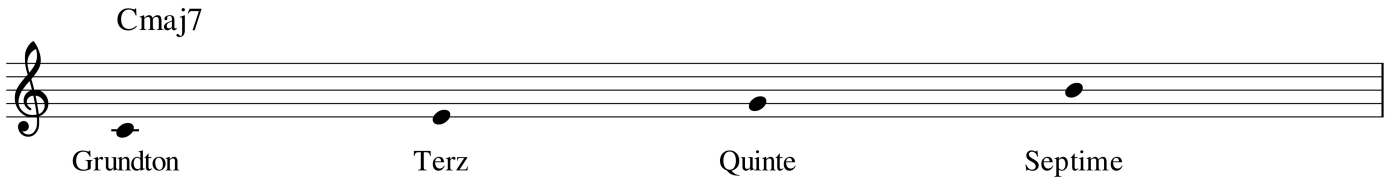
Fortgeschrittene Konzepte zur Improvisation

Einleitung

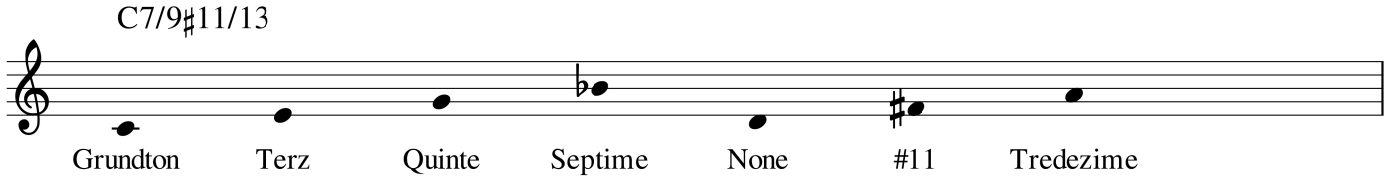
Beim Improvisieren über Stücke mit wechselnden Tonalitäten / Akkorden ist es unabdingbar, sich über die zugrunde liegenden Skalen klar zu seien. Dabei ergibt sich das Problem, dass die Akkordsymbole nur Informationen über einige Töne enthalten.

In der Abkürzung Cmaj7 sind nur die Töne c (Grundton), e (Terz), g (Quinte), h (Septime) verschlüsselt.

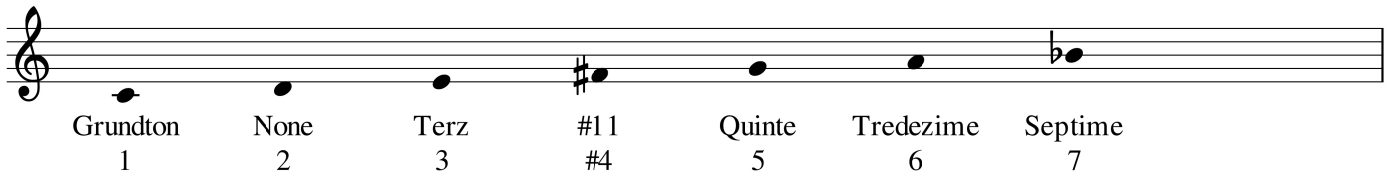


Über die Töne d (None), f (Undezime) und a (Tredezime) sind dem Akkordsymbol keine klaren Informationen zu entnehmen. Eventuell lassen sich aus dem harmonischen Kontext Vermutungen ableiten.

Das Symbol C7 (9/#11/13) gibt hier deutlich mehr Auskunft.



Als Skala geschrieben



Hier erhalten wir die passende Skala unmissverständlich mitgeteilt: c, d, e, f#, g, a, h. Diese Skala heißt mixolydisch-Kreuz 11.

Oft sind die Akkordsymbole aber nicht eindeutig. Dies geschieht aus drei Gründen:

1. Zu viele Informationen würden schwer lesbar seien und Energie und Konzentration zu sehr beanspruchen, andere Aspekte der Improvisation wie Rhythmik, Melodik, Interaktion, usw wären schwerer zu kontrollieren und in der Balance zu halten.

