

Inhaltsverzeichnis

Abends treten Elche aus den Dünen	4	Neigen sich die Stunden /	
Amazing Grace	6	Now It's Time For Leaving	84
An den Ufern des Mexico River	8	Nobody Knows the Trouble I've Seen	86
Audite, silete / Ja, höret und schweiget	5		
Auld Lang Syne	14	Oh Happy Day	88
Aux Champs-Élysées	10	Oh My Darling, Clementine	90
A World of Peace and Harmony	12	Oh, Susanna	94
		Oh, When the	96
Banana Boat Song	16		
Blowin' in the Wind	18	Portsmouth	100
Blues and Trouble	15	Posakala Nala Nema	35
Bunt sind schon die Wälder	20		
		Que será, será	102
Calypso (Kanon)	21		
Cotton Needs a Picking	22	Rock My Soul (Kanon)	104
		Rudolph the Red-nosed Reindeer	106
Das ist Swing	24		
Der Banana-Señor	26	Samba Léle, Chico	93
Der Mond ist aufgegangen	28	Schließen den Menschen nur in ihre Augen	110
Der Sitz-Boogie-Woogie	30	Shalala	108
Dracula-Rock	32	So Many's Boogie	112
		Summer Nights	114
Fröhlich klingen unsere Lieder /		Swing Low, Sweet Chariot	116
Merry Let the Tune	34		
		That Man Sleeps Tonight	118
Guantanamera	28	The Little Drummer Boy	120
		The Wild Rover	122
Hand in Hand with a Friend	40		
Happy and Free	38	Über sieben Brücken	124
Hewenu shalom	36	Un poquito cantas	136
Hey Jude	44		
Hörst du den Vogelsang	46	Vitamin Cha-cha-cha	126
I Sing Holy	48	Wind of Change	128
It Must Be Halloween	50	Wir sind Kinder einer Erde	132
I've Got a Feeling	52		
		Yesterday	134
Jingle Bells / Auf zur Schlittenfahrt	54		
		Anhang	
Kinder (Sind so kleine Hände)	59	Erläuterungen zu Stil und Spielweise	
Kriminal-Tango	56	ausgewählter Arrangements	137
La Cucaracha	69	Pianostyles und Patterns:	
Lady in Black	60	Praktische Modelle für die Liedbegleitung	142
Leaving on a Jet Plane	62	I. Latin / Pop	142
Let It Be	64	II. Rock- / Pop-Ballade	145
Lieder, die wir nicht singen	66	III. Schneller Pop	145
Lollipop	70	IV. Ternäre Songs	146
Lord of the Dance	72	V. Boogie	147
		VI. Swing & Walking Bass	148
Maria durch ein Dornwäldchen	81		
Marmor, Stein und Eisen bricht	74	Workshop Jazz-Kadenz	150
Mary's Boychild	76		
Memory	78	Erläuterungen zur Akkordsymbolik	155
Musik ist eine Brücke	82		

Stilsichere Klavierbegleitung als Motivationsgrundlage für den Klassengesang

Die Bedeutung des schulpraktischen Klavierspiels für einen motivierenden Musikunterricht ist in den letzten Jahren aufgrund der stilistischen Vielfalt der Lieder und Songs zunehmend ins Bewusstsein gerückt und hat entsprechende Resonanz sowohl in der Musiklehrerausbildung als auch in der Lehrerfortbildung erfahren. Dennoch gibt es bisher nur wenige Veröffentlichungen, die Ihnen als Lehrer/in praktische und alltagstaugliche Begleitvorschläge für den Unterricht an die Hand geben.

Die vorliegende Sammlung für die Liedbegleitung auf dem Klavier – dem zentralen Musikinstrument in der Unterrichtspraxis – versucht diese Lücke zu schließen. Sie erhalten hier eine abwechslungsreiche und vielfältige Sammlung zumeist einfacher, aber stiltypischer Begleitarrangements vom internationalen Volkslied über Blues, Gospel, Musical bis zu aktuellen Popsongs. Durch eine solche Klaviervorlage sind Sie in der Lage, den Klassengesang motivierend und differenziert zu unterstützen. Sie haben darüber hinaus die Möglichkeit, mit diesem reichen Fundus an Ideen Ihre eigene Kreativität zu fördern und neue Begleitstile auszuprobieren, um sich selbst souveräner, alltagstauglicher, aber dennoch individuellen Klavierbegleitung zu nähern. Insbesondere sind die vorliegende Begleitsätze auch als eine „Motivationsbörse“ zu betrachten, die nicht unbedingt noch getreu umgesetzt werden muss, sondern die Ihnen durchaus Hilfestellung für eine eigene, gedachte Begleitung am Klavier sein soll. Gerade das ist ein nicht zu unterschätzender Motivationsfaktor im Musikunterricht!

Eine modellhafte Sammlung stiltypischer Begleitsätze zum Liederbuch SING & SWING

Die Titelauswahl des Heftes orientiert sich am Schulliederbuch SING & SWING. Doch unabhängig davon kann die Sammlung als Fundus beispielhafter Sätze für die tägliche Unterrichtspraxis verwendet werden, denn sämtliche Melodien und Liedtexte mit fast allen Gesängen sind im Klavierheft enthalten.

Mit den verschiedenen Arrangements lassen sich die entsprechenden Lied- und Songs auch ohne technisch-virtuose Fertigkeiten stilsicher begleiten – somit sind insbesondere Klavierspieler mit mittleren Kenntnissen angesprochen; aber auch fortgeschrittenere Pianisten können von der Fülle der unterschiedlichen Modelle und Stile profitieren, Anregungen zum Improvisieren erhalten und so ihre bisherigen Begleitmodelle erweitern und differenzieren. Ein Teil der Arrangements besteht aus rein an Patterns orientierten Begleitsätzen, bei anderen dagegen ist die Liedmelodie mitgeführt, insbesondere bei

solchen Liedern, bei denen es sinnvoll ist, die Melodie im Klassengesang zu unterstützen. Viele Titel enthalten auch mehrere Begleitmodelle in z.T. unterschiedlichen Schwierigkeitsstufen, die Sie alternativ – je nach Ihren pianistischen Fertigkeiten – spielen können, die Ihnen außerdem eine abwechslungsreichere Gestaltung einzelner Phasen ermöglichen. Optionale Klavierteile sollen Ubeanreize bieten, die Sie als Wirkungsmittel des Interludes oder Endings – z.B. für eine Aufführung beim Schulkonzert – im jeweils stiltypischen Groove einsetzen können.

