier einige Motive herausgegriffen, in denen die Sexte tragende Funktion hat. Beispiel 2.19 enthält die typische Sext-Skala:

### 2.19 Beispiel : Sext-Skala

=>CD/8-5

Bitte beachten Sie, daß die Skala (das Riff) sich hier nach sechs Achteln wiederholt, wodurch sich die Akzente in der Wiederholung verschieben. Die Pause im zweiten Takt sorgt wieder für 'gerade' Verhältnisse. Versuchen Sie ruhig einmal, die Pause wegzulassen und das Riff fortzuführen. Sie erhalten dann eine dreitaktige Wiederholungsschleife des obigen Riffs wie im Folgenden dargestellt:

### 2.20 Beispiel : Sext-Skala in dreitaktiger Übungsschleife

=>CD/8-6

Der Begriff der **Synkope** wird später im Stichwortregister erläutert. Es sei jedoch an dieser Stelle schon darauf hingewiesen, daß wir obigen Fall als Beispiel einer **Melodiesynkope** bezeichnen können. Anders in kommendem Beispiel übrigens. Dort ist die Figur vier Viertel lang. Die Verkürzung im zweiten Takt kann als Variante des ersten Taktes verstanden werden und wird durch eine Pause ausgeglichen, so daß wir im geraden 4/4-Schema bleiben. Spielen Sie beide Takte als Übungsschleife, bis Sie Ihnen leicht von der Hand gehen.

**2.21 Beispiel :**

=&gt;CD/8-7

Weiter oben ist das Beispiel „I’m Going to German“ als Beispiel für kadenzierende Bluesharmonik vorgestellt worden. Hier soll das gleiche achttaktige Bluesthema noch einmal unter dem Gesichtspunkt ‘die Sexte in der Melodie eines Bluesthemas’ beschrieben werden. Markieren Sie in der Note die vorkommenden Sexten.

**2.22 Beispiel : Melodie „I’m Going to German“**

=&gt;CD/8-8

**2.4.3. Die kleine Septime**

In der klassischen Harmonielehre ist die kleine Septime ein strebender, oft dominantischer Akkord, der nach Auflösung verlangt. Das ist im Blues & Boogie nicht so. Die Septime ist hier eigenständiger als in der Klassik. Die vier Umkehrungsformen eines Septakkordes sind:

**2.23 Note : Umkehrungsformen eines Septakkordes**

In der Akkordschreibweise wird die kleine Septime mit der Zahl ‘7’ markiert (z.B. C<sup>7</sup>). Der Septakkord kann sogar (in der Klassik undenkbar) als Schlußakkord eingesetzt werden:

**2.24 Beispiel : Schlußsequenz auf C<sup>7</sup>**

=&gt;CD/9-1

Auch in folgender Sequenz steht die Septime eigenständig, in diesem Fall zwischen zwei Sextakkorden:

**2.25 Beispiel : Sequenz C - C<sup>6</sup> - C<sup>7</sup> - C<sup>6</sup> - C**

=&gt;CD/9-2

Folgende Beispiele zeigen Möglichkeiten der Verwendung der Septime in der linken Hand:

**2.26 Beispiel : Ostinata Baßfigur mit Septime**

=&gt;CD/9-3

**2.27 Beispiel : 12-taktiger Oktavbaß**

=&gt;CD/9-4

Der hier gezeigte Oktavbass der linken Hand stellt eine Variante der **Walking Bass**-Technik dar, die uns noch genauer in Kapitel 3.1 beschäftigen wird. Die Septime leitet in obiger Baßlinie in Takt 4 ( $C^7$ ) tatsächlich zur Subdominante hin nach klassischem Muster. Ihr Erscheinen in Takt 6 ( $F^7$ ) hingegen erfährt keine Auflösung, ebenso die Septime in Takt 8 ( $C^7$ ). Das  $G^7$  in Takt 10 wiederum löst sich klassisch nach C Dur auf. Die Septime wird innerhalb der  $C^7$ -Skala als gleichwertige Note neben der Sexte und den Konsonanten gesehen, ebenso wie in folgender c-moll 7-Skala, die typisch für den frühen Countryblues ist:

### 2.28 Beispiel : moll 7-Blues-Skala

=&gt;CD/9-5

The musical score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 120. The right hand melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The left hand bass line consists of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The piece is divided into four measures. Measure 1: Right hand has a quarter note G4, followed by eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Left hand has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 2: Right hand has a quarter note G4, followed by eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Left hand has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 3: Right hand has a quarter note G4, followed by eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Left hand has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 4: Right hand has a quarter note G4, followed by eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Left hand has eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

