

Foreword & Acknowledgements

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

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

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

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

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

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

Vorwort & Danksagung

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

Ich habe mich entschieden, mich mit dem Studium der ersten fünf Etuden mit dem Bebop auseinanderzusetzen, da diese drei Künstler eine ausschließende Rolle in meinem Leben gespielt haben und nicht zuletzt diesen einen Grundstein für das Bebop gelegt haben. Das Ziel dieses Hefts ist es, die Konzepte, die diese drei Künstler aufgetragen, 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 Künstlern handelt, die eine hervorgebrachte hat, ist es nur logisch, dass sie in (nur) zehn Lektionen vorzustellen. Dies ist jedoch reichlich Material für ein besonderes Buch über Bebop und Hardbop.

Charlie 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 und damit leben. Die Etüden sind zwar nicht so anspruchsvoll wie lediglich eine Einflussnahme auf die Meisterwerke, aber es wäre, dass Sie Ihre Wissenslücke schließen und Ihr Können steigern, indem Sie Hörbeispiele hören, zu denen Sie sich nicht nur mit alles, was Sie über das Spiel der Meister wissen, sondern auch mit dem Meister selbst unterhalten können.

Endlich möchte ich Ihnen noch die Musiker danken, die bei der Produktion dieses Buches geholfen haben, bedankt mich bei den Fotografen und dem Team von Stanley zweiter Rangs und schließe mich an, die Schleichen der Jungschicksale. Mir ist es eine Freude, Ihnen mit diesen Aufnahmen denjenigen Spass zu verschaffen, der Sie dazu gebracht hat, sie zu meinem Buch zu kommen.

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, II-V-I, III-VI-II-V-I, tritone substitutes, minor IV-VII, chromatic substitutions, altered and diminished V7s.

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/arpeggio combinations, melodic shapes, passing tones, guide tones, chord progressions, and more.

Finally, some attention is given to the often overlooked subject of solo concepts, including the balance and the solo in all four forms, the relationship of rhythm in counterpoint, and a rhythmic analysis.

Included are exercises for improving your harmonic understanding of the études, as well as exercises for your soloing techniques to complement what you have learned so far. But there are also exercises for improving your harmonic memory, to help you remember the harmonic structures in the études. These exercises are designed to help you learn how to improvise over them, as well as how to play them by ear. They range from simple II-V-I exercises to more challenging ones like the "Bird And Diz" (a I-V-I) exercise, and from simple exercises for practicing a chorus or more of *Bird* in one key to 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 in verschiedene Formen unterteilt, die in den entsprechenden SONGFORMEN-Kapiteln besprochen werden. Die häufigsten Formen sind AABA, AA' und Rhythmuswechsel.

Mehrheit der Etüden basieren auf dem II-V-I, was nicht überraschend ist, da es sich um eine der ältesten und am weitesten verbreiteten Chordprogressionen handelt. Es gibt jedoch Variationen des II-V-I mit Varianten wie dem Dominantsept- oder Tritonensubstitut, oder Schleifenketten, wobei die Schleife entweder über einen Dominantsept (z.B. II-V-I in Dur und Moll), oder über einen Tritonensubstitut (z.B. IV-VII in Dur und Moll).

Die Skalen und Akkordverbindungen basieren auf der Altersschalen-Theorie kommen daher aus dem Harmoniemodulatoren-Durtonleitern, und dienen als Basis für die Beispiele. Es gibt auch Beispiele für Dominantsept-Akkorde, verminderte, alterierte und Tritonensubstitute sowie für Dominant- und Dominant-Bebop-Skalen. Einige Beispiele zeigen mit Halbtomschritten zwischen den Tönen, die nicht mit dem Grundton und zwischen den nächsten Tönen auf einer Stufe, und auch Kirchentonleitern.

Eine Reihe der weiteren melodischen Techniken untersucht symmetrische und asymmetrische Phrasierung, Melodien, Skalen-/Arpeggien-Kombinationen, melodierte Konsonanzen und Verbindungen, Durchgangsnoten, Melodienlängen (Leittöne), Rückungen und Zitate.

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

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

PREVIEV
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-Halbtön-Skala
- Triolen
- Akkorderweiterungen und Bitonalität
- V7-Akkord und Halbtön-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

4. Pure Silver

- AA-Form
- Swing-Eighthnotes
- Syncopation auf Dominantseptakkord
- Major 7 auf dominantem 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-Halbtön-Skala
- Triolen
- Akkorderweiterungen und Bitonalität
- V7-Akkord und Halbtön-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-V
- Chromatically ascending II-V

10. Bird

- Rhythmic changes
- Diatonic Melodies
- Fließendes 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 Mollmann

7. Straight Trane

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

• Chromatische Rückungen
• Chromatische Abstufungen
• Chromatische Verbindungen
• Chromatische Schritte

• Chromatische Rückungen
• Chromatische Abstufungen
• Chromatische Verbindungen
• Chromatische Schritte

- Chromatische Rückungen
- Chromatische Abstufungen
- Chromatische Verbindungen
- Chromatische Schritte

10. Bird

- Rhythmuswechsel
- Diatonische Melodien
- Fließendes 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 études. 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.

In addition, it's important to strive for a tone in the middle of jazz. Again, this is subjective, but it would normally be appropriate to play jazz with a classical sound and vice versa.

3. Phrasing can make or break a melody. At a certain level of jazz proficiency and experience, this can be a matter of preference as well. As most of us, I tend to articulate a melodic phrase more like cello-bass, while Gleason tends to do it more frequently. But again, each has its own merits. All articulation starts from the natural phrasing of the études. You never want to force a note, but you also don't want to leave a note hanging. You must practice until you have released your natural phrasing, and then you can start to introduce more intentional phrasing. This is something that you will need to practice until it becomes natural and

Stilfragen

Im Kontext dieser Angabe bedeutet der Begriff „Style“ die Musik gespielt wird: u.a. Swing, Tonqualität, Phrasierung, Artikulation, *Time Feel* (Überzeugung des Hörers), Vibrato und Dynamik.

Wie bei den meisten mir bekannten Jazzmusikern ist mein eigener Stil von vielen historischen Stilen beeinflusst worden, darunter auch Rollins. Ich kann für diese Etüden jedoch nur einen Teil davon wiederzugeben, während ich versuche, mich selbst zu lenken – wie das Vomund-Hand-Koordinationsproblem in die Muzik einzubringen.

Natürlich kann es sich dabei um eine Kombination aus Swing-Artikulation und „jazz Legato“ handeln, um einen mehr Raum- und Zeitbedarf zu haben. Beide Methoden eignen sich für unterschiedliche Charaktere. Beide Aspekte müssen jedoch in einem gewissen Grad subjektiv, müssen sie nach dem eigenen Geschmack sein.

Die Artikulation kann eine Klangfarbe im Jazz-Stil zu verleihen, was wieder eine subjektive Angelegenheit ist, ob sie eher klasikal, jazz mit einem klassischen Sound oder etwas dazwischen sind.

Die Phrasierung kann eine Melodie, Linie oder Rhythmusgruppe schließen 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 häufiger artikuliert. Generell werden Achtelnoten jedoch legato gespielt.

Die Artikulation des Solisten auf der Aufnahme wurde in den Etüden 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 angetastet werden, steht ein Jazz-*Legato* für einen breiten und weichen Zungenstoß auf allen Noten.

PREVEIENV
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 *mazurka*, 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 einigen Phrasen fast immer kurz sind. Im Jazz kann 'kurz' jedoch nicht hier *mazurka* als *staccato* sein, sondern 'kurz' bedeutet 'mit etwas Gewicht'.

5. Jazzmusiker verwenden Bögen und Abfälle für bestimmte Notes und Phrasen, um Charakter zu verleihen. Sie gehören eigentlich nicht dazu, aber sie können sehr schön sein, wenn sie gut gespielt werden. Aber es kann auch alles andere mit funktionieren.
6. Jetzt kommt der schwierigste Teil: *swing*. Das ist in Wirklichkeit eine Art von Rhythmus, der schwer zu definieren ist. Aber es ist leicht zu hören, wenn man ihn hört. Ich kann Ihnen nicht sagen, was es ist, aber es ist einfach so, dass es einen unglaublichen Phrasierungskreislauf gibt.

Die Band spielt sehr gut auf dem Band-Solo-Play-Along. Das ist eine sehr gute Basis, um aufzubauen. Wenn Sie sich an den Rhythmus und die Phrasierung des Spiels orientieren. Wenn Sie möchten, dass Sie das Spiel beherrschten, sollten Sie sich auf die Aufnahmen konzentrieren. Und Sie zum Play Along mit der Rhythmusgruppe spielen. Vergleichen Sie Ihre Aufnahme mit einer professionellen Aufnahme (Vollversion) und hören Sie besonders auf den Unterschied im Timing. Der Unterschied dient sich alles in der Musik um das *Gefühl*.

PREVEWEN

Low Resolution



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

1. Monkified

Jim Snidero

PREVIEW Low Resolution

C7 riff type melody **F7** **C7**

F7 **C7**

Dm7 **G7** **Dm7** **G7**

C7 **F7**

F7

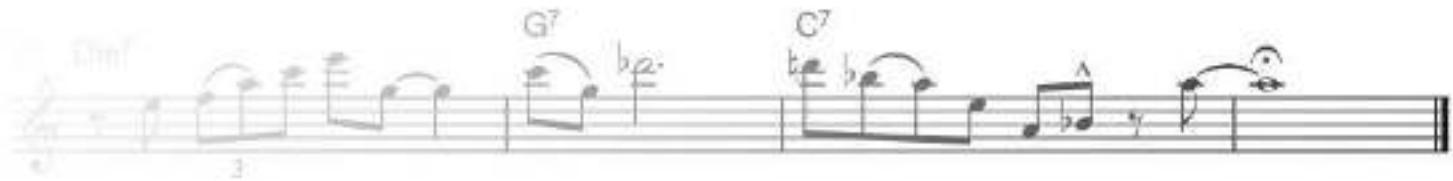
Dm7 **G7**

F **C7**

C7

PREVIEW

Low Resolution



Monktified

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

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

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

Monktified

Thelonious Monk war in den frühen bis mittleren 1940er-Jahren als Hauspianist in *Minton's Playhouse* an der vorderen Front der Bebop-Bewegung. Als Haupt- und Vertreter dieser Bewegung während der Bebop-Zeit hatte Monk eine Vorliebe für anguläre Melodien, viel Raum und einen sehr präzisen Angriff. Seine Melodie *Blue Monk* ist das von ihm am häufigsten aufgenommene Stück und ein Meilenstein des Bebop. Die Tonart läßt sich B♭, aber auch C oder G-Dur bauen, je nach Geschmack.

