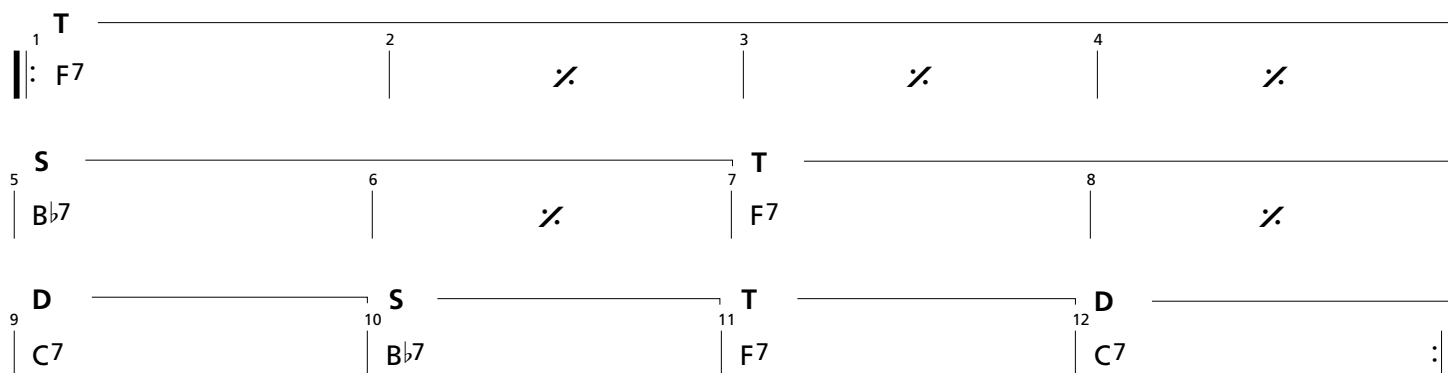


## Vom »Ur-Blues« zum »Blues-Schema«

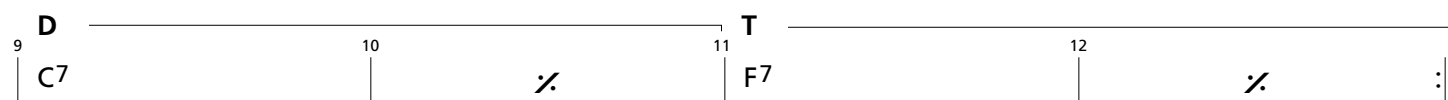
Häufig wird im Zusammenhang mit dem Spielen eines Blues von einem sogenannten »Bluesschema« gesprochen. Hiermit ist die am häufigsten anzutreffende Bluesform gemeint, die ebenfalls ausschließlich aus den drei Hauptakkorden besteht.

### 2 Blues-Schema

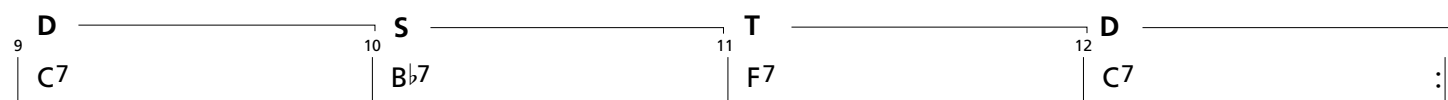


Die Harmoniewechsel in der letzten Zeile des Blueschemas sind im Gegensatz zum Ur-Blues nicht doppeltaktig, sondern eintaktig. Dies schafft Raum für einige Veränderungen. So steht beim obenstehenden Bluesschema in Takt 10 und 11 kein authentischer Schluß (von der Dominante zur Tonika) wie beim Ur-Blues, sondern ein Plagalschluß (von der Subdominante zur Tonika).

