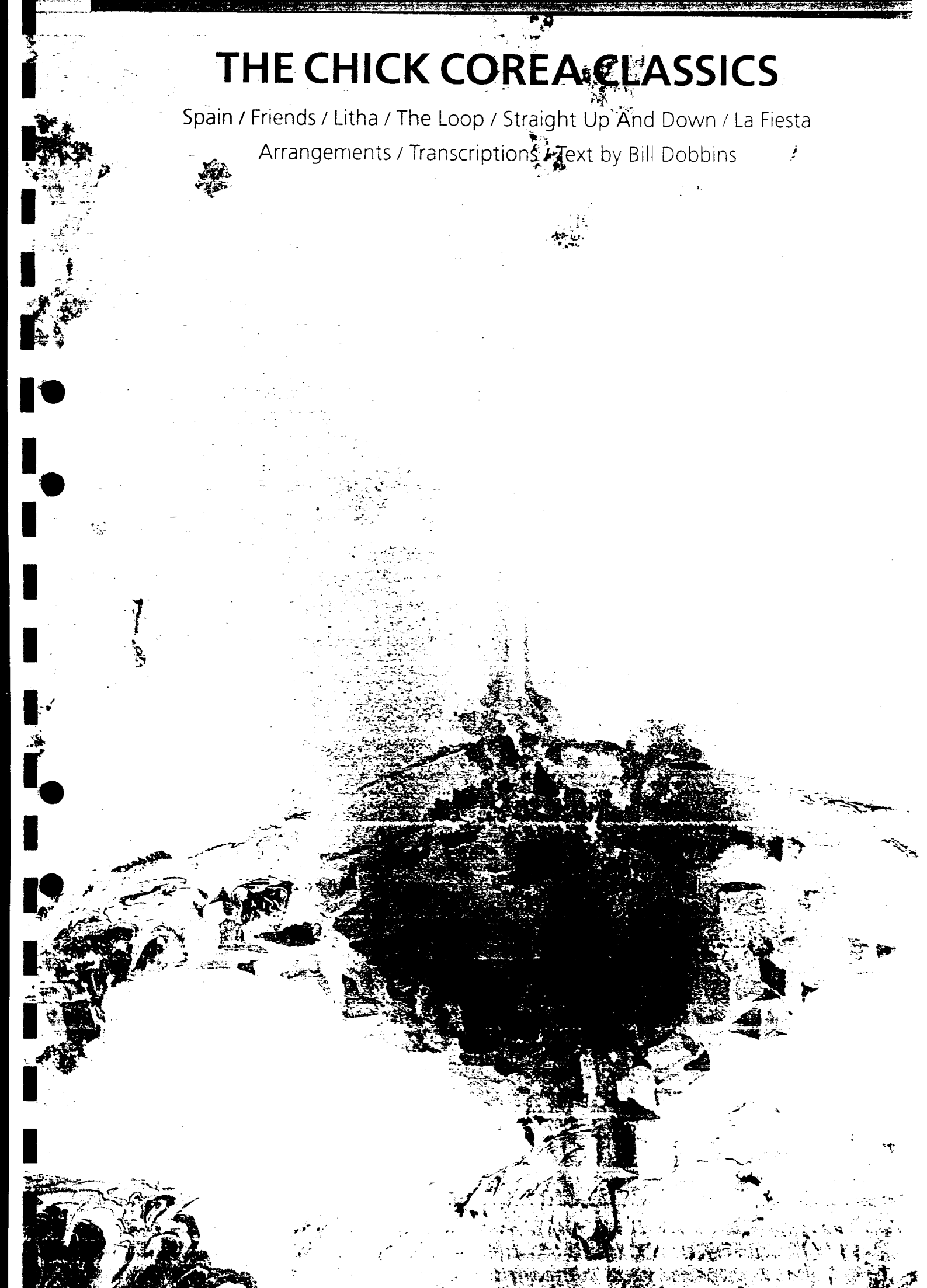


THE CHICK COREA CLASSICS

Spain / Friends / Litha / The Loop / Straight Up And Down / La Fiesta

Arrangements / Transcriptions / Text by Bill Dobbins



The Chick Corea Classics



VACATION
1988
COREA

© 1990 by ADVANCE MUSIC

All Rights Reserved

International Copyright Secured

Arrangements, Transcriptions, Text: Bill Dobbins

French Translation: Jean-Louis Billoud

Cover Art: Eugene Gregan

German Translation, Musical Notation, Production: Hans Gruber

Printed in West Germany

Published by ADVANCE MUSIC

D-7407 Rottenburg/N. West Germany

ISBN 3-89221-023-8

Table of Contents

Spain	5
Friends	17
Litha	23
The Loop	28
Straight Up And Down	38
La Fiesta	47

The Chick Corea Classics

Since the early 1960's Chick Corea has been one of the most influential composers in jazz. His music encompasses a wide variety of musical settings, from solo piano to large ensembles, using both acoustic and electric instruments. He is one of the few jazz composers during the past generation whose compositions have become jazz standards. He is also one of the few jazz composers who has worked with extended forms of composition in various small group formats.

We have selected six of Chick's compositions which represent a variety of forms, moods and tempos. These six compositions also represent different periods of Chick's musical development, from the early 1960's (Straight Up And Down) to the late 1980's (The Loop). We have included the harmony parts for all the arrangements for two horns (trumpet and tenor sax), as well as complete lead sheets for all instruments and detailed piano and bass parts. We are proud to present this special volume of the Jazz Workshop Series. We sincerely hope you enjoy the music.

Bill Dobbins

Seit den frühen 60er Jahren ist Chick Corea einer der einflussreichsten Komponisten im Jazz. Seine Musik umspannt einen weiten musikalischen Rahmen - vom Solo-piano bis zu großen Ensembles - in dem sowohl akustische als auch elektronische Instrumente Verwendung finden. Er ist einer der wenigen Musiker der letzten Generation, deren Kompositionen Jazz Standards wurden. Darüber hinaus gehört er zu einem kleinen Kreis von Jazz Komponisten, die mit größeren Kompositionsformen in verschiedenen kleineren Gruppen arbeiten.

Wir haben sechs seiner Kompositionen, mit einer Vielfalt unterschiedlicher Formen, Stimmungen und Tempi, ausgesucht. Diese sechs Kompositionen repräsentieren auch einen Querschnitt durch verschiedene Schaffensperioden in Chick Coreas musikalischer Entwicklung - von den 60er Jahren (Straight Up And Down) bis in die späten 80er Jahre (The Loop).

Zu dieser Publikation gehören sowohl die Harmoniestimmen zu allen Arrangements für zwei Bläser (Trompete und Tenorsaxophon), als auch komplette Instrumentalstimmen für alle Instrumente sowie ausführlich notierte Piano- und Baßstimmen. Wir sind stolz darauf, diese spezielle Folge der Jazz Workshop Serie präsentieren zu können und hoffen aufrichtig, daß Sie Freude an dieser Musik haben werden.

