

www.adelhardroidinger.com

a.roidinger@aon.at

reihe jazz

herausgegeben von joe viera

adelhard roidinger

**der kontrabaß
im jazz**

privat edition

not for sale

www.adelhardroidinger.com

Der Kontrabaß hat sich im Jazz weit über seine gewohnte Begleitfunktion hinaus zu einem eigenständigen Instrument entwickelt. Dieses Heft bietet dem Anfänger wie dem Fortgeschrittenen geeignetes Übungsmaterial.

p r i v a t e d i t i o n

not for sale

I N H A L T

Einleitung	4
1 Instrument / Tonerzeugung	4
2 Technische Aspekte	5
3 Spiel mit Metronom	6
4 Der Kontrabaß als Begleitinstrument / Begleitung von Jazzstandards	7
5 Leseübungen / Artikulation im Jazzfeeling	9
6 Baßlinien in Grundlage und 1. Lage	10
7 Rhythmische Verzierungen	17
8 Walking bass modal	20
9 Walking bass mit freien harmonischen Bewegungen	21
10 Jazz-Rock-Baßlinien	22
11 Fingersatz	23
12 Improvisationsstudien	25
13 Technische Übungen im ein-harmonischen Feld	30
14 Akkordstudien der II. Stufe	31
15 Übungen mit II – V – Verbindungen	34
16 Übungen mit II – V – I – Verbindungen	35
17 Pentatonische Übungen	36
18 Hexatonische Übungen	39
19 Übungen mit Terzen	40
20 Quarten- und Quintenstudien	42
21 Übungen mit Sexten	48
22 Übungen mit Septimen	49
23 Dezimen / Doppelgriffe / Akkorde / Flageolets	50
24 Bewegungen des harmonischen Feldes / Feldauflösungen	51
25 Studien mit Mediantenbewegungen	54
26 Freie harmonische Bewegungen	58
27 Treffsicherheit in den oberen Lagen / Skalenstudium	59
28 „Lonely Frog“ (Baß-Duett)	66
Zusammenfassung	67
Schallplattenverzeichnis	67

Adelhard Roidinger, geboren in Österreich, studierte Architektur, Kontrabaß und Komposition in Graz. Anschließend Hochschulassistent, Lehrbeauftragter für Künstlerische Gestaltung, Lehrbeauftragter für Baß und Ensemblespiel, Instrumentallehrer an der Jazz School München, Dozent der Sommerkurse Remscheid. Arbeitet als freier Jazzmusiker und Komponist, zahlreiche Platteneinspielungen, Tourneen durch Europa, Afrika und Japan.

EINLEITUNG

Der Kontrabaß hat sich durch die Verwendung im Jazz völlig eigenständig entwickelt, sowohl als Begleitinstrument wie auch als Soloinstrument. Eine klassische Grundausbildung ist jedoch empfehlenswert und ebenso ein ergänzendes klassisches Studium für diejenigen, welche die spielerischen Möglichkeiten des Kontrabasses ausschöpfen oder sogar erweitern wollen.

Das vorliegende Material ermöglicht dem Anfänger, innerhalb kurzer Zeit die Grundlagen der Begleitung zu lernen, um so einen unmittelbaren Kontakt zur gespielten Musik zu bekommen und dem bereits klassisch Ausgebildeten einen Zugang zu den charakteristischen Spielweisen und improvisatorischen Möglichkeiten anhand entsprechender technischer Studien zu erarbeiten. Die Kenntnis der ersten drei Hefte der „reihe jazz“ wird vorausgesetzt.

Durch die ständig fortschreitende Entwicklung des Jazz verändert sich das harmonisch-melodisch-rhythmische Konzept immer wieder und damit auch der technische Anspruch.

Eine ständige Beschäftigung mit zeitgenössischen Tendenzen ist unerlässlich.

1 INSTRUMENT / TONERZEUGUNG

Der Kontrabaß ist in jeder klassischen Schule hinlänglich beschrieben; eine solche ist für die Erlernung der Grundlagen unentbehrlich. Jedoch sind einige Details beim Jazzbaßspiel sehr wesentlich. Da Ausdauer und Kraft eine besondere Rolle spielen, sollte man sehr sorgfältig darauf achten, die instrumentalen Voraussetzungen für ein kraftsparendes Spiel zu schaffen.

Beginnen wir beim Sattel oben am Wirbelkasten. Meist ist zuviel Spielraum zwischen Saitenanfang und Griffbrett, wodurch die Hand in den unteren Lagen zu schnell ermüdet. Es sollte nicht mehr als ein Bruchteil eines Millimeters sein. Auch der Saitenabstand untereinander, gemessen am Steg, ist meist zu groß. Häufig lohnt es sich, einen neuen Steg anzuschaffen und Saitenhöhe und Saitenabstand zu korrigieren. Es genügt ein Saitenabstand von 24 - 25 Millimeter, gemessen am Steg von Saitenmitte zu Saitenmitte. Die Saitenhöhe, bezogen auf das Griffbrett, muß je nach Güte des Instruments und des Griffbretts sorgfältig eingestellt werden. Es gibt dazu verstellbare Stege, ihr Wert ist jedoch umstritten. Die weitverbreitete Meinung, eine höhere Saitenlage ergäbe einen besseren Ton, stimmt nur für mittelmäßige bis schlechte Instrumente; die eigentliche Tonbildung liegt in der linken Hand.

Während die linke Hand im wesentlichen mit der klassischen Spielweise übereinstimmt, obgleich auch hier Unterschiede bestehen, arbeitet die rechte Hand mit einer Technik des Anschlagens der Saiten, die mit der klassischen Pizzikatotechnik nichts zu tun hat. Man beginne bereits die Anfangsübungen mit dem Wechselschlag (1. + 2. Finger). Wenn langfristig eine virtuose Technik erreicht werden soll, ist es günstig, parallel den Dreierschlag zu üben (1. + 2. + 3. Finger), wobei der dritte Finger besonders gestärkt werden muß auf Grund seiner anatomischen Benachteiligung. Das Handgelenk bleibt ganz locker, der Daumen wird leicht an das Griffbrett angelegt. Die Finger schlagen locker – nicht verkrampft – die Saiten an. Man bedenke immer, daß die Tonbildung im wesentlichen von der linken Hand ausgeht.

Mit der Zeit wird man seine eigene Handhaltung entwickeln. Es ist günstig, die Finger leicht abzuwinkeln und den Handrücken etwas zum Instrument zu neigen. Durch die Höhe des Anschlags wird die Klangfarbe beeinflusst. Während man Balladen mehr mit einem weiche- ren Ton begleiten wird (der Anschlag ist dann vom Steg weiter entfernt), wird man beson- ders zu phrasierende Linien im Bereich des Griffbrettendes anschlagen. Der Anschlag mit drei Fingern muß besonders geübt werden und ist hauptsächlich für das Solospiel gedacht. Man kann zur Übung eventuell Anregungen aus der Gitarrenliteratur verwenden.

Die Bogenbehandlung ist in jeder klassischen Schule ausführlich beschrieben; sie bedarf zumindest im Anfangsstudium der Kontrolle eines Lehrers. Mit dem Bogen lassen sich ver- schiedene Klangfarben erzeugen, je nach der Distanz zum Steg. Diese Effekte werden in der freien Jazzmusik und im Solospiel verwendet.

Die Wahl der Saiten ist von großer Bedeutung. Thomastik -Spiracore -Saiten haben sich in den letzten zehn Jahren am meisten bewährt.

Da es immer noch keinen Verstärker gibt, der den reinen Kontrabaßton ohne klangliche Veränderung wiedergibt, ist bei der Wahl von Verstärker, Tonabnehmer und Zusatzgeräten große Vorsicht am Platze. Zahlreiche Neuentwicklungen erschweren die Übersicht, doch kann man davon ausgehen, daß besonders die Qualität der Tonabnehmer zunimmt, was die Verstärkerfrage etwas zurücktreten läßt.

2 TECHNISCHE ASPEKTE

Zur Erlernung eines sicheren Fingersatzes und genauer Intonation ist eine klassische Grund- schulung unentbehrlich. Man sollte jedoch frühzeitig mit der Begleitung von Jazzstandards beginnen. Eine Anleitung hierzu wird in Kap. 4 gegeben. Es genügt dafür die Kenntnis von Grundlage und erster Lage auf dem Kontrabaß. Damit werden auch von Anfang an die Schwerpunkte der „Übungsstrategie“ richtig gesetzt. Dies hilft Zeit sparen und baut gleich von Beginn an rhythmische Fähigkeiten mit auf. Wir können mit der Kenntnis von Grund- lage und erster Lage auch bereits das Umsetzen von Akkordsymbolen in Baßlinien üben und gezielte rhythmische Übungen damit verbinden.

Für das virtuose Solospiel ist eine mehrjährige klassische Ausbildung unentbehrlich. Einige der besten Kontrabassisten des Jazz können ein abgeschlossenes Hochschulstudium vor- weisen.

Mit einer gründlichen klassischen Ausbildung hat man den Vorteil, im Verlauf des späteren Berufsmusikerlebens immer wieder auf den technischen Erfahrungsvorsprung zurückgreifen zu können. Für viele Jazzmusiker gehören klassische Übungen zum täglichen Programm. Es gibt jedoch Bereiche, die von der klassischen Pädagogik kaum berücksichtigt werden. So etwa die spontane Treffsicherheit in den oberen Lagen. Ich habe dafür in dieser Schule ein eigenes Kapitel eingerichtet. Auch das Problem des dritten Fingers, welcher gerade beim präzisen perkussiven Solospiel in den höheren Lagen dringend benötigt wird, ist in der klassischen Ausbildung zu wenig berücksichtigt. Diese setzt den dritten Finger erst sehr spät ein, ob- gleich er wegen seiner anatomischen Benachteiligung eines gezielten Trainings bedarf (siehe Kap. 27).

