

Gerhard Brunner  
Helmut Kagerer

# Harmonielehre für Gitarre



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.dnb.de>

1. Auflage, September 2020

© Spurbuchverlag, 96148 Baunach

[info@spurbuch.de](mailto:info@spurbuch.de)

[www.spurbuch.de](http://www.spurbuch.de)

Ausführung: pth-mediaberatung GmbH, Würzburg

Das Buch oder Teile davon dürfen weder fotomechanisch, elektronisch noch in irgendeiner anderen Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages wiedergegeben werden.

Weitere Bücher des Spurbuchverlags finden Sie unter [www.spurbuchverlag.de](http://www.spurbuchverlag.de)

ISBN 978-3-88778-604-5

# Inhalt

<b>Vorwort .....</b>	<b>6</b>
<b>Vorbemerkungen.....</b>	<b>8</b>
<b>Akkorde und Harmonik.....</b>	<b>10</b>
Die Intervalle .....	10
Die Akkordsymbolschrift .....	12
Die Vierklänge der Durtonleiter .....	14
1. Stufe C.....	15
2. Stufe D .....	15
3. Stufe E.....	16
4. Stufe F.....	16
5. Stufe G .....	16
6. Stufe A.....	16
7. Stufe B .....	17
Stufen und Funktionen .....	18
Was machen die einzelnen Funktionen?.....	19
Changes – Harmonische Folgen .....	19
Der Blues – Tonika, Subdominante und Dominante als Septakkord .....	20
An die Gitarre .....	22
Greifen und Begreifen .....	22
Die Kopf-Schablone .....	23
Zwei einfache Übungen zum Einstieg .....	25
Akkorderweiterungen .....	27
Akkorderweiterungen: 9, 11 und 13.....	27
Die 9 (None) .....	28
Die 11 (Undezime).....	29
Die 13 (Tredezime oder Terzdezime) .....	32

Akkorderweiterungen: b9, #9, #11 und b13.....	33
b9 und #9.....	33
#11.....	34
b13.....	35
Andere Akkorde.....	36
Verminderte Akkorde.....	36
Übermäßige Akkorde.....	37
Tritonus-Substitution.....	38
<b>Melodie und Skalen – von der Begleitung zum Single-Note-Spiel.....</b>	<b>41</b>
Arpeggien: Akkorde in Einzelteilen.....	41
Pentatonik – fünf Töne zum Glück.....	45
Die Bluesskala.....	46
Die Kirchentonarten.....	49
Beispiel 1: Blues in A.....	55
Beispiel 2: Just Friends.....	59
Beispiel 3: So What (Miles Davis).....	60
Das Gipsy-Paradoxon.....	61
Kirchentonleitern Zusammenfassung.....	62
Die Molltonleitern.....	63
Harmonisch Moll.....	64
Die Modi von Harmonisch Moll.....	66
Melodisch Moll.....	66
Die Modi von Melodisch-Moll.....	67
Das Dreigestirn.....	70
Andere Skalen.....	74
<b>Funktionsharmonik – Analysen.....</b>	<b>76</b>
Einführung.....	76
Beispiel 1: Still Got the Blues.....	77

Beispiel 2: All Of Me .....	81
Der Gegenklang .....	84
Die Zwischendominante (ZD) .....	86
Modal Interchange .....	91
Beispiel 3: Lady Bird .....	93
Vermollte Subdominante s und Doppelmollsubdominante sS .....	94
Modal Interchange im Modal Interchange (für Fortgeschrittene) .....	95
Beispiel 4: Corcovado.....	101
Verschwörungstheorien – rätselhafte Verminderte und Dominantketten .....	101
Die Bossa Nova .....	101
Corcovado .....	102
Der herkömmliche Ansatz.....	104
Eine ganz andere Sichtweise.....	106
Der dritte Ansatz .....	109
Der vierte Ansatz: Die Verminderte Skala für einen verminderten Akkord .....	111
Beispiel 5: The Girl From Ipanema .....	115
Der B-Teil .....	117
Seltsame Gesellen und ein unerwartetes Ende.....	120
Der Neapolitaner .....	120
Modales Zeugs .....	122
<b>Anhang.....</b>	<b>124</b>
Der Quintenzirkel .....	124
Index.....	127

# Vorwort

Liebe Leser,

wozu Harmonielehre? Verdirbt die Beschäftigung mit der Theorie denn nicht die Freude am Musizieren? In einigen Musikgenres muss man sich für seine Kenntnisse ja fast entschuldigen. Die Theorie verderbe angeblich das gefühlvolle und intensive Spiel. Aber gerade das Gegenteil ist der Fall! Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, dass gute Musik am besten ohne die Beachtung harmonischer Regeln komponiert wird. Es mag den Komponisten zu Anfang nicht bewusst sein, aber alle uns bekannten Hits, seien sie von einem Jazz- oder Popkomponisten, von Gershwin oder von den Beatles, folgen den Regeln der Harmonielehre. In den 1960ern dürfte Paul McCartney das Konzept der „Vermollten Subdominante“ noch nicht bekannt gewesen sein – verwendet hat er sie in seinen großartigen Kompositionen dennoch. Warum soll es also schaden, wenn man die Elemente kennt, die man beim Songschreiben einsetzt?

Wir möchten Euch in diesem Buch die Harmonielehre und damit einhergehend die Stufen- und Funktionstheorie vorstellen, allerdings nur in soweit, als wir sie in der Praxis anwenden können.

Denn die Harmonielehre soll Euch beim Verständnis des Songmaterials und bei Euren Soli unterstützen, nicht ein Hochschulstudium vorbereiten oder gar ersetzen. Wissenschaftliche Literatur zu diesem Thema gibt es zuhauf, das umfangreiche Werk eines Hugo Riemann, der die Funktionstheorie immerhin bereits 1893 aus der Taufe gehoben hat, sei erwähnt.

