

Abb.1: Wirkungsgefüge Jazzimprovisation

Die Vernetzung der Elemente ist auf der Graphik gut zu erkennen. Beim Vorgang des Improvisierens entsteht eine Art von Wirkungsgefüge. Beispiel dafür: Muss man sich aufgrund mangelnder Souveränität zu stark auf ein bestimmtes Element, z.B. die Harmonien einer Jazzkomposition, konzentrieren, besteht die Gefahr, dass man ›rausfliegt‹, man verliert in einen oder anderen Bereich die Übersicht, meistens in rhythmischer oder formaler Hinsicht. Erst wenn man in der Lage ist, die nötige Balance zwischen den einzelnen Elementen herzustellen und sie in Beziehung zueinander zu setzen, wird eine Improvisation zufrieden stellend verlaufen.

Es handelt sich hierbei offensichtlich um ein System, exakt nach der Definition, wie sie der bekannte Biophysiker Frederic Vester vorschlägt ¹³:

Jazzimprovisation

- besteht aus mehreren Komponenten, die miteinander im Zusammenhang und in Wechselwirkung stehen (Wirkungsgefüge).
- verfügt über eine bestimmte Ordnung und Struktur.
- ist als System ein Ganzes und das Ganze mehr als die Summe seiner Einzelteile.

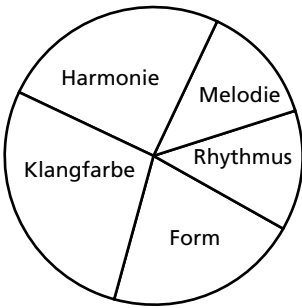
Improvisierte Musik ist wiederum Teil eines weitergehenden, größeren Systems. Volker Biesenbender beschreibt das anschaulich:

»Man wird dann mehr oder weniger davon ausgehen, dass Spieler, Instrument und Musik so etwas wie Teile eines umfassenden Systems sind, die analogen Gesetzen gehorchen, die aufeinander abgestimmt sind, miteinander ›resonieren‹ und kommunizieren – ein Prozess, in dem sich alle Aktionen des Spielers aus dem sachgemäßen Eingehen, Eintauchen, Einfühlen in den ›Willen‹ von Musik und Instrument ergeben.« ¹⁴

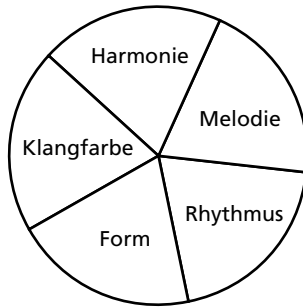
Auch im Zusammenhang mit Musikerpersönlichkeiten bzw. Jazzstilen bietet die Idee der Vernetzung der fünf Improvisationselemente die Möglichkeit zu einer sehr differenzierten Betrachtungsweise im Hinblick auf typische Ausprägungen und Zusammensetzungen. Abbildung 2-1 zeigt die Gliederung bei drei herausragenden

Persönlichkeiten im Jazz aus meiner Sicht, Abbildung 2-2 meine Version der Stile Swing und Free Jazz. Ich bin mir natürlich darüber im klaren, dass die von mir vorgenommene Einteilung (und damit auch Wertung) je nach Zeitpunkt und Hörgewohnheit von anderen Personen unterschiedlich gesehen werden kann. Berühmtes Beispiel ist der Plattentext zu ›Miles Davis Plays Jazz Classics‹ (Prestige 7373) bei dem sich der Verfasser noch 1965 ausführlich darüber auslässt, dass John Coltrane, der zu dieser Zeit schon weithin als herausragender Improvisator anerkannt war, bei einigen Intervallen ›hängen bleibt‹ und eine Reihe von missglückten Lösungen beim Improvisieren über ›Round Midnight‹ anbietet. Unterschiedliche Einschätzungen und Bewertungen von Freunden und Kollegen bieten sicherlich ausreichend Stoff für Diskussionen, z.B. auf gemeinsamen stundenlangen Fahrten im Bandbus oder im Anschluss an eine Probe.

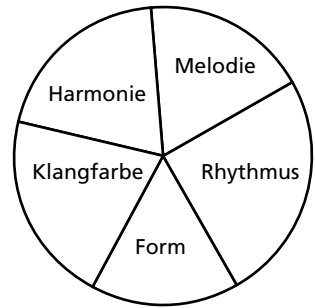
2-1



Albert Mangelsdorff

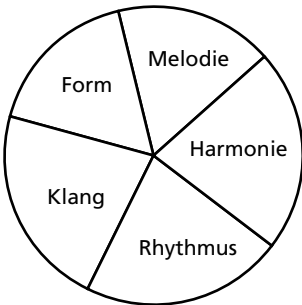


Miles Davis

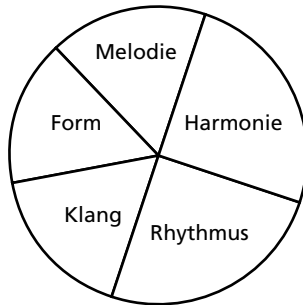


Sonny Rollins

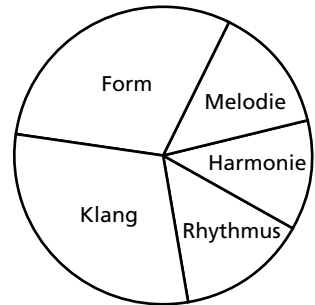
2-2



Swing



Bebop



Free Jazz

Abb. 2: Improvisationsprofile verschiedener Jazzmusiker und -stile

Ein hervorragendes Beispiel dafür bietet der Vergleich von Aufnahmen mit John Coltrane in den frühen fünfziger Jahren gegenüber den späteren Aufnahmen mit seinem eigenen Quartett, Mitte der Sechziger. Dabei ist nicht nur die Verbesserung seines Timings, sondern vor allem seiner gesamten rhythmischen Konzeption zu hören.

