

UNIVERSITÄT BREMEN
Fachbereich 9
Lernbereich „Kunst/Musik/Sport“, Schwerpunkt Musik

Didaktische Entwicklung einer Gitarrenschule unter der Berücksichtigung von ausgewählten Jazz-Stücken

Schriftliche Hausarbeit als Bestandteil der
Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an öffentlichen Schulen

Vorgelegt von:
Marcel Baße
Bauernreihe 4
27726 Worpswede
Matrikelnummer 1115156
Email: marcelbasse@gmx.de

Referent: Prof. Florian Poser
Korreferent: Prof. Dr. Günter Kleinen

Worpswede, den 26. Oktober 2005

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|---|-----------|
| 1. Vorwort | 3 |
| 1.1. Didaktische Überlegungen und Gründe für die Auswahl der Stücke | 4 |
| 1.2. Vorüberlegungen zu den Abschnitten des Kapitels „Aufbau, Analyse und praktische Durchführung der ausgewählten Stücke“ | 7 |
| 1.2.1. Melodie..... | 7 |
| 1.2.2. Improvisation | 8 |
| 1.2.3. Harmonisches Schema | 10 |
| 1.2.4. Akkordbegleitung..... | 12 |
| 1.2.5. Walking Bass..... | 13 |
| 2. Aufbau, Analyse und praktische Durchführung der ausgewählten Stücke | 15 |
| 2.1. C Jam Blues | 15 |
| 2.1.1. Melodie..... | 15 |
| 2.1.2. Improvisation | 18 |
| 2.1.3. Harmonisches Schema | 19 |
| 2.1.4. Akkordbegleitung..... | 21 |
| 2.1.5. Walking Bass..... | 24 |
| 2.2. Bags´ Groove..... | 26 |
| 2.2.1. Melodie..... | 26 |
| 2.2.2. Improvisation | 27 |
| 2.2.3. Harmonisches Schema | 29 |
| 2.2.4. Akkordbegleitung..... | 30 |
| 2.2.5. Walking Bass..... | 31 |
| 2.3. Slow Trane | 32 |
| 2.3.1. Melodie..... | 32 |
| 2.3.2. Improvisation | 34 |
| 2.3.3. Harmonisches Schema | 35 |
| 2.3.4. Akkordbegleitung..... | 36 |
| 2.3.5. Walking Bass..... | 38 |
| 2.4. Sonnymoon For Two | 40 |
| 2.4.1. Melodie..... | 40 |
| 2.4.2. Improvisation | 42 |
| 2.4.3. Harmonisches Schema | 43 |
| 2.4.4. Akkordbegleitung..... | 44 |
| 2.4.5. Walking Bass..... | 46 |
| 2.5. Blues By Five..... | 48 |
| 2.5.1. Melodie..... | 48 |
| 2.5.2. Improvisation | 50 |
| 2.5.3. Harmonisches Schema | 51 |
| 2.5.4. Akkorde | 52 |
| 2.5.5. Walking Bass..... | 53 |
| 3. Fazit/ Ausblick | 55 |
| 4. Quellennachweise | 57 |
| 5. Anhang | 59 |

1. Vorwort

Die Musikstücke der meisten auf dem Markt befindlichen Gitarrenschulen für den Bereich der Populärmusik wurden von den Autoren der Schulen selber komponiert. Dieses hat einige Nachteile: Der Schüler kennt die Stücke meistens erst nach dem Hören der oft mit zur Schule gehörenden Play- Along- CD und nicht bereits von Aufnahmen bekannter, sogenannter Jazz-Standards, welche oft auf Sessions gespielt werden und auf zahlreichen Medien bekannter Künstler erschienen sind.

Des Weiteren sind nur dem Leser der jeweiligen Schule diese Stücke nach dem Einstudieren geläufig. Auf so genannten Jam-Sessions werden diese so gut wie gar nicht gespielt, sondern ausschließlich „Standards“. So werden die Stücke der Gitarrenschulen nur alleine geübt und selten an andere Musiker herangetragen, was unter Umständen zur Isolation des Musikers führen kann, der sich nur mit diesen Schulen und nicht mit bekannteren Stücke befasst.

Hierbei erarbeitet er sich eine gewisse technische Beherrschung des Instruments, welche er jedoch anschließend auf die Standards zu übertragen hat. Meiner Ansicht nach kann dieser Schritt übersprungen werden, wenn direkt an Standards sowohl das Erlernen dieser Stücke als auch deren technische Schwierigkeiten erarbeitet wird.

An dieser Stelle möchte ich ansetzen: das Erlernen von Jazz-Standards und die Erweiterung der technischen Möglichkeiten des Schülers.

Die Überlegungen dieser Arbeit richten sich an Schüler ab einem Alter von 11- 12 Jahren, die schon etwas Erfahrung mit der Gitarre durch z.B. einen klassischen Gitarrenunterricht haben. Durch meine Erfahrung als Gitarrenlehrer kann ich bei diesen Schülern erkennen, dass der Musikgeschmack in diesem Alter sehr von äußeren Einflüssen wie z. B. den Medien oder älteren Geschwistern geprägt wird. Oft sind diese Einflüsse bei vielen populärmusisch geprägt. Hierin sehe ich eine Chance für den Instrumentallehrer, diese vorhandenen Vorlieben in den Unterricht einzubauen und zu erweitern.

Da die meisten Jazz- Standards in amerikanischen Büchern (Realbook, Fakebook, u. v. a. m.) notiert werden, werde ich in dieser Arbeit die internationale Notation benutzen. So entspricht zum Beispiel der in unseren Sprachraum gebräuchliche Ton „h“ international dem Ton „b“, während „Bb“ unserem „B“ entspricht.

Ich habe aus Gründen des besseren Sprachflusses die männliche Sprachform stellvertretend für die männliche und weibliche Form verwendet.

1.1. Didaktische Überlegungen und Gründe für die Auswahl der Stücke

Bei der Arbeit mit meinen Gitarrenschülern ist mir aufgefallen, dass diese im Alter ~11/12 Jahren die Hörgewohnheiten für Musik dahin ändern, dass sie aus dem Bereich der Populärmusik Titel spielen möchten, die sie z. B. im Radio, durch Freunde oder ältere Geschwister kennen lernen. Die vorher bekannten Lieder aus Kindergarten und Grundschule werden als „Kinderkram“ von ihnen verworfen. Oft entsteht in diesem Alter der Wunsch nach einer E-Gitarre und/oder mit Freunden eine Band zu gründen.

Um dieser Veränderung des musikalischen Geschmacks und der Hörgewohnheiten gerecht zu werden, suchte ich für diesen popularmusischen Gitarrenunterricht eine Schule, die pädagogisch klar strukturiert und aufbauend für dieses Alter geeignet ist und bekannte Lieder bearbeitet. Diese sollte so klar strukturiert sein wie die klassischen Gitarrenschulen von Heinz Teuchert (Gitarrenfibel 1+2, Die neue Gitarrenschule) oder die so populäre Liedbegleitungsschule von Peter Bursch's „Gitarrenbuch“ sein, jedoch den Bereich Jazz bearbeiten. Leider habe ich bis heute keine deutschsprachige Schule gefunden, die diesen Ansprüchen gerecht wird.

In den meisten heute erhältlichen Gitarrenschulen für Populärmusik werden keine bekannten Stücke verwendet, da sie vermutlich einen großen Kostenpunkt für die Verlage wegen der Autorenrechte darstellen. Der Autor der jeweiligen Schule komponiert somit eigene Stücke um diesen Kostenpunkt zu umgehen. Die Jazzliteratur gibt jedoch genug Material zur Entwicklung einer Schule her. Diese Stücke werden bei Zusammenkünften auf so genannten „Jam-Sessions“ angewendet und gespielt. Neuere Stücke, welche (noch) nicht als „Standard Jazz Tunes“ gelten, so gut wie gar nicht. Es macht also Sinn, eine Gitarrenschule zu entwickeln, die nicht nur die einzelnen technischen Möglichkeiten der Gitarre erklärt, sondern Standards mit einbezieht.

Die Harmonik und Melodik des Blues ist für den Gitarrenschüler leicht erlernbar, da diese oft gehört wurden, wenn auch teilweise unbewusst. Es werden somit bekannte Akkord- und Melodiemuster verinnerlicht bzw. bewusst gemacht, was keine große Schwierigkeit darstellt, da die Hörgewohnheiten des Schülers angesprochen werden. An diesen musikalischen Grundschatz des Schülers möchte ich im Gegensatz zu anderen Gitarrenschulen ansetzen. Außerdem stellt der Blues die Grundlage auch für Nicht-Bluesstücke aus allen Bereichen der Populärmusik dar.

Bei der Erarbeitung eines Aufbaus stieß ich im Vergleich von mehreren Gitarrenschulen auf die weite Verbreitung, dass die zu behandelnden Themenschwerpunkte oder Stücke nicht nach aufsteigendem Schwierigkeitsgrad behandelt werden (z.B. in „Modern Guitar Styles“

von F. Haunschild), sondern die Themenschwerpunkte können selbst vom Schüler gewählt werden, es kann also gesprungen werden.

Fortgeschrittene Schüler, die bereits Erfahrungen mit Jazz und der Gitarre haben, können sich selbst ihren Themenschwerpunkt wählen und sich spezialisieren. Dieses setzt natürlich voraus, dass sie ihre technischen Möglichkeiten richtig einschätzen, um nicht nach einer gewissen Zeit zu merken, dass das behandelte Thema oder Stück nicht ihrem technischen Stand auf der Gitarre entspricht. So kann es dazu kommen, dass der Schüler sich selbst frustriert.

Der Anfänger mit weniger Erfahrung hätte noch größer Schwierigkeiten seinen Themenschwerpunkt richtig zu wählen. Hier sollen meine didaktischen Grundüberlegungen ansetzen, die ich zum Aufbau einer Gitarrenschule aus Beobachtungen sowohl meines Gitarrenunterrichts als auch beim Vergleichen und Erarbeiten von Gitarrenliteratur gemacht habe.

Durch anfängliche Auswahl sehr einfacher Stücke mit leichter Melodik und Harmonik ist ein Einstieg auch für Anfänger schnell möglich. Hierbei möchte ich den Schwerpunkt nicht auf das Erlernen von Noten legen (was aber durchaus in die Einheiten mit einbezogen werden kann), sondern auf die Erarbeitung und das Kennen lernen von gitarrenspezifischen Grundtechniken (Slide-, technische Binde- und Oktav-Technik), welche nach Schwierigkeitsgrad in die Stücke einbezogen werden und eine Grundlage für die Interpretation der Standards darstellen.

In vielen popularmusischen Gitarrenschulen werden diese technischen Übungen meist isoliert betrachtet und erklärt ohne Bezug zu einem Stück und in unabhängigen Kapiteln. Sie sollten jedoch musikalisch angewendet werden, anstatt nur als Übung zu gelten. Deshalb möchte ich spezielle Übungen zu den verschiedenen Stücken entwickeln. Das Erlernen der neuen Technik soll für den Schüler klar erkennbar sein, so z.B. der Saitenwechsel bei der Melodie des „C Jam Blues“ oder die technische Bindetechnik beim Stück „Slow Trane“.

Wichtig aus meiner Sicht ist außerdem, dem Schüler zu helfen, das Griffbrett visuell zu erschließen, damit er sich schnell auf diesem zurechtfindet, ohne vorher über harmonisch-theoretische Zusammenhänge nachzudenken. Dieses ist beim Blues schnell möglich, da er häufig eine leicht zu erlernende Akkord- und Melodiestructur aufweist, die sich durch horizontales Verschieben von Akkorden und Skalen auf der Gitarre in andere Tonarten transponieren lässt.

Die Stücke sollen harmonisch und melodisch erweitert werden, so dass der Schüler schrittweise in der Schule vorgehen und nach der Erarbeitung eines Abschnitts zum nächsten

übergehen kann.

Ich möchte nur auf zwölftaktige Bluesschemen eingehen, da sie die am weitesten verbreitete Form im Jazz darstellen¹ und zum Repertoire eines jeden Musikers gehören sollen.

Außerdem halte ich einen immer wiederkehrenden strukturierten Aufbau des Arbeitschemas der einzelnen Kapitel für sinnvoll, da diese Strukturen dem Schüler Sicherheit geben und er sich nicht immer wieder mit abweichenden Arbeitsweisen auseinandersetzen muss.

Diese einzelnen Abschnitte möchte ich erläutern, welche im Selbststudium aber auch in Begleitung eines Gitarrenlehrers erarbeitet werden können. Eine Erarbeitung mit einem Lehrer ist zwar nicht zwingend notwendig, dieser kann jedoch beim Erkennen von Fehlern und als Reflektionsinstanz behilflich sein. Des Weiteren sollte der Lehrer sollte den Schüler in die didaktischen Prozesse einbeziehen, damit diese für den Schüler nachvollziehbar werden. Geholfen wird dem Schüler nicht damit, dass er im Unklaren mit Sätzen wie „Das lernst du erst später!“ gelassen wird.

Außerdem geht es mir bei dieser Arbeit darum, dem Schüler Kenntnisse zu vermitteln, die ihn dazu anregen Eigeninitiative zu entwickeln, um ihm unbekannte Stücke autodidaktisch erlernen zu können.

Auf eine Erläuterung der Notations- und Tabulatur Schreibweise möchte ich wegen des Umfangs dieser Arbeit verzichten. Ein erfahrener Lehrer wird diese in den Unterricht mit einfließen lassen. Beim Selbststudium sollte eine Harmonie- und Rhythmiklehre hinzugezogen werden.²

Des Weiteren sollte der Gitarrenlehrer auf die Ausrichtung des Körpers des Schülers achten, da durch diesen ganzheitlichen Ansatz technische Schwierigkeiten leichter überwunden werden können.

Außerdem sollte dieser besonderen Wert auf eine akkurate Ausführung der einzelnen Übungen und Techniken achten. Hierbei ist besonders die Tonbildung wichtig.

Der Schüler soll technische Schwierigkeiten erkennen, diese gezielt überwinden, um sich auf dem Instrument weiter zu entwickeln.

¹ Vgl. ROIDINGER 1980, S.7

² Z.B. Wieland Ziegenrucker, „Allgemeine Musiklehre“; Frank Haunschild, „Die neue Harmonielehre Band I & II“; Eddy Marron, „Die Rhythmiklehre“

1.2. Vorüberlegungen zu den Abschnitten des Kapitels „Aufbau, Analyse und praktische Durchführung der ausgewählten Stücke“

1.2.1. Melodie

„In der Regel gestaltet sich der Vortrag eines einfachen Blues in Dur so, dass man über eine zwölftaktige Form mit den drei Hauptakkorden in der Gestalt von Dur-Septim-Akkorden die pentatonische Skala in Moll spielt, die auf dem Grundton der Tonika entsteht.“³ Außerdem „wird in der Regel über die ganze Form des Blues hinweg eine einzige Skala als Grundlage für Themen, Melodien und Improvisationen herangezogen.“⁴ Diese Skala möchte ich bei den zu erlernenden Standards anwenden und deren Möglichkeit darstellen, diese durch horizontale Verschiebung auf dem Griffbrett in verschiedene Tonarten zu transponieren. Hierbei ist mir besonders wichtig, dass der Schüler die Systematik der Verschiebbarkeit von Skalen und Akkorden und somit von Tonarten auf der Gitarre erkennt und anwendet. Harmonische Grundkenntnisse sind hierbei wichtig, jedoch nicht zwingend notwendig, da sich das Gitarrengriffbrett auch in Akkord- und Skalenbildern erschließen lässt. Es geht mir in erster Linie darum, den Blues aus der musikalisch- gitarristischen Praxis heraus zu erklären und nicht um dessen harmonische Analyse, da „schließlich [...] der Blues schon lange entstanden [ist], bevor der zum ersten Mal analysiert wurde.“⁵

Bei meiner Suche nach geeigneten Stücken war in erster Linie entscheidend, dass ihre Melodien hauptsächlich aus den Tönen der pentatonischen Molltonleiter bestehen. Dabei stieß ich als erstes auf die Standards „C Jam Blues“, „Bags´ Groove“ und „Slow Trane“, welche sich mit der pentatonischen Skala im Grundmodus (E_1 - Modus) spielen lassen. Dieses beginnt bei der Melodie des „C- Jam- Blues“ mit nur zwei Tönen und setzt sich bis zu „Slow Trane“ fort, bei dem die Skala über vier Saiten melodisch erfasst wird. Dadurch wird deren Anwendbarkeit unter Verwendung eines musikalischen Bezugs vermittelt. Außerdem werden in diesem Zusammenhang drei Jazz-Standards erlernt, welche oft auf „Jam-Sessions“ gespielt werden.

In den beiden Stücken ‘Sonny Moon For Two’ und ‘Blues By Five’ möchte ich zwei weitere Modi (E_4 und A_1) der Pentatonik verwenden, so dass das Griffbrett horizontal weiter erschlossen wird.

Des Weiteren möchte ich vier der wichtigsten Spieltechniken der Gitarre (String-Skipping-, Legato-, Slide- und Oktav-Technik) innerhalb der einzelnen Stücke einführen und diese in die

³ HAUNSCHILD 1988, S 110

⁴ HAUNSCHILD 1988, S 111

⁵ HAUNSCHILD 1988, S 110

Improvisation einbeziehen. Hierbei ist es aus meiner Erfahrung wichtig, technische Übungen hierzu aus den Stücken heraus zu entwickeln und zu üben und nicht isoliert zu betrachten. Wichtig beim Erlernen der Melodien ist die Einhaltung einer Anschlagregel, die sich aus meiner Unterrichtserfahrung ergeben hat, welche sich jedoch auch bei Neumann und Röver wieder findet.⁶ So sollten Noten auf den Zählzeiten (also 1, 2, 3, 4) immer von oben mit dem Plektrum der Anschlaghand vollzogen werden.⁷ Die Noten auf den „Und- Zählzeiten“, den so genannten „Offbeats“, sollten immer von unten angeschlagen werden.⁸ Somit ergibt sich eine gleichmäßige Auf- und Ab- Bewegung der Anschlaghand, welche nicht durch unterschiedliche Bewegung irritiert wird. Dadurch ist die Möglichkeit gegeben, sich auf andere Dinge, wie z.B. die Greifhand zu konzentrieren.⁹

Während F. Haunschild schreibt, dass Jazzblues-Stücke immer ternär phrasiert werden,¹⁰ differenziert S. Busch die Phrasierung in Abhängigkeit zum gewählten Tempo und durch die Art der Spielweise des Instrumentalisten, die sich an die binäre annähern kann.¹¹ Ich möchte die in dieser Arbeit behandelten Stücke in der ternären Spielweise auffassen, aufgrund der besseren Lesbarkeit gerade (binär) notieren.¹² Auf eine detaillierte Beschreibung möchte ich wegen des Umfangs dieser Arbeit verzichten.¹³ Diese wird meiner Unterrichtserfahrung nach am besten durch mehrmaliges Vorspielen oder aber durch die Beschreibung „Spiel die Achtelnoten ´galoppierend´!“ erschlossen.

Die Erklärung der Gitarrentabulatur halte ich bei einer selbständigen Erarbeitung der Stücke für unerlässlich. Auf eine detaillierte Einführung möchte ich in dieser Arbeit aufgrund des eingeschränkten Umfangs verzichten.