Das durchaus interessante Thema der Ton-Frequenzen, Stimmungen und unterschiedlichen Intonationen haben wir in diesem Buch nicht behandelt. Solcherlei mag für den interessierten Physiker oder auch Musikhistoriker von Belang sein, für den praktizierenden Live-Musiker eher weniger.

Ein Problem bei der Zusammenstellung des Materials für eine Harmonielehre sind die zur Analyse und zur Erklärung verwendeten Songs. Sie stammen nämlich überwiegend aus dem Jazz, nicht, wie von vielen gewünscht, aus dem Pop, Rock oder Blues. Wir dürfen Euch aber versichern, liebe Leser, dass es einfacher ist, die Erkenntnisse aus dem Jazz in den Pop oder Rock zu übertragen, als umgekehrt. Wir selbst sind in allen drei Genres als Livemusiker unterwegs bzw. nicht unbeleckt und haben von den im Laufe der Jahre angesammelten Erkenntnissen der Harmonielehre bei vielen Pop- und Rocksongs sehr profitiert, insbesondere beim Erlernen der Stücke und natürlich auch bei den Soli. Man mag es übrigens kaum glauben, aber in der sogenannten Pop-Harmonik, in welcher überwiegend Drei- und nicht Vierklänge zur Songbegleitung zum Einsatz kommen, sind genaue Bestimmungen von Tonart und harmonischer Funktion eines Akkords oder einer Folge oft komplexer und vor allem uneindeutiger als im Jazz mit seinen Vierklängen. Wir werden Euch im Verlauf des Buches diesbezüglich Beispiele vorstellen.

Eine Ausnahme in Theorie und Praxis bildet der Blues, da er vom verwendeten Tonmaterial, genauer von den sogenannten Bluenotes, gar nicht zur Harmonielehre des Abendlandes, welche ja die Grundlage des hier Dargestellten bildet, passt. Hier kommen Kriterien zum Tragen, die sich nur schwer in ein theoretisches Konzept pressen lassen, nämlich Gefühl („Feeling“) und Geschmack. Beim Weg von den Arpeggien zu den Kirchentonleitern werden wir auch der Bluestonleiter begegnen. Aber wie schon angesprochen, nimmt sie eine Sonderstellung in den Skalen ein und kann mit den traditionellen Mitteln der Harmonielehre nicht wirklich erklärt werden. Wir tun unser Bestes, um sie Euch möglichst nahe zu bringen.

Auf den folgenden Seiten möchten wir Euch zunächst die Vierklänge der Durtonleiter und ihre Erweiterungen vorstellen, anschließend verminderte und übermäßige Akkorde und einige möglicherweise zunächst etwas zwielichtige Gestalten, die wir erst einordnen müssen. Die Anordnung der Akkorde als Begleitung eines Songs, also harmonische Folgen, nennt man Changes. Sobald alle nur erdenkbaren Akkorde besprochen wurden, widmen wir uns diesen.

Alle Gitarristen (und alle Instrumentalisten, die gerne ein Solo über eine Akkordfolge spielen möchten) brauchen hierfür geeignetes Tonmaterial, so dass wir nach den Akkorden selbige auflösen und über Arpeggien, Pentatonik, Bluesskala (diese eher als Einschub, siehe oben) schließlich zu den Tonleitern des Quintenzirkels, also den Kirchentonarten und noch zu den Molltonleitern Harmonisch- und Melodisch-Moll gelangen.

Aus den ganzen Skalen die richtige (oder zumindest die dem persönlichen Geschmack genehmste) für ein Solo herauszufinden, ist das Ziel der Funktions- und auch der Stufentheorie, mittels derer wir einige Jazzstandards analysieren werden. Anschließend stellen wir noch das Konzept des „Modal Interchange“ vor, mit dem sich auch ungewöhnliche, jedoch gut klingende Akkordfolgen erklären lassen.

Der Anhang mit dem Quintenzirkel schließt dieses Buch ab.

Liebe Leser, nehmt Euch Zeit, einige Kannen Tee oder Kaffee, stellt Eure Gitarre in Griffweite und beginnt zu lesen! Wir haben versucht, vieles so darzustellen, dass man es auch im Kopf visualisieren kann, aber spätestens wenn es um „Geschmackssache“ oder klangliche Alternativen beispielsweise einer Skala geht, müssen letztendlich Eure Ohren entscheiden. Wir kennen viele Musiker, die nicht zu selten das zweitbeste Tonmaterial für ihre Soli verwenden (oder auch mal einen „Falschen“ setzen) und dennoch wegen ihres guten Tons und ihrer herausragenden Phrasierung fantastische Soli spielen. Solcherlei kann man nicht aus Büchern oder durch reines Anschauen erlernen, da hilft nur hören und üben, üben, üben! Bei der Vermeidung der „Falschen“ allerdings können wir Euch helfen.

Viel Spaß beim Lesen, Lernen und natürlich Üben!

Helmut Kagerer und Gerhard Brunner

Regensburg, Nürnberg, im Jahr 2020

# Vorbemerkungen

Bevor es in die Vollen geht, an dieser Stelle noch ein paar Anmerkungen und Feststellungen zu den folgenden Seiten: Wir sind Gitarristen. Die Erkenntnisse aus der Funktionsanalyse oder Ähnlichem gelten stets für alle Instrumente. Aber viele Übungen und vor allem Veranschaulichungen sind auf die Gitarre zugeschnitten. Es wäre eine Schande, den Hauptvorteil derselben gegenüber anderen Instrumenten, nämlich das kinderleichte Transponieren und die schnelle (haptische) Umsetzung von eigentlich musikalisch anspruchsvollen Gebilden, nicht entsprechend zu unserem Vorteil zu nutzen.

Dies ist kein Einsteiger- oder Anfängerbuch! Auch wenn wir es zunächst langsam angehen. In den hinteren Kapiteln geht es funktionsharmonisch durchaus „zur Sache“. Dies ist kein studienbegleitendes Lehrbuch oder eine Enzyklopädie. Wir nehmen uns heraus, bei bestimmten Themengebieten an der Oberfläche zu bleiben. Und wir wollen doch nur spielen ...

