



Klavier für Drummer

Ein Lehrbuch für Pianisten und Einsteiger ohne
Klavierkenntnisse
(geeignet für Unterricht und Selbststudium)

Übersetzung Jerry Cocker - Udo Matthias 1998

Gemacht habe ich diese Übersetzung, als ich in Furtwangen eine zweijährige Fortbildung zur Medieninformatik und Java Programmierung gemacht habe.

Wir arbeiteten mit Toolbook und Media Director.

Meine Abschlussarbeit war das Thema. **Virtuelle Jazz Schule**. Am Anfang machte noch **André Buser aus Basel** mit. Als ich alleine war, wurde der Zeitaufwand zu hoch.

In dieser Zeit startete ich auch das **Jazz Projekt Binzen JPB**.

Peter Wagner Basel, Joe Haider, Axel Fischbacher, Frieder Lang....

ToolBook und **Director** (oft **Macromedia Director** / **Adobe Director**) waren zwei wichtige **Multimedia-Autorensysteme** der 1990er und frühen 2000er Jahre. Beide wurden benutzt, um **interaktive Anwendungen, Lernsoftware und Multimedia-CD-ROMs** zu erstellen.

ToolBook - Asymetrix ToolBook

ToolBook wurde Anfang der 1990er Jahre von **Asymetrix** entwickelt (später bei SumTotal).

Grundidee

metaphorisch wie ein **Buch aufgebaut**, Anwendungen bestehen aus **Seiten (Pages)**, jede Seite enthält **Objekte** (Buttons, Bilder, Felder)

Eigenschaften

objektorientiertes System, Skriptsprache **OpenScript**, besonders verbreitet im **E-Learning**, viele CBT-Programme (Computer Based Training)

Typische Anwendungen:

Lernprogramme, interaktive Handbücher, Schulungssoftware

Director Adobe Director

Director wurde ursprünglich von **Macromedia** entwickelt und später von **Adobe** übernommen.

Grundidee

arbeitet wie eine **Filmproduktion**, zentrale Elemente:

Element Bedeutung

Stage	Bildschirm
Cast	Medienobjekte
Score	Zeitleiste

Skriptsprache – Lingo

Director war besonders stark bei:

CD-ROM-Produktionen, interaktiven Spielen, Museumsinstallationen, frühen Web-Plugins (**Shockwave**)

Wichtiger Unterschied

ToolBook	Director
Buch-Metapher (Pages)	Film-Metapher (Timeline)
stärker im E-Learning	stärker in Multimedia / Animation
OpenScript	Lingo

Historischer Kontext

Beide Systeme entstanden in der Zeit, als

CD-ROM das Hauptmedium für Multimedia war, PCs erstmals **Video, Audio und Grafik kombinieren** konnten.

Viele bekannte Multimedia-Produktionen der 1990er wurden damit erstellt.

Heute wurden sie weitgehend ersetzt durch:

Webtechnologien (HTML5, JavaScript), Game Engines, moderne E-Learning-Tools.

ToolBook und Director waren für die Geschichte der interaktiven Medien sehr wichtig – besonders für die Entwicklung von Hypermedia, Multimedia-Kunst und elektronischer Musiksoftware.

Ich habe diese Medien auch am TGI (Technisches Gymnasium Informationstechnik) in Lörrach eingeführt.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort iii

Einführung v

Abschnitt 1

Die I-7-b5-Stimme 9

Die II-V-I-Progression 15

Blues und Einführung in Rootless-Voicings 30

Abschnitt 2

Rootless II-V-I in Dur 37

Rootless II-V-I in Moll 40

Kontrapunktische Ausarbeitung statischer Harmonie (CESH) 41

Dominantseptakkord mit Vorhalt (Sus4) 45

Abschnitt 3

Modales Spiel 47

Das „So What“-Voicing 47

Quart-Voicings 51

Zeitgenössische Akkordsymbole 52

Idiomatistische Keyboard-Vamps 53

Anhang (Lehrer-Ergänzung)

Hinweise zur Kursteilnahme 58

Unterrichtsmaterialien 59

Kontrollpunkte zur Unterstützung der Studierenden ... 62

Übersetzt von: Udo Matthias Afrigal

Der Pianist hat offensichtlichere Gründe, **Jazz-Keyboard** zu studieren. Das Klavier ist sein oder ihr gewähltes Instrument, und Unterricht im Jazzstil ist nicht so leicht zu finden wie man sich vorstellen könnte, selbst an Hochschulen und Universitäten. **Sehr oft fehlen Klavierlehrer, die sich überhaupt für Jazz interessieren** – geschweige denn bereit oder fähig sind, effektiv zu unterrichten (meine Entschuldigung an die Fähigen, die ich kenne, die aber wahrscheinlich ohnehin nicht dieses Buch lesen müssen).

Im Besonderen wird der Jazzunterricht häufig von Bläsern organisiert, deren Hauptinstrumente leicht verfügbar sind. Vielleicht ist die Nachfrage nach auftretenden Pianisten so groß, dass nur wenige von ihnen Zeit haben zu unterrichten, **Methoden zu entwickeln und Bücher zu schreiben**. Jazz-Keyboard hat sich aus fünfzehn Jahren Unterricht in Jazzklassen an verschiedenen Universitäten entwickelt. Dass dieses System funktioniert, ist eine naheliegende Schlussfolgerung. **Obwohl es ursprünglich vor allem für Nicht-Pianisten gedacht war, verlangen meine Kurse häufig, dass Pianisten daran teilnehmen, die stark vom zusätzlichen Nutzen profitieren – und zwar in Theorie und Praxis**. Die theoretischen Ergebnisse und ihre praktische Anwendung stellen sich sehr schnell ein, und meine ehemaligen Studenten, selbst jene von vor fünfzehn Jahren, sagen mir, dass dies der wichtigste Kurs in ihrer Jazz-Ausbildung war.

Sie waren vielleicht ursprünglich hauptsächlich an Improvisation oder Arrangieren interessiert, doch das Jazz-Klavierspiel schien ihnen etwas zu geben, das auch auf ihre gewählten Hauptinstrumente oder ihr Studium von Saxophon, Improvisation oder Arrangement angewendet werden konnte. Ich muss sagen, dass ich nie gehört habe, dass ein Student, der mehr als zwei Stunden pro Woche lernte, Middle-C-Keyboard benötigte, um die Akkordprogression zu einer Melodie bis zum Ende der zweiten Unterrichtsstunde spielen zu können.

Jazz Keyboard ist in drei Abschnitte unterteilt, wobei **jeder Abschnitt ungefähr ein Semester (oder Quartal)** zur Bearbeitung benötigt, abhängig von Dauer und Häufigkeit der Kurse sowie vom **allgemeinen Leistungsniveau und Arbeitseinsatz**. Eine Einzelperson – insbesondere ein Pianist – könnte einen Abschnitt wahrscheinlich in deutlich kürzerer Zeit abschließen.

Hier eine **musikpädagogische Einordnung** dieses Vorworts, **also was Jerry Coker eigentlich sagen will** und warum das Buch didaktisch interessant ist.

1. Das eigentliche Problem: Jazzunterricht ≠ Klavierunterricht

Coker beschreibt ein **strukturelles Problem der Jazz-Ausbildung** (besonders in den 1960–70er Jahren, aber teilweise bis heute):

Jazz wurde überwiegend von **Bläsern** organisiert und unterrichtet.

Pianisten waren meist:

stark als Begleiter gefragt, aktiv als Musiker beschäftigt, deshalb selten als systematische Lehrer tätig.

Ergebnis:

Kaum methodischer Jazz-Klavierunterricht.

Dieses Buch ist also kein normales Klavierlehrbuch, sondern ein **System zur Vermittlung von Jazzharmonik über das Keyboard.**

2. Der entscheidende Gedanke: Keyboard als Harmonie-Labor

Cokers Kernidee:

→ Das Klavier ist das beste Instrument, um Jazzharmonik zu verstehen — auch für Nicht-Pianisten.

Warum?

Am Keyboard sieht man gleichzeitig:

Akkordstruktur
Stimmführung (Voice Leading)
Spannungen (Extensions)
funktionale Harmonik

Ein Saxophonist kann z. B. II-V-I theoretisch lernen — aber **am Klavier wird sie sichtbar und hörbar gleichzeitig.**

→ Das Keyboard wird zum **Analyse- und Denkwerkzeug**, nicht nur zum Instrument.

3. Warum auch Nicht-Pianisten?

Das ist der revolutionäre Teil des Buches.

Coker sagt im Grunde:

Improvisation hängt stärker von **harmonischem Verständnis** ab als von Instrumententechnik.

Wer Akkorde greifen kann, versteht:

Linienführung, Skalenwahl, Spannungsauflösung, Arrangement-Denken

Deshalb profitieren:

Saxophonisten
Trompeter
Gitarristen
Arrangeure
Komponisten

extrem vom Keyboardtraining.

Heute würde man sagen:

„Harmony-first approach“

4. Schnelle praktische Anwendung

Er betont ausdrücklich:

Studenten konnten nach wenigen Stunden echte Progressionen spielen.

Das zeigt seine Methode:

keine Tonleitern zuerst, keine klassische Technik, keine virtuellen Übungen

sondern sofort:

Akkorde
Progressionen
Voicings
echte Jazz-Situationen

Das entspricht moderner Lernpsychologie:

Kontext → Anwendung → Theorie (nicht umgekehrt).

5. Aufbau des Buches (didaktisch gesehen)

Die drei Abschnitte sind kein Zufall:

Abschnitt 1 — Funktionale Basis

II-V-I
Blues
Rootless Voicings

Jazz-Grammatik lernen.

Abschnitt 2 — Harmonie vertiefen

Moll-Systeme
CESH (lineare Innenstimmenbewegung)
Suspended Sounds

Bewegung innerhalb von Akkorden verstehen.

Abschnitt 3 — Moderner Jazz

Modal Playing
Quartvoicings
Contemporary Symbols
Vamps

Übergang zu Miles Davis / McCoy Tyner / moderner Harmonik.

6. Warum das Buch historisch wichtig ist

Coker gehört zur ersten Generation, die Jazz **systematisch akademisch strukturiert** hat.

Sein Einfluss:

Jazz Studies Programme in US-Universitäten
Standardisierung von II-V-I-Didaktik
Keyboard als Pflichtfach für Jazzstudenten

Viele heutige Jazz-Lehrmethoden stammen indirekt von diesem Ansatz.

7. Kurz gesagt (Essenz)

Cokers Botschaft: Jazz versteht man nicht zuerst durch Skalen oder Technik, sondern durch das Greifen und Hören von Harmonie am Keyboard.

Oder moderner formuliert: **Das Klavier ist im Jazz weniger ein Instrument als ein Denkwerkzeug.**

Einführung

Die erste und wichtigste Aufgabe für den Jazzpianisten ist es, Akkorde zu erzeugen. Jazz ist eine harmonisch basierte Musik. **Melodien sind wichtig, werden jedoch häufig von einem anderen Mitglied der Gruppe gespielt,** besonders von Blasinstrumenten. Improvisation ist ebenfalls wichtig, doch von allen Spielern einer Gruppe wird erwartet zu improvisieren, und wenn der Pianist nicht improvisiert, begleitet („comping“) er die anderen. **Außerdem müssen Akkorde gelernt werden, um die passenden Tonleitern für jeden Akkord zu verstehen, die die Grundlage für Improvisation bilden.** Dieses Buch wird die Kunst der Improvisation nicht besonders betonen, da ein solches Studium umfangreich ist und bereits sehr gut in anderen Büchern behandelt wurde, auf die später verwiesen wird. **Rhythmus ist ebenfalls wichtig, wird jedoch am besten durch Nachahmung und Transkription gelernt (Vorschläge zum Erlernen guter Comping-Rhythmen werden später im Buch gemacht, auch wenn sie hier nur selten in konkreter Form erscheinen).**

Die Akkordfolgen von Jazzstücken werden fast immer in Akkordsymbolen angegeben, die der Keyboardspieler entschlüsseln und zu einer **ansprechenden Akkordlage (Voicing)** arrangieren muss. Da im Durchschnitt etwa alle zwei bis acht Schläge ein neues Symbol erscheint, muss **der Pianist schnelle Reaktionen entwickeln,** um jeden Akkord innerhalb seiner vorgesehenen Dauer zu finden und zu spielen. Das Akkordsymbol schreibt das Voicing nicht vor, dennoch gibt es **eine enorme Anzahl möglicher Voicings (einen Akkord beispielsweise in enger Lage in Terzschichtung zu spielen, ist eigentlich nicht akzeptabel).** Ein Blick in **Dan Haerles Jazz/Rock Voicings For The Contemporary Keyboard Player** zeigt die beeindruckende Vielfalt der Möglichkeiten.

Akkord-Voicings besitzen mehrere veränderbare Elemente:

1. die Anzahl der enthaltenen Akkordtöne;
2. die Anzahl der eventuell verdoppelten Akkordtöne;
3. die Reihenfolge, in der die Akkordtöne geschichtet werden;
4. die Lage bzw. Abstände zwischen den Akkordtönen im Voicing;
5. ob der Akkord erweitert, ergänzt oder verändert wird;
6. welcher Akkordton die oberste Stimme bildet;
7. ob der Basston der Grundton oder ein anderer Ton ist.

Offensichtlich wäre das sehr viel, worüber man nachdenken müsste – tatsächlich zu viel, denn bis ein Pianist all diese Möglichkeiten durchdacht hat, ist die Akkorddauer längst vergangen. **Die Lösung besteht darin, zumindest zu Beginn des Studiums nicht über alle Möglichkeiten nachzudenken und auch nicht beim ersten Lesen einer Akkordfolge.** Der Schüler sollte jeweils **ein wirksames Voicing** lernen, bis es vollständig beherrscht wird oder schnell genug abrufbar ist, um mit den rasch wechselnden Symbolen Schritt zu halten. **Danach können weitere Voicing-Variablen schrittweise eingeführt werden. Einige der besten Comping-Pianisten verwenden überraschend wenige verschiedene Voicings.** Nicht die Anzahl unterschiedlicher Voicings macht sie effektiv, **sondern ihre Fähigkeit, eine kleine Auswahl gezielt und wirkungsvoll einzusetzen.**

Beim Gebrauch festgelegter (formelhafter) Voicings sollte man beachten, dass die Hände dem Denken oft voraus sind. **Da wir versuchen, unsere Reaktion auf das Lesen eines Akkordsymbols durch ein vorgegebenes Voicing-Schema zu beschleunigen, umgehen wir gewissermaßen die langsamen Entscheidungsprozesse des Gehirns.** Diese automatischen Reaktionen sollten uns zunächst nicht stören, **denn die Voicings sind von Anfang an musikalisch brauchbar,** und durch das häufige Spielen derselben Progressionen in Proben und Aufführungen wird das Gehirn später ausreichend Gelegenheit haben, zu folgen und aufzuholen.

Lerne jedes neue Voicing stets in allen Tonarten, da Jazzstücke und Standards häufig modulieren. „Cherokee“ steht zum Beispiel in der gut spielbaren Tonart B-Dur, aber die Bridge (der B-Teil) durchläuft die Tonarten H, A und G. Wenn du Saxophonist oder Trompeter bist, solltest du außerdem bedenken, dass Instrumente in C (also Klavier, Bass, Posaune und Flöte) häufig in Es-Dur, As-Dur und Des-Dur spielen.

→ Verwende das Haltepedal nicht übermäßig, besonders nicht in mittleren bis schnellen Tempi, da es das Pulsgefühl beeinträchtigen kann. Eine Ballade ist so ziemlich die einzige Situation, in der du das Haltepedal wirklich benötigst – und selbst dort kann es leicht übertrieben werden. Achte besonders darauf, nicht zu pedalieren, wenn du zu einem neuen Akkord wechselst.

→ Wähle deine Fingersätze für Akkorde sorgfältig, orientiere dich an einer inneren Logik und versuche dann, diese konsequent beizubehalten. Wenn du zum Beispiel ein weites Intervall wie eine Septime greifen musst, verwende nicht benachbarte Finger oder Kombinationen wie kleinen Finger und Mittelfinger. Ebenso solltest du kleine Intervalle, wie Terzen, nicht mit Daumen und kleinem Finger greifen.

→ Gewöhne dir nicht an, Akkorde gebrochen zu spielen (also die Töne nacheinander statt gleichzeitig) oder sie ständig zu arpeggieren, wie beim klassischen Alberti-Bass (à la Mozart).

Unerfahrene Pianisten entwickeln solche Gewohnheiten meist, weil sie sich in den Pausen zwischen den Akkorden unsicher fühlen oder weil sie überwiegend ohne Bassisten oder Schlagzeuger gespielt haben (etwa als Alleinunterhalter, vielleicht in einem Restaurant).

→ Wenn du Lehrer bist und vor hast, diese Methode im Unterricht für Jazzklavier zu verwenden, enthält der Anhang Hinweise für einen reibungslosen Kursablauf. Du könntest dieses Buch durch weiteres Lesematerial ergänzen, zum Beispiel aus einem Fakebook, einem Songbook oder aus Jamie Aebersolds „New Approach To Improvisation“, Bände 22, 23 und 25, die jeweils zweiundvierzig Standards enthalten, jeweils in drei Tonarten.

Die Hefte sind auch ohne Play-Along-Schallplatte erhältlich; allerdings kann es sinnvoll sein, auch die Aufnahme zu verwenden, damit die Schüler mit den eingespielten Bass- und Schlagzeugspuren spielen können (die Aufnahmen sind in Stereo, mit Bass und Schlagzeug auf einer Seite sowie Klavier und Schlagzeug auf der anderen).

Die Aufnahme kann außerdem als gutes Beispiel für Piano-Comping dienen. Diese Reihe (derzeit 28 Bände) ist äußerst hilfreich, und im weiteren Verlauf der Methode werden weitere Empfehlungen daraus gegeben.

ABSCHNITT 1

Es wird häufig notwendig sein, **sich auf eine bestimmte Oktave oder ein bestimmtes Register des Klaviers zu beziehen**. Anstatt die formalen Bezeichnungen jeder Oktave (Kontra-, Groß-, Klein- usw.) zu lernen, genügt es für unsere Zwecke, einfach die Lage des eingestrichenen c (Middle C- C3) zu kennen.

Da elektronische Klaviere jedoch oft weniger Tasten haben als die üblichen 88 Tasten eines akustischen Klaviers, werden die unten angegebenen Zahlen erforderlich. Wenn der Leser klassisches Klavier in einem schulischen Keyboardraum mit elektrischen Instrumenten studiert, ist es sehr wahrscheinlich, dass dort Wurlitzer-Keyboards verwendet werden, wie sie in Abbildung 2 dargestellt sind.

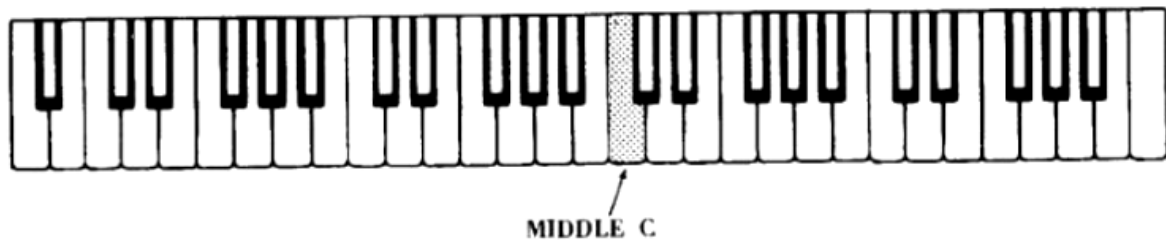


FIGURE 4
The 49-key Yamaha Piano
(electric)

Ich, Komplete Kontrol S49 → 4 Oktaven

Eine **Oktave** auf dem Klavier enthält immer:

7 weiße Tasten

(C-D-E-F-G-A-H bzw. B)

Also:

4 Oktaven = 4 × 7 weiße Tasten = 28 weiße Tasten

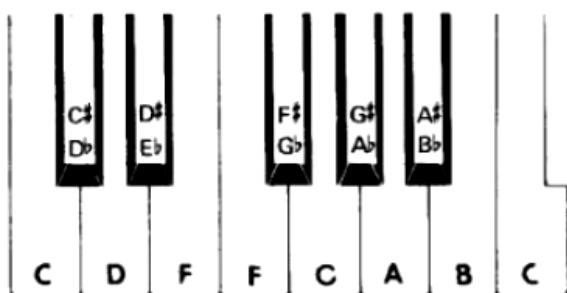
Zur Einordnung:

1 Oktave = 7 weiße + 5 schwarze = 12 Tasten insgesamt

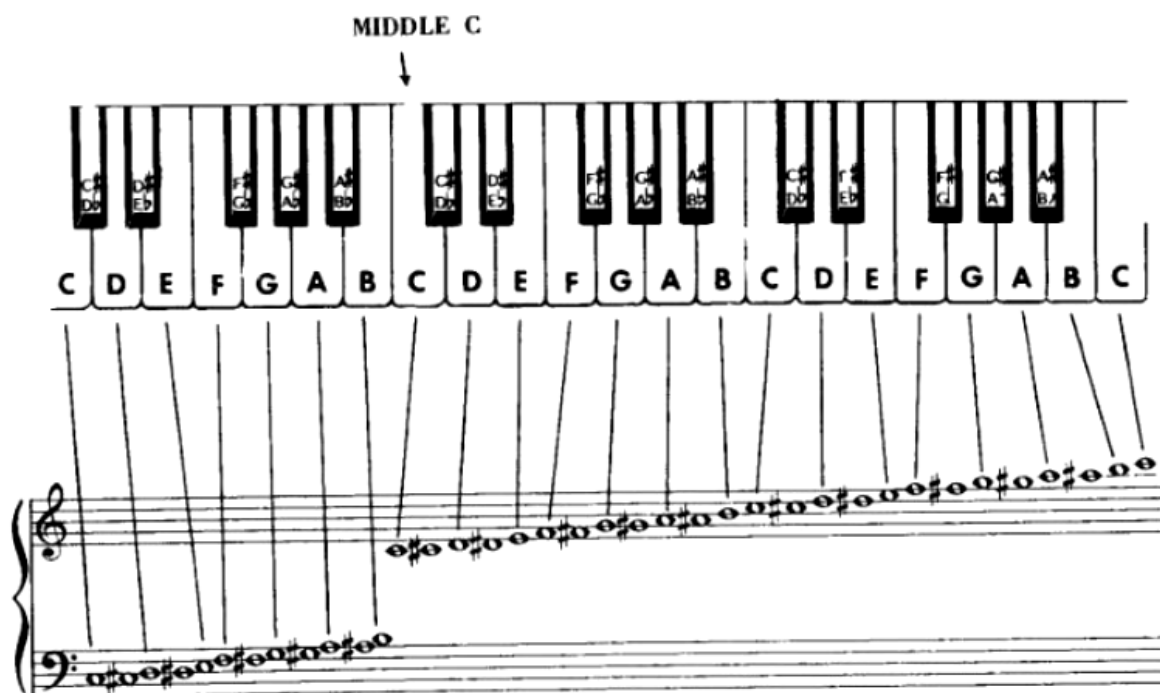
4 Oktaven = 28 weiße + 20 schwarze = **48 Tasten gesamt**

C3 = Mittel C (manchmal auch C4) – Mittleres C, weil es über dem Schloss lag beim richtigen Klavier. Weiter s. Extra Unterlagen privat Afrigal.

Für den Leser, der mit der Klaviatur völlig unvertraut ist, zeigt Abbildung 5 unten, wie man innerhalb einer Oktave (von C bis C) jeden Ton findet. Beachte in Abbildung 1 (dem akustischen Klavier mit 88 Tasten), wie sich das Muster aus **zwei schwarzen Tasten – Zwischenraum – drei schwarzen Tasten – Zwischenraum** über die gesamte Tastatur hinweg wiederholt → Muster, ich liebe sie. Am unteren Ende ist dieses Muster jedoch unvollständig, da der tiefste Ton ein A und nicht ein C ist. **Diese Symmetrie macht das Klavier visuell leicht verständlich.**



Für den Leser, der die Namen der Töne auf der Klaviatur kennt, jedoch mit dem **Zusammenhang zwischen den Tönen auf der Tastatur und ihrer notierten (schriftlichen) Darstellung** nicht vertraut ist, soll Abbildung 6 dies verdeutlichen.



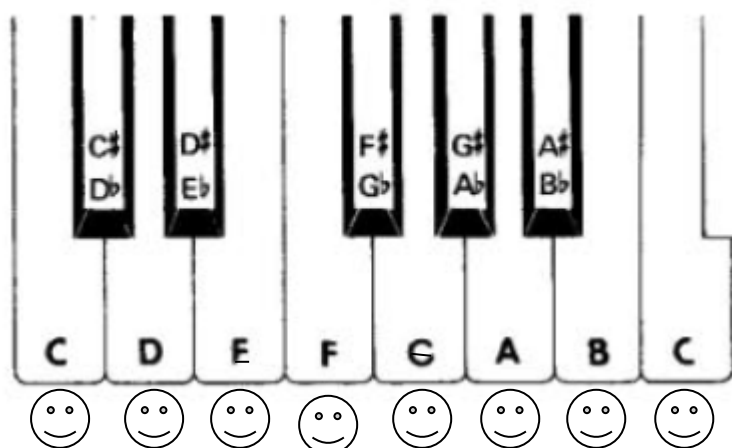
Das 1-7-3-5-Voicing

Es gibt zwei grundlegende Arten von **Akkord-Voicings**: solche, bei denen der Grundton des Akkords im Bass (also als tiefster Ton des Voicings) verwendet wird, **und solche, bei denen dies nicht der Fall ist.**

→ Der zweite Typ wird gegen Ende von Abschnitt 1 eingeführt und in Abschnitt 2 weitergeführt.

Es ist einfacher, zunächst mit **Voicings** zu beginnen, die den Grundton im Bass enthalten, da der Spieler dadurch eine bessere Orientierung hinsichtlich **Akkordstruktur, Akkordfunktion** und sogar der Akkordidentität entwickeln kann. Besonders am Anfang kann es vorkommen, dass die Hände den Augen und dem Denken voraus sind, **sodass der Spieler in der Akkordfolge die Orientierung verliert.**

→ In solchen Momenten kann es sehr hilfreich sein, einen Blick auf den tiefsten gespielten Ton zu werfen und zu wissen, dass dieser den Grundton des Akkords darstellt.



Wichtiger Hinweis: Man kann auf einem Karton

a) das Muster von Dur und Moll Tonarten aufzeichnen und verschieben. Das hilft auch für später in einer DAW-weiter.

b) auch das Muster von 1-7-3-5 kann man aufzeichnen und verschieben.

Siehe auch Sigel für GT & HAT - Schritte.

Obwohl es, wie bereits erwähnt, viele Möglichkeiten gibt, einen Akkord zu setzen (voicen), verringern wir die Anzahl der Möglichkeiten, indem wir uns auf ein Grundton-Voicing beschränken.

Wenn wir uns **zusätzlich auf Voicings beschränken, die keine Verdopplungen** enthalten (**Akkordtöne, die bereits in einer anderen Oktave desselben Voicings vorkommen**), **reduzieren wir die Möglichkeiten weiter.**

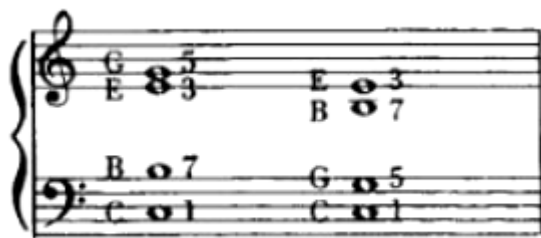
Vorerst vermeiden wir außerdem Voicings mit so großen Abständen, dass nicht alle Töne gleichzeitig angeschlagen werden können (die durchschnittliche Handspanne umfasst etwa eine Oktave plus einen Ton).