### 3 Authentischer Schluß beim Ur-Blues



### 4 Plagalschluß beim Bluesschema



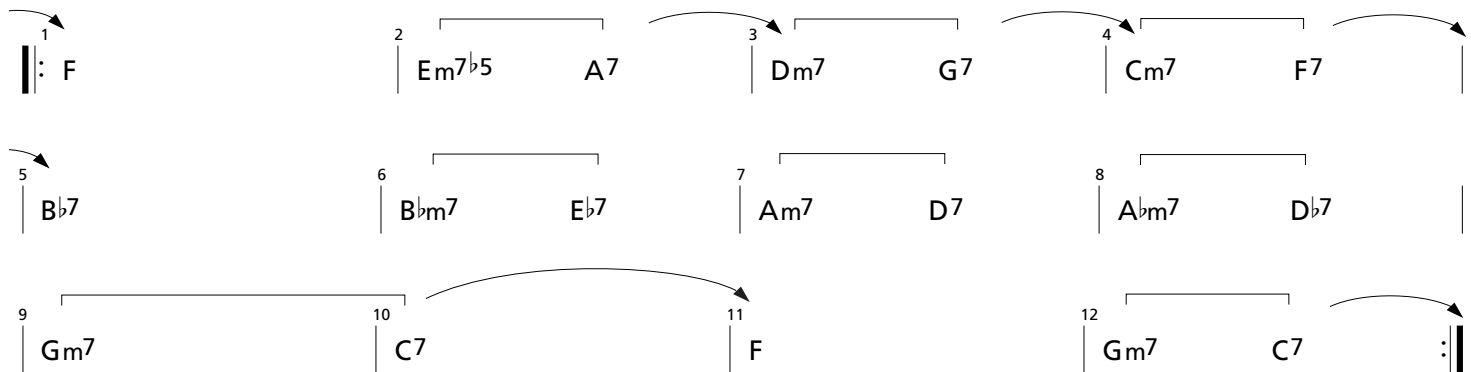
Nach dem Erreichen der Tonika steht im letzten Takt des Blueschemas wiederum die Dominante, so daß die Tonika im ersten Takt mit einem authentischen Schluß angesteuert wird. Durch diesen Dominant-septakkord im letzten Takt ist gewährleistet, daß sich der Anfang jedes neuen Chorus vom Ende der Form absetzt und damit besser wahrgenommen werden kann.

Auch für das Bluesschema gilt die Aufteilung in drei Zeilen zu je vier Takten. Die erste Zeile wird »Tonika-zeile« genannt, die zweite »Subdominantezeile« und die dritte »Dominantezeile«. Das oben vorgestellte Bluesschema ist im übrigen eine Variante, die vor allem in der Rockmusik und im Rock'n Roll bis heute häufig verwendet wird.

## Parker Blues

Vor allem in der Zeit des Bebop wurde der Blues durch immer mehr II-V-I-Verbindungen ergänzt, sodaß ein Bebop-Blues fast ausschließlich aus II-V-Ketten bestehen kann. In Charlie Parkers »Blues for Alice« kommen beispielsweise solche II-V-Ketten vor.

### 15 Blues for Alice



Interessant ist vor allem die erste Zeile dieses Blues, die in gleicher Form beim Bebop-Klassiker »Confirmation« vorkommt, einer weiteren berühmten Komposition von Charlie Parker. Diese Akkordfolge bewegt sich von der Tonika im ersten Takt zur Subdominante im fünften Takt durch den gesamten diatonischen Quartenzirkel. Sie wird nach dieser Komposition auch »Confirmation Sequenz« genannt.

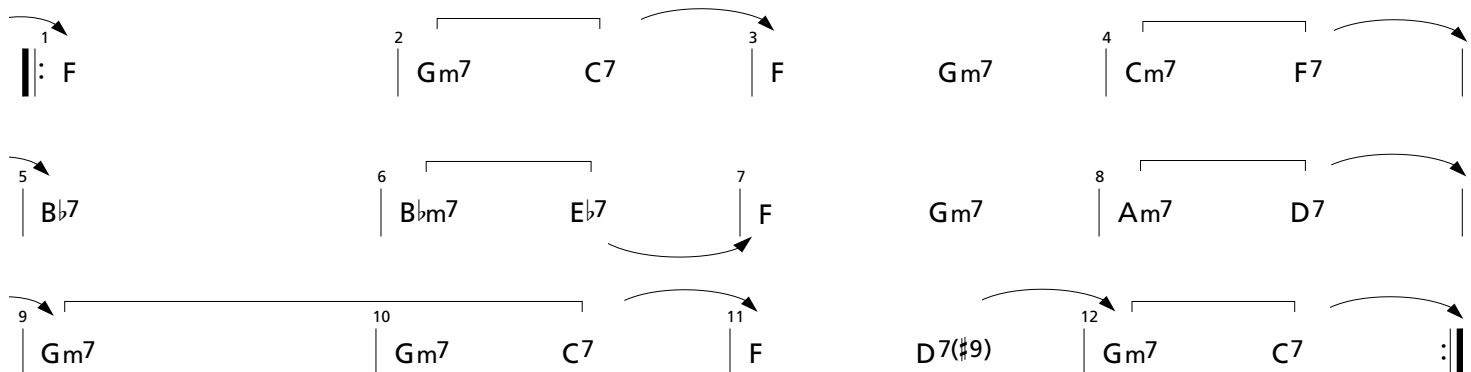
### 16 Confirmation Sequenz



Bemerkenswert ist auch die chromatisch fallende Kette von II-V-Verbindungen ab der vermollten Subdominante in Takt 6 bis zur Tonika in Takt 11: B<sup>b</sup>m7 E<sup>b</sup>7, Am7 D7, A<sup>b</sup>m7 D<sup>b</sup>7 und Gm7 C7.