Die einzelnen Modelle sind unter Berücksichtigung des Liedverlaufs kombinierbar und ermöglichen Ihnen somit wirklich individuelles Begleiten. Insofern kann das vorliegende Heft als Ideenfundus ein langjähriger Begleiter bei Ihrer Unterrichtstätigkeit sein. Die Zusammenführung der vorliegenden Arrangements mit Ihren eigenen Vorstellungen mag ein Ziel haben, über Jahre hinweg eine immer breitere Palette an fetzigen Grooves und Begleitideen zu sammeln, um den motivierenden Klassengesang zu entwickeln.

Um den spezifischen Sound der unterschiedlichen Stilrichtungen, besonders in Blues, Gospel- und Pop, optimal zu treffen, finden Sie im Anhang Erläuterungen zum Charakter und Klang ausgewählter Arrangements sowie Hilfen zur konkreten Umsetzung am Klavier.

Praktische Modelle für die eigene Liedbegleitung

Im Anhang werden in den beiden Kapiteln „Piano-styles und Patterns“ sowie „Workshop Jazz-Kadenz“ Modelle der Liedbegleitung systematisch aufgeführt und erläutert. Die spezifischen Charakteristika verschiedener Styles aus Latin / Pop, Rock / Pop, Jazz, Boogie und Swing sind auf einen Blick erkennbar; Sie können sie in leicht nachvollziehbaren Patterns sofort praktisch umsetzen, auf die gewünschten Lieder übertragen und später improvisatorisch ausgestalten.

Der Workshop zur Jazz-Kadenz vermittelt Ihnen darüber hinaus die wichtigsten Grundlagen hinsichtlich der harmonischen Besonderheiten des Jazz. Sie erhalten eine praktische Hilfestellung zum selbstständigen Erarbeiten am Jazz orientierter Songs mit einfachen Akkordfolgen und Griffmustern.

Die vorliegende Sammlung hilft Ihnen, die Kluft zwischen stilsicherer Lied- und Songbegleitung einerseits und Erfüllung der Hörerwartung der Schülerinnen und Schüler andererseits zu schließen.

Viel Spaß beim Üben, Ausprobieren, Verfeinern und Erweitern, vor allem aber bei der Anwendung im Unterricht. Die Schülerinnen und Schüler werden es Ihnen danken!

Aux Champs-Élysées

Text: Pierre Delanoé
 Musik: Mike Wilsh, Mike Deighan
 Dt. Text: Hans Bradtke
 Arr.: Gero Schmidt-Oberländer

Intro / Interlude / Ending

(Fine)

Chords: Gm7, C, F, Dm7, Gm7, Bb, F

Strophe

1. Je m'ba - la - dais sur l'a - ve - nue le cœur au - y à l'in - con - nu. J'a -
 1. Ich ging al - lein durch die - se Stadt, die al - ter - end zu bie - ten hat, da
 2. ? Tu m'as dit „J'ai ren - dez - vous dans un col a - vec des fous, qui
 2. Wie wun - der - schön der A - bend war da trü - ber der klei - nen Bar, wo

Chords: F, C/E, Dm, F7/C

7
 vais en - vie de dire bon - jour à n'im - por - te qui et ce fut toi, ?
 sah ich dich vor - ü - ber gehn und te Bon - jour! Ich ging mit dir in ein Ca - fé, wo
 vivent la gui - tare à la main, du ma - tin." A - lors je t'ai ac - compag - née, on
 Joe auf der Gi - tar - re spiel - te ir - zweit Da ha - be ich die gan - ze Nacht mit

Chords: Bb, F/A, G, F, C/E

10
 je t'ai dit... - p... quoi, il suf - fi - sait de te par - ler, pour t'ap - pri - voi - ser...
 ich er - fuhr, - a... weißt... née. Wenn ich an die - se Stun - den den - ke sin - ge ich nur...
 a cha... on dan - sé et l'on n'a mê - me pas pen - sé à s'em - bras - ser...
 dir... e - lacht. Und als wir wie - der gin - gen, war es zehn nach drei!...

Chords: Dm, F7/C, Bb, F/A, Bb7, C7, F

13 **Refrain**

Aux Champs-E - ly - sées, ——— aux Champs - E - ly - sées. ———
 Oh, Champs-E - ly - sées, ——— oh, Champs - E - ly - sées. ———

17

au so - leil, ——— sous la pluie ——— à ——— ou à mi - nuit ——— il
 Son - ne scheint, Re - gen rinnt, ——— ganz e - gal, ——— wir bei - de sind ——— so

19

ya tout - ce que vous vou - lez aux Champs - E - ly - sées. ———
 froh, wenn wir uns wie - der seh'n: Oh, Champs - E - ly - sées. ———

D.C.

3. Hier soir deux amoureux
 et ce matin sur l'avenue,
 deux amoureux perdus
 par la pluie de nuit
 et de l'Étoile Concorde,
 un orchestre de cordes,
 tous les oiseaux du matin du jour,
 chantent l'amour. Aux Champs-Elisées ...

3. Wir kennen uns seit gestern erst,
 doch wenn du nun nach Hause fährst,
 dann sagen zwei Verliebte leise
 Au revoir!
 Von La Concorde bis Etoile
 erklingt Musik von überall.
 Ja, das ist eine Liebe,
 die hält hundert Jahr. Oh, Champs-Elisées ...

Auld Lang Syne

Altschottisches Volkslied
 Engl. Text: Robert Burns
 Arr.: Stefan Bauer

Intro

Musical notation for the Intro, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. Chords are indicated below the notes: D, D/F#, G6, A7, Hm, D/F#.

(in der Intro beide Hände auch 8^{vb})

Strophe

1. Should auld acquaint-ance be for-got, and nev-er ought to mid? Should
 2. We twa hae paid - l'd in the burn, frae morn - ing sun - shine; But
 3. And there's a hand, my trust - y friend, and gi' hand o' thine; We'll

Musical notation for the first strophe, including the vocal line and piano accompaniment. Chords are indicated below the notes: D, D/F#, G6, A7, D7/A, G, A9/G. Performance markings include *And.*, ** And.*, and *sim.*

auld acquaint-ance be for-got, and days auld lang syne?
 seas bet-ween us braid ha' sae sin' auld lang syne.
 9 take a cup o' kind - ness yet, for auld lang syne!

Musical notation for the second strophe, including the vocal line and piano accompaniment. Chords are indicated below the notes: D/F#, Hm, G6, Hm, G, A7, D.

Refrain

For auld lang syne, my dear, for auld lang

Musical notation for the refrain, including the vocal line and piano accompaniment. Chords are indicated below the notes: G, Hm, G6, A7, D/F#, D7/A.

16 syne. We'll take a cup o' kind - ness yet, for auld lang syne! D.S.

Musical notation for the final section, including the vocal line and piano accompaniment. Chords are indicated below the notes: Gadd9, G, D/F#, Hm, G6, A7, F#/A#, Hm, G, A7, D.