Ebenso fügen wir zunächst keine Akkorderweiterungen oberhalb der Septime hinzu (also None, Undezimen, Tredezimen) und verwenden keine alterierten Akkordtöne, wodurch sich die Möglichkeiten nochmals verringern.

→ Schließlich verzichten wir auf Voicings mit unregelmäßigen, klanglich wenig ansprechenden Abständen (gute Lage bedeutet in der Regel größere Intervalle im unteren Bereich des Voicings und kleinere Intervalle im oberen – kehrt man dieses Verhältnis um, wirkt das Ergebnis meist unbefriedigend).

Unter Berücksichtigung all dieser Einschränkungen bleiben nur etwa zwei Möglichkeiten übrig:

das **1-7-3-5-Voicing** und das **1-5-7-3-Voicing** (siehe Abbildung 7).



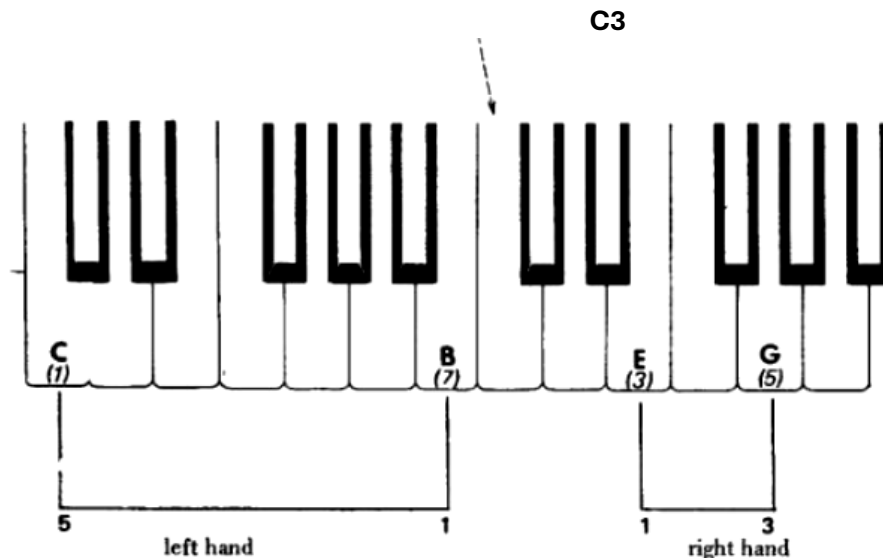
Dieser Text konzentriert sich auf das erstgenannte, auch wenn der Schüler beide erarbeiten sollte.

Die Ziffern zur **Beschreibung des Voicings (z. B. 1-7-3-5)** werden aus der vom Akkord implizierten Tonleiter abgeleitet. Spielen wir zum Beispiel einen C-Dur-Akkord, denken wir in der C-Dur-Tonleiter (C, D, E, F, G, A, H), ordnen den einzelnen Tönen entsprechende Zahlen zu (C ist 1, D ist 2, E ist 3 usw.) und wählen daraus die für das **1-7-3-5-Voicing benötigten Töne aus (C, H, E und G).**

s.a. → [youtube videos zu diesem](#) Buch (neu ab 2018).

Abbildung unten zeigt, wie das notierte 1-7-3-5-Voicing aus Abbildung 7 auf der Klaviatur aussieht. Achte auf die Position des eingestrichenen C – C3 (Middle C), damit der Schüler erkennt, in welchem Register der Tastatur gespielt wird. **Beachte außerdem, dass die beiden tiefsten Töne des Voicings mit der linken Hand gespielt werden und die beiden oberen Töne mit der rechten Hand.**

Zählt man die Finger jeder Hand von 1 bis 5 (wobei der Daumen die 1 und der kleine Finger die 5 ist), sind die Fingersätze für dieses Voicing am unteren Rand von Abbildung 8 angegeben.



Spielen nun Übung 1 (unten) mit denselben Fingersätzen wie in Abbildung oben angegeben.

Da die Übung in C-Dur steht (erkennbar am Symbol „C:“), sind keine Kreuze oder Bs zu spielen (mit anderen Worten: **keine schwarzen Tasten**).

Sobald der Schüler seine Hände für den ersten Akkord auf die richtigen Tasten gesetzt hat (siehe Abbildung 8), **bewegen sich die Hände einfach jeweils um einen Ton nach oben und bleiben dabei auf den weißen Tasten → wie mit dem Muster auf dem Karton.**

Bei neuen Keyboards wie dem Kontrol S 49 gibt es auch noch optische LEDs. S.Unterlagen zum Keyboard.

Andere Hilfsmittel s. später mit Ablton Live und MAXMSP.

Achte darauf, die Hände während des Spiels über die Tastatur weder zu spreizen noch zusammenzuziehen oder den Abstand zwischen ihnen zu verändern. Wenn die Hände sich schrittweise so weit nach oben bewegt haben, dass sie dieselben Töne wie am Anfang spielen, **jedoch eine Oktave höher, wird dieser Akkord wiederholt. Anschließend steigt man schrittweise wieder nach unten, bis der ursprüngliche Ausgangspunkt erreicht ist.**

Ein Schüler, der Noten lesen kann, wird Übung 1 problemlos spielen können, ohne auf die zuvor beschriebenen „Hilfsmittel“ zurückgreifen zu müssen.



Übung 1 oben sollte dem Leser wenig oder gar keine Schwierigkeiten bereiten, da sie technisch sehr leicht auszuführen ist.

Dennoch hat das Training bereits begonnen. Das Voicing klingt angenehm, die Hände beginnen, sich mit der Tastatur vertraut zu machen, und Geist sowie Gehör werden in ein diatonisches (skalares) Akkordsystem eingeführt, das in jeder Tonart vier verschiedene Akkordtypen umfasst. Beachte, dass über der Übung Buchstabensymbole (C, D, E usw.) stehen und unter der Übung Zahlen (römische Ziffern) dem tonartbestimmenden Symbol „C:“ folgen. Ein übliches Leadsheet enthält in der Regel die notierte Melodie und Buchstabensymbole anstelle römischer Ziffern. Dennoch ist es zumindest gelegentlich hilfreich, in römischen Ziffern zu denken, da sie die Funktion der Akkorde in Beziehung zur jeweiligen Tonart anzeigen. Dadurch wird die Progression leichter merkbar und einfacher in eine andere Tonart übertragbar. Außerdem verdeutlichen sie, was zwei verschiedene Tonarten gemeinsam haben (indem sie gewissermaßen in eine Art Universalität überführt werden). Das ist der Hauptgrund, weshalb sie an dieser Stelle eingeführt wurden.

Ein Blick voraus auf Übung 2, in der die Voicings aus Übung 1 nach Es-Dur transponiert wurden, zeigt, dass die römischen Ziffern identisch bleiben; das heißt, die „I“-Akkorde beider Tonarten entsprechen einander, ebenso die II-Akkorde, die III-Akkorde usw. Die Bedeutung der Symbole wurde jedoch bisher noch nicht erklärt.

Zusätzlich zu den Buchstabensymbolen oder römischen Ziffern gibt es weitere Bestandteile von Akkordsymbolen, wie Dreiecke, Striche, Kreise mit senkrechten Linien hindurch sowie arabische Zahlen. Diese geben die genaue strukturelle Beschaffenheit der Akkorde an (ebenso ihren Klang und ihre Funktion).

Betrachtet man eine Klaviatur oder eine der vorhergehenden Abbildungen einer Tastatur, erkennt man, dass es innerhalb jeder Oktave zwei Stellen gibt, an denen zwischen schwarzen Tasten ein Zwischenraum liegt — also Bereiche, in denen innerhalb der Oktave keine schwarze Taste vorhanden ist. Genau deshalb ist die Klaviatur so leicht zu verstehen und zur Bestimmung von Tonabständen (Intervallen) geeignet, ähnlich wie ein Lineal oder ein Messbecher mit Skala. Diese Zwischenräume ohne schwarze Tasten zeigen jedoch noch etwas anderes: Eine C-Dur-Tonleiter (oder jede andere Tonart) ist **keine symmetrische Tonleiter**. Zwischen E und F sowie zwischen H und C — also dort, wo keine schwarze Taste liegt — ist der Abstand kleiner (ein

Halbtonschritt bzw. eine kleine Sekunde) als zwischen den übrigen weißen Tasten, zwischen denen jeweils eine schwarze Taste liegt (ein Ganztonschritt bzw. eine große Sekunde).

Diese fehlende Symmetrie macht es notwendig, beim Bilden einer Durtonleiter in anderen Tonarten als C Kreuze oder Bs hinzuzufügen (also meist schwarze Tasten). Dieselbe Unsymmetrie führt auch dazu, dass sich die Akkordtypen (durch Dreiecke, Striche usw. angezeigt) verändern, wenn die Hände die Stufenakkorde nach oben bewegen. Denn die Intervalle zwischen Grundton und Septime (1 und 7) oder zwischen 3 und 5 unterscheiden sich, selbst wenn wir in derselben Tonart bleiben (hier: C-Dur in Übung 1).

Betrachte auf der Tastatur den Abstand zwischen den beiden unteren Tönen (1 und 7) des C-(I)-Akkords und vergleiche ihn mit dem Abstand zwischen 1 und 7 des D-(II)-Akkords. Im C-Akkord liegt das H (die 7) nur einen Halbton unter dem Oktav-C, weil zwischen H und C keine schwarze Taste existiert. Im D-Akkord hingegen ist der Abstand zwischen 1 (D) und 7 (C) etwas kleiner, da sich zwischen C und dem darüberliegenden Grundton D eine schwarze Taste befindet. Auch der Abstand zwischen 3 und 5 unterscheidet sich in beiden Akkorden, wiederum wegen der unterschiedlichen Anzahl von Halbtonschritten bzw. schwarzen Tasten zwischen den jeweiligen Terz- und Quinttönen.

Abbildung 9 zeigt die Bezeichnungen der bisher verwendeten Akkordsymbole sowie alternative Schreibweisen. Akkordsymbole sind nicht vollständig standardisiert; deshalb muss man darauf vorbereitet sein, dass für denselben Akkordtyp mehrere unterschiedliche Symbole verwendet werden.

1 Warum C-Dur „besonders“ ist

Auf der Klaviatur ist **C-Dur** die **einzige Durtonart ohne schwarze Tasten**.

Die Halbtonschritte liegen fest zwischen:

E–F

H–C

Dadurch entsteht eine asymmetrische Struktur der weißen Tasten:

Ganzton – Ganzton – Halbton – Ganzton – Ganzton – Ganzton – Halbton

Diese Asymmetrie ist entscheidend.

2 Was passiert bei den Stufenakkorden?

Wenn wir in C-Dur die diatonischen Vierklänge mit dem 1-7-3-5-Prinzip bilden, entstehen automatisch verschiedene Akkordqualitäten:

Stufe Töne (1-3-5-7) Qualität

I	C E G H	Cmaj7
II	D F A C	Dm7
III	E G H D	Em7
IV	F A C E	Fmaj7
V	G H D F	G7
VI	A C E G	Am7
VII	H D F A	Hm7b5

Warum unterscheiden sie sich?

Weil die Abstände (Intervalle) zwischen 1–3, 3–5 und 1–7 je nach Ausgangston unterschiedlich viele Halbtonschritte enthalten — aufgrund der asymmetrischen Lage der Halbtonschritte auf der Klaviatur.

3 Der entscheidende Punkt

Beispiel Vergleich:

Cmaj7

C–E = große Terz

E–G = kleine Terz

→ ergibt Dur-Dreiklang + große Septime

Dm7

D–F = kleine Terz

F–A = große Terz

→ ergibt Moll-Dreiklang + kleine Septime

Obwohl wir nur „weiß nach oben“ gehen, ändert sich die Struktur.

Das bedeutet:

Die Qualität der Akkorde entsteht automatisch aus der Struktur der Tonleiter.

4 Warum das für Jazz so wichtig ist

Im Jazz denken wir funktional:

I = Tonika (stabil)

II = Subdominant-Vorbereitung

V = Dominante (Spannung)

usw.

Diese Funktionen ergeben sich direkt aus:

der Intervallstruktur

der Lage der Halbtonschritte

der enthaltenen Tritoni (z.B. im V7)

Das erklärt auch, warum römische Ziffern so wichtig sind:

Sie beschreiben **Funktion**, nicht nur Akkordnamen.

5 Pianistischer Aha-Moment

Wenn du die 1-7-3-5-Voicings durch die C-Dur-Tonleiter nach oben schiebst:

Deine Hände bleiben geometrisch gleich. Der Klangcharakter ändert sich automatisch.

Das ist der Beginn von:

funktionalem Hören

modaler Wahrnehmung

und später: reharmonischem Denken

SYMBOL —	BEZEICHNUNG —	ALTERNATIVE SYMBOLE
Δ	Dur Sept Akkord	7, Maj7 oder nur der Buchstabe allein (z. B. „C“)
-7	Moll-Septakkord	m7, min7 oder nur ein Strich (-)
7	Dominantseptakkord (oder einfach „Septakkord“) → (keine gebräuchliche Alternative)	
$\emptyset$7 —	halbverminderter Septakkord (oder: Moll-Septakkord mit verminderter Quinte) → m7(b5) oder m7(b5)	

Major seventh chord

Minor seventh chord

Dominant seventh chord or simply seventh chord

Half diminished seventh chord, or minor seventh chord with flattened fifth

Beim erneuten Betrachten von Übung 1 beachte, dass die römischen Ziffern I und IV beide **Dur-Septakkorde** sind, II, III und VI **Moll-Septakkorde**, V ein **Dominantseptakkord** und VII ein **halbverminderter Septakkord** ist.

→ **Übung 2 (in Es-Dur)** zeigt dasselbe Muster von Akkordstrukturen, wie es auch in allen anderen Durtonarten vorkommt.

Sobald der Schüler den Klang jedes Akkordtyps gelernt hat und erkennen kann, welcher Akkord mit römischer Ziffer in einer beliebigen Durtonart gespielt wird, beginnt das Gehör dem Spieler dabei zu helfen festzustellen, ob ein Akkord korrekt gespielt wird oder nicht.

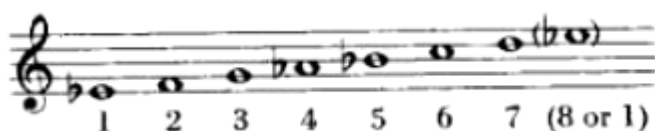
Beim Lesen von Akkordfolgen verschiedener Stücke sollte man jedoch bedenken, dass Akkorde innerhalb einer Tonart manchmal verändert werden, sodass sie zu einem anderen Typ werden als dem, der normalerweise in der jeweiligen Tonart vorkommt.

→ Insbesondere werden II und VI häufig von ihrer üblichen Qualität als Moll-Septakkord verändert, indem die Terz des Akkords erhöht wird, wodurch ein **Dominantseptakkord** entsteht (ein Akkordtyp, der normalerweise nur auf der V. Stufe vorkommt).

→ Diese nennt man **Sekundärdominanten**, und sie sind von Bach bis in die Gegenwart hinein gebräuchlich.

Zur Vorbereitung auf das Spielen von Übung 2, die in Es-Dur steht, wiederhole das Verfahren, das zum Verständnis der Übung in C-Dur verwendet wurde.

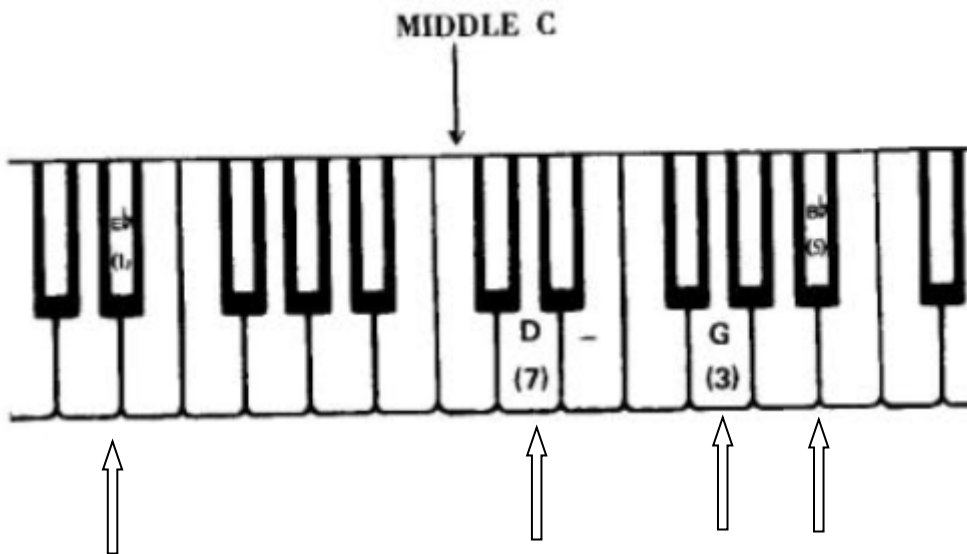
Zunächst muss die Es-Dur-Tonleiter aufgebaut werden, da sie zeigt, welche Töne verändert werden müssen, um die Tonleiterstruktur von C-Dur beizubehalten, die aus Ganztonschritten aufgebaut ist — mit Ausnahme der Halbtonschritte zwischen der 3. und 4. sowie zwischen der 7. und 8. (1.) Stufe.



Man erkennt, dass es notwendig ist, um die Struktur der Durtonleiter mit ihrer charakteristischen Reihenfolge von Ganz- und Halbtonschritten beizubehalten, drei Töne der Tonleiter zu erniedrigen: **B, E und A**.

→ Diese erniedrigten Töne müssen während des gesamten Spiels von Übung 2 im Gedächtnis behalten werden (es sei denn, der Spieler liest lediglich), da jeder Akkord der Tonleiter mindestens einen dieser erniedrigten Töne enthält – als Bestandteil eines oder mehrerer Akkordtöne.

Um sicherzustellen, dass Übung 2 korrekt begonnen wird, bestimme zunächst die Töne des **I-Akkords (Es-Dur)**, indem du Abbildung 11 betrachtest.



Übung 2:

$E\flat\Delta$ $F-7$ $G-7$ $A\flat\Delta 7$ $B\flat 7$ $C-7$ $D\flat 7$ $E\flat\Delta 7$

$E\flat$: $I\Delta 7$ $II-7$ $III-7$ $IV\Delta 7$ $V 7$ $VI-7$ $VII\flat 7$ $I\Delta 7$

→ Um mit dem Verfahren zur Bestimmung der diatonischen Reihenfolge von Septakkorden vertrauter zu werden, das Gehör weiter zu schulen und die Finger daran zu gewöhnen, die 1–7–3–5-Lage leichter zu erfassen, **lerne, dieselbe Art von Übung auch in G-Dur, B-Dur und Des-Dur zu spielen.**

Der fortgeschrittenere Schüler könnte die Übung sogar in allen übrigen Tonarten erlernen; doch selbst wenn der Leser sie lediglich in C-Dur, Es-Dur, G-Dur, B-Dur und Des-Dur spielt, werden die folgenden Akkorde realisiert worden sein:

C-7	C Δ 7	G7	C ϕ 7
D-7	F Δ 7	B $\flat$ 7	D ϕ 7
E $\flat$ -7	D $\flat$ Δ 7	F7	F $\sharp$ ϕ 7
E-7	E $\flat$ Δ 7	D7	A ϕ 7
F-7	G $\flat$ Δ 7	A $\flat$ 7	B ϕ 7
G-7	A $\flat$ Δ 7		
A-7	B $\flat$ Δ 7		
B $\flat$ -7	G Δ 7		

Natürlich bedeutet das nicht, dass der Schüler bereits in der Lage ist, jeden der oben genannten Akkorde auf Zuruf zu spielen, ohne zuvor die diatonische Septakkord-Übung in derjenigen Tonart durchzugehen, die den gewünschten Akkord hervorbringen würde.

Es bedeutet jedoch, dass der Schüler zumindest einen Weg kennt, jeden der genannten Akkorde zu finden.

➔ Angenommen zum Beispiel, der Spieler möchte einen **Fis-verminderten Septakkord (F $\sharp$ °7)** finden.

Wenn er sich daran erinnert, dass der verminderte Septakkord auf der VII. Stufe steht, könnte er schnell erkennen, dass – wenn F $\sharp$ die VI. Stufe in der Tonart G ist – er gedanklich (aber nicht spielend) einen G-Dur-Septakkord nimmt, jeden Ton in der Tonart G um einen Schritt nach unten bewegt und anschließend den F $\sharp$ °7-Akkord spielt.

➔ Auch das Gehör kann beim Auffinden der Akkorde mit etwas Ausprobieren helfen, da es nicht lange dauert, bis das Ohr beginnt, eine der vier bislang behandelten Akkordqualitäten zu erkennen – zumal hier nur eine einzige Lage (Voicing) verwendet wird.

Die II-V-I-Progression

Die Folge **II-7 – V7 – I^Δ7** ist mit Abstand die gebräuchlichste Akkordabfolge überhaupt und macht etwa **70–100 % der Akkorde** in den meisten Stücken aus.

Manchmal wird das Vorhandensein dieser Akkorde durch häufige Modulationen in andere Tonarten verschleiert; wenn man jedoch erkennt, dass eine neue Tonart etabliert wird und die Progression anhand der Funktionen der römischen Ziffern analysiert (wobei der neue Grundton als I betrachtet wird), wird das Auftreten der II-V-I-Progression schnell offensichtlich.

Tatsächlich wurden ganze Stücke geschrieben, die ausschließlich auf dieser Progression beruhen.

Auch die Reihenfolge bleibt fast immer gleich:

I führt nur selten zu V oder II, II führt selten zu I, und V führt selten zu II. Außerdem sind die Akkordtypen nahezu immer dieselben. II und V sind fast immer Mollseptakkorde bzw. Dominantseptakkorde; V ist fast nie ein Mollseptakkord (außer wenn er als II von IV verwendet wird). I erscheint nur als Dominantseptakkord im Blues oder wenn er tatsächlich als V7 von IV fungiert.

Daher bestehen Reihenfolge und Akkordtypen fast immer aus **II-7, V7 und I^Δ7**.

Die **II-V-Progression** ist sogar etwas häufiger als die vollständige II-V-I-Folge, weil:

1. Komponisten vermeiden möchten, den Tonika-Akkord (I) zu oft zu verwenden.
2. Da auf der III. Stufe ebenfalls ein Mollseptakkord existiert, wird die Progression manchmal zu **III-7 – VI7** erweitert (ein veränderter Akkord als Sekundärdominante), gefolgt von II-7, V7, I — wodurch der Eindruck einer erweiterten II-V-Kette entsteht.
3. II-V wird manchmal mehrfach wiederholt, bevor es zu I aufgelöst wird, etwa in „Speak Low“, „Tea for Two“ oder „That Old Black Magic“.
4. Die II-V-Progression „gleitet“ häufig durch mehrere Tonarten („side-slipping“), bevor sie auf einem Akkord landet, der als I interpretiert werden kann — besonders im Bebop, etwa in „Blues for Alice“, „Groovin’ High“, „Moment’s Notice“ oder „Lazybird“.

➔ In jedem Fall müssen wir darauf vorbereitet sein, eine große Anzahl von **II-V- und II-V-I-Progressionen** zu spielen.

Dabei entsteht jedoch ein praktisches Problem: aufeinanderfolgende Akkorde schnell zu spielen, obwohl sie auf der Tonleiter weit voneinander entfernt liegen.

Jeder Wechsel bedeutet entweder einen Sprung **eine Quarte aufwärts** oder **eine Quinte abwärts** — also jeweils ungefähr eine halbe Oktave.

Wenn man ausschließlich das 1-7-3-5-Voicing verwendet, ergibt sich folgendes Bild (hier in der Tonart C): ...



Obwohl das **1-7-3-5-Voicing** gut klingt, wenn man einzelne Akkorde oder Akkorde spielt, die stufenweise eine Tonleiter hinaufgehen (wie in den Übungen 1 und 2), **eignet es sich nicht besonders gut für die II-V- oder II-V-I-Progression.**

Die Probleme sind:

1. Die Hände müssen sich zu weit bewegen.
2. Wegen der übermäßigen Bewegung der Hände müssen die Augen wahrscheinlich das Notenblatt verlassen, um die richtige Position für den nächsten Akkord zu finden.
3. Die Voicings klingen nicht fließend miteinander verbunden.
4. Der V7-Akkord klingt etwas starr, flach und wenig interessant.

Um all diese Probleme zu lösen, muss die Voicing-Formel geringfügig angepasst werden.



Wenn die II-V-I-Progression so gespielt wird, wie sie in Abbildung oben dargestellt ist, müssen sich die Hände kaum bewegen (tatsächlich müssen sich in der linken Hand nur zwei Finger überhaupt bewegen). Sobald sich der Spieler an das Spielgefühl der Voicings gewöhnt hat, müssen die Augen nicht mehr aktiv mitarbeiten. Außerdem klingen die Voicings nun fließend miteinander verbunden (die Töne der rechten Hand bleiben unverändert, und der oberste Ton der linken Hand übernimmt die logische und übliche Auflösung der Septime des II-Akkords (C) zur Terz des V-Akkords (B)).

Dem V-Akkord wurde außerdem eine None (9) hinzugefügt, wodurch er klanglich etwas „reicher“ bzw. raffinierter wirkt. Beachte, dass die Quinte des V-Akkords weggelassen wurde, um die Anzahl der Akkordtöne bei vier zu halten. Die Quinte ist bei den meisten Akkorden im Vergleich zu anderen Akkordtönen relativ entbehrlich.

→ Die neue Voicing-Formel für die II-V-I-Progression betrifft tatsächlich nur den V-Akkord, da II und I weiterhin als 1-7-3-5-Voicings gespielt werden.

Studiere die Bewegung des II-V-I-Voicings in Abbildung oben (besonders den Übergang von II zu V), damit sie sich leicht auf andere Tonarten übertragen lässt.

Der II-Akkord wird wie gewohnt als 1-7-3-5 gespielt.

→ Beim Wechsel zum V-Akkord bleiben beide Töne der rechten Hand gleich; in der linken Hand wird der obere Ton immer um einen Halbton nach unten bewegt, während der untere Ton um eine reine Quarte nach oben springt (oder einfach zum Grundton des V-Akkords, also zum namensgebenden Ton des V-Akkords).

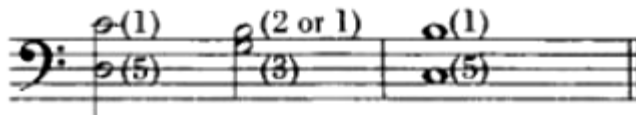
Anschließend wird der I-Akkord wieder im üblichen 1-7-3-5-Voicing gespielt.

Übe danach besonders die Bewegung der linken Hand isoliert, vor allem den Übergang von II zu V. Der Klang wirkt eleganter, wenn für den V-Akkord andere Finger verwendet werden.

Da einige Leser möglicherweise „dreifingrige Trompeter“ oder „zweizügige Posaunisten“ sind, ist es hilfreich, speziell den Fingerwechsel der linken Hand beim Übergang von II zu V zu üben.

LINKE HAND

(Zahlen in Klammern sind Fingerzahlen, keine Akkordtöne.)