2. Beim Aufschreiben fällt unheimlich viel Schreibarbeit an.

3. Das Deuten der Akkorde wird als kreativer Prozess verstanden. Diese Freiheit wird höher bewertet als eine eindeutige Festlegung. In der Tat hat sich die Interpretation von Akkordsymbolen im Laufe von fast 100 Jahren Jazz gewandelt.

Will man das Improvisieren erlernen, reicht es leider nicht aus die Akkorde und passenden Töne zu lernen. Man muss alle gebräuchlichen Skalen kennen und man muss wissen in welcher Beziehung sie zu den Akkorden/Akkordsymbolen stehen. Damit beschäftigt sich die Harmonielehre.

Dieses Wissen muss einem in Fleisch und Blut übergegangen sein. Beim Spielen hat man keine Zeit mehr darüber nach zu denken was den die Terz von F-7 oder die #9 von G7alt ist.

Am Anfang mag dies wie ein unbezwingbarer Berg aussehen, es sei aber verglichen mit dem Erlernen der Schrift. Jeder wird sich erinnern wie er in der ersten Klasse gesessen hat und Buchstabe für Buchstabe entziffert hat und heute liest er diesen Text flüssig.

Eine stilistische Sicherheit ist zusätzlich notwendig. In einer R&B-Band muß ich über G7 anders spielen als in einer Bigbandnummer von Glenn Miller und in einer Thelonius Monk-Komposition habe ich noch mehr Freiheit, was die harmonische Ausdeutung angeht. Beachte ich diese ungeschriebenen Gesetze nicht, wird die Musik stilistisch falsch klingen.

Zitat:

> David Baker: Bestimmen Sie, in welchem Stil das Stück gespielt werden soll (z.B. Bebop, Free, Swing, etc.): Der Jazzmusiker beachtet sehr oft zu wenig, wie eine Komposition stilistisch authentisch gespielt werden sollte. Das heißt nicht, dass er imitieren oder unoriginell spielen muss sondern nur, dass er innerhalb des stilistischen und musikalischen Bereiches, den die Komposition umreißt, seine Kreativität entfalten soll [...]. Wenige Dinge sind unpassender als z.B. ein Musiker, der bei einer Bebop-Jam-Session Free spielen will. Umgekehrt soll man sich ebenso nicht an ein fixes Akkordgerüst halten, wenn man über ein Thema von Ornette Coleman improvisiert. (David Baker, Jazz Improvisation)

Das alleinige Wissen über die richtigen Töne, das richtige Tonmaterial ist aber keinesfalls die Garantie für ein gut klingendes Solo. Wenn man das Spielen eines Solos mit dem Schreiben einer Geschichte vergleicht, leuchtet schnell ein, dass das Aneinanderreihen von Buchstaben nicht zu einer sinnvollen Geschichte führen wird. Das planlose Aneinanderreihen von Tönen wird keine sinnvolle Melodie ergeben.

Ganz davon abgesehen wie die Töne gespielt werden oder wie die Geschichte erzählt wird. Das heißt Rhythmik, Dynamik, Spannungskurven, roter Faden etc. sind wichtige Elemente. Das Erlernen dieser Fähigkeit ist ein langer Prozess.

Auf alle Aspekte eingehen zu wollen, und sei es auch nur oberflächlich, würden den Rahmen dieses Skriptes sprengen. Es sollen vielmehr ausschließlich **melodische Konzepte** kurz vorgestellt werden.

