

Foreword & Acknowledgements

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

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

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

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

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

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

Vorwort & Danksagung

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

Ich habe mich entschieden, mich mit dem Studium des Bebops zu beschäftigen, da es eine ausschließende Rolle in meinem Leben spielt. Ich schreibe diesen Studien, um Ihnen einen Grundstein für das Verständnis des Bebops zu vermitteln. Das Ziel dieses Hefts ist es, Ihnen einige der Konzepte zu vermitteln, die von einigen der größten Bebop-Musikern erfunden und/oder weiterentwickelt wurden, die klassische Musik beeinflusst haben. Da ich glaube, dass ein guter Musiker und eine gute Lehrerin eine sehr hervorgebrachte hat, ist es mir wichtig, Ihnen nur (nur) zehn Lektionen vorzustellen, die reichlich Material für ein besonderes Studium des Bebop und Hardbop.

Charlie "Bird" Parker war ohne Zweifel der einflussreichste Musiker der Bebop-Ära; seine Konzepte wurden von fast allen anderen Bebop- und Hardbop-Künstlern aufgegriffen und werden daher immer wieder im ganzen Heft auf. Auch Bud Powell, Dizzy Gillespie und Thelonious Monk gehören zu den „reinen“ Bebop-Musikern, während Miles Davis, Sonny Rollins, Art Blakey und Horace Silver als Bebop-Künstler begannen, bevor sie zu führenden Figuren des Hardbop wurden.

Die Etüden *The Messengers* und *Pure Silver* gehen teilweise auf Konzepte von einigen Mitgliedern der Hardbop-Gruppen von Blakey und Silver zurück, darunter insbesondere Ideen von Hank Mobley, Lee Morgan und Blue Mitchell. John Coltrane und Freddie Hubbard avancierten beide zu Jazz-Ikonen der Bebop-Ära und Coltrane machte sich einen Namen als maßgeblicher Innovator. Chronologisch gesehen ist *Miles '63* das jüngste der Stücke und stellt eine Verbindung von Hardbop und der klassischen Musik des 20. Jahrhunderts dar.

Die zehn Etüden steigern sich allmählich im Schwierigkeitsgrad, die Stücke im schnellsten Tempo (*Freddie* und *Bird*) erscheinen gegen Ende des Bandes. Der Schwierigkeitsgrad fällt bei den verschiedenen Instrumentalausgaben unterschiedlich aus; generell sind die Stücke auf einem Blechblasinstrument etwas schwerer zu spielen als auf einem Holzblasinstrument. Wie auf den Audio-Tracks zu hö-

PREVIEW
Low Resolution

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

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

Jim Snidero

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

Wir haben eine Liste der Aufnahmen/Videos der Originalkompositionen, die für das vorliegende Heft als Quelle der Inspiration gedient haben, zusammengestellt. Um Ihnen überhaupt zu mehren, sollten Sie sich Zeit in das Hörvermögen der Aufnahmen der Meister investieren, um daraus mitzumittem. Die Etüden sind zwar nicht mehr als lediglich eine Einführung in die Musik, aber es wäre, dass Sie Ihre Wissenslücke schließen und Ihr Können steigern, indem Sie Hörbeispiele hören, zu denen Sie sich dann anpassen. Sollte Ihnen diese Sammlung von Alben gefallen, so hoffe ich, dass Sie sie zu meinem nächsten Projekt kommen.

Endlich möchte ich mich bei den Musikern, die bei diesem Projekt mitgewirkt haben, bedanken. Besonders bei dem legendären Stanley Clarke zweiter Rangs und dem jungen und talentierten Schlagzeuger der Jungeschichtlichen Michael "Mike" Ladd, der die Aufnahmen denjenigen musikalischen Stil gegeben hat, der mir zu diesem Band geeignet war. Ich hoffe, dass Sie mir eine große Ehre, sie zu meinem Projekt zu gewidmen, gönnen werden.

PREVIEW

Low Resolution

Study Guide Overview

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

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

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

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

Beyond scales, an analysis of melodic techniques explores symmetrical and asymmetrical patterns, scale/scale/arpeggio combinations, melodic shapes, passing tones, guide tones, chord progressions, etc.

Finally, some attention is given to the often overlooked subject of solo concepts. The importance of balance and the solo as all being part of the music, rhythm in contrast, using a rhythmic palette, etc.

Included are exercises for soloing over the standard forms to develop your harmonic sense, but there are also exercises for soloing over the more unusual forms, such as the blues and rhythm changes. These are challenging, but fun, and can be used as a *Bird And Diz*, a I-V-I exercise, and so on. You can also practice a chorus or more of *Bird* in any key, there is really no limit to how exercises can be designed to suit your imagination.

Studienleitfaden

Jede Etüde wird von einem Studienleitfaden ausgestattet, der einen historischen Abriss des Stückes, Jazztheorie, Solokonzepte und Übe-Tipps enthält. Auch wenn man bei den Etüden viel lernen kann, bietet der Studienleitfaden ein tieferes Verständnis der Musik, das eine wichtige Grundlage für informierte Jazzimprovisationen ist.

Die zehn Etüden im Buch sind überwiegend in AABA-Form, verwenden Söngformen, Blues und Rhythmuswechsel kommen. In den Etüden kommt die Dominante oft vor.

Mehrheit der Etüden basieren auf dem II-V-I, es gibt Variationen, wie zum Beispiel II-V-I mit Variante, oder II-V-I mit Tritonus, oder II-V-I mit Schleifenakkorden, wobei die Akkorde II-V-I in Dur und Moll, II-V-I in Chromatik, verminderte, alterierte und verminderter Dominantseptakkord, etc. Es gibt auch Altsaxophon-Theorie, die Harmonien der Durtonleitern, modulierende Harmonien, Dominantseptakkord, verminderte, alterierte und verminderter Dominantseptakkord, Dominant-Bebopakkord, Dominantseptakkord mit Halbtomschritten zwischen den sechsten und dem Grundton und zwischen der achten und der dritten Stufe, und auch Kirchentonleitern.

Einige der weiteren melodischen Techniken untersuchen symmetrische und asymmetrische Phrasierung, Melodien, Skalen-Arpeggi-Kombinationen, melodi- schen Konturen und Verbindungen, Durchgangsnoten, lange Töne (Leittöne), Rückungen und Zitate.

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

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

PREVIEW
Low Resolution

Study Guide Subjects

1. Monkified

- Blues form
- Dominant 7 riff
- Circle of fourths
- Major II-V-I
- Flat 5 on V7
- 2-measure phrasing
- Whole-tone scale
- Awareness of beat 1

2. The Messengers

- AABA form
- Development of blues ideas
- Minor II-V-I
- Solo balance with blues and changes
- Harmonic and melodic minor scales
- Double time

3. Amazing Bud

- Enclosures
- Syncopation
- Major bebop scale
- Solo balance with diatonic melodies and changes
- Tritone substitution

4. Pure Silver

- AA form
- Swing eighth notes
- Major 7 on dominant
- Altered V7
- Dominant bebop scale
- Mode relationship between dorian and mixolydian (IIm7-V7)
- Melodic lines

5. Miles '63

- Pausen und Phrasierung
- Verminderte Akkorde und Ganzton-Halbton-Skala
- Triolen
- Akkorderweiterungen und Bitonalität
- V7-Akkord und Halbton-Ganztonleiter
- 4-taktiger Turnaround
- Pacing und der Aufbau eines Solos
- Zusatz einer chromatischen Note zwischen der zweiten Stufe und dem Grundton bei der Dominant-Bebop-skala

Themen des Studienleitfadens

1. Monkified

- Blues-Form
- Riff auf Dominantseptakkord
- Quartenzirkel
- II-V-I in Dur
- Verminderte Quinte auf V7-Akkord
- Zweitaktige Phrasierung
- Ganztonleiter
- Wahnschauung von

2. The Mess

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

3. Amazing Bud

- Enclosures
- Syncopation
- Major 7 auf dominant
- Solo ausgetragen über Blues und Blues mit Blues und Blues
- Triton subsitution
- Diatonikakkorde

4. Pure Silver

- AA-Form
- Swing eighth notes
- Syncopation auf Dominantseptakkord
- Major 7 auf dominant V7-Akkorde
- Dominant-Bebop-skala
- Modusbeziehung zwischen dorisch und mixolydisch (IIm7-V7)
- Einzelton als Verbindung zwischen Akkorden

5. Miles '63

- Pausen und Phrasierung
- Verminderte Akkorde und Ganzton-Halbton-Skala
- Triolen
- Akkorderweiterungen und Bitonalität
- V7-Akkord und Halbton-Ganztonleiter
- 4-taktiger Turnaround
- Pacing und der Aufbau eines Solos
- Zusatz einer chromatischen Note zwischen der zweiten Stufe und dem Grundton bei der Dominant-Bebop-skala

6. Bird And Diz

- Mode relationship between Dorian and Locrian (IIm7 and VIIIm7b5)
- Balancing syncopation
- Leading tones on downbeats
- V7 color variations
- Other uses of blues ideas
- Major II-V in a minor key

7. Straight Trane

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

8. Freddie

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

9. One For Sammy

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

10. Bird

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

6. Bird And Diz

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

7. Straight Trane

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

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

- One For Sammy
- Chromatisch absteigende II-Vs
- Verstärkte Melodie
- Subordinaten beim Turnaround
- Chromatisch absteigende II-V
- Chromatische II-V-Verbindung
- Chromatische Rückungen

10. Bird

- Rhythmusänderungen
- Diatonische Melodien
- Fließendes Spiel
- Asymmetrische Phrasierung
- Subordinaten
- Zitate

Articulation And Style

One great thing about these etudes is how they make even an experienced player think more consciously about articulation. To execute cleanly and securely at tempo, committing to specific articulation choices helps a lot. Often, the route to finding the optimal choice for a certain passage for me is via scat singing it first. I try to find the syllables that will both aid the execution and make the phrase sound the hippest.

Tempo, or better said the velocity of the passage, surely affects the articulation approach on trumpet. Coronation between valves, air and tongue becomes even more important. Getting a coordinated start to the phrase is key here, along with using subdivision (thinking in '2' instead of '4') to slow things down in your head. This helps facilitate solid time, smoothness and effective note grouping. Breath accents can really help to keep things moving along at fast tempos or double-time figures.

In addition to what's said above, I would add developing things connected and keeping the notes timely whether you're playing long eighth-note lines or short hits. Also, developing a good legato single tongue is the foundation of articulative facility in general. The smooth

'The care put into making these examples of vocabulary associated with the players past along with Jim's own knowledge of the situation choices (in articulation, word order) are self-evident and easy to make out.'

Artikulation und Stil

Das Ginfärtige an dieses Erfinden kann die selbst durch erfahrene Spieler dann bringen, bevor sie über Anhänger nachzudenken. Um mit Tempo und Fokus zu spielen, ist es sehr hilfreich, sich auf bestimmte Silben zu legen. Die optimale Anzahl der Silben ist nicht so einfach zu finden, gelingt mir aber immer wieder. Ich versuche, die Silben zu einem leichteren Ablauf des Spiels zu verbinden.

Das Titelbild zeigt einen Teil des Eingangs der Villa. Die Treppe beginnt unter einer überdimensionalen Buchstabenwand aus der Fassade. Die Kombination aus Buchstaben und Zunge ist ein zentraler Begriff der Serie. Sie ist hierbei noch von kleinen Figuren umgeben, die sich auf dem Kopf alles zu verstecken scheinen. Der Name ist in einem stilisierten Falz, Gleichmäßigkeiten sind durch eine Unterteilung der Noten: Aufmerksamkeit und Konzentration bringen alles in achtlinigen Formen, die wiederum in kleine Figuren weiterzuspinnen.

Die Sorgfalt, die hier aufgewendet wurde, dass diese Ergebnisse das klassische Vokabular vernachlässigen, das mit dem Schriftverbanden ist, deuten hier Tribut gezollt wird.

PREVIEW

Low Resolution

ing. When I'm now working on these etudes with a student, I find them a great vehicle to communicate to them the experiences I've had in listening and playing in the styles covered in this book.

hat, zusammen mit Jims enormen Wissen über Musik, die stilistischen Entscheidungen (in Bezug auf Artikulation, Swing-Feeling, Notenlänge usw.) bei der Vorbereitung für die Einübung dieser Etüden ganz selbstverständlich und leicht werden lassen. Wenn ich jetzt mit einem anderen an diesen Etüden arbeite, halte ich mir für ein großes Mittel, um ihm die Erfahrungen zu vermitteln, die beim Zuhören und beim Spielen in den von mir behandelten Stilen gemacht habe.



52nd Street, New York, N.Y.

PREVIEW

Low Resolution

1. Monkified

Jim Snidero

♩ = 126

C⁷ riff type melody F⁷ C⁷

F⁷

9 Dm⁷ G7(15)

13 C⁷ F⁷

17 F⁷

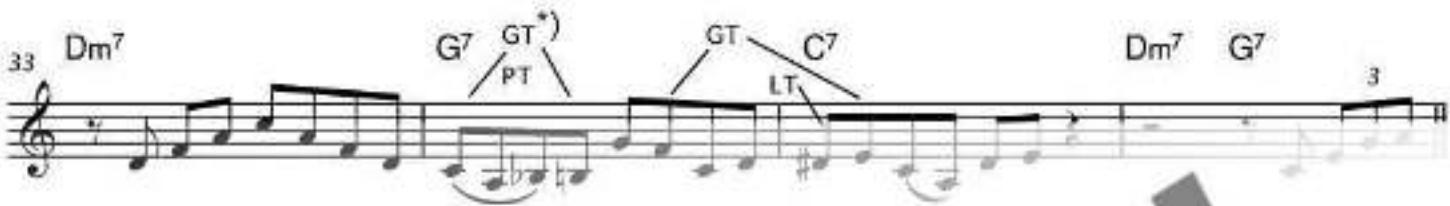
21 Dm⁷ G7(15) C⁷ Dm⁷ G⁷

F⁷ C⁷

G⁷

PREVIEW

Low Resolution



*) GT = guide tone / PT = passing tone / Durchgangston LT = leading tone / Leitton / Annäherung

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), giving it a solid, earthy feeling. (Monk would often play the fundamental notes short.) This could be practiced on any dominant 7th chord progression, but two common ones are up in half steps and the circle of fourths.

