

Foreword & Acknowledgements

It would be difficult to overstate the influence of bebop on the music we listen to today. Developed in New York by a handful of brilliant African-American musicians in the 1940's, bebop took jazz off the dance floor, introducing fast tempos, advancements in harmony, rhythm and melody that are the bedrock of modern music. The astonishing artistry and virtuosity during the bebop era significantly raised the bar for improvising musicians worldwide, and is the inspiration for *The Essence Of Bebop*.

I've spent a large part of my life studying and playing bebop and hard-bop, so it's not something I take lightly. Bebop is the foundation of who I am as a jazz musician. The goal here is to demonstrate specific techniques invented and/or developed by a few key figures in the bebop and hard-bop eras that influenced the music. Since these eras include many incredible artists and a vast number of recordings, it's obviously impossible to cover everything in ten studies, hence the title of the book. But there should be enough to provide a solid foundation to better understand bebop and hard-bop.

Unquestionably, Charlie "Bird" Parker was the most influential musician of the bebop era. He influenced virtually every bebop and hard-bop artist, and is featured throughout this book. Bud Powell, Art Blakey and Thelonious Monk are the primary influences on Miles Davis, Sonny Rollins, Art Farmer and Horace Silver, who began as bebop musicians before becoming leaders of the Hardbop movement.

Consequently, the first five studies include compositions by Bird, while the remaining five studies include compositions by Powell, Blakey, Monk, Miles Davis, Sonny Rollins, Art Farmer and Horace Silver. The first five studies are chronological, starting with Charlie Parker's "Birdbath" and moving through his "Koko" and "Groovin' High".

The first five studies progress in difficulty, with the first being the easiest and fifth towards the end of the book. Difficulty is also relative to the various instruments. Generally, they will be more difficult for woodwind players than brasswind players, but as the accompanying videos demonstrate, they can be played well, and sound very good, on any of these instruments.

We have provided a list of recordings/videos that contain the original compositions used as inspiration for this book. In order to have any chance of mastering bebop, it's vital that you spend a lot of time listening to, really living with, recordings of the masters. I believe these etudes are valuable, but they're really just an introduction to their music. I

Vorwort & Danksagung

Man kann den Einfluss des Bebops auf die heutige Musik kaum überbewerten. Von einer Gruppe von sehr brillanten afroamerikanischen Musikern im New Yorker Stadtteil der Bronx entwickelt, löste der Bebop den Jazz vom Tanzboden und bereicherte ihn mit einer ganzen Reihe von technischen, harmonischen, rhythmischen und melodischen Erfindungen, die zu Fundamenten der modernen Musik geworden sind. Die erstaunliche Kreativität und Virtuosität während des Bebop-Ära hat die Improvisierenden Musiker weltweit einen erheblichen Anspur an Bebop gebracht. Siehe *The Essence Of Bebop*.

Ich habe mich entschieden, dieses Buch mit dem Studium von Bebop und Hardbop zu beginnen, da diese beiden Stile eine ausschließende Rolle in meinem Leben gespielt haben. Ich selbst habe einen Grundstein in der Bebop-Ära gelegt und weiterentwickelt. Das Ziel dieses Hefts ist es, die Konzepte und Techniken zu erläutern, die von einigen der größten Bebop-Musikern erfunden und/oder weiterentwickelt wurden, die klassische Musik beeinflusst haben. Da ich glaube, dass ein guter Musiker und eine gute Lehrerin, die in ihrer Musik hervorgebracht hat, ist es am besten, wenn sie ihr Material für ein bestimmtes Ziel vorbereitet. Hier ist ein reichlich Material für ein besonderes Ziel: Bebop und Hardbop.

Charlie "Bird" Parker war ohne Zweifel der einflussreichste Musiker der Bebop-Ära; seine Konzepte wurden von fast allen anderen Bebop- und Hardbop-Künstlern aufgegriffen und werden daher immer wieder im ganzen Heft auf. Auch Bud Powell, Dizzy Gillespie und Thelonious Monk gehören zu den „reinen“ Bebop-Musikern, während Miles Davis, Sonny Rollins, Art Blakey und Horace Silver als Bebop-Künstler begannen, bevor sie zu führenden Figuren des Hardbop wurden.

Die Etüden *The Messengers* und *Pure Silver* gehen teilweise auf Konzepte von einigen Mitgliedern der Hardbop-Gruppen von Blakey und Silver zurück, darunter insbesondere Ideen von Hank Mobley, Lee Morgan und Blue Mitchell. John Coltrane und Freddie Hubbard avancierten beide zu Jazz-Ikonen der Bebop-Ära und Coltrane machte sich einen Namen als maßgeblicher Innovator. Chronologisch gesehen ist *Miles '63* das jüngste der Stücke und stellt eine Verbindung von Hardbop und der klassischen Musik des 20. Jahrhunderts dar.

Die zehn Etüden steigern sich allmählich im Schwierigkeitsgrad, die Stücke im schnellsten Tempo (*Freddie* und *Bird*) erscheinen gegen Ende des Bandes. Der Schwierigkeitsgrad fällt bei den verschiedenen Instrumentalausgaben unterschiedlich aus; generell sind die Stücke auf einem Blechblasinstrument etwas schwerer zu spielen als auf einem Holzblasinstrument. Wie auf den Audio-Tracks zu hö-

PREVIEW
Low Resolution

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

ten 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 Heft als Quelle der Inspiration gedient haben, zusammengestellt. Um Ihnen überhaupt zu mehren, sollten Sie sich Zeit in das Hörvermögen der Aufnahmen der Meister investieren, um daraus mitzumittem. Die Etüden sind zwar nicht mehr als lediglich eine Einführung in die Musik, aber es wäre, dass Sie Ihre Wissenslücke schließen und Ihr Können steigern, indem Sie Hörbeispiele hören, zu denen Sie sich dann anpassen. Sollte Ihnen diese Sammlung von Alben gefallen, so hoffe ich, dass Sie sie zu meinem nächsten Projekt kommen.

Endlich möchte ich mich bei den Musikern, die bei der Produktion dieses Bandes geholfen haben, bedanken. Besonders möchte ich dem Komponisten Crowley zweiter Rangs und dem Bassisten und Schlagzeuger des Schlechtes der Jungeschichtlichen Mischung danken, die mir bei diesen Aufnahmen denjenigen Stil gegeben haben, der mir zu diesem Band geben sollte. Ich hoffe, dass Sie mir eine Ehr, sie zu meinen Werken zu bringen, geben werden.

PREVIEW

Low Resolution

Study Guide Overview

Each étude 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 études, these study guides will give you a deeper understanding that can potentially form the basis for informed jazz improvisation.

The 10 études 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-Is, and their variations, in these études, much of which is discussed in the study guides, including major and minor II-V-I's, II-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 scales, using half steps between second and root and such and various modes.

Beyond scales, an analysis of melodic techniques explores symmetrical and asymmetrical patterns, scale/scale/arpeggio combinations, melodic shapes, passing tones, guide tones, chord progressions, etc.

Finally, some attention is given to the often overlooked subject of solo concepts. The importance of balance and the solo as all being part of the music, rhythm in contrast, using a rhythmic palette, etc.

Included are exercises for soloing over the standard forms to develop your harmonic sense, but there are also exercises for soloing over the more unusual forms, such as the blues and rhythm changes. These are challenging, but fun, and can be used as a *Bird And Diz*, a I-V-I exercise, and so on. You can also practice a chorus or more of *Bird* in any key, there is really no limit to how exercises can be designed to suit your imagination.

Studienleitfaden

Jede Etüde wird von einem Studienleitfaden ausgestattet, der einen historischen Abriss des Stückes, Jazztheorie, Solokonzepte und Übe-Tipps enthält. Auch wenn man bei den Etüden viel lernen kann, bietet der Studienleitfaden ein tieferes Verständnis der Musik, das eine wichtige Grundlage für informierte Jazzimprovisationen ist.

Die zehn Etüden im Buch sind überwiegend in AABA-Form, verwenden Söngformen, Blues und Rhythmuswechsel kommen. In den Etüden kommt die Dominante oft vor.

Mehrheit der Etüden basieren auf dem II-V-I, es gibt Variationen, wie zum Beispiel II-V-I mit Variante, oder II-V-I mit Tritonus, oder II-V-I mit Schleifenakkorden, wobei die Akkorde II-V-I in Dur und Moll, II-V-I in Chromatik, verminderte, alterierte und verminderter Dominantseptakkord, etc. Es gibt auch Altsaxophon-Theorie, die Harmonien der Durtonleitern, modulierende Harmonien, Dominantseptakkord, verminderte, alterierte und verminderter Dominantseptakkord, Dominant-Bebop-Akkorde, Dominantseptakkord mit Halbtomschritten zwischen den sechsten und dem Grundton und zwischen der achten und der dritten Stufe, und auch Kirchentonleitern.

Einige der weiteren melodischen Techniken umfassen symmetrische und asymmetrische Phrasierung, Melodien, Skalen-Arpeggi-Kombinationen, melodi- schen Konturen und Verbindungen, Durchgangsnoten, lange Töne (Leittöne), Rückungen und Zitate.

Schließlich wird auch das meist wenig beachtete Thema Konstruktion eines Solos behandelt. Timing, Pacing (der Wechsel von dichten und weniger dichten Passagen), Balance und Soloaufbau unterstützen den melodischen, harmonischen und rhythmischen Kontext eines Solos, damit es fließt und sowohl Logik als auch Drama enthält.

Einige Übungen sollen das Verständnis für Akkorde und Skalen erleichtern; Vokabular-Studien zeigen einige Beispiele, wie man das Material in eigene Improvisationen integrieren kann, auch wenn die Möglichkeiten eigentlich unbegrenzt sind. Eine der häufigsten von Jazz-Improvisatoren angewandten Techniken, um Akkordverbindungen und Vokabular zu meistern (sogar Jazz-Großen wie George Coleman), ist das Üben in allen Tonarten. Eine ganz einfache Methode (Beispiel 1 bei *Monkified*) ist ein Dominantsept-Riff im Quartenzirkel oder ein II-V-I-Lick wie in Beispiel 13 bei *Miles '63*. Eine etwas größere Herausforderung wäre Beispiel 17 zu *Bird And Diz*, eine I-V-I-Übung, und, noch etwas anspruchsvoller, das Üben eines oder mehrerer Chorisse aus *Bird* in allen Tonarten. Da dem Erfinden von Übungen keine Grenzen gesetzt sind, können Sie gerne Ihre Vorstellungskraft voll ausschöpfen.

PREVIEW
Low Resolution

Study Guide Subjects

1. Monkified

- Blues form
- Dominant 7 riff
- Circle of fourths
- Major II-V-I
- Flat 5 on V7
- 2-measure phrasing
- Whole-tone scale
- Awareness of beat 1

2. The Messengers

- AABA form
- Development of blues ideas
- Minor II-V-I
- Solo balance with blues and changes
- Harmonic and melodic minor scales
- Double time

3. Amazing Bud

- Enclosures
- Syncopation
- Major bebop scale
- Solo balance with diatonic melodies and changes
- Tritone substitution

4. Pure Silver

- AA form
- Swing eighth notes
- Major 7 on dominant
- Altered V7
- Dominant bebop scale
- Mode relationship between dorian and mixolydian (IIm7-V7)
- Melodic lines

5. Miles '63

- Pausen und Phrasierung
- Verminderte Akkorde und Ganzton-Halbton-Skala
- Triolen
- Akkorderweiterungen und Bitonalität
- V7-Akkord und Halbton-Ganztonleiter
- 4-taktiger Turnaround
- Pacing und der Aufbau eines Solos
- Zusatz einer chromatischen Note zwischen der zweiten Stufe und dem Grundton bei der Dominant-Bebop-skala

Themen des Studienleitfadens

1. Monkified

- Blues-Form
- Riff auf Dominantseptakkord
- Quartenzirkel
- II-V-I in Dur
- Verminderte Quinte auf V7-Akkord
- Zweitaktige Phrasierung
- Ganztonleiter
- Wahnschauung von

2. The Mess

- AABA-Form
- Blues-Idioten oder
- Minor II-V-I
- Solo ausgetragen über Blues und Blues mit Blues und Blues
- Harmonische Schichten

3. Amazing Bud

- Enclosures
- Syncopation
- Major 7 auf dominant
- Solo ausgetragen über Blues und Blues mit Blues und Blues
- Triton subsitution
- Diatonikakkorde

4. Pure Silver

- AA-Form
- Swing eighth notes
- Syncopation auf Dominantseptakkord
- Major 7 auf dominant V7-Akkorde
- Dominant-Bebop-skala
- Modusbeziehung zwischen dorisch und mixolydisch (IIm7-V7)
- Einzelton als Verbindung zwischen Akkorden

5. Miles '63

- Pausen und Phrasierung
- Verminderte Akkorde und Ganzton-Halbton-Skala
- Triolen
- Akkorderweiterungen und Bitonalität
- V7-Akkord und Halbton-Ganztonleiter
- 4-taktiger Turnaround
- Pacing und der Aufbau eines Solos
- Zusatz einer chromatischen Note zwischen der zweiten Stufe und dem Grundton bei der Dominant-Bebop-skala

6. Bird And Diz

- Mode relationship between Dorian and Locrian (IIm7 and VIIm7-5)
 - 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

B. Freddie

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

9. One For Sonny

- Musicality on a ballad
 - Enhancing the melody
 - Turnaround substitution
 - Chromatically descending
 - IVm-VII progression
 - Chromatically intensifying

第二輯

- Rhyme
 - Diamond
 - Rhymes

6. Bird And Diz

- Modalbeziehung zwischen dorisch und lokrisch (IIm7 und VIIm7b5)
 - Synkopen
 - Leittonen auf Grundschlügen
 - V7-Fußvariationen
 - Weitere Anwendungen von Blasen
 - Dur-H-V in einer Mollmaar

7. Straight Track

- Intensive H-V-Sound
 - H-V mit halbitaloischen Einschreitungen
 - 2-taktig
 - Entharmonismus
 - H-V7-Verbindungen
 - Endstimmung
 - Schlußakkord

tion

- > Card. Ver. Sennh.
- > Subkar. C. von Hohenlohe
- > Württembergische Kavallerie
- > Subkar. Infanterie beim Turnamund
- > Württembergisch absteigende II-V
- > Württembergisch-Vorarlberger
- > Württembergische Rückwärtsen

三

- Rhythmuswechsel
 - Diatonische Melodien
 - Fließendes Spiel
 - Asymmetrische Phrasierung
 - Subvalenzen
 - 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 eightths, 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.
3. Phrasing can make or break a melody. Articulation can be a matter of preference as well. As mentioned before, I tend to articulate more note placement than off-beats, while Grant Stewart tends to do the opposite: to articulate more frequently on off-beats than normally *legato*.

All articulation can be natural and organic, but the embouchure and mouthpiece can only produce limited possibilities. If you are not a natural phrasierer, you should practice and train your phrasing skills. It's important to play with a clear and distinct sound, but also to play with a sense of musicality. The following exercises will help you to develop your phrasing skills until it becomes natural and

Stilfragen

Im Kontext dieser Ausgabe bedeutet der Begriff „Stil“ ..., die Musik gespielt wird: u.a. Swing, Tonqualität, Phrasierung, Artikulation, Time Feel (Auffassung des Metros), Vibrato und Dynamik.