Bill Dobbins

Depuis le début des années 60 Chick Corea a été un des compositeurs les plus influents de la musique de jazz. Sa musique contient une grande variété de cadres musicaux, allant du piano solo aux grands ensembles orchestraux et employant en même temps des instruments acoustiques et électriques. Il est un des rares compositeurs de jazz de la génération passée, dont les compositions sont devenues des 'standards' de jazz. Il est aussi un des rares compositeurs de jazz qui a travaillé avec des compositions ayant des formes étendues dans de petits groupes de taille variée.

Nous avons sélectionné six des compositions de Chick Coréa qui représentent une variété de formes, d'atmosphères, et de tempi. Ces six compositions représentent aussi, des périodes différentes du développement musical de Chick Coréa, allant du début des années 60 (Straight Up And Down) à la fin des années 80 (The Loop).

Nous avons inclus les parties harmoniques pour tous les arrangements écrits pour deux instruments à vent (trompette et saxo-ténor) ainsi que les parties conductrices pour tous les instruments et des parties détaillées pour piano et basse. Nous sommes fiers de vous présenter ce volume spécial des "Séries de l'atelier du jazz". Nous espérons sincèrement que vous apprécierez la musique que nous vous présentons.

Bill Dobbins

This is probably Chick's best known composition. In the version included here we tried to capture the energetic and festive mood without copying the original recording too closely. We feel that our version gives a fresh perspective on this jazz classic without changing any of its essential features.

During the 'A' and 'C' themes Billy (Hart) is always varying the placement of his snare and tomtom accents. Most drummers would play this kind of latin feel in a more repetitive manner. The solid foundation provided throughout the performance by Ron's (McClure) rhythmic confidence and clarity gives Billy the maximum degree of freedom to respond to the music in a completely fresh and spontaneous manner.

Throughout the solo section Billy sets up the beginning of each new chorus, sometimes emphasizing the beginning of the last eight bars as well. He also interacts creatively with the soloist and pianist, while never allowing this interaction or commentary to interfere with the relaxed yet steady feeling of the pulse.

Joe (Lovano) begins his solo with short melodic phrases. Sometimes, as in the excerpt shown below, he ends his phrases with the same rhythm, creating a subtle rhyming effect.

Spain ist wahrscheinlich Chick Coreas bekannteste Komposition. Bei dieser Aufnahme haben wir versucht, Energie und festliche Stimmung des Originals einzufangen, ohne es jedoch genau zu kopieren. Wir glauben, daß unsere Version eine erfrischende Perspektive dieses Jazzklassikers zeigt, ohne seine essentiellen Eigenheiten zu verändern.

Während des 'A' und 'C' Teils der Melodie ändert Billy (Hart) ständig die Platzierung seiner Snare und Tom-Tom Akzente. Die meisten Schlagzeuger würden diesen Latinstil viel gleichförmiger spielen. Das solide Fundament, das Rons (McClure) rhythmische Sicherheit und Klarheit schafft, gibt Billy die größtmögliche Freiheit, auf die Musik völlig erfrischend und spontan zu reagieren.

Im gesamten Soloteil bereitet Billy den Anfang jedes Chorus' vor. Manchmal betont er zudem den Anfang der letzten acht Takte. Er geht auch kreativ auf die Solisten und auf den Pianisten ein, ohne dadurch den entspannten, aber trotzdem sicheren rhythmischen Puls zu beeinträchtigen.

Joe (Lovano) beginnt sein Solo mit kurzen melodischen Phrasen. Manchmal beendet er seine Phrasen mit ein und demselben Rhythmus und erzeugt dadurch einen subtilen Reimeffekt, wie das folgende Notenbeispiel veranschaulicht.

C'est certainement la composition de Chick Coréa la plus connue. Dans la version incluse ici, nous avons essayé de capter l'atmosphère énergique et de fête sans copier de trop près l'enregistrement original.

Nous pensons que notre version donne une perspective fraîche de ce classique du Jazz sans changer aucune de ses caractéristiques essentielles.

Pendant les thèmes 'A' et 'C' Billy (Hart) change constamment les accents de sa caisse Claire et de ses "Toms". La plupart des batteurs jouerait cette sorte de musique, à sensibilité latine, d'une manière plus répétitive. La solide assise donnée tout au long de l'exécution musicale du morceau, par la confiance et la clarté rythmique de Ron (McClure) donne à Billy une liberté maximale, qui lui permet de réagir à la musique d'une manière complètement fraîche et spontanée.

Durant la section solo, Billy amène, établit, le début de chaque nouvelle structure (chorus), mettant l'accent, tout aussi bien, sur le début des huit dernières mesures. Il réagit réciproquement d'une façon créative avec le soliste et le pianiste, sans permettre toutefois que cette interaction ou ce commentaire interfère avec la sensation détendue et cependant stable de la pulsation.

Joe (Lovano) commence son solo avec des phrases mélodiques courtes. Parfois, comme dans l'extrait ci-dessous, il termine ses phrases avec le même rythme, créant un effet de rime subtil.

Tenor solo: 1st chorus, measures 9-16

Tenorsolo: 1. Chorus, Takt 9-16

Solo de tenor: 1ère structure, mesures 9-16

The second chorus begins with an interesting use of anticipations and syncopation. Notice the chromatic embellishment of the fifth of the Gmaj chord at the very beginning. This type of melodic embellishment is fairly common in all jazz styles, and the best soloists know how to use it effectively.

Measures 5-8 of this excerpt develop a rhythm consisting of four eighth notes followed by either a quarter note and a rest, or

Der zweite Chorus beginnt mit interessanten Antizipationen und Synkopierungen. Beachten Sie ganz am Anfang die chromatische Umspielung der Quinte des Gmaj7 Akkords. Solche Umspielungen sind in allen Jazzstilen gebräuchlich; die besten Solisten wissen sie effektiv einzusetzen.

In Takt 5-8 dieses Beispiels entwickelt sich ein Rhythmus aus vier Achtelnoten, gefolgt von einer Viertelnote und einer

La deuxième structure commence avec un emploi intéressant des anticipations et de la syncope. Remarquez l'embellissement chromatique de la quinte de l'accord de Gmaj7 au tout début de cette structure. Cette catégorie d'embellissement mélodique est plutôt commun dans tous les types de Jazz et les meilleurs solistes savent comment l'employer avec efficacité.

Les mesures 5-8 de cet extrait dévelop-

by a long note. This same rhythm is heard again at the high point of the next section of the solo, which occurs in measure 15. Notice that the rhythms at the beginning of measures 13 and 17 also create a rhyming effect.

Pause, oder von einem langen Ton. Denselben Rhythmus kann man wiederum am Höhepunkt des folgenden Soloabschnitts, in Takt 15 hören. Achten Sie auf die Reimwirkung der Rhythmen in Takt 13 und 17.

pent un rythme de 4 croches suivies, soit par une noire, un silence, où une note de longue durée. Ce même rythme est entendu encore au point culminant de la section suivante du solo, qui se produit dans la mesure 15. Remarquez que les rythmes au début des mesures 13 et 17 créent aussi un effet de rime.