Bei einem klassischen Studium soll man besonders die Akkordstudien in verschiedenen Stricharten und gebunden in Dreier- oder Vierergruppen üben. Man erreicht dadurch sehr schnell die im Jazz so wichtige Fähigkeit, jeden Ton so lange wie möglich klingen zu lassen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist der Fingersatz beim Lagenwechsel. Beim Wechsel hinauf wird jeweils der erste oder zweite Finger aufgesetzt, nie der vierte Finger. Beim Lagenwechsel hinunter setzen wir den vierten oder zweiten Finger auf, nie aber den ersten Finger. Die systematische Berücksichtigung dieser Regel ermöglicht eine sichere Intonation und hohe Geläufigkeit beim Solospiel. Es ist ratsam, sich in den ersten Jahren diesen Fingersatz immer wieder zum jeweiligen Übungsstück zu notieren.

Daumenlagen können parallel zum Studium der unteren und mittleren Lagen begonnen werden. Dadurch erreicht man viel früher die notwendige Kräftigung des Daumens und des dritten Fingers. Außerdem kann man so melodische Übungen spielen und schafft damit einen gewissen Ausgleich zum Studium der unteren Lagen und tiefen Töne. In den unteren Daumenlagen ist es von großem Vorteil, den vierten Finger zu verwenden (siehe die Übungen für die Daumenlage in Kap. 11). Dadurch bekommen wir gute Intonation und Geläufigkeit. In den höheren Lagen wird man meistens den dritten Finger anstelle des vierten verwenden.

3 SPIEL MIT METRONOM

Das Metronom ist der wichtigste Partner beim Üben. Die übliche Methode des Gebrauchs ist jedoch ungeeignet. Als Jazzmusiker sollte man immer bemüht sein, für sich selbst Übungen zu erfinden, die auf schnelle Art Fehlerquellen aufdecken; so können diese dann durch gezielte Strategie behoben werden. Beim 4/4-Takt lassen wir das Metronom auf das zweite und vierte Viertel eines Taktes mitlaufen. Es ist also halb so schnell wie das Grundtempo. Damit setzen wir die Akzente unseres Spiels, das anfangs meist nur aus halben Noten besteht, in die Mitte der jeweiligen Metronomschläge. Jeder Fehler kann so sofort entdeckt werden. Wenn das Metronom jedoch alle vier Viertel mitschlägt, wird man versuchen, den Fehler dadurch zu korrigieren, daß man synchron mit dem Metronomschlag ist, aber gerade dies bringt keinen Lernerfolg.

Die weitverbreitete Meinung, rhythmische Sicherheit könne man nur zusammen mit einem Schlagzeuger lernen, stimmt nur für den glücklichen Fall, daß der Schlagzeuger bereits über große Spielerfahrung verfügt.

Rhythmische Sicherheit sollte von Anfang an geübt werden; man kann mit Leersaiten oder mit Tönen in der Grundlage bereits rhythmische Übungen machen. Bei Rockjazz (viele Sechzehntel im Notenbild) ist es günstig, das Metronom jeweils auf das zweite Achtel jeder Viertelnote schlagen zu lassen. Im übrigen dürfen wir uns bei der Arbeit mit dem Metronom auf keinen Fall entmutigen lassen, anfängliche Schwierigkeiten verschwinden sehr bald, und wir bekommen innere Ruhe, Sicherheit beim Zusammenspiel mit Schlagzeugern und beim Solospiel.

Für das Spiel in double time empfehle ich noch folgende Methode: Man übt mit dem Metronom etwa bei Tempo 50 und spielt zuerst nur halbe Noten, bis innere Ruhe eintritt, vergleichbar einer Art Meditation. Dann wechseln wir auf Viertelnoten über, dann auf Achtelnoten und schließlich auf Sechzehntelnoten. Durch die weit auseinanderliegenden Metronomschläge werden rhythmische Unsicherheiten sofort erkennbar.

Für 12/8-Takt-Rhythmen eignet sich zum Üben besonders ein Rhythmusgerät. Man kann damit auch das triolische Spiel gut in den Griff bekommen. Bei langsamem Tempo läßt sich jedes fill in und jeder drop genau kontrollieren sowie das „Hinter-dem-beat-Spielen“ oder „Hinter-der-time-Spielen“ üben.

Diesen wichtigen Faktor kann man vor allem in langsameren Tempi beim Zusammenspiel mit einem Schlagzeuger prüfen, indem nämlich die Schlagzeugakzente, die mit dem walking bass synchron sind, etwas lauter wirken; der Baßton kommt später, beide Akzente sind minimal getrennt. Das Spiel wird dadurch transparent, Dynamik und drive außerordentlich gesteigert. Diese Fähigkeit kann man etwa bei Ray Brown und Ron Carter gut studieren.

4 DER KONTRABASS ALS BEGLEITINSTRUMENT / BEGLEITUNG VON JAZZ-STANDARDS

Aus lerntechnischen Gründen ist es wichtig, den Unterschied zwischen Solo und Begleitung herauszustellen. Die technischen Voraussetzungen sind unterschiedlich, die psychischen Voraussetzungen im Extremfall (Big-Band-Spiel gegenüber unbegleitetem Baßsolo) völlig entgegengesetzt. Während Begleitung möglichst risikolos sein soll, jede Unsicherheit besonderes Gewicht besitzt, ist die Gewichtsverteilung beim Solo anders. Dort erzeugen riskante Bewegungen oft Dynamik und lassen sich, auch wenn sie bereits zum Fehler tendieren, im fortlaufenden Spiel meist immer noch kreativ verarbeiten. Dies deutet auf zwei unterschiedliche Grundstimmungen hin, welche jeweils die Grundvoraussetzungen darstellen. Begleitung heißt Risiko ausschalten, Kontinuität erzeugen, ästhetische Parameter steuern, Ökonomie im Spiel bewahren, und zwar physische und geistige Ökonomie. Geistige Ökonomie wäre die sparsame Verwendung von Verzierungen in Begleitfiguren, allgemeiner: ein Spiel unter den technischen Möglichkeiten. Physische Ökonomie wäre die Steuerung und Überwachung der Kondition, was speziell bei schnellen Tempi zu einem wesentlichen Bestandteil des Spiels werden kann; gezielte Baßlinien (u. a. Verwendung von Leersaiten) ermöglichen eine Entlastung der linken Hand. Der übliche Anfangsfehler besteht darin, die Begleitung mit musikalischen Ereignissen zu überladen, beim nachfolgenden Solo aber zuwenig musikalisch-technische Beweglichkeit zur Verfügung zu haben.

Dies alles deutet auf eine notwendige Strategie hin, welche man auch beim reifen Spiel kaum verlassen wird. Für das Studium des Instrumentes ist es daher von großem Vorteil, diese Strategie von vorneherein zu praktizieren. Das hat auch technische Konsequenzen. Während man für die Begleitung manchmal schon mit Grundlage und erster Lage auskommt, ist für ein bewegliches und ausdrucksstarkes Solospiel ein eingehendes Studium unumgänglich. Natürlich gibt es auch Begleitlinien, die einen hohen technischen Anspruch besitzen, doch läßt sich die Begleitfunktion als solche bereits im technisch einfachen Bereich erfüllen.

Die beiden Elementarformen des Jazz sind der 12-taktige Blues und die 32-taktigen rhythm changes. Auf den folgenden Seiten sind mit jeweils aufsteigendem Schwierigkeitsgrad typische Baßlinien dargestellt. Jede Übung stellt zugleich eine der vielen Möglichkeiten der Harmonisierung dar; man kombiniere sie später nach den Regeln der Harmonielehre. Dies erzeugt Vielfalt im Spiel und Beweglichkeit bei der Begleitung verschiedener Solisten. Man beginne die Übungen immer in half time und versuche gleich von Anfang an, sie in einem mittleren Tempo zu üben. Man soll auch sehr bald mit schnellen Tempi beginnen, da sich durch das Spiel mit halben Noten und in einfachen Lagen kaum technische Schwierigkeiten ergeben, während die wichtige Fähigkeit der rhythmischen Sicherheit gleich von Anfang an geübt wird. Später gehen wir zum walking bass über. Die Unterrichtspraxis hat gezeigt, daß der umgekehrte Weg mit großen Nachteilen verbunden ist. Nicht nur kann man Unsicherheiten im walking bass leichter tarnen, auch die rhythmischen Verzierungen sind aus der Logik des half-time-Spiels abzuleiten.

Wir spielen die Übungen mit einer triolischen Struktur als Basis.

Einige Grundregeln:

1. Um die harmonische Idee eines Stückes zu realisieren, genügen zunächst Grundtöne als Harmonieschwerpunkte. Man setzt also synchron zum harmonischen Ablauf Grundtöne. Wenn zwei Akkorde pro Takt gegeben sind, setzen wir zwei Grundtöne, bei einem Akkord einen Grundton, und zwar auf „1“ und „3“. Dadurch entsteht Offenheit für die Partner und für einen selbst.
2. Wir spielen also jeweils zwei Töne pro Takt (half time). Neben den Grundtönen können wir die Quint als zweiten Ton verwenden, oder wir finden nach den Regeln der Harmonielehre durch Einsetzen eines zweiten Akkords einen weiteren Grundton (oft ist dies die II. Stufe).
3. Als walking bass bezeichnet man eine Tonfolge von Viertelnoten. Bei Balladen, wo häufig vier Akkorde pro Takt (beim 4/4-Takt) die Grundlage darstellen, ist dies zugleich die Baßlinie in Viertelnoten. Bei zwei Akkorden pro Takt gibt es mehrere Möglichkeiten. Spielt man in einer Gruppe ohne Harmonieinstrument oder begleitet Choruse, bei denen die Klavierbegleitung aus musikalischen Gründen zeitweise weggelassen wird, so müssen die Baßlinien mehr akkordbezogen gestaltet werden. Man verwendet dann Quint, Terz oder Oktav für „2“ und „4“. Weiter können wir diatonische Durchgangstöne (vor allem von unten zum nächsten Grundton) oder chromatische Durchgangstöne (vor allem von oben zum nächsten Grundton) verwenden. Schließlich kommen auch Leittöne (Septimen) in Frage, die dann meist zur Terz des nächsten Akkordes führen. Ist nur ein Akkord pro Takt gegeben, so sollte man zunächst versuchen, halbtaktig zu harmonisieren; dann gelten die oben angeführten Regeln. Falls dies nicht möglich ist, gibt es für die Konstruktion einer Baßlinie mehrere Wege. Geeignet sind Pentatonik, Akkordbrechungen, Tetrachorde (eine Folge von vier Tönen einer Tonleiter) und der funktionellen Harmonik entsprechende Skalen. Stellt ein Akkord die Grundlage für mehrere Takte dar (4, 8, 16, 24), wird die Verwendung von Skalen besonders wichtig. Um bei Stücken, die über 8, 16 oder 24 Takte nur einen Akkord als Grundlage besitzen, trotzdem eine zwei- oder viertaktige Struktur beibehalten zu können (was für den Solisten wie für den Bassisten gleichermaßen von Bedeutung ist), baut man in seine walking-bass-Linien „Scheinharmonisierungen“ ein, und zwar mit vorgeschobenen II - V - Verbindungen, die man noch chromatisch erweitern kann (siehe Üb. 43 - 45). Sie stehen dann immer vor dem Beginn einer neuen 2-, 4- oder auch 8-taktigen Einheit.