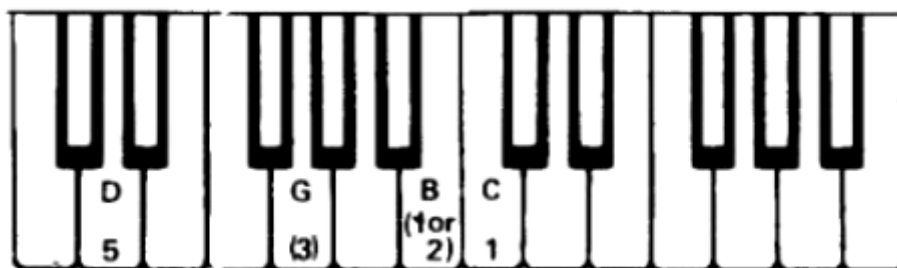
Für den Schüler, der mit dem Keyboard und/oder dem Lesen im Bassschlüssel weniger vertraut ist, zeigt Abbildung unten die **II-V-I-Bewegung der linken Hand** in Bezug auf die Tastatur.

LINKE HAND

Die **einfachen (nicht eingeklammerten) Zahlen** geben die Finger an, die für den **II-Akkord** verwendet werden.

Die **Zahlen in Klammern** bezeichnen die Finger, die beim **Übergang zum V-Akkord** benutzt werden.

Die Finger für den **I-Akkord** sind hier nicht dargestellt.



Die **Bewegung der linken Hand im II-V-Voicing sollte zunächst allein geübt werden**, bis sie vertraut, bequem und ohne Nachdenken sowie ohne Hinsehen zur Hand ausgeführt werden kann.

Übe dies in allen Tonarten, da sich die Bewegung etwas anders anfühlt, sobald schwarze Tasten beteiligt sind. Wenn die Bewegung ausreichend verinnerlicht ist, wird der Schüler feststellen, dass das Spielen einer II-V-Progression genauso leicht ist wie das Spielen des II-Akkords allein — gewissermaßen zwei Akkorde „unter einem Dach“.

Betrachtet man, wie häufig II-V vorkommt, erweist sich die Verwendung dieser II-V-Voicing-Formel als besonders nützlich.

Der I-Akkord lässt sich in allen Tonarten leicht lernen, da er ausschließlich Töne der vertrauten Durtonleiter verwendet. Deshalb ist es einfach, den I-Akkord zu den II-V-Verbindungen hinzuzufügen und so eine dreiteilige Akkordfolge zu erhalten, die leicht spielbar und äußerst verbreitet ist.

Die Voicing-Formel der linken Hand für II-V ist bei vielen Bebop-Pianisten zu hören, etwa bei Bud Powell und Horace Silver, als Begleitung ihrer rechten-Hand-Sololinien. Manchmal übertrugen sie diese Bewegung sogar auf längere Reihen ausschließlich von Dominantseptakkorden (also ohne Mollseptakkorde), besonders wenn sich die Dominanten im Quintenzirkel bewegten.

In den **frühen 1950er-Jahren** spielte **Horace Silver** die in Abbildung unten gezeigten Akkorde **mehrfach in Miles Davis' Aufnahme von „Old Devil Moon“**.

→ Man beachte dabei, dass die **rechte Hand tatsächlich in Halbtonschritten abwärts** geht, während sich die **linke Hand entlang des Quintenzirkels** bewegt.

Obwohl die hier verwendeten hinzugefügten und alterierten Akkordtöne (13, #9) noch nicht im Detail behandelt wurden, **wird deutlich, dass die Bewegung beider Hände dazu führt, dass sich zwei Arten von Dominantklängen regelmäßig abwechseln (13, #9, 13, #9 usw.)**.



Die **II-V-Voicing-Formel** kann auch auf andere Akkordtypen angewendet werden, sofern diese im gleichen Abstand zueinander stehen wie II und V.

Zum Beispiel trifft man recht häufig auf die Progression **IΔ7 zu IVΔ7**, wie **etwa in den Takten 3 und 4 von „Autumn Leaves“**.

Abbildung unten zeigt, wie diese Anwendung gespielt wird.



Die **II-V- und II-V-I-Progressionen** müssen nun intensiv geübt werden, bis sie in jeder Tonart mit nur geringem Zögern gespielt werden können. An dieser Stelle sollte erwähnt werden, dass die wichtigste Aufgabe darin besteht, die Hände schnell auf den **II-Akkord** zu legen, da der Übergang zum V bereits vereinfacht wurde und der I-Akkord stets relativ leicht zu finden ist — zudem tritt er etwas seltener auf.

Beachtenswert ist auch, dass die **Mollseptakkorde auf D, E und A (als II-Funktion)** ausschließlich weiße Tasten verwenden, während der **Es-Mollseptakkord** nur schwarze Tasten enthält. → Wer sich diese Zusammenhänge merkt, wird Mollseptakkorde in diesen Tonarten besonders schnell finden. **Diese vier Tonarten machen bereits 25 % aller zu lernenden Tonarten aus.** Auch **C- und F-Dur-Septakkorde** bestehen nur aus weißen Tasten.

→ Eine sehr hilfreiche Methode, um alle II-V-Verbindungen zu lernen, besteht darin, jede Tonart wiederholt zu spielen (z. B. D-7 zu G7, D-7, G7 usw., ad infinitum), bis sie korrekt und mit wenig Nachdenken oder Anstrengung ausgeführt werden kann.

→ Danach verschiebt man die Progression um einen Halbton nach oben (Es-7 zu As7) und wiederholt das Verfahren, bis auch diese Tonart sicher beherrscht wird.

→ Anschließend geht man erneut einen Halbton höher usw., bis alle Tonarten auf diese Weise durchgearbeitet wurden.

Um dieses Projekt unterhaltsamer zu gestalten, lasse ich meine Klassen gewöhnlich die II-V-Verbindung in einer Art latin-montuno-artigem Rhythmus begleiten (ähnlich Abbildung unten unten), **während ich darüber eine Basslinie im gleichen rhythmischen Feeling spiele oder improvisiere.**

→ Wenn ich höre, dass alle die jeweilige Tonart korrekt spielen, zähle ich zwei Takte laut als Signal (sie spielen währenddessen weiter), woraufhin alle gemeinsam um einen weiteren Halbton nach oben wechseln.



→ Nach der Montuno-Übung mit den II-V-Verbindungen **gehe anschließend durch alle Tonarten**, wobei jede Tonart viermal hintereinander gespielt wird, bevor zur nächsten gewechselt wird.

→ Danach **reduziere es auf zweimal pro Tonart und schließlich nur noch einmal pro Tonart. Beginne mit langsameren Tempi** und steigere das Tempo allmählich bei jeder neuen Runde durch alle Tonarten.

→ Der nächste Schritt **besteht darin, II-V- und II-V-I-Verbindungen in modulierenden Mustern zu üben**, die den in echten Stücken vorkommenden Mustern entsprechen. Viele Stücke **modulieren in Ganztonschritten abwärts, wie etwa „How High The Moon“, „Solar“, „Tune-Up“ und „Laura“.**

Übung 3 und Übung 4 von S.23 modulieren ebenfalls in einem solchen Muster. Nachdem man sie zunächst allein geübt hat, sollte man versuchen, **ein Exemplar von Band 1 und Band 3 von Jamey Aebersolds „A New Approach To Jazz Improvisation“ zu bekommen (vorhanden).**

→ Man wird feststellen, dass der letzte Titel auf Seite 2 von Band 1 genau derselben Progression entspricht wie Übung 3 dieses Buches, und dass der erste Titel auf Seite 1 von Band 3 derselbe ist wie Übung 4 in diesem Buch.

Man kann den Balance-Regler des Plattenspielers so einstellen, dass die Klavierspur ausgeblendet wird. Dadurch kann man selbst das Klavier-Comping übernehmen und hat dennoch Bass- und Schlagzeugbegleitung. **Es ist jedoch ratsam, gelegentlich auch die Klavierspur auf der Aufnahme anzuhören, um das eigene Comping zu verbessern.**

Aebersold hat außerdem ein separat erhältliches Buch veröffentlicht (zusätzlich zu dem Buch, das jeder Play-Along-Schallplatte beiliegt), das geschriebene Transkriptionen von allem enthält, was Aebersold (am Klavier) auf Band 1 gespielt hat. Da Aebersold — der eigentlich Saxophonist ist — außerordentlich gut compen kann, besser als die meisten Pianisten, haben sich diese Transkriptionen als äußerst wertvoll erwiesen, insbesondere für Pianisten, die zwar gut lesen können, aber Schwierigkeiten mit dem Comping haben.

→ Es ist zugleich eine hervorragende **Lektion in ökonomischem Voicing**, denn **Aebersold verwendet sehr unterschiedliche Voicings**, setzt sie jedoch so geschickt ein, dass der Hörer bzw. Spieler diese Ökonomie kaum bewusst wahrnimmt.

→ Er benutzt ausschließlich **rootless Voicings** (ohne Grundton), die erst später in diesem Buch behandelt werden; dennoch kann der Schüler bereits jetzt die verwendeten Comping-Rhythmen studieren.

Der Bass spielt eh den Grundton:

Übung 3

Exercise 3 displays three staves of rootless voicings for various chords. The chords are written above the staves, and the voicings are represented by slanted lines on the staff lines.

Staff 1: C-7, F7, Bb-7, Eb7, Ab-7, Db7, F#-7, B7

Staff 2: E-7, A7, D-7, G7, Eb-7, Ab7, Db-7, Gb7

Staff 3: B-7, E7, A-7, D7, G-7, C7, F-7, Bb7

Übung 4

Exercise 4 displays six staves of rootless voicings for various chords, including augmented and diminished variations. The chords are written above the staves, and the voicings are represented by slanted lines on the staff lines.

Staff 1: D-7, G7, C#7, C-7, F7, Bb#7

Staff 2: Bb-7, Eb7, Ab#7, Ab-7, Db7, Gb#7

Staff 3: F#-7, B7, E#7, E-7, A7, D#7

Staff 4: Eb-7, Ab7, Db#7, C#-7, F#7, B#7 -

Staff 5: B-7, E7, A#7, A-7, D7, G#7

Staff 6: G-7, C7, F#7, F-7, Bb7, Eb#7

Zwei weitere Titel aus Band 1 und 3 von Aebersolds Reihe, die an dieser Stelle hilfreich sind, sind in Band 1 der letzte Titel auf Seite 1 („*Four Measure Cadences*“), eine Folge von II-V-I-Verbindungen in sechs der gebräuchlicheren Tonarten, sowie in Band 3, Seite 1, Titel 2 („*Random II-V's*“), eine Sammlung von II-V-Verbindungen in allen Tonarten, in zufälliger Reihenfolge (die zugehörigen Bücher zu den Aufnahmen zeigen die Progressionen für jeden Titel).

→ Der Schüler sollte darauf **achten, bei einer langen, abwärts gerichteten Folge von Tonarten nicht zu weit oben auf der Tastatur zu beginnen, um nicht mitten im Spiel die Oktave wechseln zu müssen.**

→ Ebenso sollte man vermeiden, in der Mitte der Tastatur zu starten und dann so weit nach unten zu modulieren, **dass die Akkorde in einem Register landen, in dem sie klanglich „matschig“ wirken.**

Die **1-7-3-5-Voicings** klingen am besten im mittleren bis unteren mittleren Register. Werden sie zu hoch gespielt, klingen sie dünn (wie eine Celesta); werden sie zu tief gespielt, werden sie unklar und verschwommen.

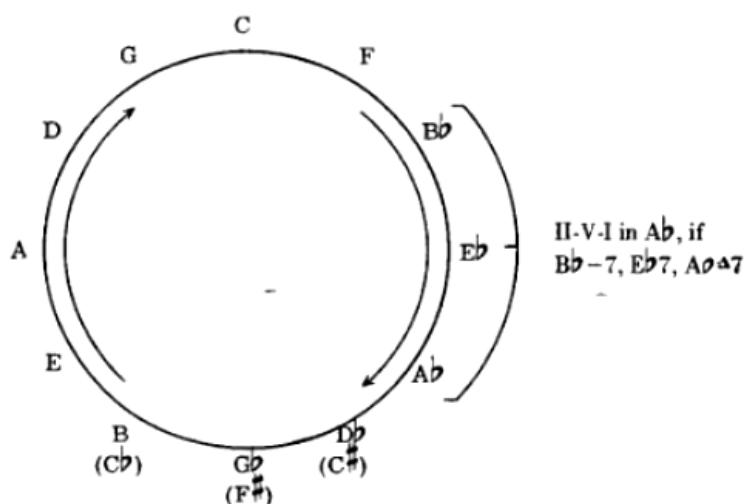
→ Die Lösung besteht darin, **keine Scheu vor Oktavwechseln zu haben, wenn sie nötig sind.** Besonders Nicht-Pianisten zögern oft, die Oktave zu wechseln, da sie anfangs weniger die Struktur und Identität eines Akkords im Blick haben, sondern eher merken, welcher Finger im Verhältnis zum vorherigen Akkord wohin gehört. **Das ist zu Beginn in Ordnung, doch später sollte der Schüler lernen, Oktaven flexibler zu wechseln und nicht hilflos zu wirken, wenn die Modulationsfolge weniger regelmäßig verläuft — wie es in vielen echten Stücken der Fall ist.**

→ Sobald es nicht mehr schwierig ist, eine II-V- oder II-V-I-Verbindung in jeder Tonart zu spielen (was, je nach Übezeit, weniger Zeit erfordert als man vielleicht denkt), ist es an der Zeit, **echte Stücke zu lesen, wobei man zunächst solche wählt, die fast ausschließlich aus II-V- und II-V-I-Verbindungen bestehen.** Beispiele hierfür sind:

„Tune-Up“, „Solar“, „Autumn Leaves“, „How High The Moon“, „Pent-Up House“, „Laura“, „Peace“, „Gone With The Wind“, „It's You Or No One“, „Everything Happens To Me“ und „You Are Too Beautiful“.

Wie bereits erwähnt, werden Akkordsymbole in Leadsheets in **Buchstabenbezeichnungen** und nicht in römischen Ziffern notiert. Das bedeutet, dass ein Spieler, solange er nicht daran gewöhnt ist, II-V- oder II-V-I-Verbindungen in Buchstabensymbolen zu erkennen, möglicherweise viele Gelegenheiten verpasst, die leicht spielbaren Voicings auf diese Progressionen anzuwenden.

→ **Es ist daher hilfreich, ein Mittel zu haben, mit dem solche Progressionen schnell erkannt werden können.** Zunächst sollte man den **Quintenzirkel** (Abbildung unten) studieren und auswendig lernen. Die II-V- und II-V-I-Progressionen entsprechen diesem Zirkel — in kleinen Abschnitten — wie ebenfalls in der Abbildung dargestellt.



Zweitens: → Achte auf die Arten der vorkommenden Akkorde. **II** wird fast immer ein **Moll-Septakkord** sein, **V** wird immer ein **Dominantseptakkord** sein, und **I** wird fast immer ein **Dur-Septakkord** sein (außer wenn er in einem Blues erscheint oder als I in einer Molltonart). Diese drei Akkorde stehen fast immer in derselben Reihenfolge (**II, dann V, dann I**).

Gewöhne dir an zu vermuten, dass ein Moll-Septakkord eine II ist. Prüfe dann den nächsten Akkord und schaue, ob es ein **Dominantseptakkord** ist, dessen Grundton im **Quintenzirkel einen Schritt weiter** liegt.

Prüfe anschließend, ob der nächste Akkord ein **Dur-Septakkord** ist, dessen Grundton wiederum **einen weiteren Schritt im Quintenzirkel** weiterliegt.

Mit der Zeit beginnt man, diese drei Akkorde als **häufig zusammengehörige Begleiter** zu erkennen – unabhängig von der jeweiligen Tonart.

Sei außerdem darauf vorbereitet, **Notennamen enharmonisch umzudeuten**, falls derjenige, der das Leadsheet geschrieben hat, etwas wie Db-7, F#7, CbΔ7 oder Cb-7, Gb7, BΔ7 notiert.

→ Beide Beispiele sind eigentlich **II-V-I-Folgen in B-Dur bzw. C-flat-Dur**, nur etwas ungeschickt notiert.

Man wird auch viele **II-V-Verbindungen** sehen, die **nicht zur I aufgelöst werden**, sondern stattdessen vielleicht zu einer anderen **II-V-Verbindung** weitergehen.

Lass dich auch nicht von **hinzugefügten Tönen oder Alterationen täuschen**. Sie mögen auffällig wirken, verändern aber oft nicht die eigentliche **Funktion des Akkords** – etwa ein **V7-Akkord mit hinzugefügter None oder Tredezime**, oder ein Akkord mit **hinzugefügter Sexte, None oder erhöhter Quarte**.

Wenn man die **Akkordfolge eines Stücks** liest, wird es wahrscheinlich mindestens **eine oder zwei problematische Stellen** geben – etwa einen „Überraschungsakkord“, der nicht ganz in eine sonst logische Folge passt, oder eine Stelle, an der der Spieler einfach die Hände anheben und zu einem Akkord springen muss, der **weit von den vorherigen entfernt** liegt.

Sehr wahrscheinlich sind genau diese Stellen die **einzigen Momente in der Akkordfolge**, die sie **unverwechselbar, interessant und einfallsreich** machen; ohne sie könnte die Folge ziemlich langweilig klingen.

Lies die folgenden Akkordfolgen oft genug, um sie **in gleichmäßigem Tempo ohne Stocken spielen zu können**.

Es handelt sich um **Akkordfolgen aus tatsächlichen Stücken**, auch wenn sie **keine Titel tragen**.

(fast)

E-7 A7 DΔ7 D-7 G7

slashes indicate the number of beats assigned to the chords.

symbol for repeat of previous measure

CΔ7 C-7 F7 BbΔ7 E-7

1. F7 BbΔ7 A7 2. A7 DΔ7

Fine

„Der Lernende kann die II-V- und II-V-I-Folgen zunächst im Leadsheet einklammern, bis er sie auch ohne Markierung sofort erkennt.“

Hier sind **3 praktische Jazz-Tricks**, mit denen man **II-V-I-Progressionen im Leadsheet sehr schnell erkennt**.

1. Der Quintenzirkel-Schritt (wichtigster Trick)

Eine II-V-I bewegt sich im **Quintenzirkel rückwärts**.

Beispiel in C-Dur:

Akkord Funktion

Dm7 II

G7 V

Cmaj7 I

Bewegung der Grundtöne:

D → G → C → Das ist immer: → eine Quarte nach oben / eine Quinte nach unten

Wenn man also sieht:

Em7 → A7 → Dmaj7

Am7 → D7 → Gmaj7

dann ist das fast sicher eine **II-V-I**.

2. Akkordtypen erkennen

Die meisten II-V-I haben diese **Akkordqualität**:

Funktion Akkordtyp

II Moll7

V Dominant7

I Durmaj7

Beispiel:

Gm7 – C7 – Fmaj7

Wenn man also sieht: **m7 → 7 → maj7** ist das oft eine II-V-I.

3. II-V ohne Auflösung

Im Jazz erscheint häufig nur:

II → V

ohne Auflösung zur I.

Beispiel:

Diese **wandern dann weiter** zur nächsten Tonart.

Beispiel:

Dm7 – G7 => Em7 – A7 → Dmaj7

Das nennt man eine **Kette von II-V-Verbindungen**.

Akkorde

Dm7 → G7

Em7 → A7

Am7 → D7

Ein typisches Real-Book-Beispiel

Aus vielen Standards (z.B. Autumn Leaves):

Hier siehst du mehrere **II-V-I-Bewegungen hintereinander**.

Akkorde

Am7

F#m7b5

Schneller Profi-Trick beim Blattlesen

Viele Jazzmusiker scannen Leadsheets so:

1. zuerst **Dominant7-Akkorde** suchen
2. Akkord davor = wahrscheinlich **II**
3. Akkord danach = wahrscheinlich **I**

Damit erkennt man die Harmonie oft **in Sekunden**.

„Für den letzten Akkord von Progression oben – mit hinzugefügter erhöhter Quarte – senkt man im 1-7-3-5-Voicing den obersten Ton A (die Quinte) auf G# (die #4) ab und lässt die Quinte vollständig weg.“

Progression 2

A-7 D7 G^Δ7 A-7 D7 G^Δ7

D-7 G7 C-7 F7 A-7 D7 G^Δ7

Progression 3

(Medium fast)

F-7 B^b7 E^bΔ7 G-7 C7 F-7 B^b7

1. E^bΔ7 A^b-7 D^b7 G^bΔ7 B^bΔ7

C-7 F7 F-7 B^b7 2. B^b-7 E^b7 A^bΔ7 A^b-7 D^b7

E^bΔ7 A^b-7 D^b7 G-7 C7 F-7 B^b7 E^bΔ7

Fine

Progression 4

(Slow)

A-7 D7 G^Δ7 G-7 C7 F^Δ7

F-7 1. B^b7 E^bΔ7 D7⁺⁴ B-7 E7

2. G7 C^Δ7 D7 G7 C^Δ7

Fine

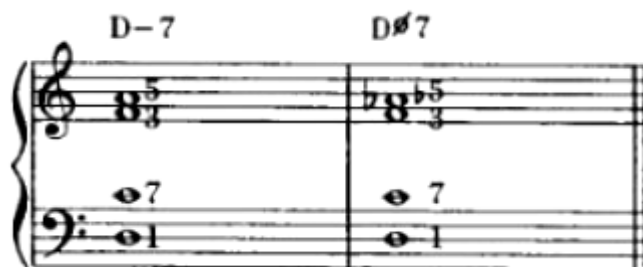
Bevor wir zum nächsten Satz von Progressionen übergehen, müssen wir das bisher dargestellte harmonische Wissen etwas erweitern.

Bis jetzt wurden nur **Dur-Tonarten** verwendet, obwohl viele Stücke in **Moll** stehen, und viele Stücke, die hauptsächlich im Dur-Modus sind, enthalten Abschnitte in einer Molltonart.

Der **II-Akkord** in Molltonarten ist gewöhnlich ein **halbverminderter Septakkord**, statt eines Mollseptakkords. Man erinnert sich, dass der halbverminderte Septakkord der Akkordtyp ist, der in **Übung 1 und 3 auf der VII. Stufe** vorkam.

In **Abbildung S. 15 oben** wurde darauf hingewiesen, dass ein anderer Name für diesen Akkord ein **Mollseptakkord mit verminderter Quinte** ist. Daher muss man bei einem Mollseptakkord nur die **Quinte erniedrigen**, um daraus einen **halbverminderten Septakkord** zu machen.

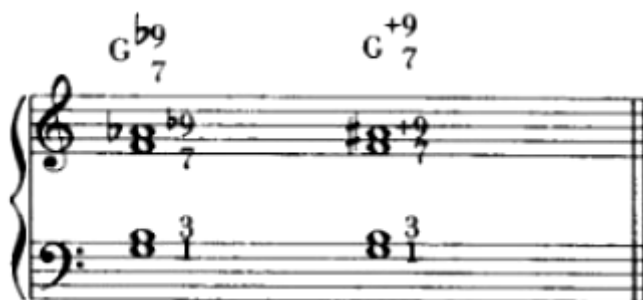
→ Im **1-7-3-5-Voicing** liegt die **Quinte oben**; deshalb wird ein Mollseptakkord zu einem halbverminderten Septakkord, wenn man **den obersten Ton des Voicings um einen Halbton absenkt**.



Der **halbverminderte Akkord** erfüllt weiterhin die Funktion der **II**, jedoch als **II in einer Molltonart**.

Der **V7-Akkord** in einer Molltonart enthält gewöhnlich eine **alterierte None**: entweder eine **erniedrigte None (b9)** oder eine **erhöhte bzw. übermäßige None (+9 oder #9)**.

Die **Quinte des V7-Akkords** in Moll ist normalerweise **erhöht** (#5 oder +5). Da jedoch in der hier verwendeten **II-V-Formel** die Quinte ohnehin **weggelassen wird**, spielt das im Moment keine Rolle.



Der **I-Akkord in einer Molltonart** ist natürlich ein **Mollakkord** und kann in verschiedenen Formen erscheinen; die Wahl liegt im Ermessen des Spielers.

In einem einfachen Stück in Moll ist es manchmal am besten, **jede Art von Septime wegzulassen** und den Akkord als **Dreiklang (Triade)** zu spielen, wobei man das **erste Voicing aus Abbildung 22** verwendet.

Manche Jazzpianisten benutzen auf der **I-Stufe** auch einen **Mollseptakkord**, genauso wie man ihn normalerweise auf der **II-Stufe in einer Durtonart** verwendet.

Obwohl der **V7-Akkord** in der **II-V-Voicing-Formel** eine **None** enthält, tun dies die **II- und I-Akkorde** nicht. Da das Hinzufügen der None zu diesen beiden Akkorden ihren Klang interessanter machen würde, ist es vielleicht jetzt an der Zeit, sie hinzuzufügen.

Eine **None** kann auf einem oder auf beiden Akkorden ergänzt werden, oder sie kann in das **mittlere Voicing** (neben der Terz) eingearbeitet werden, um mehr „Biss“ zu erzeugen. Beide Möglichkeiten sind in **Abbildung 24** dargestellt und sollten **geübt werden**.

Beachte, dass das **Beibehalten der None im I-Akkord vor dem V-Akkord** dazu führt, dass der **V-Akkord eine Tredezime (13)** erhält, was ihn ebenfalls klanglich interessanter macht.

Um die neuen Akkordbestandteile aus **Abbildung 24** in **allen Tonarten** zu üben, verwende erneut **Übung 3 und 4 S 27**, mit oder ohne die **Aebersold-Play-along-Aufnahme**.



→ Bevor wir schließlich die Progressionen zu weiteren Stücken lesen, **ist es hilfreich zu sehen, wie das 1-7-3-5-Voicing umgestellt werden kann, um zu jedem benötigten Akkordtyp zu passen** – auch zu einigen, die bisher noch nicht vorgestellt wurden. Abbildung unten zeigt diese Flexibilität.

Kurz erklärt (musikalisch gemeint):

1-7-3-5 = Grundton, große/kleine Septime, Terz, Quinte

Diese Töne können **in ihrer Reihenfolge vertauscht (permutiert)** werden

Dadurch lassen sich **verschiedene Jazz-Voicings** für viele Akkordtypen bilden.



Beachte, dass **Abbildung unten S32** nur die **Flexibilität des 1-7-3-5-Voicings** zeigt, ohne diesem Vierklang eine **fünfte oder sechste Note** hinzuzufügen.

Mit Ausnahme eines Akkords hätten **alle Akkorde eine hinzugefügte None** haben können. Vier von ihnen hätten außerdem entweder eine **erhöhte oder erniedrigte None** haben können. Sechs von ihnen hätten zusätzlich eine **Tredezime (13)** enthalten können.

Nun ist der Student, nachdem er **Abbildungen S.30** sowie die vorgeschlagenen Übungen geübt und studiert hat, bereit, mit Stücken umzugehen, die **II-V-I in Moll** verwenden, sowie mit Stücken, die **verminderte Septakkorde (°7)** und **alterierte oder hinzugefügte Akkorde** enthalten. Außerdem sollte er nun in der Lage sein, **Nonen zu II- und I-Akkorden** sowie **Tredezimen zu V-Akkorden** nach Belieben hinzuzufügen.

→ Von diesem Punkt an sollte der Student **sein eigenes musikalisches Urteil** darüber einsetzen, wann er **Nonen und Tredezimen** verwendet.

Es könnte auch hilfreich sein, die **Progressionen 1-4** noch einmal durchzugehen, um das **Hinzufügen dieser Akkorderweiterungen** zu üben.