Monktified

Thelonious Monk war in den frühen bis mittleren 1940er-Jahren als Hauspianist in *Minton's Playhouse* an vorderster Front der Bebop-Bewegung. Als Hauptmerkmal seiner während der Bebop-Zeit hatte Monk eine Vorliebe für lange Melodien, viel Raum und einen sehr klangintensiven, percussiven Angriff. Seine Melodie *Blue Monk* das von ihm am meisten aufgenommene Stück, ist ein Blues in der Tonart konzertiert B \flat , also in der Tonart lösend B \flat , auf dem die Bebop-Musik basiert.

Die Bluesform besteht aus drei 4-Takt-Sätzen, die jeweils vier Takte haben. Der letzte 4-Takt-Satz ist die Endphase des Blues, besonders im Bebop wird er meistens zur Akkordfolge II-V-I. Diese ist die wichtigste Progression des Bebops.

In den ersten beiden Sätzen und in Chorus 5 existieren Riffs, die wiederholte Melodien sind, um die Intensität oder Kontrast in einer Melodie zu erhöhen. Es gibt zwei Riffs, die relativ einfach sind, kann man sie leichter in verschiedenen Tönen üben. Das Riff in Chorus 5 verwendet die fundamentalen Dominantseptakkorde (1, 3, 5, b7) und bringt einen soliden, endigen Klang mit. Dieses Riff kann man über alle möglichen Dominantseptakkorde üben, etwa in Halbtonschritten oder im Quartenzirkel.

D7 etc.

F7

etc.

The sheet music shows the first 17 measures of the blues. Measure 1 starts with a pickup into a 2-measure phrase. Measures 2-4 form the head. Measures 5-8 form chorus 4. Measures 9-12 form chorus 5. Measures 13-17 form the end. The music is in 4/4 time, B-flat major. The title 'PREVIEW Low Resolution' is overlaid diagonally across the music.

1. The first 17 measures start off as a pickup into a 2-measure phrase. This is a good way to group ideas together. You can also use other chord progressions (e.g. symmetrical) to do this.

2. 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 F \sharp .

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

2. Die Riffs in T. 1–8 des Themas und in Chorus 4 betonen die Erweiterungen des Dominant-Akkords. Erweiterungen bringen Farbe in die Melodie; Melodien mit Erweiterungen ergeben häufiger einen schwelenden Klang als solche, die auf 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.

33

Dm⁷

guide tones: 7 of Dm 3 of G⁷ 7 of G⁷

G⁷

3 of C⁷

C⁷

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

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

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

4. Die überwiegend diatonische Linie in T. 33–35 verwendet Guide-Tones, um die Akkorde einer II-V-I-Kette darzustellen.

Monk benutzt die gesamte Tonleiter sehr häufig, was einen einzigartigen, fliegenden Charakter verleiht (T. 22–23). Sie hat einen sehr charakteristischen, verschobenen Charakter.

Die 4-beat Linie beginnt auf dem ersten Schlag eines Takts, steht im nächsten Takt wieder auf dem ersten Schlag beginnend, und so weiter. Diese Technik wurde von Monk vor 1940 entwickelt. Die gleiche Technik kann man auch in Blues-Songs verwenden. Wenn Sie „Blue Monk“ üben, zählen Sie 1-2-3-4 im Kopf zählen. Verwenden Sie eine schwere Schlag jeweils falls und wenn der Schlag eine verschobene Linie gegen den 4/4-Takt ist. Wenn Sie sich daran gewöhnen, werden Sie ein besseres Gefühl für das Zeitgefühl haben (time Zeitgefühl, Puls, auch Timing).



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

2. The Messengers

Jim Snidero

A musical score for a solo instrument, likely guitar, featuring six staves of music. The key signature is one flat, and the tempo is 120 BPM. The music consists of various chords and rhythmic patterns. A large, semi-transparent watermark reading "PREVIEW" and "Low Resolution" diagonally across the page serves as a copyright notice.

© 2020 advancedmusic GmbH, Mainz

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

PREVEW

Low Resolution

44 Cm B_b7 Am(5) GT 3 D⁷alt. Gm G⁷

48 Cm B_b7 A7(b9) D⁷ Am⁷ 3 D⁷alt.

motif developed

52 Gm B_b7 A7(b9) D⁷alt. Gm B_b7

56 Gm B_b7 3 A7(b9) D⁷alt.

59 Am(5) D⁷alt. Gm melodic minor

63 A7(b9) D⁷alt. Gm D⁷alt. Gm B_b7

67 A7(b9) D⁷alt. Gm B_b7 A7(b9) D⁷alt.

70 A7(b9) D⁷alt. Gm B_b7

Dal S

C/G C/G C/G ritard. Gm

The Messengers

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

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

1. The 32-measure form of *The Messengers* is AABA, the most common in jazz. During the head the rhythm section repeats the "amen" IV-I chord progression on the A sections, introducing gospel into the arrangement. During the solo section, the A sections then resolve into a series of 4 chords: Gm-B⁷-A⁷-D⁷ alle (Im-II7-III7-V7). Alternate notes have been provided during double-time passages.
2. The bridge provides a temporary release from the A-section, briefly going to C minor (IVm) before returning back to G minor (Im). However, the chords are chromatically based on the G major blues scale, providing bridge continuity with the A-section.
3. Surprisingly, G blues-style chords are used, including repeated chords on the A-section. Blakey has used a lot of blues licks and solos in his music. There are some blues-style solos in the bridge, which build up to a blues-style solo in the last section.
4. The title of the piece is "Low Resolution". This refers to the low bass notes of the bass and piano, which provide the foundation of the harmonic structure.

The Messengers

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

Hardbop-Musiker nutzten oft Arrangements, um von festgelegten Arrangements zu unterscheiden, von denen sie sich abweichen konnten. Dabei integrierten sie Elemente des Blues, R&B und Blues-Alternative in ihre Musik. *The Messengers* ist eine archetypische Komposition des Hardbop aus den 1950er Jahren.

Die Melodie von *The Messengers* ist in AABA-Form geschrieben, was eine der am häufigsten verwendeten Formen im Jazz ist. Beim Thema wiederholen die Trompeten und Trompeten die "Amen"-Kadenz. Der Bass und Klavier unterstützen die Stimme mit einem Bläschkoenig. Die ersten beiden A-Teile sind Soloabschnitte während die Trompeten die Chords Gm-B⁷-A⁷-D⁷ alle (Im-II7-III7-V7) spielen. Ein kurzer Abschnitt (Bridge) bildet die Mittelpause im Titel. Diese Bridge-Passagen ist eine der wenigen Chromatiken im Titel.

Der zweite Teil (B-Teil) besteht aus einer kurzen Ausführung nach C-Moll (IVm) und einer kurzen Rückkehr nach G-Moll (Im) zurückkehrt. Die Mittelpause ist sehr ausschließlich auf der G-Moll-Bläschkoenig basiert, wodurch Bridge und A-Teil auch hörbar unterscheiden können.

Wie üblich funktionieren Blues-Ideen in G-Moll gut. In diesem Titel funktionieren die vier Akkorde des A-Teils sehr gut. Hardbop-Musiker machten ausgiebig Gebrauch von Blues-Licks und spielten sie in allen Tonarten. Diese Etüde enthält viele Blues-Ideen, die Ihr musikalisches Vokabular bereichern könnten. Es wäre auch vorteilhaft, wenn Sie einige davon in allen Tonarten üben könnten.

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

PREVIEVE
Low Resolution

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

Am^{7(b5)} D^{7 alt.}
guide tones
7 of Am 3 of D⁷
45 Gm

6. Another way to create contrast to the blues is using ideas based on other scales. The ideas in ms 60–63 are based on the G melodic minor scale, and the double-time idea in measure 71 is based on the G harmonic minor scale.
7. Double-time creates excitement and showcases technical abilities. In ms 67–71, four short double-time phrases sound the changes with ms 67–68 and 71 using a melodic shape of gradual 'up' and 'down', then going 'up'. Though double time can be part of a solo, timing is important. The double-time creates intensity, swing double time will end with a long rest sending the double-time idea away with a long rest sending the double-time idea away.

5. Hardbop-Musiker verwendeten weiterhin die komplexe Sprache des Bebop, häufig als Kontrast zum erdigen Klang des Blues. Die Kunst besteht darin, eine Balance zwischen den zwei Idiomen zu finden. So kann zum Beispiel gelegentlich ein blauender bop-ähnlicher (hier wäre dies eine II-V-I Idee) eingeschoben werden (hier wäre dies eine II-V-I Idee), um Spannung und Entspannung zu zeigen (T. 40–42, 45–46, 50–52, 65–66).

REVIEW

Die Melodie beginnt mit einem einfachen Einleitern (T. 40–42) und führt auf G (T. 43). Der Double-Time-Satz (T. 44–45) ist eine Taktfolge, die in T. 71 auf G

führt. Der Double-Time-Satz erzeugt durch Spannung und destruktive Dissonanz innerhalb der Akkorde in T. 67–71 einen Spannungsbogen. Der Double-Time-Satz besteht aus vier kurzen Phrasen, die in T. 71 einem typischen Melodiestil folgen: eine allmählich ansteigende Melodie, gefolgt von einem schnellen Aufwärtsschlag. Auch wenn man Double-Time-Sätze in den Abschnitten eines Solos einsetzen kann, sollte man den Spannungsbogen im Blick haben. In einer Melodie wird zuerst die Intensität aufgebaut, bevor Double-Time erst am Ende des Solobereichs, nach einer langen Pause, eingesetzt wird.

quick

67

3. Amazing Bud

Jim Snidero

♩ = 149

Musical score for '3. Amazing Bud' by Jim Snidero. The score consists of six staves of music with various chords and performance markings. A large, diagonal watermark reading 'PREVIEW Low Resolution' is overlaid across the score.

Chords and markings visible in the score include:

- Staff 1: Cmaj7, A7, Dm7, G7, Em7, A7
- Staff 2: Dm7, E7(b9), EN*, Am7, EN, D7, EN
- Staff 3: 1. Cmaj7, 2. Cmaj7, E7(b9), Am7, EN
- Staff 4: Bm7(b5)
- Staff 5: D7alt., D7, G7
- Staff 6: Dm7, G7, Em7, A7, Dm7, E7(b9)
- Staff 7: Am7, D7, Dm7, G7(b5), Cmaj7, G7

© 2020 advance music GmbH, Mainz

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

PREVIEW

Low Resolution

27 Cmaj7 A7 Dm7 EN G7 Em7 EN 3 tritone sub Eb7 A7 Dm7 3 Dm7 E7(9)

31 Am7 EN 3 D7 EN Dm7 G7(5) G7 C

35 Cmaj7 A7 Dm7 G7 EN 3

38 Dm7 E7(9) Am7

41 G7 Cmaj7

45 Bm7(5) Cmaj7 A7 EN 3

48 EN G7(5)

51 A7 Dm7 G7 Em7 A7

54 Dm7 E7(9) Am7 D7 Dm7 G7(5) Cmaj7

Amazing Bud

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

1. *Amazing Bud* is the first 'classic' bebop etude in this collection, and is based on Bud's composition *Bosening With Bud*, first recorded with Sonny Rollins and Fats Navarro in 1949. In concert B_b, it has a 32-measure AABA form, with the bridge going to the relative minor of concert G.
 2. One of the main characteristics of jazz in general, and bebop in particular, is the use of syncopation, which helps energizes the music and most importantly swing. Syncopation can be created by up-beat (also known as weak beat) rhythms, but it can also be implied by emphasizing up beats in an eighth-note line, using a clef change or ending on an up beat.
The first four measures are a good example of a 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 typically EN (only the first name in a quoted line). This exercise that encloses many half notes.

is usually played by the major bebop scale, consisting of 5 and 6 of the C major scale. The bebop scale replaces notes of the major triad on the 3rd and 7th degrees, helping the line to sound the changes. Bebop scales are usually played descending, and are often impossible ascending.

Amazing Bud

Bird Powell war der erste, der die Konzepte von Charlie Parker auf dem Klavier erfolgreich umsetzte, und auch einer der wenigen Bebop-Musiker, die mit Bird's Geschicklichkeit und Brillanz gleichzählen konnten. Bird gilt als die Ikone des modernen Jazz-Pianos bestens verdient. Eine bemerkenswerte historische Persönlichkeit des Jazz ist jedoch sicherly Wynton Kelly. Hier kann sich nur einiger zu nennen.

- FEV**

1. Amazing, dass die einzelnen Takte so unterschiedlich aussehen. Sammeln Sie verschiedene Beispiele für unterschiedliche Rhythmusgruppen. Wählen Sie eine Gruppe und schreiben Sie sie auf einen Lappen. Anschließend kann man diese Gruppe wiederholen und sie in den verschiedenen Taktarten einfügen. Das kann die parallele Misschung sein.

