

Werner Dies

Jazz Studio

Anleitung zur Improvisation

für Klarinette

Herausgegeben von
Carlo Bohländer

ED 5044

ISBN 978-0-001-05778-3

PREVIEW
Low Resolution

PREVIEW
Low Resolution

PREVIEW Low Resolution

Werner Dies ist vor allem als Mitglied des Hazy Osterwald Sextetts bekannt geworden. Er wurde am 15. Januar 1928 in Frankfurt am Main geboren. Während der Schulzeit hatte er Gelegenheit, im Kreise einer befreundeten tschechischen Familienfamilie Balalaika spielen zu lernen. Im Selbststudium erlernte er ab 1945 das Gitarrenspiel und ab 1946 widmete er sich, ebenfalls auf eigene Initiative, dem Tenorsaxophon. In dieser Zeit spielte er mit einer Band für verschiedene amerikanischen Clubs. Sein Interesse am Jazz war bald gewachsen. Es veranlaßte ihn, das geplante Kunst- und Architekturstudium aufzugeben, um sich dem Jazz widmen zu können. Erst jetzt fand er zur Klarinette, seinem Hauptinstrument, zurück. Von 1947 an Privatunterricht erhielt. Ein Jahr später begann er Musiktheorie hinzu, zunächst wieder im Selbstunterricht, dann unter Anleitung von Carlo Böhmer. Daran schloß sich ein Kompositionsunterricht bei Wilhelm Kricheldorf und Komponist Hans Kracke in Frankfurt an. Von den verschiedenen Bands, in denen er zwischen 1945 und 1947 mitwirkte, seien die „Waltz Kings“ und das „Sunther Boas Trio“ hervorgehoben. 1947 wurde er in die „Waltz Kings“ als Klarinettist in Willy Berkings Tanzorchester des Hessischen Rundfunks aufgenommen. Dort blieb er bis 1956 innehatte. Daneben spielte er im Frankfurter „Two Beat Stompers“ und mit verschiedenen eigenen Combo's. Neben dem Jazz wirkte er an vielen Jazzkonzerten, Riverboat-shuffles und Jazzshows mit. Darunter war auch an einer erfolgreichen Konzertreise durch Italien und die Schweiz beteiligt. 1955 wurde ihm dann der Wechsel zum Hazy Osterwald Sextett in Berlin ermöglicht, in dem er seitdem als Klarinettist, Altsaxophonist, Komponist und Showman eintrat. Mit diesem Sextett bereiste er ganz Europa, den Nahen Orient und Südamerika. Hinzu kamen eine Reihe von Fernseh-Shows, mehreren Schallplatten u. a. mit den „Two Beat Stompers“ und zahlreichen Soloplaten sind die Platte mit dem Hazy Osterwald Sextett vom Jazz-Festival 1958 in Frankfurt am Main und die Platte „Hazy's Nightclub“ zu erwähnen. Seit 1962 ist Werner Dies freiberuflich als Studiomusiker und Arrangeur tätig.

Jazz ist Rhythmus und Improvisation. Die vorliegende Sammlung will den Weg weisen, wie sich jeder das Jazzspiel aneignen kann. Von der einfachen Übung bis zum Chorusspiel sind alle Schwierigkeitsgrade berücksichtigt. Darin können zwei oder mehr Spieler verschiedener Instrumente durch gemeinsames Üben mit der Kollektiv-Improvisation vertraut machen. Für diesen Zweck weisen die Übungen gleiche Harmonikfolgen für alle Instrumente dieselbe Harmoniefolge und dieselbe (alleinige) Tonart auf.

Der Erfolg wird sich zeigen, wenn die Besonderheiten des Rhythmus, die rhythmische Artikulation und die harmonischen Grundlagen der Jazzmusik in den Büchern *«Geschichte und Rhythmus»* und *«Harmonik»* der JAZZ-STUDIO-Reihe beachtet werden. Die Mediensammlung *«Old Folks at Home»* bietet zusätzlich zum Üben der Improvisation vierzig bekannte Songs und!

Die Symbolschrift

ist heute noch nicht einheitlich. Vom Schriftbild des Symbols als dem Sinn-Bild eines Akkords verlangt man, daß es prägnant, eindeutig und leicht erfaßbar ist. Außerdem soll es internationalem musikalischem Brauch entsprechen. Mit der Zeit bildeten sich Symbole heraus, die diesen Anforderungen gerecht werden; sie sind in der vorliegenden Anleitung zur Improvisation verwendet.

Wie in der Harmonielehre für den Jazz gezeigt wird, weichen die hier verwendeten Symbole von den Intervall-Bezifferungen des Generalbasses und der traditionellen Harmonielehre ab. Dort ergeben sich zum Teil Unterschiede in der Bezeichnung für das gleiche Intervall, je nachdem, auf welcher Stufe der Tonleiter es steht; das Symbol dagegen gilt unverändert für ein und denselben Akkord auf allen Tonstufen und in allen Tonarten. Es zielt mehr auf das Akkord-Ganze als auf die einzelnen Intervalle. Allerdings beziehen sich die den Tonbuchstaben A–G* beigefügten Ziffern auf das Intervall vom Grundton aus, bestimmen aber nicht grundsätzlich die Qualität des Akkords.