Wie bei den meisten mir bekannten Jazzmusikern ist mein eigener Stil von vielen historischen Stilen beeinflusst worden, darunter auch die Etuden. Ich kann für diese Etuden jedoch keinen einheitlichen Stil wiedergeben, was ich als Voraussetzung für eine gute Ausführung in ihre Musik einbringe.

Natürlich und einige Stilelemente sind in diesen Etuden enthalten.

Swing-Akkordseiten werden „Legato“ gespielt, während Offbeats mit einem breiteren Zungenanstoß. Diese Musiker führen die Artikulation und die Phrasierung zusammen mit einer klaren Klangfarbe aus.

Die Klangfarbe ist eine persönliche Vorliebe, die nicht so leicht zu definieren ist, aber zwei Aspekte der Klangfarbe gibt es, die man bei allen guten Musikern findet: einen zentralen Ton und eine charakteristische Klangfarbe. Beide Aspekte müssen zu einem gewissen Grad subjektiv, müssen aber nicht unbedingt gleich sein.

Die Phrasierung kann eine Klangfarbe im Jazz-Stil zu verhindern, oder wieder eine subjektive Angelegenheit, ob sie als unpassend, jazz mit einem klassischen Sound, oder eben umgedreht.

Die Artikulation kann eine Melodie, Linie oder Rhythmusgruppe hervorheben oder unterstreichen. Sie kann ab einem bestimmten Niveau der Kompetenz und Reife beim Jazz auch Geschicklichkeit sein. Im mittelschnellen Tempo neige ich dazu, Achtelnoten-Phrasen eher mit Zungenanstoß auf Offbeats zu artikulieren, während Grant Stewart (siehe Ausgabe für Tenorsaxophon) häufiger artikuliert. Geziell werden Achtelnoten jedoch *legato* gespielt. Die Artikulation des Sollton 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 Genauigkeit anstreben.

Im Allgemeinen wird in langsameren Tempi mehr artikuliert und in schnelleren Tempi weniger. Mittelschnelle Achtelnoten mit einem Offbeat-Zungenanstoß 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 angetroffen werden, steht ein Jazz-*Legato* für einen breiten und weichen Zungenanstoß auf allen Noten.

PREVIEW
Low Resolution

A musical score for piano in G major. The key signature is one sharp. The time signature is common time (indicated by a '4'). The tempo is 'Medium tempo'. The performance instruction 'legato' is written below the staff. The melody consists of eighth-note pairs connected by slurs, with some sixteenth-note figures and grace notes.

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're going to have an excellent model. After getting the notes and timing down, record yourself with the rhythm section on the play-along and compare to the quartet play-along, listening for time feel differences. It's all about the feel of the music.

4. Beachten Sie, dass die Schlüsse fast immer kurz sind. Im Text werden hier mehr als zwölf in dieser "gewichtigen" Formel.

5. Jazzausflüge verneinen. Sie gehen nicht hin. Sie gehen aber mit mir los.

solution Sie können die Basis für den Play-Along. Das ist sehr hilfreich, wenn Sie nicht dabei sind. Ziehen Sie sich an der Anfangsstelle des Liedes auf und spielen orientieren. Wenn Sie das Spiel gut verstanden haben und es Ihnen gelungen, sollten Sie sich mit dem zentralen Thema des Liedes beschäftigen. Am Ende des Liedes kann Ihnen der Play-Along eine Menge von Hinweisen geben. Vergleichen Sie Ihre Aufnahmen mit der fertigen Lied-Aufnahme (Vollversion) und hören Sie wieder auf den Unterschied im Timing. Der Unterschied dreht sich allein in der Musik um das Gefühl.

A large, bold, diagonal watermark reading "PREVIEW" and "Low Resolution". The text is in a sans-serif font, with "PREVIEW" in a larger, bolder weight and "Low Resolution" in a smaller, regular weight. The watermark is oriented diagonally from the bottom-left towards the top-right across the page.



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

1. Monkified

Jim Snidero

PREVIEW

Low Resolution

1 - 126 C⁷ riff type melody F⁷ C⁷

5 F⁷ C⁷

9 Dm⁷ G⁷⁽¹⁶⁾ Dm⁷ G⁷

13 C⁷ F⁷

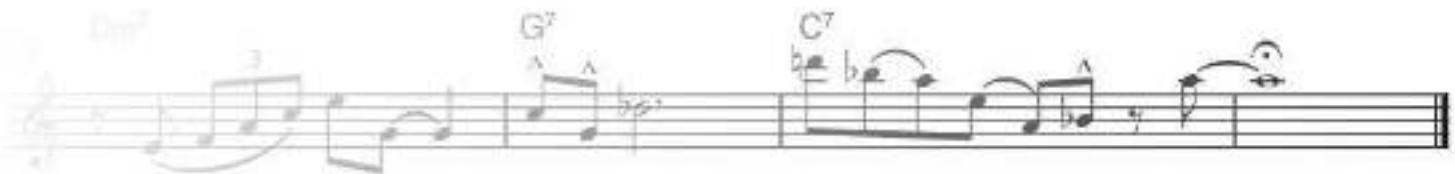
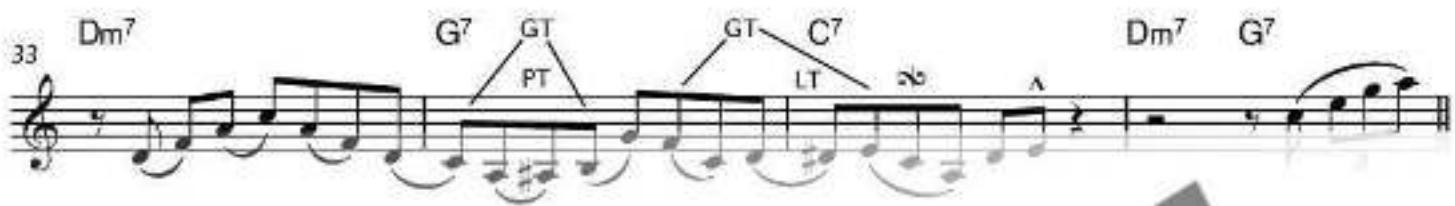
17 F⁷

21 Dm⁷ C⁷ Dm⁷ G⁷

C⁷

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), giving it a solid, earthy feeling. (Monk would often play the fundamental notes short.) This could be practiced on any dominant 7 chord progression, but two common ones are up in half steps and the circle of fourths.

Monktified

Thelonious Monk war in den frühen bis mittleren 1940er-Jahren als Hauspianist in *Minton's Playhouse* an vorderster Front der Bebop-Bewegung. Als Hauptmerkmal seiner während der Bebop-Zeit hatte Monk eine Vorliebe für lange Melodien, viel Raum und einen sehr markanten Klang. Seine Melodie *Blue Monk* das von ihm am häufigsten aufgenommene Stück, ist ein Blues in der Tonart konzertant B \flat , also in der Tonart B \flat -D \sharp -E \flat -G \flat . Die Bluesform besteht aus drei 4-Takt-Sätzen, die jeweils vier Takte haben. In diesem Blues sind besonders die Riffs interessant, um sie zu Akkordketten zu verbinden. Eine typische Progression ist B \flat -D \sharp -E \flat -G \flat .

Die Riffs bestehen aus kurzen Melodien, die sich in 4/4-Takten wiederholen. Sie können leichter gelernt werden, weil sie aus wenigen Tönen bestehen. Wenn man die Riffs in verschiedenen Tonarten übt, kann man die Akkordketten leichter lernen.

In den ersten beiden Sätzen und in Chorus 1 und 5 existieren Riffs, die leichter gelernt werden, um die Stärke des Instrumentals zu erhöhen. Diese Riffs können leichter gelernt werden. Es gibt zwei Riffs, die relativ einfach sind, kann man sie leichter lernen. Diese Riffs sind die klassischen Dominantseptakkorde (B \flat -D \sharp -E \flat -G \flat) und erfordern einen soliden, endgültigen Abschluss. Dieses Riff kann man über alle möglichen Akkordketten üben, etwa in Halbtonschritten und im Quartenzirkel.

Besonders wichtig ist es, dieses Riff als Auftakt einer zweitaktigen 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

PREVIEW
Low Resolution

... off as a pickup into a 2-measure phrase, and may group ideas together. Measures 9 and 10 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 F \sharp .

... the head and chorus 4 emphasize the sound of the dominant chord. The colors of extensions add to the effect of a floating or hovering feeling, as opposed to fundamental tones, which sound more static. Hearing 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 F \sharp .

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 22–23), which has a unique, floating character.
 6. In ms 46–48, a 4-beat line is played on beat 1, then reappears again but on beat 2, creating the illusion of a shifting meter. Monk uses the same technique in *“Blue Monk”*. Practice ms 45–48 while counting 1–2–3–4 in your head. Always be aware of where beat 1 falls, as it is hard to hear the off-set line against 4/4 time; this will help you develop an overall better sense of time.

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 Akkorde einer II–V–I–Akkordfolge anzuspielen (die Akkordfolge ist nicht

Monks „Misterioso“). Diese Linie ist sehr ähnlich häufig in Monk-Songs zu hören (T. 11–13). Sie hat einen sehr charakteristischen, etwas verschobenen Charakter. Ein Beispiel für eine solche „verschobene“ Melodie-Linie beginnend auf 1 ist die Melodie in T. 17. Sie besteht aus einem Schlag auf 1, gefolgt von einem Schlag beginnend auf 2, gefolgt von einem Schlag auf 3, gefolgt von einem Schlag auf 4. Die gleiche Technik kann man auch in „Blue Monk“ verwenden. Wenn Sie „Blue Monk“ üben, sollten Sie 1–2–3–4 im Kopf zählen. Verwenden Sie die oben beschriebene Linie gegen den 4/4-Takt. Wenn Sie das tun, wird Ihnen ein besseres Gefühl für die Melodie-Linien (time, Zeitgefühl, Pulk, auch Taktwechsel) entstehen.



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

2. The Messengers

Jim Snidero

B = 120

6 C/G G 1. C/G G 2.

12 § Cm Bb⁷ A7(b9) D7alt. 3.

16 Cm Bb⁷ A7(b9) D7alt. 4.

20 C/G G 5.

24 C/G G 6. A7(b9) D7alt. Gm Bb⁷ A7(b9) D7alt.

Gm Bb⁷ A7(b9) D7alt. 7.

A7(b9) D7alt. Gm Bb⁷ A7(b9) D7alt. 8.

Gm Bb⁷ line after A7(b9) D7alt. Gm G7 9.

PREVEE

Low Resolution

Sheet music for a jazz piece, likely for piano or guitar, featuring eight staves of musical notation. The music includes various chords and performance instructions:

- Staff 1 (Measures 44-47): Cm, Bb⁷, Am(^{b5}), GT, D⁷alt., Gm, G⁷. Includes a 3/4 time signature change.
- Staff 2 (Measures 48-51): Cm, Bb⁷, A⁷⁽⁹⁾, D⁷, Am⁷, D⁷alt.
- Staff 3 (Measures 52-55): Gm, Bb⁷, motif developed, A⁷⁽⁹⁾, D⁷alt., Gm, Bb⁷.
- Staff 4 (Measures 56-59): Gm, Bb⁷, A⁷⁽⁹⁾, D⁷alt., Am(^{b5}), D⁷alt.
- Staff 5 (Measures 60-63): Gm, Bb⁷, melodic minor, A⁷, D⁷alt., Am(^{b5}), D⁷alt., Gm, Bb⁷.
- Staff 6 (Measures 64-67): Am(^{b5}), D⁷alt., A⁷⁽⁹⁾, D⁷alt., stay relaxed, alternate notes.
- Staff 7 (Measures 68-71): D⁷alt., Gm, Bb⁷.
- Staff 8 (Measures 72-75): D⁷alt., Gm, Bb⁷, A⁷⁽⁹⁾, D⁷alt., Gm, G⁷. Includes a 3/4 time signature change and *Dal S*.
- Staff 9 (Measures 76-79): C/G, G, C/G, G, C/G, ritard., Gm.

The Messengers

Originally formed along with Horace Silver, Art Blakey was most associated with *The Jazz Messengers*, leading the group for about 35 years from 1955 to 1990. Art Blakey is considered the father of hard bop, and *The Jazz Messengers* the first hard bop group, launching the careers of many influential jazz figures including Hank Mobley, Lee Morgan, Wayne Shorter, Cedar Walton and Freddie Hubbard, among others.

Hard bop musicians often used arrangements to present their music in a more organized manner than bebop jam sessions, and incorporated elements of gospel, R & B, and blues. *The Messengers* is based on *Moanin'*, an archetypical tune of the hard bop era composed by Jazz Messenger pianist Bobby Timmons.

1. The 32-measure form of *The Messengers* is AABA, the most common in jazz. During the head the rhythm section repeats the "amen" IV-I chord progression on the A sections, introducing gospel into the arrangement. During the solo section, the A sections then resolve into a series of 4 chords: Gm-B⁷-A⁷-D⁷ alle (Im-II7-III7-V7). Alternate notes have been provided during double-time passages.
2. The bridge provides a temporary release from the A-section, briefly going to C minor (IVm) before returning back to G minor (Im). However, the chords are chromatically based on the G major blues scale, providing bridge continuity with the A-section.
3. Surprisingly, G blues-style chords are used, including repeated chords on the A-section. Blakey has used a lot of blues licks and solos in his music. There are some blues-style solos in the bridge, which build on the blues vocabulary of the A-section. The solo section is also blues-style.
4. The title of the piece is "Low Resolution". This refers to the low bass notes of the bass and piano, which provide the foundation of the harmonic structure.

The Messengers

Zusammen mit Horace Silver war Art Blakey einer der Gründungsmitglieder der Gruppe *The Jazz Messengers* und war 35 Jahre lang der Leiter des Big Bands zwischen 1955 und 1990. Art Blakey wird als Vater des Hardbop angesehen und *The Jazz Messengers* war die erste Hardbop-Gruppe, die für die Karriere vieler wichtiger Jazz-Musiker, darunter Hank Mobley, Lee Morgan, Wayne Shorter, Cedar Walton und Freddie Hubbard, verantwortlich war.

Hardbop-Musiker nutzten oft Arrangements, um von festgelegten Arrangements zu unterscheiden, von denen sie sich abweichen konnten. Dabei integrierten sie Elemente des Blues, R&B und Blues-Alternative in ihre Musik. *The Messengers* ist eine archetypische Komposition des Hardbop aus der Zeit von 1955 bis 1990.

Die Melodie von *The Messengers* ist in AABA-Form geschrieben, was in der Hardbop- und Funk-Jazz-Zeit sehr populär war. Der Titel spielt auf die "Amen"-Kadenz an, die die ersten Bläschöpfe von Gospel in die Hardbop-Musik übertragen haben. Die A-Teile sind Soloabschnitte, während die B-Teile die Bridge sind. Die Bridge besteht aus vier Bläschöpfen. Ein Little-Bläschöpfen ist eine kurze Soloabschrift.

Die Melodie besteht aus zwei Teilen (A-Teil, auch „B-Teil“), Anmt. d. Red.) und kann verschiedene Varianten aufweisen. Sie kann ausführlich nach C-Moll (II7) oder direkt nach G-Moll (Im) zurückkehren. Die Melodie basiert hauptsächlich auf der G-Moll-Bläschöpfen-Skala, wodurch Bridge und A-Teil auch hörbar unterscheidbar sind.

