

TIMELESS

John Abercrombie

INTRO Rubato

E major

A melodic minor

E/C

E major

INTRO 2

E-

CΔ^{b5}

A-7

GΔ

Solos

E-

CΔ^{b5}

A-7

GΔ

© 1992 Abjohn Music, BMI
Used by Permission

D.S. al Fine (after solos)

FORMAT

1st Intro: Rubato (AABA)
2nd Intro: A of head (2 x 3 bars)
Head: AAB (3 + 3 + 9 = 15 bars)
Guitar solo: 22 choruses (22 x 3 bars)
Head: AAB + ending (3 bars)

1. Intro: Rubato (AABA)
2. Intro: A-Teil des Themas (2 x 3 Takte)
Thema: AAB (3 + 3 + 9 = 15 Takte)
Gitarrensolo: 22 Chorüsse (22 x 3 Takte)
Thema: AAB + Coda (3 Takte)

1ère intro: Rubato (AABA)
2ème intro: A du thème (3 mesures x 3)
Thème: AAB (3 + 3 + 9 = 15 mesures)
Solo de guitare: 22 structures (3 mesures x 22)
Thème: AAB + fin (3 mesures)

About the tune

John structures the form of "Timeless" by contrasting the E major and then A minor sound of the first intro with the open fifth E minor sound of the main body of the tune. The contrast between the rubato intro and the strict bass figure on the form surely reflects upon the title of the composition. Notice how much music John gets out of a short 3-bar form. The bass line alone makes a dramatic musical statement, spelling out the tonic, the fifth and the major ninth of each chord without hinting as to whether the chord is major or minor. In this way, the melody becomes even stronger, telling the ear how to perceive the suggested harmonic structure. Notice the strong sense of E minor Aeolian as suggested by the root motion:

E- CΔ^{b5} A-7 GΔ
 |- ^bVIΔ^{b5} IV-7 ^bIIIΔ

(The root motion spells out an A-7 in third inversion from the top down).

In the first Intro B, notice an especially rich cluster voicing that John plays: A-7^{9,11}.

Über das Stück

John strukturiert die Form von "Timeless", indem er dem E Dur- und dem A Mollklang des ersten Intros den E Mollklang des eigentlichen Stückes entgegensetzt. Der Unterschied zwischen der Rubato-Einleitung und der strengen Baßfigur über der Form ist sicher auf den Titel der Komposition zurückzuführen. Beachten Sie, wieviel Musik John aus dieser kurzen 3taktigen Form herausbekommt. Allein die Baßlinie sorgt schon für eine dramatische musikalische Aussage – Tonika, Quinte und große None jedes Akkords, ohne sich auf Dur oder Moll festzulegen. Dadurch kommt die Melodie noch stärker zur Geltung, sie läßt das Gehör wissen, wie es die harmonische Struktur aufzunehmen hat. Achten Sie auf den ausgeprägten E äolisch Charakter, der durch die Tonikabewegung entsteht:

E- CΔ^{b5} A-7 GΔ
 |- ^bVIΔ^{b5} IV-7 ^bIIIΔ

(Die Tonikabewegung umreißt A-7 in der dritten Umkehrung, von oben nach unten).

In der ersten Einleitung B spielt John ein besonders volles Cluster-Voicing: A-7^{9,11}.

A propos du morceau

John Abercrombie structure la forme de "Timeless" en opposant le son de MiMaj et celui de La mineur de la première introduction avec le son ouvert du cinquième degré Mi mineur dans la partie principale du morceau. Le contraste entre l'introduction rubato et la figure de basse très stricte sur la forme, reflète avec certitude le titre de la composition. Remarquez la quantité de musique que John Abercrombie tire d'une forme courte de 3 mesures. La ligne de basse à elle seule, formule une phrase musicale dramatique, énonçant la tonique, la quinte et la neuvième de chaque accord, sans jamais faire allusion au caractère majeur ou mineur des accords. De cette façon la mélodie devient encore plus forte, et dicte à l'oreille la façon dont elle doit percevoir la structure harmonique suggérée. Remarquez le sens très prononcé de Mi-Aeolien qui est suggéré par le mouvement des fondamentales suivantes:

Mi- DoΔ^{b5} La-7 SolΔ
 |- ^bVIΔ^{b5} IV-7 ^bIIIΔ

Regardez comment le mouvement des fondamentales (ci-dessus) énonce un accord de La-7 dans son troisième renversement et en partant du haut jusqu'en bas (Mi, Do, La, Sol).

