

Fachbereichsarbeit

**Jazzimprovisation am Piano
in Theorie und Praxis**

verfaßt von

Clemens Pechstein

8G, Schuljahr 1996 / 97
Sommertermin 1997

Betreuer: Prof. Mag. Gerhard Vana

Inhalt

Vorwort	4
I. Grundlegende Dinge.....	5
1. Versuch einer Definition der „Improvisation“.....	5
2. Einführung in die Jazzharmonik	6
a) Tonbezeichnungen.....	6
b) Akkorde und Akkordsymbole.....	6
c) Tensions.....	7
d) Bitonalität und Polychords	8
e) Funktionsharmonik	9
Die Jazzkadenz II-V-I.....	9
Die II-V-Verbindung ohne Auflösung	9
Dominanten-Beziehungen	10
Quintensprünge	10
Tritonussubstitutionen.....	10
Sus-Akkorde.....	11
Subdominantmollkadenz.....	11
Halbton-Beziehungen.....	11
f) Der Turnaround.....	12
g) Modalität.....	13
h) Vermischung von Funktionsharmonik und Modalität	13
II. Wurzeln der Jazzimprovisation.....	14
III. Die grobe Entwicklung der Jazzimprovisation und der Jazzstile.....	15
IV. Wie improvisiert man im Jazz?.....	18
1. Einführung	18
a) Ablauf und Arrangement.....	18
b) Arten der Improvisation.....	20
c) Gibt es falsche Töne?	21
2. Grundskalen.....	22
a) Die Bluestonleiter und die Bluesharmonik.....	22
Wie wird die Blues-Skala eingesetzt?.....	22
Übungsvorschlag.....	24
b) Die melodische Durtonleiter und ihre Modi.....	25
Beziehung zwischen Skala und Akkord.....	25
Die Grundton-bezogene Methode	26
Die Grundton-unabhängige Methode	26
Avoid-Notes	27
Übungsvorschlag.....	28
Das „Auschecken“ eines Stückes.....	29
c) Die melodische Molltonleiter und ihre Modi.....	31
Kadenzen, in denen die melodische Mollskala vorkommt	32
Übungsvorschlag.....	33
3. Phrasierung.....	35
a) Swing.....	35
b) Das Wesen der Ghost-Note.....	37
c) Double Time und double feeling	38
Der Übergang auf Double Time.....	38
d) Salsa und Latin-Jazz	39
e) Bossa Nova.....	40
f) Der gerade Dreivierteltakt	41
g) Funk	43
h) Rock.....	44
4. Der Aufbau eines Solos	45
a) Der Anfang.....	45

Inhalt

b) <i>Zwischen Anfang und Ende</i>	46
c) <i>Der Schluß</i>	47
d) <i>Vierer - fours</i>	48
5. Weitere Skalen	49
a) <i>Die harmonische Mollskala</i>	49
Übungsvorschlag.....	50
b) <i>Die harmonische Durskala</i>	51
Übungsvorschlag.....	51
c) <i>diminished scales</i>	52
Übungsvorschlag.....	52
d) <i>Die Ganztonskala</i>	53
Übungsvorschlag.....	53
e) <i>augmented hexatonic</i>	53
f) <i>Pentatonische Skalen und inside-outside</i>	54
6. Wie man zu einem Akkord die möglichen Skalen findet	57
7. Super-Imposition und Coltrane-Changes	59
8. „Spezialeffekte“	60
a) <i>Blockakkorde</i>	60
b) <i>„Rollende Oktaven“</i>	61
c) <i>Quartenverschiebungen</i>	61
d) <i>Rhythmik auf einem Ton</i>	61
9. Skalen anderer Musikkulturen	63
10. Die linke Hand	64
a) <i>Die Notwendigkeit einer Begleitung in der linken Hand</i>	64
b) <i>Guide-Lines und Left-Hand Voicings</i>	64
c) <i>dreistimmige Voicings und Quartenschiebungen</i>	65
d) <i>Oktavieren</i>	65
e) <i>zweihändige Linien</i>	65
V. Nachwort	66
VI. Anhang	67
1. Verzeichnis der Abbildungen	67
2. Verzeichnis der Tabellen	68
3. Literaturverzeichnis	69
4. Zeitplan	70

Vorwort

Improvisation ist höchstwahrscheinlich so alt wie die Musik selbst. Der erste Ton, den ein Mensch auf irgendeinem Instrument oder mit seiner Stimme erzeugt hat, war improvisiert. Jazz ist zwar nicht so alt, aber in dieser Musik spielt Improvisation eine ganz entscheidende Rolle. Jazz ist die Befreiung von durchgehend komponierter Musik, eine Musik, in der es viel Freiraum gibt, den man persönlich gestalten kann.

Da ich selbst schon einige Erfahrung auf dem Gebiet des Jazz, der Improvisation und des Klavierspielens habe, nehme ich die Gelegenheit wahr, eine Fachbereichsarbeit über Jazzimprovisation am Piano in Theorie und Praxis zu schreiben. Diese Erfahrung reicht von eigenen Improvisationsversuchen „ohne Jazz“ über den Besuch von Jazzseminaren und das Mitspielen in zwei Jazzformationen bis zu einer mehr oder weniger selbständigen Auseinandersetzung mit der Jazzharmonik, Akkorden und Skalen am Klavier.

In dieser Arbeit stehen hauptsächlich Dinge, die ich aus eigener Erfahrung weiß bzw. durch Seminare gelernt habe. Das Wenigste ist aus Literatur zusammengetragen, denn die *Praxis* sagt immer viel mehr aus.

Aus Softwaregründen bin ich den Regeln der „alten“ Rechtschreibung gefolgt. Die Orthographie der Fachausdrücke, besonders die der englisch-deutschen ist sicherlich nicht immer korrekt, ich schreibe aber lieber ein Wort falsch als ein falsches Wort.

Die Seitenzahl, die letztendlich gegen meinen Willen doch etwas hoch ausgefallen ist, möge mir verziehen sein. Es gibt einfach über dieses Thema sagenhaft viel zu schreiben, außerdem halte ich Anschauungsmaterial in Form von Notenbeispielen für sehr wichtig.

Im I. Kapitel werde ich versuchen, die Grundlagen zu erklären, vor allem die der Jazzharmonik. Dann beleuchte ich die Jazzimprovisation von der geschichtlichen Seite in den Kapiteln II und III. Das IV. und gleichzeitig längste Kapitel handelt schließlich davon, wie man im Jazz improvisiert. Hier werden mehrere Skalen vorgestellt sowie die Phrasierungsweisen, der Aufbau eines Solos und das Spiel mit der linken Hand behandelt. Im Anhang findet sich ein Abbildungs-, Tabellen- und Literaturverzeichnis, weiters ein Zeitplan über meine Arbeit mit der FBA. Auf ein Stichwortverzeichnis wurde verzichtet, dafür ist das Inhaltsverzeichnis um so genauer.

I. Grundlegende Dinge

1. Versuch einer Definition der „Improvisation“

Allgemein kann man zwei Arten von Improvisation unterscheiden:

- **Improvisieren über ein Thema**
- **Freies Improvisieren**

Bei der Improvisation über ein vorgegebenes Thema reicht die Bandbreite von einfacher Ausschmückung der Melodie über das Legen neuer Linien über die harmonische Grundlage des Themas bis hin zur reharmonisierten Spielweise.

Bei der freien Improvisation setzt man das, was einem gerade einfällt, was man fühlt oder denkt, musikalisch um und kümmert sich weniger um Melodie und Harmonie. Beides entspringt rein dem Gedankengang des Improvisators und bezieht sich nicht auf irgendwelche harmonischen Grundakkorde.

Beide Arten der Improvisation geschehen spontan, denn dies ist es, was das Improvisieren vom Komponieren unterscheidet. Allerdings zählt das, was Joachim-Ernst Berendt, der Autor des „Jazzbuches“, *Er-Improvisation* nennt, zur Improvisation. Viele Jazzgrößen haben nämlich bei gewissen Stücken ihr ganz persönliches Solo immer wiederholt, also ab dem zweiten Mal nicht mehr spontan gespielt. Diese Leute sind sozusagen Komponist, Interpret und Improvisator in einer Person. Berendt aber sagt zu Recht, das Gespielte sei diesen Leuten einmal eingefallen, habe sich als gut erwiesen, und es ist ja schließlich immer noch das Gedankengut des Improvisators. Außerdem klingt es nur bei diesem so, würde irgendeine andere Person versuchen, ein Solo nachzuspielen, verliert das Ganze seinen Charakter und ist keine Improvisation mehr, auch keine Er-Improvisation.¹

¹Berendt, Das Jazzbuch, S. 202 ff.

2. Einführung in die Jazzharmonik

a) Tonbezeichnungen

Im Jazz werden Tonnamen englisch bezeichnet. Die Namen *c* bis *a* werden sowohl im Deutschen als auch im Englischen verwendet, nur das deutsche *h* wird zum *b*. Bei einer Erhöhung oder Erniedrigung wird ein *#* oder ein *b* nachgestellt. Die Sprechweise bei „*c#*“ zum Beispiel ist „*c sharp*“; aus dem deutschen *b* wird *bb*, was „*b flat*“ ausgesprochen wird.

Ausdrücke wie *eis* (*e#*), *his* (*b#*) oder auch *fes* (*fb*), *ces* (*cb*) und *ais* (*a#*) gibt es im Jazz so gut wie überhaupt nicht. Die Noten werden einfach enharmonisch verwechselt, was ja auch besonders beim Klavier absolut gleichgültig ist, denn der Ton ist immer derselbe. Innerhalb dieser Fachbereichsarbeit werde ich auch nie sehr genau mit Intervallbezeichnungen umgehen. Nur ein Beispiel: *ab-b*, also *as-h*, ist korrekt gesehen eine übermäßige Sekund. Aber vom Klang her ist dieses Intervall eine kleine Terz.

b) Akkorde und Akkordsymbole

Ein Akkord wird im Jazz nicht in Noten ausgeschrieben. Etwas Ähnliches gab es schon im Generalbaß der Barockzeit: Eine Baßlinie wurde mit Ziffern ausgesetzt, welche Auskunft über die Harmonie gaben. Der Continuospieler setzte dann diese abgekürzte Schreibweise nach gewissen Regeln in Akkorde um. Im Jazz gibt es keinen bezifferten Baß. Statt dessen werden die Baßnoten über eine Melodie als Großbuchstaben ausgeschrieben und daneben Symbole oder Zahlen gesetzt.

Dur und Moll: Ein Buchstabe alleine (z.B. *D*, *F#* oder *Bb*) gibt immer einen Durdreiklang darüber an. Wenn nach dem Notennamen ein Minus (-), ein *m* oder *MI* steht, ist es ein Moll-dreiklang; mit *m* oder *MI* ist *minor* (Moll) gemeint.

Septakkorde: Steht eine *7* im Akkord, ist es immer die kleine Sept. Ausnahme: Wenn davor *MA*, *maj*, *j*, Δ oder ähnliches steht, dann ist die große Sept gemeint (das *maj* steht für *major*, große Sept). Steht nach dem Notennamen ein *o* oder *dim* (*diminished*), ist die verminderte Sept zu verwenden.

Nun ergeben sich schon folgende Akkordtypen:

Beispiel 1: Verschiedene Septakkorde in Symbolschrift²

²Die Akkorde in diesem Beispiel sind ihrer Struktur nach ausgesetzt, jeder Spieler „darf“ aber zunächst einmal jede Umkehrung spielen oder die Töne sonst wie legen, dies wird auch *Voicing* genannt. Der Grundton wird oft vom Pianisten oder Gitarristen weggelassen, wenn dieser in einer Besetzung mit einem Baßinstrument spielt.

Quinten sind immer als rein anzunehmen, außer wenn im Akkordsymbol #5 (übermäßige Quint) oder b5 (verminderte Quint) steht. Manchmal bedeutet auch ein einzelnes „+“ eine übermäßige (z.B. G7+ = G7#5). Im Jazz werden fast ausschließlich Septakkorde verwendet; um trotzdem Verwechslungen vorzubeugen, wäre z.B. ein übermäßiger Dreiklang auf C mit C(#5), besser mit C+ zu bezeichnen, sonst würde das Symbol C#5 eventuell für einen Akkord auf C# (cis statt c) gehalten. Wenn die Quint rein ist, wird sie vom Pianisten oder Gitarristen oft gar nicht gespielt, weil sie etwas plump klingt und zur Charakteristik des Akkords wenig beiträgt.

Wenn eine **Sext** im Symbol angegeben ist, ist sie immer als groß zu interpretieren (z.B. C6, Cm6). Ein Dursextakkord hat harmonisch dieselbe Funktion wie ein Majorseptakkord. In sehr seltenen Fällen kommt die b6 vor, die aber nahezu immer als b13 geschrieben wird, dazu später mehr.

Die **Quart** kommt entweder nur erhöht (#4) oder **statt** der Terz vor, was zu den Bezeichnungen sus oder sus4 führt, beide sind aber identisch.

Beispiel 2: Akkorde mit alterierten Quinten, Sexten und Quarten

Umkehrungen werden dadurch ausgedrückt, daß der Baßton mit einem Schrägstrich an das Akkordsymbol angefügt wird. C/E (1. Umkehrung eines C-Dur-Akkords) wäre im Zeitalter des Generalbasses als Sextakkord, C/G (2. Umkehrung) als Quartsextakkord bezeichnet worden. Beispiel 3 veranschaulicht dies.

Beispiel 3: Umkehrungen von Akkorden

c) Tensions

Das englische Wort *tension* heißt Spannung. Im Jazz sind Tensions Erweiterungstöne, die Akkorden hinzugefügt werden, um Spannungen zu erzeugen. Es gibt im allgemeinen drei Arten von Tensions: Die *None* oder *Neun* („9“), die *Elf* („11“) und die *Dreizehn* („13“)³. Diese Bezifferung kommt von der Terzenschichtung eines Vielklangs (Beispiel 4).

Tensions können alteriert werden, das heißt erhöht oder erniedrigt. Manchmal paßt auch eine Tension überhaupt nicht, wie zum Beispiel in unserem Beispiel die Tension Elf über C7. Auch verwendet ein Pianist nicht unbedingt alle möglichen Tensions gleichzeitig, er setzt sie je nach Geschmack ein.

Beispiel 4: Tensions von C7

³Diese Begriffe sind immer diatonisch zu sehen: None heißt 2 Halbtöne über dem Grundton, Elf ist die reine Quart, Dreizehn die große Sext.

Wenn im Akkordsymbol nichts angegeben ist, kann man die Tensions im Prinzip verwenden, wie man will, meist sind damit aber die nicht alterierten Tensions gemeint. Gute Komponisten schreiben alterierte Tensions aus: Ein „b“ vor einer Zahl bedeutet die verminderte Tension, ein „#“ eine Erhöhung. Es ergeben sich folgende Möglichkeiten: b9, 9, #9, 11, #11, b13, 13 (b11 wäre die 3, #13 die 7). #11⁴ darf nicht gleichzeitig mit 11 vorkommen, b13 nicht mit 13 und so weiter. Nur b9 und #9 darf gleichzeitig eingesetzt werden. Welche Tension über welchen Akkord paßt, zeigt die folgende Tabelle:

Cmaj7	9, #11, 13	Cmmaj7	9, 11, 13
Cm7	9, 11, 13	Cm7b5	9, 11, b13
C7	b9, 9, #9, #11, b13, 13	Co7	9, 11, b13, maj7
C7sus	9, 13	C7susb9	b9, 13

Tabelle 1: Akkordtypen und die zugehörigen Tensions⁵

Eigenheiten bei Tensions:

- Bei allen aufgelisteten Akkorden sind die Tensions eindeutig bis auf den Durseptakkord (C7). Hier sind prinzipiell alle Tensions möglich. Ein C7#9b9#11b13 wird oft der besseren Lesbarkeit wegen C7 alt. oder nur Calt. geschrieben und alterierter Akkord genannt, weil alle Tensions alteriert sind. In Stücken scheint er aber manchmal als C7b9b13 oder C7#9b13 auf. Es ist im Prinzip nie klar, was gemeint ist, und das Gefühl des Spielers hat zu entscheiden, welche Tensions er noch einsetzen will.
- Beim verminderten Akkord (Co7) ist zusätzlich die Tension maj7 wegen der verminderten Sept möglich.
- Manchmal wird C7#5 als C7b13 geschrieben und umgekehrt. Es ist zwar harmonisch gesehen nicht ganz korrekt, diese beiden Akkordtypen als gleich zu betrachten, aber die Praxis siegt über die Theorie und nimmt alles nicht ganz so genau.
- Wenn ein Akkord z.B. mit C13 bezeichnet ist, bedeutet dies, daß die Sept (7), die None (9) und die Dreizehn (13) enthalten sind⁶. Analog dies bei Cmaj13, bei dem die große Sept (maj7) verwendet wird, Cm11 beinhaltet 7, 9 und 11 usw.
- Das Symbol add bedeutet, daß der nachfolgende Ton alleine hinzugefügt werden soll. Den Unterschied zwischen Cadd9 und C9 zeigt das nebenstehende Beispiel 5: Bei C9 ist die Sept vorhanden, bei Cadd9 nicht.

Beispiel 5: Das Symbol add

d) Bitonalität und Polychords

Im moderneren Jazz entdeckte man neue und zwangsläufig „schrägere“, dissonantere Akkorde. C/Db zum Beispiel heißt: C Durdreiklang mit Db im Baß. Dies ist nicht zu verwechseln mit einer Umkehrung, da Db nicht im Akkord C enthalten ist. Wenn sich zwei Akkorde oder zwei Akkordklänge überlagern, spricht man von *Bitonalität*. Ein *Polychord* ist eine solche Überlagerung aus zwei Akkorden. Die Schreibweise gleicht einem mathematischen Bruch, z.B. **Fehler!**: Gb Durdreiklang und gleichzeitig C Dominantseptakkord, wobei C der Baßton ist. Bei G/Ab z.B. überlagern sich nicht zwei Akkorde. Weil aber ab kein akkordeigener Ton von G ist, der Akkord nicht einem wie im traditionellen Jazz gewohnten Akkord mit Tensions entspricht und auch danach klingt, wird er trotzdem als bitonal gesehen. Ob ein Akkord nun bitonal oder nicht ist, ist eine Frage des Gehörs, nicht Sache der wissenschaftlichen Definition.

⁴Wird manchmal als #4 geschrieben.

⁵Aus meinen Mitschriften des Instrumentalunterrichts auf dem Scheibbser Jazzseminars.

⁶Die Elf deswegen nicht, weil sie eine „verbotener“ Ton, eine sogenannte *Avoid-Note*, ist; siehe auch Tabelle 1.

e) Funktionsharmonik

Im traditionellen und teilweise auch noch im modernen Jazz stehen Akkorde untereinander immer in einer bestimmten Funktion. Es gibt eine ganze Reihe von Möglichkeiten, die in einer Palette von immer wiederkehrenden Sequenzen aufscheinen, von denen ich die wichtigsten auflisten möchte:

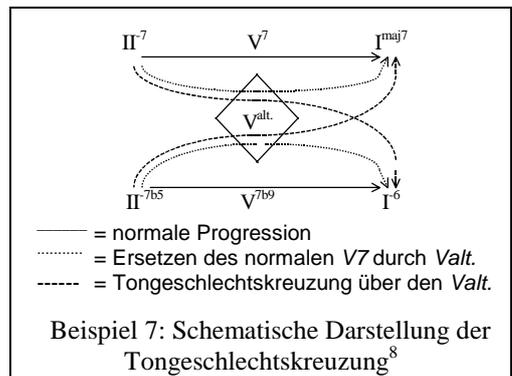
Die Jazzkadenz II-V-I

In der Klassik versteht man unter einer *Kadenz* die Abfolge der Stufen I - IV - V - I⁷. Im Jazz tritt an deren Stelle die II-V-I-Verbindung. In C-Dur wäre das die Akkordfolge *Dm7 G7 Cmaj7* (siehe Beispiel 6).

Beispiel 6: Die C-Durtonleiter, ihre Akkorde und ihre Stufen - Die II-V-I-Verbindung in C-Dur

Diese Akkordfolge gibt es auch in Moll, in C wäre das dann *Dm7b5 G7b9 Cmmaj7* (oder *Cm6*), manchmal ist der Zielakkord auch ein Mollseptakkord (in diesem Fall *Cm7*).

Da der alterierte Akkord weder einer Dur- noch einer Molltonleiter angehört, gibt es die sogenannte **Tongeschlechtskreuzung** (Beispiel 7). Verbindungen wie *Dm7 Galt. Cmaj7, Dm7 Galt. Cmmaj7, Dm7b5 Galt. Cmaj7* oder *Dm7b5 Galt. Cmmaj7* entstehen.