5 LESEÜBUNGEN / ARTIKULATION IM JAZZFEELING

Leersaite/Wechselschlag

Üb.1

Üb.1 consists of three staves of bass clef music. The first staff contains six measures of eighth-note triplets. The second staff contains six measures of eighth-note triplets, with some notes beamed together. The third staff contains six measures of eighth-note triplets, with the first measure including a quintuplet.

Üb.2

Üb.2 consists of one staff of bass clef music. It contains six measures of eighth-note triplets, each with an accent (^) above the first note.

Üb.3

Üb.3 consists of one staff of bass clef music. It contains six measures of eighth-note pairs, with an accent (^) above the first note of the final measure.

Üb.4

Üb.4 consists of two staves of bass clef music. The first staff contains six measures of eighth-note pairs with accents (^) above the first notes of the second and fifth measures. The second staff contains six measures of eighth-note pairs with accents (^) above the first notes of the second, fourth, and sixth measures.

Üb.5

Üb.5 consists of two staves of bass clef music. The first staff contains six measures of eighth-note pairs with accents (^) above the first notes of the second and fifth measures. The second staff contains six measures of eighth-note pairs with accents (^) above the first notes of the second, fourth, and sixth measures.

Üb.6

Üb.6 consists of one staff of bass clef music. It contains six measures of eighth-note pairs with accents (^) above the first notes of the second, fourth, and sixth measures, and a dynamic marking (>) above the first note of the sixth measure.

Üb.7

Üb.7 consists of one staff of bass clef music. It contains six measures of eighth-note pairs with accents (^) above the first notes of the second, fourth, and sixth measures.

Üb.8

Üb.8 consists of one staff of bass clef music. It contains six measures of eighth-note pairs with accents (^) above the first notes of the second and fifth measures.

6 BASSLINIEN IN GRUNDLAGE UND 1. LAGE

Blues 1

Üb.9

F B^b B₀ F (C_{m7}) (C_{m7}) F₇
 B^b B₀ F A_{m7} D₇
 G_{m7} C₇ A_{m7} D₇ G_{m7} C₇
 (G₇) (F)

Üb.10

F E_{m7} A₇ D_{m7} D^b_{m7} C_{m7} F₇
 B^b B₀ F A_{m7} D₇
 G_{m7} C₇ A_{m7} D₇ G_{m7} C₇
 (F)

Üb.11

F E_{m7} A₇ D_{m7} D^b_{m7} C_{m7} F₇
 B^b B^b_{m7} E^b₇ A_{m7} D₇ #
 G_{m7} C₇ A_{m7} D₇ G_{m7} C₇
 (F)

Üb.12

F B^b B₀ C_{m7} F₇
 B^b B^b_{m7} E^b₇ A_{m7} D₇ A^b_{m7} D^b₇
 G_{m7} C₇ A_{m7} A^b₇ D^b G^b₇
 (F) (G_{m7} C₇)

x - metronom

Blues 2

Üb.13

B^b E^b E₀ B^b (Fm7) B^b
 E^b E₀ B^b (D_m7) G₇
 C_m7 (C₇) F₇ D_m7 (B^b) G₇ C_m7 F₇

Üb.14

B^b A_m7 D₇ G_m7 C₇ F_m7 B^b
 E^b E_m7 A₇ D_m7 (A₇) G₇ (D₇)
 C_m7 (G₇) F₇ D_m7 D₇ C_m7 B₇

Üb.15

B^b A_m7 D₇ G_m7 G_m7 F_m7 B^b
 E^b E_m7 A₇ D^b D_m7 G₇
 B C_m7 F₇ D_m7 (B^b) D₇ G^b B₇

Üb.16

B^b E^b E₀ B^b B^b B^b
 E^b E_m7 A₇ D_m7 G₇ D_m7 G₇
 C_m7 F₇ D_m7 (B^b) D₇ C_m7 F₇

Rhythm changes 1

Üb.17

Ⓐ

B \flat 7_j Gm7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7

Ⓐ₁ B \flat 7_j B \flat 7 E \flat 7_j E₀ Dm7 G7 Cm7 F7

B \flat 7_j Gm7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7

Ⓑ B \flat 7_j B \flat 7 E \flat 7_j E₀ Dm7 G7 Cm7 F7 B \flat 7_j

(Mitte, Bridge) Am7 D7 Dm7 G7

Ⓐ₁ Gm7 C7 Cm7 F7

B \flat 7_j Gm7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7

B \flat 7_j B \flat 7 E \flat 7 E₀ Dm7 G7 Cm7 F7 B \flat 7_j

Variation für Ⓐ, Ⓐ₁

Üb.18

B \flat 7_j B₀ Cm7 C \sharp ₀ Dm7 G7/9 \flat Cm7 F7/9 \flat

Fm7 B \flat 7 E \flat m7 A \flat 7 Dm7 G7 Cm7 F7

Variation für Ⓑ

Üb.19

Am7 D7 E \flat m7 A \flat 7 Dm7 G7 A \flat m7 D \flat 7

Gm7 C7 Dm7 G \flat 7 Cm7 F7 F \sharp m7 B7

Blues 3

Üb.20(9)

Üb.20(9) consists of three staves of music. The first staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are: F2, G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3. The second staff has notes: F2, G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3. The third staff has notes: F2, G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3. The chord progressions are: F, Bb, B0, F (Cm7), F7; Bb, B0, F, Am7, D7; Gm7, C7, Am7, D7, Gm7, C7.

Üb.21(10)

Üb.21(10) consists of three staves of music. The first staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are: F2, G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3. The second staff has notes: F2, G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3. The third staff has notes: F2, G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3. The chord progressions are: F, Em7, A7, Dm7, Dbm7, Cm7, F7; Bb, B0, F, Am7, D7; Gm7, C7, Am7, D7, Gm7, C7.

Üb.22(11)

Üb.22(11) consists of three staves of music. The first staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are: F2, G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3. The second staff has notes: F2, G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3. The third staff has notes: F2, G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3. The chord progressions are: F, Em7, A7, Dm7, Dbm7, Cm7, F7; Bb, Bbm7, E7, Am7/5b, D7; Gm7, C7, F (Am7), D7, Gm7, C7.

Üb.23(12)

Üb.23(12) consists of three staves of music. The first staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are: F2, G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3. The second staff has notes: F2, G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3. The third staff has notes: F2, G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3. The chord progressions are: F, Bb, B0, Cm7, F7; Bb, Bbm7, E7, Am7, D7, Am7, D7; Gm7, C7, Am7 (F), Ab7, Db, Gb7.

Blues 4

Üb.24(13)

Üb.24(13) is a blues exercise in 12/8 time, consisting of three staves of bass clef notation. The first staff contains a sequence of notes: B^b, E^b, E₀, B^b, B^b. The second staff contains: E^b, E₀, B^b, (Fm7), B^b, (Dm7), G7. The third staff contains: C_{m7}, F7, Dm7 (B^b), G7, C_{m7}, F7. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

Üb.25(14)

Üb.25(14) is a blues exercise in 12/8 time, consisting of three staves of bass clef notation. The first staff contains: B^b, A_{m7}, D7, G_{m7}, C7, F_{m7}, B^b. The second staff contains: E^b, E_{m7}, A^b, D_{m7}, G7. The third staff contains: C_{m7}, F7, D_{m7}, G7, C_{m7}, F7. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

Üb.26(15)

Üb.26(15) is a blues exercise in 12/8 time, consisting of three staves of bass clef notation. The first staff contains: B^b, A_{m7}, D7, G_{m7}, G_{m7}, F_{m7}, B^b. The second staff contains: E^b, E_{m7}, A^b, D^b, D_{m7}, G7. The third staff contains: B, C_{m7}, F7, D_{m7}, D₇, G^b, B7. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

Üb.27(16)

Üb.27(16) is a blues exercise in 12/8 time, consisting of three staves of bass clef notation. The first staff contains: B^b, E^b, E₀, F_{m7}, B^b. The second staff contains: E^b, E_{m7}, A^b, D_{m7}, G7, D_{m7}, G^b. The third staff contains: C_{m7}, F7, D_{m7}, G7, C_{m7}, F7. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

Rhythm changes 2

Üb.28(17)

Ⓐ

B^b G_{m7} C_{m7} F₇ D_{m7} G₇ C_{m7} F₇

B^b B^b₇ E^b E_o D_{m7} G₇ C_{m7} F₇

Ⓐ₁

B^b G_{m7} C_{m7} F₇ D_{m7} G₇ C_{m7} F₇

B^b B^b₇ E^b E_o D_{m7} G₇ C_{m7} F₇ B^b

Ⓑ

A_{m7} D₇ D_{m7} G₇

G_{m7} C₇ C_{m7} F₇

Ⓐ₁

B^b G₇ C_{m7} F₇ D_{m7} G₇ C_{m7} F₇

B^b E^b E_o F₇ G₇ C_{m7} F₇ B^b

(D_{m7} G₇ C_{m7} F₇)

Üb.29(18)

Variation für Ⓐ, Ⓐ₁

B^b B_o C_{m7} C[#]_o D_{m7} G₇ C_{m7} F₇

B^b₇ E_{m7} A^b₇ D_{m7} G₇ C_{m7} F₇

Üb.30(19)