Manche Unklarheit besteht darüber, wie die Symbole anzulegen sind und was sie bedeuten. Was sich von den umstrittenen Symbolen abtrennen läßt, ist im folgenden zusammengestellt:

Das Plus-Zeichen (+) unmittelbar hinter dem Tonbuchstaben erhöht die Quinte des Akkords um einen Halbton, ergibt also eine übermäßige Quinte.

Das Minus-Zeichen (–) unmittelbar hinter dem Tonbuchstaben erniedrigt die Quinte um einen Halbton, ergibt also eine verminderte Quinte.

Die Ziffern, die den Akkord näher bestimmen, werden nach dem Plus- bzw. Minus-Zeichen gesetzt (G+7, G+9, G+7b, G+9b, G–7, G–9).

Die Ziffern 7 und 9 sind bei Mißverständnissen aus dem Kontext zu entnehmen. Wege zu gehen, bleiben + und – ausschließlich für die Erhöhung oder Erniedrigung der Quinte vorbehalten. Diese Zeichen auch bei Angabe von Erhöhung bzw. Erniedrigung an Ziffern anzuhängen, wie sie als G+9 und G–9 vorkommen, ist nicht atom, da sie nur allzu leicht mit G+9 und G–9 verwechselt werden können.

Ein Kreis (o) unmittelbar hinter dem Tonbuchstaben bezeichnet den verminderten Dreiklang.

Die Abkürzung sus (für suspension, Vorhalt) hinter dem Tonbuchstaben verlangt die Quarte anstatt der Terz.

Für die Erhöhung oder Erniedrigung der durch die Ziffern bezeichneten Töne werden Kreuz (#) und B (b) verwendet und zwar so, daß die damit angezeigte Veränderung immer die gleiche ist. Die Ziffer 7 bezeichnet immer die kleine Septime, wie sie in den natürlichen Akkorden vorkommt (C7 = c – e – g – b). Die große Septime wird durch ein zusätzliches # verlangt (C7# = c – e – g – h).

Die verminderte Septime, wie sie etwa im verminderten Septakkord steht, wird durch ein b hinter der 7 angezeigt (C7b = c – e – g – bb).

Die große Nonne bleibt ohne Versetzungszeichen (C9 = c – e – g – b – d); für die kleine Nonne steht ein b hinter die 9 gesetzt (C9b = c – e – g – b – des) und für die übermäßige Nonne steht ein # hinter der 9 (C9# = c – e – g – b – dis).

Nachfolgend werden einige ältere Symbole, die noch verwendet werden, den hier üblichen gegenübergestellt:

Cmi (auch C-)	= Cm
Cmaj7 oder Cj7	= C7#
C9+	= C9#
C11+	= C11#
C9-	= C9b
C7(5-) oder C7(5b)	= C-7
Cm7(5-)	= Cm-7

* In der Symbolschrift wird die angelsächsische Schreibweise angewendet: B für den Grundton H und Bb für den Grundton B. Vierterorts hat sich sprachlich die auch in Holland gebräuchliche Bezeichnung „Bes“ für Bb durchgesetzt. (Diese Regelung gilt ausschließlich für die Symbolschrift. Für die Töne selbst wird in der vorliegenden Schriftenreihe die deutsche Bezeichnung der Töne h und b beibehalten.)

PREVIEW
Low Resolution

Das Instrument

Die Klarinette wurde bereits im frühen Jazz verwendet. Aber erst in der Swing-Ära erlangte sie durch Benny Goodman eine weltweite Popularität im Jazz. Das Instrument ist aus Holz oder Kunststoff hergestellt. Durch seine fast zylindrische Bohrung überbläst es in die Duodezime.

Auf der im Jazz vorwiegend gespielten B \flat -Klarinette reicht der Tonumfang (klingend) von (klein) d bis (viergestrichen) b 4 , einem Ton, der heute von jedem guten Klarinettenisten hervorgebracht werden kann.

Die ursprüngliche, einfache Griffmechanik wurde im Laufe der Zeit durch Hinzufügen weiterer Klappen und Kopplungsringe verfeinert. Komplizierte Passagen bieten daher heute noch aufsteigende Schwierigkeiten mehr. Dies gilt besonders für die Boehm-Klarinette mit ihrer von Richard Boehm – für die Flöte – entwickelten Klappenmechanik. Sie ermöglichte im Jazz mit seinen weiträumigen, perlend-spritzigen Figurationen.

Das Mundstück

Das Mundstück, auch Schnabel genannt, dient zur Erzeugung des Tons. Es kann aus Kautschuk, Kunststoff oder Spezialglas hergestellt sein. Heutzutage ist das Mundstück aus Kunststoff gebräuchlich.

