

# Impressum

Alle rechte vorbehalten

Copyright ©2016 by

Fidelius Verlag

Germany

E-Mail: [info@fidelius-verlag.de](mailto:info@fidelius-verlag.de)

<http://www.fidelius-verlag.de>

Cover: Dino Wurtinger

Umschlagillustration: Dino Wurtinger

Layout: Dino Wurtinger

Notensatz: Dino Wurtinger

Fotos: Anne-Kathrin Wurtinger

Gesamtherstellung: Dino Wurtinger

Printed in Germany

Fidelius Verlag

ISBN: 978-3-945099-06-3

Der Inhalt dieses Buches darf weder vollständig noch ausschnittsweise in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie oder einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

# Vorwort

Wie viele Gitarristen kam ich in Jugendjahren über die Rockmusik zur Gitarre. Ich verbrachte viel Zeit damit meinen großen Idolen nachzueifern, übte Songs, Licks und Riffs, war Mitglied in einer Rockband.

Mein erster Kontakt mit Jazzmusik kam in Form eines Internetvideos vom Jazzgitarristen Birelli Lagrene. Für mich eröffnete sich eine komplett neue Welt, eine Welt voller Harmonien und Klängen, welche ich vorher nie in dieser Form gehört hatte.

Von diesem Zeitpunkt an ließ mich das Thema Jazz und Jazzgitarre nicht mehr los und ich war fest entschlossen, Jazzgitarre studieren zu wollen, um mehr in diese wunderbare Welt eintauchen zu können.

Was ich allerdings feststellen musste war, dass es gar nicht so einfach ist, Zugang zu dieser Welt des Jazz zu finden. Ich stand vor einer unglaublichen Vielfalt von Aufnahmen, Künstlern, Noten, Techniken und Akkorden, welche ich noch nie in meinem Leben gehört hatte.

Schritt für Schritt erschloss ich mir diese Welt, lernte Künstler und ihre Aufnahmen kennen, lernte neue Tonleitern und Arpeggio, befasste mich mit Formen und Stücken der Jazzmusik und suchte mir Jazzlehrer, welche mir halfen, diese Welt des Jazz immer mehr zu verstehen.

Nachdem ich dachte, dass ich nun einiges über Jazz und die Jazzgitarre weiß, bewarb ich mich an der Musikhochschule Osnabrück. Ich bekam einen Studienplatz und stellte nach kurzer Zeit fest, dass ich noch gar nichts über Jazz wusste. Die Welt des Jazz war noch größer als ich es für möglich



# Inhaltsverzeichnis

<i>Kapitel 1</i> Basic Check .....	10
Die Dur Tonleiter .....	10
3 – Note per String Scales .....	21
Dreiklänge .....	23
Intervalle auf der Gitarre .....	29
Ternäre und Binäre Rhythmik .....	33
<i>Kapitel 2</i> Techniken .....	36
Haltungen des Plektrums .....	36
Standard Haltung .....	36
Benson Haltung .....	37
Handhaltung .....	39
Techniken des Plektrumspieles .....	41
Edge Picking .....	41
Freier Anschlag – Crosspicking .....	41
Downward-Pickslanting .....	42
Upward-Pickslanting .....	43
Scalpel/Circle-Picking .....	43
Sarod-Picking .....	44
Kunst des Saitenwechsels .....	45
Alternate-Picking .....	45
Economy Picking .....	46
Gypsy Picking .....	47
Double Gypsy Picking .....	48
Fingertechniken .....	49
Aufbau von Geschwindigkeit .....	52
Phrasierung .....	53
Akzentuierung und Betonung .....	55



Akzentuierung von Triolen .....	57
Legato spielen .....	60
<i>Kapitel 3</i> Comping .....	62
Lagen für das Comping .....	63
Begleitung mit Bass-Funktion.....	64
Stimmführung der Oberstimme .....	66
Begleitung ohne Bass-Funktion.....	68
Die frühe Big Band Gitarre .....	70
Der Anschlag .....	71
Shell-Chord Voicings .....	74
Voicings mit Grundton im Bass .....	77
Hinzufügen von Optionstönen .....	80
Dominanten alterieren.....	86
Akkordumkehrungen .....	87
Drop2 Voicings.....	88
Drop3 Voicings.....	97
Drop 2&4 Voicings .....	102
Quartvoicings.....	107
Verminderte Akkorde .....	110
Half-Step Voicings .....	113
Walking Bass .....	117
Walking Chords.....	120
Diatonische Walking Chords .....	124
<i>Kapitel 4</i> Improvisation .....	127
Der Blues.....	127
Pentatonik.....	129
Die Bluenote.....	133
Moll6 Pentatonik.....	135



Pentatonik Substitution .....	137
Mixolydische Skala.....	138
Spielen mit Arpeggien.....	141
2-Note per String Arpeggien .....	158
2-5-1 Verbindung.....	161
Guidetonelines.....	166
Die Big Scale Übung .....	167
Chromatische Umspielung.....	170
Dominantskalen .....	174
Mixob1 3 Skala .....	177
Die alterierte Tonleiter .....	180
Die Mixo#1 1 Tonleiter .....	183
Die Harmonisch Moll 5 Tonleiter .....	184
Die dorischb9/Lokrisch9 Tonleiter .....	188
Die Harmonisch Dur 7 Tonleiter.....	191
Die Harmonisch alterierte Tonleiter .....	194
HT-GT Tonleiter .....	195
Ganztonskala .....	198
Das Griffbrett meistern.....	201
Melodic Approach.....	206
Motiv-Improvisation.....	206
Motiv Veränderung .....	209
Rhythmic Displacement .....	210
Outside the Box.....	212
Outside Konzepte .....	213
Motiv Mutation.....	213
Outside Playing - Skalenmaterial.....	214
Benutzen von Dominantskalen.....	215



Outside durch Akkord Substitute .....	216
Outside durch chromatische Umspielung.....	217
<i>Kapitel 6</i> Modale Stücke .....	218
Slash Chords und Modalität.....	222
<i>Kapitel 7</i> Akkordsubstitute .....	225
Substitute für Cmaj7.....	228
Substitute für Bm7b5 .....	228
Substitute mit 7sus4 Voicings.....	230
Substitute mit m7#5 Voicings.....	235
Substitute mit maj7b5 Voicings.....	239
Substitute mit maj7#5 Voicing.....	241
Universal Voicings.....	243
Constant Structure .....	244
<i>Kapitel 8</i> Upper Structure .....	246
Coltrane Changes.....	247
Upper Structure mit Dreiklängen.....	248
Upper Structure mit Substituten .....	253
<i>Kapitel 9</i> Polyrhythmik.....	254
<i>Kapitel 10</i> Chord Melody.....	258
Solo Arrangement.....	261
Chord Solo .....	263
<i>Kapitel 11</i> Form Analyse.....	267
Schlusswort.....	275



# Kunst des Saitenwechsels

## Alternate-Picking

Alternate-Picking beschreibt den konsequenten Wechsel zwischen Abschlügen und Aufschlägen in Bezug auf den Rhythmus. Sprich ähnlich wie bei einem Wanderanschlag wird die kleinste rhythmische Einheit, die sogenannte „Microtime“, im Wechselschlag gespielt. Die größere Einheit erhält dabei immer Abschlüge. Die Microtime kann natürlich je nach Phrase stetig neu gesetzt werden. Alternate-Picking kann im freien Anschlag (Crosspicking) oder auch mit angelegten Restrokes erfolgen, wobei hier öfters zwischen Downward- und Upward-Pickslanting gewechselt werden muss.

### Alternate-Picking

V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V

T  
A  
B

5 7 8 5 7 8 5 7 4 5 7 5 6 8 5 7 8

V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V

8 5 7 5 7 5 8 5 7 7 5 7 5 5 7 5

T  
A  
B

### Alternate-Picking + Pickslanting

*dwsw dwsw uwsw uwsw uwsw dwsw dwsw dwsw dwsw dwsw uwsw uwsw uwsw dwsw dwsw dwsw dwsw*

V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V

T  
A  
B

5 7 8 5 7 8 5 7 4 5 7 5 6 8 5 7 8

V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V Λ V

8 5 7 5 7 5 8 5 7 7 5 7 5 5 7 5

T  
A  
B

Auch wenn man bei einem Pickslanting eigentlich einen angelegten Wechselschlag generiert, so ist es beim sehr schnellen Picking (Tremolo Picking) durchaus üblich das Plektrum nicht auf der nächsten Saite abzulegen. Das konsequente Durchziehen eines Restrokes kostet viel Zeit. Beim Restroke-



Picking werden größere Strecken zurückgelegt. Möchte man jedoch sehr schnell picken, benötigt man einen minimalen und kurzen Weg mit reflexartigen Bewegungsabläufen. Hierzu ist es wichtig das Plektrum so nah wie möglich an der Saite zu halten, um die Bewegungsabläufe und die Wegstrecken so klein wie nur möglich zu halten.

## *Economy Picking*

Microtime-Regeln spielen beim Economy Picking eine untergeordnete Rolle. Der Spieler muss selber eine starke rhythmische Vorstellung haben und sehr unabhängig von seiner Schlaghand agieren können. Hierbei sucht sich die rechte Hand immer den kürzesten Weg.

Gespielt wird meistens im angelegten Anschlag, aber auch freie Anschläge sind möglich.

Die Regel ist einfach. Immer, wenn man zu einer dünneren Saite wechselt, beginnt man mit einem Abschlag. Immer, wenn man zu einer dickeren Saite wechselt, beginnt man mit einem Aufschlag. Bei Pausen bzw. rhythmischen Unterbrechungen kann die Regel natürlich aufgehoben werden und auch auf die Microtime bezogen, mit einer dünneren Saite als Aufschlag begonnen werden. Es geht darum, die Phrase möglichst legato zu spielen und nicht durch lange Wege zu unterbrechen. Sweeping ist hier ein wichtiges Stichwort. Arpeggien können mit Economy Picking hervorragend gemeistert werden. Phrasen wirken flüssig und mühelos.