Jazz ist toll! Dennoch schätzen wir Blues, Folk, Rock, Soul, Funk und auch klassische Musik mindestens ebenso. Durch seine Komplexität verbunden mit obligatorischer Improvisation eignet sich aber der Jazz am besten für die Veranschaulichung harmonischer Zusammenhänge und die sofortige Anwendung erlernter Akkorde oder Skalen. Eine Verbindung von Vierklängen in einem Jazzstandard liefert nahezu immer eine eindeutige Konstellation, während die Analyse einer Abfolge mehrerer Dreiklänge durchaus unterschiedliche Interpretationen zulässt.

Es ist festzuhalten, dass es in der weiten Welt der Musik kein „richtig“ oder „falsch“ gibt! Musik lebt von Spannung und Entspannung. Der Tritonus, ein Zusammenklang zweier Töne mit dem Tonabstand einer kleinen Quinte, galt lange Zeit als „falsch“ und unbedingt zu vermeiden. Ohne ihn ist allerdings Blues und Jazz nicht denkbar! Von daher kann die Intention dieses Buches nur sein, Euch zu lehren, was üblicherweise über bestimmte Folgen gespielt werden kann und was eher verpönt ist. Solcherlei ändert sich aber mit der Zeit, so dass die Frage nach dem richtigen Spiel auch immer eine des Geschmacks, der Ästhetik und des Zeitgeistes ist.

In der Musik und in der Harmonielehre gibt es für die Schreibweise von Akkorden sowie Notation und auch für den Einsatz vieler Fachbegriffe eine große Anzahl an Festlegungen und eine noch größere an Wildwuchs. Wir haben versucht, stets verständlich zu schreiben, auch wenn wir bisweilen gegen die eine oder andere ggf. weiter verbreitete Festlegung verstoßen:

Akkorde schreiben wir zwar gemäß der international bekannten und etablierten Akkordsymbolschrift, spendieren aber Mollakkorden drei Buchstaben, statt ebenso verbreitetem „m“ oder „-“, also z. B. Amin7. Die Bezeichnungen von Skalen schreiben wir stets groß, obwohl sie ja Eigenschaften beschreiben und daher eigentlich wie Adjektive behandelt werden sollten. Also z. B. „Dorisch“ statt „dorisch“. Obwohl die korrekte Bezeichnung für die Veränderung eines Tones, sowohl innerhalb eines Akkordes wie auch in einer Tonleiter,



Alteration ist, verwenden wir stets aus Gewohnheit das etwas holprigere aber durchaus verbreitete „Alterierung“. Kommt zum Vierklang ein zusätzlicher Ton diatonischer Herkunft (also aus der Tonart), so sprechen wir von einer Erweiterung. Besitzt ein Akkord neben seiner Septime noch zusätzliche Erweiterungen oder Alterierungen, so haben wir diese durch Schrägstriche von der 7 abgesetzt, z. B. Ab7/#11. Für Umkehrungen und umgestellte Akkorde oder auf dem Griffbrett verschobene Skalen, bei denen aber das Tonmaterial nicht verändert wurde, verwenden wir den Begriff „Voicing“. Auf der Gitarre ist es möglich, anders als beispielsweise am Klavier, ein und denselben Ton an verschiedenen Stellen zu spielen. Daher gibt es für die o. a. Akkorde oder Skalen zumeist mehrere Realisierungsmöglichkeiten, eben Voicings.

Alle in diesem Buch aufgestellten Postulate, Analysen etc. haben wir nach bestem Wissen erstellt und ausgetestet. Wir übernehmen allerdings keinerlei Gewährleistung dafür, dass es dann auch in Euren Ohren gut klingt. Und ganz wichtig: Schuld sind im Zweifelsfall immer die Anderen!

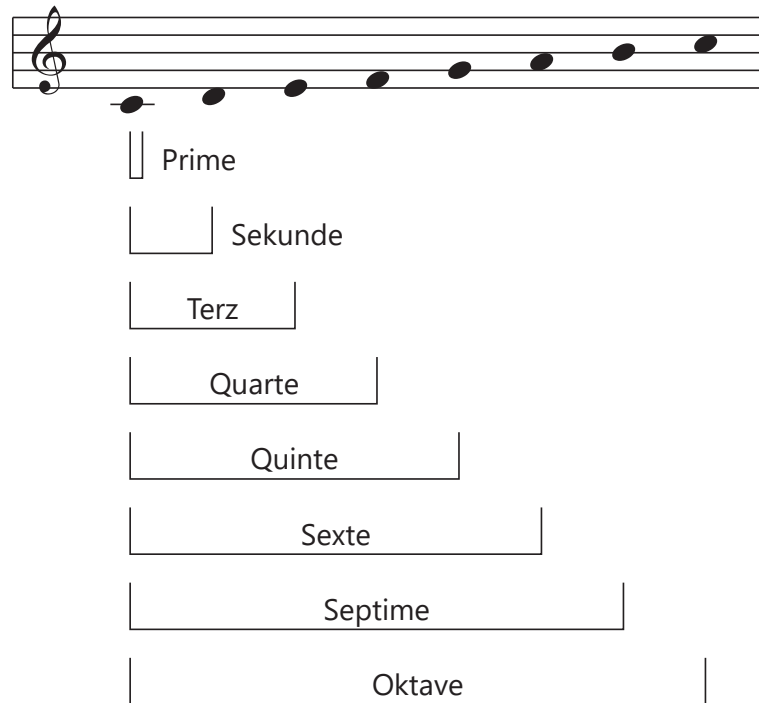
Und weil humorlose Menschen uns unser loses Mundwerk bisweilen ankreiden, noch schnell der Hinweis, dass das letzte Postulat natürlich ironisch gemeint war und dass gerade mangelnde Selbsteinschätzung der verbreitete Anlass zu Unbill innerhalb eines Ensembles ist.