2. Ein weiterer Bereich ist das Rhythmusgefecht des Jazz und Blues. Hier kann man sich auf die Schlagzeugrhythmen beziehen. So bringen Einriegel und Doublets in einem Rhythmus einen Kontrast. Durch Verknüpfen kann man dann einen Rhythmus erzeugen, der auf dem Schlagzeug eine Illusion auf „und“-Zählzeiten erzeugt. Durch das Zählzeitenwechseln kann man dann einen Rhythmus erzeugen, der in einer Achtelrhythmusgruppe verläuft. Dies geschieht durch Rhythmuswechsel, die durch die Schlagzeiten auf dem Offbeat.

3. Ein weiterer Bereich ist die Rhythmusgruppe, die aus einer Phrasierung durch die Kombination von Akzenten, Akzenten, Akzenten und Läufen kreiert, zeitlich die entsprechenden Akzente im Stück.

4. Und verschließen mit Umspielungen, hierbei wird ein Melodieabschnitt in Halb- oder Ganztonabschnitten von oben und unten „umkreist“. Umspielungen werden hier durch die Abkürzung EN markiert (lediglich beim ersten Abschnitt in wiederholten Linien). Nachfolgend finden Sie eine schöne Übung für die Umspielung der Töne in eurem Dur-Dreieckang.

A musical staff with four measures of music. The first measure has a single eighth note. The second measure has two eighth notes. The third measure has three eighth notes. The fourth measure has four eighth notes. Above each measure, the word "EN" is written in capital letters.

4. Die Idee in T. 28 basiert auf der Bebop-Durtonleiter, die einen zusätzlichen Halbton zwischen der 5. und 6. Note enthält (Ton Ab in C-Dur). Durch diesen zusätzlichen Halbtonenschritt erklingen die Töne des Dur-Dreiklangs auf dem Schlag, dadurch wird der Akkord durch die Linie schön verdeutlicht. Üblicherweise wird die Bebop-Tonleiter abwärts gespielt, gefolgt von einem aufsteigenden Arpeggio.

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

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

In Stücken, die sich auf I-VI-II-V oder Rhythmuswechsel (auch Rhythm Changes) beruhen, kann man zwischen diatonischen und altdiatonischen Melodien wechseln. Beide Arten von Melodien haben ihre eigene Ruhe und das ist der Grund für die Bezeichnung 'Tension and Release'. Ein Beispiel für eine solche Wechselmelodie ist *Amazing Bud*, wo man die Melodien von T. 1-2 als diatonisch ansehen kann und das von T. 3-4 als altdiatonisch. Ein weiteres Beispiel ist die Tritonalsubstitution, die man in T. 29 von A⁷ auf E⁷ anwenden kann.

6. Auf einem V7-Akkord kann oft die sogenannte 'Tritonalsubstitution' angewendet werden. Auf einem A⁷-Akkord wird hier ein Distanzabstand angegeben, um die Tritonalsubstitution anzuwenden. Hier in T. 29 nicht G⁷, sondern E⁷! Die Melodie steigt über E⁷. Im Folgenden ist eine vereinfachte Version dieser Melodie dargestellt, die die Tritonalsubstitutionen in Ganztonen abwechselt. Ein Beispiel auch in den anderen Stücken der Übung.

A musical score for 'Low Resolution' featuring two staves of music. The top staff is for the bassoon (Bassoon) and the bottom staff is for the piano. The piano part includes a bass line and chords. The bassoon part has melodic lines. Large, semi-transparent text 'PREVIEW' and 'Low Resolution' are overlaid diagonally across the music. The piano part includes labels for 'tritone sub F' and 'Em'.

tritone sub F
Em

Bassoon

Piano

G⁷
D⁷
E⁷m⁷
F⁷
B⁷

F⁷
B⁷

► TRACK 6/18

4. Pure Silver

Jim Snidero

♩ = 110 in "2"

PREVIEW

Low Resolution

© 2020 advance music GmbH, Mainz

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

PREVIEW

Low Resolution

Sheet music for a jazz piece, likely for piano or guitar, featuring a progression of chords and measures. The chords include E♭maj7, B♭m7, E♭7, Am7, D7, Gm7, Cm7, Fm7, B7, E♭maj7, Fm7, B7, Gm7, Cm7, A7, D♭7, Gm7, C7, Fm7, B7, E♭maj7, A♭7(♯11), Gm7, C7, Fm7, B♭7(♭9), and E♭9.

The music is in 4/4 time, with a key signature of one flat. Measures 37 through 40 show a sequence starting with E♭maj7, followed by B♭m7, E♭7, Am7, and D7. Measures 41 through 44 show Gm7, Cm7, and Fm7. Measures 45 through 48 show E♭maj7 and B7. Measures 49 through 52 show E♭maj7, Fm7, B7, and Gm7. Measures 53 through 56 show B7, A7, D♭7, Gm7, C7, Fm7, and B7. Measures 57 through 60 show A7, D♭7, Gm7, C7, Fm7, and B7. Measures 61 through 64 show E♭maj7, A♭7(♯11), Gm7, C7, Fm7, B♭7(♭9), and E♭9.

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*, *Nied's Dreane* and *Peace*, have become jazz standards. Horace had a very lyrical composing style which he often combined with interesting harmonies and chord changes.

- REVIEW**

 1. *Pure Silver* is based on Horace's tune *Smyrna* and has a form of AA'. It's in concert D \flat , which has a warm sound, but can have some technical challenges, and the tempo is one of the more difficult to play with a relaxed and swinging feel. However, don't confuse relaxed with lazy feel, which can drag and lack energy. A great example is Blue Mitchell's playing on the original recording *Honors-Scope*. Relaxed, yet precise and energized. Alternate notes have been provided during the dotted time passages.
 2. The phrase in ms 53–55 is a good example of groove swing eighth notes, as there are no harmonic changes to help the line swing. Even though it's a fast 1st's eighth note feel and you can throw in eighth note feel with a metronome setting of 120 BPM, the articulation.
 3. Some of the lines in this section (ms 54–55) are influenced by Hank Mobley's solo on "Soulful," including the use of a comping pattern of a tritone (semitone) apart from the dominant 7th scale (eighth note feel).
 4. In ms 56–57, the first two measures are all groove. The steps between the eighth note groups are increased to eighth note feel. The solo over the B7 chord is rhythmic, with eighth note patterns.

Pure Silver

Obwohl Horace Silver ein einflussreicher Pianist war (v. B. für McCoy Tyner, Herbie Hancock und viele andere), bestete er als Hardbop-Lenker und Komponist den größten Beitrag zum Jazz. Viele große Namen haben durch die Jahre zehnte in seinem Quintett gespielt, unter anderem Art Blakey, Blue Mitchell, Louis Hayes, Art Taylor, Roy Haynes, Alvin Lee Shaw, die Krecker Brothers und Thelonious Monk.

Horne war ein pro-
Einige seiner Songs, wie
Nicis Drive und *There's
a Kind of Hush*, waren
geworden.
Sitz, dass er mit
einem kleinen Hör-
buch beginnen will.

Am Anfang steht ein "I'm not a terrorist" und hat einen sehr klaren, klar gesprochenen Unterton. Danach folgt eine längere Sprechpause, die hier durch technische Probleme verursacht ist. Und es ist auch nicht leicht, den Rhythmus am eisernen Tempo am einem entspannten Sprachtempo zu erzielen. Man darf hier auf keinen Fall auf die Trennung zwischen Klarheit und schleppend. Ein Beispiel: "I'm not a terrorist" und "I'm not a terrorist" klingen gleich aus, obwohl Blue Mitchell auf der ersten Wiederholung einen kleinen Haken macht. Alles klingt unspannt, leicht und endmetrisch.

Die folgenden vier Passagen sind alternative Melo-

- resonanz**

 - Die Phrasen 53–55 ist eine gute Übung für swingende Akzente zu setzen, weil sie wenige Richtungswechsel haben und die Basis für den Swing in der Linie sorgen. Hören Sie sich sehr genau auf das Achtelnoten-Feeling und die Artikulation des Sollaten, und dann versuchen Sie dieses Gefühl mit Hilfe eines Metronoms und präziser Artikulation selbst wiederzugeben.
 - Einige der Linien in dieser Etüde (T. 39–40, 46–48, 53–55) sind von Hank Mobley beeinflusst, der über einen wunderbaren melodischen Stil mit vielen hippen Ideen verfügte, darunter Tritonussubstitutionen (wie in T. 43–44), die auf mixolydisch anstatt mixolydisch #11 führen.
 - In T. 47 und 48 wird eine Idee gespielt und anschließend einen Halbtonabschnitt tiefer wiederholt, die darunter liegende Akkordprogression ist aber $F^{\#11}$ gefolgt von $Fm-Bb$. Das Geheimnis ist, den II-Akkord (F-Moll) zu ignorieren und den ganzen Takt als Bb^7 alteriert zu betrachten. Über $F^{\#11}$ wird C melodisch Moll verwendet, über Bb^7 dann B melodisch Moll: zwei melodische Molltonleitern im Halbtonabstand.

A musical score for piano in 4/4 time. The left hand is playing a C melodic minor scale (notes: C, D, E, F, G, A, B-flat) across the first four measures. The right hand is playing a B melodic minor scale (notes: B, C-sharp, D, E, F-sharp, G, A) across the last three measures. The key signature changes from one flat (F#) to one sharp (G#). The score includes a dynamic marking of $F\acute{}$ and a tempo marking of $\text{♩} = 120$.

5. The line in ms 52 is based on the B \flat 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 B \flat dominant bebop scale works on B \flat ⁷, but notice that in ms 52 it also works on Fm⁷. Since both chords are related to Eb major and their respective scales (Dorian or Mixolydian) share the same notes, the same ideas work for both B \flat ⁷ and Fm⁷.

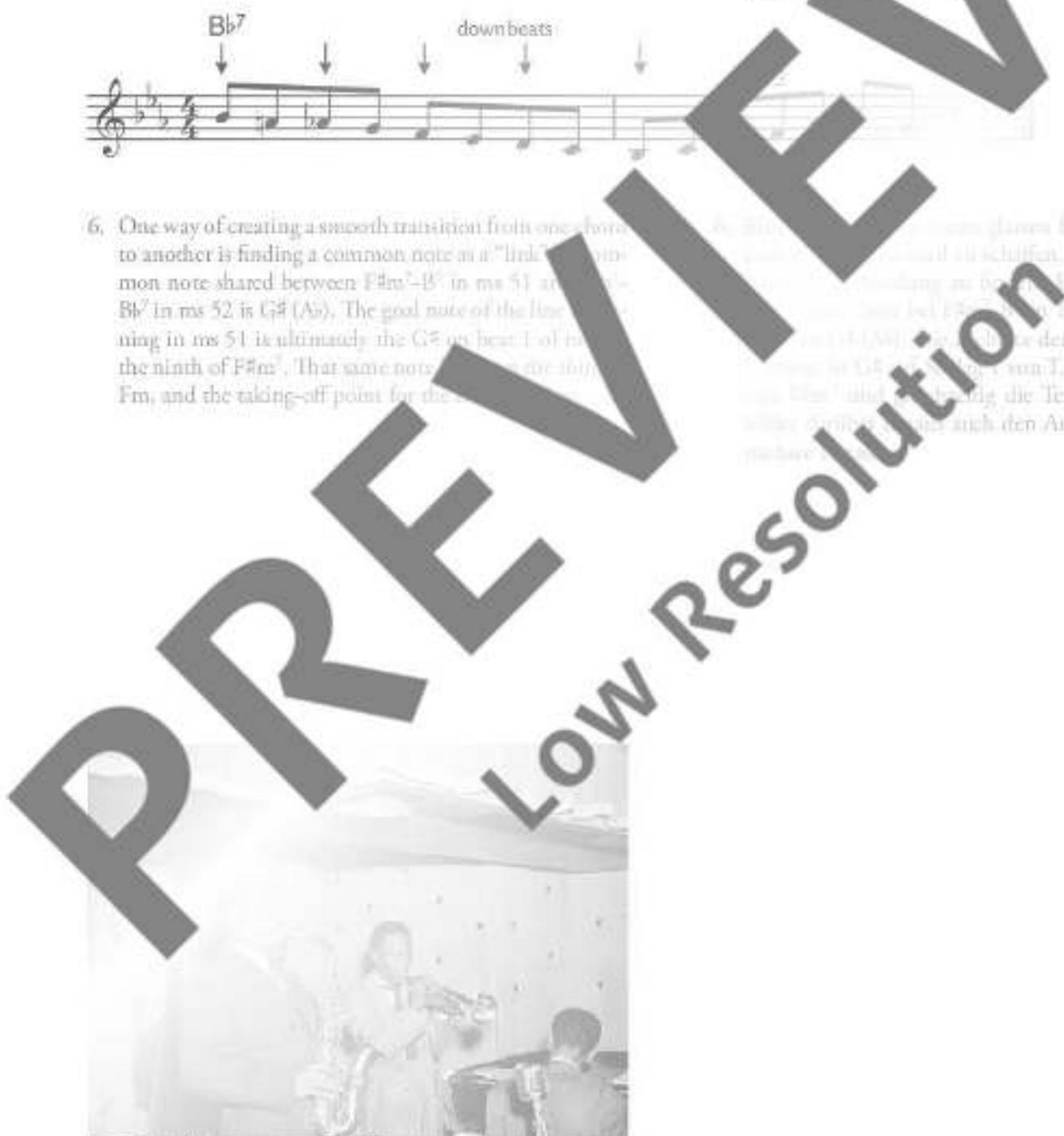
A musical staff in B-flat major (two flats) and common time. It shows a B-flat dominant bebop scale: B-flat, D-flat, E-flat, G-flat, A-flat, C, D-flat, B-flat. The first four notes are on the first beat of each measure, labeled "downbeats". The key signature is B-flat major.