Tenor solo: 2nd chorus, measures 1-17

Tenorsolo: 2. Chorus, Takt 1-17

Solo de tenor: 2ème structure, mesures 1-17

Joe's use of the altissimo register during the second eight measures of his third chorus inspired Billy's four-bar setup, which leads into the last eight-bar phrase of this chorus. This setup, in turn, raised the level of intensity in the music and inspired a strong and clear melodic statement from Joe. The last eight measures of Joe's third chorus are included below.

In measures 20-25 he contrasts the opening lyrical phrase with a long eighth note line which makes interesting use of chromaticism. The 'f' in measure 22 adds a blues feeling to the line. Several chromatic passing tones are used in measures 22-24. The line ends with an embellishment of the third of the Gmaj7 chord. The end of this phrase makes fresh melodic use of the same four notes heard at the end of the first phrase of this excerpt (measure 19).

Joes Verwendung des Altissimoregisters, während der zweiten acht Takte seines dritten Chorus', haben Billys viertaktige Vorbereitung angeregt, die in die letzte achttaktige Phrase dieses Chorus' führt. Diese Vorbereitung hat wiederum die Intensität der Musik gesteigert und Joes starkes und klares melodisches Statement inspiriert. Die letzten acht Takte von Joes drittem Chorus sind im folgenden Beispiel enthalten.

In Takt 20-25 stellt er der lyrischen Anfangsphrase eine lange Linie aus Achteinnoten entgegen, die sehr interessant Chromatik einsetzt. Das 'f' in Takt 22 verleiht der Linie ein Blues Feeling. Die Takte 22-24 enthalten mehrere chromatische Durchgangstöne. Die Linie endet mit einer Verzierung der Terz des Gmaj7 Akkords. Am Ende dieser Phrase verwendet er melodisch sehr erfrischend dieselben vier Töne, die man schon am Ende der ersten Phrase dieses Beispiels hören konnte (Takt 19).

L'usage que Joe fait de son registre suraigu pendant les secondes huit mesures de la troisième structure, inspire à Billy une mise en place de quatre mesures qui aboutit à la dernière phrase de huit mesures de cette structure. Cette construction rythmique, à son tour, élève le niveau de l'intensité de la musique et inspire à Joe, une déclaration mélodique claire et forte. Les huit dernières mesures de la troisième structure du solo de Joe sont incluses ci-dessous.

Dans les mesures 20-25, il fait contraste avec le motif lyrique d'ouverture, par une longue ligne de croches qui fait un emploi intéressant du chromatisme. La note 'fa' dans la mesure 22 ajoute un sentiment de "blues" à la ligne mélodique. De nombreuses notes chromatiques de passage sont employées dans les mesures 22-24. Cette ligne se termine avec un embellissement de la tierce de l'accord de Gmaj7. La fin de cette phrase fait un emploi mélodique très frais des mêmes quatre notes entendues à la fin de la première phrase de cet extrait (mesure 19).

During the last two measures of Joe's final chorus Billy plays a simple 3/4 cross rhythm, which continues thru the first four measures of Randy's solo. Since he had already been playing heavy accents on the third beat of each bar, this cross rhythm developed very naturally from the musical context, while providing a perfect transition from the end of one solo to the beginning of the next. This cross rhythm is shown below. The double bar indicates the first measure of Randy's first chorus.

In den letzten Takten von Joes letztem Chorus spielt Billy einen einfachen 3/4 Gegenrhythmus, den er in die ersten Takte von Randys Solo hinein fortsetzt. Da er schon vorher schwere Akzente auf dem dritten Schlag jedes Taktes spielte, entwickelte sich dieser Gegenrhythmus ganz natürlich aus dem musikalischen Kontext und sorgt gleichzeitig für einen perfekten Übergang vom Ende des einen Solos in den Anfang des nächsten. Das folgende Beispiel zeigt diesen Gegenrhythmus. Der Doppelpunktstrich kennzeichnet den ersten Takt von Randys erstem Chorus.

Durant les deux dernières mesures de la structure finale du solo de Joe, Billy joue un rythme croisé simple en 3/4, qui continue pendant les quatre premières mesures du solo de Randy Brecker. Etant donné qu'il avait déjà employé de lourds accents sur le troisième temps de chaque mesure, ce rythme croisé se développe très naturellement du contexte musical, tout en fournissant une transition parfaite entre la fin d'un solo et le début du suivant. Ce rythme croisé est montré ci-dessous. La double barre indique la première mesure du solo de Randy.

Randy begins his solo with clear, well paced melodic development. The effective use of space enables the listener to more fully appreciate each melodic statement. With the exception of measures 7, 10 and 16-18, the following excerpt uses only notes from the A pentatonic scale. Notice that Randy begins his solo by continuing the last phrase of the tenor solo.

Randy beginnt sein Solo mit einer klaren, gut bemessenen melodischen Entwicklung. Die effektive Verwendung von Pausen ermöglicht dem Zuhörer, jedes melodische Statement vollständig wahrzunehmen. Mit Ausnahme von Takt 7, 10 und 16-18, kommen im folgenden Beispiel nur Töne der pentatonischen Skala in A vor. Beachten Sie, daß Randy sein Solo beginnt, indem er die letzte Phrase des Tenorsolos fortsetzt.

Randy commence son solo avec un développement mélodique clair et très bien mesuré. L'emploi effectif de l'espace donne la possibilité à l'auditeur d'apprécier pleinement chaque déclaration mélodique. Avec l'exception des mesures 7, 10, 16 et 18, l'extrait qui suit emploie seulement les notes venant de la gamme pentatonique de 'A'. Remarquez que Randy commence son solo en continuant la dernière phrase du solo du saxo-tenor.

Trumpet solo: 1st chorus, measures 1-18

Trompetensolo: 1. Chorus, Takt 1-18

Solo de trompette: 1ère structure, mesures 1-18

Randy's second chorus contains many striking melodic ideas. The two short phrases at the beginning of the chorus use the simple form of antecedent and consequent phrase structure (question and answer). The 'b' in the second phrase anticipates the sound of the following chord (F#7). The tension created by these short ascending phrases is released in the long eighth note line which follows. In measures 9-13 Randy uses the A mixolydian mode (A7 scale) with a passing tone between the root and seventh ('a' and 'g'). Such a use of the dominant scale of the momentary key of the music (D Major, in this case) is heard frequently in many jazz styles.

In measures 15-16 Randy returns to the A pentatonic scale on the Gmaj7 chord, this time in a more elaborate eighth note line. This is followed by a short development of the notes 'a#' and 'f#', which were heard prominently in measures 3-5. Notice that both Randy and Joe frequently used notes on the C# chord which were common to F# or which sometimes anticipated the sound of F#7. Using these common tones can simplify a complex progression while also emphasizing clearly identifiable melodic motives, as in this case. This section of Randy's solo ends with a beautiful melodic cadence on the B minor chord.