Hm, erklärt macht das aber auch keinen Spaß ... Nun denn, zur Sache!

# Akkorde und Harmonik

## Die Intervalle

Bevor wir Grundlegendes über Akkorde, Stufen und Funktionen lernen, möchten wir Euch die Intervalle vorstellen, auch wenn dies für viele Leser wohl eher eine Wiederholung darstellen mag.



Das kennt Ihr als gestandene Musiker sicherlich. Allerdings ist eine Intervallangabe zumeist nur sinnvoll mit der gleichzeitigen Angabe eines der folgenden Attribute:

**vermindert, klein, rein, groß, übermäßig**

Allein aus einer zusatzfreien Intervallbezeichnung kann kein betragsmäßiger Halbtonabstand des jeweiligen Intervalls erschlossen werden. Jede Durtonleiter hat nämlich zwischen III. und IV. sowie zwischen VII. und VIII. Stufe statt des üblichen Ganztonabstands einen Halbtonabstand. In C-Dur entstehen diese automatisch durch die Verwendung der Naturtöne. Dieser bereits existente Zustand wurde dann sozusagen als Schablone für alle anderen Tonleitern angesetzt und wird dort für jede Tonart durch Vorzeichen # oder b realisiert. Dies nur als kurze Anmerkung.

Der Abstand zwischen zwei Tönen in Halbtonschritten (also für die Gitarre gesprochen: in Bünden) ist das Kriterium, um die unvollständige Intervallangabe zu präzisieren. Beispiel:

Wie eingezeichnet, heißt der Abstand zwischen C und E „Terz“. Wir zählen nun die Halbtonschritte nach: C - C# - D - D# - E ergibt 4. Auf der Gitarre greife man am 3. Bund der A-Saite (= C) und verschiebe den Finger um vier Bündel Richtung 12. Bund (oder Schallloch oder Tonabnehmer oder ähnliches in dieser Ecke) und landest auf dem 7. Bund der A-Saite, wo sich tatsächlich der Ton E befindet. Nun wird allerdings natürlich nicht immer mit C gestartet. Lass uns mal mit D beginnen. Der übernächste Ton der Tonleiter, also die Terz ab D, ist der Ton F. Wieder zählen wir die Halbtonschritte: D - D# - E - F ergibt 3. Den Ton E# gibt es nämlich nicht, zwischen E und F ist ein sogenannter natürlicher Halbton, ebenso zwischen B und C. Auf dem Klavier fehlt an diesen Stellen jeweils die schwarze Taste.

Wir haben also zweimal ein Intervall namens Terz gefunden, allerdings einmal mit 4 Halbtönen Abstand (= große Terz), einmal mit 3 (= kleine Terz).

In der folgenden Tabelle findet Ihr alle Intervalle mit der jeweiligen Angabe der Halbtonschritte.

Intervall	Bezifferung	Halbtonschritte
reine Prime	1	0
kleine Sekunde	b2	1
große Sekunde	2	2
kleine Terz	b3	3
große Terz	3	4
reine Quarte	4	5
(Tritonus)	–	6
reine Quinte	5	7
kleine Sexte	b6	8
große Sexte	6	9
kleine Septime	b7	10
große Septime	maj7	11
reine Oktave	8	12

Prime (welche als Abstand mit dem Betrag 0 unseres Erachtens nur von theoretischem Interesse sein mag), Quarte, Quinte und Oktave sind sogenannte reine Intervalle, während man Sekunde, Terz, Sexte und Septime in klein und groß unterscheidet. Vermindert man ein kleines oder ein reines Intervall um einen Halbton, so entsteht ein vermindertes, vergrößert man ein großes oder wiederum ein reines Intervall um einen Halbton, ein übermäßiges Intervall.

Eine übermäßige Sexte ist somit identisch mit einer kleinen Septime. Oder eine verminderte Sexte (ein Halbton unter einer kleinen Sexte) = reine Quinte. Von daher werden diese Attribute zumeist auch nicht für Intervalle verwendet, die eigentlich nur „klein“ oder „groß“ vorkommen.

In der Tabelle steht der Begriff Tritonus in Klammern. Er teilt zwar die Oktave in zwei gleiche Hälften, ist aber keinem Ton einer Tonleiter direkt als Intervall zugeordnet. Man findet ihn genau drei Ganztonschritte (daher der Name Tritonus = lat. Dreiton von griech. tritonon) vom Grundton aus. Er wird als übermäßige Quarte oder verminderte Quinte beschrieben, wobei nur die übermäßige Quarte wirklich die drei Ganztonschritte (z.B. C - D - E - F#) beinhaltet, während die verminderte Quinte zwei Ganztonschritte plus zwei Halbtöne enthält (C - D - E - F - Gb). Da es aber in beiden Fällen betragsmäßig sechs Halbtöne ergibt, wollen wir das nicht so eng sehen ...

Bei der Bezifferung der Septimen liegt ein logischer Bruch vor, da ja eigentlich die große Septime allein mit der Ziffer „7“ geschrieben werden müsste. Siehe auch Sekunde, Terz und Sexte. Das liegt daran, dass in der Akkordsymbolschrift, die wir Euch

im nächsten Kapitel vorstellen werden, seit jeher die kleine Septime mit „7“ und nicht wie eigentlich in der Konvention festgelegt mit „b7“ geschrieben wird. So ist die Kennzeichnung maj7 zur eindeutigen Festlegung vonnöten, dass es sich bei einem Intervall eben wirklich um eine große Septime handelt.

