

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 these artists. The remaining five studies include compositions by Hank Mobley, Blue Mitchell, John Coltrane, Freddie Hubbard and Art Blakey. These last five studies are chronological, starting with Coltrane's "Giant Steps" and ending with Hubbard's "Blue Bossa".

The studies progress in difficulty, with the first five being easier and more fluid 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 amerikanischen Musikern im New Yorker Jazz der 1940er entwickelt, löste der Bebop den Jazz vom Tanzboden und bereicherte ihn mit 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 seit vielen Jahren mit dem Studium und der Praxis des Bebops beschäftigt; diese Erkenntnisse spielen eine ausschließende Rolle in meinen Unterricht. Ich schreibe diesen Bildern einen Grundstein, um die verschiedenen Konzepte zu veranschaulichen. Das Ziel dieses Hefts ist es, Ihnen die Konzepte beizubringen, die von einigen der größten Bebop-Musikern erfunden und/oder weiterentwickelt wurden, die klassische Musik beeinflusst haben. Da es sich um eine Gruppe von sehr guten Musikern und eine Gruppe von sehr guten Lehrern handelt, die in ihrer (nur) zehn Lektionen vorzügliches Material für ein besonderes Projekt zusammengestellt haben, ist es kein Wunder, dass es hier reichlich Material für ein besonderes Projekt zum Thema 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 so anspruchsvoll wie lediglich eine Einflussnahme auf die Meisterstücke, aber es wäre, dass Sie Ihre Wissenslücke schließen und Ihr Können steigern, indem Sie Hörbeispiele hören, zu denen Sie sich nicht allein, was Sie hören, erinnern können. Ich hoffe, Sie werden diese Absätze zu einem guten Anfang machen.

Endlich möchte ich mich bei den Musikern bedanken, die bei der Produktion dieses Buches geholfen haben, bedanke mich bei den Fotografen, die mir die Bilder für die Cover und die Innenseiten der Jungschilderung-Magazine gestellt haben, sowie bei den Aufnahmen denjenigen Schauspielern, die mir die Zeit gegeben haben, um sie zu meinem Projekt einzubinden. Ich danke Ihnen sehr für Ihre Unterstützung.

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, including the balance and the solo as well as the relationship between rhythm in counterpointing a rhythmic pattern.

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 the rhythm changes. These include some challenging exercises, such as the *Bird And Diz*, a I-V-I exercise, and others that are more about practicing a chorus or more of *Bird* in general. There is really no limit to how exercises can be designed to challenge and expand 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, die in der Bebop-Musik sehr häufig kommen.

Mehrheit der Etüden basieren auf dem II-V-I, was nicht überrascht, da es sich um die dominante Chordprogression der Bebop-Zeit handelt. Es gibt jedoch Variationen des II-V-I mit Varianten wie dem III-VI-II-V-I oder dem Tritonosubstitutionen, wodurch die Harmonie erweitert wird. Minor II-V-I in Dur und Moll, Chromatische Substitutionen, verminderte, alterierte und verminderter V7.

Skalen und Akkord-Skalen-Beziehungen sind ein zentrales Element der Altersschalen-Theorie, kommen daher in den Etüden vor. Hierzu gehören die Dominanten-Durtonleitern, modifizierte Skalen, die die Dominante verhindern, verminderte, alterierte und veränderte Skalen sowie die Kontrastskalen der Dominant-Bebop-Zeit. Diese Skalen enthalten Halbtomschritte zwischen den Stufen, die nicht mit dem Grundton und zwischen den Nachbarn übereinstimmen. Sie sind auch Kirchentonleitern.

Eine Reihe der weiteren melodischen Techniken untersucht symmetrische und asymmetrische Phrasierung, Melodien, Skalen-Arpeggi-Kombinationen, melodische Konturen und Verbindungen, Durchgangsnoten, Melodische Lanes (Leitton), 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
- Quartenzithal
- II-V-I in Dur
- Verminderte Quinte auf V7-Akkord
- Zweitaktige Phrasierung
- Ganztonleiter
- Wahnschauung von

2. The Mess

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

3. Amazing Bud

- Enclosures
- Syncopation
- Major Bebop-Skala
- Solo ausgetragen über Blues und Blues mit Blues und Blues
- Triton-Substitution
- Diatonik-Melodien

4. Pure Silver

- AA-Form
- Swing-Eighthnotes
- Syncopation auf Dominantseptakkord
- Major 7 auf dominant
- Altered 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 VIIIm7b5)
- Balancing syncopation
- Leading tones on downbeats
- V7 color variations
- Other uses of blues ideas
- Major II-V in a minor key

7. Straight Trane

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

8. Freddie

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

9. One For Sammy

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

10. Bird

- Rhythmic changes
- Diatonic Melodies
- Fießendes Spiel
- Asymmetrische Phrasierung
- Subordinaten
- Zitate

6. Bird And Diz

- Modalbeziehung zwischen dorisch und lokrisch (IIm7 und VIIIm7b5)
- Syncopen
- Leitlinie auf Grundsätzlichen
- V7-Farbvariationen
- Weitere Anwendungen von Bluesideen
- Dur-II-V in einer Mollmauer

7. Straight Trane

- Intensive II-V-Studien
- II-V mit halbtonleiterhaften Abstufungen
- 2-eckige Phrasierung
- Farbmodulationen
- II-V7-Verbindungen
- Tritonale
- Chromatische Rückungen

• Chromatische Rückungen werden später, als es zwischen sechs und zehn Jahre ist, bei den 13-jährigen Bebopkäfigen wieder aufgenommen. Diese sind dann wieder abweichen, um die Melodie zu spielen.

9. One For Sammy

- Chromatische Rückungen
- Chromatische II-V-Abstufungen
- Verstärkte Melodie
- Subordinaten beim Turnaround
- Chromatisch absteigende II-V
- Chromatische II-V-Verbindung
- Chromatische Rückungen

10. Bird

- Rhythmic Changes
- Diatonic Melodies
- Fießendes Spiel
- Asymmetrische Phrasierung
- Subordinaten
- 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 Rollins und Coltrane, für diese Etuden gewählt. Ich versuche, so gut es geht, die Stile zu wiedergeben, wie sie waren, ohne sie zu übernehmen, aber – wie bei Vomund – kann ich mich nicht aus dem Stilelementen in ihre Musik integrieren.

Natürlich und einige andere Stilelemente sind in die Etuden integriert.

Swing-Akkordzettel werden „Legato“ gespielt, um einen guten Klang zu erhalten. Beim Jazz-Musizieren kann man durch die Artikulation und Artikulation einzuhalten, um eine gute Line zu bringen.

Tonfarbe ist eine Art, die persönlichen Vorliebe des Musikers ist. Es gibt jedoch zwei Aspekte der Tonfarbe, die man bei allen guten Musikern finden kann: ein zentriertes Klangbild und Charakter. Beide Aspekte müssen zu einem gewissen Grad subjektiv, müssen aber natürlich sein.

Phrasierung kann eine Klangfarbe im Jazz-Stil zu verleihen, aber eine subjektive Angelegenheit, ob sie als *legato*, *upbeat*, Jazz mit einem klassischen Sound erzielen und umgekehrt.

Die Artikulation kann eine Melodie, Linie oder Rhythmusgruppe klügeln oder zerstören. 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 Zungenstoß auf Offbeat zu artikulieren, während Grant Stewart (siehe Ausgabe für Tenorsaxophon) häufiger artikuliert. Gelegentlich werden Achtelnoten jedoch *legato* gespielt. Die Artikulation des Sollsten 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-Zungenstoß sind eine gute Ausgangsbasis. Versuchen Sie mit diesem Artikulationsmodus Tonleitern durch alle Register zu üben, bis es sich natürlich anfühlt und automatisch abläuft.

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

PREVIEW
Low Resolution



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 *martini*, 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-along. It's about as good as it gets, so you're going to get an excellent model. After getting the notes and swing down, record yourself with the rhythm section play-along and compare to the quarter play-along, paying for time feel difference. It's all about the feeling of the music.

4. Beachten Sie, dass die Schlußnoten von achtelnotenphrasen fast immer kurz sind. Im Jazz kann 'kurz' jedoch nicht *martini* als staccato sein, sondern eher 'kurz mit Gewicht'.

5. Jazzmusiker verwenden Bogen und Abfallen an bestimmten Noten und Phrasen, um Charakter zu verleihen. Sie gehen davon aus, dass es sich um etwas Subtiles handelt, was man leicht übersehen könnte. Aber es kann auch eine gewisse Tiefe oder Tiefe im Rhythmus sein. Man kann es nicht hören, aber abhängig von der Art und Weise, wie es gespielt wird, kann es schwierig zu erkennen sein. Es kann jedoch, sobald man ihn hört. Das ist der Grund, warum es so wichtig ist, es wäre aber besser, wenn man die vorgegebene Phrasierung keinen

Widerstand leistet. Wenn Sie jedoch das Band auf den Play-Alongs. Das ist ein sehr guter Anfangshinweis. Sie können Sie sich an die Art und Weise des Spiels orientieren. Wenn Sie jedoch die Art und Weise beherrschten, sollten Sie sich auf die Stimmung konzentrieren. Nehmen Sie zum Play Along mit der Rhythmusgruppe teil. Vergleichen Sie Ihre Aufnahme mit einer professionellen Aufnahme (Vollversion) und hören Sie besonders auf den Unterschied im Timing. Der Unterschied besteht darin, dass sich alles in der Musik um das *Gefühl*.

PREVIEW

Low Resolution



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

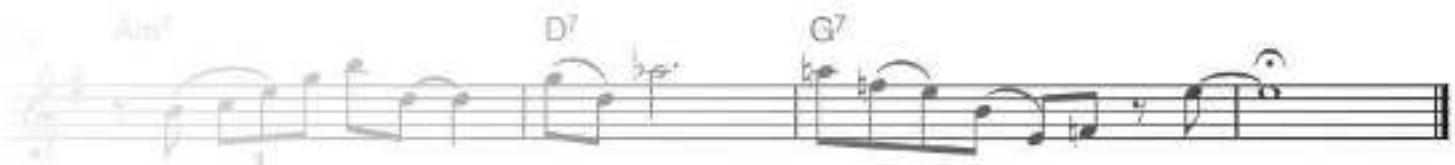
1. Monkified

Jim Snidero

PREVIEW
Low Resolution

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 *Monkified* 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. (Moose would often play most of the notes short.) This could be practiced on any dominant 7 chord progression, but two common ones are up the steps and the circle of fourths.

Monktified

Thelonious Monk war in den frühen bis mittleren 1940er Jahren als Hauspianist in Miles' Playhouse an vorderster Front der Bebop-Bewegung. Als Hauptkomponist während der Bebop-Zeit hatte Monk die Vorliebe für lange Melodien, viel Raum und einen schnellen Rhythmus. Seine Melodie *Blue Monk* ist das von vielen Jazz-Blästern aufgenommene Standardstück. Miles' Version ist ein toller Klangbild-Schöpfer, der die Melodie mit einem ungewöhnlichen Klangergebnis präsentiert.

Die Blutgruppe besteht aus einer 4/4-Laktat- und einer 4/4-Blutgruppe. Die vier Tafeln für die Blutgruppen sind mit den entsprechenden Blutgruppenziffern beschriftet, die die Blutgruppe bestimmen.

Die Riffe sind die einzigen und stetigsten Steigerung der Intensität, die sich im Klima eingetragen haben. Es gibt keine anderen und niemals einfacheren. Wenn man die Riffe auf einer verhältnismäßig kurzen Strecke überqueren kann, kann man sie leichter überwinden. Das Riff ist eine Art der Dominanzpraktik, die die Riffe auf einer soliden, enfigen Basis gegen einen kleinen Monk wiederholte. Nachdem man über alle möglichen Riffe hinweggestiegen ist, kann man über alle möglichen Riffe hinwegsteigen, etwa in Halbwandlängen, die man im Quarzwerkstatt.

P**R****E****V****E****W****E****N**

Low Resolution

1945, 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 *Monkified* 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 7th chord progression, but two common ones are up the steps and the circle of fourths.

Für die Bebop-Bewegung war Thelonious Monk einer der Vordenker. Als Komponist und Performer während der Bebop-Ära hatte Monk einen einzigartigen Melodiestil, viel Raum und einen präzisen Schlagangriff. Seine Melodie *Blue Monk* ist das von ihm am häufigsten aufgenommene Stück. Monk war ein Meister des Klanges, Klingend B \flat , und das ist der Grund, warum er so berühmt ist.

Die Blues-Form besteht aus 12 Taktgruppen, die in ein 4/4-Takt oder eine 12/8-Takt Gruppe unterteilt sind. Sie besteht aus drei vier-Takten Riffs, die als Anfang, Mitte und Ende der Bluse dienen. Im letzten Abschnitt wird die Akkordfolge II-V-I, die wichtigste Akkordfolge im Bebop, verwendet.