Wie üblich funktionieren Blues-Ideen in G-Moll gut. In den vier Akkorden des A-Teils schafft Art Blakey die vier Akkorde des A-Teils sehr gut. Hardbop-Musiker machten ausgiebig Gebrauch von Blues-Licks und spielten sie in allen Tonarten. Diese Etüde enthält viele Blues-Ideen, die Ihr musikalisches Vokabular bereichern können. Es wäre auch vorteilhaft, wenn Sie einige davon in allen Tonarten üben könnten.

4. Der erste Chorus ist von dem großen Trompeter Lee Morgan inspiriert, einem Meister der Blues- und gospelartigen Melodien. Eine seiner Techniken bestand darin, eine Idee vorzustellen und anschließend über etwa vier Takte zu entwickeln. Auf diese Weise sind auch die ersten vier Takte der A-Teile im ersten Chorus angelegt.

PREVIEVE
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-Is with a flat 5 on II) here and there to create tension and release (ms 40–42, 45–46, 50–52, 65–66).

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 zum Beispiel gelegentlich ein Blueszettel entstehen (hier wäre dies eine II-V-I in C-Dur, mit einer Quinte auf II), um Spannung zu erzeugen (T. 40–42, 45–46, 49–52).

45

Am^{7(b5)} D^{7 alt.}

guide tones

7 of Am 3 of D⁷

Gm

The musical score shows a treble clef staff in 3/4 time with a key signature of one flat. The first measure consists of two eighth-note chords: Am7(b5) followed by D7 alt. Above the staff, the label "guide tones" is centered, with arrows pointing down to the notes B and E from the Am7(b5) chord, and arrows pointing down to the notes G and C from the D7 alt. chord. Below the staff, the labels "7 of Am" and "3 of D7" are placed under their respective chords. The second measure begins with a Gm chord, indicated by a Gm label above the staff and a bracket underneath it. The measure ends with a fermata over the final note.

6. Another way to create contrast to the blues is using ideas based on other scales. The idea in ms 60–63 are based on the G melodic minor scale, and the double-time idea in measure 71 is based on the G harmonic minor scale.
 7. Double-time creates excitement and showcases technical abilities. In ms 67–71, four short double-time phrases sound the changes with ms 67–68 and 71 uniting the melodic shape of gradual ‘up’ and ‘down’ then an ‘up’. Though double time can be played solo, timing is important. The double-time intensity, using double time until the end of the piece with a long rest separating the double-time section from the ending.

von anderen Landleitern
und Kollegien beraten auf
Tatbestand in T 71 auf G

Wichtig ist, dass die Spannung und die Akkorde in T. 67–71 einem typischen Blues-Blauetton angehören. In T. 71, einem typischen Blues-Blauetton, folgt eine allmählich aufbreiende Melodie, gefolgt von einem schnellen Aufwärtsschlag. Auch wenn man Double-Time oder einen Abschmieren eines Solos einsetzen kann, sollte man den Spannungsbogen im Blick haben. In diesem Solo wird zuerst die Intensität aufgebaut, bevor Double-Time erst am Ende des Soloabschnitts, nach einer langen Pause, eingesetzt wird.

A close-up photograph of a page from a musical score. The page features large, bold, black letters spelling out 'FORTISSIMO' and 'QUICK'. Above the word 'QUICK', there is a horizontal line with the word 'quick' written above it. The background shows a grid of five-line music staves.

PREVIEW

Low Resolution

3. Amazing Bud

Jim Snidero

$\text{♩} = 149$

PREVIEW

Low Resolution

PREVEW

Low Resolution

Sheet music for a jazz piece featuring a treble clef staff. The music includes various chords and some handwritten annotations:

- Measure 27: Cmaj7, A7, Dm7 EN, G7, Em7 EN, tritone sub Eb7, A7, Dm7, E7(b9)
- Measure 31: Am7 EN, D7 EN, Dm7, G7#EN, G7#5, G7, C7
- Measure 35: Cmaj7, A7, Dm7, G7 EN, E7(b9)
- Measure 39: Am7 EN, D7, E7(b9)
- Measure 43: Am7 pattern, Bm7 EN, E7(b9) 2b
- Measure 47: A7, Dm7 EN, EN, G7#11
- Measure 51: A7, Dm7, G7, Em7, A7
- Measure 55: Dm7, E7(b9), Am7, D7, Dm7, G7(b5), Cmaj7

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 étude in this collection, and is based on Bud's composition *Bouncing 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 energizes 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 another technique of approaching a note from below by only a half or whole step. Enclosure notes are indicated by EN (only the first time in each line). This is an exercise that encloses notes in a major scale.

EN is based on the major bebop scale, which consists of 5 and 6 of the C major scale. Bud often places notes of the major triad on the 5th string, helping the line to sound the changes. Bebop lines are usually played descending, and are often played in an arpeggio ascending.

Amazing Bud

Bud Powell war der erste, der die Konzepte von Charlie Parker auf dem Klavier erfolgreich umsetzte, und zählt einer der wenigen Bebop-Musiker, die mit Birds technischer Brillanz gleichzählen konnten. Bud gilt als die Basis des modernen Jazz-Pianos betrachtet. Einige historische Persönlichkeiten des Jazz, die von Bud Powell beeinflusst wurden, sind Horace Silver, Wynton Kelly, Herbie Hancock und Chick Corea, nur einige zu nennen.

1. *Amazing Bud* ist die erste 'klassische' Bebop-Étude in dieser Sammlung, und basiert auf Buds Komposition *Bouncing With Bud*, die erstmals 1949 mit Sonny Rollins und Fats Navarro aufgenommen wurde. Es hat eine 32-Measure-AABA-Form und ruht in Concert B \flat .
2. Eine der Hauptmerkmale des Jazz und insbesondere des Bebops ist die Verwendung von Syncopen. Sie bringen Energie und Schwung in die Musik. Durch die Verwendung von Syncopen kann man die Taktzeitung auf „und“-Zählzeiten einfügen. Dies kann man durch Beats in einer Achtdelteilung erreichen, die durch Richtungswechsel oder durch einen Schlag auf dem Offbeat.
3. Bud benutzt oft Umspielungen, hierbei wird ein Melodienton über Halb- oder Ganzschritten von oben und unten „umkreist“. Umspielungen werden hier durch die Akkordlinie EN markiert (lediglich beim ersten Auftreten in wiederholten Linien). Nachfolgend finden Sie eine schöne Übung für die Umspielung der Töne in eurem Dur-Dreiklang:

4. Die Idee in T. 28 basiert auf der Bebop-Durtonleiter, die einen zusätzlichen Halbton zwischen der 5. und 6. Note enthält (Ton A \flat in C-Dur). Durch diesen zusätzlichen Halbtonschritt 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.

5. Though there are quite a few chords in this tune, they all basically function in the key of C 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 *Amazing Bod*.
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 A⁷, but the line implies E⁷. Here's a simplified version of the line on six II-Vs descending in whole steps. Try practicing it in the other keys as well.

5. Obwohl dieses Stück eine Menge verschiedener Harmonien enthält, funktionieren alle grundsätzlich in C-Dur. Genau wie Hardbop-Musiker den Blues mit Bebop-Vokabeln ausbalancierten (z.B. *The Messengers*), waren Bebop-Musiker sehr geschickt, diatonische Melodien und altdiatonische Passagen gleichzeitig zu spielen. Ein Übermaß an diatonischen Melodien kann langweilig oder altemodisch klingen, während zu viele Veränderungen mechanisch oder akademisch klingen.

In Stücken, die sich auf I-(III)-VI-II-V (oder Rhythm Changes) basieren, kann man zwischen diatonischen Phrasen und phrasen, die auf veränderten Harmonien basieren, wechseln. Das ist nicht nur schön, sondern auch praktisch, wenn man die Melodie von Takt 1 bis 4 auf einer stabilen Basis spielt und das Takt 5 bis 8 mit einem gewissen Spannungsaufbau beginnen will.

6. Auf einem V7-Akkord kann die sogenannte 'Tritonensubstitution' angewendet werden. Auf einem A7-Akkord wird der Dissonanzabstand angehoben, um einen E7-Akkord zu erzeugen. Hier in T. 29 nicht direkt, sondern über eine Linie, die über E7 geht. Im Folgenden ist eine vereinfachte Version dieser Linie dargestellt, die die Veränderungen in Ganztonen abschafft. Versuch sie aus, zum Beispiel auch in den anderen Maistilen.

treitone sub E7
Em C7 F7 B7
Bim F#m7 B7

PREVIEW

Low Resolution

4. Pure Silver

Jim Snidero

PREVIEW
Low Resolution

♩ = 110 in "2"

1 E♭maj7

5 E♭maj7

9 Gm7 Cm7

13 Gm7 Cm7

17 E♭maj7

21 D7

25 Gm7 C7 Fm7 B7 Eb⁵ break Fm7 B7

PREVEW

Low Resolution

in "4"

33 E♭maj7 F♯m7 B7 Fm7 B♭7

37 E♭maj7 B♭m7 E♭7 Am7 D7

41 Gm7 Cm7 Fm7

45 Gm7 F7 B7

49 E♭maj7

53 Fm7 B♭dominant B♭m7 E♭7

Gm7 Cm7 F7(♯11)

D7 Gm7 C7 Fm7 B♭7 E♭maj7 A♭7(♯11)

Gm7 C7 Fm7 B♭7(♭9) E♭ø

Pure Silver

Although Horace Silver was an influential pianist (e. g. McCoy Tyner, Herbie Hancock, etc.) his biggest contribution to jazz was that of a hard bop leader and composer. Many great players were members of his quintet, including Hank Mobley, Blue Mitchell, Louis Hayes, Joe Henderson, Woody Shaw, the Brecker Brothers and Tom Harrell, among others.

Horace was a prolific composer and arranger, and some of his tunes, such as *Song For My Father*, *Nica's Dream* and *Peace*, have become jazz standards. Horace had a very lyrical composing style which he often combined with interesting harmonies and chord changes.

- OPEN**

 1. *Pure Silver* is based on Horace's tune *Smyrna* and has a form of AA'. It's in concert D \flat , which has a warm sound, but can have some technical challenges, and the tempo is one of the more difficult to play with a relaxed and swinging feel. However, don't confuse relaxed with lazy feel, which can drag and lack energy. A great example is Blue Mitchell's playing on the original recording *Honore-Scope*. Relaxed, yet precise and energized. Alternate notes have been provided during the dotted time passages.
 2. The phrase in ms 53–55 is a good example of counter swing eighth notes, as there are no harmonic changes to help the line swing. Listen closely to the 1st's eighth note feel and 2nd's consonants to reinforce that feel with a metronome setting and dynamic articulation.
 3. Some of the lines in this section (ms 54–55) are influenced by Hank Mobley's solo on "Soul Bossa" (from *Blue Note Bossa*). It's a simple, melodic line that uses a tritone (a whole tone) between the 1st and 2nd scale degrees. Eighty percent of the time, the 1st note is lower than the 2nd note.
 4. In ms 56–57, the 1st note of the first two measures is a leap down from the previous note. If you play it as a single note, it sounds like a short note. If you play it as a sustained note, it sounds like a long note. The note G on the 1st measure is a sustained note. The note C on the 2nd measure is a sustained note. The note B \flat on the 3rd measure is a sustained note. The note E on the 4th measure is a sustained note.

Pure Silver

Obwohl Horace Silver ein einflussreicher Pianist war (v. B. für McCoy Tyner, Herbie Hancock und viele andere), bestätigte er als Hardbop-Leader und Komponist den großen Beitrag zum Jazz. Viele große Namen haben durch die Jahrzehnte in seinem Quintett gespielt, unter anderem Art Blakey, Blue Mitchell, Louis Hayes, Art Taylor, Roy Haynes, Al Grey, Eddie Harris, und auch McCoy Tyner.

Horne war ein pro-
Einige seiner Songs, wie
Nicis Drama und Flora, wa-
geworden.
Stil, den er mit
schen, sondern bei

Am Anfang steht ein "I'm not a terrorist" und hat einen sehr klaren, klar gesprochenen Unterton. Danach folgt eine längere Sprechpause, die hier durch technische Probleme verursacht ist. Und es ist auch nicht leicht, den Rhythmus am eisernen Tempo am einem entspannten Sprachtempo zu erzielen. Man darf hier auf keinen Fall auf die Trennung zwischen Klarheit und schleppend. Ein Beispiel: "I'm not a terrorist" und "I'm not a terrorist" klingen gleich aus, obwohl Blue Mitchell auf der ersten Wiederholung einen kleinen Haken macht. Alles klingt unspannt, leicht und endmetrisch.

Die drei Chorus-Passagen sind alternative Melodien und

- Die Phrasierung 53–55 ist eine gute Übung für swingende Achselnoten, weil sie wenige Richtungswechsel haben und Sie den Swing in der Linie sorgen. Hören Sie genau auf das Achselnoten-Feeling und die Variationslinien des Solisten, und dann versuchen Sie dieses Gefühl mit Hilfe eines Metronoms und präziser Artikulation selbst wiederzugeben.

 - Einige der Linien in dieser Etüde (T. 39–40, 46–48, 53–55) sind von Hank Mobley beeinflusst, der über einen wunderbaren melodischen Stil mit vielen hippen Ideen verfügte, darunter Tritonussubstitutionen (wie in T. 43–44), die auf mixolydisch anstatt mixolydisch #11 führen.
 - In T. 47 und 48 wird eine Idee gespielt und anschließend einen Halbtontonschritt tiefer wiederholt, die darunter liegende Akkordprogression ist aber $F^{\#11}$ gefolgt von $Fm^{\#}-Bb^{\#}$. Das Geheimnis ist, den II-Akkord (F-Moll) zu ignorieren und den ganzen Takt als $Bb^{\#}$ alteriert zu betrachten. Über $F^{\#11}$ wird C melodisch Moll verwendet, über $Bb^{\#}$ dann B melodisch Moll: zwei melodische Molltonleitern im Halbtonabstand.

The musical score shows a melodic minor scale starting on C, followed by a B7alt chord, and then another melodic minor scale starting on B.