*dws dws dws dws dws dws dws dws dws dws dws dws dws dws dws dws dws dws*  
 V ^ V V ^ V V ^ V ^ V V ^ V V ^ V

T	5 — 7 — 8	5 — 7 — 8	5 — 7 — 8
A	5 — 7 — 8	5 — 7 — 8	5 — 7 — 8
B	5 — 7 — 8	5 — 7 — 8	5 — 7 — 8





<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇	<i>uws</i> ∧	<i>uws</i> ∇	<i>uws</i> ∧	<i>uws</i> ∇	<i>uws</i> ∧	<i>uws</i> ∇	<i>uws</i> ∧	<i>uws</i> ∇	<i>uws</i> ∧	<i>uws</i> ∇	<i>uws</i> ∧	<i>uws</i> ∇	<i>uws</i> ∧	<i>uws</i> ∇	<i>uws</i> ∧
8	7	5	8	6	5	7	5	4	7	5	8	7	5	8	7	5	5
T																	
A																	
B																	

## Gypsy Picking

Die Regeln des Gypsy Pickings entstanden durch die Not möglichst laut spielen zu müssen. Beim Gypsy Picking wird die meiste Zeit ausschließlich Restroke Picking verwendet. Weiterhin wird das Plektrum fast immer im Downwardpicking gespielt. Hierbei ergibt sich die Regel, dass man bei jedem Saitenwechsel mit einem Abschlag anfängt. Die Regel ist also simpel. Bei jedem Saitenwechsel wird mit einem Abschlag begonnen, rhythmische Unterbrechungen können, wie in den vorherigen Beispielen, eine Ausnahme darstellen. Sweeping zu dünneren Saiten ist somit besonders komfortabel.

Dem Spieler dieser Technik wird auffallen, dass Saitenwechsel zu dickeren Saiten, nach einem Aufschlag leichter zu bewältigen sind als Saitenwechsel nach einem Abschlag. Da hier 2 Abschlüge hintereinander ausgeführt werden müssen, sind viele Spieler sehr angetan von dieser Technik. Sie ermöglichen ein gleichmäßiges und kräftiges Spielgefühl. Phrasen mit gerader Anzahl von Tönen auf jeder Saite sind sehr angenehm und schnell zu spielen. Bei einer ungeraden Anzahl von Tönen empfiehlt es sich bei Abwärtsläufen mit Pull-Offs zu arbeiten, um die Saite nach einem Aufschlag wechseln zu können.

<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇
8	7	5	8	6	5	7	5	4	5	7	5	6	8	5	7	8	5	7
T																		
A																		
B																		

<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇	<i>dws</i> ∧	<i>dws</i> ∇
8	7	5	8	6	5	7	5	4	7	5	8	7	5	8	7	5	8	7
T																		
A																		
B																		



## Double Gypsy Picking

Double Gypsy Picking ist ein von mir persönlich entwickeltes Konzept. Mit Sicherheit gibt es Spieler, die dieses Konzept benutzen, ohne dass es ihnen bewusst ist. Es handelt sich dabei um eine Spieltechnik, welche die Gypsy Picking Regeln umdreht.

Eine umgekehrte Variante des Gypsy Pickings wäre, dass man nach jedem Saitenwechsel mit einem Aufschlag beginnen muss. Weiterhin müsste man mit einem Upwardpickslanting spielen, um auch Sweeps zu dickeren Saiten möglich zu machen. Saitenwechsel zu dünneren Saiten können somit besonders gut nach einem Abschlag ausgeführt werden.

Ziel des Double Gypsy Pickings ist es, diese beiden Konzepte — Gypsy Picking und umgekehrtes Gypsy Picking, miteinander zu kombinieren. Sprich, befinde ich mich im normalen Gypsy Picking, möchte aber zu einer dickeren Saite nach einem Abschlag wechseln, so wechsele ich in das umgekehrte Gypsy Picking Modell. Möchte ich im umgekehrten Gypsy Picking Modell nach einem Aufschlag auf eine dünnere Saite wechseln, so wechsele ich wieder in das normale Gypsy Picking. Was sich beim ersten lesen kompliziert anhört, wird im folgendem Beispiel deutlich.

The diagrams illustrate two musical examples of Double Gypsy Picking. Each example is shown on a three-string fretboard (Top, A, B strings).

**Example 1:**

- Notes on the Top string: 8, 7, 5, 8, 6, 7, 5, 7, 5, 8, 6, 5, 6, 5, 6.
- Pick directions: V, ^, V, ^, V, ^, V, ^, V, ^, ^, ^, V, ^.

**Example 2:**

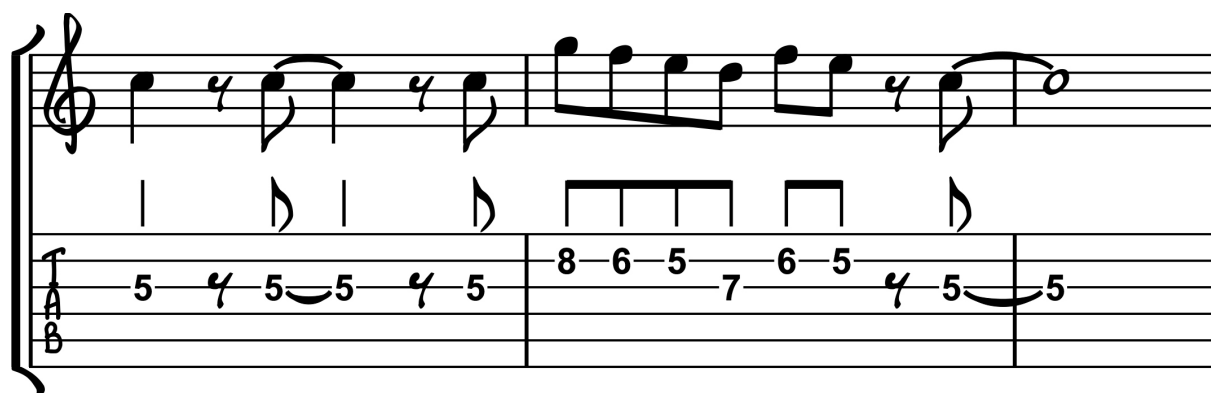
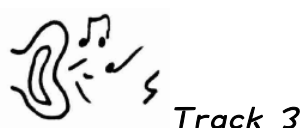
- Notes on the Top string: 8, 7, 5, 8, 6, 5, 7, 5, 4, 7, 5, 8, 7, 5, 8, 7, 5.
- Pick directions: V, ^, V, ^, V, ^, ^, V, ^, ^, V, ^, ^, V, ^.



# Phrasierung

Phrasierung ist ein oft mythisch anmutender Begriff und wenige Gitarristen wissen, was es eigentlich mit dieser Bezeichnung auf sich hat.

Phrasierung beschreibt die Gestaltung einer Phrase. Was ist eigentlich eine Phrase? Unter dem Begriff Phrase verstehen Musiker eine in sich geschlossene, logische Melodielinie, welche einen klaren Anfang und ein ebenso klares Ende besitzt. Wie lange eine Phrase ist, kann ebenso sehr variieren wie die Anzahl der verwendeten Phrasierungsmittel und ist vom Improvisator oder Komponist abhängig. Hier entsteht ein erster Trugschluss. Phrasierung hat in erster Konsequenz nichts mit dem verwenden von Phrasierungsmittel wie „Pull off“, „Hammer On“, „Bending“ und „Vibrato“ zu tun. Eine Melodie kann auch einfach nur durch eine schlüssige Rhythmik und Tonauswahl ihre nötige Phrasierung erhalten. Im folgenden Beispiel bin ich den ersten Schritt gegangen und habe eine kleine Melodie mit klarer Rhythmik aufgeschrieben.



Diese Phrase besitzt bereits eine Phrasierung. Ihre Rhythmik und die Schlüssigkeit ihrer Melodieführung sind Bestandteile einer musikalischen Phrasierung und Phrasenbildung.

Dennoch gibt es in der Musik weitere Phrasierungsmittel, welche spezifisch auf die Gitarre bezogen, auch eigene Bezeichnungen haben. Während ein Pianist

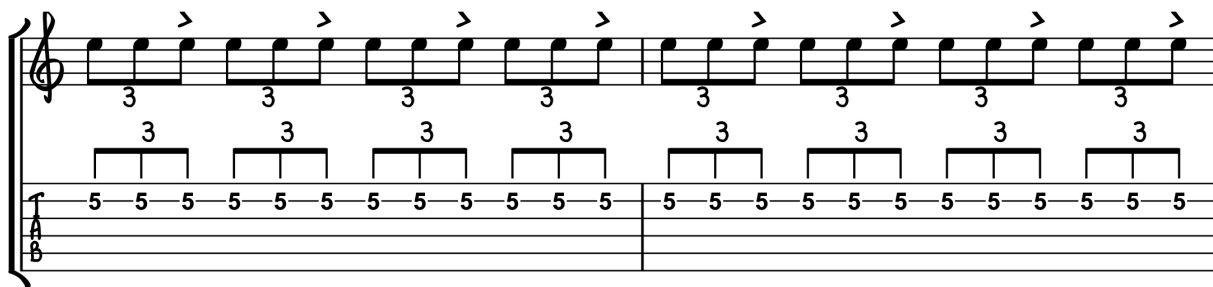


## Akzentuierung von Triolen

Während bei Achtelläufen der Offbeat (die dritte Triolenachtel) betont wird, so können Triolen auf verschiedene Weisen betont werden.

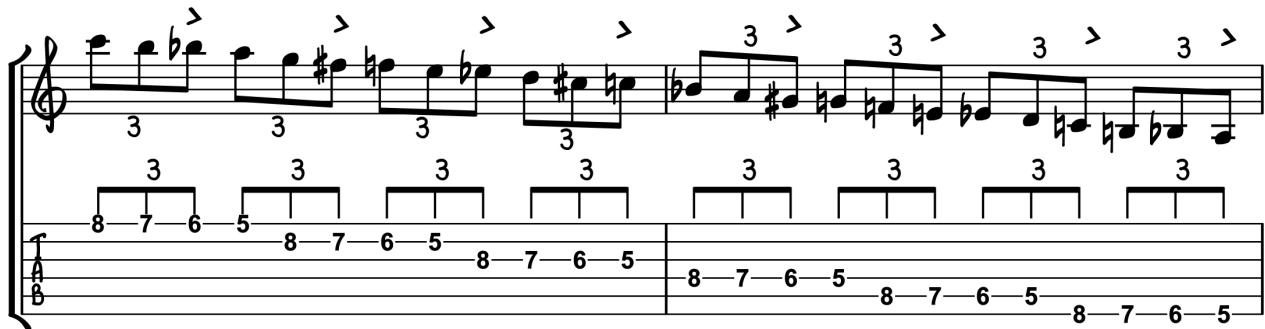
Frisch und modern kann es klingen, wenn die Triolen auf der zweiten oder dritten Triole akzentuiert werden. Beide Varianten können Leben in das Spiel bringen. Oft werden Triolen aber auch komplett gebunden gespielt oder nur auf der ersten Triole angeschlagen. Selbstverständlich lassen sich auch hier rhythmische Verschiebungen aus dem Kapitel „Polyrhythmik“ benutzen.

### Betonung der dritte Triolenachtel



Musical notation for Track 7, showing a sequence of eighth-note triplets with accents on the third note of each triplet. The notation includes a treble clef and a bass clef with fingerings (5-5-5).

### Beispiel



Musical notation for Track 8, showing a sequence of eighth-note triplets with accents on the third note of each triplet. The notation includes a treble clef and a bass clef with fingerings (8-7-6-5).



