

suggest that you transcribe heads, arrangements and solos to build your knowledge and instrumental ability, play along with the recordings and play what you've learned with other musicians.

Finally, I'd like to thank all of the musicians that performed on the recordings included in this series. They are all virtuoso artists of the highest order, and important figures in jazz history. In my opinion, their incredible performances on these play-alongs do justice to the artists that were the inspiration for this book. I am both humbled and honored to call them my friends and colleagues.

Jim Snidero

ren ist, klingen die Etüden auf allen Instrumenten gut und sind durchaus spielbar.

Wir haben eine Liste der Aufnahmen/Videos der Originalkompositionen, die für das vorliegende Werk als Quelle der Inspiration gedient haben, zusammengestellt. Ein Blick überhaupt zu weichen, sollten Sie sich Zeit in das Hören der Aufnahmen der Meister investieren, um sich von ihnen inspirieren zu lassen. Die Etüden sind gewiss nicht nur als Übung, sondern auch als eine Einführung in die Musik der Meister zu verstehen. Ich hoffe, dass Sie Ihr Wissen über die Musik der Meister steigern, indem Sie diese Etüden spielen und sich mit den Originalaufnahmen und Solos vergleichen. Ich hoffe, dass Sie sich inspirieren lassen und alles, was Sie können, um diese Musik zu spielen. Ich hoffe, dass Sie sich inspirieren lassen und alles, was Sie können, um diese Musik zu spielen.

Ich hoffe, dass Sie sich inspirieren lassen und alles, was Sie können, um diese Musik zu spielen. Ich hoffe, dass Sie sich inspirieren lassen und alles, was Sie können, um diese Musik zu spielen. Ich hoffe, dass Sie sich inspirieren lassen und alles, was Sie können, um diese Musik zu spielen.

PREVIEW
Low Resolution

Study Guide Overview

Each etude has an accompanying study guide that provides historical background, jazz theory, solo concepts and practice suggestions. Though a lot can be learned from simply practicing the etudes, these study guides will give you a deeper understanding that can potentially form the basis for informed jazz improvisation.

The 10 etudes included here are based on the most common forms in bebop: AABA, AA', blues and rhythm changes. There are other forms, but this covers the vast majority in bebop.

As discussed in the interview section, bebop masters considered II-V-I to be the predominant chord progression of this era. There are literally hundreds of II-V-I's, and their variations, in these etudes, much of which is discussed in the study guides, including major and minor II-V-I, II⁷-V-I, III-VI-II-V-I, tritone substitutes, minor IV-VII, chromatic substitutions, altered and diminished V7.

Scale theory and chord/scale relationships include major, melodic minor, harmonic minor, diminished, altered, whole tone, bebop scales and dominant bebop. Moving half steps between second and root and sixth and fifth and modes.

Beyond scales, an analysis of melodic techniques explores symmetrical and asymmetrical phrasing, scale/scale/arpeggio combinations, melodic shapes, passing tones, guide tones, chromatic and quartal motion.

Finally, some attention is given to the rhythmic structure of solos and the solo as a rhythmic device, as well as to rhythm in context with the accompaniment.

Included are exercises for each etude to help you understand the etude and to practice the concepts and techniques to which it refers. Some are essential, but there are also exercises that are more challenging and more fun.

Some of the exercises are more challenging and more fun. Some are more challenging and more fun. Some are more challenging and more fun.

Some of the exercises are more challenging and more fun. Some are more challenging and more fun. Some are more challenging and more fun.

Some of the exercises are more challenging and more fun. Some are more challenging and more fun. Some are more challenging and more fun.

Studienleitfaden

Jede Etüde wird von einem Studienleitfaden begleitet, der einen historischen Abriss des Stückes, Jazztheorie, Solokonzepte und Übe-Tipps enthält. Auch wenn man beim Üben der Etüden viel lernen kann, bieten die Studienleitfäden ein tieferes Verständnis der Musik, das die Grundlage für informierte Jazzimprovisation sein kann.

Die zehn Etüden im Buch basieren auf den häufigsten Songformen im Bebop: AABA, AA', Blues und Rhythmus-Changes. Es gibt andere Formen, aber dies deckt die vast majority in Bebop ab.

Wie in der Interview-Sektion besprochen, betrachteten Bebop-Meister den II-V-I als die vorherrschende Akkordfolge dieser Ära. Es gibt literally hundreds von II-V-I's und deren Variationen, die in diesen Etüden, von denen viele in den Studienleitfäden diskutiert werden, enthalten sind, einschließlich major und minor II-V-I, II⁷-V-I, III-VI-II-V-I, Triton-Substituten, minor IV-VII, chromatische Substitutionen, altered und diminished V7.

Skalentheorie und Akkord/Skalen-Beziehungen umfassen major, melodische minor, harmonische minor, diminished, altered, whole tone, bebop-Skalen und dominante bebop. Halbtonschritte zwischen Sekunde und Grundton und Sexte und Quinte und Modi.

Neben den Skalen wird eine Analyse der melodischen Techniken durchgeführt, die symmetrische und asymmetrische Phrasierung, Skalen-/Arpeggien-Kombinationen, melodische Formen, Durchgangsnote, Leittonen, Rhythmus und Quartalmotion.

Endlich wird auch auf die rhythmische Struktur von Solos und das Solo als rhythmisches Mittel sowie auf den Rhythmus im Kontext mit dem Begleitensemble eingegangen.

Die Etüden sind jeweils mit Übungen für das Verständnis der Etüde und zum Üben der Konzepte und Techniken, auf die sie sich beziehen, ausgestattet. Einige sind essentiell, aber es gibt auch herausforderndere und lustigere Übungen.

Einige der Übungen sind herausfordernder und lustiger. Einige sind herausfordernder und lustiger. Einige sind herausfordernder und lustiger.

Einige der Übungen sind herausfordernder und lustiger. Einige sind herausfordernder und lustiger. Einige sind herausfordernder und lustiger.

Einige der Übungen sind herausfordernder und lustiger. Einige sind herausfordernder und lustiger. Einige sind herausfordernder und lustiger.

Einige der Übungen sind herausfordernder und lustiger. Einige sind herausfordernder und lustiger. Einige sind herausfordernder und lustiger.

Einige der Übungen sind herausfordernder und lustiger. Einige sind herausfordernder und lustiger. Einige sind herausfordernder und lustiger.

6. Bird And Diz

- Mode relationship between Dorian and Locrian (IIIm7 and VIIIm7b5)
- Balancing syncopation
- Leading tones on downbeats
- V7 color variations
- Other uses of blues ideas
- Major II-V in a minor key

7. Straight Trane

- Intensive study in II-Vs
- 1-measure II-Vs down in whole steps
- 2-measure phrasing concepts
- Color options on minor II-Vs
- Major and minor II-V7 relationship

8. Freddie

- Feeling fast tempos
- Lines on fast tempos
- Rests on fast tempos
- Tritone II-V
- Adding a chromatic note from the start on a downbeat bebop scale
- 2-measure turnaround
- Song-like melodies

9. One For Sonny

- Musicality on a ballad
- Enhancing the melody
- Turnaround substitution
- Chromatically descending V7
- IVm-IVII progression
- Chromatically step-wise

10. Bird

- Rhythmic changes
- Diatonic melodies
- Ebbs and flows
- Chromatic
- Trane
- Q

6. Bird And Diz

- Modalbeziehung zwischen dorisch und lokrisch (IIIm7 und VIIIm7b5)
- Synkopen
- Leitöne auf Grundschlägen
- V7-Farbvariationen
- Weitere Anwendungen von Blues-Ideas
- Dur-II-V in einer Molltonart

7. Straight Trane

- Intensive II-V-Studien
- II-V mit halbtönen abwärts in Ganzzögen
- 2-mäßige Phrasierungskonzepte
- 2-er-Färbungen auf m. II-Vs
- Zusammenhang m. II-V7-Verbindungen

8. Freddie

- Schnelles Tempo
- Linien auf schnellem Tempo
- Pausen auf schnellem Tempo
- Triton-II-V
- Chromatische Note ab dem Anfang einer Downbeat Bebop-Skala
- 2-mäßige Turnaround
- Melodien wie in Songs

9. One For Sonny

- Musikalität auf einem Balladtempo
- Melodien verbessern
- Turnaround-Substitution
- Chromatisch abwärts V7
- IVm-IVII Fortschritt
- Chromatisch schrittweise

10. Bird

- Rhythmische Änderungen
- Diatonische Melodien
- Fließendes Spielen
- Asymmetrische Phrasierung
- Substitutionen
- Zitate

Style

Within the context of this book, style refers to *how* the music is played, including swing, tone, phrasing, articulation, time feel, vibrato and dynamics.

As is the case with most jazz musicians that I know, my style has been influenced by many historic jazz artists, including those that were the inspiration for these etudes. I've done my best to reflect their style, but as mentioned in the foreword, they are just an introduction to their music.

Here are some points regarding style:

1. Swing eighth notes are almost always played *legato*. Swing-era musicians often put a lot of space between notes, but bebop musicians tend to connect eighths, using articulation to help a line swing.
2. Tone color is a matter of personal preference (e.g. Rollins v Coltrane) but there are at least two aspects to tone *quality* that virtually all great players share: a centered sound, and character. Both are a bit subjective, but in one way or another, they are present. In addition, it's important to strive for a tone in the style of jazz. Again, this is subjective, but it would normally be appropriate to play jazz with a classical sound and vice versa.

3. Phrasing can make or break a musician. Phrasing is a matter of preference, but it can be a matter of preference as well. At many times, I tend to articulate eighth notes phrasing between off-beats, while Grant Stewart (jazz saxophone) tends to articulate more frequently, usually *legato*.

All articulation is a matter of preference, but the emphasis on articulation is a key element of jazz. If you're not articulating, you're not playing jazz. You should be articulating, and articulation is a key element of jazz. The practicing scales full of articulation will become natural and

Stilfragen

Im Kontext dieser Ausgabe bedeutet der Begriff *Stil* was die Musik gespielt wird, u.a. Swing, Tonqualität, Phrasierung, Artikulation, *Time Feel* (Wahrnehmung des Metrums), Vibrato und Dynamik.

Wie bei den meisten mit bebop-orientierten Jazzmusikern, mein eigener Stil von vielen historischen Jazzmusikern beeinflusst worden, darunter diejenigen, die die Inspiration für diese Etuden gegeben haben. Ich habe mein Bestes getan, um diese Stile wiederzugeben, wie sie sich anfühlen, aber – wie immer – ist dies nur eine Einführung in ihre Musik.

Nachfolgend einige Punkte zum Stil:

1. Swing-Achtelnoten werden fast immer *legato* gespielt. Swing-Ära-Musiker setzen oft viel Platz zwischen den Noten, während Bebop-Musiker dazu neigen, Achtelnoten zu verbinden, um die Linie zu betonen und die Artikulation einzusetzen, um die Linie zu betonen.
2. Klangfarbe ist eine Frage der persönlichen Vorliebe, aber es gibt mindestens zwei Aspekte der Klangqualität, die fast alle großen Jazzmusiker teilen: ein zentrales Klangbild und Charakter. Beide Aspekte sind ein wenig subjektiv, müssen aber in gewisser Weise vorhanden sein.

In der Jazzmusik ist die Klangfarbe im Jazz-Stil zu betonen ein zentraler Aspekt, aber es gibt zwei Aspekte der Klangqualität, die fast alle großen Jazzmusiker teilen: ein zentrales Klangbild und Charakter. Beide Aspekte sind ein wenig subjektiv, müssen aber in gewisser Weise vorhanden sein.

3. Phrasierung kann eine Melodie, Linie oder Rhythmuslinie machen oder zerstören. Sie kann ab einem bestimmten Niveau der Kompetenz und Reife beim Jazz eine Geschmacksache sein. Im mittelschnellen Tempo neige ich dazu, Achtelnoten-Phrasen eher mit Zungenstoß auf Offbeats zu artikulieren, während Grant Stewart (siehe Ausgabe für Tenorsaxophon) häufiger artikuliert. Generell werden Achtelnoten jedoch *legato* gespielt.

Die Artikulation des Solisten auf der Aufnahme wurde in den Etuden als eine von vielen Phrasierungsmöglichkeiten notiert. Man kann natürlich ganz anders artikulieren, die angegebene Version zeigt aber eine sinnvolle Interpretation der Musik. Wenn Sie mit der Phrasierung im Jazz unerfahren sind, sollten Sie die Phrasierung wie angegeben üben und dabei eine entspannte Gemütslage anstreben.

Im Allgemeinen wird in langsameren Tempi mehr artikuliert und in schnelleren Tempi weniger. Mittelschnelle Achtelnoten mit einem Offbeat-Zungenstoß sind eine gute Ausgangsbasis. Versuchen Sie mit diesem Artikulationsmodus Tonleitern durch alle Register zu üben, bis es sich natürlich anfühlt und automatisch abläuft.

* Anm. d. Red.: Während der Begriff *legato* in der klassischen Musik für gebundenes Spiel steht, wobei die Noten innerhalb der Phrase nicht angestoßen werden, steht ein *jam-Legato* für einen breiten und weichen Zungenstoß auf allen Noten.

Medium tempo

legato

4. Note that the ends of eighth-note phrases are almost always *short*. However, in jazz, *short* generally does not mean *staccato*, but closer to *marcato*, in this case meaning 'shorter with some weight'.
5. Jazz musicians use bends and drops to bring character to certain notes and phrases. If you listen closely, you might be surprised at how often a note is bent, but it is usually subtle. Don't bend too deeply or too often.
6. Now we come to swing, which is the most important, yet most abstract of concepts. As I've mentioned in previous publications, it's almost impossible to define, but you know it when you hear it. Phrasing is hugely important, but someone could feasibly phrase exactly as indicated and not swing.

Without question, the band is swinging on the play-alongs. It's about as good as it gets, so you've got an excellent model. After getting the notes and phrasing down, record yourself with the rhythm section. Compare your play-along and compare to the quartet play-along. Listen for timing and feel difference. It's almost the feeling of the music.