Variation für Ⓑ

A_{m7} D₇ E^b₇ A^b₇ D_{m7} G₇ A^b_{m7} D^b₇

G_{m7} C₇ D^b₇ G^b₇ C_{m7} F₇ F_{m7} B₇

Moll-Blues

Üb.31

Üb.31

Chords: Cm, Dm7/5b, G7, Cm, Gm7/5b, C7, Fm7, Dm7/5b, G7, Cm, B^bm7, E^b7, A^b, Dm7/5b, G7, Cm, E^b7, A^b, Dm7 G7

Üb.32

Üb.32

wie oben

Üb.33

Üb.33

Chords: Dm, Dm5[#], Dm⁶, D7, Gm7, Em7/5b, A7, Dm, B^b, Em7/5b, A7, Dm, Em7/5b, A7

Üb.34

Üb.34

Chords: Fm, Gm7/5b, C7, Fm, Cm7/5b, F7, B^bm, Gm7/5b, C7, Fm7, Em7, E^bm7, D7, D^b, Gm7/5b, C7, Fm, A^b7, D^b, C7

7 RHYTHMISCHE VERZIERUNGEN

Die folgenden Übungen enthalten Verzierungen (drops), welche das Spiel rhythmisch akzentuieren. Es gibt eine Vielzahl von Möglichkeiten, die jeweils für bestimmte Musikerpersönlichkeiten charakteristisch sind. Durch intensive Beschäftigung mit dem Instrument und entsprechendes Schallplattenstudium wird man eigene Formen entdecken. Wichtig sind dabei vollständige rhythmische Sicherheit, schnelles Reagieren und Sinn für den ästhetischen Ablauf einer Baßlinie. Man wird bemerken, daß rhythmische Verzierungen zu Beginn eher Unsicherheit und Unruhe ins Spiel bringen. Wird eine Baßlinie mit Verzierungen überladen, so entsteht eine gegenteilige Wirkung. Man bewege sich mit den Akzenten nie außerhalb von Achteltriolen, um Übereinstimmung mit dem Schlagzeugspiel zu erreichen. Ein mehr perkussiver Effekt entsteht dadurch, daß wir manche Töne mit der linken Hand nur leicht herunterdrücken. Man kann auch Töne ohne Zuhilfenahme der rechten Hand erzeugen, indem man sie mit der linken Hand abzieht.

Blues-Baßlinien mit Verzierungen

Üb.35

Exercise 35 consists of three staves of bass clef music. The first staff begins with a triplet of eighth notes (G2, A2, B2) marked with a '3'. The second staff features a triplet of eighth notes (Bb2, C3, D3) and a triplet of eighth notes (E3, F3, G3). The third staff concludes with a triplet of eighth notes (Ab3, Bb3, C4) and a final triplet of eighth notes (D4, Eb4, E4).

Üb.36

Exercise 36 consists of three staves of bass clef music. The first staff contains a sequence of notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4. The second staff contains a sequence of notes: Ab4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5, C6, D6, Eb6, F6, G6. The third staff begins with a triplet of eighth notes (G4, Ab4, Bb4) and continues with a sequence of notes: C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5, C6, D6, Eb6, F6, G6.

Üb.37

Exercise 37 consists of three staves of bass clef music. The first staff contains a sequence of notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4. The second staff begins with a triplet of eighth notes (Ab4, Bb4, C5) and continues with a sequence of notes: D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5, C6, D6, Eb6, F6, G6. The third staff begins with a triplet of eighth notes (G4, Ab4, Bb4) and continues with a sequence of notes: C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5, C6, D6, Eb6, F6, G6.

Üb.38

Exercise 38 consists of three staves of bass clef music. The first staff contains a sequence of notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4. The second staff begins with a triplet of eighth notes (Ab4, Bb4, C5) and continues with a sequence of notes: D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5, C6, D6, Eb6, F6, G6. The third staff begins with a triplet of eighth notes (G4, Ab4, Bb4) and continues with a sequence of notes: C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5, C6, D6, Eb6, F6, G6.

Üb.39

Three staves of musical notation for exercise Üb.39. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a B-flat and contains a sequence of eighth and quarter notes, ending with a triplet of eighth notes. The second staff continues the sequence with similar rhythmic patterns, also featuring a triplet. The third staff concludes the exercise with a final cadence.

Üb.40

Three staves of musical notation for exercise Üb.40. The key signature has one flat. The first staff starts with a B-flat and includes a sharp sign (F-sharp) later in the line, followed by a triplet. The second staff continues with eighth and quarter notes, including another triplet. The third staff ends with a final cadence.

Üb.41

Three staves of musical notation for exercise Üb.41. The key signature has one flat. The first staff contains a sequence of notes with various accidentals, including a sharp sign. The second staff begins with a triplet of eighth notes. The third staff continues with eighth and quarter notes, featuring two more triplet markings.

Üb.42

Three staves of musical notation for exercise Üb.42. The key signature has one flat. The first staff is primarily composed of chords and rests. The second staff contains eighth and quarter notes with a triplet. The third staff continues with eighth and quarter notes, featuring a triplet and ending with a final cadence.

8 WALKING BASS MODAL

Üb.43

Musical notation for exercise 43, consisting of four staves of bass clef music. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals. Below the staves are the following chord symbols and mode names:

- Staff 1: $D_{m7/11}$ (D-dorisch), $(E_{m7}A7)$, $(E_{m7}A7)$
- Staff 2: $D_{m7/11}$ (D-dorisch)
- Staff 3: $E^b_{m7/11}$ (E^b -dorisch)
- Staff 4: $D_{m7/11}$ (D-dorisch)

Üb.44

Musical notation for exercise 44, consisting of four staves of bass clef music. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals. Below the first staff is the text:

wie oben

Üb.45

Musical notation for exercise 45, consisting of four staves of bass clef music. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals. Below the first staff is the text:

wie oben

9 WALKING BASS MIT FREIEN HARMONISCHEN BEWEGUNGEN

Üb.46

The first exercise, Üb.46, is written on four staves of bass clef notation. It consists of a continuous line of eighth notes with various accidentals (sharps, flats, and naturals) placed above each note. The notes move across the staff in a somewhat irregular, non-linear fashion, typical of a walking bass line exercise.

Üb.47

The second exercise, Üb.47, is written on four staves of bass clef notation. It features a sequence of eighth notes with various accidentals. The notes are more clustered in some staves and more spread out in others, creating a rhythmic pattern that changes across the staves.

Üb.48

The third exercise, Üb.48, is written on four staves of bass clef notation. It continues the pattern of eighth notes with various accidentals. The notes are arranged in a way that suggests a specific harmonic progression, with some notes appearing to be part of chords or dyads.

10 JAZZ-ROCK-BASSLINIEN

Üb.49



Üb.50



Üb.51



Üb.52



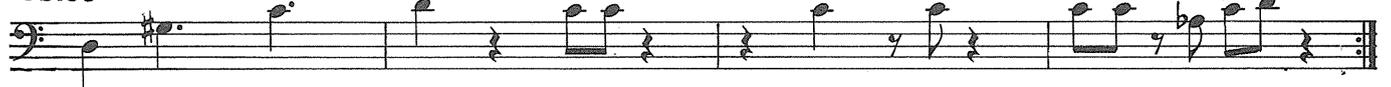
Üb.53



Üb.54



Üb.55



Üb.56



Üb.57



Üb.58



Üb.59



Üb.60



11 FINGERSATZ

Allgemein

Üb.61

4 1 1 2 1 (1) 2 1 4 4 1 2 (1) 1 2 1 4 1

Üb.62

2 1 1 3 1 2 3 4 4 1 3 (2) 1 2 1

Üb.63

4 1 2 3 1 2 3 1 4 4 1 3 2 1 3 1 4 2

Üb.64

4 2 1 2 1 3 4 4 1 2 3 2 4 1

Üb.65

0 4 1 4 2 4 1 4 4 1 3 2 1 2 1 4 4 1 2 1 2 3 1 4 4 1 4 2 4 1 4 0

Üb.66

0 2 1 4 1 4 1 4 4 1 3 1 4 4 1 3 1 4 4 1 4 1 4 1 2 0

Üb.67

0 4 1 4 1 2 1 4 2 1 3 1 1 3 1 4 4 1 3 1 1 3 1 2 4 1 2 1 4 1 4 0

Üb.68

0 4 1 4 2 4 2 4 2 4 1 4 2 3 1 4 4 1 3 2 4 1 4 2 4 1 4 2 4 1 4 0

Gestreckter Fingersatz

Üb.69

1 2 1 4 1 2 1 4 1 2 1 4 3 4 3 1 4 1 4 2 1 2 4 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4

Üb.70

4 1 2 1 4 2 1 4 3 4 1 4 3 1 4 2 1 2 4 2 1 4 2 1 4 1 4 2 1 2 4

Daumenlage

Üb.71

A-Saite

♮ 1 2 ♮ 1 2 ♮ 1 3 4 3 1 ♮ 2 1 ♮ 1 2 1 ♮ 2 1 ♮ 2 ♮

Üb.72

♮ 2 1 ♮ 2 1 ♮ 2 1 ♮ 2 1 ♮ 3 1 4 3 ♮ 1 2 ♮ 1 2 ♮ 1 2 ♮ 1 ♮

Üb.73

4 ♮

Üb.74

4 1 2 ♮

Üb.75

4

Üb.76

4 2 1 4 2 1 ♮ 2 1 ♮ 2 1 ♮ 2 1 ♮ 2 1 ♮ 2 1 ♮ 3 1 ♮ 3 1 ♮

Üb.77

♮ ♮ ♮ 4 3 1 ♮ 1 1 4 2 ♮ 1 2 1 2 1 2 1 2 ♮ 1 3 ♮ 1 2 ♮ 2 1 2 ♮

Üb.78

4 1 2 1 ♮ 2 1 4 3 ♮ 1 ♮ 3 1 ♮ 2 1 2 ♮ 2 1 ♮ 2 1 ♮ 1 ♮ 2 1 2 ♮

Üb.79

♮ 2 ♮ 1 2 ♮ 1 ♮ ♮ 1 ♮ 1 1 ♮ 1 4 4 1 ♮ 1 1 ♮ 1 ♮ ♮ 1 ♮ 2 1 ♮ 2 ♮

Üb.80

In andere Tonarten transponieren

12 IMPROVISATIONSSTUDIEN

In diesem Kapitel werden typische Improvisationsverläufe dargestellt. Sie sollen möglichst bis zur Erreichung eines mittleren Tempos geübt werden. In der Folge erwirbt man durch Weglassen, Verändern und andere Akzentuierungen bereits nach kurzer Zeit improvisatorische Fähigkeiten. Ergänzend üben wir Skalen und Akkordbrechungen zur Vertiefung; letztere vor allem von oben, um schneller ein grundtonunabhängiges Spiel zu lernen. Man scheue sich nicht, charakteristische Improvisationsfragmente auswendig zu lernen; sie stehen an derselben Stelle wie Akkordverbindungen, die eine allgemeingültige Aussage besitzen und ebenfalls nicht als Nachahmung empfunden werden. Für improvisatorische Studien empfehle ich des weiteren Improvisationen von Bläsern und Pianisten. Baßsoli abzuschreiben halte ich für nicht sinnvoll, da der Baß entwicklungsmäßig immer Jahre hinter der Konzeption der Bläser steht.