Eine weitere Besonderheit ist der Blues »Au Privave« von Charlie Parker, der fast ausschließlich II-V-I-Verbindungen verwendet, um die drei Hauptakkorde miteinander zu verbinden. Mit diesen beiden Beispielen aus der Stilepoche des Bebop vollzieht sich endgültig die »Verjazzung« des Blues.

### 17 Au Privave



**Titel**  
**I & II**

»Bluebird« ist eine Komposition, die ich meinem treuen Auto gleichen Namens gewidmet habe. Es handelt sich um einen Jazzblues in der Tonart F-Dur.

# Bluebird

(Blues) ♩ = 132

Frank Haunschild

Chord symbols: F7, Bb7, F7, Bb7, Bb7, F7, E7(b9), Eb7(9), D7(#9), Gm7, F/A, BbΔ7, Gm7, F/A, BbΔ7, C7(#9), F7(#9)

D.C. al Coda

Pattern 7

Dm7(9) G7(13)

Pattern 8

Dm7(9) G7(13)

Pattern 9

Dm7(9) G7(13)

Pattern 10

Dm7(9) G7(13)

Pattern 11

Dm7(9) G7(13)

Pattern 12

Dm7(9) G7(13)

Pattern 13

Dm7(9) G7(13)

Pattern 14

Dm7(9) G7(13)

## Die Begleitung

Für die Begleitung von »Unknown Bossa« eignen sich die meisten der oben vorgestellten Bossa Nova Begleitpatterns. Diese können natürlich auch miteinander kombiniert werden, um für mehr Abwechslung zu sorgen.

Als Beispiel für eine besonders sparsame Begleitung eines Solos dient die folgende Transkription des ersten Solochorus, wie sie auf der CD zu hören ist. Als Besonderheit steht in Takt 13 statt Em7b5 die Doppeldominante E7/b9.

12

The musical notation for the first solo chorus accompaniment consists of four staves of guitar chords in 4/4 time. The chords are: Dm, Gm7, Em7b5, A7(b9), Dm7, Fm7, Bb7, Eb6, EbΔ7(13), E7(b9), A7(b13), Dm7, Em7b5, and A7.

Für die obenstehende Begleitung des ersten Solochorus habe ich die folgenden Griffe verwendet:

13

The eight guitar chord diagrams for the first solo chorus accompaniment are: VI (Dm), V (Dm7/9), III (Gm), III (Gmadd9), III (Gm), III (Gm), VII (Em7b5), and VI (A7/b9).

# Titel

3

Die Komposition »Rainy Holiday« entstand 1992 während einiger verregneter Tage eines ansonsten sonnigen Urlaubs im Schwarzwald. So erklärt sich vielleicht der etwas trübe Titel für dieses eher fröhliche Stück. Die hier verwendete ABAC-Form kommt im Jazz relativ selten vor; berühmtestes Beispiel ist Bronislav Kapers »On Green Dolphin Street«. Der Groove ist ein moderner Bossa Nova in einer Art »Pat Metheny Stil«.

## Rainy Holiday

(Pop Bossa) ♩ = 118

Frank Haunschild

### Intro

Cm7(11) Cm7(11) C#m7(11)

Cm7(11)

### A

Cm7 Ab/Bb Fm7 Ebadd9/G AbΔ7 Am7b5 Bb7/9sus4

Cm7 Ab/Bb Fm7 Ebadd9/G AbΔ7 Am7b5 Bb7/9sus4

Der B-Teil steht in der Nebentonart E-Dur. Die meisten Harmonien sind Stufenvierklänge dieser Tonart.

**22**

EΔ7	F#m7	G#m7	AΔ7	B7	C#m7	D#m7b5	EΔ7
I	II	III	IV	V	VI	VII	I

Einzige Ausnahme bildet hier die Doppeldominante F#7/9 in Takt 14. Sie dient in diesem Fall als Ergänzung des Akkords C#m7, mit dem sie die II-V-Verbindung C#m7 F#7/9 bildet. Gleichzeitig ist der Akkord F#7 mit dem Stufenakkord F#m7 halbtoneverwandt: es verändert sich lediglich die Durterz zur Mollterz. Die folgende harmonische Analyse zeigt alle Zusammenhänge auf.