2. DAS SYSTEM RHYTHMUS

Bei näherer Betrachtung erkennt man, dass es sich bei dem Element Rhythmus offenbar um ein System im Sinne der Definition von Frederic Vester handelt. Die dazu gehörigen Teile sind dann:

- *der Puls*, der innerlich gespürt wird, als rhythmischer Grundwert, im Jazz meistens Achtelnoten, im Rock eher Sechzehntelnoten;
- *das Timing* (Tempomotorik oder auch rhythmische Bewegungsempfindung);¹⁹
- *die (rhythmische) Phrasierung*, entweder binär, ternär oder als eine Mischform aus beiden:

das *Tempo* als Zeitmaß

das *Metrum* als Zeitgliederung

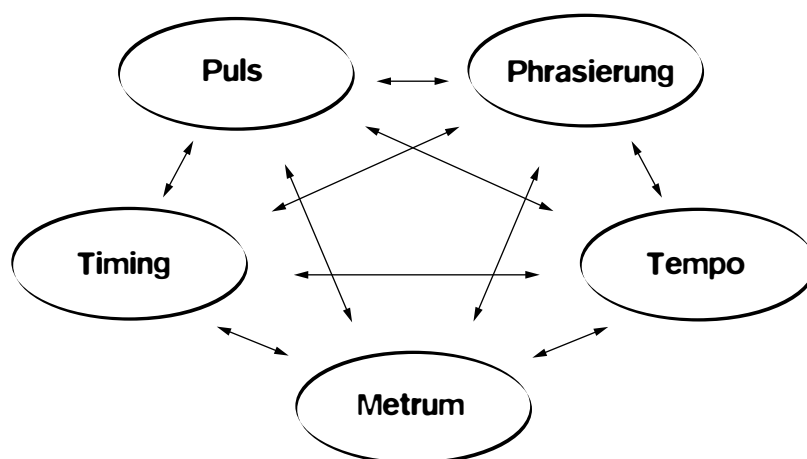


Abb. 5 Wirkungsgefüge Rhythmus

Abb. 5 veranschaulicht die Beziehung der einzelnen Systemteile zueinander; hier gibt es ein Wirkungsgefüge. Frederic Vester schreibt:

»Systeme sind ... etwas höchst Lebendiges, Dynamisches ... zudem wie alles Fließende niemals abgeschlossene Einheiten, sondern mit Unter- und Obersystemen zu einem schillernden Wirkungsgefüge verflochten.«²⁰

Man könnte Rhythmus als Mikrosystem und Improvisation als Makrosystem bezeichnen.

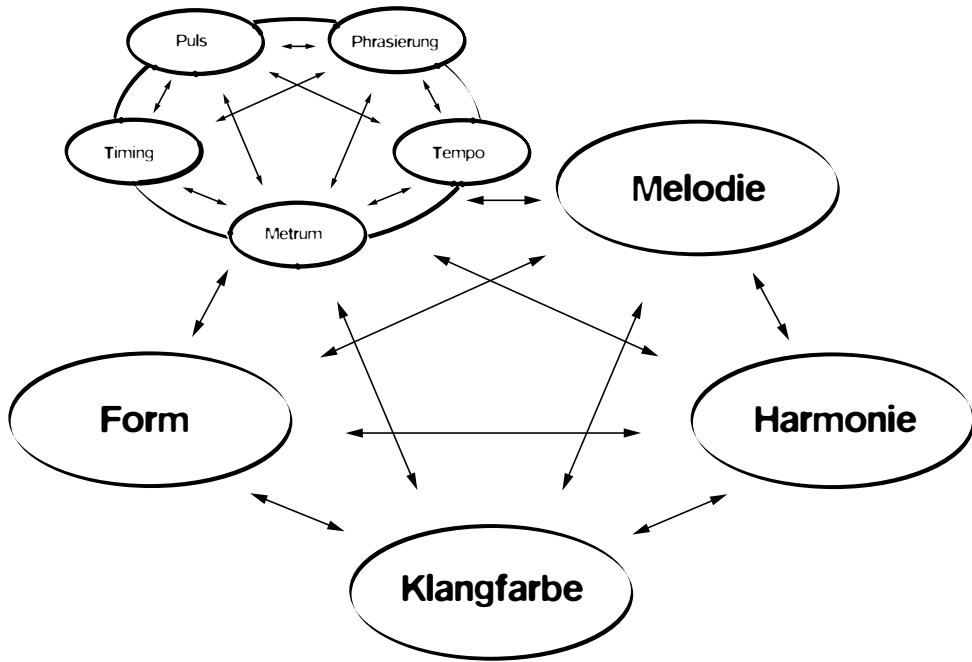


Abb. 6: Mikrosystem Rhythmus im Makrosystem Improvisation

3. BEWUSSTSEIN FÜR RHYTHMUS

Nun stellt sich natürlich die Frage nach der praktischen Relevanz dieser Betrachtungsweise für zukünftige Jazzler und Jazzlerinnen. Vor einigen Jahren hatte ich Gelegenheit, bei einem Jazzworkshop David Liebman als Ensembleleiter bei der Arbeit mit jungen Musikern zu beobachten. Nachdem jeder seinen obligaten Chorus gespielt hatte, machte David einen interessanten Vorschlag: Die nächsten Choruse der Solisten wurden als sog. *Stop Choruse* gespielt, d.h. die Rhythmusgruppe spielte nur alle vier Takte auf der Zählzeit 1 einen Schlag, der Solist improvisierte dazwischen ohne Begleitung weiter. Dabei zeigte sich sehr schnell, dass einige Solisten ziemlich sorglos mit den rhythmischen Elementen, vor allem im Hinblick auf ihr Timing, umgegangen waren. Sie spielten so holperig, dass es der Rhythmusgruppe nicht möglich war, zusammen und exakt den gewünschten Schlag auf die jeweilige nächste 1 zu platzieren. Auch ohne großartige Erklärungen wussten alle Beteiligten sofort, was los war. Im nächsten Durchgang war jeder sofort bestrebt, rhythmisch klarer und artikulierter zu improvisieren. Es wurde bedeutend mehr Gewicht auf Timing, Puls, Phrasierung und Tempo gelegt. Vorhandene Defizite wurden erkannt und mehr oder weniger schnell beseitigt. Jedem Betroffenen war klar, was er in der nächsten Zeit zu üben hatte. Ich war so frei, Davids Anregung bei vielen Proben, an denen ich als Musiker bzw. Lehrer teilgenommen habe, aufzugreifen. Auch hier gab es die gleiche Art von Aha-Effekt, verbunden mit der Einsicht, dass bei einem Musiker mit einem guten Timing das Gefühl für den Puls immer mit dem der anderen Musiker in der Gruppe übereinstimmt.

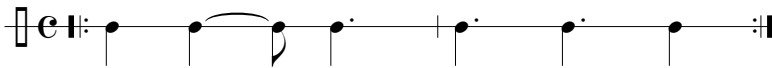
Die Akzente im zweiten Takt entstehen durch die 3-3-2 Gruppierung des Achtelpulses. Auch 2-3-3 und 3-2-3 Gruppierungen sind möglich. Diese typische *Latin Bass* Figur basiert auf der 3-3-2 Gruppierung:



Zum allgemeinen rhythmischen Vokabular gehören zweitaktige Figuren, die auf 3er und 2er Gruppierungen basieren:

Sprechen	
Klatschen	
Treten	

Verschiebt man diese Figur um eine Zählzeit nach hinten, entsteht dieser Rhythmus:



(Bei schnellen Tempi empfiehlt es sich, im 4/4 Takt mit dem Fuß halbe Noten auf Zählzeit 1 und Zählzeit 3 zu markieren.)

Ersetzt man das erste und das letzte Viertel dieser Figur durch eine Pause erhält man eine jazztypische ›Urform‹, wie sie z.B. in ›I Got Rhythm‹ oder in der New Orleans Musik vorkommt (›Where Is The Tiger?‹):



Zu den Standardfiguren des rhythmischen Vokabulars gehören natürlich *Clave* Figuren:

- Die aus Kuba stammende sog. 3/2 Clave (3 Akzente im 1. Takt, 2 im 2. Takt)

Three staves of musical notation for the 3/2 Clave rhythm. The top staff is labeled 'Sprechen' and contains a melody with lyrics: 'ta ke te ta ke te ta ke di mi ta ke ta ke di mi'. The middle staff is labeled 'Klatschen' and shows clapping patterns with accents. The bottom staff is labeled 'Treten' and shows foot-stamping patterns. The music is in 3/2 time and consists of two measures.

- Die 2/3 Clave (*Clave Reverso*)

Three staves of musical notation for the 2/3 Clave (Clave Reverso) rhythm. The top staff is labeled 'Sprechen' and contains a melody with lyrics: 'ta ke ta ke ta ke di mi ta ke te ta ke te ta ke'. The middle staff is labeled 'Klatschen' and shows clapping patterns with accents. The bottom staff is labeled 'Treten' and shows foot-stamping patterns. The music is in 2/3 time and consists of two measures.

- Die Rhumba Clave (*Clave Moderno*)

Three staves of musical notation for the Rhumba Clave (Clave Moderno) rhythm. The top staff is labeled 'Sprechen' and contains a melody with lyrics: 'ta ke te ta ke di mi ta ke te ta ke ta ke di mi'. The middle staff is labeled 'Klatschen' and shows clapping patterns with accents and slurs. The bottom staff is labeled 'Treten' and shows foot-stamping patterns. The music is in 3/4 time and consists of two measures.

- Die aus Brasilien stammende Bossa Nova Clave

Sprechen
Klatschen
Treten

ta ke te ta ke te ta ke di mi ta ke te ta ke te

Indiz für die Verbindung von Klang und Rhythmus auch hier: ›Clave‹ ist sowohl die Bezeichnung für den Rhythmus als auch für die Klanghölzer, mit denen die besagten Figuren gespielt werden.

Sehr gebräuchlich sind im Jazz auch Gruppierungen von 2 oder vier Achteln über einen triolischen Puls. In der ersten Hälfte des Taktes werden die Achteltriolen mit ›ta ke te‹ in zwei Gruppen à 3 unterteilt, in der zweiten Hälfte mit ›ta ke‹ in drei Gruppen à 2:

ta ke te ta ke te ta ke ta ke ta ke

Synchronisieren Sie Ihr Klatschen allein mit der Silbe ›ta‹.

ta ke te ta ke te ta ta ta

Wahrscheinlich ist Ihnen der vorige Rhythmus so besser bekannt:

I want to be in A - me - ri - ca

Im folgenden Beispiel sind die zwölf Triolenachtel im ersten Takt wieder in vier 3er Gruppen, im zweiten Takt jedoch mit ›takedimi‹ in drei 4er Gruppen unterteilt:

- darauf zu achten, wie erfahrene Rhythmusgruppen am Ende des letzten A Teils in den Takten 31 und 32 (bei den oben genannten Stücken) zur Vorbereitung des folgenden Formteils rhythmisch und harmonisch aktiver spielen. Häufig wird dabei ein sog. Dominantpedal mit dem Grundton des Dominantakkordes im tiefen Register von Bass und/oder Piano gespielt;
- mentales Training ohne Instrument: Singen Sie innerlich, mit oder ohne *Play-Along*, mehrere Choruse über eine Komposition, bei der Sie sich formal noch nicht so sicher fühlen. Machen Sie diese Übung über mehrere Tage/Wochen mit wechselnden Stücken;
- stöbern in Songbooks nach formal ungewöhnlichen Stücken (Kompositionen von Jerome Kern oder Wayne Shorter sind oft formal sehr interessant). Analysieren und lernen Sie diese Stücke.

4. FORMALE ANALYSE ›BLUE IN GREEN‹

Als ein ganz hervorragendes Beispiel für den souveränen Umgang mit dem Element Form möchte ich Ihnen eine Analyse der Trioaufnahme von ›Blue In Green‹ des Pianisten Bill Evans vorstellen.²⁵ Die Komposition besteht aus zehn Takten, zuerst auf dem Album ›Kind Of Blue‹ mit der Miles Davis Band aufgenommen.

:	G-6		A7#9		D-7 D♭7		C-7 F7		B♭Δ	
	A7♭13		D-6		E7#9		A-7		D-7	:

Abb. 9: Die Harmonien von ›Blue In Green‹

›Blue in Green‹ ist nicht gerade *die* typische Jazzkomposition. Zu erkennen sind Kadenz nach B♭ (Takt 4-5) und nach A- (Takt 8-9), jedoch gibt es keine eindeutige Schlusskadenz in den letzten beiden Takten des Stücks. Von Bill Evans selbst stammt die Bezeichnung ›zirkulare Form‹. Das Stück endet auf dem D-7 Akkord in Takt drei. Die Melodie des Themas kann man in zwei Phrasen á vier und sechs Takte unterteilen. Ab Takt 5 besteht die Melodie aus Tönen, die durch Erweiterungen, bzw. Alterationen der Akkorde entstanden sind. Jeder Spannungston hat die dreifache Länge der darauf folgenden Auflösung (Takte 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9). Die Harmonien lassen sich in zwei Gruppen von je fünf Takten gliedern.

Insgesamt werden 15 Choruse gespielt, die sich so aufteilen:

TEIL I

- | | | | |
|------------|---------------|-----------|---|
| 1. Chorus: | 10 Takte, | 4/4 Takt, | normale Akkorddauer
(Thema, Ballade) |
| 2. Chorus: | wie 1. Chorus | | |

TEIL II

- | | | | |
|-----------------|---------------|----------------------|-----------------------|
| 3. Chorus: | 10 Takte, | <i>double time</i> , | halbierte Akkorddauer |
| 4. - 7. Chorus: | wie 3. Chorus | | |

TEIL III

- | | | | |
|------------------|---------------|---------------------------------|-----------------------------------|
| 8. Chorus: | 10 Takte, | 2/4 Takt,
<i>double time</i> | nochmals halbierte
Akkorddauer |
| 9. – 11. Chorus: | wie 8. Chorus | | |

TEIL IV

- | | | | |
|-------------------|----------------|-----------|--|
| 12. Chorus: | 10 Takte, | 2/4 Takt, | Akkorddauer wie
Ballade (3. Chorus) |
| 13. - 14. Chorus: | wie 12. Chorus | | |

TEIL V

- | | | | |
|-------------|--|--|--|
| 15. Chorus: | wie 1. Chorus (Thema) plus 2 Takte, <i>fine</i> auf D– Akkord. | | |
|-------------|--|--|--|

In Teil II wird das Tempo doppelt so schnell gespielt wie in Teil I. Die Dauer der Akkorde wird dem neuen Tempo angepasst, also gegenüber Teil I verkürzt. In Teil III wird die Dauer der Akkorde noch einmal um die Hälfte gekürzt. Das Tempo bleibt konstant, das Metrum wird von 4/4 auf 2/4 verkürzt. In Teil IV spielt das Schlagzeug wieder im ursprünglichen Tempo, die Akkorde haben jedoch die gleiche Länge wie in Teil II. Teil V bringt wieder das Thema in der Urform plus 2 taktigem Schluss.

Insgesamt sind alle Formteile absolut organisch miteinander verbunden, vor allem auch durch das unglaublich sichere Zusammenspiel zwischen Bill Evans und dem Bassisten Scott LaFaro. Die gesamte Improvisation hat ihren Klimax im 11. Chorus, danach folgt ein kontinuierlicher Abbau und die Rückkehr zum Original im 15. Chorus. Komposition, Arrangement und Improvisation bilden ein homogenes Ganzes. Viel Spaß beim Hören und Analysieren dieser musikalischen Kostbarkeit!

Klang als Basis

- Spielen Sie Dreiklänge (Dur, Moll, sus etc.) chromatisch verschoben zu einem Drone, hier als Pedalton notiert, z.B.:

D sus D \flat sus C sus B sus B \flat sus A sus A \flat sus C

- Das Spielen von verschiedenen Dreiklängen über einen Drone führt zu den sog. *slash chords*, bei denen der Basston nicht mit dem Akkordgrundton identisch ist.

E/C E \flat /C D/E \flat

- Spielen Sie harmonische Klischees zu einem Drone (z.B. G-7, C9, F Δ zu einem C Drone, oder G-, A-, B \flat , A- zu einem G Drone).

G-7/C C9 F Δ G-7 A-7 B \flat Δ A-7

Die praktische Anwendung dessen findet man in Stücken mit einem sog. *pedal point*, bei dem über einem (rhythmisch aktiven) Pedalton Akkordverbindungen gespielt werden, so z.B. bei ›On Green Dolphin Street‹, ›Softly As In A Morning Sunrise‹ (in der Version des John Coltrane Quartetts), ›A Child Is Born‹ oder auch bei einer Reihe von Dave Liebmans Kompositionen.

Notenbeispiel: »I Love You« (Cole Porter)

4. WEITERE IDEEN ZUM UMGANG MIT DRONES

Darüber hinaus können Drones noch in anderen Bereichen von Nutzen sein:

- Integrieren Sie Drones in Ihre tägliche Überoutine, z.B. als Relevanzton für technische Studien von Saiteninstrumenten, Posaunen, Sänger/innen, Flageolets bei Holzbläsern. (Einer meiner Schüler erzielte dramatische Verbesserungen seiner Intonation auf dem Kontrabass innerhalb kurzer Zeit).
- Benutzen Sie einen Drone als Background für ein improvisatorisches Frage- und Antwortspiel mit anderen Musikern, oder spielen Sie gemeinsam eine Kollektivimprovisation zu einem Drone.
- Integrieren Sie Drones in einen Live Auftritt.

Auch in diesem Zusammenhang ist mir der Hinweis auf die verschieden entwickelten Talente bei jeder Musikerin und jedem Musiker wichtig. Bei selbstkritischer Einschätzung eines noch stark ausbaufähigen melodischen Talentes können die oben genannten Vorschläge sehr hilfreich sein.

Haben Sie vielleicht das Gefühl, sich in Ihrer Improvisation zu sehr auf eingefahrenen Gleisen zu bewegen?

Auch dann sind die Vorschläge einer Prüfung wert. Sollten Sie oder auch jemand, dem Sie ein kritisches Urteil Ihrer Fähigkeiten zutrauen, mit Ihrem melodischen Talent zufrieden sein, entdecken aber Defizite im rhythmischen Bereich, finden Sie Anregungen hierzu im Teil 4.

Verschiedene Wirkungsgefüge

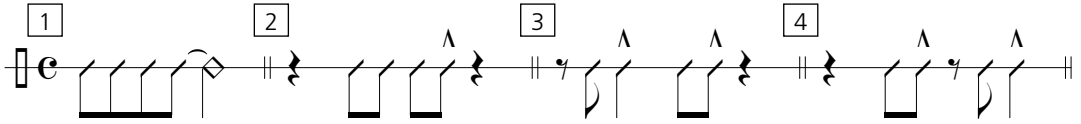


Abb. 11: eintaktige rhythmische Motive

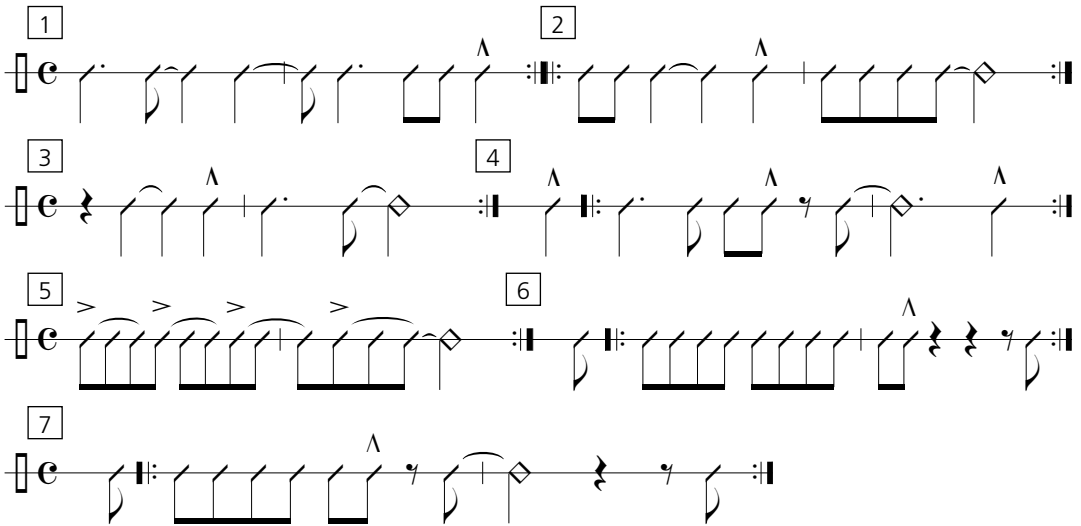


Abb. 12: zweitaktige rhythmische Motive

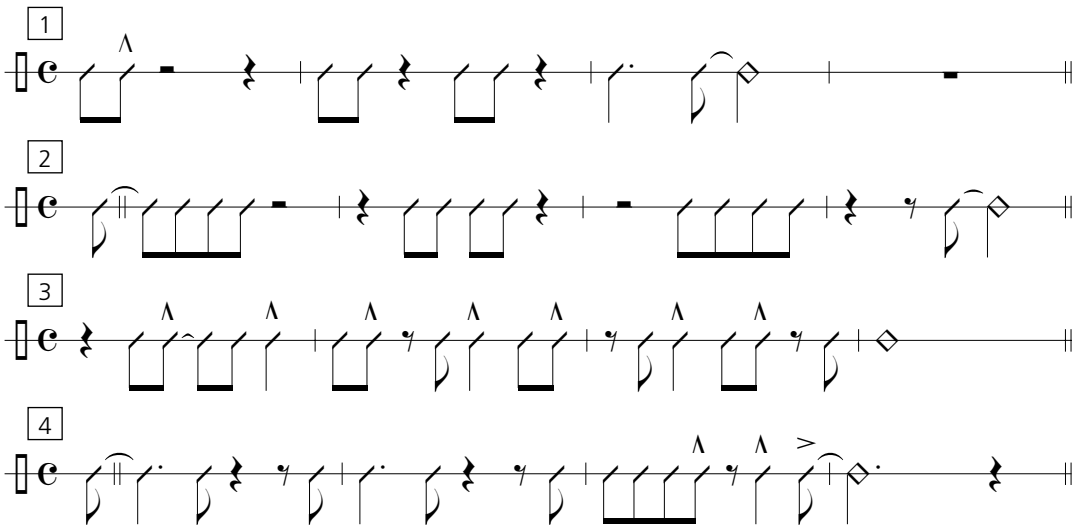
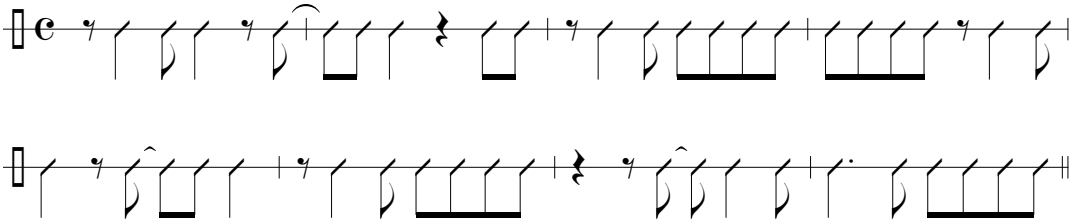


Abb. 13: viertaktige rhythmische Motive

Motive, die zwischen den Zählzeiten auf den *offbeats* beginnen oder aufhören, sind rhythmisch aktiver. Analysieren Sie in diesem Zusammenhang die Komposition ›Oleo‹ von Sonny Rollins, von der die ersten acht Takte hier allein rhythmisch notiert sind:

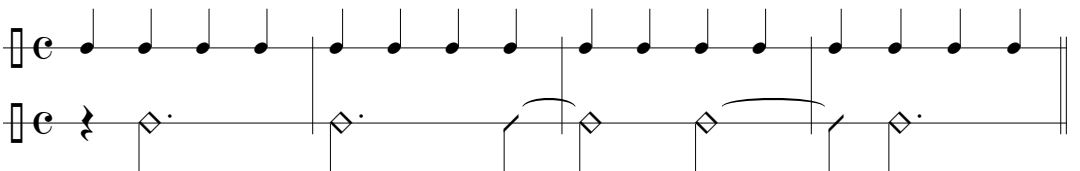


Notenbeispiel. ›Oleo‹ (Sonny Rollins), *rhythmische Struktur*

4. RHYTHMUS UND FORM

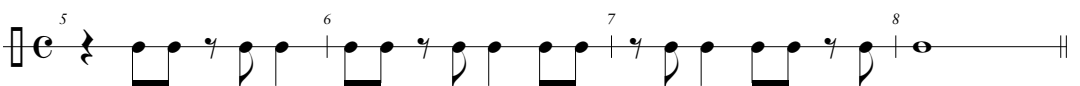
Durch Wiederholungen, Additionen, Verschiebungen und Kombinationen rhythmischer Motive entstehen Perioden, durch die wieder des Element Form ins Spiel kommt. Besonders durch Überlagerung verschiedener Metren entsteht rhythmische Spannung. 3 über 4 ist die am meisten verwendete Polymetrik. Der Schlagzeuger Paul Motian spielt bei einer Aufnahme der Miles Davis Komposition ›Solar‹ mit dem Bill Evans Trio³¹ über die aus zwölf 4/4 Takten bestehende Form eine Periode von sechzehn 3/4 Takten. Beide Perioden haben die gleiche Anzahl von Viertelnoten: 12×4 ergibt 48 Viertel, 16×3 ebenfalls 48 Viertel.

Vier Takte im 4/4 Takt ergeben bekanntlich sechzehn Viertel. Beginnt man mit einer Überlagerung von 3/4 Takten erst auf der Zählzeit 2 im ersten Takt, entsteht die folgende von vielen Schlagzeugern in einem schnellen Tempo gespielte Figur:



Notenbeispiel: Überlagerung von 3/4 und 4/4 Takten

Das nächste Beispiel stammt aus der Duke Ellington Komposition ›It Don't Mean A Thing If You Ain't Got That Swing‹, Takt 5 bis einschließlich 8. Ein drei Achtel dauerndes Motiv beginnt auf der Zählzeit 2 und wird insgesamt sieben mal gespielt:



Notenbeispiel: ›It Don't Mean A Thing...‹ (Duke Ellington), Takte 5 – 8

Rhythmus und Form verbinden sich hier insofern, dass an einer bestimmten Stelle der Form die ›Auflösung‹ der Spannung erfolgt, im obigen Beispiel im letzten Takt.

Anzuführen sind in diesem Zusammenhang noch die schier unendlichen Möglichkeiten der *metrischen Modulation*. Sie entsteht dadurch, dass ein zugrunde liegender Puls anders als ursprünglich vorgesehen gegliedert wird, und die so entstandene ›Unterteilung‹ als Basis für einen neuen Puls dient.

Beispielsweise kann man einen vorhandenen Achtelpuls im 4/4 Takt in Gruppen zu drei Achteln zusammenfassen. Die so erhaltenen punktierten Viertel werden nun in einfache Viertel umgedeutet. Es entsteht im ersten Beispiel ein neues, im Vergleich zum ursprünglichen langsameres Tempo und damit eine zeitliche Dehnung der Form. Im zweiten erfolgt durch den ›Beschleunigungseffekt‹ des Wechsels in ein schnelleres Tempo eine zeitliche Raffung der Form:

The notation shows two systems of music. The first system has a tempo of 120 bpm. The second system has a tempo of 90 bpm. The lyrics are: ta ke di mi ta ke te ta ke te ta ke te ta ke te ta ke ta ke ta ke ta ke usw.

Notenbeispiel: zeitliche Dehnung

The notation shows two systems of music. The first system has a tempo of 120 bpm. The second system has a tempo of 180 bpm. The lyrics are: ta ke di mi ta ke te ta ke te ta ke te ta ke te ta ke di mi ta ke di mi usw.

Notenbeispiel: zeitliche Raffung

Eine Menge weiterer Möglichkeiten sind denkbar:

- Verschiedene ungerade Gruppierungen auf der Basis von Viertel-, Achtel-, Sechzehntelnoten über geradzählige Metren, (3 über 4, 5 über 4).
- Verschiedene gerade Gruppierungen über einen ungeraden Puls (Viererguppen über einen triolischen Puls etc.).

Im nächsten Beispiel liegen über dem 4/4 Takt Vierteltriolen, die dann im neuen Tempo als normale Viertel aufgefasst werden:

♩ = 120

♩ = 160

Sprechen
ta ke di mi ta ke te ta ke te ta ke ta ke ta ke ta ke ta ke ta ke ta ke ta ke

Treten

3
♩ = ♩

Notenbeispiel: metrische Modulation mit Triolen

Hier bleibt mir nur der Hinweis auf vertiefende eigene Studien. Der irische Bassist Ronan Guilfoyle, der sich mit dieser Materie ausführlich beschäftigt hat, meint dazu:

Rhythmische Studien unterscheiden sich von Studien anderer musikalischer Elemente insofern, dass man metrische Modulationen nicht sofort, wie das bei ungewöhnlichen Skalen oder Akkorden der Fall ist, auf dem Klavier spielen und hören kann. Ein außergewöhnliches rhythmisches Konzept ist viel schwerer zu verwirklichen, (es sei denn, Sie benutzen einen Drum Computer, dessen Gebrauch ich in diesem Zusammenhang nur empfehlen kann). Viele Musiker empfinden das als ziemlich frustrierend. Geduld und Beständigkeit sind bei rhythmischen Studien zwei essentielle Tugenden. Dafür liegen die Chancen ungleich höher, etwas eigenes zu (er)finden. ³²

5. VERBINDUNG VON AKKORDTÖNEN UND RHYTHMISCHEN MOTIVEN

Die neben dem Grundton wichtigen Töne in einem vierstimmigen Akkord sind Terz und Septime. Die Terz bestimmt das ›Geschlecht‹ des Akkordes (Dur oder Moll), die Septime die ›Richtung‹ des Akkordes. Akkorde mit einer kleinen Septime neigen im Jazz mehr zur Auflösung als solche mit einer großen. Bei der häufig vorkommenden Quintfallbewegung strebt zum einen die Septime zur Terz des folgenden Akkordes, daneben noch die Terz des ersten zur Septime des folgenden Akkordes. So z.B.

G7 C7 FΔ

oder bei der berühmten II V I Jazzkadenz:

A-7 D7 GΔ

6. RHYTHMISCHE MOTIVE FÜR BACKGROUNDS

Eine weitere Anregung für den Einsatz rhythmischer Motive innerhalb der Ensemblearbeit möchte ich Ihnen noch vorstellen:

Mit ›Rhythm Patterns‹ lassen sich schnell und einfach Backgrounds für einen, bzw. mehrere hintereinander folgende Solisten ›arrangieren‹. Damit werden zwei Ziele verfolgt:

1. Der musikalische Ablauf, der Gesamtrahmen, die Makrostruktur (s. 6.2, S. 50) wird lebendiger.
2. Die Solisten werden formal unterstützt.

BEISPIEL BLUES:

Über die zwölftaktige Form werden viertaktige Rhythm Patterns auf nur einem einzigen Ton gespielt, am besten für Takt 1 bis 4 sowie für Takt 5 bis 8 dasselbe Motiv und ab Takt 9 ein anderes. Wählen Sie als Ton die Sexte des ersten Akkordes. Sie werden hören und sehen, dass er zu allen weiteren Akkorden eines gewöhnlichen Jazzblues ebenfalls gut klingt, sie erhalten sozusagen einen ›One Note Blues Background‹.

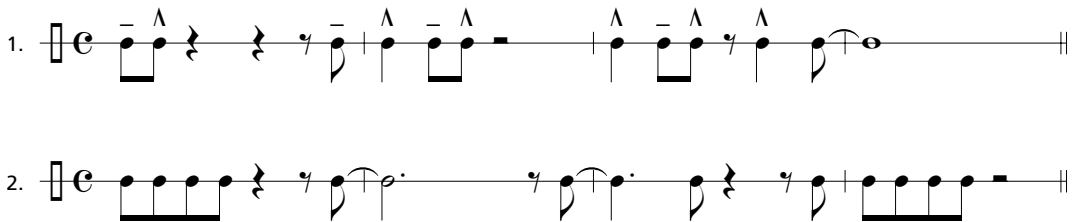


Abb. 15: Verwendete Rhythm Patterns

Abb. 16: Blues in F mit Rhythm Patterns auf dem Ton D

BEISPIEL STANDARD:

Bei den bei Einsteigern verhältnismäßig oft auftauchenden Problemen mit der 32 taktigen Form (z.B. »Bin ich jetzt schon im Mittelteil oder nicht?«) können Backgrounds sehr hilfreich sein. Dazu werden Rhythm Patterns mit den Leittönen Septime und Terz der zugrunde liegenden Akkorde »aufgefüllt«. Für den Mittelteil der oft strapazierten Rhythm Changes könnte das so aussehen:

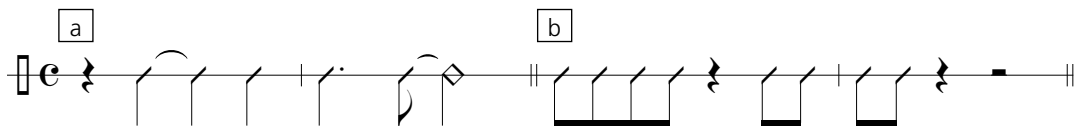


Abb. 17: zugrunde liegende Rhythm Patterns

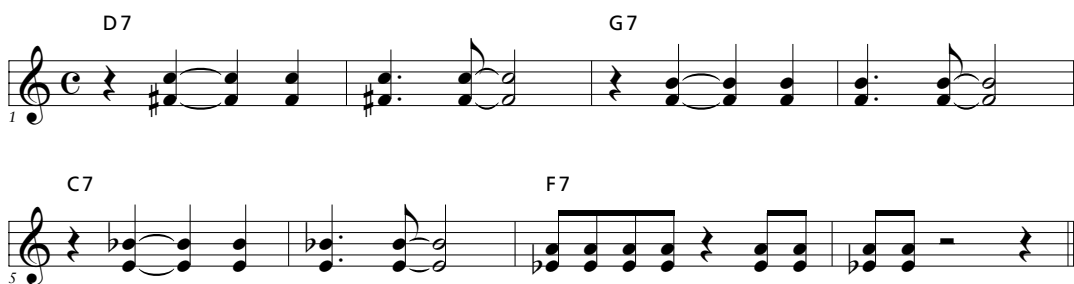


Abb. 18: Background für den Mittelteil der Rhythm Changes mit harmonisierten Rhythm Patterns

Die Möglichkeiten, die sich aus dem Gedanken der Vernetzung und den damit verbundenen unterschiedlichen methodische Wegen ergeben, sind so vielfältig, dass sie den hier zur Verfügung stehenden Rahmen mühelos sprengen. Außer den bisher angesprochenen Vernetzungen und Wirkungsgefügen und den daraus resultierenden Methoden gibt es sicherlich noch weitere zu entdecken. Ich hoffe, dass die genannten Beispiele und Vorschläge Ihnen Anregung und Hilfe sein können.

Spielen Sie mal verrückt

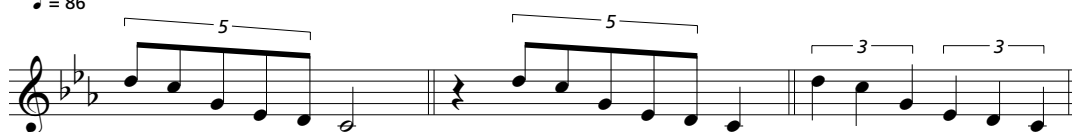
3.1.5 Double Time/Sechzehntel



3.1.6 N-Tolen, hier: Triolen und Quintolen



♩ = 86



3.1.7 Ungerade Taktarten



3.2 VERÄNDERUNGEN DER HARMONISCHEN UMGEBUNG

Je nach harmonischem Umfeld kann ein Motiv einen völlig anderen musikalischen Sinn bekommen. Erstaunlich ist auch, zu welcher verschiedenenartigen Akkorden das Motiv passt. Diese eintaktige Version...



...lässt sich über folgende Akkorde spielen, zuerst ein Akkord pro Takt:

- | | | | |
|-----------|--------------|------------|---------------------|
| 1. EbΔ | 2. C-7 (C-Δ) | 3. F7 | 4. B7#9 |
| 5. Aø | 6. G7susb9 | 7. D7susb9 | 8. F-6 ⁹ |
| 9. AbΔ#11 | 10. C7sus4 | | |

Nun über zwei Akkorde pro Takt, die ersten sieben davon sind typische Harmonie-
modelle:

- | | | | |
|---------------|----------------|----------------|----------------|
| 1. C-7 F7 | 2. C-7 B7#9 | 3. Aø D7b9 | 4. Aø Ab7#11 |
| 5. F-7 Bb7 | 6. F-7 E7alt | 7. F7sus4 F7 | 8. F7 E7alt |
| 9. F7 F#7#5 | | | |

Diese auf zwei Takte erweiterte Variante



passt zu folgenden Akkorden (ebenfalls jazztypische Akkordverbindungen), ein Akkord
pro Takt:

- | | | |
|--------------|----------------|-------------------|
| 1. EbΔ AbΔ | 2. EbΔ F-7 | 3. C-7 F7 (F-7) |
| 4. Aø D7b9 | 5. Aø Ab7#11 | |

Zwei Akkorde pro Takt (wahrscheinlich werden Ihnen auch diese Akkordverbindungen bekannt vorkommen).

- Lineare Akkordverbindungen:

- | |
|-------------------|
| 1. C- C-Δ C-7 C-6 |
| 2. F- F-Δ F-7 F-6 |

- Parallele Akkordverbindungen

- | |
|--------------------|
| 3. C-7 D-7 EbΔ D-7 |
| 4. EbΔ F-7 G-7 F-7 |
| 5. EbΔ F-7 G-7 AbΔ |

- Kombination aus parallel und II V:

- | |
|-------------------|
| 6. EbΔ F-7 G-7 C7 |
|-------------------|

- Turnaround I VI II V in Dur:

- | |
|--------------------|
| 7. EbΔ C-7 F-7 Bb7 |
|--------------------|

- Modal (hier über einen sus Akkord) ⁵³ :

- | |
|--------------------|
| 8. C7sus4 C7sus4 |
|--------------------|

(Modal spielen kann man natürlich nicht nur, wie es häufig gemacht wird, mit Mollsept- oder sus4-Akkorden wie z.B. bei ›So What‹ von Miles Davis oder

Spielen Sie mal verrückt

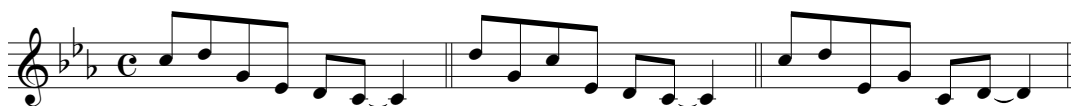
›Impressions‹ von John Coltrane, sondern auch mit Akkorden anderer Qualitäten, wie sie zu Beginn dieses Abschnitts gezeigt werden. Ein gutes Modell ist der $V7b9$ Akkord in Duke Ellingtons ›Caravan‹).

3.3 MELODISCHE VARIANTEN

Bei den folgenden Varianten, entstanden durch spezifische Veränderung der Melodietöne, sind die Grenzen zwischen noch erkennbarer Abwandlung und variiertem Motiv mit einer neuen, eigenständigen musikalischen Aussage fließend. Auch über die Qualität der Motive lässt sich bestimmt streiten. Verstehen Sie die Modifikationen als Vorschläge und gleichzeitig als Anregung für eigene Versuche.

Eintaktige Varianten:

3.3.1 Umstellung von Tönen



3.3.2 Umkehrung



3.3.3 Oktaventausch



3.3.4 Diatonische Rückung



3.3.5 Chromatische Vorhalte