Durch die Beschäftigung mit Pentatonik (Kap. 17), mit Quarten- und Quintenstudien (Kap. 20) bekommen wir die Fähigkeit, über komplexere harmonische Bewegungen zu improvisieren.

Blues

Üb.81

F B^b_7 F F_7

B^b B^b_3 A_{m7} $D_7/9^b$

G_{m7} C_7 A_{m7} D_7 G_{m7} C_7

Üb.82

F E_{m7} A_7 D_{m7} D^b_{m7} C_{m7} F_7

B^b B^b_{m7} E^b_7 A_{m7} D_7

G_{m7} C_7 A_{m7} D_7 G_{m7} C_7

Üb.83

B^b E^b_7 B^b B^b_7

E^b E_0 D_{m7} G_7

C_{m7} F_7 B^b G_7 C_{m7} F_7

Rhythm changes

Üb.84

B^b $Gm7$ $Cm7$ $F7$ $Dm7$ $G7$ $Cm7$ $F7$
 B^b $B7$ E^b E_0 $Dm7$ $G7$ $Cm7$ $F7$
 B^b $Gm7$ $Cm7$ $F7$ $Dm7$ $G7$ $Cm7$ $F7$
 B^b $B7$ E^b E_0 $Dm7$ $G7$ $Cm7$ $F7$ B^b
 A_m7 $D7$ $Dm7$ $G7$ $Cm7$ $F7$ B^b
 $Gm7$ $C7$ $Cm7$ $F7$
 B^b $Gm7$ $Cm7$ $F7$ $Dm7$ $G7$ $Cm7$ $F7$
 B^b $B7$ E^b E^b_m $Dm7$ $G7$ $Cm7$ $F7$ B^b

Moll-Blues

Üb.85

C_m $Dm7/5^b$ $G7$ C_m $Gm7/5^b$ $C7$
 F_m $Dm7/5^b$ $G7$ C_m B^b_m7 E^b_7
 A^b_{7j} $Dm7/5^b$ $G7$ C_m A^b_{7j} $Dm7/5^b$ $G7$

Andere Akkordstrukturen

Üb.86

F_{m7} B_{m7} E^b₇ A^b_{7j}
 D^b_{7j/4#} D_{m7/5b} G₇ C₇ C_{7j}
 C_{m7} F_{m7} B^b₇ E^b_{7j}
 A^b_{7j/5b} A_{m7/5b} D₇ G_{7j} G_{7j}
 A_{m7} D₇ G_{7j} G_{7j}
 F[#]_{m7} B₇ E_{7j} C₊
 F_{m7} B^b_{m7} E^b₇ A^b_{7j}
 D^b_{7j} G^b_{7/11#} C_{m7} B_{m7}
 B^b_{m7} E^b₇ A^b_{7j} G_{m7} C₇

Üb.87

Üb.87

Chords: G7j, G7j, D^b7, G^b7, B7j, D7, G7j, B^b7, E^b7j, E^b7j, Am7, D7, G7j, B^b7, E^b7j, G^b7, B7j, B7j, Fm7, B^b7, E^b7j, G^b7, B7j, D7

Üb.88

Üb.88

Chords: B7j, D7, G7j, B7, E^b7j, Am7, D7, G7j, B^b7, E^b7j, F[#]7, B7j, Fm7, B^b7, E^b7j, Am7, D7, G7j, C[#]m7, F[#]7, B7j, Fm7, B^b7, E^b7j, D^bm7, G^b7

13 TECHNISCHE ÜBUNGEN IM EIN-HARMONISCHEN FELD

Üb.89

Exercise 89 consists of six staves of music in bass clef. The first staff is a simple eighth-note scale starting on G2. The second staff is a chromatic scale starting on G2. The third staff is a scale with flats starting on G2. The fourth staff is a chromatic scale starting on G2. The fifth staff is a scale with flats starting on G2. The sixth staff is a chromatic scale starting on G2. Each staff ends with a double bar line and repeat dots.

Üb.90

Exercise 90 consists of six staves of music in bass clef. The first staff is a chromatic scale starting on G2. The second staff is a scale with flats starting on G2. The third staff is a chromatic scale starting on G2. The fourth staff is a scale with flats starting on G2. The fifth staff is a scale with flats starting on G2. The sixth staff is a chromatic scale starting on G2. Each staff ends with a double bar line and repeat dots.

14 AKKORDSTUDIEN DER II. STUFE

Üb.91

Musical score for Übung 91, consisting of four staves of music in 3/4 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent three staves use bass clefs. The music features a sequence of chords and melodic lines with various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs.

Üb.92

Musical score for Übung 92, consisting of two staves of music in 4/4 time. The first staff uses a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff uses a bass clef and includes an 8-measure rest indicated by a dashed line and the number '8'.

Üb.93

Musical score for Übung 93, consisting of two staves of music in 4/4 time. The first staff uses a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The second staff uses a bass clef and includes an 8-measure rest indicated by a dashed line and the number '8'.

Üb.94

Musical score for Übung 94, consisting of four staves of music in 7/4 time. The first staff uses a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by frequent triplets, indicated by the number '3' above or below the notes.

Üb. 95

Exercise 95 is written in bass clef with a 7/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains two measures of eighth-note triplets, each marked with a '3' below the notes. The second staff contains two measures of eighth-note triplets, also marked with a '3'. The third staff contains two measures of eighth-note triplets, marked with a '3'. The key signature has one flat (B-flat). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Üb. 96

Exercise 96 is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains two measures of eighth-note triplets, each marked with a '3'. The second staff contains two measures of eighth-note triplets, marked with a '3'. The third staff contains two measures of eighth-note triplets, marked with a '3'. The key signature has one flat (B-flat). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Üb. 97

Exercise 97 is written in bass clef with a 2/4 time signature. It consists of four staves of music. Each staff contains two measures of eighth-note triplets, each marked with a '3'. The key signature has one flat (B-flat). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Üb.98

Two staves of musical notation for exercise 98. The first staff begins with a bass clef and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals (flats and naturals). The second staff continues the exercise, ending with a double bar line and repeat dots.

Üb.99

Two staves of musical notation for exercise 99. The first staff begins with a bass clef and a 4/4 time signature. The music features eighth and sixteenth notes with accidentals. The second staff continues the exercise, ending with a double bar line and repeat dots.

Üb.100

Two staves of musical notation for exercise 100. The first staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with accidentals. The second staff continues the exercise, ending with a double bar line and repeat dots.

Üb.101

Two staves of musical notation for exercise 101. The first staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with accidentals. The second staff continues the exercise, ending with a double bar line and repeat dots.

Üb.102

Two staves of musical notation for exercise 102. The first staff begins with a bass clef and a 4/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with accidentals. The second staff continues the exercise, ending with a double bar line and repeat dots.

15 ÜBUNGEN MIT II-V-VERBINDUNGEN

Üb.103

Em7 A7/5#

Üb.104

Gm7 C7 Abm7 D7

Üb.105

Bm7 E7 Am7 D7 Gm7 C7 F7j

16 ÜBUNGEN MIT II-V-I-VERBINDUNGEN

Üb.106

Üb.106 is a musical exercise in 8/4 time, featuring a II-V-I progression in F major. The score consists of four staves. The first staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The second staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes. The third and fourth staves contain additional bass lines with eighth notes and quarter notes. Chord symbols are placed below the first two staves: Fm7, Bb7, Eb7j, F#m7, B7, and E7j.

Üb.107

Üb.107 is a musical exercise in 4/4 time, featuring a II-V-I progression in G minor. The score consists of four staves. The first staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The second staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes. The third and fourth staves contain additional bass lines with eighth notes and quarter notes. Chord symbols are placed below the first two staves: Gm7, C7, and F7j.

Üb.108

Üb.108 is a musical exercise in 4/4 time, featuring a II-V-I progression in F major. The score consists of four staves. The first staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The second staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes. The third and fourth staves contain additional bass lines with eighth notes and quarter notes. Chord symbols are placed below the first two staves: Fm7, Bb7, and Eb7j.

17 PENTATONISCHE ÜBUNGEN

Üb.109



Für C7j oder F7j lydisch (F7j/4#)



Für G7j oder C7j lydisch (C7j/4#)



Für D7j oder G7j lydisch (G7j/4#)

Für F7j oder B^b7j lydisch (B^b7j/4#)

Üb.110

Für A^b7 oder Cm7/5bFür B^b7 oder Dm7/5b

Für C7 oder Em7/5b

Für D7 oder F[#]m7/5b

Üb.111



Üb.112



Üb.113



In andere Tonarten transponieren

Üb.114

This exercise consists of 12 staves, each featuring a unique key signature and a consistent rhythmic pattern. The notes are organized into groups of four, with the first group in each staff being an ascending scale and the subsequent groups being descending. The key signatures for the staves, from top to bottom, are: C major, B-flat major, A major, B-flat major, C major, B-flat major, A major, B-flat major, A major, B-flat major, C major, and B-flat major. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The rhythmic pattern consists of quarter notes, with the first group of four notes ascending and the following groups descending. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

18 HEXATONISCHE ÜBUNGEN

Üb. 116



19 ÜBUNGEN MIT TERZEN

Kleine Terzen

Üb.117



Üb.118



Üb.119



Üb.120



Üb.121



Üb.122



Üb.123



Üb.124



Große Terzen

Üb. 125

This musical exercise consists of ten staves of music, all in bass clef. The notation includes various intervals and accidentals, such as flats (b) and sharps (#). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The subsequent staves continue with different interval patterns and accidentals. Some staves feature slurs and eighth notes, and there are several instances of a circled '8' with a dashed line above it, likely indicating an eighth note or a specific interval. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

20 QUARTEN- UND QUINTENSTUDIEN

Diese Studien dienen in erster Linie zur Erreichung der Intervallsicherheit im freien, atonalen Spiel. Sie besitzen die Eigenschaft, schnell die tonalen Zentren zu wechseln. Man erzeugt dadurch eine kontrollierte und zugleich weitgehendst offene Tonfolge (Feld). Die Übungen sind logisch konzipiert und sollen, sobald das Konzept erkannt wird, auswendig weiter gespielt werden. Für jene, die eine klassische Ausbildung besitzen und sich in der seriellen und aleatorischen Musik betätigen, sind diese Übungen ebenfalls wertvoll, daher wurden sie vollständig notiert.

Quarten- und Quintenfolgen haben eine hohe Unbestimmtheit in ihrer harmonischen Aussage; jeder folgende Ton kann bereits neues harmonisches Zentrum sein. Sie erzeugen somit ein Feld hoher Indetermination und eignen sich besonders für die Begleitung von weitgehend unbestimmten Spielverläufen (angefangen vom walking bass im Free Bop bis zum frei akzentuierten Spiel).

Auch diese Übungen sollen mit Metronom gespielt werden (siehe Kap. 3). Dabei sollte das Grundtempo immer mehr gesteigert werden.

Die Übungen haben als Sekundärstruktur wechselweise chromatische Tonleiter, Ganztonleiter und große Terzenketten. Sie dienen zugleich auch der Stärkung des dritten Fingers.

Quartstudien

Üb.126

Üb.127

Üb.128

Üb.129

Üb.130

Üb.131

Musical score for Exercise 131, consisting of four staves of bass clef notation in 5/4 time. The first staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The second and third staves contain harmonic accompaniment with chords and intervals. The fourth staff continues the accompaniment and ends with a double bar line and repeat dots.

Üb.132

Musical score for Exercise 132, consisting of three staves of bass clef notation in 5/4 time. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide harmonic support with chords and intervals, ending with a double bar line and repeat dots.

Üb.133

Musical score for Exercise 133, consisting of three staves of bass clef notation in 4/4 time. The first staff has a melodic line with quarter and eighth notes. The second and third staves contain harmonic accompaniment with chords and intervals, ending with a double bar line and repeat dots.

Üb.134

Musical score for Exercise 134, consisting of two staves of bass clef notation in 7/8 time. Both staves feature melodic lines with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Quintstudien

Üb.135

Üb.135

Üb.136

Üb.136

Üb.137

Üb.137

Üb.138

Üb.138

Üb.139

Üb.139

Üb.140

The image displays ten staves of musical notation for exercise Üb.140, all in bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The notes are primarily quarter notes and eighth notes, with some beamed eighth notes. The accidentals vary across the staves, including sharps (#) and flats (b). The final measure of each staff concludes with a double bar line and repeat dots. The overall structure is a sequence of ten short musical phrases, each on a single staff.

Üb. 141

Üb. 142

Üb. 143

21 ÜBUNGEN MIT SEXTEN

Üb. 144

Exercise 144 consists of three staves of music in bass clef. The first staff is in G major (one sharp) and contains a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The second staff is in B-flat major (two flats) and contains a sequence of eighth notes: B1, C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3. The third staff is in D major (two sharps) and contains a sequence of eighth notes: D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4.

Üb. 145

Exercise 145 consists of six staves of music in bass clef. The first staff is in G major (one sharp) and contains a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The second staff is in B-flat major (two flats) and contains a sequence of eighth notes: B1, C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3. The third staff is in D major (two sharps) and contains a sequence of eighth notes: D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4. The fourth staff is in B-flat major (two flats) and contains a sequence of eighth notes: B1, C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3. The fifth staff is in D major (two sharps) and contains a sequence of eighth notes: D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4. The sixth staff is in B-flat major (two flats) and contains a sequence of eighth notes: B1, C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3.

Üb. 146

Exercise 146 consists of three staves of music in bass clef. The first staff is in G major (one sharp) and contains a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The second staff is in G major (one sharp) and contains a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The third staff is in B-flat major (two flats) and contains a sequence of eighth notes: B1, C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3.

22 ÜBUNGEN MIT SEPTIMEN

Üb.147

The image displays a musical exercise titled 'Üb.147' from a collection of 22 exercises on septimes. The exercise is presented in 12 staves of bass clef notation. The key signatures vary across the staves: the first two staves are in D major (two sharps), the next four staves are in B major (two sharps), the following two staves are in G major (one sharp), and the final four staves are in E major (one sharp). The rhythmic patterns consist of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some staves featuring triplets. Each staff concludes with a double bar line and repeat dots, indicating the end of a phrase or the exercise itself.

Üb.148

Musical notation for exercise 148, bass clef, featuring a sequence of chords and notes with fingerings 1, 2, 1, 2.

Üb.149

Musical notation for exercise 149, bass clef, featuring a sequence of chords.

Üb.150

Musical notation for exercise 150, bass clef, featuring a sequence of chords.

Üb.151

Musical notation for exercise 151, bass clef, featuring a sequence of notes and chords.

Üb.152

Musical notation for exercise 152, bass clef, featuring a sequence of notes and chords.

Üb.153

Musical notation for exercise 153, bass clef, featuring a sequence of chords.

Üb.154

Musical notation for exercise 154, bass clef, featuring a sequence of chords.

Üb.155

Musical notation for exercise 155, bass clef, featuring a sequence of chords with octaves marked '8'.

Üb.156

Musical notation for exercise 156, bass clef, featuring a sequence of chords.

Üb.157

Musical notation for exercise 157, bass clef, featuring a sequence of chords with octaves marked '8'.

Üb.158

Flageoletts (tatsächlicher Klang oben)

Musical notation for exercise 158, featuring a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chord diagrams for G-Saite, D-Saite, A-Saite, and E-Saite.

24 BEWEGUNGEN DES HARMONISCHEN FELDES / FELDAUFLÖSUNGEN

Jede Tonfolge, die aus mindestens zwei Tönen besteht, definiert ein harmonisches Feld. Eine der wichtigsten Eigenschaften in der freien Musik ist die, harmonische Felder zu kontrollieren, sie schnell zu verändern, Feldbewegungen bewußt zu steuern, Felder aufzulösen, Felder zu umkreisen, die Distanz zum Ausgangsfeld zu überwachen – also die Fähigkeit zu bewußter, gesteuerter Beweglichkeit. Daß dies beim Kontrabaß schwierig ist, zeigt die Tatsache, daß viele führenden Gruppen der freien Musik ohne Baß spielen; Gespräche mit Musikern (Cecil Taylor, Yosuke Yamashita) haben mir dies bestätigt.

Häufig tendiert freie Musik zu einer Art Pseudofreiheit, in der technisch leicht erreichbare Bereiche immer wieder bevorzugt werden. Gerade dieser Aspekt gibt uns die Möglichkeit, tatsächlich vorhandene Qualität festzustellen. Man analysiere Soli und beachte, wie oft Wiederholungen auftreten, wie oft Leersaiten verwendet werden, wie oft auf technisch einfache Bereiche zurückgegriffen wird. Solche Komponenten, die statistisch in einer Häufigkeitsverteilung dargestellt werden könnten, sind nur durch gezielte Übungen zu überwinden. Die folgenden Übungen zeigen, welche Methoden dazu geeignet sind.

Üb.159

This musical score, titled 'Üb.159', consists of 12 staves of music written in bass clef. The notation includes various accidentals (sharps, flats, and naturals) and articulation marks (accents and slurs). The first staff begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes. The final measure of each staff is a whole note. The score is divided into sections by dashed lines with an '8' above them, indicating eighth-note patterns. The first section covers the first two staves, the second section covers the next two staves, and the third section covers the final two staves. The remaining staves contain various melodic and harmonic exercises.

Üb.160

This page contains 12 staves of musical notation for exercise Üb.160. The notation is written in bass clef and includes various notes, accidentals (sharps, flats, and naturals), and rests. The exercise is divided into several measures, with some measures containing slurs and repeat signs. The notation is as follows:

- Staff 1: Four measures of music, ending with a repeat sign.
- Staff 2: Four measures of music, ending with a repeat sign.
- Staff 3: Four measures of music, ending with a repeat sign.
- Staff 4: Four measures of music, ending with a repeat sign.
- Staff 5: Four measures of music, ending with a repeat sign.
- Staff 6: Four measures of music, ending with a repeat sign.
- Staff 7: Four measures of music, ending with a repeat sign.
- Staff 8: Four measures of music, ending with a repeat sign.
- Staff 9: Four measures of music, ending with a repeat sign.
- Staff 10: Four measures of music, ending with a repeat sign.
- Staff 11: Four measures of music, ending with a repeat sign.
- Staff 12: Four measures of music, ending with a repeat sign.

25 STUDIEN MIT MEDIANTENBEWEGUNGEN

Üb. 161

The image displays a musical score for Exercise 161, titled "25 STUDIEN MIT MEDIANTENBEWEGUNGEN". The exercise is written for bass clef in 6/8 time and consists of 12 staves. The notation includes eighth-note chords with various accidentals (sharps, flats, naturals) and includes some slurs and repeat signs. The exercise is a sequence of eighth-note chords, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and includes some slurs and repeat signs. The chords are: Staff 1: C2, D2, E2, F2, G2, A2; Staff 2: C2, D2, E2, F2, G2, A2; Staff 3: C2, D2, E2, F2, G2, A2; Staff 4: C2, D2, E2, F2, G2, A2; Staff 5: C2, D2, E2, F2, G2, A2; Staff 6: C2, D2, E2, F2, G2, A2; Staff 7: C2, D2, E2, F2, G2, A2; Staff 8: C2, D2, E2, F2, G2, A2; Staff 9: C2, D2, E2, F2, G2, A2; Staff 10: C2, D2, E2, F2, G2, A2; Staff 11: C2, D2, E2, F2, G2, A2; Staff 12: C2, D2, E2, F2, G2, A2.