Die Bluesform besteht aus drei 4-Metertakten, die jeweils vier Takte haben. Der erste Takt ist der Aufbau, der zweite der Blues, der dritte der Mittelteil und der vierte die Auflösung. In diesem Monktified sind die Akkordfolgen II-V-I.

In den ersten beiden Taktgruppen 1 und 3 enthalten Riffs, die durch die Verwendung von Hängerung der Intervalle oder der Akkordröhnen leicht erlernbar werden. Es hilft, wenn diese Riffs und relativ einfach sind, kann man sie leichter in verschiedenen Tönen ausprobieren. Das Riff in Takt 1 ist eine einfache Dominantseptakkord-Phrase, die auf der 1. und 3. Stellung einer soliden, endigen Dominantseptakkord-Phrase basiert. Dieses Riff hat Monk wiederholte Noten, die man über alle möglichen Tastenwege hinwegschwimmen kann. Die Riffs kann man über alle möglichen Tastenwege hinwegschwimmen, etwa in Halbtonschritten, Halbtonschritten im Quartenzirkel.

The piano part starts with a pickup into a 2-measure phrase, followed by a 4-measure phrase to group ideas together. The bass part follows with harmonic progressions (e.g., symmetrical patterns).

2. The first 10 ms of the head and chorus 4 emphasize the flat 5 of the dominant chord. The colors of extensions can affect the effect of a floating or hovering feeling, as opposed to fundamental tones, which sound more static. Practicing these riffs in different keys will help you to become more familiar with extensions.
3. Bebop musicians liked to emphasize the flat 5 on dominant 7 chords, which can sound a bit mysterious or surprising. Measures 9 and 10 of the head set up, then sustain, the flat 5 for 3 beats, resolving to the riff. The last note of ms 17 emphasizes the flat 5 on F⁷.

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

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

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

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

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

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

4. Die überwiegend diatonische Linie in T. 33–35 verwendet Guide-Tones, um die Akkorde einer II–V–I–Akkordfolge anzuspielen (die Akkordfolge ist nicht

Monks eigene Erfindung, er benutzte sie sehr häufig in seinen Kompositionen (T. 11–13). Sie hat einen sehr charakteristischen, etwas verschobenen Charakter. Die 4-beat Linie beginnend auf 1 ist eine interessante Variante, da sie im nächsten Takt wieder auf 2 beginnt, auf 3 auf 4, auf 4 auf 1 beginnend, und so weiter vor geht. Die gleiche Technik kann man auch in 12/8-Takt verwenden. Wenn Sie diese Linie üben, sollten Sie 1–2–3–4 im Kopf zählen. Verwenden Sie dazu eine schwere Schlag jeweils fällt und eine leichte Schlag, die verschobene Linie gegen den 4/4-Takt abweichen. Lassen Sie ein besseres Gefühl für die Zeitstruktur entstehen (*true Zeitgefühl*, Puls, auch Ti-



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

2. The Messengers

Jim Snidero

PREVIEW

Low Resolution

♩ = 120

1 C/G G

6 C/G G

11 C/G G

16 Cm Bb7 A7(b9) D7alt Am

20 C/G G

26 C/G G

31 A7(b9) D7alt Gm Bb7 A7(b9) D7alt

36 A7(b9) D7alt Gm Bb7 A7(b9) D7alt

41 A7(b9) D7alt Gm Bb7 A7(b9) D7alt

46 A7(b9) D7alt Gm Bb7 A7(b9) D7alt

51 A7(b9) D7alt Gm Bb7 A7(b9) D7alt

56 A7(b9) D7alt Gm Bb7 A7(b9) D7alt

61 A7(b9) D7alt Gm Bb7 A7(b9) D7alt

66 A7(b9) D7alt Gm Bb7 A7(b9) D7alt

71 A7(b9) D7alt Gm Bb7 A7(b9) D7alt

76 A7(b9) D7alt Gm Bb7 A7(b9) D7alt

81 A7(b9) D7alt Gm Bb7 A7(b9) D7alt

86 A7(b9) D7alt Gm Bb7 A7(b9) D7alt

91 A7(b9) D7alt Gm Bb7 A7(b9) D7alt

96 A7(b9) D7alt Gm Bb7 A7(b9) D7alt

101 A7(b9) D7alt Gm Bb7 A7(b9)

PREVEEN

Low Resolution

44 Cm B_b7 Am(^{b5}) GT 3 D⁷alt. Gm G⁷

48 Cm B_b7 A7(^{b9}) D⁷ Am⁷ D⁷alt.

52 motif developed Gm B_b7 A7(^{b9}) D⁷alt. Gm B_b7

56 Gm B_b7 A7(^{b9}) D⁷alt. Gm

59 Am(^{b5}) D⁷alt. Gm melodic minor G⁷ B_b7

63 A7(^{b9}) D⁷alt. Gm D⁷alt. Gm B_b7

67 A7(^{b9}) stay related B_b7 A7(^{b9}) D⁷alt.

70 D⁷alt. Gm D⁷alt. G⁷ B_b7

C/G p G/G mf G/G Gm

Dal S

The Messengers

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

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

1. The 32-measure form of *The Messengers* is AABA, the most common in jazz. During the head the rhythm section repeats the "amen" IV-I chord progression on the A sections, introducing gospel into the arrangement. During the solo section, the A sections then resolve to a series of 4 chords: Gm-B⁷-A⁷-D⁷ alt (Im-IV7-II7-V7). Alternate notes have been provided during double-time passages.
2. The bridge provides a temporary release from the A section, briefly going to C minor (IVm) before returning back to G minor (Im). However, the chords are clearly based on the G major blues scale, providing bridge continuity with the A section.
3. Surprisingly, G blues chords are used in the repeated chords on the A sections. Blakey has used a lot of blues licks and solos in his music. There are some bluesy solos in the A sections, which build up to a bluesy bridge. The bluesy section is also a bluesy bridge.
4. The title of the piece is "Low Resolution". This refers to the low resolution of the recording of the original album, which is a mix of live and studio recordings.

The Messengers

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

Hardbop-Musiker nutzten oft Arrangements, um von festgelegten Arrangements zu unterscheiden, von denen sie sich abweichen konnten. Dabei integrierten sie Elemente des Blues, R&B und Blues. *The Messengers* basiert auf dem archetypischen Blues-Titel *Moanin'*, der von Bobby Timmons, dem Pianisten der Jazz-Messenger, komponiert wurde.

Die 32-Meter-Form von *The Messengers* ist in AABA-Form aufgebaut, die am häufigsten in Hardbop-Jazz. Beim Thema wiederholen die Bass- und Schlagzeuger die "Amen"-Kadenz IV-I, während die Trompete die einen Bläsch von Corp in die A-Sektionen einfügt. In den Soloabschnitten werden die A-Sektionen durch die Riffs IV-IV alt (Im-IV7-II7-V7) ersetzt. Die A-Sektionen sind eine Fortsetzung der Bluesy-Bläsch-Passagen im ersten Chor.

Der Brücke bietet eine temporäre Entlastung aus der A-Sektion, geht kurz zu C-Dur (IVm) und kehrt dann wieder zu G-Dur (Im) zurück. Die Chordfolgen basieren jedoch auf dem G-Dur-Blues-Schema, was die Brücke mit der A-Sektion verbindet.

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

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

PREVIEVE
Low Resolution

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

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

guide tones
7 of Am 3 of D⁷

45

Gm

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 G melodic minor scale, and the double-time idea in measure 71 is based on the G harmonic minor scale.
7. Double-time creates excitement and showcases technical abilities. In ms 67–71, four short double-time phrases sound the changes with ms 67–68 and 71 using a melodic shape of gradual 'up' and 'down', then 'up'. Though double time can be part of a solo, timing is important. The double-time creates intensity, swing double time will end with a long rest sending the double-time idea away.

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 blauender bop-ähnlicher (hier wäre dies eine II-V-I Idee) hier und da eingeschoben werden, um Spannung und Entspannung zu zeigen (T. 40–42, 45–46, 50–52, 65–66).

REVIEW

Die Melodie beginnt mit einem leichten Spannungsbogen (T. 67–68), der auf Gm überleitet. Der Double-Time-Block in T. 71 auf G schafft eine gewisse Spannung.

Double-time sollte stets Spannung und destruktive Akkorde hervorrufen. Die Akkorde in T. 67–71 sind durch die Double-Time-Phrasen ausgefüllt. Der Block in T. 71 ist ein typischer Double-Time-Satz. Er besteht aus einer allmählich ansteigenden Melodie, gefolgt von einem schnellen Aufwärtsschlag. Auch wenn man Double-Time-Sätze in den Abschnitten eines Solos einsetzen kann, sollte man den Spannungsbogen im Blick haben. In dem Melodio wird zuerst die Intensität aufgebaut, bevor Double-Time erst am Ende des Solobereichs, nach einer langen Pause, eingesetzt wird.

quack

67

Gm

Low Resolution

3. Amazing Bud

Jim Snidero

PREVEEN

Low Resolution

♩ = 149

1. 9. 13. 16.

Cmaj7 A7 Dm7 G7 Em7

Dm7 E7(9) side EN *) Am7 EN A D7

Bm(9)

D7 alt. D7

G7 Em7 A7 Dm7 E7(9)

Cmaj7 G7

PREVIEW

Low Resolution

27 Cmaj7 A7 Dm7 EN G7 Em7 EN tritone sub Eb7 A7 Dm7 E7(b9)

31 Am7 EN D7 EN Dm G7(♯5) G7 C

35 Cmaj7 A7 Dm7 G7 EN

38 Dm7 E7(b9) Am7

41 G7 Cmaj7

45 Bm7b5 A7 EN

48 EN G7

52 A7 Dm7 G7 Em7 A7

54 Dm7 E7(b9) Am7 D7 Dm7 G7 Cmaj7

Amazing Bud

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

1. *Amazing Bud* is the first 'classic' bebop étude in this collection, and is based on Bud's composition *Bouncing With Bud*, first recorded with Sonny Rollins and Fats Navarro in 1949. In concert Bb, 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 uses of implied syncopation. The first measure starts with an eighth note on the downbeat, followed by an eighth note on the upbeat. The second measure starts with an eighth note on the upbeat, followed by an eighth note on the downbeat. The third measure starts with an eighth note on the downbeat, followed by an eighth note on the upbeat. The fourth measure starts with an eighth note on the upbeat, followed by an eighth note on the downbeat.
3. Bud used a lot of enclosures, which is a rhythmic technique of approaching a note from below by half a step or a half or whole step. Enclosure notes are usually marked EN (only the first time in each line). This is a short exercise that encloses notes of a major scale.

4. The piano line is built on the classic bebop scale, which consists of notes 5 and 6 of the C major scale. Bebop players notes of the major triad on the piano line, changing the line to sound the changes. Bebop chords are usually played descending, and are often played in an arpeggio ascending.