Blues and Trouble

Musik: Frei nach einem trad. Blues, USA
 Text, Adaption und Vokalsatz: Henry O. Millsby
 Arr.: Stefan Bauer

Emotionally Intro

Strophe

1.-4. Blues and trou-ble, — 1. they seem to be my best friends,
 2. they knock-in' at my door. —
 3. in blue they co-lour my home.

5 (they seem to be my best friends!) — Blues and — 1. they seem to be on my hands,
 (they're knock-in' at my door.) — 2. a-lone I'm ne-ver no more!
 (in blue they co-lour my home.) — 3. they use my te-le-phon!

9 (they seem to be on my hands in my blues — oh yeah, then my trou-ble be-gins,
 (a-lone I'm ne-ver no more!)
 (they use my te-le-phon!) —

Ending

13 Trou-ble be-gins, trou-ble be-gins, oh yeah!

4. Blues and trouble, what's goin' on with me?
 Blues and trouble, in all the world I see!
 When my blues leaves me, oh yeah, ...

It Must Be Halloween

Text und Musik: Andrew Gold
Arr.: Harald Lierhammer



Intro / Interlude

1.-3. Hoo - ha, hoo - ha, hoo - ha, hoo - ha (1. x nur instr., 2. x voc.)

1. The
2. The
3. The

Dm Dm/C Bbmaj7 A7/b13 *sim.* Dm Dm Bbmaj7 A7/b13

5 Strophe

gost says "Hoooo!", the the says "Mow!" The
wolf howls "Owoooo!", the the the the "Heeee!" The
slime goes "Slurp pop splat", the the the the bubble hiccup!" It's

Dm Dm/C Bbmaj7 A7/b13 Dm/C Bbmaj7 A7/b13

9

gob - lins say "Trick or treat", (1.-3.) it must be Hal - lo - ween. (stamp)
witch - es laugh "hee hee hee!"
yuck - y but it's night,

Dm Dm/C G Gm A A7/H A7/b13/C# A7 Dm

13 Refrain

Ske - le - ton may dance a - bout by Jack O' lan - ter's light.

C7 C7/E F F/C C7/G C7 F E#5

gub

17

Spooks and mon-sters are all out, 'cause the moon is full to - night. (clap)

Am E7/H Am/C D Gm

(8^{vb}) loco

optional: Interlude

8^{va}

Dm Dm/C B♭maj7 Dm Dm/C B♭maj7 A7

25 (8^{va})

Dm Dm/C Gm/B♭ A7 Dm7 A7(#9/b13) (2./3. The)

D.C. Strophe

29 Ending

ween. It be Hal - lo - ween.

Dm B♭7/9 B♭7/13 A7(♭9/♭13) A7/♭9 Dm

8^{va} 8^{vb}

Jingle Bells / Auf zur Schlittenfahrt

Musik und engl. Text: James Piermont
 Vokalsatz und dt. Text: L. Maierhofer
 Arr.: Jochen Scheytt

Intro

Strophe

Dash-ing through the snow in a sleigh
 Auf zur Schlittenfahrt durch den Wald

one-horse o-pen sleigh, o'er the fields we ride
 win-ter-li-chen Wald, al-les ist vergletschert

Bells on bob-tail ring, making spirits bright,
 Glöck-chen klin-gen hell, hö-ren wir wie es schallt

what fun it is to ride and sing a Christmas歌
 gar fröh-lich klingt das Schlitten-lied im Winter

Refrain

sleigh-ing through the night. Oh! Jin-gle bells, jin-gle bells, jin-gle all the way, oh, oh, oh,
 win-ter-li-chen Wald. Ja! Freu-et euch, freu-et euch, ist's auch noch so kalt, oh, oh, oh,

The musical score is written for piano and voice. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piano part includes chords such as G, Hm/F#, Em, G/D, Gmaj7, G6, C, D7, Am7, and E7. The vocal line includes lyrics in both English and German. A large watermark 'www.helbling.com' is overlaid diagonally across the page.

13

1. 2.

oh! What fun it is to ride in a one-horse o - pen sleigh... Oh! one - pen sleigh.
 herr - lich ist die Win - ter - zeit, so... klingt es durch den Wald... Ja! k... es... ch... den Wald.

(Fine) D.S.

Am⁷ D⁷ G Em⁷ A⁷ D⁷ D⁷

1 1 4 1 2 1

16 optional: Ending

one - horse o - pen sleigh, in a one - horse o - pen sleigh in a one - horse o - pen...
 klingt es durch den Wald, so klingt es durch den Wald so... klingt es durch den...

Am⁷ D⁷ G Am⁷ G Am⁷ D⁷

1 2 V V V V

19

sleigh.
Wald.

G H[#] Em⁷ D⁷ G Gadd9

© Helbling

Maria durch ein Dornwald ging

Text: Nach Harthausen (1850)
Musik: Aus Deutschland, 17 Jh.
Vokalsatz: L. Maierhofer, Arr.: Stefan Bauer

Vorspiel **Strophe**

1. Ma - durch ein -

Dorn - wald ging. Ky - rie lei - son. Ma -

ri - a durch ein Dorn - wald ging. der hat in sie - ben Jahr kein

Ky - ri - e e - lei - son. (2. Was)

sim.

1./2. 3.

Em D C Em/G Am7 C

Am7 H Em Am/C H D

G G/H D H/D# Em

H C H Em Em/H H7 Am/E Em E

ped. * *ped.* *

(2. und 3. Strophe vgl. SING & SWING, DAS Liederbuch)

© Helbling

Musik ist eine Brücke

Text und Musik: Ulf Firke
Arr.: Harald Lierhammer

Strophe

1. Mu - sik ver - bin - det Men -
(2.) sik ist kei - ne Dro -

Intro

C F/C G^{9sus} G C

5 - schen, — Mu - sik kann dich be - frei'n, — Mu - sik öff - net dir Tü -
- ge, — Mu - sik ist wie ein Traum, — ist wie ein gu - ter Freund,

Dm⁷ G^{sus} G⁶ G^{7/H} D^{add9} Fm⁷

9 - ren, — Mu - sik kann vie - les sein. — 2. Mu -
ja, da - rauf kannst du — 3. Mu -

D^{add9} Fm G^{7/11} G^{7/11} G

13 sik ist ein Ge - heim - nis, — sie bleibt dir im - mer — treu, — Mu -

E^b A^{b/Bb} C^{m7/9}

17 sik schaffst un - Freun - de, grad je - den Tag auf's Neu! Mu -

A^bmaj⁷ E^b/G Fm⁷ A^bmaj⁷ B^b7/11 B^b7

Refrain

21 sik, sie ist wie ei - ne Brü - cke, Mu -

25 sik, sie ist wie ein Zu - haus. Hast du

29 Sor - gen o - der Angst, weißt du nicht in und aus, hör Mu -

33 sik, mach Mu - sie hilf dir wie - der auf! Mu -

37 2. hilft dir wie a (Fine) (4. Mu-) D.S.