→ Die folgende Reihe von Progressionen (**5-11**) wird einige der **neuen Elemente** enthalten, die seit den Progressionen **1-4** eingeführt wurden.

(Medium fast)

G^Δ7 G-7 C7 F^Δ7 F-7 B^b7

||: / / / / | % | / / / / | / / / / | / / / / | % | / / / / | / / / / |

E^bΔ7 1. A^Δ7 D^{b9}7 G-Δ7 GΔ7 A-7 B-7 E7 A-7 D7

| / / / / | / / / / | / / / / | % | / / / / | / / / / | / / / / | / / / / :||

2. A-7 D7 GΔ7 C-Δ7 B-7 E7 A-7 D7 GΔ7

| / / / / | / / / / | / / / / | / / / / | / / / / | / / / / | / / / / | % ||

Fine

PROGRESSION 5

(Medium fast)

C-Δ7 G-7 C7

||: / / / / | % | / / / / | / / / / |

FΔ7 F-7 B^b7

| / / / / | % | / / / / | / / / / |

E^bΔ7 E^b-7 A^b7 D^bΔ7 D^Δ7 G^{b9}7

| / / / / | / / / / | / / / / | / / / / | / / / / | / / / / :||

Fine

PROGRESSION 6

(Medium)

C-7 F7 B $\flat$ Δ 7 E $\flat$ Δ 7 A $\sharp$ 7 D $\flat$ Δ ⁹₇ G- Δ 7
 A $\sharp$ 7 D $\flat$ Δ ⁹₇ G- Δ 7 C-7 F7 B $\flat$ Δ 7 E $\flat$ Δ 7
 A $\sharp$ 7 D $\flat$ Δ ⁹₇ G- Δ 7 F-7 B $\flat$ 7 E $\flat$ Δ 7 A $\sharp$ 7 D $\flat$ Δ ⁹₇ G- Δ 7
 PROGRESSION 7 *Fine*

(Slow)

F-7 B $\flat$ 7 G-7 C $\flat$ Δ ⁹₇ Fm7 B $\flat$ Δ ⁹₇ E $\flat$ Δ 7 B $\flat$ -7 E $\flat$ 7 A $\flat$ Δ 7 A $\flat$ Δ ⁹₇ D $\flat$ ¹³₇
 C-7 F7 F-7 B $\flat$ 7 1. G-7 C7 2. E $\flat$ Δ 7 A $\flat$ Δ ⁷₊₄ A $\sharp$ 7 D $\flat$ Δ ⁹₇
 G-7 C7 F-7 B $\flat$ 7 E $\flat$ Δ 7 D $\sharp$ 7 G $\flat$ Δ ⁹₇ C-7 F7
 F-7 B $\flat$ 7 F-7 B $\flat$ 7 G-7 C $\flat$ Δ ⁹₇ F-7 B $\flat$ Δ ⁹₇
 E $\flat$ Δ 7 B $\flat$ -7 E $\flat$ 7 A $\flat$ Δ 7 A $\flat$ -7 D $\flat$ 7 C-7 F7 F-7 B $\flat$ 7 E $\flat$ Δ 7
 PROGRESSION 8 *Fine*

(Medium)

F-7 B $\flat$ 7 E $\flat$ Δ 7 A-7 D7 G Δ 7
 (répeat previous 2 measures)
 1. E $\flat$ Δ 7 F $\sharp$ Δ ⁹₇ F-7 B $\flat$ 7 G-7 C $\flat$ Δ ⁹₇ F-7 B $\flat$ 7
 2. F- Δ 7 C- Δ 7 F- Δ 7 G-7 C7 F-7 B $\flat$ 7 E $\flat$ Δ 7
 PROGRESSION 9 *Fine*

(Slow)

$C-7$ F^{13}_7 $B\flat\Delta 7$ $G-7$ $C-7$ $F7$ $D\sharp 7$ $G7$ $C-7$ $A\flat 7$ $D-7$ $G7$
 $C-7$ $F7$ $D-7$ $G7$ $B\flat\Delta 7$ $F-7$ $B\flat^{+9}_7$ $E\flat\Delta 7$ $C7$ $F\sharp 7$ $B\flat^{b9}_7$
 $E\flat\Delta 7$ $E\sharp 7$ A^{+9}_7 $D\Delta 7$ $G-7$ $C7$ $C-7$ $F7$ $C-7$ F^{13}_7
 $B\flat\Delta 7$ $G-7$ $C-7$ $F7$ $D\sharp 7$ G^{b9}_7 $C-7$ $A\flat 7$ $D-7$ $G7$ $C-7$ $F7$ $B\flat\Delta 7$
 PROGRESSION 10 Fine

(Slow)

$A\sharp 7$ D^{b9}_7 $G-7$ $C7$ $B\Delta 7$ $C\sharp 7$ F^{+9}_7 $B\flat\Delta 7$ $B-7$ $E7$ $A\Delta 7$ $F\sharp-7$
 $E\flat\sharp 7$ $A\flat^{b9}_7$ $D\flat\Delta 7$ $C\sharp 7$ $B+4$ $B\flat\Delta 7$
 PROGRESSION 11

Bevor wir unsere Arbeit mit den **1-7-3-5-Voicings** abschließen, müssen noch mehrere Punkte erwähnt werden:

→ **Melodiespiel, Improvisation und die Erweiterung des 1-7-3-5-Voicings.**

Was das **Melodiespiel** betrifft, sollte man beachten, dass beim Spielen des Akkords normalerweise **nur zwei Finger der rechten Hand** beschäftigt sind (es sei denn, den **II- und I-Akkorden** werden **zusätzliche Töne hinzugefügt**). Dadurch bleiben **drei Finger frei**, um die **Melodie** zu spielen.

Beim Versuch, dies umzusetzen, treten zwei Probleme auf:

1. Die Melodie bewegt sich manchmal **nach oben**, außerhalb der Reichweite des Akkord-Voicings.
2. In anderen Fällen bewegt sich die Melodie **nach unten**, hinein in das Akkord-Voicing.

Um das Problem einer aufwärtsgehenden Melodie zu lösen, kann man:

- entweder das **Pedal** benutzen, um den Akkord nach dem Anschlag zu halten, und mit der rechten Hand zur Melodie **nach oben greifen**,
- oder das **gesamte Voicing eine Oktave höher verschieben**, sodass die Melodie innerhalb der Reichweite bleibt,
- oder die **rechten Akkordtöne weglassen**, um die Melodie spielen zu können (besonders wenn die Melodie ohnehin mehrere Töne des Akkords aufwärts durchläuft).

Um das Problem einer abwärtsgehenden Melodie zu lösen, kann man:

das **Voicing eine Oktave tiefer verschieben**,
 oder ebenfalls die **rechten Akkordtöne weglassen** (vor allem wenn die Melodie mehrere Akkordtöne nach unten durchläuft).

Improvisation

→ Was die **Improvisation** betrifft, sollte man daran denken, dass viele **Bebop-Pianisten** in der linken Hand oft nur den **relativ sparsamen Klang von Grundton und Septime** spielten (oder **Grundton und Terz**, im Fall des **V-Akkords in einer II-V-Situation**), da die improvisierende rechte Hand wahrscheinlich ohnehin andere Akkordtöne – zum Beispiel die **Terz des Akkords** – innerhalb der improvisierten Linie spielen wird.

→ Wenn der Pianist **große Hände oder lange Finger** hat, kann die linke Hand auch eine sehr wirkungsvolle Begleitung aus **drei Tönen** spielen, indem sie ein **1-7-3-Voicing** verwendet.

Der Pianist **Horace Silver** hat häufig ein solches Voicing benutzt. Es ist in **Abbildung 26** dargestellt.

→ Beachte, dass beim Wechsel zum **V-Akkord** die **Septime des II-Akkords** weiterhin zur **Terz des V-Akkords** aufgelöst wird, während der **unterste Ton des II-Akkords** erhalten bleibt und zur **Quinte des Dominantakkords (V)** wird. Dadurch ist **weniger Bewegung erforderlich**.

→ Hier ist der **wichtige Bebop-Voicing-Trick**, der im Text gemeint ist. Er wird oft im Stil von Pianisten wie Horace Silver verwendet.

1-7-3-Voicing in einer II-V-Progression

Beispiel in **C-Dur**:

Akkord Linke Hand Funktion

Dm7 D – C – F 1-7-3

G7 D – B – F 5-3-7

Cmaj7 C – B – E 1-7-3

Was passiert hier?

Beim Wechsel **Dm7 → G7**:

C (Septime von Dm7) wird zu **B** (Terz von G7); **D** bleibt liegen und wird zur **Quinte von G7**

Das nennt man **Voice Leading** – möglichst kleine Bewegungen der Stimmen.

Warum das so gut funktioniert

Vorteile dieses Systems:

1. Sehr wenig Bewegung

Die Hand bewegt sich kaum.

2. Klarer Akkordcharakter

Terz und Septime definieren den Akkord am stärksten.

3. Platz für Improvisation

Die rechte Hand kann frei spielen.

Typisches Bebop-Prinzip

Viele Pianisten spielen links nur:

Also nur:

Grundton + Septime

Der Rest erscheint in der **Melodie oder Improvisation**.

Akkord Linke Hand

Dm7 D + C

G7 G + F

Cmaj7 C + B

Erweiterung mit Jazzfarben

Später kommen hinzu:

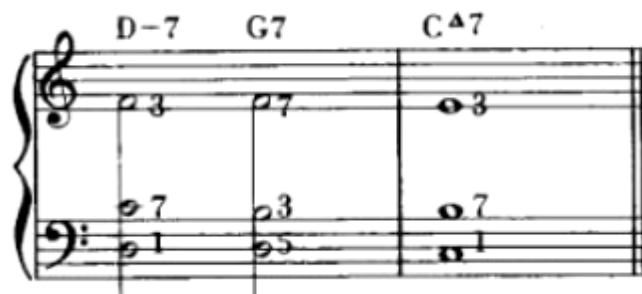
Akkord Beispiel

Dm9 D – C – F – E

G13 G – F – B – E

Cmaj9 C – B – E – D

Das ergibt den typischen **modernen Jazzklang**.



Schließlich kann im Hinblick auf die mögliche Erweiterung des 1-7-3-5-Voicings dieses Voicing als Grundlage für hinzugefügte oder alterierte Akkorde verwendet werden, wobei die übrigen Finger der rechten Hand benutzt werden, um diese Erweiterungen auszuführen, wie in Abbildung unten gezeigt (die jedoch nur einige der Möglichkeiten veranschaulicht).

Kurz musikalisch erklärt:

Das bedeutet:

1-7-3-5 ist das **Grundgerüst** des Akkords; mit den **freien Fingern der rechten Hand** können zusätzliche Töne hinzugefügt werden:

Typische Jazz-Erweiterungen:

Erweiterung Beispiel

- 9** Cmaj9
- b9 / #9** G7b9, G7#9
- 11 / #11** Cmaj7#11
- 13** G13

So entsteht aus einem einfachen Voicing der **volle moderne Jazzklang**.



Der Blues und eine Einführung in rootlose Voicings

Parallel zum Lernen eines wichtigen Bereichs des Jazz – der **Blues-Progression** – werden wir auch unsere ersten **rootlosen Voicings** kennenlernen.

→ Das **1-7-3-5-Voicing**, das bisher betont wurde, hat seine Vorteile beim Lernen grundlegender Akkordstrukturen. Außer beim Balladenspiel sind jedoch **rootlose Voicings** im Spiel der meisten modernen Pianisten viel verbreiteter.

Wenn der **Grundton (Root)** weggelassen wird:

klingen die Akkorde **weniger fundamental**, aber **moderner**, weil häufiger zusätzliche oder alterierte Akkordtöne auftreten, und die **rechte Hand** ist freier, um **Melodien oder Improvisationen** zu spielen oder weitere Akkordfarben hinzuzufügen, da die rootlosen Voicings nur mit der **linken Hand** gespielt werden.

Rootlose Voicings sind auch für den Bassist weniger einschränkend, da er sich nicht darum kümmern muss, den Grundton exakt gleichzeitig mit der tiefsten Note des Pianisten zu spielen (falls diese der Grundton wäre).

→ Er kann eine **skalare Basslinie** spielen, während die tiefsten Töne des Pianisten meist **über dem Register des Bassisten** liegen.

Nebenbei bemerkt: Wenn man rootlose Voicings verwendet, sollte der **tiefste Ton über dem C** unter dem mittleren C liegen, damit der Klang nicht matschig wird.

Anders gesagt: Wir sollten **höher gespielt werden als das 1-7-3-5-Voicing**.

Da der **traditionelle Blues** mit nur **drei Akkorden** gespielt werden kann (die alle **Dominantseptakkorde** sind – sogar der I-Akkord), eignet er sich gut zum **Erlernen rootloser Voicings** und zum Beginn des **Improvisierens mit der rechten Hand**.

Progression 12 – S.38 ist der traditionelle **12-taktige Blues**, mit rootlosen Voicings notiert.

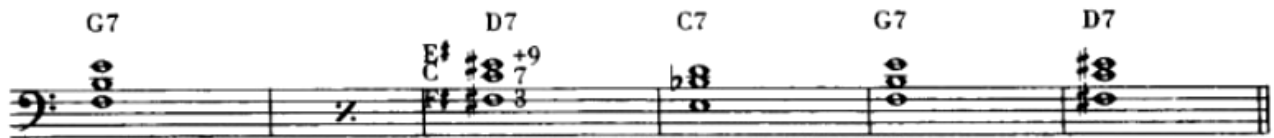
Progression 12a – S.38 ist dieselbe Progression wie Progression 12, jedoch sind die rootlosen Voicings **in einer anderen Form** notiert.

Es gibt zwei Umkehrungen für alle rootlosen Voicings:

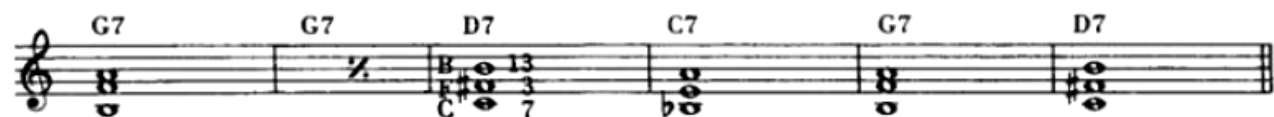
1. eine mit der **Septime im Bass**,
2. eine mit der **Terz im Bass**.

Beide werden benötigt, um **fließende Verbindungen** zwischen den Akkorden zu ermöglichen. Das sieht man am Wechsel zwischen dem **ersten und zweiten Akkord** sowohl in Progression **12 als auch 12a**, wo **G7 nach C7** geht.

Blues:



PROGRESSION 12



PROGRESSION 12 a

Beim Betrachten der Progressionen 12 und 12a ist Folgendes zu beachten:

1. Sie stehen in der **Tonart G**.
2. Da ihre **Tonlagen unterschiedlich** sind, wurde eine in **Bassschlüssel** und die andere im **Violinschlüssel** notiert. Beide sollen jedoch **nur mit der linken Hand** gespielt werden.
3. Die Progression ist **12 Takte lang**.
4. Es werden nur **drei Akkorde** verwendet: **G7, C7 und D7**.
5. Die Progression sollte in **drei viertaktige Abschnitte** gefühlt werden.
6. Die Progression kann und sollte **auswendig gelernt werden**.
7. Sie kann **in jedem Tempo** gespielt werden.
8. Der **D7 im zwölften Takt** dient nur dazu, zu weiteren Chorussen überzuleiten.
9. Im **allerletzten Chorus** bleibt man im **11. und 12. Takt auf G7**.
10. Für jede Progression wird **nur ein Voicing pro Akkord** verwendet.
11. Jedes Voicing besteht aus **nur drei Tönen**.
12. Die **unteren zwei Töne** jedes Voicings sind **Septime und Terz** (oder **Terz und Septime**) des Akkords.
13. Jeder Akkord hat oben einen **zusätzlichen oder alterierten Ton**: entweder eine **None**, eine **übermäßige None (#9)** oder eine **Tredezime (13)**.
14. Durch das **Wechseln der Umkehrungen** (zwischen Takt 1 und 2 jeder Progression) bleiben die Akkordvoicings **sehr nahe beieinander**, obwohl ihre **nicht gespielten Grundtöne** eine **Quarte oder Quinte** auseinanderliegen.
15. In beiden Voicing-Gruppen bewegen sich die **unteren zwei Töne um einen Halbton nach unten**, wenn man von **G7 (I)** zu **C7 (IV)** geht, und **um einen Halbton nach oben**, wenn man von **G7 (I)** zu **D7 (V)** geht.

Üben der Progressionen

→ Spiele nun **Progression 12 und 12a**.

1. Spiele zuerst die **Voicings mit der rechten Hand** und die **Grundtöne der Akkorde** (in tiefer Lage) mit der **linken Hand**, um das Ohr an das zu gewöhnen, was man bei **rootlosen Voicings** hören oder sich vorstellen soll.
2. Danach spiele die **Voicings nur mit der linken Hand**, im Tempo.

→ **Band 2 der Aebersold-Serie** enthält einen **langsamen Blues in G**, mit einer Progression, die **Progression 12 und 12a** entspricht, falls der Student mit **Bass und Schlagzeug** spielen oder einen guten Pianisten beim **Blues-Comping** hören möchte.

Ein interessantes akustisches Phänomen

Wenn man in Progression 12 oder 12a nur die unteren zwei Töne eines Voicings spielt, entsteht ein interessantes Phänomen.

Zum Beispiel im ersten Takt:

B wird als **Terz von G7** gehört
F als **Septime**

Wenn jedoch der **Bass (Grundton)** hinzukommt, bestätigt sich das Voicing als **G7**.

Wenn aber stattdessen ein **Db im Bass** gespielt wird, während **B und F** oben bleiben, hört man plötzlich einen **Db7-Akkord**.

Der Grund dafür:

Dominantseptakkorde, deren Grundtöne **einen Tritonus (drei Ganztonschritte)** auseinander liegen – z.B. **G und Db** – teilen sich **dieselbe Terz und Septime**, nur **vertauscht**.

Beispiel:

Akkord Terz Septime

G7	B	F
Db7	F	Cb (B)

Die Töne sind also gleich, aber ihre **Funktion ist umgekehrt**.

Tritonus-Substitution

→ **Darum spielen Jazzmusiker oft:**

Db7 statt G7

Das nennt man **Tritonus-Substitution**.

Dieses Prinzip erklärt, warum Blues-Pianisten manchmal scheinbar „fremde“ Dominantakkorde verwenden.

Hier ist das **zentrale Jazz-Prinzip mit nur zwei Tönen**, das im Text angedeutet wird. Es ist eines der wichtigsten Konzepte für Jazz-Piano-Begleitung.

Das 3-7-Prinzip (Guide Tones)

→ Ein Jazzakkord wird hauptsächlich durch **Terz (3) und Septime (7)** definiert.

Beispiel G7:

Ton Funktion

B Terz

F Septime

→ **Wenn man nur diese beiden Töne spielt, hört das Ohr bereits G7.**

Tritonus-Verbindung

Der Abstand zwischen Terz und Septime ist ein **Tritonus**.

Beispiel:

Akkord Terz Septime

G7 B F

Db7 F Cb (B)

Die gleichen zwei Töne erscheinen wieder – nur **vertauscht**.

Darum kann man oft:

Db7 statt G7 spielen

Das nennt man **Tritonus-Substitution**.

Beispiel im Blues

Normale Bluesbewegung:

Akkord Guide Tones

G7 B – F

C7 E – Bb

D7 F# – C

Beachte:

B → Bb → A (bewegte Linie)

F → E → F#

Das nennt man **Voice Leading**.

Typische rootlose Jazz-Voicings

Wenn man zu den Guide Tones noch einen Ton hinzufügt:

Akkord Rootless Voicing

G13 B – F – E

C9 E – Bb – D

D9 F# – C – E

Das sind genau die **3-Ton-Voicings**, die oben beschrieben werden.

Warum Jazzpianisten das lieben

Vorteile:

sehr wenig Bewegung der Hand, klarer Akkordcharakter, Platz für Bassist, rechte Hand kann improvisieren

Darum ist dieses System Standard im Spiel vieler Pianisten wie z.B. → Bill Evans oder → Wynton Kelly.

Ein extrem praktischer Übetrick

Spiele Blues in G nur mit diesen zwei Linien:

B – Bb – A – Ab – G

und

F – E – Eb – D – Db

Das sind die **Guide-Tone-Linien** des Blues.

Und:

Hier ist ein **einfaches Blues-Comping-Pattern** (linke Hand) für Jazz-Piano. Es basiert auf **rootless Voicings mit 3 Tönen**.

Tonart: G-Blues - Grundpattern (Shuffle / Swing)**Takt Akkord Voicing (linke Hand)**

1	G13	B – F – E
2	C9	E – Bb – D
3	G13	B – F – E
4	G13	B – F – E
5	C9	E – Bb – D
6	C9	E – Bb – D
7	G13	B – F – E
8	G13	B – F – E
9	D9	F# – C – E
10	C9	E – Bb – D
11	G13	B – F – E
12	D9	F# – C – E

Sehr wichtig beim Blues-Comping**Regeln:****1. nicht jeden Schlag spielen**

Raum lassen.

2. kurze Akkorde

staccato / leicht.

3. mit dem Solisten reagieren

Comping = Gespräch.

Typischer Sound (Beispiel)**G13:**

B F E

C9:

E Bb D

D9:

F# C E

Das sind genau die **3-Ton-Voicings**, die beschrieben werden.

Übe zuerst so**Schleife:**

G13 | C9 | G13 | G13

Dann:

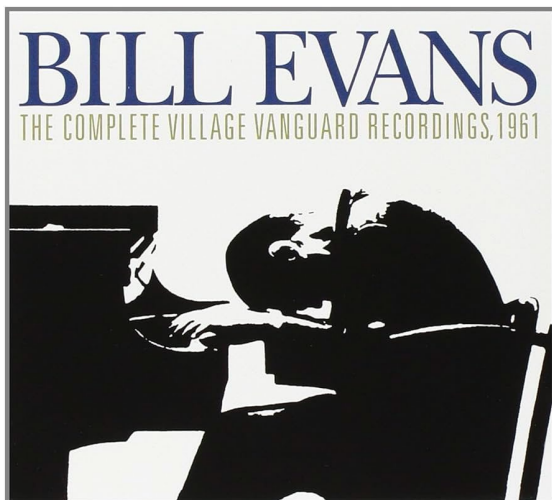
C9 | C9 | G13 | G13

Dann:

D9 | C9 | G13 | D9

→ Das ergibt den **12-Takt-Blues**.

Bill Evans – moderner Jazz-Piano-Sound



Bill Evans hat das moderne Jazz-Piano-Voicing stark geprägt. Sein Stil verbindet:

impressionistische Harmonik (ähnlich Claude Debussy), sehr feines **Voice Leading**, **rootless Voicings**, melodisches Comping.

→ Viele Pianisten betrachten ihn als **Begründer des modernen Jazzklavierklangs**.

1. Das typische Bill-Evans-Voicing

Ein klassisches Evans-Voicing enthält oft:

3 – 7 – 9 – 13

Beispiel **G13**

Ton Funktion

B	Terz
F	Septime
A	None
E	13

gespielt z.B.:

B F A E → Das klingt sofort nach **modernem Jazz**.

2. Rootless Voicing System

Evans nutzte zwei Grundtypen:

Typ A (3 im Bass)

Beispiel **Cmaj9** → **E B D G** (3-7-9-5)

Typ B (7 im Bass)

Beispiel **Cmaj9** → **B E G D** (7-3-5-9)

→ Diese zwei Formen reichen oft aus, um **alle Akkorde im Jazz** zu begleiten.

3. II-V-I im Bill-Evans-Stil

Beispiel in C

Akkord Voicing

Dm9 F – C – E – A

G13 B – F – A – E

Cmaj9 E – B – D – G

Wichtig:sehr **kleine Bewegungen der Stimmen**, fast alles bewegt sich **schrittweise**→ Das nennt man **smooth voice leading**.**5. Einfluss****Evans prägte Generationen von Pianisten wie:**

Herbie Hancock, Chick Corea, Keith Jarrett

6. Ein berühmtes BeispielDas Trio-Album → **Sunday at the Village Vanguard****zeigt perfekt:**seine **Voicings**, das **interaktive Trio-Spiel**, den modernen Jazz-Piano-Sound.**Übung (sehr effektiv)****Spieler diese Schleife:**

Dm9	G13	Cmaj9
F C E A	B F A E	E B D G

Langsam mit Schwung.Nach wenigen Minuten klingt das bereits **sehr nach Bill Evans**.**Das berühmte „So What“-Voicing von Bill Evans (Quart-Harmonik)** – eines der einflussreichsten Jazz-Piano-Voicings überhaupt.**„So What“-Voicing (Quart-Harmonik)**

Berühmt geworden durch → So What → vom Album: Kind of Blue

Das Intro wurde von Bill Evans gespielt und ist eines der bekanntesten Quart-Voicings im Jazz.

Aufbau des „So What“-Voicings

Die Töne sind überwiegend **Quarten**.

Beispiel (für Dm7):

Ton

E

A

D

G

C

Intervallstruktur: → **Quarte, Quarte, Quarte, Terz**

Notenfolge: E A D G C

→ Das ergibt einen sehr **offenen, modalen Klang**.

Warum das revolutionär war

Vorher dominierte im Jazz:

Terz-Harmonik

Beispiel:

C E G B

Bill Evans verwendet stattdessen:

Quart-Harmonik

E A D G C

Das klingt:

Offener, moderner, weniger tonal gebunden.

Anwendung im Modal Jazz

Der modale Jazz (z.B. bei Miles Davis) braucht Akkorde, die **keine starke funktionale Spannung** erzeugen.

Quart-Voicings:

lassen mehr Raum für Improvisation, vermeiden starke Dominantspannung.

Beispiel II-V-I mit Quart-Voicings

in **C-Dur**:

Akkord Voicing

Dm7 E A D G

G7 F B E A

Cmaj7 E A D G

Man sieht:

Die Struktur bleibt fast gleich – nur **ein Ton verschiebt sich**.

→ Das erzeugt sehr **weiches Voice Leading**.

Übung

Spiele diese Form über die Tastatur:

E A D G

F B E A

E A D G

Das ist:

Dm7 → G7 → Cmaj7 → **Es klingt sofort nach modalem Jazz.**

Einfluss

Dieses Konzept beeinflusste viele Pianisten:

Herbie Hancock, McCoy Tyner, Chick Corea

Interessant:

Quart-Voicings wirken oft **zeitlos und schwebend** – ähnlich wie in der Musik von Claude Debussy.

Darum verbinden viele Musiker den Klang von **Bill Evans** mit einer fast **impressionistischen Zeitlosigkeit**.

s.später !!!

weiter im Original Text:

→ Ein merkwürdiges Phänomen wird möglich, wenn in Progression 12 oder 12a nur die unteren zwei Töne gespielt werden.

Im ersten Takt denken wir bei B an die Terz von G7 und bei F an die Septime. Wenn dann der Bass (Grundton) hinzugefügt wird – entweder durch einen Bassisten oder dadurch, dass der Pianist den Grundton mit der linken Hand spielt und B und F mit der rechten Hand – sind wir überzeugt, dass das Voicing tatsächlich wie ein G7 klingt.

Wenn jedoch im Bassregister ein Db gegen B und F gespielt wird, klingt es plötzlich wie ein Db7. Das geschieht, weil F die Terz des Db-Akkords ist und B (eigentlich Cb) die Septime.