6. One way of creating a smooth transition from one chord to another is finding a common note as a "link". A common note shared between F#m⁷-B \flat in ms 51 and B \flat ⁷ in ms 52 is G \sharp (A \flat). The goal note of the line beginning in ms 51 is ultimately the G \sharp on beat 1 of ms 52, the ninth of F#m⁷. That same note is also the ninth of Fm, and the taking-off point for the line starting in ms 52.

5. Die Linie in T. 52 fußt auf der B \flat -Dominant-Bebopskala, die einen zusätzlichen Halbtonschritt zwischen dem Grundton und der kleinen Septe enthält. Wie bei der Bebop-Durtonleiter in *Amazing Bud*, bewirkt das Fügen eines Halbtonschritts die Akzentuierung der Hauptdritteligen (in diesem Fall: B \flat -Dur, Tert., Quarte, kleine Sept.).

Die B \flat -Dominant-Bebopskala funktioniert nicht nur auf B \flat ⁷. Sie ist aber in T. 52 sehr gut auf Fm⁷ übertragbar, da beide mit Eb-Dur verbindliche Skalen sind. Beide Skalen (durisch bzw. mixolydisch) haben die gleichen vorrat-verfügbaren Funktionen, funktionieren also auf beiden wohl zuverlässig.

Um einen flüssigen Übergang von einem Chord zum anderen zu schaffen, ist eine gemeinsame Note oder ein gemeinsamer Schlag zu finden. Eine gemeinsam vorliegende Note ist z.B. G \sharp (A \flat) im Takt 51 und Fm⁷-B \flat in Takt 52. Diese Note ist die Tertiade der Phrasierung, die in T. 51 auf den G \sharp (A \flat) führt, von T. 52: G \sharp ist die None des nächsten Chords. Das ist gleichzeitig die Tertiade von Fm. Sie wird somit auch noch den Ausgangspunkt für die nächste Phrasierung.



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

5. Miles '63

Jim Snidero

♩ = 132 in "2"

7 B♭m⁷ Fmaj⁷ B♭m⁷

12 E♭⁷ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷ Am⁷

17 Am⁷ A♭⁹ maj 7 on dim Gm⁷

21 Fmaj⁷ E⁷ E♭⁷ D⁷ D⁷

25 B♭m⁷ 3 Fmaj⁷ E⁷

29 Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷ D⁷

33 B♭m⁷ Am⁷ dashed pattern D⁷

stay relaxed C⁷ Am⁷ D⁷

Gm⁷ C⁷ Am⁷ D⁷

PREVIEW

Low Resolution

Musical notation for a blues-style piece, featuring ten staves of music with various chords labeled above them. The chords include Gm⁷, C⁷, Am⁷, D⁷alt., G⁷(#11), C⁷, Am⁷, D⁷, G⁷(#11), Gm⁷, A triad, C⁷alt., A⁷ triad, Am⁷, Gtrid, G⁷(#11), C dominant b7, C⁷alt., Am⁷, G⁷, blues riff, C⁷, D⁷, Gm⁷, C⁷, Am⁷, D⁷, Gm⁷, C⁷, Am⁷, Fmaj7 break, E/F.

Miles '63

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

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

1. *All Of You*, or *Miles '63*, respectively, has a form of AA', but there is only one chorus in this mode, which is then followed by an open turnaround vamp (III-VI-II-V). This concept is taken from the recording mentioned above: Each soloist in Miles' group would end their solo, then signal the end with the melody stated in its original form, followed by a 2-measure break with either the next section or the end of the tune. Alternate endings have been provided during the double-time passage.
2. Both A sections represent a mix of Miles' playing during this period, using plucks, open bass notes, eighth-note patterns, alluding to the blues, but also to the 12-bar blues (L 27–28), then breaking away into more melodic lines. In ms. 17–18, a simple line of eighth-note patterns in the seventh of Ab major (one of the modes of the Bb Locrian diminished scale) is played on a G major scale (the relative scale).

In ms. 25–26, a line of triplets at medium tempo (ms. 25–26) helps keep the line as rhythmically float. Here's a line that you can easily be practiced in other keys. Notice that the scale is conceived as Bb Dorian. Bb Dorian is the second mode of Ab major, and since this line is diatonic, it can be used on any mode of Ab major.

Bbm7

The musical score shows a single staff in 4/4 time. The key signature is Bbm7, indicated by a Bb symbol and a 7 above the staff. The first measure consists of a single note (Bb) with a fermata. The second measure starts with a Bb note, followed by a G note, then a D note, and finally an F# note. The third measure starts with a Bb note, followed by an E note, then a G note, and finally an F# note. The fourth measure starts with a Bb note, followed by an E note, then a G note, and finally an F# note. Measures 5 and 6 show a continuation of this pattern, with the first measure starting with a Bb note and the second measure starting with an E note.

Miles '63

Miles Davis war einer der wichtigsten Musiker des 20. Jahrhunderts, nicht nur im Jazz-Bereich. Als Vortreter des Bebop in Charlie Parkers Quintett in den 1940er-Jahren trieb er die nachfolgende Transformation dieses Jazz zu einem variativer Leader wie kein zweiter und wurde während seiner Laufbahn als Studien von Bebop und Jazz weiter – von Bop bis Cool Jazz, von Modal Jazz zum Free Jazz – blieb er immer super-relaxed, hip und geschmeidig.

All Of You ist Entnahmen aus dem Live-Aufnahmen von 1963 zu der sehr lockeren Version von Miles' "Miles '63". Diese Version ist eine Mischung aus Bebop, Impressionismus und Free Jazz. Sie ist ein wenig absurde, aber sehr interessant. Die Solisten sind George Coleman, Herbie Hancock, Ron Carter und Tony Williams, proclamieren die Harmonien und kreieren einen eigenen Stil, der auf Miles' Einfluss beruht.

Die Melodie hat die Form AA', es wird aber nicht zwei einzelne Chorus gespielt, der sozusagen als eine einzige Linie durchgeführt. Der Vamp besteht aus einem kurzen, aber genialen Aufbau, der die Melodie wiederholt. Ein Solist in Miles' Gruppe würde die Melodie wiederholen und leicht den Einsatz für den nächsten Solisten anstreben. Eine Art der Fortsetzung des Solos durch jene Melodie, die wiederholt wird, ist hier dargestellt. Nach einer 2-taktigen Pause beginnt die nächste Solist bzw. die Fortsetzung des Solos mit alternativen Noten für Double-Time-Soloabschnitte angegeben.

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

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



Miles verwendete viele Triolen in mittleren Tempi (L 25–26), die für eine rhythmisch schwelende Linie sorgten. Hier ist eine Triolen-Übung, die man leicht in anderen Tonzälen üben kann. Die Übung steht in Bb dorisch, dem zweiten Modus von A-Dur, und weil die Linie diatonisch ist, kann sie auf allen Modis allen Stufen von A-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 based on a tumorous chord progression (III-V-I) – a very common way of creating a tune, especially the end (final) head (ms 41). As noted earlier, Miles also uses this approach here, the version being inspired by Herbie.

This section is a vamping section, a kind of musical call-and-response. It consists of short, strong calls from the piano and dense, sustained chords from the band. The vamping is also a reference to the blues, as the piano part has a bluesy feel, while the band provides harmonic support to the vocation. The piano part is rhythmic and melodic, and the melody due to

- Miles' Quintett spielte ausgiebig mit Akkorderweiterungen, insbesondere der 11 oder #11 (T. 31–32, 41, 46, 48, 59) und 13 (T. 15–16, 34, 39) und angedeuteter Bitonalität (T. 58 und 59). Diese technischen Mittel Farbe und Faszination, dabei schmecken die Melodien gleichzeitig über der Harmonie zu schwimmen.
- Bebop-Musiker spielten überwiegend diatonische Muster und Hardbop-Musiker darüber hinaus, in dem sie Quellen wie Nicolas Slonimskys *Thesaurus Of Scales And Melodic Patterns* (1947) nutzten. Besonders beliebt waren Muster auf der Diminished-Skala, die häufig gespielt wurden, um über einem Dominantseptakkord (V7) einen farbigen Sound zu erzielen. Eine solche Figur ist in den beiden Maßen 35–36 dargestellt. Ein Pianist könnte diese Figur hören und die Akkordvoicing entsprechend anpassen, um den farbigen Sound zu erhalten.



Die Vamp-Schleife auf dem vierstimmigen Turnaround (III-V-I-IV) ist eine einfache Methode, um ein Solo zu beginnen, insbesondere nach dem finalen Rückgriff des Themes. Wie oben erwähnt, verwendet Miles diese Akkordfolge als Vamp zwischen den Solos; die Melodie am Ende ist von Konzepten von George und Herbie beeinflusst.

Der Abschnitt zeigt eindrucksvoll wie sich der „Bogen“ eines Solos entwickeln könnte, quasi durch die Makroline betrachtet: Der Anfang beginnt großräumig mit farbigen Fragmenten (z. B. Erweiterungen), die sich organisch über acht Takte weiterentwickeln. Danach wird größere Spannung durch alterierte Dominantseptakkorde/V7-Alterationen (T. 50, 52, 54) und Akkordsubstitutionen (T. 57, 60, 64) erzeugt. Dann werden acht Takte Double-Time mit größerer Virtuosität und wachsender Intensität gespielt. Im Schlussteil kommt der raffinierte aber endige Blues-Sound. Hier wird die Intensität bis zum Hinweis auf den Schluss aufrechterhalten.

Solo-Bogen

**Blotische
Fragmente**
(spärlich und lyrisch)
**intervallistische
Fragmente**
(karg aber lyrisch)

**Chord tensions
and substitutions**
(increased density,
abstraction)
**Optionstöne
und Substitutionen**
(dicht und abstrakt)

Double Time
(even more density,
excitement)
Double-Time
(erhöhte Intensität
und Aufregung)

Blues
(less density, earthy)
Blues
(weniger intensiv, aber
erdiger Klang)

**End
Schluss**

This is actually one good example of overall pacing and development of any solo, as well as how individual ideas are timed relative to one another. For example, the placement of the chord substitution $A\text{m}^7\text{-D}\flat^7$ or the color change from $G\text{m}^7$ to $G\text{7}^{11}$ (ms 57).

6. A micro view of this section would be an examination of individual ideas. Some of them sound the changes, some sustain extensions, and some are a blues idea over an entire turnaround. An attractive aspect of these ideas is that a) there's a wide variety of color, and b) they stand on their own, making them very useable building blocks of vocabulary.

7. The line in ms 69 demonstrates a way of adding another chromatic note to a dominant bebop scale while keeping fundamental chord tones on downbeats. When descending from the ninth of a dominant chord (in this case D on C \sharp) beginning on a downbeat, add a half step, then continue down on the dominant bebop scale. Here's the same idea in eighth notes, starting on beat 1 and finishing out differently to fit a 4-measure II-V-I.

Dieses Solo verdeutlicht das Pacing (Einteilung der allgemeinen Geschwindigkeit und Aufbau) und die Entwicklung eines Solos. Darüber hinaus sieht man, wie einzelne Ideen zeitlich aufgezählt werden. Beispielsweise die Farbwechsel der Akkord Substitution $A\text{m}^7\text{-D}\flat^7$ oder Klangfarbenwechsel von $G\text{m}^7$ zu $G\text{7}^{11}$.

6. Eine Nahansicht/Mikro-Sichtweise dieses Abschnitts lässt die einzelnen Ideen aufleben. Einige davon sind Akkorde ausgespielt, während andere Sustains oder breite Turnaround-Ideen ist die Fokus. Einige davon können leicht für andere übernommen werden.
7. Die Idee in ms 69 zeigt eine Art Chromatik, um einen weiteren Tönen hinzuzufügen, während die anderen Töne auf den entsprechenden Akkorden stehen. Dies ist ein Dominantturnaround, der nicht nur einen Grundton, sondern auch einen Grundton, die bereits im vorherigen Absatz erwähnt wurden.

The musical notation shows a Gm7 chord followed by a C dominant chord. The first measure shows a Gm7 chord with an 'add 1/2 step' instruction above it. The second measure shows a C dominant chord. The third measure shows a continuation of the melody over the C dominant chord.

As mentioned on *Pure Silver*, you can also work on the II-V-I progression in the key of F major. In this case, the dominant chord is a G major vamp, but when you're descending on the dominant scale, you can organize notes and chords in different ways.

Wie bei *Pure Silver* erwähnt, funktionieren V7-Akkorde ebenfalls auf den zugehörigen IIm 7 -Akkorden (nämlich sowohl C \sharp als auch Gm 7 sind leitereigene Akkorde bzw. Modell von F-Dur). Es wäre also möglich, diese Skala bei einem Gm-Vamp einzusetzen – genau wie in T. 68 von *The Messengers!* Hier die gleiche Idee in Achtelnoten, wiederum angepasst an eine II-V-I mit ganztaktigen Akkordwechseln.

The musical notation shows a Gm7 chord followed by a C dominant chord. The first measure shows a Gm7 chord with an 'add 1/2 step' instruction above it. The second measure shows a C dominant chord. The third measure shows a continuation of the melody over the C dominant chord.

Understanding how chords and scales are interrelated will allow you to play more flexibly, allowing you to use an idea over more than one chord.

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

Bird And Diz*

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

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

1. The form of *Bird And Dog* is AA'BA, with the first and second choruses cut short with a tag repeating the last phrase of an A' pedal. The chord progression on the A section is quite smooth, as Gm⁷ in the third measure is replaced by Em⁷.

Bird And Diz*

Die Zusammenarbeit zwischen Charlie Bird & Parker und Dizzy Gillespie von etwa 1945 bis 1955 war wohl während der Bebop-Ara die wichtigste. Ihre Improvisationen einen größeren Einfluss auf die Musikrichtung als alle anderen. Bird hatte (mehr zu Bird bei der letzten Seite) und war einer der ersten, die die Bebop-Ära einleiteten. Dizzy Gillespie war ein Mentor und Bebop-Musiker.

- Plutio ist ein Begriff vom AAIBA, wobei der zweite Name mittlerweile verlassen geblieben wird, der die letzte Form des Taktik- und Eingangspunkts auf A⁷ wiederholt. Die Plutio-Taktik ist relativ gewaltsam/spannungsreich, da sie von dreien Takt mit Ein⁷ verwandt ist.

Em7(b5)
E. Lorrie



Die II-V-Verbindung Em⁷/A⁷ löst sich normalerweise nach D-Moll auf, daher ist das D-Dur am Ende der A-Teile eine angenehme Überraschung. Die gleiche Progression erscheint in den letzten vier Takten des Standards *Sella By Starlight*.

2. Wie bei *Amazing Bud* 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 das Solo „fließt“.

Bind And Diz enthält viele Beispiele dieses Gleichgewichts: zum Beispiel die Takte 1–4 mit relativ wenigen Synkopen, aber interessanter impliziter Harmonik.

* To avoid an awkward page turn, the music starts on page 18.

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

- As is the case with *Hot House*, it's unusual to state a completely new theme on the second A (ms 9–16), and this is where the line becomes more abstract. However, on both the first and second As, a 2-measure line is played over the minor II-V. The second measure of this line is then repeated down a whole step, this time over a minor chord, creating an attractive dissonance similar to Dizzy with a leading tone on a downbeat and minor major 7.
- On the D⁷ chord in ms 2, 10 and 26, two different alterations are used. The first implies the tritone substitute of A^{b7}, but the second implies D^{9#1111}, an unexpected color change not normally used on a V7-chord going to a I minor chord, and reminiscent of *Hot House*. Try practicing these alterations around the circle of fourths.
- As mentioned above, Gm^b is related to Em^{7b}, so basically anything that's played on Gm^b works on Em^{7b}, including G blues ideas (ms 5, 29, 61). As was the case with *Miles '63*, the blues adds earthiness to a fairly abstract bebop piece.
- In fact, the blues is such a strong sound that both Bird and Dizzy would use it on virtually any chord. Here we have an D blues over D^{9#11} (ms 7–8, 31–32), B blues (13), and A⁷ (tag).
- On the last four measures of the bridge (ms 21–24, 56), the normal chords are two measures of Bb⁷, then a measure each of Em⁷ and A⁷, then another Bb⁷. However, on the head in ms 21–24, Dizzy plays on a half-whole almighty scale outline over a Bb⁷ and an A⁷ chord with a 13, 5, 11 and #9, creating a dissonance similar to *Hot House*. This is a great challenging idea to practice over the twelve blues in all twelve keys.

Die T. 5–8 enthalten wiederum viele Synkopen, wobei das Erdige des Blues in der Linie betont wird.

- Es ist ungewöhnlich, dass ein Stück (wie z. B. *Hot House*) im zweiten A-Teil ein völlig neues Thema einführt (T. 9–16). Dadurch wirkt die Linie etwas abwertend. Dennoch wird in beiden A-Teilen die gewohnte Linie über die II-V-Verbindung in M. 10 wiederholt. Der erste Takt dieser Linie wird dann wiederholt, aber erhöht – hier über dem Bb7-Mollakkord (mit einem Bb7-ton) –, und erneut mit einer Dissonanz (mit dem Dizy, mit 13, 5, 11 und #9).

- Zwei verschiedene alterierte Akkorde sind auf dem Bb7-Land in M. 21–24 und 56 zu hören. Dazu kommen die Blues – von Dizzy ausgesehen – und eine Dissonanz, die während einer Bb7-Mollakkord-Zeit (mit einem Bb7-Akkord und einer 13, 5, 11 und #9) entsteht – eine Erschreckung für den Hörer. Es ist interessant, wie diese Alterationen zusammen mit Em^{7b} stattfinden, aus diesem Grund kann man alles, was auf Gm^b gespielt wird, auf Em^{7b} übertragen, ohne anderen G-Blues-Ideen zu verlieren. Nach wie bei *Miles '63* reicht der Blues, um die Bebung des Stücks zu erhöhen.

Die Takte 5–8 sind wiederum mit Em^{7b} ausgestattet, aus diesem Grund kann man alles, was auf Gm^b gespielt wird, auf Em^{7b} übertragen, ohne anderen G-Blues-Ideen zu verlieren. Nach wie bei *Miles '63* reicht der Blues, um die Bebung des Stücks zu erhöhen.

Im dritten Teil der Takte der Überleitung (T. 21–24, 56) spielt Dizzy die übliche Harmonie zwei Takte Bb⁷, gefolgt von einer weiteren zwei Takte Em⁷ und einem Takt A⁷ (die auf dem Bb7-Ganzton-Leiter basiert). Allerdings beinhaltet die Linie des Bb7-Hakenkopfs in T. 21–24 (die auf der Halbton-Ganzton-Leiter basiert) sowohl einen Bb⁷- als auch einen A⁷-Akkord mit den Alterationen 13, #11 und #9. Diese kreieren eine schräge Diatonik ähnlich wie in *Hot House*. Es wäre eine große Herausforderung, diese anspruchsvolle Idee in allen Tonarten durch den Quartenzirkel zu üben.

D7/Bb13



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

based on the G harmonic minor scale

Gm D7sus Gm D7sus Gm D7sus

8. One favorite concept of Bird's was to use a major II-V sound in the first part of a minor II-V, creating a surprising brightness (ms 34, 37–38, 41).
9. Bird and Dizzy would sometimes balance playing the changes with diatonic lines or even song quotes (see *Bird Etude*), especially on the bridge to *Hot House* (ms 4–52).

7. In T. 35 wird eine Technik gezeigt, die häufig von Bird auf Mollakkorden angewendet wurde, wonach er zwei Schläge auf Gm gefolgt von zwei Schlägen auf D^{7sus} spielte (I-V-I über einem statischen Mollakkord). Alle diese Töne kommen auch im C-Dominanten Akkord vor. Dieses Konzept kommt manchmal in anderen Stücken der Tonart über.

8. Eine Lieblingsidee von Bird war es, die Schwingung des II-V-Diminished zu einem II-V in Moll zu verwenden (T. 34, 37–38).

9. Bird und Dizzy ließen das Ausspielen der Changes mit diatonischen Linien oder Songparts ausweichen (T. 4–52), zum Beispiel in der Brücke von *Hot House*.

PREVIEW

Low Resolution



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

► TRACK 8/710

6. Bird And Diz

Jim Snidero

♩ = 144

Chorus 1

Am(♭5) D7(♭9) Gm⁶ DB
Em(♭5) G blues Eb/A Dmaj⁷ D blues
Am(♭5) D13(♯11) D7(♭9)
Em(♭5) A⁷/all
Dm⁷ B⁹(♯11) B⁹
Am⁷ Dmaj⁷ Gm⁶
B/A Dmaj⁷
Am⁷(♯9) D7(♭9) Gm⁶ D7(♭9) Gm⁶

© 2020 advance music GmbH, Mainz

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

PREVIEW

Low Resolution



7. Straight Trane

Jim Snidero

♩ = 80

Chorus 1

Sheet music for '7. Straight Trane' Chorus 1. The music is in 4/4 time and consists of ten staves of musical notation. The chords listed are C#m, F#7, Bm7, E7, Am7, D7, Gm7, C7, Fm6, Gb7(#11), A♭maj7, Gm(♭5), C7alt., Gm7, F#7, Bm7, E7, Am7, D7, Gm7, C7, Gb7, A♭maj7, Gm7, C7(9), Fm7, B♭7, B7, Emaj7, Dm7, E7.

PREVIEW

Low Resolution

Sheet music for a jazz solo, featuring multiple staves of musical notation with various chords and performance instructions.

Chorus 2 diatonic-type lines

dominant bebop

3 dominant bebop

3

3

3

41

PREVIEW

Low Resolution

74 E_bm⁷ A_b⁷ Fm⁷ B_b⁷



78 F#m⁷ B dominant bebop B⁷ Emaj⁷ D⁷



82 C#m⁶ E_bj7(b9)



85 Am⁷ D⁷ C#m⁷ F#m⁷ Bm⁷ Am⁷ D⁷



89 Gm⁷ C⁷ Em⁷ Am⁷ D⁷



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 E♭-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: C^m-C⁷, B^m-D⁷, A^m-C⁷, G^m-C⁷, F^m-C⁷, E^m-C⁷, C^m-G⁷, B^m-F⁷
 - b. 2-measure II-Vs: G^m-C⁷, F^m-C⁷, E^m-C⁷, D^m-A⁷
2. Each A section begins with four II-Vs, but the last finally resolving to the V-akkord does not. These II-Vs are usually connected by a short pause, with each measure ending in the same key. The II in the first measure of the bridge is a half note. However, the II in the second measure of the bridge is a whole note, though both notes are in the same key. This will likely be a challenge for you, as the II-Vs in the bridge are not connected by a short pause, but by a whole note. The II in the first measure of the bridge is a half note, though both notes are in the same key. This will likely be a challenge for you, as the II-Vs in the bridge are not connected by a short pause, but by a whole note.

Straight Trane

John Coltrane ist neben Miles Davis einer der wenigen Künstler, die eine tiefgehende Wirkung auf den Jazz ausübten. „Trane“ führte den Hardbop mit Platten wie *Giant Steps* zu überragenden technischen Höhen, bevor er durch Provinzieren mit Substitutionen, Pentatonics und Free Music revolutionierte. Diese Erkenntnisse schließlich in sein Masterwerk *A Love Supreme* mündeten. Trane war auch ein inspirierender Mensch. Ein extrem harter Arbeiter, der von einem überdurchschnittlichen Hardbop-Musiker zu einem überdimensionalen Saxophonisten und Meister des Instruments wurde.

Arbeiten als Soloist ist eine Herausforderung für jeden Hardbop-Musiker. Es kann schwierig sein, die richtige Intensität zu finden, um die Zuhörer einzufangen und die Melodie zu verarbeiten. Eine gute Stütze ist die Übung, die Sie hier finden. Die Übung besteht aus sechs Tonarten, die Ihnen helfen werden, Ihre Intensität zu kontrollieren.

„Straight Trane“ basiert auf Trane's „Straight Street“, einem quasi-jazz Standard aus seinem Debüt 1957 als Leader am Mikrofon, „Coltrane“. Das Stück hat eine AABA-Form, eine ungewöhnliche Form, da jede Absatz 12 Takte in jedem Konzert E♭-Moll hat. Dieses Konzert E♭-Moll bringt einige technische Herausforderungen mit sich, insbesondere die Belebung, die in kürzeren Abständen stattfindet, während die Takte in klingend D.

„Straight Trane“ enthält acht enthaltene Tonarten, die umfassend die verschiedenen II-V-I in diesem Heft.

1. II-V-Verbindungen mit halbtaktig wechselnden Akkorden: C^m-F⁷, B^m-E⁷, A^m-D⁷, G^m-C⁷, F^m-B⁷, E^m-A⁷

2. II-V-Verbindungen mit ganztaktig wechselnden Akkorden: G^m-C⁷, B^m-B⁷, F^m-B⁷, E^m-A⁷ Jeder A-Teil beginnt mit vier II-V-Verbindungen mit halbtaktigen Wechseln, wobei die letzten sich in die Grundtonart F-Moll auflöst. Die II-V bewegen sich in überragenden Ganztaktschritten, wobei jede II-V sich in die nächste II-V auflöst. Der zu erwartende I-Akkord wird 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 vermindernde) 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.

Low Resolution

II V I (II) V I (II) V etc.

Gm⁷ C⁷ Fm⁷ Bb⁷ Ebm⁷ Ab⁷

GT GT

C#m⁷ F#⁷ Bm⁷ E⁷ Am⁷

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

- There are three sounds used on minor II-Vs:
 - Harmonic minor (ms 7, 23, 47)
 - Altered (ms 11, 43, 55)
 - Dominant 7 bchop (ms 70)
 Harmonic minor ideas tend to be simple, altered ideas generally increase tension. Dominant 7 bchop adds a surprising brightness over a minor sound.
- One common technique is to lead notes, which appear quickly in half steps up from the previous note in the key (ms 36–37). This can be heard in the bass and in this case creates a sense of forward motion through chord changes.
- As mentioned in *Monkified*, it's common to play an idea in one tonal center and then move to another chord with another tonal center. This is called a "change of color". Thus, the Bb dominant idea (ms 36–37) is played over a G harmonic minor chord, and the Eb dominant idea (ms 57–59) is played over an Ab major chord.

- Wie in *Monkified* ist es sehr häufig in Monk's Musik, Phrasen in zwei oder drei Modus zu überwechseln. So wird z.B. in T. 26–29, 62–65, die Melodie über einen Mixolydium-Modus (Bb-Dom. 7) und einen Ionischen Modus (Ab-Dur) gespielt. Diese Wechseln der Modus ergeben eine interessante Aufteilung zu einem 2-measure Idea. Diese verschiedenen Modus-Wechsel erzeugen eine interessante Spannung, bleiben aber im Großen und Ganzen verdeckt. Einige dieser Licks sind jedoch leichter zu erkennen, wenn man die Skizze mit II-V-Verbindungen in den entsprechenden Taktblättern (T. 7/23, 47) vergleicht.

- Die Idee in T. 36–37 ist ein klassischer Blueslick. Hier wird die Melodie in Moll klingen etwas geschmeidiger, während die Melodie Ideen generell die Spannung erhöhen. Die Dominant-Bebopskala bringt über eine II-V in Moll einen überraschend hellen Klang.
- Ein häufig benutzte Technik auf schnelle Akkordfolgen in Halbtonschritten ist die Wiederholung derselben Idee in jeder Tonart (T. 36–37). Dadurch klingt die Musik etwas solider und logischer und erzeugt, wie hier gewünscht, einen Kontrast zu anderen Linien, die die Akkorde ausspielen.
- Wie in *Bird And Dix* erwähnt, funktioniert im Grunde jede Idee über einen bestimmten Akkord auch über andere Akkorde, solange diese über Modi verwandt sind. In T. 57–59 wird eine Idee, die gut zu Bbm⁷-Eb⁷-Ab^{maj7} passen würde (einschließlich der Eb⁷-Dominant-Bebopskala), über Gm^{7b5}-C⁷-Fm gespielt; Dies ist möglich, weil sowohl Bb dorisch als auch G iokrisch Modi von Ab-Dur sind.

Bbm⁷
Gm^{7b5}

Eb⁷
C^{7(b9)}

A_bmaj7
Fm

► TRACK 10/32 (slow), 11/23 (fast)

8. Freddie

Jim Snidero

Slower: $\text{♩} = 88$

Faster: $\text{♩} = 120$

Sheet music for '8. Freddie' by Jim Snidero. The music is in G major (one sharp) and common time. It consists of ten staves of musical notation with various chords indicated above the notes. A large, semi-transparent watermark reading 'PREVIEW Low Resolution' is diagonally overlaid across the page.

Chords visible in the music include G⁷, C⁷, G⁷, Am⁷, Bm⁷, B⁷, D⁷, E⁷, Am⁷, D⁷, G⁷, E⁷, Am⁷, D⁷, G⁷, E^{7(b9)}, Am⁷, D⁷, G⁷, E^{7(b9)}, Am⁷, D⁷.

© 2020 advance music GmbH, Mainz

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

PREVIEW

Low Resolution

40 E♭maj7

G7 C7 G7

44 C7 C dominant bebop + 1/2 step Bm7 3 Blm7

48 Am7 D7 D7

52 G7 C7 G7 typical G7 HI

57 Bm7 D7 GT

62 GT G7 C7

aligned C7

Bm7 Am7 D7

G7 E7 Am7 D7 G7 C7 G7

PREVIEW

Low Resolution



Freddie

Freddie Hubbard developed one of the most important trumpet styles in jazz history. His sound has influenced countless trumpet players and his technique was rarely matched on the trumpet. Freddie played with *The Jazz Messengers* from 1961 to 1966, and was a sideman on many important recordings throughout the 1960s, including albums by Herbie Hancock, Dexter Gordon and John Coltrane, among others. His leader dates evolved from hard-bop on Blue Note to influential post-bop recordings on CTI, with several originals becoming jazz standards.

The two most common keys for the blues are concert B \flat (*Monkified*) and concert F, which is the key of Freddie and Freddie Hubbard's blues *Birdlike* (1961). Freddie's style during this period was fairly calculated, flawlessly executing prepared material with a tremendous amount of flair.

1. There is a slower and faster version of Freddie in the play-along, with articulation from the faster one included here. Generally, trumpet and other wind instrument players articulate less on faster tempos than on slower ones. Play the slower version first to assess the tempo, then go on to the faster version. At faster tempos, you try to feel every beat, which can make your playing stiff. Rather, try to feel the music in 2, 3, 4, 6, 8, 12, and 16, or even full measures, usually at very fast tempos.
2. Technique obviously becomes an issue when trying to execute lines cleanly at such speeds. A good solution is to use longer notes, as this tends to be easier than shifting into smaller note heads. T. 31–32, 44–45, 48, 61 show some examples of such fast passages. In such cases, it is best to play half notes, half rests, and eighth-note patterns. This allows for a more fluid playing above 2 measures, especially at such fast tempos.
3. Freddie uses a lot of Tritonussubstitutions, and often he does so in a very melodic way. These are mostly based on the A \flat Dorian mode, which is well known in blues. He often keeps the A \flat Dorian mode in mind when he plays, but from 120, and especially at 160 BPM, he likes to play in blues 2 measures, which is a bit more difficult.
4. Freddie uses the octatonic substitution A \flat m 7 -D \flat 7 in T. 4 of "Low Resolution". This is similar to the concept on *Pure Silver* in T. 44, where he is based on the A \flat Dorisch or D \flat Mixolydisch mode (A \flat 11), creating a hip dissonance (F \sharp on II) before resolving to C. Here's an idea that clearly shows a similar sub-II-V, which could be practiced around the circle of fourths.

Freddie

Freddie Hubbard hat einen der wichtigsten Trompetenstile der Jazzgeschichte entwickelt: Sein Sound hat viele Trompetisten beeinflusst und seine Technik wurde zu einer Legende erachtet. Freddie spielte von 1961 bis 1966 bei den *Jazz Messengers* und war Sideman auf vielen weiteren Aufnahmen der 1960er-Jahre, unter anderem mit Herbie Hancock, Dexter Gordon und John Coltrane. Seine Leader-Dates entwickelten sich von Hard-Bop auf Blue Note zu influentiellen Post-Bop-Alben auf CTI, wobei mehrere seiner Kompositionen zu Jazz-Standards wurden.

Zwei der häufigsten Blues-Töne für Freddie sind Konzert B \flat (*Monkified*) und Konzert F, die Key of Freddie und Freddie Hubbard's blues *Birdlike* (1961). Freddie's style während dieser Zeit war recht berechnet, er schaffte es, vorbereitete Materialien mit einem unglaublichen Flair zu bearbeiten.

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

PREVIEW
Low Resolution

- On both the head and several solo choruses, "Bird Changes" are used in ms 7–8, moving chromatically from III (Bm⁷) to bIII (Bbm⁷) to II (Am⁷) in measure 9. This provides a nice color change outside the key of the tune, and can be used on any blues when soloing.
- Freddie used a lot of lines built on bebop scales during this period, especially the dominant bebop (ms 32, 42, 45, 60–61, 68–69). On *Miles* 63 we saw that, beginning on a downbeat, you can add a half step between 2 and 1 on a descending dominant bebop scale. On *Freddie* in measures 31–32 and 44–45, beginning on a downbeat, a half step is added between 6 and 5 on a descending dominant bebop scale. Here's an idea of how to apply this concept on a II-V-I in F major. Try practicing it in every key:

- A 2-measure turnaround is used in the first two measures of the first chorus of *Freddie*. This is a common turnaround if you want to end on a dominant chord. Freddie uses a variation of the blues turnaround, which consists of a half note on the dominant followed by a half note on the tonic, usually on the second beat. In *Freddie*, he uses a variation of this turnaround, where he adds a half note on the dominant before the turnaround. This creates a more rhythmic and energetic feel to his solos. Freddie also uses this turnaround in his other solos, similar to the one in *Miles*, adding to their playfulness and risk taking.

- Im Thema und in einigen Solostücken (z.B. T. 7–8 „Bird Changes“) wird der Ton *bII* (Bm⁷) über *bIII* (Bbm⁷) gespielt. Dadurch wird die Melodie einen halben Schritt höher klingen lassen. Ein Beispiel für eine Beibehaltung des *bII*-Tones ist T. 45.
- Freddie nutzt oft Dominant-Bebop-Skalen. Dieses nicht-kontinuierliche Viermeister-Schema (T. 32, 42, 45, 60–61, 68–69) kann man leicht anwenden, das man in T. 31–32 und 44–45 auf einer dominanten *bII*-Sklle, wenn man die Melodie absteigt. In T. 31–32 und 44–45 von *Freddie* beginnt die Melodie mit einem Halbabschritt zwischen 6 und 5. Das ist eine Variation des Halbabschritts zweiter Stufe. Freddie nutzt diese Melodik einheitlich in den beiden Chorussen und bringt sie in einen Halbabschritt zwischen 6 und 5 am Übergang zum nächsten Abschnitt. Das nächste Beispiel zeigt eine Variante des II-V-I in F-Dur. Probieren Sie es aus, um Ihnen die Melodik und die Triturationen zu spielen.

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

- Freddie setzte gelegentlich gesangliche diatonische Melodien (wie Fanfaren) als Kontrast zu chromatischen Ideen oder Akkord-Substitutionen ein, um eine bodenständige Verspieltheit in seine Solos zu bringen (T. 24–26, 52–55, 66).

PREVIEW

Low Resolution

► TRACK 12/24

9. One For Sonny

Jim Snidero

♩ = 66 even 8ths

The sheet music consists of ten staves of musical notation for a single instrument, likely piano or guitar. The music is in common time (♩ = 66) and features mostly eighth-note patterns. Chords indicated include Dmaj7, Bm7, Em7, A7, C#m7, F#7, Cm7, F7, Bm7, E7, Dmaj7, Bm7, C7, F#m7, B7, E7, A7, Dmaj7, Bm7, E7, A7, C7, F#m7, Bm7, E7, Bbm7, Eb7, Em7, A7, Dmaj7, Gm7, Dmaj7 pattern, and Dmaj7.

PREVIEW
Low Resolution

PREVIEW

Low Resolution

Sheet music for a jazz piece, likely for piano or guitar, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into measures by vertical bar lines. Chords are indicated above the staff. The piece includes a section labeled "augmented" at measure 17.

17. F#m⁷ B⁷ F#m⁷ B⁷ augmented

19. Emaj⁷ F#m⁷ G#m⁷ C⁷ B⁷

21. Em⁷ A⁷ Em⁷

23. Dmaj⁷

25. Dmaj⁷ Bm⁷ Em⁷ A⁷

27. F⁷ Bm⁷ Bbm⁷ Eb⁷

Bm⁷ Em⁷ A⁷

31. Dmaj⁷ G7(#11) Dmaj⁷

One For Sonny

The two most important tenor saxophonists in jazz history are arguably John Coltrane and Sonny Rollins, one way or another influencing virtually every tenor player from the hard-bop era onward. Rollins was a hugely inventive improvisor, and as the great drummer Jimmy Cobb told me, "the man" around 1957, the year that he recorded the jazz standard ballad *I Can't Get Started* on *One Night At The Village Vanguard*, the inspiration for *One For Sonny*. (For direct comparison, Coltrane's *Straight Street* was recorded within months of *I Can't Get Started*.)

Many jazz musicians consider the mid/late 1950s to be Rollins' definitive period, one that produced several monumental recordings including *Saxophone Colossus*, *Tenor Madness* and the above-mentioned Vanguard record. Rollins' greatest influence as an improvisor was Charlie Parker, abstracting Bird's concepts into a sort of collage, combined with incredible tone and musicality.

I Can't Get Started has the standard AABA form, but presents a harmonic challenge in ms 3–4 of the A section, with II-V descending in half steps:

1. Ballads are one of the most difficult tempos to play. For sure, musicality is essential, without it they take somewhat of a secondary role. Of course, it's important to learn how to be musical in such music. Musicality definitely has a major impact on the lack of a better word, "feel". It's a timeless quality to me. Here are three common ballad performances. Listen to them and see if you can hear the differences:
 - a. "Balladistic" technique: The notes are clearly articulated, with a slight emphasis on the beginning of each note. The dynamics are more subtle, and the phrasing is more rhythmic than melodic. This approach requires a lot of control and precision to make it sound good.
 - b. "Bebop-like" technique: The notes are more fluid and continuous, with a focus on the end of each note. The dynamics are more extreme, and the phrasing is more melodic than rhythmic. This approach requires a lot of energy and passion to make it sound good.
 - c. "Jazz-influenced" technique: The notes are a mix of the two approaches, with a focus on the middle of each note. The dynamics are more varied, and the phrasing is more expressive. This approach requires a lot of creativity and imagination to make it sound good.

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

Again, Agata, there are no rules, just observations and tendencies. Swing-era artists often used a wider vibrato throughout the entire value of the note. Most bebop/hard-bop artists used a narrower vibrato and vibrated a bit slower, but it's all about personal preference. Rollins used vibrato often, Trane hardly at

One For Sonny

John Coltrane und Sonny Rollins sind zweifellos die zwei wichtigsten Tenorsaxophonisten der Jazzgeschichte und beeinflussten auf die eine oder andere Weise vermutlich alle Tenorspieler seit der Hardbop-Zeit. Rollins war ein unglaublich erfindungsreicher Improvisator, so wie der Drummer Jimmy Cobb erzählte, während er 1957, dem Jahr seines berühmten Auftritts im Village Vanguard auf *One Night At The Village Vanguard*, die Inspiration für *One For Sonny* fand. (Für einen direkten Vergleich: Coltranes *Straight Street* wurde innerhalb von Monaten von *I Can't Get Started* aufgenommen.)

Viele Jazzmusiker betrachten die Mitte der 1950er als Rollins' definitive Periode, die von mehreren monumentalen Aufnahmen wie *Saxophone Colossus*, *Tenor Madness* und dem oben genannten Vanguard-Aufnahme geprägt wurde. Rollins' größte Einflussnahme als Improvisator war Charlie Parker, indem er Birds Konzepte in eine Art Collage überführte, verbunden mit unglaublicher Klangfarbe und musikalischer Intelligenz.

I Can't Get Started hat die standard AABA-Form, aber es stellt eine harmonische Herausforderung dar, dass in den ersten beiden Zeilen des A-Sektions II-Vs in halben Schritten absteigen.

Balladen sind eine der schwierigsten Tempos zu spielen. Hier spielt die Musikalität eine entscheidende Rolle, während die Harmonik eine sekundäre Angelegenheit ist. Die Musikalität kann man sich am besten durch das Anstreben eines Klangkerns mit hoher Musikalität anzeigen. Diese Musikalität besteht ohne Zweifel aus einer Art „X-Faktor“, der dem Geist des Musikers innenwohnt und eine zeitlose und bewegende Eigenschaft in die Musik bringt.

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

- a. Ton/Sound: Technisch gesehen ist der Ton wohl die wesentlichste Faktur beim Spielen einer Ballade. Rollins besaß zwar einen großen Sound, aber dieser war gleichzeitig unglaublich zentriert, indem er den Klang bländete und somit eine größere Wirkung und Projektion erzielte. Der Klangkern hatte sehr viel Farbe und „Buzz“ und verlieh seinem Spiel Nuancen und Charakter. Das sind zeitlose Qualitäten, die viele große Musiker angestrebt haben.
- b. Dynamische Schattierung: Balladenexperten sind in der Lage, die Dynamik zu variieren, um Eigenschaften wie Innigkeit, Vorfreude, Spannung und Entspannung auszudrücken. Die Schattierungen sind teilweise höchst subtil, wie zum Beispiel das Ausklingen gehaltener Noten, oder aber wie in T. 22–23 ganz bewusst eingesetzt, um eine Phrase zu unterstreichen.

PREVIEW
Low Resolution

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

- It's common to add ideas to enhance the melody on a ballad. In each 2-measure section from ms 1–6, the melody is stated in the first measure, followed by a rhythmic/phrasing variation in measure 2, scale fragments over descending II-Vs (ms 4), and an altered idea over V7 (ms 6).
- In ms 7–8, substitutions similar to Rollins' are used on the III–VI–II–V turnaround, moving chromatically down – C⁷, B⁷, B_b⁷ – until the II chord, which has a chord quality changed from Em⁷ to E⁷, then finally V7 altered, A⁷ alt. You can almost always use chord substitution, even if the rhythm section is playing the normal changes. As long as they are logical, and importantly, you hear them, they will usually sound good, bringing more interest to a solo.

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

c. Vibrato: Hier gibt es wiederum keine festen Regeln, sondern lediglich Beobachtungen und Empfehlungen. Swing-Künstler pflegten einen unterschiedlichen Vibrato durch den ganzen Notenzug zu ziehen. Die Mehrheit der Bebop-Saxophonisten hingegen ein etwas eingezogenes Vibrato an. Allerdings geht es hier um die Art des Vibratos. Rollins hat sich nie für einen bestimmten Typus entschieden. Er kann nicht, I Hear You Knockin' (1956) ist eine Vibration und nicht ein Vibrato, und das ist auch kein britisches Vibrato.

2. Es ist möglich, dass Sie die Melodien und Melodieabschnitte aus diesem Lied hören, die in einem Abschnitt von T. 1–7 aufgetreten sind, aber in einem Takt von T. 8–10 wiederkehren. Das ist eine rhythmischeschichtende Idee, die Rollins in T. 1–4 und eine akzentuierte Idee

in T. 5–8 verwandt. Die von Rollins werden beim III–VI–II–V-Turnaround in T. 7–8 eingesetzt, welcher sich chromatisch absteigt – C⁷, B⁷, B_b⁷ – bis zum II-Chord. Der II-Chord ist nicht mehr ein Vollakkord Em⁷, sondern ein unvollständiger, der den Turnarounds markiert. Ein solches Vorgehen ist fast überall möglich. Akkorde können ebenso verwendet werden, auch wenn die Klangfarbe nicht die normale Akkordfarbe spricht. Solange sie harmonisch sind und Sie sie „hören“ können (sehr schwierig), werden sie gut klingen und Ihr Solo beleben.

iV7

C⁷

VI

B⁷

II

A⁷ alt.



4. Viele der II-Vs sind chromatisch absteigend (Straight Trane), während andere II-Vs absteigen (T. 3–4, 11–12, 27–28). Die ersten beiden II-Vs sind II-Vs. But the last two II-Vs sind Tritonussubstitutionen – funktionieren H7 (E⁷), dann → II7 (E⁷) und → IV7 (E⁷). Diese beiden II-Vs sind also nicht in Fünftakt of each. E⁷ ist die Tritonussubstitution für A⁷ und B_bm⁷-Eb⁷ die II-V-Tritonussubstitution für Em⁷-A⁷, die sich zu 1 auflöst.

4. Im Gegensatz zu den in Ganzton absteigenden II-V-Verbindungen (*Straight Trane*), lösen sich chromatisch absteigende II-V (T. 3–4, 11–12, 27–28) nicht in die nächste II-V auf. Dennoch funktionieren die letzten beiden II-V-Verbindungen – Bm⁷-E⁷ Bm⁷-Eb⁷ – jeweils als II7 (E⁷) und → IV7 (Eb⁷), mit der dazugehörigen II, Eb⁷ ist die Tritonussubstitution für A⁷ und B_bm⁷-Eb⁷ die II-V-Tritonussubstitution für Em⁷-A⁷, die sich zu 1 auflöst.

PREVIEW

Low Resolution

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

I IVm bVII I
Dmaj7 Gm7 C7 Dmaj7

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

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

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



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

► TRACK 13/25 (slow), 14/26 (fast)

10. Bird

Slower: $\text{♩} = 92$

Faster: $\text{♩} = 135$

Jim Snidero

Sheet music for "10. Bird" by Jim Snidero, featuring ten staves of musical notation for piano or keyboard. The music includes various chords and performance instructions like "Faster" and "Slower". A large diagonal watermark reading "PREVIEW Low Resolution" is overlaid across the page.

1. Cmaj7 A7 Dm7 G7 Em7 A7 Dm7 G7 C7

6. F7 Fm7 F#^o Em7 A7(99) D7 Dm7 G7

9. Em7 Elm7 Cmaj7 A7 Dm7 G7

13. C7 F7 Fm7 G7 D7 Cmaj7

17. Bb7 Bm7 A7 Dm7 G7

21. A7 implies beat 1 Dm7 G7 Em7 A7

25. D7 Dm7 G7 C7 F7 F#^o Dm7 G7 Cmaj7 G7

PREVIEW

Low Resolution

33 Cmaj7 A7 Dm7 G7 Em7 A7 Dm7 G7

37 C7 F7 Fmaj7 F# Em7 A7 Dm7 G7

41 Emaj7 Cmaj7 C7 implies beat 1 Fm7 Dm7 Bb7 G7 Em7

44 Dm7 G7 C7 G7 Cmaj7

49 Bm7 E7(b9) G7 A7

53 Am Dm7 G7

A7 Dm7 G7 Em7 A7(b9) Dm7 G7

Dm7 G7 Bbmaj7 Cmaj7 Gm7 C7

PREVIEW

Low Resolution

65 Fmaj7 D7 Gm7 C7 Am7 D7 Gm7 C7 F7

70 B7 B9 Am7 D7 Gm7 C7 Fmaj7 Stravinsky quote

75 Am7 D7 Gm7 C7 F7

79 Gm7 C7 Fmaj7 Em7 A7

83 Am7 D7 G7

87 G7 Fmaj7 D7 Gm7 C7

91 D7 Gm7 C7 F7

95 B7 B9 C7 Fmaj7

Bird

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

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

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

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

1. As mentioned above, the Rhythm Changes section is the same as in *Freddie*. The main difference is that while *Freddie* is in common time, *Bird* is in 2/4 time. This makes it a bit more challenging to play, especially when playing eighth-note patterns of eighth-note chords. The challenge here is to make sure you can play eighth-note chords in 2/4 time without losing your rhythm.

2. Playing Rhythm Changes themselves can be challenging because they consist of a list of chords. The good news is that in the first section, all of the chords function in C major. This means that it's possible to play C diatonic-type chords (e.g. I, IV, V) throughout the entire A section, which are usually less challenging technically than playing the dissonant chords.

Bird

Mit dieser Etüde kommen wir zu Charlie "Bird" Parker, dem wohl einflussreichsten Improvisator des 20. Jahrhunderts. Sonny Rollins nannte Bird den „Propheten“ seiner Generation. Bird war ohne Frage ein Genie, das die Jazzrevolutionierte und Einflüsse auf die weitere Saxophone-Genese ausübte.

In Dizzys Worten war Bird „from another planet“, der anderen Stern“. Er drehte Phrasen und Rhythmen in neue Art und Weise. Seine Melodiekunst war unvergleichlich, seine Harmonik war sehr fortgeschritten. Als Saxophonist besaß Bird unglaubliche Technik, einen tiefen Klang und eine hervorragende Art, die Melodie zu artikulieren. Seine Interpretationen waren einzigartig. Sein Einfluss auf die Jazzmusik war unvergleichlich und kann nicht unterschätzt werden. Eine weitere Stärke von Bird war seine Harmonik. Er war einer der ersten, die Bird auf die Gitarre übertrugen und die gegenüberliegenden Stile miteinander verbanden. Mit seinem einzigartigen Stil war er wohl der beste Saxophonist aller Zeiten.

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

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

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 Information über das schnelle Spielen, schauen Sie beim Stück *Freddie* noch einmal nach.
2. Auch wenn man das Tempo außer Acht lässt, können Rhythm Changes allein wegen der vielen Akkorde eine anspruchsvolle Aufgabe sein. Auf der positiven Seite funktionieren alle Akkorde in den A-Teilen in C: Man

PREVEWEN

Low Resolution

3. When playing diatonic-type melodies on the A section, there are really only two measures that a line might need to be adjusted from the key of C major; measure 5 with the B adjusted to B♭ to accommodate the C⁷, and measure 6, with the E adjusted to E♭ to accommodate the F⁷. That's basically what's going on in ms 1–6, but a purely diatonic melody adjusting just B♭ and E♭ could look like this;

The musical score consists of two staves. The top staff shows a harmonic progression: I (Cmaj7), VI (A7), II (Dm7), V (G7). The bottom staff shows a melodic line. The first six measures (ms 1-6) show a diatonic melody. Measures 7-10 show a more complex melody where notes are altered to fit the chords (e.g., B to B♭ for C⁷, E to E♭ for F⁷). Measures 11-14 show another variation of the melody. The score is annotated with Roman numerals above the top staff and letter labels (I-VI, II, V, IV, III, VI, V) below the bottom staff.

4. Though it's possible to play diatonic every A section, that would probably sound boring. On *Bringing Bird*, we see that diatonics used on the first two measures of the A section are followed by two measures of non-diatonics, separated by rhythm changes as we saw in the previous section. Again, it's about finding a balance between the two approaches.
5. An extremely important aspect of the A section was that it was completely different from the B section of this composition. This was done by the use of rhythmic changes and by the use of different harmonic progressions. The most interesting part of this section is the way the harmonic progression changes at the beginning of each section. This creates an atmosphere of mystery and suspense, as well as a sense of rhythmic tension.

- ms 1–6: starts hemiola using note groupings that imply 3/4 over 4/4
- ms 15–61, 63, 77: thus delay the resolution to beat 3
- ms 25: beats 1 and 2 imply a diminished chord, delaying the resolution to imply beat 1 on beat 3
- ms 29–30: once again, creates hemiola using note groupings that imply 3/4 over 4/4
- ms 41–42: places melody stated 8 ms earlier on beat 3, implying shifting meter

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

3. Wenn diatonische Melodien in den A-Teilen gespielt werden, müsste man lediglich die in ganz Thelonious C-Dur abweichen: In T. 5 müsste der B zu B♭ (für C⁷) und in T. 6 auch das E zu E♭ (für F⁷) gespielt werden. Genau das kann man in T. 1–6 bewerkstelligen, indem die durchgehende diatonische Linie die Akkorde mit den Noten Ws und Es verbindet.

4. Wenn man im ganzen A-Teil durchgehend diatonische Melodien spielen könnte, würde das niemals langweilig klingen. *Bringing Bird* haben wir beobachtet, wie zwei diatonische Ideen jeweils für die ersten beiden Teile voneinander trennen kann, gefolgt von zwei Takten mit akzentuierten Linien. Das gleiche Prinzip ist auch für die Rhythmus- und Harmonie-Changes durchaus typisch (T. 33–36, 41–45, 51–54, 61–64). Auch hier geht es wieder darum, eine gute Balance zwischen verschiedenen Arten von Melodieführungen zu finden.

5. Ein wichtiger Aspekt dieser Erüde ist die Art, wie sich die verschiedenen Linien ergänzen und ein abwechslungsreiches, fließendes Spielen entsteht. Die Linie in T. 5–10 zum Beispiel bleibt innerhalb des relativ engen Umfangs einer Oktave, indem die Spannung durch harmonische Substitutionen erzeugt wird. Die darauffolgende Linie geht mit einem größeren Umfang viel höher, enthält aber nur eine einzige Substitution (T. 15, Em über C-Dur) und stellt einen starken Kontrast zur vorherigen Linie dar.

6. Wie schon erwähnt, hatte Bird einen unglaublichen Sinn für Rhythmus, nicht nur in seinen rhythmischen Ideen (T. 37–38), sondern auch im Sinne von asymmetrischer Phrasierung und der Illusion eines verschobenen Zeitmaßes (siehe *Monkified*).

- T. 9–10: Durch das Gruppieren von Noten, die einen 3/4-Takt über dem 4/4-Takt suggerieren, werden Hemiolen erzeugt.
- T. 13, 61, 63, 77: Hier wird die Auflösung auf den dritten Schlag verschoben.