1. Der Kopf, Chorus 4 und Chorus 5 enthalten Riffs, die melodiische Phrasen sind, die wiederholt werden, um Intensität oder Kontrast mit Linien zu schaffen. Da Riffs meistens kurz und recht einfach sind, kann man sie leicht in verschiedenen Tonarten üben. Das Riff im Chorus 5 betont die fundamentalen Noten eines dominanten 7. Akkords (1, 3, 5, b7), was eine solide, erdige Wirkung verleiht. (Monk würde oft die fundamentalen Noten kurz spielen.) Dies kann auf beliebige dominanten 7. Akkordfolgen praktiziert werden, aber zwei gängige Varianten sind die Schritte nach oben und der Kreis der vierteren.

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).

Besonders wichtig ist es, dieses Riff als Auftakt einer zweitaktigen Phrasierung 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 schwelbenden 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 Dominantseprakkorden 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 C.

4. Die überwiegend chiamische Linie in 1,35–35 verhindert Casile-Tatus, um die Akkordfolge einer 15-V-I-II auszuspielen (die Akkordfolge ist unumst

Musical score showing a 4/4 time signature, treble clef, and key of A major (two sharps). The score consists of two measures. Measure 1 starts with an Am7 chord (root position) followed by a D7 chord (root position). The lyrics "guide tones: 7 of Am" are written above the notes, with arrows pointing to the 7th note of the Am chord (D) and the 3rd note of the D7 chord (F#). Measure 2 starts with a G7 chord (root position). The lyrics "3 of D7 7 of D7" are written above the notes, with arrows pointing to the 3rd note of the D7 chord (G) and the 7th note of the D7 chord (D). The lyrics "3 of G7" are written above the notes in the second measure, with an arrow pointing to the 3rd note of the G7 chord (B). The score ends with a large, stylized letter 'N'.

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 repeated again but on beat 2, creating the illusion of shifting meter. Monk uses the same technique in *The Monk*. Practise ms 45–48 while counting 1–2–3–4 in your head. Always be aware of where beat 1 falls, so as to hear the off-set line against 4/4. This will help develop an overall better sense of time.

Denkbar ist, dass sie sich später vermehrt häuft, was durch die Ergebnisse der Tabelle 1 (Tabelle 15-18) bestätigt wird. Sie hat einen sehr unterschiedlichen sozialen Charakter.

Die unregelmäßige Linie beginnend auf einer Schlagwelle, kann im nächsten Takt wieder auf dem zweiten Schlag beginnend, eine andere Linie vorbereiten. Die gleiche Technik kann auch in allen Taktarten verwendet werden. Wenn Sie die Schlagwelle mit den Ziffern 1-2-3-4 im Kopf zählen, verhindert das, dass Sie eine Schlag jeweils fällt und nachher eine unregelmäßige Linie gegen den 4/4-Takt eingeschoben wird. Umso leichter werden Sie ein besseres Gefühl für die Schlagwelle erhalten (*inneres Zeitgefühl*, Puls, auch Taktzähler).

PREVIEW

Low Resolution



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

2. The Messengers

Jim Snidero

A musical score for a band featuring a lead vocal part. The tempo is set at 120 BPM. The key signature changes throughout the piece, indicated by a mix of treble and bass clefs with various sharps and flats. The vocal part includes lyrics such as "I'm not a hero", "I'm not a saint", "I'm not a legend", and "I'm not a king". Chords listed in the score include G/D, D, Gm, F7, E7(9), A7alt., Em, Dm, F7, E7(9), A7alt., Dm, F7, E7(9), A7alt., Dm, F7, E7(9), A7alt., Dm, F7, E7(9), A7alt., and D7.

© 2020 advance music GmbH, Mainz

^{*)} GT = guide tone PT = passing tone / Durchgangston LT = leading tone / Leitton, Annäherung

PREVIEW

Low Resolution

Sheet music for guitar showing various chords and techniques:

- Measure 44: Gm, F⁷, Em(^{b5}) GT, A⁷alt., Dm, D⁷
- Measure 48: Gm, F⁷, E7(^{b9}), A⁷, Em⁷ side, A⁷alt.
- Measure 52: motif developed, Dm, F⁷, E7(^{b9}), A⁷alt., Dm
- Measure 56: Dm, F⁷, E7(^{b9}), A⁷alt., Em(^{b5}), A⁷alt.
- Measure 60: Dm, melodic minor F⁷, E7(^{b9}), A⁷alt., Dm, F⁷
- Measure 65: Em(^{b5}), A⁷alt., E7(^{b9}), A⁷alt., stay relaxed, alternate riff
- Measure 68: A⁷alt., side, Dm, F⁷
- Measure 72: A⁷alt., Dm, F⁷, E7(^{b9}), A⁷alt., Dm, D⁷
- Measure 76: G/D, p, G/D, mf, G/D, Dm

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 Messenger* is AABA, the most common in jazz. During the head the rhythm section repeats the "amea" IV-I chord progression on the A sections, introducing gospel into the arrangement. During the solo section, the A sections then change to a series of 4 chords: Dm-F⁷-E⁷/A alt (Im-IV/V). Alternate notes have been provided during the dominant time passages.
 2. The bridge provides a temporary release from the A section, briefly going to G minor (IVm) before returning back to D minor (Im). In fact, the entire section is exclusively based on the D blues scale, which provides bridge continuity with the earlier sections.
 3. Surprisingly, D blues is not the only blues used. Repeated chords on the A sections are based on E blues, used a lot of blues solos, and some blues chords. There are also some type solos, which help build up the tension. The blues is used in almost every section in all four movements.
 4. The final movement is a blues solo by the piano. It begins with a blues progression in E major, followed by a blues progression in B major. One note of interest is the use of the 13th chord. This happens in the first section of the movement, and it is a good example of the use of chromaticism.

The Messengers

Zusammen mit Horace Silver war Art Blakey eines der Gründungsmitglieder der Gruppe *The Five Messengers* und war 35 Jahre lang der Leiter des Big Bands, zwischen 1945 und 1980. Art Blakey wird als Vater des Hardbop angesehen und *The Five Messengers* war die sechste Hardbop-Gruppe, die für die Kassette viele Erfolge feierte. Mit dem Sänger, damals unter Hank Jones, und den Trompetisten Cedar Walton und Fred Wesley entstand ein Meisterwerk.

Handpop-Musiker präsentieren eine Mischung von festigem Pop-Arrangementen, die sich von den klassischen Formen des Handpops ableiten. Dabei bringt Blechbläserin Barbara Klemm (Klemm & Hahn) die Melodien auf eine Art, die eher an die Blasmusik erinnert. Die drei Sängerinnen sind dabei ebenso wie die Tänzerinnen sehr engagiert und überzeugend.

Die Melodie ist abwechselnd in AABA-Form
und in einem langsamen Brummler-Lied. Beim Thema
werden die drei Strophes die „Amen“-Kadenzen
Durchsetzen, die einen Hauch von Gospel in die
Musik bringen. Von den Anderen Soloabschnitten wer-
den die drei Strophes durch eine „A“-Akkord (Im-4117-117-
117) unterteilt. Die drei „Amen-Hilfe-Promenien“ ist eine
einfache französische

Solution: Die Melodie ist hier, wie auch „B-Teil“ (Anm. d. Red.) wieder eine Gitarre. Kurzen Anstiegen nach G-Moll (16) mit einem Schlag nach D-Moll (Im) zurückkehrt. Die Melodie verzerrt ausschließlich auf der D-Moll-Position weiter, wodurch Bridge und A-Teil auch hörbar unterscheiden lassen.

→ Geschöpferischenderweise funktionieren Blues-Ideen in D-Dur die vier Akkorde des A-Tells sehr gut. Hardboiled-Musiker machten ausgiebig Gebrauch von Blues-Licks und spielen 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 des A-Teiles im ersten Chorus angelegt.

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 Blueszise (hier eine Quinte auf II), um Spannung zu erzeugen (T. 40–42, 45–46, 50–52).

45

Em^{7(b5)} A^{7 alt.}

guide tones:
7 of Em 3 of A⁷

Dm

The musical score shows a treble clef staff with a key signature of one flat. The first measure consists of two eighth-note chords: Em^{7(b5)} followed by A^{7 alt.}. Above the staff, arrows point from the labels "7 of Em" and "3 of A⁷" to the respective notes of the second chord. The second measure begins with a Dm chord, indicated by a bass note "D" and a treble note "m". 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 ideas in ms 60–63 are based on the D melodic minor scale, and the double-time idea in measure 71 is based on the D harmonic minor scale.
 7. Double-time creates excitement and showcases technical abilities. In mrs 67–71, four short double-time patterns sound the changes with ms 67–68 and 71 using a melodic shape of gradual ‘up and down’ then ‘up’. Though double time can be used in a solo, timing is important. The first sixteenth-note intensity, using double time until the end of the section with a long rest seems to be double time.

von anderen Implementen
in T. 60-63 basieren auf D.
Die Zitate lösen in T. 71 auf D.

Resolution

A page from a musical score for 'Dance' by J.S. Bach, page 67. The page contains two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The second staff begins with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The music consists of two staves of eight measures each. The instruction 'quick' is written above the second staff.

PREVIEW

Low Resolution

3. Amazing Bud

Jim Snidero

A musical score for a band featuring multiple staves of handwritten-style notation. The top staff shows chords Gmaj7, E7, Am7, D7, Bm7, and E7. The second staff starts with Am7, followed by B7(b9), Em7, EN (*), and A7. The third staff begins with Gmaj7, followed by B7(b9) and Em6. The fourth staff starts with B7(b9) and EN. The fifth staff begins with Am7, followed by E7, Am7, D7, B7(b9), and Em7. The sixth staff starts with EN, followed by B7(b9), and Em7. The bottom staff shows Am7, D7(b5), Gmaj7, and D7.

© 2020 advance music GmbH, Mainz

^{*)} EN = enclosed note / umspielter Ton; GT = güide tone; PT = passing tone / Durchgangston; LT = leading tone / Leitton / Annäherung

PREVIEW

Low Resolution

The sheet music displays a sequence of musical measures across six staves. The chords shown include Gmaj7, E7, Am7, D7, Bm7, E7, Am7, B7(9), Em7, A7, Am7, D7, Gmaj7, E7, Am7, D7, Em7, A7, B7(9), Em7, F#m7, B7(9), Am7, EN, EN, D7(11), Am7, EN, EN, D7(11), E7, Am7, D7, Bm7, E7, Am7, B7(9), Em7, A7, Am7, D7(11), Gmaj7. The music is marked with a 'tritone sub' at measure 27 and a 'Patters' instruction at measure 43. Measures 27 through 39 are circled in red.

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 playing a half or whole step. Enclosure notes are indicated in EN (only the first time in each line). This is an exercise that encloses notes in a major scale.

Notes are often built on the major bebop scale, which consists of 5 and 6 of the G major scale. Bebop players 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 built on arpeggios ascending.

GMAJ

downbeats

3

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 handelt sich um eine Längere AABA-Form, wobei der Brückenteil die relative Molltonart des konzertes G hat.
2. Eine der Hauptmerkmale des Jazz und insbesondere des Bebops ist die Verwendung von Syncopen. Sie bringen Energie und Schwung in die Musik. Durch Syncopen kann man die Betonung auf den Schlagzeichen und Halbtönen auf „and“-Zählzeiten legen. Dies kann durch einen Wechsel in einer Achtdelnote oder durch einen Wechsel in einer Dreizählnote erreicht werden, die auf dem Offbeat beginnen und dann auf dem Schlagzeichen enden.
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 einem 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 E \flat in G-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 G 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 E⁷, but the line implies B⁷. 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 G-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-VI-II-V-VII-Sequenzen (auch Rhythm Changes) berufen, kann man zwischen diatonischen Phrasen und veränderten Phrasen wechseln. Das ist eine der klassischen Bebop-Techniken, die man überall anfindet. Wenn man die Melodie von *Bluesette* spielt, kann man sie auf diatonische Phrasen beschränken und das Tastenbild auf die entsprechenden Fingerpositionen begrenzen. Ein weiterer Vorteil ist, dass man die Melodie leichter mit Taktlinien verbinden kann.

6. Auf einem V7-Akkord trifft die sogenannte 'Tritonensubstitution' an. Auf einem E7-Akkord wird also ein Dissonanzabstand angelegt, der einen Tritonus höher liegt als er eigentlich sein sollte. Hier in T. 29 nicht E7, sondern B7. Im Folgenden ist eine einfache Version dieser Melodie dargestellt, die auf Veränderungen in Ganztonen abweichen kann. Beispiel auch in den anderen Maßen abweichen kann.

treitone sub B7
B7

F#m

D7

G7

C7

C#m7

F#7

PREVIEW

Low Resolution

4. Pure Silver

Jim Snidero

A musical score for a solo instrument, likely piano or guitar, featuring a treble clef staff. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is 110 BPM in 2/4 time. The score consists of ten staves of music, each ending with a repeat sign and leading into the next staff. The chords are indicated above the staff at the beginning of each measure. A large, semi-transparent watermark reading "PREVIEW" and "Low Resolution" diagonally across the page is overlaid on the music.