Wichtig für uns ist zudem (wird gerne mal falsch gemacht), dass die bloßen Intervallnamen die Anzahl der beteiligten Töne wiedergeben, nicht die Anzahl der Zwischenräume! Zum Beispiel umfasst das Intervall „Terz“ in der Darstellung unter der C-Dur-Tonleiter die drei Töne C - D - E, aber nur zwei Abstände, nämlich C - D und D - E. Daher ist es besser, von Intervallen in ihrer kompletten Bezeichnung zu sprechen, also z. B. von „großer Terz“, „kleiner Sexte“ oder „vermindertes Quinte“.

Vom Grundton aus sind die Intervalle mit etwas Übung leicht zu finden, insbesondere, da wir uns auf der Gitarre ja nur bestimmte Fingersätze merken müssen. Trickreicher wird es, wenn von einem bestimmten Intervall noch ein weiteres erreicht werden soll. „Von der Quarte aus noch eine kleine Terz weiter.“ Das haben wir jetzt nur erfunden, harmonisch scheint uns das im Moment wenig sinnvoll. Man kann dies tatsächlich auf einem virtuellen Griffbrett im Kopf lösen, natürlich zunächst ab C. C - eine Quarte aufwärts - F - eine kleine Terz aufwärts - Ab. Vom Ausgangston eine kleine Sexte entfernt. Und diesen Gedankengang transponiert man dann eben auf den aktuellen Grundton. Aber das ist eine persönliche Methode, Ihr mögt eine für Euch geeignetere finden.

**Intervalle – Einteilung**  
**vermindert – rein – übermäßig**  
**vermindert – klein – groß – übermäßig**

## Die Akkordsymbolschrift

Voraussetzung für das Verständnis der Akkordsymbolschrift, ist die Kenntnis um die Intervalle, welche wir ja im vorherigen Kapitel besprochen hatten.

Hier die erste Zeile des Sheets für den Standard „Angel Eyes“:

**ANGEL EYES** **DENNIS/BRENT**

C<sub>MIN</sub>7 C<sub>MIN</sub>7/B<sup>b</sup>A<sup>b</sup>7 /: /: D<sub>MIN</sub>7/b5 G7/b9

In vielen Bereichen der Musik werden Akkordsymbole verwendet, um Akkorde ohne eine explizite Darstellung mit übereinanderstehenden Noten zu bezeichnen. Dies ist für viele Instrumentalisten ein wesentlich leichter umzusetzendes Notationsverfahren und lässt zudem noch größere Freiheit beim Spiel, da ja die Realisierung des jeweiligen Akkords nicht exakt vorgeschrieben ist. An den im Folgenden abgebildeten Griffen, welche ja nur eine Auswahl der vorhandenen Möglichkeiten darstellen, wird dies offensichtlich. Es gibt leider viele unterschiedliche Konventionen, so dass wir Euch an dieser Stelle eine gebräuchliche und von uns eingesetzte Akkordsymbolschrift nahe bringen möchten.

Prinzipiell werden **Dreiklänge plus Erweiterungen** dargestellt.

Der erste Buchstabe bezeichnet immer den Grundton des Akkords. So steht ein einfaches C für den Dreiklang C-Dur C-E-G. Die Töne von (großer) Terz E und (reiner) Quinte G sind nicht erwähnt. Selten findet man die Silbe ma (für „major“ = Dur) oder MA (in Kapitälchen, z. B. C<sub>MA</sub>7) hinter dem Akkordgrundton. Das kann unangenehme Folgen haben, worauf wir noch kommen werden, wenn wir die Erweiterungen hinzufügen.

Liegt dagegen eine Mollterz vor, wird dies zum Grundton hinzu geschrieben, also Cmin für den Akkord C-Moll, bestehend aus den Tönen C-Eb-G. Auch zu finden ist Cmi, Cm, C- und (gottseidank inzwischen selten) c (Kleinschreibung).

Versetzungszeichen b und # werden direkt hinter den Grundton notiert. z. B. Eb = Dreiklang Es-Dur, G# = Dreiklang Gis-Dur, Abmin = Dreiklang As-Moll

Nach dem Buchstaben für den Grundton, ggf. einem Versetzungszeichen und der eventuellen Kennzeichen für Moll steht die erste Erweiterung. Da im Jazz überwiegend mit Vierklängen in der Form Grundton - Terz - Quinte - Septime gearbeitet wird, finden wir hier häufig die Ziffer 7. Allerdings steht die (blanke) 7 für die kleine, die Bezeichnung maj7 für die große Septime (logisch und konsequent wäre kleine Septime b7, große 7 – aber gleich wieder vergessen, so ist es eben nicht!). Statt **maj7** (bzw. MAJ in Kapitälchen, z. B. C<sub>MAJ</sub>7) ist auch **Δ7** oder (selten) j7, noch seltener 7+ zu finden.

Wegen der abweichenden Septimen-Schreibweise sind wir keine Fans der Kennzeichnung einer Durterz durch die Silbe ma oder gar maj. Insbesondere bei handgeschriebenen Akkordbezeichnungen oder wenn ein Höher- oder Tieferstellen der Silben nicht möglich ist, wird beispielsweise ein Cma7 (C-Dur Dreiklang mit kleiner Septime) schnell mit einem Cmaj7 verwechselt, welcher gemäß der hier vorgestellten Schreibweise eine große Septime enthält.

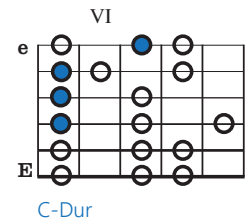
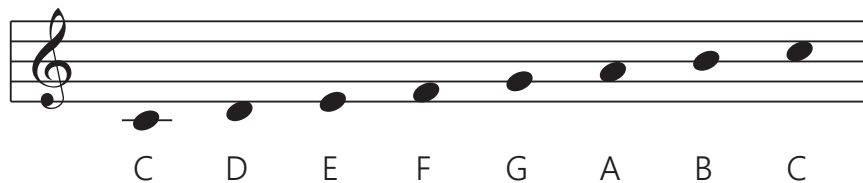
Zusätzliche Erweiterungen, welche dann aus dem Vier- einen Fünfklang oder Schlimmeres machen, werden mit / getrennt aufsteigend notiert, also Amin7/9 oder E7/#9 oder G7/#9/b13

Soll zum Akkord ein abweichender Bass(ton) gespielt werden, so wird dieser durch einen (großen) Schrägstrich getrennt hinter den Akkord geschrieben (siehe Sheet 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 werden wir bei der Vorstellung derselben ergänzen.