Die II-V-Verbindung ohne Auflösung

Im Jazz kommt auch oft nur eine II-V-Verbindung vor, die V. Stufe wird also nicht zur Tonika (I. Stufe) aufgelöst (Beispiel 8).

Beispiel 8: II-V-Verbindungen in *Honeysuckle Rose*⁹ und *Satin Doll*¹⁰

⁷Stufen werden mit römischen Zahlen bezeichnet. I - IV - V - I bedeutet in C-Dur: *c - f - g* bzw. die aufgrund der Tonleiter entstehenden Akkorde heißen *C - F - G*. In C-Moll (in der Klassik immer harmonisches Moll, also *c, d, es, f, g, as, h, c*) *Cm - Fm - G*.

⁸Jungbluth, Jazz Harmonielehre - Funktionsharmonik und Modalität, S. 24.

⁹The New Real Book / Volume 2, S. 134.

Dominanten-Beziehungen

Es ist auch sehr häufig der Fall, daß allein eine Dominante (V. Stufe) vor einem Akkord steht. Dies nennt man **Zwischendominante**. Natürlich ist *D7* in Beispiel 9 eine II. Stufe in C, aber sie ist gleichzeitig die V. Stufe von G, weil *D7* kein Mollseptakkord, sondern ein Dominantseptakkord ist.

Dann gibt es noch die sogenannte **Sekundärdominante** (*V7* wird durch *bVII* ersetzt, z.B. *Bb7 Cmaj7* statt *G7 Cmaj7*).

Quintensprünge

Manchmal gibt es auch **VI-II-V-I-** oder sogar **III-VI-II-V-I-** Verbindungen. Sie entstehen einfach durch Quintensprünge in einer Durtonleiter (z.B.: *Em7 Am7 Dm7 G7 Cmaj7*). Eine VI-II-V-I-Verbindung wird sehr häufig in *Turnarounds* verwendet (dazu später mehr).

Häufiger Ersatz für die II-V-I-Verbindung

Seymour Simons/G. Marks: All Of Me

Beispiel 9: Zwischendominanten in einer II-V-I-Verbindung und in *All of Me*¹¹

Jack Strachey/Harry Link: These Foolish Things

Beispiel 10: VI-II-V-I-Verbindung und Zwischendominanten in *These Foolish Things*¹²

Tritonussubstitutionen

Um eine Akkordverbindung interessanter zu machen, ersetzt man manchmal einen Akkord durch denselben Akkordtyp mit seinem Tritonus¹³ als Grundton. Sehr häufig tritt dies bei II-V-I-Verbindungen auf: Aus *Dm7 G7 Cmaj7* wird *Dm7 Db7 Cmaj7*, oder - dann spricht man von einer *erweiterten Tritonussubstitution* - *Abm7 Db7 Cmaj7* (Beispiel 11).

Duke Ellington/Strayhorn/Mercer: Satin Doll

Beispiel 11: Erweiterte Tritonussubstitution bei *Satin Doll*¹⁴

¹⁰The New Real Book (Band 1), S. 308.

¹¹The New Real Book (Band 1), S. 3.

¹²The New Real Book (Band 1), S. 356.

¹³Der Tritonus ist ein Intervall, das gleich einer übermäßigen Quart oder verminderten Quint ist. Der Tritonus von c ist f#, der von f# c.

¹⁴The New Real Book (Band 1), S. 308.

Die Verbindung *Am7b5 D7* kann man als unvollständige Mollkadenz verstehen, *Abm9 Db9 Cmaj7* ist eine erweiterte Tritonussubstitution. Durch die chromatische Rückung der zwei II-V-Verbindungen (*Abm7b5 D7*, *Abm9 Db9*) entsteht ein interessanter Effekt.

Es besteht eine Verwandtschaft des Tonmaterials bei Tritonussubstitutionen: Ein alterierter Akkord hat nämlich fast dieselben Töne wie der Septakkord über seinen Tritonusvertreter: *Galt.* besteht aus Terz *b*, Sept *f*, Nonen *ab* und *bb*, Elf *db*, Dreizehn *eb*; *Db7* enthält Terz *f*, Sept *b*, Quint *ab*, None *eb*, Elf *gb* (oder *g*, wenn *#11*), Dreizehn *bb*. Da in einer Band nur der Bassist den Grundton spielt, entscheidet nur dieser im Endeffekt, ob eine Tritonussubstitution vorliegt oder nicht, und wird während eines Stückes mal den Grundton, mal den Tritonus spielen.

Sus-Akkorde

Ein Sus-Akkord fungiert entweder als *Vorhalt* auf einen Dominantseptakkord (z.B. *G7sus G7 Cmaj7*) oder *ersetzt* eine II-V-Verbindung (z.B. *F7sus* statt *Cm7 F7* oder *A7susb9* statt *Em7 A7*¹⁵).

Subdominantmollkadenz

Diese, wenn auch eher seltene, Kadenz ist folgendermaßen aufgebaut:

IV^{maj7} z.B. <i>Fmaj7</i>	IV^{m7} (oder IV^{m6}) <i>Fm6</i>	I^{maj7} <i>Cmaj7</i>
---	---	---

Sie kommt vor allem im Ragtime, New-Orleans-Jazz und Dixieland vor, aber auch zuweilen in der Bossa Nova.

Halbton-Beziehungen

Ein Akkord kann mit einem verminderten Akkord, der einen Halbton höher oder tiefer liegt, „angesteuert“ werden. Manchmal ist es auch ein Dominantseptakkord.

z.B.: *Gmaj7 G#o Am7 D7* (in *Stormy Weather*)
Bb7 Ab7 G7#9 (in *Doxy*)

Man kann nicht immer genau feststellen, in *welcher* Funktion ein Akkord zum anderen steht, wichtig ist nur, *daß* es eine Funktion gibt. Mark Levine formuliert treffend: „*Denken Sie daran, Regeln werden von der Musik abgeleitet, nicht umgekehrt.*“¹⁶

¹⁵Levine, Das Jazz Piano Buch, S. 33.

¹⁶Levine, Das Jazz Piano Buch, S. 222.

f) Der Turnaround

Ein *Turnaround* ist - wie der Name schon sagt - eine Akkordverbindung, die man rundherum, zirkulierend spielen kann. Der einfachste Turnaround ist *C7 G7* bzw. *Cmaj7 G7*. Der gebräuchlichste aber ist *Cmaj7 Am7 Dm7 G7*, variiert *C7 Am7 Dm7 G7*, *C7 A7 D7 G7*, *Cmaj7 A7b9 Dm7 G7sus*, *C6 Ebo7 Dm7 Db7* oder ähnliches. Er kommt meistens in den letzten Takt eines Stückes vor und hat die Eigenschaft, daß man ihn sofort erkennt, sich an ihm orientieren kann. Nehmen wir als Beispiel einen einfachen Blues in F:

Tabelle 2: Möglicher Ablauf des Blues mit Turnaround in

2 x Chorus	Thema
Solo	Trompete
Solo	Git
Solo	Piano
Solo	Bass
Drum-Solo	2 Stop-Chorusse ¹⁷ Letzter Chorus: Turnaround
2 x Chorus	Thema
Coda	„Endlosschluß“ im Turnaround Auf Zeichen hin Basie-Schluß

Beispiel 12

Anhand von Tabelle 2 sieht man zwei Verwendungsarten des Turnarounds. Die erste zeigt sich am Schluß des Schlagzeug-Solos: Am Ende der Stop-Chorusse wird der Turnaround voll angespielt; damit finden quasi alle zurück „nach Hause“, nämlich zum Thema.

In der Coda wird der Turnaround „im Radl“ gespielt - wie die österreichischen Jazzmusiker zu sagen pflegen - und eventuell noch ein wenig darüber improvisiert. Diese Art von Schluß ist sehr effektiv, besonders dann, wenn man immer leiser wird und dann auf ein Zeichen hin noch einmal einen lauten Turnaround spielt, um dann - wie im oben gezeigten Ablauf - in einem Basie-Schluß¹⁸ zu enden:

¹⁷*Stop-Chorus* bedeutet, daß im Abstand von einem oder zwei Takt alle Instrumente außer dem Schlagzeug auf die Eins den jeweiligen Akkord oder einen Ton spielen, während der Schlagzeuger improvisiert. Dies erleichtert den übrigen das „Mitkommen“, sie verlieren nicht den Anschluß und kommen nicht in die Verlegenheit, plötzlich vor lauter Rhythmus nicht mehr zu wissen, wo der Schlagzeuger gerade ist.

¹⁸Auf Count Basie zurückgehender Schluß, den dieser häufig spielte.

g) Modalität

Der Tenorsaxophonist **John Coltrane** und der Trompeter **Miles Davis** gelten als die Begründer des *modalen Jazz*, in dem die Akkorde funktionsfrei sind. In den Kompositionen scheinen zwar noch Akkorde auf, viel wichtiger sind aber die darüber verwendeten Skalen und deren Sound. Klassische Kompositionen wie Coltranes *Impressions*, Miles *So What* oder Herbie Hancocks *Maiden Voyage* weisen oft denselben Akkord über mehrere Takte hindurch auf: *Impressions* und *So What* bestehen je nur aus zwei unterschiedlichen Akkorden, *Maiden Voyage* aus vier.

Es gibt trotzdem manchmal noch Beziehungen zwischen den Akkorden: Oft kommt es vor, daß derselbe Akkordtyp nur über einen anderen Grundton gespielt wird. *Maiden Voyage* (Beispiel 14) besteht außer *Dbm7* im Mittelteil aus lauter Sus-Akkorden gleichen Typs (Hancock schreibt sie nur etwas anders: *Am7/D* statt *D9sus*).

Axel Jungbluth bezeichnet in seinem Buch über die Jazz-Harmonielehre einen modalen Akkord als *Klangebene*, es ist also im Prinzip nur der Klang, der Sound eines Akkordes oder einer Skala relevant.

Maiden Voyage
By Herbie Hancock

Beispiel 14: *Maiden Voyage*¹⁹

h) Vermischung von Funktionsharmonik und Modalität

Im modernen Jazz mischt sich Funktionsharmonik mit Modalität. Neue individuelle Verbindungen werden geschaffen. Ein Schlüsselstück für diese Mischung ist z.B. Herbie Hancocks *Dolphin Dance*. Hier wird die ganze Palette von beinahe klischeehaften II-V-Verbindungen bis hin zu völlig funktionsfreien Harmonien und auch dissonanten Akkorden aufgetragen, bei denen wirklich nur mehr der *Sound* eine Rolle spielt (wie zum Beispiel bei dem verwirrenden Symbol $\frac{Abmaj7\#5}{Eb}$).

¹⁹Jamey Aebersold: Vol. 11 - Herbie Hancock.

II. Wurzeln der Jazzimprovisation

Improvisation gibt es nicht erst im Jazz. In der Alten Musik wurde die Improvisation von Bach oder Buxtehude auf der Orgel gepflegt. Beethoven und Clementi haben improvisiert. Auch noch in der Klassik wurden für Solisten sogenannte Kadenzen frei gelassen, die diese zu füllen hatten. Es wurde aber seit Bach - und vielleicht auch schon vorher - immer nach der gleichen Technik und Methodik improvisiert - „mit Hilfe von Harmonie-Gerüsten“²⁰. Im Jazz improvisiert man auf dieselbe Art und Weise: Die Harmonie ist mehr oder weniger vorgegeben, und der Solist legt seine Linien darüber. Der Unterschied ist nur, daß die Improvisation ein entscheidendes Element des Jazz ist und daß das Klangresultat verschieden ist, weil andere Spielweisen, andere Instrumente und die Jazzharmonik angewendet werden.

Neben der **Europäischen Musik** finden sich noch andere Wurzeln der Jazzimprovisation in afrikanischer, nordamerikanischer, lateinamerikanischer, indischer, arabischer Volksmusik und so weiter. Der Begriff **Weltmusik** ist die Bezeichnung für eine Spielweise, welche die Musik anderer Kulturen in den Jazz miteinbezieht. Das soll hier aber nur am Rande erwähnt werden, da ich mich sonst zu sehr von meinem Thema, das auf das Klavier bezogen ist, entfernen würde. Das Klavier ist nämlich in anderen Musikkulturen selten bis gar nicht vertreten.

Wichtig sind aber zwei Richtungen, ohne die Jazz und Jazzimprovisation undenkbar wären: Der **Blues** und das **Spiritual**, die weltliche und die geistliche Musik der schwarzen Amerikaner. Denn von daher holt sich der Jazz das Wesen der Bluesharmonik oder auch das call-and-response-Prinzip, das Frage- und Antwortspiel. Blues und Gospel Song haben sich parallel zum Jazz entwickelt und gegenseitig beeinflußt.

²⁰Berendt, Das Jazzbuch, S. 202.

III. Die grobe Entwicklung der Jazzimprovisation und der Jazzstile

Man kann nicht die Entwicklung der Jazzimprovisation beschreiben, ohne die Entwicklung des Jazz selbst miteinzubeziehen, also will ich dieses Kapitel so kurz wie möglich halten.

Nach Joachim Ernst Berendt besitzt der Jazz drei wesentliche Kennzeichen:

- **Rhythmus:** Der Jazz besitzt „ein besonderes Verhältnis zur Zeit, das mit dem Wort *Swing* gekennzeichnet ist.“²¹
- **Sound:** Jeder Jazzspieler hat einen individuellen, personalisierten Klang auf seinem Instrument, wobei *Ausdruck* wichtiger als klangliche *Ästhetik* ist.
- **Improvisation**

Mit der Zeit haben sich alle drei Kennzeichen von den Anfängen des Jazz bis heute immer weiter entwickelt. In den einzelnen Entwicklungsphasen entstanden dadurch neue **Jazzstile**.

Es ist sehr wichtig für jeden Jazzmusiker, sich mit jedem Jazzstil zumindest einmal beschäftigt zu haben. Um beispielsweise Free Jazz spielen zu können, muß man die Stile davor kennen. Es ist wie beim Menschen: Wenn jemand vor dem Gehen das Kriechen nicht gelernt hat, so kann dies später zu großen Störungen führen.²²

Ich möchte nun die wichtigsten Jazzstile chronologisch auflisten und jeden einzelnen kurz beschreiben:

- **Ragtime:** Eine Klavierspielweise, die um 1890 entstand. Hauptvertreter ist **Scott Joplin**, es gibt noch keine Improvisation, wohl aber „swingt“ der Rag bereits, weil die Überlagerung von verschiedenen Rhythmen schon stark vertreten ist: Die linke Hand spielt eine eher traditionelle Begleitung auf Viertelbasis, die rechte eine Melodie, die durch Synkopen angereichert eine Art Gegenrhythmus darstellt.
- **New Orleans Jazz:** Um 1900 in New Orleans entstanden, Hauptvertreter ist der Trompeter und Sänger **Louis Armstrong**, von der Seite der Pianisten **Jelly Roll Morton**. Es gibt bereits Improvisation, allerdings vorwiegend eine Kollektivimprovisation²³. Pianoimprovisationen sind mir selbst keine bekannt, zumindest dürften sie ziemlich selten gewesen sein. New Orleans swingt - zwar ist der Rhythmus einem europäischen Marsch noch relativ ähnlich, aber das schwarze Element, das „Triolenfeeling“, der Swing, ist schon integriert. Die meisten New Orleans Bands waren Schwarze, und der Blues übte einen großen Einfluß auf diesen Stil aus, wie übrigens auf alle Jazzstile.
- **Dixieland:** Die weiße Antwort auf den New Orleans Jazz, um 1910 entstanden, leichter, „weniger ausdrucksvoll, aber dafür technisch versierter.“²⁴

²¹Joachim-Ernst Berendt, „Was ist Jazz?“, 4. Plattenseite, hg. v. J.-E. Berendt

²²Frei nach Christian Maurer in einer seiner Improvisationsstunden auf dem Scheibbser Jazzseminar '96.

²³Reclams Jazzführer, S. 393: Gleichzeitige Improvisation ab drei Instrumenten. Meistens führt die Trompete und hält sich an die Melodie des Themas, die Posaune spielt eine Gegenstimme und die „leicht bewegte Klarinette durchschwebt und umrankt das Ganze harmonisch“.

²⁴Berendt, Das Jazzbuch, S. 27.

- **Chicago:** Eine Imitation des New Orleans Jazz durch junge, weiße Leute in Chicago, die um 1920 einen eigenen Stil entstehen ließen. Hier wurde das Solo immer wichtiger und das Saxophon erstmals eingesetzt. In Chicago entwickelte sich auch der Boogie Woogie²⁵.
- Seit 1930 gibt es den **Swing**: Der Rhythmus ist triolisch, und im 4/4-Takt verschieben sich die starken Takteile von 1 und 3 auf 2 und 4 (Off-Beat). Dadurch entsteht eine viertelige Takteinheit, die den Rhythmus „schneller“ erscheinen lassen. Der „King of Swing“ war der Klarinettist und Bandleader **Benny Goodman**. Die Big Bands kamen auf, größere Besetzung durch viele Bläser, der Swing errang kommerziell große Erfolge, das Solo (vor allem auch die Pianoimprovisation) trat aufgrund des *Arrangements*²⁶ eher in den Hintergrund. Der bekannteste Swing-Pianist und Arrangeur war **Duke Ellington**, von ihm gibt es Soli, die aber mehr durch ihren Sound als durch ihre Technik oder Virtuosität beeindruckten.
- Der **Bebop** in den 40er Jahren gehört bereits zum **modernen Jazz**, wohingegen alles davor zum **traditionellen Jazz** gezählt wird. Er ist nervös, hektisch und teilweise rasend schnell. Der Bebop (oder auch *Bop*) ist im Grunde die Musik von Schwarzen, die sich als Künstler betrachten, Kommerz ablehnen und somit im Gegensatz zu den Big Bands des Swing stehen. Die Hauptvertreter sind der Tenorsaxophonist **Charlie Parker** (auch „**Bird**“ genannt) und der Trompeter **Dizzy Gillespie**, ein Vertreter der Bebop-Pianisten ist **Thelonious Monk**. Die Improvisation beruht auf speziellen Bebop-Scales. Die *flatted fifth*, die verminderte Quint, wird erstmals als Blue Note angesehen. Der Rhythmus ist die Weiterentwicklung des Swing, nur schneller und dichter, am Schlagzeug wird der Grundrhythmus mit Gegenrhythmen „umkreist“.
- Im **Cool Jazz** (1950) ist der Sound „kühl“, ausgeglichen, ruhig, nicht heiß und hektisch wie im Bebop. Das Metrum kann trotzdem schnell sein. Der „kühlste“ Trompeter war **Miles Davis**, auch der Altsaxophonist **Lee Konitz** ist einer der wichtigsten Vertreter, **Lennie Tristano** der wichtigste Pianist.
- Der **Hard Bop** (ebenfalls 1950 entstanden) ist eine Art moderner Bebop, der eine Spannung zwischen amerikanischer Ost- und Westküste hervorrief. Der Unterschied zum Bebop ist eine „größere Kenntnis der harmonischen Voraussetzungen und eine größere instrumental-technische Perfektion.“ Dieser Stil war der vitalste Jazz in seiner Zeit. Man liest von ekstatischen 40-Minuten-Solos des Tenorsaxophonisten **John Coltrane** („**Trane**“). Andere Vertreter sind der Pianist **Horace Silver** und der Tenorsaxophonist **Sonny Rollins**. In dieser Zeit entstanden auch *Funk* und *Soul*.²⁷
- Der **Free Jazz** in den 60er Jahren bringt einiges Neues: Atonalität, Auflösung von Metrum, Beat und Form, Polyrhythmik, Einbeziehung anderer Musikkulturen, eine viel stärkere Betonung der Intensität wie bisher und die Miteinbeziehung des Geräusches²⁸. Andere Spielweisen, neue Instrumente und Rhythmen werden erschlossen. Die freie Improvisation spielt hier eine ganz besonders große Rolle. Der Altsaxophonist **Ornette Coleman** leitete dieses

²⁵Eine Klavierspielweise, bei dem nach dem Schema der Bluesharmonik eine rhythmisch gleichbleibende Baßlinie von einem Gegenrhythmus in der rechten Hand begleitet wird, die aus Akkordeinwürfen oder kurzen Motiven besteht, der Boogie swingt, die Improvisation ist aber nicht frei.

²⁶Ein Arrangement kann mit einer Orchesterpartitur verglichen werden. Es läßt noch ein wenig Freiraum für die Rhythmusgruppe (Piano, Gitarre, Baß und Schlagzeug) und die Solisten, nicht aber für die Bläsergruppen, die im Satz spielen.

²⁷Berendt, Das Jazzbuch, S. 38 ff, S. 153 ff.