Das Beispiel zeigt in Takt 1 und 2 die moll 7-Blues-Skala, die Takte 3 und 4 enthalten eine kleine Variante. Das charakteristische Intervall dieser Skala ist der Quartsprung vom  $b^b$  zu  $f$  im ersten Takt. Die hier vorgestellte linke Hand stellt eine eigenständige Figur dar, die keineswegs an das Motiv der rechten Hand gebunden ist. Üben Sie die linke Hand allein nach Metronom und beachten Sie den Fingersatz. Im nächsten Beispiel finden wir obige Skala im 12-taktigen Bluesschema, auf das wir später noch genauer eingehen werden, durchgeführt. Diese Art der Durchführung wird auch **Riffblues** genannt. Beachten Sie, daß das Thema nahezu identisch dreimal durchgespielt wird. Nur die Harmoniewechsel der linken Hand setzen das Thema in neue harmonische Zusammenhänge und schaffen so einen dynamischen Spannungsbogen:

## 2.29 Beispiel : „Please Take My Blues away“

=&gt;CD/9-6

Wie Sie sehen, läßt sich die moll 7-Skala sowohl in der Tonika (C) wie auch in der Subdominante (F) einsetzen. Bestimmen wir die Intervalle der Skala einmal mit C als Grundton, einmal von F ausgehend, dann erhalten wir:

## 2.30 Note : Intervalle der moll 7-Skala zum Grundton c und f

## 2.4.4. Die große None

Das Intervall None kann auch als oktavierte Sekunde verstanden werden. Die Begriffe werden hier nicht immer eindeutig gebraucht. Wenn also die None zur großen Terz strebt (siehe Beispiel 2.32), müßte sie eigentlich als große Sekunde bezeichnet werden, ebenso, wenn Sie sich zum Grundton hin bewegt. Aber irgendwie hat sich die '9'-Schreibweise durchgesetzt, so daß wir diese Schreibweise auch hier beibehalten wollen. In der Regel ersetzt die '9' die '8' (Grundton). Der Grundton liegt dann meist in der linken Hand. Ein C<sup>9</sup>-Akkord beispielsweise kann folgende Formen haben:





## 2.5. Bluesakkorde mit mehreren Ergänzungstönen

Nachdem wir nun die einzelnen Ergänzungstöne kennengelernt haben, möchte ich Ihnen bluestypische Akkorde vorstellen, bei denen mehrere Ergänzungstöne gleichzeitig eine Rolle spielen:

### 2.5.1. Der Quart - Sext Akkord

Der Quart-Sext Akkord fällt durch sein 'subdominantisches Aussehen' auf. Tatsächlich ist ein  $C^{4/6}$  von einem F-Akkord äußerlich kaum zu unterscheiden:

#### 2.34 Beispiel :

=>CD/11-1

Bitte beachten Sie, daß wir bei obigem Beispiel in C-Dur bleiben, auch wenn die rechte Hand vermeintlich einen F-Akkord spielt. Es ist schon trügerisch: Die Vier ersetzt die Drei, die Sechs ersetzt die Fünf - und fertig ist der vermeintliche F-Akkord, obwohl wir es einfach mit einem  $C^{4/6}$  zu tun haben. Entscheidend ist hierbei, nach welchem Grundton sich der Baß (die linke Hand) orientiert.

### 2.5.2. Der Sept - Non Akkord

In Verbindung mit anderen Dissonanzen erscheint die None am häufigsten mit der Septime als sogenannter Sept/Non-Akkord. In unserem Boogie „Get Rhythm Stomp“ war diese Verbindung schon zu bewundern. Im Folgenden möchte ich Ihnen eine kleine Übung vorstellen, die für Sie unter zweierlei Gesichtspunkten interessant ist. Zum einen lernen Sie ein weiteres 7/9 Motiv kennen, zum anderen haben wir es hier mit einer **Melodiesynkope** zu tun, d.h. die Motivwiederholung erfolgt hier nach vier triolischen Zählzeiten, wodurch eine Akzentverlagerung erreicht wird. Entscheidend für die Entstehung von synkopierten Melodien ist die Wiederholung einer geraden Anzahl triolischer Zählzeiten (wie in unserem Beispiel) oder einer ungeraden Anzahl gerader Zählzeiten (8tel / 16tel). Mehr zu diesem Thema finden Sie in Kapitel 5.

