

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

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

Jim Snidero

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

Wir haben eine Liste der Aufnahmen/Videos der Originalkompositionen, die für das vorliegende Heft als Quelle der Inspiration gelten haben, zusammengefasst. Um Ihnen überhaupt zu meistern, würden Sie sich die Listen der Aufnahmen der Meister ansehen und sie zum Leben damit leben. Die Etüden sind gewiss nicht nur als lediglich eine Einführung zu betrachten, sondern wäre, dass Sie Ihr Wissen und Ihre Fähigkeiten steigern, indem Sie diese Etüden auf dem Klavier und Solo mit anderen Instrumenten spielen und alles, was Sie daraus lernen, in Ihren eigenen Aufnahmen zum Ausdruck bringen.

Ich hoffe, dass Sie bei der Arbeit an diesen Etüden die bei den Aufnahmen der Meister angesprochen haben, bedeutenden Einfluss auf Ihre eigene musikalische Entwicklung und die der jüngeren Generationen der Jazzgeschichte haben. Diese Aufnahmen der Meister sind in diesem Band gegeben und ich hoffe, dass Sie sie zu Ihren eigenen Aufnahmen hinzufügen können. Ich hoffe, dass Sie sie zu Ihren eigenen Aufnahmen hinzufügen können.

PREVIEW
Low Resolution

6. Bird And Diz

- Mode relationship between Dorian and Locrian (IIIm7 and VIIIm7b5)
- Balancing syncopation
- Leading tones on downbeats
- V7 color variations
- Other uses of blues ideas
- Major II-V in a minor key

7. Straight Trane

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

8. Freddie

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

9. One For Sonny

- Musicality on a ballad
- Enhancing the melody
- Turnaround substitution
- Chromatically descending V7s
- IVm-bVII progression
- Chromatically side-stepping

10. Bird

- Rhythmic Clunges
- Diatonic Melodies
- Ebb and Flow
- Asymmetric Phrasing
- Substitutions
- Zitate

6. Bird And Diz

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

7. Straight Trane

- Intensive II-V-Studien
- II-V mit halbtönen abwärts in Ganzzählern
- 2-mäßige Phrasierungskonzepte
- Farbvarianten auf m. II-Vs
- Major-II-V7-Verhältnis

8. Freddie

- Schnelles Tempo
- Linien auf schnellem Tempo
- Pausen auf schnellem Tempo
- Triton-II-V
- Chromatische Note von der 6. im dominanten Bebop-Skala
- 2-mäßige Turnaround
- Melodien wie Lieder

9. One For Sonny

- Musikalität auf Balladen
- Melodien verbessern
- Substitutions-Turnaround
- Chromatisch abwärtsgehende V7s
- IVm-bVII-Progression
- Chromatische Rückungen

10. Bird

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

Trombone technique and style

By Michael Dease

Articulation

The dexterity, syncopation and harmonic complexity of bebop poses a significant challenge to jazz trombonists. Clarity is important and essential to sounding conversant in this style. I recommend striking the notes and tones with the tongue in two ways: 'TAH' is clear and percussive while 'DAH' is legato and warm. The vowel sound of each articulation adjusts to the range in which one is playing, with 'TEE' = upper register / 'TOO' = middle register / 'TOH' = middle low register and 'TAH' = lower register. Both types of articulation are possible with an unlimited amount of subtleties and personalization, and this fact ensures each musician has their own sound and approach. Articulation practice is initially far more effective at a slow tempo when you can observe and enact the exact tonguing technique that one is studying. The back of the tongue is as important as the front so I recommend practicing "bell" tones, fully-connected notes in sequence, and these notes sustained within short, medium and long phrases. Multiple-tonguing makes up-tempo and double-tonguing possible and can be achieved through double-tonguing and multiple-tonguing. However, it is achievable as fast as ever possible and with practice a single tongue can get the job done. The goal of the multiple tongue is to get back to the natural single tongue articulation. Several methods to studying this technique are available (e.g. Arban, Stacy Goldman) and I have demonstrated this technique in my previous recordings. The following exercises are designed to help you learn this technique.

Technik und Stil der Posaune

Von Michael Dease

Artikulation

Die Gefügigkeit, Synchronisierung und Klarheit des Bebop stellen eine erhebliche Herausforderung für Jazzposaunisten dar. Klarheit ist wichtig und wesentlich für das Sounding in diesem Stil. Ich empfehle, die Noten und Töne mit der Zunge auf zwei Arten zu schlagen: 'TAH' ist klar und perkussiv, während 'DAH' legato und warm klingt. Der Vokalsound jeder Artikulation passt sich dem Register an, mit 'TEE' für das obere Register, 'TOO' für das mittlere Register, 'TOH' für das mittlere bis niedrige Register und 'TAH' für das untere Register. Beide Arten der Artikulation sind mit einer unbegrenzten Menge an Feinheiten und Personalisierung möglich, was sicherstellt, dass jeder Musiker seinen eigenen Sound entwickelt. Artikulationsübungen sind am Anfang viel effektiver, wenn man ein langsames Tempo wählt, bei dem man die exakte Technik beobachten und ausführen kann. Die Rückseite der Zunge ist ebenso wichtig wie die Vorderseite. Ich empfehle, 'Bell'-Töne, vollständig verbundene Noten in Sequenzen und diese Noten innerhalb von kurzen, mittleren und langen Phrasen zu üben. Die Mehrfachzunge ermöglicht Up-Tempo- und Double-Tonguing und kann durch Doppelzunge und Mehrfachzunge erreicht werden. Allerdings ist es ratsam, nach Möglichkeit nur mit der natürlichen Zungenart zu spielen, die mit etwas Übung schnell werden kann. Das Ziel der Mehrfachzunge im Jazz ist es, möglichst wieder die Einfachzunge zu klingen zu lassen, wenn es mehrere Methoden zum Erlernen der Mehrfachzungenartikulation bei Blechbläsern gibt (z. B. Arban, Stacy Goldman), so liegt ihre Anwendung im Jazz, wie von J.J. Johnson, Curtis Fuller und Bill Watrous demonstriert, leicht, entspannt und zusammenhängend.



doo or dah | duh oder dah



Artikulation bei Intervallen



for multiple tongue:

- double = too-koo, tah-kah or doo-goo, dah-gah
- doodle = doo-duhl

für Mehrfachzunge:

- Doppelzunge = tuh-kuh, tah-kah oder duh-guh, dah-gah
- Dudelzunge = du-dul

Alternate positions

Alternate positions can allow for a trombonist to adapt a difficult series of slide positions to a simpler slide movement. Just like the children's game 'Connect the Dots' each line or melody has its own road map, or 'slide map' in this case. With the virtuosic rate of voice-leading, interval leaps and key changes, the slide positions can involve a sawing-like motion in the slide arm, as in 'back and forth' repeatedly. Using selected alternate positions, a trombonist can greatly decrease the frequency of direction changes in the slide arm making execution of difficult passages realistic and often, easy. There are many alternate positions possible, but seven of the most common are listed below.

The Most Common Alternate Positions

Prime and alternate position comparison:

tongued and slurred | gestoßen und gebunden

Mixolydian | Moll-Pentatonik

Middle Basso

One of the most important aspects of the four positions is the distance between them. Positions 1-4 are the most commonly used and the slide is in a more relaxed position compared to positions 5-7. The distance between positions 1-4 is shorter than between positions 5-7. This is because the slide is in a more relaxed position in the closer positions - it is easier to move the slide or blow through to create a more natural sound and response in the instrument.

Slide technique

Elegance, speed and precision is achieved through relaxation and careful study of slide technique. There are several approaches to this. My approach is to use the weight of the slide as momentum with a quick, relaxed and targeted throw of my fingers, opening/closing hand, and if needed, forearm extension. My forefinger and middle finger tips/

Alternative Positionen

Alternative Positionen können es einem Posaunisten ermöglichen, eine schwierige Reihe von Zugpositionen zu einer einfacheren Zugsbewegung anzupassen. Genau wie bei 'Connect the Dots' hat jede Linie oder Melodie ihren eigenen 'Slide-Map', in diesem Fall eine 'Zugsbewegungs-Karte'. Durch diese virtuose Tempo der Stimmführung, Intervallsprünge und Tonartwechsel können die Slide-Positionen eine sawing-like Bewegung im Zugsarm erfordern, wie ein 'hin und her' wiederholt. Durch die Verwendung ausgewählter alternativer Positionen kann ein Posaunist die Ausführung von schwierigen Passagen realistisch und oft, einfach machen. Es gibt viele alternative Positionen, aber sieben der häufigsten sind unten aufgelistet.

Prime und alternative Positionen-Vergleich:

tongued and slurred | gestoßen und gebunden

Mixolydian | Moll-Pentatonik

Middle Basso

Man sollte keine alternative Position verwenden, wenn die normale Position gut funktioniert, es sei denn, sie fühlt sich natürlicher an. Die Positionen 1-4 werden am häufigsten verwendet, und die Zugsbewegung ist in diesen Positionen kürzer als in den Positionen 5-7. Das bedeutet, dass die Posaune in den engeren Lagen kürzer ist - weniger Rohr und weniger Instrument zum Durchblasen, um einen natürlicheren Klang und eine natürlichere Ansprache des Instruments zu erzeugen.

Zugtechnik

Eleganz, Geschwindigkeit und Präzision werden durch Lockerheit und sorgfältiges Erlernen der Zugtechnik erreicht. Dazu gibt es verschiedene Ansätze. Mein Ansatz besteht darin, das Gewicht des Zugs mit einem schnellen, lockeren

pads never leave contact with the bottom of the slide bar of the outer slide and my thumb propels and stops the slide when necessary. It is important that the momentum of the arm match the position requirements of the intended line, rather than "real-time" position or direction changes per note. This will create a smooth feeling technique and a masterful aesthetic.

Style

Each era of jazz has its own approach to inflection and style that is shared amongst the community of musicians and also idiosyncratic to each instrument. It is a current trend to play the same inflections across the 100 plus year history of jazz compositions, but in doing so, blinds the developing musician to the subtleties and characteristics that make each style special. In bebop, there isn't much glissando happening, or lip-shaking/trilling, or pronounced scoops, wide vibrato, growling/butter-tonguing, or frequent grace notes. The accent within the syncopated lines is a major highlight of bop, as is the relationship between straight tone, tail-end vibrato, and eighth-note feel. The music on the recordings teaches us this, so dig in, fall in love with it, and most importantly have fun!

und gezielten Wurf meiner Finger, dem Öffnen/Schließen der Hand und, wenn nötig, dem Strecken des Unterarms als treibende Kraft zu nutzen. Meine Zeige- und Mittelfingerspitzen bzw. -heeren verlieren nie den Kontakt zum unteren Teil des Quersteigs des Aufwurfs, und mein Daumen bewegt den Zug und stoppt ihn, wenn nötig. Es ist wichtig, dass der Schwung des Arms den Positionsanforderungen der beabsichtigten Linie entspricht und nicht auf überhöhten Positionen oder Richtungen verweilt. Die Bewegungen werden eine geschmeidige Linie und ein glattes Spiel zur Ästhetik erreicht.

Stil

Jede Ära der Jazz hat ihren eigenen Ansatz auf Inflection und Stil, der in der Community der Musiker geteilt wird und auch idiosyncratisch zu jedem Instrument ist. Ein aktueller Trend ist es, dieselben Inflectionen über die 100-jährige Geschichte der Jazzkompositionen hinweg zu spielen, was den entwickelnden Musiker jedoch von den Subtilitäten und Charakteristika, die jede Ära des Jazz ausmachen, blenden. In Bebop gibt es nicht viel Glissando, Lippenzittern, übertriebene Scoops, weites Vibrato, Growlen/Butterzungen oder häufige Grace Notes. Der Akzent innerhalb der syncopierten Linien ist ein Hauptmerkmal des Bebop, ebenso wie die Beziehung zwischen geradem Ton, Vibrato am Ende und Achtelnotengefühl. Die Musik auf den Aufnahmen lehrt uns dies, also machen Sie sich in sie verlieben Sie sich in sie, und vor allem haben Sie Spaß!



