

Die Klappen

Die Anzahl der Klappen ist heute so gut wie einheitlich. Für den Ton b stehen in den beiden oberen Oktaven drei verschiedene Griffarten zur Verfügung:

1. Der linke Zeigefinger drückt die H-Klappe und die B-Klappe gleichzeitig (vorteilhaft in B-Tonarten, weil der Finger meistens in dieser Haltung bleiben kann).
2. A greifen und untere Seitenklappe mit dem ersten Glied des rechten Zeigefingers drücken (vorwiegend bei Kreuztonarten).
3. H-Klappe drücken und mit dem rechten Mittelfinger die Fis-Klappe (als Tenorgriff).

Neben dem normalen Griff für das hohe f ist auch von dem Gabelgriff Gebrauch zu machen. Durch Drücken der G-Klappe ein sauberes e gespielt werden kann und eine schöne Verbindung der Töne erreicht wird.

In den Kreuztonarten mit gis kann der kleine Finger der linken Hand die G-Klappe gedrückt lassen, da die benachbarten Klappen das gis automatisch schließen.

Das Mundstück

Das Mundstück, auch Schnabel genannt, hat großen Einfluss auf die Klangbildung als das Instrument selbst. Bei der Wahl der Mundstücke hat man sich vor allem an solche zu halten, die von vorbildlichen Jazzmusikern benutzt werden.

Die Öffnung (Bahn) des Mundstückes soll nicht zu eng sein, man soll aber danach wählen, welche Tonvorstellung, erwünschte Lautstärke und die gewünschte individuelle Spielweise durch diesen Ansatz im einzelnen Falle maßgebend ist.

Ob das Mundstück aus Metall oder Holz bestehen soll, ist ebenfalls nicht zu entscheiden. Wenn die Mundpartie noch schwach ist (junge Klarspieler, kleiner Mund), sind Metallmundstücke wegen der kleineren Öffnung vorzuziehen. Die höhere Stabilität des Metalls erlaubt dünnere Wände.

Übung zur Improvisation

Das Improvisieren des Jazzmusiklers auf dem Chorus-Spiel. Man versteht darunter den solistischen Vortrag, der sich um ein gegebenes Thema, Dafür haben sich bestimmte Stilarten herausgebildet, die sich auf zahlreichen Klappentypen festgehalten ist.

Die Hürden, die man überwinden ist für viele noch ein weiter Weg, da sie nicht in der Lage sind, ihre eigene Vorstellung in eigenes Musizieren umzusetzen. Hier soll das Improvisieren durch den Klartext gegeben werden, das auf den Weg zu eigenem Improvisieren führen kann.

Da das Improvisieren an die Harmonien gebunden bleibt, ist die Melodiebildung aus der Vorstellung der Harmonien zu entwickeln. Mit Absicht blieb die Auswahl der Vorlagen auf wenige jazz-musikalische Stücke beschränkt. Da an ein und demselben Beispiel die verschiedenen Möglichkeiten melodischer, harmonischer und rhythmischer Art aufgezeigt werden, lernt man mehrere Versionen von jedem einfacher Art bis zu komplizierten, Gebilden kennen; sie können im einzelnen durchaus als musikalische Grundlage für das Improvisieren im Jazz dienen.

Um sich beim Studium gleichzeitig auch im Zusammenspiel mehrerer Instrumente üben zu können, werden die Übungen gleicher Nummer für jedes Instrument in derselben Tonart gebracht. Die Symbolschrift, die die Kenntnis der Harmonien vermittelt, erlaubt den Spielern anderer Instrumente, nach vorheriger Absprache Akkordtöne auszuhalten, während jeweils ein Spieler die notierten Übungen spielt. Auf diese Weise wird man auf das Zusammenspiel hören lernen und sich damit neben den Grundlagen des Improvisierens auch die der Kollektiv-Improvisation aneignen können.

Zu Beginn wird von einfachen Beispielen ausgegangen, in denen zunächst das Gefühl für den Grundrhythmus mitgeschult werden soll. *)

2 

3 

Die Halbnote ist ihrem Wert entsprechend für zwei Takte zu schreiben,

4 

6 

*) Die Erklärung der Akkordsymbole siehe C. Böhländer, Jazz-Harmonielehre.

Chorus (Careless Love)

11

Chorus (Careless Love) musical notation, measures 11-13.

In harmonischer, melodischer und rhythmischer Hinsicht steigern sich diese Übungen zu einem Schwierigkeitsgrad, an dessen Ende einige Improvisationsbeispiele stehen. In diese Übungen „speichert“ der Improvisator Tonmaterial und Klangfarben ein, die er dann nach seinen Ideen einen Chorus gestalten kann – ähnlich wie er bei der Improvisation selbst, das heißt Sicherheit im Hervorbringen der Töne erlangt, ohne dabei an die Ausführung denken zu müssen bzw. denken zu können.

BLUES

12

Blues musical notation, measures 12-14.

Blues musical notation, measures 12-14.

13

Blues musical notation, measures 13-15.

(Careless love)

14

Chords: G^9 , D^7 , G^9 , E^7 , A^7 , G^9 , G^7 , C^6 , G^9 , D^7 , C^6

Chorus (Careless love)

15

Chords: D^7 , G^9 , D^7 , C^6 , Cm^6 , D^7 , G^9

Die melodische Verbindung von E^7 (Dominante von a-Moll) mit A^7 (Dominante von D-Dur), also von Akkorden, die jeweils zu einer anderen Tonart gehören – ist es schwieriger, einen Übergang zu bilden als bei der Verbindung von Akkorden, die der gleichen Tonart angehören wie D^7 mit G^9 .

Beim stufenweise fortschreitenden Übergang wählt man deshalb am besten den kürzesten Tonschritt, den Halbtonschritt, um zu einem Ton des folgenden Akkordes zu gelangen. Zum Beispiel $E^7 - A^7$: $g^3 - a^3$, $g^3 - g^3$ oder $d - cis$.

Bei größeren Intervall-Schritten nimmt man den Ton von A^7 , der zugleich leitereigen in G-Dur ist – z. B. $h - a$, $h - e$ oder auch $h - h$ (h als mögliches Erweiterungsintervall von A^7). Übergänge nach cis klingen nur, wenn sie melodisch vorbereitet sind, das heißt, wenn beim Improvisieren über E^7 besonders hervorgehobene Töne, sogenannte Randpunkte auftreten, die innerhalb des melodischen Geschehens eine eigene Melodie bilden. Der letzte dieser Randpunkte, etwa das d , stellt dann die eigentliche Verbindung zum cis von A^7 her.