Randys zweiter Chorus enthält viele eindrucksvolle melodische Ideen. Die zwei kurzen Phrasen am Anfang des Solos sind in einer einfachen 'Frage-Antwort' Form aufgebaut. Das 'b' in der zweiten Phrase antizipiert den Klang des folgenden Akkords (F#7). Die Spannung, die durch diese kurzen aufsteigenden Phrasen entsteht, wird in der folgenden langen Phrase aus Achtelnoten wieder abgebaut. In Takt 9-13 verwendet Randy die mixolydische Skala in A (A7 Skala) mit einem Durchgangston zwischen Grundton und Septime ('a' und 'g'). Diese Anwendung der Dominantskala in der temporären Tonart der Musik - in diesem Fall D Dur - kann man häufig in vielen Jazzstilen hören.

In Takt 15-16 kehrt Randy auf dem Gmaj7 Akkord zur pentatonischen Skala in A zurück, diesmal mit einer kunstvollen Achtelnotenlinie, gefolgt von einer kurzen Entwicklung der Töne 'a#' und 'f#', die schon in Takt 3-5 deutlich zu hören waren. Beachten Sie, daß sowohl Randy als auch Joe bei C#7 wiederholt gemeinsame Töne von F#7 verwenden oder manchmal den Klang dieses Akkords antizipieren. Die Verwendung gemeinsamer Töne kann eine komplexe Akkordfolge vereinfachen, aber gleichzeitig deutlich erkennbare, melodische Motive hervorheben, wie das hier der Fall ist. Dieser Abschnitt in Randys Solo endet mit einer melodischen Kadenz auf dem B Mollakkord.

La seconde structure du solo de Randy contient de nombreuses idées mélodiques saisissantes. Les deux courtes phrases au début de la structure, emploient la forme simple, de phrase antécédente et de phrase conséquente, (question et réponse). La note 'si' dans la seconde phrase, anticipe le son de l'accord suivant (fa#7). La tension créée par ces courtes phrases ascendantes se relâche dans la longue ligne mélodique en croches qui suit. Dans les mesures 9-13 Randy emploie le mode 'la mixolydien' (gamme de la7) avec une note de passage entre la fondamentale et la septième ('la' et 'sol'). Un tel emploi de la gamme de dominante de la tonalité du moment (ré majeur dans ce cas) s'entend fréquemment dans de nombreux styles de jazz.

Dans les mesures 15-16 Randy retourne à la gamme pentatonique de 'la' sur l'accord de sol maj7, cette fois d'une façon beaucoup plus élaborée avec une ligne mélodique en croches. Ceci est suivi par un court développement basé sur les notes 'la#' 'fa#', qui avaient été entendues d'une façon très explicite dans les mesures 3-5. Remarquez que Randy et Joe, tous les deux, emploient fréquemment des notes, sur l'accord de do#7, qui sont communes ou bien anticipent l'accord et le son de fa#7. Se servir de ces notes communes permet de simplifier une progression complexe, tout en mettant l'accent, comme dans ce cas, sur des motifs mélodiques clairement identifiables. Cette Partie du solo de Randy se termine avec une très belle cadence mélodique, sur l'accord de si mineur.

Trumpet solo: 2nd chorus, measures 1-22

Trompetensolo: 2. Chorus, Takt 1-22

Solo de trompette: 2ème structure, mesures 1-22

Thru most of Randy's third chorus Billy repeats the rhythmic figure shown below on his cymbals.

Billy wiederholt auf seinen Cymbals die unten gezeigte rhythmische Figur beinahe während Randys gesamten dritten Chorus'.

Tout au long de la majeure partie de la troisième structure du solo de Randy, Billy répète sur ses cymbales, la figure rythmique, montrée ci-dessous.



This creates a lot of rhythmic and textural intensity, which inspires Randy to generate more and more excitement in his solo. I tried to contribute to this development by using repeated percussive rhythms in the piano accompaniment, and by gradually moving to a higher register of the piano.

Randy ends his last chorus with four measures which consist mostly of quarter notes. Billy develops these quarter notes in order to set up the beginning of the piano solo.

During the trumpet solo the piano accompaniment sometimes uses chromatic embellishments of the basic chords, approaching them by a half step from above or below. The accompaniment at the beginning of the trumpet solo illustrates this technique. In measures 7-8 the F#7 voicing is embellished with voicings of G7 and F7.

Das erzeugt große rhythmische und strukturelle Intensität, die wiederum Randy zu größerer Steigerung anregt. Ich versuche zu dieser Entwicklung beizutragen, indem ich perkussive Rhythmen wiederhole und mich allmählich in eine höhere Lage des Pianos bewege.

Die letzten vier Takte von Randys Solo bestehen hauptsächlich aus Viertelnoten. Billy entwickelt diese Viertel, um den Anfang des Klaviersolos vorzubereiten.

Während des Trompetensolos verwendet die Klavierbegleitung manchmal chromatische Umspielung der Grundakkorde, die sich über einen Halbtonschritt von oben oder unten annähert. Die Begleitung am Anfang des Trompetensolos veranschaulicht diese Technik. In Takt 7-8 ist das F#7 Voicing mit Voicings von G7 und F7 verziert.

Ceci crée une forte intensité rythmique et de texture, qui inspire à Randy, une excitation, une exaltation de plus en plus forte au cours de son solo. J'essaie de contribuer à ce développement en employant des rythmes percussifs dans mon accompagnement de piano, et en me déplaçant graduellement vers le registre aigu du piano.

Randy termine sa dernière structure avec quatre mesures qui sont constituées principalement de notes de valeur noire. Billy développe ces noires de façon à amener le début du solo de piano.

Pendant le solo de trompette, l'accompagnement de piano emploie parfois des embellissements chromatiques des accords fondamentaux, approchant ceux-ci par demiton par en dessous ou par en dessus. L'accompagnement au début du solo de trompette, illustre cette technique. Dans les mesures 7-8, l'harmonisation du fa#7 est décorée avec des harmonisations de sol7 et fa7.