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

1. Monkified

Jim Snidero

♩ = 126

Bb7 riff type melody Eb7 Bb7

5 Eb7 Bb7

9 Cm7 F7(b9) Cm7 F7

13 Bb7 Eb

17 Eb7

21 Cm7 F7 Bb7

25 Eb7 Bb7

33 Cm7 F7 GT PT GT Bb7 Cm7 F7

37 Bb7 Eb7 Bb7

41 Eb7

45 Cm7 F7 Cm7 F7

49 Bb7 Eb7

53 Eb7

57 Cm7 F7 Bb7

Monktified

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

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

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

pick up in 1/2 note

etc.

circle of fourths

...the riff as a pickup into a 2-measure phrase. This is a natural way to group ideas together and is often used with chord progressions (e.g., symmetrical).

...the riff on the head and chorus 4 emphasize the colors of the dominant chord. The colors of extensions have the effect of a floating or hovering feeling, as opposed to fundamental tones, which sound more stable. Practicing these riffs in different keys will help you to become more familiar with extensions.

Bebop musicians liked to emphasize the flat 5 on dominant 7 chords, which can sound a bit mysterious or surprising. Measures 9 and 10 of the head set up, then sustain, the flat 5 for 3 beats, resolving to the riff. The last note of ms 17 emphasizes the flat 5 on Eb \flat .

Monktified

Thelonious Monk war in den frühen bis mittleren 1940er Jahren als Hauspianist in *Minton's Playhouse* an vorderer Front der Bebop-Bewegung. Als komponierender Pianist während der Bebop-Ära hatte Monk oft Wortführer für kurze Melodien, viel Raum und einen perkussiven Ansatz. Seine Melodie *Blue Monk* ist das von ihm am häufigsten aufgenommene Stück. *Monktified* ist ein Blues in der Tonart klingend B \flat , auf dem die *Monktified* basiert ist.

Die Bluesform besteht fast immer aus 12 Takten in 4/4-Takt und ist oft in drei 4-Takter Abschnitte unterteilt. In dieser Version des Blues verwendet die letzte 4-Takter Abschnitte die Akkordfolge II-V-I, die wichtigste Progression im Bebop.

1. Der Head, Chor 4 und Chor 5 enthalten Riffs, die melodische Phrasen sind, die wiederholt werden, um die Intensität zu steigern oder Kontrast zu schaffen. Da Riffs normalerweise kurz und relativ einfach sind, kann man sie in verschiedenen Tonarten üben. Das Riff in Chor 5 betont die fundamentalen Noten eines dominanten Septakkords (1, 3, 5, b7), was einen soliden, erdigen Klang erzeugt. (Monk würde oft wiederholte Noten kurz spielen.) Dies könnte auf jeder dominanten Akkordfolge geübt werden, aber zwei übliche sind im Quartenmarkt.

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 Chor 4 betonen die Erweiterungen des Dominant-Akkords. Erweiterungen bringen Farbe in die Melodie; Melodien mit Erweiterungen ergeben häufiger einen schwebenden Klang als solche, die auf Akkordtönen aufgebaut sind. Das Üben dieser Riffs in verschiedenen Tonarten wird Ihnen helfen, sich mit Erweiterungen vertraut zu machen.
3. Bebop-Musiker lieben es, die erniedrigte Quinte auf Dominantseptakkorden zu betonen, um einen geheimnisvollen oder überraschenden Klang zu erzeugen. In

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

5. Monk probably used the whole tone scale more than any other bebop musician (ms 22–25), which has a unique, floating character.
6. In ms 46–48, a 4-beat line is played on beat 1, then repeated again but on beat 2, creating the illusion of a shifting meter. Monk uses the same technique in *Monk: Practice* ms 45–48 while counting 1-2-3-4 on your head. Always be aware of where beat 1 falls, and try to hear the off-set line against 4/4. This will help you develop an overall better sense of rhythm.

- 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 Fb.
4. Die überwiegend diatonische Linie in T. 33–35 verwendet Guide-Tones, um die Akkordfolge einer II-V-I zu implizieren (die Akkordfolge ist Cm7-F7-Bb7).

PREVIEW

Low Resolution



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

44 Bbm Ab7 Gm(b5) GT C7alt. Fm F7

48 Bbm Ab7 G7(b9) C7 Gm7 C7alt.

52 motif developed Fm Ab7 G7(b9) C7alt. Fm

56 Fm Ab7 G7(b9) C7alt. Gm(b9) C7alt.

60 Fm Ab7 melodic minor G7(b9) C7alt. Gm(b9) C7alt. Fm Ab7

65 Gm(b5) G7(b9) C7alt. stay relaxed

69 Fm Ab7 G7(b9) C7alt. Fm Ab7

73 Fm Ab7 G7(b9) C7alt. Fm F7

76 Bb/F Bb/F Bb/F ritard. Fm

PREVIEW

Low Resolution

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 *Mountain*, 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 consist of a series of 4 chords: Fm-A⁷-G⁷-C⁷alt (Im-IIIV-V7). Alternate notes have been provided during the double-time passages.
2. The bridge provides a temporary resolution to the A section, briefly going to B-minor (IV in the key of F) and returning back to F minor (Im). However, the melody is exclusively based on the F minor scale, giving the listener a continuity with the A sections.
3. Surprisingly, F blues-triads are used on the A sections. Repeated chords on the A sections have used a lot of blues ideas, and the bridge has used a lot of blues ideas. There are many ways to help build your vocabulary. Some ideas are listed below.
4. The first chorus is played by Lee Morgan. The melody is based on the F minor scale. The first four measures of the first chorus are:

The Messengers

Zusammen mit Horace Silver war Art Blakey eines der Gründungsmitglieder der Gruppe *The Jazz Messengers* und war 35 Jahre lang der Leiter des Ensembles, zwischen 1955 und 1990. Art Blakey wird als Vater des Hardbop bezeichnet und *The Jazz Messengers* war die erste Hardbop-Gruppe, die für die Karriere vieler einflussreicher Musiker, darunter Hank Mobley, Lee Morgan, Wayne Shorter, Cedar Walton und Freddie Hubbard, den Weg ebnete.

Hardbop-Musiker verwendeten Arrangements, um ihre Musik in einer geordneteren Weise als bei Bebop-Jamsessions darzustellen, und integrierten Elemente von Gospel, R & B und Blues. *The Messengers* basiert auf *Mountain*, einem archetypischen Stück der Hardbop-Ära, komponiert vom Jazz-Messenger-Pianisten Bobby Timmons.

1. Die 32-Maß-Form von *The Messengers* ist in AABA-Form, die häufigste in der Jazz-Musik. Während des Themas wiederholt die Rhythmusgruppe die „Amen“-Kadenz (IV-I) auf den A-Teilen, was Gospel in die Arrangements einbringt. Während der Solosektion werden die A-Teile aus einer Reihe von 4 Akkorden (Fm-A⁷-G⁷-C⁷alt (Im-IIIV-V7)) aufgebaut. Alternativnoten sind während der Doppeltakt-Passagen angegeben.
2. Die Bridge bietet eine vorübergehende Auflösung der A-Teile, indem sie kurzzeitig nach B-Moll (IV in der Tonart von F) wechselt und dann zurück zu F-Moll (Im) zurückkehrt. Allerdings ist die Melodie ausschließlich auf der F-Moll-Skala basierend, was dem Zuhörer eine Kontinuität mit den A-Teilen vermittelt.
3. Überraschenderweise funktionieren Blues-Ideen in F-Moll auf den A-Teilen sehr gut. Wiederholte Akkorde auf den A-Teilen verwenden viele Blues-Ideen, und die Bridge enthält ebenfalls viele Blues-Ideen. Es gibt viele Möglichkeiten, um Ihr musikalisches Vokabular bereichern zu können. Einige Ideen sind unten aufgelistet.
4. Der erste Chorus wird 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.

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

45

Gm7(b5) C7alt.
guide tones
7 of Gm 3 of C7

Fm

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 F melodic minor scale, and the double-time idea in measure 71 is based on the F harmonic minor scale.
7. Double-time creates excitement and showcases technical abilities. In ms 67–71, four short double-time passages sound the changes with ms 67–68 and 71 using a melodic shape of gradual 'up and then down' or 'up'. Though double-time can be played in a solo, timing is important. The double-time is used to create tension, saving double-time for the end of a phrase with a long rest setting up the double-time passage.

67

trist

quick

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 man zum Beispiel gelegentlich ein II-V-I überstreuen (hier wäre dies ein II-V-I über Gm), mit veränderten Quinte auf II), um Spannung und Entspannung zu zeigen (T. 40–42, 45–46, 50–52, 65–66).

27 $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 D7(b9)

tritone sub $D\flat$ 7

31 Gm7 C7 Cm7 F7(b5) Bbmaj7

35 $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7 G7 D7(b9)

39 Gm7 C7 $B\flat$ maj7 D7(b9)

43 Gm7 Am7 D7(b9)

pattern

47 Cm7 EN EN F7(#11)

51 G7 Cm7 F7 Dm7 G7

55 Cm7 D7(b9) Gm7 C7 Cm7 F7(b5) $B\flat$ maj7

PREVIEW LOW RESOLUTION

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 etude in this collection, and is based on Bud's composition *Downing 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 energize the music and most importantly swing. Syncopation can be created by up-beat (also known as weak beat) rhythms, but it can also be implied by emphasizing up beats in an eighth-note line, using a direction change or ending on an up beat. The first four measures are a good example of this combination of syncopated rhythms and lines creating a phrase that swings.
3. Bud used a lot of enclosures, which is a technique of approaching a note from below by a half or whole step. Enclosures are frequently used in bebop (only the first time in this etude). Here's an exercise that encloses notes of a major triad.

Amazing Bud

Bud Powell war der erste, der die Konzepte von Charlie Parker auf dem Klavier erfolgreich umsetzte, und wird einer der wenigen Bebop-Musiker, die mit Bird vergleichbarer Brillanz gleichziehen konnten. Bud ist als der Begründer des modernen Jazz-Pianos betrachtet, beeinflusst hat historische Persönlichkeiten des Jazz, wie Horace Silver, Wynton Kelly, 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 *Downing With Bud*, die zuerst mit Sonny Rollins und Fats Navarro im Jahr 1949 aufgenommen wurde. In der Konzertstimmung B-Dur hat es eine 32-Takts-Form, wobei die Brücke in die relative Molltonart von G-Dur geht.
2. Eine der Hauptmerkmale des Jazz und insbesondere des Bebop ist die Verwendung von Syncopation. Syncopation kann durch Up-Beats (auch bekannt als schwache Beats) erzeugt werden, aber es kann auch durch die Betonung von Up-Beats in einer Achtelnotenlinie, durch Richtungswechsel oder durch das Beenden auf einem Up-Beat erreicht werden. Die ersten vier Takte sind ein gutes Beispiel für diese Kombination aus syncopierten Rhythmen und Linien, die eine swingende Phrase erzeugen.
3. Bud verwendete viele Umspielungen, wobei eine Umspielung eine Note von unten durch die Kombination von Halbschritten und Ganztönen kreiert, z. B. um eine Note zu erreichen. Hier ist eine Übung, die Umspielungen für die Umspielung der Töne in einem Dur-Dreiklang zeigt.
4. Die Idee in T. 28 basiert auf der Bebop-Durtonleiter, die einen zusätzlichen Halbton zwischen der 5. und 6. Note enthält (Ton Gb in Bb-Dur). Durch diesen zusätzlichen Halbtönenschritt erklingen die Töne des Dur-Dreiklangs auf dem Schlag, dadurch wird der Akkord durch die Linie schön verdeutlicht. Üblicherweise wird die Bebop-Tonleiter abwärts gespielt, gefolgt von einem aufsteigenden Arpeggio.



The first four measures are a good example of this combination of syncopated rhythms and lines creating a phrase that swings.



4. Pure Silver

Jim Snidero

♩ = 110 in "2"

Chord symbols and measures shown in the score:

- Measure 1: $D\flat maj7$
- Measure 5: $D\flat maj7$, $Em7$, $A7$, $E\flat m7$, $A\flat7$
- Measure 9: $Fm7$, $B\flat m7$, $E\flat m7$
- Measure 13: $Fm7$, $B\flat m7$, $E\flat m7$, $A\flat7(\sharp 11)$
- Measure 17: $D\flat maj7$, $Em7$, $E\flat m7$, $A\flat7(b9)$
- Measure 21: $A\flat m7$, $D\flat7$, $Gm7$, $C7$
- Measure 25: $B\flat m7$, $E\flat7(\sharp 11)$, $G\flat m7$, $C\flat7$
- Measure 29: $Fm7$, $B\flat7$, $E\flat m7$, $A\flat7$, $D\flat6$ break, $E\flat m7$, $A\flat7$

in "4"

33 $D\flat maj7$ $Em7$ $A7$ $Ebm7$ $Ab7$

37 $D\flat maj7$ $Abm7$ $D\flat7$ Gm

41 $Fm7$ $B\flat m7$ $Ebm7$

45 $Fm7$ $Ab7$

49 $D\flat maj7$

52 $Ebm7$ $Abm7$ $D\flat7$

56 Gm $Fm7$ $B\flat m7$ $E\flat7(\sharp 11)$

60 $Fm7$ $B\flat7$ $Ebm7$ $Ab7$ $D\flat maj7$ $G\flat7(\sharp 11)$

64 $Fm7$ $B\flat7$ $Ebm7$ $Ab7(\flat 9)$ $D\flat\circ$

alternate notes

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*, *Nick'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 *Smilin'* and has a form of AA'. It's in concert Db, 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 descending time passages.
2. The phrase in mts 53–55 is a good exercise for swing eighth notes, as there are no rests. Chord changes to help the line swing. The descending line is eighth note feel and so it's important to play that feel with a metronome. Precise articulation.
3. Some of the lines in this piece (T. 39–40, 46–48, 53–55) are influenced by Hank Mobley's melodic style. Try to play a tritone substitution (T. 39–40) and a diatonic scale (T. 46–48).
4. In mts 47–48, the descending line is played down a half step. The descending line is played down a half step. The descending line is played down a half step.

Pure Silver

Obwohl Horace Silver ein einflussreicher Pianist war (z. B. für McCoy Tyner, Herbie Hancock und viele andere), leistete er als Hardbop-Leder und Komponist den größten Beitrag zum Jazz. Viele große Namen kamen durch die Jahrzehnte in seinem Quintett gespielt, unter anderem Hank Mobley, Blue Mitchell, Louis Hayes, Joe Henderson, Woody Shaw, die Brecker Brothers und Tom Harrell.

Horace war ein produktiver Komponist und Arrangeur, und einige seiner Songs, wie *Song For My Father*, *Nick's Dream* und *Peace*, sind zu Jazzstandards geworden. Horace hatte einen sehr lyrischen Kompositionsstil, den er oft mit interessanten Harmoniken und Akkordfolgen kombinierte.

1. *Pure Silver* basiert auf Horaces Tune *Smilin'* und hat eine Form von AA'. Es ist in Konzert Db, was einen warmen Klang hat, aber einige technische Herausforderungen mit sich bringt, und das Tempo ist eines der schwierigeren zu spielen. Dennoch, verwechseln Sie nicht entspannt mit faul, was zu einem langsamen und schleppenden Sound führt. Ein gutes Beispiel ist Blue Mitchell auf der Originalaufnahme *Horace-Scope*. Entspannt, aber energiegelad. Präzise Artikulation.
2. Die Phrase in mts. 53–55 ist eine gute Übung für swingende Achteln, weil sie wenige Richtungswechsel hat. Die abwärts gerichtete Linie ist ein Achtelnoten-Feeling und es ist wichtig, dieses Gefühl mit einem Metronom und präziser Artikulation selbst wiederzugeben.
3. 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. 39–40), die auf mixolydisch anstatt mixolydisch #11 fußen.
4. In T. 47 und 48 wird eine Idee gespielt und anschließend einen Halbtonschritt tiefer wiederholt, die darunter liegende Akkordprogression ist aber Eb⁷ gefolgt von Ebm⁷-Ab⁷. Das Geheimnis ist, den II-Akkord (Eb-Moll) zu ignorieren und den ganzen Takt als Ab⁷ alteriert zu betrachten. Über Eb⁷ wird Bb melodisch Moll verwendet, über Ab⁷ dann Amelodisch Moll: zwei melodische Molltonleitern im Halbtonabstand.

B^b melodic minor A melodic minor

5. The line in ms 52 is based on the Ab 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 Ab dominant bebop scale works on Ab⁷, but notice that in ms 52 it also works on Ebm⁷. Since both chords are related to D^b major and their respective scales (Dorian or Mixolydian) share the same notes, the same ideas work for both Ab⁷ and Ebm⁷.



6. One way of creating a smooth transition from one chord to another is finding a common note as a "link" between the two. A common note shared between Ebm⁷-Ab⁷ in ms 51 and Ebm⁷-Ab⁷ in ms 52 is F# (Gb). The goal note of the line beginning in ms 51 is ultimately the F# on beat 4 of measure 52, the ninth of Ebm⁷. That same note is the third of Ab⁷, and the taking-off point for the line in ms 52.

5. Die Linie in T. 52 fußt auf der Ab-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 Abkantung auf den Hauptschlägen (in diesem Fall auf dem ersten, dritten, fünften, siebten und achten Schlag). Die Ab-Dominant-Bebopskala funktioniert sowohl auf Ab⁷ als auch auf Ebm⁷. Da beide Akkorde verwandt sind (D^b Durtonleiter) und ihre jeweiligen Skalen (Dorian oder Mixolydian) dieselben Noten teilen, funktionieren dieselben Ideen sowohl für Ab⁷ als auch für Ebm⁷.

6. Eine Möglichkeit, einen glatten Übergang von einem Akkord zum nächsten zu schaffen, ist die Suche nach einer gemeinsamen Note. Eine gemeinsam vorhandene Note zwischen Ebm⁷-Ab⁷ in T. 51 und Ebm⁷-Ab⁷ in T. 52 ist F# (Gb). Das Ziel der Linie, die in T. 51 beginnt, ist schließlich das F# auf dem vierten Schlag des Taktes 52, die Nonne von Ebm⁷ und die Abgangspunkt für die Linie in T. 52.

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

A^bm7

E^bmaj7

A^bm7

PREVIEW Low Resolution

49 Fm7 E7(#11) Bb7 Gm7 C7alt.

53 Fm7 Bb7 Gm7

57 F7(#11) Fm7 G triad Bb7alt. G triad Gm7 F triad

61 Fm7 Bb7alt. Gm7

65 Fm7 Bb7 dom. bebop alternate notes

67 Gm7 Bb7 alt. alternate notes

69 Gm7 alternate notes Bva

72 Fm7 Bb7 Gm7 C7

75 Bb7 Gm7 C7

78 Fm7 Bb7 Gm7 C7

85 Fm7 Bb7 Ebmaj7 break D/Eb

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 dramaticism and Wayne Shorter.

1. *All Of You*, or *Miles '63*, respectively, has a form of AA', but there is only one chorus in this etude, which is the 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 cue the entry, then signal the end with the melody stated in its key, followed by a 2-measure break with either the tonic or the end of the tune. Alternate notes are given to be played during the double-time passage.
2. Both A sections represent a typical Miles approach during this period, using plenty of grace, holding notes, arpeggios, alluding to the standard (T. 8-16, 27-28), then breaking into a double-time passage. In m. 17-18, a simple line is used to illustrate the seventh of Gbdim, one of the most beautiful notes in the diminished scale.

Miles '63

Miles Davis war einer der wichtigsten Musiker der 20. Jahrhunderts, nicht nur im Jazz-Bereich. Als Vorkämpfer des Bebop in Charlie Parker's Quintett Mitte der 1940er-Jahre trieb er die nachfolgende Transformation des Jazz als innovativer Leader wie kein zweiter an und schuf so, während seiner Laufbahn als Musiker und Komponist, stets weiter – von Bebop über Cool Jazz und Modal Jazz zum Free Jazz – blieb er stets hip und geschmackvoll.

Miles '63 ist eine Hommage an die Performance des Standards *All Of You* auf dem Album *Live in Europe* aus dem Jahr 1963 von dem selben Quintett mit George Coleman, Herbie Hancock, Ron Carter und Tony Williams, produziert von Wayne Shorter. In dieser Etude wird ein lockeres, impressionistisches Hard Bop dargestellt, das die Vorzeichen für die kommenden Entwicklungen im Jazz setzt.

1. *All Of You*, oder *Miles '63*, hat die Form AA', es wird aber nur ein Chorus gespielt, der von einer offenen Turnaround-Vamp (III-VI-II-V) gefolgt ist. Dieses Konzept ist von der oben genannten Aufnahme entnommen: Jeder Solist in Miles' Gruppe würde den Beginn des Solos durch jene Melodie signalisieren, dann die Melodie in der jeweiligen Tonart spielen und letztere durch jene Melodie des Solos durch jene Melodie in der jeweiligen Tonart signalisiert wird. Nach einer 2-taktigen Pause wird die Melodie fortgesetzt bzw. die Fortsetzung der Melodie in der jeweiligen Tonart angegeben.
2. Beide A-Teile zeigen typische stilistische Merkmale von Miles Davis dieser Zeit: viel Raum, das Halten der farbigen Töne, hier und dort Anspielungen auf die Melodie (T. 8-16, 27-28) und das Abbrechen mit einer Verzerrung (T. 15, 31-32).

In T. 17-18 baut eine einfache Linie die gehaltene große Septime von Gbdim auf, eine der schönsten Noten in einem verminderten Akkord, der auf einer Ganzton-Halton-Skala faßt.



This line is a set of triplets at medium tempo (m. 25-26) that help the line to rhythmically float. Here's a simple exercise that can easily be practiced in other keys. It illustrates the scale it conceived as Ab Dorian. Ab Dorian is the second mode of Gb major, and since this line is diatonic, it can be used on any mode of Gb major.



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

- Miles' quintet made great use of chord extensions, especially emphasizing 11 or #11 (ms 31–32, 41, 46, 48, 59) and 13 (ms 15–16, 34, 39), or implying bi-tonality (ms 58 and 59). Both of these techniques add color and intrigue, helping melodies to harmonically float.
- Though bebop musicians used (mostly diatonic) patterns, hard bop musicians expanded their use, mining sources such as Nicolas Slonimsky's *Thesaurus Of Scales And Melodic Patterns* (1947). One favorite were patterns based on a diminished scale, which were often played over a V7 chord. In ms 35–36, a triplet pattern emphasizes the most colorful notes of an A half-whole diminished. A pianist might hear the soloist playing this pattern and adjust the chord voicing to match the the diminished sound on a V7 chord: b9 or #9, #11, 13.

- The vamp beginning at ms 41 is a common way of easing into the out (final) head. Miles also used this version being inspired by Herbie. This section would emphasize the use of a diminished scale, which was often played over a V7 chord. The vamp is a common way of easing into the out (final) head. Miles also used this version being inspired by Herbie. This section would emphasize the use of a diminished scale, which was often played over a V7 chord.

- 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 Bivokalität (T. 58 und 59). Diese Techniken bringen Farbe und Faszination, dabei schweben die Melodien ungebrochen über der Harmonik.
- Bebop-Musiker spielten (überwiegend diatonische) Patterns und Hardbop-Musiker haben diese genutzt. In dem sie Quellen wie Nicolas Slonimsky's *Thesaurus Of Scales And Melodic Patterns* (1947) von 1947 nutzten. Besonders beliebt waren Patterns basierend auf einer Halb-Ton-Diminished-Skala, die oft über einer V7-Akkord gespielt wurde. Ein Pianist könnte hören, dass der Solist dieses Pattern spielt, und die Akkordstimmung anpassen, um den Diminished-Sound auf dem Optimalen V7-Akkord zu erzeugen: b9 oder #9, #11, 13.

Der Vamp als Transition führt auf dem viertaktigen Turnaround III-VI ist eine einfache Methode, um ein Solo zu beginnen, insbesondere nach dem finalen Erleichterungsmoment. Wie oben erwähnt, verwendete Miles diese Akkordfolge als Vamp zwischen den Soli; die Version der Ende ist von Konzepten von George und Herbie beeinflusst. Dieser Abschnitt zeigt eindrucksvoll wie sich der „Bogen“ eines Solos entwickeln könnte, quasi durch die Makrolinie betrachtet. Der Anfang beginnt großräumig mit farbigen Fragmenten (z. B. Erweiterungen), die sich organisch über acht Takte weiterentwickeln. Danach wird größere Spannung durch alterierte Dominantseptakkorde/V7-Alterationen (T. 50, 52, 54) und Akkordsubstitutionen (T. 57, 60, 64) erzeugt. Dann werden acht Takte Double-Time mit größter 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

Melodic fragments (sparse and lyrical) melodische 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
--	--	---	--	-----------------------

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 *Hot 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. *Hot 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 AA'BA, with the second A section cut short with a tag repeating the last phrase of the first A section. The chord progression on the A section is quite smooth, as Fm⁶ in the third measure (reduced to Dm^{7(b9)}).

The image shows a musical staff with a bass clef. The first measure contains a Dm7(b9) chord. The second measure contains a D Locrian scale: D, E-flat, F, G, A, B-flat, C. The staff is part of a larger musical score for the etude.

Bird And Diz*

Die Zusammenarbeit zwischen Charlie "Bird" Parker und Dizzy Gillespie von etwa 1945 bis 1955 war wohl während der Bebop-Ära die wichtigste Musikzeit. Obwohl Bird's Improvisationen einen größeren Einfluss auf die Musikwelt hatte (mehr zu Bird bei der letzten Etude), war Dizzy in seiner Erfindungsabgabe und Virtuosität nicht weniger wichtig. Dizzy hatte Dizzy fundierte Harmonikkenntnisse und war ein Mentor und beeinflusste viele der größten Bebop-Musiker.

Die Inspiration für diese Etude ist Tadd Damerons *Hot House*, ein "Anthem" des Bebop-Bewegungs. Bird und Dizzy haben es oft auf dem einzigen existierenden nationalen TV-Show (1952) von diesen beiden Giganten aufgeführt. *Hot House* basiert auf der Harmonikprogression des Standards *What Is This Thing Called Love* und enthält einige Linien, die damals sehr abstrakt waren und an Dizzys harmonische Konzepte erinnern. So ist diese Etude genau so viel über Dizzys Harmonik wie über Bird's und Dizzys Improvisationen von *Bird And Diz*.

1. Die Form von *Bird And Diz* ist AA'BA, wobei der zweite A-Teil mit einem Tag gekürzt wird, der die letzte Phrase des ersten A-Teils wiederholt. Die Harmonikprogression im A-Teil ist relativ gleichmäßig/spannungslos, da Fm⁶ im dritten Takt mit Dm^{7(b9)} verwandt ist.

Die II-V-Verbindung Dm^{7(b9)}-G⁷ löst sich normalerweise nach C-Moll auf, daher ist das C-Dur am Ende der A-Teile eine angenehme Überraschung. Die gleiche Progression erscheint in den letzten vier Takten des Standards *Soella By Starlight*.

2. Wie bei *Amazing Bas* schon erwähnt, ist die Synkopierung ein Markenzeichen 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 die Solo „fließt“.

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

* To avoid an awkward page turn, the music starts on page 38.

* Um eine Wendestelle zu vermeiden, beginnen die Noten auf Seite 38.

6. Bird And Diz

Jim Snidero

♩ = 144

Chorus 1

Chorus 1

1 Gm(b5) C7(b9) Fm6

5 Dm(b5) F blues D7/G Cmaj7 C blues

9 Gm(b5) C13(#11) C7(b9) Fm DB

13 Dm(b5) G7alt.

17 Cm7

21 Ab7(b9) Ab7 G7alt.

24 Gm7(b9) Fm6 C7(b9) Fm6

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

37 $Dm7(b5)$ G^7 $Cmaj7$

41 $Gm7(b5)$ $C7(b9)$ Fm^6

45 $Dm7(b5)$ $C\ blues$ G^7 $Cmaj7$

49 Cm^7 F^7

53 A^b7 G^7 *opt. 8va* *riff*

57 Gm Fm $Dm7(b5)$

Tag D^b/G *pedal*

$Cmaj7$

PREVIEW LOW RESOLUTION

7. Straight Trane

Jim Snidero

♩ = 80

Chorus 1

38 Bm⁷ E⁷ Am⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷ Fm⁷ Bb⁷ Ebm⁶

43 E⁷ Gbmaj⁷ D⁷ Fm⁷(b9) Am⁷ Fm⁷

47 Bb7(b9) Ebm⁶

Chorus 2
diatonic-type lines
50 Bm⁷ E⁷ Am⁷ D⁷ Fm⁷ Bb⁷

54 Ebm⁶ E⁷ D⁷

58 Fm⁷(b9) Gbmaj⁷

62 Am⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷ Fm⁷ Bb⁷

66 E⁷ Gbmaj⁷ D⁷

70 Bb dominant bebop
Fm⁷(b9) Bb7(b9) Ebm⁶

PREVIEW
Low Resolution

74 $D\flat m^7$ $G\flat^7$ $E\flat m^7$ $A\flat^7$

78 $E m^7$ A dominant bebop A^7 $D m^{\text{maj}}$

82 $B m^6$ $D\flat^7(\flat 9)$

86 $B m^7$ E^7 $A m^7$ $D m^7$ C^7 $B\flat^7$

90 $E m^6$ F^7 $D m^6$

PREVIEW
Low Resolution

Straight Trane

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

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

Straight Trane is based on Trane's *Straight Street*, a quasi-jazz standard from his debut 1957 recording as a leader *Coltrane*. The form is AABA, but it is unusual in that each section is 12 measures long. The key of concert Eb 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: Bm⁷-E⁷, Am⁷-D⁷, Fm⁷-B⁷, Ebm⁷-B⁷, Dm⁷-G⁷
 - b. 2-measure II-Vs: Fm⁷-B⁷, Ebm⁷-B⁷, Dm⁷-G⁷
2. Each A section begins with four II-Vs, and the last finally resolving to the tonic. These II-Vs are unique in that they move with each other in a way that is not typical of II in the key of Eb minor. Here, the II-Vs are: Bm⁷-E⁷, Am⁷-D⁷, Fm⁷-B⁷, and Ebm⁷-B⁷. Each II-V is a half step higher than the previous one, and the last one is a whole step higher than the previous one. This is a unique II-V progression in that it is a whole step higher than the previous one. This is a unique II-V progression in that it is a whole step higher than the previous one.

Straight Trane

John Coltrane ist neben Miles Davis einer der wenigen Künstler, die eine tiefgehende Wirkung auf den Jazz ausübten. „Trane“ führte den Hardbop mit Platten wie *Giant Steps* zu überragenden technischen Höhen, bevor er die Improvisation mit Substitutionsakkorden, Pentatoniken und freier Musik revolutionierte. Diese Erfindungen kulminierten schließlich in sein Meisterwerk *A Love Supreme*. Trane war außerdem eine inspirierende Figur. Ein extrem harter Arbeiter und entwickelte sich von einem durchschnittlichen Hardbop-Musiker zu einem der größten Jazzmusiker und Meister der Saxophonkunst.

Im Gegensatz zum Solo-Arc, der in *Miles '63* diskutiert wird, würde Trane oft stark und dicht beginnen und dieses Konzept während eines gesamten Solos aufrechterhalten, was der Fall bei *Straight Trane* ist. Es ist ziemlich intensiv durchgehend, im Grunde genommen eine gerade Linie der Intensität, ohne wesentliche Höhen oder Täler innerhalb des gesamten Tempos der Komposition.

Straight Trane basiert auf Tranes *Straight Street*, einem quasi-jazz Standard aus seinem Debütalbum als Leader *Coltrane* aus dem Jahr 1957. Die Form ist AABA, aber es ist ungewöhnlich, dass jede Sektion 12 Takte in jedem Takt hat. Die Tonart des Konzerts ist Eb-Moll, was einige technische Herausforderungen mit sich bringt, insbesondere die Brücke, die in klingend B beginnt und dann vier Takte in klingend D hat.

1. Mit acht Tönen repräsentiert, *Straight Trane* ist die umfassendste Studie in II-V in diesem Buch.

- a. 1-Maß II-Vs: Bm⁷-E⁷, Am⁷-D⁷, Fm⁷-B⁷, Ebm⁷-B⁷, Dm⁷-G⁷
- b. 2-Maß II-Vs: Fm⁷-B⁷, Ebm⁷-B⁷, Dm⁷-G⁷

2. Jede A-Sektion beginnt mit vier II-V-Verbindungen mit halbtaktigen Wechsellagen, wobei die letzte sich in die Grundtonart Eb-Moll auflöst. Die II-V-Bewegungen bewegen sich in absteigenden Ganztonschritten, 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.

3. As mentioned in *Montyfish*, it's very common and natural to group ideas in 2-measure phrases. In this piece, ideas are framed by rests (ms 26–29, 62–65), linked by a II-V-I resolution (ms 30–33, 46–49, 50–53, 70–73, 78–81) or use a pickup to a 2-measure idea (ms 9–13, 57–61). This variety of approaches to 2-measure phrasing provides interest in timing, but at their core, they are 2-measure ideas. Try memorizing some of them.

4. There are three sounds used on minor II-Vs:
 a. Harmonic minor (ms 7, 23, 47)
 b. Altered (ms 11, 43, 55)
 c. Dominant 7 bebop (ms 70).
 Harmonic minor ideas tend to be smoother, altered ideas generally increase tension. Dominant 7 bebop adds a surprising brightness.

5. One common technique is to change the key quickly in half steps in the bass line. In this piece, the key changes from C minor to B minor and in this case, the bass line moves through the notes C, B, A, G, F, E, D, C.

6. As mentioned in *Blind and Diz*, this technique is used via a chromatic line in the bass line. This will work in any key, but in this case, it's in C minor. The bass line moves through the notes C, B, A, G, F, E, D, C.

3. Wie Montyfish erwähnt, ist es sehr häufig in 2-Measure Phrasen, Ideen durch Pausen (ms 26–29, 62–65), durch II-V-I-Resolutionen (ms 30–33, 46–49, 50–53, 70–73, 78–81) oder durch einen Auftakt zu einer 2-Measure-Idee (ms 9–13, 57–61) zu verbinden. Diese verschiedenen Ansätze zur 2-Measure-Phrasierung erzeugen Interesse in der Timing, bleiben aber im Kern 2-Measure-Ideen. Versuche einige dieser Licks zu merken.

4. Es gibt drei Sounds für die II-V-Verbindungen in Moll:
 a. Harmonische Moll (ms 7, 23, 47)
 b. Altered (ms 11, 43, 55)
 c. Dominant 7 Bebop (ms 70).
 Harmonische Moll Ideen sind in Moll häufiger etwas geschmeidiger, altered Ideen generell die Spannung erhöhen. Dominant 7 Bebop bringt über eine II-V in Moll eine überraschend hellen Klang.

5. Eine häufig benutzte Technik auf schnelle Akkordfolgen in Halbtonschritten ist die Wiederholung derselben Idee in jeder Tonart (T. 36–37). Dadurch klingt die Musik etwas solider und logischer und erzeugt, wie hier gezeigt, einen Kontrast zu anderen Linien, die die Akkorde ausspielen.

6. Wie in *Blind and Diz* erwähnt, funktioniert im Grunde jede Idee über einen bestimmten Akkord auch über andere Akkorde, solange diese über Modi verwandt sind. In T. 57–59 wird eine Idee, die gut zu $A\flat m^7 - D\flat^7 - G\flat m^7$ passen würde (einschließlich der $D\flat^7$ -Dominant-Bebopskala), über $Fm^{7\flat} - B\flat^7 - E\flat m$ gespielt. Dies ist möglich, weil sowohl $A\flat$ dorisch als auch F lokrisch Modi von $G\flat$ -Dur sind.