## Legato spielen

Im Folgenden möchte ich speziell auf die Phrasierung im Jazz bzw. im Swing eingehen.

Gerade im Swing erhält der sogenannte „Offbeat“ - also die leichten Zählzeiten eine besondere Bedeutung. Wenn wir aufmerksam einem Swing Saxophonisten zuhören. So stellen wir fest, dass er oft den Offbeat anbläst und auf den Downbeat den Ton bindet bzw. die Klappen drückt, ohne neu anzublase. Auch Pianisten versuchen diesen Sound zu imitieren. Wir Gitarristen können ebenfalls eine solche Phrasierung mit Hilfe von „Pull off“ und „Hammer on“ Techniken erzielen.

Um diese Idee auf die Gitarre zu übertragen, müssen wir „Offbeats“ anschlagen und den nächsten Ton mit Legatotechniken wie Hammer-On, Pull-Off oder Slide binden.



Track 11

5-7-6 HO PO PO 5-3 PO 4-3-2 5-2 HA

Triolen werden gerne komplett gebunden mit Legatotechniken gespielt.





Track 12

The musical score consists of two staves. The top staff is a treble clef staff with a melody. It starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The next measure contains a triplet of eighth notes: B4, A4, G4. This is followed by a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The final measure contains a triplet of eighth notes: C4, B3, A3, followed by a quarter note G3. The bottom staff is a bass clef staff showing fret numbers and techniques. The first measure has fret numbers 7, 6, 5, 6, 7. The second measure has fret numbers 6, 5, 3. The third measure has fret numbers 4, 5, 2, 3. The fourth measure has fret numbers 2, 3, 4, 6, 5. Techniques 'Ho' and 'Po' are indicated below the fret numbers.

Diese Art Swing Melodien zu phrasieren ist eine von vielen Möglichkeiten. Einige Gitarristen benutzen mehr Legatotechniken und andere weniger. Finde selber für dich heraus, welchen Sound du erreichen möchtest.



## Kapitel 3 **Comping**



Das Comping (Begleiten) im Jazz ist eine ebenso große Kunstform wie das Solieren und Improvisieren. Hier treffen viele verschiedene Geschmacksvorstellungen aufeinander. Je nachdem in welcher Stilrichtung man sich befindet oder mit welchen Musikern man zusammenspielt, kann die Art des Compings sehr stark variieren.

Hier ein paar Punkte, welche man grob festhalten kann.

Wichtige Faktoren, welche den Stil des Compings beeinflussen sind:

- Formation
- Besetzung
- Musikstil
- Persönliche Vorlieben

Werkzeuge, welche für das Comping von Bedeutung sind:

- Voicings
- Rhythmus
- Sound und Anschlag
- Akzentuierung
- Begleitlinien - Kontrapunkt und Basslinien

Formationen können sich von Solo, Duo, Trio, bis zur großen Big-Band erstrecken. Die Besetzung bestimmt die Instrumentierung meiner Combo. Bin ich das einzige Harmonieinstrument? Gibt es einen Bass? Wer spielt Ober und Mittelstimmen? Viele Fragen muss man sich stellen, um ein geeignetes Comping zu entwickeln.

Eines der wichtigsten Werkzeuge, die einem Gitarristen beim Comping zu Verfügung stehen sind seine Gitarrenvoicings. Hier gibt es sehr viele

Möglichkeiten, den Sound einer Band zu verändern oder zu unterstützen. Im weiteren Verlauf dieses Buches lernst du, welche Comping-Varianten zu welcher Situation und welchem Musikstil passen. Im Folgenden stelle ich die Techniken vor.

## Lagen für das Comping

Als Gitarrist sollte man sich klar machen, welcher Bereich des Griffbrettes für welche Situation geeignet ist, um ein gutes Comping durchführen zu können. Nicht jedes Voicing und nicht jede Position ist für alle musikalische Situationen angemessen.

Um den Bandsound zu fördern, spielt die Auswahl der Saitenpaare eine entscheidende Rolle.

Beim Begleiten versuche ich mir zu verdeutlichen, dass mir 6 verschiedene Stimmen zur Verfügung stehen. Die Gitarre besitzt 6 Saiten, welche uns die Möglichkeit bieten, aus verschiedenen Klangregistern bestimmte Stimmen einem Bandgefüge hinzuzufügen. Man kann sich also die Gitarre wie einen Chor aus 6 Stimmen vorstellen. Auf den dicken Saiten befindet sich der Bass und Bariton, die mittleren Saiten bedienen den Tenorumfang und auf der dünnsten Saite befindet sich unser Sopran. Nun liegt es an uns, zu entscheiden welche dieser Stimmen, wann zum Einsatz kommen.

Im Folgenden möchte ich aufzeigen, welche Saitenpaare uns für das Comping zur Verfügung stehen.



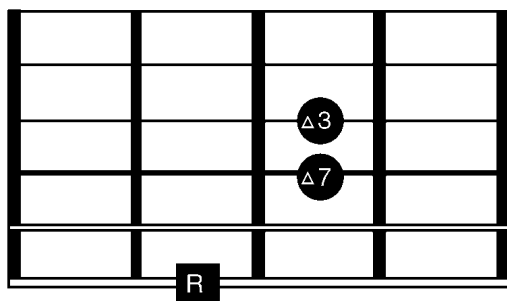


# Spell- chord Voicings

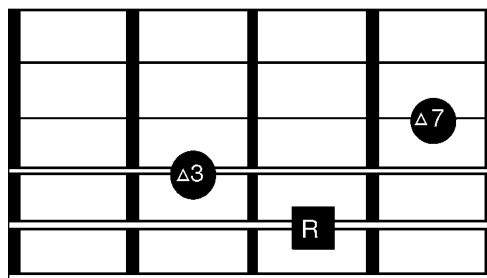
Übe folgende Voicings zu greifen. Es ist egal, in welcher Lage du sie greifst. Da wir keine Leersaiten benutzen, sind diese Voicings überall auf dem Griffbrett anwendbar.



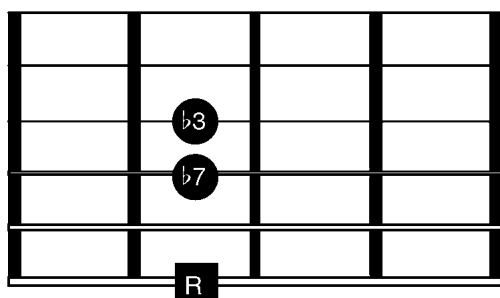
Maj7 – E Typ



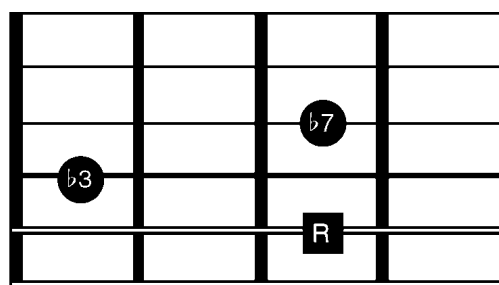
Maj7 – A Typ



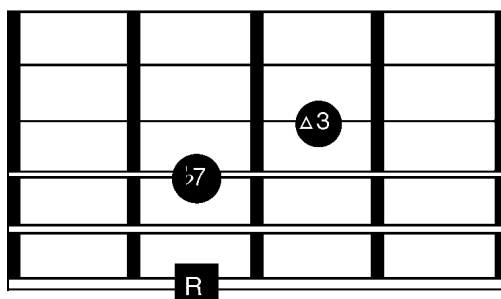
m7 – E Typ



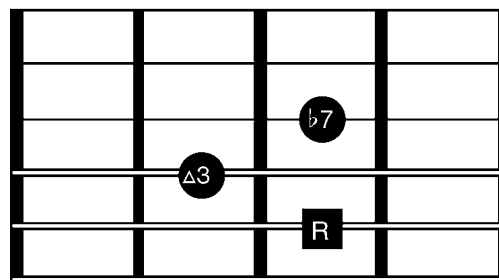
m7 – A Typ



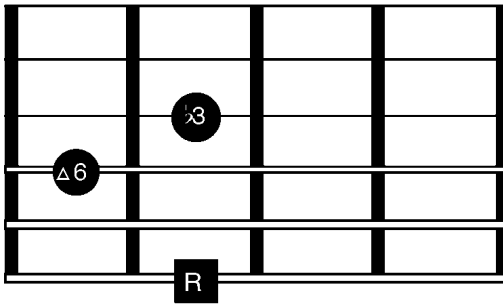
Dominant7 – E Typ



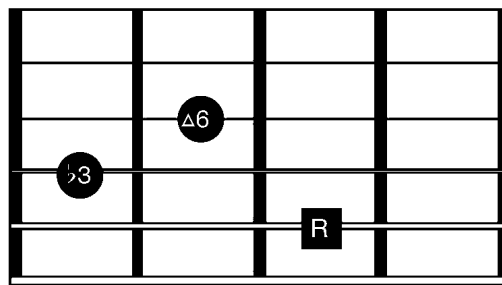
Dominant7 – A Typ



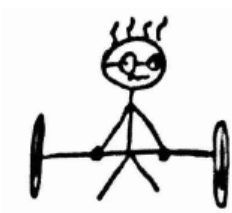
m6 o. vermindert – E Typ



m6 o. vermindert – A Typ



In den Shellvoicings kommen keine Quinten vor. Aus diesem Grund sind die Voicings für m6 und verminderte Akkordtypen gleich. Genauso existiert somit kein Shellvoicing für einen halb verminderten Akkord (Moll7b5 – Mollseptakkord mit verminderter Quinte).



**Übung!**

Wenn du glaubst, die Voicings verinnerlicht zu haben, versuche mit Hilfe von Shell-Chord Voicings mit folgender Akkordfolge das Wechseln zwischen den Akkorden zu üben.





Track 20

BbMaj7 Gm7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7

1a)

Fm7 Bb7 EbMaj7 Em6 Dm7 G7 Cm7 F7

BbMaj7 Gm7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7

9a)

Fm7 Bb7 EbMaj7 Em6 Dm7 G7 F7 BbMaj7

D7 G7

C7 F7

BbMaj7 Gm7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7

25a)

Fm7 Bb7 EbMaj7 Em6 Dm7 G7 F7 BbMaj7

Beginne mit einem langsamen Tempo und übe mit Metronom. Die Akkordfolge, die du hier siehst, ist eine der im Jazz meist verwendeten Formen und nennt sich „Rhythm Changes“. Diese Form geht auf das Stück „I got Rhythm“ von



## Drop2 Voicings

In vielen Situationen sollte man in der Lage sein, Voicings zu spielen, welche nicht den Grundton im Bass besitzen. Gründe können sein, dass der Bass bereits den Grundton spielt oder wir einen bestimmten Ton als Topnote (höchster Ton) in unserem Voicing haben möchten. Die Drop2 Voicings und deren Umkehrung sind ideale Werkzeuge, um bekannte Akkorde in andere Lagen zu führen und unser Akkordrepertoire zu erweitern.