Amazing Bud

Bud Powell war der erste, der die Konzepte von Charlie Parker auf dem Klavier erfolgreich umsetzte, und wurde 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 Wynton Kelly, Horace Silver, Herbie Hancock und Chick Corea, nur einige zu nennen.

1. *Amazing Bud* ist die erste 'klassische' Bebop-Etude in dieser Sammlung und basiert auf Buds Komposition *Bouncing With Bud*, die er 1949 mit Sonny Rollins und Fats Navarro aufnahm. In Konzert Bb hat es eine 32-Measure-AABA-Form, mit einem Brückenteil, der in die relative Molltonart des Konzerts G übergeht.
2. Eine der Hauptmerkmale des Jazz insgesamt und des Bebops ist die Verwendung von Syncopation. Sie bringen Energie und Schwung in die Musik. Durch die Verwendung von Syncopation kann man die Taktgrenzen auf „and“-Zählzeiten überwinden. Im ersten Beispiel wird der Beat in einer Achtdelnote durch einen Schlagrichtungswechsel zwischen den Händen auf dem Offbeat.
3. Der zweite Punkt ist die Verwendung von Enclosures durch die Kombination von Halbtonschritten. Die Töne sind in kleinen und großen Intervallen angeordnet. Die Töne sind in einem Dur-Dreiklang angeordnet.
4. Bud verwendet häufig Umspielungen, hierbei wird ein Melodie-Ton in Halb- oder Ganztonabschnitten von oben und unten „umkreist“. Umspielungen werden hier durch die Akkordierung EN markiert (lediglich beim ersten Auftreten in wiederholten Linien). Nachfolgend finden Sie eine schöne Übung für die Umspielung der Töne in eurem Dur-Dreiklang:



Cmaj
downbeats
3

5. Though there are quite a few chords in this tune, they all basically function in the key of C major. Similar to hard bop musicians balancing the blues with bebop language (e.g. *The Messengers*), bebop musicians were skilled at creating a balance between diatonic melodies and sounding the changes. Too many diatonic melodies can sound boring or old-fashioned, while too many changes can sound mechanical or academic.
 A classic way of balancing diatonic and 'sounding the changes'-type melodies on tunes cycling through I(or III)-VI-II-V, including rhythm changes, is to use diatonic melodies in ms 1-2, then changes in ms 3-4, creating the effect of harmonic tranquility followed by tension and release. This occurs on the first four measures of every A section in *Amazing Bud*.
6. On a V7 chord, bebop musicians often used the chord a tritone away to create tension, called a 'tritone substitution'. In ms 29 the chord is A⁷, but the line implies E⁷. Here's a simplified version of the line on six II-Vs descending in whole steps. Try practicing it in the other keys as well.

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

In Stücken, die sich auf I-(oder III)-VI-II-V (auch Rhythm Changes genannt) oder ähnliche Diatoniken basieren, kann man die Melodie in den ersten beiden Taktgruppen diatonisch spielen und dann die nächsten zwei Taktgruppen harmonisch. Ein Beispiel ist *Amazing Bud*, wo man die ersten vier Maße der A-Sektion diatonisch spielen kann, während man die nächsten vier Taktgruppen harmonisch spielen kann.

6. Auf einem V7-Akkord kann die sogenannte 'Tritonalsubstitution' angewendet werden. Auf einem A7-Akkord wird der Diszessabstand angehoben, um einen E7-Akkord zu erhalten. Hier in T. 29 nicht A7, sondern E7. Eine einfache Version dieser Melodie besteht aus Veränderungen in Ganztönen abwechselnd mit Halbtönen. Ein Beispiel auch in den anderen Maßen der A-Sektion.

tritone sub: E7
Em
Bm
G7
Cmaj7
F7
Em7
B7

► TRACK 6/18

4. Pure Silver

Jim Snidero

♩ = 110 in "2"

E♭maj7

F#m7

B7

Fm7

B♭7

The sheet music consists of ten staves of musical notation for a single melodic line. The key signature is one flat (E♭). The time signature is 2/4. The music is divided into measures by vertical bar lines. Chords are indicated above the staff at the beginning of each measure. Performance markings include slurs, grace notes, and dynamic signs like forte (f) and piano (p). The first staff starts with E♭maj7. Measures 5 and 9 show Gm7 and Cm7 chords. Measures 13 and 17 show Gm7 and Cm7 again. Measures 21 and 25 show E♭maj7. Measures 29 and 33 show F#m7 and B7. Measures 37 and 41 show F#m7 and B7. Measures 45 and 49 show F#m7 and B7. Measures 53 and 57 show F#m7 and B7. Measures 61 and 65 show F#m7 and B7. Measures 69 and 73 show F#m7 and B7. Measures 77 and 81 show F#m7 and B7. Measures 85 and 89 show F#m7 and B7. Measures 93 and 97 show F#m7 and B7.

PREVIEW
Low Resolution

© 2020 advance music GmbH, Mainz

* Subtone throughout on lower notes / Subton auf tieferen Tönen

EN = enclosed note / umspielter Ton GT = guide tone / Durchgangston LT = leading tone / leitton / Annäherung

PREVIEW

Low Resolution

The sheet music displays a sequence of musical staves, each containing a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of common time (indicated by a 'C'). The music is divided into measures by vertical bar lines. Various chords are labeled above the staves, including E♭maj7, B♭m7, E♭7, Am7, D7, Gm7, Cm7, Fm7, B♭7, E♭maj7, Fm7, Gm7, Cm7, A♭m7, D♭7, Gm7, C7, Fm7, B♭7, E♭maj7, A♭7(511), Gm7, C7, Fm7, B♭7, and E♭ø. The music includes several performance markings such as 'side' with a double infinity symbol, 'GT', '3', '^', and '—3—'. The lyrics 'Bb dom. to b7' are written above the staff in measure 52.

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 energized. 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 changes to help the line swing. Listen closely to the soloist's eighth note feel and compare them to the eighth note feel with a metronome. Pay attention to articulation.
3. Some of the lines in this study (e.g. ms 53–55) are influenced by Hank Mobley's melodic style. Listen to his solos on *Blue Scope* and *Horace-Scope* and you will hear him use a mixolydian sound with a half step apart.
4. In ms 47–48, the soloist plays a line that starts with a half note, then a quarter note, then another half note, then a half note again.

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 zehntausend in seinem Quintett gespielt, 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-Part in *Pure Silver* ist von *Soulful* abgeleitet und hat eine Form von AA'. Es ist in Konzert D \flat (warm klingend), aber es kann einige technische Herausforderungen geben. Das Tempo ist auch nicht leicht zu spielen, da es einen entspannten und swingenden Gefühl erfordert. Aber darf hier auf die Verwechslung zwischen Entspannung und Energie verzwecken. Ein Beispiel ist das Spiel von Blue Mitchell auf der Aufnahme *Horace-Scope*. Entspannt, aber präzise und lebhaft. Ein weiterer Hinweis ist die Art, wie Blue Mitchell auf der Melodie *Blue Scope* spielt. Alles klingt entspannt, aber lebhaft und energetisch.

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

1. Die Phrasierung in ms 53–55 ist eine gute Übung für swingende Techniken, weil sie wenige Richtungswechsel hat und die Basis 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 Halbeckschritt tiefer wiederholt, die darunter liegende Akkordprogression ist aber F $^{\#11}$ gefolgt von Fm $^{\#}$ -Bb $^{\#}$. Das Geheimnis ist, den II-Akkord (F-Moll) zu ignorieren und den ganzen Takt als Bb $^{\#}$ alterniert zu betrachten. Über F $^{\#11}$ wird C melodisch Moll verwendet, über Bb $^{\#}$ dann B melodisch Moll: zwei melodische Molltonleitern im Halbecksabstand.

C melodic minor

B melodic minor

5. The line in ms 52 is based on the Bb 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 Bb dominant bebop scale works on Bb⁷, but notice that in ms 52 it also works on Fm⁷. Since both chords are related to Eb major and their respective scales (Dorian or Mixolydian) share the same notes, the same ideas work for both Bb⁷ and Fm⁷.

6. One way of creating a smooth transition from one chord to another is finding a common note as a "link". A common note shared between F#m⁷-B⁷ in ms 51 and Bb⁷ in ms 52 is G# (A). The goal note of the line beginning in ms 51 is ultimately the G# on beat 1 of ms 52, the ninth of F#m⁷. That same note is also the ninth of Fm, and the taking-off point for the line in ms 52.

5. Die Linie in T. 52 fußt auf der Bb-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 Hauptachtel (in diesem Fall Bb-Durton, Tert., Quarte, kleine Sept.). Die Bb-Dominant-Bebopskala funktioniert ebenso gut über Fm⁷. Sie ist hier in T. 52 sehr ähnlich aufgebaut wie über Bb⁷, mit Eb-Dur verarbeitet. Da beide Skalen (durisch bzw. mixolydisch) die gleichen Töne vorrätig verfügen, funktionieren die gleichen Melodiekonzepte wohl auch über Fm⁷.

PREVIEW

Low Resolution



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

5. Miles '63

Jim Snidero

♩ = 132 in "2"

7 B♭m⁷ Fmaj⁷ B♭m⁷

12 Eb⁷ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷ Am⁷

17 Am⁷ A♭⁹
maj 7 in dim Gm⁷

21 Fmaj⁷ E⁷ Eb⁷ D⁷

25 B♭m⁷ Eb⁷

29 Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷ D⁷

33 B♭m⁷ Am⁷ diminished pattern D⁷(b5)

very relaxed C⁷ Am⁷ D⁷

Gm⁷ C⁷ Am⁷ D⁷

PREVIEW

Low Resolution

Sheet music for a blues-style guitar solo. The music is in 4/4 time and consists of eight staves of musical notation. The chords indicated are Gm⁷, F#7(#11), C⁷, Am⁷, D⁷alt., G⁷(#11), Gm⁷, A triad, C⁷alt., Ab triad, Am⁷, G triad, Gm⁷, C⁷alt., Am⁷, D⁷alt., Gm⁷, altered scale, C dominant bebop, Gm⁷, blues riff, C⁷, Am⁷, Gm⁷, C⁷, D⁷, Gm⁷, C⁷, Am⁷, D⁷alt., Gm⁷, C⁷, Fmaj⁷, break, E/F.

Miles '63

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

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

1. *All Of You*, or *Miles '63*, respectively, has a form of AA', but there is only one chorus in this mode, which is then followed by an open turnaround vamp (III-VI-II-V). This concept is taken from the recording mentioned above: Each soloist in Miles' group would end their solo, then signal the end with the melody stated in its entirety, followed by a 2-measure break with either the next section or the end of the tune. Alternate endings have been provided during the double-time passage.
2. Both A sections represent a mix of Miles' playing during this period, using plucks, open harmonics, grace notes, alluding to the blues, bent notes (L. 17–18), then breaking into double-time. In ms. 17–18, a simple line of eighth-note chords in the seventh of Ab major (one of the modes of the diminished scale) is played on a G major pentatonic 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 Studienmeister und Komponist weiter – von Bebop bis zum Cool Jazz, vom Modal Jazz bis zum 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 eingestellt.