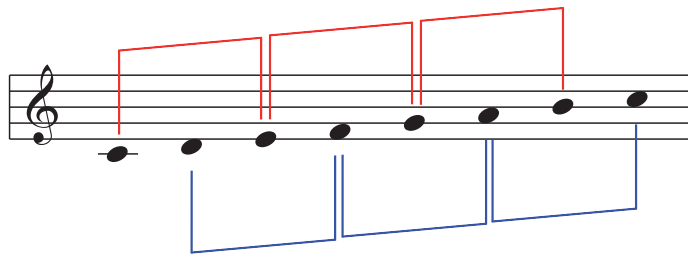
## Die Vierklänge der Durtonleiter

Wir stellen Euch die in C-Dur entstehenden Vierklänge samt ihrer sogenannten Funktionen vor, woraus wir dann die Akkorde für alle im abendländischen Dur-Moll-System vorkommenden Tonarten ableiten können. Hier nun als Basis und Tonvorrat die allseits bekannte C-Dur-Tonleiter:

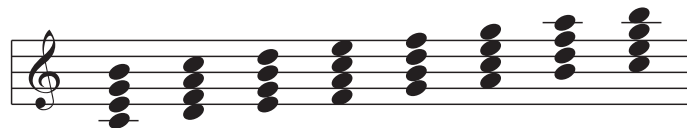


Da Ihr immer wieder Skalen und Akkorde auf der Gitarre spielen sollt, haben wir Euch gleich für die C-Dur-Tonleiter einen möglichen Fingersatz neben die Notation gesetzt. Damit unser Fingertraining nicht zu kurz kommt ...

Die bekannten Vierklänge werden aus den Tönen der Durtonleiter durch Terzentürmen© (wahrscheinlich heißt es korrekt „Terzschichtung“ oder so ...) erzeugt.



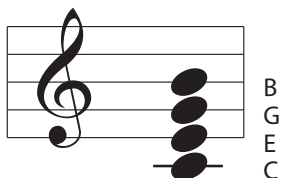
So entsteht auf jeder Stufe ein Vierklang.



Schauen wir uns an, was da erzeugt wurde.

## 1. Stufe C

---



Der unterste Ton in der Notation bildet den namensgebenden Grundton des Akkords, in unserem Fall ist es C. Der zweite Ton E bildet bekannterweise mit C das Intervall Terz, und wie wir ebenso schon wissen, eine große Terz. Eine große Terz ist das Charakteristikum eines Durakkords. Bis dato wissen wir also: C-Dur oder kurz C. Der dritte Ton G, die Quinte (welche man offensichtlich erreicht, wenn man von einem Ton aus zwei Mal in Terzschritten weiter springt) vervollständigt unseren Dreiklang C-Dur. Ist eine Quinte nicht vermindert oder ähnliches (wozu wir noch später kommen werden), wird sie in der Akkordbezeichnung

nicht explizit erwähnt, welche im Moment noch immer C-Dur lautet. Die Quinte, welche gemäß ihres Namens fünf Töne unserer Tonleiter umfasst, hat in ihrer reinen Form sieben Halbtöne. Wenn Ihr auf der Gitarre von einem C aus sieben Bünde nach rechts (reguläre Rechtshändergitarre) rutscht, sollte Ihr also den Ton G finden. Die verminderte Variante der Quinte hat nur sechs Halbtöne, wozu wir im weiteren noch kommen.

Der vierte und letzte Ton unseres Vierklangs ist das H (im angelsächsischen Sprachraum übrigens immer als B bezeichnet). Das Intervall zwischen C und B ist eine Septime, als 7 geschrieben. Allerdings gibt es wie bei der Terz zwei Erscheinungsformen der Septime, eine große (major7 oder maj7) und eine kleine (nur 7). Man könnte jetzt die Halbtöne vom Grundton C bis B zählen, um die Septime „auszumessen“. Wir schlagen einen anderen Ansatz vor. Wir schauen auf das C der nächsten Oktave, hier immer mit C' bezeichnet. Liegt unsere Septime maximal nahe an diesem Ton C' (also nur einen Halbton darunter), ist es also der größtmögliche Abstand zum Grundton C, den wir innerhalb dieser Oktave finden können, handelt es sich folglich um eine maj7. Ist die Septime aber einen Ganzton von der Oktave entfernt, ist es eine (blanke) 7.

In diesem Fall ist es leicht. Wir wissen auswendig (schon, oder?), dass zwischen B und C' ein natürlicher Halbton ist.

Daher ist unsere Septime eine große, eine major7.

Die Akkordbezeichnung für den Vierklang, der auf der 1. Stufe der C-Durtonleiter durch Terzentürmen© entsteht, ist also C-Dur-major7, kurz Cmaj7.

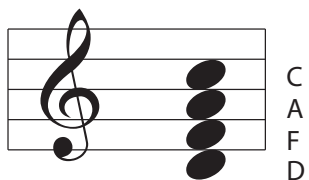
Andere gebräuchliche Schreibweisen sind Cma7 und CΔ7.

Beachtet hierzu bitte auch das Kapitel zur Akkordsymbolschrift auf Seite Seite 11.

Keine Sorge, bei den anderen Stufen geht es schneller.

## 2. Stufe D

---



Jetzt schon etwas zügiger! Der Grundton ist D, die Terz das F. Wir zählen die Halbtöne von D nach F und finden dero drei. In diesem Akkord haben wir also eine kleine Terz, was ihn zum Mollakkord macht. Die Quinte, der Ton A, ist wie bei der 1. Stufe sieben Halbtöne vom Grundton entfernt und daher keiner gesonderten Erwähnung wert. Bleibt noch die Septime, das C.