²⁸Berendt, Das Jazzbuch, S. 43.

freie Spiel ein. **John Coltrane** hatte inzwischen das modale Spiel eingeführt und experimentierte mit indischen, arabischen und anderen Skalen. Er näherte sich so von einer anderen Seite dem freien Spiel, indem er in einer langen Phase des Zögerns die Tonalität verließ.²⁹ **Thelonious Monk** entwickelte ebenfalls eine eigene, atonale Auffassung von Harmonie.

- Im Jazz der **70er** Jahre vereinigen sich Swing, Bebop, freie Elemente, Rock und Pop, Einflüsse aus der Klassik und Romantik usw. zu neuen Richtungen. Diese sind hauptsächlich der **Rock Jazz (Fusion)**, in dem das elektrifizierte Spiel eine besondere Rolle spielt, eine **akustischen Gegenbewegung**, ein „neuer“ **Free Jazz** und der **neue europäische Jazz**. Auch **Swing** und des **Bebop** erleben ein Comeback.³⁰
- Über den Jazz der **80er** schreibt Berendt im Jazzbuch: „Zum Stil ist geworden, daß nichts mehr Stil ist“. Unter den wichtigsten Richtungen befinden sich unter anderem der **Neoklassizismus**, der **Klassizismus**, der **Free Funk**, die **Weltmusik** und **No Wave**.
- Im Jazz danach bis heute gibt es - wie in den 80er Jahren - keinen Stil mehr. Führende Jazzmusiker sind der Ansicht, es sei *alles* schon einmal gespielt worden (beispielsweise hat es schon Konzerte gegeben, bei denen ein Musiker demonstrativ *nichts* spielte). Dies alles stelle aber eine Sammlung von Bausteinen dar, und aus diesen Bausteinen können die Jazzmusiker von heute etwas Neues bauen.³¹ Insofern ist auch die Stilvermischung *der* Stil schlechthin.

Ich möchte nun noch einige Pianisten nennen, die nicht unbedingt einen Stil vertreten, den Jazz aber mitentwickelt haben. Dies sind **Thomas „Fats“ Waller, Count Basie, Bud Powell, Art Tatum, McCoy Tyner, Bill Evans, Erroll Garner, Dave Brubeck, Keith Jarrett** und die wahrscheinlich zur Zeit berühmtesten Jazzpianisten, -musiker und -komponisten **Chick Corea, Herbie Hancock** und der Wiener **Joe Zawinul**³².

Die Improvisation hat sich allgemein betrachtet immer freier entwickelt, seit dem Free Jazz geht man so weit, daß man *alles über alles* spielen kann; eine bewußte Erzeugung von Dissonanzen - egal welcher Art - findet Eingang.

²⁹Berendt, , Das Jazzbuch, S. 153 ff.

³⁰Berendt, , , Das Jazzbuch, S. 57 ff.

³¹Aus Gesprächen mit Christian Maurer und Robert Friedl in Scheibbs.

³²Berendt, Das Jazzbuch, S. 352 ff.

IV. Wie improvisiert man im Jazz?

1. Einführung

Das Improvisieren funktioniert - wie schon einmal erwähnt - mit Hilfe von *Harmoniegerüsten*. Ein Thema besitzt zunächst einmal eine Melodie, aber auch Grundakkorde, über die man improvisiert.

a) Ablauf und Arrangement

Wenn man in einer Band ein Stück spielt, macht man sich oft einen *Ablauf* aus. Ist der Ablauf in den Noten festgelegt, spricht man von einem *Arrangement*. Hier ein konkretes Beispiel aus der Band in der ich selbst Klavier spiele, *Rainy Day 131*:

Crazy	
Intro	Bass/Hihat/..
2 x Chorus	Thema
Solo	Git
Solo	Piano
1 x Chorus	Vocal
Coda	

Tabelle 3: Der Ablauf von CRAZY³³

Hier die Noten des Stücks:

CRAZY by Clemens Pechstein

Funk, tempo 100

The musical score for 'Crazy' is presented in three systems. Each system includes a melody line with lyrics, a piano accompaniment line, and a bass line. The first system covers the first two measures of the chorus, with lyrics 'Cra - zy! I am so cra - zy! Just sim - ply'. The second system covers the next two measures, with lyrics 'cra - zy! What shall I do? Break'. The third system covers the final two measures, with lyrics 'Mad - ness! I'm full of mad - ness! Of stu - pid'. Chords are indicated above the melody line: Fm7, F#7/F, Gm7, Abj7/G. The score is in 4/4 time and features Funk, tempo 100.

³³Aus einer Ablaufsammlung, geschrieben von Michael Schrank, dem Bassisten von Rainy Day 131.

(Fortsetzung: Nächste Seite)

Beispiel 15: *Crazy*

Das Wort *Chorus* bedeutet einen Durchgang, in diesem Fall die 8 Takte zwischen den Wiederholungszeichen. Das *Intro*, die Einleitung, wurde bei *Crazy* von einem Chorus Bass und Schlagzeug übernommen. Das Thema wurde dann zweimal (zwei Choruse lang) von der Gitarre gespielt, die dann ein Solo improvisierte, das einige Choruse lang war. Nach einem Zeichen des Gitarristen übergab dieser das Solo an mich, den Pianisten, bis ich am Ende des Solos einen Chorus lang ein vereinbartes Pattern spielte. Zum Schluß wurde noch einmal das Thema vom Gitarristen gesungen, worauf die Coda folgte.

Die meisten Jazzstücke - zumindest bis vor dem Free Jazz - besitzen eine klassische Bluesform (12 oder auch 16 Takte lang) oder eine 32-Takt-Form nach dem Schema AABA (der Teil A wird wiederholt und nach dem Mittelteil B noch einmal, manchmal in leicht veränderter Form gespielt). Es ist üblich, daß man - wenn nicht anders vorgegeben - über die Harmonien des Themas improvisiert. Wieviele Choruse lang man improvisiert, ist einem selbst überlassen, außer man vereinbart eine genaue Anzahl.

Kommunikation mit anderen Bandmitgliedern ist besonders wichtig. Vor allem dann, wenn man keinen Ablauf vereinbart hat, muß man mit Augenkontakt ein Solo weitergeben oder den anderen Personen verständlich machen, wieder das Thema zu spielen.

Manchmal findet man in Songbooks eine eigene Soloform, die mehr oder weniger leicht von den Harmonien des Themas abweicht. Auch sogenannte *Vamps* tauchen manchmal auf: Dies sind kurze Akkordverbindungen, manchmal nur zwei oder vier Takte lang, die als Sologrundlage verwendet werden. Hier ein weiteres Beispiel, *Funkallero* von Bill Evans:

Med.-Up Swing **Funkallero** Bill Evans

♩ = 213

(Fortsetzung: Nächste Seite)

(on repeat)

B Solos

D7 G7#5 Cm6/9 (A7#5)

D7 G7#5 Cm6/9 (Bm9)

Bbm9 Bbm9 Eb9 Abmaj7 Db9 Cm7 Fm7

D7 G7#5 Cm6/9 (A7#5)

⊕ Cm6/9 Gb13 F13(#11(b9))

After solos, D.C. al Coda
(play head twice)

Bass play in two for heads, 4 for solos.

(rit.)

Beispiel 16: Funkallero³⁴

Bei *Funkallero* wird der „head“, der A-Teil, zweimal gespielt, dann kommen die Improvisationen, basierend auf dem B-Teil, einer 16taktigen Form. Nach den Solos „*Da Capo al Coda*“, also zweimal den A-Teil und „*on repeat*“ (also bei der Wiederholung) in die Coda. „*Bass plays in two for heads, 4 for solos*“ heißt, der Baß begleitet das Thema mit halben Noten, bei den Solos mit einem sogenannten *Walkingbaß*, „wandernden“ Vierteln.

b) Arten der Improvisation

Die Jazzimprovisation beruht auf der *Akkordskalentheorie*, welche besagt, „daß Akkorde nicht mehr nur als vertikale Blöcke, sondern als lineare Gebilde betrachtet werden, die sich in Form von Skalen darstellen lassen.“ Eine reine Betrachtung eines Akkords als vertikales Gebilde ist schon allein wegen der Modalität im Jazz unvollständig und unbefriedigend.³⁵ Es gibt also zu jedem Akkord eine oder mehrere Skalen, die das Tonmaterial für die Improvisation bilden. Neben dieser Art von Improvisation gibt es noch das *freie Spiel* ohne Bezug auf eine Harmoniegrundlage. Ab den 50er Jahren schon haben viele Jazzmusiker Möglichkeiten erschlossen, die *Atonalität* einzusetzen. Neben der Improvisation mit Skalen und dem total freien Spiel gibt es noch andere Arten, wie das *Inside-Outside-Playing*, *Super-Imposition* und so weiter, die ich später noch anschneiden werde.

Im allgemeinen spielen aber Pianisten weniger Atonales, außer natürlich im Free Jazz, wo zudem andere Spielweisen existieren.

³⁴The New Real Book (Band 1), S. 108. (Anm.: Bei den mit „X“ gekennzeichneten Stellen wurden die Noten ausgespart, dies ist schließlich eine Fachbereichsarbeit und kein Songbook.)

³⁵Jungbluth, Jazz Harmonielehre / Funktionsharmonik und Modalität, S. 7.

c) Gibt es falsche Töne?

Falsche Töne gibt es im Prinzip nicht, es gibt nur *peinliche*³⁶. Bevor man sich nämlich mit peinlichen Tönen blamiert, weil man meint, es gäbe keine falschen Töne, sollte man mit Skalen beginnen und tonal spielen, so lange, bis es einem quasi auf den Wecker geht. Dann nämlich weiß man, was tonal und was atonal ist und setzt das Atonale *bewußt* ein. Alle großen Jazzmusiker, und wenn sie noch so atonal spielen, besitzen die Fähigkeit, tonal zu spielen! Dissonanzen werden bewußt erzeugt und sehr häufig wieder aufgelöst; das kann man aber nur, wenn man eben weiß, welche Töne konsonant und welche dissonant klingen werden.

³⁶frei nach Christian Maurer

2. Grundskalen

a) Die Bluestonleiter und die Bluesharmonik

Eine sehr einfache Skala, die erstaunlicherweise zu ziemlich vielen Akkorden, ja oft sogar über alle Akkorde eines ganzen Stückes paßt, ist die sogenannte *Blues-Skala* (Beispiel 17).



Beispiel 17: Blues-Skala in C

Diese Tonleiter besteht aus dem Grundton, der Quart, der Quint und den drei Blue-Notes - der kleinen Terz, der verminderten Quint und der kleinen Sept. Von einem anderen Gesichtspunkt aus gesehen, besteht sie aber auch aus einer Dur-Pentatonik, ausgehend von der kleinen Terz (in unserem Beispiel *eb-f-g-bb-c*), und zusätzlich aus der verminderten Quint auf c (der *flatted fifth*, *gb* oder auch *f# notiert*). Dies ist auch der Grund, warum die Skala in sich gut zusammenklingt. Denn eine Dur-Pentatonik ist im Grunde nichts anderes als ein Übereinandertürmen von fünf Quinten. Die hinzugenommene verminderte Quint ist als Durchgangsnote akzeptabel und verleiht dem Ganzen den typisch „bluesigen“ Charakter.

Den Namen hat die Skala vom Blues selbst; ursprünglich wurde nämlich der Blues auf diese Weise gesungen. In der afroamerikanischen Musik gibt es aber kein Dur oder Moll: Die Blue-Notes lagen sozusagen zwischen den Tönen unseres strengen Zwölf-Ton-Systems³⁷. Beim Gesang der Schwarzen war das auch kein Problem; Schwankungen zwischen „Dur“- und „Moll“-Terz waren üblich. Beim Umsetzen auf ein Instrument konnten eigentlich nur die Gitarre und die Mundharmonika (Blues-Harp) - zwei für den Blues typische Instrumente - diese Schwankungen und dazwischenliegende Töne mit Hilfe einer speziellen Spielweise erhalten. Auf dem Klavier werden sie oft nur noch dadurch deutlich, daß beispielsweise eine Dur- mit einer Mollterz als Vorschlag gespielt wird. Es gibt außerdem noch die Spielweise mit *Blue Note-Clusters*: Eine Blue Note erklingt gleichzeitig mit dem darüber oder darunterliegenden Halbton. Die daraus hervorgehenden kleinen Sekunden nennt man *Dirty Tones*³⁸, sie klingen ja auch entsprechend schräg und schmutzig.

Wie wird die Blues-Skala eingesetzt?

Die Blues-Skala kann man prinzipiell über alle Akkorde eines einfachen Blues verwenden (in C: *C7*, *F7*, *G7*).

Wieso paßt diese Skala aber nun zu einem *C7*-Akkord, wenn sie ein *eb* enthält, einen Ton, der im Akkord gar nicht vorkommt, ganz zu schweigen von dem seltsamen *f#*, das noch dazu zwei aufeinanderfolgende Halbtonschritte repräsentiert?

Die zwei ersten Blue Notes entstehen, wenn man auf die erste und vierte Stufe der Durtonleiter Septakkorde setzt (*C7* → *bb*, *F7* → *eb*), die dritte Blue-Note rührt von einem Septakkord über die sechste Stufe einer Molltonleiter her (*Ab7* → *gb*).

Folglich kann man die Blues-Skala über diese Akkorde verwenden, also z.B. die C-Blues-Skala über *C7*, *F7*, *Ab7*, und natürlich, wie schon oben erwähnt über *G7*, die V. Stufe.

³⁷Reichenhauer, Erlebnis Musik (4), S. 83.

³⁸Reclams Jazzführer, S. 373.

Die Theoretiker gehen sogar so weit, daß sie behaupten, das eb sei auch in Moll eine Blue-Note und kann als solche gehört werden. Die C-Blues-Skala kann nämlich auch über *Cm7* gespielt werden. Im *Moll-Blues* in C treten dann auch *Fm7*, *Dm7b5* und *G7b9* oder *Galt.* auf; eine Verwendung der Blues-Skala in C darüber führt auch nicht zu größeren Dissonanzen.

Bei erweiterten *Blues-Changes*³⁹, wie in Beispiel 18, hört sich die Skala über dem Grundton *c* zwar manchmal etwas schräg, aber doch plausibel an, weil diese Akkorde ja in Verwandtschaft zu den Grundakkorden stehen. Außerdem kann sich eine Melodie immer über eine Harmonie hinwegsetzen!

Beispiel 18: Erweiterte Blues-Changes

Im Allgemeinen kann man aber die von mir oben gestellte Frage, warum nun eine C Blues Skala über *C7* paßt, nicht beantworten. Die Blue Notes sind einfach Teil der Jazzharmonik, und solange man sie mit Vorsicht anwendet, entstehen keine größeren Dissonanzen.

Zusammenfassend nun alle Akkorde, über die man die C-Blues-Skala spielen kann:

C7, *F7*, *Ab7*, *G7*, *Cm7*, *Fm7*, *Dm7b5*, *G7b9*, *Galt.*, *Abmaj7*, *Ab7*, *C7#9*, *F7#9*, *G7#9*, *Bb7*, *Bbmaj7*, und alle anderen Akkord die in einem Blues oder Blues-ähnlichem Stück in einer harmonischen Funktion zum „Mutterakkord“ (*C7*, *Cm7* oder *C7#9*) stehen.

Tabelle 4 zeigt die Töne der Skala, die in bezug auf die jeweiligen Akkorde mit Vorsicht zu genießen sind.

Akkord	Ton	Akkord	Ton	Akkord	Ton
<i>C7</i>	<i>f#</i> , (<i>f</i>)	<i>Dm7b5</i>	<i>f#</i> , <i>eb</i> , (<i>bb</i>)	<i>C7#9</i>	<i>f/f#</i>
<i>F7</i>	<i>f#</i> , (<i>bb</i>)	<i>G7b9</i>	<i>f#</i> , (<i>c</i>)	<i>F7#9</i>	<i>g</i> , (<i>f#</i>)
<i>G7</i>	<i>f#</i> , (<i>c</i>)	<i>Galt.</i>	<i>f#</i> , <i>c</i>	<i>G7#9</i>	<i>f#</i> , (<i>c</i>)
<i>Cm7</i>	(<i>f#</i>)	<i>Abmaj7</i>	<i>f#</i>	<i>Bb7</i>	<i>f#/g</i> , (<i>eb</i>)
<i>Fm7</i>	<i>f#</i>	<i>Ab7</i>	<i>g</i>	<i>Bbmaj7</i>	<i>f#</i> , (<i>eb</i>)

Tabelle 4: Möglicherweise dissonant klingende Töne der C-Blues-Skala in bezug auf verschiedene Akkorde

Man kann über jeden Dur- und Mollseptakkord die auf der I., V. oder VI. Stufe beginnende Bluestonleiter spielen, besonders die auf der VI. wird häufig im Blues angewendet. Man muß aber die Blues-Skala immer im harmonischen Zusammenhang sehen, es gibt keine festen Regeln, über welche Akkorde man sie spielen darf, es endet meistens in „Ausprobiererei“.

Viele Musiker bauen sich auch ihre eigene, ganz persönliche Blues-Skala, indem sie die Bluestonleitern mehrerer Stufen zu einer neuen Skala mischen. An oft wiederkehrenden Passagen, sogenannten *Licks*, kann man manchmal allein vom Hören schon erkennen, wer da gerade spielt.

³⁹Das Wort *Changes* bedeutet im allgemeinen die Akkorde eines Stückes, manchmal sind damit auch die Akkorde gemeint, die einer Reharmonisation entsprungen sind.

Übungsvorschlag

In Beispiel 19 finden sich einige Vorschläge, wie man die Blues-Skala in C üben kann. Analog dazu lassen sich Übungen in allen Tonarten durchführen.

Beispiel 19: Übungsvorschläge zur Blues-Skala

- (1) Zunächst einmal spielt man die Blues-Skala hinauf und hinunter, um die Töne in die Finger zu bekommen.
- (2) Dann spielt man wiederum hinauf und hinunter, kehrt aber an verschiedenen Stellen um und läßt einzelne Töne aus.
- (3) Verschiedene Zerlegungen mögen vielleicht hilfreich sein, die Verwendung der flatted fifth aber würde meiner Meinung nach zu dissonant klingen.
- (4) Sehr gängig sind zweistimmige Licks mit dem Grundton oben.
- (5) Diese Licks entstanden aus einer Mischung zweier Blues-Skalen, die auf C und auf A.

Vorsicht geboten ist bei der Mischung zweier Blues-Skalen, wenn man eine tonartfremde Bluestonleiter über ein Blues-Schema spielt (z.B. D-Bluestonleiter über einen Blues in F). Trotz der hohen Toleranz nämlich darf man nie eine Durterz über einen Mollakkord spielen bzw. eine große Sept über einen Akkord mit kleiner Sept und umgekehrt. Wenn doch, dann nur ganz bewußt und bestimmt, am besten im Zusammenhang mit einer starken Melodie. Wenn ich also die Bluestonleiter in A über einen C-Blues spiele, darf ich das e nicht über F7 spielen, weil das e die große Sept von F7 ist, die kleine Sept aber im Akkord enthalten ist. Zudem sollte man im klaren darüber sein, daß die Töne, die in D Blue-Notes sind, in F nicht unbedingt auch Blue-Notes sein müssen.

b) Die melodische Durtonleiter und ihre Modi

Zunächst einmal möchte ich den Begriff *melodische Durtonleiter* klären, der aus dem Buch „Jazz Improvisation & Pentatonic“ von Adelhard Roidinger stammt: Dies ist die Tonleiter, die jeder Mensch kennt, weil sie die Grundlage für alle Kinderlieder, für das Gros des österreichischen Liedguts und für die Klassische Musik bildet. Es ist die Tonleiter, die jeder in der Schule unter dem Namen *Durtonleiter* lernt und im Schlaf singen kann. Und es ist diejenige Tonleiter, die man unter dem Gesichtspunkt der Kirchentonarten als Ionisch bezeichnet, und die das Tonmaterial für alle anderen *Kirchentonarten*⁴⁰ liefert:



Beispiel 20: melodische Durskala in C

Wenn wir nun alle Modi dieser Grundtonleiter durchgehen, also das Tonmaterial gleich lassen, nur die Ausgangsnote anders setzen, erhalten wir sieben Modi (Beispiel 21). Die Namen, unter denen sie hier angeführt sind, stammen aus der allgemeinen Musiktheorie. Neben diesen Bezeichnungen steht der Septakkord, der aus der Terzschichtung entsteht, daneben Akkorde, über die man beim Improvisieren die jeweilige Skala benutzen könnte. Das heißt jedoch erstens nicht, daß es keine weiteren Akkordsymbole gibt, über die diese Skala passen könnte, und zweitens kann es sein, daß die Skala bei einem der aufgeführten Akkordsymbole vielleicht nicht immer dem Geschmack des Spielers entspricht. Der Zusammenhang, in dem der Akkord vorkommt, ist nämlich immer sehr wichtig. Dennoch sind dies häufig vorkommende Akkorde, und man kann alleine mit dieser einen Skala, der melodischen Durtonleiter, schon über ganze Stücke improvisieren.