### Wie werden Drop2 Voicings gebildet?

Wie der Name schon sagt, werden Drop2 Voicings gebildet, indem man bestimmte Stimmen eine Oktave nach unten oktaviert. Im Falle des Drop2 Voicings wird die zweite Stimme (von der höchsten Stimme ausgehend) um eine Oktave tiefer gesetzt. Beim Komponieren wird diese Technik verwendet um eventuelle Stimmkreuzungen zwischen erster und zweiter Stimme zu vermeiden und um größere Intervallabstände zwischen den Melodiestimmen zu erreichen.

Zuerst betrachten wir die Umkehrung eines Am7 Vierklanges.

The image illustrates the formation of Drop2 voicings through the inversion of an Am7 chord. It consists of three staves of music in treble clef:

- Staff 1:** Shows the original Am7 chord with notes A, C, E, G. The label "Am7" is written above the staff.
- Staff 2:** Shows the first inversion (1. UMKEHRUNG) of the Am7 chord. The notes are C, E, G, A. The second voice (E) is dropped an octave. The label "1. UMKEHRUNG Am7" is written above the staff.
- Staff 3:** Shows the second inversion (2. UMKEHRUNG) of the Am7 chord. The notes are E, G, A, C. The third voice (G) is dropped an octave. The label "2. UMKEHRUNG Am7" is written above the staff.



2. UMKEHRUNG  
Am<sup>7</sup>

3. UMKEHRUNG  
Am<sup>7</sup>

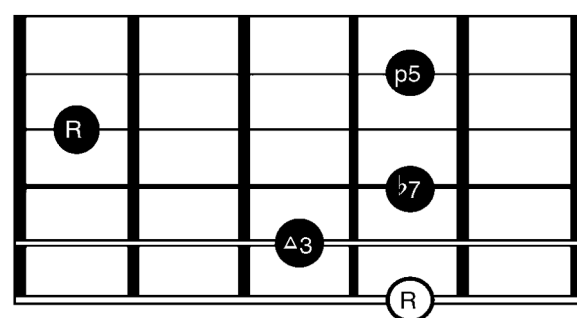
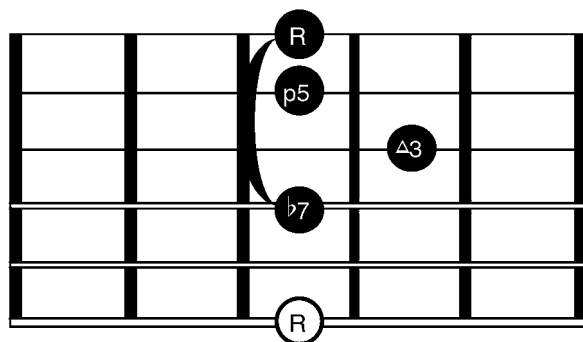
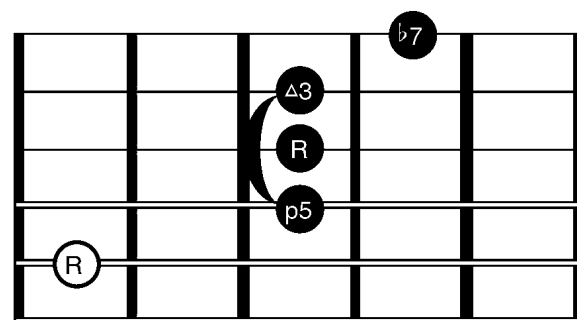
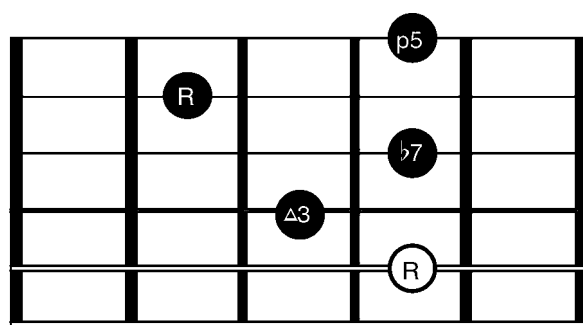
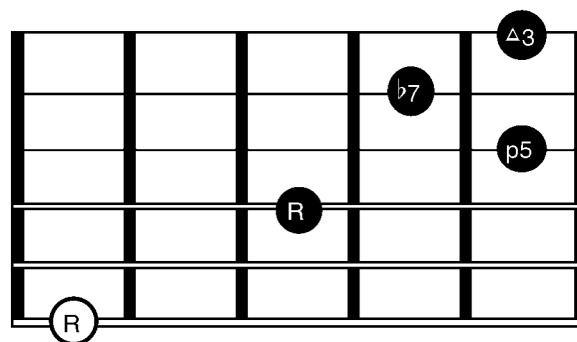
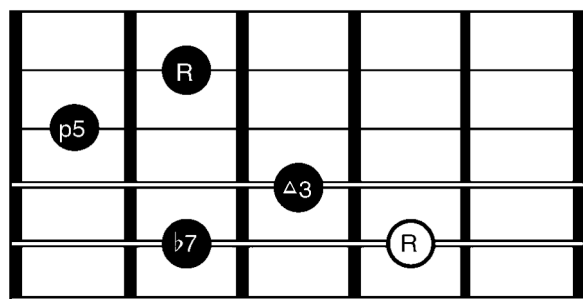
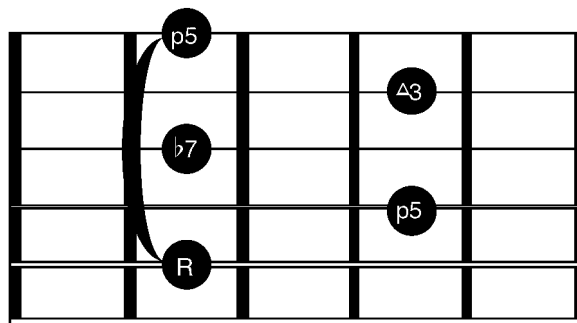
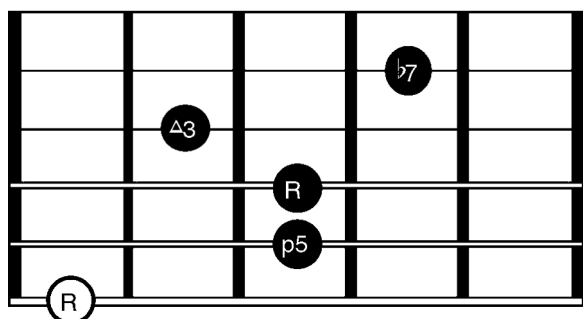
Diese Voicings können wir nun mithilfe der Drop2 Technik verändern und ihre zweite Stimme nach unten oktavierern.

Am <sup>7</sup>	DROP2 VON GRUNDSTELLUNG Am <sup>7</sup>
1. UMKEHRUNG Am <sup>7</sup>	DROP2 VON 1. UMKEHRUNG Am <sup>7</sup>
2. UMKEHRUNG Am <sup>7</sup>	DROP2 VON 2. UMKEHRUNG Am <sup>7</sup>
3. UMKEHRUNG Am <sup>7</sup>	DROP2 VON 3. UMKEHRUNG Am <sup>7</sup>

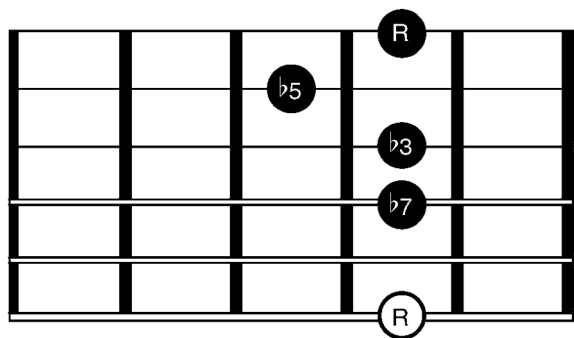
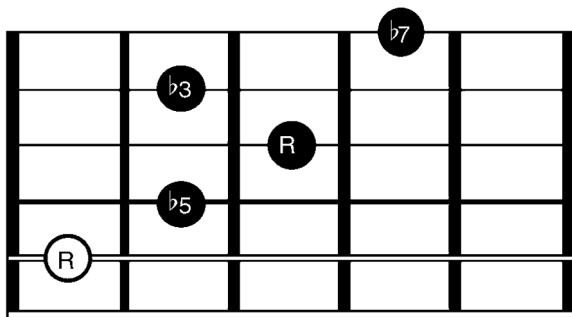
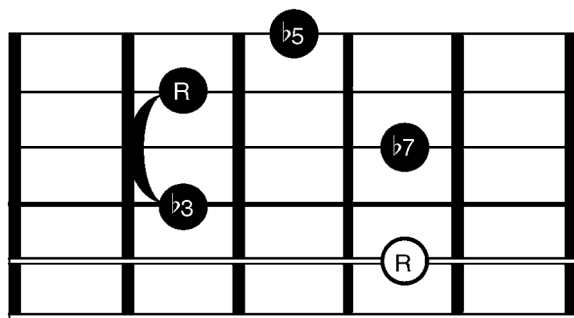
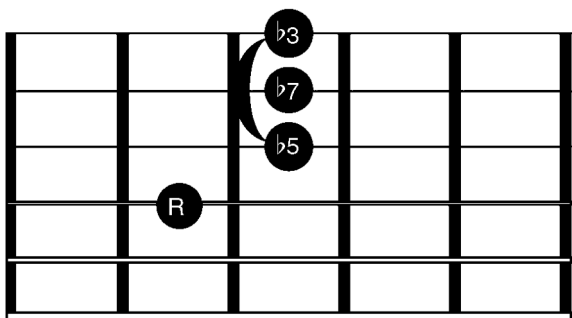
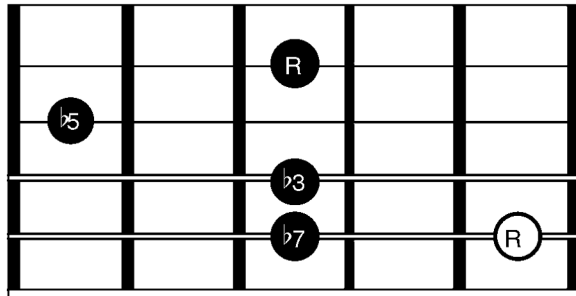
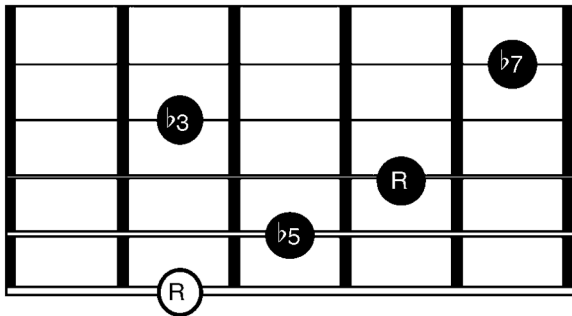
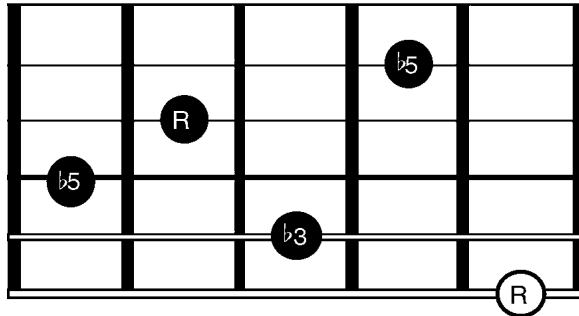
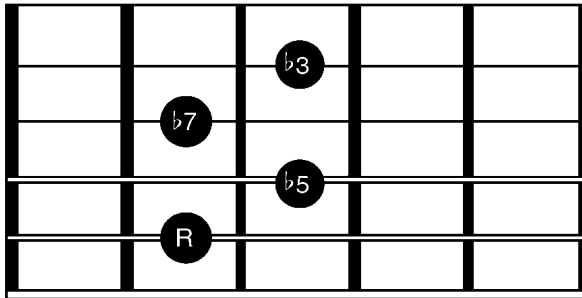
Was wir hier erhalten sind 4 verschiedene Voicings. Ein Drop2 mit kleiner Terz im Bass, eines mit kleiner Septime im Bass, eines mit Grundton im Bass und eines mit Quinte im Bass. Dies sind vier brauchbare m<sup>7</sup> Voicings, welche wir in verschiedenen Lagen auf dem Griffbrett spielen und nutzen können.