**23**

**RAINY HOLIDAY**

**A** (Eb)

Cm7	A <sup>b</sup> /B <sup>b</sup>	Fm7	E <sup>b</sup> /G	A <sup>b</sup> Δ7	Am7 <sup>b</sup> 5	B <sup>b</sup> 7sus4
VI	IV/V	II	I/III	IV	#IV	V

Cm7	A <sup>b</sup> /B <sup>b</sup>	Fm7	E <sup>b</sup> /G	A <sup>b</sup> Δ7	Am7 <sup>b</sup> 5	B <sup>b</sup> 7sus4
VI	IV/V	II	I/III	IV	#IV	V

**B** (E)

EΔ7	C#m7	F#m7	B7
I	VI	II	V

C#m7	F#7(9)	F#m7(9)	B7(13)	Fm7	B <sup>b</sup> 7
VI	II	II	V	II	V

(Eb)

**A**

Cm7	A <sup>b</sup> /B <sup>b</sup>	Fm7	E <sup>b</sup> /G	A <sup>b</sup> Δ7	Am7 <sup>b</sup> 5	B <sup>b</sup> 7sus4
VI	IV/V	II	I/III	IV	#IV	V

Cm7	A <sup>b</sup> /B <sup>b</sup>	Fm7	E <sup>b</sup> /G	A <sup>b</sup> Δ7	Am7 <sup>b</sup> 5	B <sup>b</sup> 7sus4	C7(#9)
VI	IV/V	II	I/III	IV	#IV	V	VI

**C**

Fm7	Gm7	A <sup>b</sup> Δ7	Am7 <sup>b</sup> 5	B <sup>b</sup> 7sus4	Bo7	Dm7 <sup>b</sup> 5	G7
II	III	IV	#IV	V	bVI	VII	III

Cm7	A <sup>b</sup> /B <sup>b</sup>	Fm7	E <sup>b</sup> /G	A <sup>b</sup> Δ7	B <sup>b</sup> 7sus4	E <sup>b</sup> 6
VI	IV/V	II	I/III	IV	V	I

### Pattern 5



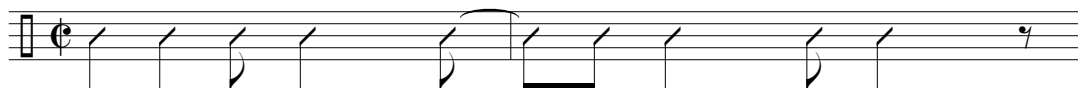
### Pattern 6



### Pattern 7



### Variation :



## Samba Begleitpatterns für Gitarre

Alle Begleitpatterns für Gitarre und Klavier beruhen ursprünglich auf Rhythmen von Perkussionsinstrumenten. Die typischen Begleitrhythmen imitieren also häufig die Rhythmen der Perkussionsinstrumente. Die obenstehenden typischen Samba-Patterns sind aber vor allem bei schnellen Tempi nur nach langer Übung sicher auszuführen. Die folgenden einfacheren Begleitpatterns für Gitarre sind für diesen Fall besser geeignet. Die ersten drei Patterns orientieren sich an der Bossa Nova Clave.

### 2





# Titel

## 5 & 14

Die Idee zu diesem Stück entstand 1991 während meiner Arbeit an der diatonischen Modulationstafel, die dem zweiten Band meiner »Neuen Harmonielehre« beiliegt. Akkorde und Melodie des B-Teils habe ich erst 1993 hinzugefügt. Der Titel beschreibt einfach nur, um was für eine Art Stück es sich handelt: eine aeolische Samba.

# Aeolian samba

(Jazz Samba)  $\text{♩} = 120$

Frank Haunschild

**A** Cm7 Fm7 Bb7 EbΔ7

AbΔ7 Dm7b5 Gm7 Cm7

**B** Fm7 Cm7

Gm7 G7 Cm7

**C** Cm7 Eo7 Fm7 Fm7/C Bb7 Dm7b5 EbΔ7 Gm7

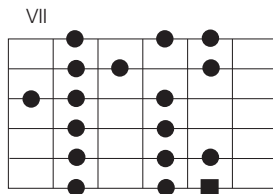
AbΔ7 Fm7 Dm7b5 Ab13 Gm7 G7(alt) Cm7 (G7)

© 1996 ADVANCE MUSIC. All Rights Reserved.

## Die Melodie

Die Melodie hat im Gegensatz zu den Akkorden (mit der Form AABC) die Form AABA. Das bedeutet, daß die Melodie im C-Teil der Melodie im A-Teil genau entspricht. Die Melodie des A-Teils (und des C-Teils) spielt man am besten mit dem Fingersatz der Eb-Durtonleiter mit dem Grundton auf dem XI. Bund.