1.Modus	ionisch	Cmaj7 C6, G/C
2.Modus	dorisch	Dm7 Dm6, F/D
3.Modus	phrygisch	Em7 E7sus9, F/E
4.Modus	lydisch	Fmaj7 Fmaj7(#11) G/F
5.Modus	mixolydisch	G7 G13, G7sus
6.Modus	aeolisch	Am7 Am7b13, Amb6, F/A
7.Modus	lokrisch	Bm7b5 F/B, C/B

Beispiel 21: Die sieben Modi der melodischen Durtonleiter⁴¹

Beziehung zwischen Skala und Akkord

Es gibt viele Methoden, sich unter einem Akkord eine Skala vorzustellen, also gedanklich von einem Akkordsymbol zu einer Tonleiter zu gelangen. In diesem Zusammenhang möchte ich zwei davon

vorstellen: Die **Grundton-bezogene** und die **Grundton-unabhängige** Methode (das sind jetzt Namen, die ich selbst eingeführt habe, da es wieder einmal keine einheitlichen oder überhaupt keine Bezeichnungen dafür gibt).

⁴⁰Ionisch, dorisch, phrygisch usw., siehe auch Beispiel 21.

⁴¹Teilweise übernommen aus Roidinger: Jazz Improvisation & Pentatonic, S. 12f.

Die Grundton-bezogene Methode

Zunächst einmal einige Beispiele: Ich sehe *G7*, stelle mir *G* mixolydisch vor und spiele diese Skala. Bei *Ebmaj7* (dieser Akkord kommt im Zusammenhang als eine IV. Stufe vor) spiele ich *Eb* lydisch. Über *Abm7b5* spiele ich *Ab* lokrisch. Die Skala beginnt also beim Grundton des Akkords.

Die **Vorteile** dieses Wegs sind,

- daß der Grundton der verwendeten Skala gleich dem Grundton des Akkords ist. (Ausnahmen bei z.B. *D/A* oder *G/B*, wo ein Akkordton den Baßton bildet)
- daß die harmonische Funktion erkennbar ist (lydisch z.B. bedeutet, daß der Akkord als IV. Stufe vorkommt).

Die **Nachteile** aber sind,

- daß man sich bei einer II-V-I-Verbindung (einer anderen Akkordfolge, bei der das Tonmaterial immer gleich bleibt) immer eine „neue“ Skala denken muß, im Grunde aber immer die gleichen Töne spielt.
- daß man beim Üben sehr viele Skalen berücksichtigen muß: 12 Grundtöne mal je 7 Modi ergibt 84 Skalen, und das nur bei der melodischen Durtonleitern! Und da hilft es auch nicht, wenn man sich lydisch aufgrund der Halb- und Ganztonschritte merkt, weil man beim Solospiel jede Skala schnell parat haben muß. Und die melodische Durskala ist nicht die einzige Skala, die man in den Fingern haben sollte!
- daß man bei seltsam aussehenden Akkorden manchmal ziemlich um die Ecke denken muß. Beispiel *C/B*: Ich denke, *b* ist Grundton, *c*, *e* und *g* sind in der Skala enthalten . . . also kommt nur *lokrisch* oder *phrygisch* in Frage.

Die Grundton-unabhängige Methode

Bei diesem Weg, stellt man sich immer die Ursprungsskala eines Modus vor. Bei z.B. *Ebmaj7* als IV. Stufe denke ich nicht *Eb* lydisch, sondern *Bb* ionisch oder *Bb* melodisch Dur, denn IV. Stufe heißt 4. Modus und *Eb* ist der 4. Modus von *Bb*.

Die **Vorteile**:

- Bei einer Akkordfolge, bei der das Tonmaterial immer gleich bleibt, kann ich über alle Akkorde ein und dieselbe Skala spielen. *F#m7 B7 Emaj7* führt z.B. auf *E* ionisch hinaus, während ich bei der erstgenannten Methode *F#* dorisch *B* mixolydisch *E* ionisch denken würde, was zweifellos bei einem schnelleren Stück zu unglaublichem Streß führen würde.
- Das Üben reduziert sich auf 12 Skalen, die man aber wirklich Grundton-unabhängig, also rein als Tonmaterial betrachtet, üben sollte (Übungsvorschläge dazu folgen später)

Die **Nachteile**:

- Man muß sich immer erst die Skala „ausrechnen“, weil der Skalen- und der Akkordgrundton voneinander verschieden sind. Deshalb empfiehlt es sich, ein Stück vorher „auszuchecken“ (dazu später mehr).
- Der harmonische Zusammenhang geht verloren, was sich besonders bei einer II-V-I-Verbindung oder dergleichen stark bemerkbar machen kann.

Ich persönlich tendiere eher zur Grundton-unabhängigen Methode, weil man dadurch mehr improvisatorische Freiheit bei weniger Übung erhält, und ich bei komplizierteren Skalen eine Modusunterscheidung für unsinnig halte, da einzelne Modi sehr selten wirklich eingesetzt

werden können. Andererseits finde ich gerade bei der melodischen Durskala, bei der jeder Modus einen eigenen Charakter besitzt, die Grundton-bezogene Methode berechtigt.

Jeder entscheide, wie er will, am besten wäre es wahrscheinlich, die goldene Mitte zu wählen, also auf beide Wege einzugehen.

Ein Wort noch zu der oben angeführten Tabelle mit den sieben Modi: Wie man sieht, enthalten sowohl der 2., 3. als auch der 6. Modus einen Mollseptakkord als Grundakkord. In der Praxis verwendet man jedoch über einen Mollseptakkord (z.B. *Fm7*) eine dorische Skala. Manchmal wird auch aufgrund harmonischer Zusammenhänge eine phrygische oder aeolische Skala verwendet (wenn ein Mollseptakkord als III. oder VI. Stufe in einem Stück auftaucht). Manche Jazzer finden eine aeolische Skala jedoch unschön, deswegen wird sie wohl auch sehr selten verwendet. In manchen Situationen kann sie aber auch sehr gut passen, Chick Corea beispielsweise gebraucht sie öfter.

Avoid-Notes

So schön und gut all diese Theorie auch sein mag, die Praxis sieht doch - wie meistens - anders aus. Denn schon beim ionischen Modus fällt etwas auf: Ich spiele einen *Cmaj7*-Akkord und bin von seinem schönen Klang ganz verzaubert. Gerade habe ich gehört, daß jeder Ton der ionischen Skala paßt. Also probiere ich mal durch: C, D, E, F - Halt! Das klang aber nicht nach einem wirklich passenden Ton; sicher, in „Alle meine Entchen“ kommt das auch so vor, aber wenn man den Ton F wirklich bestimmt anspielt, scheiden sich die Geister!



Beispiel 22: „Die Entdeckung der Avoid-Note“⁴²

Die Jazztheoretiker gehen dieses Phänomen so an: Der Ton *f* ist in diesem Zusammenhang eine sogenannte *Avoid-Note*, das heißt, als Durchgangsnote schmiegt sie sich in die Skala gut ein, als Einzelnote ist sie jedoch eher zu *vermeiden* (deswegen *avoid*). Aaron Wonesch, der Klavier-Referent des Scheibbser Jazz Seminars, sagte ganz simpel: „Du darfst dich halt nicht drauf ausruhen!“ Folglich sollte man diese Töne immer auflösen. Viele Jazzmusiker verwenden nebenbei gesagt bei Major-Akkorden eine lydische Skala, auch wenn der Akkord keine vierte Stufe darstellt.

Wenn wir die melodische Durtonleiter durchforsten entdecken wir noch andere *Avoid-Noten*, nämlich das *c* bei *G7*, was aber Geschmacksache ist, denn als *Blue-Note* betrachtet ist das *c* überhaupt nicht zu *vermeiden*. Auch das *f* bei der aeolischen Skala auf *Am7* klingt nicht besonders. Über das *b* bei *G7sus* läßt sich auch streiten, denn *sus* heißt ja eigentlich, daß die Terz weggelassen wird. Trotzdem wird die Durterz mitunter auch beim Voicing⁴³ verwendet. Es bleibt also wiederum dem Geschmack des Improvisators überlassen, ob er sich auf der Durterz „ausruht“ oder nicht. Ich persönlich neige auch zuweilen dazu, bei einem *Sus*-Akkord die Mollterz zu verwenden, wiederum als *Blue-Note* betrachtet.

⁴² Copyright © 1997, Clemens Pechstein

⁴³ Akkordspielweise am Klavier oder an anderen Harmonie-Instrumenten. Meist werden einzelne Töne weiter auseinandergelegt und Tensions hinzugefügt, Verdoppelungen wenn möglich vermieden (z.B.: Voicing von *C7*: C - Bb - E - A - D).

Übungsvorschlag

Am Beispiel der melodischen Durskala in der Tonart Eb möchte ich einige Möglichkeiten für das Üben bringen, die zum Ziel haben, mit der Skala vertraut zu werden (Beispiel 23). Manche Übestrukturen sind vielleicht schon vom Übungsvorschlag zur Blues-Skala auf Seite 24 bekannt.

- (1) Zunächst einmal sollte man die Skala von oben bis unten und umgekehrt durchspielen; am besten gleich über mehrere Oktaven, um sich mit den Tönen, den Tasten, auf denen diese Töne liegen, dem eventuellen Fingersatz und mit der Klangfarbe der gesamten Skala vertraut zu machen.
- (2) Dann kehrt man beim Hinauf- und Hinunterspielen an verschiedenen Punkten immer wieder um.
- (3) Als nächstes läßt man ein oder mehrere Töne aus und bewegt sich in verschiedenen Intervallabständen auf und ab.
- (4-6) Dann versucht man es mit Zerlegungen, die man verschiebt. Zweier-, Dreier- oder Viererzerlegungen kann man in verschiedenen Intervallabständen auf verschiedene Rhythmen bezogen üben.

Beispiel 23: Übungsvorschläge zur melodischen Durtonleiter⁴⁴

Dann sollte man zum akkordbezogenen Üben übergehen: *C/B* spielen, eventuell das Pedal leicht halten und *C* melodisch dur mit allen Schikanen darüberlegen. Als nächstes vielleicht *Cm6*, dann zum Beispiel *Gmaj7#11* oder *Fm7b5* und so fort.

Eine weitere Übung ist, über II-V-I-Verbindungen zu improvisieren. Als Trick kann man sich kleine Karten zurechtschneiden und auf jede eine andere II-V-I-Verbindung schreiben (z.B. *Dm7 G7 Cmaj7*, *F#m7 B7 Emaj7* usw.). Dann mischt man diese Karten durch, legt sie

⁴⁴Anmerkung: Diese Beispiele sind zwar nicht immer praxisbezogen, verdeutlichen aber in jedem Fall das System des Übens.

sich der Reihe nach auf und improvisiert mit jeweiligen ionischen Skala der I. Stufe.⁴⁵ Dabei sollte man auch darauf achten, beim Übergang zur nächsten Verbindung nicht abzubrechen und neu anzufangen, sondern lückenlos in die andere Skala überzugehen, es sollen ja schließlich Melodien entstehen. Die gleiche Übung kann man auch mit irgendwelchen anderen Akkordfolgen spielen, die man sich selbst zurechtlegt, oder man nimmt überhaupt einfache Jazzstandards als Grundlage.

Wichtig bei alledem ist, daß man möglichst *alles* in *allen* Tonarten übt, auch wenn manche ungünstig liegen oder als nutzlos erscheinen. Wenn man zum Beispiel ein Stück beherrscht, kann man ja mal ausprobieren, ob es einen Halbton höher auch so gut klappt . . . So entdeckt man Schwächen, aber auch durch Zufall neue Dinge innerhalb einer vielleicht unbekanntes Tonart, die aber interessant sind und die man auf andere Tonarten übertragen kann. Außerdem ist dies eine gute Übung für das Transponieren, was beim Begleiten von Sängern oder Sängerinnen sehr nützlich sein kann.

Das „Auschecken“ eines Stückes⁴⁶

Am Anfang ist man einfach noch nicht so bewandert, daß man über ein Stück sofort improvisieren kann. Man müßte sofort wissen, welche Skala anzuwenden ist, sie aus dem Gefühl heraus verwenden oder - wie es die Profis machen - nur nach dem Sound eines Akkords gehen. Profis können sich nämlich ihre Skalen selbst „zusammensuchen“, weil sie schon soviel geübt haben, daß ihnen alles in Fleisch und Blut übergegangen ist. Sie denken nicht mehr mit, sie spielen nur, was den besonderen Reiz von dieser Art Solospiel ausmacht. Es ist noch kein Meister vom Himmel gefallen, und so ist also zu Beginn empfehlenswert, sich Notizen zu machen, welche Skala man über welche Akkorde man verwenden will.

Zunächst einmal geht man das Stück in seiner harmonischen Struktur durch. Dabei sollte man sich immer vor Augen halten, was für eine Akkordverbindung man vor sich hat. (II-V-I, II-V, Dominanten-Beziehung, Mollkadenz, Subdominantmoll-Kadenz, usw.) Denn so versteht man den Zusammenhang und vereinfacht sich damit manche Überlegungen über die Skalentheorie.

Ratsam ist es auch, sich einmal die Akkorde und die zugehörigen Akkordzerlegungen (eventuell auch mit Nonen oder ähnlichem als Erweiterung) durchzuspielen, um das alles ein bißchen ins Gefühl zu bekommen. Sogar Bläser spielen manchmal beim Auschecken *Akkordarpeggi* zum selben Zweck. Schließlich geht man zu den Skalen über. Manchmal gibt es mehrere Möglichkeiten, dann entscheidet der persönliche Geschmack.

⁴⁵Diesen Trick empfahl Aaron Wonesch in Scheibbs.

⁴⁶„Auschecken“ zu lesen.

Autumn Leaves
(Les Feuilles Mortes)

Music by Joseph Kosma
English Lyric by Johnny Mercer

Beispiel 24: Der Jazz Standard Autumn Leaves⁴⁷

Hier ein konkretes Beispiel: Die Analyse von Autumn Leaves (Beispiel 24):

- *Cm7 F7 Bbmaj7* ist eine II-V-I-Verbindung, folglich nehmen wir die melodische Durtonleiter (ionische⁴⁸ Skala) auf Bb.
- *Ebmaj7* ist die IV. Stufe auf Bb, also kann man Bb ionisch weiterhin nehmen.
- Über *Bbmaj7* könnte man aber auch rein theoretisch F ionisch spielen, weil das Eb (das über *Bbmaj7* eine Avoid-Note ist) durch das E ersetzt wird.
- *Am7b5 D7 Gm* ist eine Mollkadenz. Eigentlich ist *Am7b5* die VII. Stufe von Bb (→ Bb ionisch) und *D7* ein mixolydischer Akkord (also G ionisch). *Gm* kann man als dorisch (→ F ionisch) oder als aeolisch (→ Bb ionisch) interpretieren, wobei ich selbst zu letzterem nicht rate, weil aeolische Skalen im Jazz eigentlich nicht verwendet werden, weil die 6. Note ein wenig wie eine Avoid-Note klingt.
- Man kann jedoch wiederum rein theoretisch aufgrund der gegebenen Mollkadenz über alle drei Akkorde eine ionische Skala in Bb spielen, wobei bei dem *D7*-Akkord in der Skala selbst kein F# enthalten ist, wodurch die Töne F und G mit Vorsicht zu genießen sind; das Bb stört nicht weiter, solange kein *D13*-Akkord als Begleitung gespielt wird.
- Im 3. Takt des vorletzten Systems befindet sich eine unvollständige II-V-I-Verbindung, also II-V-Verbindung *Gm7 C7*, zu der die ionischen Skala auf F paßt.
- Dann folgt eine II-V-I-Verbindung *Fm7 Bb7 Ebmaj7* (→ Eb ionisch), über *Ebmaj7* kann man aber auch die ionische Skala auf Bb spielen, wenn man den Akkord als IV. Stufe von Bb betrachtet.
- *Am7b5 D7#5 Gm* ist wieder eine Mollkadenz, wobei dem „Sorgenfall“ *D7#5* vorübergehend mit der melodischen Durtonleiter auf Bb abgeholfen sein soll, weil es in der melodischen Durskala keinen Septakkord mit erhöhter Quint oder erniedrigter Sext gibt.
- Wenn man den *G7*-Akkord am Schluß spielen will, so ist das ein mixolydischer Modus, folglich muß man sich der ionischen Skala auf C bedienen.

Wie man sieht, könnte man über nahezu allen Akkorden die ionische Skala in Bb verwenden. Dies wäre meiner Meinung nach aber unbefriedigend, weil so keine Abwechslung vorhanden wäre und man schnell aus der Form käme. Außerdem ist es für den Solisten langweilig, immer dieselbe Skala zu benutzen. Man wiederholt sich leicht.

⁴⁷The New Real Book, Band 1, S.12.

⁴⁸Der Begriff „ionische Skala“ ist hier gleichbedeutend mit melodische Durskala.

c) Die melodische Molltonleiter und ihre Modi

Eine besonders im modernen Jazz häufig eingesetzte Skala ist die *melodische Molltonleiter*. In der allgemeinen Musiktheorie wird bei einer melodischen Molltonleiter zwischen Auf- und Abwärtsbewegung differenziert: Beim Hinaufspielen sind sechste und siebte Stufe erhöht, hinunter beide erniedrigt, was zu einer *natürlichen*, also aeolischen Molltonleiter führt. In diesem Zusammenhang und im Jazz allgemein ist aber damit die Skala in Beispiel 25 gemeint.



Beispiel 25: Melodische Molltonleiter in C

Analog zur melodischen Durkskala gibt es auch hier wieder sieben Modi, die ich hier (auch wieder mit den gebräuchlichsten Akkorden versehen) auflisten möchte. Das Charakteristische im Gegensatz zur Durkskala ist, daß der „Sound“ jedes einzelnen Modus jedem anderen sehr

1.Modus	melodisch moll	Cmmaj7 Cm6
2.Modus	dorisch b2	Dm7b9 D7susb9 Ebmaj/D
3.Modus	lydisch übermäßig	Ebmaj7#5#11 G/Eb, F/Eb
4.Modus	lydisch dominant	F7#11 G/F
5.Modus	mixolydisch b6	G7b13 G7#5
6.Modus	lokrisch #2	Am7b5
7.Modus	alteriert	Balt., B7#9b13, G/B

Beispiel 26: Die Modi der melodischen Mollskala⁴⁹

ähnlich ist. Eine ionische Skala klingt jedoch einer phrygischen überhaupt nicht ähnlich. Warum das so ist, kann ich nicht erklären, vielleicht, weil die melodische Durtonleiter Teil unseres Hörbewußtseins ist, und wir sie somit gewohnt sind. Die Folge dieser oben genannten Ähnlichkeit ist, daß es keine *Avoid-Notes* gibt. Nun werden auch die Vorteile des Grundton-unabhängigen Übens, das ich im vorigen Teil vorgestellt habe, klar: Der Sound ist so ähnlich, daß es ein Unsinn wäre, zwischen allen Modi zu unterscheiden.

Zum Üben dieser Skala gelten dieselben Regeln wie bei der melodischen Durkskala, nur daß man sie nicht auf dieselben Akkordverbindungen bezogen üben kann wie die melodische Durkskala; für die melodische Molltonleiter gibt es wieder eigene Kadenz, die ich weiter unten beschreiben werde.

Dem aufmerksamen Leser ist sicherlich aufgefallen, daß man über einen *halbverminderten Akkord* (in unserem Fall *Am7b5*, 6. Modus) sowohl eine lokrische als auch eine lokrische #2⁵⁰ Skala verwenden kann. In der Praxis klingt der zweite Ton einer lokrischen Tonleiter etwas zu „langweilig“,

der einer lokrischen #2 etwas zu scharf; wiederum muß der Geschmack des Spielers entscheiden.

Die *alterierte Skala* heißt deswegen so, weil es zwei Nonen (b9 und #9) und zwei Quinten (b5 und #5)⁵¹ gibt; auch der davon abgeleitete Akkordtyp *alt.* (alteriert) ergibt sich daraus.

⁴⁹Teilweise übernommen aus Roidinger, Jazz Improvisation & Pentatonic, S. 12f.

⁵⁰Aus softwarebedingten Gründen ist das Zeichen „#“ hier als Auflösungszeichen zu lesen.

⁵¹Oft auch als #11 und b13 bezeichnet.

Kadenzen, in denen die melodische Mollskala vorkommt

Kadenzen von der Art einer II-V-I-Verbindung, die ihr Tonmaterial einer einzigen Skala entnehmen, gibt es im Bereich der melodischen Mollskala nicht. Allerdings existieren Kadenzen, in denen melodische Mollskalen aufgrund der Akkorde, die sie enthalten, vorkommen. Diese sollte man üben, genauso wie die II-V-I-Verbindungen.