Dans la première introduction B, notez une harmonisation particulièrement riche de type cluster que John Abercrombie joue: La-7^{9,11} (visible dans l'exemple d'accompagnement).

Les guitaristes qui étudient le jazz, peuvent parfois oublier la beauté des harmonisations avec des cordes à vide.

L'enseignement dispensé cherche généralement à vous apprendre des harmonisations qui sont transposables dans toutes les tonalités celle-ci mettant nos accords

Rubato

A-

sustain

E/C

etc.

volume swells

Guitarists who are studying jazz can sometimes forget about the beauty of open-string voicings. We are usually taught to learn voicings which are completely moveable in all keys, thus putting our favorite open-voiced chords on a shelf.

Check out John's Duo work with Ralph Towner on ECM, for some great examples.

Guitar Solo

In John's solo, notice how the composition 'breathes' in the 6/4 bar as John uses extra space to gear up for the next phrase. Also notice John's use of diatonic patterns such as the one in the second chorus, bars 1-2. Here, he starts his pattern on the second 8th note of a triplet with C, the minor 6th of E minor and ends on B, the major 7th of $C\Delta^b5$. This pattern continues in beat two of bar 2 beginning on A, the major 6th of $C\Delta^b5$ and continues with a slight variation in the fourth beat, a downward chromatic $F\sharp, F$, to E (5th of A-7).

Guitar solo: 2nd chorus, bars 1-3

Starting on the 9th chorus in bars 2 and 3 and ending on the second beat of the tenth chorus, notice John's use of syncopation and intervallic leaps which build the phrase up to a climactic ending.

Guitar solo: 9th chorus, bars 2-3; 10th chorus, bar 1

Solo de Guitare: 9ème structure, mesures 2-3; 10ème structure, mesure 1

Gitaristen, die Jazz studieren, vergessen manchmal, wie schön Voicings mit offenen Saiten sein können. Normalerweise lernen wir Voicings, die durch alle Tonarten bewegt werden können und deshalb vernachlässigen wir unsere Voicings mit offenen Saiten.

Hören Sie sich Johns Duoaufnahmen mit Ralph Towner (ECM) an, sie enthalten einige großartige Beispiele.

Gitarrensolo

Achten Sie bei Johns Solo darauf, wie es im 6/4 Takt 'atmet' – er läßt sich mehr Zeit für die Vorbereitung der nächsten Phrase. Beachten Sie auch Johns Anwendung von diatonischen Motiven, wie z. B. im zweiten Chorus, Takte 1-2. Er beginnt hier sein Motiv auf dem zweiten Triolenachtel mit C, der kleinen Sexte von E Moll und endet mit dem B, der großen Septime von $C\Delta^b5$. Dieses Motiv führt er in Takt 2 mit dem A weiter, der großen Sexte von $C\Delta^b5$ und fährt mit einer leichten Variation auf dem vierten Schlag, chromatisch absteigend $F\sharp, F, E$ (Quinte von A-7), fort.

Gitarrensolo: 2. Chorus, Takte 1-3

Beginnend im zweiten Takt des neunten Chorus und endend auf dem zweiten Schlag des 10. Chorus verwendet John Synkopierungen und Intervallsprünge, die die Phrase zu einem Höhepunkt aufbauen.

Gitarrensolo: 9. Chorus, Takte 2-3; 10. Chorus, Takt 1

ouverts favoris "au placard".

Vérifiez le travail en duo de John Abercrombie avec Ralph Towner sur ECM; de très bons exemples.

Solo de Guitare

Dans le solo de John Abercrombie, remarquez comment la composition "respire" dans la mesure en 6/4 quand John emploie l'espace supplémentaire pour préparer à la phrase suivante. Notez aussi l'emploi par John Abercrombie de motifs diatoniques comme celui que l'on trouve dans la 2ème structure, mesures 1-2. Ici, il commence son motif sur la seconde croche d'un triolet avec Do, la sixte mineure de Mi mineur et termine sur Si, la septième majeure de $Do\Delta^b5$. Ce motif continue sur le deuxième temps de la mesure 2 commençant sur un La, la sixte majeure de $Do\Delta^b5$ et continue avec une légère variation sur le quatrième temps une descente chromatique $F\sharp, Fa$, à Mi (la quinte de La-7).

Solo de Guitare: 2ème structure, mesures 1-3

Commençant sur la 9ème structure dans les mesures 2 et 3 et se terminant sur le second temps de la 10ème structure, notez l'emploi par John Abercrombie des syncopes et des sauts d'intervalles qui tirent la phrase vers le haut et l'amène à une apogée finale (point d'intensité dramatique le plus élevé.)