# Dominant 7 Drop 2 Voicings



# Moll7b5 Drop2 Voicings

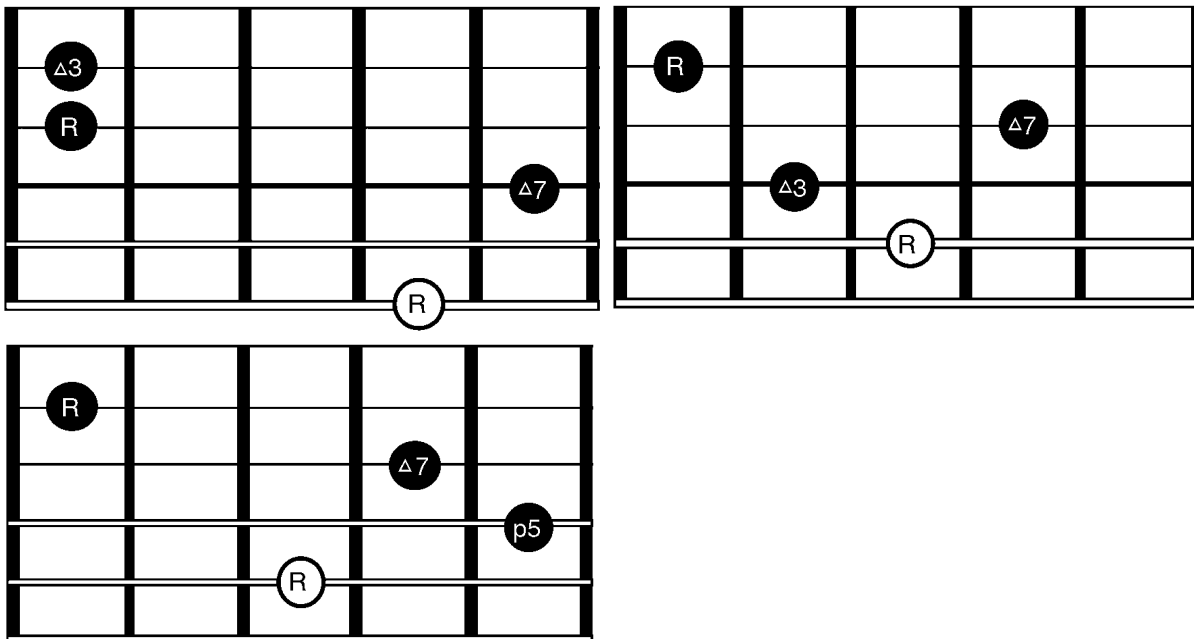


# HALF-STEP VOICINGS

Halfstep Voicings erfreuen sich im modernen Jazz großer Beliebtheit. Ihre starke Reibung, welche durch eine Halbtonreibung (kleine Sekunde) zweier Töne entsteht, erzeugt eine enorme Spannung für den Hörer. Vom Gitarristen werden jedoch große Spreizungen der Greifhand abverlangt. Die meisten Voicings basieren auf nur einem Griff, welcher einfach nur in Bezug zu einem bestimmten Grundton gesetzt wird.

## Werkzeug

**maj7**





# Walking Chords

## Constant-Structure Chords

Nicht nur Melodielinien können als Walking Bass gespielt werden. Harmonien können immer wieder in einem Walking Bass untergebracht werden. Ganze Akkorde können mit der Walking Chords Methode einfach chromatisch gerückt werden, bis ein bestimmter Zielakkord oder Akkord-Umkehrung erreicht wird. Das Verschieben eines bestimmten Voicings zu einem Zielton bezeichnen wir auch als „Constant-Structure“ Stimmführung. Im folgenden Beispiel zeige ich ein *Am7* Voicing, welches im darauf folgenden chromatischen Zwischenton, in das Zielvoicing umgestellt wird, sich schrittweise dem Zielton chromatisch nähert und sich in einem *Am/C* auflöst.



Track 23

Am7	→	→	Am/C
5	7	8	9
5	5	6	7
5	6	7	8

# Guidetones

Würde man eine Charlie Parker Aufnahme anhören und nach und nach alle Instrumente bis auf das Saxophon auf „stumm“ schalten, so würde man trotzdem die Akkordverbindungen in Charlie Parkers Spiel hören und nachvollziehen können. Der Grund, warum wir Jazzsoli so gut harmonisch nachvollziehen können, ist zum einen die Verwendung vieler akkordeigener Töne und die Verwendung von sogenannten „Guidetones“, also Leittönen.

Als Leittöne bezeichnen wir die Töne, die sich zu einem bestimmten Akkordton auflösen bzw. sich in den darauffolgenden Akkord auflösen. Diesen Effekt erzielt man am besten damit, in dem man bei einem Akkordwechsel immer den am nächsten liegenden Ton ansteuert oder gegebenenfalls auf dem gleichen Ton bleibt.

Ich möchte diesen Effekt verdeutlichen, indem wir vorerst nur mit einem Ton pro Akkord arbeiten.

Dm7                      G7                      Cm A7

Dm7                      G7                      Cm A7

Dm7                      G7                      Cm A7

Dm7                      G7                      Cm A7

Wie man sieht, haben wir in diesen Beispielen jeweils einen Akkordton angesteuert. Dadurch, dass die Akkordtöne nur durch Ganztöne oder Halbtonschritten angesteuert werden, ergibt sich für den Hörer ein schlüssiges Klangbild. Als Übung empfehle ich mit den verschiedensten Akkordverbindungen Guidetonalines zu entwerfen und zwar mit nur einem Ton für jeden Akkord. Der Trick ist wie man sieht, dass man immer den am nächstliegenden Ton ansteuert. Für den Anfang sollte man sich ausschließlich auf akkordeigene Töne konzentrieren und nicht auf zusätzliche Optionstöne. Angesteuert werden also nur Grundton, Terz, Quinte oder Septime.

Im weiteren Verlauf kannst du probieren die Zwischentöne mit akkordeigenen Tönen aufzufüllen. Um flüssige Achtelläufe in Arpeggiomustern verbinden zu können, kann die sogenannte „Big Scale“-Übung sehr hilfreich sein.

## Die Big Scale Übung

Eine der wichtigsten Übungen um Arpeggio souverän benutzen zu können, ist die sogenannte „Big Scale“ Übung. Ziel dieser Übung ist es Arpeggio in konsequenten Achtelnoten rauf und runter zu spielen. Bei jedem Akkordwechsel sollte nun zum nächstgelegenen Akkordton des neuen Akkordes gewechselt werden. Wir wollen also erreichen, schnell zwischen den verschiedenen Arpeggio Mustern wechseln zu können.

Stelle dein Metronom auf ein für dich angenehmes Tempo. Suche dir zwei verschiedene Akkorde aus, z.B. Dm7 und G7. Nun beginnst du bei einem beliebigen Ton des Dm7 Arpeggio und spielst es rauf oder runter. Wenn acht Töne verstrichen sind, musst du zum G7 Arpeggio wechseln. Nimm hierfür den Akkordton von G7, welcher den kürzesten Weg für dich darstellt. Im Folgendem siehst du ein paar Beispiele:



Track 36

Chords: Dm7, G7

6 5 8 7 5 7 6 5 8 7 8 6 7 9 5 8 5



Track 37

Chords: A7, D7

9 5 8 5 6 7 5 7 5 4 7 5 7 7 5 8



Track 38

Chords: Dm7, G7, Cmaj7

6 5 8 5 6 7 5 7 5 8 5 8 5 9 5 5 8 8 5 5 4 5 7 5 4 5 5 5 7 8 7 5 4 5 5

Wenn du dich eine Weile mit dieser Übung beschäftigt hast, versuche bestimmte Akkordtöne gezielt anzupielen. Du könntest dir z.B. vornehmen, nur