Mit anderen Worten:

Dominantseptakkorde, deren Grundtöne einen Tritonus (drei Ganztonschritte) voneinander entfernt sind – wie G und Db – besitzen dieselbe Terz und Septime, allerdings vertauscht.

Das heißt:

F ist die Septime von G, aber die Terz von Db, → B ist die Terz von G, aber die Septime von Db

Tatsächlich könnten beide Progressionen 12 und 12a vollständig zu Blues-Progressionen in Db statt in G werden, wenn nur die unteren zwei Töne jedes Voicings gespielt würden und die Bassnoten als Db-Blues gehört oder gespielt würden.

Die Grundtonfolge wäre dann:

Db – Gb – Db – Db – Gb – Gb – Db – Db – Ab – Gb – Db – Ab

→ Das erklärt, warum Jazzmusiker häufig eine Technik verwenden, die Tritonus-Substitution genannt wird: Sie spielen Db7 anstelle von G7.

→ Die oberen Töne der Blues-Voicings wurden in dieser Erklärung weggelassen, weil einige davon nicht gut zum Bluesstil passen, obwohl sie in anderen Situationen durchaus als hinzugefügte oder alterierte Akkordtöne funktionieren.

Einige Pianisten lassen beim Blues ohnehin häufig die obersten Töne der Voicings weg, da die improvisierende rechte Hand bei Bedarf zusätzliche oder alterierte Akkordtöne liefern kann.

→ Übrigens hätte das beschriebene Tritonus-Experiment, bei dem die Bassnoten für Progression 12 und 12a von der Tonart G nach Db verändert wurden, auch durch die Improvisation der rechten Hand entstehen können.

→ Wenn der Spieler also in der rechten Hand in Db denkt und spielt, wird der Hörer ebenfalls einen Db-Blues statt eines G-Blues wahrnehmen – vorausgesetzt, die linke Hand spielt nur die unteren zwei Töne jedes Voicings.

Improvisation

→ Das Improvisieren mit der rechten Hand hinzuzufügen, wird für viele Leser eine Herausforderung sein – entweder weil sie das Handwerk der Improvisation noch nicht verstehen oder weil es einfach schwierig ist, mit der linken Hand Akkord-Voicings zu spielen, während man gleichzeitig versucht, eine unabhängig fließende rechte Hand zu entwickeln (wie beim Bauchreiben mit einer Hand und gleichzeitigem Kopfklopfen mit der anderen).

Die folgenden Vorschläge können dem Studenten helfen, damit zu beginnen:

1. → Lerne zuerst die Aufgaben der linken Hand, und präge dir die Voicings und die Progression gründlich ein (**durch Wiederholung, sie ist die Mutter der Ausbildung**), bis die linke Hand praktisch auf „Autopilot“ laufen kann, bevor du die rechte Hand hinzufügst.
2. Stütze dich zunächst auf die Blues-Skala in der rechten Hand (**G, Bb, C, C#, D, F, G**), die während der ganzen Progression verwendet werden kann, egal welcher Akkord gerade gespielt wird.
→ Sie deckt zwar nicht alle Anforderungen für gute Bluesmelodien ab, aber solange die linke Hand noch nicht automatisiert ist, kann die rechte Hand halbautomatisch die Töne der Blues-Skala auf und ab spielen, besonders in Momenten, in denen die Augen und der Kopf durch Probleme in der linken Hand abgelenkt sind.
3. Setze dich nicht unter Druck, sofort etwas Spektakuläres mit der Improvisation der rechten Hand zu spielen.
Das braucht Zeit. Im Moment reicht es, die rechten Voicings (linke Hand) im richtigen Takt zu spielen und die rechte Hand einfach in Bewegung zu bringen.
4. Verwende am Anfang mehr Wiederholungen in der rechten Hand, besonders einfache, typische Blues-Licks (Phrasen).
5. Höre Blues-Spieler, besonders Pianisten, auf Aufnahmen, um in die mentale und emotionale Stimmung des Blues zu kommen.
6. **Verwende Aebersolds Play-Along-Aufnahmen als Begleitung (Band 2: Slow Blues in G).**
7. **Finde eine ruhige Zeit in deinem Tagesablauf (zum Beispiel 2:00–4:00 Uhr morgens),** setze dich ans Klavier, wähle ein angenehmes Tempo und spiele etwa 100–1000 Blues-Chorusse hintereinander.
Du wirst dich emotional besser fühlen – durch die therapeutische Wirkung des Blues-Spielens – und wahrscheinlich auch besser spielen.

Über die Blues-Progression

Die Progressionen 12 und 12a sind Beispiele für eine sehr einfache, traditionelle Blues-Progression. Sie wurde lange verwendet und **wird wahrscheinlich auch weiterhin von modernen Jazzmusikern genutzt, wenn sie einen erdigen, funkigen Blues spielen wollen.**

Es gibt jedoch viele verschiedene Blues-Progressionen, Teilprogressionen und Akkordsubstitutionen, die in Blues-Aufnahmen verwendet wurden und teilweise unter Musikern üblich geworden sind.

Beispiele:

- Bluesformen mit mehr oder weniger als 12 Takten (z.B. 8-, 16- oder 24-taktige Bluesformen)
- Blues in anderen Taktarten als 4/4 → (z.B. 3/4, 5/4 oder 7/4)
- Blues in sehr langsamen oder sehr schnellen Tempi

Trotzdem gilt der langsame Blues als die traditionellste Form.

Die folgenden Beispiele beschränken sich auf Progressionen:

im 4/4-Takt
mit 12 Takten
in der Tonart G (wie Progression 12 und 12a)

Viele alternative Akkordmöglichkeiten verändern nur zwei oder vier Takte der Bluesform, statt die gesamte Progression.

→ Darum werden in den folgenden Beispielen Taktzahlen verwendet, um den betroffenen Abschnitt anzugeben, anstatt jedes Mal die ganze 12-taktige Progression zu notieren.

Erste Blues-Variation

Die erste Variation besteht darin, dass der IV7-Akkord (C7) manchmal im zweiten Takt weggelassen wird. Dadurch wird der gesamte Vier-Takt-Abschnitt (Takt 1–4) zu I7 (G7).

Zweite Blues-Variation

Die zweite Variation (in Abbildung 28) besteht darin, im vierten Takt einen Mollseptakkord (D-7) einzufügen.

Dieser Takt fungiert gewöhnlich als Vorbereitung für eine Art kurze Modulation zur IV-Stufe (C) im fünften Takt (manchmal auch zum Akkord im sechsten Takt).

Die Ankunft des IV7-Akkords (C7) im fünften Takt ist eines der konstantesten Merkmale eines 12-taktigen Blues, obwohl der Akkordtyp gelegentlich geändert werden kann, zum Beispiel zu:

Cm7 - Cmaj7

Gelegentlich findet man auch eine Substitution für den C-Akkord im fünften und sechsten Takt, besonders:

Bb-7 - Eb7

(das entspricht bIII-7 und bVI7 im G-Blues).

Solche Varianten sind jedoch relativ selten und zeigen weiterhin die typische Blues-Tendenz, den I-Akkord zu verlassen und im fünften Takt eine kontrastierende Harmonie zu erreichen.

„Das bedeutet, dass – falls es einen vorbereitenden Takt für den kontrastierenden Akkord im fünften Takt geben soll. „Das bedeutet, dass – wenn es einen vorbereitenden Takt für den kontrastierenden Akkord oder die Tonart (egal ob IV7 oder nicht) geben soll – dieser im vierten Takt stattfindet. Daher fungiert der D-7-Akkord in der ersten Hälfte des vierten Taktes in Abbildung unten als II-Akkord zur neuen ‚Tonart‘ C, und der G7 in der zweiten Hälfte dieses Taktes wirkt (vorübergehend) als V7 von C statt als I7 in G.“

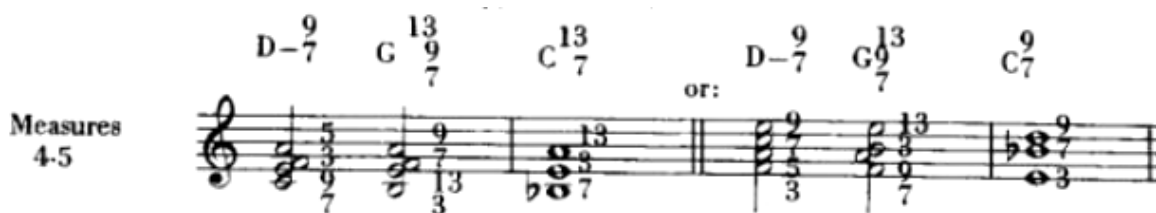


Abbildung unten zeigt eine weitere häufige **Akkordsubstitution** für den vierten Takt eines **Blues**. Sie veranschaulicht die Verwendung der **Tritonus-Substitution**, die bereits früher (auf Seite 31) erwähnt wurde.

Dabei zeigt der **hinzugefügte Ton** (der oberste Ton des dreistimmigen Voicings) dem Ohr an, dass durch das Voicing **Db7** impliziert wird, **anstelle von G7**.

Natürlich könnte der **Bassist Db spielen**, und die improvisierende rechte Hand des Pianisten wird wahrscheinlich Töne verwenden, die den Wechsel von **G7 zu Db7** unterstützen.

Es ist jedoch auch möglich, dass die **obersten Töne der Voicings** (besonders **D#**, das als **erhöhte Quinte eines G-Akkords** wirken würde) für den erwarteten Klang eines **I7-Akkords im Blues** ungeeignet erscheinen. In diesem Fall nimmt der Hörer bereits eine **mögliche Änderung des Grundtons wahr**.

→ Es dürfte dem Leser außerdem klar sein, dass ein **Db7 genauso gut zu C7 führt wie G7 zu C7**, wenn man den **klanglichen Übergang (Voice Leading)** betrachtet.

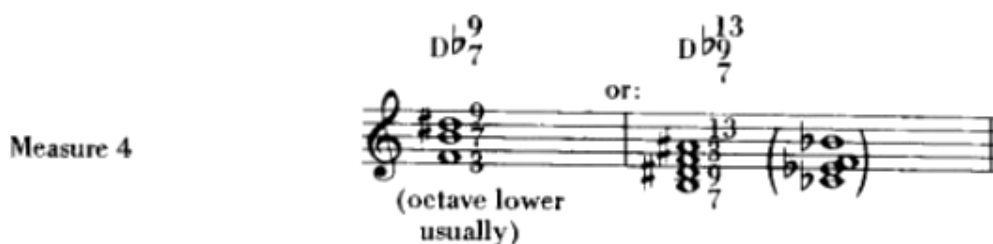


Abbildung unten zeigt eine etwas andere Art, eine **Tritonus-Substitution im vierten Takt eines Blues** zu behandeln.

Man fügt einfach eine **II-Funktion (Ab-7)** vor dem **Db7-Akkord** ein, genauso wie wir es in **Abbildung 1 oben** getan haben, wo ein Takt **G7 in D-7 und G7** (je zwei Schläge) aufgeteilt wurde. Da **Db7 hier G7 ersetzt**, kann auch dieser Akkord eine **II-Funktion im ersten Teil des Taktes** haben.

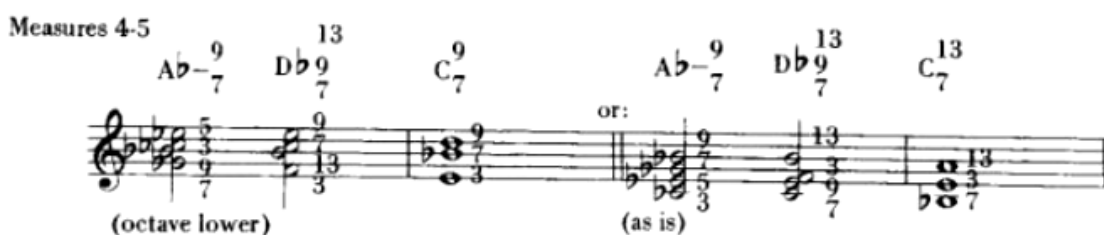


FIGURE 30

Der **IV7-Akkord im fünften Takt des Blues** etabliert das **neue „Zuhause“ (C)** entfernt vom ursprünglichen „Zuhause“ (G).

Wenn der **sechste Takt** keine **Fortsetzung der Dauer des C7-Akkords** ist, wird er wahrscheinlich einen Akkord oder mehrere Akkorde enthalten, die entweder:

- die neue „**Tonart**“ **des fünften Taktes** weiter bestätigen, oder
- die Progression wieder zurück zur ursprünglichen **I-Stufe (G)** führen.

→ Mehrere Möglichkeiten für den **sechsten Takt** sind in **Abbildung unten** dargestellt.



Wenn der Blues ein **Moll-Blues** ist, zum Beispiel ein **G-Moll-Blues**, dann ist es wahrscheinlich, dass alle **G-Akkorde Mollakkorde** sind – mit der möglichen Ausnahme des **vierten Taktes** (wo **G7** verwendet werden könnte, um auf den **C-Akkord** vorzubereiten).

Auch die **C-Akkorde** werden wahrscheinlich **Mollakkorde** sein, und der Akkord im **sechsten Takt** wird eher eine **Fortsetzung des C-Moll-Akkords** sein. Manchmal enthält jedoch der **sechste Takt eines G-Moll-Blues** ein **F7** (eine natürliche Folge auf einen **Cm7-Akkord**) oder einen **D7**, der wieder zurück nach **G-Moll** führt.

Obwohl der **siebte und achte Takt** des Blues gewöhnlich eine **I-Funktion** haben (wie z.B. **G7**), wird manchmal **Bb-7 (III-7)** anstelle von **G7** verwendet, da sie ähnlich klingen – unabhängig davon, ob der **Bb-7-Akkord im siebten Takt** erscheint.

Im **achten Takt** wird häufig ein **E7-Akkord** verwendet, entweder um die **Schlusskadenz (Takte 9–12, besonders 9 und 10)** vorzubereiten oder als natürliche Folge zum **Bb-7-Akkord** (ähnlich wie **III-7 → VI7**, allerdings einen Ganzton höher).

Dies ist in **Abbildung unten** dargestellt.



→ Beachte, dass in den oberen **Abbildungen** innerhalb der jeweiligen Abbildung **dieselbe Progression zweimal** zeigen, jedoch in **zwei verschiedenen Voicings**.

Der Spieler sollte das **Voicing wählen**, das sich am besten mit den **vorhergehenden und folgenden Voicings** verbindet – oder einfach das Voicing, das dem **vorhergehenden Voicing am nächsten** liegt.

Wenn im **achten Takt ein E7 (VI7)** erscheint, wird der **neunte Takt** wahrscheinlich **A-7 (II-7)**, **A7 (II7)** oder **Eb7 (bVI7)** enthalten, wie in **Abbildung n. Seite** gezeigt.

Manchmal wird **A-7 auch im neunten Takt verwendet**, selbst wenn im achten Takt **kein E7** steht.

In allen drei Fällen wird der **Akkord im zehnten Takt** entweder **D7 (V7)** sein oder eine **Tritonus-Substitution für V7**.

Measures 8-10

13
E⁹₇ A⁹₇ D⁷ E⁺⁹₇ A⁹₇ D⁹₇

or: E¹³₇ A₇ D¹³₇ E⁺⁹₇ A¹³₇ Eb⁺⁹₇ D⁺⁹₇

FIGURE 33

Measure 10

E^b₇ A^b₇ E^b₇ A^b₇

Schließlich werden die **Takte 11 und 12**, falls sie nicht mit den traditionellen **G⁷ (I⁷)-** und **D⁷ (V⁷)-**Akkorden gefüllt sind, wie sie in **Progression 12 und 12a (Seite 30)** gezeigt werden, **gewöhnlich eine Turnaround- oder Turnback-Folge enthalten**.

(Beide Begriffe bezeichnen **kurze, schnell bewegte Akkordfolgen**, die meist am Ende eines Stücks oder eines Abschnitts erscheinen.)

Diese dienen dazu:

eine **lange Dauer auf dem I-Akkord zu vermeiden**, das **Ohr auf den nächsten Abschnitt vorzubereiten**, eine **Wiederholung eines Abschnitts einzuleiten**, oder sogar einen **neuen Chorus zu beginnen**.

Abbildung unten zeigt einen typischen Turnaround in den Takt 11 und 12 eines Blues.

Measures 11-12

G⁹₇ E¹³₇ A⁺⁹₇ D¹³₇ G¹³₇ E⁺⁹₇ A¹³₇ D⁺⁹₇

Manchmal wird ein **viertaktiger Abschnitt** eines Blues (besonders **Takt 1–4**) so verändert, dass er eine **Kette logisch aufeinanderfolgender Akkordbewegungen** bildet, die die gesamten vier Takte ausfüllt. Häufig sollte diese Bewegung **nicht unterbrochen werden**, bevor die vier Takte vollständig gespielt wurden.

Abbildung 36 und 37 unten zeigen zwei Möglichkeiten für die **ersten vier Takte eines Blues**.

Beide Varianten wurden unter anderem von Charlie Parker verwendet.

Measures 1-5



FIGURE 36

Measures 1-5



Im Verlauf der Darstellung von **Variationen der Blues-Progression** machten es die Umstände notwendig, bereits **rootlose Voicings für die II-V-Progression** einzuführen, obwohl dieses Thema erst **zu Beginn von Abschnitt 2** ausführlich behandelt wird.

Wenn sich der Leser also im Moment von den **neuen Voicing-Informationen und Beispielen** etwas überfordert fühlt, sollte er bedenken, dass das, was **in Abschnitt 2 folgen wird**, die **Theorie und Anwendung der rootlosen II-V-Voicings** noch einmal verstärken und festigen wird.

➔ **Progression 13 unten** kombiniert einige der Merkmale der Blues-Progressionen, die zuvor **einzeln in den Abbildungen oben** gezeigt wurden, und stellt **ein Beispiel unter vielen möglichen Varianten** dar.

PROGRESSION 13

Blues und Blues-Progressionen werden ausführlich behandelt in **Kapitel 3 von The Complete Method for Improvisation**, in **Anhang C von Improvising Jazz**, sowie in *Jazz Improvisation*.

➔ Wenn man ein Exemplar von **Nothin' But Blues** (Band 2 der Reihe) erwirbt, erhält man eine Sammlung verschiedener Blues-Progressionen – von **traditionell bis modern** – sowie eine **Begleitaufnahme**, mit der man diese Progressionen üben kann.

Wenn die **Voicings der linken Hand** einigermaßen automatisch geworden sind, sollte man beginnen, **Improvisation mit der rechten Hand** hinzuzufügen.

➔ Lerne mehrere Blues-Progressionen **in allen Tonarten** und spiele sie oft. Falls du eine Ausgabe der **Aebersold-Transkriptionen für Piano-Comping** besitzt, lies die Transkriptionen der **zwei Blues-Tracks (in F und Db)**.

Dabei sollte man:

- die **Ähnlichkeiten in den Voicing-Mustern** studieren,
- beobachten, welche **Noten mit der rechten Hand gespielt werden können**, wenn gerade kein Solo gespielt wird,
- und den **Comping-Stil aus rhythmischer Sicht** untersuchen.

Einige Jazzpianisten verwenden die **Voicings der linken Hand**, um eine **Melodie oder ein Solo der rechten Hand zu verstärken**, indem sie die linke Hand **gleichzeitig mit den betonten Tönen der Melodie oder des Solos** spielen.

Manchmal schlägt ein Pianist sogar die **linke Hand bei jeder Melodie- oder Solonote an**.

In solchen Momenten:

sind Melodie oder Solo **besser hörbar**, besonders wenn sie **in Oktaven gespielt werden**, und sie wirken **lauter, dynamischer und rhythmischer**.

Red Garland und Bill Evans sind zwei Beispiele für Pianisten, die diesen Ansatz verwendet haben.

Dies tritt häufig:

am **Höhepunkt eines Solos** (meist etwa bei $\frac{3}{4}$ des Solos), im **Melodie-Chorus**, oder wenn **Schlagzeug und Bass so laut werden**, dass das Klavier sonst schwer hörbar wäre.

Für **fortgeschrittenere und praktisch orientierte Studenten** gibt es noch eine weitere Anwendung von **rootlosen Voicings**.

→ Oft steht ein Pianist vor der Situation, **ohne Bassisten** spielen zu müssen – sei es beim Üben oder bei einem Auftritt.

In solchen Fällen können:

die **Voicings mit der rechten Hand gespielt werden**, während die **linke Hand eine Walking-Bass-Linie** spielt (meist in **Viertelnoten**).

Lerne Basslinien-Klischees:

indem du **Bassisten auf Aufnahmen hörst**, oder indem du einige **Blues-Basslinien transkribierst**.

Spieler diese zunächst **allein mit der linken Hand**, bevor du die Akkorde der rechten Hand hinzufügst.

→ Versuche dabei, den Klang eines Bassisten zu **imitieren**, der eine **Walking Bass Line** spielt.

→ Hier sind **3 sehr praktische Walking-Bass-Modelle für Blues**, die Pianisten oft benutzen, wenn **kein Bassist vorhanden ist**. Die linke Hand spielt die Basslinie, die rechte Hand die Akkorde (rootless Voicings).

Tonart: G-Blues**1. Einfaches Walking-Bass-Pattern**

Sehr klassisch, gut für den Anfang.

G7

G B D F

C7

C E G Bb

D7

D F# A C

Alle Töne werden als **Viertelnoten** gespielt.

1 2 3 4
G B D F

Das ist praktisch ein **Arpeggio-Walking-Bass**.

2. Chromatisches Blues-Walking

Sehr typisch im Jazz.

G7

G A Bb B

oder

G B Bb A

Bewegung:

1 2 3 4
G A Bb B

→ Der Bass führt **chromatisch zum nächsten Akkord**.

3. Klassisches Jazz-Walking

Sehr häufig im Blues.

Beispiel Takt 1–2

G B D E
F E Eb D

Das ergibt:

G7 → C7

Die Linie führt **logisch** zum nächsten Akkord.

Beispiel: kompletter Blues-Walking-Bass

| G B D E |
| F E Eb D |
| G B D E |
| F# F E Eb |

| C E G A |
| Bb A Ab G |

| G B D E |
| D F# A C |

| A C E F |
| Bb A G F |

| G D B G |
| D A F# D |

Übe so (sehr effektiv)

1. nur **linke Hand Walking Bass**
2. dann **rechte Hand Akkorde**
3. dann **rechte Hand Improvisation**

Typische Jazzpianisten mit starkem Walking-Bass-Spiel

Oscar Peterson, Gene Harris, Erroll Garner

Sehr wichtiger Tipp aus der Praxis

Beim Blues sollte der Walking Bass:

nicht zu kompliziert, sehr rhythmisch, stabil im Groove sein.

→ Der Bass ist das Fundament des Swing.

Kapite 2

Die rootlose II–V–I in Dur

Die Abbildungen oben, ebenso wie Progression 13, verwenden alle die rootlose II–V-Verbindung.

Manche verwenden sogar II–V–I, obwohl im Blues die I-Stufe ein Dominantseptakkord (I7 bzw. G7) ist. Für allgemeinere Zwecke benötigen wir jedoch, dass der I-Akkord ein Dur-Septakkord oder ein Dur-Nonenakkord ist (und bei Stücken in Moll ein Moll-Dur-Septakkord).

Außerdem hatten wir in Abschnitt 1 noch nicht die Gelegenheit, die rootlose II–V-Verbindung für sich allein zu besprechen und zu üben, obwohl sie nötig ist – ebenso wie die 1-7-3-5-Voicings in den II–V- und II–V–I-Progressionen.

Auch hier gilt wieder: Die Voicings müssen so lange geübt werden, bis sie nahezu automatisch funktionieren. Wenn unsere Augen ein Akkordsymbol sehen (oder unser inneres Hören daran denkt), sollte unsere Reaktion schnell und präzise sein.

Sobald man sie einmal verinnerlicht hat, entsprechen diese Voicings genau dem, was erfolgreiche Jazzpianisten tatsächlich verwenden, und sind deshalb die Mühe des Lernens wert.

Vergleich der Voicings

Vergleicht man Voicings, erkennt man viele Ähnlichkeiten (abgesehen davon, dass beide II–V–I in C darstellen) im Abstand der Akkordtöne.

Wenn man die Grundtöne aus den D-7- und G7-Voicings der zweiten Hälfte von Abbildung 24 entfernt und das mit dem vergleicht, was in der ersten Hälfte übrig bleibt, stellt man fest, dass sie identisch sind.

Auch die erste Hälfte von Abbildung 24 ähnelt stark der zweiten Hälfte von Abbildung 28 (man darf nur nicht vergessen, die Grundtöne aus Abbildung 24 wegzulassen). Der einzige → Unterschied besteht darin, dass eine Stimme jedes Akkords in Abbildung 24 eine Oktave tiefer liegt als ihr Gegenstück in Abbildung 28.

Im Grunde ist also der Abstand der rootlosen Voicings fast identisch mit dem Abstand des beidhändigen 1-7-3-5-Voicings (mit hinzugefügter None) – nur dass der Grundton fehlt.

Umkehrungen der rootlosen Voicings

Da es in Abschnitt 1 bereits zwei Umkehrungen für die rootlosen Blues-Voicings gab, wird es auch in Abschnitt 2 zwei Umkehrungen für die rootlosen II–V- und II–V–I-Voicings geben:

1. eine mit der Septime unten, 2. eine mit der Terz unten.

Beide Varianten werden benötigt, um Stücke sowohl in Dur als auch in Moll zu begleiten, da man häufig gezwungen ist, die Umkehrung zu wechseln, um zu vermeiden, dass die Hand plötzlich zu weit auf der Tastatur springen muss.

Manchmal ist ein Wechsel der Umkehrung auch nötig, damit die linke Hand aus dem Weg der rechten Hand bleibt.

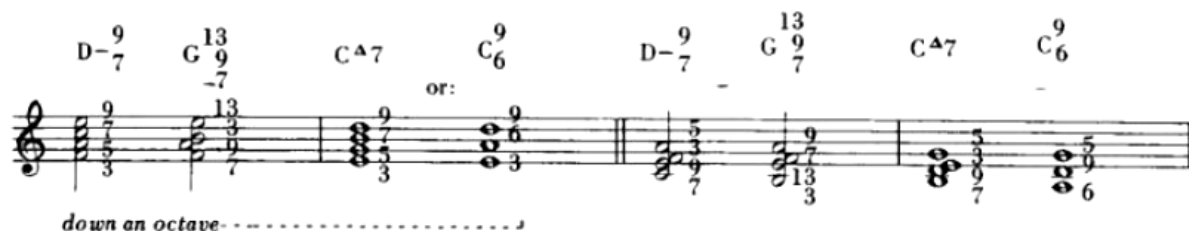
Abbildung unten zeigt die zwei Umkehrungen der rootlosen II–V–I-Voicings in C-Dur.

Viele Studenten finden die erste Variante aus Abbildung 38 leichter zu lernen, weil:

- die Zahlen leichter vom II-Akkord (3-5-7-9) aus zu merken sind
- und alle Intervalle Terzintervalle sind (keine Sekunden oder Quarten).

Dadurch können Hand und Finger den Abstand der Töne leichter fühlen.

Trotzdem wird das zweite Voicing-System aus der Abbildung klanglich oft bevorzugt.



→ Es ist wichtig, dass der Student versteht, dass der **erste Abschnitt von Abschnitt 2** mehr **Entschlossenheit, Geduld, Studium und intensives Üben** („woodshedding“) erfordert als der erste Abschnitt von Abschnitt 1.