1.2.2. Improvisation

Die Jazzmusik lebt von der Improvisation. Viele Standards sind aus Improvisationen entstanden und wurden dann erst als eigenständiges Stück entwickelt. Auf diese Weise sind immer wieder neue Stücke entstanden.

⁶ Vgl. NEUMANN 2001, S.9 und RÖVER 1996, S.160

⁷ Diese werden als „Downbeats“ bezeichnet. (Vgl. NEUMANN 2001, S.9)

⁸ Vgl. NEUMANN 2001, S.9; SCHOENMEHL 1999, S.116ff; RÖVER bezeichnet diese als „Upbeats“ (Vgl. RÖVER 1996, S. 160)

⁹ RÖVER 1996, S.160

¹⁰ Vgl. HAUNSCHILD 1996, S.28

¹¹ Vgl. BUSCH 1996, S.33

¹² Vgl. TÖNNES 2001, S.22

¹³ Weitere Informationen hierzu lassen sich z. B. bei MARRON 1990, S.39ff; NEUMANN 2001, S.60 und HAUNSCHILD 1996, S.64ff finden.

Beim Spielen eines Jazz- Stückes ist es meistens so, dass die Melodie mit den Changes (also die Akkordfolge) ein oder zweimal gespielt wird. Im Anschluss daran wird zur Improvisation gewechselt, bei der verschiedene Instrumente über diese Changes solieren.

Vielen Gitarrenschülern stellt sich die Frage, was man in diesem Augenblick eigentlich spielen soll. Aussagen wie „[...] probiert einfach ein bisschen mit der Bluesskala herum“¹⁴ helfen niemandem, der keine Erfahrungen mit Improvisation hat, weiter. In dieser Arbeit möchte ich zeigen, wie man von der Melodie zur Improvisation unter Verwendung bestimmter Schemen gelangen kann.

Die in dieser Arbeit verwendeten Stücke basieren melodisch auf der pentatonischen Mollskala, welche über alle Akkorde der hier verwendeten Bluesschemen verwendet werden kann. „Der dabei entstehende Sound ist vielleicht etwas dilettantisch-ursprünglich, aber von hohem Wiedererkennungswert“¹⁵, und „[...] aufgrund [der] einfachen Struktur leicht über das Gehör und spieltechnisch nachvollziehbar.“¹⁶

Die verwendete Moll-Pentatonik ist die „[...] in der Bluesimprovisation am häufigsten gespielte Tonleiter [...]“¹⁷, welche „[...] eine gute Ausgangsbasis [ist], um einen Einstieg in die Improvisation zu finden“.¹⁸ Dabei können Tonleiterübungen, die über ein Bluesschema gespielt werden Anhaltspunkte zur Improvisation sein, da sie mit dem Tonmaterial vertraut machen.

Außerdem ist die Moll-Pentatonik leicht auf der Gitarre zu spielen. „Das liegt wiederum daran, dass man auf jeder Saite genau zwei Töne greifen muss.“¹⁹

Oft bestehen die ersten Bluesmelodien aus viertaktigen Abschnitten, welche dreimal wiederholt werden und somit die zwölftaktige Bluesform ausmachen. Diese kurzen Melodieteile werden dann oft in den Improvisationen abgewandelt und erweitert, so dass der erste Schritt zur Improvisation für den Schüler schon mit dem Erlernen der Melodie und deren oft auch leichte Abwandlung in den letzten vier Takten der Form vollzogen wird. Eine Abwandlung der Melodie befindet sich oft auch in der dritten Zeile eines Bluesstandards, so dass eine Idee zur Improvisation innerhalb des Stückes vermittelt wird.²⁰

Ein weiteres Mittel, um zur Improvisation zu gelangen, ist das Thema so abzuleiten, dass die Improvisation einen melodischen und/oder rhythmischen Bezug zu diesem besitzt. Dieser Ansatz kann variiert und fortgeführt werden, so dass der Solist sich immer weiter vom

¹⁴ NEUMANN 2001, S.16

¹⁵ HAUNSCHILD 1997b, S.150

¹⁶ NEUMANN 2001, S.6

¹⁷ LEVINE 1996, S.215

¹⁸ NEUMANN 2001, S.6

¹⁹ HAUNSCHILD 1997b, S.150

²⁰ Vgl. SCHOENMEHL 1992, S. 170

eigentlichen Thema entfernt und immer freier improvisiert.

Zwei Schematiken, die dazu führen können, werden von Mark Levine als melodische und rhythmische Sequenzen bezeichnet. Laut Levine ist:

1. „Eine melodische Sequenz [...] die Wiederholung einer Phrase in einer anderen Tonhöhe, in mehr oder weniger demselben Rhythmus. Die Phrasen müssen nicht unbedingt exakt dieselbe Intervallstruktur aufweisen, haben aber normalerweise dieselbe Gestalt.
2. „Eine rhythmische Sequenz [...] die Wiederholung einer rhythmischen Figur, in der sich die Töne nicht unbedingt in einer anderen Tonhöhe wiederholen.“²¹ Diese Sequenzen sorgen laut Levine für „Kohärenz und Struktur“.²²

Dadurch können eigene Ideen entstehen, die „Licks“ genannt werden. Diese zu entwickeln und in das eigene Repertoire aufzunehmen halte ich für wichtig, da der eigene „Stil“ entwickelt werden kann und nicht nur von anderen Musikern kopiert wird. Bei der Arbeit an Stücken können eigene Lick-Erfindungen entwickelt werden. Diese können auf ein Medium aufgenommen (z.B. Kasette, Mini-Disc oder Computer) oder wenn möglich notiert werden. Laut S. Busch lässt sich gerade bei Einsteigern, durch Konzentration auf aus bekannten Stücken übernommenen „rhythmischen Motiven“, die Qualität einer Improvisation enorm verbessern.²³ Da dieses auch meiner Erfahrung beim Improvisationsunterricht mit Gitarrenschülern entspricht, werde ich hierauf den Schwerpunkt legen.

Des Weiteren soll der tonale Improvisationsraum auf der Gitarre von Stück zu Stück erweitert werden, so dass ein flüssiges Spiel von Achteltriolen in verschiedenen Modi der pentatonischen Skala möglich ist.

Ich möchte anhand dieser beschriebenen Ansätze Improvisationsmöglichkeiten an jedem Stück darstellen.

1.2.3. Harmonisches Schema

„Der Blues, dessen Entstehungszeit vor den Jazz zurückreicht, ist eine der wichtigsten Formen der afro-amerikanischen Musik. Seine Konturen haben sich im Laufe seiner Entwicklung zu einem aus drei viertaktigen Phrasen feststehenden, zwölftaktigem Schema verfestigt, [...]“²⁴ Hierbei werden die Zeilen nach ihrer am Anfang stehenden harmonischen Funktion benannt. Daraus ergibt sich, dass die erste Zeile als Tonika-, die zweite als Subdominant- und die dritte als Dominantzeile bezeichnet werden. Von diesem Urblues-

²¹ LEVINE 1996, S.107

²² LEVINE 1996, S.107

²³ Vgl. BUSCH 1996, S.70

²⁴ BURBAT 1998, S. 36 und Vgl. GURLITT 1967, S.114

Schema²⁵ ausgehend hat sich dieses im Laufe der Zeit harmonisch weiter verändert. Durch die Verwendung von Moll- und verminderten Akkorden wurde die Harmonik bis zum Jazzbluesschema²⁶ erweitert und die für viele Jazzstücke wichtige II- V- I- Akkordverbindung verwendet. Durch die Bearbeitung dieser „gebräuchlichste[n] Akkordfolge im Jazz“²⁷ besteht nach dem Erlernen der in dieser Arbeit beschriebenen Stücke leicht die Möglichkeit, sich bei Interesse mit weiteren Jazzstandards zu beschäftigen, welche nicht zur Stilistik des Blues zählen. Diese harmonischen Erweiterungen möchte ich im Laufe der Arbeit von Stück zu Stück vorstellen und in verschiedene Tonarten transponieren. „Mit diesen Möglichkeiten bleiben die Harmonien interessant und abwechslungsreich, so dass sowohl Begleiter am Bass und an den Harmonieinstrumenten als auch die Solisten immer wieder neue Klangfarben erhalten, um kreativ tätig zu werden.“²⁸

Da alle Dur-Funktionen in der hier vorgestellten Form des Blues über eine kleine Septime verfügen,²⁹ wird dieser als „Dominant-Jazz-Blues“ bezeichnet.³⁰ Eine dominantische Funktion im klassischen Sinne existiert auf den Stufen I, IV jedoch nicht. „[...] vielmehr ist die kleine Septime dieser Akkorde als „blue color“ (dt.: Blues-Farbe) dieser „blue chords“ (dt.: Blues-Akkorde) zu verstehen.“³¹

Bei der Begleitung eines Blues möchte ich zwischen Akkord- und Walkingbass- Begleitung unterscheiden. Durch das Erlernen dieser beiden Begleitungsarten wird die Möglichkeit gegeben, einen Solisten auf unterschiedliche Art in kleineren, musikalischen Besetzungen zu begleiten. In Besetzungen mit einem Bassisten wird dieser wahrscheinlich die Walking Bass-Begleitung spielen. Diese Technik ist jedoch auch für Gitarristen interessant, um die Zusammensetzung von Akkorden zu erfassen, da die Grundlage der Walking Bass-Begleitung Arpeggien sind.

Durch die visuelle Darstellung der einzelnen Funktionsstufen auf dem Griffbrett der Gitarre wird gezeigt, wo die Grundtöne für die Begleitung mit Barrégriffe und Walking Bass-Arpeggien liegen. Damit braucht nur der Grundton der ersten Tonikastufe auf der E- bzw. A-Saite erfasst werden um die weiteren harmonischen Stufen und dadurch die Grundtöne zu definieren. Dadurch wird eine direkte Benennung der Akkorde umgangen und somit eine angewandte Akkordstufenlehre ermöglicht, die durch das „Prinzip der Verschiebbarkeit“ auf

²⁵ Vgl.: HAUNSCHILD 1996, S.13; SCHOENMEHL 1999, S.99 und NEUMANN 2001, S.15

²⁶ Vgl. NEUMANN 2001, S.18

²⁷ LEVINE 1996, S.18

²⁸ HAUNSCHILD 2004, S.188

²⁹ Vgl. HAUNSCHILD 1996, S.21

³⁰ Vgl. FISCHER 1993, S.114

³¹ HAUNSCHILD 1997a, S.150 und HAUNSCHILD 1996, S.13

das ganze Griffbrett übertragbar und somit in jede Tonart transponierbar wird. Die Isolation in eine Tonart wird somit vermieden.

Die Formen weichen teilweise von den Originalen ab, wenn bei improvisierter Musik wie Jazz überhaupt von „Originalen“ gesprochen werden kann, da Jazz keine komponierte Musik im klassischen Sinne durch die Verwendung von Partituren darstellt.

1.2.4. Akkordbegleitung

Da das zwölftaktige Urblues-Schema nur aus den Stufen Tonika, Subdominante und Dominante besteht, lässt er sich mit nur drei Akkordgriffen spielen, wodurch er einfach zu lernen ist. Durch harmonische Veränderungen im Laufe der Bluesgeschichte wurde dieses einfache Schema immer komplexer. Durch das Kennen lernen der Variationsmöglichkeiten wird das Akkordrepertoire erweitert.

Allein durch die Verwendung der offenen Dur-Akkorde (Open Chords) A, D, E, G und C auf der Gitarre, sind die Tonarten A-, D- und G-Dur für den einfachen Blues möglich. Durch Hinzunahme des B⁷- Akkordes, der als „Open Chord“ auch in der Liedbegleitung häufig verwendet wird, kommt als vierte Tonart E-Dur hinzu.

Natürlich ist es möglich bei allen Akkorden die Septime wegzulassen und somit einfache Dur-Akkorde zu spielen. Die „Reibung“ des Dominant-Blues mit kleiner Septime und großer Terz der Akkorde mit gleichzeitiger Verwendung der kleinen Terz der zu verwendenden Moll-Pentatonik machen die Klangfarben erst authentisch.³² Diese so genannten „Blue Notes“ wurden ursprünglich nicht temperiert notiert³³ und stellen einen Kompromiss an unser zwölftöniges europäisches Tonsystem dar.³⁴

Da sich jeder Akkord auf den Funktionsstufen I, IV und V mit den Zusatztönen der None (9) und Tredezime (13) erweitern lässt³⁵, wird die C-Dur-Tonart durch die Verwendung eines F⁹- Akkordes in der ersten Lage möglich, der den eigentlichen F⁷ (hier in der Subdominantfunktion) ersetzen kann. Somit erreichen wir ohne Verwendung von Barrégriffen fünf verschiedene Tonarten für den Blues, die ich in dieser Arbeit verwenden möchte.

Fortgeschrittene Gitarristen, die bereits die Open Chords beherrschen, können die Stücke mit Barrégriffen und/oder mit Erweiterungen wie Nonen und Sexten spielen, welche ich jedoch nicht anführen werde.

Durch die Verwendung der Barrégriffe ist durch das „Prinzip der Verschiebbarkeit“ eine

³² Vgl. FISCHER 1993, S.37ff; HAUNSCHILD 1996, S.22ff und HAUNSCHILD 1988, S 111

³³ Vgl. SCHOENMEHL 1992, S.168

³⁴ Vgl. HAUNSCHILD 1996, S.22

³⁵ HAUNSCHILD 1997a, S.151

spätere, schnelle Transponierung in andere Tonarten möglich.

Grundlegende Akkordvoicings werde ich in dieser Arbeit im Anhang aufführen, um verschiedene Akkordvariationen zu vermitteln um diese vielfältig einzusetzen.

Alle Akkorde sollten sauber gegriffen und besonderer Wert auf deren Klangentfaltung gelegt werden. Oft habe ich Anfänger beobachtet, dass sie die Basssaiten der Gitarre zu stark beim Anschlagen betonen. Ein klarer Akkordklang wird dadurch erreicht, dass die Aufmerksamkeit beim Anschlag auf die hohen Saiten gelegt wird. Dadurch wird ein heller, strahlender Klang erzeugt, der die Funktion (Dur, Moll, Septimen usw.) verdeutlicht.

Jede Bluesmelodie kann beim ersten Durchspielen immer mit dem Urbluesschema begleitet werden. Danach sollten die jeweiligen Erweiterungen erarbeitet werden.

Besonderen Wert sollte auf die Rhythmik gelegt werden, da sie aus meiner Sicht die Grundlage für jede Art von Musik darstellt und gerade für das Zusammenspiel in einer Band sehr wichtig ist.

Die charakteristische rhythmische Begleitung des Jazz-Swings mit Grundsschlägen auf den Viertelnoten und Betonungen auf den Zählzeiten 2 und 4 bilden dabei das rhythmische Fundament. Es ist notwendig, alle Viertel zu spüren, selbst wenn diese im Gruppenspiel von Schlagzeug und Bass gespielt werden, während der Gitarrist rhythmische Variationen verwendet.³⁶

Einige rhythmische Begleitmöglichkeiten des Jazz werde ich im Laufe der Arbeit darstellen, damit ein Repertoire zur rhythmischen Begleitung erarbeitet werden kann.

1.2.5. Walking Bass

„Entstanden ist der Walking Bass in den 20er Jahren aus dem Boogie-Woogie-Pianostil, wo die linke Hand des Pianisten die typische Bassbegleitung mit Viertelnoten spielte. Die Bassisten haben diese Begleitung dann auf den Kontrabass übertragen[...].“³⁷

Durch Vermittlung der Walking Bass-Begleitung wird zusätzlich zur Akkordbegleitung eine weitere Begleitvariation für den Blues vermittelt. Diese kommt oft in kleiner Besetzung wie z.B. im Duo mit Gesang oder einem Blasinstrument zur Anwendung.³⁸

Die Walking Bass-Begleitung ist für den Gitarrenanfänger mit wenig Akkordkenntnissen leichter zu erlernen, da sie nur aus Einzelnoten besteht und somit nicht mehrere Finger gleichzeitig koordiniert werden müssen. Das Tonmaterial besteht dabei aus den einzelnen Tönen der zu verwendenden Akkordharmonie, welche nacheinander gespielt werden. Diese

³⁶ Vgl. TÖNNES 2001, S.20

³⁷ LONARDONI 1994a, S.157

³⁸ Vgl. SCHOENMEHL 1992, S.131

Zerlegung eines Akkordes in seine Einzeltöne wird als „Arpeggio“ bezeichnet. Durch Darstellung von einfachen Arpeggien für die Walking Bass-Begleitung über zwei bzw. drei nebeneinander liegende Saiten werden die Akkordtöne auf dem Griffbrett verdeutlicht, wie z.B. die Lage von Dur- oder Mollterz zum Grundton. Dadurch kann eine angewandte Akkordtheorielehre auf dem Instrument vermittelt werden.

Diese einfachen Walking Bass-Arpeggien könnten zu horizontal vollständigen Arpeggien über alle sechs Gitarrensaiten erarbeitet werden, welche sich auch zur Improvisation eignen. Ziel dieser Arbeit ist jedoch Akkordfolgen mit Walking Bass-Figuren begleiten zu können, um damit ein rhythmisch und tonal sicheres Fundament für den Improvisator zu legen.³⁹ Aus diesem Grund möchte ich diese Begleitungsart rhythmisch auf Viertelnoten beschränken. Wie bei der Akkordbegleitung werden hierbei die Zählzeiten 2 und 4 betont.

Tonal werde ich, wie schon oben erwähnt, zunächst nur mit akkordeigenen Tönen diese Figuren vermitteln, wobei der Grundton immer auf der Zählzeit 1 liegen soll. Dieses verdeutlicht die Akkordwechsel.⁴⁰ Im letzten Stück werde ich zusätzlich den so genannten „chromatic approach“ anwenden.⁴¹

³⁹ Vgl. ROIDINGER 1980, S.7

⁴⁰ Vgl. LONARDONI 1994a, S.157

⁴¹ Vgl. SCHOENMEHL 1992, S.131ff

2. Aufbau, Analyse und praktische Durchführung der ausgewählten Stücke

2.1. C Jam Blues

C Jam Blues

Duke Ellington (1899 - 1974)

The image displays the musical score for "C Jam Blues" by Duke Ellington. It consists of three systems of music, each with a guitar part (top staff) and a bass part (bottom staff). The key signature is C major (one sharp, F#) and the time signature is 4/4. The guitar part features a simple melody of two notes: C4 and E4. The bass part provides a rhythmic accompaniment using the notes C2, E2, and G2. The score is divided into four measures per system. The first system starts with an A7 chord and includes a V (Vivace) marking. The second system starts with a D7 chord and includes a V marking. The third system starts with an E7 chord and includes a V marking. The fourth system starts with an A7 chord and includes a V marking. The score ends with a double bar line.

2.1.1. Melodie

Bei meiner Recherche nach einfachen Jazz- Blues- Standards für diese Arbeit stieß ich auf eines der einfachsten Stücke aus diesem Bereich: Den „C Jam Blues“ von Duke Ellington. Durch die einfache Melodie, welche nur aus zwei Noten besteht, ist es schnell möglich, einen Einstieg in die Thematik zu erlangen.