Eine Mollkadenz in C baut sich folgendermaßen auf:

II^{m7b5}	V^{7b9}	I^{m6} (oder I^{mmaj7})
z.B. <i>Dm7b5</i>	<i>G7b9</i>	<i>Cm6, Cmmaj7</i>

Hier die Skalen:

- Über *Dm7b5* kann man eine ionische Skala in Eb oder eine melodische Molltonleiter in F verwenden (vergl. oben, halbverminderter Akkord).
- Über *G7b9* gibt es vorläufig noch keine Skala, aber wenn man statt diesem Akkord einen *Galt.* spielt (siehe *Tongeschlechtskreuzung*, Kapitel Funktionsharmonik, Seite 9), kann man mit einer alterierten Skala darübergelien.
- *Cm6* oder *Cmmaj7* führt zu C melodisch moll.

Der alterierte Akkord kommt häufig als Dominante auf einen Mollakkord vor. Wenn man nun *Galt.* (eine durchaus realistische Tonart) betrachtet, erkennt man die Wichtigkeit des Tonart-unabhängigen Übens (siehe vorheriger Teil), denn wer würde schon freiwillig eine melodische Molltonleiter in Ab üben, wüßte er nicht, daß dies durchaus sehr nützlich sein kann.

Eine ebenfalls häufige Kadenz (hier in F) ist die folgende⁵²:

bVI⁷	V^{7#9b13}	I^{m7} (oder I^{m6})
z.B. <i>Db7 (Db7#11)</i>	<i>C7#9b13</i>	<i>Fm6</i>

Die möglichen Skalen:

- *Db7* wäre eigentlich mixolydisch. In Anbetracht der Avoid-Note (Gb) aber würde jeder Improvisator hier eine lydiseh dominante Tonleiter verwenden, die statt dem Gb ein G enthält (→ Ab melodisch moll). Korrekterweise müßte der Akkord also *Db7#11* heißen, was leider in der Praxis nicht immer der Fall ist.
- Über *C7#9* kann man wieder die alterierte Skala benutzen (→ Db melodisch moll)
- *Fm6* bestimmt eine dorische Skala (→ Eb ioniseh) oder besser eine melodische Molltonleiter (→ F melodisch moll)

Auch diese Beispiele zeigen wieder die Notwendigkeit des Tonart-unabhängigen Übens.

⁵²Für diese Kadenz gibt es keinen einheitlichen Namen. *Db7* ist harmoniseh gesehen eine Tritonussubstitution von *Gm7b5*, was auf eine Mollkadenz hinausläuft.

Übungsvorschlag

Die bei der melodischen Durskala angebotenen Übungsvorschläge lassen sich natürlich auf die melodische Mollskala übertragen, ich möchte nur noch solche bringen, die sich aufgrund der Charakteristik der Skala selbst ergeben.

In C melodisch moll ergibt sich aufgrund der Terzenschichtung innerhalb der Skala der Vierklang *eb g b d* (Beispiel 27).



Beispiel 27: Der übermäßige Majorseptakkord

Die entstehende Mischung aus der Sept *eb-d*, der kleinen Sext *eb-b*, der Quint *g-d*, den großen Terzen *eb-g* und *b-d* und der kleinen Terz *g-b* klingt ein wenig dissonant, aber interessant, weil sie irgendwie ein schwebendes Gefühl erzeugt. Und es ist der Sound dieses Vierklanges, der im Grunde den Sound aller Modi der melodischen Molltonleiter bestimmt.

Wenn man nun einen alterierten Akkord sieht, gerät man leicht in Panik, weil man nicht schnell genug die zugehörige melodische Molltonleiter findet. An dem oben beschriebenen Vierklang kann man sich gut „anhalten“ und ihn in Linien einbauen. Beispiel 28 zeigt solche und andere Patterns, auch über ganze Akkordverbindungen, die häufig vorkommen.

Beispiel 28: Patterns⁵³ über alterierte Akkorde in Akkordverbindungen

⁵³ *pattern* (engl. Muster, Schema, Struktur) bedeutet in der Musik oft eine Melodiefolge oder ein Begleitschema.

Der alterierte Akkord besitzt auch die Eigenheit, daß die akkordeigenen Töne zwei Durdreiklänge und gleichzeitig zwei Durseptakkorde bilden (Beispiel 29).⁵⁴

Beispiel 29: „Innere“ Akkorde der alterierten Skala und deren Anwendung

Neben *Ab*, *Gb*, *Ab7* und *Gb7* enthält die alterierte Skala in C natürlich noch viele andere „innere“ Akkorde, wie zum Beispiel *Dbm*, *Cm7b5*, *Ebm7b5*, *C7+*, *E+*, *Ab7+*, usw. Durch das Üben von Drei- oder Vierklangzerlegungen bekommt man das Tonmaterial gut in die Finger und kann das Geübte bis zu einem gewissen Grade auch beim Improvisieren einsetzen.

⁵⁴Anmerkung: Manchmal wird ein alterierter Akkord auch als Polychord (**Fehler!** oder **Fehler!**) geschrieben. Es existiert außerdem eine Spielweise des Voicings, bei der links Terz und Sept, rechts ein Dreiklang gespielt wird. Den Dreiklang nennt man *Upper Structure*.

3. Phrasierung

Im Jazz wird ein Ton am Klavier anders gespielt als beispielsweise in der Klassik, er wird anders phrasiert. Die Tasten werden in der Jazzmusik im allgemeinen *härter* angeschlagen. Zudem ist die rhythmische Auffassung verschieden zu der der Klassik.

Es gibt verschiedene Jazzrhythmen, z.B. **Swing** und **Ballad**, **Latin**, **Bossa Nova**, **Jazz Waltz**, **Straight Waltz**, **Bebop**, **Funk** und **Rock**.

a) Swing

Swing, *Ballad* und *Bebop* sind eng verwandt: *Triolischer 4/4-Takt*, Betonung auf **Zwei** und **Vier**. Triolisch bedeutet, daß ein Schlag in drei Einheiten geteilt wird. Meistens werden aber nur die erste und die letzte angespielt und es entsteht ein Rhythmus, der ähnlich einem punktierten ist, aber eben nicht vier- sondern dreiteilig ist. Notiert wird das Triolenfeeling folgen-

dermaßen: $\text{♩} = \overset{3}{\text{♩}} \overset{7}{\text{♩}}$ ⁵⁵ Es soll bedeuten, daß alle als Achtel notierten Noten, die nicht auf die Schläge Eins, Zwei, Drei oder Vier kommen, als letztes Triolenachtel gespielt werden. In der Praxis gibt es Spielweisen, die diese letzte Triolenachtel etwas früher oder etwas später als es die mathematische Genauigkeit verlangen würde gespielt werden. Beispiel 30 zeigt einen Swingrhythmus, den man fast immer auf dem Becken des Schlagzeugs hört, in drei verschiedenen Notationsarten: Erstere ist üblich, die anderen beiden werden fast nie verwendet und sind hier nur zum besseren Verständnis aufgeführt.

Beispiel 30: Ein Swingrhythmus in verschiedenen Notationsarten

Basierend auf der triolischen Teilung des Swings gibt es viele verschiedene rhythmische Strukturen, und es ist gang und gäbe, diese zu mischen, wie es Beispiel 31 zeigt.

Einfaches Beispiel für eine Vermischung

Beispiel 31: Rhythmische Strukturen im Swing und deren Vermischung in der Praxis

Nun aber zur **Akzentuierung**: Die starken Taktteile sind 2 und 4, und sie werden auch betont. Aber wirklich rhythmisch interessant - und ein Ziel des Solos ist nun einmal rhythmische Betätigung - wird es erst, wenn auf anderen Zählzeiten Akzente gesetzt werden, also auf 1+,

⁵⁵Falls als Rhythmus *Swing*, *Bebop* oder *Jazz Waltz* angegeben ist, wird der obige Ausdruck weggelassen.

2+, 3+ oder 4+. Allerdings heißt das nicht, daß ein Jazzler die ganze Zeit nur Akzente setzt; zuviel des Guten ist zuviel. Hier ein paar Leitlinien für das Setzen von Akzenten und der Phrasierung von einzelnen Tönen:

- **Einzelne Achtel** auf der letzten Trioleneinheit (wie in der ersten Zeile im zweiten Takt von Beispiel 31) werden betont und ganz kurz oder ganz lang gespielt, außer wenn sie als „Auftaktnote“ (wie in der letzten Zeile) ganz am Anfang einer Phrase gedacht sind.
- Bei **durchgehenden Achtel** wird mitunter auch jedes zweite mit einem Akzent versehen. Dies ist aber technisch sehr anspruchsvoll und erfordert sehr viel Konzentration und Erfahrung.
- **Vierteltriolen** werden im allgemeinen sehr breit gespielt.

Aber dies sind keine festen Regeln, sondern Dinge, die ich selbst durch jahrelanges Hören und Spielen beobachtet habe. Man braucht einfach Gefühl für den Rhythmus. Wenn man viel Jazz hört, kommt die Phrasierung mit der Zeit von selbst.

Neben diesen einfacheren Strukturen gibt es noch eine Reihe anderer, von denen ich ein paar auflisten will. Zum größten Teil sind es Verzierungen.

Beispiel 32: Erweiterte rhythmische Strukturen im Swing⁵⁶

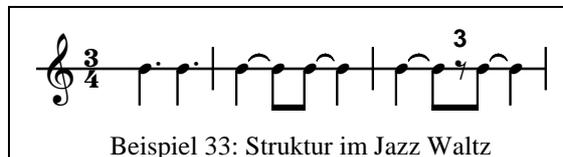
- (1) Hier werden vier Noten, die gleich lang sind, über drei Einheiten gespielt. Doch schon bei einem Tempo ab ca. 100 Viertel pro Minute sind die Sechzehntel schon so schnell, daß es kaum auffällt.
- (2) Auf die letzte der drei Trioleneinheiten werden zwei Noten gespielt.
- (3) Wörtlich: *Gleiten zur Note von einer kürzeren Distanz von unten her*, also ein paar Vorschlagnoten, die nicht sehr weit von der Hauptnote entfernt sind.
- (4) Hier dasselbe wie bei (3), nur daß man sich der Note von einer größeren Distanz nähert.
- (5) Die Hauptnote wird kurz angespielt, dann „fällt“ sie hinunter, entweder nur ein wenig
- (6) oder tiefer.
- (7) Eine Art Triller mit der Note darüber.

⁵⁶(3)-(8) aus The New Real Book (Band 1), S. v.

(8) Eine Verzierung direkt auf der Hauptnote.

Alle triolischen Rhythmen wie Ballad (langsamer Swing, am Schlagzeug meist mit Besen statt mit Sticks gespielt), Bebop (im Grunde Swing, nur schneller), Jazz Waltz (ein 3/4-Takt mit einer triolischen Teilung) oder gewisse Funkrhythmen gehen auf die Phrasierung im Swing zurück. **Paul Desmond**, der Saxophonist von **Dave Brubeck** führte auch den triolischen 5/4-Takt mit dem immergrünen Schlüsselstück *Take Five* ein, und es swingt tatsächlich!

Im *Jazz Waltz* ist auch die nebenstehende rhythmische Struktur sehr interessant (zum besseren Verständnis auf drei Arten notiert): Sie ist deshalb sehr wirkungsvoll, weil der Dreiertakt eine Zweiteilung erfährt, die fast symmetrisch ist.



Beispiel 33: Struktur im Jazz Waltz

Akzente bekommen noch mehr Wirkung, wenn die Begleitung des Solisten (also beim Pianisten zunächst einmal die linke Hand, die im einfachsten Fall die Akkorde mitspielt, aber auch Baß, Schlagzeug, Gitarre usw.) diese Akzente mitspielt. In einer gut zusammengespielten Band funktioniert es aber auch nur selten. Ein Trick ist die mehrmalige Wiederholung von rhythmischen Patterns, welche die ganze Band dazu inspiriert, diesen einen Rhythmus mitzuspielen.

b) Das Wesen der Ghost-Note

Eine *Ghost-Note* (oder auch *dead note*) ist eine Note, die ganz schwach gespielt wird, manchmal nur angedeutet. Das Tolle daran ist, daß man sie deswegen hört, weil sie eigentlich *gar nicht* da ist. Ich selbst lernte sie in einem Schlagzeugkurs⁵⁷ bei Paradiddle-Übungen kennen. Hier ein Auszug aus dem Übungsmaterial:

Erklärung: R = Rechts, L = Links, eingeklammerte Note = Ghost-Note

Beispiel 34: Paradiddle-Rhythmen mit Ghost-Notes

Die Ghost-Note wird hier jeweils mit der linken Hand ganz leicht gespielt, wobei die rechte immer einen Akzent setzt. Diese Rhythmen sind übrigens eine sehr gute Übung, und man kann sie auch praktisch auf dem Klavier einsetzen.

Aber zurück zur Verwendung der Ghost-Note im Swingrhythmus: Sie wird sehr oft als Vorschlag eingesetzt, aber auch als Füllnote. Ohne diese Füll- oder Vorschlag-

Beispiel 35: Die Ghost-Note in Phrasen im Swing

⁵⁷In diesem Rahmen möchte ich mich bei Josef Sperl, dem Schlagzeuglehrer der Musikschule Schärding, für diesen kurzen, aber doch lehrreichen Unterricht bedanken.

noten wäre der musikalische Hauptgedanke aber nicht gestört. Sie wird ganz leise und ohne Akzent gesetzt, fast nur angedeutet. Es ist auch nicht von besonders großer Bedeutung, welcher Ton gespielt wird. Wichtiger ist eher, wie groß die Entfernung zu den anderen Noten ist. Denn der Ton klingt nur ganz kurz, und die Tonhöhe ist kaum hörbar. Beispiel 35 zeigt Phrasen, in denen die Ghost-Note Verwendung findet.

c) *Double Time und double feeling*

Bei langsamen Stücken bedient man sich oft beim Solo eines Kunstgriffes, der *Double Time*. Sie bedeutet, daß doppelt so schnell gespielt wird, allerdings auch nur doppelt so schnell „gefühl“. Denn ein Chorus in *Double Time* dauert zeitlich gesehen genauso lange wie ein Chorus in *original time*, deshalb auch die Bezeichnung *double feeling*.

Besonders reizvoll ist die *Double Time* bei Stücken im Swingrhythmus. Während vorher alle im Achteltriolenfeeling spielen, sind im *double feeling* alle Achtel gerade, dafür die Sechzehntel triolisch. Der Baß, der im *original feeling* einen Walkingbaß auf Viertel spielt, muß nun im Prinzip doppelt so viele Noten wie vorher spielen, also einen Walkingbaß auf Achtelbasis.

Der Übergang auf Double Time

- Eine Möglichkeit ist, daß die Mitglieder einer Band vereinbaren, an einer bestimmten Stelle umzusteigen. Dann spielt fast immer der Schlagzeuger einen oder zwei Takte vor dieser Stelle ein Fill-In, das bereits gerade Achtel enthält (wie in Beispiel 36).

Beispiel 36: Möglicher Schlagzeugrhythmus beim Übergang auf Double Time

- Eine andere Möglichkeit ist ein *allmählicher* Übergang. Der Solist, der gerade improvisiert, steigt langsam auf die *Double Time* um, indem er einen Rhythmus auf Sechzehnteltriolen-Basis spielt, während alle anderen Musiker der Band noch den langsamen Swingrhythmus spielen. Dann reagiert der Schlagzeuger auf den Solisten, steigt ebenfalls um, und der Bassist folgt ihm mit allen übrigen.
- Die letzten Takte eines Stückes sind ein *Break*, d.h. der Solist spielt alleine ein Fill-In, das bereits im *double feeling* ist.

Manche Bands beherrschen diesen Umstieg zur *Double Time* und natürlich auch die Rückführung zur *original time* bis zur Vollendung und können auf Kommando hin- und herwechseln. Die *Double Time* ist sehr effektiv, musikalisch sehr spannend, und sie äußert sich aufgrund des schnellen Tempos ungemein vital.

d) Salsa und Latin-Jazz

Lateinamerika ist ein riesiger Kontinent und hat daher die unterschiedlichsten Musikformen hervorgebracht. Die wichtigsten davon sind *Calypso* (Trinidad), *Reggae* (Jamaika), *Bossa Nova* und *Samba* (Brasilien), *Tango* (Argentinien) und *Merengue* (Dominikanische Republik).⁵⁸ *Latin* ist der Sammelbegriff für diese Musik und *Salsa* bedeutet soviel wie „scharf gewürzt“, es ist das Element, daß die Musik ausmacht, so wie das Element Swing den traditionellen Jazz bestimmt.⁵⁹ Latin und Jazz haben sich gegenseitig beeinflusst, *Latin-Jazz* ist die daraus entstandene Mischung.

Die Grundlage der *Salsa-Musik* ist die *afro-kubanische* Musik. Diese ist wiederum eine Mischung des Rhythmus und des Gesangs Afrikas und der Melodik, Harmonik und der Lied- und Tanzformen der in Kuba lebenden Spanier. Lateinamerikanische Musik ist Popular- und somit in der Hauptsache Tanzmusik.

Ein Charakteristikum des Latin ist die Bindung an einen ganz besonderen Rhythmus, die *Son Clave* oder nur *Clave*. Beispiel 37 zeigt die 3 & 2 Clave, die 2 & 3 Clave und die seltener vorkommende Rumba-Clave.

Melodien im Salsa binden sich immer mehr oder weniger an einen der drei Clave-Rhythmen, wie Beispiel 38 zeigt.

3 & 2 Clave

umgekehrte oder 2 & 3 Clave

afrikanische oder »Rumba-Clave«

Beispiel 37: Verschiedene Clave-Rhythmen⁵⁸

Clave

Beispiel 38: Melodie, die sich an die 3 & 2 Clave bindet

Ein *Montuno* ist ein Rhythmus, der vorwiegend aus off-beat-Noten besteht (also Schlägen auf „und“). Nur die ersten beiden Schläge fallen genau auf den Beat. Montunos sind meist zwei Takte lang, können aber auch vier oder acht Takte lang andauern. Das nebenstehende Beispiel zeigt einen zweitaktigen Montuno. Sie können verändert werden. Eine solche Veränderung unterbricht aber den Groove, der für den Latin ungeheuer wichtig ist, weil er ja hauptsächlich Tanzmusik ist.

Cm7 F7

1 2 + + + + + +

Beispiel 39: Ein zweitaktiger Montuno

Die Harmoniefolgen der Salsa-Musik sind sehr einfach, meistens II-V-Verbindungen wie in Beispiel 39.

⁵⁸Levine, Das Jazz Piano Buch, S. 189.

⁵⁹Ziegenrücker/Wicke, Sach-Lexikon Populärmusik, S. 337.

Beispiel 40: Baßfigur im Salsa mit Pianobegleitung⁶⁰

In einer Latin-Band übernimmt jedes Instrument eine Rhythmusrolle. Alle Rhythmen zusammen kann man mit Puzzleteilen vergleichen, sie passen ineinander. So zum Beispiel die Baßfigur in Beispiel 40, auch *Tumbao* genannt.⁶¹ Und hier sieht man schon, wie anspruchsvoll diese Art von Musik ist (vorausgesetzt man probiert dieses Notenbeispiel einmal zu spielen).

Häufig kommen auch Vierteltriolen vor, zum Beispiel beim Solo oder auch bei Riffs, welche die ganze Band mitspielt. Sie bringen zwar den Groove etwas durcheinander, wirken dafür aber um so besser. Salsa-Pianisten, wie z.B. Michael Camilo, spielen während des Solos meistens in Oktaven und sehr rhythmusbetont.⁶¹

Beispiel 41: Typisches Solofragment mit Vierteltriolen⁶¹

e) Bossa Nova

Diese Musik entstand Ende der 50er Jahre durch eine Mischung der Harmonie und Melodik des Cool Jazz und dem Rhythmus der lateinamerikanischen Musik. Paradenstücke sind *The Girl From Ipanema*, *Desafinado* oder *One Note Samba*. Die Bossa Nova (zu deutsch soviel wie „neue Masche“) hängt wie alle Latin-Rhythmen an einem bestimmten Clave-Rhythmus (siehe nebenstehendes Beispiel). Allerdings spürt man diese Anlehnung an die Clave bei der Bossa Nova nicht mehr sehr stark. Beispiel 43 zeigt den Anfang des Ipanema Girls mit einer typischen Baß- und Klavierbegleitung.

Beispiel 42: Clave-Rhythmus in der Bossa Nova

⁶⁰Levine, Das Jazz Piano Buch, S. 196.

⁶¹Levine, Das Jazz Piano Buch, S. 198.