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

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

7. The basic changes on the bridge are two measures each of III7, VI7, II7, V7 (E^7, A^7, D^7, G^7). But as is the case here, the related minor II chord is often placed in the first measure of each 2-measure change ($Bm^7-E^7, Em^7-A^7, Am^7-D^7, Dm^7-G^7$). 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 Bb^7 is implied over a E^7 . In the following measure the line goes back to E^7 . This also happens on *Bird And Dix* in ms 53–54, first using #11, then natural 11.
9. A diminished idea can be used virtually anywhere in the A section (ms 29–31), helping the line to move by suspending the harmony. Here it's at the end of the section, but it would work just as well at the beginning of an A section.
10. In ms 41–42, a classic 'Bird' idea that we saw in ms 33–34 is played up a minor third, the higher notes can sound good, and we could harmonically resolve the same notes are contained in IV major chords, moving smoothly back to I.
11. Bird was fond of inserting melodic ideas from elsewhere into his solos. He did this sometimes on purpose, but also sometimes without realizing it, as he was playing. In ms 41–42 he begins with a melodic idea from the beginning of the A section.

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

- T. 29–31: Hier werden wiederum Hentilein geschaffen durch die Andeutung eines A^7 -Gitarrenakkords im 4/4-Takt.
- T. 41–42: An dieser Stelle wird eine Melodie aus 8 Takten mit dem dritten Schlag wiederholend durch den Eintritt einer weiteren Melodie unterbrochen.
- T. 71, 89: Die Melodien sind hier so verschoben, dass sie verschwimmen.
- T. 84–86: Die Linie ist hier so verschoben, dass sie das Gefühl einer Melodie verlieren. Diese Technik kann sehr gut über dem Rhythmus der Gitarre gespielt werden, um den Schlag 1 zu verzögern und einen anderen Rhythmus zu erzeugen. Eine solche Melodie kann eine interessante Solo vorlegen.
- T. 17: Eine interessante Idee ist es, wenn man versucht aus der Akkordfolge $E^7-Bb^7-E^7$ zu entkommen, wobei jeder Akkord eine andere Melodie hat. Eine gängige Abwandlung besteht darin, dass die gehörige II-Mollakkordmelodie ausgespart und weggeschoben, sodass die Melodie der E^7 auf D^7 , Am^7-D^7 , Dm^7-G^7 entweichen kann. Diese Melodien eignen sich vorzüglich für die Beispiele, die wir den bei *Miles '63* und *Freddie* vorgeführten Halbtaktwahrnahmen.
- Über viele Jahre übernahm Bird verschiedene harmonische Konzepte heraus, darunter die Akkordsubstitution vor dem normalen Akkord (diese Idee zu spielen (üblicherweise wird umgekehrt gespielt)). In T. 17 wird die Tritonissubstitution Bb^7 vor einem E^7 -Akkord impliziert. Im folgenden Takt geht die Linie zu E^7 zurück. Dasselbe kann man in T. 53–54 in *Bird And Dix* beobachten, zunächst mit einer #11 und danach mit einer II.
- Eine verminderte Idee kann fast überall in den A-Teilen gespielt werden (T. 29–31): Weil sie einen Vorhalt impliziert, erzeugt sie einen schwebenden Klang. In dieser Etude erscheint der verminderte Sound am Ende des A-Teils, es wäre aber am Anfang des Abschnitts genau so wirkungsvoll.
- In T. 41–42 sehen wir eine klassische Idee von Bird, die in T. 33–34 der Etude vorgestellt wurde, und hier nun eine kleine Terz höher in E \flat -Dur erscheint. Dieser schöne Effekt passt auch in Bezug auf die Harmonik, da die gleichen Noten auch in dem Akkord IVm (Fm^7) enthalten sind, der auf direktem Wege zur I zurückführt.
- Bird hatte auch seine Freude an humorvollen Melodien, die aus bekannten Werken stammten. Er liebte Stravinsky und zitierte hin und wieder *Petrushka* (T. 72–74); die diatonische Melodie wird hier am Anfang eines A-Teils platziert und fügt sich stimmig ein.

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 ever possessing incredible technique and precision, and a major influence on many historically significant saxophonists including John Coltrane and George Coleman.

Jim You saw Sonny Stitt play about a dozen times. What were some of his favorite tunes?

Ken He'd always play a blues and rhythm changes, maybe *Cherokee* and *Lover Man*. But he had such a great repertoire that he would surprise you with something else too. I once showed him a book of a 1001 tunes for me to learn 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 C or F, so it's hard to tell him at that time.

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

Ken I think that may be true. He had absolute perfect relative pitch. He could sing the interval between the notes and he could do it in his head. When I would play a note, he could hear it absolutely. He could even hear me play a note or two or three different notes and he could tell exactly what note I was playing. He could also play in each note in each key. He could play in any key. He could play in any mode. He could play in any style. He could play in any tempo. He could play in any dynamic. He could play in any tone color. He could play in any mood. He could play in any feeling. That you had to have a good diaphragm (at least from a medical/diaphragm point of view) and enough, but that everything went through your body from the bottom of your toes to the top of your head. You had to project the sound, you had to project the back of the room, and he had that beautiful singing sound on both instruments. But he would also talk in philosophical term, that everything you do is music and goes into what you're playing.

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

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

Jim Any discussion about performing?

Interview mit Ken Peplowski über das Studium bei Sonny Stitt

Der große Tenorsaxophonist und Klarinettist Ken Peplowski war als Kind in Cleveland aufgewachsen. Hier kann der berühmte Saxophonist Sonny Stitt während einer seiner Konzerte beobachtet werden. Wenn dieser zu einem Unterricht kam, so war er ein großer Einfluss auf die jungen Musiker. Er besaß eine unglaubliche Technik und Präzision, die ihn zu einer der größten Saxophonisten aller Zeiten machte. Er beeinflusste viele historisch bedeutende Saxophonisten, darunter John Coltrane und George Coleman.

Jim Sie sahen Sonny Stitt spielen ungefähr zwölf Mal. Was waren einige seiner Lieblingsstücke?

Ken Er würde immer einen Blues und Rhythmuswechsel wie *Cherokee* oder *Lover Man* spielen. Aber er hatte so einen großen Repertoire, dass er Ihnen überraschen würde. Ich habe ihm einmal ein Heft mit 1001 Melodien gezeigt. Er schaute sich das Inhaltsverzeichnis an und spielte spontan viele der Melodien, die ich ihm gezeigt habe. Er war nicht in der Originalintervallart, sondern wie es ihm gerade in dem Augenblick passte.

Jim Ich hörte, er könne jedes Stück in allen Tonarten spielen. Kann er Melodie, Akkorde und einfach alles?

Ken Ich glaube, die Geschichte stimmt. Er hatte das beste relative Gehör, das ich je beobachtet habe – die Beziehungen zwischen den Tönen und Akkorden. Alles hatte er einfach im Kopf. Als ich Unterricht bei ihm nahm, erwähnte er nichts über die Akkordbezeichnung [Anm. d. Red. z. B. II-V-I] oder Theorie. Stattdessen spielte er mir was vor und ich erkannte sofort II-V-I-Verbindungen, verminderte Akkorde und alles Mögliche noch dazu. Er hatte den Klang einfach im Kopf, den Spurungsbogen eines Solos und wie alles miteinander verbunden war.

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

Ken Also, Atmung war ein Hauptanliegen: Dass man von hier unten (zeigt auf Bauch, Zwerchfell) atmen müsse, um die Luft durchzupusten, aber dass immer der ganze Körper, von der Fußsohle bis zum Kopf, im Einsatz war! Er sagte, man müsse den Klang bis hinten in den Raum projizieren, dabei spielte er mit einem wunderbaren gesanglichen Timbre auf beiden Instrumenten. Er redete aber außerdem über den philosophischen Aspekt, dass alles, was man mache, mit Musik zu tun habe und in das gerade Gespielte fließen würde.

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

Jim Did Stitt show you any exercises?

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

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

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

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

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

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

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

Jim Gab es Erläuterungen zum Viererklappe?

Ken Das Lustige ist, dass ich heute noch von einemigen denen örtlichen Jazz- und Bluesclubs höre, die er die ganze Zeit über gemacht hat. Er hat mit dem Freunden gespielt, mit den Freunden gesungen, während manche Worte unverständlich waren, andere waren verständlich. Einmal hat er eine Dialektalied gesungen, die ich nicht kannte, wie ein englischer Kindersong, und es war so schön und habhaft, dass ich mich gefragt habe: "Wie kann man auch gern?"

Es war wahrscheinlich so, dass er eine Art Klappenspiel. Einmal hat er eine Art II-V-I-Übung, und die Klappenspiele waren für Musiker sehr einfach das, und O - man hört schließlich, dass er eine Art Klappenspiel dieser Epoche. Ich kann mir nicht vorstellen, dass es jemals wieder einen Stitt gibt, der mir einmal so viel über die Art von Jazz, die er spielt, auf II-V-I aufgebaut.

Er hat eine unglaubliche Art von Jazz. Ich habe einige seiner Alben gehört und kann sie nicht mehr aus dem Kopf bekommen, und er drehte sich alles um die Wörter. Phil hat alles buchstabiert und arbeitete daran, und Stitt sagte, „probier es so“, und stellte es einfach vorspielte.

Jim Könntest du noch etwas über Stitt zu erzählen?

Ken Ich kann, er hatte ein treffsicheres Gespür für Songs: die Akkordfolgen, den Aufbau. Ich spüre einfach, dass er von allen Saxophonisten in vielen Situationen immer konsequent blieb, und zu allen Zeiten ein bestimmtes Niveau beibehielt. Er war einfach großartig.

PREVEWEN

Low Resolution

Suggested Reading | Literaturempfehlungen

• Michael Bieryll: *Celebrating Bird* (Beech Tree)

• Doug Elliott with Al Francis: *To Be Or Not To Bop* (Da Capo)

• Eric Drexler with Quincy Troupe: *Miles* (Simon and Schuster)

• J. Michael Ochs: *The Trane* (Da Capo)

• Ralph Gleason: *Conversation: In jazz* (Yale University Press)

• Richard Cook: *Blue Note Records: The Biography* (Justin, Charles and Company)

Suggested Listening & Videos | Hörempfehlungen und Videos

Monkified

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

The Messengers

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

Amazing Bud

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

Pure Silver

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

Miles '63

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

Bird And Diz

- Dizzy Gillespie, *Hottest Thing* (Columbia)
- *Jazz At Massey Hall* (Decca)
- Charlie Parker — Chet Baker, *Chet Baker Sings, Charlie Parker Plays* (YouTube video)

Straight Life

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

Blues

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

PREVIEW
Low Resolution

About The Author And The Musicians

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

Musicians

Brian Lynch is one of the only trumpet players to have been a member of both Art Blakey's Jazz Messengers and Horace Silver's Quintet. He has been included in Downbeat Magazine critics polls, is a multi-Grammy winner with over 20 recordings as a leader and is a professor at the University of Miami.

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 pianist with Miles Davis, Sonny Rollins, Milt Jackson, Cedar Walton, George Coleman, among many others. He currently teaches at the Juilliard's Jazz @ Lincoln Center program.

Bassist Peter Washington has over 40 recordings to his credit. Since leaving the band of Art Blakey he has recorded with Art Farmer, McCoy Tyner, Cedar Walton, Pharaoh Sanders, Joe Farnsworth, among others. He is a founding member of the Onz for All Sextet.

Über den Autor und die Musiker

Der Altsaxophonist und Komponist Jim Snidero lebt in New York. Er hat mehr als 50 Alben sowohl als Solist als auch Sideman für EMI, Milestone, Savant und andere Label aufgenommen und wurde mit dem Critic's Poll und dem Reader's Poll der Fachindustrie als bester Solist und bester Sideman nominiert. Snidero ist Bestsellerautor ("Jazz Conception"/Advance Music), war ein Besuchender Professor an der Indiana University und Princeton, und ist Professor an der New School für Jazz und Contemporar Music. Snidero spielt Selmer Saxophone und benutzt Blätter von D'Addario. Weitere Informationen unter www.jimsnidero.com.

Brian Lynch ist einer der wenigen Trompeter, die sowohl bei Art Blakey's Jazz Messengers als auch beim Horace Silver's Quintet gespielt haben. Er wurde für Kritikerumfragen mehrfach ausgewählt, ist mehrfacher Grammy Preisträger und ist Professor an der Universität von Miami.

Mike LeDonne ist einer der wenigen Musiker der Jazzgeschichte, der gleichzeitig als Meister des Klaviers als auch des Orgelspiels gilt (Downbeat Critics Poll). Er hat Dutzende von Soloaufnahmen und ist als Sideman bei über 60 Aufnahmen vertreten. Als Pianist hat er mit historischen Jazz-Armen wie Sonny Rollins, Milt Jackson, Benny Golson, Lou Donaldson, George Coleman und vielen anderen gespielt. Er lehrt am Juilliard's Jazz im Lincoln Center gelehrt.

Peter Washington ist einer der Kontrabassisten, die mehr Aufnahmen als jeder andere Bassist seiner Generation gemacht – an über 40 Aufnahmen ist er bislang bereit! Seit seinem Umzug nach New York und seiner Mitgliedschaft bei Art Blakey's Jazz Messengers in den frühen 80er Jahren hat Washington mit unzähligen Großen des Jazz gearbeitet, darunter Dizzy Gillespie, Freddie Hubbard, Cedar Walton und Jackie McLean. Er war außerdem für lange Zeit Mitglied des Klaviertrios von Jazz-Koryphäe Tommy Flanagan.

Mit mehr als 100 Aufnahmen ist **Joe Farnsworth** einer der meistgefragten Schlagzeuger der New Yorker Jazzszene. Er war fester Schlagzeuger in einigen der besten Klaviertrios der Geschichte, u.a. bei McCoy Tyner, Cedar Walton und Horace Silver, war Mitglied der Band um Pharaoh Sander und arbeitete mit Johnny Griffin, George Coleman, Lou Donaldson und vielen anderen Musikern zusammen. Er ist Gründungsmitglied des Onz for All Sextet.

PREVIEW
Low Resolution

PREVIEW

Low Resolution