Die Form ist ebenfalls in AA' gegeben, es wird aber eine einzige Chorus gespielt, der sofort wieder mit einem kurzen, aber genialen Auf- und Abgang beginnt. Ein Solist in Miles' Gruppe würde seinen Solo mit dem Einsatz für den nächsten Solisten und leichtend die Ende des Solos durch jene Melodie, die er gerade gespielt hat, zitiert wird. Nach einer 2-taktigen Break folgt die nächste Solist bzw. die Fortsetzung des Solos mit alternativen Noten für Double-Time-Solo, wie unten angegeben.

Die Melodielinien zeigen typische stilistische Merkmale von Miles Davis 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 Verzierung (L. 15, 31–32).

In L. 17–18 führt eine einfache Linie die gehaltene große Septime von Abdim 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 Bb-dorisch, dem zweiten Modus von A-Dur, und weil die Linie diatonisch ist, kann sie auf allen Modi allen Stufen von A-Dur verwendet werden.

Bbm7

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

A pianist might hear the soloist playing this pattern and adjust the chord voicing to match the the diminished sound on a V7 chord: b9 or #9, #11, 13.

- The vamp beginning at ms 41 is based on a II-V-I turnaround chord progression (III-V7-I). This is a very common way of establishing a tune, especially for the out (final) head (versus A). As noted above, Miles also uses this approach before the end of the version being listened to here, the difference being the version being listened to here is more complex.

This section is a good example of how Miles can play extended chords in a bluesy, rhythmic style. The use of sustained notes and rhythmic patterns creates a sense of tension and release, characteristic of blues music. The harmonic progression is also typical of blues, starting with a II-V-I turnaround (D7-G7-C7) followed by a V7-I (G7-C7). This section shows how Miles can take a simple blues progression and transform it into something more complex and interesting, while still maintaining the essential blues elements of tension and release.

- 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 erweiterten diese in dem sie Quellen wie Nicolas Slonimskys *Thesaurus Of Scales And Melodic Patterns* (1947) nutzten. Besonders beliebt waren Muster basiert auf Diminuieren, häufig gespielt über einen V7-Akkord. Eine solche Diminuier-Pattern ist in T. 35–36 zu hören. Auch hier ist eine Harmonie (Am7, D7) vorgegeben, die die farbenfrohen Note des Diminuier-Patterns (13, b9, #11, 13) aufnehmen kann. Eine solche Harmonisierung ist eine graphische Darstellung der Melodie, die die Harmonie konzentriert umfasst. Dies ist ein wesentlicher Teil des Optimierungsprozesses der Komposition.

Die Vamp-Schleife auf dem vierstöckigen Turnaround (II-V-I-I) ist eine einfache Methode, um eine Melodie zu beginnen, insbesondere nach dem finalen Abschneiden des Themes. Wie oben erwähnt, verwendet Miles diese Akkordfolge als Vamp zwischen den Solos; die Melodie 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 Dominanteptakkorde/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 erdige 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 $A\text{m}^7\text{-D}\text{b}^7$ or the color change from $G\text{m}^7$ to $G^7\text{b}11$ (ms 57).

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

Dieses Solo verdeutlicht das Pacing (Einteilung der allgemeinen Geschwindigkeit und Aufbau) und die Entwicklung eines Solos: Darüber hinaus sieht man, wie einzelne Ideen zeitlich aufgezählt werden. So als Illustration der Akkord-Substitution $A\text{m}^7\text{-D}\text{b}^7$ oder - als Klangfarbwechsel von $G\text{m}^7$ zu $G^7\text{b}11$ (ms 57).

6. Eine Nahansicht/Micro-Sichtweise auf diese Akkorde lässt die einzelnen Ideen aufleben. Einzelne Akkorde ausgespielt werden können, während andere wiederholen und seitwiegig weiterentwickeln. Attraktiv an diesen Ideen ist die Facettenreiche Farbe, die sie haben können, und dass sie gut in anderen zusammenpassen.
7. Die Idee in ms 69 zeigt eine Art Chromatik, um einen bestimmten Ton hinzuzufügen, ohne die Haupttöne des Akkordes auf den Verlust zu bringen. Wenn Sie über einen Dominantakkord spielen, kann es vorkommen, dass Sie auf dem Grundton die bereits vorhandenen Töne spielen. Diese Idee hilft Ihnen, die Akkordfarbe zu erweitern. Die Little beginnt mit einem Vierergriff und endet am Ende im Sinne der Chromatik, wobei die Melodie mit jedem Wechseln abgespielt wird.

As mentioned on *Pure Silver*, the ability to work on the relationship between chords and scales is key to working in blues. If you can think of F major as a whole, it's easier to understand why a Gm7 vamp might be used in a progression on D major. This is because the two chords are cognitively related.

As we saw earlier in this chapter, when you're learning how chords and scales are interrelated you're also developing more flexibility, allowing you to play an idea over more than one chord.

Wie wir bei *Pure Silver* erwähnt haben, funktionieren V7-Akkorde ebenfalls auf den zugehörigen II m^7 -Akkorden (nämlich sowohl C 7 als auch Gm 7 sind leitereigene Akkorde bzw. Modell von E-Dur). Es wäre also möglich, diese Skala bei einem Gm-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.

Fmaj7



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

Bird And Diz*

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

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

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

Bird And Diz*

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

Die Inspiration für diese Etude kam von Tadd Damerons *Hat House*, einer Art "Anthem" des Bebop-Bewegung. Bird und Dizzy haben es oft gespielt und auch das war auch die Basis für die beiden Geigenisten, die dieses Solo für die einzige nationale US-TV-Show ausgewählt haben. *Hat House* führt über eine Reihe von harmonischen Linien, die damals verdeckt waren und zu Dizzys harmonischen Konzepten führten. Die Etude hat daher genau so viel wie die Etude von Charlie Parker die Harmonien von

Dizzy und Bird zusammen mit dem AABA, wobei der zweite Chorus mit einem intelligenzen Schlag eröffnet wird, der die letzte Phrase über einen Haltelpunkt auf A' wiederholt. Die A-Sektionen sind relativ gleichmäßig/spannungsfrei, während der dritte Takt mit Em⁷ verwandt ist.

Em⁷(B5):
E-Loriens



Die A-V-Verbindung Em⁷-A' löst sich normalerweise nach D-Moll auf, daher ist das D-Dur am Ende der A-Teile eine angenehme Überraschung. Die gleiche Progression erscheint in den letzten vier Takten des Standards *Stella By Starlight*.

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

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

Ein weiteres Beispiel für solche Beispiele ist der zweite Satz, mit einem anderen Blues-Blowout als im ersten. Es gibt einige sehr gute Beispiele von Syncopation in diesem Satz, mit einer guten Balance zwischen den Phrasen, die durch die Verwendung von Syncopation und Syncopation erreicht wird.

* 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 D⁷ chord in ms 2, 10 and 26, two different alterations are used. The first implies the tritone substitute of A♭⁷, but the second implies D^{9#1111}, an unexpected color change not normally used on a V7-chord going to a I minor chord, and reminiscent of *Hot House*. Try practicing these alterations around the circle of fourths.
- As mentioned above, Gm^b is related to Em^{b9}, so basically anything that's played on Gm^b works on Em^{b9}, including G blues ideas (ms 5, 29, 61). As was the case with *Miles '63*, the blues adds earthiness to a fairly abstract bebop piece.
- In fact, the blues is such a strong sound that both Bird and Dizzy would use it on virtually any chord. Here we have an D blues over D^{9#11} (ms 7–8, 31–32), an Em^{b9} (13), and A⁷ (tag).
- On the last four measures of the bridge (ms 21–24, 56), the normal chords are two measures of D⁷, then a measure each of Em^b and A⁷, then another D⁷. However, on the head in ms 21–24, the line is built on a half-whole almighty chordal line consisting of an Em^b and an A⁷ chord with a 13th and 29th extension, creating a dissonance similar to *Hot House*. This is another leading idea to practice, and the best way to do this is to play it in all twelve keys.

Die T. 5–8 enthalten wiederum viele Syncopen, 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 Linie eingeführt – hier über den Modus (G blues – Em^{b9} –) –, und erneut eine Dissonanz, wie sie von Dizzy mit Miles '63 vorgeführt wurde.
- Zwei verschiedene Alterationen werden auf dem D⁷-Akord in ms 2, 10 und 26 eingesetzt. Eine davon impliziert die Tritonalsubstitution von A♭⁷, während die andere einen unerwarteten Farbwechsel bringt, der zwischen dem D⁷-Akord und dem Em^{b9}-Akord stattfindet – eine Einstellung, die man von Dizzy in *Hot House* gesehen hat. Diese Alterationen sind leicht zu üben.

Die Takte 7–8 und 31–32 sind ebenfalls mit Em^{b9} ausgestattet, aus diesem Grund kann man alles, was auf Em^{b9} gespielt wird, auf Em^{b9} üben. Außerdem G-Blues-Ideen eignen sich gut für diese Takte. Nach wie bei Miles '63 reicht der Übungsaufwand für diesen kurzen Abschnitt eines Stücks eine gewisse Weitwinkel-Übung aus.

Die Takte 21–24 und 56 sind auch auf dem D⁷-Akord aufgebaut, ebenso wie die Restlinien. Ein prägnanter Sound, dass es in der Begegnung zwischen Bird und Dizzy auf jedem Akkord anwendbar ist. Hier haben wir einen D-Blues auf D^{9#11} (13) und A⁷ (Coda).

In den letzten vier Takten der Überleitung (T. 21–24, 56) wird die übliche Harmonie zwei Takte B♭⁷, gefolgt von einer weiteren zwei Takte Em^{b9} und einem Takt A⁷ (die auf dem Akkord A⁷ endet). Allerdings beinhaltet die Linie des ersten Kopfs in T. 21–24 (die auf der Halbton-Ganzton-Leiter basiert) sowohl einen B♭⁷- als auch einen A⁷-Akko mit den Alterationen 13, ♫11 und ♪9. Diese kreieren eine schräge Diatonik ähnlich wie in *Hot House*. Es wäre eine große Herausforderung, diese anspruchsvolle Idee in allen Tonarten durch den Quartenzirkel zu üben.

D^{7(9#11)}



7. Ms 35 demonstrates a common technique Bird would use over a minor chord, playing two beats of Gm, then two beats on D⁷⁽⁹⁾ (I-V-I over a static minor chord). All of these notes are also in the G harmonic minor scale. This would be a good one to practice in every key.

based on the G harmonic minor scale

Gm D7(9) Gm D7(9) Gm D7(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 Gm gefolgt von zwei Schlägen auf D⁷⁽⁹⁾ spielte (I-V-I über einem statischen Mollakkord). Diese Töne kommen auch im C-Dominanten Akkord vor. Dieses Konzept kommt manchmal in anderen Tonarten vor.

8. Eine Lieblingsmethode von Bird war es, die Schwingung eines II-V in Moll durch einen II-V in Moll zu ersetzen (T. 36, 37–38,

9. Bird und Dizzy nutzten oft das Ausspielen der Akkordwechsel mit diatonischen Linien oder Songparts aus. Das kann man in der *Bird Etude* sehen, zum Beispiel in der Brücke (T. 4–52).

PREVIEW

Low Resolution



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

► TRACK 8/70

6. Bird And Diz

Jim Snidero

♩ = 144

Chorus 1 Am(♭5)

D7(♭9)

Gm⁶

Em(♭5)

Gblues

E♭/A

Dmaj7

Am(♭5)

D13(♯11)
D7(♭9)

Gm⁶

Em(♭5)

A7alt

Dm⁷

B7(♯5)
B5

Gm⁶

E♭/A

Dmaj7

Am(♭5)

D7(♯9)

Gm⁶

D7(♭9)

Gm⁶

3

© 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

Sheet music for guitar showing measures 37-41. The chords are Em^{7(b5)}, A⁷, and Dmaj⁷. The bass line consists of eighth-note patterns.

Sheet music for guitar showing measures 45-48. The chords are Em^{7(b5)}, D blues, A⁷, and D⁷. The bass line consists of eighth-note patterns.

Sheet music for guitar showing measures 49-52. The chords are Dm⁷ and G⁷. The bass line consists of eighth-note patterns.

Sheet music for guitar showing measures 53-56. The chords are Bb⁷ and A⁷. The bass line consists of eighth-note patterns. A "riff" section begins at measure 54.

Sheet music for guitar showing measures 57-60. The chords are Em^{7(b5)} and A⁷. The bass line consists of eighth-note patterns. A "Tag" section begins at measure 57.

Sheet music for guitar showing measures 61-64. The chords are Dmaj⁷ and A⁷. The bass line consists of eighth-note patterns.

7. Straight Trane

Jim Snidero

♩ = 80

Chorus 1

C♯m⁷ F♯⁷ Bm⁷ E⁷ Am⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷

PREVEW

Low Resolution

Music notes and chords:

- Measures 1-5: C♯m⁷, F♯⁷, Bm⁷, E⁷, Am⁷, D⁷, Gm⁷, C⁷
- Measures 6-10: Fm⁶, G♭⁷(♯¹¹), A♭maj⁷, Gm(♭⁵), C⁷alt.
- Measures 11-14: C♯m⁷, F♯⁷, Bm⁷, E⁷, Fm⁶
- Measures 15-19: G♭⁷, A♭maj⁷, Gm(♭⁵)
- Measures 20-23: C⁷(♭⁹), E⁷m⁷, Fm⁷, B♭⁷
- Measures 24-27: B⁷, E⁷maj⁷
- Measures 28-31: C♯m⁸, E♭⁷

PREVIEW

Low Resolution

Sheet music for a jazz piece, likely for piano or guitar, featuring a progression of chords and a large watermark.

Chorus 2 diatonic-type lines:

36. A♭m⁷ D♭⁷ A♭m⁷ D⁷

38. C♯m⁷ F♯⁷ Bm⁷ E⁷ Am⁷ D⁷ Gm⁷ G⁷

43. G♭⁷ A♭maj⁷ E⁷ Gm⁷

47. C7(b9) Fm⁵

50. C♯m⁷ F♯⁷ Bm⁷ E⁷ A♭m⁷ D⁷ G⁷

54. Fm⁶ E⁷

58. G⁷ E-dominant bop Fmmaj⁷ E⁷

62. B⁷ E⁷ Am⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷

66. G⁷ A♭maj⁷ E⁷

70. Gm^{7(b6)} C dominant bebop C7(b9) Fm⁶

PREVIEW

Low Resolution

A musical score for a jazz piece, likely for piano or guitar, featuring six staves of music. The score includes harmonic progressions and specific chords indicated above the staves. The measures shown are:

- Measure 74: E♭m⁷, A♭⁷, Fm⁷, B♭⁷
- Measure 78: F♯m⁷ (labeled "B dominant bebop"), B⁷, Emaj⁷, D⁷
- Measure 82: C♯m⁶, E⁷⁽¹⁰⁾
- Measure 85: Am⁷, D⁷, C♯m⁷, Fm⁷, Bm⁷, Am⁷, D⁷
- Measure 89: Gm⁷, C⁷, E^{m8}, F#m⁷

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 Bb minor has technical challenges, as well as the bridge, which begins in concert B and then 4 measures of concert D.

1. With eight keys represented, *Straight Trane* is the most comprehensive study in II-V in this book.
 - a. 1-measure II-Vs: C⁷-F⁷, B⁷-E⁷, G⁷-C⁷, F⁷-B⁷, C⁷-G⁷, E⁷-A⁷, A⁷-D⁷, D⁷-G⁷
 - b. 2-measure II-Vs: G⁷-C⁷, F⁷-B⁷, E⁷-A⁷
2. Each A section begins with four II-Vs that do not resolve, the last finally resolving to the I-Akkord. These II-Vs are usually connected by a short休止符 (rest) with each measure being followed by another II-V. The II in the first measure of the A-section is usually a half note休止符 (rest), while the II in the second measure is a quarter note休止符 (rest). This is a common technique in jazz, especially in blues, to create a sense of tension and release through harmonic changes. In this book, the II-Vs in the A-sections are designed to be continuous, without休止符 (rests) between them, to reflect the way Trane played them.

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 übertragenden 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 sehr arbeitsintoleranter Musiker entwickelte sich von einem überdurchschnittlichen Hardbop-Musiker zu einem legendären Saxophonisten und Meister der Kunst.

Arbeiten als Leader für sein Debütalbum *Straight Street* brachte Trane eine neue Dimension und die Möglichkeit, seine Ideen weiterzuentwickeln, wie zum Beispiel die Auseinandersetzung mit dem Hardbop. Das Ergebnis war *Straight Trane*, eine weitere Revolutionierung des Hardbops.

Straight Trane basiert auf Tranes *Straight Street*, einem quasi-jazz Standard aus seinem Debütalbum als Leader am gleichen Tag. Die Form ist AABA, aber sie ist ungewöhnlich, da jede Absatzgruppe 12 Takte lang ist. In jedem Absatzgruppe hat ein Konzert Bb-Moll einige technische Herausforderungen, ebenso wie die Belebung, die in Konzert B beginnt und dann 4 Takte in Konzert D klingt.

Die ersten vier II-Vs in jeder Absatzgruppe enthalten Tonsorten, die unterschiedliche II-Vs in diesem Heft.

a. 1-measure II-Vs: C⁷-F⁷, B⁷-E⁷, A⁷-D⁷, G⁷-C⁷, F⁷-B⁷

b. 2-measure II-Vs: G⁷-C⁷, F⁷-B⁷, E⁷-A⁷

Verbündungen mit ganztaktig wechselnden Akkorden: Gm⁷-C⁷, F#m⁷-B⁷, Em⁷-Bb⁷, Ebm⁷-Ab⁷

Jeder A-Teil beginnt mit vier II-V-Verbindungen mit halbtaktigen Wechseln, wobei die letzten sich in die Grundtonart F-Moll auflösen. 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 umgehend zur neuen „II“ umgedeutet.

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

PREVIEW Low Resolution

II Gm⁷ V C⁷ I (II) Fm⁷ V B^{b7} I (II) Ebm⁷ V Ab⁷ etc.

C#m⁷ F#⁷ Bm⁷ E⁷ Am⁷

- 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-bbop (ms 70).
 Harmonic minor ideas tend to be simple, altered ideas generally increase tension. Dominant 7-bbop adds a surprising brightness over a minor sound.
- One common technique is to lead notes, which move quickly in half steps up or down from one note to another key (ms 36–37). This can be done in any mode, and in this case, moves from the Dorian mode through the Mixolydian mode.
- As mentioned in *Monkified*, it's common to play ideas in one mode, especially if the mode is the one the chord will end up in. This is what's happening in ms 11–15² where the dominant 7-bbop idea is played over a Gm⁷-C⁷-Fm progression.

- Wie in *Monkified* ist es sehr häufig, Ideen in 2-Metrik zu gruppieren. In diesem Stück werden sie durch Rhythmen (Ms 26–29, 62–65), durch Verbindungen von II-V-I (Ms 30–33, 46–49, 50–53, 70–73, 78–81) oder durch eine Pick-up zu einer 2-Metrik-Idee (Ms 9–13, 57–61) zusammengefasst. Diese verschiedene Weise, die Phrasierung einzuführen, erzeugt einen interessanten Klang, bleibt aber im Grunde eine 2-Metrik-Idee. Versuchen Sie, einige dieser Licks zu merken.

Es gibt drei Sounds auf den II-Vs im Moll:

a. Harmonic minor (Ms 7, 23, 47)

b. Altered (Ms 11, 43, 55)

c. Dominant 7-bbop (Ms 70).

Harmonische Moll-Ideen sind etwas geschmeidiger, veränderte Ideen hingegen generell die Spannung erhöhen. Die Dominant-Bebop-Skala bringt über eine II-V im 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 gewünscht, 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. 37–59 wird eine Idee, die gut zu Bbm⁷-Eb⁷-Ab⁷ passen würde (einschließlich der Eb⁷-Dominant-Bebop-Skala), über Gm⁷-C⁷-Fm gespielt; Dies ist möglich, weil sowohl Bb dorisch als auch G iokrisch Modus von Ab-Dur sind.

PREVIEW

Low Resolution

Bbm⁷
Gm⁷
Eb⁷
C^{7(b9)}
A^{b7maj7}
Fm

► TRACK 10/22 (slow), 11/23 (fast)

8. Freddie

Jim Snidero

Slower: $\text{♩} = 88$

Faster: $\text{♩} = 120$

PREVIEW
Low Resolution

PREVIEW

Low Resolution

Sheet music for a jazz solo in E♭ major. The music consists of ten staves of musical notation with various chords labeled above them. The chords include G7, C7, G7, C7, Bm7, Bm7, Am7, D7, G7, G7, C7, G7, C7, G7, G7, GT, GT, G7, G7, G7, Bm7, Am7, D7, G7, C7, G7, G7, G7, E7, Am7, D7, G7, C7, G7, G7.

40 E♭maj7

44 C7 C dominant bebop + 1/2 step Bm7

48 Am7 D7

52 G7 C7 G7 typical blues vll

57 Bm7 D7 GT

62 GT G7 turnaround idea GT C7 opt 8va

66 All over G7

74 G7 E7 Am7 D7 G7 C7 G7

PREVIEW

Low Resolution

The image shows five staves of sheet music for a jazz piece. The first staff (measures 79-80) starts with a C7 chord. The second staff (measures 84-85) shows a progression from Am7 to D7, with a 'turnaround idea' starting at measure 85. The third staff (measures 88-89) shows a G7 chord. The fourth staff (measures 93-94) shows a Bm7 chord followed by an Am7 chord. The fifth staff (measures 98-99) shows a G7 chord. The sixth staff (measures 102-103) shows a D7 chord. The seventh staff (measures 106-107) shows a G7 chord.

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 your 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 first sixteenth-note passage (T. 30) is much easier to play than the eighth-note fast line (T. 31).
3. Freddie uses a lot of Tritonussubstitutions, which are substitutions of the tritone chord (B \flat -E \flat) for the dominant chord (C-G). These are often used in blues to keep the music forward. Freddie uses them half note (T. 29), and also in a more complex form of playing about 2 measures, ending on a half note (T. 30).
4. Freddie uses the tritone substitution Abm \sharp -D \flat in T. 44, which is similar to the concept on *Pure Silver* in T. 11. This is based on the A \flat Dorian or D \flat Mixolydian mode (T. 11), creating a hip dissonance (F \sharp on II-V) before resolving to C. Here's an idea that clearly shows a similar 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 Legende erachtet. Freddie spielte von 1961 bis 1966 bei den *Jazz Messengers* und war Sideman auf vielen weiteren Aufnahmen der 1960er-Jahre, unter anderem mit Herbie Hancock, Dexter Gordon und John Coltrane. Seine Leaderdaten entwickelten sich von Hard-Bop auf Blue Note zu einflussreichen Post-Bop Alben auf CTI, wobei mehrere seiner Kompositionen zu Jazzstandards wurden.

Zwei der häufigsten Blues-Töne für Freddie waren Konzert B \flat (*Monkified*) und Konzert F, die er auf seinem Album *Birdlike* (1961) verwendete. Freddie war davon überzeugt, dass diese Töne die größte Einflussnahme auf andere Musiker hatten, insbesondere auf Miles Davis, mit dem er zusammenarbeitete. Hier spricht er darüber.

1. Freddie gibt eine langsame und eine schnellere Aufnahme des Themas. Die schnelle Version ist mit einer guten Artikulation gefüllt, während die langsame Version eher im Allgemeinen artikuliert ist. Beide Varianten sind auf langsameren Tempi leichter zu spielen. Bei langsameren Tempi versuchen Sie, nicht so viel zu spielen, um die Etüde einmal durchzuhören. Wenn Sie sich auf die schnelleren Tempi konzentrieren möchten, versuchen Sie mit der schnelleren Variante zu üben. Bei sehr schnellen Tempo versuchen Sie nicht so viel zu spielen, einfach zu führen, sonst kann Ihr Spiel schwierig werden. Im Gegenteil, versuchen Sie die Melodie in einem Takt zu spielen, also halbtaktig oder sogar in einem Viertakt, besonders bei sehr schnellen Tempi.
2. Beim Üben in schnelleren Tempi wird technisches Können im 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 Abm \sharp -D \flat in T. 4 des Themas löst sich nach C \flat auf. Ähnlich wie das Konzept in T. 44 von *Pure Silver* fußt diese Idee auf A \flat dorisch oder D \flat mixolydisch (ohne ♯11), was eine attraktive Dissonanz (F \sharp über G \flat) vor der Auflösung nach C \flat 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 (Bm⁷) to bIII (Bbm⁷) to II (Am⁷) in measure 9. This provides a nice color change outside the key of the tune, and can be used on any blues when soloing.
- Freddie used a lot of lines built on bebop scales during this period, especially the dominant bebop (ms 32, 42, 45, 60–61, 68–69). On *Miles* 63 we saw that, beginning on a downbeat, you can add a half step between 2 and 1 on a descending dominant bebop scale. On *Freddie* in measures 31–32 and 44–45, beginning on a downbeat, a half step is added between 6 and 5 on a descending dominant bebop scale. Here's an idea using this concept on a II-V-I in F major. Try practicing it in every key:

- A 2-measure turnaround is used in measures 12–13, 24–25, and 32–33. If you're not used to hearing solos start on a 2-measure turnaround, it may sound a bit odd at first. Freddie uses this line because he wants to play a bluesy line, but he also wants to keep the solo interesting. He does this by adding some rhythmic variety and by playing the turnaround in a different way than he did earlier in the solo. Freddie uses a mix of diatonic and chromatic ideas, similar to what he did in "Bird Changes," bringing an earthy playfulness to his solos (T. 12–13, 24–25, 32–33).

- Im Thema und in einigen Solostücken (z.B. T. 7–8 „Bird Changes“) wird eine chromatische Abstufung von III (Bm⁷) über bIII (Bbm⁷) zu II (Am⁷) eingesetzt. Dadurch wird eine farbige Farbe außerhalb der Töne der Melodie hinzugefügt, die man nicht erwartet kann (z.B. in T. 7–8 „Bird Changes“).
- Freddie arbeitete oft mit bebop-Skalen (Dominantbebop-Skalen) daran, dass nicht auf einer Dominante (z.B. T. 32, 42, 45, 60–61, 68–69) sondern auf einer anderen Stelle, wenn man in einem Blues spielt. Eine dominante Halbmeisterschritt zweigt sich von der 6. Note ab und führt die Tonleiter einfügen. In den ersten drei Chorussen in T. 31–32 und 44–45 von *Freddie* beginnt Freddie die Melodie auf der 6. Note und fügt einen Halbmeisterschritt zwischen der 6. und 5. Note hinzu. Das nächste Beispiel zeigt eine dominante Halbmeisterschritt im II-V-I in F-Dur. Probieren Sie es aus, um eine interessante Linie zu spielen.

PREVIEW

Low Resolution

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

► TRACK 12/24

9. One For Sonny

Jim Snidero

♩ = 66 even 8ths

Dmaj7 Bm7 Em7 A7

3 C[#]m7 F[#]7 Cm7 F7 Bm7 E7

5 Dmaj7 Bm7

7 C7 F[#]m7 B7 Bb7 Em7 A7alt.

9 Dmaj7 Bm7 A7

11 C7 Bb7 Em7 Bbm7 Eb7

Dmaj7 Gm7 Dmaj7 pattern

PREVIEW

Low Resolution

Sheet music for a jazz piece, likely for piano or guitar, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into measures by vertical bar lines. The chords are indicated above the staff. The lyrics "Low Resolution" are printed diagonally across the music.

17. F#m⁷ B⁷ F#m⁷ B⁷ augmented

19. Emaj⁷ F#m⁷ G#m⁷ C#m⁷ B⁷

21. Em⁷ A⁷ Em⁷

23. Dmaj⁷ B⁷

25. Dmaj⁷ Bm⁷ Em⁷ A⁷

27. C⁷ Bm⁷ Em⁷ A⁷

29. Dmaj⁷ G⁷ B⁷ Dmaj⁷

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 swing-oriented, and the dynamics are more varied. This approach requires a good sense of timing and phrasing.
 - c. "Jazz-influenced" technique: The notes are more rhythmic and percussive, with some eighth-note patterns. The rhythm is more swing-oriented, and the dynamics are more varied. This approach requires a good sense of timing and phrasing.

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

Alas, Alas, Alas, 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* spielte, darüber die Inspiration für *One For Sonny* fand. (Für einen Vergleich: Coltranes *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 Einflussnahme als 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 standardisierte AABA-Form, stellt jedoch eine Harmonieforderung dar, die die Hörer eine Herausforderung stellen kann. In ms 3–4 des A-Sektions beginnen die II-V-Verbindungen abwärts in halbtonigen Schritten.

Balladen sind für mich kein Tempo, das leicht vorzutragen ist. Hier spielt die Qualität eine entscheidende Rolle, während die Rhythmusfigur eine sekundäre Angelegenheit ist. Diese Qualität kann man sich am besten durch das Anstreben eines Klangkerns mit hoher Musikalität anzeigen. Eine solche 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 die wesentlichste Faktur beim Spielen einer Ballade. Rollins besaß zwar einen großen Sound, aber dieser war gleichzeitig unglaublich zentriert, indem er den Klang bländete und somit eine größere Wirkung und Projektion erzielte. Der Klangkern hatte sehr viel Farbe und „Buzz“ und verlieh seinem Spiel Nuancen und Charakter. Das sind zeitlose Qualitäten, die viele große Musiker angestrebt haben.
- b. Dynamische Schattierung: Balladenexperten sind in der Lage, die Dynamik zu variieren, um Eigenschaften wie Innigkeit, Vorfreude, Spannung und Entspannung auszudrücken. Die Schattierungen sind teilweise höchst subtil, wie zum Beispiel das Ausklingen gehaltener Noten, oder aber wie in T. 22–23 ganz bewusst eingesetzt, um eine Phrase zu unterstreichen.

PREVIEV
Low Resolution

- all. Pay close attention to where artists start their vibrato, the width, variation and taper.
- 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).
 - In ms 7–8, substitutions similar to Rollins' are used on the III–VI–II–V turnaround, moving chromatically down – C⁷, B⁷, B^{b7} – until the II chord, which has a chord quality changed from Em⁷ to E⁷, then finally V7 altered, A⁷alt. You can almost always use chord substitution, even if the rhythm section is playing the normal changes. As long as they are logical, and importantly, you hear them, they will usually sound good, bringing more interest to a solo.

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

c. Vibrato: Hier gibt es wiederum keine festen Regeln, sondern lediglich Beobachtungen und Empfehlungen. Swing-Künstler pflegten einen unterschiedlichen Vibrato durch den ganzen Notenzug zu ziehen. Die Mehrheit der Bebop-Saxophonisten hingegen ein etwas eingezogenes Vibrato an. Letztlich geht es darum, was Ihnen gefällt. Rollins hat sich nie für einen speziellen Vibrato entschieden. Ich kann Ihnen nur sagen, dass Vibrato und phrasierung eine sehr wichtige Basis sind.

2. Es ist möglich, die Melodielinie und Melodie zusammen zu bauen. Ein Beispiel ist ein Abschnitt von T. 11–12. Rollins beginnt mit einem Takt von zwei Akkorden, einem Em⁷ und einem G⁷. Dann kommt ein kurzer Scalemoment an (T. 11–12) und eine akzentuierte Idee

(T. 12–13). Diese Idee wird dann vom Rollins werden beim III–VI–II–V-Turnaround übernommen und in T. 13–14 eingesetzt, welcher sich wiederum auf die nächsten beiden Akkorde – B⁷, B^{b7} – bis zum nächsten Turnaround bezieht. Der II-Akkord Em⁷, sondern eigentlich ein Em⁷-Akkord, ist Teil eines Turnarounds markiert (T. 13–14). Es ist fast überall möglich, Akkorde auszutauschen und zu verwenden, auch wenn die Klangfarbe nicht die normale Akkordfarbe spricht. Solange Sie hören können und Sie sie „hören“ können (sehr wichtig!), werden sie gut klingen und Ihr Solo beleben.

A musical score excerpt showing a staff with notes and chords. The staff starts with a label 'VII' above it. Below the staff are labels 'C7' and 'B7'. The staff continues with a label 'II' above it, followed by 'A7alt'. There is also a circled 'I' label. The music consists of several notes and rests, with some slurs indicating melodic lines.

4. In T. 1–20 sind die II-Vs absteigend (topaz, straight trane), während in T. 21–28 sie aufsteigen (T. 3–4, 11–12, 27–28). Das ist kein Problem, wenn es um II-Vs geht, die in die nächsten II-V auf. But the last two II-Vs in T. 21–22 sind anders – funktionieren II7 (E⁷), then II7 (E^{b7}) – und das kann Ihnen in front of each. E^{b7} ist die Tritonussubstitution für A⁷, B^{b7}-E^{b7} ist die II-V tritone substitution für Em⁷-A⁷, die sich zu 1 auflöst.

4. Im Gegensatz zu den in Ganzton absteigenden II-V-Verbindungen (*Straight Trane*), 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 – Bm⁷-E⁷ Bbm⁷-Eb⁷ – jeweils als II7 (E⁷) und III7 (Eb⁷), mit der dazugehörigen II, Eb⁷ ist die Tritonussubstitution für A⁷ und Bbm⁷-Eb⁷ die II-V-Tritonussubstitution für Em⁷-A⁷, die sich zu 1 auflöst.

5. In ms 15 on beat 3 and 4, the chord progression Gm⁷-C⁷ functions as IVm-bVII to I in ms 16. Sometimes called a "backdoor" II-V, this is a very common and smooth way to get back to a I chord. It's also common to eliminate IVm, simply going I-bVII-I.

I IVm bVII I
Dmaj7 Gm7 C7 Dmaj7

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

5. Die Akkordfolge Gm⁷-C⁷ auf Schlag 3 und 4 in T. 15 ist eine IVm-bVII-Verbindung in Bezug auf I (T. 16). Gelegentlich als „Hintertür“-II-V (*backdoor*) bezeichnet, bietet diese Folge eine häufig verwendete und elegante Möglichkeit, um auf die I zurückzukommen. Es wird IVm oft weglassen und dann gleich folgen I-bVII-I.

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

PREVIEW

Low Resolution

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

► TRACK 13/25 (slow), 14/26 (fast)

10. Bird

Jim Snidero

Slower: $\text{♩} = 92$

Faster: $\text{♩} = 135$

1 Cmaj7 A7 Dm7 G7 Em7 A7 Dm7 G7 C7

6 F7 F#7 Em7 A7(9) D7 Dm7

9 Em7 Ebm7 Cmaj7 A7 Dm7 G7

13 C7 F7 G7 Cmaj7

17 Bb7 Bm7 A7

21 Am7 Dm7 G7

25 A7 implies beat 1 Dm7 G7 Em7 A7

29 D7 Dm7 G7 Cmaj7 G7

PREVEW

Low Resolution

The sheet music displays a sequence of musical measures across six staves. Measure 33 starts with Cmaj7 and continues through A7, Dm7, G7, Em7, A7, Dm7, and G7. Measure 37 shows C7, F7, F#7, Em7, A7, Dm7, and G7. Measure 41 includes E7, Cmaj7, A7, F#7, Dm7, B7, G7, and Eb. Measure 44 features Dm7, G7, C7, and Cmaj7. Measure 49 shows Bm7, Eb7, Em7, A7, and Cmaj7. Measure 53 includes Am, Dm7, G7, A7(9), Dm7, G7, D7, Dm7, G7, Em7, A7(9), Dm7, G7, and Cmaj7. The music concludes with D7, Dm7, G7, Cmaj7, Gm7, and C7.

PREVIEW

Low Resolution

Musical score for piano showing measures 65-75. The score consists of two staves. The top staff starts with Fmaj7, followed by D7, Gm7, C7, Am7, D7, Gm7, C7, and F7. The bottom staff starts with B>7, followed by B°, Am7, D7, Gm7, C7, Fmaj7, and D7. The key signature changes between common time and 3/4 time.

Musical score for piano showing measure 79. The score consists of two staves. The top staff starts with Gm7, followed by C7, Fmaj7, Em, and A7. The bottom staff starts with D7, followed by G7.

Musical score for piano showing measure 83. The score consists of two staves. The top staff starts with Am7, followed by D7, G7, and C7. The bottom staff starts with G7, followed by D7, G7, and C7.

Musical score for piano showing measures 87-90. The score consists of two staves. The top staff starts with G7, followed by Fmaj7, D7, Gm7, and C7. The bottom staff starts with D7, followed by Gm7, C7, F7, and ends with a repeat sign and 3.

Musical score for piano showing measure 94. The score consists of two staves. The top staff starts with B>7, followed by B°, C7, and Fmaj7. The bottom staff starts with D7, followed by Gm7, C7, and F7.

Bird

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

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

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

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

1. As mentioned above, the AABA form is a great vehicle for the time signature changes that are so vital in bop improvisation. The first section of the piece consists of two choruses of Rhythm Changes, and challenges you to find a way to make the time signature changes flow smoothly for more or less continuous playing.

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

Bird

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

In Dizzys Wörtern: „Bird war von einer anderen Welt“ oder „aus einem anderen Stern“. Er dachte anders, er sah die Dinge in einer anderen Art und Weise. Seine Melodien waren unglaublich frisch und neuartig, seine Harmonik sehr voraus, seine Rhythmen unerwartet und seine Phrasierung und Artikulation unglaublich exakt. Seine Technik war unglaublich eng, sein Ton unglaublich tief und voll, seine Klangfarbe unglaublich leuchtend und klar. Sein Ausdruck war unglaublich direkt und ehrlich. George Coleman, der eine Zeit lang bei Bird studierte, erzählte mir, dass alle Saxophonisten, die sich bei ihm unterrichten ließen, auf eine Seite des Tisches gesetzt wurden, während alle anderen auf der gegenüberliegenden Seite saßen. Als gesamtes Bild war Bird unglaublich. Ich kann Ihnen nicht genug danken, dass Sie sich für Bird interessieren und mit seinem Leben und seinem Werk vertraut gemacht haben.“

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

1. Wie in *Freddie* erwähnt, ist es eine große Hilfe, schnelle Tempi entweder „in 2“ (in Halben) oder sogar ganz taktrig zu fühlen. Diese Etüde hat das schnellste Tempo im ganzen Heft und erfordert ein Höchstmaß an Technik. Bei schnelleren Stücken pflegte Bird keine großen Pausen einzulegen und spielte stattdessen oft längere Achtelketten, deshalb ist diese Etüde mit vielen technischen Herausforderungen gespickt. Für mehr Information über das schnelle Spielen, schauen Sie beim Stück *Freddie* noch einmal nach.

2. Auch wenn man das Tempo außer Acht lässt, können Rhythm Changes allein wegen der vielen Akkorde eine anspruchsvolle Aufgabe sein. Auf der positiven Seite funktionieren alle Akkorde in den A-Teilen in C: Man

PREVEWEN

Low Resolution

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

4. Though it's possible to play diatonically every A section, that would probably sound boring. On *Abusing Blue*, we see that diatonics are used on the first two measures of the A section, followed by two measures of non-diatonics on rhythm changes as well as on the ending. Again, it's about finding a balance between the two approaches.
5. An extremely important aspect of this piece was that the composition was built around a sense of rhythmic variety. This is reflected in the many different ways of phrasing and moving on the melodic line. The best example of this is the beginning of the piece, where the melody starts with the common substitution $E\text{m} \rightarrow G\text{m}$, but immediately begins moving in another consecutive pattern (see *Monktified*).

- ms 1–10: creates hemiola using note groupings that imply 3/4 over 4/4
- ms 15–61, 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 29–30: once again, creates hemiola using note groupings that imply 3/4 over 4/4
- ms 41–42: places melody stated 8 ms earlier on beat 3, implying shifting meter

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

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

4. Wenn man den A-Teil durchgehend diatonisch spielen möchte, wie es *Abusing Blue* haben wir beobachtet, wären zwei musikalische Ideen jeweils für die ersten beiden Maße einzutragen, gefolgt von zwei Takten mit akzentuierten Linien. Das gleiche Prinzip ist auch für die Rhythm 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, Em über C-Dur) und stellt einen starken Kontrast zur vorherigen Linie dar.
6. Wie schon erwähnt, hatte Bird einen unglaublichen Sinn für Rhythmus, nicht nur in seinen rhythmischen Ideen (T. 37–38), sondern auch im Sinne von asymmetrischer Phrasierung und der Illusion eines verschobenen Zeitmaßes (siehe *Monktified*).
- T. 9–10: Durch das Gruppieren von Noten, die einen 3/4-Takt über dem 4/4-Takt suggerieren, werden Hemiolen erzeugt.
 - T. 13, 61, 63, 77: Hier wird die Auflösung auf den dritten Schlag verschoben.

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

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

7. The basic changes on the bridge are two measures each of III7, VI7, II7, V7 (E⁷, A⁷, D⁷, G⁷). But as is the case here, the related minor II chord is often placed in the first measure of each 2-measure change (Bm⁷-E⁷, Em⁷-A⁷, Am⁷-D⁷, Dm⁷-G⁷). The bridge is a good place to use dominant bebop scales, as well as added half steps to those scales, as mentioned in *Miles '63* and *Freddie*.
8. One interesting harmonic concept Bird would use is to play a chord substitution first, then the normal chord second (it's usually the other way around). In ms 17 the tritone substitute Bb⁷ is implied over a E⁷. In the following measure the line goes back to E⁷. This also happens on *Bird And Dix* in ms 53–54, first using #11, then natural 11.
9. A diminished idea can be used virtually anywhere in the A section (ms 29–31), helping the line to move by suspending the harmony. Here it's at the end of the A section, but it would work just as well at the beginning of an A section.
10. In ms 41–42, a classic 'Bird' idea that we saw in ms 33–34 is played up a minor third, the higher notes can sound good, and we could harmonically resolve some notes are coming from IV instead of III and return smoothly back to I.
11. Bird was fond of inserting melodic ideas from elsewhere into his solos. He did this sometimes on purpose, but also sometimes accidentally, about once a week. Here he has inserted a melodic idea from *Ariette* (ms 1–2) into the beginning of the A section.