4. Beachten Sie, dass die Schlüsse der Achtelnotenphrasen fast immer *kurz* sind. Im Jazz bedeutet *short* jedoch eher *marcato* als *staccato*, in diesem Fall bedeutet es "weniger mit etwas Gewicht".
 5. Jazzmusiker verwenden Bends und Drops, um Charakter zu bestimmten Noten und Phrasen zu bringen. Wenn Sie genau hinhören, werden Sie überrascht sein, wie oft eine Note gebogen wird, aber es ist normalerweise subtil. Biegen Sie nicht zu tief und zu oft.
 6. Jetzt kommen wir zum Swing, das das wichtigste, aber auch das abstrakteste Konzept ist. Wie ich in früheren Veröffentlichungen erwähnt habe, ist es fast unmöglich zu definieren, aber Sie wissen es, wenn Sie es hören. Phrasierung ist enorm wichtig, aber jemand könnte genau wie angegeben phrasieren und nicht swingen.
- Ohne Frage ist die Band beim Play-Along im Swing. Es ist so gut wie es geht, Sie haben ein hervorragendes Modell. Nachdem Sie die Noten und die Phrasierung gelernt haben, nehmen Sie sich selbst mit dem Rhythmusensemble auf. Vergleichen Sie Ihre Aufnahme mit der Aufnahme des Quartetts. Achten Sie auf Timing- und Gefühlunterschiede. Es ist fast das Gefühl der Musik, das Sie spüren.

PREVIEW LOW Resolution



52nd Street, New York, N.Y., ca. July 1948

1. Monkified

Jim Snidero

♩ = 126

B \flat 7 riff type melody E \flat 7 B \flat 7

5 E \flat 7 B \flat 7

9 Cm7 F7(b9) Cm7 F7

13 B \flat 7 E \flat 7

17 E \flat 7

21 whole tone B \flat 7 Cm7 F7

3 3 3

3 3 3

E \flat 7 B \flat 7

E \flat 7 B \flat 7

33 Cm7 F7 GT PT GT Bb7 Cm7 F7

Musical staff 33-36: Treble clef, key signature of two flats. Measure 33: Cm7. Measure 34: F7 with guitar techniques GT and PT. Measure 35: GT and Bb7. Measure 36: Cm7 and F7.

37 Bb7 Eb7 Bb7

Musical staff 37-40: Treble clef, key signature of two flats. Measure 37: Bb7 with accents. Measure 38: Eb7. Measure 39: Bb7 with accents. Measure 40: Bb7 with accents and a triplet.

41 Eb7 Eb7

Musical staff 41-44: Treble clef, key signature of two flats. Measure 41: Eb7 with accents and triplets. Measure 42: Eb7 with accents and triplets. Measure 43: Eb7 with accents and triplets. Measure 44: Eb7 with accents and triplets.

45 Cm7 Eb7 Cm7 F7

Musical staff 45-48: Treble clef, key signature of two flats. Measure 45: Cm7 with accents and triplets. Measure 46: Eb7 with accents and triplets. Measure 47: Cm7 with accents and triplets. Measure 48: F7 with accents and triplets. Includes the instruction "the one other hand beat".

49 Bb7

Musical staff 49-52: Treble clef, key signature of two flats. Measure 49: Bb7 with accents. Measure 50: Bb7 with accents. Measure 51: Bb7 with accents. Measure 52: Bb7 with accents.

53 Bb7

Musical staff 53-56: Treble clef, key signature of two flats. Measure 53: Bb7 with accents. Measure 54: Bb7 with accents. Measure 55: Bb7 with accents. Measure 56: Bb7 with accents.

57 Cm7 F7 Bb7

Musical staff 57-60: Treble clef, key signature of two flats. Measure 57: Cm7 with accents and triplets. Measure 58: F7 with accents and triplets. Measure 59: Bb7 with accents and triplets. Measure 60: Bb7 with accents and triplets.

PREVIEW Low Resolution

Monktified

As the house pianist at *Minton's Playhouse* in the early to mid 1940's, Thelonious Monk was at the forefront of the bebop movement. One of the most distinct styles to emerge in the bebop era, Monk favored an angular melodic approach, plenty of space and a percussive attack. He recorded his tune *Blue Monk* the most, a blues in his favorite key of concert B \flat , which is what *Monktified* is based on.

A blues form is almost always 12 measures (ms) when played in 4/4. It is often conceived as having three 4-measure sections, basically a beginning, middle and end. In this version of the blues, the last 4-measure section uses the chord progression II-V-I, the most important progression in bebop.

1. The head, chorus 4 and chorus 5 contain riffs, which are melodic phrases that are repeated to build intensity or contrast with lines. Since riffs are usually short and fairly simple, they are ideal to practice in different keys. Chorus 5 uses a riff that emphasizes the fundamental notes of a dominant 7 chord (1, 3, 5, b7), providing a solid, earthy feeling. (Monk would often play repeated notes short.) This could be practiced on any dominant chord progression, but two common ones are up in steps and the circle of fourths.

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Monktified'. The first staff is in B-flat major, 4/4 time, and features a riff starting with a pickup note. The notes are B-flat, D-flat, F, and A-flat. Above the notes, there are annotations: 'pick' above the first note, 'up in steps' above the second note, and 'circle of fourths' above the third note. The staff ends with a double bar line and the word 'etc.'. The second staff is also in B-flat major, 4/4 time, and features a similar riff. The notes are B-flat, D-flat, F, and A-flat. Above the notes, there are annotations: 'pick' above the first note, 'up in steps' above the second note, and 'circle of fourths' above the third note. The staff ends with a double bar line and the word 'etc.'. The chords B7 and Eb7 are indicated above the notes.

...the riff as a pickup into a 2-measure phrase. This is a natural way to group ideas together and is often used with chord progressions (e.g., symmetrical).

...the riff on the head and chorus 4 emphasize the color of the dominant chord. The colors of extensions have the effect of a floating or hovering feeling, as opposed to fundamental tones, which sound more stable. Practicing these riffs in different keys will help you to become more familiar with extensions.

Bebop musicians liked to emphasize the flat 5 on dominant 7 chords, which can sound a bit mysterious or surprising. Measures 9 and 10 of the head set up, then sustain, the flat 5 for 3 beats, resolving to the riff. The last note of ms 17 emphasizes the flat 5 on Eb \flat 7.

Monktified

Thelonious Monk war in den frühen bis mittleren 1940er Jahren als Hauspianist in *Minton's Playhouse* an vorderer Front der Bebop-Bewegung. Als kompositioneller Spieler während der Bebop-Ära hatte Monk oft Wortführer für kurze Melodien, viel Raum und einen perkussiven Ansatz. Seine Melodie *Blue Monk* ist das von ihm am häufigsten aufgenommene Stück. Blues in der Tonart klingend B \flat , auf dem er am häufigsten basiert ist.

Die Bluesform besteht fast immer aus 12 Takten in 4/4-Takt und ist oft in drei 4-Takter Abschnitte unterteilt. In dieser Version des Blues verwendet die letzte 4-Takter Abschnitte die Akkordfolge II-V-I, die wichtigste Progression im Bebop.

1. Die Riffs in Takt 1-8 des Themas und in Chorus 4 betonen die Erweiterungen des Dominant-Akkords. Erweiterungen bringen Farbe in die Melodie; Melodien mit Erweiterungen ergeben häufiger einen schwebenden Klang als solche, die auf Akkordtönen aufgebaut sind. Das Üben dieser Riffs in verschiedenen Tonarten wird Ihnen helfen, sich mit Erweiterungen vertraut zu machen.
2. Die Riffs in T. 1-8 des Themas und in Chorus 4 betonen die Erweiterungen des Dominant-Akkords. Erweiterungen bringen Farbe in die Melodie; Melodien mit Erweiterungen ergeben häufiger einen schwebenden Klang als solche, die auf Akkordtönen aufgebaut sind. Das Üben dieser Riffs in verschiedenen Tonarten wird Ihnen helfen, sich mit Erweiterungen vertraut zu machen.
3. Bebop-Musiker lieben es, die erniedrigte Quinte auf Dominantseptakkorden zu betonen, um einen geheimnisvollen oder überraschenden Klang zu erzeugen. In

Besonders wichtig ist es, dieses Riff als Auftakt einer zweitäktigen Phrase zu hören, weil dies eine natürliche Art ist, Ideen zu gruppieren, und normalerweise auch auf die Akkordfolge abgestimmt ist (z. B. bei symmetrischer Phrasierung).

2. Die Riffs in T. 1-8 des Themas und in Chorus 4 betonen die Erweiterungen des Dominant-Akkords. Erweiterungen bringen Farbe in die Melodie; Melodien mit Erweiterungen ergeben häufiger einen schwebenden Klang als solche, die auf Akkordtönen aufgebaut sind. Das Üben dieser Riffs in verschiedenen Tonarten wird Ihnen helfen, sich mit Erweiterungen vertraut zu machen.
3. Bebop-Musiker lieben es, die erniedrigte Quinte auf Dominantseptakkorden zu betonen, um einen geheimnisvollen oder überraschenden Klang zu erzeugen. In

4. The mostly diatonic line in ms 33–35 uses guide tones to “sound the changes” (imply the chord progression) on a major II-V-I.

5. Monk probably used the whole tone scale more than any other bebop musician (ms 22–25), which has a unique, floating character.
6. In ms 46–48, a 4-beat line is played on beat 1, then repeated again but on beat 2, creating the illusion of a shifting meter. Monk uses the same technique in *Monk*. Practice ms 45–48 while counting 1-2-3-4 on your head. Always be aware of where beat 1 falls, and try to hear the off-set line against 4/4. This will help you develop an overall better sense of rhythm.

T. 9 und 10 wird die erniedrigte Quinte zunächst etabliert und dann für drei Schläge gehalten, woraufhin sie sich in den Anfang des Riffs auflöst. Die letzte Note in T. 17 betont die erniedrigte Quinte auf 1.

4. Die überwiegend diatonische Linie in T. 33–35 verwendet Guide-Tones, um die Akkordfolge einer II-V-I zu implizieren (die Akkordfolge ist: Cm7, F7, Bb7).

PREVIEW

Low Resolution



Portrait of Thelonious Monk, Minton's Playhouse, New York, N.Y., ca. Sept. 1947

2. The Messengers

Jim Snidero

♩ = 120

6 Bb/F F

12 Bbm Ab7 G7(b9) C7alt

16 Bbm Ab7 G7(b9) C7alt

20 Bb/F F

26 Bb/F F

32 Fm Ab7 G7(b9) C7alt

38 Fm Ab7 G7(b9) C7alt

44 Fm Ab7 G7(b9) C7alt

50 Fm F7

44 Bbm Ab7 Gm(b5) GT C7alt. Fm F7

48 Bbm Ab7 G7(b9) C7 Gm7 C7alt.

52 Fm Ab7 G7(b9) C7alt. Fm

motif developed

56 Fm A7 G7(b9) C7alt. Gm(b5) C7alt.

60 Fm melodic minor A7 G7(b9) C7alt. G7(b9) C7alt. Fm Ab7

65 Gm(b5) G7(b9) C7alt. stay relaxed

69 Fm A7 G7(b9) C7alt. Fm A7

73 C7alt. Fm Ab7 G7(b9) C7alt. Fm F7

76 Bb/F Bb/F Bb/F ritard. Fm

PREVIEW

Low Resolution

5. Hard bop musicians still used sophisticated bebop language, often to contrast the earthiness of the blues. The trick is finding a balance between the two languages. One common technique is using a II-V-I idea (in this case, mostly minor II-V-I's with a flat 5 on II) here and there to create tension and release (ms 40–42, 45–46, 50–52, 65–66).

45

Gm7(b5) guide tones
7 of Gm 3 of C7

C7alt

Fm

3

6. Another way to create contrast to the blues is using ideas based on other scales. The ideas in ms 60–63 are based on the F melodic minor scale, and the double-time idea in measure 71 is based on the F harmonic minor scale.
7. Double-time creates excitement and showcases technical abilities. In ms 67–71, four short double-time passages sound the changes with ms 67–68 and 71 using a melodic shape of gradual 'up and down' then double-time 'up'. Though double-time can be played at any tempo, solo, timing is important. The double-time passages are used to create tension, saving double-time for the end of the solo with a long rest setting up the double-time passage.

67

Fm

quick

5. Hardbop-Musiker verwendeten weiterhin die komplexe Sprache des Bebop, häufig als Kontrast zum erdigen Klang des Blues. Die Kunst besteht darin, eine Balance zwischen den zwei Idiomen zu finden. So kann man zum Beispiel gelegentlich ein II-V-I überstreuen (hier wäre dies ein II-V-I über C7), mit veränderten Quinte auf II), um Spannung und Entspannung zu zeigen (T. 40–42, 45–46, 50–52, 65–66).

3. Amazing Bud

Jim Snidero

♩ = 149

Chords: B \flat maj7, G7, Cm7, F7, Dm7, G7, Cm7, D7(b9), EN, Gm7, EN, C7, EN, D7(b9), EN, B \flat maj7, D7(b9), Gm \flat , D7(b9), EN, Cm7, G7, Cm7, F7, D7(b9), Gm7, Cm7, F7(b5), B \flat maj7, F7.

27 $B\flat$ maj7 G7 Cm7 EN F7 Dm7 tritone sub D \flat 7 G7 Cm7 D7(b9)

31 Gm7 EN C7 Cm7 F7(#11) B \flat

35 $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7 EN G7 D7(b9)

39 Gm7 EN C7 G7 D7(b9)

43 Gm7 pattern Am7(b9) D7(b9)

Gm7 EN Cm7 EN F7(#11)

G7 Cm7 F7 Dm7 G7

48 Cm7 D7(b9) Gm7 C7 Cm7 F7(b5) B \flat maj7

PREVIEW LOW RESOLUTION

Amazing Bud

Bud Powell was the first to successfully adopt Charlie Parker's concepts on the piano, and one of the few bebop musicians to equal Bird's technical brilliance. Bud is considered the foundation of modern jazz piano, influencing many historical figures including Horace Silver, Wynton Kelly, Herbie Hancock and Chick Corea, to name just a few.

1. *Amazing Bud* is the first 'classic' bebop etude in this collection, and is based on Bud's composition *Downing With Bud*, first recorded with Sonny Rollins and Fats Navarro in 1949. In concert B \flat , it has a 32-measure AABA form, with the bridge going to the relative minor of concert G.
2. One of the main characteristics of jazz in general, and bebop in particular, is the use of syncopation, which helps energize the music and most importantly swing. Syncopation can be created by up-beat (also known as weak beat) rhythms, but it can also be implied by emphasizing up beats in an eighth-note line, using a direction change or ending on an up beat. The first four measures are a good example of this combination of syncopated rhythms and lines creating a phrase that swings.
3. Bud used a lot of enclosures, which is a technique of approaching a note from both above and below a half or whole step. Enclosures are used in the first EN (only the first time in the etude). Please refer to exercise that encloses notes in a major triad.