#### 2.35 Beispiel :

### 2.5.3. Der 11er Akkord

Ergänzen wir den 7/9 Akkord mit der oktavierten Quarte oberhalb der None, so erhalten wir den 7/9/11 Akkord. Er wird in der Jazz-Harmonielehre auch einfach '11er' genannt, weil die oktavierte Quarte auch als '11' (in der klassischen Harmonielehre als 'Undezime') bezeichnet werden kann. Für  $C^{11}$  zum Beispiel wären das die Töne  $b^b/d/f$ , während der gleiche Akkord als 4/7/9 bezeichnet, die Umkehrung  $f/b^b/d$  meint. In jedem Fall ist er ein dominantisch zur Tonika strebender Akkord. Die Note macht das anschaulich:

#### 2.36 Note : Aufbau 11er Akkord mit Umkehrung als 4/7/9

C-11 Umkehrungen

### 2.5.4. Der 13er Akkord

Diesem schon ziemlich komplex aussehenden '11er' können wir im wahrsten Sinne des Wortes noch eins draufsetzen, indem wir die '13' (die oktavierte Sexte) hinzufügen. Wir erhalten dann den 4/6/7/9-Akkord oder eben '13er'. Ganz ähnlich wie beim 11er kennzeichnet der Index 13, daß die oktavierte Sexte oben liegt, die 11, die 9, die 7 darunterliegen. Ein 4/6/7/9 würde den gleichen Akkord in einer anderen Umkehrung beschreiben. Nicht immer werden wirklich alle Dissonanzen des 13er gespielt. Es treten die unterschiedlichsten Varianten auf. Er strebt jedoch wie der 11er dominantisch zur Tonika. Die Reibung ist jedoch noch etwas rauher als beim 11er.

#### 2.37 Note : Aufbau des 13er Akkords / 2 Beispiele mit Auflösungen

Wenn wir den Grundton 'c' einmal außer Acht lassen, stellt die Kette der Dissonanztöne an sich schon einen eigenen Akkord dar, nämlich  $B^b \text{ maj}7$ . In einigen Büchern findet man deshalb auch die Bezeichnung 'B<sup>b</sup> maj<sup>7</sup> gegen C' als Umschreibung eines  $C^{13}$  Akkordes. Das gleiche gilt für den 11er. Es kann vorkommen, daß  $C^{11}$  mit 'B<sup>b</sup> gegen C' umschrieben wird, weil die Kette der Dissonanzen als B<sup>b</sup>-Dur Akkord gesehen werden kann. In der Jazznotation bedeutet die '9' zudem, daß die darunterliegende Septime mitgespielt werden kann, auch wenn sie nicht extra aufgeführt ist.

Zwei weitere Akkorde - und das sind dann auch die letzten - möchte ich hier noch vorstellen, nämlich den verminderten Akkord, der auch als Nullakkord bezeichnet wird und im Gegenzug der alterierte, sprich 'erhöhte' Akkord, der in der Akkord-Notation ein '+' erhält.

### 2.5.5. Der verminderte oder Null-Akkord

Als Ausgangsakkord für den verminderten Akkord wählen wir den C<sup>6</sup> mit den Tönen c-e-g-a. Jetzt vermindern wir die Töne 'e' und 'g' jeweils um einen Halbton, spielen also statt 'e' und 'g' die Töne 'e<sup>b</sup>' und 'g<sup>b</sup>' und fertig ist der Nullakkord. Etwas besonderes hat die Tonfolge c-e<sup>b</sup>-g<sup>b</sup>-a schon. Sie ist eine Kette aus kleinen Terzen, die sich ständig wiederholt, nach 'a' kommt wieder 'c', wieder 'e<sup>b</sup>' etc.. Es gibt also keinen echten Grundton. Die Umkehrungen des C<sup>0</sup> zum Beispiel können auch als Umkehrungen eines E<sup>b0</sup>-, eines G<sup>b0</sup>- oder eines A<sup>0</sup>-Akkordes verstanden werden. Das Notenbeispiel macht dies deutlich :

#### 2.38 Note : Aufbau des C<sup>0</sup>- Akkordes / Umkehrungen

So gesehen gibt es überhaupt nur drei echte, verschiedene Nullakkorde, nämlich C<sup>0</sup>/C<sup>#0</sup> und D<sup>0</sup> mit ihren jeweiligen Umkehrungen. D<sup>#0</sup> zum Beispiel entspräche E<sup>b0</sup> und das wiederum entspräche einer Umkehrung von C<sup>0</sup> - alles klar ? Die Note veranschaulicht dies:

#### 2.39 Note :

Die Nullakkorde sind offene Akkorde, d.h. sie haben keine eindeutige Richtung, in die sie streben und aufgelöst werden wollen (wie zum Beispiel G<sup>7</sup> nach C strebt). Sie werden häufig als Durchgangsakkorde benutzt oder als Modulationsakkorde zum Tonartwechsel.