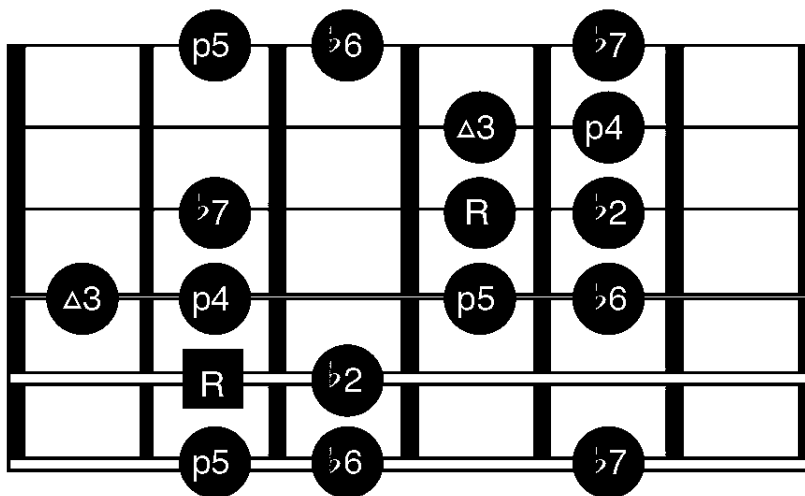
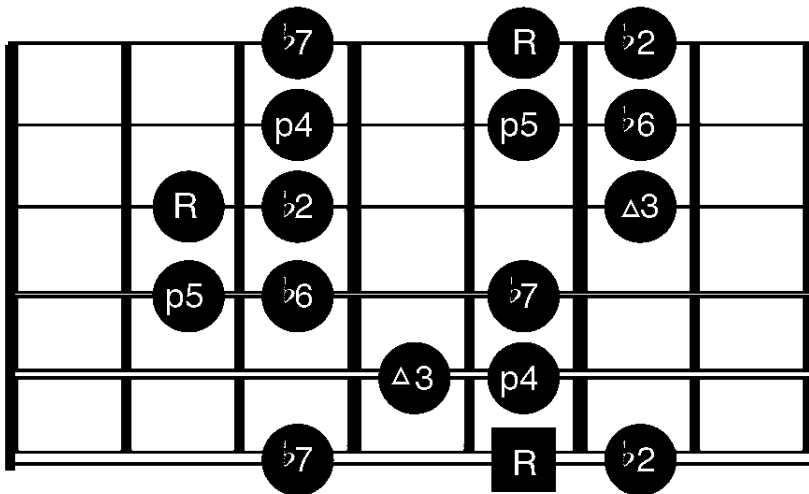
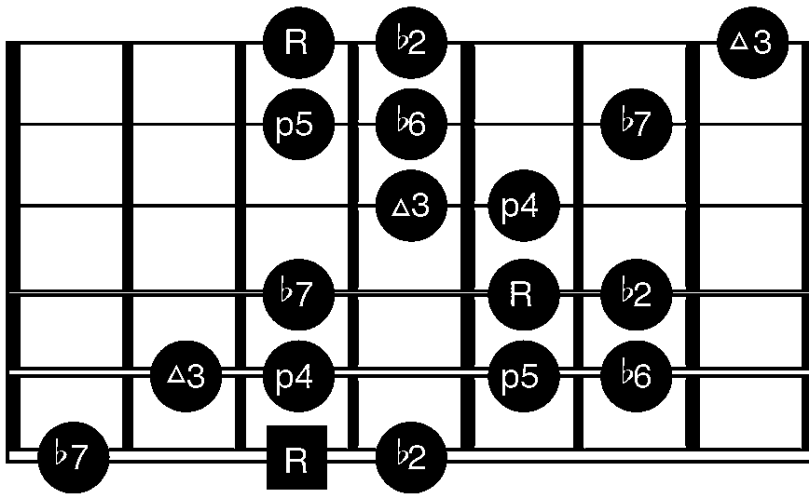
Mixo#1 1 Tonleiter auch einfach G7-Alteriert denken bzw. spielen. Wichtig ist nur, dass du die Tritonussubstitute schnell erkennen kannst.

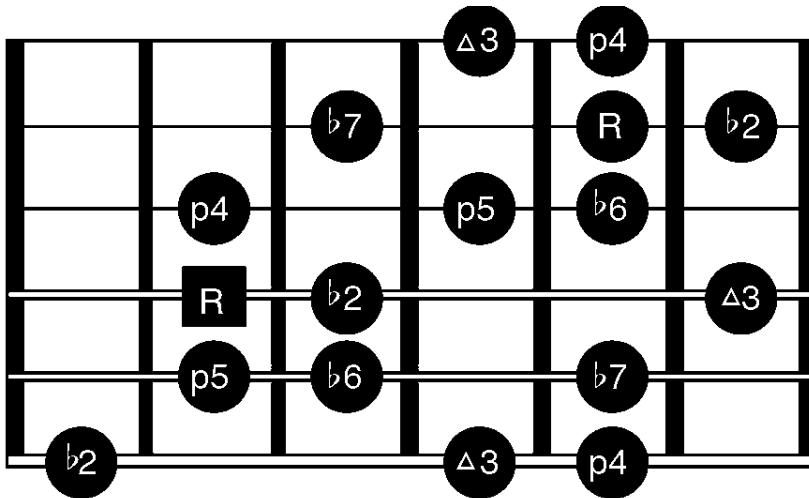
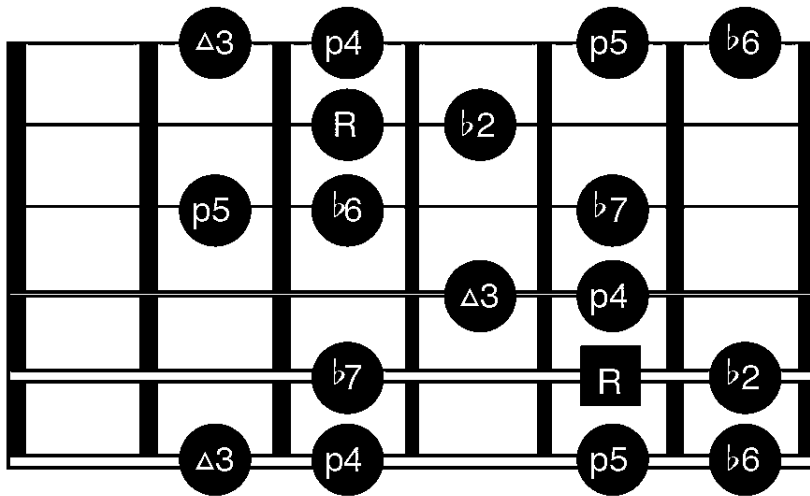
Eher selten wird die mixo#1 1 Tonleiter über eine normale Dominante verwendet, weil sie den Klang des Tritonussubstitutes so gut einfängt und widerspiegelt und daher dem Klang des Stückes in dieser Situation wirklich gerecht wird. Deine künstlerische Freiheit lässt es natürlich trotzdem zu, die Mixo#1 1 Tonleiter auch über eine normale Dominante zu spielen, solange du sie schlüssig auflöst. Die #1 1 löst sich einen Halbton abwärts in den Grundton der Tonika auf und einen Halbton aufwärts in ihre None.

## *Die Harmonisch Moll 5 Tonleiter*

Die HM5 Tonleiter ist eine beliebte Tonleiter für Dominanten, welche sich in Moll Akkorde auflösen. Aber in modernen Jazzkontexten wird diese Tonleiter auch immer häufiger für Dominanten nach Dur verwendet. Der einzige Unterschied zwischen einer natürlichen Moll Tonleiter und einer harmonischen Moll Tonleiter ist das Erhöhen der siebten Stufe. Aus der kleinen Septime wird eine große Septime. Diese Veränderung verleiht der Molltonleiter ihren unverwechselbaren Leitton. Dieser Leitton, welche in der Harmonisch und der Melodisch Moll Tonleiter vorkommt, erzeugt eine große Terz für die Dominante der Harmonisch Moll Tonleiter. Die 5. Stufe einer Harmonisch Moll Tonleiter basiert also auf einem Dominant7 Akkord, welcher einen Leitton für die Molltonleiter besitzt. Die Dominante der natürlichen Molltonleiter besitzt hingegen keinen Leitton und somit ist ihre fünfte Stufe ein Mollakkord, welcher keine besondere Leitfunktion zum Grundakkord aufweist.







Track 47

Am7(b5)                      D7(b9)                      Gm7

2 1 4 3 5 3 4 1      3 4 2 5 8 6 5 2      3



# Das Griffbrett meistern

Es ist nicht immer leicht, schnell das richtige Arpeggio oder eine bestimmte Skala abrufen zu können. Oft neigen Gitarristen dazu, in verschiedene Lagen und Positionen zu wechseln, nicht weil sie die günstigste ist, sondern weil man in vertraute Fingermuster wechseln möchte. Ziel sollte es sein, an jeder beliebigen Stelle des Griffbrettes ein Arpeggio oder eine Skala abrufen zu können. Hierfür ist es günstig, ein Arpeggiomuster zu nehmen und das Skalenmuster auf dieses Muster aufzubauen. Anhand der uns bekannten Akkordtypen können wir Skalen für diese Akkordtypen ableiten und in der jeweiligen Lage und Position anwenden. Auf den folgenden Seiten findest du Beispiele für eine Übung.



**Übung!**

1. Schreibe verschiedene beliebige Notennamen auf einen Zettel
2. Nimm dir ein bestimmtes Übungsmaterial vor z.B. (maj7 Arpeggien)
3. Nun schaust du auf deinen Zettel und nimmst den ersten Ton als festen Grundton für ein maj7 Arpeggio und spielst es in gleichmäßigen Achtelnoten
4. Danach nimmst du dir den nächsten Ton auf deinen Zettel als Grundton vor und spielst das dementsprechende Arpeggio von der am nächst gelegenen Position
5. Versuche ein gleichmäßiges Tempo dir vorzunehmen und die jeweiligen Arpeggien flüssig miteinander zu verbinden
6. Du kannst die Übung nach Belieben variieren — Bestimme die Töne auf deinem Zettel beispielsweise als Terz, Quinte oder Septime deiner Arpeggien und nicht nur als Grundton



Beispiel:

Deine Töne auf dem Zettel sind : A - C# - Bb - D

The image displays two systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a guitar staff with fretboard diagrams and fingering numbers. The first system is for A major 7th (Amaj7) and C# major 7th (C#maj7). The second system is for Bb major 7th (Bbmaj7) and D major (D). The Bbmaj7 system is marked with a '3' and 'USW...'. The guitar staff shows fretboard diagrams with numbers 1-5 indicating fingerings for each note.

Diese Übung lässt sich auf alle erdenklichen Übungsmaterialien anwenden. Nachdem du dich mit allen dir bekannten Arpeggien beschäftigt hast, kannst du die gleiche Übung auch mit allen dir bekannten Tonleitern durchführen. Kombiniere auch Arpeggien mit Tonleitern. Spiele beispielsweise zuerst ein maj7 Arpeggio und dann eine entsprechende Skala, welche sich von diesem Arpeggio ableiten lässt z.B. Ionisch, oder Lydisch.

Auf die gleiche Weise kannst du mit all deinen Voicings verfahren. Spiele Dreiklänge, Vierklänge und Umkehrungen. Jedes Material, mit dem du dich beschäftigen möchtest kann mithilfe der Übung gefestigt werden. Achte dabei, dass dir der Grundton des jeweiligen Musters auf jeder Saite präsent ist und

# Outside Konzepte

Outside spielen hat weder mit dem Spielen unter freiem Himmel, noch mit dem „Inside- und Outside the Box“ Konzepten zu tun. Weiterhin sollte es auch nicht mit dem Thema Inside und Outside Picking beim Wechselschlag verwechselt werden. Outside zu spielen bedeutet unter Jazzmusikern schlicht und einfach bewusst „falsch“ zu spielen, wobei „falsch“ ein umstrittener Begriff in diesem Kontext darstellt. Gerade im Modernen Jazz und in der Fusion Musik ist Outside Playing ein fester Bestandteil fast jeder Improvisation. Um besonders viel Spannung zu erzeugen, werden durch melodische und rhythmische Verschiebungen Outside Sounds erzeugt.