Plötzlich stehen wir vor **zwei Umkehrungen von II–V–I-Voicings** (ohne die Hilfe eines Grundtons im Voicing, der uns in der Tonart orientiert). Dazu kommen noch die **zwei Umkehrungen, die auch in Moll angewendet werden müssen**, und all das muss **sehr bald gelernt werden**, damit wir beim **Lesen von Progressionen in Stücken** diese Voicings anwenden können.

Übungen zum Lernen der neuen Voicings

Um die **neuen Voicings aus Abbildung oben** zu lernen, sollte man die gleichen Methoden verwenden, die auch beim Lernen der **1-7-3-5-Voicings in Abschnitt 1** benutzt wurden:

1. Spiele **nur II–V-Verbindungen** in jeder Tonart im **Montuno-Stil**. Wiederhole eine Tonart, bis sie leicht fällt, dann verschiebe die Progression **um einen Halbton nach oben** und wiederhole den Prozess, bis **alle Tonarten** gespielt wurden. Danach wiederhole die Übung mit der **anderen Umkehrung aus Abbildung oben**.

2. Spiele **Übung 3 und 4** (Abschnitt 1, Seite 19) mit den **neuen Voicings aus Abbildung 38**. Benutze **beide Umkehrungen** und spiele jede Übung vollständig mit jeder Umkehrung. Wenn du **Aebersold Band 1 und 3** besitzt, spiele die Übungen mit den entsprechenden **Play-Along-Tracks**.

3. Spiele die zwei empfohlenen **Aebersold-Tracks**:

„**Four Measure Cadences**“ (Band 1)

„**Random II–V’s**“ (Band 3)

4. Lies die **Progressionen 1–4** vom letzten Kapitel und spiele sie mit **rootlosen Voicings**.

Problem der „abwärts driftenden“ linken Hand

Beim Spielen von **rootlosen Voicings in Progressionen** kann ein kleines Problem auftreten: Die **linke Hand driftet langsam nach unten**.

Das bedeutet, dass deine Hand nach etwa **acht Takten** möglicherweise **eine halbe Oktave tiefer** liegt als am Anfang, wenn eine Progression wiederholt wird.

In diesem Fall ist es besser, **die Umkehrung zu wechseln**, statt die Hand einfach wieder **eine halbe oder ganze Oktave nach oben zu springen**.

→ **Zwei Dinge verursachen diese Abwärtsbewegung:**

1. Viele Progressionen **modulieren schrittweise nach unten**, z.B. Progression 1 und 4.
2. Eine häufige Akkordbewegung ist die **Quartenbewegung** (z.B. von C nach F), wodurch ebenfalls ein **Abwärtsdriften** entsteht.
- 3.

Das wird in **Abbildung unten** gezeigt.

→ Schließlich muss der Spieler die Hand wieder in eine **höhere, angenehmere Lage** zurückbringen – zum Beispiel:

am **Ende eines Abschnitts von 8–16 Takten**, oder bei einem **länger gehaltenen Akkord**, wodurch der Positionswechsel leichter wird.

The image displays two musical staves illustrating a jazz exercise. The first staff shows a progression in C major: D⁻⁹ (II), G^{13 9}/₇ (V), C^{Δ 9}/₇ (I), F: G⁻⁹ (II), C^{13 9}/₇ (V), F^{Δ 9}/₇ (I). The second staff shows an alternative progression: or: D⁻⁹ (II), G^{13 9}/₇ (V), C^{Δ 9}/₇ (I), F: G⁻⁹ (II), C^{13 9}/₇ (V), F^{Δ 9}/₇ (I). Fingerings are indicated by numbers 1-3 above the notes.

Wie Jazzpianisten II-V-I-Voicings in allen 12 Tonarten in nur etwa 10 Minuten üben. Das ist ein klassischer **Berklee-Übetrick**.

Hier ist ein **sehr effektiver Jazz-Übetrick**, mit dem viele Studenten (z.B. an Berklee) **II-V-I-Voicings in allen 12 Tonarten in etwa 10 Minuten üben**.

10-Minuten-Routine für II-V-I (rootless)

Schritt 1 – nur Guide Tones

Spieler nur **Terz und Septime**.

Beispiel in **C**

Akkord Töne

Dm7 F – C

G7 B – F

Cmaj7 E – B

Übe:

Dm7 → G7 → Cmaj7

F C → B F → E B

Diese zwei Stimmen sind das **harmonische Skelett**.

Schritt 2 – rootless Voicings

Jetzt füge **9** oder **13** hinzu.

Akkord Voicing

Dm9 F C E A

G13 B F A E

Cmaj9 E B D G

Das ist ein klassisches **Bill-Evans-System**.

Schritt 3 – durch den Quintenzirkel

Bewege die Progression durch alle Tonarten:

C

F

Bb

Eb

Ab

Db

Gb

.....

B

E

A

D

G

Jeweils:

II – V – I

Beispiel:

Tonart Progression

C Dm7 G7 C

F Gm7 C7 F

Bb Cm7 F7 Bb

Schritt 4 – Rhythmus hinzufügen

Spiele Swing-Comping:

1 + 2 + 3 + 4 +

X X X

oder

1 + 2 + 3 + 4 +

X X

Schritt 5 – rechte Hand improvisieren

Nimm eine einfache Skala.

Beispiel **C-Dur**

C D E G A

oder

C D Eb E G A

Blues-Note hinzufügen.

Zeitplan

Zeit Übung

2 min Guide tones

3 min rootless Voicings

3 min Quintenzirkel

2 min Improvisation

Gesamt: 10 Minuten

Typische Pianisten, die so üben

Bill Evans, Herbie Hancock, Kenny Barron

Wichtigster Tipp

Beim Üben:

Langsam, immer gleiche Finger, gleichmäßiger Klang

Dann wird das System **automatisch**.

Obwohl das **Abwärtsdriften** in **Abbildung S.57** sehr gering erscheinen mag, ist der Progressionsabschnitt nur **vier Takte lang**, und dennoch hat das Driften bereits begonnen.

Fügt man ein oder zwei **Modulationen um einen Ganzton nach unten** zu dem gezeigten Modulationsmuster hinzu, erkennt man schnell, wie rasch die Hand nach unten wandert.

→ Da jedoch die **Modulation um eine Quarte nach oben**, wie in der Abbildung oben gezeigt, sehr häufig vorkommt, erhalten wir damit unseren ersten Grund, **beide Umkehrungen** zu benötigen.

→ Beachte, dass es – unabhängig davon, welche Umkehrung am Anfang einer der in Abbildung 39 gezeigten **Vier-Takt-Progressionen** verwendet wird – notwendig ist, **die Umkehrung zu wechseln**, wenn man vom **dritten Akkord (Cmaj7)** zum **vierten Akkord (Gm7)** geht, wenn man einen **großen Sprung vermeiden** möchte.

→ Um den Spieler besser auf diese **Wechsel der Umkehrungen** vorzubereiten, sollte **Übung 6 (unten)** gespielt werden. Diese setzt die **Modulation in Quartan durch den gesamten Quintenzirkel** fort und wechselt dabei zwischen den beiden Umkehrungen, wann immer es nötig ist.

Sobald es angenehm geworden ist, die **rootlosen Voicings mit der linken Hand** zu spielen, sollte auch die **rechte Hand** hinzugenommen werden.

Das kann geschehen durch:

Improvisation, Melodiespiel, oder das Spielen von Patterns.

In Bezug auf Patterns sollte man **beachten**, dass viele der **Aebersold-Bücher** (besonders auf den ersten Seiten) zahlreiche **Vorschläge für Patterns** enthalten, die man mit den Begleitaufnahmen spielen kann.

Zum Beispiel:

Nachdem man die **linken Hand-Voicings für die II–V–I-Progression in Moll** gelernt hat (die auf den folgenden Seiten erscheinen), kann man sein Exemplar von **Band 3 der Aebersold-Reihe** öffnen und die vorgeschlagenen **Patterns für Seite 1, Track 4** spielen – mit der **rechten Hand**, während die **linke Hand weiterhin die rootlosen Voicings** spielt.

Besonders geeignet sind dabei **Patterns Nr. 9, 11, 12, 13 und 15**.

Kernidee dieses Abschnitts:

1. Beim Spielen von rootlosen Voicings muss man **Umkehrungen wechseln**, damit die Hand nicht immer tiefer rutscht.
2. Sobald die linke Hand **automatisch funktioniert**, beginnt die eigentliche Jazzarbeit:

rechte Hand **Patterns, Improvisation, Melodiespiel**.

EXERCISE 6

Nachdem **Übung 6 oben** mit den dort gezeigten Voicings gespielt wurde, spiele die Übung **noch einmal**, diesmal jedoch mit **umgekehrter Reihenfolge der Voicing-Umkehrungen**. Das bedeutet: Beginne die Übung mit der **anderen Umkehrung von Dm7** (dem **zweiten Dm7-Voicing**, das in **Abbildung 39** gezeigt wird).

Die **ersten vier Takte der Übung (Nr. 6)** werden dann wie die **zweite Vier-Takt-Sequenz in Abbildung 39** aussehen.

Um die **restlichen Progressionssymbole in Übung 6** spielen zu können, ohne die Voicings jedes Mal ausgeschrieben zu haben, wurden sie in der Übung so notiert, wie sie bereits für die **andere Umkehrung** angegeben wurden.

Alle Voicings wurden bisher **vollständig ausgeschrieben**, nur um **Verwirrung zu vermeiden** – nicht um die Initiative des Lesers zu ersetzen oder eine Gewohnheit des **reinen Notenlesens** zu etablieren.

Denn Jazz ist zu spontan, um sich ausschließlich auf das Lesen von Akkordsymbolen und Voicings zu verlassen – mit der Zeit muss alles innerlich verinnerlicht werden.

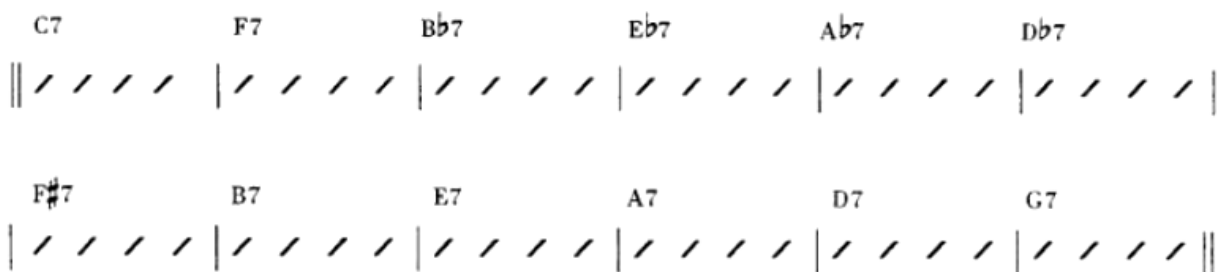
Um die Fähigkeit zum **Wechseln der Umkehrungen** weiter zu verfeinern, spiele **Übung 7**, die im Grunde nur ein **Zyklus von Dominantseptakkorden** ist.

Abbildung 40 unten zeigt, wie man beginnen kann.

Beachte, dass die Übung **zweimal gespielt werden sollte**, wobei beim **zweiten Durchgang das Umkehrungsmuster umgekehrt** wird – so wie es im **zweiten Teil von Abbildung 40** dargestellt ist.



FIGURE 40



EXERCISE 7

Aebersold bietet **Zyklen von Dominantseptakkorden** in den **Bänden 1, 16 und 21** an, falls der Student **Übung 7 mit Bass- und Schlagzeugbegleitung** üben möchte.

Wenn außerdem eine Ausgabe der **Piano-Comping-Transkriptionen für Band 1** vorhanden ist, sollte man die **Voicings und Comping-Patterns** studieren, die im Track „**Cycle of Dominants**“ verwendet werden.

Die rootlose II–V–I in Moll

Im **Mollmodus** sind die **II-Akkorde** gewöhnlich **halbverminderte Septakkorde** statt Mollseptakkorde.

Der **V-Akkord** wird meist **alteriert**, sodass er eine **erhöhte Quinte** und eine **erhöhte None** enthält, anstatt ein einfacher Dominantseptakkord zu sein.

Der **I-Akkord** ist in manchen Fällen ein **Mollakkord**, statt eines **Durseptakkords**.

Die **Umkehrungen** bleiben jedoch dieselben wie bei der **II–V–I in Dur** – entweder mit der **Terz** oder der **Septime im Bass des Voicings**.

Abbildung unten zeigt beide Umkehrungen in **c-Moll**.

Beachte, dass es auch **alternative Möglichkeiten für den II-Akkord** gibt – je nachdem, ob der Spieler die **None hinzufügen möchte oder nicht**. Manchmal klingt eine None auf einem **halbverminderten Akkord** etwas ungewöhnlich, abhängig vom Spieler oder vom Stück.

Auch für den **I-Akkord** gibt es alternative Voicings, ähnlich wie bei den **II–V–I-Verbindungen in Dur**.

Welche Variante verwendet wird, liegt letztlich **im Ermessen des Spielers**.



Verwende die **Übung 5 (in Abschnitt 1)**, um **II–V–I-Verbindungen in Moll** mit **rootlosen Voicings** zu üben. Achten Sie darauf, **beide Umkehrungen** zu üben (siehe **Abbildung 41**).

Verwende den entsprechenden Track in **Nothin' But Blues** bzw. **Aebersolds Band 3**, wenn Sie mit einer **Rhythmusgruppe** (Play-along) üben möchten.

Wenn das Spielen von **Übung 5** ohne große Anstrengung möglich ist, spielen Sie anschließend die **Progressionen 5–11** in Abschnitt 1 (Seiten 26–28), die alle **II–V–I-Verbindungen in Moll** enthalten.

→ Schließlich beginne, **Stücke aus Fakebooks, Songbooks oder anderen Quellen mit Akkordsymbolen und Melodie** zu lesen. Spielen Sie dabei:

den **Akkord mit der linken Hand**, die **Melodie und Improvisation mit der rechten Hand**.

Es ist außerdem hilfreich zu lernen, **einige zusätzliche Töne zum Akkord in der rechten Hand hinzuzufügen**, da man oft einen großen Teil der Zeit damit verbringen wird, **andere Musiker zu begleiten (Comping)**. In solchen Situationen möchte man **beide Hände einsetzen**, wobei die **rootlosen Voicings der linken Hand** die Grundlage bilden.

Kontrapunktische Ausarbeitung statischer Harmonie (CESH)

Ein großer Teil der Stücke verwendet ein harmonisches Mittel namens

Contrapuntal Elaboration of Static Harmony, kurz CESH.

→ „Contrapuntal Elaboration“ bedeutet, dass eine Stimme des Akkords in Bewegung ist.

→ „Static Harmony“ bedeutet, dass die anderen Töne des Akkords unverändert bleiben.

Obwohl CESH häufiger in Moll vorkommt, wird es auch in Dur verwendet.

Die bewegte Stimme ist gewöhnlich:

- entweder der **Grundton des Akkords**, der sich in Halbtonschritten nach unten bewegt, während die anderen Akkordtöne gehalten werden,
- oder manchmal die **Quinte des Akkords**, die sich in Halbtonschritten nach oben bewegt (und danach oft wieder zurück).

Währenddessen bleiben die anderen Akkordtöne unverändert.

→ Eine sehr einfache Form von CESH wird in Abbildung unten gezeigt, für vier mögliche Situationen:

1. Moll – mit bewegtem Grundton
2. Moll – mit bewegter Quinte
3. Dur – mit bewegtem Grundton
4. Dur – mit bewegter Quinte

Es wird **kein spezielles Voicing empfohlen**, da in der aufgenommenen Musik eine **große Vielfalt von Voicings** vorkommt. Die in **Abbildung 42** gezeigten Voicings dienen lediglich dazu, das Prinzip **klar und einfach zu erklären**.

The image displays four musical staves illustrating CESH techniques. The first two staves show the root in motion, and the next two show the 5th in motion. Each staff is divided into two sections: minor and major.

- Top Left:** CESH in minor, root in motion. The staff shows a C- chord in C minor, with the root (C) moving down by half steps across four measures.
- Top Right:** CESH in major, root in motion. The staff shows a C^Δ7 chord in C major, with the root (C) moving down by half steps across four measures.
- Bottom Left:** CESH in minor, 5th in motion. The staff shows a C- chord in C minor, with the 5th (G) moving up by half steps across four measures.
- Bottom Right:** CESH in major, 5th in motion. The staff shows a C^Δ7 chord in C major, with the 5th (G) moving up by half steps across four measures.

Die in **Abbildung oben** gezeigten Beispiele können in **Halben, Vierteln** oder auch in **ganzen Noten** gespielt werden, je nachdem, wie lange die Akkorde in einem bestimmten Stück dauern. Einer der Vorteile, wenn sich eine Gelegenheit ergibt, **CESH (Contrapuntal Elaboration of Static Harmony)** zu verwenden, besteht darin, dass oft **zwei bis vier Takte** damit ausgefüllt werden können, während man ein **relativ einfaches harmonisches Mittel** spielt.

Dadurch erhält der Keyboardspieler etwas **Zeit zum Entspannen oder Vorausdenken**, bevor eine nachfolgende Passage kommt, die möglicherweise **mehr Aufmerksamkeit oder Überlegung** erfordert.

CESH ist ein **dramatisches musikalisches Mittel**, das oft die Gefühle anspricht und gewöhnlich in Liedern erscheint, die eine ähnliche emotionale Wirkung beabsichtigen.

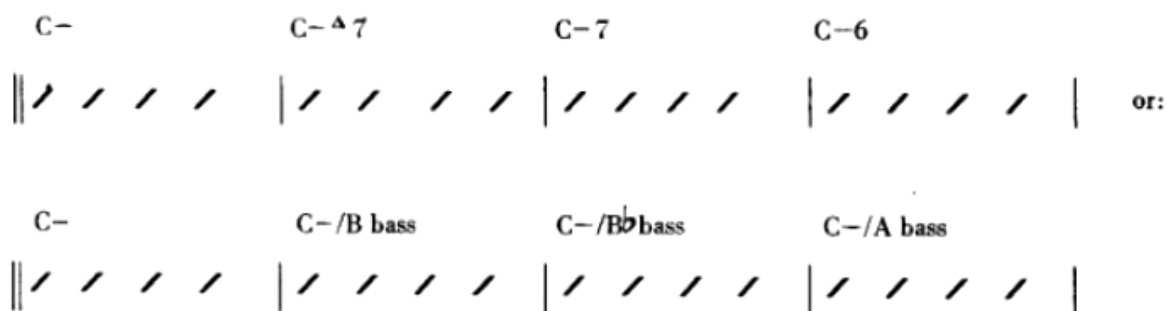
Es ist kein Zufall, dass CESH in dramatischen Balladen vorkommt, wie zum Beispiel:

- What Are You Doing for the Rest of Your Life
- My Funny Valentine
- Round Midnight
- In a Sentimental Mood
- Masquerade
- Meaning of the Blues

Da CESH ein **dramatisches Stilmittel** ist, suchen Musiker und Sänger oft nach zusätzlichen Möglichkeiten, es einzusetzen – sogar in Stücken, in denen ursprünglich kein CESH vorgesehen ist.

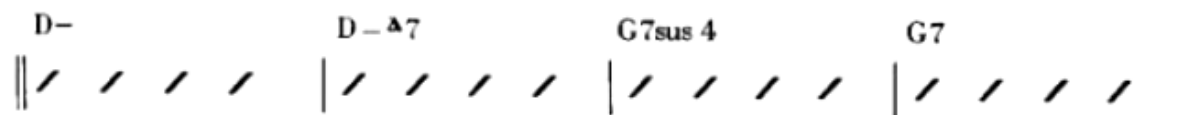
Das Mittel kann **überall dort verwendet werden, wo eine II-V-Progression vorkommt**, indem man das **CESH in der Tonart des II-Moll-Akkords spielt** (da dieser Akkord den V-Akkord überlappt, wie später gezeigt wird).

Auch ein **I-Akkord in Moll**, der **lange gehalten wird**, ist ein typisches Ziel für eine CESH-Bewegung.



Die Dauer der Akkorde kann zwei Schläge oder sogar nur einen Schlag betragen, je nach dem jeweiligen Stück.)

Wenn **CESH in einer II-V-Situation** verwendet wird und der **Basston der Grundton ist** – oder wenn der Bassist während der vorgesehenen Dauer den **Grundton des V-Akkords** spielt –, dann könnten die **Akkordsymbole folgendermaßen erscheinen:**



Wenn **CESH bei jeder II-V-Situation** in einem Stück wie **Lover Man** gespielt würde, könnte es in den **Takten 1-2, 3-4, 9-10, 11-12, 17-18, 21-22, 25-26 und 27-28** auftreten.

→ Für die meisten Leser genügt es jedoch, **CESH ein- oder zweimal zu hören**, damit die Erinnerung viele Stücke wachruft, die dieses Mittel verwenden.

CESH lässt sich außerdem **sehr leicht mit dem Ohr erkennen**, wenn es auf einer Aufnahme oder in einem Konzert vorkommt.

Auf den folgenden Seiten findet sich eine **Liste einiger Stücke**, die die Verwendung von **CESH anzeigen** oder bei denen es **traditionell üblich geworden ist, ein CESH-Segment einzufügen**. Spiele **so viele dieser Stücke wie möglich**, entweder aus dem Gedächtnis oder indem man irgendwo eine **Notenausgabe** findet.

Achte dabei auch auf **weitere Beispiele**.

(Contrapuntal Elaboration of Static Harmony)

CESH in Minor (root in motion)	Location
After The Loving	3rd bar, 5th bar
Angel Eyes	beginning
A Taste of Honey	beginning
Billy Boy	9th bar
Bittersweet	beginning
Blue Skies	beginning
Bye Bye Blackbird	9th bar
Charade	beginning
Chim Chim Cheree	beginning
Confirmation	bridge (17th bar)
Cry Me A River	beginning
Falling In Love With Love	2nd half of 1st bridge (13th bar)
Feelings	beginning
For Once In My Life	3rd, 5th, and 9th bars
God Bless The Child	bridge (21st measure)
Golden Lady	beginning
I Could Write A Book	2nd bridge (25th bar)
I Feel Like Flying	
In A Sentimental Mood	beginning, 3rd bar
It Don't Mean A Thing	beginning
It Only Takes A Moment	13th bar
Just In Time	bridge (17th bar)
Like Someone In Love	2nd half of 1st bridge (13th bar)
Lover Man	beginning, 3rd bar, and bridge
Masquerade	beginning
Michelle	bridge (13th bar)
More	both bridges (9th, 25th bars)
Music To Watch Girls Go By	beginning
My Favorite Things	beginning
My Funny Valentine	beginning, 9th bar
My Romance	5th bar
Rainy Days and Mondays	
Round Midnight	beginning
Seventh Sign	beginning
Someday My Prince Will Come	5th bar
Strayhorn	3/4 interlude (4 consecutive ex.)
Summertime	beginning
Tenor Madness	9th bar
25 Or 6 To 4	beginning
What Are You Doing For The Rest Of Your Life	beginning

CESH in Minor (5th in motion)**Location**

Angel Eyes	beginning
Invitation	beginning
Israel	beginning
James Bond Theme	beginning
Meaning Of The Blues	beginning
Memories Of You	bridge (17th bar)
Old Flame	beginning

CESH in Major (root in motion)

Bojangles	beginning
Ice Castles	beginning
If	beginning
Truly	beginning
With A Little Help From My Friends	beginning
You Are So Beautiful	beginning

CESH in Major (5th in motion)

Brazil	beginning
Lucky Southern	introduction
Make Someone Happy	beginning, 5th, 9th bar
Idaho	beginning

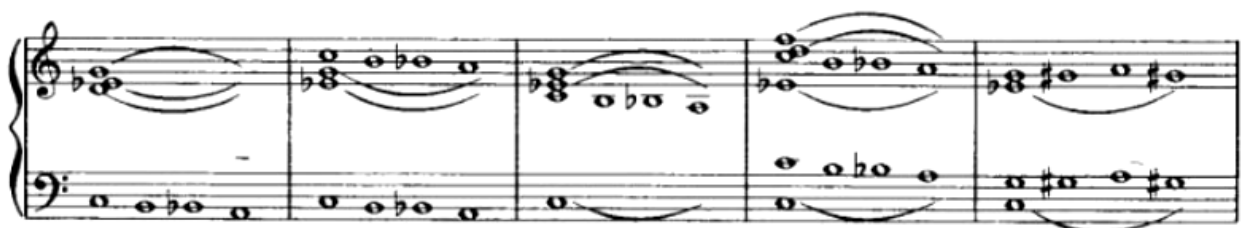
Es gibt viele Möglichkeiten, **CESH** zu setzen (zu „voicen“) außer den einfachen Beispielen, die in **Abbildung 42** verwendet wurden. Einige der häufig vorkommenden Möglichkeiten sind in **Abbildung 43 (unten)** dargestellt.

In der Abbildung werden **nur Molltonarten** verwendet. Allerdings kann das **vierte Voicing** nicht einfach in Dur gespielt werden, indem man die **Terz des Akkords von Eb auf E erhöht**.

CESH mit bewegter Quinte (siehe das **letzte Voicing in Abbildung 43**) bietet **wesentlich weniger flexible Voicing-Möglichkeiten**, weshalb hier **nur ein Beispiel** gezeigt wird.

Beachte außerdem:

- Manchmal bewegt sich **nur der Basston**.
- Manchmal wird der Basston **in einer höheren Stimme verdoppelt**.
- Und manchmal wird der **Basston gehalten**, während sich eine **obere Stimme bewegt**.



Diese **Voicings** (und andere, die der Leser selbst entwickelt) sollten so gut gelernt werden, dass man sie **in jeder Tonart spielen kann**.

Es sollte außerdem ein **Unterschied zwischen CESH und einigen ähnlichen harmonischen Verfahren** gemacht werden, die zwar verwandt, aber dennoch verschieden sind.

Einige Stücke haben zum Beispiel einen **absteigenden Basston gegen einen unveränderten Akkord**, jedoch bewegt sich dieser **in Ganztonschritten statt chromatisch**, oder er bewegt sich **zuerst um einen Ganzton und danach um einen Halbton**.

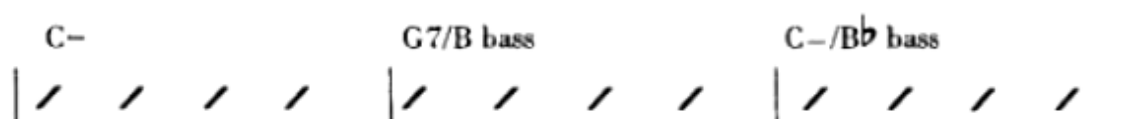
Solche Fälle liegen **an der Grenze zu CESH**, entsprechen aber nicht dem typischen Beispiel.

Manchmal gibt es auch einen **bewegten Basston gegen einen unveränderten Akkord**, aber die Bewegung ist **diatonisch (leiternartig)** und verläuft zum Beispiel in der Tonfolge:

C – B – A – G – C – B – A – G

Dies ähnelt eher einer **Vamp-Einleitung** (eine wiederholte Begleitfigur), etwa in einem **lebhaften, folkloristischen oder marschartigen Stück**, und ist daher **kein echtes CESH**.

In anderen Stücken findet man wiederum eine **chromatisch absteigende Basslinie**, aber **die Akkorde wechseln dabei**, zum Beispiel:



Dies ist **ebenfalls kein CESH**, denn per Definition („**statische Harmonie**“) ändert sich der Akkord bei CESH **nicht**.

Der Dominantseptakkord mit einer suspendierten Quarte

Dieser Akkord wird gewöhnlich **sus4-Akkord** genannt (Kurzform für „suspended fourth“). Der Akkord hat eine interessante Geschichte.