Üb. 162

This page contains eleven staves of musical notation for exercise 162. Each staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Various accidentals (sharps, flats, and naturals) are used throughout the piece to indicate chromatic alterations. Slurs are used to group notes across measures. The exercise is divided into two main sections: the first section spans the first seven staves, and the second section spans the last four staves. The notation is dense and technical, typical of a piano exercise.

Üb. 163

The image displays a musical exercise titled "Üb. 163" on page 56. It consists of 11 staves of music, all written in bass clef. The notation includes various accidentals (sharps, flats, and naturals) and repeat signs (double dots) at the end of each staff. The exercise is a single melodic line with a complex sequence of notes and rests. The first staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The subsequent staves show a variety of rhythmic patterns and intervals, including eighth and sixteenth notes, and rests. The exercise concludes with a final double bar line and repeat dots on the eleventh staff.

Üb. 164

This musical score, titled "Üb. 164", consists of 12 staves of music, all written in bass clef. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature is highly chromatic, with frequent changes in accidentals (sharps and flats) for individual notes, often within the same measure. The overall structure appears to be a single melodic line with multiple measures per staff, typical of a technical exercise or etude. The notation is dense, with many notes beamed together, suggesting a fast or intricate piece.

26 FREIE HARMONISCHE BEWEGUNGEN

Üb. 165

Üb. 166

Üb. 167

Üb. 168

Üb. 169

Üb. 170

Üb. 171

Üb. 172

Üb. 173

Üb. 174

27 TREFFSICHERHEIT IN DEN OBEREN LAGEN / SKALENSTUDIUM

Die folgenden Seiten enthalten eine Anleitung, Treffsicherheit in den oberen Lagen zu erreichen. Diese Studien sind als tägliche Übung gedacht und beginnen jeweils mit dem Ton g auf der G-Saite (genau am Halbierungspunkt der Saite). Die Übungen sollen mehrere Tage mit demselben Ton von oben beginnend geübt werden. Wenn sich Treffsicherheit einstellt, setzen wir den Anfangston (obersten Ton) um einen Halbton hinauf. Alle Übungen beginnen nunmehr mit a^b . Man sollte auf diese Weise möglichst bis zum oberen Ende des Griffbretts üben. Es stellt sich dadurch erstaunlich schnell Treffsicherheit ein, die besonders beim freien Spiel von großer Bedeutung ist. Die Übungen sollen jeweils mit dem dritten Finger beginnen, um ihn zu stärken.

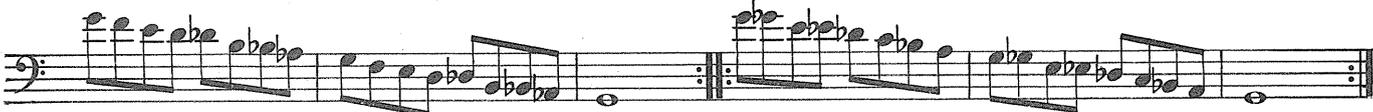
Hiermit ist zugleich ein Studium der Skalen von oben nach unten verbunden. Sie sind so schwieriger auswendig zu spielen, werden aber beim Solospiel im Jazz wegen der großen Bedeutung fallender Melodielinien häufig gebraucht. Die Skalen sind nach ihren Intervallen geordnet und erweitern sich zur Pentatonik, zu Akkordbrechungen und schließlich zu Quartan, Quinten, Sexten und Septimen, so daß sich für jede der folgenden sechs Seiten diese Gliederung ergibt:

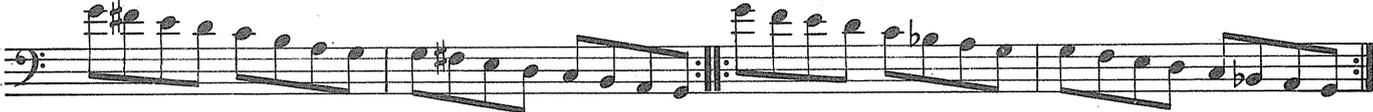
- 1 Chromatische Tonleiter
- 2 Verminderte Tonleiter (mit dem Halbtonschritt beginnend)
- 3 Verminderte Tonleiter (mit dem Ganztonschritt beginnend)
- 4 Ionische Tonleiter (Durtonleiter)
- 5 Dorische Tonleiter
- 6 Phrygische Tonleiter
- 7 Lydische Tonleiter
- 8 Mixolydische Tonleiter (Septtonleiter)
- 9 Äolische Tonleiter (Molltonleiter)
- 10 Lokrische Tonleiter
- 11 Alterierte Tonleiter
- 12 Melodische Molltonleiter
- 13 Harmonische Molltonleiter
- 14 Lydische Tonleiter mit kleiner Sept
- 15 Ganztonleiter
- 16-20 Pentatonik
- 21 Verminderter Akkord
- 22 Akkordbrechung von $G_m7/11/13$
- 23 Akkordbrechung von $G_7/11\#/13$
- 24 Akkordbrechung von $G_7/9^b$
- 25 Übermäßiger Akkord
- 26 Quartan
- 27 Quinten
- 28 Sexten
- 29 Kleine Septimen
- 30 Große Septimen

Diese Übungen stellen zugleich ein wertfreies Repertoire von Figuren dar, das geeignet ist, die durch das aktive Spiel sich ergebenden negativen Erfahrungsinhalte (die zu Wiederholungen und manieriertem Spiel führen) wieder abzubauen. Dieser Aspekt ist für das freie Spiel von Bedeutung, da ja hier die formalen Bindungen (Taktstruktur, Tonalität usw.) weitgehend offen sind. Offenheit stellt aber zweifellos eine Mehrbelastung der kreativen Beweglichkeit des Musikers dar, was dann oft zur Verwendung von Formeln mit einer Tendenz zum Schematismus führt (einfache tonale Zentren, auf die Leersaiten bezogen; Wiederholungen u. a.). Dies aber macht die Verwendung des Basses in der freien Musik oft problematisch, da ein technisch schwerfälliges Instrument den Spielverlauf hemmt.

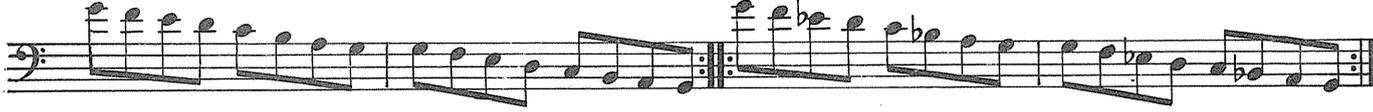
Üb.175

1 

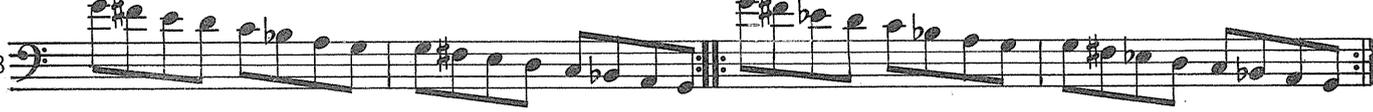
2-3 

4-5 

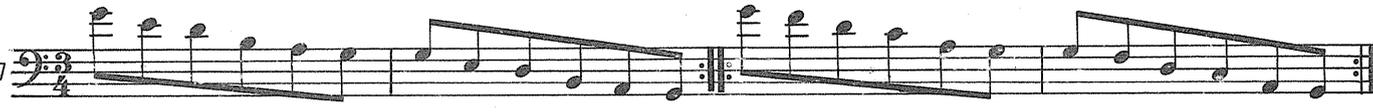
6-7 

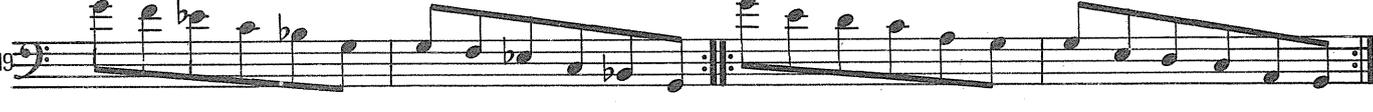
8-9 

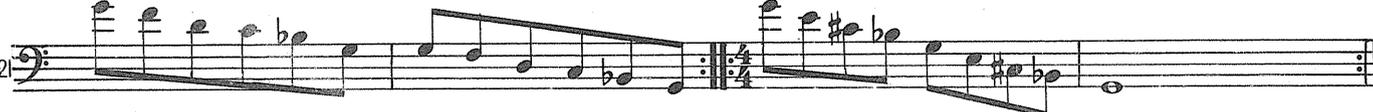
10-11 

12-13 

14-15 

16-17 

18-19 

20-21 

22-24 

25-30 

Üb. 176

This musical exercise, titled 'Üb. 176', is presented in 12 staves of bass clef notation. The piece is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and accidentals. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The key signature is one flat (B-flat), indicated by a 'b' symbol above the first few notes of each staff. The exercise is divided into sections, with some staves containing repeat signs (double bar lines with dots) and others ending with a double bar line and a repeat sign. The staves are numbered 1, 2-3, 4-5, 6-7, 8-9, 10-11, 12-13, 14-15, 16-17, 18-19, 20-21, 22-24, and 25-30. The notation is clear and legible, with a focus on rhythmic accuracy and finger dexterity.

Ub. 177

This musical score is for a tuba part, labeled 'Ub. 177'. It consists of 12 staves of music, each representing a different fingering or range. The staves are numbered 1 through 12, with some numbers appearing as ranges (e.g., 2-3, 4-5, 6-7, 8-9, 10-11, 12-13, 14-15, 16-17, 18-19, 20-21, 22-24, 25-30). The music is written in bass clef with a 4/4 time signature. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several repeat signs (double bar lines with dots) throughout the piece. The notation includes various accidentals (sharps, flats, and naturals) and dynamic markings. The overall structure is a single melodic line with multiple fingering options.

1

2-3

4-5

6-7

8-9

10-11

12-13

14-15

16-17

18-19

20-21

22-24

25-30

Ub. 179

This musical score, titled 'Ub. 179', consists of 12 staves of music, each labeled with a measure range. The notation is primarily in bass clef and includes various time signatures and accidentals. The staves are as follows:

- Staff 1: Measure 1, 4/4 time signature.
- Staff 2-3: Measures 2-3, 4/4 time signature.
- Staff 4-5: Measures 4-5, 4/4 time signature.
- Staff 6-7: Measures 6-7, 4/4 time signature.
- Staff 8-9: Measures 8-9, 4/4 time signature.
- Staff 10-11: Measures 10-11, 4/4 time signature.
- Staff 12-13: Measures 12-13, 4/4 time signature.
- Staff 14-15: Measures 14-15, 7/8 time signature.
- Staff 16-17: Measures 16-17, 3/4 time signature.
- Staff 18-19: Measures 18-19, 4/4 time signature.
- Staff 20-21: Measures 20-21, 4/4 time signature.
- Staff 22-24: Measures 22-24, 4/4 time signature.
- Staff 25-30: Measures 25-30, featuring multiple time signature changes: 3/4, 5/8, 2/4, and 3/4.

This musical exercise consists of 12 staves of bass clef notation, each containing two measures of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Accidentals (sharps, flats, and naturals) are used to indicate specific pitches. The exercise is divided into sections, with some staves marked with repeat signs and first/second endings. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4 throughout the piece.

Staff 1: 4/4 time signature. Measure 1: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 2: quarter notes D5, Eb5, F5, G5.

Staff 2-3: 4/4 time signature. Measure 1: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 2: quarter notes D5, Eb5, F5, G5.

Staff 4-5: 4/4 time signature. Measure 1: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 2: quarter notes D5, Eb5, F5, G5.

Staff 6-7: 4/4 time signature. Measure 1: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 2: quarter notes D5, Eb5, F5, G5.

Staff 8-9: 4/4 time signature. Measure 1: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 2: quarter notes D5, Eb5, F5, G5.

Staff 10-11: 4/4 time signature. Measure 1: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 2: quarter notes D5, Eb5, F5, G5.

Staff 12-13: 4/4 time signature. Measure 1: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 2: quarter notes D5, Eb5, F5, G5.

Staff 14-15: 4/4 time signature. Measure 1: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 2: quarter notes D5, Eb5, F5, G5.

Staff 16-17: 3/4 time signature. Measure 1: quarter notes G4, A4, Bb4. Measure 2: quarter notes C5, D5, Eb5.

Staff 18-19: 4/4 time signature. Measure 1: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 2: quarter notes D5, Eb5, F5, G5.

Staff 20-21: 4/4 time signature. Measure 1: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 2: quarter notes D5, Eb5, F5, G5.

Staff 22-24: 4/4 time signature. Measure 1: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 2: quarter notes D5, Eb5, F5, G5.

Staff 25-30: 4/4 time signature. Measure 1: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 2: quarter notes D5, Eb5, F5, G5.

LONELY FROG (BASS-DUETT)

comp. by Adelhard Roidinger

INTRO

Medium

The Intro section consists of two bass staves, labeled b1 and b2. Both staves play a melodic line with eighth and quarter notes, often beamed together. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The melody is supported by a simple harmonic accompaniment.

THEMA

8

16

A single bass staff containing a sequence of 16 rhythmic slashes, indicating a drum or percussion part. The slashes are evenly spaced, suggesting a steady 4/4 or similar beat.

A_m

The first system of the Thema section features a bass staff with a melodic line and a chord progression. The chords are A_m, B₇, E_m, F#₇, B_m, and B_m. The melodic line continues with eighth and quarter notes.

The second system of the Thema section features a bass staff with a melodic line and a chord progression. The chords are B_{7j}, B₇, E_m, and E_b₇. The melodic line continues with eighth and quarter notes.

The third system of the Thema section features a bass staff with a melodic line and a chord progression. The chords are A^b_m, B^b₇, E^b_m, F₇, B^b_m, and B^b_m. The melodic line continues with eighth and quarter notes.

The fourth system of the Thema section features a bass staff with a melodic line and a chord progression. The chords are B^b_{7j}, D^b_{7j}, G^b_{7j}, A_{7j}, D_{7j}, and D_{7j}. The melodic line continues with eighth and quarter notes.

The fifth system of the Thema section features a bass staff with a melodic line and a chord progression. The chords are F_{7j}, A^b_{7j}, D^b_{7j}, E_{7j}, A_{7j}, and A_{7j}. The melodic line continues with eighth and quarter notes.

ZUSAMMENFASSUNG

Im vorliegenden Buch konnten viele Bereiche aus Platzgründen nur gestreift werden. Insbesondere die Leseübungen dienen nur als Anregung. Um die Fähigkeit des Blattlesens zu erreichen, muß man jede Gelegenheit zum Notenlesen nützen und eventuell auch Schlagzeugschulen zu Hilfe nehmen. Auch die Jazz - Rock - Baßlinien stellen nur eine Anregung dar. Dieses Gebiet ist im Fluß – manche Linien veralten buchstäblich innerhalb eines Jahres.

Eine der Haupteigenschaften des Bassisten ist seine ästhetische Konzeption, die Überwachung ästhetischer Parameter und die Steuerung der Wiederholung bzw. Nichtwiederholung musikalischer Prozesse.

Ein intensives Schallplattenstudium (siehe dazu das Schallplattenverzeichnis) ist unerlässlich. Es ist sinnvoll, jene Ideen, die man verwirklichen möchte, mit Hilfe geeigneter Übungen einzukreisen und nicht die Idee als solche zu üben. Eigene Übungen bewirken früh eine persönliche Ausdrucksweise auf dem Instrument. Dadurch erreicht man auf der Bühne die Lockerheit und Offenheit, die den Unterschied zur klassischen Interpretation ausmacht (eine gewisse Parallele zur Zenmalerei ließe sich hier aufzeigen).

SCHALLPLATTENVERZEICHNIS

Jimmy Blanton	The works of Duke, Vol. 10	RCA FPM 1 7047
	The Jimmy Blanton years (mit Duke Ellington)	QUEEN-DISC 007
Slam Stewart	Bowin' Singin' Slam	SAVOY MG 12067
Oscar Pettiford	Stardust	BETHLEHEM BCP-33
	My little cello	FANTASY 86010
	Memorial Album	PRESTIGE PR 7813
Paul Chambers	Kind of blue (mit Miles Davis)	COLUMBIA CS 8163
	Bass on top	BLUE NOTE 81569
	Whims of Chambers	BLUE NOTE 81534
Charles Mingus	Tijuana Moods	RCA LPM 2533
	Town Hall Concert	FANTASY JWS 9
	My favorite quintet	FANTASY JWS 5
Sam Jones	Wes Montgomery and friends	MILESTONE 47013
	Eastern Rebellion	TIMELESS SJP 101
Percy Heath	The incredible jazz guitar of Wes Montgomery	RIVERSIDE RLP 12320
	Fontessa (mit dem Modern Jazz Quartet)	ATLANTIC S-1231
	The Oscar Peterson Trio at the Stratford Shakespearean Festival	VERVE MV 2502
Ray Brown	Ray Brown and Milt Jackson	VERVE V6 8615
	Ray Brown and Laurindo Almeida	CENTURY CITY 80102
	Waltz for Debby (mit dem Bill Evans Trio)	RIVERSIDE RLP 399
Scott LaFaro	Ornette! (mit Ornette Coleman)	ATLANTIC 1378

Gary Peacock Richard Davis	Bill Evans Trio '64 Heavy Sounds Conversations (mit Eric Dolphy)	VERVE V 68578 IMPULSE A-9160 COLUMBIA SL-5126-EV
Charlie Haden	Change of the century (mit Ornette Coleman Closeness	ATLANTIC 1327 HORIZON SP 710
Jimmy Garrison	Puttin' it together (mit Elvin Jones)	BLUE NOTE 84282
Eddie Gomez	Bill Evans at the Montreux Festival Outlaws	VERVE V 68762 ENJA 2098
Bob Cranshaw	Sidewinder (mit Lee Morgan) The Bridge (mit Sonny Rollins)	BLUE NOTE 84157 RCA LPM 2527
Ron Carter	Alone together (mit Jim Hall) Miles smiles (mit Miles Davis) Silver 'n Percussion (mit Horace Silver)	MILESTONE 9045 CBS S 62933 BLUE NOTE BN-LA 853
Miroslav Vitous	Now he sings, now he sobs (mit Chick Corea) Infinite Search I sing the body electric	SOLID STATE 18039 EMBRYO 524 COLUMBIA KC 31352
Stanley Clarke	Return to forever (mit Chick Corea) Monn Germs (mit Joe Farrell)	ECM 1022 CTI 6023
Dave Holland	Music from two basses (mit Barre Phillips) Conference of the birds	ECM 1011 ECM 1027
Eberhard Weber Palle Danielsson	The Colours of Chloe Dansere (mit Jan Garbarek)	ECM 1042 ECM 1075
Nils-Henning Ørsted Pedersen	Double Bass (mit Sam Jones)	STEEPLECHASE 1055
Cecil McBee	Forrest Flower (mit Charles Lloyd)	ATLANTIC 1473
Wilbur Ware	A night at the Village Vanguard (mit Sonny Rollins)	BLUE NOTE 81581
Buster Williams	The Prisoner (mit Herbie Hancock)	BLUE NOTE 84321
Adelhard Roidinger Jaco Pastorius	Inner Space Jaco Pastorius Trilogy (mit Albert Mangelsdorff)	ENJA 3001 EPIC EPC 81453 MPS 68175

Diese Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Bei Bezugsschwierigkeiten wende man sich an die Leitung des Studienzentrums für zeitgenössische Musik Burghausen, München 40, Klementinenstr. 17