Gemäß des vorgestellten Zählverfahrens vom Grundton eine Oktave höher, in unserem Fall D', können wir schnell feststellen, dass das C zum D keine major7 bildet, denn diese wäre

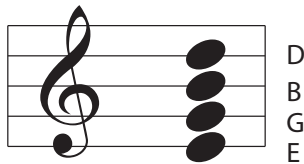
der Ton C# (Cis). Im Ausschluss können wir daher festhalten, dass unser D-Moll-Akkord eine kleine Septime (welche nur mit 7 bezeichnet ist) besitzt.

Die Akkordbezeichnung für den Vierklang, der auf der 2. Stufe der C-Durtonleiter durch Terzentürmen© entsteht, ist also D-Moll-7, kurz Dmin7.

Andere gebräuchliche Schreibweisen sind Dmi7 und D-7. Bisweilen wird zur Kennzeichnung von Mollakkorden Kleinschreibung verwendet, also d-7 (das geht noch) oder d7 (das geht gar nicht). Solcherlei ist gottseidank am Aussterben, ist uns aber schon über den Weg gelaufen. Seid also gewarnt!

### 3. Stufe E

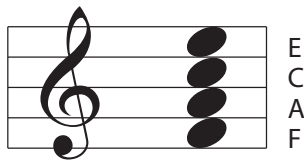
---



Das Verfahren wie bei D ergibt auf der 3. Stufe den Akkord Emin7.

### 4. Stufe F

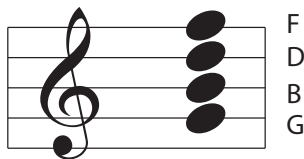
---



Auch hier sind alle Zutaten bekannt (Durterz, reine Quinte, große Septime), so dass wir auf der 4. Stufe der C-Dur-Tonleiter den Akkord Fmaj7 notieren können.

### 5. Stufe G

---



Grundton, große Terz, reine Quinte, alles ok. Die Septime ist allerdings im Gegensatz zu den bisher entdeckten Dur-Akkorden eine kleine, so dass die Akkordbezeichnung lauten muss: G7. Auf der 5. Stufe (und nur dort!) einer Durtonleiter entsteht also ein Dur-Sept-Akkord.

### 6. Stufe A

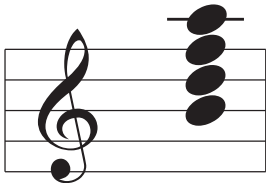
---



Auf der 6. Stufe entsteht wieder ein uns von der Struktur bereits wohlbekannter Moll-7-Akkord, eben Amin7.



## 7. Stufe B



Zum Abschluss noch einmal etwas Spezielles! Grundton, kleine Terz, aha, ein Moll-Akkord. Die Septime (um dies vorzuziehen) ist klein, da ja zwischen A und B' noch ein A# passt. Wer hier aus der Reihe tanzt, ist die Quinte. Wir hatten ja festgehalten, dass eine reine Quinte sieben Halbtöne umfasst. Die hier vorliegende, also das Intervall von B bis F hat aber nur sechs. Dies passiert eben genau nur auf der 7. Stufe, weil wir auf dem Weg vom B zum F beide natürlichen Halbtöne überschreiten, welche bekanntlich zwischen B und C sowie zwischen E und F liegen.

Es handelt sich hier um eine verminderte Quinte b5.

Da unser Akkord keine reine Quinte beinhaltet, wird dies auch explizit durch die Angabe b5 in der Akkordbezeichnung vermerkt. Auf der 7. Stufe in C-Dur steht daher ein Bmin7/b5.

Eine weitere Schreibweise ist BØ, wobei unklar ist, welche Glyphen genau genommen wird. Halt ein von rechts oben nach links unten durchgestrichener Kreis.

Moll7/b5-Akkorde werden auch als „halbvermindert“ bezeichnet.

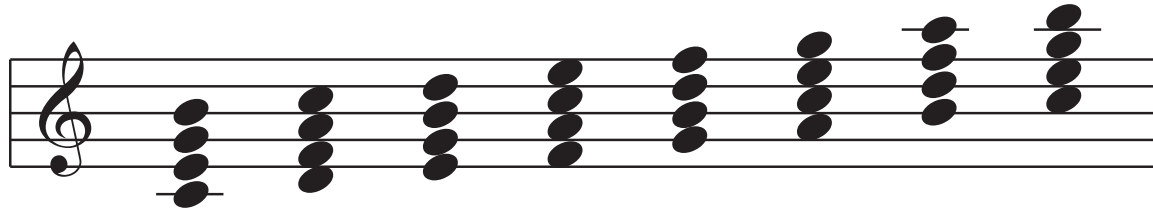
Nun haben wir Euch alle Vierklänge in C-Dur vorgestellt, die ausschließlich durch Terzentürmen©, also sozusagen „auf natürlichem Wege“ entstehen. Das hier vorgefundene Schema kann auf jede andere Durtonart übertragen werden. Wir finden also immer auf der 1. Stufe einer Durtonleiter einen maj7-Akkord, auf der 2. einen min7 usw.