- 4. (Melodie T. 4–11)
Musik kennt keine Grenzen,
ist Sprache dieser Welt,
sie ist für jeden da,
fragt nicht nach Ruhm und Geld.
- 5. (Melodie T. 4–10 plus 2. Klammer)
Musik verbindet Kinder,
ob schwarz, weiß oder gelb,
sie ist der wahre Zauber,
der unsren Tag erhellt.
- 6. (Melodie T. 13–20)
Musik nennt uns beim Namen,
Musik hat nur ein Ziel,
sie will uns glücklich machen,
Musik gibt uns so viel!

Nobody Knows the Trouble I've Seen

Spiritual
Arr.: Stefan Bauer

Intro

G G/F# G/F Em7 Cm6/Eb G/D D7sus C/G G

Refrain (Solo) (Alle)

No - bo - dy knows the trou - ble I've seen, ... no - bo - dy now, but Je - sus, ...

G⁶ C⁷ G⁶ C⁷ D^{7/9}

(Solo) (Ave)

no - bo - dy knows the trou - ble I've seen, ... Glo - ry hal - le - lu - ja. (Fine) (⊕)

G⁶ C⁷ Hm E^{7(b9)} Am⁷ D⁷ C/G G

Strophe

1. Some - times I'm down, oh, yes, Lord! Some -
 2. I ne - ver for - get that day, oh, yes, Lord! When
 3. Al - though you see me go - ing so, oh, yes, Lord! I

*) Gmaj⁷ Am⁷ Hm Em⁷ A^{7sus} A⁹ D^{7sus} D⁹

*) Der harmonische Verlauf der Strophe weicht von den im Liederbuch angegebenen Akkoden ab.

17

times I'm al - most to the ground, oh, yes, Lord!
 Je - sus washed my sins a - way, oh, yes, Lord!
 have my troub - les here be - low, oh, yes, Lord!

Hm Em7 F7/9 E7/9 A7/9 D7 G

(♩) optional: Interlude / Ending

(8va)

24

27 (D.S. ♪)

Vgl. auch alternative Anordnung der Begleitung, Workshop Jazz-Kadenz, S. 153/154.

© Helbling

Somebody's Knocking

Text und Musik: Trad. Spiritual
 Vokalsatz: Lorenz Maierhofer
 Arr.: Stefan Bauer

Intro

D G A Hm7 E7 D/A G

5 Refrain

Some-bod - y's knock-ing at your door. Some-bod - y's knock-ing at your
 Some-bod - y's knock-ing at your door.

D G⁶/D D G⁶/D G

8

door. why don't you ans - wer?
 Some-bod - y's knock - ing. Oh sin - ner, why don't you ans - wer?

A sus A⁷ G D/F# Hm⁷ G

11

Strophe

Some-bod - y's knock-ing at your door. 1. Knocks like Jes - us!
 Some-bod - y's knock-ing at your door.

D/F# Hm⁷ Em⁷ G D G/A D G/D

(Fine)

14

Ooh. Knocks like___ Jes - us! Some-bod - y's knock - ing!

1. Knocks like___ Jes - us! Knocks like___ Jes - us! Som - y's knock - ing!

D G/D A A/C#

8^{vb}

17

Oh___ sin - ner, why don't you ans - wer? Some-bod - y's knock-ing at your door.

Oh___ sin - ner, why don't you an - swer? n, at your door.

D.S.

D G/D D/F# Hm⁷ E7 D G/A D

21 optional: Ending

Some-bod - y's knock - ing at your door. Some-bod - y's knocking at your door.

Some-bod - y's knocking at your, some-bod - y's knocking at your door.

rit.

D/A D/A G⁶/A D/A Hm⁷ E⁷ G/A D G/A D

2. Can't you hear him? (3×)
Somebody's knocking!
Oh, sinner, why don't you answer,
somebody's knocking at your door!

3. Answer Jesus! (3×)
Somebody's knocking!
Oh, sinner, why don't you answer,
somebody's knocking at your door!

Erläuterungen zu Stil und Spielweise ausgewählter Arrangements

Amazing Grace (S. 6)

Die Begleitung verwendet ein ternäres Waltz-Pattern, das dem Jazz-Waltz nicht unähnlich ist. Für den weniger erfahrenen Spieler sei empfohlen, sich den Takt auch als 9/8-Takt vorzustellen. Damit sorgt das jeweils letzte Achtel im Bass für den charakteristischen Drive. Die Akkorde in der rechten Hand sollten weich und nicht zu laut angeschlagen werden, der Bass darf gerne prägnant gespielt werden.

An den Ufern des Mexico River (S. 8)

Die 8-taktige Einleitung nimmt in Tenorlage die Melodie des Refrains vorweg und wird von einem typischen „Steelguitar“-Riff in der rechten Hand kontrapunktiert. Im Refrain ist das Echo des „Jippijeh“ in die Begleitung eingebettet. Eine banjoartige Achtelbewegung (T. 31/32) leitet nahtlos in die Folgestrophe über. Die Coda (T. 33 ff.) nimmt die Harmonisierung der Intro wieder auf und wird durch die Melodiefloskel „Shave and a haircut“ beendet (T. 35/36), was den fröhlichen Charakter des Liedes unterstreicht.

A World of Peace and Harmony (S. 12)

Die gebrochenen Akkorde in der rechten Hand sind typisch für eine Popballade. Eingefügte Durdominante Töne geben den Harmonien mehr Farbe.

Banana Boat Song (S. 16)

Dem Arrangement liegt eine Reggae-Begleitung zugrunde, die den nötigen Drive gibt. Die Begleitung rhythmisch aktiv gespielt werden.

Blowin' in the Wind (S. 18)

Die gebrochenen Akkorde in der rechten Hand mit feinem Anschlag weich und flüchtig spielen. Ein gleichmäßiger „Klangteppich“ entsteht durch saubere Pedalisierung entlang der Harmoniewechsel. Im Refrain betonen die vollen Akkorde in der rechten Hand die Beats und sollen breiter und dicht „ins Klavier hinein“ gespielt werden. Während die Backbeats nur leise gespielt werden.

Blues and Trouble (S. 19)

Die typische Bluesbegleitung bekommt ihren Drive aus dem konstanten Viertelgroove mit einer sich bewegenden Basslinie in der linken Hand und den kurz und prägnant laut und spielenden Nachschlägen auf die Zählzeiten 2 und 3+ in der rechten Hand.

Calypso (S. 21)

Dem Arrangement zu diesem bekannten Kanon liegt ein Rumba-Groove zugrunde; er setzt sich aus einem Clave-Rhythmus in der linken Hand (3 + 3 + 2) und den Achtelnachschlägen in der rechten Hand zusammen.