**2.40 Beispiel : C<sup>6</sup>/E<sup>b</sup> <sup>0</sup>/G<sup>11</sup>/C -Endung**
**2.41 Beispiel : Modulation über C<sup>0</sup>-Umkehrung (A<sup>0</sup>)**
**2.5.6. Die alterierte oder Plusakkord (erhöhte '5')**

Führen wir uns noch einmal den C-Dur Dreiklang vor Augen: c-e-g. Wenn wir die '5', also das 'g' um einen Halbton erhöhen, erhalten wir den Akkord c-e-g#. In der Akkordschreibweise wird dieser Akkord einfach mit C<sup>+</sup> oder C<sup>5+</sup> beschrieben. Wenn wir uns die einzelnen Intervalle dieses Akkordes anschauen, stellen wir fest, daß wir es mit einer Kette von großen Terzen zu tun haben, die sich - wie beim Nullakkord - nach einer Oktave wiederholt. So gesehen gibt es nur vier echte Plusakkorde mit jeweils drei Umkehrungen. Der alterierte Akkord hat ebenfalls einen offenen Charakter ohne feste Streberichtung. Er wird häufig als Durchgangsakkord zwischen Tonika und Subdominante oder als offener Modulationsakkord eingesetzt. Hierzu die Beispiele:

**2.42 Beispiel : C<sup>+</sup> als Durchgangsakkord C-C<sup>+</sup>-F**
**2.43 Beispiel : Der alterierte Akkord als Modulationsakkord**

Nachdem wir auf die Dissonantakkorde des Boogie und Blues einzeln eingegangen sind, möchte ich mit folgender Tabelle eine Zusammenfassung der wichtigsten Akkorde für die Tonarten C, F und G vorstellen und damit auch Gelegenheit zum Wiederholen geben:

## 2.44 Note : Akkordtabelle

	C	C <sup>4</sup>	C <sup>6</sup>	C <sup>7</sup>	C <sup>9</sup>	C <sup>4/6</sup>	C <sup>7/9</sup>	C <sup>11</sup>	C <sup>13</sup>	C <sup>0</sup>	C <sup>+</sup>
F	F <sup>4</sup>	F <sup>6</sup>	F <sup>7</sup>	F <sup>9</sup>	F <sup>4/6</sup>	F <sup>7/9</sup>	F <sup>11</sup>	F <sup>13</sup>	F <sup>0</sup>	F <sup>+</sup>	
G	G <sup>4</sup>	G <sup>6</sup>	G <sup>7</sup>	G <sup>9</sup>	G <sup>4/6</sup>	G <sup>7/9</sup>	G <sup>11</sup>	G <sup>13</sup>	G <sup>0</sup>	G <sup>+</sup>	

## 2.6. Bluestypische Akkordverbindungen

Die harmonische Doppeldeutigkeit (ein und derselbe Akkord läßt sich verschiedenen Grundtönen zuordnen) soll Inhalt folgender anschaulichen Übung sein, bei der eine Sequenz (ein Riff) durch die kadenzierenden Bluesharmonien C - F - G mit nur leichten Veränderungen geführt wird:

**2.45 Beispiel :** Folge | C / C<sup>4/6</sup> | C | F<sup>7/9</sup> / F | F<sup>7/9</sup> | G<sup>4</sup> / G<sup>4/7/9</sup> | G<sup>4</sup> | C / C<sup>4/6</sup> | C |  
=>CD/12-1

Bitte beachten Sie : Sowohl C<sup>4/6</sup> (Takt 1) wie G<sup>4/7/9</sup> (Takt 3) benennen für die rechte Hand den gleichen Akkord, nämlich klingend F-Dur, lediglich durch die Änderung der Harmonie in der linken Hand wird die Sequenz der rechten Hand in einen völlig neuen Spannungszustand gesetzt. Mehr zu diesem Thema finden Sie in Kapitel 5 und 6, wenn es darum geht, Spannungszustände mit einfachen Mitteln im 12-Takt-Blues-Schema aufzubauen.