Piano accompaniment: 1st chorus of trumpet solo, measures 1-13

Klavierbegleitung: Trompetensolo, 1. Chorus, Takt 1-13

Accompagnement de piano: 1ère structure du solo de trompette, mesure 1-13

Between the second and third choruses of the trumpet solo two techniques which are especially common in latin music are used. At the end of the second chorus, and elsewhere, the rhythm of the accompaniment is divided between the two hands. This use of the piano as a kind of harmonic hand drum is particularly well suited to latin and other 'straight eighth' styles. At the beginning of the third chorus a syncopated rhythmic figure is repeated, with small variations, through much of this chorus. Although this technic is

Zwischen dem zweiten und dritten Chorus des Trompetensolos werden zwei in der lateinamerikanischen Musik sehr gebräuchliche Techniken verwendet; am Ende des zweiten Chorus' und auch an anderen Stellen wird der Rhythmus zwischen beiden Händen aufgeteilt. Diese Verwendung des Klaviers als eine Art harmonische Handtrommel paßt ganz besonders zu lateinamerikanischen und 'Straight Eighths' (binären) Stilen. Zu Beginn des dritten Chorus' wird eine synkopierte rhythmische Figur - mit leichten Variationen

Entre la seconde et la troisième structure du solo de trompette deux techniques qui sont particulièrement communes à la musique latine sont employées ici. A la fin de la deuxième structure, et autre part, le rythme de l'accompagnement est divisé entre les deux mains. Cet emploi du piano comme une sorte de 'tambour harmonique à mains' est particulièrement bien adapté aux styles latin et 'straight eighth' ('straight eighth' veut dire que les croches sont jouées 'binaires' - et non 'ternaires'). Au debut de la

often used in jazz styles as well, it is quite effective in latin and other 'straight eighth' styles.

- bis fast zum Ende dieses Chorus' wiederholt. Obwohl diese Technik auch in anderen Jazzstilen verwendet wird, ist sie bei Latin oder binären Stilen ganz besonders effektiv.

troisième structure une figure rythmique syncopée, est répétée avec de légères variations, tout au long de la plus grande partie de cette structure. Bien que cette technique soit employée souvent aussi, dans les différents styles de jazz, elle est très effective dans la musique latine et la musique 'straight eighth'.

Piano accompaniment: trumpet solo, measure 21 of 2nd chorus thru measure 6 of 3rd chorus

Klavierbegleitung: Trompetensolo, 2. Chorus, Takt 21 bis 3. Chorus, Takt 6

Accompagnement de piano: solo de trompette, mesure 21 de la seconde structure jusqu' à la mesure 6 de la troisième structure

In the final chorus of the trumpet solo I returned to the use of chromatic harmonic embellishment. Since the solo was moving toward a high level of intensity, I used thicker voicings and a higher register for the accompaniment. The excerpt shown below should be compared with the excerpt from the first chorus of the trumpet solo for further clarification of the use of this decorative technic.

Im letzten Chorus des Trompetensolos kehrte ich zu chromatisch harmonischer Verzierung zurück. Da sich das Solo auf einen hohen Intensitätsstand zubewegte, verwendete ich für die Begleitung sattere Voicings in einer höheren Lage. Vergleichen Sie die folgenden Beispiele mit denen des ersten Chorus' des Trompetensolos. Es wird Ihnen die Anwendung dieser Verzierungstechnik veranschaulichen.

Dans la dernière structure du solo de trompette, je retourne à l'emploi des embellissements harmoniques chromatiques. A partir du moment où le solo se dirigeait vers un haut niveau d'intensité, j'employai des harmonisations plus denses et un registre plus aigu pour l'accompagnement. L'extrait ci-dessous devrait être comparé avec l'extrait de la première structure du solo de trompette, pour une clarification plus avancée de l'emploi de cette technique décorative.

Piano accompaniment: 4th chorus of trumpet solo, measures 5-10

Klavierbegleitung: Trompetensolo, 4. Chorus, Takt 5 - 10

Accompagnement de piano: 4ème structure du solo de trompette, mesures 5-10

The piano solo begins with a rhythmic development of a simple whole step motive (measures 1-8). Measures 9-10 develop the rhythm heard in measure 7. Billy makes inventive use of rhythmic displacement in

Das Klaviersolo beginnt mit einer rhythmischen Entwicklung eines einfachen Ganztonmotivs (Takt 1-8). Takt 9-10 entwickeln den Rhythmus, der in Takt 7 zu hören war. Billy verwendet in diesem Teil fantasievoll

Le solo de piano commence avec un développement rythmique d'un motif simple construit avec des intervalles d'un ton, (mesures 1-8). Les mesures 9-10 développent le rythme entendu dans la mesure 7.

his accompaniment during this section of the solo.

Measures 11-14 use pentatonic scales which have more chromatic relationships to the chords: E^b pentatonic on A7 and E pentatonic on Dmaj7 (tritone and lydian relationships, respectively). The A triad on the Gmaj7 chord in measure 15 also implies a lydian relationship. Billy develops the rhythmic displacement in his accompaniment into a 6/4 cross rhythm, which begins in measure 12 of this chorus.

Notice that Billy's commentary is always played at a moderate dynamic level, so that the listener's attention is not distracted from the solo. I was aware that Billy was interacting with my rhythmic ideas, but I never felt forced by him to go in a direction which was uncomfortable.

In measures 17-19 a sequence which is based on a 6/4 cross rhythm is used on the C#7 and F#7 chords. The melody is based on the A pentatonic scale (for C#7) and the D pentatonic scale (for F#7). These scales emphasize the augmented fifth and raised ninth of the chords, but the fifth note of each scale ('f#' and 'b', respectively) is not used, since it would interfere with the third of the chord. The final phrase of this chorus is based on the B dorian scale with a chromatic passing tone between the fourth and third steps. The clear resolution on the B minor chord temporarily resolves the harmonic tension before the next chorus.

The second chorus begins with a different 6/4 cross rhythm which continues thru measure 10. The melodic figure includes an upper pedal tone ('a') which is common to all the chords in this section. In measures 4-7 the notes 'b' and 'c#' are resolved to 'b' and 'c', in order to clearly convey the sound of the F#7 chord.

In measures 11-16 the E^b pentatonic scale is used on A7 and the A pentatonic scale is used on Dmaj7. The 5/8 cross rhythm in measures 14-16 creates rhythmic tension which is resolved in the long eighth note line in measures 17-20. This line is based on the diminished scales of E# (for C#7) and A# (for F#7).

In measures 21-24 I used parallel sixth intervals to color the simple melodic statements. The sound of this interval seems to fit this style very well, and it is used by many jazz pianists in similar contexts. Billy's crackling commentary which leads to the third

rhythmische Verschiebung.

Takt 11-14 enthält pentatonische Skalen, die mehr eine chromatische Beziehung zu den Akkorden haben: E^b Pentatonik bei A7 und E Pentatonik bei Dmaj7 (Tritonus und lydische Verwandtschaft). Der A Durdreiklang bei Gmaj7 in Takt 15 deutet außerdem eine lydische Verwandtschaft an. Billy entwickelt die rhythmische Verschiebung in einen 6/4 Gegenrhythmus, der in Takt 12 dieses Chorus' beginnt.

Beachten Sie, daß Billy seine Kommentare immer in einer gemäßigten Lautstärke spielt; sodaß die Aufmerksamkeit des Zuhörers nicht vom Solo abgelenkt wird. Ich war mir bewußt, daß Billy auf meine rhythmischen Ideen reagierte, hatte aber nie das Gefühl, von ihm in eine unbequeme Richtung gedrängt zu werden.