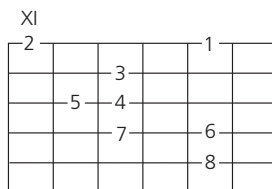
**8**



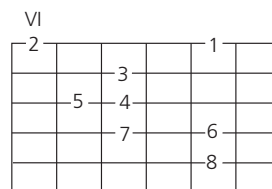
Eb ionisch

Anders die Melodie im B-Teil: sie steht nicht in einer einzigen Lage. Hier verwendet man für die beiden ersten zweitaktigen Melodieabschnitte am besten die beiden folgenden Fingersätze von m7/9-Arpeggien. Die zu greifenden Töne sind jeweils der Reihenfolge ihres Auftretens nach durchnummeriert.

**9**



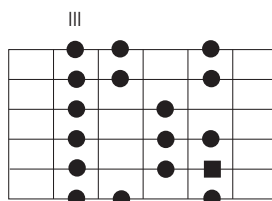
Fm<sup>7/9</sup>



Cm<sup>7/9</sup>

Die letzten vier Takte des B-Teils lassen sich am besten mit dem Fingersatz der Eb-Durtonleiter am III. Bund spielen.

**10**



Eb ionisch

## Die Form

<b>Thema:</b>	32 Takte (Form AABC)
<b>Solo:</b>	2 Chorusse (AABC)
<b>Thema:</b>	32 Takte (AABC)

**Titel**  
**7**

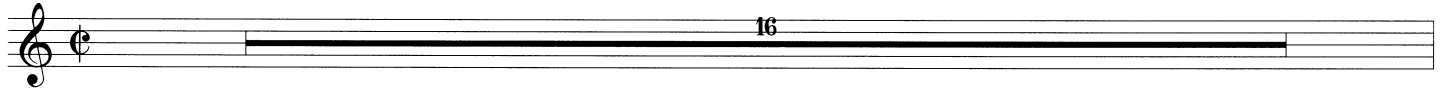
Das Stück »AHA!« entstand 1987 bei einer Session in Hamburg. Es besteht aus zwei tonalen Zentren mit der Form ABA. Der Name bezieht sich auf die Grundtöne der beiden tonalen Zentren A-Moll und H-Moll (international eigentlich B-Moll) in der Folge A-H-A. Der Groove ist eine Art Jazz-Mambo im Tempo 174.

**AHA!**

(Salsa) ♩ = 184

Frank Haunschild

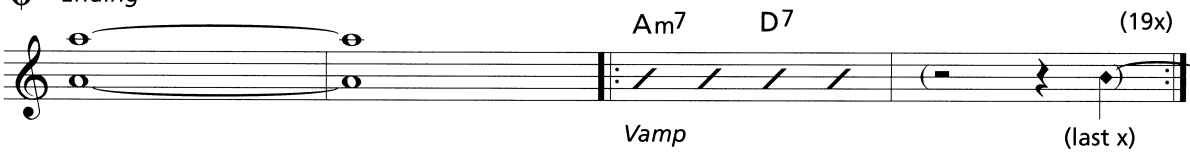
Drums & Percussion Intro



Solos



Ending



## Die Harmonik

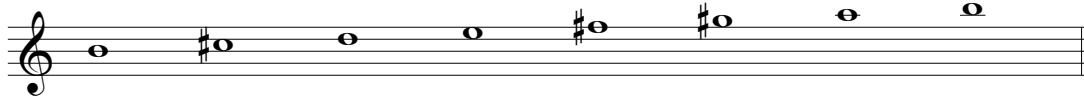
Das Stück besteht aus den beiden II-V-Verbindungen Am7 D7 und Bm7 E7, die einen Ganzton voneinander entfernt liegen. Haupttonart ist A-Moll, während B-Moll die Nebentonart ist. Die Klangfarbe beider Molltonarten ist dorisch. Als Grundlage für das Thema und natürlich auch für Improvisationen dienen deshalb die beiden folgenden dorischen Skalen:

### 11

A dorisch



B dorisch



## Die Akkorde

Bei »AHA!« kann man die Akkorde für die beiden II-V-Verbindungen so auf das Griffbrett legen, daß man mit möglichstem geringem Energieaufwand zwischen den beiden beteiligten Griffen hin und her wechseln kann. Nachfolgend stehen einige Griffkombinationen für Am7 und D7 mit verschiedenen Zusatztönen. Zur Verwendung für Bm7 E7 müssen diese Griffe lediglich um zwei Bünde nach oben verschoben werden.