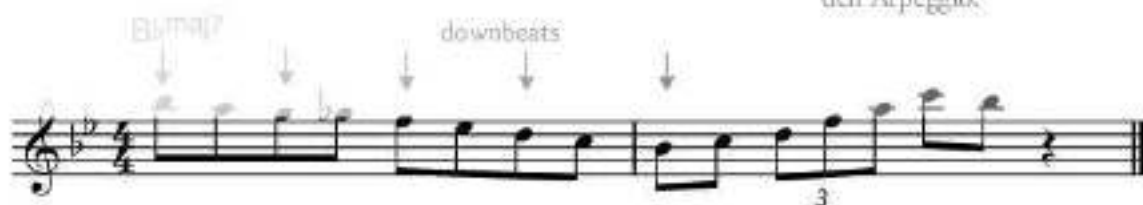
Amazing Bud

Bud Powell war der erste, der die Konzepte von Charlie Parker auf dem Klavier erfolgreich umsetzte, und wird einer der wenigen Bebop-Musiker, die mit Bird vergleichbarer Brillanz gleichziehen konnten. Bud ist als der Begründer des modernen Jazz-Pianos betrachtet und beeinflusste historische Persönlichkeiten des Jazz, wie Horace Silver, Wynton Kelly, Herbie Hancock und Chick Corea, um nur einige zu nennen.

1. *Amazing Bud* ist die erste 'klassische' Bebop Etude in dieser Sammlung, und basiert auf Bud's Komposition *Downing With Bud*, die erstmals 1949 mit Sonny Rollins und Fats Navarro aufgenommen wurde. In der Konzertform hat es eine 32-Takete AABA-Form und wechselt in der Bridge in den relativen Minor der Konzert G.
2. Eine der Hauptcharakteristika des Jazz und insbesondere des Bebop ist die Verwendung von Syncopation. Syncopation kann durch Up-Beat (auch bekannt als schwache Beat) Rhythmen erzeugt werden, aber es kann auch durch die Betonung von Up-Beats in einer Achtelnotenlinie, durch Richtungswechsel oder durch das Beenden auf einem Up-Beat erreicht werden. Die ersten vier Takte sind ein gutes Beispiel für diese Kombination aus syncopierten Rhythmen und Linien, die eine swingende Phrase erzeugen.
3. Bud verwendete viele Umarmungen, eine Technik, bei der eine Note von oben und unten um einen halben oder ganzen Schritt herangeführt wird. Umarmungen werden hier in der ersten EN (nur das erste Mal in der Etude) verwendet. Bitte schauen Sie sich die Übung an, die die Umarmungen von Tönen in einer Dur-Dreiklang zeigt.
4. Die Idee in T. 28 basiert auf der Bebop-Durtonleiter, die einen zusätzlichen Halbton zwischen der 5. und 6. Note enthält (Ton G \flat in B \flat -Dur). Durch diesen zusätzlichen Halbtönenschritt erklingen die Töne des Dur-Dreiklangs auf dem Schlag, dadurch wird der Akkord durch die Linie schön verdeutlicht. Üblicherweise wird die Bebop-Tonleiter abwärts gespielt, gefolgt von einem aufsteigenden Arpeggio.



The first four measures are a good example of this combination of syncopated rhythms and lines creating a phrase that swings.



5. Though there are quite a few chords in this tune, they all basically function in the key of B \flat major. Similar to hard bop musicians balancing the blues with bebop language (e.g. *The Messengers*), bebop musicians were skilled at creating a balance between diatonic melodies and sounding the changes. Too many diatonic melodies can sound boring or old-fashioned, while too many changes can sound mechanical or academic.

A classic way of balancing diatonic and 'sounding the changes'-type melodies on tunes cycling through I(or III)-VI-II-V, including rhythm changes, is to use diatonic melodies in ms 1-2, then changes in ms 3-4, creating the effect of harmonic tranquility followed by tension and release. This occurs on the first four measures of every A section in *Anazing Bud*.

6. On a V7 chord, bebop musicians often used the chord a tritone away to create tension, called a 'tritone substitution'. In ms 29 the chord is G \flat , but the line implies D \flat . Here's a simplified version of the line on six II-Vs descending in whole steps. Try practicing in the other keys as well.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a note marked 'tritone sub D \flat '. Above the staff are two chords: Dm and A \flat 7. The bottom staff is in bass clef and contains a descending sequence of six II-V chords: F \flat 7, E \flat 7, D \flat 7, C \flat 7, B \flat 7, and A \flat 7. The notes in the bass staff are: F \flat (B \flat), E \flat (A \flat), D \flat (C \flat), C \flat (B \flat), B \flat (A \flat), and A \flat (G \flat).

5. Obwohl dieses Stück eine Menge verschiedener Harmonien enthält, funktionieren alle grundsätzlich in B \flat -Dur. Genau wie Hardbop-Musiker den Blues mit Bebop-Vokabeln ausbalancierten (z. B. *The Messengers*), konnten Bebop-Musiker sehr geschickt diatonische Melodien und akkordbezogene Patterns (z. B. Rhythmuswechsel) einsetzen. Ein Übermaß an diatonischen Melodien kann langweilig oder altmodisch klingen, während zu viele Harmonisierungen mechanisch oder akademisch wirken können.

In Stücken, die sich über einen I-III-VI-II-V-Progression (auch Rhythmus-Changes) bewegen, ist es üblich, diatonische Melodien in den ersten zwei Takten und dann die Harmonisierungen in den nächsten zwei Takten zu verwenden. Dies schafft den Effekt von Harmonischer Ruhe gefolgt von Tension und Release. Dies tritt in den ersten vier Takten jedes A-Teils von *Anazing Bud* auf.

6. Auf einem V7-Akkord wird oft die sogenannte 'Tritonsubstitution' angewendet: Auf einem V7-Akkord wird ein Akkord im Tritonusabstand angelehnt, um Spannung zu erzeugen. Hier in T. 29 steht G \flat 7, aber die Linie impliziert D \flat 7. Im folgenden Beispiel werden sechs II-Vs in Ganztönen abwärts in abnehmender Tritonusabstand angeordnet. Versuchen Sie dies auch in den anderen Stimmführungen zu üben.

4. Pure Silver

Jim Snidero

♩ = 110 in "2"

Chords: D \flat maj7, Em7, A7, E \flat m7, A \flat 7, Fm7, B \flat m7, E \flat m7, A \flat 7(9), D \flat maj7, Em7, E \flat m7, A \flat 7(9), A \flat m7, D \flat 7, Gm7, C7, Bm7, E \flat 7(9), Fm7, B7, Fm7, B7, Em7, A \flat 7, D \flat 6 break, E \flat m7, A \flat 7

in "4"

33 $D\flat$ maj7 $E\flat m7$ $A7$ $E\flat m7$ $A\flat7$

37 $D\flat$ maj7 $A\flat m7$ $D\flat7$ $G\flat$ $C7$

41 $Fm7$ $B\flat m7$ $E\flat m7$

45 $Fm7$ $A\flat7$

49 $D\flat$ maj7 $E\flat m7$

52 $E\flat m7$ $A\flat7$ $E\flat m7$ $A\flat m7$ $D\flat7$

56 $G\flat$ $Fm7$ $B\flat m7$ $E\flat7(\sharp 11)$

60 $Fm7$ $B\flat7$ $E\flat m7$ $A\flat7$ $D\flat$ maj7 $G\flat7(\sharp 11)$

64 $Fm7$ $B\flat7$ $E\flat m7$ $A\flat7(b9)$ $D\flat$

PREVIEW

Low Resolution

5. The line in ms 52 is based on the Ab dominant bebop scale, adding a half step between 1 and flat 7. As was the case with the major bebop scale in *Amazing Bud*, adding a half step places chord tones on downbeats (in this case 1, 3, 5, b7) helping the line to sound the changes. The Ab dominant bebop scale works on Ab⁷, but notice that in ms 52 it also works on E^bm⁷. Since both chords are related to D^b major and their respective scales (Dorian or Mixolydian) share the same notes, the same ideas work for both Ab⁷ and E^bm⁷.



6. One way of creating a smooth transition from one chord to another is finding a common note as a "link" or common note shared between E^bm⁷-A^b in ms 51 and Ab⁷-E^bm⁷ in ms 52 is F[♯] (G^b). The goal note of the line ending in ms 51 is ultimately the F[♯] on beat 4 of measure 51, the ninth of E^bm⁷. That same note is the third of Ab⁷, and the taking-off point for the line in ms 52.

5. Die Linie in T. 52 fußt auf der Ab-Dominant-Bebopskala, die einen zusätzlichen Halbtonschritt zwischen dem Grundton und der kleinen Septe enthält. Wie bei der Bebop-Durtonleiter in *Amazing Bud*, bewirkt das Einfügen eines Halbtonschritts die Abkantung auf den Hauptschlägen (in diesem Fall 1., 3., 5., 7., kleine Septe). Die Ab-Dominant-Bebopskala funktioniert sowohl auf Ab⁷ als auch auf E^bm⁷. Da beide Akkorde verwandt sind (D^b Durtonleiter) und ihre jeweiligen Skalen (Dorian oder Mixolydian) dieselben Töne teilen, funktionieren dieselben Ideen sowohl für Ab⁷ als auch für E^bm⁷.

6. Eine Möglichkeit, einen glatten Übergang von einem Akkord zum nächsten zu schaffen, ist die Suche nach einer gemeinsamen Note. Eine gemeinsam vorhandene Note ist bei E^bm⁷-A^b in T. 51 und Ab⁷-E^bm⁷ in T. 52 die F[♯] (G^b). Das Ziel der Linie der Phase, die in T. 51 endet, ist schließlich die F[♯] auf dem 4. Schlag von T. 51, die Nonne von E^bm⁷ und die Terz (G^b) von Ab⁷. Sie wird genutzt, um auch den Ausgangspunkt für die Linie in T. 52 zu bilden.

PREVIEW Low Resolution



Portrait of Charlie Parker, Tommy Potter, Miles Davis, Duke Jordan, and Max Roach, *Three Deuces*, New York, N.Y., ca. Aug. 1947

5. Miles '63

Jim Snidero

♩ = 132 in "2"