Für dieses erste Stück habe ich die Tonart A-Dur gewählt, weil sie für die Gitarre eine der Haupttonarten darstellt.⁵²

Die Melodie ist leicht zu erlernen, da sie in meiner Bearbeitung nur mit dem Zeigefinger im fünften Bund der b- und e'- Saite gespielt wird. Außerdem besteht die erste rhythmische Figur der Melodie nur aus zwei Achtelnoten.

Beim Saitenwechsel im dritten Takt der viertaktigen Phrase müssen beide Hände koordiniert werden: Die Anschlaghand führt mit dem Plektrum den Saitenwechsel aus, während der 1. Finger der Greifhand von der b- zur e'- Saite wechselt. Diese Koordination beider Hände sollte zunächst isoliert für jede Hand erfolgen. So können die Rhythmik und der Saitenwechsel der Anschlaghand zunächst auf den Leersaiten b und e' erfolgen bis eine gute Koordination vorhanden ist und der Schüler sich nicht mehr auf diese konzentrieren muss. Ein permanentes Visualisieren der Anschlaghand verhindert dabei ein flüssiges Spiel. Gerade Anfänger werden diesen Kontrollmechanismus immer wieder in Anspruch nehmen. Er führt meiner Erfahrung nach jedoch dazu, an einer Übung zu verhaften und hält somit vom nächsten Schritt der Erarbeitung ab. Eine Zwischenkontrolle einzelner Bereiche beim Üben ist manchmal jedoch notwendig.

Die Pausen sollten eingehalten werden, indem der 1. Finger der Greifhand kurz nach dem Spiel der vorherigen Note diesen ein wenig von der Saite anhebt.

Um einen gleichmäßigen Bewegungsablauf der Anschlaghand zu erreichen entwickelte ich folgende Übung:

The exercise is written in 4/4 time and consists of five staves. The first staff contains four quarter notes. The second staff contains four measures, each with a pair of eighth notes followed by a quarter rest, with a 'V' above the first note. The third staff contains eight quarter notes. The fourth staff contains eight measures, each with a pair of eighth notes followed by a quarter rest, with a 'V' above the first note. The fifth staff, labeled 'Fuß', contains a sequence of eighth notes.

Rhythmische Übung zur Melodie des Stückes „C Jam Blues“

Diese Übung ist direkt aus der Rhythmik der Melodie des Stückes entstanden. Sie beinhaltet ihre rhythmischen Komponenten der ersten zwei Takte.

⁵² HAUNSCHILD 1996, S.15

Die einzelnen Reihen sollten nacheinander gespielt werden, da sie aufeinander aufbauen. So wird in der ersten Zeile die Zählzeit „eins“ als Schwerpunkt erfasst, so dass in der zweiten Zeile nur noch die Achtelnote auf der Zählzeit „1 und“ hinzugefügt werden muss. Somit bereitet die erste auf die zweite Zeile vor. Das Gleiche geschieht mit den Zeilen drei und vier, die ebenfalls aufeinander aufbauen.

Da ich aus meiner Unterrichtserfahrung weiß, dass sich gerade Anfänger nicht besonders gerne mit technischen Übungen aufhalten, halte ich es für wichtig, diese zeitlich zu begrenzen. Deshalb sollte die o. a. Übung nur auf den für dieses Stück relevanten Saiten „e“ und „b“ ausgeführt werden. Dabei wird die Bewegung der Anschlaghand verinnerlicht und verbessert. Dabei reicht es aus, diese einige Male mit hoher Konzentration und Exaktheit durchzuführen, um nicht zu ermüden. Nach korrekter Durchführung der Übung bei einer langsamen Geschwindigkeit sollte vielmehr diese mit einem Metronom kontrolliert und später gesteigert werden. Das Metronom wird hierbei auf die Zählzeiten 2 und 4 eingestellt. Durch diese Einstellung wird „das Erlangen der rhythmischen Selbstständigkeit“⁵³ gefördert. Es dient hierbei nur als Zwischenkontrolle, wodurch „[...] man gezwungen [ist], anhand des nicht auf allen Zählzeiten tickenden Metronoms die fehlenden Zählzeiten selbst zu empfinden und zu spielen. Diese neue Art des Übens befreit von der Bevormundung des Metronoms und führt bei konsequenter Anwendung zur rhythmischen Selbstständigkeit.“⁵⁴

Für sehr wichtig halte ich das Erfassen des Grundmetrums mit dem Fuß. Hierbei werden die Downbeats mit einem Fuß geklopft. Dadurch wird das Metrum ohne Instrument mit einer einfachen körperlichen Bewegung erfasst. Mit der Auf- und Abwärtsbewegung des Fußes wird das Plektrum der Anschlaghand bewegt. Diese Koordination von Hand und Fuß gibt zusätzliche Sicherheit beim Spiel mit dem Instrument.

Die Arbeit mit dem Metronom halte ich bei allen Übungen und dem Spielen der Stücke für sehr wichtig. Dabei wird erlernt, sich auf eine von außen eingebrachte rhythmische Komponente zu konzentrieren, die für das Spiel mit anderen Musikern wichtig ist. Das Metronom ersetzt sozusagen beim alleinigen Üben einen Mitmusiker (z. B. den Schlagzeuger). Außerdem sollte auf eine entsprechende Phrasierung geachtet werden. Dabei werden die Noten auf den Offbeats betont,⁵⁵ hier also die zweite Achtelnote.

Ich habe bei Schülern beobachten können, dass sie sowohl Melodien als auch Begleitungen musikalisch und technisch besser spielen, wenn sie diese nicht nur als eine Abfolge von Noten „herunter spielen“, sondern sie durch Betonungen, Dynamik usw. phrasieren. Technische

⁵³ MARRON 1990, S.32

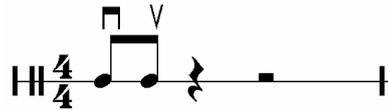
⁵⁴ MARRON 1990, S.32

⁵⁵ AEBERSOLD 1996, S.59ff

Hürden können dadurch leichter bewältigt werden, da sie in einem musikalischen Kontext stehen.

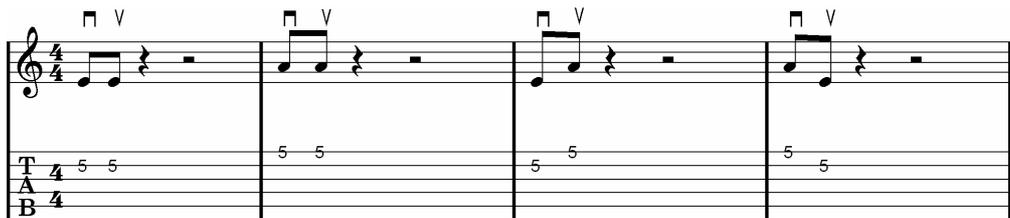
2.1.2. Improvisation

Ein erster Schritt zur Improvisation ist, die Rhythmik der Melodie als rhythmischen Grundidee zu verwenden und diesen zu „melodisieren“⁵⁶ Dafür möchte ich exemplarisch die rhythmische Figur des ersten Taktes verwenden.



Rhythmische Figur des ersten Taktes des Stückes „C Jam Blues“

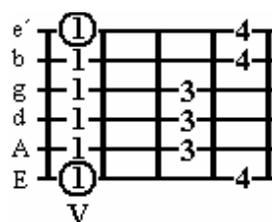
Des weiteren möchte ich zunächst nur die zwei Noten der Melodie als Tonmaterial verwenden. Durch diese Beschränkung auf eine überschaubare Rhythmik und einen beschränkten Tonumfang für die Improvisation entsteht eine einfache Orientierungsmöglichkeit, um einen Einstieg in die Thematik zu finden ohne z.B. durch zu großes Tonmaterial überfordert zu werden. Es lassen sich somit folgende Variationen bilden:



Variation mit eingeschränkter Rhythmik und Tonmaterial

Diese einfachen Variationen lassen sich über die gesamte zwölftaktige Akkordfolge der zwölftaktigen Blues-Harmoniefolge spielen. Danach könnten der zweite und/oder der dritte Takt als Improvisationsanregung genommen werden und mit den beiden Noten der Melodie gespielt werden. Anschließend könnten die rhythmischen Komponenten der Takte gemischt werden.

Ein erster Schritt zu einer etwas freieren Improvisation wäre, weitere Töne, die nicht zur Melodie gehören, zu spielen. Dazu möchte ich die pentatonische Moll-Tonleiter in A verwenden.

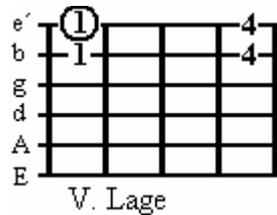


A-Moll-Pentatonik im EI-Modus

⁵⁶ Vgl. BUSCH 1996, S.70 und LEVINE 1996, S.108

Dieses Skalenbild bezeichne ich als den „E₁-Modus der Moll-Pentatonik“, weil der Grundton auf den beiden E-Saiten mit dem ersten Finger gegriffen wird.

Um einen Anfänger nicht zu überfordern, sollte dieser zunächst nur die Töne dieser Skala auf den Saiten b und e' als Improvisationsmaterial verwenden:



Darstellung der Töne auf der e'- und b-Saite

Hierbei sollte -wie schon oben beschrieben- die Rhythmik einzelner Melodietakte des „C Jam Blues“ einbezogen und diese bei fortgeschrittener Sicherheit von Tonmaterial und Rhythmik erweitert und verändert werden.

Dabei ist darauf zu achten, dass einfache, melodisch schlüssige Fragmente (Sequenzen) entstehen, die z.B. melodisch auf dem Grundton „A“ (im Skalenbild eingekreist) der Tonart enden.

Zum Üben der gesamten A-Moll-Pentatonik kann die im letzten Kapitel dargestellte rhythmische Übung verwendet werden. Hierbei können zunächst zeilenweise, später taktweise die einzelnen Töne der Skala zur Blues-Akkordfolge gespielt werden. Dadurch werden die Töne zusammen mit den Akkorden gehört, anstatt diese vom höchsten bis zum tiefsten Ton -ohne einen Bezug zu Akkorden- durchzuspielen.

2.1.3. Harmonisches Schema

Die erste Bluesform, die ich vorstellen möchte, stellt das harmonische Grundgerüst des zwölftaktigen Blueschemas dar. „Die im (modernen) Jazz verwendeten Blues-Harmonien sind Weiterentwicklungen [dieses] [...] einfachen Schemas“.

Urblues-Stufenfunktionsschema

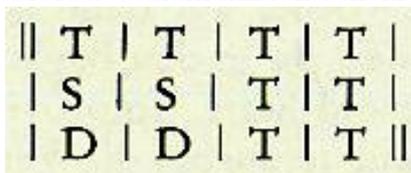


Abbildung aus Burbat 1998, S.36

In Stufennotation;

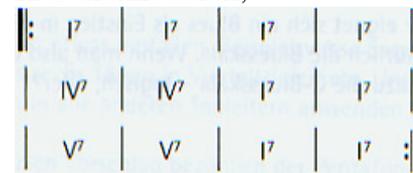


Abbildung nach Neumann 2001, S.16

Es wird von Haunschild⁵⁷, Neumann⁵⁸ und Schoenmehl⁵⁹ als „Urblues“ bezeichnet.

Am Anfang jedes viertaktigen Abschnitts stehen die Akkorde der klassischen Kadenz der Stufen I, IV und V, die die jeweilige Zeile durch ihre Funktion prägen. Die erste Zeile wird somit als Tonika-, die zweite als Subdominant- und die dritte als Dominantzeile bezeichnet.⁶⁰

Die letzte Zeile wird zusätzlich durch den authentischen Schluss von der Dominant- in die Tonikastufe geprägt.

Um einen Überblick dieser Stufen auf die Gitarre zu übertragen, ist es nötig, deren Lage zueinander auf dem Griffbrett zu erfassen. Hierbei möchte ich davon ausgehen, dass der Grundton der Tonika- also der I-Stufe auf der E-Saite der Gitarre liegt. Somit ergibt sich folgender Überblick über die Lage der weiteren Töne.

E A d g b e' Hierbei liegt:

| | E | A | d | g | b | e' |
|----|---|---|---|---|---|----|
| I | | | | | | |
| IV | | | | | | |
| | | | | | | |
| V | | | | | | |
| | | | | | | |

1. Der Grundton der Tonikastufe auf der E-Saite. Deshalb möchte ich das Schema als E-Form bezeichnen.
2. Die Subdominantsufe (IV-Stufe) liegt optisch auf der A-Saite im selben Bund direkt darunter.
3. Die Dominantstufe (V-Stufe) liegt zwei Bünde über der Subdominantstufe auf der A-Saite.

Die Darstellung und Schreibweise in harmonischen Stufen wird als „Nashville-Number-System“ bezeichnet.⁶¹ Der Vorteil, sich harmonische Funktionen in Stufen und deren Lage auf dem Griffbrett zu verdeutlichen, liegt darin, dass diese nicht mehr an eine Tonart gebunden sind, sondern auf dem gesamten Griffbrett horizontal verschoben werden können. Dadurch sind Transponierungen in alle Tonarten auf der Gitarre möglich, da sich die Lage der Grundtöne zueinander und deren Funktion hierbei nicht verändert. Hierauf werde ich später genauer eingehen.

Da das Stück „C Jam Blues“ in der Tonart A-Dur stehen soll, braucht nur der Grundton der ersten Stufe auf der E-Saite bestimmt zu werden. Dieser befindet sich auf der E-Saite im fünften Bund. Die anderen Grundtöne der jeweiligen Stufen ergeben sich dann wie folgt:

| | E | A | d | g | b | e' |
|-----|---|---|---|---|---|----|
| V | A | D | | | | |
| VII | E | | | | | |
| | | | | | | |

Diesen Grundtönen braucht nur noch das jeweilige Barréakkord- oder Walking Bass-Schema mit den Grundtönen auf der E- bzw. A-Saite zugeordnet und in der Reihenfolge des Urblues-Schemas gespielt werden.

⁵⁷ Vgl. HAUNSCHILD 1996, S.13; HAUNSCHILD 2004, S.188 und HAUNSCHILD 1997a, S.151

⁵⁸ Vgl. NEUMANN 2001, S.15ff

⁵⁹ Vgl. SCHOENMEHL 1999; S.99

⁶⁰ HAUNSCHILD 1997a, S.150

⁶¹ Vgl. REININGHAUS 1994, S.56ff

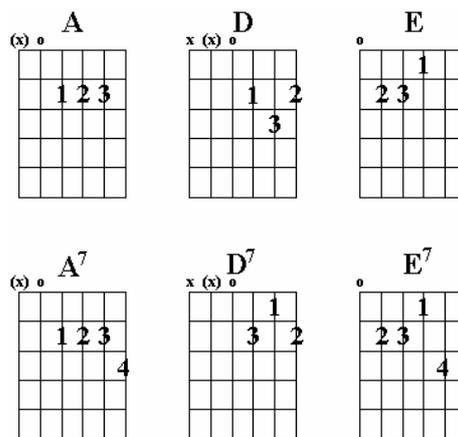
Diese visuelle Zuordnung ist besonders auf Jam- Sessions wichtig, bei denen oft nur kurze Anweisungen wie z. B.: „Der nächste Blues ist in A- Dur.“ gegeben werden, um dann gleich das Stück einzuzählen und zu spielen. Es bleibt also keine Zeit, sich um musiktheoretische Hintergründe Gedanken zu machen oder z. B. die Akkorde aufzuschreiben. Wichtig ist, wo der erste Akkord des Blues (oder auch der anderer Stücke) liegt und an welcher Stelle des Griffbretts sich die weiteren Grundtöne befinden.

Ich nenne diese Form der Grundton-Zusammenhänge „E-Form“, da der Grundton des Tonika-Akkordes auf der E-Saite liegt.

2.1.4. Akkordbegleitung

Ich gehe davon aus, dass der Schüler schon etwas Erfahrung mit offenen Akkorden hat, möchte diese jedoch zunächst nutzen, um ihm die Akkordfolge zu erklären und in die rhythmischen Besonderheiten der Swingbegleitung einzuführen.

Beginnen möchte ich zunächst mit den offenen Durakkorden (mit oder ohne Septime), die dem Schüler wahrscheinlich schon durch eventuell erlernte Liedbegleitung bekannt sind.



Offene Akkorde zur Begleitung des Urblues in A-Dur

Bei Anfängern, die noch wenig Erfahrung mit dem Akkordspiel haben, ist besonders darauf zu achten, wie die Finger sich beim Akkordwechsel bewegen. So sollte die Lehrkraft dem Schüler erklären, dass dieser den dritten Finger beim Wechsel vom A- zum D-Durakkord nicht komplett von der b- Saite abzuheben braucht, sondern dieser an der Saite vom zweiten zum dritten Bund gleitet. Dadurch erhält die Greifhand die Möglichkeit, sich an dieser Bewegung zu orientieren und nicht beim Abheben von allen Fingern „frei“ über dem Griffbrett zu schweben. Außerdem wird dadurch gewährleistet, dass die Finger der Greifhand immer einen kurzen Weg zum nächsten Akkord ausführen und nicht eine zusätzliche Bewegung (die des Abhebens aller Finger) entsteht. Der 3. Finger ist also beim Wechsel vom offen A- zum D-Dur- Akkord der Führungsfinger. Für den Schüler ist es wichtig, dass er bei

allen Akkordwechseln diesen Führungsfinger visualisiert und sich auf diesen bei der Wechselbewegung konzentriert. Sollte es keine Führungsfinger bei einem Akkordwechsel, der an derselben Saite bleibt, geben z.B. beim Wechsel vom offen A- zum E- Dur- Akkord, so sollte der Schüler auf Gemeinsamkeiten zweier Griffbilder achten. In diesem Fall (Akkordwechsel A-E) befinden sich der zweite und dritte Finger in derselben Position, nur dass sie sich auf ein anderes Saitenpaar (von „g-b“ zu „A-d“) bewegen. Somit sind der Mittel- und Ringfinger die Führungsfinger bei diesem Akkordwechsel.

Die Akkordwechsel sollten in der Reihenfolge des Urblues-Schemas mit folgender Rhythmik gespielt werden:



Abbildung aus TÖNNES 2001, S.20

Alle Anschläge werden hierbei von oben ausgeführt. Für den Swing charakteristisch sind die Akzentsetzungen auf den Zählzeiten 2 und 4. Unterstützend wirkt hier die Arbeit mit dem Metronom, welches auf diese Zählzeiten gestellt wird und damit diese Akzente zusätzlich hervorhebt. Bei den Akkordwechseln sollten keine Verzögerungen entstehen, damit ein fließender, rhythmischer Ablauf der gesamten Akkordfolge gewährleistet wird. Dieses wird dadurch erreicht, dass beim Umgreifen die Spannung in den Fingern nicht beibehalten, sondern gelöst wird,⁶² indem die Finger nach jedem Anschlag kurz hochgenommen werden. Durch dieses Wechselspiel von Spannung und Entspannung wird einer Ermüdung der Greifhand vorgebeugt.⁶³ Der Anschlag wird durch diese Spielweise als eher perkussiv empfunden.