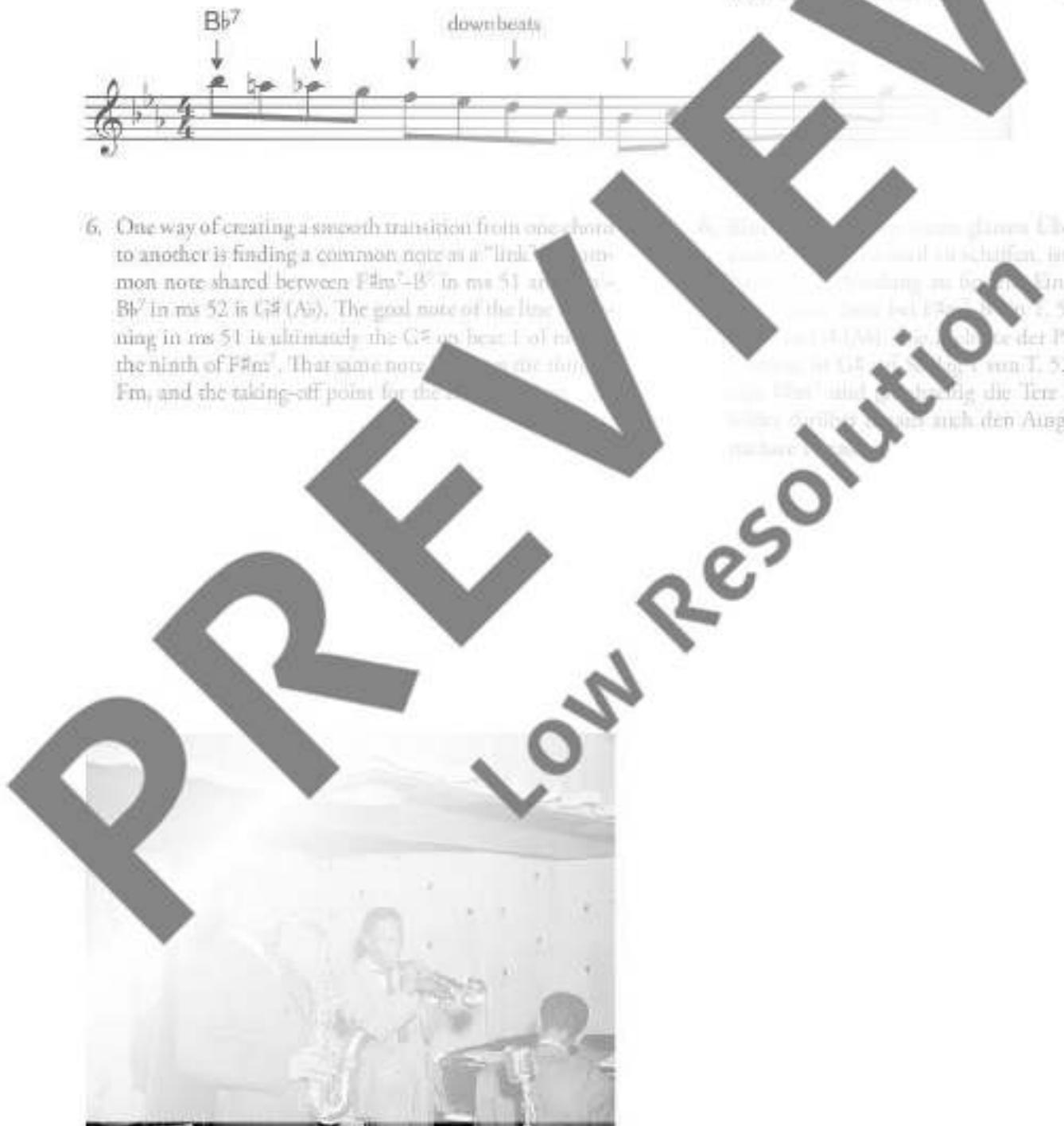
5. The line in ms 52 is based on the B \flat dominant bebop scale, adding a half step between 1 and flat 7. As was the case with the major bebop scale in *Amazing Bud*, adding a half step places chord tones on downbeats (in this case 1, 3, 5, b7) helping the line to sound the changes. The B \flat dominant bebop scale works on B \flat ⁷, but notice that in ms 52 it also works on Fm⁷. Since both chords are related to Eb major and their respective scales (Dorian or Mixolydian) share the same notes, the same ideas work for both B \flat ⁷ and Fm⁷.

A musical score excerpt in 4/4 time, B-flat major. The first measure shows a B-flat dominant bebop scale: B-flat, D-flat, F, A-flat, C, E-flat, G-flat, B-flat. The second measure shows the progression B-flat 7 - F major 7. The third measure shows the F major 7 chord. Downbeat arrows point to the first note of each measure.

6. One way of creating a smooth transition from one chord to another is finding a common note as a "link". A common note shared between F#m⁷-B \flat in ms 51 and B \flat in ms 52 is G \sharp (A \flat). The goal note of the line beginning in ms 51 is ultimately the G \sharp on beat 1 of ms 52, the ninth of F#m⁷. That same note is also the ninth of Fm, and the taking-off point for the line in ms 52.

5. Die Linie in T. 52 fußt auf der B \flat -Dominant-Bebopskala, die einen zusätzlichen Halbtonschritt zwischen dem Grundton und der kleinen Septe enthält. Wie bei der Bebop-Durtonleiter in *Amazing Bud*, bewirkt das Fügen eines Halbtonschritts die Akzentuierung der Hauptdritteloten (in diesem Fall: B \flat -Dominant, Tertie, Quinte, kleine Sept.). Die B \flat -Dominant-Bebopskala funktioniert nicht nur auf B \flat -Dominant, Sie aber in T. 52 sehr auch auf F-Dur. Da beide Chorde Skalen (durisch bzw. mixolydisch) teilen, kann man sie leicht vorrat verfügen, fand sich ein passender Übergang, kann man wohl zu einer anderen Skala wechseln.

6. Ein sanfter Übergang von einem Chord zum nächsten kann man durch einen gemeinsamen Übergang von oben herstellen. Eine gemeinsame Note zwischen F#m⁷-B \flat in T. 51 und Fm⁷-B \flat in T. 52 ist G \sharp (A \flat). Der Zielton der Linie beginnend in T. 51 ist schließlich der Hintergrund der Phrasierung, die in T. 51 endet und in T. 52 beginnt: G \sharp ist die Nona von F#m⁷. Das gleiche ist auch die Terti (A \flat) von Fm. Sie kann somit auch noch den Ausgangspunkt für die Linie in T. 52 sein.



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"

PREVEEN Low Resolution

7 Bbm7 Fmaj7 Bbm7

12 Eb7 Gm7 C7 Fmaj7 Am7

17 Am7 Ab9 Imaj7 on dim Gm7

21 Fmaj7 E7 Eb7 D7

25 Bbm7 Fmaj7 E7

29 Gm7 C7 Fmaj7 D7

33 Bbm7 Fmaj7 Am7 D7

Stay relaxed

Bbm7 C7 Am7 D7

Bbm7 C7 Am7 D7

PREVIEW

Low Resolution

49 Gm⁷ F[#]7(^{#11}) C⁷ Am⁷ D⁷alt.

53 Gm⁷ C⁷ Am⁷ D⁷

57 G⁷(^{#11}) Gm⁷ A triad C⁷alt A triad Am⁷ G triad

61 Gm⁷ C⁷alt Am⁷

65 Gm⁷ C dominant

67 Am⁷ C dominant

69 Gm⁷ C dominant Am⁷ D⁷

85 Gm⁷ C⁷ Am⁷ Fmaj⁷ break D⁷ E/F

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 chiasmatic and Wayne Shorter.

1. *All Of You*, or *Miles '63*, respectively, has a form of AA', but there is only one chorus in this mode, which is then 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 end their solo, 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 endings have been provided during the double-time passage.
2. Both A sections represent a mix of Miles' playing during this period, using plucks, open bass notes, eighth-note patterns, alluding to the blues, but also to the 23rd–28th (T. 17–28), then breaking into a more melodic line. In ms. 17–18, a simple line of eighth notes in the seventh of Ab major of the scale is used, which is a diminished chord, with just two notes from the diminished scale.

In ms. 25–26, a line of triplets at medium tempo (ms. 25–26) helps to keep the line as rhythmically float. Here's a line that you can easily be practiced in other keys. The scale, the scale is conceived as Bb Dorian. Bb-Dorian is the second mode of Ab major, and since this line is diatonic, it can be used on any mode of Ab major.

Bbm7

The musical notation shows a Bbm7 chord in Bb Dorian mode. The key signature is Bb major (one flat). The notes are: Bb (root), D (third), F (fifth), and Ab (seventh). The bass line consists of eighth-note triplets (Bb, D, F, Ab) in measures 25 and 26. Measure 27 starts with a bass note Bb followed by a bass line consisting of eighth-note pairs (Bb, D, F, Ab).

Miles '63

Miles Davis war einer der wichtigsten Musiker des 20. Jahrhunderts, nicht nur im Jazz-Bereich. Als Vortreter des Bebop in Charlie Parkers Quintett in den 1940er-Jahren trieb er die nachfolgende Transformation dieses Jazz zu einem innovativer Leader wie kein zweiter ein. Und während seiner Laufbahn als Solokünstler und Komponist setzte er sich weiter – von Bebop über Cool Jazz bis zum Free Jazz –, blieb er immer super-relaxed, hip und geschmeidig.

All Of You ist Entnahmen aus dem Konzert *Live in Europe* von 1963 zu der sehr losen, impressionistischen Version des Standards, die Miles mit seinem Quintett (George Coleman, Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams, proklamiert, die Harmonie und das Bassspiel von Wayne Shorter unterstützen).

Die Form ist AA', es wird aber nur ein einzelner Chorus gespielt, der sofort wieder mit einem kurzen, Vamp mündet (III-VI-II-V). Dies ist eine Idee, die Miles' Gruppe in den 1960er-Jahren oft benutzt haben. Die oben genannten Aufnahmen zeigen, dass die Soloisten den Einsatz für den Vamp ausnutzen, um die Wiederaufnahme des Solos durch jene Melodik zu verzögern, die sie zitiert wird. Nach einer 2-taktigen Pause geht es zur nächsten Solo (bzw. die Fortsetzung des Solos), die Altemarive Noten für Double-Time-Soloabschnitte angegeben.

Die Melodien zeigen typische stilistische Merkmale von Miles' Spiel aus dieser Zeit: viel Raum, das Halten der farbenhaften Töne, hier und dort Anspielungen auf die Melodie (T. 8–16, 27–28) und das Abbrechen mit einer Verstärkung (T. 15, 31–32).

In T. 17–18 führt eine einfache Linie die gehaltene große Septime von Abdim auf, eine der schönsten Noten in einem verminderten Akkord, der auf einer Ganzton-Halbtön-Skala fußt.



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

- 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 based on a II-V-I turnaround chord progression (III-V7-I). This is a very common way of establishing a tune, especially in the out (final) head (versus A). As noted earlier, Miles also uses this approach before the end of the version being listened to here, the difference being the Herbie.

This section is a continuation of the vamp from the previous section. It consists of six eighth-note chords, mostly in the style of swinging jazz. The first four chords are identical to those in the previous section. The fifth chord is a G7, and the sixth is a C7. The last two chords are a G7 and a C7. The bass line is a simple eighth-note pattern. The drums provide a steady eighth-note pattern. The piano provides harmonic support with eighth-note chords. The overall sound is a classic jazz blues sound.

- 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 Bitonalität (T. 58 und 59). Diese technischen Mittel Farbe und Faszination, dabei schmecken die Melodien gleichzeitig über der Harmonie zu schwimmen.
- Bebop-Musiker spielten überwiegend diatonische Muster und Hardbop-Musiker darüber hinaus, in dem sie Quellen wie Nicolas Slonimskys *Thesaurus Of Scales And Melodic Patterns* (1947) nutzten. Besonders beliebt waren Muster auf Basis einer Diminished-Skala, welche häufig gespielt wurde, um über einem Dominantseptakkord (V7) einen magischen Effekt zu erzielen. Eine Fokussierung ihrer Aufmerksamkeit auf das Optimum eines jeden Musters.



Die Vamp-Schleife auf dem viertaktigen Turnaround (II-V-I-I) ist eine einfache Methode, um ein Stück zu beginnen, insbesondere nach dem finalen Abschneiden des Themes. Wie oben erwähnt, verwendet Miles diese Akkordfolge als Vamp zwischen den Solos; die Schleife am Ende ist von Konzepten von George und Herbie beeinflusst.

Der Abschnitt zeigt eindrucksvoll wie sich der „Bogen“ eines Solos entwickeln könnte, quasi durch die Makroline 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 größerer Virtuosität und wachsender Intensität gespielt. Im Schlussteil kommt der raffinierte aber endige Blues-Sound. Hier wird die Intensität bis zum Hinweis auf den Schluss aufrechterhalten.

Solo-Bogen

**Blotische
Fragmente**
(spärlich und lyrisch)
**intervallistische
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 $A\text{m}^7-\text{D}\flat^7$ or the color change from Gm^7 to $\text{G}^7\text{b1}$ (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 D on C^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.

Dieses Solo verdeutlicht das Pacing (Einteilung der allgemeinen Geschwindigkeit und Aufbau) und die Entwicklung eines Solos: Darüber hinaus sieht man, wie einzelne Ideen zeitlich aufgezählt werden – Rallentanzierung der Akkord Substitution $A\text{m}^7-\text{D}\flat^7$ und Klangfarbenwechsel von Gm^7 zu $\text{G}^7\text{b1}$.

6. Eine Nahansicht/Micro-Sichtweise dieses Akkordwechsels lässt die einzelnen Ideen aufleben: obwohl die Akkorde ausgespielt werden, kann man zwischen den beiden Akkorden unterschiedliche Ideen hören. Ein Beispiel für eine solche Idee ist die Encuentro-Skala, die hier im Kontrast zum Blues-Sound steht. Sie kann gut in anderen Akkorden eingesetzt werden.
7. Die Idee in T. 69 zeigt, wie man einen weiteren chromatischen Note hinzufügt, um die Dominantbebop-Skala einzufügen, wobei die Fundamental-Töne auf den entsprechenden Akkorden stehen. Dies ist eine Art eines Dominantbebop-Solos, das auf einer II-V-I-Basis basiert. Der Grundton die bereits im Vorspiel gespielt wurde, wird wiederholt. Die Little beginnt mit einem Halbtakt, der auf dem zweiten und endet im Sinne der Skala mit einem Wechseln ab.

As mentioned on *Pure Silver*, the II-V-I can also work on the dominant chord. In this case, instead of F major, the dominant chord is Gm^7 . This creates a Gm^7 -vamp, but it's still a II-V-I, corresponding on the piano-roll to the first measure of a blues progression.

Wie bei *Pure Silver* erwähnt, funktionieren V7-Akkorde ebenfalls auf den zugehörigen II-V-I-Akkorden. Wenn sowohl C^7 als auch Gm^7 sind leitereigene Akkorde bzw. Modus von F-Dur). Es wäre also möglich, diese Skala bei einem Gm^7 -Vamp einzusetzen – genau wie in T. 68 von *The Messengers!* Hier die gleiche Idee in Achtelnoten, wiederum angepasst an eine II-V-I mit ganztaktigen Akkordwechseln.

Understanding how chords and scales are interrelated will greatly multiply your flexibility, allowing you to create ideas over more than one chord.

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 *Hat 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. *Hat 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 AABA, with the second chorus cut short with a tag repeating the last phrase of an A' pedal. The chord progression at the A section is quite smooth, as Gm⁷ in the third measure is connected to Em⁷.¹

Bird And Diz*

Die Zusammenarbeit zwischen Charlie "Bird" Parker und Dizzy Gillespie von etwa 1945 bis 1955 war wohl während der Bebop-Ara die wichtigste. Obwohl Bird die Improvisationen einen größeren Einfluss auf die Musik hatte (mehr zu Bird bei der letzten Etude), so aber in seiner Erfindungsreichtum und Virtuosität. Dizzy hatte Dizzy fundierte Harmonie-Know-how und war ein Mentor und Bebop-Musiker.

Die Inspiration für diese Etude kam von Tadd Damerons *Hat House*, einer Art "Anthem" des Bebop-Bewegung. Bird und Dizzy haben es oft gespielt und sogar auf einer Live-DVD aus dem Jahr 1952, wo sich das Duo auf der Bühne in New York vor einer nationalen US-TV-Publikum präsentierte. *Hat House* führt auf die Standard-Harmonik zurück, die damals verblüffend modern und zu Dizzys harmonischen Konzepten passten. Die Etude hat daher genau so viel zu tun mit Dizzys Harmonie wie mit den Improvisationen von Bird.