7

12

17

21

25

29

33

37

41

45

49

53

57

61

65

69

73

77

81

85

89

93

97

101

105

109

113

117

121

125

129

133

137

141

145

149

153

157

161

165

169

173

177

181

185

189

193

197

201

205

209

213

217

221

225

229

233

237

241

245

249

253

257

261

265

269

273

277

281

285

289

293

297

301

305

309

313

317

321

325

329

333

337

341

345

349

353

357

361

365

369

373

377

381

385

389

393

397

401

405

409

413

417

421

425

429

433

437

441

445

449

453

457

461

465

469

473

477

481

485

489

493

497

501

505

509

513

517

521

525

529

533

537

541

545

549

553

557

561

565

569

573

577

581

585

589

593

597

601

605

609

613

617

621

625

629

633

637

641

645

649

653

657

661

665

669

673

677

681

685

689

693

697

701

705

709

713

717

721

725

729

733

737

741

745

749

753

757

761

765

769

773

777

781

785

789

793

797

801

805

809

813

817

821

825

829

833

837

841

845

849

853

857

861

865

869

873

877

881

885

889

893

897

901

905

909

913

917

921

925

929

933

937

941

945

949

953

957

961

965

969

973

977

981

985

989

993

997

1001

1005

1009

1013

1017

1021

1025

1029

1033

1037

1041

1045

1049

1053

1057

1061

1065

1069

1073

1077

1081

1085

1089

1093

1097

1101

1105

1109

1113

1117

1121

1125

1129

1133

1137

1141

1145

1149

1153

1157

1161

1165

1169

1173

1177

1181

1185

1189

1193

1197

1201

1205

1209

1213

1217

1221

1225

1229

1233

1237

1241

1245

1249

1253

1257

1261

1265

1269

1273

1277

1281

1285

1289

1293

1297

1301

1305

1309

1313

1317

1321

1325

1329

1333

1337

1341

1345

1349

1353

1357

1361

1365

1369

1373

1377

1381

1385

1389

1393

1397

1401

1405

1409

1413

1417

1421

1425

1429

1433

1437

1441

1445

1449

1453

1457

1461

1465

1469

1473

1477

1481

1485

1489

1493

1497

1501

1505

1509

1513

1517

1521

1525

1529

1533

1537

1541

1545

1549

1553

1557

1561

1565

1569

1573

1577

1581

1585

1589

1593

1597

1601

1605

1609

1613

1617

1621

1625

1629

1633

1637

1641

1645

1649

1653

1657

1661

1665

1669

1673

1677

1681

1685

1689

1693

1697

1701

1705

1709

1713

1717

1721

1725

1729

1733

1737

1741

1745

1749

1753

1757

1761

1765

1769

1773

1777

1781

1785

1789

1793

1797

1801

1805

1809

1813

1817

1821

1825

1829

1833

1837

1841

1845

1849

1853

1857

1861

1865

1869

1873

1877

1881

1885

1889

1893

1897

1901

1905

1909

1913

1917

1921

1925

1929

1933

1937

1941

1945

1949

1953

1957

1961

1965

1969

1973

1977

1981

1985

1989

1993

1997

2001

2005

2009

2013

2017

2021

2025

2029

2033

2037

2041

2045

2049

2053

2057

2061

2065

2069

2073

2077

2081

2085

2089

2093

2097

2101

2105

2109

2113

2117

2121

2125

2129

2133

2137

2141

2145

2149

2153

2157

2161

2165

2169

2173

2177

2181

2185

2189

2193

2197

2201

2205

2209

2213

2217

2221

2225

2229

2233

2237

2241

2245

2249

2253

2257

2261

2265

2269

2273

2277

2281

2285

2289

2293

2297

2301

2305

2309

2313

2317

2321

2325

2329

2333

2337

2341

2345

2349

2353

2357

2361

2365

2369

2373

2377

2381

2385

2389

2393

2397

2401

2405

2409

2413

2417

2421

2425

2429

2433

2437

2441

2445

2449

2453

2457

2461

2465

2469

2473

2477

2481

2485

2489

2493

2497

2501

2505

2509

2513

2517

2521

2525

2529

2533

2537

2541

2545

2549

2553

2557

2561

2565

2569

2573

2577

2581

2585

2589

2593

2597

2601

2605

2609

2613

2617

2621

2625

2629

2633

2637

2641

2645

2649

2653

2657

2661

2665

2669

2673

2677

2681

2685

2689

2693

2697

2701

2705

2709

2713

2717

2721

2725

2729

2733

2737

2741

2745

2749

2753

2757

2761

2765

2769

2773

2777

2781

2785

2789

2793

2797

2801

2805

2809

2813

2817

2821

2825

2829

2833

2837

2841

2845

2849

2853

2857

2861

2865

2869

2873

2877

2881

2885

2889

2893

2897

2901

2905

2909

2913

2917

2921

2925

2929

2933

2937

2941

2945

2949

2953

2957

2961

2965

2969

2973

2977

2981

2985

2989

2993

2997

3001

3005

3009

3013

3017

3021

3025

3029

3033

3037

3041

3045

3049

3053

3057

3061

3065

3069

3073

3077

3081

3085

3089

3093

3097

3101

3105

3109

3113

3117

3121

3125

3129

3133

3137

3141

3145

3149

3153

3157

3161

3165

3169

3173

3177

3181

3185

3189

3193

3197

3201

3205

3209

3213

3217

3221

3225

3229

3233

3237

3241

3245

3249

3253

3257

3261

3265

3269

3273

3277

3281

3285

3289

3293

3297

3301

3305

3309

3313

3317

3321

3325

3329

3333

3337

3341

3345

3349

3353

3357

3361

3365

3369

3373

3377

3381

3385

3389

3393

3397

3401

3405

3409

3413

3417

3421

3425

3429

3433

3437

3441

3445

3449

3453

3457

3461

3465

3469

3473

3477

3481

3485

3489

3493

3497

3501

3505

3509

3513

3517

3521

3525

3529

3533

3537

3541

3545

3549

3553

3557

3561

3565

3569

3573

3577

3581

3585

3589

3593

3597

3601

3605

3609

3613

3617

3621

3625

3629

3633

3637

3641

3645

3649

3653

3657

3661

3665

3669

3673

3677

3681

3685

3689

3693

3697

3701

3705

3709

3713

3717

3721

3725

3729

3733

3737

3741

3745

3749

3753

3757

3761

3765

3769

3773

3777

3781

3785

3789

3793

3797

3801

3805

3809

3813

3817

3821

3825

3829

3833

3837

3841

3845

3849

3853

3857

3861

3865

3869

3873

3877

3881

3885

3889

3893

3897

3901

3905

3909

3913

3917

3921

3925

3929

3933

3937

3941

3945

3949

3953

3957

3961

3965

3969

3973

3977

3981

3985

3989

3993

3997

4001

4005

4009

4013

4017

4021

4025

4029

4033

4037

4041

4045

4049

4053

4057

4061

4065

4069

4073

4077

4081

4085

4089

4093

4097

4101

4105

4109

4113

4117

4121

4125

4129

4133

4137

4141

4145

4149

4153

4157

4161

4165

4169

4173

4177

4181

4185

4189

4193

4197

4201

4205

4209

4213

4217

4221

4225

4229

4233

4237

4241

4245

4249

4253

4257

4261

4265

4269

4273

4277

4281

4285

4289

4293

4297

4301

4305

4309

4313

4317

4321

4325

4329

4333

4337

4341

4345

4349

4353

4357

4361

4365

4369

4373

4377

4381

4385

4389

4393

4397

4401

4405

4409

4413

4417

4421

4425

4429

4433

4437

4441

4445

4449

4453

4457

4461

4465

4469

4473

4477

4481

4485

4489

4493

4497

4501

4505

4509

4513

4517

4521

4525

4529

4533

4537

4541

4545

4549

4553

4557

4561

4565

4569

4573

4577

4581

4585

4589

4593

4597

4601

4605

4609

4613

4617

4621

4625

4629

4633

4637

4641

4645

4649

4653

4657

4661

4665

4669

4673

4677

4681

4685

4689

4693

4697

4701

4705

4709

4713

4717

4721

4725

4729

4733

4737

4741

4745

4749

4753

4757

4761

4765

4769

4773

4777

4781

4785

4789

4793

4797

4801

4805

4809

4813

4817

4821

4825

4829

4833

4837

4841

4845

4849

4853

4857

4861

4865

4869

4873

4877

4881

4885

4889

4893

4897

4901

4905

4909

4913

4917

4921

4925

4929

4933

4937

49

49 Fm⁷ E7(♯11) B♭⁷ Gm⁷ C⁷alt.

53 Fm⁷ B♭⁷ Gm⁷ C⁷

57 F7(♯11) Fm⁷ G triad B♭⁷alt. G triad Gm⁷ F triad G

61 Fm⁷ B♭⁷alt. Gm⁷

65 Fm⁷ B♭ dominant b9 B♭⁷ Gm⁷

67 Gm⁷

69 Fm⁷ Gm⁷ C⁷ Gm⁷ C⁷

85 Fm⁷ B♭⁷ E♭maj⁷ break D/E♭

The image shows a musical score for guitar in E-flat major. It consists of ten staves of music. The first staff (measures 49-52) features chords Fm⁷, E7(♯11), B♭⁷, Gm⁷, and C⁷alt. The second staff (measures 53-56) features Fm⁷, B♭⁷, Gm⁷, and C⁷. The third staff (measures 57-60) features F7(♯11), Fm⁷, G triad, B♭⁷alt., G triad, Gm⁷, F triad, and G. The fourth staff (measures 61-64) features Fm⁷, B♭⁷alt., and Gm⁷. The fifth staff (measures 65-68) features Fm⁷, B♭ dominant b9, B♭⁷, and Gm⁷. The sixth staff (measures 69-72) features Fm⁷, Gm⁷, and C⁷. The seventh staff (measures 73-76) features Fm⁷, B♭⁷, Gm⁷, and C⁷. The eighth staff (measures 77-80) features Fm⁷, B♭⁷, Gm⁷, and C⁷. The ninth staff (measures 81-84) features Fm⁷, B♭⁷, Gm⁷, and C⁷. The tenth staff (measures 85-88) features Fm⁷, B♭⁷, E♭maj⁷ break, and D/E♭. The score includes various melodic lines with slurs, ties, and triplets. A large, semi-transparent watermark reading 'PREVIEW' is overlaid diagonally across the entire page.

Miles '63

Miles Davis was one of the most important musicians, jazz or otherwise, of the 20th century. At the forefront of bebop in Charlie Parker's quintet in the mid-1940's, Miles went on to make enormous contributions as a leader, a true innovator that transformed jazz like no other artist. Miles' playing evolved over much of his career as well – bebop, cool jazz, modal jazz, free jazz – but was always super-relaxed, hip and tasteful.

Miles '63 is inspired by the performance of the standard *All Of You* on *Live in Europe*, recorded in Antibes, France, in 1963. One of my all-time favorites, the quintet with George Coleman, Herbie Hancock, Ron Carter and Tony Williams, created a looser, impressionistic version of hard bop, foreshadowing things to come with dramaticism and Wayne Shorter.

1. *All Of You*, or *Miles '63*, respectively, has a form of AA', but there is only one chorus in this etude, which is the followed by an open turnaround vamp (III-VI-II-V). This concept is taken from the recording mentioned above: Each soloist in Miles' group would cue the entry, then signal the end with the melody stated in its entirety, followed by a 2-measure break with either the next section or the end of the tune. Alternate notes are given during the double-time passage.
2. Both A sections represent a typical Miles approach during this period, using plenty of grace, holding notes, alluding to the standard (T. 17-18, 27-28), then breaking into a double-time passage. In mts 17-18, a simple line is played, which is the seventh of Gbdim, one of the most beautiful notes in the diminished scale.

Miles '63

Miles Davis war einer der wichtigsten Musiker der 20. Jahrhunderts, nicht nur im Jazz-Bereich. Als Vorkämpfer des Bebop in Charlie Parker's Quintett Mitte der 1940er-Jahre trieb er die nachfolgende Transformation des Jazz als innovativer Leader wie kein zweiter an und schuf so, während seiner Laufbahn als Musiker und als Komponist stets weiter – von Bebop über Cool Jazz und Modal Jazz zum Free Jazz – blieb er stets innovativ, hip und geschmackvoll.

Miles '63 ist ein Tribut an die Performance des Standards *All Of You* auf dem Album *Live in Europe* aus dem Jahr 1963 von dem selben Quintett. Miles' Quintett mit George Coleman, Herbie Hancock, Ron Carter und Tony Williams, produziert, schuf eine lockere, impressionistische Version des Hard Bop, die Vorzeichen für die Zukunft des Jazz setzte.

1. *All Of You*, oder *Miles '63*, hat die Form AA', es wird aber nur ein Chorus gespielt, der von einem offenen Turnaround-Vamp (III-VI-II-V) endet. Dieses Konzept ist entnommen der Aufnahme, die oben genannt wurde: Jeder Solist in Miles' Gruppe würde den Beginn signalisieren, dann die Melodie vollständig spielen, gefolgt von einer 2-Measure-Pause, in der entweder die nächste Melodie oder das Ende des Solos durch jene Melodie eingeleitet wird. Nach einer 2-taktigen Pause wird die nächste Solist bzw. die Fortsetzung der Melodie angegeben. Alternative Noten für Double-Time-Passagen sind angegeben.
2. Beide A-Teile zeigen typische stilistische Merkmale von Miles aus dieser Zeit: viel Raum, das Halten der farbigen Töne, hier und dort Anspielungen auf die Melodie (T. 8-16, 27-28) und das Abbrechen mit einer Verzerrung (T. 15, 31-32).

In T. 17-18 baut eine einfache Linie die gehaltene große Septime von Gbdim auf, eine der schönsten Noten in einem verminderten Akkord, der auf einer Ganzton-Halton-Skala faßt.

Miles verwendete viele Triolen in mittleren Tempi (T. 25-26), die für eine rhythmisch schwebende Linie sorgten. Hier ist eine Triolen-Übung, die man leicht in anderen Tonarten üben kann. Die Übung steht in Ab dorisch, dem zweiten Modus von Gb-Dur, und weil die Linie diatonisch ist, kann sie auf allen Modi/alle Stufen von Gb-Dur verwendet werden.



The line is played at medium tempo (mt 25-26) to help the line to rhythmically float. Here's a exercise that can easily be practiced in other keys. The scale is conceived as Ab Dorian, Ab Dorian is the second mode of Gb major, and since this line is diatonic, it can be used on any mode of Gb major.



- Miles' quintet made great use of chord extensions, especially emphasizing 11 or #11 (ms 31–32, 41, 46, 48, 59) and 13 (ms 15–16, 34, 39), or implying bi-tonality (ms 58 and 59). Both of these techniques add color and intrigue, helping melodies to harmonically float.
- Though bebop musicians used (mostly diatonic) patterns, hard bop musicians expanded their use, mining sources such as Nicolas Slonimsky's *Thesaurus Of Scales And Melodic Patterns* (1947). One favorite were patterns based on a diminished scale, which were often played over a V7 chord. In ms 35–36, a triplet pattern emphasizes the most colorful notes of an A half-whole diminished. A pianist might hear the soloist playing this pattern and adjust the chord voicing to match the the diminished sound on a V7 chord: b9 or #9, #11, 13.



- The vamp beginning at ms 41 is a turnaround chord progression (III-VI) a very common way of ending a tune, especially the out (final) head of a tune. As mentioned Miles also used this as a bridge between versions being inspired by the work of Herbie. This section of the solo is a classic example of a vamp. The vamp is a short melodic phrase that is repeated over a fixed harmonic background. The vamp is often used to end a tune or to bridge between sections of a solo. The vamp is often used to end a tune or to bridge between sections of a solo. The vamp is often used to end a tune or to bridge between sections of a solo.

- Miles' Quintett spielte ausgiebig mit Akkorderweiterungen, insbesondere der 11 oder #11 (T. 31–32, 41, 46, 48, 59) und 13 (T. 15–16, 34, 39) und angedeuteter Bivokalität (T. 58 und 59). Diese Techniken bringen Farbe und Faszination, dabei schweben die Melodien ungebrochen über der Harmonik auf.
- Bebop-Musiker spielten (überwiegend diatonische) Patterns und Hardbop-Musiker haben diese noch erweitert, in dem sie Quellen wie *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* (1947) von Nicolas Slonimsky nutzten. Besonders beliebt waren Patterns, die auf einer Halb-Ton-Diminished-Skala basierten, die häufig über einem V7-Akkord gespielt wurden. In ms 35–36, ein Triplet betont die farbigsten Töne einer Halb-Ton-Diminished-Skala. Ein Pianist könnte hören, dass der Solist dieses Pattern spielt, und die Akkordstimmung anpassen, um den Diminished-Sound auf einem V7-Akkord zu imitieren: b9 oder #9, #11, 13.

- Der Vamp ab ms 41 ist ein auf dem viertaktigen Turnaround III-VI, eine einfache Methode, um ein Stück zu beenden, insbesondere nach dem finalen Head. Wie oben erwähnt, verwendete Miles diese Akkordfolge als Vamp zwischen den Soli; die Version der Ende ist von Konzepten von George und Herbie beeinflusst. Dieser Abschnitt zeigt eindrucksvoll, wie sich der „Bogen“ eines Solos entwickeln könnte, quasi durch die Makrolinie betrachtet. Der Anfang beginnt großräumig mit farbigen Fragmenten (z. B. Erweiterungen), die sich organisch über acht Takte weiterentwickeln. Danach wird größere Spannung durch alterierte Dominantseptakkorde/V7-Alterationen (T. 50, 52, 54) und Akkordsubstitutionen (T. 57, 60, 64) erzeugt. Dann werden acht Takte Double-Time mit größter Virtuosität und wachsender Intensität gespielt. Im Schlussteil kommt der raffinierte aber erdige Blues-Sound; Hier wird die Intensität bis zum Hinweis auf den Schluss aufrechterhalten.

Solo-Bogen

Melodic fragments (sparse and lyrical)
melodische Fragmente
 (karg aber lyrisch)

Chord tensions and substitutions (increased density, abstraction)
Optionstöne und Substitutionen
 (dicht und abstrakt)

Double Time (even more density, excitement)
Double-Time
 (erhöhte Intensität und Aufregung)

Blues (less density, earthy)
Blues
 (weniger intensiv, aber erdiger Klang)

End
Schluss

This is actually one good example of overall pacing and development of any solo, as well as how individual ideas are timed relative to one another. For example, the placement of the chord substitution $F\#m^7-B^7$ or the color change from Fm^7 to $F^7\#b^1$ (ms 57).

6. A micro view of this section would be an examination of individual ideas. Some of them sound the changes, some sustain extensions, and some are a blues idea over an entire turnaround. An attractive aspect of these ideas is that a) there's a wide variety of color, and b) they stand on their own, making them very useable building blocks of vocabulary.
7. The line in ms 69 demonstrates a way of adding another chromatic note to a dominant bebop scale while keeping fundamental chord tones on downbeats. When descending from the ninth of a dominant chord (in this case C on Bb^7) beginning on a downbeat, add a half step, then continue down on the dominant bebop scale. Here's the same idea in eighth notes, starting on beat 1 and finishing out differently to fit a 4-measure II-V-I.



As mentioned in *Pure Silver*, when you play in the modes of the dominant bebop scale, you can use the same modes of the dominant bebop scale. For example, if you play in the mode of Fm^7 , you can use the mode of Fm^7 in eighth notes.



Understanding how chords and scales are interrelated will give you a lot more flexibility, allowing you to use an element more than one chord.

Dieses Solo verdeutlicht das Pacing (Einteilung der allgemeinen Geschwindigkeit und Aufbau) und die Entwicklung eines Solos; Darüber hinaus sieht man, wie einzelne Ideen zeitlich aufgereiht werden, z. B. die Platzierung der Akkordsubstitution $F\#m^7-B^7$ oder der Klangfarbenwechsel von Fm^7 zu $F^7\#b^1$ (T. 57).

6. Eine Nahansicht/Mikro-Betrachtung dieses Abschnitts lässt die einzelnen Ideen aufleuchten. Mal werden Akkorde ausgespielt, werden V7-Akkorde gehalten und zeitweilig die Dominante über dem Turnaround. Einmal wird eine dominante Idee in ihr Facettenspektrum entfaltet, mal stehen hier und da chromatische Halbtonschritte im Vordergrund. Man kann sich vorstellen, dass man anderen Ideen überlagern kann, die man zuvor schon gehört hat.
7. Die Linie in ms 69 zeigt eine Möglichkeit, eine weitere chromatische Note zu einer dominanten Bebop-Skala hinzuzufügen, wobei die Hauptchordtöne auf den Taktschlag fallen. In diesem Beispiel wird ein Dominantakkord (C auf Bb^7) auf dem ersten Schlag mit einer halbtönigen chromatischen Linie abwärts begonnen, die dann auf der dominanten Bebop-Skala weitergeführt wird. Hier ist die gleiche Idee in Achteln dargestellt, angepasst an einen 4-taktigen II-V-I-Akkordwechsel.

Wie auch bei *Pure Silver* erwähnt, funktionieren V7-Akkorde ebenfalls auf den zugehörigen IIm^7 -Akkorden, denn sowohl Bb^7 als auch Fm^7 sind leitereigene Akkorde bzw. Modis von $Eb-Dur$. Es wäre also möglich, diese Skala bei einem Fm -Vamp einzusetzen – genau wie in T. 68 von *The Messengers*! Hier die gleiche Idee in Achteln, wiederum angepasst an eine II-V-I mit ganztaktigen Akkordwechseln.

Ein Verständnis für den Zusammenhang von Akkorden und Tonleitern bringt eine größere Flexibilität beim Spielen mit sich, weil Sie eine einzige Idee dann auf verschiedene Akkorde anwenden können.

Bird And Diz*

The collaboration between Charlie "Bird" Parker and Dizzy Gillespie between about 1945 and 1955 was probably the most important of the bebop era. Though Bird's improvising was more influential on the world of music (we'll talk more about Bird on the last etude), Dizzy actually equaled Bird in his inventiveness and virtuosity. Dizzy also had a very deep understanding of harmony, mentoring and influencing many of the greatest bebop musicians.

Bird And Diz is inspired by Tadd Dameron's *Hot House*, considered a kind of "anthem" of the bebop movement. Bird and Dizzy recorded it many times, and in fact, it was the one tune they selected to perform on the only existing nationwide TV show (1952) of these two giants. *Hot House* in turn is based on the chord progression to the standard *What Is This Thing Called Love* and contains some lines that were fairly abstract at the time, reminiscent of harmonic concepts associated with Dizzy. So this etude is as much about Dizzy's harmony as Bird's and Dizzy's improvising.

1. The form of *Bird And Diz* is AA'BA, with the second A' section cut short with a tag repeating the last phrase of the A section on an G^7 pedal. The chord progression on the A section is quite smooth, as Fm^6 in the third measure (reduced to Dm^7).



...and ...

...and ...

...and ...

Bird And Diz*

Die Zusammenarbeit zwischen Charlie "Bird" Parker und Dizzy Gillespie von etwa 1945 bis 1955 war wohl während der Bebop-Ära die wichtigste Musikzeit. Obwohl Bird's Improvisationen einen größeren Einfluss auf die Musikwelt hatte (mehr zu Bird bei der letzten Etude), war Dizzy in seiner Erfindungsabgabe und Virtuosität nicht weniger wichtig. Dizzy hatte Dizzy fundierte Harmonikkenntnisse, die er mentorierte und beeinflusste viele der größten Bebop-Musiker.

Die Inspiration für diese Etude ist Tadd Damerons *Hot House*, ein Lied, das als Bebop-Bewegungsanthem betrachtet wird. Bird und Dizzy haben es oft auf dem einzigen existierenden nationalen TV-Sender (1952) von diesen beiden Giganten aufgeführt. *Hot House* basiert auf der Harmonik der Standards *What Is This Thing Called Love* und enthält einige Linien, die damals sehr abstrakt waren, die an Dizzys harmonische Konzepte erinnern. So ist diese Etude zu einem großen Teil ein Tribut an Dizzys Harmonik und Bird's und Dizzys Improvisation.

1. Die Form von *Bird And Diz* ist AA'BA, wobei der zweite A'-Abschnitt mit einem Tag abgebrochen wird, der die letzte Phrase des A-Abschnitts auf G^7 wiederholt. Die Harmonik der A-Section ist relativ gleichmäßig/spannungslos, da Fm^6 im dritten Takt (reduziert auf Dm^7) verwandt ist.

Die II-V-Verbindung $Dm^7(9)-G^7$ löst sich normalerweise nach C-Moll auf, daher ist das C-Dur am Ende der A-Teile eine angenehme Überraschung. Die gleiche Progression erscheint in den letzten vier Takten des Standards *Soella By Starlight*.

2. Wie bei *Amazing Bud's* schon erwähnt, ist die Synkopierung ein Markenzeichen von Bebop. In *Bird And Diz* können Sie viele Beispiele mit synkopierten Rhythmen und Linien entdecken, die Kunst besteht aber darin, synkopierte und nicht-synkopierte Phrasen so miteinander zu kombinieren, dass eine gute Balance entsteht und das Solo „fließt“.

Bird And Diz enthält viele Beispiele dieses Gleichgewichts: zum Beispiel die Takte 1-4 mit relativ wenigen Synkopen, aber interessanter implizierter Harmonik.

* To avoid an awkward page turn, the music starts on page 38.

* Um eine Wendestelle zu vermeiden, beginnen die Noten auf Seite 38.

- As is the case with *Hot House*, it's unusual to state a completely new theme on the second A (ms 9–16), and this is where the line becomes more abstract. However, on both the first and second As, a 2-measure line is played over the minor II-V. The second measure of this line is then repeated down a whole step, this time over a minor chord, creating an attractive dissonance similar to *Dizzy* with a leading tone on a downbeat and minor major 7.
- On the C^7 chord in ms 2, 10 and 26, two different alterations are used. The first implies the tritone substitute of $G\flat^7$, but the second implies $C^{\#11}$, an unexpected color change not normally used on a V^7 chord going to a I minor chord, and reminiscent of *Hot House*. Try practicing these alterations around the circle of fourths.
- As mentioned above, Fm^6 is related to $Dm^{\#9}$, so basically anything that's played on Fm^6 works on $Dm^{\#9}$, including F blues ideas (ms 5, 29, 61). As was the case with *Miles* 63, the blues adds earthiness to a fairly abstract bebop piece.

In fact, the blues is such a strong sound that both Bird and Dizzy would use it on virtually any chord. Here we have an C blues over C^{maj7} (ms 7–8, 31–32), $Fm^{\#9}$ (13), and G^7 (tag).

- On the last four measures of the bridge (ms 21–24), the normal chords are two measures of $A\flat^7$, then a measure each of Dm^7 and G^7 , then two measures of G^7 . However, on the head in ms 21–24, Bird plays on a half-whole diminished scale (with $A\flat^7$), Dm^7 and an G^7 chord with a 13 (ms 25 and 29, creating a dissonance similar to *Hot House*). This would be a challenging idea to practice, and the same idea works in twelve keys.

Die T. 5–8 enthalten wiederum viele Synkopen, wobei das Erdige des Blues in der Linie betont wird.

- Es ist ungewöhnlich, dass ein Stück (wie z. B. *Hot House*) im zweiten A-Teil ein völlig neues Thema einleitet (T. 9–16). Dadurch wirkt die Linie etwas abstrakter. Dennoch wird in beiden A-Teilen die zweitaktige Linie über die II-V-Verbindung in Moll gespielt. Das zweite Takt dieser Linie wird dann wiederholt über ein Mollchord (hier über Fm^6) wiederholt – hier über $Dm^{\#9}$ (Molltriton) –, und erzeugt eine attraktive Dissonanz ähnlich wie in *Dizzy*, mit Leitton auf dem Halbton und Mollseptime.
- Zwei verschiedene Alterationen ($G\flat^7$ und $C^{\#11}$) werden auf dem C^7 -Chord in T. 2, 10 und 26 verwendet. Die ersten implizieren die Tritonsubstitution ($G\flat^7$) und die zweiten implizieren $C^{\#11}$, eine unerwartete Farbwahl für einen V^7 -Chord, der an *Hot House* erinnert. Versuchen Sie, diese Alterationen um den Quartenzirkel herum zu üben.
- Wie oben erwähnt, ist Fm^6 mit $Dm^{\#9}$ verwandt, aus dem Grunde, weil Fm^6 auf $Dm^{\#9}$ gespielt werden kann. Folglich funktionieren F-Blues-Ideen (T. 5, 29, 61) auch auf $Dm^{\#9}$. Wie bei *Miles* 63, fügt das Blues eine gewisse Erdigkeit zu einer eher abstrakten Bebop-Linie hinzu.
- In den letzten vier Takten der Überleitung (T. 21–24, 53–56) sind die üblichen Harmonik zwei Takte $A\flat^7$, gefolgt von jeweils einem Takt Dm^7 und einem Takt G^7 (oder zwei Takten G^7). Allerdings beinhaltet die Linie des Überleitungsabschnitts in T. 21–24 (die auf der Halbton-Ganzton-Leiter basiert) sowohl einen $A\flat^7$ - als auch einen G^7 -Akkoord (mit den Alterationen 13, $\#11$ und $\#9$). Diese kreieren eine scharfe Dissonanz ähnlich wie in *Hot House*. Es wäre eine große Herausforderung, diese anspruchsvolle Idee in allen Tonarten durch den Quartenzirkel zu üben.

PREVIEW

Low Resolution



7. Ms 35 demonstrates a common technique Bird would use over a minor chord, playing two beats of Fm, then two beats on C7^{b9} (I-V-I over a static minor chord). All of these notes are also in the F harmonic minor scale. This would be a good one to practice in every key.

based on the F harmonic minor scale

Fm C7^{b9} Fm C7^{b9} Fm C7^{b9} C7^{b9} Fm

8. One favorite concept of Bird's was to use a major II-V sound in the first part of a minor II-V, creating a surprising brightness (ms 34, 37-38, 41).
9. Bird and Dizzy would sometimes balance playing the changes with diatonic lines or even song quotes (see *Blues etude*), especially on the bridge to *Hot House* (ms 47, 52).

7. In T. 35 wird eine Technik gezeigt, die häufig von Bird auf Mollakkorden angewendet wurde, wonach er zwei Schläge auf Fm gefolgt von zwei Schlägen auf C7^{b9} spielte (I-V-I über einem statischen Mollakkord). Alle diese Töne kommen auch in F harmonisch Moll vor. Dieses Konzept könnte man auch in jeder Dur- oder Molltonart üben.

8. Ein Lieblingskonzept von Bird war die Verwendung eines II-V in der ersten Hälfte eines II-V in Moll, was zu einer überraschenden Helligkeit führt (T. 34, 37-38, 41).
9. Bird und Dizzy würden manchmal das Ausspielen der Veränderungen mit diatonischen Linien oder sogar Songzitat ausbalancieren (siehe *Blues etude*), zum Beispiel in der Bridge von *Hot House* (T. 47, 52).



Portrait of the band at the Apollo, New York, N.Y., ca. May 1947



Portrait of Fats Navarro, Charlie Rouse, Ernie Henry, and Tadd Dameron, New York, N.Y., between 1946 and 1948

6. Bird And Diz

Jim Snidero

♩ = 144

Chorus 1

Chorus 1

Measures 1-24:

- 1: Gm(b5)
- 2: C7(b9)
- 3: Fm6
- 4: DB
- 5: Dm(b5)
- 6: F blues
- 7: D7/G
- 8: Cmaj7
- 9: C blues
- 10: Gm(b5)
- 11: DB
- 12: C7(b9)
- 13: DB
- 14: Fm
- 15: Dm(b5)
- 16: G7 alt.
- 17: Cm7
- 18: Fm
- 19: A7(b9)
- 20: A7
- 21: G7(b9)
- 22: Fm9
- 23: D7/G
- 24: Cmaj7

*) DB = down beat leading tone / Leitton auf (betonter) Zählzeit EN = enclosed note / un gespielter Ton GT = guide tone
 PT = passing tone / Durchgangston LT = leading tone / Leitton / Annäherung

7. Straight Trane

Jim Snidero

♩ = 80

Chorus 1

6 Bm⁷ E⁷ Am⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷ Fm⁷ B^{b7}

6 Ebm⁶ E7(#11) Gbmaj7

10 Fm(b5) Bb7alt Ebm⁶ E⁷

15 Am⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷ Fm B^{b7} E⁷

20 Gbmaj7 D⁷ Ebm⁶

24 Ebm⁷ Ebm⁷ Gb⁷

28 Fm⁷ Fm⁷ A7 dominant bebop A⁷

C⁷ Bm⁶

F#m⁷ B⁷ Gm⁷ C⁷

© 2020 advance music GmbH, Mainz

*) EN = enclosed note / umspielter Ton GT = guide tone PT = passing tone / Durchgangston LT = leading tone / Leitton / Annäherung

Straight Trane

Like Miles Davis, John Coltrane is one of the rare artists that had a profound impact on jazz and beyond. "Trane" took hard bop to its ultimate technical heights with records like *Giant Steps* before revolutionizing improvisation with chord substitutions, pentatonics, and free music, culminating in his masterpiece *A Love Supreme*. Trane was also an inspirational figure. An extremely hard worker, he developed from an above-average hard bop musician to a towering master saxophonist and artist.

Contrasting to the solo arc discussed in *Miles '63*, Trane would often start strong and dense, and sustain that concept throughout an entire solo, which is the case on *Straight Trane*. It's fairly intense throughout, basically a straight line of intensity, with no substantial peaks or valleys within the overall pacing of the piece.

Straight Trane is based on Trane's *Straight Street*, a quasi-jazz standard from his debut 1957 recording as a leader *Coltrane*. The form is AABA, but it is unusual in that each section is 12 measures long. The key of concert Eb minor has technical challenges, as well as the bridge, which begins in concert B and then 4 measures of concert D.

1. With eight keys represented, *Straight Trane* is the most comprehensive study in II-V in this book.
 - a. 1-measure II-Vs: Bm⁷-E⁷, Am⁷-D⁷, Fm⁷-B⁷, Ebm⁷-Ab⁷, Gm⁷-C⁷, F#m⁷-B⁷, F#m⁷-B⁷, F#m⁷-B⁷
 - b. 2-measure II-Vs: Bm⁷-E⁷, Am⁷-D⁷, Fm⁷-B⁷, Ebm⁷-Ab⁷, Gm⁷-C⁷, F#m⁷-B⁷, F#m⁷-B⁷
2. Each A section begins with four II-Vs, and the last finally resolving to the tonic. These II-Vs are unique in that each with each II in the next measure. Here are the four II-Vs in each of the eight keys: Eb minor: Ebm⁷-Ab⁷, Gm⁷-C⁷, F#m⁷-B⁷, F#m⁷-B⁷

Straight Trane

John Coltrane ist neben Miles Davis einer der wenigen Künstler, die eine tiefgehende Wirkung auf den Jazz ausübten. „Trane“ führte den Hardbop mit Platten wie *Giant Steps* zu überragenden technischen Höhen, bevor er die Improvisation mit Substitutionsakkorden, Pentatoniken und freier Musik revolutionierte. Diese Erfindungen kulminierten schließlich in seinem Meisterwerk *A Love Supreme*. Trane war außerdem eine inspirierende Figur. Ein extrem harter Arbeiter und entwickelte sich von einem durchschnittlichen Hardbop-Musiker zu einem der größten Jazzmusiker und Meister der Saxophonkunst.

Im Gegensatz zum Solo-Arc, der in *Miles '63* diskutiert wird, würde Trane oft stark und dicht beginnen und dieses Konzept während eines gesamten Solos aufrechterhalten, wie es bei *Straight Trane* der Fall ist. Es ist ziemlich intensiv durchgehend, im Grunde genommen eine gerade Linie der Intensität, ohne wesentliche Höhen oder Täler innerhalb des gesamten Tempos der Komposition.

Straight Trane basiert auf Tranes *Straight Street*, einem quasi-jazz-Standard aus seinem Debütalbum als Leader 1957. Die Form ist AABA, aber es ist ungewöhnlich, dass jede Sektion 12 Takte in jedem Takt ausfüllt. Die Tonart des Konzerts Eb-Moll bringt einige technische Herausforderungen mit sich, ebenso wie die Brücke, die in klingend B beginnt und dann vier Takte in klingend D.

1. Mit acht Tönen repräsentiert, *Straight Trane* ist die umfassendste Studie in II-V in diesem Buch.

- a. 1-Maß II-Vs: Bm⁷-E⁷, Am⁷-D⁷, Fm⁷-B⁷, Ebm⁷-Ab⁷, Gm⁷-C⁷, F#m⁷-B⁷, F#m⁷-B⁷, F#m⁷-B⁷
- b. 2-Maß II-Vs: Bm⁷-E⁷, Am⁷-D⁷, Fm⁷-B⁷, Ebm⁷-Ab⁷, Gm⁷-C⁷, F#m⁷-B⁷, F#m⁷-B⁷

2. Jede A-Teil beginnt mit vier II-V-Verbindungen mit halbtaktigen Wechselschritten, wobei die letzte sich in die Grundtonart Eb-Moll auflöst. Die II-V bewegen sich in absteigenden Ganztonschritten, wobei jede II-V sich in die nächste II-V auflöst. Der zu erwartende I-Akkord wird umgehend zur neuen „II“ umgedeutet. Hardbop-Musiker tendierten bei einer Reihe von II-V-Verbindungen meistens zu diatonischen Ideen, weil die Harmonik für genug Spannung und Entspannung sorgt und die Linien keine zusätzliche Spannung auf V-Akkorden (z. B. alterierte oder verminderte) benötigen, um interessant zu werden. Das nächste Beispiel zeigt eine diatonische Übung, in der die Akkorde von absteigenden II-V mit Hilfe von Guide-Tones ausgespielt werden. Üben Sie dies auch in den anderen sechs Tonarten.

II Fm⁷ V B^b7 GT I (II) Ebm⁷ V Ab⁷ I (II) D^bm⁷ V G^b7 etc.

Bm⁷ E⁷ Am⁷ D⁷ Gm⁷

3. As mentioned in *Montyfish*, it's very common and natural to group ideas in 2-measure phrases. In this piece, ideas are framed by rests (ms 26–29, 62–65), linked by a II-V-I resolution (ms 30–33, 46–49, 50–53, 70–73, 78–81) or use a pickup to a 2-measure idea (ms 9–13, 57–61). This variety of approaches to 2-measure phrasing provides interest in timing, but at their core, they are 2-measure ideas. Try memorizing some of them.

4. There are three sounds used on minor II-Vs:
 a. Harmonic minor (ms 7, 23, 47)
 b. Altered (ms 11, 43, 55)
 c. Dominant 7 bebop (ms 70).
 Harmonic minor ideas tend to be smoother, altered ideas generally increase tension. Dominant 7 bebop adds a surprising brightness.

5. One common technique is to change the key quickly in half steps in the second measure of the key (ms 36–37). This can be done in any key and in this case, it moves from C minor through chromatic half steps to D minor.

6. As mentioned in *Blind And Diz*, this technique is used via a chromatic key change. The first measure will work in any key, but the second measure will work in the key a half step up from the first.

3. Wie in *Montyfish* erwähnt, ist es sehr häufig in 2-Measure Phrasen, Ideen in 2-Measure Phrasen zu gruppieren. In diesem Stück werden Ideen durch Pausen (ms 26–29, 62–65), durch II-V-I-Resolutionen (ms 30–33, 46–49, 50–53, 70–73, 78–81) oder durch eine Pickup-Note zu einer 2-Measure-Idee (ms 9–13, 57–61) verbunden. Diese verschiedenen Ansätze zur 2-Measure-Phrasierung erzeugen Interesse in der Timing, bleiben aber im Kern 2-Measure-Ideen. Versuchen Sie, einige dieser Licks zu memorisieren.

4. Es gibt drei Sounds für die II-V-Verbindungen in Moll:
 a. Harmonische Moll (ms 7, 23, 47)
 b. Altered (ms 11, 43, 55)
 c. Bebop-Dominant-Sept (T. 70).
 Harmonische Moll führt zu einem etwas geschmeidigeren Sound, altered Ideen generell die Spannung erhöhen. Dominant-Bebop-Skala bringt über eine II-V in Moll einen überraschend hellen Klang.

5. Eine häufig benutzte Technik auf schnelle Akkordfolgen in Halbtonschritten ist die Wiederholung derselben Idee in jeder Tonart (T. 36–37). Dadurch klingt die Musik etwas solider und logischer und erzeugt, wie hier gezeigt, einen Kontrast zu anderen Linien, die die Akkorde ausspielen.

6. Wie in *Blind And Diz* erwähnt, funktioniert im Grunde jede Idee über einen bestimmten Akkord auch über andere Akkorde, solange diese über Modi verwandt sind. In T. 57–59 wird eine Idee, die gut zu Ab^m-Db⁷-Gb^{mi} passen würde (einschließlich der Db⁷-Dominant-Bebop-Skala), über Fm⁷-B^b7-E^m gespielt. Dies ist möglich, weil sowohl Ab als auch F lokrisch Modi von G^b-Dur sind.

Am⁷ Fm⁷(b9) Db⁷ B^b7(b9) G^bma⁷ E^m

8. Freddie

Jim Snidero

Slower: ♩ = 88

Faster: ♩ = 120

The musical score for 'Freddie' is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of 23 measures. The tempo is marked as 'Slower: ♩ = 88' and 'Faster: ♩ = 120'. The score includes various chords and articulations:

- Measures 1-5: F7, Bb7, F7, Gm
- Measures 6-9: Bb7, Am7, Alm7
- Measures 10-13: Gm7, C7, D7
- Measures 14-18: F7, D7, Gm7, C7, F7
- Measures 19-22: D7, Gm, F7, D7, Gm7, C7
- Measures 23-26: F7, D7(b9), C7(b9), F7, D7, Gm7, C7

Articulations include slurs, accents (^), and a triplet in measure 26. A large 'PREVIEW' watermark is overlaid diagonally across the page.

40 D_9^{maj7} $F7$ $Bb7$ $F7$

71 $A\flat m7$ $Gm7$ $C7$ $F7$ $D7$

75 $Gm7$ $C7$ $F7$ $B\flat7$ $F7$

80 $B\flat7$ $F7$

85 $C7$ $F7$ *turnaround* $F7$

89 $B\flat7$ $F7$ $B\flat7$

$A\flat m7$ $Gm7$ $C7$

94 $F7$ $D7$ $Gm7$ $C7$ | 2. $F7$ $D7$ $Gm7$ $C7$ $F7$

PREVIEW
Low Resolution

Freddie

Freddie Hubbard developed one of the most important trumpet styles in jazz history. His sound has influenced countless trumpet players and his technique was rarely matched on the trumpet. Freddie played with *The Jazz Messengers* from 1961 to 1966, and was a sideman on many important recordings throughout the 1960s, including albums by Herbie Hancock, Dexter Gordon and John Coltrane, among others. His leader dates evolved from hard-bop on Blue Note to influential post-bop recordings on CTI, with several originals becoming jazz standards.

The two most common keys for the blues are concert B \flat (*Monkified*) and concert F, which is the key of *Freddie* and Freddie Hubbard's blues *Birdlike* (1961). Freddie's style during this period was fairly calculated, flawlessly executing prepared material with a tremendous amount of flair.

1. There is a slower and faster version of *Freddie* in the play-along, with articulation from the faster one included here. Generally, trumpet and other wind instrument players articulate less on faster tempos than on slower ones. Play the slower version first to master the articulation, then go on to the faster version. At faster tempos, you may try to feel every beat, which can make the music feel stiff. Rather, try to feel the music in 2, 4, 8, 16, 32, 64, and 3, or even full measures, especially at the faster tempo.
2. Technique obviously helps an excellent player execute lines cleanly at any tempo. One solution is to use longer and shorter note values to be easier to articulate in faster passages (T. 28, 31–32, 44, 48, 61). At slower tempos, you can use longer note values and longer passages to help the articulation. Freddie's articulation is a mix of playing about 2 measures, 4 measures, and 8 measures.
3. Freddie's use of the tritone substitution F \sharp m 7 -B \flat in T. 44 is similar in the concept on *Pure Silver* in which the tritone is based on the F \sharp Dorian or B Mixolydian mode (T. 11), creating a tritone dissonance (E on a F \sharp) which resolves to B \flat . Here's an idea that clearly outlines a common II-V, which could be practiced around the circle of fourths.

Freddie

Freddie Hubbard hat einen der wichtigsten Trumpfstile der Jazzgeschichte entwickelt. Sein Sound hat viele Trumpeter beeinflusst und seine Technik wurde auf dem Jazz kaum erreicht. Freddie spielte von 1961 bis 1966 bei den *Jazz Messengers* und war Sideman auf vielen wichtigen Aufnahmen der 1960er-Jahre, darunter Alben von Herbie Hancock, Dexter Gordon und John Coltrane. Seine Leader-Dates entwickelten sich von Hard-Bop auf Blue Note zu einflussreichen Post-Bop-Alben auf CTI, wobei mehrere Kompositionen zu Jazz-Standards wurden.

Zwei der häufigsten Blues-Schlüssel sind Konzert B \flat (*Monkified*) und Konzert F, in dem Freddie Hubbards Blues *Birdlike* (1961) steht. Freddie's Stil in dieser Zeit war ziemlich kalkuliert, wobei er seine vorbereitete Musik mit einer enormen Menge an Schwung spielte.

1. Es gibt eine langsamere und eine schnellere Aufnahme von *Freddie* im Begleitmaterial, wobei die Artikulation von der schnelleren Aufnahme übernommen wurde. In der Regel artikulieren Bläserinstrumentalisten weniger bei schnelleren Tempi als bei langsameren Tempi. Spielen Sie zuerst die langsamere Version, um die Artikulation zu meistern, und gehen Sie dann zur schnelleren Version über. Bei schnelleren Tempi können Sie versuchen, jeden Schlag zu fühlen, was die Musik steif machen kann. Versuchen Sie stattdessen, die Musik in 2, 4, 8, 16, 32, 64 und 3, oder sogar in ganzen Takten zu fühlen, insbesondere bei sehr schnellen Tempi.
2. Eine gute Artikulation ist in schnelleren Tempi ein technisches Können, das in den Vordergrund gestellt werden muss. Eine gute Lösung wäre, längere Skalenabschnitte einzusetzen, die einfacher zu spielen sind als sich ständig verändernde melodische Fragmente (T. 28, 31–32, 44–45, 48, 61). In langsameren Tempi können längere Tonleiterpassagen etwas langweilig klingen, aber in schneller Geschwindigkeit zeigen sie eine tolle Wirkung.
3. Freddie pflegte schnelle Tempi nicht zu rasant zu nehmen und streute längere Pausen in sein Spiel, um die Musik atmen zu lassen und die Ideen zu verdeutlichen, wie bei *Miles '63* erwähnt. Schnellere Tempi sind auch für die Rhythmusgruppe eine Herausforderung: Längere Pausen ermöglichen den Spielern größere Stabilität und entspannteres Spiel. Üben Sie bei einer Metronomzahl von Halbe = 120 abwechselnd 2 Takte zu spielen und 2 Takte zu pausieren.
4. Die Tritonussubstitution F \sharp m 7 -B \flat in T. 44 des *Thomas* löst sich nach B \flat auf. Ähnlich wie das Konzept in T. 44 von *Pure Silver* fußt diese Idee auf F \sharp dorisches oder B mixolydisch (ohne \sharp 11), was eine attraktive Dissonanz (E über F \sharp) vor der Auflösung nach B \flat erzeugt. Das nächste Beispiel zeigt eine II-V als Tritonussubstitution, die man im Quartenzirkel üben könnte.

over F⁷ F#m⁷ B⁷ B^b maj, dom or min Bm⁷ over B^b E⁷ E^b maj, dom or min etc.