In Takt 17-19 wird bei C#7 und F#7 eine Sequenz verwendet, die auf einem 6/4 Gegenrhythmus basiert. Die Melodie ist auf der pentatonischen Skala in A (bei C#7) und auf der pentatonischen Skala in D (bei F#7) aufgebaut. Diese Tonleitern betonen die übermäßige Quinte und die große None dieser Akkorde. Die Quinten dieser Skalen ('f#' und 'b') kommen nicht vor, da sie sich mit der Terz des Akkords nicht vertragen würden. Die letzte Phrase dieses Chorus' ist auf der dorischen Skala in B aufgebaut, mit einem chromatischen Durchgangston zwischen der vierten und der dritten Stufe. Die deutliche Auflösung beim B Mollakkord beendet vorläufig die harmonische Spannung vor dem nächsten Chorus.

Der zweite Chorus beginnt mit einem anderen 6/4 Gegenrhythmus, der bis Takt 10 andauert. Die melodische Figur enthält einen 'Upper Pedal Tone' (a), der in allen Akkorden dieses Teils vorkommt. In Takt 4-7 werden die Töne 'b' und 'c#' in 'b' (a#) und 'c' aufgelöst, um den Klang von F#7 deutlich zu vermitteln.

In Takt 11-16 kommt bei A7 die pentatonische Skala in E^b und bei Dmaj7 die pentatonische Skala in A zur Anwendung. Der 5/8 Gegenrhythmus in Takt 14-16 erzeugt Spannung, die in Takt 17-20 in eine lange Linie aus Achtelnoten aufgelöst wird. Diese Linie basiert auf den verminderten Skalen in E# (bei C#7) und A# (bei F#7).

In Takt 21-24 verwendete ich zur Färbung des einfachen melodischen Statements parallele Sexten. Der Klang dieses Intervalls

Billy fait un usage inventif de déplacements rythmiques dans son accompagnement durant cette partie du solo.

Les mesures 11-14 emploient des gammes pentatoniques qui ont avec ces accords des relations plus chromatiques: gamme pentatonique de mib jouant sur un accord de A7 et gamme pentatonique de m sur un accord de rémaj7, (relation du triton et relation lydienne, respectivement). L'accord de trois sons (triad) de 'la' sur l'accord de solmaj7 dans la mesure 15 implique aussi une relation lydienne. Billy développe un déplacement rythmique dans son accompagnement en un rythme croisé de 6/4, qui commence dans la mesure 12 de cette structure.

Remarquez que le commentaire de Billy est toujours joué à un niveau dynamique modéré, de façon à ce que l'attention de l'auditeur ne soit pas détournée du solo. J'étais conscient que Billy avait une interaction avec mes idées rythmiques, mais je ne me suis jamais senti forcé par lui, de me diriger vers une direction, qui soit inconfortable.

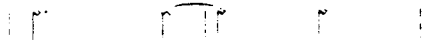
Dans les mesures 17-19 une séquence qui est fondée sur un rythme croisé de 6/4 est employée sur les accords de do#7 et de fa#7. La mélodie est basée sur une gamme pentatonique de la (pour do#7) et la gamme pentatonique de ré (pour fa#7). Ces gammes mettent l'accent sur la quinte augmentée et la neuvième augmentée de ces accords, mais la cinquième note de chacune de ces gammes ('fa#' et 'b' respectivement) n'est pas employée, étant donné qu'elle interférerait avec la tierce de l'accord. La dernière phrase de cette structure est basée sur la gamme de si dorien avec une note chromatique de passage entre le troisième et quatrième degrés. La résolution claire sur l'accord de si mineur résout temporairement la tension harmonique avant la nouvelle structure.

La seconde structure commence avec un rythme croisé de 6/4 différent qui continue jusqu'à la mesure 10. La figure mélodique comprend une note pédale supérieure ('a') qui est commune à tous les accords de cette section. Dans les mesures 4-7 les notes 'si' et 'do#' se résolvent à 'sib' (la#) et 'do#', de façon à transmettre clairement le son de l'accord de fa#7.

Dans les mesures 11-16 la gamme pentatonique de 'mib' est employée sur l'accord de la7 et la gamme pentatonique de 'la' est employée sur l'accord de rémaj7. Le rythme croisé de 5/8 dans les mesures 14-16 crée une tension rythmique qui se résout dans une longue ligne mélodique en croches mesures 17-20. Cette ligne est fondée sur

chorus perfectly compliments the sound of these sixth intervals. Notice that this idea continues thru the first two measures of the third chorus.

A brief eighth note line in measures 3-4 of the third chorus leads to a longer line in measures 5-8, which is based on the C pentatonic scale (the triton of F#7). This line begins with a 5/8 cross rhythm, but ends with continuous eighth notes. The cross rhythm may have been inspired by Billy's 3/4 cross rhythm on the cymbals in measures 5-6.

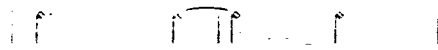


In measures 10-12 I play the A7 scale with a chromatic passing tone between the root and seventh, but continue with the half step/whole step diminished scale (emphasizing the tritone of A7: 'e'). This chromatic tension is resolved in a clear outline of the Dmaj7 chord in measures 13-14.

The melodic use of an F# minor triad on the Gmaj7 chord in measures 15-16 leads to a chordal ending of the solo. The last eight measures make use of scale tone triads and thirds. The main rhythm is the rhythm of the theme, which the horns play in their first entrance after the piano solo. I used this rhythm intentionally, in order to make a smooth transition from the solo section back to the theme.

paßt sehr gut zu diesem Stil; er wird von vielen Jazzpianisten in ähnlichen Konstellationen verwendet. Billys knisternde Kommentare, die in den dritten Chorus überleiten, komplementieren den Klang dieser Sexten perfekt. Beachten Sie, daß sich diese Idee in den ersten Takt des dritten Chorus' hinein fortsetzt.

Eine kurzgefaßte Linie aus Achtelnoten in Takt 3-4 des dritten Chorus' leitet in eine längere Linie in Takt 5-8 über, die auf der pentatonischen Skala in C (Tritonus von F#7) basiert. Diese Linie beginnt mit einem 5/8 Gegenrhythmus, endet aber mit einer ununterbrochenen Kette aus Achtelnoten. Dieser Gegenrhythmus könnte von Billy's 3/4 Cymbal-Gegenrhythmus in Takt 5-6 inspiriert worden sein.

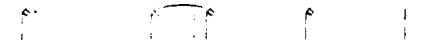


In Takt 10-12 spiele ich die A7 Skala mit einem chromatischen Durchgangston zwischen dem Grundton und der Septime, setze dann aber mit der verminderten Halbton-Ganztonskala fort, den Tritonus von A7 (e) betonend. Diese chromatische Spannung wird in Takt 13-14 in eine deutliche Darstellung von Dmaj7 aufgelöst. Melodische Anwendung eines F# Molldreiklages in Takt 15-16 führt das Solo mit Akkorden zu Ende. Die letzten acht Takte verwenden leitereigene Dreiklänge und Terzen. Der Hauptrhythmus ist identisch mit dem des Themas, den die Bläser bei ihrem ersten Einsatz, nach dem Klaviersolo spielten. Ich habe diesen Rhythmus absichtlich verwendet, um einen reibungslosen Übergang vom Soloteil zurück zum Thema zu gewährleisten.

les gammes diminuées de mi# (pour do#7) et la # (pour fa#7).