Cotton Needs a Picking (S. 22)

Dieses Traditional verwendet in typischer Weise ausschließlich Töne der pentatonischen Skala zur Melodiebildung. Die Akkorde in der rechten Hand sollen stets non legato und nicht zu laut gespielt werden, der Bass darf prägnant angeschlagen werden.

Das ist Swing (S. 23)

Durch die relative Flexibilität des Begleitsatzes empfiehlt es sich, die rhythmischen Ebenen von rechter und linker Hand einzeln zu üben. Wenn die Basslinie sicher läuft, kann der Rhythmus der rechten Hand zunächst lediglich geklopft, erst später die Akkorde dazu harmonisiert werden.

Der Kaktus ist eingegangen (S. 28)

Die Begleitung der 1. Strophe, die natürlich auch für die drei Strophen verwendet werden kann, ist überwiegen akkordisch homophon und leicht zu spielen. Die 2. Strophe ist figurierter, aber harmonisch ebenfalls eher klassisch ausgerichtet. Die 3. Strophe ist unkonventionell und gibt dem bekannten Lied eine neue Klangfarbe. Dabei werden erweiterte, aus dem Jazz entlehnte Harmonien verwendet.

Dracula Rock (S. 32)

Die Begleitung orientiert sich an einer Figur aus der Rockmusik – wechselnde Quinten und Sexten in der linken Hand. Dazu bringt die rechte Hand Nachschläge auf die Zählzeiten 2 und 3+. Diese recht leicht spielbare Begleitung funktioniert auch in ternärem Feeling. Das optionale Interlude greift das Bluesschema des Liedes in einer diminuierten Fassung auf.

Guantanamera (S. 38)

Hier findet sich ein Groove aus der lateinamerikanischen Musik wieder – die Bossa Nova. Der auf den ersten Blick schwierige Rhythmus der rechten Hand (2+3+3) harmoniert jedoch meist mit den Akzenten und Phrasenenden der Melodie. Es empfiehlt sich, die Hände jeweils einzeln zu trainieren, auch als Percussionübung ohne Instrument.

Happy and Free (S. 42)

Aus den Achtel-Arpeggien in T. 3–6, die den ganzen Takt lang mittels Pedals liegen bleiben, geht der Strophenteil hervor. Obwohl in der linken Hand meist nur lange Notenwerte stehen, kann schon hier der Viertel-Beat gefühlt werden. Der Refrain muss sehr betont und groovig gespielt werden. Die Akzente auf Zählzeit 2 und 4 mit dem Daumen der linken Hand stellen den so genannten Backbeat (auf dem Schlagzeug die Snare Drum) dar, der sehr wichtig ist, um den nötigen Drive zu erzielen. Hier darf kein Pedal mehr genommen werden, damit sich der Refrain klanglich vom Anfang unterscheidet.

Hey Jude (S. 44)

Während der Anfang sehr balladig, weich und portato gespielt werden muss, sollte in der Coda derselbe Rhythmus schwer und akzentuiert angeschlagen werden.

Hörst du den Vogelsang (S. 46)

Die Begleitung der 1. Strophe orientiert sich rhythmisch am Schubertschen Original, während die 2. Strophe mit Achtelbewegung und Liegetönen in der rechten Hand etwas voller klingt. Die 3. Strophe wechselt in eine hohe Lage. Die Oktaven in der rechten Hand sind nur angedeutet, um den Satz spieltechnisch einfach zu halten, geben aber auch in dieser sparsamen Verwendung schon klangliche Fülle. Die Pedalangaben sind hauptsächlich dazu da, um die Dezimen zusammen klingen zu lassen. Darüber hinaus kann ebenfalls gerne Pedal genommen werden.

It Must Be Halloween (S. 50)

Die Einleitung kann so gestaltet werden, dass der Klassengesang erst nach der Wiederholung einsetzt; sie kann als Vamp beliebig oft wiederholt werden, so dass Raum für gestische Gestaltung bleibt. Der Refrain setzt sich von den Strophen durch eine andere Rhythmik der Oberstimme und eine melodische und rhythmische Ausweitung der Basslinie ab. Musizieranweisungen „clap“ und „stamp“ werden durch harmonisch leicht eingetrübte Klänge unterstützt. Die Phrasierung und die Rhythmik sollte mit einer gewissen „Erdigkeit“ umgesetzt werden.

I've Got a Feeling (S. 52)

Der Auftakt des Refrains wird durch die Klänge in einen Harmoniet Teppich aus Achtelnoten eingebettet, dessen add- und m7-Akkorde dem Lied einen poptypischen Sound verleihen. Um einen flächigen Klang zu erzeugen, auf dem sich die Melodie entfalten kann, sollte das Pedal nur sparsam eingesetzt und das Klavier dicht gespielt werden. Das Klavierspiel sollte in Achtelbewegung und dem Tempo sollte flüssig geschehen. Ein insgesamt gemäßigtes Tempo („softly“) trifft am besten den Charakter dieser Popballade.

Jingle Bell (S. 54) **Waldschneefahrt** (S. 54)

Der Begleitsatz sollte durch I-V-I-Verbindungen, die man bei diesem bekannten Titel schon „im Ohr“ hat, harmonisch angelehrt. Die Coda entspricht dem üblichen Verfahren, die letzten beiden Takte der Melodie (hier bedingt durch die Notation nur ein Takt) zweimal zu wiederholen, wobei das letzte Mal rhythmisch augmentiert wird.

Kriminaltango (S. 56)

Im vorliegenden Tango-Begleitpattern wird unterschieden zwischen der lyrischen Form des Habañera in der Strophe und dem kraftvollen Viñeta-Style des Tango im Refrain. Im Tango-Style der Refrains sind alle Akkorde mäßig laut und kräftig zu spielen, nur das Achtel im Bass sollte mit einer Zeit 4+ sehr kräftig angeschlagen und so gespielt werden, wie es im Original legero gespielt werden.

La Cucaracha (S. 69)

Eines der beliebtesten südamerikanischen Volkslieder findet sich hier mit einer Begleitung im Stile einer Rumba. Dabei soll die Cumbé-Figur in der linken Hand (3 + 3 + 7) stets portato angeschlagen werden.

Lady in Black (S. 67)

Für die Realisation dieses Songs auf dem Klavier muss ein sehr dichter und erdiger Klang angestrebt werden, wobei die Begleitung gehämmert wird. In der Einleitung sollte auf Pedalgebrauch verzichtet werden, lediglich im Refrain kann man die Harmoniewechsel durch das Pedal sparsam unterstützen.

Die 5. Strophe ist – textlich bedingt – um 4 Takte länger und mündet am Ending in den Refrain, der nun – eine Oktave höher – gespielt – beliebig oft wiederholt werden kann. Alternativ zum fade out kann man am Schluss in T. 21 auf Zählzeit 1 (e-Moll) stehen bleiben.