### 12

 Am <sup>7</sup>	 D <sup>7/9</sup>	 Am <sup>7</sup>	 D <sup>7/9</sup>
 Am <sup>7/9</sup>	 D <sup>7/9/13</sup>	 Am <sup>7/9</sup>	 D <sup>7/13</sup>
 Am <sup>7</sup>	 D <sup>7</sup>	 Am <sup>7/9</sup>	 D <sup>7/13</sup>
 Am <sup>7</sup>	 D <sup>7/9</sup>	 Am <sup>7</sup>	 D <sup>7</sup>

# Titel

8

»Minor Detail« (deutsch: »Geringfügiges Detail«) entstand ursprünglich als Übung für meine Schüler, um verschiedene Molltonleitern und Dur- und Molldreiklänge in mehreren Tonarten anwenden zu lernen. Der Titel bezieht sich auf die verschiedenen Molltonleitern (minor = Moll) und auf die kleinen Unterschiede bzw. Details, die bei der Improvisation über diese Mollakkorde einige Beachtung verdienen. Es handelt sich dabei um eine langsame Fusionnummer im Viertel-Tempo 96 (96 b.p.m.) mit einer 16taktigen AAAB-Form.

## Minor Detail

(Slow Fusion) ♩ = 96

Frank Haunschild

**Intro** Am7(9) Cm7(9) B7(alt)

XVII Flag.

**Thema** Em7 Gm7

Em7 Gm7

Em7 Gm7(9)

Am7 Cm7(9) B7(alt)

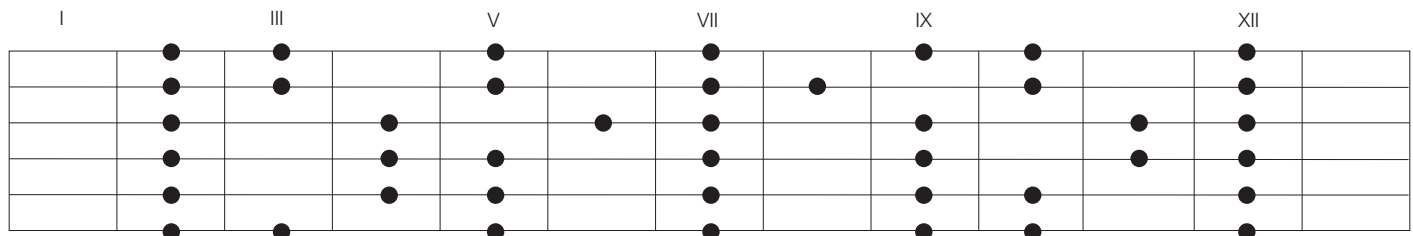
**Ending** Em7(9)

## Die Improvisation

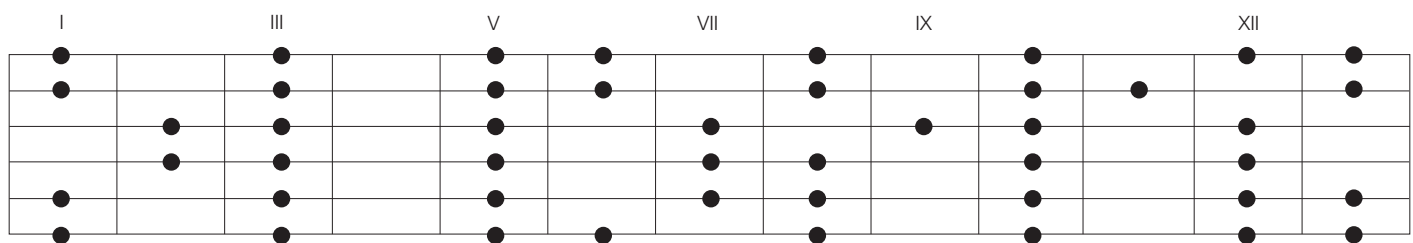
Bei der Improvisation kommen die oben erwähnten fünf Skalen zum Einsatz. Am besten prägt man sich die Töne dieser fünf Tonleitern über die Länge des ganzen Griffbretts ein. So schafft man sich die Voraussetzungen dafür, sich in jeder Tonalität frei bewegen zu können.