In folgendem Beispiel taucht die oktavierte Sexte als 13 sehr wirkungsvoll in einer speziellen Variante eines Dominantakkordes auf mit starker Bestrebung zur Tonika:

**2.46 Beispiel :** G<sup>13</sup> auf C<sup>6</sup> =>CD/12-2

Eine eher swingtypische Akkordfolge möchte ich Ihnen im letzten Beispiel des Grundlagenkapitels Harmonielehre vorstellen. Sie werden die linke Hand in dem Übungsstück „Piano Swing“ wiederfinden. Spielen Sie folgende Note zunächst als

Übungsschleife in der linken Hand, während Sie dazu mit der rechten Hand versuchen, einige gegenrhythmische Figuren aus Kapitel 1 zu spielen.  
Der erste Sprung ins kalte Wasser:

**2.47 Beispiel :** Linke Hand | C / C<sup>0</sup> | dm<sup>7</sup> / G<sup>7</sup> |

The image shows a musical staff in bass clef with a 4/4 time signature. The staff contains four measures of music, each with a chord symbol above it. The first measure is labeled 'C' and contains a C major triad (C4, E4, G4). The second measure is labeled 'C<sup>0</sup>' and contains a C major triad (C4, E4, G4) with a flat sign (Bb) on the staff. The third measure is labeled 'dm<sup>7</sup>' and contains a D minor 7th chord (D4, F4, Ab4, C5). The fourth measure is labeled 'G<sup>7</sup>' and contains a G dominant 7th chord (G4, B4, D5, F5). Each chord is marked with a 'v' above it, indicating a downbeat. The staff ends with a double bar line.



## Like Your Style

Günther Brackmann

The musical score is written for piano and violin. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 120$  and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into six systems, each with a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The violin part features a complex melodic line with many slurs and fingerings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a *D.S.* (Da Capo) instruction and a repeat sign.

1 = 120

1 2 3 4 5

5 4 2 1

6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23

*D.S.*

PLAYING MAX

Günther Brackmann

$\text{♩} = 110$

The musical score is written for piano in 4/4 time, with a tempo marking of 110. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-5). A repeat sign with first and second endings is present at the end of the piece.

## GET RHYTHM STOMP

Shuffle ♩ = 120

Günther Brackmann

The musical score for "GET RHYTHM STOMP" is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked as Shuffle ♩ = 120. The key signature is one sharp (F#). The score includes various chords and rhythmic patterns with fingerings and accents.

System 1: Treble clef starts with a C6 chord. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Treble clef has a melodic line with fingerings 1-4-5 and 3-2-1.

System 2: Treble clef has a melodic line with fingerings 5-4-3-2-1 and 6-5-4-3-2-1. Bass clef continues the accompaniment. Treble clef has a C6 chord.

System 3: Treble clef has a melodic line with fingerings 4-3-2-1 and 5-4-3-2-1. Bass clef continues the accompaniment. Treble clef has a G7/9 chord and a C6 chord.

System 4: Treble clef has a melodic line with fingerings 4-3-2-1 and 5-4-3-2-1. Bass clef continues the accompaniment. Treble clef has a C chord.

System 5: Treble clef has a melodic line with fingerings 4-3-2-1 and 5-4-3-2-1. Bass clef continues the accompaniment. Treble clef has an F7/9 chord and a C chord.

System 6: Treble clef has a melodic line with fingerings 5-4-3-2-1 and 2-3-4-5. Bass clef continues the accompaniment. Treble clef has a G4/7 chord and a C chord.

## STAY ON IT

Günther Brackmann

$\text{♩} = 140$

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

1 2 1 5 4 1 1 2 1 3 2 1 1 2 1 5 4 1 4 1 3 1. 2. 5 4 3 2 1 5 3 2 1

1 2 1 1 2 1 3 2 1 1 2 1 5 4 1 4 1 3 1. 2. 5 4 3 2 1 5 3 2 1

## Walk On

Günther Brackmann

$\text{♩} = 120$

The musical score is written for piano in 4/4 time, with a tempo of 120 beats per minute. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'v' (piano) and 'C' (crescendo). Measure numbers 1 through 13 are indicated at the beginning of each system. A first ending bracket spans measures 12 and 13, with a second ending starting at measure 13. The piece concludes with a final cadence in measure 13.