Leaving on a Jet Plane (S. 62)

Die synkopierte Mittelstimmen-Melodie in der Intro und im zweiten Teil des Refrains (ab T. 22) sollte etwas höher gehoben werden.

Lieder, die wie Brücken sind (S. 66)

Die einfach gehaltene Melodie aus Vierteln und halben Noten wird durch ein Achtel-Pattern gestützt und gleichzeitig aufgelockert. Kleine rhythmische Verdichtungen und Entspannungen leiten die Enden der Formteile ein. Die melodische Offbeat-Bildung in den Strophen des Originals wurde in die Begleitung mit aufgenommen (T. 28, 30, 32 ff.).

Lollipop (S. 70)

Das diesem bekannten Titel unterlegte Begleitpattern findet sich häufig in der ternären Musik. Die Akkorde in der rechten Hand dürfen kurz und nicht zu laut angeschlagen werden – ähnlich einer akustischen Gitarre im Swing. Der Bass sollte sehr prägnant, der triolisch zu empfindende Auftakt exakt gespielt werden.

Lord of the Dance (S. 72)

In der Intro sollen die leeren Quinten der linken Hand den Sound der irischen Volksmusik einfangen. Das Zwischenspiel erinnert durch seine Achtelbewegung an die für die irische Volksmusik typischen Tinwhistle. Durch Chromatismen in den Akkordfortschreitungen am Ende der Formteile wird das Lied bewusst harmonisch eingetrübt.

Maria durch ein Dornwald ging (S. 81)

Das Begleitmuster der linken Hand ist einer Gitarrenbegleitung nachgeahmt. Die Verwendung des Pedals sei hier dringend angeraten, um einen weichen Klang zu erzielen. Unterstützend können die angeschlagenen Töne in der linken Hand auch bis zum dritten Achtel liegen gelassen werden.

Memory (S. 78)

In diesem Arrangement wurde angestrebt, sich dem Original in pianistischer Realisation so weit wie möglich zu nähern. Zunächst komplex erscheinende Stellen lassen sich leicht spielen, wenn man über den eingezeichneten Fingersatz den Klavierpart quasi systeme übergreifend spielt, d.h., beide Hände des Spielers übernehmen Begleitlinien und Figurenlinien. Dies gilt vor allem für den Moll-Teil des Songs. Wer sich dem modernen Musicalstil noch weiter nähern möchte, sollte keinesfalls auf den typischen Akkordartwechsel für die letzte Strophe verzichten. Der Song sollte in einem Tempo gespielt werden, das einerseits Klassengesang ermöglicht, andererseits nicht verschleppt, andererseits sich aber auch dem sehr langsamen Originaltempo nähert. Der 4/8-Puls sollte in punktierten Vierteln spürbar werden, gespielt mit einem geschmeidigen „Kloppoten“-Anschlag.

Musik ist eine Brücke (S. 82)

Die Offbeat-Bildungen in der Melodie sind an einigen Stellen der Begleitung ausgeweitet und verleihen dem Stück dadurch zuweilen „Drive“. Die Melodie ist akkordbegleitet und bildet so einen Gegenpol zum Walking-Bass, der durchweg in tiefen Lagen gespielt werden sollte.

Neigen sich die Stürme (S. 84)

Neben dem langsamen Tempos („Ruhig“), sollte unbedingt auch ein schöner Klang beim Klavierspiel angestrebt werden, damit nicht durch eine „gehackte“ Begleitung die ruhige Atmosphäre des Liedes zerstört wird. Vor allem im zweiten Begleitmodell sind Melodiespiel und harmonisch füllende Achtel durch Differenzierung im Anschlag deutlich zu unterscheiden.

Nobody Knows the Trouble I've Seen (S. 86)

Der Begleitsatz des Refrains orientiert sich mittels Walking Bass und dem Akzentieren der Melodie ausgerichteten Chords im Swing. Dem ausgelassen groovenden Refrain steht die ruhige, lyrische Strophe gegenüber. Das zweite Solo kontrastiert durch spritzige Melodieführung. Die sparsamen Akkorde der linken Hand sind prägnant und gleichmäßig zu spielen. Eine Betonung auf dem Backbeat (Zählzeit 2 und 4) ist anzustreben.

Oh Happy Day (S. 87)

Wichtig ist hier die genaue Beachtung der Artikulationsregeln, damit der Groove authentisch klingt. Auch sollte die linke Hand wie angegeben eine Oktave tiefer gespielt werden, als notiert, da sonst dem Groove das notwendige Element fehlt.

Der Refrain wurde bei den länger liegenden Harmonien der Gospel typische ständige Wechsel zwischen dem zu spielenden Akkord und seiner Subdominante verwendet. Dies kann auch bei anderen Gospel Songs eingesetzt werden.

My Darling, Clementine (S. 90)

Das Mittel ist im Country- und Western-Stil anzusiedeln, was eine gitarren- oder banjo-orientierte Begleitung in die Vorstellung ruft, unterstützt durch Bass und Schlagzeug. Da die rhythmische Ebene besonders wichtig ist, imitiert das Klavier in der linken Hand den Bass und in der rechten die Nachschläge des Banjos. Gliederungselemente zwischen den Formteilen sind kurze Stops. Abwechslung bietet die 5. Strophe. Textlich durch die Traumstimmung gerechtfertigt, ist hier der Rhythmus in Arpeggien aufgelöst. Die Melodie wird in der rechten Hand mitgespielt, der durch das taktweise gehaltene Pedal entstehende volle Klang steht in bewusstem Kontrast zum bisherigen Countrystil. Der letzte Refrain jedoch folgt wieder in der ursprünglichen rhythmusbetonten Begleitung und zeigt damit, dass die Trauer um Clementine, wie im ganzen Lied, nicht so ernst genommen wird.

Der typische Country-Groove wird am Klavier erzielt, indem die linke Hand betonter gespielt wird als die rechte, deren Nachschläge kurz und leicht sein sollen.

Oh, When the Saints (S. 96)

Der Schluss des Begleitsatzes (ab T. 69) erinnert an einen Choral und deutet auf den Ursprung des Liedes als Spiritual hin.

Diese Zusammenstellung praktischer Modelle für die Liedbegleitung ist eine Art Hilfe zur Selbsthilfe beim Begleiten von Rock-, Pop- oder Jazz-Songs. An einfachen Kadenzbeispielen werden verschiedene Groove-Varianten für die einzelnen Stile erklärt,

die sich dann leicht auf die genannten oder andere, ähnliche Songs übertragen lassen. Natürlich sind diese Patterns nur Grundmodelle, die Ausgangspunkte für eigene Experimente sein könnten und sollten. Viel Spaß dabei!