5

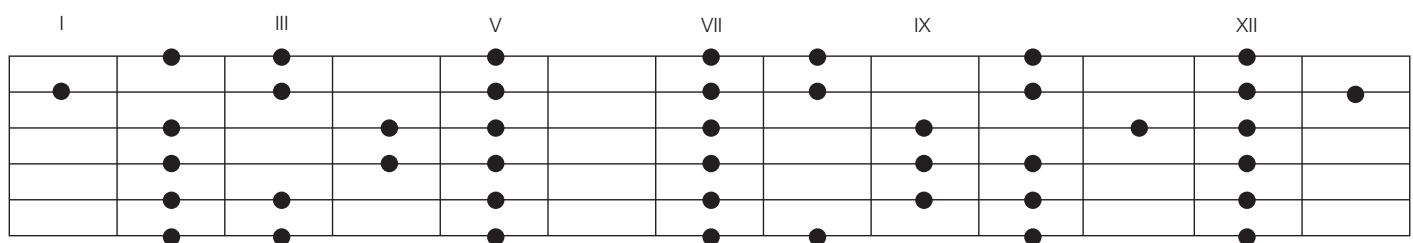
### E dorisch



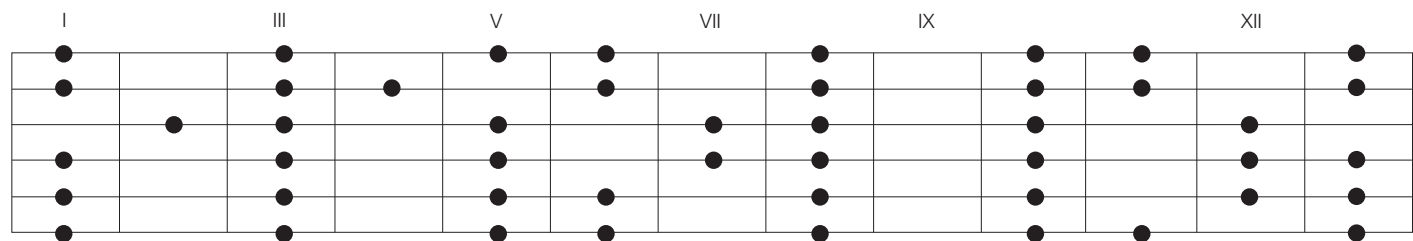
### G dorisch



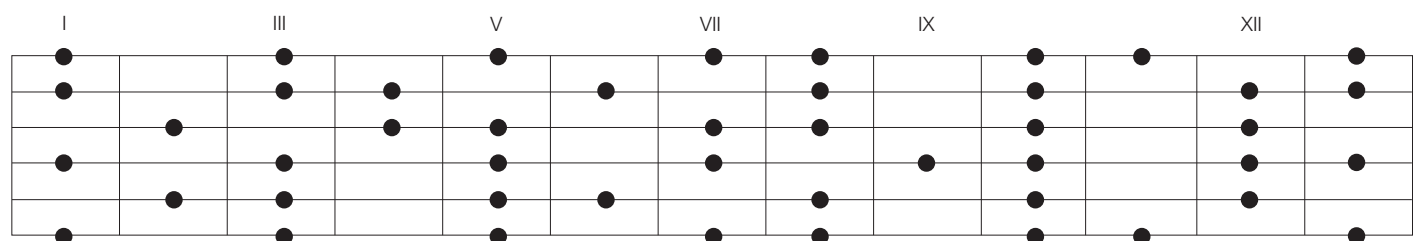
### A dorisch



### C dorisch



### B alteriert (C melodisch)



## Die Improvisation mit einer Backgroundmelodie

Beim zweiten Solochorus ist im Hintergrund eine vom Keyboard gespielte Melodie zu hören. Die Improvisation soll über diese Melodie hinweg oder um diese Melodie herum fortgesetzt werden. Dies stellt eine besondere Aufgabe an den improvisierenden Gitarristen. Spielt man dieselben Töne, die gerade vom Keyboard gespielt werden, klingen diese eher langweilig. Spielt man andererseits Töne, die sich mit den Tönen vom Keyboard reiben, erhält man auch nicht immer das gewünschte Ergebnis. Ein gutes Zusammenwirken der Improvisation mit der Backgroundmelodie ergibt sich immer dann, wenn man in einer anderen Oktavlage als die Backgroundmelodie improvisiert. Am besten spielt man zunächst diese Melodie mit, um sie dadurch besser kennzulernen. So kann man sie bei der eigentlichen Improvisation besser umspielen.

14

**A** *8va*  $A\flat\Delta 7/C$   $Gm7/C$

$A\flat\Delta 7/C$   $Gm7/C$

$A\flat\Delta 7/C$   $Gm7/C$

$A\flat\Delta 7/C$   $Gm7/C$

**B**  $A\flat\Delta 7$   $B\flat 7sus4$   $E\flat\Delta 7$   $A\flat 13$

$Gm7$   $A\flat\Delta 7$   $B\flat 7sus4$   $B\flat 7$  *Pitch Bend*

**A**  $A\flat\Delta 7/C$   $Gm7/C$

$A\flat\Delta 7/C$   $Gm7/C$

# Titel

## 10 & 16

»Wonder Why We Went« schrieb ich Ende 1992, kurz nachdem ich einen kleinen tragbaren Sequenzer gekauft hatte. Die Akkorde dieser Komposition waren die ersten, die ich in dieses kleine »Wunder« (engl.: *wonder*) eingab. Bei diesem Stück handelt es sich um eine Ballade im Doubletime-Feel, die sich zum Ende hin jedoch ganz dynamisch entwickelt. Das Viertel-Tempo liegt bei 78 b.p.m. Eine Besonderheit dieses Stücks ist die offene Reihenform (AABBCC), bei der das Thema am Schluß nicht noch einmal gespielt wird.