The Girl From Ipanema Music by
Antonio Carlos Jobim

Intro

Beispiel 43: *The Girl From Ipanema*⁶²

Die meisten Jazzpianisten spielen ihre Improvisationen über Bossa Novas im gleichen Stil wie im Swing, nur eben nicht triolisch phrasiert, sondern gerade.

f) Der gerade Dreivierteltakt

Im Gegensatz zum *Jazz-Waltz* ist dieser Takt gerade und wird deshalb auch *Straight Waltz* genannt. Der Reiz liegt daran, daß die Schwerpunkte zwischen 1 - 2 - 3 und 1 - 2+ hin- und herschwanken können. Dies rührt vom afrikanischen 12/8-Takt her, den man entweder in vier oder in drei gleiche Teile teilen kann.

Beispiel 44: Drei- und Zweiteilung im Straight Waltz

Nun zwei Beispiele für einen solchen Rhythmus: *Afro Blue* (Beispiel 45) und *La Fiesta* (Beispiel 46).

⁶²Akkordsymbole dem Hören nach, Baß- und Klavierbegleitung in Eigenregie, Melodie transkribiert.

Afro Blue By Mongo Santamaria

Beispiel 45: *Afro Blue* als Beispiel für einen geraden Dreivierteltakt⁶³

Bei *Afro Blue* ist die Teilung des Dreivierteltaktes in drei und zwei Teile besonders schön ersichtlich.

LA FIESTA
Chick Corea

Beispiel 46: *La Fiesta* als Beispiel für einen geraden Dreivierteltakt⁶⁴

⁶³Aus einem Manuskript, das ich im Rahmen eines Ensemblespiels verwendete.

⁶⁴Aus Chick Corea Collection, S. 95 ff.

Neben den spanischen Elementen wie den Sechzehntel- und Achteltriolen (die eigentlich Verzierungen sind) finden sich auch hier wieder interessante rhythmische Strukturen:



Hier wieder kleine Regeln zur Phrasierung solcher Strukturen:

- Bei einer **Zweiteilung** (wie bei den beiden ersten Rhythmen) werden die Töne breit und mit Akzent gespielt, um den quasi neuen Rhythmus hervorzuheben.
- Bei Rhythmen wie den drei letzteren werden die **Viertel-Achtel-Verbindungen** ähnlich gespielt, wie im Swing aufeinanderfolgende Achtel phrasiert werden. Dadurch fühlt man den Rhythmus anders, und ein Gefühl des „Abhebens“ kommt auf.

g) Funk

Funk - ein Wort, das Jazzer sehr häufig in den Mund nehmen, obwohl jeder eine andere Vorstellung hat, was es bedeutet. Ursprünglich bedeutet Funk im Slang der schwarzen Ghettos „Furcht“ und „Angst“.

Auf den Hard Bop bezogen bedeutet *funky* soviel wie „bluesy“, denn die Elemente des alten Blues kommen wieder zum Ausdruck. Als Funk oder auch *Soul Jazz* gelten auch Stücke, die „gospel-flavoured“ sind, also Elemente der Gospel-Musik aufweisen. Hauptvertreter dieses Funk sind **Horace Silver** und „**Cannonball**“ **Adderley**. Seit den 70er Jahren heißt funky in bezug auf die populäre afroamerikanische Musik simpel „heißer Rhythmus“.⁶⁵ Im Funk *swingt* es nicht mehr, es *groovt*. Auch bei **Herbie Hancock** und **Chick Corea** stößt man auf *Funkyness*.

Zudem gibt es dann noch den *Rhythmus* „Funk“: Gerade, manchmal auf triolische Sechzehntel und ein wenig vom Rock bzw. der Fusion-Musik beeinflusst. Im Funk findet die Spielweise der *Ghost* bzw. *dead notes* wieder Eingang. Hier ein Beispiel eines Groove von Chick Corea; er spielt ihn allerdings nicht auf einem akustischen Klavier, sondern auf einem *electric piano*, denn seit den 70er Jahren wird elektronische Musik immer populärer.

Beispiel 47: Groove aus Chick Coreas *Space Circus, Part II*⁶⁶

⁶⁵Reclams Jazzführer, S. 385.

⁶⁶Transkribiert von der CD „return to forever / featuring chick corea / hymn of the seventh galaxy“, PolyGram Records Inc., 1991.

In einem Stück mit Funkrhythmus spielt man gerade. Elemente des Latin bzw. Latin-Jazz, des Swing (bei triolischen Rhythmen) und überhaupt von allen möglichen Richtungen fließen mit ein. Hier noch ein Beispiel eines von mir erdachten Fragment eines Solos über eine modale Form.

Em7

Beispiel 48: Soloteil im Funkrhythmus

h) Rock

Der Rhythmus *Rock* kommt von der *Rockmusik*. Im Jazz hat er gewisse Ähnlichkeit mit Funk, allerdings ist der Rhythmus nicht so dicht. Während ein Funk voll mit Synkopen, vorgezogenen Noten und dergleichen ist, stößt man im Rock wieder auf viel einfachere Strukturen. Hier zwei Schlagzeug-Patterns, die diese Einfachheit verdeutlichen.

Hi-Hat

Snare

Bass Drum

Beispiel 49: Schlagzeugrhythmen des Rock

Auch die Rhythmik bei Improvisationen ist dementsprechend einfacher. Sie ist vom Stil her dem Funk sehr ähnlich, rhythmisch aber dem Rock angepaßt.

4. Der Aufbau eines Solos

Ein Solo - also der Zeitraum in dem ein Jazzmusiker improvisiert - sollte einen bestimmten Aufbau besitzen. Es sollte einen Anfang und einen Schluß haben, und es sollte sich von Anfang an bis kurz vor Ende steigern. Natürlich bestätigen Ausnahmen die Regel, aber dies ist eine allgemeine Richtlinie.

a) Der Anfang

Es gibt verschiedene Situationen, in denen man ein Solo beginnen muß. Ich möchte nun einige Tips geben, wie man sich in den jeweiligen „Lebenslagen“ meiner Meinung nach verhalten soll (Meine Meinung ist übrigens von den Referenten in Scheibbs stark beeinflusst).

- Man spielt das Solo allein als *Intro* zu einem Stück; dann sollte man so anfangen, daß die Zuhörer wissen, daß dies der Anfang des Stückes ist. Es ist sehr wichtig, bestimmt zu beginnen. Wenn man allein anfängt, spielt man auch oft ohne Tempo, also *rubato*. Es gibt viele Arten anzufangen, einige davon zeigt Beispiel 50: Eventuell mit einem einleitenden Voicing (1), einer starken Melodie (2) oder einem fesselnden Groove (3).

Beispiel 50: Mögliche Anfänge eines Solo, das man allein als Intro spielt⁶⁷

- Vor dem Thema wird ein „leerer“ Chorus ohne Thema gespielt, und der Bandleader sagt, man solle schon mal ein bißchen darüber solieren. In diesem Fall sollte man nicht viele Noten spielen, eher im Hintergrund bleiben, vielleicht die Melodie des Themas ein bißchen mit einbeziehen oder Akkordeinwürfe machen.
- Man hat das erste Solo nach dem Thema: Ruhig anfangen und so tun, als ob man noch 50 Chorusse spielen müßte. Eine Anlehnung an das Thema am Anfang ist immer gut, allerdings sollte man das nicht zu lange praktizieren. Wenn die letzten Takte des Themas ein *Solo-Break*⁶⁸ sind, also eine Stelle, an der alle anderen Instrumente schweigen, muß man ein sogenanntes *Pick-up* spielen. Ein solches *Pick-up* besteht meistens aus schnellen No-

⁶⁷Auf Akkordsymbole wurde hier verzichtet, da sich die einzelnen Patterns auf keine konkreten Stücke beziehen.

⁶⁸*Break* (engl. Pause) heißt, daß alle Instrumente schweigen bis auf die Instrumente, welche die Melodie des Themas spielen oder in Fall eines *Solo-Breaks* eine Melodie als Einleitung zum Solo improvisieren.

ten, die einen leicht dazu verführen, im ersten Chorus schon viel zu viel zu spielen. Eine gute Möglichkeit ist es, auf die Eins nach dem Break (wo alle anderen Instrumente wieder einsteigen) eine Pause zu machen und danach erst einmal mit langen, aber kräftigen Noten weiterzuspielen. Pick-ups spielt man auch oft in double feeling, trotzdem setzt man dann im original feeling langsam fort.

- Man hat das erste Solo nach dem Thema, hat aber das Thema selbst schon vorher gespielt. Hier ist es empfehlenswert, sich *allmählich* vom Thema zu entfernen und ins Improvisieren überzugehen.
- Ein anderer Musiker beendet gerade sein Solo und gibt weiter. Wenn dieser vorhergehende Solist auf einem bestimmten Ton aufhört, ist es sehr effektiv, diesen Ton aufzunehmen und eventuell mit ihm rhythmisch herumzuspielen, dann ein oder zwei Töne mehr dazunehmen, um dann voll einzusteigen. Ansonsten ist es wichtig, daß die Dynamik wieder heruntergeht. Es ist zwar möglich, aber sehr schwierig, auf demselben Level weiterzumachen, auf dem der letzte Solist aufgehört hat, und sich dann noch zu steigern. Wenn alle anderen mitmachen und dynamisch zurückgehen, kann es ein tolles Gefühl sein, plötzlich wieder bei „Null“ anzufangen.
- Wenn man während des Improvisierens bemerkt, daß man an einer bestimmten Stelle immer wieder dasselbe spielt, ist es ratsam, sich die Stelle einmal im Übungskammerchen extra vorzunehmen und sich verschiedene Linien zurechtlegen.

b) Zwischen Anfang und Ende

Es kommt immer darauf an, wie lange ein Solo dauern soll. Wenn man beispielsweise eine Sängerin in einer Rhythmusgruppe begleitet, „darf“ man oft nur zwei A-Teile lang improvisieren, also etwa 16 Takte. Sich in solch einer kurzen Zeit auszudrücken, kann hart sein. Im allgemeinen hat man aber freie Wahl und kann sein Solo theoretisch beliebig lang ausdehnen, zumindest solange die Begleiter nicht ermüden. Allerdings kann ein gut aufgebautes, spannendes Solo über 32 Takte besser sein als eines über sechs Choruse, das sich überhaupt nicht steigert. Hier wieder einige Tips:

- Natürlich kann es innerhalb des Solos Hoch- und Tiefpunkte geben, aber im allgemeinen ist eine langsame Steigerung von Anfang bis Ende gefragt.
- Man sollte nicht zu lange Passagen spielen, auch (Kunst)pausen können sehr effektiv sein. Ein guter Trick ist es, leise *mitsingen*. Sehr viele Jazzmusiker tun das, und man bräuchte sich eigentlich nicht dafür zu schämen. Es ist sicherlich eine Gewöhnungssache, für die man viel Geduld braucht, die ich selbst nicht besitze. Tatsache aber ist, daß durch das Mitsingen automatisch Pausen entstehen, daß man sich mit der Steigerung generell leichter tut und daß man (angeblich) viel natürlichere Melodien spielt. Ein Nachteil könnte vielleicht sein, daß man Dinge wie Triller, ganz schnelle Noten oder Verzierungen nicht gut mitsingen kann. Allerdings verleitet das auch nicht dazu, gehäuft zu schnelle Noten zu spielen, die vielleicht für das Publikum auf die Dauer zu uninteressant und für einen selbst unbefriedigend wären.
- Vom Notenmaterial her sollte man keine Grundtöne als hervorstechende Noten benutzen, also nicht z.B. bei jedem Akkordwechsel gleich am Anfang den Grundton spielen. Allerdings sollte man auch nicht immer zwischen *Guidetones* (Terz und Sept) hin- und her-

pendeln. Ich habe gehört, daß Bläser automatisch viel melodioser spielen als Pianisten. Man sollte sich also wirklich bemühen, Melodien zu spielen. Wenn einem gerade nichts einfällt ist es oft besser, eine kurze Pause einzulegen, anstatt verlegen mit Akkordtönen herumzuklimpern.

- Starke Akzente wirken besser, wenn man entweder den jeweiligen Ton oktaviert oder mit der linken Hand in einem Voicing mitspielt. Wie schon im vorhergehenden Kapitel erwähnt, kann man auch eine rhythmische Phrase mehrmals wiederholen, um die anderen Instrumentalisten zum Mitspielen anzuregen.
- Bei einem *Call and response-Solo* spielen immer zwei Musiker miteinander. Der eine „fragt“ etwas, der andere „antwortet“ darauf; die Charaktere können natürlich wechseln. Wenn man fragt, sollte man erstens nicht zu lange Patterns spielen (z.B. nur einen Takt lang) und zweitens mit leichteren Sachen anfangen. Wenn man antwortet, spielt man im allgemeinen das Pattern einfach nach, was ein gutes Gehör erfordert oder - von der anderen Seite her gesehen - ein gutes Hörtraining ist. Wenn man gewisse Töne nicht genau hört, versucht man, wenigstens die musikalische *Idee* umzusetzen, das heißt, beispielsweise denselben Rhythmus zu spielen oder Auf- und Abwärtsbewegungen zu berücksichtigen. Das Nachspielen wirkt besser, wenn man nicht die gleiche Lage benützt wie der „Vorbeter“, also ein bis zwei Oktaven höher oder auch tiefer. Neben dem Vor- und Nachspielen können aber auch miteinander musikalische Ideen ausgelebt werden, z.B. die mehrmalige Wiederholung eines Patterns miteinander oder die gemeinsame Erzeugung einer Klangfläche.

c) **Der Schluß**

- Vor dem Schluß sollte man den Höhepunkt des Solos erreicht haben. Dies können *Blockakkorde* und *Quartenverschiebungen* (zu denen ich später noch kommen werde) oder schnelle Noten sein. Der Schluß muß auf jeden Fall gut erkennbar sein. Meist hört man am Ende eines Chorus auf, bei Profimusikern kann es aber auch mal irgendwo in der Mitte sein (vorausgesetzt, man hat nicht das letzte Solo).
- Wenn man ein Solo weitergibt, schaut man schon vorher zum nächsten Musiker hin und macht ihn durch Augenkontakt darauf aufmerksam, daß er bald dran ist. Dann geht man in den letzten Takten wieder mit der Dynamik zurück und beschließt so das Solo.
- Manche Profis praktizieren auch folgende Art der Soloweitergabe: In den letzten Takten spielt der erste Solist durchgehende Achtel und der zweite Solist steigt mit derselben rhythmischen Struktur darauf ein, um dann weiterzuspielen. Dies kommt aber vornehmlich bei zwei Bläsern vor.
- Wenn im Stück am Ende eines Chorus ein Turnaround vorkommt, kann man diesen auch anspielen.

In diesem Zusammenhang ein konkretes Beispiel einer Soloweitergabe bei Herbie Hancocks *Watermelon Man*, transkribiert von einer Aufnahme eines Konzertes von Rainy Day 131 (siehe nächste Seite). Ich, der Pianist, gab in diesem Fall das Solo an den Bassisten weiter.

Mein Solo erreichte damals buchstäblich den Höhepunkt kurz vor Schluß, denn wenn man die Noten bis zum Schluß verfolgt, wird eine fortwährende Abwärtsbewegung sichtbar. Ob

die schnellen Noten im zweiten Takt mit der Aufnahme hundertprozentig übereinstimmen, weiß ich leider selbst nicht. Im Break spielte ich eine starke Melodie (oktaviert) und anschließend das bekannte Pattern des Themas, womit ich quasi wieder nach Hause fand und das Solo dann weitergab.

Beispiel 51: Soloweitergabe Piano an Baß bei *Watermelon Man*⁶⁹

- Ein unheimlich wirkungsvoller Schluß eines Solos - der allerdings viel Erfahrung und Kommunikation voraussetzt - ist es, das Solo auf die Spitze zu treiben und dann auf die Eins den letzten lauten Ton zu spielen. Wenn dann noch alle mitmachen und zwei Takte völlige Pause einlegen, um anschließend das nächste Solo mit dem alten Groove fortzusetzen, ist die Verwirrung - und auch die Begeisterung - der Zuhörer perfekt und das Traumziel erreicht.
- Hat man das letzte Solo vor dem Thema, muß man kurz vor Schluß Augenkontakt mit denjenigen Musikern aufnehmen, die das Thema spielen, außer man muß es selbst spielen.
- Spielt man ein Solo als Ausklang eines Stückes, ist es ratsam, es ein wenig versanden zu lassen. Man kann ein *Ritardando* machen oder in einem *Fade out* enden, d.h. immer leiser werden, bis nichts mehr zu hören ist.
- Wenn man coram publica spielt, ist es sehr erbauend, wenn die Zuhörer nach dem Solo Beifall klatschen. Deswegen ist es nicht falsch, am Ende vom Solo ins Publikum zu blicken oder sich während des Applauses zu verbeugen.

d) Vierer - fours

Fours werden hauptsächlich bei Schlagzeug-Solos eingesetzt. Ein Musiker improvisiert vier Takte lang, dann kommen vier Takte Schlagzeug. Anschließend spielt ein anderer Musiker weitere vier Takte lang eine Linie, der wiederum vier Takte Schlagzeug-Solo folgen, usw. Es gibt auch *Achter* oder *Zweier*. Zudem können sich auch nur zwei Musiker im Sinne von *Call and response* mit Vierern oder Zweiern, „unterhalten“. Auch über drei Takte oder nur einen ist das selbstverständlich möglich.

⁶⁹ Copyright © 1996, Clemens Pechstein und Michael Schrank

5. Weitere Skalen

a) Die harmonische Mollskala

Die *harmonische Molltonleiter* wird im Jazz zwar eher seltener verwendet, hat aber volle Berechtigung unter dem Licht der Akkordskalentheorie. Die Bezeichnung *harmonisches Moll* gibt es auch in der Klassik, denn eine solche Tonleiter hat die I. Stufe in Moll, die IV. ebenfalls, aber die V. als Dominantseptakkord (in Dur), was bei einer natürlichen Molltonleiter nicht der Fall wäre. Da nun diese Eigenschaft bei einer V-I-Verbindung „harmonisch“ und logisch klingt, besitzt die Skala eben diesen Namen.



Beispiel 52: Die harmonische Mollskala in C

Wegen der kleinen Terz, die in der Tonleiter vorkommt, und den sie umschließenden Halbtonen (*g-ab* und *b-c*) ergibt sich ein charakteristischer Sound, den man sofort erkennt. Er erinnert ein wenig an „Tausendundeine Nacht“, aufgrund seines „orientalischen Flairs“.

1. Modus	harmonisch moll	Cmmaj7 $\frac{G}{Cmb6}$
2. Modus	lokrisch $\flat 6$	Do D \flat Ab/D Abmaj7/D
3. Modus	ionisch übermäßig	Ebmaj7#5 G/Eb G7/Eb
4. Modus	dorisch #4	Fm7#4 $\frac{G}{Fm7}$
5. Modus	mixolydisch $b2$ $b6$	G7b9b13 G7susb2
6. Modus	lydisch #2	Abmaj7#11#9 G/Ab G7/Ab
7. Modus	alteriert $\flat 7$	Bo Bo($b6$) $\frac{G}{Bo}$

Beispiel 53: Die sieben Modi der harmonischen Mollskala⁷⁰

Diese Skala hat wiederum sieben Modi, von denen aber nur wenige wirklich verwendet werden. Wichtig ist zunächst einmal der zweite Modus, den man sowohl auf verminderte als auch halbverminderte Akkorde anwenden kann. Auch den fünften Modus (der auch *spanische Skala* genannt wird) kann man sehr gezielt einsetzen, zum Beispiel auf den *E7* bei *La Fiesta* (siehe Kapitel Phrasierung, Seite 42) oder auf jeden Septakkord mit kleiner None und kleiner Dreizehn. Auch der sechste Modus ist bei solchen bitonalen Akkorden, wie eben in Beispiel 53, sehr hilfreich. Den siebten Modus kann man ganz gut über verminderte Akkorde spielen. Ich werde aber später noch eine bessere Skala für diesen Akkordtyp vorstellen.

Die übrigen Modi sind sicherlich interessant, aber nicht unbedingt erforderlich, da die Akkorde, über die man sie verwenden kann, entweder sagenhaft selten sind oder aber es bessere Skalen gibt. Außerdem kann die harmonische Mollskala manchmal schon ganz schön schräg klingen. Man sollte sie nur gezielt einsetzen.

Trotzdem sollte man viel mit ihr experimentieren, um den Klang ins Ohr zu bekommen. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß ich an bestimmten Stellen im Solo innen in mir plötzlich eine Phrase höre, die auf einer harmonischen Moll- oder auch Durskala (die im nächsten Kapitel behandelt wird) basiert, und die ich dann ganz einfach nachspiele.

⁷⁰Teilweise übernommen aus Roidinger: Jazzimprovisation & Pentatonic, S. 12f.