Die Form von *Bird And Diz* ist AABA, wobei der zweite Chorus mit einem abweichenden Pedal abgeschlossen wird, der die letzte Phrase über einen Haltelpunkt auf A' wiederholt. Die A-Sektion endet mit einem relativ gewöhnlichen Spannungspunkt, der in einem darauffolgenden Takt mit Em⁷ verwandt ist.

Em⁷(b5)
E-Locrian

Die II-V-Verbindung Em⁷b5-A' löst sich normalerweise nach D-Moll auf, daher ist das D-Dur am Ende der A-Teile eine angenehme Überraschung. Die gleiche Progression erscheint in den letzten vier Takten des Standards *Stella By Starlight*.

2. Wie bei *Amazing Bud* schon erwähnt, ist die Synkopierung ein Merkzeichen 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 D⁷ chord in ms 2, 10 and 26, two different alterations are used. The first implies the tritone substitute of A^{b7}, but the second implies D^{9#1111}, an unexpected color change not normally used on a V7-chord going to a I minor chord, and reminiscent of *Hot House*. Try practicing these alterations around the circle of fourths.
- As mentioned above, Gm^b is related to Em^{7b}, so basically anything that's played on Gm^b works on Em^{7b}, including G 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 D blues over D^{9#11} (ms 7–8, 31–32), B blues (13), and A⁷ (tag).
- On the last four measures of the bridge (ms 21–24, 56), the normal chords are two measures of Bb⁷, then a measure each of Em⁷ and A⁷, then another Bb⁷. However, on the head in ms 21–24, Dizzy plays on a half-whole diminished scale outline over a Bb⁷ and an A⁷ chord with a 13, 5, 11 and #9, creating a dissonance similar to *Hot House*. This is a challenging idea to practice, and it's best to learn it in all 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 einführt (T. 9–16). Dadurch wirkt die Linie etwas abwertend. Dennoch wird in beiden A-Teilen die gewohnte Linie über die II-V-Verbindung in M-Bebop-Inspiration. Takt dieser Linie wird dann eine Dissonanz erzeugt – hier über dem Bb-Mollakkord (mit einem Bb7) –, und erneut eine Dissonanz, wie von Dizzy, mit einer Dissonanz über dem A7-Akkord.
- Zwei verschiedene Alterationen werden auf dem Bb7-Akkord in den T. 9 und 10 sowie auf dem A7-Akkord in den T. 11 und 12 eingesetzt. Diese beiden Dissonanzen sind eigentlich nicht üblich, aber andererseits kann man sie leicht aus *Miles '63* entlehnen. Ein weiteres Beispiel für die Verwendung eines V7-Akkords auf dem A7-Akkord ist in T. 26 zu hören – eine Einführung in den Blues. Hier wird wiederum diese Alterationen mit Em^{7b} verwechselt, aus diesem Grund kann man alles, was auf Gm^b gespielt wird, auf Em^{7b} übertragen, außer anderen G-Blues-Ideen.
- Der Kopf des Brückenteils besteht aus den letzten vier Takten des Brückenteils. Nach wie bei *Miles '63* verteilt der Kopf des Brückenteils die Dissonanzen des Stücks eine gewisse Weite.

Die Dissonanzen über dem Bb7-Akkord mit Em^{7b} erinnern an die Dissonanzen in *Hot House*, prägnanter Sound, dass es sich um einen Blues handelt. Es ist auch interessant, dass auf fast jedem Akkord anwendbar ist. Hier haben wir einen D-Blues auf D^{9#11} und einen A-Blues auf A⁷ (13) und A⁷ (Coda).

In den letzten vier Takten der Überleitung (T. 21–24, 56) wird die übliche Harmonie zwei Takte Bb⁷, gefolgt von einem Takt Em⁷ und einem Takt A⁷ (die Takte A⁷). Allerdings beinhaltet die Linie des Überleitungsabschlusses (in T. 21–24) die auf der Halbton-Ganzton-Leiter basiert) sowohl einen Bb⁷- als auch einen A⁷-Akkord mit den Alterationen 13, #11 und #9. Diese kreieren eine schräge Diatonik ähnlich wie in *Hot House*. Es wäre eine große Herausforderung, diese anspruchsvolle Idee in allen Tonarten durch den Quartenzirkel zu üben.

D^{7(9#11)}



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

based on the G harmonic minor scale

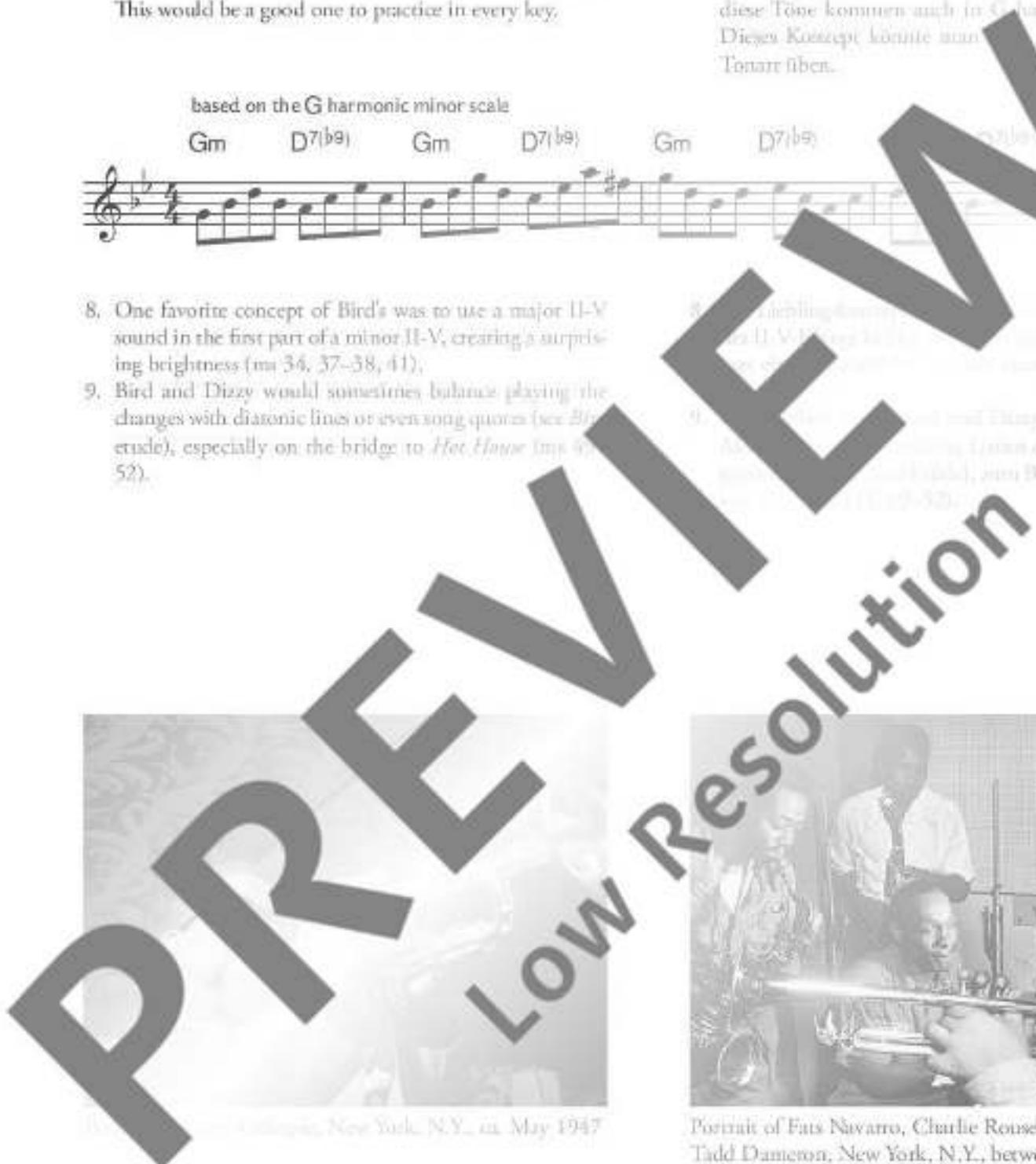
Gm D7(b9) Gm D7(b9) Gm D7(b9)

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 36, 37–38, 41).
9. Bird and Dizzy would sometimes balance playing the changes with diatonic lines or even song quotes (see *Bird Etude*), especially on the bridge to *Hot House* (ms 4–52).

7. In T. 35 wird eine Technik gezeigt, die häufig von Bird auf Mollakkorden angewendet wurde, wonach er zwei Schläge auf Gm gefolgt von zwei Schlägen auf D^{7sus} spielte (I-V-I über einem statischen Mollakkord). Alle diese Töne kommen auch im C-Dominanten Akkord vor. Dieses Konzept kommt manchmal in anderen Tonarten vor.

8. Eine Lieblingsidee von Bird war es, die Schwingung des II-V-Dominanten Akkords in den ersten Teil eines Minor II-V einzubauen, um eine überraschende Helligkeit zu erzeugen (T. 36, 37–38, 41).

9. Bird und Dizzy balancierten oft zwischen dem Akkordwechsel und einer Melodie oder einem Zitat aus einer anderen Melodie (z.B. einem Lied oder Songtitel) zum Beispiel in der Brücke von *Hot House* (T. 4–52).



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

► TRACK 8/710

6. Bird And Diz

Jim Snidero

♩ = 144

Chorus 1

The sheet music consists of two staves of musical notation. The top staff is labeled "Chorus 1" and the bottom staff is labeled "Chorus 2". Both staves are in common time (♩ = 144). The key signature is A major (no sharps or flats). The music includes various chords such as Am(♭5), D7(♭9), Gm⁶, Em(♭5), G blues, Eb/A, Dmaj⁷, D blues, Am(♭5), D13(♯11), D7(♭9), DB, Em(♭5), A7alt., Dm⁷, B7dim, B7, Eb/A, Dmaj⁷, Gm⁶, Am(♭5), D7(♯9), Gm⁶, D7(♭9), and Gm⁶. The notation includes various markings like ♭, ♯, and ♮, as well as performance instructions like "3" and "GT". A large, semi-transparent watermark reading "PREVIEW" and "Low Resolution" diagonally across the page.

© 2020 advance music GmbH, Mainz

*) DB - downbeat leading tone / Leitton auf (betonter) Zählzeit EN - enclosed note / unspielter Ton GT - guide tone
PT - passing tone / Durchgangston LT - leading tone / Leitton / Annäherung

PREVIEW

Low Resolution

37 Em^{7(b5)} A⁷ Dmaj⁷

This measure shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of common time. The first half consists of eighth-note patterns. The second half begins with a bass note followed by eighth-note patterns.

41 Am^{7(b5)} D^{7(b9)} Gm⁷

This measure shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of common time. It features eighth-note patterns throughout.

45 Em^{7(b5)} D blues A⁷ Dm⁷

This measure shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of common time. It includes a 'D blues' section with eighth-note patterns.

49 Dm⁷ G⁷

This measure shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of common time. It features eighth-note patterns.

53 B⁷ A⁷ riff

This measure shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of common time. It includes a 'riff' section with eighth-note patterns.

57 G⁷ Em^{7(b5)}

This measure shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of common time. It features eighth-note patterns.

Tag EVA pedal

This measure shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of common time. It includes a 'Tag' section, 'EVA' marking, and a 'pedal' marking.

Dmaj⁷

This measure shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of common time. It features eighth-note patterns.

7. Straight Trane

Jim Snidero

♩ = 80

Chorus 1



6 Fm6

G♭7(♯11)

A♭maj7

10 Gm(♭5)

C7alt.

14 C#m7 F#7 Bm7 E7 Am7

20 A♭maj7

E7

24 Fm6

E7

A♭7

34 Gm7

Bdominantbebop

B7

38 C#m6

C#m6

42 G#m7

C#7

Am7

D7

The image shows a musical score for a single melodic line, likely for piano or guitar. The title "PREVIEW" is printed diagonally across the page in large, bold, black letters. Below it, the word "Low Resolution" is written in a smaller, italicized, black font. The music itself consists of six staves of musical notation. The first staff begins at measure 43 with a G♭7 chord. Subsequent chords include A♭maj7, E7, Gm7(b9), C7(b9), Fm6, C♯m7, F♯7, Bm7, E7, C7, Fm8, G7, E7, Gm7(b9), E7, Am7, D7, Gm7, C7, E7, A♭maj7, E7, and G7. The notation includes various note heads, stems, and rests, with some notes having small 'A' or 'B' superscripts. Measures 43 through 46 are on the first staff, measures 47 through 50 on the second, measures 51 through 54 on the third, measures 55 through 58 on the fourth, measures 59 through 62 on the fifth, and measures 63 through 66 on the sixth.

C aluminum below

PREVIEW

Low Resolution

74 E♭m⁷ A♭⁷ Fm⁷ B♭⁷



28 F♯m⁷ B dominant bebop B⁷ Emaj⁷ D⁷



82 C♯m⁶ E♭⁷(b⁹) D⁷ D⁷



86 G♯m⁷ F⁷ Bm⁷ C⁷



90 Fm⁶ Fm⁶



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 E♭-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-Vs in this book.
 - a. 1-measure II-Vs: C^m-C⁷, Am^m-D⁷, G^m-G⁷, C⁷-C^m, G^m-C⁷, Am^m-D⁷, Em^m-E⁷, Elm^m-A⁷
 - b. 2-measure II-Vs: G^m-C⁷, Fm^m-B⁷, Em^m-E⁷
2. Each A section begins with four II-Vs, and the last finally resolving to the I-Akkord. These II-Vs are usually connected by a half note rest, with each measure ending in the same key. The II in the first measure of the bridge is a half note rest, but the II in the second measure is a whole note rest, so that the II-Vs in the bridge are connected by a whole note rest. This illustrates how the II-Vs in the bridge are different from the ones in the A sections, even though they are in the same key. The II-Vs in the bridge are also different from the ones in the A sections, even though they are in the same key. The II-Vs in the bridge are also different from the ones in the A sections, even though they are in the same key.

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 durch Provinzieren mit Substitutionen, Pentatonics und freiem Musik revolutionierte. Diese Erkenntnisse führten schließlich in sein Meisterwerk *A Love Supreme*. Trane war auch ein inspirierender Mensch. Ein extrem harter Arbeiter, der von einem überdurchschnittlichen Hardbop-Musiker zu einem überwältigenden Saxophonisten und Musiker wurde.

Arbeiten als Leader für das Debütalbum *Coltrane* brachte Trane eine ganze Reihe von Ideen und Konzepten mit, die später in *Straight Trane* verwirklicht wurden, wie zum Beispiel die AABA-Form mit 12 Takten in jedem Absatz. Das Konzert E♭-Moll bringt einige interessante Verbindungen mit, insbesondere die Beziehungen, die in klimatischen Beziehungen zwischen den 12 Tagen in klingend D.

Straight Trane basiert auf Trane's *Straight Street*, einem quasi-jazz Standard aus seinem Debütalbum als Leader am demselben Tag wie *Coltrane*. Das Stück hat eine AABA-Form, eine 12-taktige Absatzlänge und 12 Takte in jedem Absatz. Das Konzert E♭-Moll bringt einige interessante Verbindungen mit, insbesondere die Beziehungen, die in klimatischen Beziehungen zwischen den 12 Tagen in klingend D.