© 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

The sheet music displays a sequence of musical measures across eight staves. Measure 33 starts with a B♭ major 7 chord, followed by a bass line with a '3' below it. Measures 34-35 show a bass line with a '3' below it, leading to a C♯m7 chord. Measures 36-37 show a bass line with a '3' below it, leading to an F♯7 chord. Measures 38-39 show a bass line with a '3' below it, leading to a Cm7 chord. Measures 40-41 show a bass line with a '3' below it, leading to an F7 chord. Measures 42-43 show a bass line with a '3' below it, leading to a Dm7 chord. Measures 44-45 show a bass line with a '3' below it, leading to a Gm7 chord. Measures 46-47 show a bass line with a '3' below it, leading to a Cm7 chord. Measures 48-49 show a bass line with a '3' below it, leading to an F7 chord. Measures 50-51 show a bass line with a '3' below it, leading to a Dm7 chord. Measures 52-53 show a bass line with a '3' below it, leading to an Fm7 chord. Measures 54-55 show a bass line with a '3' below it, leading to a B♭7 chord. Measures 56-57 show a bass line with a '3' below it, leading to a C7(♯11) chord. Measures 58-59 show a bass line with a '3' below it, leading to a Gm7 chord. Measures 60-61 show a bass line with a '3' below it, leading to a Dm7 chord. Measures 62-63 show a bass line with a '3' below it, leading to an A7(♯11) chord. Measures 64-65 show a bass line with a '3' below it, leading to a Dm7 chord. Measures 66-67 show a bass line with a '3' below it, leading to a G7 chord. Measures 68-69 show a bass line with a '3' below it, leading to a Cm7 chord. Measures 70-71 show a bass line with a '3' below it, leading to an F7(♭9) chord. Measures 72-73 show a bass line with a '3' below it, leading to a B♭ major 7 chord. Measures 74-75 show a bass line with a '3' below it, leading to an E7(♯11) chord. Measures 76-77 show a bass line with a '3' below it, leading to a Dm7 chord. Measures 78-79 show a bass line with a '3' below it, leading to a G7 chord. Measures 80-81 show a bass line with a '3' below it, leading to a Cm7 chord. Measures 82-83 show a bass line with a '3' below it, leading to an F7(♭9) chord. Measures 84-85 show a bass line with a '3' below it, leading to a B♭ major 7 chord.

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*, *Nic'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.

1. *Pure Silver* is based on Horace's tune *Soulful* 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 *Horace-Scope*. Relaxed, yet precise and energetic. Alternate notes have been provided during the down-time passages.
2. The phrase in ms 53–55 is a good exercise for swing eighth notes, as there are no key signature changes to help the line swing. Even though the soloist's eighth note feel and connection through the notes that feel with a metronome, it can be difficult to articulate.
3. Some of the lines in this etude (T. 39–40, 46–48, 53–55) are influenced by Hank Mobley's melodic line in his solo on *Blue Mitchell's Solo* from *Horace-Scope*. Listen to the solo on the CD and you will hear the same eighth-note idea.
4. In ms 47–48, the first half of the line is in G major, I–IV–V–VI–VII–I, and the second half is in C major, II–III–IV–V–VI–VII–I. The solo continues in F major, II–III–IV–V–VI–VII–I, and ends with a half ending in F \sharp .

Pure Silver

Obwohl Horace Silver ein einflussreicher Pianist war (z.B. für McCoy Tyner, Herbie Hancock und viele andere), hinterließ er als Hardbop-Leader und Komponist den größten Beitrag zum Jazz. Viele große Namen waren durch ihn zu zählen in seinem Quintett gepflegt, darunter Hank Mobley, Blue Mitchell, Louis Hayes, Joe Henderson, Woody Shaw, die Brecker Brothers und Tom Harrell, unter anderen.

Horace war ein produktiver Komponist und Arrangeur. Einige seiner Songs, wie *Song For My Father*, *Nic's Dream* und *Peace*, haben sich zu Jazz-Standards gemacht. Horace hatte einen sehr lyrischen Kompositionsstil, der oft mit interessanten Harmonien und Akkordwechseln verbunden war.

Der Solo-Durchgang basiert auf dem Titeltrack und hat eine Form von AA'. Es ist in Konzert D \flat (warm klingend), aber es kann einige technische Herausforderungen geben. Und es ist auch nicht leicht, einen entspannten und swingenden Gefühlston am eigenen Tempo mit einem entspannten und swingenden Gefühl zu verbinden. Aber darf hier auf die Verbindung zwischen Entspannung und Energie verzwecken. Ein Beispiel ist das Solo von Blue Mitchell auf der CD *Horace-Scope*. Entspannt, aber präzise. Alles klingt entspannt und entspannend, aber energisch.

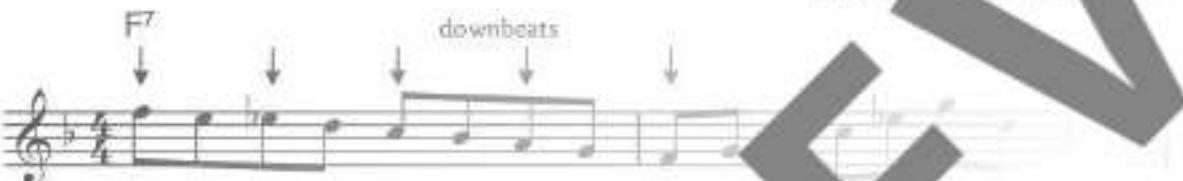
Einige der Down-Time-Passagen sind alternative Melodien am Ende des Strophenabschnitts.

1. Die Phrasierung in den Ms 53–55 ist eine gute Übung für swingende Achtelnoten, weil sie wenige Richtungswechsel haben. Das ist wichtig für den Swing in der Linie sorgen. Hören Sie sehr genau auf das Achselnoten-Feeling und die Artikulation des Solisten, und dann versuchen Sie dieses Gefühl mit Hilfe eines Metronoms und präziser Artikulation selbst wiederzugeben.
2. 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.
3. In T. 47 und 48 wird eine Idee gespielt und anschließend einen Halbtonschritt tiefer wiederholt, die darunter liegende Akkordprogression ist aber C $^{\#11}$ gefolgt von Cm $^{\#7}$ –F $^{\#7}$. Das Geheimnis ist, den II-Akkord (C-Moll) zu ignorieren und den ganzen Takt als F $^{\#7}$ alterniert zu betrachten. Über C $^{\#11}$ wird G melodisch Moll verwendet, über F $^{\#7}$ dann F $^{\#7}$ melodisch Moll: zwei melodische Molltonleitern im Halbtonabstand.

G melodic minor

F $^{\#7}$ melodic minor

5. The line in ms 52 is based on the F 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 F dominant bebop scale works on F⁷, but notice that in ms 52 it also works on Cm⁷. Since both chords are related to B flat major and their respective scales (Dorian or Mixolydian) share the same notes, the same ideas work for both F⁷ and Cm⁷.



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 Cm⁷-F⁷ in ms 51 and Cm⁷-F⁷ in ms 52 is D[#] (E♭). The goal note of the line beginning in ms 51 is ultimately the D[#] on beat 1 of ms 52, the ninth of C#m⁷. That same note is also the ninth of Cm⁷, and the taking-off point for the line in ms 52.

5. Die Linie in T. 52 fußt auf der F-Dominant-Bebopskala, die einen zusätzlichen Halbtonschritt zwischen dem Grundton und der kleinen Septe enthält. Wie bei der Bebop-Durtonleiter in *Amazing Bud*, bewirkt das Einfügen eines Halbtonschritts die Akzentuierung der Hauptchößen (in diesem Fall: B-Dur, F7, Cm7, kleine Sept.). Die F-Dominant-Bebopskala funktioniert nicht nur auf G-Dur, Sie aber in T. 52, schließlich auf Cm7, die mit B-Dur verwandt ist und mit ihr identische gemeinsame Skalen (diese beiden Chösse haben denselben Tonvorrat, verfügen über dieselbe Menge von Tönen). Beide Chösse sind also auch für die F-Dominant-Bebopskala geeignet.

6. Ein sanfter Übergang von einem Chorustyp zum anderen kann man durch eine gemeinsame Note erreichen, die beide Chösse verbindet. Eine solche Note ist in T. 51 und Cm7-F7 in T. 52 gemeinsam. Es handelt sich um die Terz (E♭) der Phrasierung, die in T. 51 als Zielnote dient und in T. 52 als Ausgangspunkt von T. 52. D[#] ist die None des C#m7 und gleichzeitig die Terz (E♭) von Cm7. Sie wird somit auch noch den Ausgangspunkt für die nächsten Chösse.

PREVIEW

Low Resolution



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

5. Miles '63

Jim Snidero

♩ = 132 in "2"

PREVEEN Low Resolution

7 Fm⁷ Cmaj⁷ Fm⁷

12 B♭⁷ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷

17 Em⁷ Eb⁹ maj 7 on dim Dm⁷

21 Cmaj⁷ B⁷ B⁹ A⁷

25 Fm⁷ Cmaj⁷ B⁹ A⁷

29 Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ A⁷

33 Fmaj⁷ B⁹ A⁷ A⁷

stay relaxed G⁷ Em⁷ A⁷

Bm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷

© 2020 advance music GmbH, Mainz

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

PREVIEW

Low Resolution

49 Dm⁷ C#7(#11) G⁷ Em⁷ A⁷ alt.

53 Dm⁷ G⁷ Em⁷

57 D⁷(#11) Dm⁷ E triad G⁷ alt. Eb triad Em⁷ D triad

61 Dm⁷ G⁷ altL Em⁷

65 Dm⁷ G dominant b7

67 Em⁷

69 Dm⁷ G Em⁷ A⁷

85 Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ break B/C

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 harmonics, grace notes, alluding to the blues, but also to the 23rd mode (L 22–28), then breaking into a more melodic line. In ms. 17–18, a simple line of the second mode of E major (diminished seventh scale) is played on a G major scale.

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 und verhalf während seiner Laufbahn als Studiomusiker und Komponist weiter – von Bebop bis zum Cool Jazz, vom Free Jazz –, blieb aber immer super-relaxt, hip und geschmeidig.

All Of You ist Entnahmen aus dem Live-Aufnahmen von 1963 zu der sehr lockeren, impressionistischen Version des Standards, die George Coleman, Herbie Hancock, Ron Carter und Tony Williams präsentieren. Die Harmonik ist hier auf die Chiasma und Wayne Shorter eingestimmt.

1. Obwohl die Melodie in die Form AA' es wird, aber es handelt sich um eine einzige Chorus gespielt, der sofort in einen offenen Turnaround-Vamp mündet (III-VI-II-V). Dies ist die Idee des so genannten Aufwärts-Solos, die ein Solist in Miles' Gruppe anwenden würde, um seinen Einsatz für den nächsten Solo-Satz oder die Ende des Solos durch jene Melodie wiederholen zu signalisieren. Nach einer 2-taktigen Pause folgt die nächste Solo- bzw. die Fortsetzung des 2. Teils mit alternativen Noten für Double-Time-Solo-Sätze angegeben.

2. Diese Melodieleine zeigen typische stilistische Merkmale von Miles' Spiel aus dieser Zeit: viel Raum, das Halten der farbenfrohen Töne, hier und dort Anspielungen auf die Melodie (L 8–16, 27–28) und das Abbrechen mit einer Verstärkung (L 15, 31–32).

In L 17–18 bildet eine einfache Linie die gehaltene große Septime von E-dim auf, eine der schönsten Noten in einem vermindernden Akkord, der auf einer Ganzton-Halbtön-Skala fußt.



Miles verwendete viele Triolen in mittleren Tempi (L 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 F-dur, dem zweiten Modus von E-dur, und weil die Linie diatonisch ist, kann sie auf allen Modi allen Stufen von E-dur verwendet werden.

Fm⁷

- 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 diminished chord progression (III–V–VII–I). This is a very common way of creating a bluesy atmosphere, especially in the out (final) head (ms 41–64). As noted earlier, Miles also uses this approach before the end of the piece, the version being inspired by Herbie Hancock.

This section is a good example of how Miles can play extended chords in a bluesy context. The use of some long held notes creates a sense of tension and release, while the harmonic progression is also quite interesting. The first part of the vamp (ms 41–50) consists of a series of eighth-note chords, mostly dominant seventh chords, with some added tensions. The second part (ms 51–64) features a more complex harmonic progression, including some altered chords and some substitutions. The overall effect is a mix of bluesy intensity and the melodic line to

- 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 einer Diminished-Skala, die häufig gespielt wurden, um über einem Dominantseptakkord (V7) eine Vierstimmigkeit zu erzeugen. Ein Vierstimmigkeit ist eine Art von graphischer Notation, die die Positionen der vier Stimmen markiert. Eine solche Notation erlaubt eine optimale Ausnutzung ihrer Möglichkeiten.



Die Vamp-Zeile ab ms 41 basiert auf dem vierstimmigen Turnaround (III–V–VII–I). Dies ist eine einfache Methode, um eine Blues-Atmosphäre zu erzeugen, insbesondere nach dem finalen Abschluß des Heades. Wie oben erwähnt, verwendet Miles diese Akkordfolge als Vamp zwischen den Solos; die Version 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

**Bläserische
Fragmente**
(spärlich und lyrisch)
**Instrumentale
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 $E\flat m^7$ - $A\flat^7$ or the color change from Dm^7 to $D^{\sharp}m^7$ (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 notes on downbeats. When descending from the ninth of a dominant chord (in this case A on G \flat) 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.