Übungsvorschlag

Neben den üblichen Regeln für das Üben von Skalen (siehe melodische Durskala, Seite 28) bieten sich noch andere mögliche Dinge an:

- (1) Phrasen um die kleine Terz herum üben
- (2) über eine mixolydische $b2$ $b6$ bzw. *spanish scale* improvisieren
- (3) über eine lydische $\#2$ Skala spielen
- (4) ein Solo über Stücke wie *La Fiesta* spielen

Beispiel 54: Übungsvorschläge für die harmonische Molltonleiter

b) Die harmonische Durskala

Die *harmonische Durskala* wird wie ihr Gegenstück, die harmonische Molltonleiter, ebenfalls seltener verwendet. Auch der Sound ist ähnlich, denn bis auf die große Terz, in diesem Fall das *e* statt dem *eb*, ist sie mit der harmonischen Mollskala identisch, das Cha-

Beispiel 55: Die harmonische Durskala in C

Beispiel 56: Die sieben Modi der harmonischen Durskala⁷¹

rakteristikum, die kleine Terz (hier *ab-b*) mit Umgebung (*g-ab*, *b-c*), bleibt erhalten. Daß in der klassischen Musik diese Skala existiert, ist mir nicht bekannt; der Begriff wurde nur eingeführt, weil es die oben beschriebene Parallele zur harmonischen Molltonleiter gibt.

Hier sind mehrere Modi interessant, allerdings bilden sie meistens nur Alternativen für Akkorde, für die ich bereits andere Skalen vorgestellt habe.

Den ersten Modus kann man gut über einen *E/C* verwenden, der zweite ist eine weitere Skala über halbverminderte Akkorde. Die alterierte Skala mit der reinen Quint kann man auch über *7b9* oder *7#9*-Akkorde verwenden. Der fünfte Modus, ähnlich der *spanish scale*, wird meines Erachtens oft verwendet, zum Beispiel bei Akkorden wie $\frac{E}{G7}$ bzw. *G13b9*.

Der sechste Modus, *lydisch übermäßig #2*, ist der Skala *lydisch #2* vom Sound her ziemlich ähnlich, wichtig ist er vor allem wegen der bitonalen Akkorde *G/Ab*, *G7/Ab*, *C/Ab* und *Cmaj7/Ab*. Der

siebte Modus ist eine weitere Skala über verminderte Akkorde, allerdings nicht die einzige.

Übungsvorschlag

Man kann die harmonische Durskala (und auch in gewissen Bereichen die harmonische Mollskala) in Verbindung mit Kadenzten oder anderen Akkordfolgen üben.

<i>Dm7b5</i>	<i>G7#9</i>	oder <i>G7b9</i>	<i>Cm6</i>
C harmonisch dur C harmonisch moll	Eb harmonisch dur (Ab melodisch moll)	C harmonisch dur C harmonisch moll	(C melodisch moll)

Tabelle 5: harmonische Skalen über eine Mollkadenz

<i>G/C#</i>	<i>C/F#</i>	<i>G#7/F#</i>	<i>C#m</i>
G harmonisch dur (D ionisch)	(G ionisch)	C# harmonisch dur (C# ionisch)	(B ionisch) C# harmonisch moll

Tabelle 6: harmonische Skalen über eine Akkordfolge aus *Valser*⁷²

⁷¹Teilweise übernommen aus Roidinger: Jazzimprovisation & Pentatonic, S. 12f.

⁷²Ein für dieses Jahrzehnt typisches Stück von Christian Maurer, der mir freundlicherweise die Noten dazu gab.

c) Diminished scales

Zwei ungeheuer wichtige Skalen sind die *diminished scales* oder *verminderte Skalen*. Die eine ist die Halbton-Ganztonleiter, die andere die Ganzton-Halbtonleiter, wobei genau genommen die eine jeweils der zweite Modus der anderen ist.

Neben den in Beispiel 57 angeführten Akkorden kann man die Halbton-Ganztonleiter auch

Halbton-Ganzton	C7b9 C#11b9 C7#9 C7#11#9	A	Eb	Gb
		C7	C7	C7
Ganzton-Halbton	C#o C#o(maj7) C/Db C7/Db			

Beispiel 57: Die zwei diminished scales⁷³

über Septakkorde verwenden, die in modalen Stücken vorkommen. Dabei ist es allerdings wichtig, daß die anderen Musiker darauf eingehen, sonst ist das, was dabei herauskommt, ein dissonantes Chaos.

Besonders gut klingt die Ganzton-Halbton-Skala über einen verminderten Akkord ja nicht gerade, wie die anderen,

die ich in den vorhergehenden Abschnitten erwähnt habe. Christian Maurer antwortete mir auf die Frage, was man denn dann tun sollte, es wäre am besten, den halben Takt, in dem der Akkord meistens vorkommt, eine Pause einzulegen . . .

Übungsvorschlag

Die diminished scales sind Skalen, die einen symmetrischen Aufbau haben. Es gibt im Prinzip nur drei Skalen, die man üben muß: Die Halbton-Ganztonleiter auf *c*, *c#* und *d*, denn die auf *eb* wäre schon wieder mit der auf *c* identisch.

Beispiel 58: Übungsvorschläge zu diminished scales

⁷³Mögliche Akkordsymbole teilweise gefunden mit Hilfe des Buches Roidinger, Jazzimprovisation & Pentatonic, S. 31.

d) Die Ganztonskala

Ganztonskala C+ C7+ C7#5 (C7b13#11)



Beispiel 59: Die Ganztonskala in C

Die *Ganztonleiter* ist ebenfalls symmetrisch, es gibt im Prinzip nur zwei - die auf *c* und auf *c#*. Der Sound verleiht ein schwebendes Gefühl, man erinnert sich an Dinge wie „Zauberwald“, „Magie“ usw. Es gibt nur einen Akkordtyp, über den die Skala paßt - *7#5#11* bzw. *7b13#11*.

Übungsvorschlag

- (1), (2) Verschiedene Zerlegungen und Melodien.
- (3) Akkordbezogenes Üben.
- (4) Ein kurzes Stück, in dem ziemlich viele Akkordtypen vorkommen, über die man alle möglichen Skalen üben kann, unter anderem im zweiten Takt die Ganztonleiter.



Beispiel 60: Übungsvorschläge zur Ganztonskala

e) Augmented hexatonic

Eine der Vollständigkeit halber angeführte, eher selten verwendete Skala ist die *augmented hexatonic*. Sie ist die letzte von mir vorgestellte Skala, die zu einer Gruppe gehört: Die Gruppe derjenigen Skalen, die eine kleine Terz als größtes Intervall haben, die nie zwei aufeinanderfolgende Halbtöne aufweisen, und bei denen eine kleine Terz immer von Halbtönen umschlossen wird. Diese Skala wird deshalb so selten verwendet, weil der Akkordtyp *maj7#9b13* so gut wie nie vorkommt und sie über einen übermäßigen Akkord schon ein bißchen schräg klingt.

augmented hexatonic Cmaj7#9b13



C+, Cmaj7+, Eb+/C

Beispiel 61: Die augmented hexatonic in C

f) Pentatonische Skalen und inside-outside

Eine *Pentatonik* ist wörtlich übersetzt eine *Fünftonreihe*. Manch eine Definition verlangt, daß darin nur Ganztonschritte und kleine Terzen vorkommen, ich möchte aber auch Pentatoniken⁷⁴ behandeln, die Halbtonschritte und große Terzen beinhalten.

Hier stelle ich nun die acht *basic pentatonic scales* vor, wie sie Adelhard Roidinger bezeichnet.

Beispiel 62: Die acht basic pentatonic scales⁷⁵

Pentatoniken sind keine Skalen, die einen Akkord festlegen, es sind Skalen, die in sich einen Sound haben, den man auf Akkorde bzw. andere Skalen übertragen kann. Man kann zum Beispiel über einen *Fmaj7*, der als IV. Stufe vorkommt C, F und G major pentatonic spielen. Über *G7b13* G pentatonic b6 oder C pentatonic b3, über *F7* C pentatonic b3 usw. Die folgende Tabelle zeigt die naheliegendsten Pentatoniken über die gängigsten Akkordtypen.

Akkordtyp	mögliche Skalen	mögliche pentatonische Skalen
<i>Cmaj7</i>	C ionisch	C major pent. G major pent.
<i>Cmaj7#11</i>	C lydisch = G ionisch	C major pent. G major pent. D major pent. A pent. b3, E pent. b3 b6
<i>C7, C7sus</i>	C mixolydisch = F ionisch	C major pent. G pent. b3 Bb major pent. F major pent. D pent. b3 b6 C dominant pent. I
<i>C7b9, C7susb9</i>	C mixolydisch b2 = F harmonisch dur	F pent. b6 Bb pent. b3 Bb pent. b3 b5 A pent. b2 b6 C pent. b2
<i>C7#11</i>	C lydisch dominant = G melodisch moll	G pent. b3 D pent. b6
<i>C7b13</i>	C mixolydisch b6 = F melodisch moll	C pent. b6 F pent. b3 C dominant pent. I
<i>C7b13b9</i>	C mixolydisch b2 b6 = F harmonisch moll	C pent. b2 b6 Bb pent. b3 b5 Bb pent. b3 G pent. b3 b6

⁷⁴Ob es das Wort „Pentatoniken“ offiziell gibt, konnte ich nicht feststellen, es wird aber (mündlich) von Jazzern verwendet.

⁷⁵Roidinger, Jazzimprovisation & Pentatonic, S. 11.

Akkordtyp	mögliche Skalen	mögliche Pentatoniken		
<i>Calt.</i>	C alteriert = Db melodisch moll	F# major pent. Ab pent. b6	Db pent. b3	Ab dominant pent. I
<i>C7b13b9#9</i>	C alteriert 5 = Ab harmonisch dur	Ab pent. b6 C pent. b2 b6	Db pent. b3 Eb pent. b2	Db pent b3 b5 Eb dominant pent. I
<i>C13#9b9#11</i>	C Halbton-Ganzton	Db pent. b3 b5 Bb pent. b3 b5 F# pent. b2	E pent. b3 b5 C pent. b2 A pent. b2	G pent. b3 b5 Eb pent b2
<i>Cm7</i>	C dorisch = Bb ionisch	Eb major pent. C pent. b3	Bb major pent. G pent. b3 b6	F major pent.
<i>Cm6, Cmmaj7</i>	C melodisch moll	C pent. b3 Eb pent. b5	G pent. b6	F major pent.
<i>Cm7b5 (b9b13)</i>	C lokrisch = Db ionisch	Eb pent. b3 Db major pent.	Bb pent. b3 b6	F# major pent. Ab dominant pent. I
<i>Cm7b5 (b13)</i>	C lokrisch #2 = Eb melodisch moll	Ab major pent.	Bb pent. b6	Eb pent. b3
<i>Co, Co(maj7)</i>	C Ganzton-Halbton	C pent. b3 b5 A pent. b3 b5 Ab pent. b2	Eb pent. b3 b5 D pent b2 B pent. b2	F# pent. b3 b5 F pent. b2

Tabelle 7: mögliche Pentatoniken über gängige Akkordtypen

Mit Pentatoniken kann man sehr viel machen. Wenn über einen Akkord mehrere Pentatoniken passen, kann man zwischen ihnen hin- und herspielen, wie Beispiel 63 zeigt.

Beispiel 63: Hin- und Herspielen zwischen mehreren Pentatoniken über *Fmaj7*

Da Pentatoniken an sich in sich sehr gut zusammenklingen, kann man irgendwelche pentatonische Skalen über irgendwelche Akkorde verwenden, auch wenn sie eigentlich gar nicht dazu passen. Man nennt dies *outside*. Zwischen atonal und outside gibt es meiner Meinung nach einen Unterschied: Outside sind mehrere Töne zugleich, die in sich eine melodische Folge ergeben, und von denen einer oder mehrere nicht zum Akkord passen. Atonal kann ein einzelner Ton sein, oder eben mehrere Töne, die aber nicht logisch zusammenhängen und die alle nicht zum jeweiligen Akkord passen. Outside heißt für mich auch immer, daß eine Auflösung nach inside stattfinden muß, oder zumindest sollte. Beispiel 64 zeigt zunächst einmal den Un-

terschied zwischen outside und atonal und dann eine Auflösung im Rahmen eines *inside-outside-inside-playings*.

Beispiel 64: Unterschied outside - atonal und inside-outside-inside-playing

Es gibt ein Buch, in dem zu verschiedenen Akkordtypen alle Dur-Pentatoniken in der Reihenfolge ganz inside bis ganz outside aufgelistet sind. Hier ein Versuch meinerseits, diese Reihenfolge über einen *Cmaj7* zu rekonstruieren.

C major pentatonic	inside
G major pentatonic	
D major pentatonic	
F major pentatonic	
E major pentatonic	
A major pentatonic	
Bb major pentatonic	
Eb major pentatonic	
Ab major pentatonic	
B major pentatonic	
F# major pentatonic	
Db major pentatonic	outside

Tabelle 8: Pentatoniken über *Cmaj7* von ganz inside bis ganz outside

6. Wie man zu einem Akkord die möglichen Skalen findet

Im modernen und postmodernen Jazz findet man öfter kryptische Akkorde wie *Fo/G*, **Fehler!**, **Fehler!** oder ähnliche. Wie findet man aber zu solch einem Akkord eine geeignete Skala?

Nun, zunächst einmal sollte man sich alle Töne, die im Akkordsymbol vorkommen, auf ein Notenblatt schreiben, oder auf dem Klavier spielen. Dann probiert man, Töne dazwischenzulegen und so eine Skala aufzubauen. Kommt es beispielsweise vor, daß zwei Halbtonschritte aufeinanderfolgen, hat man entweder „falsche“ Durchgangstöne ausprobiert, oder es ist ein Akkord, bei dem dies unvermeidbar ist. Hier einige Beispiele:

Beispiel 65: Das Auffinden von Skalen zu kryptischen Akkordsymbolen

Nach diesem Muster kann man sich auch Skalen für andere bitonale Akkorde suchen. Zum Abschluß noch eine Tabelle für einige solcher Akkorde:

Symbol	mögliche Skalen			mögliche Pentatoniken
G/C	C ionisch C lydisch moll = G harmonisch dur	C harmonisch dur C lydisch = G ionisch	C melodisch moll C harmonisch moll	G dominant pent. I G major pent.
D/C	C lydisch = G ionisch C dorisch #4 = G melodisch moll	C lydisch b7 = G melodisch moll	C lydisch moll = G harmonisch dur	D dominant pent. I C pent. b3 b5 D major pent.
E/C	C lydisch übermäßig = A melodisch moll	C harmonisch dur C augmented hexatonic	C ionisch übermäßig = A harmonisch moll	E pent. b6 C pent. b6 G pent. b2

Symbol	mögliche Skalen			mögliche Pentatoniken
Eb/C	C dorisch = Bb ionisch C aeolisch = Eb ionisch	C alteriert 5 = Ab harmonisch dur	C phrygisch = Ab ionisch	Eb major pent. G pent. b3 b6
Db/C	C lokrisch = Db ionisch C mixolydisch b2 b6 = F harmonisch moll	C phrygisch = Ab ionisch A augmented hexatonic	C lokrisch bb7 = Db harmonisch dur	F pent. b3 b6 Bb pent. b3 Db major pent.
B/C	C lydisch moll = G harmonisch dur C Ganzton-Halbton	C lydisch #2 = E harmonisch moll	C lydisch übermäßig #2 = E harmonisch dur	B pent. b2 b6 B pent. b2
Bb/C	C dorisch = Bb ionisch C dorisch b5 = Bb harmonisch dur	C aeolisch = Ab ionisch C aeolisch b5 = Eb melodisch moll	C mixolydisch = F ionisch	Bb major pent. Bb pent. b6
Gb/C	C lokrisch = Db ionisch C Halbton-Ganzton	C lokrisch 6 = Bb harmonisch moll	C alteriert = Db melodisch moll	Bb pent. b3 b6 Gb major pent.
A/C	C Halbton-Ganzton A augmented hexatonic	C mixolydisch b2 = F harmonisch dur	C alteriert bb7 = Db harmonisch moll	C pent. b2 F pent. b6

Tabelle 9: Skalen und Pentatoniken zu bitonalen Akkorden⁷⁶⁷⁶Roidinger, Jazzimprovisation & Pentatonic, S. 54-57.

7. Super-Imposition und Coltrane-Changes

Mit John Coltranes Komposition *Giant Steps* (Beispiel 66) fand eine Revolution in der Jazzharmonik statt. So ungewöhnliche Akkordfolgen und noch dazu in einem derart rasenden Tempo (*Fast Swing*, 286 Viertel pro Minute!) hatte noch nie jemand in einem Stück verwendet. Und doch sind diese Akkorde fast mathematisch durchdacht.

The image shows two staves of musical notation for the changes of John Coltrane's *Giant Steps*. The first staff contains the following chords: Bmaj7 D7, Gmaj7 Bb7, Ebmaj7, Am7 D7, Gmaj7 Bb7, Ebmaj7 F#7, Bmaj7, Fm7 Bb7. Below these chords, the tonal centers are listed: B, G, Eb, G, Eb, B, Eb. The second staff contains the following chords: Ebmaj7, Am7 D7, Gmaj7, C#m7 F#7, Bmaj7, Fm7 Bb7, Ebmaj7, C#m7 F#7. Below these chords, the tonal centers are listed: G, B, Eb, B. The caption below the staves reads: "Beispiel 66: Die Changes von 'Tranes' *Giant Steps*⁷⁷ und ihre tonalen Zentren".

Das Stück besteht im Grunde nur aus V-I- oder II-V-I-Verbindungen. Doch die tonalen Zentren wandern zwischen B, G und Eb hin- und her. *b-g* ist eine große Terz, *g-eb* ist eine große Terz und *eb-b* ist ebenfalls eine große Terz. Die Oktave ist in drei gleiche Teile geteilt. Und große Terzen sind gigantische Terzen, deshalb *Giant Steps*, Riesenschritte. Neben den Changes hat sich John Coltrane nebenbei gesagt auch die Melodie (die hier nicht angeführt ist) brillant ausgedacht, sie wandert zum Großteil in Terzen umher, die zufällig (?) einen Majorakkord ergeben, der in den Changes vorkommt.

Super-Imposition heißt, Linien, die Akkordverbindungen angehören, über Akkordverbindungen spielen, die eine Reharmonisation der anderen Changes sind. Über die Verbindung *Bmaj7 D7 Gmaj7 Bb7 Ebmaj7 F#7 Bmaj7* könnte man also zum Beispiel *C#m7 - F#7 - Bmaj7* spielen. Pianisten verwenden solche Super-Impositionen allerdings eher selten. Ich weiß nicht genau, was John Coltrane über seine *Giant Steps*-Changes gespielt hat (deren System er auch in anderen Kompositionen verwendet hat). Allerdings scheint mir eine „Hyper-Imposition“ am wahrscheinlichsten, wenn man die Aussage berücksichtigt, die er über seine Zusammenarbeit mit Thelonious Monk machte:

„»Manchmal spielte er ein eigenes Schema alterierter Akkorde, das von dem, das ich spielte, verschieden war, und keiner von uns spielte die Akkorde des Stückes. [...] Viele Leute fragten uns, wie wir uns all das Zeug merken könnten, aber wir hatten uns nicht viel zu merken. Nur die Grundakkorde, und dann versuchte jeder das, was er wollte . . .«⁷⁸

⁷⁷Levine, Das Jazz Piano Buch, S. 217 bzw. The New Real Book / Volume Two, S. 121.

⁷⁸Berendt, Das Jazzbuch, S. 156 f.

8. „Spezialeffekte“

„Spezialeffekte“ sind immer sehr wirkungsvoll und ein Leckerbissen fürs Publikum. Ich werde nun bestimmte Spielweisen vorstellen, die sich bei gewissen Jazzgrößen bewährt haben und die man vom Hören her kennt.

a) Blockakkorde

Blockakkorde sind eine Spielweise, bei der man eine Melodie harmonisiert und in Akkorden mitspielt, die sich bewegen. Jeder Pianist hat sein eigenes Schema. Der erfolgreichste war wohl Bill Evans. Hier ein paar Beispiele:

The musical score for 'Beispiel 67: Verschiedene Blockakkorde' is presented in three systems. The first system shows a melody line with chords C6, Cmaj7, Fm7, and C7. The second system shows a piano accompaniment with chords Dalt., Gm7, Gm7, C7, F7, D7, G7, and C7. The third system shows a piano accompaniment with chords F7, Bb7, and F7, along with a tremolo effect. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Beispiel 67: Verschiedene Blockakkorde

Manche Blockakkorde haben eine sogenannte *enge Lage*, die meisten spielt man aber mit zwei Händen. Im zweiten System in Beispiel 67 sieht man, wie man diese Blockakkorde zum Beispiel als Schluß eines Solos verwenden kann. Es gibt auch noch eine andere Möglichkeit, die Intensität, die man mit Blockakkorden erreicht, anders zu gestalten: Man oktaviert die Melodie in der rechten Hand und spielt sämtliche Akzente oder überhaupt alle Noten mit einem Voicing in der linken Hand mit (letztes System in Beispiel 67).

gleichmäßige Teilung
R L R L R L R L ungleichmäßige Teilung, rechts Akzent

ungleichmäßige Teilung mit Berichtigung Paradiddle

Afro Cuban-Rhythmus Umsetzung

Ausschnitt aus einem transskribierten Solo über Crazy
Abmaj7 Fm7

etc.