Ein einfaches Rohrblatt wird am unteren Ende mit einem Korkring verbunden und bildet eine aufschlagende Zunge. Durch die Schwingungen der Zunge wird im Korpus des Instruments der Ton erzeugt.

Der Ansatz des Bläasers hängt von der Härte des Rohrblatts ab. Je stärker das Rohrblatt ist, desto mehr Druck muß aufgewendet werden, um den Ton zu erzeugen. Genauso verhält es sich mit der Weite der Bohrung. Je größer die Bohrung, desto stärker der Ton. Der Bläser muß ausprobieren, welches Mundstück seine Ansatzweise am besten entspricht.

Die Harmonik als Grundlage zur Improvisation

Das Improvisieren im Jazz beruht auf dem Harmonikspiel. Man versteht darunter den solistischen Vortrag über ein gegebenes Thema. Dafür haben sich bestimmte Stilarten herausgebildet, die auf zahlreichen Schallplatten festgehalten ist.

Vom Improvisieren ist für viele jedoch ein weiter Weg, da sie nicht in der Lage sind, ihre, wenn auch gut geschulte musikalische Vorstellung in eigenes Musizieren umzusetzen. Hier soll nun das Instrument gegeben werden, das auf den Weg zu eigenem Improvisieren führen kann.

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-typische Stücke beschränkt. Da an ein und demselben Beispiel die verschiedenen Möglichkeiten der Melodiebildung, harmonischer und rhythmischer Art aufgezeigt werden, lernt man mehrere Versionen von relativ einfacher Art bis zu komplizierten Gebilden kennen; sie können im einzelnen durchaus als technisch-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.

Voraussetzung, um hinter die Geheimnisse des Improvisierens zu kommen, ist zunächst, daß die Chorusmelodie mit ihren Harmonien nicht nur bekannt ist, sondern auch auswendig beherrscht wird (Beispiel 1). Ihre Kenntnis trägt dazu bei, ein sicheres Gefühl für die Dauer der Taktabschnitte zu bekommen. Wenn die Melodie und Harmonien nur oberflächlich eingepägt wurden, weiß der Spieler nach drei bis vier Takten nicht mehr, wo er sich befindet. Außerdem wird sich die Kenntnis der Melodie auf die Art des musikalischen Einfalls beim Improvisieren auswirken.

Dadurch, daß als Modell für die Übungen die Akkordfolgen jazzgeeigneter Stücke dienen, lernt man die Akkorde gleich in dem Zusammenhang kennen, wie sie beim Improvisieren gebraucht werden. Dies führt eher auf den Weg zu einer befriedigenden Improvisation, als es das Üben von unregelmäßig zusammengestellten Akkorden vermöchte. Denn beim Improvisieren soll man eine Melodie mit der Melodie zu bilden versuchen und nicht die Töne beziehungslos aneinanderreihen. Die Zusammengehörigkeit einer Folge von Tönen sagt noch nichts über die Melodiebildung aus. Mit Rücksicht auf die Melodiebildung sollen daher nicht immer alle Töne einer Akkordfolge gespielt werden; wenn also Bb⁶ vorgeschrieben ist, bedeutet das nicht, daß alle Töne der Bb⁶-Akkordfolge in der Melodie enthalten sein müssen.

Der Studierende soll die vorliegenden Übungen nicht nur nach anderen Beispielen imitieren, sondern auch selbständig weitere Beispiele erfinden.

Erklärung der Phrasierungsmöglichkeiten

So wie die Übungen dastehen, haben sie den Anschein, als könne man sie mit jazzmäßigem Verveil zu tun. Um sie jazzgemäß zu spielen, müssen sie jedoch anders angegangen werden (siehe Jazz-Studio, Geschichte und Rhythmik, S. 23 ff.). Dabei zählt es nicht, die Phrasierung zu beachten, sondern der Spielende muß dem Notentext mit starkem Akzent den Charakter der Phrasierung geforderten jazzgemäßen musikalischen Ausdruck verleihen. Versteht dies nicht, er sich ein doppeltes Tempo vorstellt, aber nicht ausführt, so wird die Phrasierung nicht als das Notenbild selbst zeigt (siehe Geschichte und Rhythmik, S. 23 ff.).

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, die Phrasierung zu gestalten, wenn auch durch die Melodiebildung die Art der Phrasierung durch den Stil bis zu einem gewissen Grad vorbestimmt erscheint. Die hier gewählte Phrasierung ist eine komplizierte Fassung.

Die Phrasierungsmöglichkeiten sind wie angegeben zu verstehen:



> (Beispiel 1) bedeutet, daß der Ton verstärkt gespielt wird.

Noten mit > sind noch härter zu akzentuieren als mit dem Zeichen > .

Jeder Ton ist im Ansatz sehr bestimmt zu geben ohne Rücksicht darauf, welche Dauer er hat. Die Tonlänge entspricht einem leichten sforzato.

BLUES mit Riff-Melodie