Dans les mesures 21.24, j'emploie des intervalles de sixtes parallèles, pour colorer de simples formulations mélodiques. Le son de cet intervalle semble convenir particulièrement bien à ce style de musique, et il est employé par de nombreux pianistes de jazz dans des contextes similaires. Le commentaire crépitant qui conduit à la troisième structure complète parfaitement le son de ces intervalles de sixte. Remarquez que cette idée continue dans les deux premières mesures de la troisième structure.

Une courte ligne mélodique de croches dans les mesures 3-4 de la troisième structure conduit à une longue ligne mélodique dans les mesures 5-8, qui est basée sur la gamme pentatonique de 'do' (la substitution du triton de 'fa#7'). Cette ligne mélodique commence avec un rythme croisé de 5/8, mais se termine avec des croches qui se suivent d'une façon continue. Ce rythme croisé a pu être inspiré par le rythme croisé de 3/4 que Billy joue sur les cymbales dans les mesures 5-6.



Dans les mesures 10-12, je joue une gamme de la7, avec une note de passage chromatique entre la fondamentale et la septième, mais je continue avec la gamme diminuée inversée (1/2 ton - 1 ton), mettant l'accent sur la substitution du triton de la7 (mi#). Cette tension chromatique se résout en un clair contour de l'accord de rémaj7 dans les mesures 13-14.

L'emploi mélodique d'un accord de trois sons de fa# sur l'accord de soimaj7 dans les mesures 15-16 aboutit à une fin de solo faite avec les harmonisations des accords. Les huit dernières mesures font un emploi des notes des gammes des accords de trois sons (triads) et des tierces. Le rythme principal est le rythme du thème, que les souffleurs jouent dans leur première entrée après le solo de piano. J'ai employé ce rythme intentionnellement, de façon à faire une transition moelleuse entre la section solo et le thème qui revient.

Gmaj7#11 F#7b9

(trumpet)

2 3 4 5 6

Em7 A7

7 8 9 10 11

Dmaj7 Gmaj7#11

12 13 14 15 16

C#7alt F#7b9

17 18 19 20

Bm B7alt

21 22 23 24

G7#11 F#7b9

2. Chorus

25 26 27 28 29

Em7

30 31 32 33 34

A7 Dmaj7

35 36

Gmaj7#11 C#7alt

37 40 41 42

F#7b9 Bm

43 44 45 46

B7b9 Gmaj7#11

3. Chorus

47 48 49 50

8va F#7b9

51 52 53 54

Em7

55 56 57 58

A7 Dmaj7

59 60 61 62

Gmaj7#11 C#7alt F#7b9

63 64 65 66 67

Bm B7b9

68 69 70 71 72

It should be emphasized here that all the solos in this recording were played, as much as possible, on a completely intuitive or subconscious level of activity. The ear and the attention are more at work than the conscious mind. The conscious mind can help to organize exercises and practice routines, but it can only get in the way during performance.

Notice that the soloists seldom use scales or other technical material in an arbitrary or mechanical manner. They usually make tuneful melodies, played with feeling and conviction. Notice also that melodic phrases often begin within a half step from the note on which the previous phrase ended. This sometimes resolves lingering dissonances, and always gives the solo a strong underlying feeling of continuity. The main purpose of practice is to internalize the technical elements of the music, so that they can be used in a free and unobstructed manner by the intuition and the creative subconscious.

Es sollte hier noch einmal betont werden, daß alle Soli dieser Aufnahmen - so gut als möglich - intuitiv gespielt wurden. Das Gehör und die Aufmerksamkeit wurden höher beansprucht als das Bewußtsein. Das Bewußtsein kann helfen, Übungen und Überübungen auszuarbeiten, aber es ist bei der Aufführung nur im Wege.

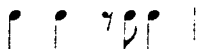
Beachten Sie, daß die Solisten selten Skalen oder anderes technisches Material, willkürlich oder mechanisch verwenden. Sie gestalten in der Regel gut klingende Melodien, mit Gefühl und Überzeugung interpretiert. Achten Sie außerdem darauf, daß melodische Phrasen oft innerhalb eines Halbtonschrittes beginnen, mit dem die vorangegangene Phrase endete. Das löst Dissonanzen auf, die manchmal nachklingen und verleiht dem Solo ein ausgeprägtes Gefühl von Kontinuität. Der wichtigste Zweck des Übens ist es, die technischen Elemente der Musik so zu verinnerlichen, daß sie beim Improvisieren durch das kreative Unterbewußtsein frei und ungehindert zur Anwendung kommen können.

L'accent doit être mis ici sur le fait que tous les solos de cet enregistrement, ont été joués, autant que possible, à un niveau d'activité complètement intuitif ou subconscient. L'oreille et l'attention sont beaucoup plus sollicitées que l'esprit conscient. L'esprit conscient peut aider à organiser les exercices, les pratiques routinières, mais il ne peut être qu'une gêne durant l'exécution d'un morceau.

Remarquez que les solistes utilisent rarement des gammes ou autres matériels techniques d'une façon arbitraire ou mécanique. Ils inventent des lignes mélodiques jouées avec sentiment et conviction. Remarquez aussi que ces phrases mélodiques commencent souvent un demi-ton au dessus ou au dessous de la note de la phrase précédente. Ceci résout parfois des dissonances subsistantes, et donne toujours au solo un fort sentiment sous-jacent de continuité. Le propos essentiel de la pratique, de l'entraînement, est d'intérioriser les éléments techniques de la musique, de façon à ce qu'ils puissent être utilisés par l'intuition et le subconscient créatif d'une façon libre et dégagée.

This is one of Chick's most beautiful melodies. It was originally recorded on the album Friends (Polydor 6160). The unusual phrase lengths feel quite natural while playing the melody, but they can be awkward while improvising. It may be helpful to try to hear the melody in your head while improvising. It will also be helpful to play the melody over and over again, trying to hear different ways of embellishing it each time. As the embellishments become more and more elaborate, they will begin to develop naturally into an improvised solo. Learning Randy's interpretation of the melody would provide a good starting point for this type of work.

The rhythm section plays with a relaxed bossa nova feeling throughout the performance. Ron plays mostly half notes on the first and third beats, but he uses more decoration and syncopation as the performance develops. The piano often makes rhythmic responses to the melody during the long notes. Billy plays a one-measure clave on the rim of the snare drum

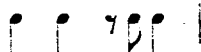


which is somewhat varied toward the end of the theme. The clave is developed with many variations during the solos.