Dm
add 1/2 step G \flat
G dominant bebop scale

As mentioned on *Pure Silver*, this is a great way to work on the II-V-I and II-VII-IV progressions in modes other than the standard blues mode. For example, in D minor, the II-V-I would be Dm^7 - G^7 - C^7 . It would happen that the ninth of the G^7 chord would fall in eighth-note positions, which would make it difficult to play.

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

Dieses Solo verdeutlicht das Pacing (Einteilung der allgemeinen Geschwindigkeit und Aufbau) und die Entwicklung eines Solos. Darüber hinaus sieht man, wie einzelne Ideen zeitlich aufgezählt werden. Beide Phrasierung der Akkord-Substitution $E\flat m^7$ - $A\flat^7$ unterstreicht den Klangfarbwechsel von Dur zu $E\flat m^7$ (Takt 57).

6. Eine Näherung/Micro-Betrachtung dieses Abschnitts lässt die einzelnen Ideen aufleben. Man kann Akkorde ausgespielt, Sustains, Rhythmen und zeitweilig überdeckende Melodien. Attraktiv an diesen Ideen ist die Einheitlichkeit, die sie haben können. Sie funktionieren gut in anderen Kontexten.

7. Die Idee in Takt 69 zeigt eine Art, wie man weitere chromatische Noten in einem dominanten Bebop-Akkord einfügen kann, wobei die Fundamentalnoten auf den stetigen Taktwerten verbleiben. In diesem Fall ist es ein Dominantsechstakkord (G^7), was einen Grundton die bereits im Bassdröhnen vorkommt, um die Akkordfarbe zu erhöhen. Die Linie beginnt auf einer Leiternote und endet am Ende im Sinne der Verbindung mit den nächsten Wechseln abge-

schlossen. Wie bei *Pure Silver* erwähnt, funktionieren V7-I-Akkorde ebenfalls auf den zugehörigen IIIm 7 -Akkorden (nämlich sowohl G^7 als auch Dm^7 sind leitereigene Akkorde bzw. Modi von C-Dur). Es wäre also möglich, diese Skala bei einem Dm -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.

Gmaj7

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 E⁷ pedal. The chord progression of the A-section is quite smooth, as Dm⁷ in the third measure is connected to Bm⁷⁽⁵⁾.

C
2nd

The harmonic progression of *Bird And Diz* is a hallmark of bebop. It features many examples of syncopated rhythms, which were typical of Bird and Diz, but the etude also includes a unique combination of syncopated and non-syncopated phrases that create balance and interest.

There are several examples of this balance in *Bird And Diz*. One good one is ms 1-4, which have relatively few syncopations, with interest generated by the harmony itself and the line. Ms 5-8 are highly syncopated, with the surges of the blues emphasized in the line.

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 auch in seiner Erfindungsreichtum und Virtuosität. Dizzy hatte Dizys fundierte Harmonielehre und -praxis. Dizys Lehrer war ein Mentor und Bebop-Musiker.

Die Inspiration für diese Etude kam von Tadd Damerons *Hat House*, einem der "Anthen" des Bebop-Bewegung. Bird und Diz haben es oft gespielt und sogar auf einer Liveaufnahme aus dem Jahr 1952, die beiden zusammen mit anderen Musikern auf einer nationalen US-TV-Show aufgetreten sind. *Hat House* führt die Melodie des Standards *What Is This Thing Called Love* und enthält einige Linien, die damals verblüffend waren und zu Dizys harmonischen Konzepten passen. Die Etude hat daher genau so viel zu tun mit Dizys Harmonie wie mit den Improvisationen von Bird.

Die Form von *Bird And Diz* ist AABA, wobei der zweite Chorus abgekürzt wird, um einen E7-Pedal zu erhalten, der die letzte Phrase über einen Haltelpunkt auf E7 wiederholt. Die A-Sektion selbst ist relativ geschmeidig/ spannungsarm, während der dritte Takt mit Bm⁷⁽⁵⁾ verwendet ist.

Bm⁷⁽⁵⁾
B-Lesrian


Die II-V-Verbindung Bm⁷⁽⁵⁾-E7 löst sich normalerweise nach A-Moll auf, daher ist das A-Dur am Ende der A-Sektion eine angenehme Überraschung. Die gleiche Progression erscheint in den letzten vier Takten des Standards *Stella By Starlight*.

2. Wie bei *Amazing Bod* schon erwähnt, ist die Synkopierung ein Merkmal 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 Wendezeit zu verhindern, 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 A⁷ chord in ms 2, 10 and 26, two different alterations are used. The first implies the tritone substitute of E^{b7}, but the second implies A^{7#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, Dm^b is related to Bm^{7b5}, so basically anything that's played on Dm^b works on Bm^{7b5}, including D-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 A-blues over A^{7#11} (ms 7–8, 31–32), Bm^{7b5} (ms 21–22) and E⁷ (ms 2).
- On the last four measures of the bridge (ms 21–24, 56), the normal chords are two measures of F⁷, one measure each of Bm^b and b⁷, or one measure of Bm^b followed by half-whole diminished scale. Dizzy however uses an E⁷ chord with a 1, 3, #11 and 7, creating an attractive dissonance similar to *Hot House*. This would be a good idea to practice around the circle of fourths in all 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 neue Variante überlegt – hier über den Modus (Bm^b statt E^{b7} – time) –, und erneut auf die Linie gespielt. Von Dizzy, mit Leidenschaft.
- Zwei verschiedene alternative Akkorde sind auf dem Ablauf in T. 21–24 und 56 eingespielt. Beide unterstützen die Tritonalsymmetrie des Ablaufs. In T. 21–24 (A#11) und 56 (E⁷) wird ein A-blues gespielt, der unterschiedlich von dem in T. 7–8 (A^{7#11}) ist – eine Erschöpfung der A-blues Ideen? In T. 21–24 sind diese Alternativen so eng miteinander verwoben, dass man sie nicht trennen kann. Ein bisschen Erschöpfung ist ja auch gut für den Blues.

Die T. 7–8 sind ein A-blues über E⁷ variert, aus diesem Grund spielt man also was zur E⁷ passiert. Aber es gibt noch andere D-blues-Ideen (z.B. Bm^{7b5} oder Bm^b). Nach wie bei *Miles '63* verleiht der Blues einen warmen, erdigen Unterton, der durchaus dazu passt, dass dieses Stück eine gewisse Erschöpfung zeigt.

Was ist nun so die Besonderheit? Der prägnanter Sound, dass es sich um einen Blues auf fast jedem Akkord anwendet. Hier hören wir einen A-Blues auf A^{7#11} (T. 7–8), auf E⁷ (1, 3) und E⁷ (Coda). In den letzten vier Takten der Überleitung (T. 21–24, 56) spielt man die übliche Harrisonsie zwei Takte F⁷, gefolgt von einem Takt Bm^b und einem Takt E⁷ (gefolgt von einem Takt E⁷). Allerdings beinhaltet die Linie des Bm^b-Takts einen Akkordwechsel (in T. 21–24 (die auf der Halbton-Ganzton-Leiter basiert) sowohl einen F⁷- als auch einen E⁷-Akkoval mit den Alterationen 1, 3, #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.

A^{7#1111}



3

PREVEWEN

Low Resolution

7. Ms 35 demonstrates a common technique Bird would use over a minor chord, playing two beats of Dm, then two beats on A⁷⁽⁹⁾ (I-V-I over a static minor chord). All of these notes are also in the D harmonic minor scale. This would be a good one to practice in every key.

based on the D harmonic minor scale

Dm A⁷⁽⁹⁾ Dm A⁷⁽⁹⁾ Dm A⁷⁽⁹⁾

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 Dm gefolgt von zwei Schlägen auf A⁷⁽⁹⁾ spielte (I-V-I über einem statischen Mollakkord). Diese Töne kommen auch im D-harmonischen Maßstab vor. Dieser Konzept kommt man leicht anhand der Tonskala und der Tonart über.

PREVIEW

Low Resolution



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

6. Bird And Diz

Jim Snidero

♩ = 144

Chorus 1 Em(b6)

A7(b9)

Dm6

DB*)

PREVIEW

Low Resolution

© 2020 advance music GmbH, Mainz

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

PREVIEW

Low Resolution

37 Bm⁷⁽⁵⁾ E⁷ Amaj⁷

41 Em⁷⁽⁵⁾ A7⁽⁵⁹⁾ Dm⁵

This block contains two staves of musical notation. The top staff starts with a B major seventh chord (B, D, F#, A) followed by an E dominant seventh chord (E, G, B, D) and an A major seventh chord (A, C#, E, G#). The bottom staff starts with an E minor seventh chord (E, G, B, D) followed by an A dominant seventh chord (A, C#, E, G) and a D major fifth chord (D, F#, A).

45 Bm⁷⁽⁵⁾ Ablues E⁷

49 Am⁷ D⁷

This block contains two staves of musical notation. The top staff starts with a B major seventh chord (B, D, F#, A) followed by an A blues chord (A, C#, E, G) and an E dominant seventh chord (E, G, B, D). The bottom staff starts with an A minor seventh chord (A, C#, E, G) followed by a D dominant seventh chord (D, F#, A, C#).

53 F⁷ E⁷ riff

57 Bm⁷⁽⁵⁾

[tag] BWE

pedal 3 3 3

This block contains three staves of musical notation. The first staff starts with an F dominant seventh chord (F, A, C, E) followed by an E dominant seventh chord (E, G, B, D). The second staff starts with a B major seventh chord (B, D, F#, A). The third staff has the instruction "[tag] BWE" above it and "pedal" below it, with three "3" markings indicating a sustained note.

60 Amaj⁷

This block contains one staff of musical notation, starting with an A major seventh chord (A, C#, E, G#).

7. Straight Trane

Jim Snidero

J = 80

Chorus 1

6 Cm⁶
D♭⁷(#¹¹)
E♭maj⁷

10 Dm(b⁵)
G⁷all
Cm⁶

15 F♯m⁷
B⁷
Em⁷
A⁷

20 E♭maj⁷
B⁷

24 Cm⁶
Eb⁷

28 Cm⁷
F dominant bebop
F♯⁷

A⁷
A♭m⁶

E♭m⁷
A♭⁷
Em⁷
A⁷

© 2020 advance music GmbH, Mainz

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

**) Unless indicated otherwise, all tongued eighth notes are legato / Sofern nicht anders angegeben werden alle angestoßenen Noten legato gespielt.

The image shows a page of sheet music for a piece titled "Low Resolution" by PREVIEW. The music is arranged in four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a D#7 chord at measure 43. The second staff starts with a G7(1b9) chord at measure 47. The third staff is labeled "Chorus2" and contains a section of diatonic-type lines. The fourth staff begins with a Dm7 chord at measure 50. The music includes various chords such as B7, E7maj7, F#m7, A7, and Dm7(1b9). The title "PREVIEW" is printed in large, bold, black letters across the top of the page, and "Low Resolution" is written diagonally below it.

PREVIEW

Low Resolution

Musical score excerpt showing measures 74-75. The key signature changes from Bbm7 to Eb7, then to Cm7, and finally to F7. The melody consists of eighth-note patterns.

Musical score excerpt showing measures 78-79. The key signature changes to F# dominant bebop. The melody features sixteenth-note patterns.

Musical score excerpt showing measures 82-83. The key signature changes to Abm6, Bb7(b9), Eb7, and A7. The melody uses eighth-note patterns.

Musical score excerpt showing measures 86-87. The key signature changes to Abm7, D7, F#m7, and D7. The melody uses eighth-note patterns.

Musical score excerpt showing measures 90-91. The key signature changes to Cm6 and G7. The melody uses eighth-note patterns.

Straight Trane

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

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

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

- With eight keys represented, *Straight Trane* is the most comprehensive study in II-V in this book.
 - 1-measure II-Vs: Abm⁷-B⁷, Dm⁷-G⁷, Em⁷-C⁷, Bm⁷-F⁷, Gm⁷-D⁷, Am⁷-E⁷, Cm⁷-F⁷, Bsm⁷-Eb⁷
 - 2-measure II-Vs: Dm⁷-G⁷, Em⁷-C⁷, Bm⁷-F⁷
- Each A section begins with four II-Vs, followed by 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 first II in the first measure of the A-section is a half note rest, but the second II is a whole note rest. This is a common technique in jazz, though not unique to Trane. It will be found in many of his solos, and it is a good way to keep the harmonic motion moving forward without constantly changing the key signature. In addition, it allows him to maintain a sense of continuity in his solos even when the harmonic changes occur frequently.

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 Entwicklung führte schließlich in sein Meisterwerk *A Love Supreme*. Trane war auch ein inspirierender Mensch. Ein extrem harter Arbeiter, entwickelte er von einem überdurchschnittlichen Hardbop-Musiker zu einem der größten Saxophonisten und Meister der Musik.

Arbeiten als Leader für sein Debütalbum *Coltrane* brachte Trane einen neuen und diekologischen Ansatz des Hardbops mit, wobei er die Harmonik und die Melodik weiterentwickelt hat. Das ganze Stück ist eine starke Linie der Intensität, ohne dass es je einen anderen Quellpunkt oder eine Entwicklung gibt. Eine weitere Entwicklung ist die Verwendung eines Konzertes Eb-Moll, die eine Menge technische Herausforderungen bringt.

Straight Trane basiert auf Tranes *Straight Street*, einem quasi-jazz Standard aus seinem Debütalbum als Leader am demselben Tag. Das Stück hat eine AABA-Form, eine 12-measure-Satzung, die 12 Takte in jedem Absatz hat. Dieses Konzert Eb-Moll bringt einige interessante Harmonik mit, insbesondere die Beziehungen, die in kleinen Schritten zwischen den 12 Tagen in klingend D.

Die ersten vier Takte enthalten die im Untertitel genannten II-V-I in diesem Heft:

a. II-V-Verbindungen mit halbtaktig wechselnden Akkorden: Abm⁷-D⁷, F#m⁷-B⁷, Em⁷-A⁷, Dm⁷-G⁷, Cm⁷-F⁷, Bsm⁷-Eb⁷

b. II-V-Verbindungen mit ganztaktig wechselnden Akkorden: Dm⁷-G⁷, Bbm⁷-G⁷, Cm⁷-F⁷, Bsm⁷-Eb⁷ Jeder A-Teil beginnt mit vier II-V-Verbindungen mit halbtaktigen Wechseln, wobei die letzte sich in die Grundtonart C-Moll auflöst. Die II-V bewegen sich in überragenden Ganztaktschritten, wobei jede II-V sich in die nächste II-V auflöst. Der zu erwartende I-Akkord wird ungewöhnlich zur neuen „II“ umgedeutet.

Hardbop-Musiker tendierten bei einer Reihe von II-V-Verbindungen meistens zu diatonischen Ideen, weil die Harmonik für genug Spannung und Entspannung sorgt und die Linien keine zusätzliche Spannung auf V-Akkorden (z. B. alterierte oder verminderte) benötigen, um interessant zu werden. Das nächste Beispiel zeigt eine diatonische Übung, in der die Akkorde von absteigenden II-V mit Hilfe von Guide-Tones ausgespielt werden. Üben Sie dies auch in den anderen sechs Tonarten.

PREVIEVE
Low Resolution

The musical score consists of two staves. The top staff shows a harmonic progression: II (Dm⁷) - V (G⁷) - I (II) (Cm⁷) - V (F⁷) - I (II) (B^{2m}⁷) - V (E^b⁷) - etc. The bottom staff shows a lick starting with G^{#m}⁷, followed by C⁷, F^{#m}⁷, B⁷, and Em⁷. The lick includes various slurs and grace notes.

- 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.

- 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, altered ideas generally increase tension. Dominant 7 bebop adds a surprising brightness over a minor sound.
- One common technique is to lead from a II-V-I quickly in half steps up to another II-V-I in the next key (ms 36–37). This can be heard in Monk's solo and in this example, where it's done through a pickup.
- As mentioned in *Monkified*, it's common to play an idea on one tonal center and then move to another chord with another lick. This is done here in ms 57–59, where the lick is continued in E major, which is the dominant of D major.

- Wie in *Monkified* ist es sehr häufig in Monk's Phrasen, dass eine Idee nach anderen verbindet wird. So in T. 30–33, 46–49, 50–53, 70–73, 78–81. Diese verschiedenen Verbindungen erzeugen interessante Rhythmus- und Phrasierung, bleiben aber im Grunde die gleichen Verbindungen, einige dieser Licks sind:

- Skalalicks (T. 7, 23, 47)
 - Altered (ms 11, 43)
 - Bebop (ms 70–Sept (T. 70)).
- Harmonische Läufe in Moll klingen etwas geschmeidiger, während Altered-Läufe generell die Spannung erhöhen. Die Dominant-Bebopskala bringt über eine II-V in Moll einen überraschend hellen Klang.
- Eine häufig benutzte Technik auf schnelle Akkordfolgen in Halbtonschritten ist die Wiederholung derselben Idee in jeder Tonart (T. 36–37). Dadurch klingt die Musik etwas solider und logischer und erzeugt, wie hier gezeigt, einen Kontrast zu anderen Linien, die die Akkorde ausspielen.
- 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 T. 57–59 wird eine Idee, die gut zu Fm⁷-B^b⁷-Eb^{maj} passen würde (einschließlich der B^b⁷-Dominant-Bebopskala), über Dm^{7b5}-G⁷-Cm gespielt; Dies ist möglich, weil sowohl F dorisch als auch D iokrisch Modi von Eb-Dur sind.

PREVEWEN

Low Resolution

The musical score consists of a single staff showing a harmonic progression: Fm⁷ - Dm^{7b5} - B^b⁷ - G⁷⁽⁹⁾ - Eb^{maj7} - Cm. The lick starts with Fm⁷, followed by Dm^{7b5}, G⁷⁽⁹⁾, B^b⁷, Eb^{maj7}, and ends with Cm.

► TRACK 10/32 (slow), 11/23 (fast)

8. Freddie

Jim Snidero

Slower: $\text{♩} = 88$

Faster: $\text{♩} = 120$

Slower: $\text{♩} = 88$
Faster: $\text{♩} = 120$

8. Freddie

Jim Snidero

PREVIEW

Low Resolution

© 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

40 B_bmaj7 —————

D⁷ G⁷ D⁷

44 G⁷ F#m⁷

48 E_m⁷ A⁷ E_m⁷ A⁷

52 D⁷ G⁷ B⁷ typical 'Funk'

58 F#m⁷ Em⁷ A⁷ turnaround idea

G⁷ D⁷ B⁷

A⁷ D⁷ G⁷ D⁷

Allied

G⁷ D⁷

PREVIEW

Low Resolution

Sheet music for a jazz piece, likely piano or guitar, featuring a progression of chords. The chords shown include Fm⁷, Em⁷, A⁷, D⁷, B⁷, Em⁷, A⁷, D⁷, G⁷, D⁷, G⁷, D⁷, A⁷, G⁷, D⁷, G⁷, Em⁷, A⁷, D⁷, B⁷, Em⁷, A⁷, D⁷, and G⁷. The music is in common time, with various note heads and stems. Measure numbers 71, 75, 80, 85, 89, and 93 are visible.

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 feel, then go on to the faster version. At faster tempos, you try to feel every beat, which can make things sound 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 sustained notes, which tend to be easier than shifting into eighth-note patterns (T. 31–32, 44–45). In the first example, the eighth-note passage is too slow to be effective, so it sounds fatigued. The second example is much better, though still not fast enough.
3. Freddie Hubbard's playing is often described as "thin," which means that he uses a lot of air and breath control to keep the tone focused. This is especially true in the solo on *Birdlike*, where he uses half notes (T. 29), and the long sustained notes in the middle of playing about 2 measures, which are typical of Freddie's style.
4. Freddie Hubbard's playing is also characterized by using the tritone substitution Ebm \sharp -Ab \flat in place of the dominant G major. Similar to the concept on *Pure Silver* in T. 44, Freddie uses a lead up the D \flat Dorian or Ab Mixolydian scale (T. 44–45), creating a hip dissonance (D \flat on a D \flat chord) resolving to G 7 . Here's an idea that clearly illustrates a common rub 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 eines Standards erreicht. Freddie spielte von 1961 bis 1966 bei den *Jazz Messengers* und war Sideman auf vielen weiteren Aufnahmen wie Blue Note, Herbie Hancock, Dexter Gordon und John Coltrane. Seine Leader-Dates entwickelten sich von Hard-Bop auf Blue Note zu influentiellen Post-Bop Alben auf CTI, wobei mehrere seiner Kompositionen zu Jazz-Standards wurden.

Zwei der häufigsten Blues-Tonarten für Freddie sind B \flat (Monkified) und F (Birdlike). Freddie und Freddie Hubbard spielen diese beiden Tonarten in *Birdlike* (1961), wodurch dieses Album zu einem der klassischen Freddie-Hubbard-Alben geworden ist. In dem er die Melodie mit einer schnellen Artikulation spielt.

1. Freddie hat eine langsame und eine schnellere Aufnahme des Solo. Die schnelle Version hat eine bessere Artikulation als die langsame. Wenn Sie die langsame Version im Allgemeinen artikulieren möchten, versuchen Sie, die schnelle Version zu üben. Im Gegenteil, wenn Sie die schnelle Version üben möchten, um die Etüde einmal zu üben, dann üben Sie sie mit der schnelleren Artikulation. Wenn Sie die schnelle Version üben möchten, um die schnellen Tempo versuchen zu können, dann versuchen Sie, die schnelle Version zu führen, um die schnellen Tempi zu üben. Wenn Sie die schnelle Version zu führen, sonst kann Ihr Spiel schwierig werden. Im Gegenteil, versuchen Sie die schnelle Version zu führen, also halbtaktig oder sogar in zweitaktigen, besonders bei sehr schnellen Tempi.
2. Wenn Sie in schnelleren Tempi versuchen, technisches Können wird natürlich in den Vordergrund gestellt. Eine gute Lösung wäre, längere Skalenabschnitte einzusetzen, die einfacher zu spielen sind als sich ständig verändernde melodische Fragmente (T. 28, 31–32, 44–45, 48, 61). In langsameren Tempi können längere Tonleiterpassagen zwar langweilig klingen, aber in schneller Geschwindigkeit zeigen sie eine tolle Wirkung.
3. Freddie pflegte schnelle Tempi nicht zu rasant zu nehmen und streute längere Pausen in sein Spiel, um die Musik Raum zu lassen und die Ideen zu verdeutlichen, wie bei Miles' *63* erwähnt. Schnellere Tempi sind auch für die Rhythmusgruppe eine Herausforderung: Längere Pausen ermöglichen den Spielern größere Stabilität und entspannteres Spiel. Üben Sie bei einer Metronomzahl von Halbe = 120 abwechselnd 2 Takte zu spielen und 2 Takte zu pausieren.
4. Die Tritonussubstitution Ebm \sharp -Ab \flat in T. 4 des Themas löst sich nach G 7 auf. Ähnlich wie das Konzept in T. 44 von *Pure Silver* fußt diese Idee auf Eb dorisch oder Ab mixolydisch (ohne ♯11), was eine attraktive Dissonanz (D \flat über D \sharp) vor der Auflösung nach G 7 erzeugt. Das nächste Beispiel zeigt eine II-V als Tritonussubstitution, die man im Quartenzirkel üben könnte.

PREVIEW
Low Resolution

- On both the head and several solo choruses, "Bird Changes" are used in ms 7–8, moving chromatically from III (F#m⁷) to ♭III (Fm⁷) to II (Em⁷) in measure 9. This provides a nice color change outside the key of the tune, and can be used on any blues when soloing.
 - Freddie used a lot of lines built on bebop scales during this period, especially the dominant bebop (ms 32, 42, 45, 60–61, 68–69). On *Miles 53* we saw that, beginning on a downbeat, you can add a half step between 3 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 on this concept on a II–V–I in C major. Try practicing it in every key:

FEN
on

3. Im Thema und in seinen Sätzen II-VI (T. 1-6) ist die Melodie in C-Dur (F#-m") über h(M) gespielt. In den Sätzen III-VII (T. 7-38) wird die Melodie in G-Dur gespielt. Dadurch wird die Melodie in den Sätzen III-VII höher gespielt. Durch die Tönung der Melodie kann man die Stimmigkeit der Bläsergruppe bestimmen.
6. Freddie arbeitet mit dem Kontrabass eine Melodie aus, die er wiederholen will. Beide Klapsen sind auf T. 32, 42, 48, 54, 60, 66, 72, 78, 84, 90, 96, 102, 108, 114, 120, 126, 132, 138, 144, 150, 156, 162, 168, 174, 180, 186, 192, 198, 204, 210, 216, 222, 228, 234, 240, 246, 252, 258, 264, 270, 276, 282, 288, 294, 296, 302, 308, 314, 320, 326, 332, 338, 344, 350, 356, 362, 368, 374, 380, 386, 392, 398, 404, 410, 416, 422, 428, 434, 440, 446, 452, 458, 464, 470, 476, 482, 488, 494, 496, 502, 508, 514, 520, 526, 532, 538, 544, 550, 556, 562, 568, 574, 580, 586, 592, 598, 604, 610, 616, 622, 628, 634, 640, 646, 652, 658, 664, 670, 676, 682, 688, 694, 696, 702, 708, 714, 720, 726, 732, 738, 744, 750, 756, 762, 768, 774, 780, 786, 792, 798, 804, 810, 816, 822, 828, 834, 840, 846, 852, 858, 864, 870, 876, 882, 888, 894, 896, 902, 908, 914, 920, 926, 932, 938, 944, 950, 956, 962, 968, 974, 980, 986, 992, 998, 1004, 1010, 1016, 1022, 1028, 1034, 1040, 1046, 1052, 1058, 1064, 1070, 1076, 1082, 1088, 1094, 1096, 1102, 1108, 1114, 1120, 1126, 1132, 1138, 1144, 1150, 1156, 1162, 1168, 1174, 1180, 1186, 1192, 1198, 1204, 1210, 1216, 1222, 1228, 1234, 1240, 1246, 1252, 1258, 1264, 1270, 1276, 1282, 1288, 1294, 1296, 1302, 1308, 1314, 1320, 1326, 1332, 1338, 1344, 1350, 1356, 1362, 1368, 1374, 1380, 1386, 1392, 1398, 1404, 1410, 1416, 1422, 1428, 1434, 1440, 1446, 1452, 1458, 1464, 1470, 1476, 1482, 1488, 1494, 1496, 1502, 1508, 1514, 1520, 1526, 1532, 1538, 1544, 1550, 1556, 1562, 1568, 1574, 1580, 1586, 1592, 1598, 1604, 1610, 1616, 1622, 1628, 1634, 1640, 1646, 1652, 1658, 1664, 1670, 1676, 1682, 1688, 1694, 1696, 1702, 1708, 1714, 1720, 1726, 1732, 1738, 1744, 1750, 1756, 1762, 1768, 1774, 1780, 1786, 1792, 1798, 1804, 1810, 1816, 1822, 1828, 1834, 1840, 1846, 1852, 1858, 1864, 1870, 1876, 1882, 1888, 1894, 1896, 1902, 1908, 1914, 1920, 1926, 1932, 1938, 1944, 1950, 1956, 1962, 1968, 1974, 1980, 1986, 1992, 1998, 2004, 2010, 2016, 2022, 2028, 2034, 2040, 2046, 2052, 2058, 2064, 2070, 2076, 2082, 2088, 2094, 2096, 2102, 2108, 2114, 2120, 2126, 2132, 2138, 2144, 2150, 2156, 2162, 2168, 2174, 2180, 2186, 2192, 2198, 2204, 2210, 2216, 2222, 2228, 2234, 2240, 2246, 2252, 2258, 2264, 2270, 2276, 2282, 2288, 2294, 2296, 2302, 2308, 2314, 2320, 2326, 2332, 2338, 2344, 2350, 2356, 2362, 2368, 2374, 2380, 2386, 2392, 2398, 2404, 2410, 2416, 2422, 2428, 2434, 2440, 2446, 2452, 2458, 2464, 2470, 2476, 2482, 2488, 2494, 2496, 2502, 2508, 2514, 2520, 2526, 2532, 2538, 2544, 2550, 2556, 2562, 2568, 2574, 2580, 2586, 2592, 2598, 2604, 2610, 2616, 2622, 2628, 2634, 2640, 2646, 2652, 2658, 2664, 2670, 2676, 2682, 2688, 2694, 2696, 2702, 2708, 2714, 2720, 2726, 2732, 2738, 2744, 2750, 2756, 2762, 2768, 2774, 2780, 2786, 2792, 2798, 2804, 2810, 2816, 2822, 2828, 2834, 2840, 2846, 2852, 2858, 2864, 2870, 2876, 2882, 2888, 2894, 2896, 2902, 2908, 2914, 2920, 2926, 2932, 2938, 2944, 2950, 2956, 2962, 2968, 2974, 2980, 2986, 2992, 2998, 3004, 3010, 3016, 3022, 3028, 3034, 3040, 3046, 3052, 3058, 3064, 3070, 3076, 3082, 3088, 3094, 3096, 3102, 3108, 3114, 3120, 3126, 3132, 3138, 3144, 3150, 3156, 3162, 3168, 3174, 3180, 3186, 3192, 3198, 3204, 3210, 3216, 3222, 3228, 3234, 3240, 3246, 3252, 3258, 3264, 3270, 3276, 3282, 3288, 3294, 3296, 3302, 3308, 3314, 3320, 3326, 3332, 3338, 3344, 3350, 3356, 3362, 3368, 3374, 3380, 3386, 3392, 3398, 3404, 3410, 3416, 3422, 3428, 3434, 3440, 3446, 3452, 3458, 3464, 3470, 3476, 3482, 3488, 3494, 3496, 3502, 3508, 3514, 3520, 3526, 3532, 3538, 3544, 3550, 3556, 3562, 3568, 3574, 3580, 3586, 3592, 3598, 3604, 3610, 3616, 3622, 3628, 3634, 3640, 3646, 3652, 3658, 3664, 3670, 3676, 3682, 3688, 3694, 3696, 3702, 3708, 3714, 3720, 3726, 3732, 3738, 3744, 3750, 3756, 3762, 3768, 3774, 3780, 3786, 3792, 3798, 3804, 3810, 3816, 3822, 3828, 3834, 3840, 3846, 3852, 3858, 3864, 3870, 3876, 3882, 3888, 3894, 3896, 3902, 3908, 3914, 3920, 3926, 3932, 3938, 3944, 3950, 3956, 3962, 3968, 3974, 3980, 3986, 3992, 3998, 4004, 4010, 4016, 4022, 4028, 4034, 4040, 4046, 4052, 4058, 4064, 4070, 4076, 4082, 4088, 4094, 4096, 4102, 4108, 4114, 4120, 4126, 4132, 4138, 4144, 4150, 4156, 4162, 4168, 4174, 4180, 4186, 4192, 4198, 4204, 4210, 4216, 4222, 4228, 4234, 4240, 4246, 4252, 4258, 4264, 4270, 4276, 4282, 4288, 4294, 4296, 4302, 4308, 4314, 4320, 4326, 4332, 4338, 4344, 4350, 4356, 4362, 4368, 4374, 4380, 4386, 4392, 4398, 4404, 4410, 4416, 4422, 4428, 4434, 4440, 4446, 4452, 4458, 4464, 4470, 4476, 4482, 4488, 4494, 4496, 4502, 4508, 4514, 4520, 4526, 4532, 4538, 4544, 4550, 4556, 4562, 4568, 4574, 4580, 4586, 4592, 4598, 4604, 4610, 4616, 4622, 4628, 4634, 4640, 4646, 4652, 4658, 4664, 4670, 4676, 4682, 4688, 4694, 4696, 4702, 4708, 4714, 4720, 4726, 4732, 4738, 4744, 4750, 4756, 4762, 4768, 4774, 4780, 4786, 4792, 4798, 4804, 4810, 4816, 4822, 4828, 4834, 4840, 4846, 4852, 4858, 4864, 4870, 4876, 4882, 4888, 4894, 4896, 4902, 4908, 4914, 4920, 4926, 4932, 4938, 4944, 4950, 4956, 4962, 4968, 4974, 4980, 4986, 4992, 4998, 5004, 5010, 5016, 5022, 5028, 5034, 5040, 5046, 5052, 5058, 5064, 5070, 5076, 5082, 5088, 5094, 5096, 5102, 5108, 5114, 5120, 5126, 5132, 5138, 5144, 5150, 5156, 5162, 5168, 5174, 5180, 5186, 5192, 5198, 5204, 5210, 5216, 5222, 5228, 5234, 5240, 5246, 5252, 5258, 5264, 5270, 5276, 5282, 5288, 5294, 5296, 5302, 5308, 5314, 5320, 5326, 5332, 5338, 5344, 5350, 5356, 5362, 5368, 5374, 5380, 5386, 5392, 5398, 5404, 5410, 5416, 5422, 5428, 5434, 5440, 5446, 5452, 5458, 5464, 5470, 5476, 5482, 5488, 5494, 5496, 5502, 5508, 5514, 5520, 5526, 5532, 5538, 5544, 5550, 5556, 5562, 5568, 5574, 5580, 5586, 5592, 5598, 5604, 5610, 5616, 5622, 5628, 5634, 5640, 5646, 5652, 5658, 5664, 5670, 5676, 5682, 5688, 5694, 5696, 5702, 5708, 5714, 5720, 5726, 5732, 5738, 5744, 5750, 5756, 5762, 5768, 5774, 5780, 5786, 5792, 5798, 5804, 5810, 5816, 5822, 5828, 5834, 5840, 5846, 5852, 5858, 5864, 5870, 5876, 5882, 5888, 5894, 5896, 5902, 5908, 5914, 5920, 5926, 5932, 5938, 5944, 5950, 5956, 5962, 5968, 5974, 5980, 5986, 5992, 5998, 6004, 6010, 6016, 6022, 6028, 6034, 6040, 6046, 6052, 6058, 6064, 6070, 6076, 6082, 6088, 6094, 6096, 6102, 6108, 6114, 6120, 6126, 6132, 6138, 6144, 6150, 6156, 6162, 6168, 6174, 6180, 6186, 6192, 6198, 6204, 6210, 6216, 6222, 6228, 6234, 6240, 6246, 6252, 6258, 6264, 6270, 6276, 6282, 6288, 6294, 6296, 6302, 6308, 6314, 6320, 6326, 6332, 6338, 6344, 6350, 6356, 6362, 6368, 6374, 6380, 6386, 6392, 6398, 6404, 6410, 6416, 6422, 6428, 6434, 6440, 6446, 6452, 6458, 6464, 6470, 6476, 6482, 6488, 6494, 6496, 6502, 6508, 6514, 6520, 6526, 6532, 6538, 6544, 6550, 6556, 6562, 6568, 6574, 6580, 6586, 6592, 6598, 6604, 6610, 6616, 6622, 6628, 6634, 6640, 6646, 6652, 6658, 6664, 6670, 6676, 6682, 6688, 6694, 6696, 6702, 6708, 6714, 6720, 6726, 6732, 6738, 6744, 6750, 6756, 6762, 6768, 6774, 6780, 6786, 6792, 6798, 6804, 6810, 6816, 6822, 6828, 6834, 6840, 6846, 6852, 6858, 6864, 6870, 6876, 6882, 6888, 6894, 6896, 6902, 6908, 6914, 6920, 6926, 6932, 6938, 6944, 6950, 6956, 6962, 6968, 6974, 6980, 6986, 6992, 6998, 7004, 7010, 7016, 7022, 7028, 7034, 7040, 7046, 7052, 7058, 7064, 7070, 7076, 7082, 7088, 7094, 7096, 7102, 7108, 7114, 7120, 7126, 7132, 7138, 7144, 7150, 7156, 7162, 7168, 7174, 7180, 7186, 7192, 7198, 7204, 7210, 7216, 7222, 7228, 7234, 7240, 7246, 7252, 7258, 7264, 7270, 7276, 7282, 7288, 7294, 7296, 7302, 7308, 7314, 7320, 7326, 7332, 7338, 7344, 7350, 7356, 7362, 7368, 7374, 7380, 7386, 7392, 7398, 7404, 7410, 7416, 7422, 7428, 7434, 7440, 7446, 7452, 7458, 7464, 7470, 7476, 7482, 7488, 7494, 7496, 7502, 7508, 7514, 7520, 7526, 7532, 7538, 7544, 7550, 7556, 7562, 7568, 7574, 7580, 7586, 7592, 7598, 7604, 7610, 7616, 7622, 7628, 7634, 7640, 7646, 7652, 7658, 7664, 7670, 7676, 7682, 7688, 7694, 7696, 7702, 7708, 7714, 7720, 7726, 7732, 7738, 7744, 7750, 7756, 7762, 7768, 7774, 7780, 7786, 7792, 7798, 7804, 7810, 7816, 7822, 7828, 7834, 7840, 7846, 7852, 7858, 7864, 7870, 7876, 7882, 7888, 7894, 7896, 7902, 7908, 7914, 7920, 7926, 7932, 7938, 7944, 7950, 7956, 7962, 7968, 7974, 7980, 7986, 7992, 7998, 8004, 8010, 8016, 8022, 8028, 8034, 8040, 8046, 8052, 8058, 8064, 8070, 8076, 8082, 8088, 8094, 8096, 8102, 8108, 8114, 8120, 8126, 8132, 8138, 8144, 8150, 8156, 8162, 8168, 8174, 8180, 8186, 8192, 8198, 8204, 8210, 8216, 8222, 8228, 8234, 8240, 8246, 8252, 8258, 8264, 8270, 8276, 8282, 8288, 8294, 8296, 8302, 8308, 8314, 8320, 8326, 8332, 8338, 8344, 8350, 8356, 8362, 8368, 8374, 8380, 8386, 8392, 8398, 8404, 8410, 8416, 8422, 8428, 8434, 8440, 8446, 8452, 8458, 8464, 8470, 8476, 8482, 8488, 8494, 8496, 8502, 8508, 8514, 8520, 8526, 8532, 8538, 8544, 8550, 8556, 8562, 8568, 8574, 8580, 8586, 8592, 8598, 8604, 8610, 8616, 8622, 8628, 8634, 8640, 8646, 8652, 8658, 8664, 8670, 8676, 8682, 8688, 8694, 8696, 8702, 8708, 8714, 8720, 8726, 8732, 8738, 8744, 8750, 8756, 8762, 8768, 8774, 8780, 8786, 8792, 8798, 8804, 8810, 8816, 8822, 8828, 8834, 8840, 8846, 8852, 8858, 8864, 8870, 8876, 8882, 8888, 8894, 8896, 8902, 8908, 8914, 8920, 8926, 8932, 8938, 8944, 8950, 8956, 8962, 8968, 8974, 8980, 8986, 8992, 8998, 9004, 9010, 9016, 9022, 9028, 9034, 9040, 9046, 9052, 9058, 9064, 9070, 9076, 9082, 9088, 9094, 9096, 9102, 9108, 9114, 9120, 9126, 9132, 9138, 9144, 9150, 9156, 9162, 9168, 9174, 9180, 9186, 9192, 9198, 9204, 9210, 9216, 9222, 9228, 9234, 9240, 9246, 9252, 9258, 9264, 9270, 9276, 9282, 9288, 9294, 9296, 9302, 9308, 9314, 9320, 9326, 9332, 9338, 9344, 9350, 9356, 9362, 9368, 9374, 9380, 9386, 9392, 9398, 9404, 9410, 9416, 9422, 9428, 9434, 9440, 9446, 9452, 9458, 9464, 9470, 9476, 9482, 9488, 9494, 9496, 9502, 9508, 9514, 9520, 9526, 9532, 9538, 9544, 9550, 9556, 9562, 9568, 9574, 9580, 9586, 9592, 9598, 9604, 9610, 9616, 9622, 9628, 9634, 9640, 9646, 9652, 9658, 9664, 9670, 9676, 9682, 9688, 9694, 9696, 9702, 9708, 9714, 9720, 9726, 9732, 9738, 9744, 9750, 9756, 9762, 9768, 9774, 9780, 9786, 9792, 9798, 9804, 9810, 9816, 9822, 9828, 9834, 9840, 9846, 9852, 9858, 9864, 9870, 9876, 9882, 9888, 9894, 9896, 9902, 9908, 9914, 9920, 9926, 9932, 9938, 9944, 9950, 9956, 9962, 9968, 9974, 9980, 9986, 9992, 9998, 10004, 10010, 10016, 10022, 10028, 10034, 10040, 10046, 10052, 10058, 10064, 10070, 10076, 10082, 10088, 10094, 10096, 10102, 10108, 10114, 10120, 10126, 10132, 10138, 10144, 10150, 10156, 10162, 10168, 10174, 10180, 10186, 10192, 10198, 10204, 10210, 10216, 10222, 10228, 10234, 10240, 10246, 10252, 10258, 10264, 10270, 10276, 10282, 10288, 10294, 10296, 10302, 10308, 10314, 10320, 10326, 10332, 10338, 10344, 10350, 10356, 10362, 10368, 10374, 10380, 10386, 10392, 10398, 10404, 10410, 10416, 10422, 10428, 10434, 10440, 10446, 10452, 10458, 10464, 10470, 10476, 10482, 10488, 10494, 10496, 10502, 10508, 10514, 10520, 10526, 10532, 10538, 10544, 10550, 10556, 10562, 10568, 10574, 10580, 10586, 10592, 10598, 10604, 10610, 10616, 10622, 10628, 10634, 10640, 10646, 10652, 10658, 10664, 10670, 10676, 10682, 10688, 10694, 10696, 10702, 10708, 10714, 10720, 10726, 10732, 10738, 10744, 10750, 10756, 10762, 10768, 10774, 10780, 10786, 10792, 10798, 10804, 10810, 10816, 10822, 10828, 10834, 10840, 10846, 10852, 10858, 10864, 10870, 10876, 10882, 10888, 10894, 10896, 10902, 10908, 10914, 10920, 10926, 10932, 10938, 10944, 10950, 10956, 10962, 10968, 10974, 10980, 10986, 10992, 10998, 11004, 11010, 11016, 11022, 11028, 11034, 11040, 11046, 11052, 11058, 11064, 11070, 11076, 11082, 11088, 11094, 11096, 11102, 11108, 11114, 11120, 11126, 11132, 11138, 11144, 11150, 11156, 11162, 11168, 11174, 11180, 11186, 11192, 11198, 11204, 11210, 11216, 11222, 11228, 11234, 11240, 11246, 11252, 11258, 11264, 11270, 11276, 11282, 11288, 11294, 11296, 11302, 11308, 11314, 11320, 11326, 11332, 11338, 11344, 11350, 11356, 11362, 11368, 11374, 11380, 11386, 11392, 11398, 11404, 11410, 11416, 11422, 11428, 11434, 11440, 11446, 11452, 11458, 11464, 11470, 11476, 11482, 11488, 11494, 11496, 11502, 11508, 11514, 11520, 11526, 11532, 11538, 11544, 11550, 11556, 11562, 11568, 11574, 11580, 11586, 11592, 11598, 11604, 11610, 11616, 11622, 11628, 11634, 11640, 11646, 11652, 11658, 11664, 11670, 11676, 11682, 11688, 11694, 11696, 11702, 11708, 11714, 11720, 11726, 11732, 11738, 11744, 11750, 11756, 11762, 11768, 11774, 11780, 11786, 11792, 11798, 11804, 11810, 11816, 11822, 11828, 11834, 11840

A large, dark grey, three-dimensional style downward-pointing arrow graphic. The word "solution" is written in a bold, black, sans-serif font, oriented vertically along the right edge of the arrow's shaft.

7. A 2-man band from the Bronx, New York, that has been around since the early 1980s. The band's name is derived from the first names of the two members, the brother and sister duo of Fred and Mark. The band's music is a mix of indie rock, pop, and alternative rock. They have released several albums and singles, and have performed at various festivals and events. Their sound is playful and energetic, often incorporating elements of comedy and social commentary into their performances.

In den letzten zwei Tälten des Blues wird oft ein 2-taktiger Turnaround verwendet, aber dies klingt bei übermäßigen 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

J = 66 even 8ths

1 Amaj7 F#m7 Bm7 E7

3 G#m7 C#7 Gm7 C7 F#m7 B7

5 Amaj7 F#m7 Bm7 E7

7 G7 C#m7 F#7 E7 alt.

9 Amaj7 F#m7 E7

11 F#m7 B7 Fm7 Bb7

F#m7 Bm7 E7 alt.

Amaj7 Dm7 Amaj7 pattern

PREVIEW

Low Resolution

17 C#m7 F#7 C#m7 F#7 augmented

19 Bmaj7 C#m7 D#m7 G#7 C F#7

21 Bm7 E7 Bm7

23 Amaj7

25 Amaj7 B7 E7

27 F#m7 B7 F#m7 B7

29 F#m7 B7 E7

31 Amaj7 ritard.

33 D7(#11)

35 Amaj7

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 lenient, 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 auf *I Can't Get Started* aufspielte, derum die Inspiration für *One For Sonny* gewesen zu sein. (Für einen direkten Vergleich: Coltrane's *Straight Street* wurde innerhalb von Monaten von *I Can't Get Started* aufgenommen.)

Viele Jazzmusiker betrachten die Mitte der 1950er als Rollins' definitive Periode, die von mehreren monumentalen Aufnahmen 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 präsentiert eine harmonische Herausforderung in den Ms 3–4 des A-Sektions mit einer II-V-Abwärtsbewegung in halbtonschritten:

Balladen sind eine der schwierigsten Tempos zu spielen. Hier ist die Musikalität eine entscheidende Rolle, während die Harmonik eine sekundäre Angelegenheit ist. Die Musikalität kann man sich am besten durch das Anstreben eines Klangkerns mit hoher Musikalität anzeigen. Diese Musikalität besteht 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 der wesentlichste Faktor 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

PREVIEW

Low Resolution

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

2. It's common to add ideas to enhance the melody on a ballad. In each 2-measure section from ms 1–6, the melody is stated in the first measure, followed by a rhythmic/phrasing variation in measure 2, scale fragments over descending II-Vs (ms 4), and an altered idea over V7 (ms 6).
 3. In ms 7–8, substitutions similar to Rollins' are used on the III-VI-II-V turnaround, moving chrommatically down – G⁷, F#⁷, F⁷ – until the II chord, which has a chord quality changed from Bm⁷ to B⁷, then finally V7 altered, E⁷ 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 leeren Regelkästen, sondern lediglich Bezeichnungen und Fassungen. Swing-Künstler pflegten ein schnelles Vibrato durch den ganzen Notenzug zu ziehen. Die Mehrheit der Bebop- und Cool-Künstler ein etwas eingezogenes Vibrato, das nicht so heftig geht. Ein Beispiel für einen coolen Vibrato ist Rollins hat als einziger Künstler einen coolen Vibrato, gar nicht. Hören Sie sich die Aufnahmen von Herbie Hancock und McCoy Tyner an.

2. Ein möglichst kurzer und schneller Atemzugabschnitt ist hier zu bevorzugen. Abschließend kann ein Taktvorwurf mit einer tiefen Ausatmung folgen. D. Schlußschlupf (Schlussgriff) auf eine abwärts liegende Note.

olution Ein Beispiel für eine Rollen werden beim III-VI-IX-Kontakt in T 7 eingesetzt, welcher sich auf die Melodie bezieht. ♫, ♪, ♯ – bis zum Ende der Linie nicht die Melalikord Bm7, sondern ein zweiter Bm7, der im Turnaround markiert wird. Wenn man will, ist Es ist überall möglich, Akkord-Zellungen zu verwenden, auch wenn die Melodie eigentlich die normalen Akkorde spielt. Solange Sie das tun möchten und Sie sie „hören“ können (sehr wichtig), werden sie gut klingen und Ihr Solo beleben.

Yes

4. Im Gegensatz zu den in Ganzton absteigenden II-V-Verbindungen (*Straight Tonic*), lösen sich chromatisch absteigende II-V (T. 3–4, 11–12, 27–28) nicht in die nächste II-V auf. Dennoch funktionieren die letzten beiden II-V-Verbindungen – F#m⁷-B⁷ Fm⁷-Bb⁷ – jeweils als II7 (B⁷) und bII7 (Bb⁷), mit der dazugehörigen II, Bb⁷ ist die Tritonussubstitution für E⁷ und Fm⁷-Bb⁷ die II-V-Tritonussubstitution für Bm⁷-E⁷, die sich zu I auflöst.

5. In ms 15 on beat 3 and 4, the chord progression Dm⁷-G⁷ 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.

The musical notation shows a piano roll with three chords. Above the piano roll, the chords are labeled: I, IVm, bVII, and I. The chords are: A major 7, D minor 7, and G major 7.

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

5. Die Akkordfolge Dm⁷-G⁷ 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 Fuge 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. Er mochte spielerische, diatonische Linien, die er manchmal in einer anderen Tonart verwendete. In T. 22 wird eine diatonische Linie in A vorgezeigt, einen halben Schritt nach oben in B \flat gespielt und wiederholt, und dann wieder in A gespielt. 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

PREVIEW

Low Resolution

PREVIEW

Low Resolution

33 Gmaj7 E7 Am7 D7 Bm7 E7 Am7 D7

37 G7 C7 Cmaj7 C#o Bm7 E7 Am7 D7

B9maj7 Gmaj7 G7 implies beat 1 Cmaj7 Am7 F7 D7 Bm7 E7 Am7 D7

44 Am7 D7 G7 blues D7 Gmaj7

49 F#m7 B7 Am7 B7 D7 E7

53 Am7 D7 Bm7 E7(b9) Am7 D7

G7 Am7 A9maj7 D7 Gmaj7 Dm7 G7

PREVIEW

Low Resolution

65 Cmaj7 A7 Dm7 G7 Em7 A7 Dm7 G7 C7

F7 F#7 Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7 A7

Stravinsky quote

75 Em7 A7 Dm7 G7 C7

79 Dm7 G7 Cmaj7 Bm7 E7 A7 Am7 D7

83 Em7 A7 Dm7 G7 Cmaj7 A7 Dm7 G7

87 Dm7 G7 Cmaj7 A7 Dm7 G7 C7

91 F7 F#7 G7 Cmaj7

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. *Just 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 blues, specifically the *Rhythm*, which along with the blues, was one of the common vehicles for bebop improvisation, usually at a fast tempo. The chord changes to this standard are known as "Rhythm Changes". Bird's first book, *Autobiography*, published by his widow, contains a transcription of the changes among others. The modal key of the standard is B \flat , though there are places in certain solos where it has two choruses in G major. B \flat also provides the basis of countless other solos.

- P**erhaps the most challenging part of playing the piano in G major is the time signature changes. While there are a few ways to handle them, I'll focus on one here. This book is designed to help you learn how to play in G major by focusing on the challenges of time one measure at a time. See *Fast Fiddle* for more on fast

Bird

Mit dieser Etüde kommen wir zu Charlie Bird¹⁰, Daddys dem wohl einflussreichsten Improvisator des 20. Jahrhunderts. Sonny Rollins nannte Bird die "Pepherina"-Generation. Bird war ohne Frage einer der kreativsten Jazz revolutionierte und Einflüsse auf alle anderen alk-Genres ausübt.

In Dixys Weiten
deren Stern": Er dachte
die Art und Weise, Sau-
fen (siehe oben). Ich war
seine hammernde, un-
erschrocken verzweig-
ende Kreatur und er schlich
sich in die Nähe meines
Schreibtisches und Appellatum.
Die Gitarre war weg, auch alle Sau-
futten. Ich schaute ihn Biss auf
die Zunge und auf der gegenüberliegen-
den Seite und stimmte ihm bestens

„Die klassischen Komponisten haben nicht viel, was man von ihm lernen kann.“

Die häufigste Form der AABA-Form der Gershwin-Melodie ist C-Dur, die neben der Blues-Form eine der häufigsten Grundlagen für Bebop Improvisation ist und meistens im moderaten Tempo gespielt wird. Die Akkordfolge dieser Melodie wird als „Rhythm Changes“ bezeichnet; Bird verwendet sie als Basis unter anderem für seine Melodien *Anthropology*, *Heeling On A Riff* und *Celebrity*. Die übliche Tonart für Rhythm Changes ist klingend B-Dur, auch wenn es Melodien in anderen Tonarten gibt. Diese Erhöhe enthält zwei Choruse in klingend B-Dur, bevor sie für einen weiteren Chorus nach E-Dur moduliert.

1. Wie in *Freddie* erwähnt, ist es eine große Hilfe, schnelle Tempi entweder „in 2“ (in Halben) oder sogar ganztaktig zu fühlen. Diese Erfüde hat das schnellste Tempo im ganzen Heft und erfordert ein Höchstmaß an Technik. Bei schnelleren Stücken pflegte Bind keine großen Pausen einzulegen und spielte stattdessen oft längere Achtketten, deshalb ist diese Erfüde 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 G: Man

VIEW
low Resolution

That's basically what's going on in ms 1–6, but a purely diatonic melody adjusting just F and B \flat could look like this:

4. Though it's possible to play diatonically every A section, that would probably sound boring. *Off Abusing That*, we see that diatonics are used on the first two measures of the A section, followed by two measures of chromatics, then on rhythm changes as well as on the last measure. Again, it's alternating between diatonic and non-diatonic approaches.
5. An extremely important element of this piece was that the composition was built around a sense of rhythmic complexity. This is reflected in the use of the so-called *Low Resolution* technique, consisting mainly of eighth-note patterns. The best example of this is found in ms 10–11, with this cool substitution of eighth-note patterns creating an alternative conclusion to the section.
6. Another important feature is an unpredictable sense of rhythm. This is also true of some rhythmic ideas (ms 37–38), but here it's more about the melodic phrasing and the illusion of shifting time signatures.

 - ms 10–11: creates hemiola using note groupings that imply 3/4 over 4/4
 - ms 25–31, 63, 77: thus delay the resolution to beat 3
 - ms 25: beats 1 and 2 imply a diminished chord, delaying the resolution to imply beat 1 on beat 3
 - ms 39–41: 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 G 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 leicht in einer Harmonie von G-Dur abweichen: In T. 5 umfasst z.B. FF zu F (100%) und in T. 6 auch das B zu B \flat der C-Gitarre (ca. 20%). Genauso das kann man in T. 1–6 bei den durchgehenden diatonischen Melodien tun, indem man sich auf die beiden Noten F und B \flat konzentriert.

• Ein weiterer Vorschlag für die gesamten A-Teile durchgehend diatonische Melodien zu spielen könnte, würde das niemals langmachen können. *Visiting Bird* haben wir beobachtet, wie zwei musikalische Ideen jeweils für die ersten beiden Takten benutzt werden kann, gefolgt von zwei Takten mit akkordwechselnden Linien. Das gleiche Prinzip ist auch für die Rhythmic Changes durchaus typisch (T. 33–36, 41–45, 50–53, 57–60). 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, Cm über G-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 (B⁷, E⁷, A⁷, D⁷). But as is the case here, the related minor II chord is often placed in the first measure of each 2-measure change (F#m⁷-B⁷, Bm⁷-E⁷, Em⁷-A⁷, Am⁷-D⁷). 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 F⁷ is implied over a B⁷. In the following measure the line goes back to B⁷. This also happens on *Bird And Diz* in ms 53–54, first using #11, then natural 11.
9. A diminished idea can be used virtually anywhere, even 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 saw in ms 33–34 is played up a minor third, the b7. It can sound good, and we could harmonically resolve the same notes are coming from. We could then move smoothly back to b.
11. Bird was fond of inserting a II chord into his solos, as does from time to time in the solo on 'Low Resolution'. Sometimes he would do this in the middle of a line, as above, going with the line. Other times he would begin a line with a II chord.

- 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 Takteln mit dem dritten Schlag nach vorne entzweit.

• T. 71, 89: Die Melodie wird hier am Anfang verschoben.

- T. 84–86: Die Linie ist hier am Ende des Abschnitts verschoben, um die Wiederholung zu unterstützen.

• Diese Technik kann sehr gut über dem musikalischen Material hinweggenutzt werden, um den Schlag 1 einen Takt zu verschieben und eine ungewöhnliche Abstraktion kennzeichnen, die einen interessanten Solo vorlegen.

- T. 17: Eine interessante Variation aus der Akkordfolge in ms 33–34 (T. 17, 18, 19), wobei jeder Akkord eine Tritonussubstitution erhält. Ein gängiger Abwandlungstechnik ist es, auch die ihm gehörige II-Mollakkord zu spielen, was hier ebenfalls geschieht, sodass die Tritonussubstitutionen eigentlich sogar sich vorzüglich ergänzen. Dies ist wiederum bei *Miles '63* und *Freddie* zu sehen in den entsprechenden Halbtaktwahrschinen.

• Über viele Jahre erprobte Bird verschiedene harmonische Konzepte heraus, darunter die Akkordsubstitution vor dem normalen Akkord zu spielen (üblicherweise wird umgekehrt gemacht). In T. 17 wird die Tritonussubstitution F⁷ über einem D-Akkord impliziert. Im folgenden Takt geht die Linie zu B zurück. Dasselbe kann man in T. 53–54 in *Bird And Diz* 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 Etappe 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 Freude vorgestellt wurde, und hier nun eine kleine Terz höher in B⁷-Dur erscheint. Dieser schöne Effekt passt auch in Bezug auf die Harmonik, da die gleichen Noten auch in dem Akkord IVm (Cm⁷) 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.

PREVEIEN

Low Resolution

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 phrases. It's a real technique. He had a very good phrasing. He could play like a soloist, but he was more of a band player. He was more of a band player, but he had a very good sense of timing and he had a very good sense of breathing. That you had to breathe from your diaphragm, diaphragm breathing, was not enough, but that everything went from your diaphragm down to your toes, from the bottom of your toes to the top of your head. And you had to project the sound, because he had a very strong sound, 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

- | | |
|-----|---|
| Jim | <p>„George Coleman war ein Meister seines Instruments“, er kannte seine Lieblingsmelodien und „kann einen Blues und Rhythm Changes wie kein anderer spielen.“ <i>Fairer Gott.</i> Er hatte eine besondere Fähigkeit, eine Art Intuition, dass er einem anderen Spieler auf die Sprünge half. Während einer Unterrichtsstunde habe ich ihm einmal ein Heft mit über 100 Melodien gegeben. Er schaute sich das Inhaltsverzeichnis an und spielte spontan viele der Melodien auf dem Horn nicht in der Originaltonart, sondern wie sie am besten in dem Augenblick passte.</p> <p>„George Coleman kann jedes Stück in allen Tonarten spielen. Eine Melodie, Akkorde und einfach alles.“</p> <p>Er glaubte, die Geschichte stimmt. Er hatte das beste relative Gehör, das ich je beobachtet habe – die Beziehungen zwischen den Tönen und Akkorden. Alles hatte er einfach im Kopf. Als ich Unterricht bei ihm nahm, erwähnte er nichts über die Akkordbezeichnung [Anm. d. Red.: z. B. II-V-I] oder Theorie. Stattdessen spielte er mir was vor und ich erkannte sofort II-V-I-Verbindungen, verminderte Akkorde und alles Mögliche noch dazu. Er hatte den Klang einfach im Kopf, den Spannungsbugen eines Solos und wie alles miteinander verbunden war.</p> |
| Jim | <p>George Coleman sagte mir, Statt sei ein großer Techniker auf dem Horn gewesen. Er wusste alles über das Saxophon. Inwiefern spielte das im Unterricht eine Rolle?</p> |
| Ken | <p>Also, Atemung war ein Hauptanliegen: Dass man von hier unten (<i>zeigt auf Bauch, Zwischenfell</i>) atmen müsse, um die Luft durchzupusten, aber dass immer der ganze Körper, von der Fußsohle bis zum Kopf, im Einsatz war! Er sagte, man müsse den Klang bis hinten in den Raum projizieren, dabei spielte er mit einem wunderbaren gesanglichen Timbre auf beiden Instrumenten. Er redete aber außerdem über den philosophischen Aspekt, dass alles, was man mache, mit Musik zu tun habe und in das gerade Gespielte fließen würde.</p> |

A large, semi-transparent watermark is positioned diagonally across the page. It consists of two main words: 'PREVIEW' in a large, bold, sans-serif font, and 'Low Resolution' in a smaller, regular sans-serif font below it. The watermark is oriented from the bottom-left towards the top-right.

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 he 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 'no this', and play it at me.

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

Ken Man, he had an uncanny sense of what a song was about, the changes, the arc of the song. I just felt that, the saxophonists, he was so conscious through all of situations, and that he always stayed 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.
Klammer oder Tasten.]

Ken Ja, das stimmt! Und egal, was nun als Antwort gegeben wird: Irremer Falsch!

Jim: Gab es Erläuterungen zum Vier-

Ken Das Lustige ist, dass ich beobachte, wie andere öffentliche Plätze komplett leer werden.

er die ganze Zeit mit dem Familienrat

www.schulsozialarbeit.de

Dónde se encuentra la
categoría literaria

Welche Voraussetzung muss ein Projekt erfüllen, um erfolgreich zu sein?

„Ich weiß nicht, dass er mir
eine solche Einmalität er-

zur Art II-V-I-Übung, und
die Art I-II-I-Komplexe waren für Mudder

„Schön ist es, (d) O – man hört sehr
viel Atem, in diesem dieser Episoden.“

... und der einstige Studien, der mir einmal auf H-V-L aufgebaut.

it! An von Jazz. Ich habe einige
Szenenbeiträge zusammen, und erfreue sich alles

umzusetzen. Phil hat alles buchstabiert und arbeitet weiter. Sehr sagte, „probleme es wo“, und

Jim schreibt nach einer Sitzung einen Bericht.

Heute kann man nicht mehr einfach nur ein Lied singen, man muss es erzählen, er hatte ein nettliches Gespräch für Songs:

dass er von allen Saxophonisten in vielen Situationen immer konsequent blieb, und zu allen Zeiten ein be-

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 Funny Valentine* (Columbia)

Bird And Diz

- Dizzy Gillespie, *Hottest Thing* (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: Camarillo 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

Suggested Reading | Literaturempfehlungen

- Gary Giddins: *Celebrating Bird* (Beech Tree)
- Dizzy Gillespie with Al Fraser: *To Be Or Not To Bop* (Da Capo)
- Miles Davis with Quincy Troupe: *Miles* (Simon and Schuster)
- J.C Thomas: *Chasin' The Trane* (Da Capo)
- Ralph Gleason: *Conversations In Jazz* (Yale University Press)
- Richard Cook: *Blue Note Records: The Biography* (Justin, Charles and Company)

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 Composition"/Advance Music), was a visiting professor at Indiana and Princeton, and is on the faculty at New School for Contemporary Music. Snidero plays Selmer soprano and alto and D'Addario reeds. Learn more at www.jimsnidero.com.

Mike LeDonne is one of the only musicians around to be a true master of both the piano and organ (Downbeat critics poll). LeDonne has made a name for himself as an instrument as a soloist, and as an accompanist and a sideman. He has been the piano player for Sonny Rollins, Milt Jackson, Ben Webster, George Coleman, Art Farmer, and many others. He has taught at Juilliard's Jazz Department, and is currently a member of the New School Jazz faculty.

Bassie Peter Washington is one of the most recorded bassists in history, with over 400 recordings to his credit. He has held the drum chair in some of the best groups in history, including McCoy Tyner, Cedar Walton and Horace Silver, was a member of Pharaoh Sanders group, and worked with Johnny Griffin, George Coleman, and Lou Donaldson, among others. He is a founding member of the One for All Sextet.

Joe Farnsworth is one of the most demanded drummers on the New York scene. He has held the drum chair in some of the best groups in history, including McCoy Tyner, Cedar Walton and Horace Silver, was a member of Pharaoh Sanders group, and worked with Johnny Griffin, George Coleman, and Lou Donaldson, among others. He is a founding member of the One for All Sextet.

Über Jim Snidero und die Musik

Jim Snidero lebt in New York und arbeitet als Solist und Sideman. Er hat über 50 Solo- und andere Labels aufgenommen, unter anderem mit Miles Davis, Dizzy Gillespie, Art Blakey und Freddie Hubbard eingeschlossen. Snidero ist auch ein bestes Verkäufer von "Contemporary Dance Music", war ein Visiting Professor an Indiana und Princeton und ist derzeit an der New School für Jazz und Contemporary Music. Er spielt einen alten Saxophon von Selmer und Reeds von D'Addario. Weitere Infos unter www.jimsnidero.com.

Mike LeDonne ist einer der wenigen Musiker der Jazzgeschichte, die gleichzeitig ein Meister des Klaviers als auch des Orgelspiels ist (Downbeat Critics Poll). Er hat Tausende von Aufnahmen gemacht und ist als Sideman bei über 60 Gruppen dabei. Als Pianist hat er mit historischen Jazzgruppen wie Sonny Rollins, Milt Jackson, Benny Golson, Sam Carter, George Coleman und vielen anderen gespielt und am Juilliard's Jazz im Lincoln Center gelehrt.

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