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

- T. 29–31: Hier werden wiederum Hentilein geschaffen durch die Andeutung eines 3/4 Akkordes im dem 4/4-Takt.
- T. 41–42: An dieser Stelle wird eine Melodie über 8 Takten mit dem dritten Schlag nach vorne verschoben.
- T. 71, 89: Die Melodie wird hier am Anfang des Abschnitts verschoben.
- T. 84–86: Die Linie geht hier am Ende des Abschnitts über den Schlag 1 hinweg, um die Melodie weiter zu verzögern. Diese Technik ist sehr ähnlich der aus *Miles '63* und *Freddie* bekannten Verzögerung der Melodie am Ende des Abschnitts.
- T. 17: Eine interessante Idee ist es, wenn man versucht aus der Akkordfolge E7 – Bb7 – E7 – A7 zu entkommen, wobei jeder Akkord eine andere Melodie hat. Eine gängige Abwandlung ist es, die Bb7 in einen E7-Akkord zu verschieben, so dass die Melodie nun die Note E7, Am7-D7, Dm7-G7 erhält. Diese Melodien passen eigentlich nicht zusammen, was man bei *Miles '63* und *Freddie* ebenfalls in den Halbtaktwahrschinen.
- Über viele Jahre übernahm Bird verschiedene harmonische Konzepte. Eine davon ist die Akkordsubstitution vor dem normalen Akkord. Hier spielt er die Bb7 vor dem E7-Akkord. In T. 17 wird die Tritonissubstitution Bb7 vor einem E7-Akkord impliziert. Im folgenden Takt geht die Linie zu E7 zurück. Dasselbe kann man in T. 53–54 in *Bird And Dix* beobachten, zunächst mit einer #11 und danach mit einer II.
- Eine verminderte Idee kann fast überall in den A-Teilen gespielt werden (T. 29–31): Weil sie einen Vorhalt impliziert, erzeugt sie einen schwebenden Klang. In dieser Etüde erscheint der verminderte Sound am Ende des A-Teils, es wäre aber am Anfang des Abschnitts genau so wirkungsvoll.
- In T. 41–42 sehen wir eine klassische Idee von Bird, die in T. 33–34 der Etüde vorgestellt wurde, und hier nun eine kleine Terz höher in E⁹-Dur erscheint. Dieser schöne Effekt passt auch in Bezug auf die Harmonik, da die gleichen Noten auch in dem Akkord IVm (Em⁷) enthalten sind, der auf direktem Wege zur I zurückführt.
- Bird hatte auch seine Freude an humorvollen Melodien, die aus bekannten Werken stammten. Er liebte Stravinsky und zitierte hin und wieder *Petrushka* (T. 72–74); die diatonische Melodie wird hier am Anfang eines A-Teils platziert und fügt sich stimmig ein.

Appendix | Anhang

Interview: Ken Peplowski On Studying With Sonny Stitt

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

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 rhythm changes, maybe *Cherokee* and *Lover Man*. But he had such a great repertoire that he would surprise you with something else too. I once showed him a book of a 1000 tunes while we were having a lesson, and he looked through the table of contents and played the melody to many of them. He was always in the standard key, either C or F major, according to him at that time.

Jim I heard that he could play in any key. Could he study, chords, everything?

Ken I think that may be true. He had a very good sense of relative pitch. He could hear the relationship between the notes and how it sounded in his head. When he would play, he would always play the absolute right note, even when he was playing on the spot. He had a real musical ear and could play in any key. He could play in any key, but he did have a favorite key. It's hard to say what it was, but it was in that regard that he was unique.

Jim You mentioned breathing. That you had to blow from your diaphragm, through your stomach, diaphragm, lungs, and mouth, but that everything went from the bottom of your toes to the top of your head. And you had to project the sound, because you're back of the room, and he had that beautiful singing sound on both instruments. But he would also talk in philosophical term, that everything you do is music and goes into what you're playing.

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

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

Jim Any discussion about performing?

Interview mit Ken Peplowski über das Studium bei Sonny Stitt

Der große Tenorsaxophonist und Clarinetist Ken Peplowski hat die Möglichkeit, während seines Studiums bei Sonny Stitt zu lernen. Er erzählt darüber, wie es war, wenn dieser zu einem Unterricht kam und wie er einen der ältesten großen Saxophonisten unterrichtete. Er spricht über seine ungewöhnliche Technik und wie sie ihn beeinflusst hat. Er erzählt auch über das Studium bei Sonny Stitt.

Jim Sie haben gelernt, wie man ein Saxophon spielt? Es gab eine Art Unterricht?

Ken Ja, es gab Unterricht. Ich erinnere mich an Dupzend Mal, dass ich mir eine Melodie oder eine Echtlingsmelodie aus dem Unterrichtsauftrag auswählte, zum Beispiel *Blues and Rhythm Changes*, *Cherokee* oder *Lover Man*. Er hatte eine sehr starke Meinung darüber, dass er einem Schüler eine Melodie auswählen sollte, die er einem anderen Schüler nicht gelehrt hätte. Während einer Unterrichtsstunde erinnere ich mich, dass ich ihm einmal ein Heft mit 1000 Melodien gezeigt habe. Er schaute sich das Inhaltsverzeichnis an und spielte spontan viele der Melodien, die er mir gezeigt hatte, nicht in der Originaltonart, sondern wie er es in dem Augenblick passte.

Jim Ich kann mir vorstellen, er könne jedes Stück in allen Tonarten spielen. Wie kann er das?

Ken Ich glaube, 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, vermiedene Akkorde und alles Mögliche noch dazu. Er hatte den Klang einfach im Kopf, den Spannungsbogen eines Solos und wie alles miteinander verbunden war.

Jim George Coleman sagte mir, Stitt sei ein großer Techniker auf dem Horn gewesen. Er wusste alles über das Saxophon. Inwiefern spielte das im Unterricht eine Rolle?

Ken Also, Atmung war ein Hauptanliegen: Dass man von hier unten (zeigt auf Bauch, Zwerchfell) 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.

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

Jim Did Stitt show you any exercises?

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

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

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

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

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

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

Ken Ja, das nimmt! Und egal, was eigentlich Antwort war es war immer falsch!

Jim Gab es Erläuterungen zum Viererklappe?

Ken Das Lustige ist, dass ich heute noch von einemigen denen örtlichen Jazz- und Bluesclubs höre, die er die ganze Zeit über gemacht hat. Er hat mit dem Freunden gespielt, mit anderen Musikern, während manche Worte unverständlich waren, andere waren verständlich. Dafür gab es eine Art Übung, die er gemacht hat, um die Viererklappe zu üben, wie er sie später benutzt hat.

Jim Ich kann mir nicht vorstellen, dass er eine solche Übung gemacht hat. Ich kann mir nicht vorstellen, wie er die Viererklappe für Musiker benutzt hat, die selbst das "O" - man hört schließlich nicht "O" - nicht verstehen können. Ich kann mir nicht vorstellen, dass er eine solche Übung gemacht hat.

Ken Ich kann mir nicht vorstellen, dass er eine solche Übung gemacht hat. Ich kann mir nicht vorstellen, dass er eine solche Übung gemacht hat. Ich kann mir nicht vorstellen, dass er eine solche Übung gemacht hat.

Jim Ich kann mir nicht vorstellen, dass er eine solche Übung gemacht hat. Ich kann mir nicht vorstellen, dass er eine solche Übung gemacht hat.

Ken Ich kann mir nicht vorstellen, dass er eine solche Übung gemacht hat. Ich kann mir nicht vorstellen, dass er eine solche Übung gemacht hat.

Jim Ich kann mir nicht vorstellen, dass er eine solche Übung gemacht hat. Ich kann mir nicht vorstellen, dass er eine solche Übung gemacht hat.

Ken Ich kann mir nicht vorstellen, dass er eine solche Übung gemacht hat.

PREVEWEN

Low Resolution

Suggested Reading | Literaturempfehlungen

- Bill Charlap: *Celebrating Bird* (Bleech Tree)
- Doug Elliott with Al Francis: *To Be Or Not To Bop* (Da Capo)
- Max Green with Quincy Troupe: *Miles* (Simon and Schuster)
- J. Michael Ochs: *The Trane* (Da Capo)
- Ralph Gleason: *Conversation: In jazz* (Yale University Press)
- Richard Cook: *Blue Note Records: The Biography* (Justin, Charles and Company)

Suggested Listening & Videos | Hörempfehlungen und Videos

Monkified

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

The Messengers

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

Amazing Bud

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

Pure Silver

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

Miles '63

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

Bird And Diz

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

Straight Life

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

Blues

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

PREVIEW
Low Resolution

About The Author And The Musicians

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

Musicians

Based in New York, tenor saxophonist Grant Stewart has placed eight times in Downbeat Magazine's critics poll. He has performed and/or recorded with many historic jazz figures including Cedar Walton, Jimmy Cobb and Lou Hayes, and has over 17 critically acclaimed recordings as a leader.

Mike LeDonne is one of the only musicians in jazz history to be a true master of both the piano and organ (Downbeat critics poll). LeDonne has dozens of recordings on his own instruments as a soloist, and appears on over 100 albums as a sideman. He has been the pianist with Miles Davis, Sonny Rollins, Milt Jackson, Horace Silver, George Coleman, among others, and has taught at Julian's Jazz @ Lincoln Center.

Bassist Peter Washington has over 400 recordings to his credit. Since leaving Art Blakey's Jazz Messengers he has worked with Dizzy Gillespie, McCoy Tyner, Cedar Walton, Pharoah Sanders, Johnny Griffin, George Coleman, Lou Donaldson, among others. He is a founding member of the One for All Sextet.

Über den Autor und die Musiker

Der Altsaxophonist und Komponist Jim Snidero lebt in New York. Er hat mehr als 50 Alben sowohl als Solist als auch als Sideman für EMI, Milestone, Savant und andere Label aufgenommen und wurde mit dem Critics Poll und dem Readers Poll der Fachzeitschrift Downbeat Magazine in die Kategorie Bestsellermotor ("Jazz Conception"/Advance Music) gewählt. Er ist Gastprofessor an der Indiana University und am Princeton College und ist Mitglied der Faculty des New School of Jazz and Contemporary Music. Snidero spielt Selmer Saxophone und benutzt Blätter von D'Addario. Weitere Informationen unter www.jimsnidero.com.

Der Tenorsaxophonist Grant Stewart wird ebenfalls achtmal in den Kategorien der Downbeat Magazine Critics Poll und Readers Poll als einer der bedeutenden Jazzgrößen eingestuft. Er hat über 17 Alben mit seinen eigenen Aufnahmen gemacht, die von Cedar Walton, Jimmy Cobb und Lou Hayes. Er ist auch als Leader tätig und hat über 100 Alben als Sideman gespielt, die von den Kategorien der Downbeat Magazine Critics Poll und Readers Poll eingestuft werden.

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

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

Mit mehr als 100 Aufnahmen ist Joe Farnsworth einer der 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.

PREEVIEN
Low Resolution

PREVIEW

Low Resolution