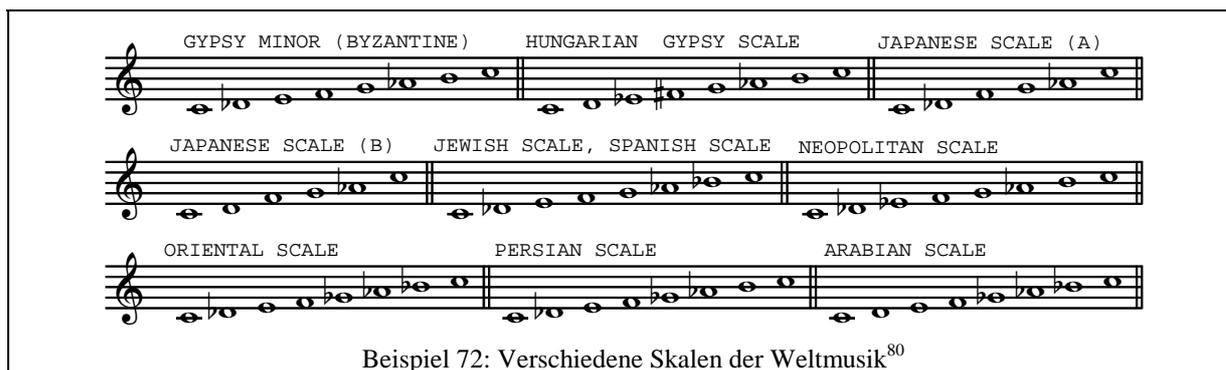
Beispiel 70: Rhythmik auf einem Ton mit zwei Händen

Neben der Rhythmik mit nur einem Ton kann man auch zum Beispiel mit der rechten Hand auf die Akzente eine Melodie spielen, während die linke die Ghost-Notes auf dem Grundton spielt.

Beispiel 71: Melodie mit Ghost-Notes in der linken Hand

9. Skalen anderer Musikkulturen

Die Skalen, die ich vorgestellt habe, sind bei weitem noch nicht alle, die theoretisch möglich sind. Auch weiß niemand, wie viele es tatsächlich gibt. Bei der Integration von Musik der ganzen Welt in den Jazz und besonders auch durch John Coltranes Experimente in bezug auf Modalität sind indische, arabische, afrikanische oder asiatische Tonleitern erschlossen worden. Manche solcher Skalen stellen nur Modi aus schon bekannten Tonleitern dar, manche sind völlig neu. Hier nur noch ein paar Beispiele:



The image displays nine musical scales arranged in three rows on a grand staff. Each scale is written on a single treble clef staff. The scales are: Gypsy Minor (Byzantine), Hungarian Gypsy Scale, Japanese Scale (A), Japanese Scale (B), Jewish Scale, Spanish Scale, Neopolitan Scale, Oriental Scale, Persian Scale, and Arabian Scale. Each scale is represented by a sequence of notes on a staff, with a double bar line at the end of each scale.

Beispiel 72: Verschiedene Skalen der Weltmusik⁸⁰

⁸⁰Aus Informationsunterlagen des Scheibbscher Jazzseminars.

10. Die linke Hand

Leider ist die „manus sinistra“ im Jazz immer mehr zu einer „Akkordmaschine“ verkommen. Dabei kann man sie meiner Meinung nach sehr gut anderweitig einsetzen. Solos, die man mit der linken Hand spielt, sind oft ruhiger und melodischer, allerdings bedarf es einer langen Gewöhnungsphase und eines technischen Fortschritts. Beim Solo Piano-Spiel kann sich auch die linke Hand mit der rechten unterhalten, nach dem Call-and-response-Prinzip.

Was macht aber nun die linke Hand während des Improvisierens? Eigentlich hat sie nur drei Möglichkeiten:

- Sie spielt eine Begleitung und füllt rhythmische oder harmonische Lücken aus.
- Sie wird ins Improvisieren miteinbezogen, indem sie entweder Akzente mit bewegten Akkorden mitspielt, bei Blockakkorden beteiligt ist, die rechte Hand mit Einwüfen inspiriert, zu einer Einheit mit der rechten Hand wird oder überhaupt alleine oder zumindest hauptsächlich das Solo spielt.
- Sie spielt gar nichts.

a) Die Notwendigkeit einer Begleitung in der linken Hand

Wenn in einer Band zusätzlich zum Klavier noch eine Gitarre und vielleicht auch noch ein Vibraphon oder Synthesizer mitspielen, ist eine Begleitung im Sinne einer Harmonieerhaltung überflüssig. Beim Soloauftritt dagegen zu improvisieren, bedeutet oft Streß, weil man sowohl Grundton als auch Akkorde spielen sollte. Allerdings sind oft auch schon ein Walkingbaß und ein gutes Solo genug, wenn man häufig wichtige Akkordtöne anspielt.

Wenn in einer Formation außer dem Klavier kein anderes Akkordinstrument vorhanden ist, ist es vonnöten, die Changes mitzuspielen. Manchmal ist das auch eine Beruhigung und ein Anhaltspunkt für einen selbst. Außerdem fällt es dann leichter, rechts Pausen zu machen, denn in einer Pause kann man links etwas spielen.

b) Guide-Lines und Left-Hand Voicings

Eine *Guide-Line* besteht aus den zwei *Guide-Tones* des jeweiligen Akkordes, also der Terz bzw. Quart und der Sept bzw. Sext. Beispiel 73 zeigt eine solche Guide-Line.



Beispiel 73: Eine Guide-Line

Ein *Left-Hand Voicing* ist ein Akkord in der linken Hand, allerdings ohne Grundton, wohl aber mit der None und anstatt der Quint mit der Dreizehn.

Beispiel 74 zeigt noch einmal dieselbe Akkordfolge wie bei der Guide-Line, nur diesmal mit Left-Hand Voicings. Manchmal klingt die None, wenn sie bei Mollseptakkorden direkt unter der Terz liegt etwas eng. Es ist also manchmal besser, sie durch den Grundton zu ersetzen oder überhaupt wegzulassen.

Beispiel 74: Eine Akkordfolge mit vierstimmigen Left-Hand Voicings

c) Dreistimmige Voicings und Quarterverschiebungen

Sehr populär unter Jazzmusikern sind auch die dreistimmigen Voicings in der linken Hand: Terz, Sept und Dreizehn oder None, bei Mollseptakkorden die Elf oder Quint, oft sind es zwei Quarten übereinander. Im modalen Jazz wird diatonisch verschoben oder sonstige Akrobatik angestellt.

Beispiel 75: Dreistimmige Voicings in einem Blues und modalen Akkorden

d) Oktavieren

Sehr kräftig wirken Melodien, wenn man sie unisono mit beiden Händen spielt. Wirkungsvoller ist es aber, mit der linken Hand um zwei Oktaven tiefer zu spielen als mit der rechten.

e) Zweihändige Linien

Chick Corea beispielsweise spielt eine einzige Melodiefolge oft mit zwei Händen. So kann er auch schnelle Läufe oder Akkordzerlegungen, die über mehrere Oktaven reichen, rhythmisch sehr genau spielen. Daß meistens kein weiteres Akkordinstrument vorhanden ist, stört nicht weiter, weil die Harmonie aufgrund der vielen Noten, die er spielt, ohnehin zur Genüge ersichtlich ist.

V. Nachwort

Ich möchte folgenden Personen besonders danken:

Gerhard Vana für die Betreuung (Ratschläge, Korrektur, Literatur, usw.), Christian Maurer und Robert Friedl für Lebens- und Improvisations-Weisheiten, Aaron Wonesch für seinen Klavierunterricht in Scheibbs, Günther Grassmann und Andreas Trümel dafür, daß es das Scheibbser Jazzseminar gibt, Thomas Lang und Josef Sperl für rhythmische Unterweisung, meinen Eltern und meinem Bruder für moralische Unterstützung, meinem Großvater für diverse Literatur und die Möglichkeit, auf Seminare zu gehen, meinen Freunden Michi und Gustl für gute Ratschläge über wissenschaftliches Arbeiten, meinem Freund Klaus für Ratschläge zum Layout und für computertechnische Hinweise, meinem Freund Martin für die lange und mühsame Suche nach Rechtschreib- und anderen Fehlern und allen Autoren, deren Literatur ich benutzt habe, im besonderen aber den Herausgebern der Real-Book-Serie und Joachim-Ernst Berendt.

Hier noch einige persönliche Gedanken, mit denen ich diese Arbeit beschließen will:

**Improvisation heißt, sich kreativ entfalten, es ist ein Interpretieren,
ein Spiegel der eigenen Person, ist Freiheit, ist Kommunikation.**

**Man unterwirft sich Regeln, die einen selbst aber erst frei machen.
Dave Brubeck hat einmal gesagt: „Jazz ist wahrscheinlich die einzige heute
existierende Musikform, in der es die Freiheit des Individuums ohne
den Verlust des Zusammengehörigkeitsgefühls gibt.“⁸¹**

**Improvisation und überhaupt Jazz hängen von der Tagesverfassung ab.
Ein applaudierendes Publikum oder gut gelaunte Bandmitglieder
können diese Tagesverfassung verbessern.**

Improvisieren macht Spaß.

⁸¹Joachim-Ernst Berendt, „Was ist Jazz?“, 4. Plattenseite, hg. v. J.-E. Berendt.

VI. Anhang

1. Verzeichnis der Abbildungen

<i>Beispiel 1: Verschiedene Septakkorde in Symbolschrift</i>	6
<i>Beispiel 2: Akkorde mit alterierten Quinten, Sexten und Quarten</i>	7
<i>Beispiel 3: Umkehrungen von Akkorden</i>	7
<i>Beispiel 4: Tensions von C7</i>	7
<i>Beispiel 5: Das Symbol add</i>	8
<i>Beispiel 6: Die C-Durtonleiter, ihre Akkorde und ihre Stufen - Die II-V-I-Verbindung in C-Dur</i>	9
<i>Beispiel 7: Schematische Darstellung der Tongeschlechtskreuzung</i>	9
<i>Beispiel 8: II-V-Verbindungen in Honeysuckle Rose und Satin Doll</i>	9
<i>Beispiel 9: Zwischendominanten in einer II-V-I-Verbindung und in All of Me</i>	10
<i>Beispiel 10: VI-II-V-I-Verbindung und Zwischendominanten in These Foolish Things</i>	10
<i>Beispiel 11: Erweiterte Tritonussubstitution bei Satin Doll</i>	10
<i>Beispiel 12: Blues in F mit Turnaround</i>	12
<i>Beispiel 13: Turnaround mit Basie-Schluß</i>	12
<i>Beispiel 14: Maiden Voyage</i>	13
<i>Beispiel 15: Crazy</i>	19
<i>Beispiel 16: Funkallero</i>	20
<i>Beispiel 17: Blues-Skala in C</i>	22
<i>Beispiel 18: Erweiterte Blues-Changes</i>	23
<i>Beispiel 19: Übungsvorschläge zur Blues-Skala</i>	24
<i>Beispiel 20: melodische Durskala in C</i>	25
<i>Beispiel 21: Die sieben Modi der melodischen Durtonleiter</i>	25
<i>Beispiel 22: „Die Entdeckung der Avoid-Note“</i>	27
<i>Beispiel 23: Übungsvorschläge zur melodischen Durtonleiter</i>	28
<i>Beispiel 24: Der Jazz Standard Autumn Leaves</i>	30
<i>Beispiel 25: Melodische Molltonleiter in C</i>	31
<i>Beispiel 26: Die Modi der melodischen Mollskala</i>	31
<i>Beispiel 27: Der übermäßige Majorseptakkord</i>	33
<i>Beispiel 28: Patterns über alterierte Akkorde in Akkordverbindungen</i>	33
<i>Beispiel 29: „Innere“ Akkorde der alterierten Skala und deren Anwendung</i>	34
<i>Beispiel 30: Ein Swingrhythmus in verschiedenen Notationsarten</i>	35
<i>Beispiel 31: Rhythmische Strukturen im Swing und deren Vermischung in der Praxis</i>	35
<i>Beispiel 32: Erweiterte rhythmische Strukturen im Swing</i>	36
<i>Beispiel 33: Struktur im Jazz Waltz</i>	37
<i>Beispiel 34: Paradiddle-Rhythmen mit Ghost-Notes</i>	37
<i>Beispiel 35: Die Ghost-Note in Phrasen im Swing</i>	37
<i>Beispiel 36: Möglicher Schlagzeugrhythmus beim Übergang auf Double Time</i>	38
<i>Beispiel 37: Verschiedene Clave-Rhythmen</i>	39
<i>Beispiel 38: Melodie, die sich an die 3 & 2 Clave bindet</i>	39
<i>Beispiel 39: Ein zweitaktiger Montuno</i>	39
<i>Beispiel 40: Baßfigur im Salsa mit Pianobegleitung</i>	40
<i>Beispiel 41: Typisches Solofragment mit Vierteltriolen</i>	40
<i>Beispiel 42: Clave der Bossa Nova</i>	40
<i>Beispiel 43: The Girl From Ipanema</i>	41
<i>Beispiel 44: Drei- und Zweiteilung im Straight Waltz</i>	41
<i>Beispiel 45: Afro Blue als Beispiel für einen geraden Dreivierteltakt</i>	42
<i>Beispiel 46: La Fiesta als Beispiel für einen geraden Dreivierteltakt</i>	42
<i>Beispiel 47: Groove aus Chick Coreas Space Circus, Part II</i>	43
<i>Beispiel 48: Soloteil im Funkrhythmus</i>	44
<i>Beispiel 49: Schlagzeugrhythmen des Rock</i>	44

<i>Beispiel 50: Mögliche Anfänge eines Solo, das man allein als Intro spielt</i>	45
<i>Beispiel 51: Soloweitergabe Piano an Baß bei Watermelon Man</i>	48
<i>Beispiel 52: Die harmonische Mollskala in C</i>	49
<i>Beispiel 53: Die sieben Modi der harmonischen Mollskala</i>	49
<i>Beispiel 54: Übungsvorschläge für die harmonische Molltonleiter</i>	50
<i>Beispiel 55: Die harmonische Durskala in C</i>	51
<i>Beispiel 56: Die sieben Modi der harmonischen Durskala</i>	51
<i>Beispiel 57: Die zwei diminished scales</i>	52
<i>Beispiel 58: Übungsvorschläge zu diminished scales</i>	52
<i>Beispiel 59: Die Ganztonskala in C</i>	53
<i>Beispiel 60: Übungsvorschläge zur Ganztonskala</i>	53
<i>Beispiel 61: Die augmented hexatonic in C</i>	53
<i>Beispiel 62: Die acht basic pentatonic scales</i>	54
<i>Beispiel 63: Hin- und herspielen zwischen mehreren Pentatoniken über Fmaj7</i>	55
<i>Beispiel 64: Unterschied outside - atonal und inside-outside-inside-playing</i>	56
<i>Beispiel 65: Das Auffinden von Skalen zu kryptischen Akkordsymbolen</i>	57
<i>Beispiel 66: Die Changes von "Tranes" Giant Steps und ihre tonalen Zentren</i>	59
<i>Beispiel 67: Verschiedene Blockakkorde</i>	60
<i>Beispiel 68: Rollende Oktaven</i>	61
<i>Beispiel 69: Quarterverschiebungen</i>	61
<i>Beispiel 70: Rhythmik auf einem Ton mit zwei Händen</i>	62
<i>Beispiel 71: Melodie mit Ghost-Notes in der linken Hand</i>	62
<i>Beispiel 72: Verschiedene Skalen der Weltmusik</i>	63
<i>Beispiel 73: Eine Guide-Line</i>	64
<i>Beispiel 74: Eine Akkordfolge mit vierstimmigen Left-Hand Voicings</i>	65
<i>Beispiel 75: Dreistimmige Voicings in einem Blues und modalen Akkorden</i>	65

2. Verzeichnis der Tabellen

<i>Tabelle 1: Akkordtypen und die zugehörigen Tensions</i>	8
<i>Tabelle 2: Möglicher Ablauf des Blues mit Turnaround in Beispiel 12</i>	12
<i>Tabelle 3: Der Ablauf von CRAZY</i>	18
<i>Tabelle 4: Möglicherweise dissonant klingende Töne der C-Blues-Skala in bezug auf verschiedene Akkorde</i>	23
<i>Tabelle 5: harmonische Skalen über eine Mollkadenz</i>	51
<i>Tabelle 6: harmonische Skalen über eine Akkordfolge aus Valser</i>	51
<i>Tabelle 7: mögliche Pentatoniken über gängige Akkordtypen</i>	55
<i>Tabelle 8: Pentatoniken über Cmaj7 von ganz inside bis ganz outside</i>	56
<i>Tabelle 9: Skalen und Pentatoniken zu bitonalen Akkorden</i>	58

3. Literaturverzeichnis

Jamey Aebersold / Volume 11 / Herbie Hancock / Play-a-long Book & Recording Set, Jamey Aebersold, New Albany, 1978

BERENDT, JOACHIM-ERNST, Das Jazzbuch / Von New Orleans bis in die achtziger Jahre / Überarbeitet und fortgeführt von Günther Huesmann, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1991

COREA, CHICK, Chick Corea Collection / Keyboard Sketches including Melody, Chords and Symbols, Hal Leonard Corporation, 1994

JUNGBLUTH, AXEL, Jazz Harmonielehre / Funktionsharmonik und Modalität, B. Schott's Söhne, Mainz, 1981

LEVINE, MARK, Das Jazz Piano Buch, Advance Music, 1992

REICHENAUER, HELMUT, Erlebnis Musik - Musikkunde 4 / Lehr- und Arbeitsbuch für Musikerziehung an der 4. Klasse der Hauptschulen und allgemeinbildenden höheren Schulen, Verlag Ivo Haas, Salzburg, 1986

ROIDINGER, ADELHARD, Jazz Improvisation & Pentatonic / der kreative Weg für alle Instrumente, Advance Music, D-7407 Rottenburg a/n, 1987

SHER, CHUCK und BAUER, BOB, The New Real Book / legal / C and Vocal Version / Jazz Classics / Choice Standards / Pop-Fusion Classics, Sher Music Co., Petaluma, 1988

SHER, CHUCK und BAUER, BOB, The New Real Book / Volume Two / legal / C and Vocal Version, Sher Music Co., Petaluma, 1991

ZIEGENRÜCKER, WIELAND und WICKE, PETER, Sach-Lexikon Populärmusik, Erweiterte Neuausgabe, Piper/Schott, Mainz, 1987

4. Zeitplan

- Ende Schuljahr 1995/96: Entschluß, eine FBA über Jazzimprovisation zu schreiben, Einigung auf Jazzimprovisation *am Klavier*, Erster Konzeptentwurf an Herrn Prof. Vana
- Sommerferien 1996: Materialsammlung über die Skalentheorie und Improvisationsmethodik, Besuch eines Jazz Seminars in Scheibbs (21.7.-28.7.)
- Schulbeginn 1996: Endgültige Einigung mit Prof. Vana über das Thema auf „Jazzimprovisation am Piano in Theorie und Praxis“, Einigung über den Inhalt, Beginn des eigentlichen Schreibens, einzelne Besprechungen
- Oktober 1996: Schreiben an den Abschnitten Blues-Skala, melodische Dur- und Mollskala
- November 1996: Materialsammlung über die Jazzharmonik, Schreiben am Abschnitt über Jazzharmonik
- Dezember 1996: Fertigstellung der Abschnitte Jazzharmonik, Wurzeln der Jazzimprovisation, Entwicklung, Blues-Skala, melodische Dur- und Mollskala, Überlegungen zum Layout
- Weihnachtsferien 1996: Korrekturarbeiten, Layout, Schreiben der Abschnitte Phrasierung, Aufbau eines Solos, harmonische Skalen, diminished scales, Ganztonleiter, augmented hexatonic, Pentatoniken
- Jänner 1997: Schreiben der restlichen Abschnitte, Abgabe eines Probeexemplars an Herrn Prof. Vana
- Februar 1997: endgültiges Layout, letzte Korrekturarbeiten