Hierbei gibt es unzählige Konzepte, welche Jazzmusiker entwickelt haben, um besonders spannungsreiche und „schräge“ Klänge und Phrasen zu erzeugen.

Ein paar dieser Konzepte möchte ich im Folgendem vorstellen.

## *Motiv Mutation*

Bei der Motiv Mutation geht es darum, eine eigentlich wohlklingende Melodiephrase durch Tonverschiebungen zu entstellen. Wichtig ist hierbei, dass ein Großteil der eigentlichen Phrase erhalten bleibt und nur bestimmte Stellen entstellt bzw. verändert werden.



## Track 61

Im obigen Beispiel habe ich die Phrase um einen Halbton verschoben. Aber auch Verschiebungen der kleinen Terz bzw. einem Tritonus können spannende Phrasen erzeugen.

## *Outside Playing - Skalenmaterial*

Es werden bewusst gegensätzliche Skalen benutzt, um über einen bestimmten Akkord Spannung zu erzeugen. In unserem Beispiel spielen wir verschiedene Skalen über einen Dm7 Akkord und betrachten die klangliche Veränderung. Im Prinzip gibt es beim Outside spielen nur eine Regel: „Spannung erzeugen und wieder auflösen“. Wenn hinter der Spannung ein System oder eine Idee steckt, so wirkt es auf den Hörer noch schlüssiger.

Mir persönlich hilft es sehr, den Akkord (in unserem Fall Dm7) gedanklich durch einen anderen Akkord zu ersetzen. Eine einfache Herangehensweise wäre es den Dm7 Akkord in einen Dominantakkord umzudeuten. Wir stellen uns einfach vor der Dm7 wäre ein Vorhalt für einen G7 Akkord. Wenn man so will ein G7sus4 oder ein Dm7/G. Ganz egal wie man es gedanklich interpretieren möchte, so steht im Fokus nun ein G7 Akkord, obwohl ein Dm7 Akkord gespielt wird.

## Kapitel 7 **Akkordsubstitute**

◆ — — — — — ◆

Akkordsubstitute sind ein spannendes Thema, welches nicht erst in den letzten Jahren die Jazzwelt bereichert hat. Schon Musiker der Bebop Ära waren diese Methoden vertraut.

Bei Akkordsubstituten handelt es sich um verschiedene Akkorde und Voicings, welche über einen bestimmten Akkordtyp gespielt werden. Statt also bei einem Dm7 Akkord einfach nur ein Dm7 Voicing zu spielen, kann man auch einen völlig anderen Akkord spielen, um diesen Akkord eine andere Färbung zu verleihen. In unserem Beispiel könnte man über den Dm7 Akkord z.B. einen Fmaj7 Akkord spielen. Somit würde der Dm7 Akkord mit den Tönen von Fmaj7 angereichert werden. Das Voicing, welches dabei entsteht, würde folgende Töne beinhalten: D-F-A-C-E. Dies bedeutet unser Dm7 Akkord würde eine None erhalten. Dennoch klingt unser Voicing anders als ein normales Dm9 Voicing. Durch die Anordnung der Töne ergibt sich eher ein Klangbild eines Fmaj7/D.

Ein weiterer wichtiger Aspekt an Akkordsubstituten ist die Tatsache, dass sie auch beim Improvisieren genutzt werden können. Ich könnte somit auch ein Fmaj7 Arpeggio als Improvisationsmaterial über mein Dm7 Akkord benutzen. Dadurch ergeben sich unzählige Möglichkeiten für das Comping und Improvisieren, um neue Sounds zu kreieren.

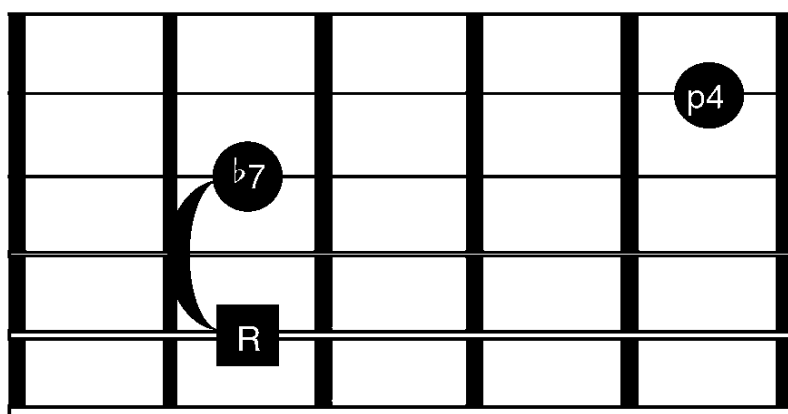
Ich persönlich konnte Akkordsubstitute immer am besten lernen, wenn ich von dem Akkord ausgegangen bin, über den sie gespielt werden sollen.

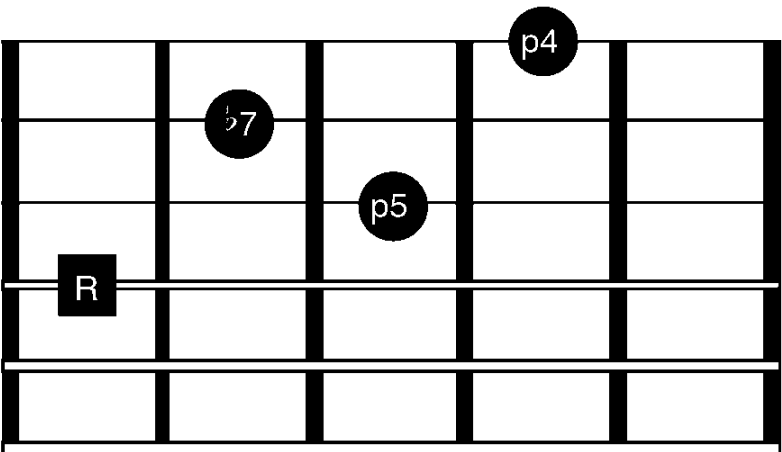
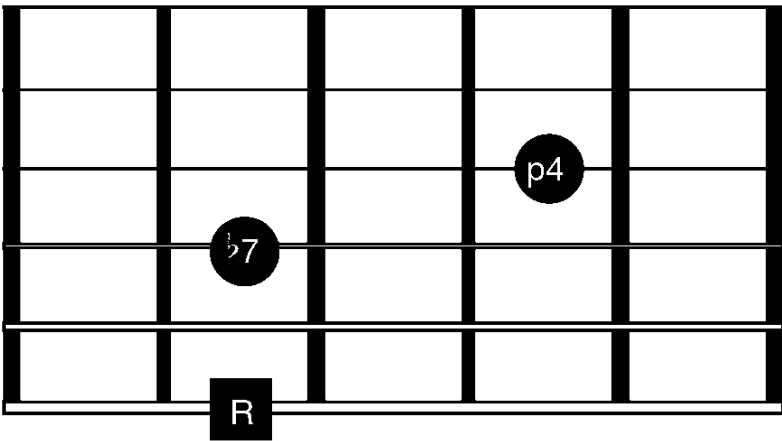
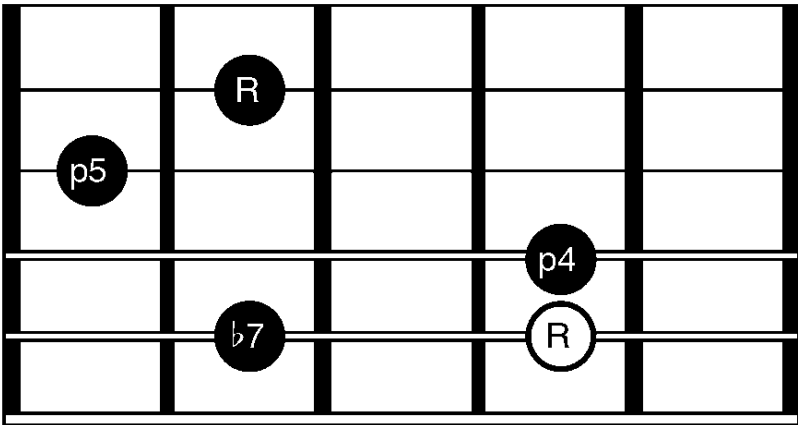
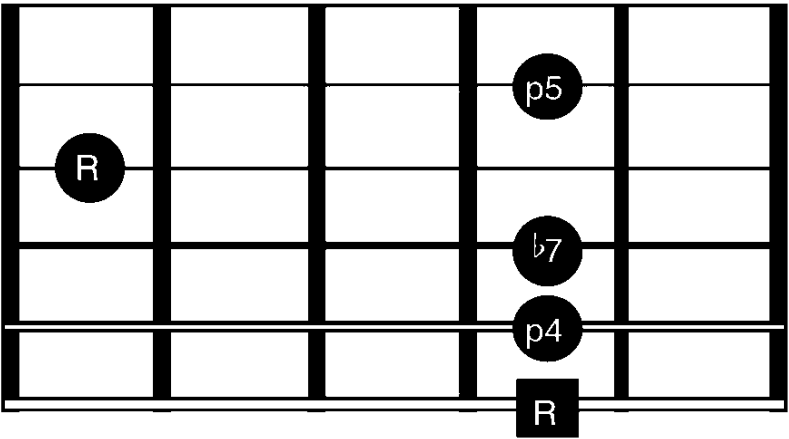
Wenn wir also einen m7 Akkord haben und diesen mit Akkordsubstituten anreichern wollen, so sollten wir uns klar machen, in welcher Intervallbeziehung er zu dem Ausgangsakkord steht. Als Beispiel nehmen wir wieder unseren Dm7 Akkord.

# Substitute mit 7sus4 Voicings

7sus4 Voicings eignen sich besonders gut, um sogenannte Constant-Structure Stimmführungen in deinen Voicings zu erzeugen. Hierbei wird das gleiche Voicing einfach durch die Akkordfolge verschoben. Die Akkordstruktur bleibt die gleiche, aber die Töne und damit der Akkordbezug ändern sich. Auch hier eignen sich die 7sus4 Voicings, um interessante Improvisationsideen zu entwickeln. Lerne zuerst folgende 7sus4 Voicings.