# Wonder Why We Went

(Fusion Ballad) ♩ = 78

Frank Haunschild

**Intro** D7sus4

**A** Em7(9) Em7 Am7 Bm7

Em7 CΔ7 F#m7b5 B7 Em7 A7(13)

Am7 Bm7 CΔ7 C#o7 D7sus4

*on repeat piano solo*

**B Solos** GΔ7 C GΔ7 C#m7b5 F#7(alt)

Bm7 E7(9) Em7(9) A7(13) Am7 D7sus4

Am7 Bm7 CΔ7 D7sus4

**C double time** D7sus4

*repeat, vamp and fade*



## Die Harmonik

»Wonder Why We Went« steht in der Tonart G-Dur. Die meisten vorkommenden Harmonien sind Stufenakkorde der Haupttonart G-Dur.

**15**

G $\Delta$ 7    Am7    Bm7    C $\Delta$ 7    D7sus    Em7    F#m7 $\flat$ 5    G $\Delta$ 7

Die übrigen Akkorde gehören zu II-V-Verbindungen, deren Tonarten mit G-Dur eng verwandt sind:

**16**

F#m7 $\flat$ 5    B7    II-V - Verbindung in E-Moll

Em7    A7    II-V - Verbindung in D-Dur

C#m7 $\flat$ 5    F#7    II-V - Verbindung in B-Moll

Bm7    E7    II-V - Verbindung in A-Dur

## Die Akkorde

Die folgenden relativ einfachen und volltönenden Akkorde lassen sich gut zur Begleitung von »Wonder Why We Went« verwenden. Differenziertere Voicings finden sich auf der nächsten Seite im Abschnitt über die Begleitung.

**17**

 V Em7/9	 V Em7	 V Am7	 VII Bm7
 VIII C $\Delta$ 7	 IX F#m7 $\flat$ 5	 VII B7	 V A7
 VIII C#o7	 VIII D7/9sus4	 VII G $\Delta$ 7	 VIII C
 VIII C#m7 $\flat$ 5	 VIII F#7/ $\flat$ 9	 VII E7/9	 V A7/13

# Titel

II

»Melodic Mood« entstand 1989 für ein Konzert mit Charlie Mariano (s), Harvie Swartz (b) und Michael Küttner (dr). Es ist eine in der klassischen AABA-Form geschriebene moderne Komposition. Der Name bezieht sich auf die stimmungsvollen Klangfarben von Melodisch Moll, auf denen dieses Stück basiert (»Melodic Mood«, deutsch: »Melodische Stimmung«).

## Melodic Mood

(Modern Jazz) ♩ = 120

Frank Haunschild

**Intro**

EmΔ7(9) E7(alt)

**Thema**

EmΔ7 E7(alt)

EmΔ7(9) E7(alt)

EmΔ7(9) E7(alt)

EmΔ7(9) E7(alt)

Am7 AmΔ7 F#m7b5 B7(b9)

C#m7b5 F#7(alt) D7(#11) Bb7(#11)

EmΔ7(9) E7(alt)

EmΔ7(9) E7(alt)

Solos on entire form  
Ending: Outro=Intro  
Vamp and fade/drum solo

## Die Begleitung

Bei der Begleitung von »Melodic Mood« ist es wichtig, die Akkorde lange und schwebend im Raum klingen zu lassen. Neben einer guten Portion Hall benötigt man auch saubere Greifarbeit, damit die einzelnen Töne nicht vorzeitig verklingen. Beim Üben dieser Begleitung sollte man deshalb ab und zu den linken Arm ausschütteln, um Verkrampfungen vorzubeugen. Es folgen die Begleitung der Intro, des Themas und der ersten acht Takte des ersten Solochorus als Anregung für eigene Begleitideen.

5

Intro

Em $\Delta$ 7(9)      /      E7(alt)      /

Em $\Delta$ 7(9)      /      E7(alt)      /

Thema

Em $\Delta$ 7(9)      /      E7(alt)      /

Em $\Delta$ 7(9)      /      E7(alt)      /

Em $\Delta$ 7(9)      /      E7(alt)      /

Em $\Delta$ 7(9)      /      E7(alt)      /

Am<sup>7</sup>      Am $\Delta$ 7(9)      F $\sharp$ m7<sup>b</sup>5      B7(<sup>b</sup>9)