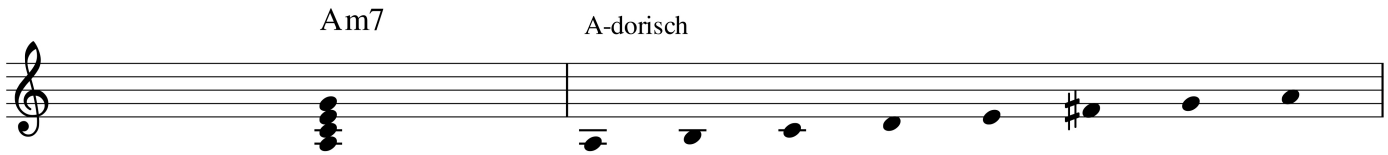
Melodische Konzepte

Es gibt zahlreiche Konzepte, wie man aus dem Tonmaterial stimmige Melodien gewinnt. Große Jazzmusiker wenden sie in vielfältiger Form und Mischung an. Zwei der wichtigsten Konzepte sollen hier vorgestellt werden: akkordisches Improvisieren und pentatonisches Improvisieren

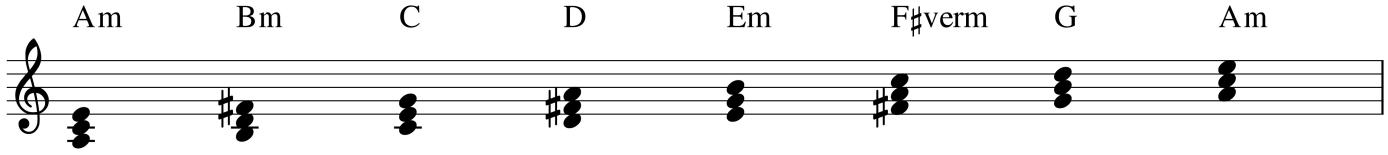
Akkordische Improvisation

Bei dieser Art macht man sich zu Nutze, das in jedem Akkord und in jeder Skala eine Anhäufung von Dreiklängen oder Septakkorden enthalten ist.

Am7 b.z.w. die Skala A-Dorisch

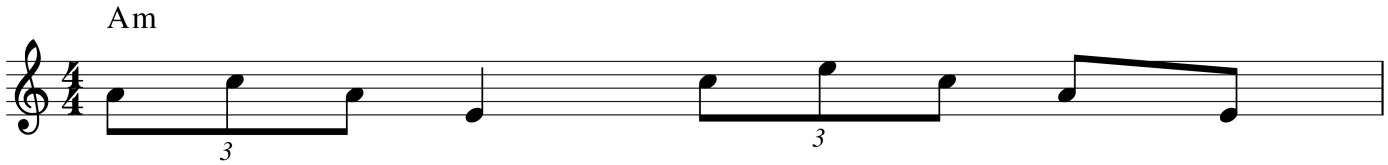


enthält die Dreiklänge: A-moll, H-moll, C-Dur, D-Dur, E-moll, F#verm, G-Dur



Unser Ohr ist besonders sensibilisiert für Dreiklänge und Dreiklangsmelodien.
Kindermelodien oder Volkslieder bedienen sich häufig der Dreiklänge. Sie sind sanglich und bleiben gut im Ohr (Ohrwurmcharakter).

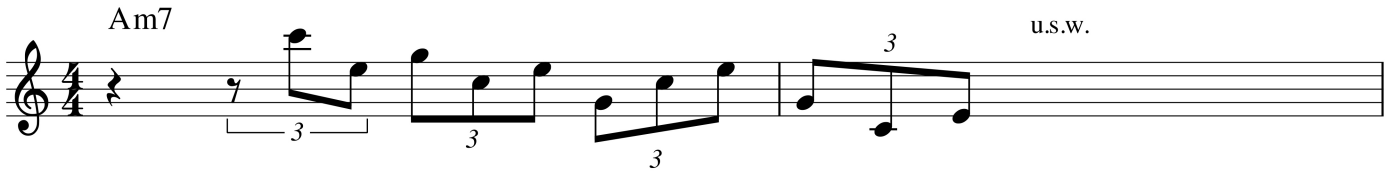
Anstatt einfach A-dorisch rauf und runter zuspielen, können wir auch den Dreiklang benutzen um zu improvisieren.