Die ersten vier Takte enthalten die im Untertitel genannten II-Vs, die im Hefte enthaltenen Tonarten die umfassendste Reihe II-Vs in diesem Heft:

a. 1-measure II-Vs: C^m-C⁷, Am^m-D⁷, G^m-G⁷, C⁷-C^m, G^m-C⁷, Am^m-D⁷, Em^m-E⁷, Elm^m-A⁷

b. 2-measure II-Vs: G^m-C⁷, Fm^m-B⁷, Em^m-E⁷

Die A-Sektionen beginnen mit vier II-V-Verbindungen mit ganztaktig wechselnden Akkorden: C^m-C⁷, Fm^m-B⁷, Em^m-E⁷, Elm^m-A⁷. Jeder A-Teil beginnt mit vier II-V-Verbindungen mit halbtaktigen Wechseln, wobei die letzten sich in die Grundtonart E-Moll auflösen. Die II-V bewegen sich in überragenden Ganztonschritten, wobei jede II-V sich in die nächste II-V auflöst. Der zu erwartende I-Akkord wird ungehend 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 vermindernde) 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.

PREVIEVE
Low Resolution

II Gm⁷ V C⁷ I (II) Fm⁷ V B^{b7} I (II) E^{b7} V A^{b7} etc.

C^{#m7} F^{#7} Bm⁷ E⁷ Am⁷

PREVEWEN

Low Resolution

3. As mentioned in *Monkified*, 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:
- Harmonic minor (ms 7, 23, 47)
 - Altered (ms 11, 43, 55)
 - Dominant 7 bebop (ms 70).
- Harmonic minor ideas tend to be simple, while altered ideas generally increase in complexity. Dominant 7 bebop adds a surprising brightness over a minor sound.
5. One common technique is to hold notes longer than quickly in half steps up the neck (e.g., from Bb to D major key (ms 36–37). This can be done in any mode, and in this case, it's done in Bb major through the end of the section.
6. As mentioned in *Monkified*, it's common to play an idea in one tonal center and then move to another chord, will work well here. This is done in ms 36–37, where the Bb major idea is played over an E^{b7}-D major chord. This is also done in ms 57–59, where the E^{b7}-D major idea is played over an A^{b7}-G major chord.

3. Wie in *Monkified* ist es sehr häufig, 2-measure Phrasen zu verwenden. Dies kann durch Rhythmen (ms 26–29, 62–65), Verbindungen von II-V-I (ms 30–33, 46–49, 50–53, 70–73, 78–81) oder einem Pick-up zu einer 2-measure Idee (ms 9–13, 57–61) erreicht werden. Diese verschiedene Methoden der Phrasierung erzeugen interessante Rhythmen, bleiben aber im Grunde 2-measure Ideas. Versuchen Sie einige dieser Licks zu lernen.

4. Es gibt drei Sounds für die Minor-II-V-Verbindungen in diesem Stück:
- Harmonische Moll (ms 7, 23, 47)
 - Alteriert (ms 11, 43, 55)
 - Bebop-Dominant 7 (E, 70).

Harmonische Ideen klingen in Moll etwas geschmeidiger, während Alteierte Ideen generell die Spannung erhöhen. Bebop-Dominant-Schopsalskala 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 (I, 36–37). Dadurch klingt die Musik etwas solider und logischer und erzeugt, wie hier gewünscht, einen Kontrast zu anderen Linien, die die Akkorde ausspielen.

6. Wie in *Bird And Dix* erwähnt, funktioniert im Grunde jede Idee über einen bestimmten Akkord auch über andere Akkorde, solange diese über Modi verwandt sind. In I, 37–59 wird eine Idee, die gut zu B^{b7}-E^{b7}-A^{b7} passen würde (einschließlich der E^{b7}-Dominant-Bebop-skala), über Gm⁷-C⁷-Fm gespielt; Dies ist möglich, weil sowohl Bb dorisch als auch G iokrisch Modus von Ab-Dur sind.

B^{b7}
Gm⁷(b7)

E^{b7}
C^{7(b9)}

A^{b7} maj7
Fm

► TRACK 10/22 (slow), 11/23 (fast)

8. Freddie

Jim Snidero

Slower: $\text{♩} = 88$

Faster: $\text{♩} = 120$

Sheet music for '8. Freddie' by Jim Snidero. The music is in G major, 4/4 time. It consists of ten staves of musical notation with various chords indicated above the notes. A large, semi-transparent watermark reading 'PREVIEW Low Resolution' is overlaid diagonally across the page.

Chords visible in the music include G⁷, C⁷, Bm⁷, Am⁷, Ab⁷, D⁷, E⁷, G⁷, E⁷, Am⁷, D⁷, G⁷, E^{7(b9)}, Am⁷, D⁷, G⁷, E⁷, Am⁷, D⁷, G⁷, E^{7(b9)}, Am⁷, D^{7(b9)}, G⁷, E⁷, Am⁷, D⁷.

© 2020 adonax music GmbH, Mainz

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

PREVIEW

Low Resolution

Musical score page 40. Measures 40-41. Key signature: F major (one sharp). Chords: G7, C7, G7. The first measure shows a bass line with eighth-note patterns. The second measure shows a continuation of the bass line.

Musical score page 44. Measures 44-45. Key signature: F major (one sharp). Chords: C7, Bm7. The first measure shows a bass line with eighth-note patterns. The second measure shows a continuation of the bass line.

Musical score page 48. Measures 48-49. Key signature: F major (one sharp). Chords: Am7, D7. The first measure shows a bass line with eighth-note patterns. The second measure shows a continuation of the bass line.

Musical score page 52. Measures 52-53. Key signature: F major (one sharp). Chords: G7, C7. The first measure shows a bass line with eighth-note patterns. The second measure shows a continuation of the bass line.

Musical score page 58. Measures 58-59. Key signature: F major (one sharp). Chords: Bm7, G7. The first measure shows a bass line with eighth-note patterns. The second measure shows a continuation of the bass line.

Musical score page 64. Measures 64-65. Key signature: F major (one sharp). Chords: G7, C7. The first measure shows a bass line with eighth-note patterns. The second measure shows a continuation of the bass line.

PREVIEW

Low Resolution

A musical score for a band, likely a jazz or blues piece, featuring multiple staves of music. The staves include:

- Staff 1: Bbm7, Am7, D7, G7, E7
- Staff 2: Am7, D7, G7, C7, G7
- Staff 3: C7, G7, Am7
- Staff 4: D7, G7, Am7
- Staff 5: Bbm7, Am7, D7, G7
- Staff 6: Bbm7, Am7, D7, G7
- Staff 7: G7, E7, Am7, D7, G7
- Staff 8: G7, E7, Am7, D7, G7

The lyrics "Turnaround" appear above the staff around measure 45.

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 assess the tempo, then go on to the faster version. At faster tempos, you try to feel every beat, which can make your playing stiff. Rather, try to feel the music in 2, 3, 4, 6, 8, 12, and 16, or even full measures, usually at very fast tempos.
2. Technique obviously becomes an issue when trying to execute lines cleanly at such speeds. A good solution is to use longer notes, as this tends to be easier than shifting into smaller note values. T. 31–32, 44–45, 48, 61 show some examples of such fast lines.
3. Freddie uses a lot of Tritonussubstitutions, and certain chords are more prone to this than others. In the play-along, he generally uses them to keep the music forward. For example, in T. 31–32, he uses half notes (A \flat , B \flat , and C \sharp) to resolve to G \flat after playing about 2 measures, and then moves to a C major 7th chord.
4. Freddie uses the octatonic substitution A \flat m 7 -D \flat 7 in T. 44–45, which is similar to the concept on *Pure Silver* in T. 11–12. This is based on the A \flat Dorian or D \flat Mixolydian mode (F#11), creating a hip dissonance (F# on II) before resolving to C. Here's an idea that clearly shows a similar sub-II-V, which could be practiced around the circle of fourths.

Freddie

Freddie Hubbard hat einen der wichtigsten Trompetenstile der Jazzgeschichte entwickelt: Sein Sound hat viele Trompetisten beeinflusst und seine Technik wurde zu einer Art Legende erachtet. Freddie spielte von 1961 bis 1966 bei den *Jazz Messengers* und war Sideman auf vielen weiteren Aufnahmen der 1960er-Jahre, unter anderem mit Herbie Hancock, Dexter Gordon und John Coltrane. Seine Leaderdaten entwickelten sich von Hard-Bop auf Blue Note zu einflussreichen Post-Bop Alben auf CTI, wobei mehrere Kompositionen zu Jazzstandards wurden.

Zwei der häufigsten Blues-Töne für Freddie waren Konzert B \flat (*Monkified*) und Konzert F, die Key of Freddie und Freddie Hubbard's blues *Birdlike* (1961). Freddie's Stil während dieser Zeit war recht berechnet, er schaffte es, vorbereitete Materialien mit einem unglaublichen Flair auszuführen.

1. Freddie hat eine langsamere und eine schnellere Aufnahme des Play-along. Die schnelle ist mit einer guten Artikulation gefüllt, während die langsame eher im Allgemeinen artikulieren kann. Beide Versionen sind gut, um die Etüde einmal zu üben. Wenn Sie die langsame Version spielen, um die schnellere zu üben, können Sie mir der schnelleren Version folgen, um sie mit der schnelleren gleichzutun. Wenn schnellen Tempo versuchen Sie nicht zu schnell zu spielen, einfach zu führen, sonst kann Ihr Spiel schwierig werden. Im Gegenteil, versuchen Sie die Melodie in T. 2 zu führen, also halbtaktig oder sogar in ganzen Noten, besonders bei sehr schnellen Tempi.
2. Technik obviously becomes an issue when trying to execute lines cleanly at such speeds. A good solution is to use longer notes, as this tends to be easier than shifting into smaller note values. T. 31–32, 44–45, 48, 61 show some examples of such fast lines.
3. Freddie uses a lot of Tritonussubstitutions, and certain chords are more prone to this than others. In the play-along, he generally uses them to keep the music forward. For example, in T. 31–32, he uses half notes (A \flat , B \flat , and C \sharp) to resolve to G \flat after playing about 2 measures, and then moves to a C major 7th chord.
4. Freddie uses the octatonic substitution A \flat m 7 -D \flat 7 in T. 44–45, which is similar to the concept on *Pure Silver* in T. 11–12. This is based on the A \flat Dorian or D \flat Mixolydian mode (F#11), creating a hip dissonance (F# on II) before resolving to C. Here's an idea that clearly shows a similar sub-II-V, which could be practiced around the circle of fourths.

PREVIEW
Low Resolution

over G⁷
Abm⁷ D^bm⁷ C maj, dom or min
over C⁷
D^bm⁷ G⁷ F maj, dom or min
etc.

5. On both the head and several solo choruses, "Bird Changes" are used in ms 7–8, moving chromatically from III (Bm⁷) to bIII (Bbm⁷) to II (Am⁷) in measure 9. This provides a nice color change outside the key of the tune, and can be used on any blues when soloing.
6. Freddie used a lot of lines built on bebop scales during this period, especially the dominant bebop (ms 32, 42, 45, 60–61, 68–69). On *Miles* 63 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 F major. Try practicing it in every key:

Gm⁷ *1/2 step C dominant bebop C maj, dom

7. A 2-measure turnaround is another element that appears in measures 11–12 of the head and in many of his choruses. Freddie uses this turnaround in the blues section of "I'm in the Mood for Love," finally, in the middle of the solo. He uses it in power chords in the middle of the solo, at about ms 40, and also in the end of the solo, at about ms 60, as a plus turnaround. In the first three choruses of *Freddie*, Freddie uses this turnaround in his melodic lines, similar to the one in "I'm in the Mood for Love," adding to their playfulness to his solos.

5. Im Thema und in einigen Solostücken (z.B. T. 7–8 „Bird Changes“) wird eine chromatische Abstufung von III (Bm⁷) über bIII (Bbm⁷) zu II (Am⁷) genutzt. Dadurch wird eine farbige Farbe außerhalb der Tonne der Melodie hinzugefügt, die man nicht leicht hören kann (aber sie ist da!).
6. Freddie nutzt oft Melodien, die auf Bebop-Skalen basieren. Dieses nicht-typische Vorgehen ist in T. 32, 42, 45, 60–61, 68–69 zu sehen. Das kann in einer Halbunisonie geschehen, wenn man in einem Chorus einen dominanten Blues-Scale, wenn man in einem anderen einen Halbunisonie zweitlinig spielt. Oder es kann die Tonleiter einfach umkehren, wie in T. 31–32 von Freddie beginnend mit einer dominanten Blues-Scale und mit einer Halbunisonie zweitlinig endend. Das nächste Beispiel zeigt eine Melodie, die auf einer II-V-I in F-Dur basiert. Probieren Sie, diese Melodie mit Ihren Kies zu Ihren Untertönen zu spielen.

PREVIEW

Low Resolution

In den ersten zwei Taktgruppen des Blues wird oft ein 2-taktiger Turnaround verwendet, aber dies klingt bei übermäßigem Einsatz in jedem Chorus etwas mechanisch. In den ersten drei Chorussen in *Freddie* wird der Turnaround nicht gespielt. Die vorherige Linie wird aufgelöst und es folgt eine längere Pause, wobei eben diese beiden letzten Takte im Blues eine sehr natürliche Stelle zum Pausieren sind. Der Turnaround taucht erst in T. 62–63 und T. 86–87 auf und bringt dem Solo am Übergang in den nächsten Abschnitt viel Schwung. Es ist also wichtig, an das Pacing zu denken und den Turnaround sinnvoll im musikalischen Kontext zu platzieren.

8. Freddie setzte gelegentlich gesangliche diatonische Melodien (wie Fanfaren) als Kontrast zu chromatischen Ideen oder Akkord-Substitutionen ein, um eine bodenständige Verspieltheit in seine Solos zu bringen (T. 24–26, 52–55, 66).

9. One For Sonny

Jim Snidero

♩ = 66 even 8ths

Sheet music for "One For Sonny" by Jim Snidero. The music is in 4/4 time, key of D major (two sharps). The chords labeled in the music are:

- Staff 1: Dmaj7, Bm7, Em7, A7
- Staff 2: C#m7, F#7, Cm7, F7, Bm7, E7
- Staff 3: Dmaj7, Bm7, Em7, A7
- Staff 4: C7, F#m7, B7, Em7, B7, A7 alt.
- Staff 5: Dmaj7, Bm7, Em7, A7
- Staff 6: B7, Bm7, E7, Bm7, B7
- Staff 7: Bm7, Em7, A7 alt.
- Staff 8: Dmaj7 pattern

© 2020 advance music GmbH, Mainz

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

PREVIEW

Low Resolution

A musical score featuring six staves of music. The staves are numbered 17, 19, 21, 23, 25, and 26 from top to bottom. The music includes various chords such as F#m7, B7, Emaj7, F#m7, G#m7, Em7, A7, Dmaj7, C#m7, F#7, Cm7, F7, Bbm7, Eb7, Dmaj7, Bm7, Em7, A7, Dmaj7, *ritard.*, G7(##), and Dmaj7. The score is set against a background of faint, overlapping musical staves. Large, semi-transparent text 'PREVIEW' and 'Low Resolution' are overlaid diagonally across the center of the page.

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 improvisor, 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 improvisor 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 ms 3–4 of the A section, with II-V descending in half steps:

1. Ballads are one of the most difficult tempos to play. For sure, musicality is essential, without it they take somewhat of a secondary role. Of course, it's important to learn how to be musical in such music. Musicality definitely has a major impact on the lack of a better word, "feel". It's a timeless quality to me. Here are three common ballad performances. Listen to them and see if you can hear the differences:
 - a. "Balladistic" technique: The notes are clearly articulated, the rhythm is precise, the dynamics are well-controlled, and the overall sound is smooth and delicate. This approach requires a lot of time and effort to achieve.
 - b. "Bebop-like" technique: The notes are more fluid and expressive, with some slurs and grace notes. The rhythm is more relaxed and swingy. The dynamics are more varied, with some accents and rubato.
 - c. "Jazz-influenced" technique: The notes are more rhythmic and percussive, with some eighth-note patterns. The rhythm is more swingy and切分音 (切分). The dynamics are more intense, with some louder and louder moments.

Ballad pedagogues vary dramatically in their views on many other things, intimacy, atmosphere, mood, and relevance. They could be very strict about rules, such as rhythmic eighth-note tapering at the end of a phrase, or more deliberate, emphasizing a specific mood, such as ms 22–23. There are no rules, but there are certain common tendencies, including playing higher passages louder, lower ones softer.

Again, Agata, there are no rules, just observations and tendencies. Swing-era artists often used a wider vibrato throughout the entire value of the note. Most bebop/hard-bop artists used a narrower vibrato and vibrated a bit slower, but it's all about personal preference. Rollins used vibrato often, Trane hardly at

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 alle Tenorspieler seit der Hardbop-Zeit. Rollins war ein unglaublich erfindungsreicher Improvisator, so wie der Drummer Jimmy Cobb erzählte, während er 1957, dem Jahr seines berühmten Auftritts im Village Vanguard, die Inspiration für *One For Sonny* fand. Daraum die Inspiration für *One For Sonny* und die technischen Vergleiche zwischen Coltrane und Rollins sind natürlich sprüchisch.

Viele Jazzmusiker betrachten die Mitte der 1950er als Rollins' definitive Periode, die von seinen Monumentalwerken wie *Saxophone Colossus*, *Tenor Madness* und dem oben genannten Vanguard-Aufnahme geprägt wurde. Rollins' größte Einfluss auf den Improvisator war Charlie Parker, indem er Birds Konzepte in eine Art Collage überführte, verbunden mit unglaublicher Klang- und musikalischer Intelligenz.

I Can't Get Started hat die standard AABA-Form, aber es stellt eine Harmonieforderung dar, die die Hörer eine Herausforderung stellen kann. In ms 3–4 des A-Sektions beginnen die II-V-Verbindungen abwärts in halbtonigen Schritten.

Balladen sind eine der schwierigsten Tempos zu spielen. Sicherlich ist die Musikalität eine Hauptforderung. Wenn Sie jedoch die Harmonie aus einer in Hollywood produzierten Ballade hören, wird es Ihnen leichter fallen, die II-V-Verbindungen abwärts in halbtonigen Schritten zu erkennen. Hier spielt die Musikalität eine entscheidende Rolle, während die Harmonie eine sekundäre Angelegenheit ist. Die Musikalität kann man sich am besten durch das Anstreben eines Klangkerns mit hoher Musikalität anzeigen. Eine hohe Musikalität bedeutet ohne Zweifel aus einer Art „X-Faktor“, der dem Geist des Musikers innenwohnt und eine zeitlose und bewegende Eigenschaft in die Musik bringt.

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

- a. Ton/Sound: Technisch gesehen ist der Ton wohl die wesentlichste Faktur beim Spielen einer Ballade. Rollins besaß zwar einen großen Sound, aber dieser war gleichzeitig unglaublich zentriert, indem er den Klang bländete 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.

PREVIEW
Low Resolution

all. Pay close attention to where artists start their vi-brato, 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 – C⁷, B⁷, B^{b7} – until the II chord, which has a chord quality changed from Em⁷ to E⁷, then finally V7 altered, A^{a7} alt. 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 Fazitnotizen. Swing-Künstler pflegten einen unterschiedlichen Vibrato durch den ganzen Notenzug aufzuteilen. Die Mehrheit der Buben- und Mädchenstimmen ein etwas eingezogenes Vibrato, während die heftiglich geltende Meinung ist, dass es kein Vibrato Rollins hat. Ob er es hat oder nicht, darüber kann man gar nicht. Hören Sie einfach selbst. Ich sage Ihnen das Vibrato ist ein sehr wichtiger Teil des gesamten ausdrucksbarer.

2. Ein politisches Projekt kann nur bestehen, wenn es einen Abschnitt der Bevölkerung auf seinen Teil von Interessen einstimmt. Eine Friedliche Revolution ist eine Mischung aus einer sozialen Kritik und einer alternativen Idee.

Solution Die Akkorde von Rollins werden beim III-V-I-Wechsel in T. 7 eingesetzt, welcher sich auf die vorherigen beiden – B⁷, B⁷ – bis zum Ende des Absatzes erstreckt. Der Akkord Em⁷, sondern vielmehr der Akkord D⁷, markiert den Übergang zu dem nächsten Turnaround. Markiert man die Akkorde mit Akkordnamen, ist fast überall möglich, Akkordnamen einzufügen und verwenden, auch wenn die Akkordnamen nicht die normalen Akkorde spezifizieren. Solange Sie diese Akkorde 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 Frame*), lösen sich chromatisch absteigende II-V (I, 3–4, 11–12, 27–28) nicht in die nächste II-V auf. Dennoch funktionieren die letzten beiden II-V-Verbindungen – Bm⁷-E⁷ Bbm⁷-Eb⁷ – jeweils als II⁷ (E⁷) und bII⁷ (Eb⁷), mit der dazugehörigen II-E⁷ ist die Tritonussubstitution für A⁷ und Bbm⁷-Eb⁷ die II-V-Tritonussubstitution für Em⁷-A⁷, die sich zu I auflöst.

5. In ms 15 on beat 3 and 4, the chord progression Gm⁷-C⁷ 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.

Musical notation showing a progression from I (Dmaj7) to IVm (Gm7), bVII (C7), and back to I (Dmaj7). The notation is in 4/4 time, key of D major, with a treble clef. The chords are indicated above the staff: I, IVm, bVII, and I. The bass line consists of eighth-note patterns.

6. Rollins liked playing playful, diatonic-type lines, sometimes in a different key. In ms 22, a diatonic line is stated in D, played up a half step in Eb, then back down again in D. This is one logical and musical way of "sidestepping" chromatically from one key to another.

5. Die Akkordfolge Gm⁷-C⁷ 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-Tonik zurückzumachen. Es wird IVm oft ausgelassen, um dann gleich auf die I-bVII-I.

6. Rollins mochte spielerische, diatonische Linien, die er manchmal in einer anderen Tonart als die vorherige verwendete. In T. 22 wird ein diatonischer Satz in D vorgetragen, einen halben Schritt höher in Eb, und wieder zurück in D. Dies ist eine logische und musikalische Art, von einer Tonart zur anderen zu wechseln.

PREVIEW

Low Resolution

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

► TRACK 13/25 (slow), 14/26 (fast)

10. Bird

Slower: $\text{♩} = 92$

Faster: $\text{♩} = 135$

Jim Snidero

Sheet music for '10. Bird' by Jim Snidero. The music is written for a single melodic line on a treble clef staff. It consists of eight staves of musical notation, each starting with a different chord: Cmaj7, A7, Dm7, G7, Em7, A7, Dm7, G7; F7, F#7, Em7, A7(b9), D7, D7, G7; Dm7, G7, Em7, A7, G7; C7, F7, F#7, Cmaj7; Bb7, Bm7, Em7, A7; Am7, Dm7, G7; Cmaj7, A7, Dm7, G7; Dm7, G7, Em7, A7; and finally Dm7, G7, C7, F7, F#7, Dm7, G7, Cmaj7, G7. The music includes various performance techniques such as grace notes, slurs, and dynamic markings like pp (pianissimo) and f (fortissimo). A large, semi-transparent watermark reading 'PREVIEW Low Resolution' is diagonally overlaid across the page.

© 2020 advance music GmbH, Mainz

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

PREVIEW

Low Resolution

The sheet music displays a sequence of musical measures across six staves. Measure 33 starts with Cmaj7 (3) followed by A7, Dm7, G7, Em7, A7, Dm7, and G7. Measure 37 shows C7, F7, Fmaj7/F#o, Em7, A7, Dm7, and G7. Measure 41 includes E5maj7, Cmaj7, C7, A7 (implied beat 1), Fm7, Dm7, Bb7, G7, and Em7. Measure 44 features Dm7, G7, C7, F, and Cmaj7. Measure 49 shows Bm7, B7, Em7, A7, and A7. Measure 53 includes A7, Dm7, G7, A7, Dm7, G7, A7, Dm7, G7, Em7, A7(b9), Dm7, G7, and Gmaj7. The final staff concludes with Dm7, G7, Cmaj7, Gm7, and C7.

PREVIEW

Low Resolution

65 Fmaj7 D7 Gm7 C7 Am7 D7 Gm7 C7 F7

70 B^b7 B° Am7 D7 Gm7 C7 Fmaj7 D7

75 Am7 D7 Gm7 C7 F7

79 Gm7 C7 Fmaj7 Em

83 Am7 Dm7 G7

87 Gm7 Fmaj7 D7 Gm7 C7

91 D7 Gm7 C7 F7

95 B^b7 B° C7 F7 Fmaj7

Bird

With this final study, we arrive at Charlie "Bird" Parker, arguably the most influential improvisor of the 20th century. Sonny Rollins called Bird the "prophet" of his generation. Without question, Bird was a true genius, revolutionizing jazz and influencing virtually every other genre of music.

Bird's rhythm was, as Dizzy put it, "from another planet", twisting phrases and rhythms in new ways. His sense of melody was unmatched (e.g. *Hot Friends from Bird With Strings*), and harmonic sophistication among the most advanced of his time. As a saxophonist, Bird possessed incredible technique, a profound tone, and very complex phrasing and articulation. George Coleman once told me that if all the great saxophonists sat at a table, Bird would be on one side, everyone else on the other side. Taken as a whole, Bird was probably the best saxophonist ever.

After his death at the young age of 35, "Bird lives" was seen painted on walls around New York. To this day, this remains true, and is unlikely to change. To ignore Charlie Parker as a jazz musician would be akin to ignoring him as a classical composer. There's just too much to learn and build upon.

Bird is based on the AABA form of the Gershwin Melodic Rhythm, which along with the blues, was one of the common vehicles for bop improvisation, usually at a fast tempo. The chord changes to this piece are referred to as "Rhythm Changes". Bird uses them in his tunes *Anthropology*, *Low Resolution*, and *Celebrity*, among others. The usual key for Rhythm Changes is C major, though there is also a section in E major. It has two choruses in C major before modulating to a chorus of cut-time in E major.

1. As mentioned in the previous study, the first section of this piece is a single line of chords. This is a whole new challenge for you, as the chords are not in the basic blues progression. The chords are mostly eighth-note patterns of eighth-note chords, and challenges come in the one measure of sixteenth-note chords. This is a real challenge for more on fast tempos.

2. Rhythm changes themselves can be challenging because there are a lot of chords. The good news is that they are all in C major, so all of the chords function in C major. This means that it's possible to play C diatonic-type patterns on the chords and riffs throughout the entire A section, which are usually less challenging technically than playing the dissonant chords.

Bird

Mit dieser Etüde kommen wir zu Charlie "Bird" Parker, dem wohl einflussreichsten Improvisator des 20. Jahrhunderts. Sonny Rollins nannte Bird den „Propheten“ seiner Generation. Bird war ohne Frage ein Genie, das die Jazz revolutionierte und Einfluss auf die anderen Musik-Genres ausübte.

In Dizzys Worten war Bird „von einer anderen Welt“: Er drehte Phrasen und Rhythmen in neue Weise. Seine Melodiekunst war unvergleichlich (siehe z.B. *Hot Friends from Bird With Strings*), seine Harmonik war die am fortgeschrittensten. Als Saxophonist besaß Bird unglaubliche Technik, einen tiefen Klang und eine komplexe Phrasierung und Artikulation. George Coleman erzählte mir einmal, dass wenn alle großen Saxophonisten an einem Tisch saßen, Bird auf einer Seite sitzen würde, während alle anderen auf der anderen Seite. Insgesamt war Bird wahrscheinlich der beste Saxophonist aller Zeiten.

Seit seinem Tod vor 19 Jahren hat man „Bird Lives“ geschrieben und farben auf vielen Wänden in New York. Das ist bis heute noch imposant. Wenn man die Etüde ignorieren würde, wäre es schade, denn man kann von klassischen Komponisten lernen, ebenso wie von Bird. Aber man lernt so viel, was man von ihm lernen kann.

Diese Etüde ist auf der AABA-Form der Gershwin-Melodic Rhythm basiert, die neben der Blues-Form eine der häufigsten Modelle für Bop-Improvisation ist und meistens im schnellen Tempo gespielt wird. Die Akkordfolge dieser Melodie wird als „Rhythm Changes“ bezeichnet; Bird verwendet sie als Basis unter anderem für seine Melodien *Anthropology*, *Having On A Riff* und *Celebrity*. Die übliche Tonart für Rhythm Changes ist klingend B-Dur, auch wenn es Melodien in anderen Tonarten gibt. Diese Etüde enthält zwei Choräle in klingend B-Dur, bevor sie für einen weiteren Choros nach E-Dur modifiziert.

1. Wie in *Freddie* erwähnt, ist es eine große Hilfe, schnelle Tempi entweder „in 2“ (in Halben) oder sogar ganztaktig zu fühlen. Diese Etüde hat das schnellste Tempo im ganzen Heft und erfordert ein Höchstmaß an Technik. Bei schnelleren Stücken pflegte Bird keine großen Pausen einzulegen und spielte stattdessen oft längere Achtelketten, deshalb ist diese Etüde mit vielen technischen Herausforderungen gespickt. Für mehr Information über das schnelle Spielen, schauen Sie beim Stück *Freddie* noch einmal nach.
2. Auch wenn man das Tempo außer Acht lässt, können Rhythm Changes allein wegen der vielen Akkorde eine anspruchsvolle Aufgabe sein. Auf der positiven Seite funktionieren alle Akkorde in den A-Teilen in C: Man

3. When playing diatonic-type melodies on the A section, there are really only two measures that a line might need to be adjusted from the key of C major; measure 5 with the B adjusted to B \flat to accommodate the C 7 , and measure 6, with the E adjusted to E \flat to accommodate the F 7 . That's basically what's going on in ms 1–6, but a purely diatonic melody adjusting just B \flat and E \flat could look like this;

4. Though it's possible to play diatonic every A section, that would probably sound boring. On *Bringing Bird*, we see that diatonics used on the first two measures of the A section are followed by two measures of non-diatonics, separated by rhythm changes as we saw in the previous section. Again, it's about finding a balance between the two approaches.
5. An extremely important aspect of this section is that the composition is built around a sense of rhythmic surprise. In the section, we see a related form of rhythmic surprise occurring on the first two measures of the A section. The first two measures of the section begin with the common substitution G 7 over C major, creating an anticipated conclusion to the section.
6. This section has an unpredictable sense of rhythm. It's based on some rhythmic ideas (ms 37–38), but also on the melodic phrasing and the illusion of shifting meter (see *Monktified*).