Also look at bar 3 of the 16th chorus for another example of how John uses syncopation on a pattern with wide intervals. Listen to how Adam compliments John's idea, quickly moving the phrase around the kit in a similar manner. The difference in color from each drum or cymbal gives a wide, 'intervallic' feeling just as John's choice of pitches does.

Sehen Sie sich auch den dritten Takt des 16. Chorus' als weiteres Beispiel dafür an, wie John Synkopierungen bei einem Motiv mit größeren Intervallen anwendet. Hören Sie darauf, wie Adam Johns Idee ergänzt, indem er die Phrase auf eine ähnliche Art auf dem Drumset spielt. Die unterschiedlichen Klangfarben der einzelnen Trommeln und Becken erzeugen einen weiten, 'intervallischen' Charakter, genau wie Johns Intervallauswahl.

Regardez aussi la mesure 3 de la 16ème structure pour une autre exemple de la façon dont John Abercrombie emploie la syncopation sur un motif formé de larges intervalles. Ecoutez comment Adam Nussbaum met en valeur l'idée de John, déplaçant rapidement la phrase sur toutes les parties de la batterie d'une façon similaire. La différence dans la couleur de chaque "tom" ou cymbale donne le sentiment de larges intervalles, exactement comme le fait le choix des notes.

Guitar solo: 16th chorus, bar 3

Gitarrensolo: 16. Chorus, Takt 3



Listen to how exciting and natural a phrase from the blues/rock vocabulary sounds in bar 3 of the 17th chorus and leading into bar one of the 18th.

Hören Sie, wie aufregend und natürlich eine Phrase aus dem Blues/Rock-Vokabular klingt, die in Takt 3 des 17. Chorus' beginnt und in den ersten Takt des 18. Chorus' überleitet.

Solo de Guitare: 16ème structure, mesure 3

Ecoutez combien excitante et naturelle cette phrase du vocabulaire blues/rock sonne dans la mesure 3 de la 17ème structure en aboutissant à la première mesure de la 18ème structure.

Guitar solo: 17th chorus, bar 3; 18th chorus, bar 1

Gitarrensolo: 17. Chorus, Takte 3; 18. Chorus, Takt 1



Another great example of syncopation can be found starting on the third beat of bar 3 (19th chorus): The motif for the most part (except for an A# in bar 3) outlines a B7b13 and then resolves to E in the second bar of the 20th chorus.

Ein weiteres großartiges Beispiel für Synkopierung kann man im 19. Chorus finden, beginnend auf dem dritten Schlag von Takt 3. Das Motiv umreißt – mit Ausnahme des A# in Takt 3 – B7b13 und löst sich im zweiten Takt des 20. Chorus' in E auf.

Solo de Guitare: 17ème structure, mesure 3; 18ème structure, mesure 1

Un autre grand exemple de l'emploi de la syncope peut être trouvé commençant sur le troisième temps de la mesure 3 (19ème structure): Le motif dans sa plus grande partie (exception faite pour un La# dans la mesure 3) dessine le contour d'un accord de Sib7b13 et puis se résout dans un Mi dans la seconde mesure de la 20ème structure.

Guitar solo: 19th chorus, bar 3; 20th chorus, bars 1-2

Gitarrensolo: 19. Chorus, Takt 3; 20. Chorus, Takte 1-2



Notice how Adam and George continue to maintain strength and excitement even when they decrescendo for the last head. They meet the challenge of smoothly shifting energy levels and succeed in returning the listener's attention once again to the interaction between the melody and the bass line.

Achten Sie darauf, wie George und Adam Kraft und Spannung aufrecht erhalten, sogar wenn sie die Dynamik für den letzten Melodieteil abbauen. Sie bewältigen die Herausforderung, reibungslos Energiestufen zu wechseln und dabei die Aufmerksamkeit des Hörers auf das Wechselspiel zwischen Melodie und Baßlinie zu lenken.

Solo de Guitare: 19ème structure, mesure 3; 20ème structure, mesure 1-2

Remarquez comment Adam Nussbaum et George Mraz continuent de maintenir la force et l'excitation, même quand ils jouent en decrescendo dans le dernier thème. Ils sont confrontés au défi de changer d'une façon fluide les niveaux d'énergie et réussissent à renvoyer l'attention de l'auditeur une fois encore à l'interaction existant entre la mélodie et la ligne de basse.