Johann Sebastian Bach verwendete diesen Akkord bereits vor etwa **200 Jahren**, ebenso wie viele seiner Zeitgenossen. Allerdings löste er die **Quarte immer nach unten auf**, sodass sie zur **Terz des Akkords** wurde – die klassische **4-3-Suspension** (oder **4-3-Appoggiatura**), die stark mit seinem Stil verbunden ist.

Nach Bachs Zeit wurde es zunehmend üblich, die **Quarte nicht mehr aufzulösen**, und daraus entwickelte sich der **sus4-Akkord**. Ähnlich geschah es später mit anderen Vorhalten (z.B. 9-8-Suspensionen), die schließlich zum **Nonenakkord** führten, ohne dass eine Auflösung notwendig war.

Der **sus4-Akkord** tauchte bereits in einigen älteren Standards auf, etwa in **Lush Life** (aus den 1930er Jahren), wurde aber bis in die **1950er Jahre** relativ selten verwendet. 1956 nahm Miles Davis das Stück **→ Dear Old Stockholm** auf.

Darin verwendete er eine **acht Takte lange Vamp-Figur zwischen den Chorussen**, bei der der Bass ein **C-Pedal** spielte, während darüber ein **Gm7** erklang.

Dies ist eine der Möglichkeiten, einen sus4-Akkord zu verstehen oder zu notieren: Ein **Mollseptakkord über einem Basston**, der eine **Quarte tiefer liegt**. Damals war es ungewöhnlich, einen Akkord **länger als vier Takte** zu halten – diese Aufnahme entstand sogar noch **vor der Entwicklung des modalen Jazz**.

Diese Vamp-Figur führte vermutlich zu Miles' späterer Hinwendung zum **modalen Jazz**, etwa in der Aufnahme von →Milestones.

Kurz darauf wurde Miles' nächstes Album →Kind of Blue veröffentlicht. Die dortigen modalen Stücke konzentrieren sich oft auf **einen einzigen Mollseptakkord**, der **8–16 Takte** lang gehalten wird, z.B.:

- So What
- Impressions
- Mr. Clean

In dieser Zeit geriet der **sus4-Akkord** vorübergehend etwas aus dem Fokus.

Doch mit Stücken wie:

81 und Maiden Voyage

kehrte er wieder stark zurück.

→Plötzlich gab es eine **Explosion von sus4-Akkorden**, sowohl im Jazz als auch in der Popmusik, etwa bei:

Carole King, James Taylor, Billy Joel

sowie Jazzmusikern wie:

Hal Galper, Ron Miller, Dan Haerle, Jamey Aebersold, McCoy Tyner

Innerhalb eines Jahrzehnts entwickelte sich der **sus4-Akkord** von einer seltenen Erscheinung zu einem der **wichtigsten Akkorde der modernen Musik**.

Voicings des sus4-Akkords

Wie bei CESH gibt es auch beim **sus4-Akkord** viele verschiedene **Voicings**, ohne dass eine einzige Form dominiert.

Einige häufige Beispiele sind in **Abbildung 44** dargestellt.

- Die **ersten zwei Voicings** sind für **linke Hand allein** gedacht.
- Das **dritte Voicing** ist das häufigste **beidhändige Voicing** und am leichtesten zu finden.

Dabei spielt man:

- in der **linken Hand** den **Grundton in Oktaven** (meist relativ tief)
- in der **rechten Hand** einen **Dur-Dreiklang**, dessen Grundton **einen Ganzton unter dem eigentlichen Akkordgrundton** liegt.

Beispiel:

Für **C7sus4**:

linke Hand: →C (Oktaven)

rechte Hand: →Bb-Dur-Dreiklang

In **Abbildung S. 69 oben** wird dieses Voicing als **Bb-Dur-Dreiklang in zweiter Umkehrung über C** dargestellt.

Das **vierte Voicing** ist dasjenige, das in →Maiden Voyage verwendet wird.

Das **fünfte Voicing** kann als **Bbmaj7 über C** beschrieben werden.

Das **sechste Voicing** lässt sich als **Gm7(9) über C** verstehen.

...die eine **dichtere („clusterartige“) Klanglage** bevorzugen.

Das **letzte Voicing** ist ein **quartales Voicing** (also auf **reinen Quartintervallen** aufgebaut). Es verwendet **zwei vertikale Tonkombinationen in der rechten Hand**, klingt besonders gut in **modalen Stücken**, die **sus4-Akkorde über längere Zeit** verwenden (4–8 Takte oder mehr), und ist das Voicing, das von **Hal Galper** in der Aufnahme seines Stücks → **Reach Out** verwendet wird.

Alle Akkorde in **Abbildung unten** sind **sus4-Akkorde**, auch wenn einige **anders notiert** sind, um ein bestimmtes **Voicing ungefähr anzudeuten**.

Solche **unterschiedlichen Akkordsymbole** können auch gelegentlich in **Fakebooks oder Leadsheets** auftreten, da die **Notation für sus4-Akkorde nicht vollständig standardisiert** ist.

The image displays eight musical examples of sus4 chord voicings, numbered 1 through 8. Each example consists of a bass line and a treble line. The voicings are as follows:

- (1) C7sus4: Bass line has notes Bb, G, F, Eb. Treble line has notes C, E, G, Bb.
- (2) Bb/C bass: Bass line has notes Bb, G, F, Eb. Treble line has notes C, E, G, Bb.
- (3) Bb/C bass: Bass line has notes Bb, G, F, Eb. Treble line has notes C, E, G, Bb.
- (4) Bb/C bass: Bass line has notes Bb, G, F, Eb. Treble line has notes C, E, G, Bb.
- (5) Bb7/C bass: Bass line has notes Bb, G, F, Eb. Treble line has notes C, E, G, Bb.
- (6) G-9/C bass: Bass line has notes G, Bb, A, F. Treble line has notes C, E, G, Bb.
- (7) C7sus4: Bass line has notes C, Bb, A, G. Treble line has notes C, E, G, Bb.
- (8) C7sus4: Bass line has notes C, Bb, A, G. Treble line has notes C, E, G, Bb.

Übe die **oben gezeigten Voicings** in verschiedenen Tonarten und suche nach **weiteren Möglichkeiten**.

→ Es ist sinnvoll, **mehrere Varianten zur Verfügung zu haben**, da dieser Akkord **häufig vorkommt**.

→ Es wurden sogar **ganze Stücke geschrieben**, die **ausschließlich sus4-Akkorde** verwenden, zum Beispiel:

Maiden Voyage - Spidit (ein **sus4-Blues**)

Suche nach solchen Stücken, um das **Spielen von sus4-Voicings** zu üben.

Kapitel 3

Modales Spiel

Das „So What“-Voicing

Modale Stücke sind Stücke, in denen die Akkorde außergewöhnlich lange dauern. Ein Akkord kann 8–16 Takte dauern oder sogar der einzige Akkord des gesamten Stücks sein.

Damit haben wir es mit einer Art von Stück zu tun, bei der man nicht schnell auf viele verschiedene Akkordsymbole reagieren muss, sondern stattdessen interessante Möglichkeiten finden muss, einen oder nur wenige Akkorde zu variieren und zu gestalten.

Das Stück → So What vom Album Kind of Blue

verwendete ein Voicing, das zu seiner Zeit sehr ungewöhnlich war und heute allgemein als das „So What“-Voicing bezeichnet wird.

Dieses Voicing wurde sowohl von dem Keyboardspieler Bill Evans als auch von der Bläsersektion (Miles Davis, John Coltrane und Cannonball Adderley) in diesem Stück gespielt.

Eine der besonders interessanten Eigenschaften dieses Voicings (siehe Abbildung unten) ist, dass zwei vertikale Akkordstrukturen verwendet werden, um einen einzigen Akkord darzustellen.

Diese Strukturen sind:

- identisch aufgebaut,
- stehen im Abstand eines Ganztons zueinander,
- und erzeugen zusammen den charakteristischen modernen modalen Klang.



Die oben gezeigte Abbildung war eine Begleitung zu einer Melodie (hier nicht abgebildet), die vom Bass gespielt wurde.

Beachte, dass beide vertikalen Voicings oben ein Intervall einer großen Terz besitzen, während alle anderen Töne jeweils eine reine Quarte voneinander entfernt sind.

Alle diese Töne stammen aus der D-Dorischen Skala, die identisch mit einer C-Dur-Tonleiter ist, nur von D bis D gespielt:

D E F G A B C D

→ Wenn man das Voicing genauer untersucht, erkennt man mehrere interessante Eigenschaften.

Zum Beispiel:

Wenn man den obersten Ton des Voicings (im ersten Akkord B, im zweiten A) zwei Oktaven nach unten verschiebt, entstehen reine Quartintervalle zwischen allen Tönen – wie in Abbildung unten gezeigt.



Zweifellos haben die **Erfinder dieses Voicings** erkannt, dass diese **symmetrische Struktur** möglich wäre. Wahrscheinlich haben sie sie jedoch verworfen, weil sie **zu akademisch klingt** und die **interessante Klangfarbe verliert**, die durch das **Intervall einer großen Terz oben** entsteht.

Der nächste interessante Punkt ist die **spezielle Platzierung der Voicings innerhalb der D-dorischen Skala**.

Warum stehen gerade **B und A oben**?

Warum nicht **D, E, F, G oder C**?

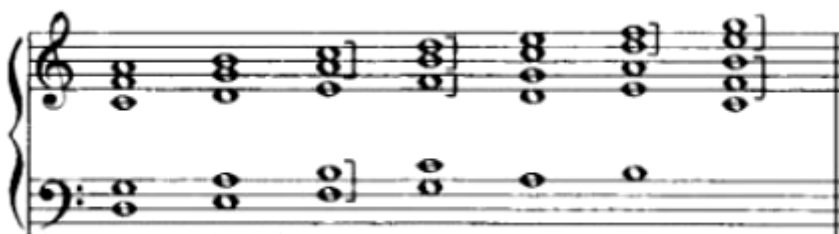
Wenn man sich die **Abbildung unten** ansieht, erkennt man, dass die **Intervallstruktur verloren geht**, sobald einer dieser Töne oben liegt – **außer wenn E oben steht**.

Doch ein „So What“-Voicing mit **E oben** würde uns **keine Stelle lassen**, an der wir zum nächsten Voicing wechseln könnten, weil die beiden oberen Töne (**B und A**) nur **einen Ganzton auseinander liegen**. Man müsste dann entweder einen **unangenehmen Sprung** machen oder ein **anders aufgebautes Voicing** verwenden.

In **Abbildung unten** zeigen die **Klammern** jene Stellen, an denen

-entweder das **oberste Intervall nur eine kleine Terz** ist

-oder der Abstand zwischen zwei unteren Tönen **keine reine Quarte mehr ist**, sondern eine **übermäßige Quarte (Tritonus)** geworden ist.

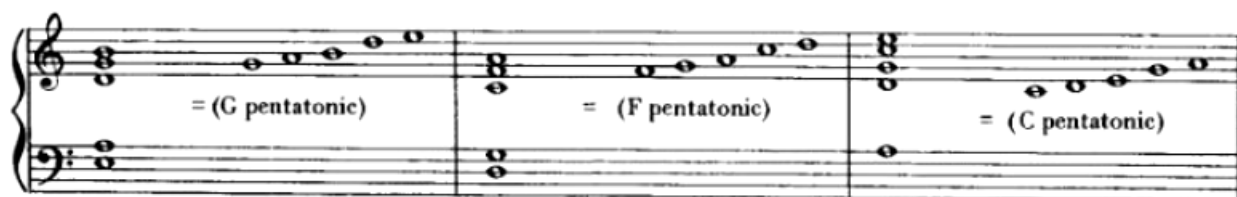


Diejenigen **Voicings**, die auf **Skalenstufen** entstehen, bei denen die **Intervallstruktur nicht dem Modell entspricht** (also **große Terz oben und reine Quarten darunter**), können trotzdem verwendet werden – und werden es auch. Allerdings werden sie **meist eher als**

Durchgangsklänge verwendet und **nicht als länger gehaltene Voicings**.

Ein weiterer interessanter Aspekt, der sich beim Studium des „So What“-Voicings zeigt, ist folgender:

Wenn man die **Töne in eine einzige Oktave zusammendrückt** (indem man einige der Töne in eine andere Oktavlage verschiebt), entsteht daraus eine **pentatonische Skala** (siehe **Abbildung unten**).



Beachte, dass das **Voicing mit E oben** in der obigen Abbildung enthalten ist, da es – neben **B und A** – die einzige andere **Skalenstufe** ist, die oben stehen kann und dennoch die erforderliche **Intervallstruktur** beibehält.

Für jemanden, der mit der **Kunst der Improvisation** noch nicht vertraut ist, mag die **Abbildung oben** zunächst nicht besonders bedeutend erscheinen. **Ein ernsthafter Improvisationsstudent wird jedoch schnell erkennen, dass die Pentatoniken G, F und C genau diejenigen sind, die beim Improvisieren über ein modales Stück in D-Moll (dorisch) gut funktionieren.**

→ Auf dieses Phänomen werden wir später noch einmal zurückkommen, wenn wir die **quartalen Voicings** in diesem Abschnitt besprechen.

Side-Slipping

Seit der Einführung des „So What“-Voicings durch die Gruppe von Miles Davis im Jahr **1957** hat sich seine Verwendung stark verbreitet.

Da **modale Stücke Akkorde nur selten wechseln**, reichen zwei oder sogar drei vertikale Klangstrukturen für einen Akkord oft nicht aus, um **Monotonie zu vermeiden**. Deshalb wurde die Technik des **Side-Slipping** entwickelt.

Side-Slipping (manchmal auch „**playing outside**“ genannt) ist eine häufig verwendete Methode, bei der ein Improvisierender – meist zusammen mit dem Keyboardspieler – **absichtlich außerhalb der Tonart spielt**, um **Spannung zu erzeugen**.

Diese Technik wird ausführlich **im Buch → The Complete Method for Improvisation** beschrieben.

Während eines Side-Slips moduliert die **Sololinie und die Begleitung** oft einfach **einen Halbton nach oben** und kehren nach kurzer Zeit wieder zur ursprünglichen Tonart zurück – meist nach **2 bis 4 Takten**.

Der Effekt ist ähnlich wie beim Dehnen eines Gummibandes:

Der geübte Zuhörer spürt, dass sich der Spieler kurz **in eine andere Tonart entfernt**, aber auch wieder **zur Ausgangstonart zurückkehren wird**, sobald die Spannung ihren Höhepunkt erreicht hat.

Der Hörer wird also auf eine **kurze harmonische Reise** mitgenommen, die die **Monotonie der modalen Harmonie** aufbricht.

Das „**So What**“-Voicing eignet sich besonders gut für diese Technik. Der Spieler kann das Voicing **parallel verschieben** und so kurzzeitig Akkorde verwenden, die **weit von der ursprünglichen Tonart entfernt sind**.

Da dieses Voicing für viele Spieler **ungewohnt** ist und der Erfolg eines Side-Slips stark von der **Geschmeidigkeit der Ausführung** abhängt, wird folgende Übung empfohlen:

Nimm die **Melodie eines beliebigen Stücks**, spiele unter jede Melodienote ein „**So What**“-Voicing, und wiederhole dies mehrmals, um ein Gefühl für **Side-Slipping** mit diesem Voicing zu entwickeln.

Dabei sollte man beachten, dass diese Voicings **nicht wie die eigentliche Akkordprogression des Stücks klingen werden** und auch **nicht unbedingt zur „richtigen“ Tonart passen**. Das Ziel ist nicht, die Melodie harmonisch korrekt zu begleiten, sondern **Flexibilität beim Platzieren des Voicings unter beliebigen Melodietönen zu entwickeln**.

Die **erste Phrase eines bekannten Stücks** wird in **Abbildung unten** als Beispiel für diese Übung gezeigt.



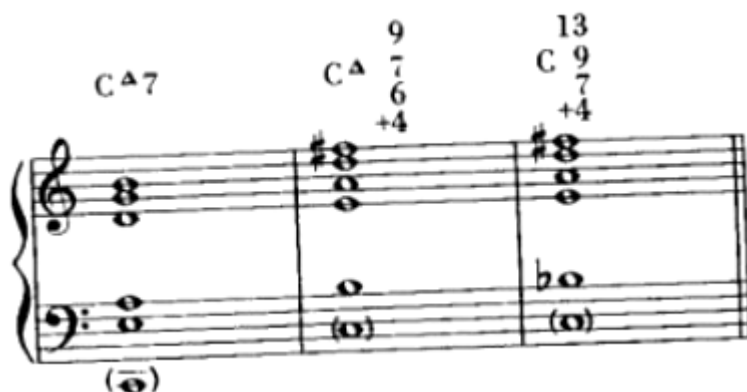
Das „**So What**“-Voicing wurde auch von **Pianisten und Arrangeuren** auf andere **Akkordtypen** übertragen.

Man kann zum Beispiel **Abbildung 44, Voicing Nr. 2** betrachten, wo dieses Voicing als eine **gängige Realisierung eines sus4-Akkords** vorgeschlagen wird.

Abbildung 50 zeigt das „So What“-Voicing, wie es häufig verwendet wird auf:

- einem **Dur-Septakkord**,
- sowie auf einem **Dur-Septakkord mit erhöhter Quarte (+4)**.

Wenn man den **untersten Ton um einen Halbton nach unten verschiebt**, kann das Voicing auch als **Dominantseptakkord mit erhöhter Quarte, None und Tredezime** verwendet werden, wie in **Abbildung unten** dargestellt.



Pianisten und Arrangeure verwenden das „So What“-Voicing manchmal **parallel verschoben**, wie in **Abbildung 1 oben** gezeigt.

Dabei wird es jedoch so eingesetzt, dass **die erste Position des Voicings** (und manchmal auch einige der anderen) zum **eigentlichen Akkord der Progression passt**, während andere **Positionen innerhalb der Melodiephrase kurz „outside“ gehen**.

Dadurch entsteht der **Gesamteindruck**, dass sowohl die „inside“- als auch die „outside“-Voicings zum Stück gehören. Die „outside“-Voicings wirken dabei wie **Durchgangsakkorde**, die strukturell mit den „inside“-Voicings verwandt sind.

Diese Art von Effekt dauert normalerweise **nur etwa einen Takt**, danach kehrt man wieder zu **gewöhnlicheren Voicings** zurück, wie zum Beispiel:

-1-7-3-5-Voicings
-oder **rootless Voicings**.

Abbildung 1 unten zeigt ein Beispiel dieses Verfahrens in den **ersten Takten des Bridge-Abschnitts (B-Teil)** von In a Sentimental Mood.

Abbildung 2 unten zeigt eine ähnliche Anwendung, die von Jamey Aebersold in **Band 6 seiner Play-Along-Serie** im **neunten Takt eines B-Dur-Blues** gespielt wurde.

Hier wird das Verfahren im **freien Comping** verwendet, also **nicht direkt an eine bestimmte Melodie gebunden**

The image contains two musical staves, each with a treble and bass clef. Above the staves are chord symbols indicating the progression.

Top Staff (In a Sentimental Mood):

- Chord symbols: $D\flat^{\Delta}7$, $(B\flat-7)$, $E\flat-7$, $A\flat7$, $D\flat^{\Delta}7$, etc.
- The first measure shows a complex voicing for $D\flat^{\Delta}7$ in the right hand, with some notes (like $B\flat$ and F) that are not in the standard chord, creating an 'outside' effect.
- The subsequent measures show simpler, more standard voicings for the other chords.

Bottom Staff (B-Dur-Blues):

- Chord symbols: $C-7$, $(F7)$, $B\flat7$, etc.
- The first measure shows a complex voicing for $C-7$ in the right hand, with some notes (like F and $B\flat$) that are not in the standard chord, creating an 'outside' effect.
- The subsequent measures show simpler, more standard voicings for the other chords.

Das ist nicht nur interessant, sondern bietet auch ein **schnelles System**, um die **fünf Quart-Voicings in jeder dorischen Tonart zu finden**.

Vorgehensweise:

1. Setze die **Terz der dorischen Tonart** nach oben.
2. Baue darunter **reine Quartintervalle**.
3. Verschiebe diese Struktur **parallel entlang der Pentatonik-Intervalle (1,2,3,5,6)**.

Im Grunde bedeutet das, dass man **alle drei möglichen Pentatonik-Skalen gleichzeitig spielt**.

Side-Slipping mit Quart-Voicings

Wenn man eine **Side-Slipping-Phrase mit Quart-Voicings der linken Hand** spielt, ist es natürlich schwierig, schnell **alle fünf Quart-Voicings in einer neuen, vorübergehenden Tonart** zu finden (zum Beispiel einen **Halbton höher**).

Um dieses Problem zu lösen, verwenden viele Pianisten **nur zwei oder drei der fünf möglichen Voicings**.

Side-Slipping klingt außerdem am besten, wenn es:

- konsequent,**
- symmetrisch,**
- und eng mit der vorherigen „**inside**“-Phrase verbunden ist.

Dadurch muss man in der neuen Tonart oft **nur zwei Voicings finden**.

Deshalb verwenden Pianisten häufig eine vereinfachte Lösung, wie sie in **Abbildung unten** gezeigt wird – und diese ist **nicht sehr schwierig zu spielen**.



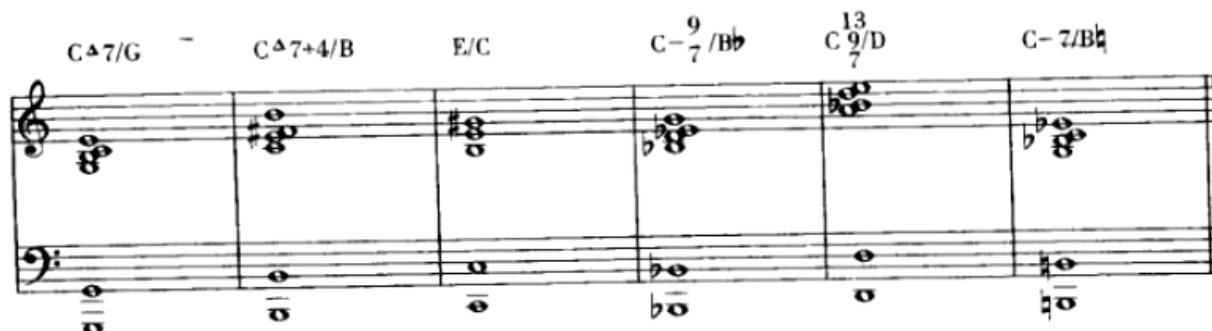


Abbildung S.76 zeigt nur **einige wenige Beispiele** aus unzähligen Möglichkeiten. Wenn man diese Beispiele übt und eigene Varianten erfindet, erkennt man schnell, dass das Ziel – **ein paar Quart-Voicings in einem Side-Slip zu verwenden** – keine große Schwierigkeit darstellt.

Während die **linke Hand in einem modalen Stück Quart-Voicings spielt**, kann die **rechte Hand über die dorische Skala improvisieren** oder über **eine oder mehrere der drei Pentatonik-Skalen**, die zu dieser Tonart passen.

Wenn eine Hand **Side-Slips** spielt, sollte die andere Hand in den meisten Fällen **stabil bleiben**. Am Anfang fühlt es sich etwas ungewohnt an, einen **Side-Slip** zu spielen. Wenn man jedoch die **Improvisation der rechten Hand in ein Pattern einbettet**, wie es in **Abbildung 76** gezeigt wird, und dieses Pattern mehrfach wiederholt, wird es mit der Zeit **ganz natürlich und leicht spielbar**.

Moderne Akkordsymbole

In der **klassischen Musik** und auch im **Rock** werden häufig **Umkehrungsakkorde** verwendet. Das sind Akkorde, bei denen:

die **Terz**,
die **Quinte**,
oder die **Septime**

im **Bass** stehen, statt des Grundtons.

Der Bassist spielt also einen dieser Töne, **anstatt den Grundton zu spielen**.

Dies steht im Gegensatz zu den **rootless Voicings im Jazz**, bei denen der Bassist normalerweise **den Grundton des Akkords** spielt.

Traditionell kam diese Praxis im Jazz **selten vor**, aber im **modernen Jazz** wird sie immer häufiger verwendet – manchmal auf sehr komplexe Weise.

In solchen Fällen besteht das Akkordsymbol meist aus:

- einem **normalen Akkordsymbol**,
- und einem **anderen Basston**.

Dies wird mit einer **schrägen Linie („Slash“)** dargestellt.

Beispiel:

C/E

Das bedeutet:

C-Dur-Akkord
mit **E im Bass**

Manchmal wird das Wort „**Bass**“ in dieser Schreibweise nicht ausdrücklich erwähnt, weil der Ton nach dem Schrägstrich automatisch als **Basston verstanden wird**.

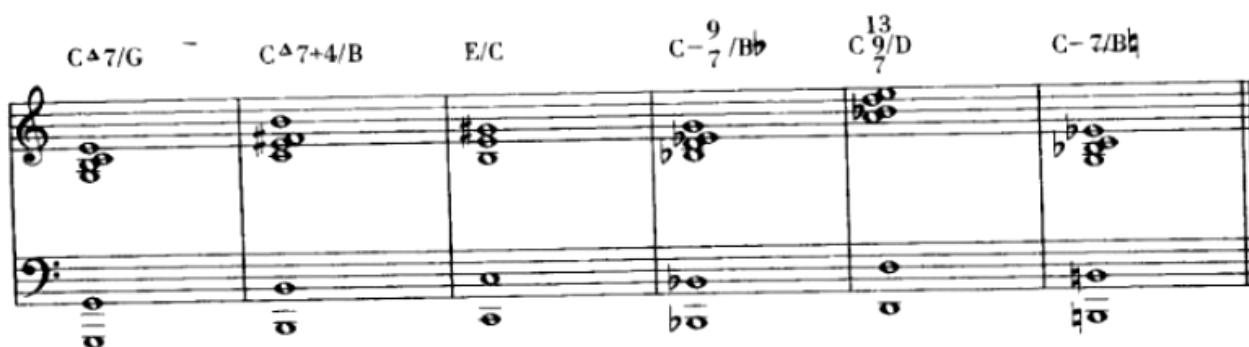
Der Basston kann dabei verschiedene Rollen haben:

- manchmal ist er ein **Akkordton**,
- manchmal gehört er zur **Skala des Akkords**,
- und manchmal ist er sogar **vollständig außerhalb des Akkords**.

Abbildung unten zeigt einige dieser Möglichkeiten sowie ein Beispiel dafür, **wie solche Akkorde gespielt werden können**.

Beim Voicing solcher Akkorde ist es oft am besten:

- den **Basston tief im Register in Oktaven** zu spielen
- während die **rechte Hand den Akkord oberhalb spielt**, etwas entfernt vom Bass.



Obwohl einige der Beispiele in **Abbildung oben**, besonders das letzte, für den Leser **ungewöhnlich oder sogar absurd klingen mögen**, stammen sie alle aus **realer Musik**, die dem Autor begegnet ist. Jedes dieser Beispiele funktioniert **sehr wirkungsvoll**, wenn es im **musikalischen Kontext des jeweiligen Stücks** gespielt wird.

Auch wenn in Zukunft viele neue Varianten entstehen werden, wird ihre Interpretation wahrscheinlich **ähnlich wie die Beispiele in Abbildung oben** sein und sollte daher **kein Problem** für den Leser darstellen.

Polychords

Eine weitere Art von Akkordsymbol ist der **Polychord** (das gleichzeitige Spielen von **mehr als einem Akkord**).