## Werkzeug



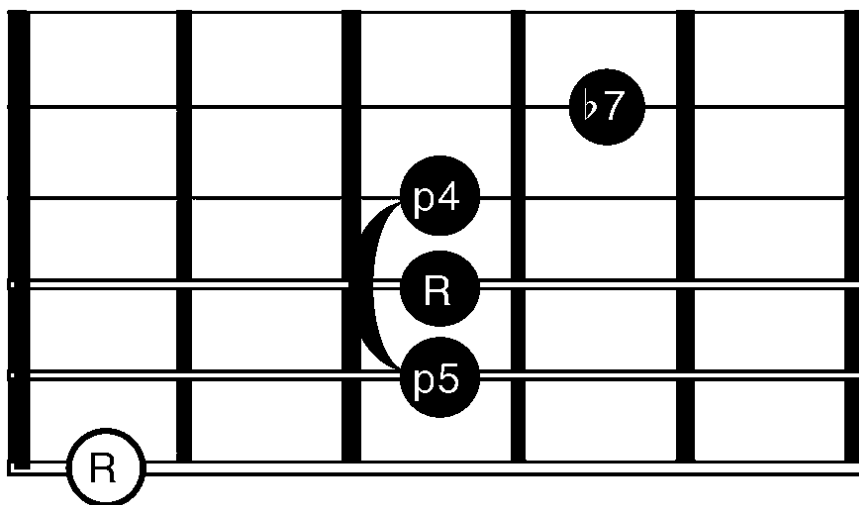


# Universal Voicings

Was  $7sus4$  Akkorde so besonders macht, ist nicht nur ihr offener Klang, sondern auch die Tatsache, dass das gleiche Voicing in vielen verschiedenen Situationen benutzt werden kann.

In jedem  $7sus4$  Voicing steckt ein  $m7(11)$  Voicing ohne Quinte (sogenanntes Quartvoicing).

Bei folgendem Voicing wird dies sehr deutlich:



Dieses Voicing wird auf der Quinte gebildet. Schauen wir uns seine Struktur an, so erkennen wir, dass man es ebenso als  $m7(11)$  Voicing sehen könnte. Wenn also ein  $G7sus4$  Voicing erscheint, ist ein  $Dm7(11)$ (ohne Quinte) das gleiche Voicing. Wenn wir die Quinten der Akkorde vernachlässigen, so sind diese Akkorde identisch und somit untereinander kompatibel. Das bedeutet die Fingersätze unserer  $7sus4$  Arpeggio, können auf  $Dm7(11)$ (no5) Voicings übertragen werden.

# Coltrane Changes

Coltrane Changes beschreibt eine typische Akkordreharmonisierung, welche in abfallenden großen Terzen die Tonzentren wechselt, bis sie sich schließlich nach drei Takten wieder in der Zieltonart der ursprünglichen 2-5-1 Verbindung auflöst.

Track 64

(Dm7)  
Dm7

E $\flat$ 7

(G7)  
A $\flat$ maj7

B7

(Cmaj7)  
E $\flat$ maj7

G7

Cmaj7



# Upper Structure mit Dreiklängen

Sehr beliebt ist auch der Einsatz von Hexatonic. Diese Tonleiter aus zwei verschiedenen Dreiklängen ergibt ein Tonvorrat von sechs verschiedenen Tönen, welche für die Improvisation über einen bestimmten Akkord benutzt werden können.

Beliebt sind vor allem zwei Dur Dreiklänge im Ganztonabstand. Über den Akkord Dm7 würde beispielsweise ein F-Dur und ein G-Dur Dreiklang eine wunderbare Hexatonic ergeben, welche als Upper-Structure für Dm7 genutzt werden kann.

Dm7 → F-Dur, G-Dur

(D, F, A, C)

(F, A, C)

(G, B, D)

Beide Dreiklänge ergeben eine Tonleiter aus D-F-G-A-B-C.

Hinzugefügt werden die Töne G und B, welche Quarte und große Sexte für Dm7 darstellen.

Du kannst die Pattern für Dur-Dreiklänge nutzen, welche du im Kapitel „Basics“ gelernt hast. Wenn du zwei Pattern mit jeweils einem Ganztonabstand verbindest, erhältst du z.B. folgendes Pattern:

(R → gedachter Ton, welcher allerdings auch Teil des genutzten Tonvorrates ist)



Track 70

The musical score for Track 70 is presented in two systems. The first system contains four measures of music. The guitar part (top staff) is written in treble clef and includes chord diagrams for Am7, D7, Gmaj7, and Cmaj7. The bass part (bottom staff) is written in bass clef and includes fret numbers for the strings. The second system contains four measures of music. The guitar part (top staff) includes chord diagrams for Gbm7b5, B7, Em7, and E7. The bass part (bottom staff) includes fret numbers for the strings. The score is a guitar and bass duet.

Wie man hören kann, kommt eine Bassstimme besonders gut hervor, wenn man sie an den Stellen platziert, wo keine andere Stimme zu hören ist.

# Akkord Solo

Eine besonders hohe Kunst der Improvisation ist die Akkord basierende Improvisation. Während man bei einem Arrangement alle Zeit der Welt hat passende Harmonien für die jeweilige Melodie zu suchen und auszutüfteln, so müssen wir bei einem improvisierten Akkord-Solo innerhalb von Sekunden passende Voicings für die jeweiligen Harmonien und unserer gewünschten Melodie finden.

Bei Akkord-Soli eignen sich vor allem Voicings, bei der die Top-Note sich auf der hohen E-Saite befindet. Es ist durchaus denkbar Voicings mit Top-Note auf der B-Saite zu benutzen, zu Beginn würde ich jedoch empfehlen sich passende Voicings für jeden Akkordtyp aufzubauen, welche einen sehr klaren und durchsetzungsfähigen höchsten Ton im Voicing besitzen. Sehr beliebt sind Drop2 und Quartvoicings, welche ihre Top Note auf der hohen E-Saite besitzen. Auch Akkord-Substitute und ihre Umkehrungen sind sehr gut geeignet, um interessante Klangfarben dem Akkord-Solo beizufügen.

Ich empfehle zunächst mit sehr wenig Voicings zu arbeiten, diese aber sehr gut zu verinnerlichen, um sie sehr schnell abrufen zu können.

Beginnen möchte ich mit einigen Voicings mit Top-Note auf der hohen E-Saite. Wenn wir davon ausgehen, dass unsere Voicings Bestandteil einer 2-5-1 Verbindung sind, so können wir versuchen, für jeden Ton unserer zugehörigen Dur-Tonleiter ein passendes Voicing auszuwählen, welches wir später als Improvisationsgrundlage nutzen können.

Am7 – 2. Stufe

Am7 – 2. Stufe

Chord shapes (Treble clef):

- Measure 1: A2, C3, E3, G3
- Measure 2: A2, C3, E3, G3
- Measure 3: A2, C3, E3, G3
- Measure 4: A2, C3, E3, G3

TAB notation (Bass clef):

- Measure 1: 5 5 5 5
- Measure 2: 7 5 5 5
- Measure 3: 8 8 8 7
- Measure 4: 10 9 8 7

Am7 – 2. Stufe

Chord shapes (Treble clef):

- Measure 1: A2, C3, E3, G3
- Measure 2: A#2, C#3, E3, G3
- Measure 3: A2, C3, E3, G3
- Measure 4: A2, C3, E3, G3

TAB notation (Bass clef):

- Measure 1: 12 10 12 10
- Measure 2: 14 13 14 14
- Measure 3: 15 13 14 14
- Measure 4: 15 13 14 14

D7 – 5. Stufe

D7 – 5. Stufe

Chord shapes (Treble clef):

- Measure 1: D5, F#5, A5, C#6
- Measure 2: D5, F#5, A5, C#6
- Measure 3: D5, F#5, A5, C#6
- Measure 4: D5, F#5, A5, C#6

TAB notation (Bass clef):

- Measure 1: 5 3 4 5
- Measure 2: 7 5 5 4
- Measure 3: 8 7 7 7
- Measure 4: 10 10 11 10

D7 – 5. Stufe

Chord shapes (Treble clef):

- Measure 1: D5, F#5, A5, C#6
- Measure 2: D5, F#5, A5, C#6
- Measure 3: D5, F#5, A5, C#6
- Measure 4: D5, F#5, A5, C#6

TAB notation (Bass clef):

- Measure 1: 12 10 11 10
- Measure 2: 14 13 14 12
- Measure 3: 3 3 5 4
- Measure 4: 2 1 2



Das Thema Form Analyse ist eigentlich ein Thema der Harmonielehre. Ich möchte allerdings keine klassische Form Analyse aufzeigen, sondern analysieren, welche Prozesse im Kopf eines improvisierenden Musikers vorgehen und wie viele Möglichkeiten ein Musiker hat, um über ein bestimmtes Stück zu improvisieren.

Für dieses Experiment habe ich die Harmoniefolge vom Jazzstandard „All the things you are“ analysiert. Zunächst zeige ich nur die puren Stufen und Verbindungen auf, danach schauen wir uns an, welches Skalen- und Improvisationsmaterial zum Einsatz kommen könnte.

ZD = Zwischendominante, SDM = Vermollte Subdominante, SD = Subdominante

steigt in Ab-Dur Fm7 beginnt auf VI. Stufe 2-5-1 Verbindung nach AbMaj7 Bbm7 Eb7 AbMaj7

IV. Stufe von Ab-Dur (SD) 2-5-1 Verbindung - Halbtaktik nach C-Dur DbMaj7 Dm7 G7 CMaj7

VI. Stufe von Eb-Dur 2-5-1 Verbindung nach Eb-Dur Cm7 Fm7 Bb7 EbMaj7

IV. Stufe von Eb-Dur (SD) moll 2-5 Verbindung nach G-Dur AbMaj7 Am7b5 D7 GMaj7

2-5-1 Verbindung nach G-Dur Am7 D7 GMaj7

17b) 2-5 Verbindung in moll nach E-Dur F#m7b5 B7 EMaj7 Zwischendominante nach Fm C7#5

VI. Stufe von Ab-Dur 2-5-1 Verbindung nach AbMaj7 Fm7 Bbm7 Eb7 AbMaj7

25a) IV. Stufe von Ab-Dur (SD) vermollte Subdominante III. Stufe von Ab-Dur Vertreter für Bb7b9 DbMaj7 Dbm7 (SDM) Cm7 BDim II. Stufe als alterierte ZD

2-5-1 Verbindung nach Ab-Dur 2-5 nach F-moll - Turnaround Bbm7 Eb7 Ab6 Gm7b5 C7

Ein Stück in dieser Art zu analysieren, ist der erste Schritt, um sich auf die Suche nach geeignetem Skalen-Material für die Improvisation zu machen. In dieser Form tauchen verschiedene harmonische Situationen auf, welche wir

versuchen können zu verallgemeinern, um uns das spontane Improvisieren zu erleichtern.

Ich teile die Analyse in folgende Fälle ein:

- **Stufenakkord**
- **2-5-1 Verbindung nach Dur**
- **2-5-1 Verbindung nach Moll**
- **2-5-1 Moll Verbindung nach Dur**
- **Zwischendominanten**
- **Vermollte Subdominante**
- **Tritonussubstitut**
- **Verminderte Akkorde**
- **Modale Akkorde**