8. Freddie

Jim Snidero

Slower: ♩ = 88

Faster: ♩ = 120

6 $B\flat 7$ A A $Am 7$ $Alm 7$

10 $Gm 7$ $G\flat 7$ $C 7$ $D 7$

14 $F 7$ $D 7$ $Gm 7$ $C 7$

19

23 $D 7$ Gm $F 7$ $D 7$ $Gm 7$ $C 7$

27 $F 7$ $D 7(b 9)$

31 $Gm 7$ $C 7(b 9)$ $F 7$ $D 7$ A $Gm 7$ $C 7$

40 F^7 $D\flat/maj^7$ $B\flat^7$ F^7

44 $B\flat^7$ $B\flat$ dominant bebop + 1/2 step A^m7 opt. 8va A^m7

48 G^m7 C^7 G^m7 C^7

52 F^7 $B\flat^7$ F^7 $B\flat^7$

58 A^m7 A^m7 G^7 F^7 D^7 *turnaround idea*

F^7 $B\flat^7$ F^7

Altered $B\flat^7$ F^7

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 master the articulation, then go on to the faster version. At faster tempos, you may try to feel every beat, which can make your arms feel a bit stiff. Rather, try to feel the music in 2, 4, 8, 16, 32, 64, and 3, or even full measures, especially at the end of phrases.
2. Technique obviously has a lot to do with Freddie's execution; lines clearly articulated and rhythmic. One solution is to use longer and shorter notes to make it easier to articulate. For example, in T. 31–32, 44, 48, and 61, Freddie uses longer notes for passages that are fast. In T. 20, 24, and 28, he uses shorter notes for passages that are slow.
3. Freddie's style is characterized by a strong sense of rhythm and a love of playing about 2 measures, 4 measures, and 8 measures. This is a common rhythmic pattern in jazz. Freddie's style is based on the F \sharp Dorian or B Mixolydian mode (T. 20, 24, and 28), creating a hip dissonance (E on a F \sharp) which resolves to B \flat . Here's an idea that clearly outlines a common 11-V, which could be practiced around the circle of fourths.

Freddie

Freddie Hubbard hat einen der wichtigsten Trumpfervarianten der Jazzgeschichte entwickelt. Sein Sound hat viele Trumpeter beeinflusst und seine Technik wurde auf dem Instrument kaum erreicht. Freddie spielte von 1961 bis 1966 bei den Jazz Messengers und war Sideman neben anderen wie Herbie Hancock, Dexter Gordon und John Coltrane auf vielen wichtigen Aufnahmen der 1960er-Jahre. Seine Leader-Dates entwickelten sich von den Hard-Bop-Zeiten auf Blue Note zu einflussreichen Post-Bop-Alben auf CTI, wobei mehrere Kompositionen zu Jazzstandards wurden.

Zwei der häufigsten Blues-Schlüssel sind Konzert B \flat (*Monkified*) und Konzert F, in dem Freddie Hubbards Blues *Birdlike* (1961) steht. Während dieser Zeit war Hubbards Stil ziemlich kalkuliert und er vollführte seine vorbereitete Musik mit einer unglaublichen Präzision und einem Hauch von Spielerei.

1. Es gibt eine langsamere und eine schnellere Aufnahme von *Freddie* im Begleitmaterial, wobei die Artikulation von der schnelleren Aufnahme in die langsamere übertragen ist. In der Regel artikulieren Bläserinstrumentalisten weniger bei schnelleren Tempi als bei langsameren. Spielen Sie zuerst die langsamere Version, um die Artikulation zu meistern, und gehen Sie dann zur schnelleren Version über. Bei schnelleren Tempi können Sie versuchen, jeden Schlag zu fühlen, was Ihre Arme etwas steif machen kann. Versuchen Sie stattdessen, das Musikgefühl in 2, 4, 8, 16, 32, 64 und 3, oder sogar in ganzen Takten zu spüren, insbesondere am Ende von Phrasen.
2. Freddie's Technik ist offensichtlich ein großer Teil seines Erfolgs. Seine Linien sind klar und rhythmisch. Eine Lösung besteht darin, längere und kürzere Noten zu verwenden, um die Artikulation zu erleichtern. Zum Beispiel verwenden Freddie in T. 31–32, 44, 48 und 61 längere Noten für schnelle Passagen. In T. 20, 24 und 28 verwendet er kürzere Noten für langsamere Passagen.
3. Freddie's Stil ist durch einen starken Rhythmus und eine Liebe zum Spielen von etwa 2 Takte, 4 Takte und 8 Takte gekennzeichnet. Dies ist ein häufiges rhythmisches Muster im Jazz. Freddie's Stil basiert auf dem F \sharp Dorian- oder B Mixolydischen Modus (T. 20, 24 und 28), was eine attraktive Dissonanz (E über F \sharp) erzeugt, die sich auflöst zu B \flat . Hier ist ein Beispiel, das eine typische 11-V als Tritonussubstitution zeigt, die man im Quartenzirkel üben könnte.
4. Die Tritonussubstitution F \sharp m 7 -B 7 in T. 4 des Thomas löst sich nach B \flat auf. Ähnlich wie das Konzept in T. 44 von *Pure Silver* fußt diese Idee auf F \sharp dorischem oder B mixolydischem (ohne \sharp 11), was eine attraktive Dissonanz (E über F \sharp) vor der Auflösung nach B \flat erzeugt. Das nächste Beispiel zeigt eine 11-V als Tritonussubstitution, die man im Quartenzirkel üben könnte.

over F⁷
F#m⁷ B⁷ B^b maj, dom or min over B^b⁷
Bm⁷ E⁷ E^b maj, dom or min etc.

5. On both the head and several solo choruses, "Bird Changes" are used in mts 7–8, moving chromatically from III (Am⁷) to bIII (Abm⁷) to II (Gm⁷) in measure 9. This provides a nice color change outside the key of the tune, and can be used on any blues when soloing.
6. Freddie used a lot of lines built on bebop scales during this period, especially the dominant bebop (mts 32, 42, 45, 60–61, 68–69). On *Miles* 63, we saw that, beginning on a downbeat, you can add a halfstep 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 in a descending dominant bebop scale. Here's an idea using this concept on a II-V-I in Eb major. Try practicing it in every key!

7. A 2-measure turn-around is used in mts 12–13, 20–21, 28–29, 36–37, 44–45, 52–53, 60–61, 68–69, 76–77, 84–85, 92–93, 100–101, 108–109, 116–117, 124–125, 132–133, 140–141, 148–149, 156–157, 164–165, 172–173, 180–181, 188–189, 196–197, 204–205, 212–213, 220–221, 228–229, 236–237, 244–245, 252–253, 260–261, 268–269, 276–277, 284–285, 292–293, 300–301, 308–309, 316–317, 324–325, 332–333, 340–341, 348–349, 356–357, 364–365, 372–373, 380–381, 388–389, 396–397, 404–405, 412–413, 420–421, 428–429, 436–437, 444–445, 452–453, 460–461, 468–469, 476–477, 484–485, 492–493, 500–501, 508–509, 516–517, 524–525, 532–533, 540–541, 548–549, 556–557, 564–565, 572–573, 580–581, 588–589, 596–597, 604–605, 612–613, 620–621, 628–629, 636–637, 644–645, 652–653, 660–661, 668–669, 676–677, 684–685, 692–693, 700–701, 708–709, 716–717, 724–725, 732–733, 740–741, 748–749, 756–757, 764–765, 772–773, 780–781, 788–789, 796–797, 804–805, 812–813, 820–821, 828–829, 836–837, 844–845, 852–853, 860–861, 868–869, 876–877, 884–885, 892–893, 900–901, 908–909, 916–917, 924–925, 932–933, 940–941, 948–949, 956–957, 964–965, 972–973, 980–981, 988–989, 996–997, 1004–1005, 1012–1013, 1020–1021, 1028–1029, 1036–1037, 1044–1045, 1052–1053, 1060–1061, 1068–1069, 1076–1077, 1084–1085, 1092–1093, 1100–1101, 1108–1109, 1116–1117, 1124–1125, 1132–1133, 1140–1141, 1148–1149, 1156–1157, 1164–1165, 1172–1173, 1180–1181, 1188–1189, 1196–1197, 1204–1205, 1212–1213, 1220–1221, 1228–1229, 1236–1237, 1244–1245, 1252–1253, 1260–1261, 1268–1269, 1276–1277, 1284–1285, 1292–1293, 1300–1301, 1308–1309, 1316–1317, 1324–1325, 1332–1333, 1340–1341, 1348–1349, 1356–1357, 1364–1365, 1372–1373, 1380–1381, 1388–1389, 1396–1397, 1404–1405, 1412–1413, 1420–1421, 1428–1429, 1436–1437, 1444–1445, 1452–1453, 1460–1461, 1468–1469, 1476–1477, 1484–1485, 1492–1493, 1500–1501, 1508–1509, 1516–1517, 1524–1525, 1532–1533, 1540–1541, 1548–1549, 1556–1557, 1564–1565, 1572–1573, 1580–1581, 1588–1589, 1596–1597, 1604–1605, 1612–1613, 1620–1621, 1628–1629, 1636–1637, 1644–1645, 1652–1653, 1660–1661, 1668–1669, 1676–1677, 1684–1685, 1692–1693, 1700–1701, 1708–1709, 1716–1717, 1724–1725, 1732–1733, 1740–1741, 1748–1749, 1756–1757, 1764–1765, 1772–1773, 1780–1781, 1788–1789, 1796–1797, 1804–1805, 1812–1813, 1820–1821, 1828–1829, 1836–1837, 1844–1845, 1852–1853, 1860–1861, 1868–1869, 1876–1877, 1884–1885, 1892–1893, 1900–1901, 1908–1909, 1916–1917, 1924–1925, 1932–1933, 1940–1941, 1948–1949, 1956–1957, 1964–1965, 1972–1973, 1980–1981, 1988–1989, 1996–1997, 2004–2005, 2012–2013, 2020–2021, 2028–2029, 2036–2037, 2044–2045, 2052–2053, 2060–2061, 2068–2069, 2076–2077, 2084–2085, 2092–2093, 2100–2101, 2108–2109, 2116–2117, 2124–2125, 2132–2133, 2140–2141, 2148–2149, 2156–2157, 2164–2165, 2172–2173, 2180–2181, 2188–2189, 2196–2197, 2204–2205, 2212–2213, 2220–2221, 2228–2229, 2236–2237, 2244–2245, 2252–2253, 2260–2261, 2268–2269, 2276–2277, 2284–2285, 2292–2293, 2300–2301, 2308–2309, 2316–2317, 2324–2325, 2332–2333, 2340–2341, 2348–2349, 2356–2357, 2364–2365, 2372–2373, 2380–2381, 2388–2389, 2396–2397, 2404–2405, 2412–2413, 2420–2421, 2428–2429, 2436–2437, 2444–2445, 2452–2453, 2460–2461, 2468–2469, 2476–2477, 2484–2485, 2492–2493, 2500–2501, 2508–2509, 2516–2517, 2524–2525, 2532–2533, 2540–2541, 2548–2549, 2556–2557, 2564–2565, 2572–2573, 2580–2581, 2588–2589, 2596–2597, 2604–2605, 2612–2613, 2620–2621, 2628–2629, 2636–2637, 2644–2645, 2652–2653, 2660–2661, 2668–2669, 2676–2677, 2684–2685, 2692–2693, 2700–2701, 2708–2709, 2716–2717, 2724–2725, 2732–2733, 2740–2741, 2748–2749, 2756–2757, 2764–2765, 2772–2773, 2780–2781, 2788–2789, 2796–2797, 2804–2805, 2812–2813, 2820–2821, 2828–2829, 2836–2837, 2844–2845, 2852–2853, 2860–2861, 2868–2869, 2876–2877, 2884–2885, 2892–2893, 2900–2901, 2908–2909, 2916–2917, 2924–2925, 2932–2933, 2940–2941, 2948–2949, 2956–2957, 2964–2965, 2972–2973, 2980–2981, 2988–2989, 2996–2997, 3004–3005, 3012–3013, 3020–3021, 3028–3029, 3036–3037, 3044–3045, 3052–3053, 3060–3061, 3068–3069, 3076–3077, 3084–3085, 3092–3093, 3100–3101, 3108–3109, 3116–3117, 3124–3125, 3132–3133, 3140–3141, 3148–3149, 3156–3157, 3164–3165, 3172–3173, 3180–3181, 3188–3189, 3196–3197, 3204–3205, 3212–3213, 3220–3221, 3228–3229, 3236–3237, 3244–3245, 3252–3253, 3260–3261, 3268–3269, 3276–3277, 3284–3285, 3292–3293, 3300–3301, 3308–3309, 3316–3317, 3324–3325, 3332–3333, 3340–3341, 3348–3349, 3356–3357, 3364–3365, 3372–3373, 3380–3381, 3388–3389, 3396–3397, 3404–3405, 3412–3413, 3420–3421, 3428–3429, 3436–3437, 3444–3445, 3452–3453, 3460–3461, 3468–3469, 3476–3477, 3484–3485, 3492–3493, 3500–3501, 3508–3509, 3516–3517, 3524–3525, 3532–3533, 3540–3541, 3548–3549, 3556–3557, 3564–3565, 3572–3573, 3580–3581, 3588–3589, 3596–3597, 3604–3605, 3612–3613, 3620–3621, 3628–3629, 3636–3637, 3644–3645, 3652–3653, 3660–3661, 3668–3669, 3676–3677, 3684–3685, 3692–3693, 3700–3701, 3708–3709, 3716–3717, 3724–3725, 3732–3733, 3740–3741, 3748–3749, 3756–3757, 3764–3765, 3772–3773, 3780–3781, 3788–3789, 3796–3797, 3804–3805, 3812–3813, 3820–3821, 3828–3829, 3836–3837, 3844–3845, 3852–3853, 3860–3861, 3868–3869, 3876–3877, 3884–3885, 3892–3893, 3900–3901, 3908–3909, 3916–3917, 3924–3925, 3932–3933, 3940–3941, 3948–3949, 3956–3957, 3964–3965, 3972–3973, 3980–3981, 3988–3989, 3996–3997, 4004–4005, 4012–4013, 4020–4021, 4028–4029, 4036–4037, 4044–4045, 4052–4053, 4060–4061, 4068–4069, 4076–4077, 4084–4085, 4092–4093, 4100–4101, 4108–4109, 4116–4117, 4124–4125, 4132–4133, 4140–4141, 4148–4149, 4156–4157, 4164–4165, 4172–4173, 4180–4181, 4188–4189, 4196–4197, 4204–4205, 4212–4213, 4220–4221, 4228–4229, 4236–4237, 4244–4245, 4252–4253, 4260–4261, 4268–4269, 4276–4277, 4284–4285, 4292–4293, 4300–4301, 4308–4309, 4316–4317, 4324–4325, 4332–4333, 4340–4341, 4348–4349, 4356–4357, 4364–4365, 4372–4373, 4380–4381, 4388–4389, 4396–4397, 4404–4405, 4412–4413, 4420–4421, 4428–4429, 4436–4437, 4444–4445, 4452–4453, 4460–4461, 4468–4469, 4476–4477, 4484–4485, 4492–4493, 4500–4501, 4508–4509, 4516–4517, 4524–4525, 4532–4533, 4540–4541, 4548–4549, 4556–4557, 4564–4565, 4572–4573, 4580–4581, 4588–4589, 4596–4597, 4604–4605, 4612–4613, 4620–4621, 4628–4629, 4636–4637, 4644–4645, 4652–4653, 4660–4661, 4668–4669, 4676–4677, 4684–4685, 4692–4693, 4700–4701, 4708–4709, 4716–4717, 4724–4725, 4732–4733, 4740–4741, 4748–4749, 4756–4757, 4764–4765, 4772–4773, 4780–4781, 4788–4789, 4796–4797, 4804–4805, 4812–4813, 4820–4821, 4828–4829, 4836–4837, 4844–4845, 4852–4853, 4860–4861, 4868–4869, 4876–4877, 4884–4885, 4892–4893, 4900–4901, 4908–4909, 4916–4917, 4924–4925, 4932–4933, 4940–4941, 4948–4949, 4956–4957, 4964–4965, 4972–4973, 4980–4981, 4988–4989, 4996–4997, 5004–5005, 5012–5013, 5020–5021, 5028–5029, 5036–5037, 5044–5045, 5052–5053, 5060–5061, 5068–5069, 5076–5077, 5084–5085, 5092–5093, 5100–5101, 5108–5109, 5116–5117, 5124–5125, 5132–5133, 5140–5141, 5148–5149, 5156–5157, 5164–5165, 5172–5173, 5180–5181, 5188–5189, 5196–5197, 5204–5205, 5212–5213, 5220–5221, 5228–5229, 5236–5237, 5244–5245, 5252–5253, 5260–5261, 5268–5269, 5276–5277, 5284–5285, 5292–5293, 5300–5301, 5308–5309, 5316–5317, 5324–5325, 5332–5333, 5340–5341, 5348–5349, 5356–5357, 5364–5365, 5372–5373, 5380–5381, 5388–5389, 5396–5397, 5404–5405, 5412–5413, 5420–5421, 5428–5429, 5436–5437, 5444–5445, 5452–5453, 5460–5461, 5468–5469, 5476–5477, 5484–5485, 5492–5493, 5500–5501, 5508–5509, 5516–5517, 5524–5525, 5532–5533, 5540–5541, 5548–5549, 5556–5557, 5564–5565, 5572–5573, 5580–5581, 5588–5589, 5596–5597, 5604–5605, 5612–5613, 5620–5621, 5628–5629, 5636–5637, 5644–5645, 5652–5653, 5660–5661, 5668–5669, 5676–5677, 5684–5685, 5692–5693, 5700–5701, 5708–5709, 5716–5717, 5724–5725, 5732–5733, 5740–5741, 5748–5749, 5756–5757, 5764–5765, 5772–5773, 5780–5781, 5788–5789, 5796–5797, 5804–5805, 5812–5813, 5820–5821, 5828–5829, 5836–5837, 5844–5845, 5852–5853, 5860–5861, 5868–5869, 5876–5877, 5884–5885, 5892–5893, 5900–5901, 5908–5909, 5916–5917, 5924–5925, 5932–5933, 5940–5941, 5948–5949, 5956–5957, 5964–5965, 5972–5973, 5980–5981, 5988–5989, 5996–5997, 6004–6005, 6012–6013, 6020–6021, 6028–6029, 6036–6037, 6044–6045, 6052–6053, 6060–6061, 6068–6069, 6076–6077, 6084–6085, 6092–6093, 6100–6101, 6108–6109, 6116–6117, 6124–6125, 6132–6133, 6140–6141, 6148–6149, 6156–6157, 6164–6165, 6172–6173, 6180–6181, 6188–6189, 6196–6197, 6204–6205, 6212–6213, 6220–6221, 6228–6229, 6236–6237, 6244–6245, 6252–6253, 6260–6261, 6268–6269, 6276–6277, 6284–6285, 6292–6293, 6300–6301, 6308–6309, 6316–6317, 6324–6325, 6332–6333, 6340–6341, 6348–6349, 6356–6357, 6364–6365, 6372–6373, 6380–6381, 6388–6389, 6396–6397, 6404–6405, 6412–6413, 6420–6421, 6428–6429, 6436–6437, 6444–6445, 6452–6453, 6460–6461, 6468–6469, 6476–6477, 6484–6485, 6492–6493, 6500–6501, 6508–6509, 6516–6517, 6524–6525, 6532–6533, 6540–6541, 6548–6549, 6556–6557, 6564–6565, 6572–6573, 6580–6581, 6588–6589, 6596–6597, 6604–6605, 6612–6613, 6620–6621, 6628–6629, 6636–6637, 6644–6645, 6652–6653, 6660–6661, 6668–6669, 6676–6677, 6684–6685, 6692–6693, 6700–6701, 6708–6709, 6716–6717, 6724–6725, 6732–6733, 6740–6741, 6748–6749, 6756–6757, 6764–6765, 6772–6773, 6780–6781, 6788–6789, 6796–6797, 6804–6805, 6812–6813, 6820–6821, 6828–6829, 6836–6837, 6844–6845, 6852–6853, 6860–6861, 6868–6869, 6876–6877, 6884–6885, 6892–6893, 6900–6901, 6908–6909, 6916–6917, 6924–6925, 6932–6933, 6940–6941, 6948–6949, 6956–6957, 6964–6965, 6972–6973, 6980–6981, 6988–6989, 6996–6997, 7004–7005, 7012–7013, 7020–7021, 7028–7029, 7036–7037, 7044–7045, 7052–7053, 7060–7061, 7068–7069, 7076–7077, 7084–7085, 7092–7093, 7100–7101, 7108–7109, 7116–7117, 7124–7125, 7132–7133, 7140–7141, 7148–7149, 7156–7157, 7164–7165, 7172–7173, 7180–7181, 7188–7189, 7196–7197, 7204–7205, 7212–7213, 7220–7221, 7228–7229, 7236–7237, 7244–7245, 7252–7253, 7260–7261, 7268–7269, 7276–7277, 7284–7285, 7292–7293, 7300–7301, 7308–7309, 7316–7317, 7324–7325, 7332–7333, 7340–7341, 7348–7349, 7356–7357, 7364–7365, 7372–7373, 7380–7381, 7388–7389, 7396–7397, 7404–7405, 7412–7413, 7420–7421, 7428–7429, 7436–7437, 7444–7445, 7452–7453, 7460–7461, 7468–7469, 7476–7477, 7484–7485, 7492–7493, 7500–7501, 7508–7509, 7516–7517, 7524–7525, 7532–7533, 7540–7541, 7548–7549, 7556–7557, 7564–7565, 7572–7573, 7580–7581, 7588–7589, 7596–7597, 7604–7605, 7612–7613, 7620–7621, 7628–7629, 7636–7637, 7644–7645, 7652–7653, 7660–7661, 7668–7669, 7676–7677, 7684–7685, 7692–7693, 7700–7701, 7708–7709, 7716–7717, 7724–7725, 7732–7733, 7740–7741, 7748–7749, 7756–7757, 7764–7765, 7772–7773, 7780–7781, 7788–7789, 7796–7797, 7804–7805, 7812–7813, 7820–7821, 7828–7829, 7836–7837, 7844–7845, 7852–7853, 7860–7861, 7868–7869, 7876–7877, 7884–7885, 7892–7893, 7900–7901, 7908–7909, 7916–7917, 7924–7925, 7932–7933, 7940–7941, 7948–7949, 7956–7957, 7964–7965, 7972–7973, 7980–7981, 7988–7989, 7996–7997, 8004–8005, 8012–8013, 8020–8021, 8028–8029, 8036–8037, 8044–8045, 8052–8053, 8060–8061, 8068–8069, 8076–8077, 8084–8085, 8092–8093, 8100–8101, 8108–8109, 8116–8117, 8124–8125, 8132–8133, 8140–8141, 8148–8149, 8156–8157, 8164–8165, 8172–8173, 8180–8181, 8188–8189, 8196–8197, 8204–8205, 8212–8213, 8220–8221, 8228–8229, 8236–8237, 8244–8245, 8252–8253, 8260–8261, 8268–8269, 8276–8277, 8284–8285, 8292–8293, 8300–8301, 8308–8309, 8316–8317, 8324–8325, 8332–8333, 8340–8341, 8348–8349, 8356–8357, 8364–8365, 8372–8373, 8380–8381, 8388–8389, 8396–8397, 8404–8405, 8412–8413, 8420–8421, 8428–8429, 8436–8437, 8444–8445, 8452–8453, 8460–8461, 8468–8469, 8476–8477, 8484–8485, 8492–8493, 8500–8501, 8508–8509, 8516–8517, 8524–8525, 8532–8533, 8540–8541, 8548–8549, 8556–8557, 8564–8565, 8572–8573, 8580–8581, 8588–8589, 8596–8597, 8604–8605, 8612–8613, 8620–8621, 8628–8629, 8636–8637, 8644–8645, 8652–8653, 8660–8661, 8668–8669, 8676–8677, 8684–8685, 8692–8693, 8700–8701,

9. One For Sonny

Jim Snidero

♩ = 66 even 8ths

Chord symbols: Cmaj7, Am7, Dm7, G7, Bm7, E7, Bbm7, E7, D7, Bb7, Em7, A7, Dm7, G7alt, E7/Bm, D7, Abm7, D7, Am7, Dm7, G7alt, Cmaj7, Fm7, Cmaj7 pattern, G7alt.

17 Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷ augmented

19 D^{maj7} Em⁷ F^{dim7} B⁷ E⁷ A⁷

21 D^{m7} G⁷ D^{m7} E⁷ G⁷

23 C^{maj7}

25 C^{maj7} D^{m7} G⁷

27 B⁷ A^{m7} D⁷ A^{m7} D^{b7}

Am⁷ D^{m7} G⁷

30 C^{maj7} *ritard.* F⁷(F¹¹) C^{maj7}

PREVIEW

LOW Resolution

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 improviser, 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 improviser 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 its 3–4 of the A section with II-V descending in half steps.

1. Ballads are one of the most difficult temperaments. For sure, musicality is essential, with technique taking somewhat of a secondary role. Of course, you have to learn how to be musical in order to be musical. Musicality definitely has a factor, replacing the lack of a better word, but it's not the only factor. It's a timeless quality to the music that makes it timeless. Here are three common mistakes that I see in ballad performances. I hear a lot of them, and see if you can identify them in your own playing. a. **Tone/Sound:** Technically speaking, the most common mistake is that many players had a huge, powerful sound, but it was not "musical". It was the kind of sound that you hear in a lot of bebop music, but it was not the sound that you hear in ballad performances. b. **Dynamics:** Many ballad performances vary dynamically, but they are not "musical". They could be very dynamic, but they are not "musical". They could be very dynamic, but they are not "musical". c. **Vibrato:** Again, there are no rules, just observations and tendencies. Swing-era artists often used a wider/larger 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 fast alle Tenorspieler seit der Hardbop-Ära. Rollins war ein unglaublich erfindungsreicher Improvisator, und wie der große Drummer Jimmy Cobb erzählte, war er "der Mann" im Jahr 1957, dem Jahr seiner Aufnahme der Ballade *I Can't Get Started* auf *One Night At The Village Vanguard*, die die Inspiration für *One For Sonny* war. (Für einen direkten Vergleich: Coltranes *Straight Street* wurde nur wenige Monate später aufgenommen.)

Viele Jazzmusiker betrachten die Mitte/Ende der 1950er Jahre als Rollins' definitive Periode, die mehrere monumentale Aufnahmen wie *Saxophone Colossus*, *Tenor Madness* und das oben erwähnte Vanguard-Album hervorbrachte. Rollins' größter Einfluss als Improvisator war Charlie Parker, der seine Konzepte in eine Art Collage übertrug, kombiniert mit unglaublicher Klangfarbe und Musikalität.

I Can't Get Started hat die Standard-AABA-Form, stellt aber eine harmonische Herausforderung in der 3-4er-Teilung des A-Teils dar, die aus Halb- und Viertelnoten besteht, die durch II-V-Verbindungen verbunden sind.

Balladen sind im Tempo her nicht leicht vorzutragen. Hier spielt die Klangfarbe eine entscheidende Rolle, während die Dynamik eine sekundäre Angelegenheit darstellt. Die Musikalität kann man sich am besten durch das Hören von Künstlern mit hoher Musikalität angeeignet. Musikalität besteht ohne Zweifel aus einer Art „X-Faktor“, der dem Geist des Musikers innewohnt und eine zeitlose und bewegende Eigenschaft in die Musik bringt.

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

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

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

2. It's common to add ideas to enhance the melody on a ballad. In each 2-measure section from ms 1–6, the melody is stated in the first measure, followed by a rhythmic/phrasing variation in measure 2, scale fragments over descending II-Vs (ms 4), and an altered idea over V7 (ms 6).
3. In ms 7–8, substitutions similar to Rollins' are used on the III-VI-II-V turnaround, moving chromatically down – Bb7, A7, Ab7 – until the II chord, which has a chord quality changed from Dm7 to D7, then finally V7 altered, G7alt. 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 Tendenzen. Swing-Künstler pflegten ein etwas schnelleres Vibrato durch den ganzen Notensatz aufrecht zu erhalten. Die Mehrheit der Bebop- und Hardbop-Musiker spielte ein etwas engeres, langsames Vibrato, das sich schließlich gabes. Rollins hat oft nur ein Vibrato am Ende eines Satzes, das gar nicht. Hören Sie sich Rollins' Solo an, das die Vibrato- und die phrasenmäßige Gestaltung beispielhaft zeigt.

2. Es ist nämlich, obwohl es nicht immer mit Vorliebe gemacht wird, ein bewährtes Mittel, um einen Abschnitt an T. 11 anzuknüpfen, indem man die ersten Takte von T. 12 wiederholt. Dies ist eine rhythmische Wiederholung der ersten Takte (T. 2), Skalenwechseln (T. 3–4) und einer abstrakten Idee (T. 5–6).

Die Substitutionen, die von Rollins werden beim III-VI-II-V-Turnaround in T. 7 eingesetzt, welcher sich chromatisch bewegt – Bb7, A7, Ab7 – bis zum II-Chord, der hier ein Dominantakkord Dm7, sondern ein D7 ist. Diese Substitutionen des Turnarounds markiert Rollins' Abkehr von der Norm. Es ist fast überall möglich, Akkord-Substitutionen zu verwenden, auch wenn die Akkorde nicht die normale Akkorde spielt. Solange sie hören können und Sie sie „hören“ können (sehr wichtig), werden sie gut klingen und Ihr Solo beleben.



4. Im Gegensatz zu den in Ganzton absteigenden II-V-Verbindungen (*Straight Tone*), 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 – Am7-D7 Abm7-Db7 – jeweils als II7 (D7) und bII7 (Db7), mit der dazugehörigen II. Db7 ist die Tritonussubstitution für G7 und Abm7-Db7 die II-V-Tritonussubstitution für Dm7-G7, die sich zu I auflöst.

5. In ms 15 on beat 3 and 4, the chord progression Fm^7-Bb^7 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 $I-bVII-I$.

6. Rollins liked playing playful, diatonic-type lines, sometimes in a different key. In ms 22, a diatonic line is started in C , played up a half step in $C\sharp$, then huck down again in C . This is one logical and musical way of "side-stepping" chromatically from one key to another.

5. Die Akkordfolge Fm^7-Bb^7 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. Dabei wird IVm oft ausgetauscht durch ein gleich häufiges $I-bVII-I$.

6. Rollins mochte spielen, diatonische Linien, die er manchmal in einer anderen Tonart verwendete. In ms 22 wird eine diatonische Linie in C gespielt, einen Halbton nach oben in $C\sharp$ verschoben, und dann wieder zurück in C . Dies ist eine logische und musikalische Art, chromatisch von einer Tonart zur anderen überzugehen.



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

10. Bird

Jim Snidero

Slower: ♩ = 92

Faster: ♩ = 135

65 Ebmaj7 C7 Fm7 Bb7 Gm7 C7 Fm7 Bb7 Eb7

70 Ab7 A° Gm7 C7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 C7

Stravinsky quote

75 Gm7 C7 Fm7 Bb7

79 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Dm7 G7

83 Gm7 C7 Gm7 F7

87 Ebmaj7 C7 Fm7 Bb7

91 C7 Fm7 Bb7 Eb7

95 Ab7 A° Bb7 Ebmaj7

PREVIEW

Low Resolution

Bird

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

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

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

Bird is based on the AABA form of the Gershwin melody *Rhythm Changes*, which along with the blues, bebop, and hard bop are common vehicles for bebop improvisation, and is often played at a fast tempo. The chord changes to this tune are referred to as "Rhythm Changes". Bird was the first to use his tunes *Anthropology*, *Ornithology*, *Ornithology*, *Ornithology*, among others. The usual key is B \flat , though there are versions in E \flat and C \flat . *Bird* has two choruses in B \flat major, the first in the key of B \flat major, and the second in the key of E \flat major.

1. As mentioned above, *Bird* is a fast piece, and is often played at a fast tempo. The tempo is indicated by the book as "Fast". The tempo is indicated by the book as "Fast". The tempo is indicated by the book as "Fast".

2. *Bird* is a fast piece, and is often played at a fast tempo. The tempo is indicated by the book as "Fast". The tempo is indicated by the book as "Fast". The tempo is indicated by the book as "Fast".

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 B \flat major; measure 5 with the A adjusted to A \flat to accommodate the B \flat ⁷, and measure 6, with the D adjusted to D \flat to accommodate

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 wahrer Genie, der den Jazz revolutionierte und Einflüsse auf fast alle anderen Musik-Genres ausübte.

In Dizzys Worten war Bird "von einem anderen Planeten": Er drehte Phrasen und Rhythmen auf eine Art und Weise, Satzung für Satzung, die man nie zuvor gehört hat (siehe dazu z.B. *Just Friends* aus *Bird With Strings*), und seine harmonische Sophistikation war zu seiner Zeit die am weitesten fortgeschrittenen. Als Saxophonist besaß Bird unglaubliche Technik, einen tiefen Ton und sehr komplexe Phrasierung und Artikulation. George Coleman erzählte mir einmal, dass wenn alle Saxophonisten an einem Tisch saßen, Bird auf der einen Seite und alle anderen auf der gegenüberliegenden Seite sitzen würden. In der Summe war Bird wahrscheinlich der beste Saxophonist aller Zeiten.

Nach seinem frühen Tod mit 35 Jahren hat man seinen Namen auf vielen Wänden in New York gesehen. Bis heute bleibt das so, und es ist unwahrscheinlich, dass sich das jemals ändern wird. Bird als Jazzmusiker zu ignorieren, wäre es Beethoven als klassischer Komponist zu ignorieren, denn es gibt einfach zu viel, was man von ihm lernen und aufbauen kann.

Bird basiert auf der AABA-Form der Gershwin-Melodie *Rhythm Changes*, die neben der Blues-Form eine der häufigsten Formen für Bebop-Improvisation ist und meistens im schnellen Tempo gespielt wird. Die Akkordfolge dieser Melodie wird als "Rhythm Changes" bezeichnet; Bird verwendete sie als Basis unter anderem für seine Melodien *Anthropology*, *Ornithology* und *Celebrity*. Die übliche Tonart für *Rhythm Changes* ist klingend B \flat -Dur, auch wenn es Melodien in anderen Tonarten gibt. Diese Etüde enthält zwei Choruse in klingend B \flat -Dur, bevor sie für einen weiteren Chorus nach E \flat -Dur moduliert.

1. Wie in *Freddie* erwähnt, ist es eine große Hilfe, schnelle Tempi entweder „in 2“ (in Halben) oder sogar ganztaktig zu fühlen. Diese 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 Informationen 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 B \flat . Man

- 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 (D⁷, G⁷, C⁷, F⁷). But as is the case here, the related minor II chord is often placed in the first measure of each 2-measure change (Am⁷-D⁷, Dm⁷-G⁷, Gm⁷-C⁷, Cm⁷-F⁷). 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 Ab⁷ is implied over a D⁷. In the following measure the line goes back to D⁷. This also happens on *Bird And Die* 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 float by suspending the harmony. Here it's at the end of the section, but it would work just as well at the beginning of an A section.
10. In ms 41–42, a classic Bird idea is that a line in ms 33–34 is played up a minor third, the key signature can sound good, and we can add harmonically interesting notes. The line is then brought back to the same notes are common. This is a classic Bird idea that smoothly back to 1.
11. Bird was fond of introducing a line from a previous piece. He kept this idea in his repertoire. Sometimes he would play a line from a previous piece, but always with a change in key signature. This is a classic Bird idea that begins in ms 72–74.

- 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 Herrisidien geschaffen durch die Andeutung eines V/4-Taktes über dem 4/4-Takt.
 - T. 41–42: An dieser Stelle wird eine Melodie über 8 Taktten auf dem dritten Schlag durch die Einführung eines verminderter Akkords entsteht.
 - T. 71, 89: Die Linie wird um eine halbe Note verschoben.
 - T. 84–86: Die Linie wird um eine halbe Note verschoben, um die Harmonik zu verändern.
- Diese Techniken sind nicht nur über dem Jazzfall, sondern auch über den Schlag 1, den 2 und 3 zu spielen. Eine interessante Abstraktion konstituieren diese Beispiele ein interessantes Solo vorlegen.
7. Die Basisänderungen auf der Brücke sind zwei Takte jeweils III⁷, VI⁷, II⁷, V⁷ (D⁷, G⁷, C⁷, F⁷), wobei jeder Akkord durch den zugehörigen verminderter Akkord ersetzt wird. Eine interessante Abstraktion konstituieren diese Beispiele ein interessantes Solo vorlegen.
 8. Eine interessante harmonische Konzeption ist es, zuerst einen Akkord zu spielen, dann den normalen Akkord (meist umgekehrt). In T. 17 wird die Tritonsubstitution Ab⁷ über einem D⁷-Akkord impliziert. Im folgenden Takt kehrt die Linie zu D⁷ zurück. Dasselbe kann man in T. 53–54 in *Bird And Die* beobachten, zunächst mit einer #11 und danach mit einer 11.
 9. 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 Erläuterung erscheint der verminderte Sound am Ende des A-Teils, es wäre aber am Anfang des Abschnitts genau so wirkungsvoll.
 10. In T. 41–42 sehen wir eine klassische Idee von Bird, die in T. 33–34 der *Früde* vorgestellt wurde, und hier nun eine kleine Terz höher in Db-Dur erscheint. Dieser schöne Effekt passt auch in Bezug auf die Harmonik, da die gleichen Noten auch in dem Akkord IVm (Ebm⁷) enthalten sind, der auf direktem Wege zur 1 zurückführt.
 11. Bird hatte auch keine 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.

PREVIEW LOW RESOLUTION

Appendix | Anhang

Interview: Ken Peplowski On Studying With Sonny Stitt

Growing up near Cleveland, the great tenor saxophonist and clarinetist Ken Peplowski (see clarinet edition) was able to hear and study with saxophonist Sonny Stitt when visiting the area. Stitt was one of the greatest saxophonists, even 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 *Lower Man*. But he had such a great repertoire that he would surprise you with anything. Lonce showed him a book of a 1001 tunes during 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 B-flat or C, and he'd play to him at that time.

Jim I heard that he could play anything in any key, any mode, any chord, everything.

Ken I think that may be true. He had a very good sense of relative pitch. I've heard that he could play anything between the notes and in-between. I've heard that he had a head. When he would play, he would play with his mouth about an inch from the horn. He would play with his mouth about an inch from the horn. He would play with his mouth about an inch from the horn. He would play with his mouth about an inch from the horn.

Jim I heard that he could play anything in any key, any mode, any chord, everything.

Ken I think that may be true. He had a very good sense of relative pitch. I've heard that he could play anything between the notes and in-between. I've heard that he had a head. When he would play, he would play with his mouth about an inch from the horn. He would play with his mouth about an inch from the horn. He would play with his mouth about an inch from the horn.

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 Tenorsaxofonist und Klarinetist Ken Peplowski (siehe Klarinetten-Edition) konnte bei Besuchen in Cleveland bei Sonny Stitt studieren. Stitt war einer der größten Saxophonisten, sogar mit unglaublicher Technik und Präzision, und ein wichtiger Einfluss auf viele historisch bedeutende Saxophonisten wie John Coltrane und George Coleman.

Jim Du hast Sonny Stitt etwa ein Dutzend Mal gesehen spielen. Welche waren seine Lieblingsmelodien?

Ken Er spielte immer ein Blues und Rhythmus-Changes, zum Beispiel *Cherokee* und *Lower Man*. Er hatte ein so großes Repertoire, dass er einem immer etwas Neues zeigen konnte. Lonce zeigte ihm ein Buch mit 1001 Melodien, und er spielte spontan viele der Melodien aus dem Buch in der Originaltonart, sondern wie er gerade in dem Augenblick passte.

Jim Ich habe gehört, dass er alles in jeder Tonart, in jeder Modus, mit jedem Akkord, alles spielen konnte.

Ken Ich denke, das ist richtig. Er hatte ein sehr gutes Gehör für relative Pitch. Ich habe gehört, dass er alles zwischen den Noten und dazwischen spielen konnte. Ich habe gehört, dass er einen Kopf hatte. Wenn er spielte, spielte er mit dem Mund etwa einen Zentimeter vom Horn entfernt. Er spielte mit dem Mund etwa einen Zentimeter vom Horn entfernt. Er spielte mit dem Mund etwa einen Zentimeter vom Horn entfernt.

Jim Ich habe gehört, dass er alles in jeder Tonart, in jeder Modus, mit jedem Akkord, alles spielen konnte.

Ken Ich denke, das ist richtig. Er hatte ein sehr gutes Gehör für relative Pitch. Ich habe gehört, dass er alles zwischen den Noten und dazwischen spielen konnte. Ich habe gehört, dass er einen Kopf hatte. Wenn er spielte, spielte er mit dem Mund etwa einen Zentimeter vom Horn entfernt. Er spielte mit dem Mund etwa einen Zentimeter vom Horn entfernt. Er spielte mit dem Mund etwa einen Zentimeter vom Horn entfernt.

Jim Auf eine lustige Note: Eine seiner Trickfragen war, wie viele Tasten es auf dem Saxophon gibt.

Ken Das ist richtig! Und egal, was man antwortete, war es falsch!

Jim Über die Aufführung?

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 "tr, this", and play it at me.

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

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

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

Ken Ja, das stimmt! Und egal, was man als Antwort gibt, es war immer falsch!

Jim Gab es Erläuterungen zum Vorgehen?

Ken Das Lustige ist, dass ich beim Unterrichten immer diesen örtlichen Rhythmusgruppen (rhythm sections) er die ganze Zeit mit ihm hatte, und er war immer mit drei Fremden zusammen.

Er spielte mit drei Fremden zusammen, während er die ganze Zeit mit ihm hatte, und er war immer mit drei Fremden zusammen.

Wenn man es nicht mag, kann man es nicht magen. Wenn man es nicht mag, kann man es nicht magen.

Das lustige ist, dass ich beim Unterrichten immer diesen örtlichen Rhythmusgruppen (rhythm sections) er die ganze Zeit mit ihm hatte, und er war immer mit drei Fremden zusammen.

Das lustige ist, dass ich beim Unterrichten immer diesen örtlichen Rhythmusgruppen (rhythm sections) er die ganze Zeit mit ihm hatte, und er war immer mit drei Fremden zusammen.

Das lustige ist, dass ich beim Unterrichten immer diesen örtlichen Rhythmusgruppen (rhythm sections) er die ganze Zeit mit ihm hatte, und er war immer mit drei Fremden zusammen.

Das lustige ist, dass ich beim Unterrichten immer diesen örtlichen Rhythmusgruppen (rhythm sections) er die ganze Zeit mit ihm hatte, und er war immer mit drei Fremden zusammen.

Das lustige ist, dass ich beim Unterrichten immer diesen örtlichen Rhythmusgruppen (rhythm sections) er die ganze Zeit mit ihm hatte, und er war immer mit drei Fremden zusammen.

Suggested Reading | Literaturempfehlungen

- *John Coltrane: Celebrating Bird* (Beech Tree)
- *Henry Coleman with Al Fraser: To Be Or Not To Bop* (Da Capo)
- *Miles Davis with Quincy Troupe: Miles* (Simon and Schuster)
- *Elvin Jones: Chain The Trap* (Da Capo)
- *Ralph Gleason: Conversations In Jazz* (Yale University Press)
- *Richard Cooke 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* (Ubuuria)
- Louis Hayes, *Serenade for Horace* (Blue Note)

Miles '63

- Miles Davis, *Miles In Europe* (Columbia)
- Miles Davis, *'Round About Midnight*
- Miles Davis, *My Funny Valentine* (Columbia)

Bird And Diz

- Dizzy Gillespie, *Hot & Cold* (Blue Note)
- *Jazz at Massey Hall* (Decca)
- Charlie Parker, *Dizzy Gillespie* (YouTube video)

Straight No Chaser

- John Coltrane, *Coltrane* (Prestige)
- Kenny Burrell, *Blues For Kenny* (Atlantic)
- Billie Holiday, *Billie Holiday* (Columbia)

Eric

- Eric Clapton, *Eric Clapton* (Blue Note)
- Eric Clapton, *Eric Clapton* (YouTube video)
- Eric Clapton, *Eric Clapton* (YouTube video)

Alto

- Cannonball Adderley, *A Night At The Village Vanguard* (Blue Note)
- Cannonball Adderley, *The Complete Cannonball Adderley* (Verve)
- Cannonball Adderley, *Cannonball Adderley* (Capitol)

Rock

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

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

Since being a member of the first class of jazz students at Juilliard School, **Michael Dease** has gone on to be included in Downbeat Magazine polls, performing and recording with many of today's best jazz artists. He has several recordings as a leader and is a professor at Michigan State University.

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 both instruments as a soloist, and appears on over 100 recordings as a sideman. He has been the piano with legends like Sonny Rollins, Milt Jackson, Benny Golson, Billie Holiday, George Coleman, among others. He is currently teaching Juilliard's Jazz @ Lincoln Center.

Bassist **Peter Washington** has over 400 recordings as a leader or bassist of his own groups. He has received numerous awards and credit. Strongly respected in New York, he is a member of Art Blakey's Jazz Messengers in the 1960s. He has worked with legends like Dizzy Gillespie, Freddie Hubbard, Cedar Walton, and Horace Silver.

With more than 100 recordings, **Joe Farnsworth** is one of the most accomplished drummers on the New York scene. He has worked with some of the best jazz drummers including McCoy Tyner, Cedar Walton, Horace Silver, and many others. He was a member of Pharoah Sanders' band and worked with Johnny Griffin, George Coleman, and many 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 Aufnahmen als Solist und Sideman für EMI, Milestone, Savant und andere Labels aufgenommen und wurde mehrmals in Downbeat Magazine's Critics Poll der Fachzeitschrift und Readers Poll der Zeitschrift für Jazz- und Contemporary Music aufgenommen. Er war Gastprofessor an der Indiana University und Princeton und ist Mitglied der Fakultät für Jazz und Contemporary Music an der New School. Snidero spielt Selmer Saxophone und D'Addario Reeds. Mehr Informationen unter www.jimsnidero.com.

Seit er Mitglied der ersten Klasse der Jazzstudien an der Juilliard School war, ist **Michael Dease** regelmäßig in den Kritikerpolls und Readers Polls von Downbeat Magazine zu finden. Er hat mit vielen der besten Jazzmusiker aufgetreten, hat mit mehreren Aufnahmen als Leader gemacht und ist Professor an der Michigan State University.

Mike LeDonne ist einer der wenigen Musiker der Jazzgeschichte, die sowohl ein Meister des Klaviers als auch des Organ sind (Downbeat Critics Poll). Er hat Dutzende CDs als Solist gemacht und ist als Sideman bei über 60 Aufnahmen dabei. Als Pianist hat er mit historischen Jazz-Artisten wie Sonny Rollins, Milt Jackson, Benny Golson, Billie Holiday, George Coleman und vielen anderen gespielt und an Juilliard'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 Pharoah Sanders und arbeitete mit Johnny Griffin, George Coleman, Lou Donaldson und vielen anderen Musikern zusammen. Er ist Gründungsmitglied des One for All Sextet.

PREVIEW
Low Resolution