I. Latin/Pop

Grundsätzlich gehören diese Patterns in den weiten Bereich „Nachschlag-Muster“ (d.h. Bass auf Zählzeit 1 und 3, Akkord-Nachschlag auf den Backbeat 2+4), die man im Volksmusikbereich in ganz Europa findet. Im Pop-Bereich und in vielen Latinstilen hat sich dazu der punktierte Bass und die Tendenz eingebürgert, durch Verschiebung oder Ergänzung des Nachschlages und stark synkopische Melodien eine rhythmische Verzahnung herzustellen, die das typische Feeling einer Bossa Nova oder Samba ausmacht. Diesen Groove haben dann Pop-Musiker in ihre Musik übernommen und durch z. T. noch engere Verzahnung oder bewusst gesetzte Lücken besonders im Bass bis zum Funk ausgebaut.

Für noch unerfahrene Spieler ist es wichtig, diese Patterns zunächst über Koordinationsübungen (Bodypercussion) zu verinnerlichen, bevor man ans Klavier geht.

Pattern **1a** ist noch relativ traditionell. Nimmt man die Bass-Verzahnung für Takt 2, so entsteht jedoch bereits ein erster kleiner „Komplementär-Groove“.

Geeignet für: Summer Nights, Down by the River, Wonderful World, El condor pasa

1a **1b**

Pattern **2a** erreicht durch den auf der Zählzeit 1 vorgezogenen Nachschlag bereits das „webende“ einer **Bossa Nova**. Hier ist wichtig, dass Zählzeit 2 kurz gespielt wird. Vorsicht: reißt nicht zu laut an.

In der Variante **2b** wirkt der Bass durch den Gang zur Quinte und Oktave und zurück etwas weniger perkussiv.

Geeignet für: Un poquito cantas, La cucaracha, Leaving on a Jetplane, Guantanamera

2a

2b

In Pattern **3** wird durch die hinzugefügte Zählzeit 1 in der rechten Hand ein etwas „poppiger“ Groove gespielt. Hier kommen erstmals rechte und linke Hand gleichzeitig auf die Tasten.

Geeignet für:
Guantanamera, Happy and Free, Banana Señor, Vitamine-Cha-cha-cha, Pata pata

3

Musical notation for Pattern 3, showing a piano accompaniment with chords Gm, C, F, and C.

In Pattern **4** ist der Rhythmus einer **Bossa Nova** durch die charakteristische vorgezogene Zählzeit 1 vervollständigt. Bei diesem relativ schwierigen Groove muss man bedenken, dass sie auch bezüglich des Akkordes eine vorgezogene 1 ist (also nicht 4+ sondern +1), d. h. man muss bereits den Akkord des nächsten Taktes greifen. Dieses Pattern eignet sich besonders, um eine vorgezogene Zählzeit 1 in der Melodie zu unterstützen.

Geeignet für:
Shalala, Jamaica Farewell, Banana Boat Song, Guantanamera

4

Musical notation for Pattern 4, showing a piano accompaniment with chords G, C, Am, G, C, Am, and D.

Das Basspattern **5** betont den Wechselbezug und den Charakter einer **Samba**. Vorsicht: Samba ist sehr schnell!

Geeignet für: Samba lélé, Little Chico

5

Musical notation for Pattern 5, showing a bass line with chords D and A7.

Das Pattern **6a** charakterisiert den charakteristischen **Tango** mit dem „Tango“ und kurz zu spielenden Viertelpuls. Wichtig ist auch im Bass, die wirklich sehr stark akzentuiert ausgesprochen werden muss. In Takt 3 gibt es eine rhythmische Variante für die

rechte Hand. Mit dem Break in Takt 4 kann man einen Formteil beenden.

Geeignet für: Kriminal-Tango

6a

Musical notation for Pattern 6a, showing a piano accompaniment with chords Am, Dm, and Am.

Neben den „Pianostyles & Patterns“ werden an dieser Stelle die harmonischen Besonderheiten des Jazz etwas näher unter die Lupe genommen. In der Praxis der improvisierten Liedbegleitung hat es sich

bewährt, einfache Akkordfolgen und Griffmuster zunächst losgelöst vom rhythmischen Pattern zu trainieren.

Zur Kadenzharmonik des Jazz

Die so genannte Jazzkadenz lässt sich relativ einfach mit folgender Übung entwickeln:

→ Spielen Sie eine einfache Dur-Kadenz mit der Folge T–S–D–T bzw. I–IV–V–I¹: z.B. C–F–G–C für C-Dur oder G–C–D–G für G-Dur. Achten Sie dabei auf klangliche Besonderheiten und Spannungen. Sicher besitzt diese schlichte Akkordfolge einen gewissen Spannungsverlauf, nicht umsonst baut darauf die gesamte abendländische Musikkultur auf. Aber für das angemessene Begleiten von am Jazz orientierten Stücken ist diese Kadenz nur bedingt geeignet.

→ Ersetzen Sie deshalb die Subdominante durch ihre Parallelfunktion; die Folge lautet jetzt I–II–V–I: z.B. C–Dm–G–C für C-Dur (vgl. Notenbeispiel 1a) oder G–Am–D–G für G-Dur (vgl. Notenbeispiel 1b). Sie erhalten damit eine Klangfolge, bei der nicht mehr alle Akkorde dieselbe Intervallstruktur besitzen – der Moll-Klang bringt eine neue Komponente ins Klanggeschehen.

→ Fügen Sie sodann bei jedem Akkord die jeweilige eigene Septime hinzu:

Es entsteht eine klanglich interessante Akkordfolge, bei der jeder Klang eine andere Akkordqualität besitzt: Auf der I. Stufe steht ein Dur-Septakkord, also

ein Durklang mit großer Terz. Die II. Stufe ist ein Moll-Septakkord, der Akkord der V. Stufe heißt (wie immer vor) Dominant-Septakkord. Diese spannungsreiche Harmoniefolge wird als **Jazzkadenz** bezeichnet.

Dreistimmige Voicings

In der Unterrichtspraxis hat es sich bewährt, die Jazzkadenz zunächst in ihrer dreistimmigen Variante auf das Klavier zu üben zu lassen. Dabei bedeutet der Begriff „voicing“, dass ein Akkord in verschiedener Besetzung der Stimmen (engl. „voices“) gespielt werden kann. Der Ausdruck ist aber auch ein Hinweis darauf, dass eine logische Akkordverbindung auch mit einer guten Stimmführung verbunden sein sollte.