Das Symbol ähnelt denjenigen aus **Abbildung oben**, ist jedoch **etwas anders aufgebaut**. Hier werden **zwei Akkordsymbole durch eine horizontale Linie getrennt**, und **beide Symbole stellen Akkorde dar** – nicht nur eines davon als Basston.

Beispiel (Polychord-Schreibweise):

$\frac{D}{C}$

Das bedeutet:

- ein **C-Akkord unten**
- und ein **D-Akkord darüber**

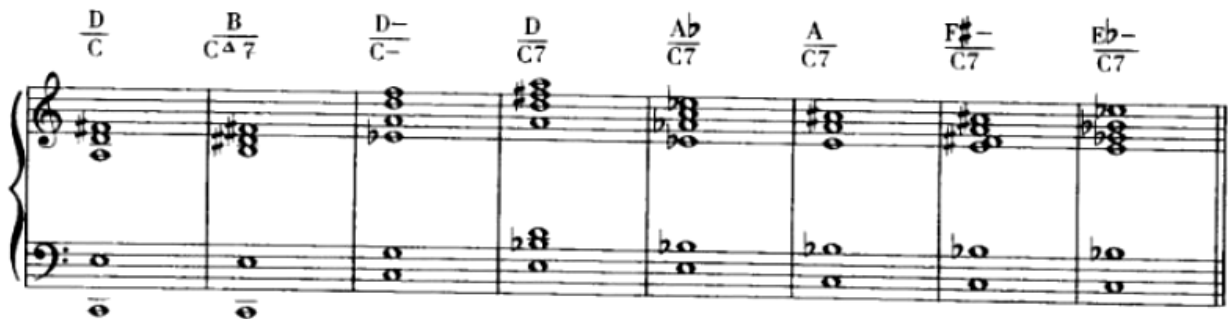
Ein **Polychord-Symbol** ist oft einfach eine **andere Art, erweiterte Akkorde darzustellen**, etwa:

- Nonen
- Undezimen
- Tredezimen
- oder **alterierte Akkorde**

Der besondere Klang entsteht dadurch, dass **die beiden Akkorde in verschiedenen Registern gleichzeitig gespielt werden**.

Eine Übersicht aller **Polychord-Möglichkeiten** findet sich auf **Seite 68** von **Improvising Jazz**.

Abbildung unten zeigt eine **Auswahl solcher Möglichkeiten**.



Idiomatische Keyboard-Vamps

Manchmal steht ein Pianist vor der Aufgabe, **mehr zu liefern als nur die Realisierung der Akkordsymbole** eines Stücks. Der Grund dafür ist, dass ein Stück oft eine **bestimmte Interpretation oder ein charakteristisches Begleitmuster (Vamp)** mit sich bringt.

Ein solches Stück kann **spezielle Voicings und Rhythmen** enthalten, ohne die das Stück **nicht mehr wie das bekannte Original klingt**.

→ Ein Beispiel dafür ist **Maiden Voyage**.

Dieses Stück hat eine **sehr einfache Melodie**, wird aber von Musikern und Zuhörern vor allem wegen des **charakteristischen Vamp-Patterns** erkannt, das die Melodie begleitet – nicht wegen der Melodie selbst.

Aus diesem Grund kann ein Pianist, der das Stück nicht gut kennt, den Fehler machen, **nur die Akkordsymbole zu spielen**. Dann kann es passieren, dass **die anderen Musiker in der Band und auch das Publikum das Stück kaum erkennen**, weil der vertraute **Keyboard-Vamp fehlt**.

Es gibt eine Reihe von Stücken, die in diese Kategorie fallen. Einige davon werden auf den folgenden Seiten gezeigt.

→ Der gewissenhafte Student wird es als sinnvoll empfinden, diese **Vamps** und ähnliche **Begleitfiguren** zu lernen und auswendig zu beherrschen.

Idiomatic Keyboard Vamps

Watermelon Man (Herbie Hancock)



Cantaloupe Island (Herbie Hancock)



All Blues (Miles Davis)



Killer Joe (Benny Golson)



Coral Keys (Cedar Walton)

Sheet music for "Coral Keys" by Cedar Walton. The score is in C major, 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A "G-" chord is indicated in the first measure of the left hand.

* What Was (Chick Corea)

Sheet music for "What Was" by Chick Corea. The score is in D-flat major, 3/4 time. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a steady bass line. Chord symbols are provided: $\text{Db}^9 \Delta^6 +4$ in the first measure and $\text{C}^{11} \text{C}-9 \text{C}^7$ in the third measure.

Continuation of the sheet music for "What Was" by Chick Corea. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the bass line. Chord symbols $\text{Db}^9 \Delta^6 +4$ and $\text{C}^{11} \text{C}-9 \text{C}^7$ are repeated in the first and third measures of this section.

So What (Miles Davis)

Sheet music for "So What" by Miles Davis. The score is in D-flat major, 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A "D-" chord is indicated in the first measure of the left hand.

Mahjong (Wayne Shorter)

8va bass if possible
Ped.

The score for "Mahjong" is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *8va bass if possible* and a pedaling instruction *Ped.* are present.

Maiden Voyage (Herbie Hancock)

9
Dsus4
7

The score for "Maiden Voyage" is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand plays a complex, syncopated melody with many beamed sixteenth notes. The left hand features a steady eighth-note bass line. A chord marking of *9 Dsus4 7* is shown above the first measure.

9
Fsus4
7

This block continues the "Maiden Voyage" score. The right hand continues its intricate melodic pattern, and the left hand maintains the eighth-note bass line. A chord marking of *9 Fsus4 7* is shown above the first measure of this section.

This block shows the final measures of the "Maiden Voyage" score, maintaining the same musical texture and eighth-note bass line in the left hand.

Die **idiomatischen Keyboard-Vamps**, die auf den vorhergehenden Seiten gezeigt wurden, enthalten **nicht die Melodie**, und außerdem wird **kein vollständiger Chorus des Vamps** dargestellt.

Aus diesem Grund muss der Spieler lernen, die hier gezeigten **Vamp-Patterns auf den restlichen Verlauf der Akkordprogression anzupassen**, was in den meisten Fällen notwendig ist.

Zum Beispiel ist der **zweite Akkord von Cantaloupe Island ein Des-Septakkord (Db7)**. Daher kann der **Charakter des hier gezeigten F-Moll-Vamps** folgendermaßen weitergeführt werden:

Musikalische Idee dahinter

Das bedeutet praktisch:

Ein **Vamp-Pattern bleibt rhythmisch gleich**, aber **die Akkorde werden angepasst**.

Beispiel (vereinfacht):

Fm7 | Db7 | Fm7 | Db7

Das **Pattern bleibt gleich**, nur die **harmonische Farbe verschiebt sich**.

Das ist typisch für viele **modal-funky Jazzstücke**, z.B.:

- Cantaloupe Island
- Chameleon
- Watermelon Man

Cantaloupe Island:



→ Hier erkennt man den Song oft **mehr am Vamp als an der Melodie**.

Das Wort „**idiomatisch**“ bedeutet allgemein:

typisch für eine bestimmte Ausdrucksweise oder Praxis, also so, **wie es in einer bestimmten Kunst, Sprache oder Technik üblich ist**.

In der Musik **idiomatisch spielen** heißt:

so spielen, wie es **für ein Instrument oder einen Stil typisch und natürlich ist**.

→ **typische, stilprägende** Keyboard-Begleitfiguren, die für **Jazz- oder Funk-Keyboardspiel** charakteristisch sind.

Transkribierte Soli

Obwohl es **nicht das Ziel dieses Buches ist, Improvisation zu erklären oder zu lehren**, sollte zumindest die **Bedeutung des Spielens transkribierter Soli** erwähnt werden.

Selbst nachdem man alles gelernt hat, was hier vorgestellt wurde (Voicings, Progressionen, Akkordsymbole, Übungen, CESH, idiomatische Keyboard-Vamps usw.), kann es passieren, dass die **rechte Hand beim Improvisieren noch naiv oder unausgereift klingt**.

Deshalb kann das **lange und intensive Hören großer Jazzmusiker** – auf Aufnahmen (und wenn möglich auch live) – **gar nicht hoch genug eingeschätzt werden**.

Wenn ein Musiker improvisiert, greift er auf **alles zurück, was er zuvor gehört oder selbst gespielt hat**. Deshalb ist es wichtig, das **Gehör und das Gedächtnis mit den besten Klängen zu füllen**, die die Musik zu bieten hat.

Das **Transkribieren großartiger Soli** (viele, viele Male!) prägt jede einzelne Phrase ein, sodass sie während einer Improvisation **spontan in den Sinn und in die Hände kommen kann** – vielleicht leicht verändert oder in einer persönlichen Ausdrucksform.

Viele **Piano-Soli** wurden bereits transkribiert und veröffentlicht. Einige erscheinen im regulären Handel, andere in **inoffiziellen Publikationen**, und wieder andere können vom **Leser selbst transkribiert werden**.

ANHANG

(Ergänzung für Lehrende)

Wer sollte Jazz-Keyboard unterrichten?

Wenn der Kurs von **Nicht-Pianisten** besucht wird (also von Musikern, deren Hauptinstrument nicht das Klavier ist), kann es sinnvoll sein, einen **Lehrer zu haben, der ebenfalls ursprünglich kein Pianist ist**, aber gelernt hat, das Klavier zu benutzen – etwa:

- als **Arrangeur**,
- als **Improvisationslehrer**,
- als **starkes Zweitinstrument**,
- oder als jemand, der **einen Jazz-Keyboardkurs erfolgreich absolviert hat**, ähnlich dem hier vorgestellten.

Das bedeutet jedoch **nicht**, dass ein Pianist kein guter Lehrer für Jazz-Keyboard sein kann.

→ Wenn der Kurs jedoch auch für **Nicht-Pianisten** offen ist, könnten sich diese Studenten von einem Pianisten eher **eingeschüchtert fühlen**. Sie könnten glauben, dass der Pianist ihre Schwierigkeiten beim Klavierspiel nicht versteht, oder sie könnten meinen, dass ihr eigenes Potenzial nicht so groß sein kann wie das des Lehrers.

Ein **klassisch ausgebildeter Pianist** kann tatsächlich auch gewisse Schwierigkeiten haben, zum Beispiel:

- nicht an den **Jazzstil** gewöhnt zu sein
- zu **wenige Jazzstücke** zu kennen
- zu viel Zeit mit **pianistischen Techniken** zu verbringen (Haltung, Fingertechnik, Anschlag, Tonleitern, Lesen usw.)

All diese Dinge sind natürlich wichtig – besonders für Pianostudenten – aber die **erste Aufgabe** ist meist, **das mangelnde Selbstvertrauen zu überwinden** und möglichst schnell **praktische Ergebnisse** zu erzielen.

Wenn der Pianist-Lehrer diese Hindernisse überwinden kann, dann kann er sogar **die bessere Wahl** sein als ein Lehrer, der selbst kein Pianist ist.

Der Lehrer sollte außerdem ein **sehr gut entwickeltes musikalisches Gehör** besitzen. Andernfalls müsste er während des Unterrichts ständig im Raum herumgehen und die Studenten beobachten, um zu kontrollieren, ob sie die Aufgaben richtig ausführen – anstatt **einfach zu hören**, was passiert.

Es reicht auch nicht, einfach zu sagen, dass etwas **„falsch“** gespielt wurde. Der Lehrer muss **genau erkennen**, was das Problem ist, und es schnell lösen können, zum Beispiel mit Aussagen wie:

- „**Es-Dur**“
- „Deine rechte Hand ist **einen Ton zu hoch gerutscht**“
- „**Mollseptakkord, nicht Dominantseptakkord**“
- „Senke den **obersten Ton um einen Halbton**“

Der Lehrer sollte außerdem **eine große Anzahl von Stücken kennen**, weil sie jederzeit zur **Demonstration oder Veranschaulichung** herangezogen werden können.

Überlegungen zur Kursteilnahme

Nach den Erfahrungen des Autors interessieren sich **viele Studenten für einen Kurs dieser Art.**

→ An der University of Tennessee mit einer Musikabteilung von nur **100–150 Musikstudenten**, zog das Jazzpiano-Programm **15–20 Studenten pro Jahr** an. Das entspricht etwa **drei Klassen pro Studienjahr (45–60 Studenten jährlich)** – und das obwohl der Kurs bereits **acht Jahre lang angeboten wurde.**

Ideal wäre eine Klassengröße von etwa 1–5 Studenten, abhängig von der Anzahl der Klaviere im Unterrichtsraum.

Ein oder zwei Treffen pro Woche reichen aus und geben den Studenten genügend Zeit zur Vorbereitung zwischen den Stunden.

Für die höheren Stufen sind normalerweise **weniger Studenten eingeschrieben.** Daher wurde das Kursangebot an der Universität so organisiert:

Herbstsemester – Jazz Piano I und II

Wintersemester – Jazz Piano I und II

Frühjahrssemester – Jazz Piano I und III

Auf diese Weise wird:

Stufe I dreimal pro Jahr angeboten

Stufe II zweimal pro Jahr

Stufe III einmal pro Jahr

Man sollte damit rechnen, dass es **große Unterschiede im Niveau, im Hintergrund und in den Fähigkeiten der Studenten** gibt. Man sollte sich davon jedoch **nicht entmutigen lassen**, denn die Studenten können **viel voneinander lernen.**

Außerdem fühlt sich niemand fehl am Platz, wenn die Bandbreite der Fähigkeiten so groß und vielfältig ist. Das wäre eher der Fall, wenn alle Mitglieder der Klasse **genau gleich wären.**

Es sollte auch **nicht überraschen**, wenn **Nicht-Pianisten in diesem Kurs manchmal besser abschneiden als Pianisten.** Das Klavier spielen zu können ist das eine – aber der **Wille und die Fähigkeit, den Kursinhalt zu lernen**, ist etwas anderes.

Obwohl die Gründe nicht ganz klar sind, hat der Autor oft festgestellt, dass **die besten Studenten im Kurs sehr häufig Schlagzeuger sind** – trotz des Spotts, den sie als Musikstudenten oft ertragen müssen.

Kursmaterialien

Der Kurs lässt sich deutlich **effizienter durchführen**, wenn jeder Student **ein eigenes Exemplar des Lehrbuchs besitzt.** Dadurch muss der Lehrer nicht jede einzelne Sache ausführlich erklären und demonstrieren.

Außerdem können die Studenten:

- neue Theorien verstehen
- neue Techniken lernen
- und zwar **in ihrem eigenen Tempo**

Langsamere Studenten können schwierige Stellen **mehrfach lesen**, während schnellere Studenten schneller voranschreiten und sich mit **fortgeschritteneren Ideen der Methode** beschäftigen können.

Der Lehrer sollte außerdem zusätzliche **Akkordprogressionen von Stücken** einbeziehen, möglichst mit **Melodie und Titel**, um den Unterricht zu erweitern.

Mögliche Quellen sind:

Fake Books

veröffentlichte **Songbooks**

Aebersold-Bücher (z.B. Band 22, 23 und 25)

selbst zusammengestellte **Handouts mit Stücken**

Das Buch **Improvising Jazz** enthält zum Beispiel **83 häufig gespielte Jazz-Progressionen in römischer Notation**.

Eine **neuere Veröffentlichung von Mike Tracy** mit dem Titel **➔Pocket Changes** enthält die **Akkordprogressionen von 335 häufig gespielten Jazzstücken** und ist eine **sehr praktische Sammlung**.

Play-along-Aufnahmen

Play-along-Aufnahmen sind im Unterricht sehr hilfreich, weil sie:

eine **realistische Spielsituation mit Bass und Schlagzeug** simulieren

helfen, das **Tempo zu halten**

und Inspiration liefern.

Besonders hilfreich sind:

Aebersold Volume 1 und 3 (für II-V und III-VI-II-V Übungen)

Volume 2 – “Nothin’ But Blues” für Blues

Volume 5 – mit dem Stück „Snap, Crackle and Pop“ für modales Spiel

Volume 16 und 21 mit Übungsstücken

Volume 22, 23 und 25 mit vielen Standards

Auch die Begleitaufnahme zu **The Complete Method for Improvisation** enthält ein Stück namens **„Interminable“**, das sich gut zum Üben von **modalem Spiel** eignet.

Kursorganisation

Die Erfahrung zeigt, dass es sinnvoll ist, den Studenten **gleich zu Beginn des Kurses einen Leistungsplan (Syllabus)** zu geben. Dadurch wissen sie:

was sie lernen sollen

wann ungefähr

und können **in ihrem eigenen Tempo arbeiten**.

Die nächste Seite zeigt ein Beispiel eines **Leistungsplans für Level I**. Jeder Lehrer kann eine eigene Version erstellen, die zu den individuellen Bedürfnissen der Studenten passt.

Die Anzahl der Unterrichtspunkte kann angepasst werden, z.B. für:

16 Unterrichtsstunden
20 Unterrichtsstunden
 oder **32 Unterrichtsstunden**

oder auch für **ein oder zwei Semester statt drei**.

Auf der folgenden Seite nach dem Syllabus befindet sich außerdem ein Beispiel für ein **Fortschrittsprotokoll**, mit dem der Lehrer den Fortschritt jedes Studenten festhalten kann.

Einige Abkürzungen darin sind z.B.:

P S-W = parallele „So What“-Voicings
IKV = Idiomatic Keyboard Vamps

Die Einträge rechts von der Doppellinie beziehen sich auf **Bestandteile der Abschlussprüfung**:

S/R = Sight-Reading (Akkordsymbole lesen)
P-P = vorbereitete Stücke
M = modales Spiel

Leistungsplan (Proficiency Syllabus)

Music 2810

Jazz Piano I

Dieser Kurs findet **einmal pro Woche (montags) um 13:15 Uhr** statt. Insgesamt wird es etwa **10 Unterrichtseinheiten** geben.

Im Folgenden ist eine Reihe von **Fertigkeiten** aufgeführt, die jeder Student in einer **kurzen Prüfung** nachweisen muss, sobald er oder sie sich dafür entscheidet.

Die meisten Studenten sollten versuchen, **jeweils nur eine der fünf Aufgaben gleichzeitig** zu bearbeiten.

Die Bewertung dieser Aufgaben erfolgt **nur mit „Bestanden / Nicht bestanden“ (PASS / FAIL)**. Sobald ein Student eine Aufgabe bestanden hat, kann er oder sie zur **nächsten Fähigkeit** übergehen.

Die meisten Studenten entscheiden sich außerdem dafür, ihre **Prüfung kurz nach der Einführung des jeweiligen Themas im Unterricht** abzulegen (etwa **1–2 Wochen später**).

Kein Student darf zur Abschlussprüfung antreten, die mit **Noten von A–F** bewertet wird, wenn nicht **alle fünf Aufgaben erfolgreich bestanden wurden**.

Wenn ein Student trotzdem zur Abschlussprüfung zugelassen wird:

- erhält er eine **Note „I“ (Incomplete)**, wenn **3 oder mehr Aufgaben erledigt wurden**,
- und automatisch eine **„F“**, wenn **weniger als drei Aufgaben abgeschlossen wurden**.

Der Autor ist überzeugt, dass **alle fünf Aufgaben innerhalb von 10 Wochen zu bewältigen sind**, wenn täglich **nicht mehr als eine Stunde geübt wird**.

Es wird außerdem angenommen, dass Studenten, die diese Fähigkeiten erfolgreich beherrschen, die **Abschlussprüfung ohne große Schwierigkeiten bestehen werden** – wahrscheinlich sogar mit einer **sehr guten Note**.

<u>SKILL TO BE ACQUIRED</u>	<u>SUGGESTED (APPROXIMATE) TIME FOR EXAMINATION</u>
1-7-3-5 voicing, diatonically, in the keys (major) of G, B-flat, and D-flat.	Class Meeting 2 or 3
1-7-3-5 voicing, in II-7, V7 progression (using 1-3-7-9 on V7), in 12 keys.	Class Meeting 3 or 4
1-7-3-5 voicing, II-V-I (in major) progression, in 12 keys, using 9ths on the II and I chords, 9ths and 13ths on the V chords.	Class Meeting 5 or 6
1-7-3-5 voicing, II Φ 7, V7 (with an altered 9th) I – progression, in 12 keys.	Class Meeting 7 or 8
Blues voicings (7-3-13 and 3-7-9, left hand only), blues progression (memorized), and right hand improvisation on blues scales.	Class Meeting 8 or 9

ORDER IN WHICH TUNES WILL BE TAKEN UP (from Aebersold, Volume 25)

- (1) The Party's Over (slow)
- (2) Summertime (medium)
- (3) Have You Met Miss Jones (fast)
- (4) I Could Write A Book (fast)
- (5) I've Grown Accustomed (slow)
- (6) I Can't Get Started (slow)
- (7) September Song (medium)
- (8) It Might As Well Be Spring (slow)
- (9) Come Rain or Shine (medium)
- (10) A Foggy Day (fast)
- (11) Love Is Here To Stay (fast)

[illegible][illegible]

Kontrollpunkte zur Unterstützung der Studenten

Die folgenden Punkte sind **in chronologischer Reihenfolge** angeordnet, so wie sie beim Arbeiten mit dem Lehrbuch *Jazz Keyboard* im Unterricht auftreten können. Es sind nicht unbedingt alle Punkte, die erwähnt werden müssten, aber es sind diejenigen, die sich nach Erfahrung des Autors als **besonders hilfreich für den Unterricht** erwiesen haben.

(1) Nachdem die Studenten die **diatonischen Septakkord-Übungen aus Übung 1** in den Tonarten **C, Es, G, B $\flat$ und D $\flat$** gespielt haben, bitten Sie sie, **isolierte Akkorde aus diesen Tonarten zu bilden**, unter Verwendung der Liste auf **Seite 14**.

(2) Machen Sie die Studenten darauf aufmerksam, dass ihr Studium automatisch **Gehörbildung (Ear Training)** mit sich bringt. Spielen Sie ihnen eine **II–V oder II–V–I Progression** in irgendeiner Tonart vor (auch mit verschiedenen Voicings) und fragen Sie, **was Sie gespielt haben**, damit sie lernen, den **Klang dieser Progression zu erkennen**. Wenn ein Student ein Voicing selbst korrigiert, weil es nicht richtig klang, erinnern Sie ihn daran, dass er **gerade einen Fehler erkannt hat**.

Wenn die Studenten ihre **II–V und II–V–I Progressionen** in verschiedenen **Modulationssequenzen** spielen (z. B. halbtöne abwärts, halbtöne aufwärts, in Ganztonschritten, durch den Quintenzirkel usw.), fragen Sie die anderen Studenten:

- welche Modulationsfolge verwendet wurde
- und ob **Nonen oder Tredezimen** hinzugefügt wurden.

(3) Wenn die **Akkordprogressionen von Stücken** gelesen werden, helfen Sie der Klasse, die **geschriebenen II–V und II–V–I Progressionen** zu erkennen.

Dies geschieht, indem sie **2 oder 3 aufeinanderfolgende Buchstaben im Quintenzirkel** suchen und die richtige **Reihenfolge der Akkordtypen** erkennen:

- Mollseptakkord
- Dominantseptakkord
- Durseptakkord.

→ Empfehlen Sie ihnen, diese Stellen **vorübergehend zu markieren**.

(4) Vergessen Sie nicht, die **Montuno-Übung für II–V Progressionen** zu verwenden, wie auf **Seite 18** vorgeschlagen.

(5) Während die Klasse eine Akkordprogression liest, spielen Sie ihnen **die Melodie vor**, damit sie eine Verbindung zwischen **Melodie und Harmonie** herstellen.

Manchmal können Sie auch **Walking-Bass-Linien** spielen, während die Studenten die Akkorde begleiten.

Zu anderen Zeiten können Sie **improvisieren**, während sie die Akkorde spielen.

(6) Nachdem **Rootless-Blues-Voicings** eingeführt wurden, demonstrieren Sie das auf **Seite 31** beschriebene **Tritonus-Phänomen**, indem Sie nur die **unteren zwei Töne der Blues-Voicings** spielen, während die rechte Hand improvisiert – zuerst in **G**, dann in **D $\flat$** .

(7) Helfen Sie den Studenten, die **besten Umkehrungen (Inversions)** für einen Blues auszuwählen, abhängig von der Tonart. Manchmal macht das keinen Unterschied, aber manchmal ist es wegen des **Tonumfangs** wichtig.

(8) Zu Beginn von **Abschnitt 2** sollten die Studenten so schnell wie möglich die **zwei Umkehrungen der II-V-I Progression (rootless Voicings)** lernen. Andernfalls besteht die Gefahr, dass sie **frustriert werden**, bevor sie diese Voicings wirklich in Stücken anwenden können.

(9) Helfen Sie den Studenten zu bestimmen,

- **welche Umkehrung für ein bestimmtes Stück am besten geeignet ist**
- und wann es innerhalb eines Stücks nötig sein kann, **die Umkehrung zu wechseln**.

(10) Beim Studium von **CESH (Contrapuntal Elaboration of Static Harmony)** sollten die Studenten weitere **Beispiele aus Stücken** suchen. Auch wenn die Liste im Buch lang ist, gibt es **noch viele weitere Beispiele**, und ständig entstehen neue.

(11) Nachdem der **sus4-Akkord** eingeführt wurde, bitten Sie einzelne Studenten beim nächsten Treffen, diesen Akkord **schnell in verschiedenen Tonarten zu spielen**, ähnlich wie bei einem **Gehörtest**.

→ Lehren Sie außerdem Progressionen von Stücken, die **sus4-Akkorde besonders häufig verwenden**, zum Beispiel:

- Maiden Voyage
- Spirit
- One Step Sideways

(12) Nachdem das „**So What**“-Voicing behandelt wurde, soll jeder Student ein **beliebiges Stück auswählen** und **jede Melodienote mit diesem Voicing harmonisieren**, als vorbereitete Aufgabe – ähnlich den Beispielen in **Abbildung**.

Jerry Coker ist ein Pädagoge mit großer Erfahrung. Er entwickelte Programme für **Studio-Musik und Jazz** an der:

Indiana University
Sam Houston State University
University of Miami

Er war außerdem Dozent bei:

den **National Stage Band Camps**
dem **Tanglewood Music Center** (New England Conservatory)

und leitete über **drei Sommer hinweg die Jerry Coker Summer Camps**.

Darüber hinaus ist er bekannt für seine Mitarbeit bei den **Combo Improvisation Clinics**, die von Jamey Aebersold geleitet wurden.

Herr Coker wird auch als **herausragender praktizierender Musiker** anerkannt. Er trat als Solist auf mit:

Stan Kenton
Woody Herman
Clare Fischer
Frank Sinatra

Im Jahr **1970** war er außerdem Solist mit dem Boston Symphony Orchestra in einem **Jazzstück** von **Gunther Schuller**.

Zur Zeit des Buches gehörte Coker zum Lehrkörper der University of Tennessee und arbeitete dort am Aufbau eines neuen Programms für **Studio Music und Jazz**.

Zu den angebotenen Kursen gehörten:

Improvisation
Arrangement
Jazzpädagogik
Jazz-Keyboard
Jazzgeschichte
sowie **Ensembletraining** für große und kleine Besetzungen.

Als **produktiver Autor** schrieb Jerry Coker zahlreiche Bücher über Jazzstudium, die weltweit zu **Standardwerken der Jazzpädagogik** wurden.

Weil ich in Deutschland lebe, habe ich mich für einen deutschen Dozenten und hervorragenden Jazzpädagogen für das Jazz Projekt Binzen JPB entschieden.

Nämlich

➔ Joe Viera

Er schafft es auf wenigen Seiten dr UE – Reihe von ihm einen ersten Überblick zu geben. Das nenne ich difaktische Reduktion vom Feinsten.

1998 udo matthias

Notizen:

