

advance music | improvisation

Jim Snidero

The Essence Of Bebop Piano & Guitar

**10 great studies in the style
and language of bebop**

ADV 14116

Table of Contents | Inhaltsverzeichnis

	Page Seite	Listening Track With Soloist Vollversion	Play-Along Track Rhythm Section Only Play-Along-Track
Foreword & Acknowledgements Vorwort & Danksagung	7		
Study Guide Overview Studienleitfaden	9		
Style Stilfragen	12		
Tuning Concert A Stimmton A (klingend)	1		
Tuning Concert B \flat Stimmton B \flat (klingend)	2		
1. Monkified	14	3	15
2. The Messengers	18	4	16
3. Amazing Bud	22	5	17
4. Pure Silver	26	6	18
5. Miles '63	30	7	19
6. Bird And Diz	35	8	20
7. Straight Trane	40	9	21
8. Freddie	45	10 11	22 23
9. One For Sonny	50	12	24
10. Bird	55	13 14	25 26
APPENDIX ANHANG			
Interview: Ken Peplowski On Studying With Sonny Stitt			
Interview mit Ken Peplowski über das Studium bei Sonny Stitt . .	61		
Suggested Reading Literaturempfehlungen	62		
Suggested Listening & Videos Hörempfehlungen und Videos . . .	63		
About The Author And The Musicians			
Über den Autor und die Musiker	64		

Audio Track Personnel

Anders Bostrom – Flute
 Mike LeDonne – Piano
 Peter Washington – Double Bass
 Joe Farnsworth – Drums

Recording Engineer – Michael Brorby
 Recorded Dec 9– 20, 2019, at Acoustic Recording, Brooklyn, New York
 Mastering Engineer – Peter Karl
 Produced by Jim Snidero



Downloading The Audio Tracks | Zum Audio-Track-Download

Please visit www.schott-music.com/online-material to download the audio tracks using the following voucher code: 6H3Mw8Dv

Bitte besuchen Sie die Website www.schott-music.com/online-material und laden Sie die Audio-Tracks mit dem folgenden Gutscheincode kostenlos herunter: 6H3Mw8Dv

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 etudes, 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. His concepts were used by virtually every bebop and hard-bop artist, and are prevalent throughout this book. Bud Powell, Dizzy Gillespie and Thelonious Monk are the other "pure" bebop artists, while Miles Davis, Sonny Rollins, Art Blakey and Horace Silver began as bebop artists, then became leaders of the hard-bop movement and beyond.

Concepts within *The Messengers* and *Pure Silver* etudes include some members of Blakey's and Silver's hard-bop groups, specifically Hank Mobley, Lee Morgan and Blue Mitchell. John Coltrane and Freddie Hubbard both became jazz icons during the hard-bop era, with Coltrane becoming a hugely important innovator. *Miles '63* is the latest chronologically, essentially a link between hard-bop and 20th century classical music.

These ten etudes loosely progress in difficulty, with the two fastest tempos (*Freddie* and *Bird*) towards the end of the book. Level of difficulty is also relative to the various instrument editions. Generally, they will be more difficult for brass players than woodwind players, but as the accompanying audio tracks 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 Bebop auf die heutige Musik kaum überbewerten. Von einer Handvoll brillanter afro-amerikanischer Musiker im New York der 1940er-Jahre entwickelt, löste der Bebop den Jazz von der Tanzfläche und bereicherte ihn mit schnellen Tempi sowie harmonischen, rhythmischen und melodischen Weiterentwicklungen, die zu Fundamenten der modernen Musik geworden sind. Die erstaunliche Kunstfertigkeit und Virtuosität der Bebop-Ära stellten deutlich höhere Ansprüche an improvisierende Musiker auf der ganzen Welt und lieferten schließlich die Inspiration für das Heft *The Essence Of Bebop*.

Ich habe einen Großteil meines Lebens mit dem Studium und dem Spielen von Bebop und Hardbop verbracht; diese Musikstile haben daher eine entscheidende Rolle in meinem Leben gespielt und Bebop bildet einen Grundstein meiner Persönlichkeit als Jazzmusiker. Das Ziel dieses Heftes ist es, bestimmte Techniken aufzuzeigen, die von einigen Schlüsselfiguren des Bebop und Hardbop erfunden und/oder entwickelt wurden und die Musik beeinflusst haben. Da diese Ära zahlreiche unglaublich gute Musiker und eine riesige Anzahl von Aufnahmen hervorgebracht hat, ist es natürlich unmöglich, alles in (nur) zehn Lektionen vorzustellen. Das Heft enthält aber reichlich Material für ein besseres Verständnis des Bebop und Hardbop.

Charlie "Bird" Parker war ohne Zweifel der einflussreichste Musiker der Bebop-Ära; seine Konzepte wurden von fast jedem Bebop- und Hardbop-Künstler aufgegriffen und tauchen 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-

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

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

Jim Snidero

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

Wir haben eine Liste der Aufnahmen/Videos der Originalkompositionen, die für das vorliegende Heft als Quelle der Inspiration gedient haben, zusammengestellt. Um Bebop überhaupt zu meistern, sollten Sie viel Zeit in das Hören der Aufnahmen der Meister investieren, ja sozusagen auch damit leben. Die Etüden sind gewiss wertvoll, bieten aber lediglich eine Einführung in diese Musik. Mein Vorschlag wäre, dass Sie Ihr Wissen und Ihr instrumentales Können steigern, indem Sie Heads (Themenköpfe), Arrangements und Soli transkribieren, zu den Aufnahmen mitspielen und alles, was Sie neu gelernt haben, auch mit anderen Musikern zusammen spielen.

Schließlich möchte ich mich bei allen Musikern, die bei den Aufnahmen zu dieser Serie mitgewirkt haben, bedanken. Sie sind ausnahmslos virtuose Künstler ersten Ranges und dazu noch wichtige Persönlichkeiten der Jazzgeschichte. Meines Erachtens werden diese Aufnahmen denjenigen Künstlern, welche die Inspiration zu diesem Band gegeben haben, gerecht. Es ist mir eine große Ehre, sie zu meinen Freunden und Kollegen zu zählen.

Jim Snidero

Study Guide Overview

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

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

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

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

Beyond scales, an analysis of **melodic techniques** explores symmetrical and asymmetrical phrasing, enclosures, scale/arpeggio combinations, melodic shapes and links, passing tones, guide tones, side-stepping and quotes.

Finally, some attention has been given to the often-overlooked subject of **solo construction**. Timing, pacing, balance and the solo arc all help to put melody, harmony and rhythm in context, giving a solo flow, logic and drama.

Included are a few **exercises** that will help in understanding chords and scales, as well as a few vocabulary studies to demonstrate ways of integrating the material, but there are many more possibilities. For example, one of the most common techniques jazz improvisors use to master chord changes and vocabulary (including greats like George Coleman) is to practice them in every key. It could be as simple as example 1 in *Monkified*, which is a dominant 7 riff around the circle of fourths, or a II-V-I idea such as example 13 in *Miles '63*. Perhaps a little more challenging would be example 17 in *Bird And Diz*, a I-V-I exercise, and yet more challenging, practicing a chorus or more of *Bird* in every key. There's really no limit to how exercises can be constructed, so use your imagination.

Studienleitfaden

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

Die zehn Etüden im Heft basieren auf den am häufigsten verwendeten **Songformen** im Bebop: AABA, AA', Blues und Rhythm Changes. Auch wenn weitere Formen vorkommen können, so decken diese bereits die überwiegende Mehrzahl der im Bebop verwendeten Formen ab.

Wie im Interview am Ende der Ausgabe erwähnt, betrachteten die Meister des Bebop die II-V-I-Verbindung als die vorherrschende **Akkordprogression** in dieser Zeit. Es kommen in der Tat Hunderte Arten der **II-V-I** mit Variationen bei diesen Etüden vor; in den Studienleitfäden werden viele davon erläutert, darunter II-V-I in Dur und Moll, II7-V-I, III-VI-II-V-I, Tritonussubstitutionen, IV-♭VII in Moll, chromatische Substitutionen, alterierte und verminderte V7-Akkorde.

Aus dem Bereich der **Akkord-Skalen-Theorie** kommen hier folgende Themen zur Sprache: Durtonleitern, melodische und harmonische Molltonleitern, verminderte, alterierte und Ganztonleitern, Bebopskalen und Dominant-Bebopskalen, sowie Erweiterungen mit Halbtonschritten zwischen der zweiten Stufe und dem Grundton und zwischen der sechsten und fünften Stufe, und auch Kirchentonleitern.

Eine Analyse der weiteren **melodischen Techniken** untersucht symmetrische und asymmetrische Phrasierung, Umspielungen, Skalen-/Arpeggien-Kombinationen, melodische Konturen und Verbindungen, Durchgangsnoten, Guide Tones (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 angewendeten Techniken, um Akkordverbindungen und Vokabular zu meistern (sogar Jazz-Größen 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 Chorusse aus *Bird* in allen Tonarten. Da dem Erfinden von Übungen keine Grenzen gesetzt sind, können Sie gerne Ihre Vorstellungskraft voll ausschöpfen.

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 7 chord
- Altered V7
- Dominant bebop scale
- Mode relationship between Dorian and Mixolydian (IIIm7-V7)
- Melodic links

5. Miles '63

- Rests and phrasing
- Diminished chord, whole-half diminished scale
- Triplets
- Chord extensions and bitonality
- V7 chord, half-whole diminished scale
- 4-measure turnaround
- Pacing and the solo arc
- Adding a chromatic note between the second and the root on a dominant bebop scale

Themen des Studienleitfadens

1. Monkified

- Blues-Form
- Riff auf Dominantseptakkord
- Quartenzirkel
- II-V-I in Dur
- Verminderte Quinte auf V7-Akkord
- Zweitaktige Phrasierung
- Ganztonleiter
- Wahrnehmung von Schlag „1“

2. The Messengers

- AABA-Form
- Blues-Ideen entwickeln
- II-V-I in Moll
- Ein ausgewogenes Solo schaffen mithilfe von Blues und Akkordfolgen
- Harmonische und melodische Molltonleiter
- Double-Time

3. Amazing Bud

- Umspielungen
- Synkopen
- Bebopskala in Dur
- Ein ausgewogenes Solo schaffen mithilfe von diatonischen Melodien und Akkordfolgen
- Tritonussubstitution

4. Pure Silver

- AA'-Form
- Swing-Achtelnoten
- Große Septime auf Dominantseptakkord
- Alterierte V7-Akkorde
- Dominant-Bebopskala
- Modalbeziehung zwischen dorisch und mixolydisch (IIIm7-V7)
- Einzeltöne 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 (IIIm7 and VIIIm7b5)
- Balancing syncopation
- Leading tones on downbeats
- V7 color variations
- Other uses of blues ideas
- Major II-V in a minor key

7. Straight Trane

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

8. Freddie

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

9. One For Sonny

- Musicality on a ballad
- Enhancing the melody
- Turnaround substitutions
- Chromatically descending II-Vs
- IVm-bVII progression
- Chromatically side-stepping

10. Bird

- Rhythm changes
- Diatonic melodies
- Ebb and flow
- Asymmetrical phrasing
- Substitutions
- Quotes

6. Bird And Diz

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

7. Straight Trane

- Intensive II-V-Studien
- II-V mit halbtaktigen Akkordwechselln in Ganztonschritten abwärts
- 2-taktige Phrasierungskonzepte
- Farboptionen bei II-V in Moll
- Die II-V7-Verbindung in Dur und Moll

8. Freddie

- Gefühl für schnelle Tempi
- Linien bei schnellen Tempi
- Pausen bei schnellen Tempi
- Tritonus-II-V
- Zusatz einer chromatischen Note zwischen sechster und fünfter Stufe bei der Dominant-Bebopskala
- 2-taktiger Turnaround
- gesungliche Melodien

9. One For Sonny

- Musikalität beim Balladenstil
- Verzieren der Melodie
- Substitutionen beim Turnaround
- Chromatisch absteigende II-V
- IVm-bVII-Verbindung
- Chromatische Rückungen

10. Bird

- Rhythm Changes
- Diatonische Melodien
- Fließendes Spielen
- Asymmetrische Phrasierung
- Substitutionen
- Zitate

Style

Piano Intro

Bud Powell's Bebop piano style involves "shell voicings" – left hand plays roots with guide tones (7th and 3rd), spanning a seventh (1-7 or 1-b7) or a tenth (1-b7-b3 or 1-b7-3 or 1-7-3). However, when playing bebop or hard bop, contemporary pianists rarely play roots unless there's no bassist. Another option is to play roots short, while holding on to guide tones, like drummers feathering the bass drum so it's barely heard.

There are many materials available on piano chord voicings, but there are two basic ii/V7/I voicings for LH comping while playing lines in RH, using good voice leading:

ii7 (b3-b7-9), V7 (b7-3-13), I (3-7-9)
and
ii7 (b7-b3-5), V7 (3-b7-9), I (7-3-5)

When both hands comp, avoid note doubling by using "drop-2" voicings.

"Voicings" concern arrangement of a chord's notes. Piano "voicing" also means playing notes louder or softer than others in a chord, requiring finger control with proper weight distribution in hand and wrist – i.e., fingers close to keyboard, attentive to notes' sonorous inter-relationships, eliciting different colors, nuances, and harmonic clarity.

When listening to/watching Bud Powell play (e.g., "I Want to Be Happy" 1961 in Paris), his touch is light, relaxed, his fingers never raised high, enabling maximum control of dynamics, phrasing, and articulation.

Students are taught to change the "damper" pedal when harmonies change, but I advise using it mainly for harmonic embellishment, avoiding it for melodic material; instead of relying on the pedal to sustain notes, use finger legato.

For comping, pianists often use variations of the Charleston rhythm (dotted quarter, followed by an eighth note), starting on downbeats or upbeats anywhere in a measure. Articulate using long-short, short-long, short-short, or long-long combinations.

Luke Gillespie

Stilfragen

Klavier Intro

Bud Powells Klavierstil beim Bebop ist gekennzeichnet durch „Shell-Voicings“ [zweistimmige Begleitung in der LH i. d. R. mit Terz und Septim], bei der die linke Hand Grundtöne mit Leittönen (Septen und Terzen) spielt, die das Intervall eines Septen (1-7 oder 1-b7) oder Dezimen (1-b7-b3 oder 1-b7-3 oder 1-7-3) umspannen. Allerdings spielen moderne Pianisten selten Grundtöne in Bebop oder Hardbop, es sei denn, es ist kein Bassist dabei. Als weitere Option kann man kurze Grundtöne spielen, während man die Leittöne lange aushält, etwa wie Schlagzeuger die große Trommel ‚federn‘, damit sie kaum wahrnehmbar ist.

Es gibt viele Möglichkeiten, Akkord-Voicings [akkordische Begleitung in der LH] auf dem Klavier zu realisieren. Zwei gute ii/V7/I Grund-Voicings für die Begleitung in der LH bei gleichzeitigem Spielen der Melodielinie in der RH, die zur guten Stimmführung führen sind: ii7 (b3-b7-9), V7 (b7-3-13), I (3-7-9) oder ii7 (b7-b3-5), V7 (3-b7-9), I (7-3-5). Bei Akkord-Begleitungen mit beiden Händen kann man eine Verdopplung der Noten durch „drop-2“-Voicings vermeiden.

Der Begriff „Voicings“ bezieht sich auf die Verteilung der Noten im Akkord. Darüber hinaus bedeutet „Voicing“ in Bezug auf das Klavier das Herausheben bestimmter Töne im Akkord, die etwas lauter oder leiser als die anderen gespielt werden. Dafür benötigt man ein besonderes Fingerspitzengefühl bei der korrekten Gewichtsverteilung der Hände und Handgelenke, d.h. die Finger sind eng an der Tastatur zu halten und große Aufmerksamkeit bei verschiedenen klanglichen Zusammenhängen auszuüben, um dem Klavier verschiedene Tonfärbung, Nuancierungen und harmonische Klarheit zu entlocken.

Wenn man Bud Powell beim Spielen zuschaut oder zuhört (z.B. „I Want to Be Happy“ 1961 in Paris), erkennt man, dass er mit sehr leichtem Anschlag spielt und die Finger immer eng an der Tastatur hält, um durchgehend die größtmögliche Kontrolle über Dynamik, Phrasierung und Artikulation zu halten.

Studenten wird beigebracht, das Dämpferpedal bei einer Harmoniewechsel zu betätigen. Ich rate aber eher dazu, dieses Pedal hauptsächlich für harmonische Verzierung zu nehmen und nicht für melodisches Material. Es ist günstiger, Finger-Legato anzuwenden anstatt Töne mit dem Pedal zu verlängern.

Pianisten setzen häufig auf Variationen der Charleston-Rhythmen (punktierte Viertelnote plus Achtelnote) als Begleitung, indem sie auf geraden oder ungeraden Schlägen irgendwo im Takt beginnen. Am besten sind kombinierte Artikulationen, wie zum Beispiel lang-kurz, kurz-lang, kurz-kurz oder lang-lang.

Luke Gillespie

Guitar Intro

Guitar music sounds an octave lower than written. (So middle C is written in the staff for guitar.) If the music is not written for the guitar, then adjust accordingly. First thing I do when reading music is to look at the range of the music. For instance, if I see a high C above the staff then I will play in the middle of the neck 8th position to avoid hand position jumps.

Phrasing: As guitarists there are many picking techniques and picking every note can make the line dig in and swing harder. However, it is sometimes good to use occasional pull-offs and hammer-ons when you see a slur or can hear it in the phrase to avoid picking every note. This makes the line smoother and less like a trumpet or tenor sax player tonguing every note.

When playing in a trio situation it sounds good to comp at times when playing a melody and during a solo similar to a pianist's left hand. (If there is a pianist comping it is best to use this idea sparingly to avoid clashing with piano and cluttering up the music).

A good default rhythm in jazz for the guitar is called the "Charleston Rhythm" (Quarter note, eighth rest, half note tied to eighth note). If you are playing a line and there is a measure rest you might only punch a chord on the 2nd note (as in bars 4, 8, and 12 of the melody of *Monkified*).

It is sometimes possible to play a chord voicing right on beat 1 and play the melodic line if the line is within the chord on the guitar, especially on melodies, (but this would be something that you might have to work out after becoming more familiar with the music).

Dave Stryker



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

Gitarre Intro

Auf der Gitarre spielt man eine Oktave tiefer als notiert (C4 steht also in Gitarrenmusik auf dem zweiten Zwischenraum von oben). Sollte die Musik nicht speziell für Gitarre geschrieben sein, muss man entsprechend oktavierem. Beim ersten Blick in die Noten ist es ratsam, die Stimmlage des ganzen Stückes zu etablierem. Wenn ich zum Beispiel ein hohes C oberhalb der Notenlinien sehe, spiele ich dann in der 8. Lage mitten im Gitarrenhals, um große Lagenwechselsprünge zu vermeiden.

Phrasierung: Gitarristen verfügen über viele Picking-Techniken: Das Picken jeder Note gibt der Linie mehr Tiefe und einen größeren Schwung. Von Zeit zu Zeit ist es aber gut, bei Legato-Bögen Pull-Offs und Hammer-Ons einzusetzen, um das Picken jeder Note zeitweise zu unterbrechen. Die Linie klingt dadurch „smooth“ und vermeidet den Eindruck, als ob Trompeter oder Tenorsaxophonisten Zungenschläge auf jedem Ton spielen würden.

Beim Triospiel ist das zeitweilige „Comping“ [d. h. Begleiten] bei der Melodie oder in Solos wie in der linken Hand des Pianisten schon vorteilhaft. (Sollte der Pianist aber auch Comping anwenden, ist es besser, weniger Begleitfiguren zu spielen, um Kollisionen mit dem Pianisten und das Überladen der Musik zu vermeiden).

Ein beliebter Standardrhythmus beim Jazzgitarrenspiel heißt „Charleston-Rhythmus“ (Viertelnote, Achtelpause, Halbe Note mit Achtelnote gebunden). Wenn du eine Linie mit einer Ganztaktpause spielst, könntest du eventuell lediglich auf der zweiten Note einen Akkord anschlagen (wie in T. 4, 8, und 12 in der Melodie „Monkified“).

Es ist mitunter möglich, ein Akkord-Voicing [akkordische Begleitung] direkt auf den 1. Schlag zu platzieren und die melodische Linie dann zu spielen, falls sie innerhalb des Gitarren-Akkords fällt (das sollte man aber erst herausarbeiten, wenn man das Stück sehr gut kennt).

Dave Stryker

1. Monktified

Jim Snidero

♩ = 126

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

5 **E \flat 7** **B \flat 7**

9 **Cm7** **F7(b5)** **B \flat 7** **Cm7 F7**

13 **B \flat 7** **E \flat 7** **B \flat 7**

17 **E \flat 7** **B \flat 7**

21 **Cm7** **F7(b5)** whole-tone scale **B \flat 7** **Cm7 F7**

25 **B \flat 7** riff using 6 & 9 **E \flat 7** **B \flat 7**

29 **E \flat 7** **B \flat 7**

33 Cm7 F7 GT PT GT Bb7 Cm7 F7

37 Bb7 Eb7 Bb7

41 Eb7 Bb7

45 Cm7 F7 PT Bb7 Cm7 F7

phrase offset by one beat

49 Bb7 Eb7 Bb7

53 Eb7 Bb7

57 Cm7 F7 Bb7

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, $\flat 7$), providing a solid, earthy feeling. (Monk would often play repeated 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.

The image contains two musical staves in 4/4 time, both in the key of B \flat .
 The first staff is titled "up in 1/2 steps". It begins with a pickup note (B \flat), followed by a triplet of eighth notes (B \flat , A, G) under a B \flat 7 chord. This is followed by a triplet of eighth notes (A, G, F) under a B7 chord, and then another triplet (G, F, E) under a B7 chord, with "etc." following.
 The second staff is titled "around the circle of fourths". It begins with a pickup note (B \flat), followed by a triplet of eighth notes (B \flat , A, G) under a B \flat 7 chord. This is followed by a triplet of eighth notes (G, F, E) under an Eb7 chord.

It's important to hear this riff as a pickup into a 2-measure phrase, as this is a natural way to group ideas together and usually aligns with chord progressions (e.g. symmetrical phrasing).

2. Riffs in ms 1–8 on the head and chorus 4 emphasize extensions of the dominant chord. The colors of extensions have the effect of a floating or hovering feeling, as opposed to fundamental tones, which sound more stable. Practicing these riffs in different keys will help you to become more familiar with extensions.
3. Bebop musicians liked to emphasize the flat 5 on dominant 7 chords, which can sound a bit mysterious or surprising. Measures 9 and 10 of the head set up, then sustain, the flat 5 for 3 beats, resolving to the riff. The last note of ms 17 emphasizes the flat 5 on Eb 7 .

Monktified

Thelonious Monk war in den frühen bis mittleren 1940er-Jahren als Hauspianist in *Minton's Playhouse* an vorderster Front der Bebop-Bewegung. Als ausgeprägtester Stylist während der Bebop-Ära hatte Monk eine Vorliebe für kantige Melodien, viel Raum und einen perkussiven Anschlag. Seine Melodie *Blue Monk* ist das von ihm selbst am häufigsten aufgenommene Stück – ein Blues in seiner Liebblingstonart klingend B \flat , auf dem die Etüde *Monktified* aufgebaut ist.

Die Blues-Form besteht fast immer aus 12 Takten im 4/4-Takt und ist erkennbar dreiteilig aufgebaut mit jeweils vier Takten für Anfang, Mitte und Ende. Diese Version des Blues verwendet im letzten 4-taktigen Abschnitt die Akkordfolge II-V-I, also die wichtigste harmonische Progression des Bebop.

1. Das Thema und die Choruse 4 und 5 enthalten Riffs: melodische Phrasen, die zur Steigerung der Intensität und als Kontrast zu den Linien wiederholt werden. Da Riffs meistens kurz und relativ einfach sind, kann man sie wunderbar in verschiedenen Tonarten üben. Das Riff in Chorus 5 betont die Töne eines Dominantseptakkords (1, 3, 5, $\flat 7$) und erzeugt einen soliden, erdigen Klang. (Für gewöhnlich spielte Monk wiederholte Noten kurz.) Dieses Riff kann man über alle möglichen Dominantsept-Akkordfolgen üben, etwa in Halbtönen aufwärts 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

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.

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 Eb⁷.

4. Die überwiegend diatonische Linie in T. 33–35 verwendet Guide-Tones, um die Akkorde einer II-V-I in Dur auszuspielen (die Akkordfolge anzudeuten).

33

Cm⁷ F⁷ B^b₇

guide tones: 7 of Cm 3 of F⁷ 7 of F⁷ 3 of B^b₇

5. Monk probably used the whole tone scale more than any other bebop musician (ms 22–23), which has a unique, floating character.

5. Monk verwendete die Ganztonleiter vermutlich häufiger als alle anderen Bebop-Musiker (T. 22–23): Sie hat einen unverwechselbaren, schwebenden Charakter.

6. In ms 46–48, a 4-beat line is played on beat 1, then repeated again but on beat 2, creating the illusion of a shifting meter. Monk uses the same technique on *Blue Monk*. Practice ms 45–48 while counting 1-2-3-4 in your head. Always be aware of where beat 1 falls, and try to hear the off-set line against 4/4. This will help you develop an overall better sense of time.

6. In T. 46–48 wird eine eintaktige Linie beginnend auf dem ersten Schlag gespielt, dann im nächsten Takt wiederholt, dort aber auf dem zweiten Schlag beginnend, was einen Taktwechsel vortäuscht. Die gleiche Technik wird von Monk in *Blue Monk* verwendet. Wenn Sie T. 45–48 üben, sollten Sie 1-2-3-4 im Kopf zählen. Vergewissern Sie sich, wo der erste Schlag jeweils fällt und versuchen Sie, die verschobene Linie gegen den 4/4-Takt zu hören. Dadurch werden Sie ein besseres Gefühl für die *time* entwickeln (*time*: Zeitgefühl, Puls, auch Timing).



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



The Essence Of Bebop is a masterwork by critically acclaimed New York saxophonist and composer **Jim Snidero**. Unlocking the heart and soul of this incredible language, *The Essence Of Bebop* is the first true ‘manual’ on mastering bebop.

Using some of the greatest bebop musicians as models, these 10 etudes and play-alongs could easily be mistaken for actual works of Charlie Parker’s, Miles Davis’, Dizzy Gillespie’s, and many more, and provide fertile ground for study and analysis that goes well beyond any previous book on bebop. Additional historical insights, listening and reading suggestions result in an instant classic in jazz education.

- Exact articulation and phrasing markings as played by the soloists
- Outstanding listening and play-along tracks
- Includes study guides to each tune, analysis and tips for practicing
- Available for alto saxophone, tenor saxophone, trumpet, trombone, flute, clarinet, piano and guitar

“I have a very positive assessment of this book. There are clear explanations of theory and practice techniques, and the insights into soloing concepts are excellent. I highly recommend this material to both students and professionals.” – **George Coleman**, NEA Jazz Master and member of the Miles Davis Quintet 1963–’64

“*The Essence Of Bebop* is perfectly titled, featuring etudes and analysis in a definitive style of bebop masters on their most widely-known compositions and concepts, along with a great play-along. Really effective teaching methodology!” – **Randy Brecker**, GRAMMY winner and member of the Horace Silver Quintet 1968–’74

“*The Essence Of Bebop* takes a deep look at the intricate harmonic and melodic structures of bebop, allowing students to better understand how these marvelous phrases are assembled. It’s actually the way we would mentally sing through chord changes. This book will help dissolve the myth of improvisation and help direct your musical mind and fingers.” – **Jamey Aebersold**, NEA Jazz Master and legendary jazz educator