Prägt Euch daher die folgende Auflistung ein:

Stufe	Akkord
I	Dur-maj7
ii	Moll-7
iii	Moll-7
IV	Dur-maj7
V	Dur-7
vi	Moll-7
vii	Moll-7/b5

## Stufen und Funktionen

Wie bereits geschrieben entstehen die genannten Vierklänge in C-Dur durch simples Terzentürmen©. Im Detail sind es:



Grundton	C	D	E	F	G	A	B	C'
Stufe	I	ii	iii	IV	V	vi	vii	VIII
Gender	Dur	Moll	Moll	Dur	Dur	Moll	Moll	Dur
Akkordtyp	maj7	min7	min7	maj7	7	min7	min7/b5	maj7
Akkord	Cmaj7	Dmin7	Emin7	Fmaj7	G7	Amin7	Bmin7/b5	Cmaj7

Die Nummern der Stufen werden mit römischen Ziffern geschrieben, Dur-Akkorde groß, Moll-Akkorde klein. Das Muster bzw. die Schablone (und eine solche solltet Ihr Euch zumindest im Geiste basteln) ist dabei in jeder (Dur-)Tonleiter gleich. Ihr findet also auch in A-Dur auf der 2. Stufe einen Moll-7-Akkord (Bmin7) oder in Gb auf der 7. Stufe einen halbverminderten (Fmin7/b5) usw.

Wenn Ihr die Akkorde in C-Dur übt, bis Ihr sie samt ihrer jeweiligen Stufe wirklich auswendig könnt, ist es ein Leichtes, das obige Schema nun auf jede andere Tonart zu übertragen, indem Ihr die Akkorde im Kopf greift und dann in die gesuchte Tonart auf dem (geistigen) Griffbrett verschiebt. Das ist natürlich ein Vorteil an der Gitarre. Bläser oder Pianisten müssen sich hier ihr eigenes Konzept basteln – falls das für diese Instrumente möglich ist.

Jetzt allerdings wollen wir der Frage nachgehen, was diese ganzen Akkordtypen denn in unserer Tonart und damit auch oft genug im Song für eine Funktion haben. Wie immer zuerst die Übersicht und folgend die Erklärung:

Stufe	Akkord	Funktion	Einsatz als
I	Cmaj7	Tonika	
ii	Dmin7	Nebenstufe	Subdominant-Parallele
iii	Emin7	Nebenstufe	Tonika-Gegenklang
IV	Fmaj7	Subdominante	
V	G7	Dominante	
vi	Amin7	Nebenstufe	Tonika-Parallele
vii	Bmin7/b5	Nebenstufe	Dominant-Gegenklang

## Index

- A**  
Akkorderweiterungen 27  
  9 (None) 28  
  11 (Undezime) 29  
  13 (Tredezime oder Terzdezime) 32  
  b9, #9, #11 und b13 33  
Akkordsymbolschrift 12  
All Of Me 81  
Alteriert 67, 69  
Arpeggien 41  
augmented 37  
authentischer Schluss 19, 76
- B**  
backdoor-progression 94  
backdoor-V 94, 117  
Bebop-Skala 75  
binär 101  
Bluenotes 46  
Blues 20  
Bluesharp 51  
Blues in A 55  
Bluesskala 46  
Bossa Nova 101, 116
- C**  
Changes 19
- Chromatische Skala 74  
Corcovado 101
- D**  
diatonisch 46, 52  
diminished 36  
Dominante 18, 63, 77  
Dominant-Gegenklang 18, 76, 85  
Dominantseptakkord 27, 63  
Doppeldominante 73, 87, 117  
Doppelmollsubdominante 94, 117
- F**  
Faulenzer 34  
Funktionen 18  
  Dominante 18  
  Subdominante 18  
  Tonika 18  
Funktionsharmonik 76
- G**  
Ganzton-Halbton-Skala 111  
Ganztonleiter 74  
Gegenklang 84  
Gipsy-Paradoxon 61  
Gipsy-Skala 75  
Girl From Ipanema 115  
GTHT 111
- H**  
Halbton-Ganzton-Skala 74  
Harmonisch-Dur 111  
Harmonisch Moll 64  
  HM5 66  
  HM7 66
- I**  
Intervalle 10  
  Oktave 11  
  Quarte 11  
  Quinte 11  
  Sekunde 11  
  Septime 11  
  Sexte 11  
  Terz 11
- J**  
Jobim, Antônio Carlos 101, 116  
Just Friends 59
- K**  
Kirchentonarten 49  
  Äolisch 50  
  Dorisch 50, 61, 123  
  Ionisch 50  
  Lokrisch 50  
  Lydisch 50, 59, 121  
  Mixolydisch 50, 52, 55, 56  
  Phrygisch 50
- Kopf-Schablone 23
- L**  
Lady Bird 93  
Leadsheet 81  
Leitton 63
- M**  
Melodisch Moll 66, 70, 100  
Mixolydisch/#11 67, 69  
Mixolydisch/b9 111  
Modal Interchange 91, 93  
Modalität 122  
Modi 50  
Modulation 91, 94  
Moll-Dominante 64, 78  
Molltonleitern 63  
  Harmonisch Moll 64  
  Melodisch Moll 66  
  Alteriert 67  
  Mixolydisch/#11 67
- N**  
Natürlich-Moll 64  
Neapolitaner 120  
Neapolitanischer Sextakkord 120
- P**  
Paralleltonleiter 64  
Pentatonik 45  
plagalischer Schluss 19, 76

**Q**

Quintenzirkel 124

**R**

Realbook 81

Related Two 96

Rückung 89, 90, 118

**S**

So What 60, 122

Still Got The Blues 77

Subdominante 18, 59

Subdominant-Parallele 18,  
76, 118

sus-Akkorde 30

**T**

Tadd-Dameron-Turnaround  
97, 120

ternär 101

Terzentürmen 14

Tonika 18

Tonika-Gegenklang 18

Tonika-Parallele 18

Tritonus 38, 47

Tritonus-Substitution 38,  
73

Trugschluss 34

**U**

Übermäßige Akkorde 37

**V**

Verminderte Akkorde 36,  
103, 110

Verminderte Skala 74,  
111

vermollte Subdominante  
71, 87, 91, 93,  
109, 120

Vierklang 7 14 16

halbvermindert 17

maj7 15

min7 16

min7/b5 17

Terzentürmen 14

**Z**

Zigeuner-Moll 61

Zwischendominante 76,  
86, 90, 96, 110

Zwischentonika 95, 106