- On both the head and several solo choruses, "Bird Changes" are used in mts 7–8, moving chromatically from III (Am⁷) to bIII (Abm⁷) to II (Gm⁷) in measure 9. This provides a nice color change outside the key of the tune, and can be used on any blues when soloing.
- Freddie used a lot of lines built on bebop scales during this period, especially the dominant bebop (mts 32, 42, 45, 60–61, 68–69). On *Miles* 53 we saw that, beginning on a downbeat, you can add a half step between 2 and 1 on a descending dominant bebop scale. On *Freddie* in measures 31–32 and 44–45, beginning on a downbeat, a half step is added between 6 and 5 on a descending dominant bebop scale. Here's an idea using this concept on a II-V-I in Eb major. Try practicing it in every key:

Fm⁷ Eb7

- A 2-measure turn-around is used in mts 24–26, 52–55, 66. The blues line is broken up by a 2-measure turn-around. If you're not sure what a turn-around is, see the section on dominant blues. The turn-around is a 2-measure phrase that ends the blues line and starts the next phrase. It's all about pacing and timing. The turn-around is a 2-measure phrase that ends the blues line and starts the next phrase. It's all about pacing and timing. The turn-around is a 2-measure phrase that ends the blues line and starts the next phrase. It's all about pacing and timing.

- Im Thema und in einigen Solos werden die Akkorde I, 7–8 „Bird Changes“ verwendet, die chromatisch von III (Am⁷) über bIII (Abm⁷) zu II (Gm⁷) führen. Dadurch wird ein interessanter Farbwechsel erreicht, der Tonart der Melodie übersteigt. Diese Substitution kann in jedem Blues verwendet werden.
- Freddie setzte gelegentlich gesungliche diatonische Melodien (wie Fanfaren) als Kontrast zu chromatische Ideen oder Akkord-Substitutionen ein, um eine bodenständige Verspieltheit in seine Solos zu bringen (T. 24–26, 52–55, 66).

PREVIEW

Low Resolution

9. One For Sonny

Jim Snidero

♩ = 66 even 8ths

Chord progression for the first few staves:

- Staff 1: Cmaj7
- Staff 2: Bm7
- Staff 3: Cmaj7
- Staff 4: Bb7, Em7
- Staff 5: Cmaj7
- Staff 6: E7, Bb7
- Staff 7: Am7, D7
- Staff 8: Am7, D7
- Staff 9: Am7, D7
- Staff 10: Am7, D7
- Staff 11: Am7, D7
- Staff 12: Cmaj7 pattern

One For Sonny

The two most important tenor saxophonists in jazz history are arguably John Coltrane and Sonny Rollins, one way or another influencing virtually every tenor player from the hard-bop era onward. Rollins was a hugely inventive improviser, and as the great drummer Jimmy Cobb told me, “the man” around 1957, the year that he recorded the jazz standard ballad *I Can’t Get Started* on *One Night At The Village Vanguard*, the inspiration for *One For Sonny*. (For direct comparison, Coltrane’s *Straight Street* was recorded within months of *I Can’t Get Started*.)

Many jazz musicians consider the mid/late 1950s to be Rollins’ definitive period, one that produced several monumental recordings including *Saxophone Colossus*, *Tenor Madness* and the above-mentioned Vanguard record. Rollins’ greatest influence as an improviser was Charlie Parker, abstracting Bird’s concepts into a sort of collage, combined with incredible tone and musicality.

I Can’t Get Started has the standard AABA form, but presents a harmonic challenge in its 3–4 of the A section with II-V descending in half steps.

1. Ballads are one of the most difficult temperaments. For sure, musicality is essential, with technique taking somewhat of a secondary role. Of course, you have to learn how to be musical in order to play ballads. Musicality definitely has a lot to do with it, and a lack of a better word, it’s that intangible, timeless quality to the music that makes it timeless. Here are three common mistakes that I see in ballad performances. I hear a lot of ballad performances and see if you can identify them. a. **Technical virtuosity:** Many ballad performances are technically brilliant, but they lack a certain quality that makes them timeless. b. **Lack of intimacy and release:** Many ballad performances are technically brilliant, but they lack a certain quality that makes them timeless. c. **Lack of dynamic range:** Many ballad performances are technically brilliant, but they lack a certain quality that makes them timeless.

One For Sonny

John Coltrane und Sonny Rollins sind zweifellos die zwei wichtigsten Tenorsaxophonisten der Jazzgeschichte und beeinflussten auf die eine oder andere Weise vermutlich fast alle Tenorspieler seit der Hardbop-Ära. Rollins war ein unglaublich erfindungsreicher Improvisator, und wie der große Drummer Jimmy Cobb erzählte, war er „der Mann“ im Jahr 1957, dem Jahr seiner Aufnahme der Ballade *I Can’t Get Started* auf *One Night At The Village Vanguard*, die die Inspiration für *One For Sonny* war. (Für direkten Vergleich: Coltranes *Straight Street* wurde nur wenige Monate später aufgenommen.)

Viele Jazzmusiker betrachten die Mitte/Ende der 1950er Jahre als Rollins’ definitive Periode, die mehrere monumentale Aufnahmen wie *Saxophone Colossus*, *Tenor Madness* und das oben erwähnte Vanguard-Album hervorbrachte. Rollins’ größter Einfluss als Improvisator war Charlie Parker, der seine Konzepte in eine Art Collage übertrug, kombiniert mit unglaublicher Tonqualität und Musikalität.

I Can’t Get Started hat die Standard-AABA-Form, stellt aber eine harmonische Herausforderung in den Takten 3 und 4 der A-Section dar, die durch II-V-Verbindungen in halben Schritten gekennzeichnet ist.

Balladen sind im Tempo her nicht leicht vorzutragen. Hier spielt die Musikalität eine entscheidende Rolle, während die Technik eine sekundäre Angelegenheit darstellt. Die Musikalität kann man sich am besten durch das Studium von Künstlern mit hoher Musikalität angeeignet. Musikalität besteht ohne Zweifel aus einer Art „X-Faktor“, der dem Geist des Musikers innewohnt und eine zeitlose und bewegende Eigenschaft in die Musik bringt.

Die Aufnahme zeigt drei allgemeine Merkmale, die in einer musikalischen Darbietung einer Ballade präsent sein sollten. Hören Sie sehr genau zu und versuchen Sie, diese Eigenschaften in Ihrem Spiel zu replizieren:

- a. **Ton/Sound:** Technisch gesehen ist der Ton wohl der wesentlichste Faktor beim Spielen einer Ballade. Rollins besaß zwar einen großen Sound, aber dieser war gleichzeitig unglaublich zentriert, indem er den Klang bündelte und somit eine größere Wirkung und Projektion erzielte. Der Klangkern hatte sehr viel Farbe und „Buzz“ und verlieh seinem Spiel Nuancen und Charakter. Das sind zeitlose Qualitäten, die viele große Musiker angestrebt haben.
- b. **Dynamische Schattierung:** Balladenexperten sind in der Lage, die Dynamik zu variieren, um Eigenschaften wie Innigkeit, Vorfreude, Spannung und Entspannung auszudrücken. Die Schattierungen sind teilweise höchst subtil, wie zum Beispiel das Ausklingen gehaltener Noten, oder aber wie in T. 22–23 ganz bewusst eingesetzt, um eine Phrase zu unterstreichen.

all. Pay close attention to where artists start their vibrato, the width, variation and taper.

2. It's common to add ideas to enhance the melody on a ballad. In each 2-measure section from ms 1–6, the melody is stated in the first measure, followed by a rhythmic/phrasing variation in measure 2, scale fragments over descending II-Vs (ms 4), and an altered idea over V7 (ms 6).
3. In ms 7–8, substitutions similar to Rollins' are used on the III-VI-II-V turnaround, moving chromatically down – B \flat 7, A7, Ab7 – until the II chord, which has a chord quality changed from Dm7 to D7, then finally V7 altered, G7alt. You can almost always use chord substitution, even if the rhythm section is playing the normal changes. As long as they are logical, and importantly, you hear them, they will usually sound good, bringing more interest to a solo.

Es gibt keine festen Regeln, man erkennt aber einige Tendenzen, beispielsweise höher gelegene Passagen leiser und tiefer gelegene etwas sanfter zu spielen.

- c. Vibrato: Hier gibt es wiederum keine festen Regeln, sondern lediglich Beobachtungen und Tendenzen. Swing-Künstler pflegten ein etwas schnelleres Vibrato durch den ganzen Notensatz aufrecht zu erhalten. Die Mehrheit der Bebop- und Hardbop-Musiker wählte ein etwas engeres Vibrato, das sich in den höheren Registern deutlich gab. Es gibt aber auch Ausnahmen. Rollins hat oft nur ein sehr langsames Vibrato verwendet, das gar nicht. Hören Sie sich Rollins' Solo auf dem II-VI-II-V-Turnaround und die Abwechslung von dem regulären Vibrato.

2. Es ist möglich, dass ein Musiker ein Solo mit Variationen beginnt, bevor er sich in den ersten Takt des Abschnitts an T. 1. Einmal die II-V-Verbindung erreicht, kann er dann von dort aus eine rhythmische Variation einbringen, indem er die II-V-Verbindung (T. 2) Skalenwechseln über die II-V-Verbindung (T. 3) und eine abstrakte Idee einbringt (T. 4).

Die Substitutionen, die von Rollins werden beim III-VI-II-V-Turnaround in T. 7 eingesetzt, welcher sich chromatisch von Ab7 über A7, Ab7 – bis zum II-Chord Dm7 bewegt. Die Substitutionen des Turnarounds markiert Rollins' Abwechslung, die in fast überall möglich, Akkorde Substitutionen zu verwenden, auch wenn die Akkorde nicht die normalen Akkorde sind. Solange sie hören können und Sie sie „hören“ können (sehr wichtig) werden sie gut klingen und Ihr Solo beleben.

4. Im Gegensatz zu den in Ganzton absteigenden II-V-Verbindungen (*Straight Tone*), lösen sich chromatisch absteigende II-V (T. 3–4, 11–12, 27–28) nicht in die nächste II-V auf. Dennoch funktionieren die letzten beiden II-V-Verbindungen – Am7-D7 Abm7-D \flat 7 – jeweils als II7 (D7) und \flat II7 (D \flat 7), mit der dazugehörigen II. D \flat 7 ist die Tritonussubstitution für G7 und Abm7-D \flat 7 die II-V-Tritonussubstitution für Dm7-G7, die sich zu I auflöst.

5. In ms 15 on beat 3 and 4, the chord progression Fm^7-B^7 functions as $IVm-bVII$ to I in ms 16. Sometimes called a "backdoor" $II-V$, this is a very common and smooth way to get back to a I chord. It's also common to eliminate IVm , simply going $I-bVII-I$.

I IVm $bVII$ I
 $Cmaj7$ Fm^7 B^7 $Cmaj7$

6. Rollins liked playing playful, diatonic-type lines, sometimes in a different key. In ms 22, a diatonic line is started in C , played up a half step in $C\sharp$, then tuck down again in C . This is one logical and musical way of "side-stepping" chromatically from one key to another.

5. Die Akkordfolge Fm^7-B^7 auf Schlag 3 und 4 in T. 15 ist eine $IVm-bVII$ -Verbindung in Bezug auf I (T. 16). Gelegentlich als „Hintertür“- $II-V$ (*backdoor*) bezeichnet, bietet diese Folge eine häufig verwendete und elegante Möglichkeit, um auf die I zurückzukommen. Dabei wird IVm oft ausgelassen und man geht einfach $I-bVII-I$.

6. Rollins mochte spielen, diatonische Linien, die er manchmal in einer anderen Tonart verwendete. In ms 22 wird eine diatonische Linie in C begonnen, ein Halbton nach oben in $C\sharp$ gespielt, und dann wieder zurück in C . Dies ist eine logische und musikalische Art, chromatisch von einer Tonart zur anderen überzugehen.

PREVIEW

Low Resolution



Portrait of Charlie Parker, Three Deuces, New York, N.Y., ca. Aug. 1947

10. Bird

Slower: ♩ = 92

Faster: ♩ = 135

Jim Snidero

Chord symbols: Ebmaj7, G7, Cm7, F7, Dm7, G7, Cm7, F7, Bb7, Eb7, Ebm7, E^o, Dm7, G7(b9), C7, Cm7, Cb7, F7, Dm7, Cm7, F7, Bb7, Eb7, Ebm7, E^o, Bbmaj7, Bb7, Am7, A7, Dm7, G7, G7, Cm7, F7, Bbmaj7, G7, Cm7, F7, Dm7, G7, Eb7, E^o, Cm7, F7, Bbmaj7, F7, Cm7, F7, Eb7, E^o, Cm7, F7, Bbmaj7, F7.

33 $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7

37 $B\flat$ 7 $E\flat$ 7 $E\flat$ maj7 Dm7 G7 Cm7 F7alt

41 $D\flat$ maj7 $B\flat$ 7 implies beat 1 $E\flat$ m7 $A\flat$ 7 Cm7 F7 Dm7

44 Cm7 F7 Bb7 F7 Bb7

49 Am7 D7(b9) Dm7 G7

53 F7

57 G7 Cm7 F7 Dm7 G7(b9) Cm7 F7

61 Bb7 Cm7 Cb7 F7 Bb7 Fm7 Bb7

- ms 71, 89; the ultimate resolution is delayed to beat 4
- ms 84–86; places line on beat 4 instead of 3, implying shifting meter

All of these examples help the music to float over the time, abstracting beat 1. Combine melodic ebb and flow and harmonic variety with rhythmic abstraction, and you have a very interesting solo.

7. The basic changes on the bridge are two measures each of III7, VI7, II7, V7 (D⁷, G⁷, C⁷, F⁷). But as is the case here, the related minor II chord is often placed in the first measure of each 2-measure change (Am⁷-D⁷, Dm⁷-G⁷, Gm⁷-C⁷, Cm⁷-F⁷). The bridge is a good place to use dominant bebop scales, as well as added half steps to those scales, as mentioned in *Miles '63* and *Freddie*.
8. One interesting harmonic concept Bird would use is to play a chord substitution first, then the normal chord second (it's usually the other way around). In ms 17 the tritone substitute Ab⁷ is implied over a D⁷. In the following measure the line goes back to D⁷. This also happens on *Bird And Die* in ms 53–54, first using #11, then natural 11.
9. A diminished idea can be used virtually anywhere in the A section (ms 29–31), helping the line to float by suspending the harmony. Here it's at the end of the section, but it would work just as well at the beginning of an A section.
10. In ms 41–42, a classic "Bird" idea that was first used in ms 33–34 is played up a minor third, the key signature can sound good, and we can add harmonically interesting notes. The line returns to the original key and smoothly back to 1.
11. Bird was fond of introducing a melodic line that starts from a diminished chord. He kept this idea sometimes in the key signature, sometimes in a key above or below. The line starts with a diminished chord and returns to the beginning of the section.

- T. 25: Auf dem ersten und zweiten Schlag wird ein verminderter Akkord angedeutet, dessen Auflösung auf Schlag 3 die Takteins suggeriert.

- T. 29–31: Hier werden wiederum Herrschaften geschaffen durch die Andeutung eines V/4-Taktes über dem 4/4-Takt.

- T. 41–42: An dieser Stelle wird eine Melodie über 8 Taktten auf dem dritten Schlag inszeniert, die durch der Einleitung eines verminderter Akkords entsteht.

- T. 71, 89: Die verminderte Idee wird hier ebenfalls verschoben.

- T. 84–86: Die Linie wird hier ebenfalls um eine Terz angehoben, sodass die ursprüngliche Harmonik der ersten drei Takte wieder hergestellt wird.

Ein solches Beispiel ist die Melodie, die Bird spielt über dem ersten Schlag in *Freddie*. Hier wird ein verminderter Akkord angedeutet, der sich auflöst und eine erwartungsbekanntliche Abstraktion kombiniert. In *Miles '63* sind zwei interessante Solo vorliegen. Die ersten beiden Takte überschreiten aus der Akkordfolge D⁷, G⁷, C⁷, F⁷, wobei jeder Akkord eine Halbtonschritt angehoben wird, sodass die ursprüngliche Harmonik der ersten drei Takte wieder hergestellt wird.

Ein solches Beispiel ist die Melodie, die Bird spielt über dem ersten Schlag in *Freddie*. Hier wird ein verminderter Akkord angedeutet, der sich auflöst und eine erwartungsbekanntliche Abstraktion kombiniert. In *Miles '63* sind zwei interessante Solo vorliegen. Die ersten beiden Takte überschreiten aus der Akkordfolge D⁷, G⁷, C⁷, F⁷, wobei jeder Akkord eine Halbtonschritt angehoben wird, sodass die ursprüngliche Harmonik der ersten drei Takte wieder hergestellt wird.

Ein solches Beispiel ist die Melodie, die Bird spielt über dem ersten Schlag in *Freddie*. Hier wird ein verminderter Akkord angedeutet, der sich auflöst und eine erwartungsbekanntliche Abstraktion kombiniert. In *Miles '63* sind zwei interessante Solo vorliegen. Die ersten beiden Takte überschreiten aus der Akkordfolge D⁷, G⁷, C⁷, F⁷, wobei jeder Akkord eine Halbtonschritt angehoben wird, sodass die ursprüngliche Harmonik der ersten drei Takte wieder hergestellt wird.

- Eine verminderte Idee kann fast überall in den A-Teilen gespielt werden (T. 29–31): Weil sie einen Vorhalt impliziert, erzeugt sie einen schwebenden Klang. In dieser Etüde erscheint der verminderte Sound am Ende des A-Teils, es wäre aber am Anfang des Abschnitts genau so wirkungsvoll.
- In T. 41–42 sehen wir eine klassische Idee von Bird, die in T. 33–34 der Etüde vorgestellt wurde, und hier nun eine kleine Terz höher in D⁷-Dur erscheint. Dieser schöne Effekt passt auch in Bezug auf die Harmonik, da die gleichen Noten auch in dem Akkord IVm (Ebm⁷) enthalten sind, der auf direktem Wege zur 1 zurückführt.

Bird hatte auch seine Freude an humorvollen Melodien, die aus bekannten Werken stammten. Er liebte Stravinsky und zitierte hin und wieder *Petrushka* (T. 72–74); die diatonische Melodie wird hier am Anfang eines A-Teils platziert und fügt sich stimmig ein.

Bird hatte auch seine Freude an humorvollen Melodien, die aus bekannten Werken stammten. Er liebte Stravinsky und zitierte hin und wieder *Petrushka* (T. 72–74); die diatonische Melodie wird hier am Anfang eines A-Teils platziert und fügt sich stimmig ein.

Bird hatte auch seine Freude an humorvollen Melodien, die aus bekannten Werken stammten. Er liebte Stravinsky und zitierte hin und wieder *Petrushka* (T. 72–74); die diatonische Melodie wird hier am Anfang eines A-Teils platziert und fügt sich stimmig ein.



Ken The funny thing is that I find myself playing with local rhythm sections these days, and of course he did that all the time. He would talk about the discipline of playing with three strangers, and if you could hook up with one of them, you learned to block the other two out. And if you can't hook up with anyone, you play for yourself. He grew so strong doing this, and I heard him lift a rhythm section with his incredible time.

Jim Did Stitt show you any exercises?

Ken He did, but it was mostly playing things, and I'd play them back. He once wrote something out, kind of II-V-I exercises, and I think that era of players was based around that whole thing, II-V-I, and you hear that in a lot of the American song book from that era.

Jim I studied with Phil Woods, and he once told me that 75% of jazz was II-V-I.

Ken Yeah, at least that kind of jazz. I took a couple of lessons with Phil, and it was that kind of thing. Phil would spell it out, articulate it, Stitt would say "tr, this", and play it at me.

Jim Anything else you'd like to add about Stitt?

Ken Man, he had an unerring sense of what a song was, the changes, the arc of the song. I just felt that, among the saxophonists, he was so comfortable through all of situations, and that he always played at a certain level. It was amazing.

Jim Eine lustige Sache war einer seiner Trickfragen: "How many keys are there on the saxophone?". [Anm. d. Red.: Ein Wortspiel auf das Wort 'key', dt. Klappe oder Tonart.]

Ken Ja, das stimmt! Und egal, was man als Antwort gibt, es war immer falsch!

Jim Gab es Erläuterungen zum Vorgehen?

Ken Das Lustige ist, dass ich beim Unterrichten immer diesen örtlichen Rhythmusgruppen (rhythm sections) er die ganze Zeit mit drei Leuten zusammenbrachte, die mit drei Fremden zusammenarbeiten mussten.

Ken Ich habe mich immer daran erinnert, während ich mit Phil Woods spielte. Einmal hat er mir diese II-V-I-Übung geschrieben, und ich habe sie immer wieder gespielt. Ich habe mich immer daran erinnert, wie er sagte: "tr, this", und dann spielte er die Übung.

Ken Ich habe mich immer daran erinnert, wie er sagte: "tr, this", und dann spielte er die Übung. Ich habe mich immer daran erinnert, wie er sagte: "tr, this", und dann spielte er die Übung.

Ken Ich habe mich immer daran erinnert, wie er sagte: "tr, this", und dann spielte er die Übung. Ich habe mich immer daran erinnert, wie er sagte: "tr, this", und dann spielte er die Übung.

Ken Ich habe mich immer daran erinnert, wie er sagte: "tr, this", und dann spielte er die Übung. Ich habe mich immer daran erinnert, wie er sagte: "tr, this", und dann spielte er die Übung.

Ken Ich habe mich immer daran erinnert, wie er sagte: "tr, this", und dann spielte er die Übung. Ich habe mich immer daran erinnert, wie er sagte: "tr, this", und dann spielte er die Übung.

Ken Ich habe mich immer daran erinnert, wie er sagte: "tr, this", und dann spielte er die Übung. Ich habe mich immer daran erinnert, wie er sagte: "tr, this", und dann spielte er die Übung.

Ken Ich habe mich immer daran erinnert, wie er sagte: "tr, this", und dann spielte er die Übung. Ich habe mich immer daran erinnert, wie er sagte: "tr, this", und dann spielte er die Übung.

Suggested Reading | Literaturempfehlungen

- *John Coltrane: Celebrating Bird* (Beech Tree)
- *Thelonious Monk with Al Fraser: To Be Or Not To Bop* (Da Capo)
- *Miles Davis with Quincy Troupe: Miles* (Simon and Schuster)
- *W. Hooper: Charlie: The Trane* (Da Capo)
- *Ralph Gleason: Conversations In Jazz* (Yale University Press)
- *Richard Cooke Blue Note Records: The Biography* (Justin, Charles and Company)

Suggested Listening & Videos | Hörempfehlungen und Videos

Monkified

- Thelonious Monk Trio (Prestige)
- Thelonious Monk Quartet, *Live at Carnegie Hall* (Blue Note)
- Thelonious Monk, *Blue Monk* (YouTube video)

The Messengers

- Art Blakey and the Jazz Messengers, *Moanin'* (Blue Note)
- Bobby Timmons, *Moanin'* (Riverside)
- *The Jazz Messengers Live, Belgium 1958* (YouTube video)

Amazing Bud

- Bud Powell, *The Amazing Bud Powell* (Blue Note)
- Hank Mobley, *Mobley's Message* (Prestige)
- *The Jazz Messengers Live, Paris 1959* (YouTube video)

Pure Silver

- Horace Silver, *Horace-Scope* (Blue Note)
- Chet Baker, *Live In London Vol. 2* (Ubuuria)
- Louis Hayes, *Serenade for Horace* (Blue Note)

Miles '63

- Miles Davis, *Miles In Europe* (Columbia)
- Miles Davis, *'Round About Midnight*
- Miles Davis, *My Funny Valentine* (Columbia)

Bird And Diz

- Dizzy Gillespie, *Hot & Cold* (Blue Note)
- *Jazz at Massey Hall* (Decca)
- Charlie Parker, *Dizzy Gillespie* (YouTube video)

Straight No Chaser

- John Coltrane, *Coltrane* (Prestige)
- Kenny Drew, *Coltrane* (Atlantic)
- Bill Mays, *Coltrane* (Atlantic)

Eric

- Eric Dolphy, *Eric Dolphy* (Blue Note)
- Eric Dolphy, *Eric Dolphy* (YouTube video)
- Eric Dolphy, *Eric Dolphy, My Fair* (YouTube video)

Alto

- Cannonball Adderley, *A Night At The Village Vanguard* (Blue Note)
- Cannonball Adderley, *The Complete Cannonball Adderley* (Verve)
- Cannonball Adderley, *Cannonball Adderley* (Capitol)

Charlie

- Charlie Parker, *Thriving On A Riff* (Savoy)
- Charlie Parker And The All-Stars Live, *Summit Meeting At Birdland* (Columbia)
- Charlie Parker, *Celebrity* (YouTube video)

About The Author And The Musicians

Jim Snidero is an alto saxophonist and composer based in New York. He has over 50 solo and sideman recordings for EMI, Milestone and Savant, among others, and has been included in both Downbeat Magazine's critics and readers polls. Snidero is also a best-selling author ("Jazz Conception"/Advance Music), was a visiting professor at Indiana U and Princeton, and is on the faculty at New School Jazz and Contemporary Music. Snidero plays Selmer saxophones and D'Addario reeds. Learn more at www.jimsnidero.com.

Musicians

Originally from Sweden, **Anders Bostrom** studied at Berkeley College of Music, then moved to New York in 1991, where he has been a prominent jazz voice on flute, recording with Walt Weiskopf and Donny McCaslin, among many. Bostrom is regularly heard on NY Broadway shows including *The Lion King*, *Tarzan*, and *Bombay Dreams*.

Mike LeDonne is one of the only musicians in jazz history to be a true master of both the piano and organ (Downbeat critics poll). LeDonne has dozens of recordings on both instruments as a soloist, and appears on over 100 recordings as a sideman. He has been the pianist with Billie Holiday, Sonny Rollins, Milt Jackson, Benny Golson, Herbie Hancock, George Coleman, among others. He is also a faculty member at Juilliard's Jazz @ Lincoln Center.

Bassist **Peter Washington** has more recordings than any other bassist of his generation. He has over 400 recordings to his credit. Strongly influenced by the New York school, a member of Art Blakey's Jazz Messengers in the 60s, Washington has worked with legends including Dizzy Gillespie, Freddie Hubbard, Cedar Walton, and Jackie McLean. He is also a faculty member at Juilliard's Jazz @ Lincoln Center.

With more than 100 recordings, **Joe Farnsworth** is one of the most prolific and accomplished drummers on the New York scene. He has worked with legends including McCoy Tyner, Cedar Walton, Horace Silver, and many others. He was a member of Pharoah Sanders' band and worked with Johnny Griffin, George Coleman, and many others. He is a founding member of the One for All Sextet.

Über den Autor und die Musiker

Der Altsaxophonist und Komponist **Jim Snidero** lebt in New York. Er hat mehr als 50 Aufnahmen als Solist und Sideman für EMI, Milestone, Savant und andere Labels aufgenommen und wurde mehrmals in Downbeat Magazine's Critics Poll der Fachzeitschrift und Readers Poll der Fans zum Bestsellermusiker („Jazz Conception“/Advance Music) und Gastprofessor an der Indiana University und Princeton und ist auf der Fakultät der New School Jazz and Contemporary Music. Snidero spielt Selmer Saxophone und D'Addario Reeds. Mehr Informationen unter www.jimsnidero.com.

Ursprünglich aus Schweden, hat **Anders Bostrom** hat am Berklee College of Music studiert und ist 1991 nach New York gekommen, wo er eine prominente Jazzstimme auf der Flöte aufgenommen hat, unter anderem mit Walt Weiskopf und Donny McCaslin. Bostrom ist regelmäßig auf Broadway Shows in New York zu hören, darunter *The Lion King*, *Tarzan* und *Bombay Dreams*.

Mike LeDonne ist einer der wenigen Musiker der Jazzgeschichte, die sowohl ein Meister des Klaviers als auch des Organ (Downbeat Critics Poll). Er hat Dutzende CDs als Solist aufgenommen und ist als Sideman bei über 60 Aufnahmen zu hören. Als Pianist hat er mit historischen Jazz-Artisten wie Billie Holiday, Sonny Rollins, Milt Jackson, Benny Golson, Herbie Hancock, George Coleman und vielen anderen gespielt. Er ist auch ein Dozent an Juilliard's Jazz im Lincoln Center.

Der Kontrabassist **Peter Washington** hat mehr Aufnahmen als jeder andere Bassist seiner Generation gemacht – an über 400 Aufnahmen ist er bislang beteiligt! Seit seinem Umzug nach New York und seiner Mitgliedschaft bei Art Blakey's Jazz Messengers in den frühen 80er Jahren hat Washington mit unzähligen Größen des Jazz gearbeitet, darunter Dizzy Gillespie, Freddie Hubbard, Cedar Walton und Jackie McLean. Er war außerdem für lange Zeit Mitglied des Klaviertrios von Jazz-Koryphäe Tommy Flanagan.

Mit mehr als 100 Aufnahmen ist **Joe Farnsworth** einer der meistaufgegriffenen Schlagzeuger der New Yorker Jazzszene. Er war fester Schlagzeuger in einigen der besten Klaviertrios der Geschichte, u.a. bei McCoy Tyner, Cedar Walton und Horace Silver, war Mitglied der Band um Pharoah Sanders und arbeitete mit Johnny Griffin, George Coleman, Lou Donaldson und vielen anderen Musikern zusammen. Er ist Gründungsmitglied des One for All Sextet.

PREVIEW
Low Resolution