- ms 37–38: creates hemiola using note groupings that imply 3/4 over 4/4
- ms 55–61, 63, 77: thus delay the resolution to beat 3
- ms 55: beats 1 and 2 imply a diminished chord, delaying the resolution to imply beat 1 on beat 3
- ms 79–80: once again, creates hemiola using note groupings that imply 3/4 over 4/4
- ms 41–42: places melody stated 8 ms earlier on beat 3, implying shifting meter

kann also während der gesamten A-Teile bei diatonischen Melodien und Riffs auf C bleiben, die eine etwas kleinere technische Herausforderung sind als das Ausspielen der Akkorde.

3. Wenn diatonische Melodien in den A-Teilen gespielt werden, müsste man lediglich die in ganz Thelonious C-Dur abweichen: In T. 5 müsste der B zu B \flat und in T. 6 auch das E zu E \flat für den C 7 passen. Genau das kann man in T. 1–6 bewerkstelligen, indem die Melodie die entsprechenden Noten W und B \flat spielt.

4. Wenn man den A-Teil durchgehend diatonisch spielen möchte, dann könnte, würde das niemals langweilig klingen? *Bringing Bird* haben wir beobachtet, wie zwei diatonische Ideen jeweils für die ersten beiden Maße benutzt werden kann, gefolgt von zwei Takten mit akzentuierten Linien. Das gleiche Prinzip ist auch für die Rhythmic Changes durchaus typisch (T. 33–36, 41–45, 55–58, 63–66). Auch hier geht es wieder darum, eine gute Balance zwischen verschiedenen Arten von Melodieführungen zu finden.
5. Ein wichtiger Aspekt dieser Erüde ist die Art, wie sich die verschiedenen Linien ergänzen und ein abwechslungsreiches, fließendes Spielen entsteht. Die Linie in T. 5–10 zum Beispiel bleibt innerhalb des relativ engen Umfangs einer Oktave, indem die Spannung durch harmonische Substitutionen erzeugt wird. Die darauffolgende Linie geht mit einem größeren Umfang viel höher, enthält aber nur eine einzige Substitution (T. 15, Em über C-Dur) und stellt einen starken Kontrast zur vorherigen Linie dar.
6. Wie schon erwähnt, hatte Bird einen unglaublichen Sinn für Rhythmus, nicht nur in seinen rhythmischen Ideen (T. 37–38), sondern auch im Sinne von asymmetrischer Phrasierung und der Illusion eines verschobenen Zeitmaßes (siehe *Monktified*).

- T. 9–10: Durch das Gruppieren von Noten, die einen 3/4-Takt über dem 4/4-Takt suggerieren, werden Hemiolen erzeugt.
- T. 13, 61, 63, 77: Hier wird die Auflösung auf den dritten Schlag verschoben.

- 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 (E⁷, A⁷, D⁷, G⁷). But as is the case here, the related minor II chord is often placed in the first measure of each 2-measure change (Bm⁷-E⁷, Em⁷-A⁷, Am⁷-D⁷, Dm⁷-G⁷). 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 Bb⁷ is implied over a E⁷. In the following measure the line goes back to E⁷. This also happens on *Bird And Dix* 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 move by suspending the harmony. Here it's at the end of the A 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 we've seen in ms 33–34 is played up a minor third, the higher notes can sound good, and we could harmonically resolve the same notes are contained in IVm (Fm⁷) and return smoothly back to I.
11. Bird was fond of inserting melodic motifs from his studies from Stravinsky into his solos. He did this sometimes on purpose, but also sometimes without realizing it, about once every 100 bars. Here he has a short melodic section beginning with a A major scale, ending with a A minor scale.

- 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 Hentilein geschaffen durch die Andeutung eines 3/4 Akkordes im dem 4/4-Takt.
- T. 41–42: An dieser Stelle wird eine Melodie über 8 Takten mit dem dritten Schlag nach vorne verschoben.
- T. 71, 89: Die Melodie wird hier am Anfang eines Taks verschoben.
- T. 84–86: Die Linie geht hier am Ende des Abschnitts zurück zu einem 4/4-Takt. Diese Technik ist nicht ganz über den gesamten Solo verstreut, sondern sie kann den Schlag 1 eines jeden Takts markieren und eine extrem minimalistische Art der Abstraktion kennzeichnen. Sie kann auch einen interessanten Solo vorlegen.
- T. 17: Eine interessante Variation aus der Akkordfolge in ms 33–34 (E7, A7, D7, G7), wobei jeder Akkord eine Tritonissubstitution enthält. Ein gängiger Abwandlungstyp ist es, die gehörige II-Mollakkordlinie aus dem Akkord zu streichen und es ausgeschoben, so dass die gleichen Noten in einer anderen Position erscheinen. Am7-D7, Dm7-G7 enthalten diese Variante, welche eigentlich vorzüglich für die Tritonissubstitutionen in den bei *Miles '63* und *Freddie* vorgenommenen Halbtaktwechseln.
- Über viele Jahre übernahm Bird verschiedene harmonische Konzepte heraus, darunter die Akkordsubstitution vor dem normalen Akkord (T. 41–42) zu spielen (üblicherweise wird umgekehrt gespielt). In T. 17 wird die Tritonissubstitution Bb7 über einem E7-Akkord impliziert. Im folgenden Takt kommt die Linie zu E7 zurück. Dasselbe kann man in T. 53–54 in *Bird And Dix* beobachten, zunächst mit einer #11 und danach mit einer II.
- 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 Etude 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 Etude vorgestellt wurde, und hier nun eine kleine Terz höher in E⁹-Dur erscheint. Dieser schöne Effekt passt auch in Bezug auf die Harmonik, da die gleichen Noten auch in dem Akkord IVm (Fm⁷) enthalten sind, der auf direktem Wege zur I 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.

Appendix | Anhang

Interview: Ken Peplowski On Studying With Sonny Stitt

Growing up near Cleveland, the great tenor saxophonist and clarinetist Ken Peplowski (see clarinet edition) was able to hear and study with saxophonist Sonny Stitt when visiting the area. Stitt was one of the greatest saxophonists ever, possessing incredible technique and precision, and a major influence on many historically significant saxophonists including John Coltrane and George Coleman.

- PREVIEW**

LLOWEYED

Jim You saw Sonny Stitt play about a dozen times. What were some of his favorite tunes?

Ken He'd always play a blues and they'd change, maybe *Cherokee* and *Lover Man*. But he had such a great repertoire that he would surprise you with others, too. Lonce showed him a book of a 1001 tunes, and he was learning a lesson, and he looked through the table of contents and played the melody to many of them, always in the standard key, either C or B-flat, which was to him at that time.

Jim I heard that he could play in tone, no scales, no chords, everything.

Ken I think that may have been the case. He had absolute pitch. I've never heard anyone sing between the notes and he could do it in his head. When he would play a note, he'd be about two octaves apart from the note he was playing. He would play the note, then he'd play another note, and I could hear the difference. What he did was like a jazz version of phrasing. You know, when you sing, you don't sing each note separately, you sing a phrase. It's a real technique. He had that. He had a great phrasing. I mean, he could play like a symphony, but it depended on that technique.

Jim I remember one of his comments about breathing. That you had to blow from the bottom of your stomach, diaphragm, not through the nose, but through the mouth, and you had to project the sound, from the back of the room, and he had that beautiful singing sound on both instruments. But he would also talk in philosophical term, that everything you do is music and goes into what you're playing.

Jim On a funny note, one of his trick questions was how many keys are there on the saxophone.

Ken That's right! And no matter what you said, the answer was wrong!

Jim Any discussion about performing?

Interview mit Ken Peplowski über das Studium bei Solvay Stiftung

Der große Unterschied
be Ausgabe für Kleinunternehmen
gründen: Es kann die
Sparte Marketing nicht
weiter ausbaute, wenn diese zu
stark auf dem eigenen Markt
ausgebaut war, und es wurde angekündigt,
dass die eigene Marktforschung aufgelöst
wurde, um die eigene Marktforschung auszu-

- | | |
|-----|--|
| Jim | Was hat George Coleman für einen Unterrichtsstil? Er kann ja nicht ohne seine Lieblingsmelodien? Ich kann mir vorstellen, dass er über einen Blues und Rhythm Changes, über einen Minor Blues oder über einen Major Blues gesprochen hat. Er hätte darüber gesprochen, wie man die Melodien spielt, wie man sie verarbeitet, dass er einem Schüler eine Melodie vorgespielt hat, um zu hören, ob der Schüler sie richtig hört. |
| Jim | Er hat mir gesagt, dass er einen Unterrichtsstil hat, der auf dem Hören und dem Spülen beruht. Er hat mir gesagt, dass er einen Unterrichtsstil hat, der auf dem Hören und dem Spülen beruht. |
| Jim | Er hat mir gesagt, dass er einen Unterrichtsstil hat, der auf dem Hören und dem Spülen beruht. Er hat mir gesagt, dass er einen Unterrichtsstil hat, der auf dem Hören und dem Spülen beruht. |
| Jim | Er hat mir gesagt, dass er einen Unterrichtsstil hat, der auf dem Hören und dem Spülen beruht. Er hat mir gesagt, dass er einen Unterrichtsstil hat, der auf dem Hören und dem Spülen beruht. |

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 "try this", and play it at me.

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

Ken Man, he had an uncanny sense of what a song was, the changes, the art of the song. I just felt that, the saxophonists, he was so consistent 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 Tasten.]

Ken Ja, das nimmst! Und egal, was du sagst, Antwort ist es war immer falsch!

Jim Gab es Erläuterungen zum Viererklappe?

Ken Das Lustige ist, dass ich heute noch weiß, in denen örtlichen Jazzkonzerten, die er die ganze Zeit über gemacht hat, mit dem Freunden und den Freunden, während man sich unterhielt, Worte ausmachen kann, die man nicht verstanden hat. Dafür kann man sich nicht freuen, wie ein eingespieltes Klavier, das man nicht verstanden hat, aber es kann auch gereigt werden, dass er eine solche Einstellung hat, dass er eine Art II-V-I-Übung, und diese Art von Klavierspielen waren für Musiker damals sehr einfach das, und O - man hört schließlich, dass es eine Art von Klavierspielen dieser Epoche war, die man nicht verstanden hat, und der Stil, der mir einmal aufgefallen ist, war auf II-V-I aufgebaut.

Jim Was ist noch etwas über Stitt zu erzählen?

Ken Ich kann, er hatte ein treffsicheres Gespür für Songs: die Akkordfolgen, den Aufbau. Ich spüre einfach, dass er von allen Saxophonisten in vielen Situationen immer konsequent blieb, und zu allen Zeiten ein bestimmtes Niveau beibehielt. Er war einfach großartig.

PREVEWEN

Low Resolution

Suggested Reading | Literaturempfehlungen

- Bill Charlap: *Celebrating Bird* (Bleech Trax)
- Doug Elliott with Al Francis: *To Be Or Not To Bop* (Da Capo)
- Maxime Chattam with Quincy Troupe: *Miles* (Simon and Schuster)
- J. Michael Ochs: *The Trane* (Da Capo)
- Ralph Gleason: *Conversation: In jazz* (Yale University Press)
- Richard Cook: *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* (Uhuru)
- Louis Hayes, *Serenade for Horace* (Blue Note)

Miles '63

- Miles Davis, *Miles In Europe* (Columbia)
- Miles Davis, 'Round about Midnight (Columbia)
- Miles Davis, *My Fair Lady* (Columbia)

Bird And Diz

- Dizzy Gillespie, *Hot河西走廊* (Columbia)
- *Jazz At Massey Hall* (Decca)
- Charlie Parker — Chet Baker, *Chet Baker Sings, Charlie Parker Plays* (YouTube video)

Straight Life

- John Coltrane, *Coltrane* (Impulse!)
- Kenny Dorham, *Kenny Dorham* (Blue Note)
- Herbie Mann, *Herbie Mann* (Blue Note)
- Eric Dolphy, *Eric Dolphy* (Blue Note)
- *John Coltrane: A Night At The Village Vanguard* (Blue Note)
- *John Coltrane: The Complete Master Takes* (Verve)
- *Philly Joe Jones: Camembert Adderley* (Capitol)

Blues

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

PREVIEW
Low Resolution

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

Ken Peplowski is one of the most recorded jazz clarinetists in history, with nearly 50 solo recordings and over 400 as a sideman, including Woody Allen movie soundtracks. He has made numerous Downbeat critics' and reader's polls, and worked with many jazz legends including Cedar Walton, George Shearing, James Moody, among many others.

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 his own instruments as a soloist, and appears on over 100 recordings as a sideman. He has been the pianist with Miles Davis, Sonny Rollins, Milt Jackson, Horace Silver, Lou Donaldson, George Coleman, among many others, and has taught at Julian's Jazz @ Lincoln Center.

Bassist Peter Washington has over 100 recordings to his credit. Since leaving Art Blakey's Jazz Messengers he has worked with Dizzy Gillespie, Freddie Hubbard, Cedar Walton, George Coleman, McCoy Tyner, Horace Silver, Lou Donaldson, and many others. He has also performed with Joe Farnsworth and many others on the New York scene.

Schlagzeuger Joe Farnsworth ist einer der meistgefragten Schlagzeuger der New Yorker Jazzszene. Er war Schlagzeuger in einigen der besten Klaviertrios der Geschichte, u.a. bei McCoy Tyner, Cedar Walton und Horace Silver, war Mitglied der Band um Pharaoh Sanders und arbeitete mit Johnny Griffin, George Coleman, Lou Donaldson und vielen anderen Musikern zusammen. Er ist Gründungsmitglied des 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 Alben sowohl als Solist als auch als Sideman für EMI, Milestone, Savant und andere Label aufgenommen und wurde mit dem Critic's Poll und dem Reader's Poll der Fachindustrie ausgezeichnet. Snidero ist Bestsellerautor ("Jazz Conception"/Advance Music), Gastprofessor an der Indiana University und ist Mitglied der Faculty of the New School für Jazz and Contemporary Music. Er spielt Selmer Saxophone und benutzt Blätter von D'Addario. Weitere Informationen unter www.jimsnidero.com.

Ken Peplowski ist einer der wenigen Musiker der Jazzgeschichte, die sowohl ein Meister des Klaviers als auch des Clarinets ist (Downbeat Critics Poll). Er hat über 100 CDs als Soloist gemacht und ist als Sideman bei über 400 Aufnahmen dabei. Als Pianist hat er mit historischen Jazz-Artisten wie Sonny Rollins, Milt Jackson, Benny Golson, Horace Silver, Cedar Walton, George Coleman und vielen anderen gespielt und unterrichtet. Er unterrichtet an Julian's Jazz im Lincoln Center gelehrt.

Mike LeDonne ist einer der wenigen Musiker der Jazzgeschichte, die sowohl ein Meister des Klaviers als auch des Organs ist (Downbeat Critics Poll). Er hat über 100 CDs als Soloist gemacht und ist als Sideman bei über 400 Aufnahmen dabei. Als Pianist hat er mit historischen Jazz-Artisten wie Sonny Rollins, Milt Jackson, Benny Golson, Horace Silver, Cedar Walton und vielen anderen gespielt und unterrichtet. Er unterrichtet an Julian's Jazz im Lincoln Center gelehrt.

Peter Washington ist einer der Kontrabassisten, die 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 meistgefragten 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 Pharaoh 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

PREVIEW

Low Resolution