In den Beispielen 2a und 2b, beide in G-Dur, zeigt die linke Hand stets den Grundton, während in der rechten Hand Terz (3) und Septime (7) des jeweiligen Akkordes zu ergänzen sind:

In dreistimmigen Voicings wird die Quinte weggelassen, da sie für die Darstellung der oben genannten Akkordqualitäten nicht benötigt wird. Dank der

1 Statt der Funktionsbezeichnungen der klassischen Musiktheorie wird nachfolgend nur noch die in der Jazztheorie gebräuchliche Stufen-Theorie verwendet.

guten Stimmführung bleibt stets wechselseitig eine Stimme liegen (vgl. helle Linie), während die andere im Sekundschrift abwärts aufgelöst wird (vgl. dunkle Linie). Dies ist im Übrigen auch im Sinne der traditionellen Musiktheorie logisch: Dissonanzen wie die Septime erzwingen eine Stimmbewegung, Konsonanzen wie die Terz, zumal sie als gleich bleibender Ton im nächsten Akkord wieder verwendet werden können, bleiben liegen. Dasselbe Ergebnis stellt sich auch ein, wenn Sie, wie in Beispiel **2b** gezeigt, die dreistimmigen Akkorde in der Umkehrung spielen.

→ Üben Sie nun diese Akkordfolge in beiden Umkehrungen und in weiteren Tonarten. Machen Sie sich vor allem stets bewusst, an welcher Stelle der Übung Sie sich gerade befinden, welche Stimme die Konsonanz (Terz) und welche Stimme die Dissonanz (Septime) hat. Vor allem das bewusste Üben ist sehr wichtig, da Sie sich quasi in Personalunion eine Aufgabe stellen, sie erledigen und gleichzeitig auf ihre Richtigkeit überprüfen müssen.

Die auch im Jazz sehr häufige Periodik aus zwei, vier oder acht Takten legt meist die **Verwendung eines vierten Akkords** nahe. Dies geschieht sehr oft durch die der II. Stufe vorangestellte VI. Stufe: I-VI-II-V-I

Der nun dreifache Quintschritt zur I. Stufe wirkt harmonisch, da bei einer Wiederholung die Verbindung I-VI-II-V-I gefälliger klingt als vorher die Rückung I-II.

→ Üben Sie auch diese **erweiterte Form der Jazzkadenz** in beiden möglichen Umkehrungen (Notenbeispiel **3a** und **3b**) und in weiteren Tonarten (gut spielbare Tonarten sind C-, D-, E^b-, F-, G-, A^b- und B^b-Dur).

Mit der Beherrschung dieser Kadenz haben Sie eine sehr praktikable Spielweise in der Hand, die Ihnen beim Spielen von jazzverwandten Stücken sehr zu Nutze sein wird, gerade im Begleitspiel werden Sie schnell gut klingende Ergebnisse erreichen.

Erste Anwendung: „Nobody Knows“

Nun kann man die erste Anwendung der Jazzkadenz in einem realen Harmonisierungsmodell das Sprituelle „Nobody Knows“ zur Hand nehmen. Auch wenn die bearbeitende Fassung von den Akkordsymbolen in der Partitur abweicht, soll dieses Lied zur Veranschaulichung eines Modells erhalten, das auch in anderen Liedern wieder verwendet werden kann.

→ Spielen Sie nun die Jazzkadenz als Schleife, beginnen Sie dabei wie in Beispiel **4a** angegeben mit der I. Stufe. Wenn Sie dazu die Melodie des Liedes singen, werden Sie feststellen, dass die Akkorde für die ersten sechs Takte ohne weiteres passen. Erst bei den Takten 6 und 7 stellt sich heraus, dass die halb-schlüssige Form zur V. Stufe nicht klingt, da die Melodie einen Ganzschluss zur I. Stufe erfordert. Hier kommt nun der ganzschlüssige Abschnitt der Jazzkadenz zum Einsatz, der in Beispiel **4b** notiert ist.

Akkordsymbole

Die Schreibweise der Akkordsymbole ist an die in Jazz, Rock und Pop übliche Akkord-Notation angelehnt. Dabei stehen Großbuchstaben generell für Dur-Akkorde, Moll-Akkorde sind durch ein hinzugefügtes „m“ erkennbar. B-Tonarten werden durch ein „flat“ (b) gekennzeichnet, die Kreuztonarten mit „sharp“ (#), z.B. steht E_b für Es-Dur, F_# für Fis-Dur. H-Dur allerdings ist mit H gekennzeichnet, nicht mit B wie in der amerikanischen Schreibweise. Akkordumkehrungen werden speziell mittels „slash“-Schreibweise (/) notiert, d.h. der Basston wird hinter dem Akkordsymbol vermerkt, z.B. bedeutet F⁷/A F-Dur-Septakkord mit A im Bass.

Akkordzusätze

- 7: hinzugefügte kleine Septime
- maj⁷: hinzugefügte große Septime
- 6: Sixte ajoutée: hinzugefügte große Sexte zu einem Dur- oder Molldreiklang als Klangfarbe
- 9: hinzugefügte große None zusätzlich zur Septime. Die None kann sowohl hoch- (#9) als auch tiefalteriert (b9) sein.
- add⁹: hinzugefügte None neben der Terz (typischer Pop-Akkord in enger Lage), aber ohne Septime.
- sus: Quarte statt Terz
- o, o⁷: verminderter Drei- bzw. Vierklang auf dem angegebenen Grundton
- 7/b5: halbverminderter Akkord (Mollseptakkord mit verminderter Quinte)
- #5: hochalterierte Quinte (über dem Dreiklang)
- 11: hinzugefügte Undezime, also die Quarte über der Oktave, zusätzlich zur None und Septime
- 13: hinzugefügte Tredezime, also die Sexte über der Oktave. Dieser enthält prinzipiell die None und die Septime des speziellen Klangs wegen manchmal die 11 (vor allem in dominanter Funktion).
- N.C.: No Chord, d.h. keine Akkorde, sondern nur die Melodie und/oder Basslinie gespielt werden.

Übersicht

Im Folgenden eine Übersicht über die im vorliegenden Heft verwendeten gebräuchlichsten Harmonien und deren Akkordsymbolik im Jazz- und Popidiom. Alle Akkorde sind der besseren Verständnisses wegen auf c aufgebaut. Die Pfeilrichtung visualisierte Form der Akkorde und in der Praxis natürlich so nicht gespielt, sondern nur als Schnittlinie daraus.

The image displays a series of musical staves, each showing a different chord on a C-clef (soprano clef). The chords are labeled below each staff:

- Row 1: C, C⁶, Cm⁶
- Row 2: Cm, Cm^{7/b5}, Cm^{o7}
- Row 3: Cmaj⁷, Cmaj⁷/9, C⁷/9, Cm⁷/9
- Row 4: C⁷/b⁹, C⁷/#⁹, C⁶/9, Cm⁶/9
- Row 5: Cm⁷/11, C⁷/11, C⁷/#11, C⁷/13
- Row 6: C⁷(#11/13), C⁷(b9/13), C^{#5}
- Row 7: C^{sus}, C^{7sus}, C^{add9}