Diese Swingbegleitung hatte in der Zeit der Big Bands der dreißiger Jahre die Aufgabe, den Viertelpuls zu unterstützen.⁶⁴ „Häufig genug war damit der Gitarrist mit dem Bassisten zusammen das eigentliche Rückrat einer solchen Big Band.“⁶⁵ Freddie Green, jahrzehntelang Gitarrist der Count Basie Big Band, „[...]ist für diese Art der Begleitens bis heute die maßgebliche Leitfigur.“⁶⁶

Bei Schülern, die bereits über Erfahrungen mit offenen Akkorden haben, möchte ich noch eine weitere Akkordbegleitung einführen: die Barré-Akkorde.

Diese sehen in der Akkorddarstellung folgendermaßen aus:

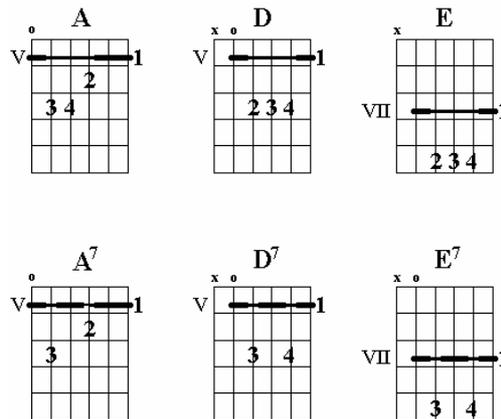
⁶² Vgl. TENNANT 1998, S.25

⁶³ PUJOL 1978, S. 19

⁶⁴ Vgl. HAUNSCHILD 1996, S.66

⁶⁵ Vgl. HAUNSCHILD 1996, S.66

⁶⁶ Vgl. HAUNSCHILD 1996, S.66



Barré-Akkorde zur Begleitung eines Urblues in A-Dur

Ich habe in der o. a. Abbildung bewusst die reinen Dur- Akkorde mit aufgeführt, damit der Zusammenhang von offenen Akkorde zu den Barré- Akkorden verdeutlicht wird. Diese stellen ´Ableitungen´ der offenen Akkorde dar. Außerdem wird hierbei deutlich, dass die Dur-Septimen- Akkorde Abwandlungen der Dur-Akkorde darstellen.

„Die Schwierigkeit beim Barréspiel liegt darin, dass der Zeigefinger, der quer über das Griffbrett gelegt wird, mit der Unterseite mehrere Saiten greifen muss. Diese Tätigkeit verrichtet der Zeigefinger in einer fallenden Stellung, während sonst die Finger die Saite von oben greifen. Die Begegnung mit dieser Technik bereitet den meisten Schülern Schwierigkeiten. Die häufigste Fehlerscheinung ist das „Klammern“. Hierbei werden Daumen und Zeigefinger nach dem „Kneifzangenprinzip“ eingesetzt. Dem muss man entgegensteuern, indem Daumen und Zeigefinger gegeneinander wirken.“⁶⁷

Beim Barréspiel sollte die Schwerkraft des Armes der Greifhand ausgenutzt werden. Dabei sollte das Gewicht des Armes nach unten hin kanalisiert werden.⁶⁸



Abbildung aus TENNANT 1998, S. 24

Dieses sollte keine bewusste Bewegung des Ellenbogens nach unten, sondern eher wie ein „Hängen lassen“ desselben sein. Außerdem sollte der Daumen keinen übermäßig starken Druck ausüben, damit er der Schwerkraft des Armes nicht entgegenwirkt. Der klassische

⁶⁷ NEUSTÄDTER 1998, S.40

⁶⁸ Vgl. TENNANT 1998, S. 24

deutsche Gitarrist Michael Koch hat ebenfalls darauf hingewiesen, dass allein durch das Gewicht des Greifarmes ein Barré über 3 bis 4 Saiten möglich, ohne dass der Daumen einen Gegendruck ausüben muss.⁶⁹

Außerdem „[...] erfordert ein Barrégriff nur selten den Druck des ganzen Fingers auf dem Griffbrett.“⁷⁰ So brauchen bei einem einfachen Dur- Barrégriff mit dem Grundton auf der E-Saite nur drei Saiten mit dem 1. Finger gegriffen zu werden (die E-, b-, e'- Saite).

Scott Tennant spricht hierbei von einem „Auswahlverfahren“, bei dem analysiert wird, welche Bereiche des Barréfingers tatsächlich Druck auf die Saite ausüben müssen.⁷¹ „Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass es keinen Barrégriff gibt, der sechs Saiten auf einem Bund gleichzeitig greifen muss. Es sind fast immer auch andere Finger beim Barrégriff beteiligt. Sechsstimmige Akkorde [...] sind eher Ausnahmen.“⁷² In der o. a. Abbildung der Barré-Akkorde habe ich diese Bereiche mit einer breiteren Linie versehen, so dass diese für den Schüler sofort erkennbar sind.

Durch diese Technik ist es möglich, den Barréfinger etwas gekrümmt zu halten, so dass dessen Mittelgelenk entlastet und somit weniger Druck ausgeübt werden kann. Außerdem wird bei dieser Ausführungsart der Daumen- Zeigefingerbereich entlastet und somit die Spannung in der gesamten Greifhand vermindert.⁷³

2.1.5. Walking Bass

Beim Walking Bass möchte ich im ersten Stück das zu verwendende Tonmaterial auf Dur-Dreiklang-Arpeggien beschränken. Somit besteht dieses aus dem Grundton, der großen Terz und der reinen Quinte des zu verwendenden Akkordes. Die Akkordzerlegung mit dem Grundton auf der E-Saite würde dann wie folgt aussehen:

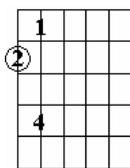


Abbildung des Walking Bass-Arpeggios auf den Saiten E und A

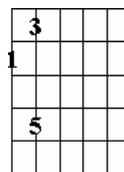


Abb.: Schematische Darstellung von Grundton (1), großer Terz (3) und Quinte (5)

⁶⁹ In einer Meisterklasse an der Hochschule für Künste Bremen, 1998

⁷⁰ TENNANT 1998, S. 25

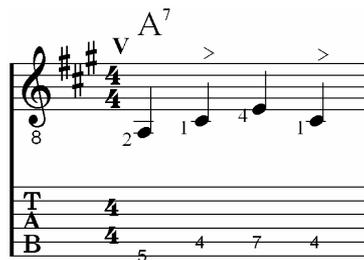
⁷¹ ebda.

⁷² NEUSTÄDTER 1998, S.41

⁷³ Vgl. NEUSTÄDTER 1998, S.41

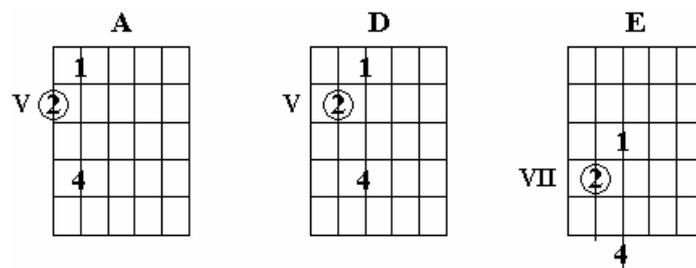
⁷⁵ Möglich ist diese auch auf den Saitenpaaren d-g, und b-e'. Da sie jedoch die Funktion einer Basslinie hat, möchte ich diese auf die beiden angegebenen Saitenpaare beschränken.

Diese Akkordzerlegung in seine Einzeltöne kann auf den Saitenpaaren E-A und A-d in allen Lagen gespielt werden⁷⁵, wobei der Grundton (eingekreist) auf der oberen Saite des jeweiligen Saitenpaares liegt und mit dem Mittelfinger gegriffen wird. Deswegen möchte ich von der E₂- (Grundton auf der E-Saite) bzw. A₂-Form (Grundton auf der A-Saite) sprechen. Ausgehend vom Grundton des ersten Akkordes A⁷ werden die Töne der o. a. E₂-Form in der vierten Lage in der Reihenfolge 2-1-4-1-Finger in Viertelnoten nacheinander gespielt. Die einzelnen Töne werden dabei, da sich die Viertelnoten auf den Zählzeiten befinden, von oben angeschlagen. So entsteht eine eintaktige Walking Bass-Linie für einen Dur-Akkord:



Eintaktige Walking Bass-Figur für den A⁷-Akkord

Diese wird nun anhand des o. a. Funktionsstufenschemas auf die Grundtöne D und E der A-Saite in die A₂-Form (Saitenpaar A-d) versetzt. Die Arpeggien werden dann in der Reihenfolge des o. a. harmonischen Schemas des Urblues gespielt, so dass eine einfache Walking Bass-Linie über dieses zwölftaktige Schema gespielt werden kann. Dabei wird die Note, die vom ersten Finger gegriffen wird, betont, da sie sich auf den Zählzeiten 2 und 4 befindet.



Gesamtdarstellung der zu verwendenden Arpeggien für den Urblues in A-Dur

Technische Aufmerksamkeit verlangt dabei der indirekte Lagenwechsel⁷⁶ beim Wechsel vom A⁷- zum E⁷-Akkord. Hierbei gleitet der Führungsfinger des Ausgangstones (hier der erste Finger) in Richtung des Zieltons, wobei ein anderer Finger (hier der zweite) diesen greift.⁷⁷

⁷⁶ Vgl. BROJER 1984, S.47

⁷⁷ Vgl. BROJER 1984, S.47

2.2. Bags' Groove

Bags' Groove

Milt Jackson (1931 - 1999)

The musical score for "Bags' Groove" is presented in three systems. Each system consists of a treble clef staff with an octave sign (8) below it, and a bass staff with strings T, A, and B labeled. The first system features chords D7, G7, and D7 above the staff. The second system features chords G7 and D7 above the staff. The third system features chords A7, G7, D7, and A7 above the staff. The bass staff shows fret numbers for the strings: T (10), A (12), B (10).

2.2.1. Melodie

Transponierungen in verschiedene Tonarten lassen sich auf der Gitarre schnell durch horizontale Verschiebung erreichen. Diese Verschiebung ist mit allen Skalen, Akkorden und Arpeggien möglich, die keine Leersaite beinhalten⁷⁸. Deren harmonische Funktion (Dur, Moll, Septimenakkord usw.) ändert sich dadurch nicht. Dadurch ist es möglich z. B. den „C Jam Blues“ an jeder Stelle des Griffbretts zu spielen, ohne zu wissen, in welcher Tonart man sich gerade befindet. Die Schemen von Melodie, Skala, Akkordfolge und Walking Bass ändern sich nicht. Somit kann mit verschobenen (transponierten) Grundtönen der Skalen-, Barrégriff-, und Arpeggio-Bilder der „C Jam Blues“ z. B. im dritten Bund in der Tonart G-Dur gespielt werden.

Diese Transponiertechnik möchte ich im Folgenden „Das Prinzip der Verschiebbarkeit“ nennen.

⁷⁸ Bei Bildern mit Leersaite muss die entsprechende Saite von einem Finger gegriffen werden, was gerade bei Akkordgriffen nicht immer möglich ist.

Um die Tonart zu bestimmen, in die transponiert werden soll, müssen alle Töne auf der E-Saite bekannt sein.

| | | | | | | | | | | | | |
|---|----------|-----|----------|---|----------|-----|---|----------|---|----------|---|---|
| I | | III | | V | | VII | | IX | | XII | | |
| F | F# Gb | G | G# Ab | A | A# Bb | B | C | C# Db | D | D# Eb | E | F |

Töne auf der E-Saite⁷⁹

Das Stück „Bags´ Groove“ habe ich in die Tonart D transponiert. Der im vorherigen Stück bereits kennen gelernte E₁-Modus der Moll-Pentatonik wird einfach mit dem Grundton auf das D im 10. Bund der E-Saite verschoben. Dadurch wurde die Skala von A zu D transponiert.

Damit sich die Namen der Töne auf der E-Saite einprägen, sollten diese auswendig gelernt werden. Eine Übungsmöglichkeit hierzu wäre, die natürlichen Töne⁸⁰ nacheinander auf der E-Saite in Ganzen-, Halben- und Viertelnoten zu spielen. Hierbei sollte immer nur ein Finger verwendet werden. Diese Übung bezeichnet Goodrick mit „Single String Playing“.⁸¹

Die Melodie beginnt technisch auf der Gitarre mit zwei Noten auf zwei unterschiedlichen Saiten, wobei eine Saite übersprungen werden muss. Diese Technik wird als „String Skipping-Technik“ bezeichnet.⁸²

Diese Technik erlaubt es, größere Intervallsprünge auf der Gitarre zu spielen ohne sich horizontal auf dem Griffbrett zu bewegen. Dabei ist es wichtig, die Finger der Greifhand für den nächsten Ton vorzubereiten, indem er dicht an diesen herangeführt wird und damit nur noch heruntergedrückt werden muss.

In dieser Melodie wird der erste Finger über die Note im zehnten Bund der b-Saite gelegt um diese schnell greifen zu können.

Der Tonumfang der Moll-Pentatonik wird in dieser Melodie um die Noten der Saiten d und g erweitert. Diese sollten auch in die Improvisation mit einbezogen werden.

2.2.2. Improvisation

Die melodische Rhythmik ist durch die drei aufeinander folgenden Noten im ternären Achtelrhythmus geprägt. Die Zweierfolge der Melodie „C Jam Blues“ wurde somit um eine Note erweitert.

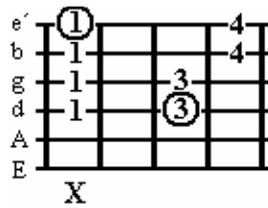
Außerdem wird die Melodie auf den Saiten d, g und b gespielt: Ich erweiterte das zu verwendende Improvisationsmaterial auf die Saiten d bis e´ des pentatonischen Moll-Modus E₁.

⁷⁹ HAUNSCHILD 1997c, S.128

⁸⁰ Vgl. GOODRICK 1987, S.12

⁸¹ Vgl. GOODRICK 1987, S.9ff

⁸² Vgl. FISCHER 1992, S.93ff



Tonmaterial zur Improvisation

Der nächste mögliche Schritt wäre dieses Tonmaterial mit der Rhythmik eines Taktes (z.B. des zweiten) der Melodie zu verbinden. Dieses könnte anhand einer einfachen Tonleiterübung geschehen, die gleichzeitig mit Rhythmik und Tonmaterial vertraut macht.

Ab- und aufwärts gespielte Tonleiterübung

Diese Kombination von drei Noten in Achtelrhythmik könnte mit der Zwei-Achtelrhythmik des „C Jam Blues“ kombiniert werden, indem z. B. der erste Durchgang des zwölftaktigen Schemas mit der Rhythmik von zwei aufeinander folgenden Achteln und der zweite Durchgang mit dem Drei-Achtelrhythmus gespielt wird.

Außerdem möchte ich die auf Dauer doch recht langweilig wirkende Verwendung der Rhythmik eines Taktes auf zwei Takte erweitern. Hierbei verbinde ich die im „C Jam Blues“ vorgestellte Rhythmik des ersten Taktes mit der Rhythmik des zweiten Taktes des „Bags´ Groove“.

Kombiniertes, rhythmisches Motiv

Dieses zweitaktige rhythmische Motiv könnte dann in der z. B. zwölftaktigen Improvisation über zunächst einen Chorus mit eintaktigen Rhythmen kombiniert werden, indem z. B. die ersten vier Takte mit dem rhythmischen Motiv des ersten Takt des „C Jam Blues“, dann mit dem zweiten Takt des „Bags´ Groove“ und die letzten vier Takte mit einer Kombination aus beiden improvisiert werden.

Damit werden die auf Dauer langweilig wirkenden und kontrastarmen eintaktigen Rhythmen mit einem zweitaktigem verknüpft und in einen Zusammenhang gestellt, der einen -wenn auch zunächst einfachen- Spannungsverlauf besitzt.⁸³ Selbstverständlich lassen sich auch andere Takte miteinander verbinden.

⁸³ Vgl. AEBERSOLD 1996, S.53ff

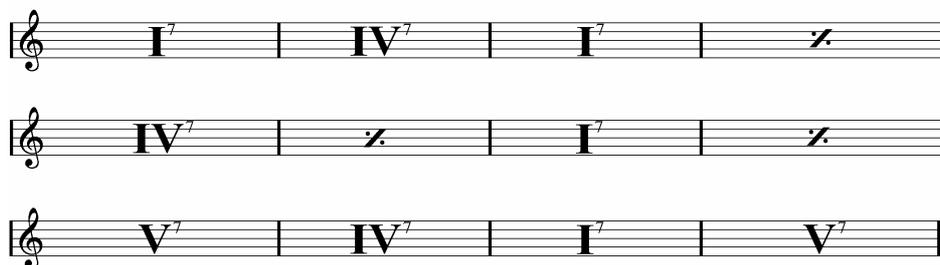
2.2.3. Harmonisches Schema

Die bereits vorgestellten Harmonien der Ur-Blues-Form beim Stück „C Jam Blues“ möchte ich im Stück „Bags´ Groove“ abwandeln.

Eine der wohl am häufigsten gespielten Blues-Form-Variationen ist das allgemein bekannte „Blues Schema“.⁸⁴ Hierbei weicht der authentische Schluss (Auflösung der Dominant- (V) in die Tonikastufe I) der dritten Zeile einem Plagalschluss von der Subdominant- (IV) in die Tonikastufe I) der dritten Zeile einem Plagalschluss von der Subdominant- (IV) in die Tonikastufe. Außerdem wird die Tonikastufe des letzten Taktes der Ur-Blues-Form durch eine Dominantstufe ersetzt. „Der Vorteil der neuen Schlusszeile ist, neben der größeren Dichte von Harmonien und folglich mehr harmonischer Bewegung, dass man im letzten Takt einen Dominantakkord [...] hat, der wiederum im Verhältnis von Dominante zu Tonika zum ersten Takt zurückführt.“⁸⁵ Durch die Auflösung des authentischen Schlusses von der letzten in die erste Zeile der Form „erhält der erste Akkord [...] mehr Gewicht, [...] [so] dass sich der Anfang jedes neuen Chorus vom Ende der Form absetzt und damit besser wahrgenommen werden kann.“⁸⁶

Eine weitere Veränderung, die das „Blues-Schema“ erweitert, ist die Veränderung der ersten (Tonika-) Zeile durch einen so genannten „Quick Change“. Hierbei wird im zweiten Takt eine Subdominantstufe eingefügt um diese Zeile interessanter zu gestalten. „Der Name „Quick Change“ entsteht, weil man durch diese Maßnahme früher als üblich zur Subdominante wechseln muss.“⁸⁷

Laut Levine ist diese Variation des Ur-Blues in den dreißiger Jahren entstanden.⁸⁸ Eine weite Verbreitung erlangte sie jedoch erst durch deren Verwendung im soul- und rockbeeinflusstem Jazz⁸⁹ und der Rockmusik⁹⁰, weshalb ich sie als „Rock-Blues-Form“ bezeichnen möchte.



Stufennotation des Rock-Blues-Schema

⁸⁴ Vgl. HAUNSCHILD 1996, S. 14; HAUNSCHILD 1997a, S.150 und HAUNSCHILD 2004, S.188

⁸⁵ HAUNSCHILD 1997a; S.150

⁸⁶ HAUNSCHILD 1997a; S.150

⁸⁷ HAUNSCHILD 1997a; S.151

⁸⁸ LEVINE 1996, S.204

⁸⁹ BURBAT 1998, S.36

⁹⁰ HAUNSCHILD 1997a, S.150

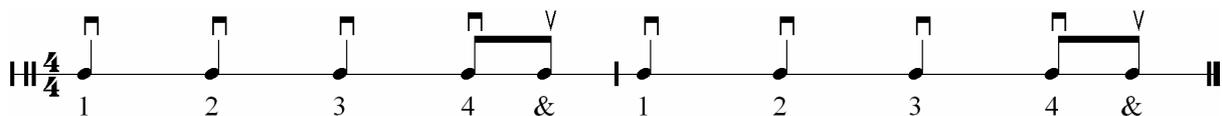
Da dieses Schema aus den drei funktionsharmonischen Stufen des Ur-Blues besteht und dieses ebenfalls in der E-Form gespielt behandelt werden soll, ändert sich deren Grundtonlage der Stufen zueinander nicht. Die Grundtöne für die Akkord- und Walking Bass-Begleitung werden - wie auch schon die Skala der Moll-Pentatonik - nach dem „Prinzip der Verschiebbarkeit“, auf den Ton 'd' im zehnten Bund auf der E-Saite verschoben.

2.2.4. Akkordbegleitung

Bei der Begleitung mit offenen Akkorden kommt der G-Dur-(Septimen-) Akkord auf der funktionsharmonischen vierten Stufe hinzu, da die Tonart D-Dur ist. Es wird keine neue Akkordfunktion eingeführt, da bei der Begleitung der Schwerpunkt auf dem Erlernen von eintaktigen Akkordwechseln liegt. Die Akkordwechsel sollten immer einzeln, später reihenweise bis zum Durchspielen des ganzen Stücks erlernt werden. Da die dritte Reihe die mit den meisten Akkordwechseln darstellt, ist auf diese besonders zu achten.

Zum Verinnerlichen und zur Erfassung der klanglichen Bewegung können die schon bekannten offenen Akkorde mit Septime verwendet werden. Auch hier ist darauf zu achten, dass die Bewegungen der Finger bei Akkordwechseln erfasst werden und diese flüssig verlaufen. Die Barrégriffe werden durch Verschiebung der Grundtöne in die zehnte bzw. zwölfte Lage nicht verändert, da die Stufenfunktionen gleich geblieben sind. Wie schon in Kapitel 2.2.1. gezeigt, werden die Barrégriffe durch dieses Verschieben in die Tonart D-Dur transponiert.

Rhythmisch sollte wie im ersten Stück auf die Betonungen der Zählzeiten 2 und 4 geachtet werden, die dadurch verinnerlicht wird. Außerdem wird auf der Zählzeit '4 und' eine ternäre Achtel eingeschoben, die von unten angeschlagen wird, um Akkordwechsel zu verdeutlichen.

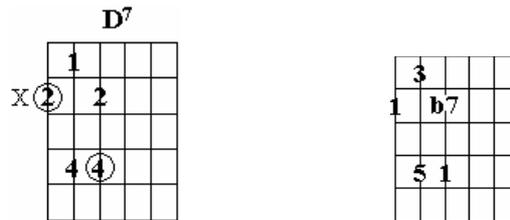


Hierbei ist es nicht wichtig, dass der Akkord auf der letzten Achtel 4& klar erklingt, da diese Achtel nur als perkussives Element eingeführt wird. Der Anschlag wird abgedämpft und der Wechsel zum nächsten Akkord eingeleitet. Hierbei werden die Finger der Greifhand nach dem Abschlag auf der 4 gelockert „Anschließend werden die nun abgedämpften Saiten beim Aufschlag mit dem Plektrum relativ leicht berührt.“⁹¹

⁹¹ TÖNNES 2001, S.22

2.2.5. Walking Bass

Ich möchte in diesem Stück den Walking Bass um zwei akkordeigene Töne erweitern: der kleinen Septime und der Oktave. Dieser lässt sich auf alle Dur-Septimen-Akkorde anwenden. Um diese in den schon vorgestellten Dur-Arpeggio einzubinden ohne die Lage zu wechseln, wird dieser auf drei Saiten erweitert. Bei der in diesem Stück zu verwendenden E-Form wären dies die Saiten E, A und d. Die Akkordtöne liegen dann in folgender Weise auf diesen drei Saiten:



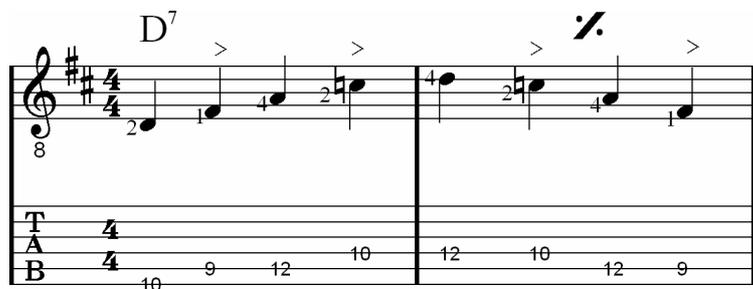
Dur-Septimen-Arpeggio
in der E-Form

Intervallbezeichnungen
des Dur-Septimen-Arpeggios

Die Oktave habe ich mit der „1“, also der Funktionsbezeichnung des Grundtons gekennzeichnet, um deutlich zu machen, dass diese den Grundton oktaviert darstellt.

Analog dazu wäre es möglich dieses Bild auf die A-Form zu übertragen, so dass dieses auf den Saiten A, d und g gespielt wird.

Werden die Töne nacheinander vom tonal tiefsten zum höchsten Ton und wieder zurück in Viertelnoten gespielt, entsteht eine zweitaktige Walking Bass-Linie:



Zweitaktige Walking-Basslinie über einen D⁷-Akkord

Diese kommt im Rockblues-Schema bei allen zweitaktigen Harmoniewechseln zur Anwendung, während die eintaktigen Wechsel mit der einfachen Dur-Walking-Bass-Linie gespielt werden.

2.3. Slow Trane

Slow Trane

John Coltrane (1926 - 1967)

(a.k.a. Trane's Slow Blues)

The musical score for "Slow Trane" is presented in three systems. Each system includes a melody line in treble clef and guitar tablature for the Treble (T), Middle (A), and Bass (B) staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system covers measures 1-4, with chords G7, C7, G7, and a repeat sign. The second system covers measures 5-8, with chords C7, G7, and repeat signs. The third system covers measures 9-12, with chords Am7, D7, G7, and D7. The tablature shows fret numbers for the Treble (T), Middle (A), and Bass (B) staves.

2.3.1. Melodie

Ich habe dieses Stück gewählt, weil die Melodie die bereits in den vorherigen Stücken erlernten Töne auf den Saiten d bis e´ durch eine rhythmisch längere Achtellinie verbindet. Außerdem werden diese um die mit dem vierten Finger gegriffenen Töne des pentatonischen E₁-Moll-Modus erweitert. Dadurch wird die Fingerkombination 1-4 ausgebildet, welche besonders geübt werden muss, da sie eine Kräftigung des vierten Fingers voraussetzt. Der Sechszehntelrhythmus soll mit der „Pull-Off“- Bindetechnik gespielt werden. Dabei habe ich die Tonart G-Dur für dieses Stück gewählt, da Bindetechniken auf den unteren Bünden wegen der größeren Saitenlänge leichter zu spielen und deutlicher zu hören sind. Diese Technik, welche auch Legatotechnik genannt wird,⁹² möchte ich im Folgenden erläutern:

⁹² Diese Beschreibung ist meiner Ansicht nach nicht ganz korrekt, da zu den Legatotechniken im klassischen Sinn auch andere Techniken wie z.B. Glissando- und Zieh-Techniken gehören. (Vgl. GURLITT 1967, S.511). Ich möchte sie in dieser Arbeit jedoch weiterhin benutzen, da sie sich im gitarristischen Sprachgebrauch etabliert hat.

Die Legato-Technik

Beim technischen Legato auf der Gitarre (ital.: legare = binden)⁹³ werden zwei (oder auch mehrere) Noten hintereinander gespielt, wobei nur die erste Note (mit dem Plektrum) angeschlagen wird. Das Spielen der zweiten Note wird dadurch erreicht, dass man die Greifhand als anschlagende Hand benutzt. Hierdurch entsteht ein weicher, fließender Ton, der durch diese technische Bindung von zwei (oder mehr) aufeinander folgenden Noten hervorgerufen wird. Diese Spielweise ist nur auf Saiteninstrumenten mit Griffbrett möglich wie die Gitarre oder Geige, Cello, Kontrabass und so weiter.

Zum Erlernen des technischen Legatos beim Stück „Slowtrane“ sollte man folgendermaßen vorgehen:

Das Legato wird auf der e'-Saite zwischen den Fingern 4 und 1 der Greifhand ausgeführt, Wichtig ist hierbei, dass beide Finger gleichzeitig aufgesetzt werden. Die Note des vierten Fingers wird von der Anschlaghand mit dem Plektrum von unten angeschlagen wird. Dieser führt dann das Legato zum ersten Finger aus, indem er die Saite, die er greift, nach unten „[...] gleichzeitig parallel zur Saitenebene und zur Bundunterteilung [...]“⁹⁴ in Richtung der Griffbrettunterseite zieht und von der Fingerkuppe abspringen lässt.

Diese Bewegung wird aus dem Mittelgelenk des Abziehingers ausgeführt, wobei das Endgelenk fixiert wird. „Von größter Wichtigkeit ist außerdem, dass der Finger, der den tieferen Ton greift, die Saite nicht nur gewohnheitsmäßig niederdrückt, sondern diese etwas gegen die nächst tiefere Saite drängt, also der „Abzugsrichtung“ entgegen. Dieses „Gegengewicht“ ist ein absolut wichtiges Detail bei Abziehbindungen“⁹⁵ Dabei wird die Kraft auf die Fingerspitze konzentriert.⁹⁶

“Die Grundbedingung bei diesen Bewegungen ist, auch die geringste Muskelkontraktion in der Hand oder im Arm zu vermeiden.“⁹⁷

Hierbei werden außerdem das Armgewicht und die Schwerkraft ausgenutzt, indem der Spieler sich optisch nach unten (also zum Boden) orientiert und das Legato abwärts in diese Richtung ausführt. Dieses lässt sich erreichen, indem man den Finger, welcher die Abwärtsbindung ausführt, nach unten hin quasi fallen lässt. Hierbei sollte die gebundene Note deutlich zu hören sein, sich jedoch zur angeschlagenen Note dahingehend unterscheiden, dass sie nicht wie eine angeschlagene Note klingt, sondern weicher im Klang ist.

Hilfreich zum Erlernen der Legato-Technik ist, sich auf die „Zielnote“ nach den Legatonoten

⁹³ DROSDOWSKI 1989, S. 939

⁹⁴ PUJOL 1978, S.72

⁹⁵ BROJER 1984, S. 51; nach NEUSTÄDTER 1998, S. 43

⁹⁶ Vgl. PUJOL 1978, S.72

⁹⁷ Vgl. PUJOL 1978, S.72

zu konzentrieren. Dieses ist in dem Stück „Slow Trane“ die Note „f“ im sechsten Bund auf der „b“-Saite. Dadurch bekommen die Noten, welche legato gespielt werden eine gewisse gedankliche Beiläufigkeit, die bei der Ausführung des Legatos hilft. Dadurch wird nicht zu viel Kraft in die technische Ausführung gelegt, welche zu Verkrampfungen der Greifhand führen kann und die Bindung unsauber werden lässt.

Die durchgängige Achtelbewegung im zweiten Takt der jeweils viertaktigen Phrase verbindet die Noten der E₁-Mollpentatonik der Saiten d bis e', welche in den Stücken vorher schon behandelt, aber nicht miteinander verbunden wurden.

Daraus lässt sich eine rhythmische Übung für die Anschlaghand ableiten, die dem Aufbau der Rhythmuspyramide entspricht.

Die Rhythmuspyramide

Abbildung nach FISCHER, Rock Guitar Secrets, S.49

Durch das Spielen der vierten Zeile der Übung wird eine durchgängige ternäre Achtelbewegung der Anschlaghand erreicht. Diese wird durch die vorangestellten Zeilen vorbereitet. Diese Rhythmuspyramide wird dabei durchgängig (evtl. jede Zeile mehrmals) von der ersten bis zur vierten Zeile und wieder zurück durchgespielt.

2.3.2. Improvisation

Die o. a. durchgängige Achtelbewegung möchte ich auch in der Improvisation verwenden. Dabei wird das zweitaktige rhythmische Motiv um einen dritten Takt mit dieser Achtelbewegung erweitert.

Viertaktiger Rhythmus als Grundlage zum Improvisieren

Als Abschluss habe ich einen vierten Takt angehängt, der in allen drei bisher vorstellten Stücken als dritter Takt rhythmisch angewendet wird. Dieser bildet, wie ich noch zeigen werde, die Grundlage für die Rhythmik in der Akkordbegleitung. Durch diese rhythmische

Anordnung erhält die viertaktige Phrase einen Spannungsverlauf, der nach dem Höhepunkt (die durchgängigen Achtel) durch den eintaktigen Abschluss schnell entspannt wird, da „zu lange Spannung [...] die Tendenz [hat] in Langeweile überzugehen. [...]“⁹⁸

Ein optimaler Spannungsverlauf sähe nach Aebersold grafisch dargestellt folgendermaßen aus:



Optimaler Spannungsverlauf aus AEBERSOLD, S.53

Dieser sollte beim ‚Melodisieren der Rhythmik‘⁹⁹ berücksichtigt werden, z. B. durch aufwärts (Spannung) und abwärts (Entspannung) gerichteten Melodieverlauf.¹⁰⁰

Die in der Melodie erlernte Legatospieldweise kann zur Phrasierung genutzt werden, „um die Offbeats noch mehr zu betonen.“¹⁰¹ Dabei werden die Offbeats angeschlagen, während die Downbeats mit einem Legato übergebunden werden.¹⁰² Hierzu habe ich folgende technische Übung entwickelt, die den vollständigen E₁-Modus der Moll-Pentatonik und die vorgestellte Pull-Off-Legatotechnik einbezieht:

Phrasierung der Tonleiter mit Offbeat-Anschlägen und Pull-Off-Legato-Technik

Diese längere Melodielinie lässt sich zur Improvisation nutzen. Sie erzeugt Spannung, sollte aber aus dem o. a. Grund des Spannungsabfalls nicht einfach durchgespielt, sondern in kürzere Abschnitte (z.B. einer vier- oder achttaktigen Phrase) eingebunden werden.

2.3.3. Harmonisches Schema

„Eine der im Jazz häufiger vorkommenden Methoden zur Erweiterung bestehender Akkordfolgen ist die Verwendung von II-V-I-Verbindungen.“¹⁰³ Diese „gebräuchlichste

⁹⁸ AEBERSOLD 1996, S.53

⁹⁹ BUSCH 1996, S.70

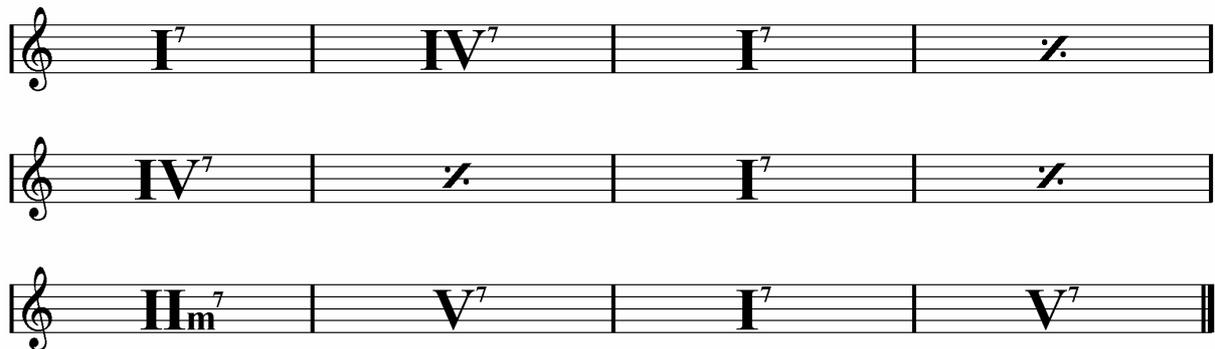
¹⁰⁰ Vgl. AEBERSOLD 1996, S.53

¹⁰¹ NEUMANN 2001, S.61

¹⁰² Vgl. NEUMANN 2001, S61 und AEBERSOLD 1996, S.59ff

¹⁰³ HAUNSCHILD 1996, S.17

Akkordfolge im Jazz¹⁰⁴ möchte ich im nächsten vorgestellten Bluesschema verwenden. „Hierbei wird der anzusteuernde Akkord mit seiner ihm zugeordneten II-V-Verbindung vorbereitet.“¹⁰⁵ Diese Verbindung soll in der letzten Zeile des folgenden Blues-Schemas die Tonika im elften Takt vorbereiten. Dabei wird der archaisch klingende Plagalschluss (V-IV-I) des Rock-Blues-Schemas durch den Kadenzschluss der II-V-I-Verbindung ersetzt.¹⁰⁶ „Diese Veränderung [...] ist eines der wichtigsten Unterscheidungsmerkmale zwischen dem Blues im Rockbereich einerseits und dem Blues im Jazzbereich andererseits.“¹⁰⁷ Das so entstandene Schema wird als „Blues mit Kadenzschluss“ bezeichnen.¹⁰⁸



Blues mit Kadenzschluss

Da auf der Stufe II ein Mollakkord steht, der die Subdominantparallelfunktion besitzt, wird den beiden bereits vorgestellten Drei-Akkord-Bluesschemen eine vierte Akkordfunktion zugefügt. Diese wird in der Akkord- und Walking Bass-Begleitung mit berücksichtigt. Die Lage der Subdominantparallelfunktion sieht in der E-Form somit wie folgt aus:

| | E | A | d | g | b | e |
|----|---|---|---|---|---|---|
| I | | | | | | |
| IV | | | | | | |
| II | | | | | | |
| V | | | | | | |

Die Lage der Grundtöne beim Blues mit Kadenzschluss

2.3.4. Akkordbegleitung

„Durch die beginnende Verstärkung der Gitarren in den vierziger Jahren begann sich die Rolle des Gitarristen bei der Begleitung eines Solisten zu wandeln. Im modernen Swing weicht man vom steten Spielen des Viertelpulses ab und verwendet auch synkopierte Rhythmen. Die verwendeten Patterns entstehen dabei durch das ergänzende Zusammenspiel

¹⁰⁴ LEVINE 1996, S.18

¹⁰⁵ HAUNSCHILD 1996, S.17

¹⁰⁶ Vgl. HAUNSCHILD 1996, S.17

¹⁰⁷ HAUNSCHILD 1996, S.18 und Vgl. HAUNSCHILD 2004, S.188

¹⁰⁸ Vgl. BURBAT 1998, S.37

mit dem Solisten.“¹⁰⁹ Eine der dabei am häufigsten verwendeten Möglichkeiten den Rhythmus durch diese akzentuierten Einwürfe¹¹⁰ zu begleiten, ist die der sogenannten ‘Charlestonsynkope’.¹¹¹ „Die Bezeichnung geht auf den in den 20er Jahren weltberühmt gewordenen Song „Charleston“ des Pianisten James P. Johnson zurück.“¹¹²



Abbildung aus HAUNSCHILD: „Modern Guitar Styles“, S.67

Dabei wird die punktierte Viertel, weil sie auf der Zählzeit liegt, von oben angeschlagen, während die zweite Note von unten angeschlagen wird, weil sie auf einen Offbeat fällt. Diese zweite Note wird als vorgezogene „3“ verstanden, da sie auf der Zählzeit „2 und“ fällt. „Unter ‘Vorgezogenen’ versteht man Noten, die in der Regel ein Achtel vor dem Beat platziert werden, [...]“.¹¹³

Der Charlestonbeat kann auf vier verschiedene Arten phrasiert werden:



Abbildung aus TÖNNES, S.39

Ich möchte für das Stück „Slow Trane“ die erste Note kurz, also staccato spielen, während die zweite Note in die zweite Takthälfte übergebunden wird. Das erste Beispiel in der o. a. Abbildung. Dieses wird in der Jazzmusik am häufigsten verwendet.¹¹⁴

Die Rhythmik des Charlestonbeats tauchte bereits in der Melodie der vorangegangenen Stücke im dritten Takt jeder viertaktigen Phrase auf.

Die bereits gelernten offenen Akkorde G⁷ und D⁷ kommen auch in diesem Stück zur Anwendung. Als neuer Akkord wird der C⁷ eingeführt. Bei Schülern, die diesen noch nicht

¹⁰⁹ HAUNSCHILD 1996, S.67

¹¹⁰ Diese werden auch „Kicks“ genannt. (Vgl. HAUNSCHILD 1996, S.28)

¹¹¹ Vgl. TÖNNES 2001, S.39

¹¹² Vgl. TÖNNES 2001, S.39

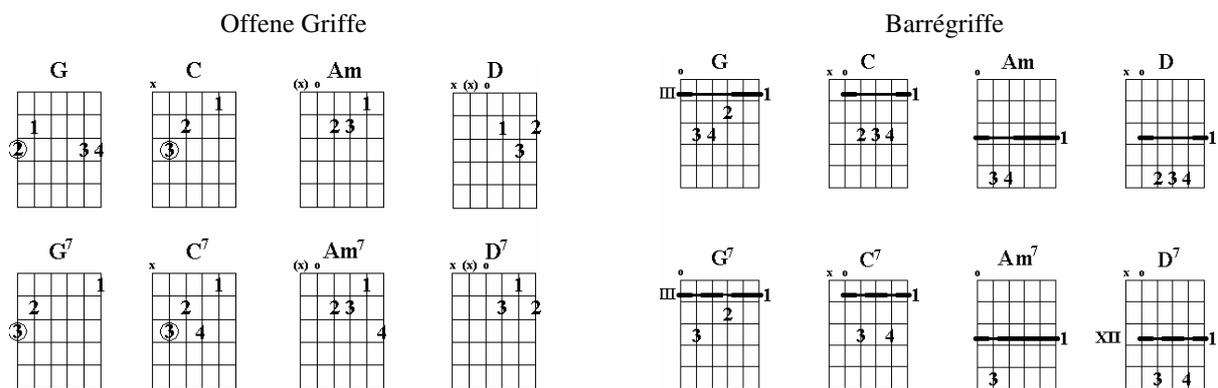
¹¹³ Vgl. SCHOENMEHL 1992, S.76ff

¹¹⁴ Vgl. TÖNNES 2001, S.40

kenne, kann zunächst der offene C-Dur-Akkord gespielt werden, da er im Griffaufbau dem G^7 ähnelt: Die Finger werden hierbei nur auf andere Saite versetzt und weniger gespreizt.

Der A-Moll (-Septimen) als offener Akkord ist nur eine Versetzung des E-Dur- bzw. des E^7 -Akkordes um eine Saite optisch nach unten.

Die Barrégriffe werden nach dem schon erläuterten 'Prinzip der Verschiebbarkeit' zur Tonart G-Dur transponiert. Als neuer Griff kommt das Moll- bzw. Moll-Septimen-Bild in der E-Form hinzu. Hierbei wird vom Dur-(Septimen-)Griff in der E-Form der Mittelfinger angehoben. Der Zeigefinger muss dadurch eine weitere Saite in seiner Barréfunktion mit herunterdrücken.



Die von mir vorgeschlagenen Griffe in der Übersicht

2.3.5. Walking Bass

Beim Blues mit Kadenzschluss möchte ich die Möglichkeit einen Walking Bass-Arpeggio von der Oktave des Grundtons aus abwärts zu spielen einführen. Damit wird auch bei eintaktigen Harmonien die Septime in die Linien einbezogen und dennoch keine großen Tonsprünge bei Akkordwechseln verwendet. Außerdem entstehen Linien, die nicht nur tonal aufwärts, sondern auch abwärts verlaufen.

Harmonisch wird im diesem Schema der Moll-Septimen-Arpeggio eingeführt. Dieser unterscheidet sich vom Dur-Septimen-Arpeggio in nur einem Ton. Die große Terz wird hierbei zur kleinen Terz. Dadurch wird der erste Finger der Greifhand um einen Bund tiefer versetzt, wobei eine Überstreckung zum vierten Finger entsteht. Alle anderen Finger bleiben im selben Abstandsverhältnis zum Grundton bestehen.



Darstellung des Walking Bass-Arpeggios in der E_2m^7 -Form, in Fingersatz- und Intervallansicht

Eine mögliche Walking Bass-Linie über das Bluesschema mit Kadenzschluss könnte so aussehen:

The musical score consists of three systems, each with a treble clef staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system contains measures 1-4 with chords G⁷, C⁷, G⁷, and a double bar line. The second system contains measures 5-8 with chords C⁷, a double bar line, G⁷, and a double bar line. The third system contains measures 9-12 with chords A^{m7}, D⁷, G⁷, and D⁷. The bass staff shows fingerings for the left hand, and the treble staff shows the corresponding melody line.

Walking Bass-Linie über Blues mit Kadenzschluss in G-Dur

Da dieses nur eine Variationsmöglichkeit ist, sollten auch eigene Linie entwickelt werden. Dabei sind die schon erwähnten Regeln (Grundton auf der Zählzeit 1, keine großen Intervallsprünge usw.) zu beachten. Hierbei wird deutlich, dass auch die Walking Bass-Begleitung improvisiert wird, dabei jedoch strenger an Harmonien und Rhythmik gebunden ist als die Improvisation eines Solisten, da sie begleitende Funktion hat.¹¹⁵

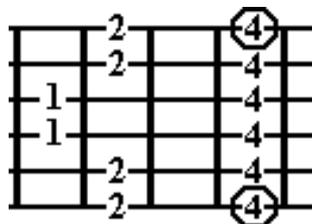
¹¹⁵ Vgl. LONARDONI 1994c, S.180

2.4. Sonnymoon For Two

Sonnymoon For Two Sonny Rollins (7. Sept. 1930)

2.4.1. Melodie

Zum Spielen der Melodie des Stückes möchte ich einen neuen Fingersatz der pentatonischen Moll-Tonleiter verwenden.



Der pentatonische E₄-Moll-Modus

Diesen möchte ich als E₄-Modus bezeichnen, weil der Grundton mit dem vierten Finger der Greifhand gegriffen wird. Für das Stück habe ich Tonart „E-Dur“ gewählt, wodurch die Tonleiter in der 9. Lage gespielt wird.

Außerdem möchte ich eine weitere wichtige Phrasierungstechnik für die Gitarre erläutern, die jeweils im dritten Takt der viertaktigen Bluesphrase vorkommt. Dabei handelt es sich um die Slide-Technik.

Technische Erläuterung der Slide-Technik

Der Begriff „slide“ kommt aus dem Englischen und bedeutet: „gleiten (lassen), rutschen, schlittern; schieben“¹¹⁶

Diese Technik wird in der klassischen Musik als „glissando“ (von ital. gleiten)¹¹⁷ bezeichnet, Das klassische Glissando (Abk.: gliss.) unterscheidet sich vom Portamento dadurch, dass „das echte Glissando stets ein fester Bestandteil des vorgetragenen Werks“¹¹⁸ ist, während das Portamento „[...] dem Bereich des (ausdrucksvollen) Vortrags angehört und das vor allem im Jazz [...]“¹¹⁹.

Da wir uns im Bereich der Jazzmusik befinden, möchte ich mich an die international für Gitarre übliche Bezeichnung „Slide“ oder „Slide-Technik“ halten, da sie beide klassischen Bezeichnungen beinhalten kann, da sie sowohl ausnotiert (Glissando, wie in diesem Thema des Stücks) als auch zum musikalischen Ausdruck (Portamento), z. B. in einer Improvisation, gehören kann.

Die Slide-Technik gehört wie die Bindungen „Hammer On“ und „Pull Off“ in den Bereich des Legatos. Der Unterschied besteht darin, dass diese (im Gegensatz zur technischen Bindung, bei der mindestens zwei Finger nötig sind) „durch ein und denselben Finger hervorgebracht wird.“¹²⁰.

Beim Stück „Sonny Moon For Two“ wird der Slide als kurzer Vorschlag von unten vor der eigentlichen Hauptnote ausgeführt.

Hierbei gleitet der Zeigefinger der Greifhand von der Note „gis“ im neunten Bund zum „a“ im sechsten Bund auf der b-Saite. Dabei wird ein direkter Lagenwechsel von der neunten in die zehnte Lage mit dem ersten Finger der Greifhand ausgeführt.¹²¹

Pujol bezeichnet diese Art des Vorschlag als „einfacher Vorschlag“, welche „[...] man im Allgemeinen im Abstand eines Ganz- oder Halbtons oberhalb oder unterhalb der Hauptnote [findet]. [...] Die Bewegung muss bei allen Vorschlägen so kurz sein, als hätte man die Absicht, die beiden gebundenen Noten zur gleichen Zeit anzuschlagen.“¹²² Dieser kurze Vorschlag wird in der klassischen Bezeichnung „Acciaccatur“ genannt, welches sich vom

¹¹⁶ Vgl. LANGENSCHIEDTS UNIVERSAL-WÖRTERBUCH 1983, S.260

¹¹⁷ GURLIT1967, S.341

¹¹⁸ GURLIT1967, S.341.

¹¹⁹ GURLIT1967, S.341

¹²⁰ PUJOL 1978, S.75

¹²¹ Vgl. BROJER, S.47

¹²² PUJOL 1983, S.57

italienischen Wort „acciaccare“ = „zerdrücken“ ableitet.¹²³ Diese selbst sollte „[...]man mit Geschmeidigkeit, um Verkrampfungen in der Hand oder im Arm zu vermeiden[...]“¹²⁴ spielen.

2.4.2. Improvisation

Natürlich könnte man zur Improvisation über die Changes des Stückes „Sonny Moon For Two“ verschiedene Improvisationsübungen entwickeln, die auf die schon beschriebenen Übungen aufbauen und die neu erlernte Slide-Spieltechnik mit einbeziehen. Diese eignet sich durch das Hineingleiten in Zieltöne meiner Ansicht nach besonders dazu, dem Klang der Gitarre eine gesangliche Artikulation zu geben.

„Da das Instrument, das wir gewählt haben, nur eingelernt ist, ist es am wenigsten geeignet, die musikalischen Gedanken unseres Verstandes wiederzugeben.“¹²⁵ Deswegen möchte ich den Prozess vom musikalischen Gedanken bis zum Spielen auf dem Instrument mit der Form des Gesangs überbrücken. Dabei sollten nicht nur die musikalischen Ideen gesungen werden, von denen man weiß, dass sie aufgrund der schon vorhandenen technischen Möglichkeiten auf dem Instrument gespielt werden können.¹²⁶

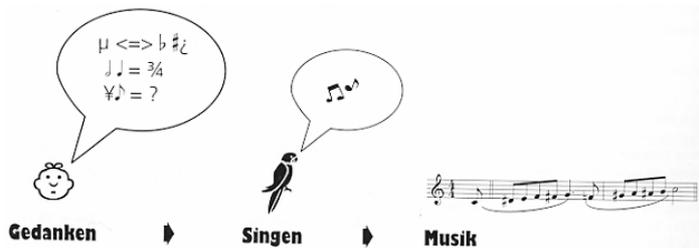


Abbildung aus AEBERSOLD, S.28

„Um eine jazztypische Phrasierung erfahrbar zu machen, eignet sich besonders die Verbindung von Phrasierung und Klang in Form gesungener oder gesprochener Silben.“¹²⁷ Die Silben müssen keine Bedeutung besitzen. S. Busch empfiehlt hier die Silben „du“ für lange Noten (je länger die Note desto länger kann das „U“ gezogen werden) und die Silbe „dot“ für kurze Noten, da das „T“ ein kurz klingender Konsonant ist und somit den Klang der Stimme abstoppt.¹²⁸

Selbstverständlich lassen sich auch andere Silben (auch innerhalb einer gesungenen Phrase/ Melodie) verwenden.

¹²³ GURLIT 1967, S.6

¹²⁴ PUJOL 1983, S.60

¹²⁵ AEBERSOLD 1996, S.28

¹²⁶ Vgl. AEBERSOLD 1996, S.28

¹²⁷ BUSCH 1996, S.34

¹²⁸ Vgl. BUSCH 1996, S.34ff; Diese bewährten Silben werden laut Busch am Berklee College Of Music in Boston, U.S.A. benutzt. (Vgl. BUSCH 1996, S.34)

Anfänglich könnten zunächst nur rhythmische Motive gesungen werden, welche dann auf dem Instrument „melodisiert“ werden.

Anschließend sollten verschiedene ein- oder zweitaktige Phrasen gesungen werden, die dann auf das Instrument übertragen werden. Durch die Atmung entstehen natürliche Pausen, die verhindern, dass unendliche Achtelphrasen improvisiert werden. Dieses Gefühl „gesangliche“ Pausen zu setzen, wird von einigen Improvisatoren ignoriert. Die Spannung wandelt sich, wie schon an anderer Stelle beschrieben, in Langeweile um.

Spätestens beim Singen von kurzen „Bluesphrasen“ werden meiner Erfahrung nach Töne auftauchen, die in eine andere Note hineingleiten. An dieser Stelle kann die in der Melodie verwendete Slide-Technik dazu genutzt werden, dieses Gleiten zu imitieren.

Die gesprochenen Rhythmen oder gesungenen Melodien sollten mit einem Kassettenrekorder, Mini-Disc oder Laptop/Computer -wenn möglich mit den Begleitharmonien- aufgenommen und anschließend transkribiert werden.

2.4.3. Harmonisches Schema

Eine besonders häufig anzutreffende harmonische Ergänzung des Blues findet sich bei dem Schema für das Stück im sechsten Takt der ursprünglichen Subdominantfunktion. Diese wird durch einen verminderten Septimen-Akkord ersetzt¹²⁹, um eine Wiederholung der vierten Stufe zu vermeiden.¹³⁰ Dieser unterscheidet sich harmonisch nur darin, dass der Grundton des eigentlichen Septimen-Akkordes um einen Halbton erhöht wird. Die beiden Akkorde sind also halbtonverwandt.

Der verminderte Septimen-Akkord wird hierbei in seiner stufenharmonischen Funktion ‘IV#’ als chromatischer Durchgangsakkord zur folgenden ersten Stufe bezeichnet. Häufig wird sie an dieser Stelle nicht in der Grundstellung, sondern mit der Quinte im Bass gespielt, um eine chromatisch ansteigende Basslinie zu erreichen.¹³¹

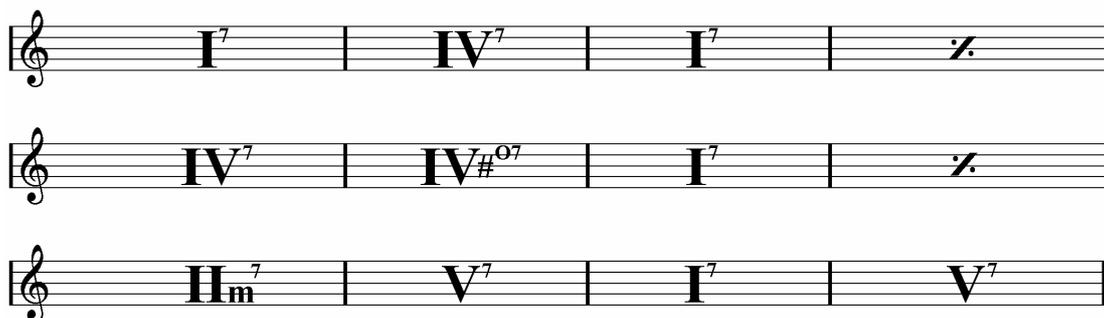
Dieses Schema wird „[...] gerne vor allem in langsamen bis mittleren Tempi gespielt [...]“.¹³² Ich möchte es als „**vermindertes Schema mit Kadenzschluss**“ bezeichnen.

¹²⁹ Vgl. HAUNSCHILD 1996, S.16

¹³⁰ Vgl. SCHOENMEHL 1992, S.173

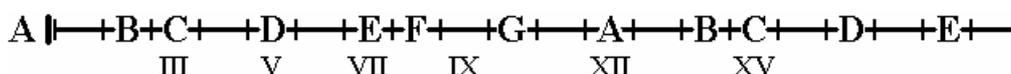
¹³¹ Vgl. HAUNSCHILD 1996, S.16

¹³² HAUNSCHILD 2004, S.188



Übersicht der harmonischen Struktur des verminderten Schemas mit Kadenzschluss

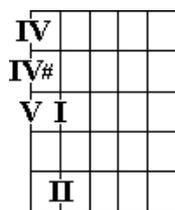
Außerdem möchte ich bei diesem Bluesschema die erste Stufenfunktion von der E- auf die A-Saite versetzen. Der Grundton der Tonika E liegt auf den siebten Bund der A-Saite.



Natürliche Töne auf der A-Saite

Ich werde im Folgenden von der A-Form sprechen. Diese Versetzung hat folgende Gründe: Da ich für dieses Stück die Tonart E-Dur gewählt habe, würden die Grundtöne der Funktionsstufen auf die Bünde zwölf bis vierzehn fallen. Dieses wäre gerade für die Walking Bass-Begleitung tonal sehr hoch, so dass diese, selbst wenn sie von einem Bassinstrument gespielt werden würde, mit den Melodietönen kollidiert. Außerdem sind Barrégriffe ab dem zwölften Bund aufgrund der engen Bundabstände schwer zu greifen.

Natürlich lassen sich diese mit Übung auch an dieser Stelle des Griffbretts spielen. Ein entscheidendes Kriterium die A-Form spielen zu können ist, die klangliche Vielfalt der Harmonien und deren Zusammenhänge über das gesamte Griffbrett zu erschließen.



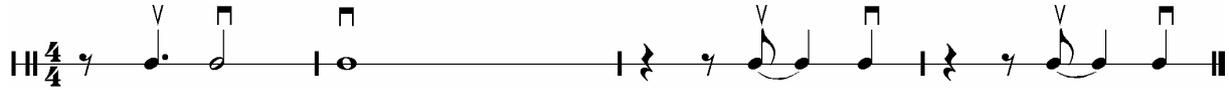
Von der A-Form aus gesehene Übersicht der bereits erfassten Stufengrundtöne und der für dieses Schema hinzugenommenen Stufe 'IV#' auf den Saiten E und A.

Als Übung könnten die ersten drei schon erlernten Bluesschemen mit der Tonika in der A-Form sowohl mit der Akkord- als auch der Walking Bass-Begleitung gespielt werden.

2.4.4. Akkordbegleitung

Wie schon im vorherigen Stück möchte ich die Rhythmik des eintaktigen Charleston Beats verwenden, um die Akzente in der Melodie zu verdeutlichen. Hierbei wird der Grundrhythmus des Charleston Beats auf andere Zählzeiten verwendet. Der erste Akzent fällt im ersten Takt auf die „Iund“. Damit verschiebt sich der zweite Akzent automatisch auf die

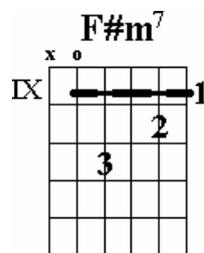
dritte Zählzeit. In den letzten beiden Takten der rhythmisch viertaktigen unten aufgeführten Phrase fällt die erste Note des Charleston Beats auf die „2und“ und damit die zweite Note auf die Zählzeit „4“. Eine eingeschobene ganze Note lässt der Melodie im zweiten Takt musikalischen Raum, da sie an dieser Stelle durch die Viertelnoten sehr gleichförmig verläuft.



Viertaktige Phrase mit Versetzung des Charleston Beats

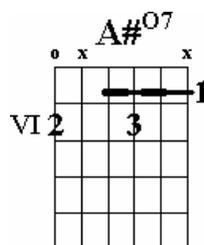
Natürlich lässt sich der Charlestonbeat auch auf alle anderen Zählzeiten eines Taktes beginnen. Wichtig ist hierbei jedoch, dass zwischen eher begleitendem oder akzentsetzendem Einsatz unterschieden wird. Während er im vorherigen Stück eher begleitend wirkte, wird er hier zum Setzen von Akzenten für die Melodie verwendet. Diese Akzente werden auch als „Kicks“ bezeichnet.¹³³

Da die erste Stufenfunktion des harmonischen Schemas mit der A-Form beginnt, werden zwei neue Barrégriffe eingeführt: der Moll-Septimen-Barrégriff in der A-Form auf der zweiten Stufenfunktion und der verminderte Septimen-Barrégriff in der E-Form. Ersterer unterscheidet sich zum Dur-Septimen-Akkord in der E-Form nur darin, dass die Finger der Greifhand optisch um eine Saite nach unten versetzt werden. Dieses dürfte keine technische Schwierigkeit darstellen.



Mollseptimengriff in der A-Form

Durch die Verwendung der neuen Funktionstufe IV#, auf die der ganz verminderte Septimen-Akkord steht, wird ein neues Griffbild in der E-Form eingeführt:



Ganz vermindertes Septimen-Griff mit dem Grundton auf der E-Saite

Die Schwierigkeit bei diesem Griff liegt darin die A- und die hohe e'-Saite abzdämpfen, damit diese nicht erklingen. Bei der A-Saite geschieht dieses dadurch, dass der Finger auf der

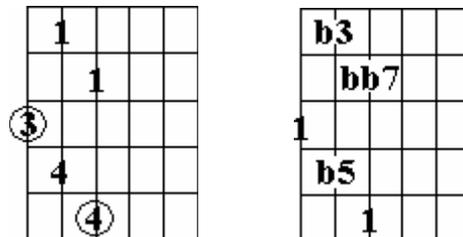
¹³³ HAUNSCHILD 1996, S.28

darüber liegenden E-Saite diese mit berührt und somit ein Mitschwingen verhindert. Die hohe e'-Saite wird mit dem ersten Finger der Greifhand so berührt, dass dieser die Saite an dieser Stelle nicht ganz herunterdrückt, seine Barréfunktion aber nicht aufgibt.

2.4.5. Walking Bass

Wie schon im Kapitel 2.4.3. gezeigt wurde, möchte ich das Stück „Sonny Moon for Two“ mit der A-Form der Tonikafunktion beginnen. Dadurch ändern sich die einzelnen Walking Bass-Arpeggien nicht in ihrer Struktur, sondern nur in ihrer Lage zueinander. (siehe oben).

Als zusätzlicher Arpeggio kommt der ganz verminderte Arpeggio auf der Stufe 'IV#' in der E₃-Form dazu, weil der Grundton mit dem dritten Finger der Greifhand auf der E-Saite gespielt wird.



Darstellung des Walking-Bass-Arpeggios in der E₃⁰⁷-Form, in Fingersatz- und Intervallansicht

Innerhalb dieses Arpeggios möchte ich einen Lagenwechsel von der A- zur d-Saite verwenden, um ein Überstrecken der Finger 2 und 4 zu vermeiden. Dieser ist auch bei der von mir vorgeschlagenen Walking Bass-Linie der zweiten Zeile des Schemas von Vorteil.

Walking Bass mit chromatischer Linie

Außerdem habe ich den schon beschriebenen Übergang zur Tonikafunktion mit Quinte im Bass verwendet, die beim E⁷-Akkord auf der Zählzeit 1 gespielt wird, um die chromatische Basslinie zu verdeutlichen. Dadurch wird die A₂- Form dieses Arpeggios um die unter dem Grundton liegende Quinte und Septime erweitert. Diese können ebenfalls bei der eigenen Entwicklung von Linien verwendet werden.

2.5. Blues By Five

Blues By Five

Miles Davis (1926-1991)

2.5.1. Melodie

Wie anhand des o. a. Notenbeispiels deutlich wird, weicht die Melodief orm des „Blues By Five“ von den bisherigen Formen der bereits analysierten Stücke ab. Hierbei wurde eine viertaktige Phrase dreimal exakt wiederholt.¹³⁴ In dieser Melodie wird die zweite Phrase melodisch leicht abgewandelt und in der dritten Zeile eine neue Phrase gespielt, so dass die Melodie aus einer A-, A'- und B-Phrase besteht: Die so genannte „A-A-B“-Form¹³⁵. Sie basiert auf den inhaltlichen Aufbau früherer Blues-Texte, welche ihren Ursprung in den afro-amerikanischen Volksgesängen besitzt.¹³⁶ Dabei wurde textlich in der ersten Phrase eine Aussage oder Anrufung gesungen, welcher durch leichte melodische Abwandlung in der Wiederholung Nachdruck verliehen wurde. In der dritten Phrase wurde diese kommentiert oder beantwortet.¹³⁷ Diese Form wird wegen ihres Wechsels von „Rufen und Antworten“

¹³⁴ Bis auf die letzte Note der dritten Phrase im Stück „Slow Trane“

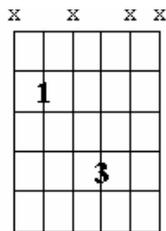
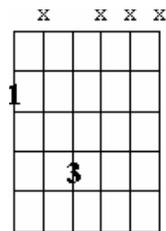
¹³⁵ Vgl. FISCHER 1993, S.40

¹³⁶ Vgl. BURBAT 1998, S.36 und GURLIT 1967, S.114

¹³⁷ Vgl. FISCHER 1993, S.40 und GURLIT 1967, S.114

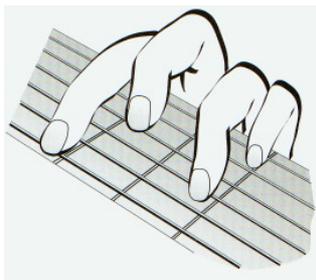
auch „call and response“ genannt.¹³⁸ „Diese Art von Melodik (Frage- Frage- Antwort = drei Zeilen) liegt den meisten Bluesthemen zugrunde.“¹³⁹

Die Melodie des Stückes „Blues By Five“ wird in meiner Bearbeitung teilweise mit der Oktavtechnik gespielt. Diese wurde durch den Gitarristen Wes Montgomery eingeführt und populär.¹⁴⁰ Hierbei wird eine Note durch eine weitere ergänzt, die eine Oktave höher oder tiefer liegt. In diesem Stück wird sie tiefer auf den Saiten E bzw. A gespielt. Die eigentliche Melodienote ist also die höhere Note des Oktavgriffes.



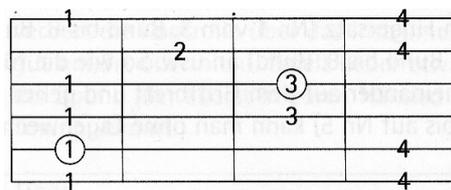
Oktavgriffe auf den Saitenpaaren E-d und A-g und

Die nicht gegriffenen Saiten werden hierbei abgedämpft, indem der Zeigefinger diese leicht berührt, jedoch nicht herunterdrückt.



Oktavgriff aus der Sicht eines rechtshändigen Gitarristen

Der nicht in Oktavtechnik gespielte Teil der Melodie in C-Dur wird im A₁-Modus der pentatonischen Moll-Skala in der dritten Lage gespielt.



Pentatonischer A₁-Modus (Grundton im ersten Finger auf der A-Saite) aus NEUMANN 2001, S.7

Durch die Oktavtechnik wird die horizontale Spielmöglichkeit auf der Gitarre verdeutlicht. Diese verbindet in der Melodie die pentatonischen Skalenpattern A₁-E₄ und E₁. Dadurch findet ein ständiger Lagenwechsel statt, der meiner Erfahrung nach gerade Anfängern Schwierigkeiten bereitet. Deswegen kann diese horizontale Melodiebewegung zunächst ohne Oktave mit dem dritten Finger auf der d- bzw. g-Saite oder mit dem ersten Finger auf der E- bzw. A- Saite gespielt werden.

Die Melodie wird in der letzten Zeile außerdem chromatisch erweitert.

¹³⁸ Vgl. FISCHER 1993, S.40 und GURLIT 1967, S.114

¹³⁹ NEUMANN 2001, S.15

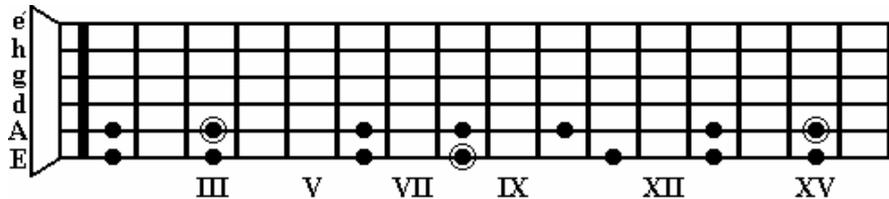
¹⁴⁰ Vgl. HAUNSCHILD 1996, S.47

2.5.2. Improvisation

Die bisher vorgestellten Spiel- und Improvisationstechniken bewegen sich hauptsächlich vertikal (in einer Lage) auf dem Griffbrett. Dabei werden die Töne der pentatonischen Moll-Tonleiter in einer Lage verwendet. Mit der vorgestellten Slide-Technik wird die Lage innerhalb der Skala gewechselt, eine horizontale Spielweise über das ganze Griffbrett wird jedoch vermieden.

Der in der Melodie verwendete Oktav-Griff bietet sich jedoch für eine hauptsächlich horizontale Spielweise an, da dieser leicht auf dem Griffbrett verschoben werden kann und sich dabei nicht verändert. Bei meinen Schülern kann ich beobachten, dass diese Spieltechnik eine Form von „Natürlichkeit“ besitzt, da der Gitarrenhals sich schon wegen seiner Optik (länglich, schlank) dazu anbietet. Ich denke aber auch durch die extrovertierte Darstellung der Gitarre in der Populärmusik (wie z.B. in Musikvideos) wird diese Technik als „ganz normal“ empfunden.

Als Tonmaterial wird wieder die pentatonische Moll-Tonleiter verwendet. Zur horizontalen Spielweise ist es dabei nötig, ihre Töne auf zunächst der E- und/oder A-Saite zu kennen, da sich die vorgestellten Oktavgriffe von diesen Tönen aus verwenden lassen.



Töne der C-Moll-Pentatonik auf der A- und E-Saite

Mit der bereits vorstellten „Single String Playing“-Technik prägen sich die Töne besser ein.

Anschließend werden diese durch den o. a. Oktavgriff in der A- bzw. E-Form mit dem Oktavton ergänzt und zunächst mit Ganzen, Halben und Viertel-Noten gespielt.

Das Spielen einer Tonleiter mit der „Single String Playing“-Technik verdeutlicht deren Intervallstruktur, welche beim Lagenspiel optisch schwerer zu erfassen ist, da die Intervallabstände der Saiten zueinander mit einbezogen werden müssen.

Durch das Erfassen der Töne auf den Saiten E und A werden durch das Oktavieren gleichzeitig die Töne auf den Saiten d bzw. g erkannt.¹⁴¹

Beim Improvisieren kann dann wieder mit der Technik des Melodisierens von Rhythmen begonnen werden.

¹⁴¹ Vgl. HAUNSCHILD 1997c, S.128

Die in der Melodie verwendete AAB-Form sollte genutzt werden um einen Spannungsbogen über einen längeren Abschnitt (die zwölftaktige Form) herzustellen.

Durch die Oktav- und die bereits vorgestellte Slide-Technik ist ein musikalisches Verbinden der verschiedenen Modi der pentatonischen Moll-Tonleiter über das ganze Griffbrett der Gitarre möglich.¹⁴²

2.5.3. Harmonisches Schema

Die letzte Variation des Bluesschema, die ich in dieser Arbeit vorstellen möchte, wird von Neumann als „Jazzblues“ bezeichnet.¹⁴³ Hierbei wird zunächst im achten Takt ein Dominant-Septimen-Akkord eingeführt, der auf der funktionsharmonischen sechsten Stufe steht und mit dem Abstand einer Quinte zur zweiten Stufe im darauf folgenden Takt aufgelöst wird. Die sich daraus ergebene Stufenreihenfolge vom siebten bis zum zehnten Takt lautet dann: I-VI-II-V. Diese wird im Jazz als 16-25-Verbindung bezeichnet und gehört neben der II-V-I-Verbindung zu den am häufigsten gespielten Akkordverbindungen im Jazz.¹⁴⁴ Außerdem bildet sie die Grundlage für die so genannten „Rhythm Changes“, die in sehr vielen Jazz-Standards zu finden sind.¹⁴⁵

„Diese harmonische Änderung ist die tiefgreifendste in der Entwicklung zum modernen Bebop-Blues, denn ab hier unterscheidet er sich deutlich vom klassischen Blues, [...]“.¹⁴⁶ Dieses Schema wird von Schoenmehl auch als „Swing-Blues“ bezeichnet.¹⁴⁷

Um zum Jazzblues laut Neumann zu gelangen, wird die 16-25-Verbindung in den Takten 11 und 12 des Blues als halbtaktige Akkordwechsel eingesetzt.

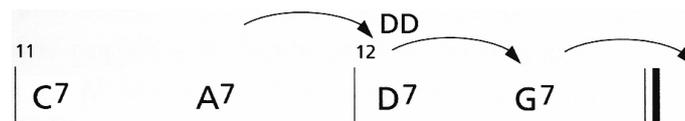


Abbildung nach HAUNSCHILD: *Modern Guitar Styles*, S.21

Außerdem wird die zweite Stufe von einem Moll- in einen Dur-Septimen-Akkord verändert. Dieser erhält somit die Funktion einer „Doppeldominante“. Man erhält damit eine Folge von Dominant-Septimen-Akkorden, die im Quintabstand angeordnet ist.¹⁴⁸ Schoenmehl spricht hier von einer „Dominantkette“.¹⁴⁹

¹⁴² Eine zusammenhängende Abbildung der in dieser Arbeit eingeführten Modi der pentatonischen Molltonleiter befindet sich im Anhang.

¹⁴³ NEUMANN 2001, S.18

¹⁴⁴ Vgl. LEVINE 1996, S.23

¹⁴⁵ Vgl. LEVINE 1996, S.217ff

¹⁴⁶ SCHOENMEHL 1992, S.172

¹⁴⁷ Vgl. SCHOENMEHL 1999, S.99 und SCHOENMEHL 1992, S.172

¹⁴⁸ Vgl. JUNGLUTH 1989, S.8

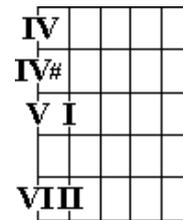
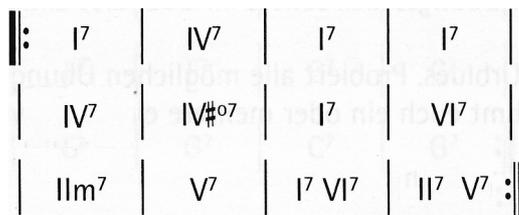
¹⁴⁹ Vgl. SCHOENMEHL 1992, S.172

Dieses Einfügen von vier verschiedenen Harmonien in den letzten beiden Takten des Schemas wird als „Turnaround“ bezeichnet. Dabei weist der erste Akkord immer eine Tonika- oder Tonikaersatzfunktion und der letzte immer eine dominantische Funktion auf.¹⁵⁰

„Kennzeichen des Turnarounds ist es, dass er sich also zunächst von seiner Ausgangstonart entfernt, um innerhalb von nur drei harmonischen Schritten zu ihr zurückzukehren.“¹⁵¹

Dieses entstandene „Jazzblues-Schema“ könnte auch nach Schoenmehl und Haunschild als „Swing-Blues-Schema mit Doppeldominante im Turnaround“ bezeichnet werden.¹⁵²

Einprägsamer ist die schon oben erwähnte Bezeichnung von Neumann.



Stufennotation nach Neumann (Vgl. NEUMANN 2001, S.18)

Lage der Stufen auf dem Griffbrett

2.5.4. Akkorde

Wie im vorherigen Stück kommt auch hier der Charlestonbeat in den ersten beiden Zeilen zur Anwendung, um Akzente zur Unterstützung der Melodie zu setzen. Im dritten Takt der viertaktigen Phrase um eine Achtelnote versetzt.

Da die Melodie die schon oben beschriebene AAB-Folge aufweist, habe ich diese Form auch in der rhythmischen Begleitung verwendet. Diese ändert sich also in der dritten Zeile wie folgt: Die Noten der ersten beiden Takte der dritten Zeile können als eine Kette von punktierten Vierteln interpretiert werden.¹⁵⁴ Hierbei wird von einer Dreierschiebung gesprochen, „[...] weil die punktierten Vierteln der Länge von drei Achteln entsprechen.“¹⁵⁵ Da die Melodienoten der letzten beiden Takte vorgezogene Noten sind, möchte ich diese durch eine vorgezogene Rhythmik der Akkordbegleitung besonders hervorheben, indem diese mitgespielt werden. Hierbei wird nicht nur die erste Zählzeit vorgezogen¹⁵⁶, so dass diese auf die Zählzeit des vorherigen Taktes fällt, sondern auch die dritte. Diese vorgezogenen Taktschwerpunkte sorgen für rhythmische Spannung.¹⁵⁷

¹⁵⁰ Vgl. HAUNSCHILD 1996, S.21

¹⁵¹ HAUNSCHILD 1996, S.21

¹⁵² Vgl. SCHOENMEHL 1999, S.99; SCHOENMEHL 1992, S.172 und HAUNSCHILD 1996, S.21

¹⁵⁴ Vgl. HAUNSCHILD 1996, S.39

¹⁵⁵ HAUNSCHILD: 1996, S.40

¹⁵⁶ Marron spricht hierbei von einer 'vorgezogenen Eins'. (Vgl. MARRON 1990, S.108)

¹⁵⁷ Vgl. MARRON 1990, S.108

Übersicht der rhythmischen Gitarrenbegleitung zum Stück 'Blues By Five'

Übersicht der rhythmischen Gitarrenbegleitung zum Stück 'Blues By Five'

Die Noten der letzten Zeile sollten alle kurz, also Staccato, gespielt werden, um die Akzente zu verdeutlichen.

Bei den offenen Griffen kommt der F^9 als neues Akkordbild hinzu. Diese Erweiterung der Subdominant-Funktion durch das Hinzufügen einer None kommt im Blues besonders häufig auf den drei Grundstufen I, IV und V zur Anwendung. Ich habe sie an dieser Stelle ausgewählt, da ein offener F^7 -Akkord nicht ohne Barréfingeringer oder durch das Abdämpfen mehrerer Saiten gespielt werden kann.

Der von mir verwendete $F\#^{o7}$ besitzt den Grundton nicht auf einer Basssaite, sondern auf der hohen e' -Saite. Des weiteren wird ein offener Dm^7 auf der zweiten harmonischen Funktion eingeführt.

Zusätzliche Griffbilder für 'Blues By Five'

Bei diesen drei Akkorden ist besonders darauf zu achten, dass die Saiten E und A nicht mit angeschlagen werden, da der Grundton des Akkordes sonst schwer herauszuhören ist

Die bereits bekannten Barrégriffe in der E- und A-Form werden nicht erweitert, sondern nur in die Tonart E-Dur durch das Prinzip der Verschiebbarkeit transponiert. Durch die Verwendung eines D^7 als auch eines Dm^7 mit dem Grundton auf der A-Saite, wird die Terz innerhalb des Griffbildes verdeutlicht.

2.5.5. Walking Bass

Eine weitere Möglichkeit, eine Walking Bass-Linie interessanter zu gestalten nennt sich „chromatic approach“, was soviel bedeutet wie 'chromatische Annäherung'.¹⁵⁸ Hierbei

¹⁵⁸ Vgl. SCHOENMEHL 1992, S.131,

werden bestimmte Zieltöne (so genannte „target notes“) chromatisch von oben oder unten angespielt.¹⁵⁹ Das bedeutet, „[...] dass der jeweilige Zielton über den einen Halbtonschritt tiefer oder höher gelegenen Nachbarton erreicht wird.“¹⁶⁰ Auf dem Instrument Gitarre sind dieses die Töne, die einen Bund über oder unter dem Zielton liegen. Ich würde diese chromatisch eingefügten Noten, als eine Art „Vorhalt“ bezeichnen.

Die Zieltöne stellen meistens die Grundtöne oder die Quinten des verwendeten Akkordes dar, welche in der Regel auf den Zählzeiten 1 und 3 liegen. Die Verbindungstöne fallen somit auf 2 und 4¹⁶¹

Exemplarisch möchte ich diese Technik am Turnaround der letzten beiden Takte des verwendeten Blueschemas verdeutlichen.

16-25-Turnaround mit chromatic approach und verändertem Fingersatz

Hierbei wird der harmonische Wechsel durch die kleine Septime (der Ton Bb) des ersten Akkordes C⁷ vorbereitet. Diese ist Verbindungston zum Grundton des folgenden Akkordes A⁷. Die große Terz (c#) dieses Akkordes löst sich dann in den Grundton von D⁷ auf. Bis jetzt wurden also nur akkordeigene Töne zur chromatischen Annäherung verwendet. Das nun folgende 'As' gehört jedoch nicht zum D⁷-Arpeggio und ist somit 'chromatic approach' zum Ton 'G' des G⁷-Akkordes, während die große Terz von diesem wieder zum Grundton der Tonika C⁷ im ersten Takt führt.

Deutlich wird hierbei, dass die Terz eines Akkordes den Grundton des nächsten Akkordes im Quintabstand ansteuert. Man spricht hierbei von einem „Leitton“. Bei Akkordfolgen, in denen die Akkorde im Abstand einer Quint abwärts zueinander gespielt werden, wird von einer „Fortschreitung in fallenden Quinten“ gesprochen.¹⁶²

Alle anderen Akkorde können ebenfalls mit dieser Technik verbunden und/oder mit den bereits vorgestellten Walking Bass-Arpeggien gespielt werden.

¹⁵⁹ Vgl. LONARDONI 1994b, S.176

¹⁶⁰ SCHOENMEHL 1992, S.131

¹⁶¹ Vgl. SCHOENMEHL 1992, S.131

¹⁶² Vgl. JUNGBLUTH 1989, S.37 und HAUNSCHILD 1992, S.12

3. Fazit/ Ausblick

Wie eingangs dieser Arbeit erwähnt, entstand die Entwicklung meiner didaktischen Überlegungen und deren Darstellung daraus, dass keine methodisch aufbauende Gitarrenschele für Anfänger im Bereich „Jazz“ existiert. Dabei bemängelte ich vor allem, dass beim Lernenden eine Überforderung dadurch entsteht, dass er nicht weiß, wie er in diesen Bereich einsteigen kann.

Wahllose, nicht zusammenhängende Beschreibungen von Spieltechniken ohne aufsteigenden Schwierigkeitsgrad und ohne Bezug zur Spielliteratur vermitteln zwar technische Fähigkeiten auf dem Instrument, mit der Anwendbarkeit wird der Lernende jedoch allein gelassen.

Diese Mako war für mich in erster Linie Motiv für das Thema meiner Arbeit.

Deshalb habe ich in meiner Arbeit Stücke vorgestellt, die sowohl eine horizontale als auch eine vertikale Bearbeitung erlauben. Das heißt, dass man alle Stücke so erlernen kann, bis Melodie, Improvisation, Begleitung usw. beherrscht werden oder z.B. erst alle harmonischen Schemas mit Walking Bass- Begleitung lernt, ohne die Melodie oder den Abschnitt „Improvisation“ zu bearbeiten.

Diese Flexibilität ermöglicht Anfängern einen individuellen Einstieg, welcher von zentraler Bedeutung ist, da nur er den Bedürfnissen des Lernenden gerecht wird. So wird ihm der Freiraum gelassen, sich für eine Herangehensweise zu entscheiden.

Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass die Flexibilität meines methodischen Aufbaus auch zu der eingangs dieser Arbeit beschriebenen Unsicherheit führt, die ich an anderen Gitarrenscheulen bemängelt habe. Allerdings ist bei dem von mir dargestellten methodischen Aufbau einer Gitarrenscheule eine lineare Fortführung innerhalb eines Stückes und innerhalb der einzelnen Abschnitte (Melodie, Improvisation usw.) möglich, die in vielen anderen Scheulen vernachlässigt wird.

Eine weiterführende Gitarrenscheule sollte auch Verzweigungen zu nicht Bluesstücken herstellen, um bestimmte Techniken oder theoretisch praktisches Wissen zu vertiefen und gleichzeitig weitere Stücke zu lernen. Dazu könnten z.B. Stücke gehören, die Schwerpunkte vertiefen, wie die II-V-I-Verbindung im Stück „Tune Up“ oder es könnten bei dem Erlernen der „fortschreitenden, diatonischen Akkordharmonik im Quintabstand“ Stücke wie z. B. „Autumn Leaves“ hinzugezogen werden.

Die vorhandene Spielliteratur ist so vielfältig, dass es möglich sein sollte, Stücke so

auszuwählen, dass neben dem Erlernen eines neuen Stückes, auch theoretische und praktische Kenntnisse erweitert werden.

Viele Gitarrenschen behandeln gerade den Bereich „Improvisation“ nur am Rande oder vermitteln reine Auflistungen von Tonleitern, die über bestimmte Akkorde gespielt werden können. Das nach S. Busch aufgestellte Wirkungsgefüge¹⁶³ der Vernetzung von Melodie, Harmonie, Klangfarbe Rhythmus und Form wird aufgrund der Komplexität nicht vermittelt. Einige Ansätze dazu hoffe ich mit dieser Arbeit gegeben zu haben.

Allerdings kommen durch verschiedene musikalische Situationen wie die des Probens oder die eines Auftritts weitere Wirkungen hinzu, welche ich in dieser Arbeit wegen des begrenzten Umfangs nicht behandeln kann, die aber für ein Zusammenspiel mit anderen Musikern wichtig sind.

Eine umfassende und vollständige Gitarrenschen allein für den Bereich „Jazz-Blues“ ist aus meiner Sicht schon durch das individuelle Lernverhalten eines Schülers kaum möglich, da u.a. die Vorlieben des Schülers die Herangehensweise der Bearbeitung und deren Umsetzung bestimmt.

Eine Umsetzung meiner didaktischen Analyse bestünde in einer „Methodik der Gitarrenlehre“, die u.a. die aufgezeigten Elemente (Technik, Rhythmik, Improvisation usw.) und weitere (z.B. Zusammenspiel, Haltung) berücksichtigt und diese vernetzt.

Dass dieses möglich ist, hat Emilio Pujol -wenn auch mit Einschränkungen- schon mit seinem aus vier Bänden bestehenden sehr umfassenden Werk „Theoretisch Praktische Gitarrenschen“ für die klassische Gitarre gezeigt. Ich denke, dass dieses auch für die Jazz-Gitarre möglich ist.

Des weiteren sollten hierbei so genannte „Play Alongs“ mit einbezogen werden, da es sich bei Musik in erster Linie um ein audiofiles Ereignis handelt.

Ich hoffe mit dieser Arbeit eine Lücke zwischen den vorhandenen Gitarrenschen für absolute Anfänger (klassische Scholen wie die von Heinz Teuchert) und denen für fortgeschrittene Gitarristen (z. B. Frank Haunschild: *Modern Guitar Styles*) gefüllt zu haben, so dass auch für die Interessierten des großen Feldes „Jazz“ ein Einstieg in die Praxis möglich ist.

¹⁶³ BUSCH 1996, 23ff

4. Quellennachweise

- AEBERSOLD, JAMEY (1996): *Ein neuer Weg zur Jazz Improvisation*; Band 1, 6. vollständig überarbeitete Auflage; Rottenburg/Neckar: Advance Music
- BROJER, ROBERT (1984): *Der Weg zur Gitarre*; Kassel: Bärenreiter
- BURBAT, WOLF (1998): *Die Harmonik des Jazz*; 5. durchgesehene und korrigierte Auflage; Kassel: Bärenreiter-Verlag
- BUSCH, SIGI (1996): *Improvisation im Jazz – ein dynamisches System*; Rottenburg/Neckar: Advance Music
- DROSDOWSKI, GÜNTHER (Ltg); Wiss. Rat u.d. Mitarb. d. Dudenred. (Hrsg. und Bearb.) (1989): *Duden- Deutsches Universal-Wörterbuch A-Z*; 2.völlig neu überarbeitete Ausgabe; Mannheim: Dudenverlag
- FISCHER, PETER (1992): *Rock Guitar Secrets*; Brühl: AMA Verlag
- FISCHER, PETER (1993): *Blues Guitar Rules*; Brühl: AMA Verlag
- GOODRICK, MICK (1987): *The Advancing Guitarist*; Milwaukee (U.S.A.): Hal Leonard
- GURLITT, WILIBALD (Hrsg.) (1967): *Riemann Musik Lexikon - Sachteil*; Mainz: Schott
- HAUNSCHILD, FRANK (1988): *Die neue Harmonielehre – Band I*; Brühl: AMA Verlag
- HAUNSCHILD, FRANK (1992): *Die neue Harmonielehre – Band II*; Brühl: AMA Verlag
- HAUNSCHILD, FRANK (1996): *Modern Guitar Styles*; Rottenburg/Neckar: Advance Music
- HAUNSCHILD; FRANK (1997a): *The Blues I: Theorie und Praxis*; in: Gitarre und Bass, Ausgabe 01/1997, Augsburg: MM-Musik-Media-Verlag; S.150-151
- HAUNSCHILD; FRANK (1997b): *The Blues II: Theorie und Praxis*; in: Gitarre und Bass, Ausgabe 02/1997, Augsburg: MM-Musik-Media-Verlag; S.150-151
- HAUNSCHILD; FRANK (1997c): *Oktavieren leicht gemacht- Theorie & Praxis*; in: Gitarre und Bass, Ausgabe 07/1997, Augsburg: MM-Musik-Media-Verlag; S.128-129
- HAUNSCHILD; FRANK (2004): *Vom 3-Akkorde-Blues zum Jazz Blues: Praxis*; in: Gitarre und Bass, Ausgabe 10/2004, Augsburg: MM-Musik-Media-Verlag; S.188-189
- JUNGBLUTH, AXEL (1989): *Praxis Jazz Harmonisation- Anleitung zum Harmonisieren*; Mainz: Schott
- LANGENSCHIEDTS UNIVERSAL-WÖRTERBUCH (1983): Auflage 23; Berlin und München: Langenscheidt
- LEVINE, MARK (1996): *Das Jazz Theorie Buch*; Rottenburg/Neckar: Advance Music
- LONARDONI, ANDREAS (1994a): *Bass Styles: Walking Bass Basics I*, in Gitarre und Bass, Ausgabe 10/1994, Augsburg: MM-Musik-Media-Verlag; S.157

- LONARDONI, ANDREAS (1994b): *Bass Styles: Walking Bass Basics II*, in Gitarre und Bass, Ausgabe 11/1994, Augsburg: MM-Musik-Media-Verlag; S.176
- LONARDONI, ANDREAS (1994c): *Bass Styles: Walking Bass Basics III*, in Gitarre und Bass, Ausgabe 12/1994, Augsburg: MM-Musik-Media-Verlag; S.180
- MARRON, EDDY (1990): *Die Rhythmik-Lehre*; Brühl: AMA Verlag
- NEUMANN, WERNER (2001): *Die Jazzmethode für Gitarre – Solo*; Mainz: Schott
- NEUSTÄDTER, PETER (1998): *Die Spieltechnik der Gitarre*, unveröffentlichte Examensarbeit
- PUJOL, EMILIO (1978): *Theoretisch Praktische Gitarrenschule- 2. Band*, München: Ricordi
- PUJOL, EMILIO (1983): *Theoretisch Praktische Gitarrenschule- 3. Band*, München: Ricordi
- v. REININGHAUS, ABI (1994): *In Vivo Guitar*, Bonn-Bad Godesberg: Voggenreiter Verlag
- ROIDINGER, ADELHARD; VIERA, JOE (Hrsg.) (1980): *Der Kontrabass im Jazz*; in: Reihe Jazz, Band 11; 5. Auflage (1996); Wien: Universal Edition
- RÖVER, CHRISTIAN (1996): *Melodische Rhythmen 1- Notenlesen und Blattspiel*, in Gitarre & Bass, Ausgabe 12/1996, Augsburg: MM-Musik-Media-Verlag; S.160-161
- SCHOENMEHL, MIKE (1992): *Modern Jazz Piano- Die musikalischen Grundlagen in Theorie und Praxis*, Mainz: Schott
- SCHOENMEHL, MIKE (1999): *Jazz und Pop Musiklehre*, Mainz: Schott
- TENNANT, SCOTT (1998): *Pumping Nylon*, Neustadt/Wied: Alfred Publishing Verlags GmbH
- TÖNNES, ROLF (2001): *Die Jazzmethode für Gitarre – Rhythmus I*; Mainz: Schott

Online-Quellen (auf CD beigefügt)

- SCHILLING, THOMAS (2005): <http://www.guitar.ch/de/info/frames/akkorde/set.html>; Stand 24. Oktober 2005

5. Anhang

Waagrechte Linien stellen die Bünde des Gitarrenhalses dar.

Senkrechte Linien sind Gitarrensaiten. Das tiefe E befindet sich links, das hohe e' rechts.

Römische Zahlen zeigen die Lage auf dem Hals an:
 I = 1. Bund
 II = 2.
 III = 3.
 IV = 4.
 V = 5.
 VI = 6.
 VII = 7.
 VIII = 8.
 IX = 9.
 X = 10.
 XI = 11.
 XII = 12.

Ein *X* bezeichnet eine Saite, die nicht gespielt werden darf.

Finger:
 1 = Zeigefinger
 2 = Mittelfinger
 3 = Ringfinger
 4 = kleiner Finger

Ein Kreis bezeichnet eine leerschwingende Saite, welche auch Grundton des Akkordes ist.

Eine eingekreiste Zahl bezeichnet einen gegriffenen Grundton.

Ein (*X*) bedeutet, dass die Saite zwar eine Funktion des Akkordes beinhaltet, ein Anschlagen aber vermieden werden sollte.

Aufbau des Akkordes:

| | |
|-------------------------|----------------------------|
| 1 = Grundton | b7 = verminderte Septim |
| 2 = grosse Sekund | b7 = kleine Septim |
| m3 = kleine Terz | j7 = grosse Septim |
| 3 = grosse Terz | b9 = kleine None |
| 4 = reine Quarte | 9 = grosse None |
| b5 = verminderte Quinte | #9 = übermässige None |
| 5 = reine Quinte | 11 = reine Undezime |
| #5 = übermässige Quinte | #11 = übermässige Undezime |
| 6 = reine Sexte | b13 = kleine Terzdezime |
| | 13 = grosse Terzdezime |

Anleitung zum Lesen eines Akkorddiagramms
 (Vgl. SCHILLING (2005))

A₁-Modus

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | | | 4 |
| 1 | 2 | | 4 |
| 1 | | 3 | |
| 1 | | 3 | |
| 1 | | | 4 |
| 1 | | | 4 |

E₁-Modus

| | | | |
|---|--|---|---|
| 1 | | | 4 |
| 1 | | | 4 |
| 1 | | 3 | |
| 1 | | 3 | |
| 1 | | | 4 |
| 1 | | | 4 |

E₄-Modus

| | | | |
|---|---|--|---|
| | 1 | | 3 |
| | 1 | | 3 |
| 1 | | | 4 |
| 1 | | | 4 |
| | 2 | | 4 |
| | 2 | | 4 |

Griffbrett-Übersicht der in dieser Arbeit eingeführten Modi der pentatonischen Molltonleitern in der Tonart C

Ergänzende Akkordgriffe zur Bearbeitung der Stücke

Offene Akkordgriffe

| | | | |
|--|--|--|--|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

Barréakkordgriffe

| | | | |
|--|--|--|--|
| | | | |
| | | | |

Grundtöne auf der E-Saite

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

III V VII IX XII XV

| | | | |
|--|--|--|--|
| | | | |
| | | | |

Grundtöne auf der A-Saite

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

III V VII IX XII XV

Die Barréakkordgriffe sind so dargestellt, dass der offene „Ursprungs-Akkord“ zur Verdeutlichung über dem Schema des dazugehörigen Barréakkordgriffes liegt. Diese können nach dem „Prinzip der Verschiebbarkeit“ transponiert werden.