Hier ein Beispiel von dem Saxophonisten Stan Getz. Er spielt über E7 folgendes Lick

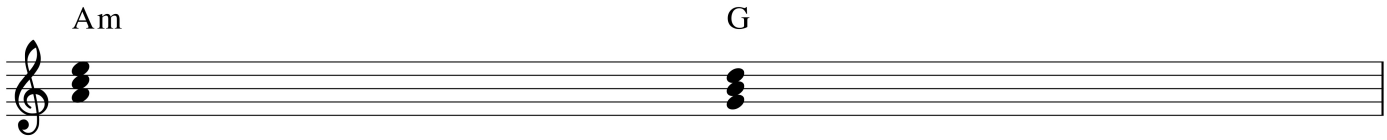
Small world part 2, Huey Lewis and the News; Small world

Wir müssen aber nicht ausschließlich den eigentlichen Dreiklang benutzen, sondern wir können jeden leitereigenen Dreiklang nehmen. So spielt zum Beispiel der Pianist Alan Broadbent über A-7 einen C-Dur Dreiklang. Er spielt also die Terz, die Quinte und die Septime von A-7. Es ähnelt übrigens stark dem Lick was Stan Getz benutzt hat.

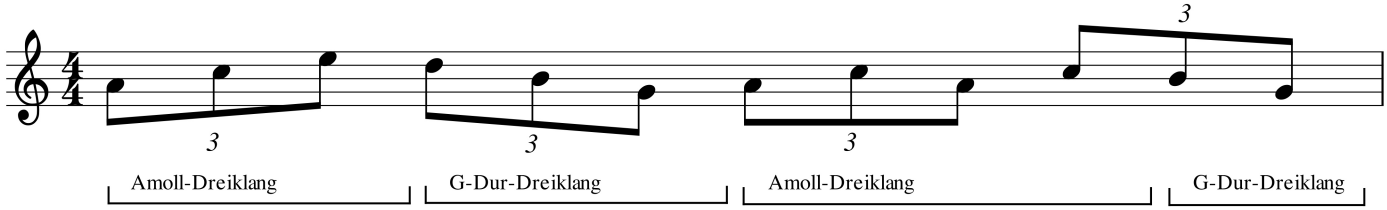


Let there be love, Natalie Cole; take a look

Als zweiten Schritt können wir nun zwei verschiedene Dreiklänge kombinieren. Das klingt besonders toll, wenn die beiden Dreiklänge möglichst wenig Töne gemeinsam haben. Dies ist immer so, wenn die beiden Dreiklänge einen Ganzton oder Halbton auseinander liegen.



So könnte ein Lick aussehen, welche beide Dreiklänge verbindet



Der Saxophonist Oliver Nelson spielt beispielsweise ein solches alternierendes Pattern aus C-moll und D-moll-Dreiklang.

Stolen Moments, Oliver Nelson, The blues and the abstract truth

Versuche solche Dreiklangsbrechungen zu erfinden und zu üben. Erst trocken als Etüde dann zum Playback. Versuche sie in deinen Improvisationen einzusetzen. Das selbe System lässt sich bei Septakkorden anwenden. In der folgenden Tabelle habe ich mal verschiedene Kombinationsmöglichkeiten zusammengetragen.

Du wirst feststellen, das das Phrasenende am besten klingt, wenn der letzte Ton ein Akkordton ist.

Kombinationsmöglichkeiten von Dreiklängen

Akkordtyp	Kombination	Beispiel in C	Optionen	Skala	
major 7					
	I, II	C-Dur, D-Dur	9,#11,13	lydisch	
	V, VI-	G-Dur,	A-moll	9,13	ionisch, lydisch
	VI-, VII-	A-moll, H-moll	9,#11,13	lydisch	
moll 7					
	I-, II-	C-moll, D-moll	9, 11, (13)	dorisch	*
	II-, bIII	D-moll, Eb-Dur	9, 11, (13)	dorisch	*
	bIII, IV	Eb-Dur, F-Dur	11, (13)	dorisch	*
	IV, V-	F-Dur, G-moll	9, 11, (13)	dorisch	*
	I-, bVII	C-moll, Bb-Dur	9, 11	dorisch	

dominant 7

I, bVII	C-Dur, Bb-Dur	9, (11/sus 4)	mixolydisch *
IV, V-	F-Dur, G-moll	9, (11), 13	mixolydisch *
V-, VI-	G-Moll, A-moll	9, 13	mixolydisch, mixo #11
I, II	C-Dur, D-Dur	9, #11, 13	mixo # 11
bII-, bIII-	Db-moll,Eb-moll	b9, #9, #11, b13	alteriert
#IV, bVI	F#-Dur, Ab-Dur	b9, #9, #11, b13	alteriert
bII-, bIII	Db-moll, Eb-Dur	b9, #9, b13	HT-GT

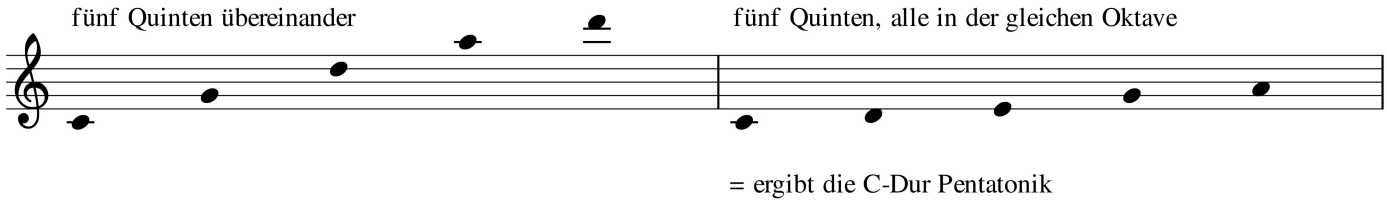
* Obwohl über Mollakkorde die 6/13 eine avoid note ist, sind diese Dreiklänge möglich. In modalen Abschnitten kann dieser Ton eine interessante Klangfarbe bringen, aber auch ihn normalen Kadenzen (II-V-I) sind diese Noten möglich. Unser Ohr mildert diese Dissonanz, weil sie Bestandteil des Dreiklanges ist, eine melodische Logik existiert. Als Durchgangston ist sie also vollkommen in Ordnung. Vorsicht ist geboten, wenn sie als Halteton verwendet wird. Dasselbe gilt für die 11 über Dominantseptakkorde.

Dies ist nur ein Ausschnitt der Möglichkeiten. Man muss einfach ausprobieren, welche Kombinationen einem gefallen.

Gehe beim Üben langsam vor. Lasse dir Zeit und hör genau zu. Denke daran: Wenn Du dir jeden Tag nur einen Akkord vornimmst, hast du nach einem Jahr über 300 verschiedene Akkorde bearbeitet.

Pentatonische Improvisation

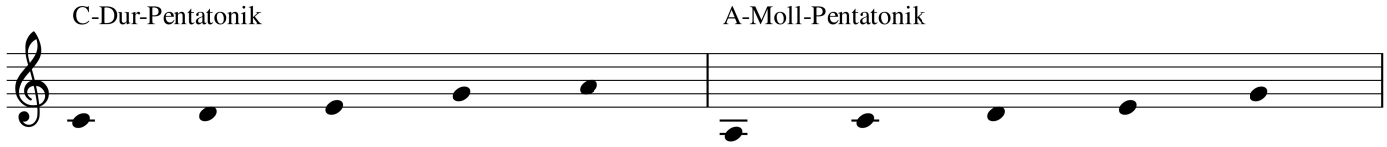
Beim Improvisieren mit Pentatoniken bedient man sich nur eines Teiles der heptatonischen (siebentönigen) Skala. Man wählt aber nicht willkürlich 4 oder 5 Töne aus der normalen Dur oder Molltonleiter aus, sondern nimmt 5 Töne, die eine Pentatonik bilden. Stapelt man 5 Quinten übereinander und legt alle in die selbe Oktave, erhält man eine Dur-Pentatonik:



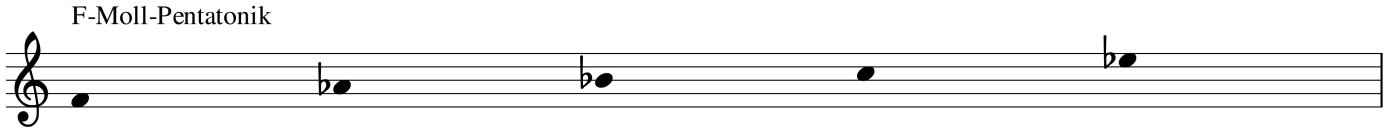
= ergibt die C-Dur Pentatonik

Es ist viel leichter aus einer pentatonischen Skala Melodien zu formen, als aus einer heptatonischen Skala. Aber, dass reine hoch,- und runterspielen einer pentatonischen Skala hat genauso wenig melodischen Wert, wie das hoch,- und runterspielen einer heptatonischen Skala. Man sollte dies trotzdem üben um Finger und Ohr zu trainieren

Genau wie die Dur und Molltonleitern miteinander verwandet sind (bspw. C-Dur und A-Moll) so sind auch die Pentatoniken miteinander verwandt. Sie bestehen aus dem gleichen Tonmaterial.



Der Trompeter Al Aarons (aus der Count Basie Bigband) spielt z.b. folgendes Lick mit der F-Moll Pentatonik.



Switch in time, Count Basie, Basie straight ahead

Versuche beim Improvisieren mit Pentatoniken doch mal Muster oder Sequenzen zu erzeugen. z.B. so : Drei Töne hoch, dann den Startton um eins nach unten verschieben, drei Töne hoch, den Startton eins nach unten verschieben....

Der Soul-Hardbop-Saxophonist Cannonball Adderley verdoppelt jeden Ton der Pentatonik und verpackt das rhythmisch interessant in Triolen.

The jive samba, Cannonball Adderley, the best of Cannonball Adderley

Auch beim Improvisieren mit Pentatoniken gilt: probieren geht über studieren. Wenn Du dir selbst gut zuhörst, werden sich bald von selbst Muster und Melodien herausbilden.

Die folgende Tabelle soll helfen die richtige Pentatonik zu finden.

passende Pentatoniken zu verschiedenen Akkordtypen

Akkord	Pentatonik	Optionen	Beispiel in C		
major7					
	I	9,13	C-Dur (c,d,e,g,a)	A-moll	
	II	9,#11,13	D-Dur (d,e,f#,a,h)	H-moll	
	V	9,13	G-Dur (g,a,h,d,e)	E-moll	
moll7					
	I-/bIII	11	Eb-Dur (eb,f,g,b,c)	C-moll	
	V-/bVII	9,11	Bb-Dur (b,c,d,f,g)	G-moll	
dominant 7					
	I	9,13	C-Dur (c,d,e,g,a)	A-moll	
	II	9,#11,13	D-Dur (d,e,f#,a,h)	H-moll	
	bV	b9,#9,#11,b13	Gb-Dur (gb,ab,b,db,eb)	Eb-moll	
	VI	b9,#11	A-Dur (a,h,c#,e,f#)	F#-moll	
	bVII	9,sus4/11	Bb-Dur (b,c,d,f,g)	G-moll	*
	bII	b9,#9,11,b13	Db-Dur (db,eb,f,ab,b)	Bb-moll	*
	bIII	#9,11	Eb-Dur (eb,f,g,b,c)	C-moll	*
	bVI	#9,11,b13	Ab-Dur (ab,b,c,eb,f)	F-moll	*

* Diese Pentatoniken enthalten die 11 (Quarte) über den Dominantseptakkord.
Sie ist eine avoid note, klingt toll, solange sie nicht lange ausgehalten wird.
Als Durchgangston ist sie ohne Probleme verwendbar.

Für die anderen Akkordtypen

Halb-vermindert: m7b5, -7b5 [Cm7b5, C-7b5]

Ganz-vermindert: dim 07 [C07, Cdim]

Moll-Major7: mj7, mΔ7 [Cm7b5, C-7b5]

fällt es schwer vernünftige Pentatoniken zu finden. Hier kommt man ohne alterieren der normalen Pentatoniken zu keinen 5-tönigen Skalen.