Randy begins his solo with a development of a simple two-note motive which combines diatonic and chromatic passing tones with basic chord tones. The second eight measures is based on another simple motive which consists of a pair of eighth notes and a quarter note. More arpeggios of the chords are used in this section. The G pentatonic scale in measure 10 implies a lydian sound on the F chord, and also anticipates the C chord in the next measure. A similar effect is created with the B pentatonic scale in measure 14. Throughout the solo the piano interacts with the articulation of the trumpet, playing more sustained chords in the lyrical sections and more short percussive chords when the rhythmic activity of the solo invites this.

Friends ist eine von Chick Coreas schönsten Melodien: Die Originalversion wurde auf dem Album "Friends" (Polydor 6160) aufgenommen. Die ungewöhnliche Länge der Phrasen ist beim Spielen der Melodie ganz natürlich, kann aber beim Improvisieren unangenehm sein. Es ist wahrscheinlich hilfreich, zu versuchen, beim Improvisieren die Melodie zu hören. Es wird außerdem helfen, die Melodie immer wieder zu spielen, um jedesmal andere Verzierungen oder Melodieumspielungen herauszuhören. So, wie sich die Umspielungen nach und nach herauskristallisieren, werden sie sich ganz natürlich in ein improvisiertes Solo weiterentwickeln. Randys Melodieinterpretation wäre ein guter Ausgangspunkt für diese Art von Arbeit.

Die Rhythmusgruppe spielt während des ganzen Stückes in einem entspannten Bossa-Nova Feeling. Ron spielt meistens Halbe auf dem ersten und dritten Schlag, verwendet aber bei fortschreitender Entwicklung mehr Verzierungen und Synkopierungen. Das Piano reagiert oft rhythmisch auf die langen Töne der Melodie. Billy spielt einen eintaktigen Clave-Rhythmus auf dem Rand der kleinen Trommel,

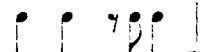


den er gegen Ende des Themas etwas variiert. Während der Soli entwickelt er viele Variationen aus diesem Clave-Rhythmus.

Randy beginnt sein Solo mit dem Aufbau eines einfachen Motivs aus zwei Tönen, das diatonische und chromatische Durchgangstöne mit Akkordtönen kombiniert. Die zweiten acht Takte basieren auf einem weiteren einfachen Motiv aus einem Achtelnotenpaar und einer Viertelnote. In diesem Teil verwendet er mehr Akkord-Arpeggios. In Takt 10 deutet die pentatonische Skala in G den lydischen Klang des F Akkords an und antizipiert den C Akkord des nächsten Taktes. Eine ähnliche Wirkung wird in Takt 14 mit der pentatonischen Skala in B erzielt. Während des ganzen Solos geht das Klavier auf die Artikulation der Trompete ein, spielt in den lyrischen Teilen eher längere Akkorde, und wenn die rhythmische Aktivität des Solos dazu einlädt, kürzere, perkussivere.

Ceci est une des plus belles mélodies de Chick Coréa. Elle fut originellement enregistrée sur l'album "Friends" (Polydor 6160). Les longueurs de phrases inhabituelles semblent presque naturelles en jouant la mélodie, mais elles pourraient être gauches pendant l'improvisation. Il peut être utile d'entendre la mélodie pendant que l'on improvise. Il sera aussi utile de jouer la mélodie encore et encore en essayant d'entendre différentes façons de l'embellir chaque fois. Au fur et à mesure que les embellissements deviennent de plus en plus élaborés, ils commenceront à se développer naturellement en un solo improvisé. Apprendre l'interprétation, que donne Randy de cette mélodie sera un excellent point de départ pour ce genre de travail.

La section rythmique joue en donnant le sentiment détendu de bossa nova tout au long de l'exécution. Ron joue le plus souvent des noires sur les premiers et troisièmes temps, mais il emploie de plus en plus de décorations et de syncopes au fur et à mesure que l'exécution du morceau avance. Le piano fait souvent des réponses rythmiques à la mélodie pendant les notes de longue durée. Billy joue un rythme de 'clave' de une mesure sur le bord de la caisse claire



qui est quelque peu varié près de la fin du thème. Le rythme de clavé est développé avec de nombreuses variations durant les solos.

Randy commence son solo avec un développement d'un motif simple de deux notes qui combine des notes de passage diatoniques et chromatiques avec les notes de base de l'accord. Les secondes huit mesures sont basées sur un autre motif simple qui est formé de deux croches et d'une noire. De nombreux arpèges des accords sont utilisés dans cette partie. La gamme pentatonique de 'sol' dans la mesure 10, implique un son lydien sur l'accord de 'fa', et anticipe aussi l'accord de 'do' dans la mesure suivante. Un effet similaire est créé par la gamme pentatonique de 'si' dans la mesure 14. Tout au long du solo, le piano réagit par rapport à l'articulation de la trompette, jouant plus d'accords tenus dans les parties lyriques et des accords plus percussifs quand l'activité rythmique du solo l'y invite.

in the beginning of Randy's second chorus, he uses some colorful arpeggios which come from the melodic minor scale. In measure 4 the melodic material comes from the G melodic minor scale. The B^bmaj7+ arpeggio combines the sound of the D triad with the root of the next chord (B^b). Since the third, fifth, major seventh and ninth of the F minor chord in measure 7 also imply A^bmaj7+, the two phrases seem to have a sequential relationship.

In measures 8 and 10 the quarter notes create a rhyming effect, while the 'f#' in measure 9 resolves to 'g' at the end of measure 10. The 'c#' in measure 12 creates tension in relation to the bass note 'c', then resolves stepwise to 'b'. This stepwise descending movement is developed through the use of a simple rhythmic idea in measures 13-16.

The stepwise descent continues at the end of measure 17. The descending arpeggio at the beginning of this measure is developed further in measures 18-21. Pentatonic scales are used in measures 12, 17, 18 and 20.

Zu Beginn seines zweiten Chorus' benützt Randy einige farbenreiche Arpeggios, die von der melodischen Molltonleiter stammen. In Takt 4 kommt das melodische Material von der melodischen Molltonleiter in G. Das B^bmaj7+ Arpeggio vereinigt den Klang des D Dreiklangs mit dem Grundton des nächsten Akkords (B^b). Da Terz, Quinte, große Septime und None des F Mollakkords in Takt 7 außerdem A^bmaj7+ andeuten, scheinen die zwei Phrasen eine sequenzielle Verwandtschaft zu haben.

In Takt 8 und 10 erzeugen die Viertelnoten eine Reimwirkung. Das 'f#' in Takt 9 löst sich in das 'g' am Ende von Takt 10 auf. Das 'c#' in Takt 12 erzeugt Spannung, da es sich mit dem 'c' im Baß reibt, um sich dann stufenweise in das 'b' aufzulösen. Diese stufenweise absteigende Bewegung wird in Takt 13-16 mit Hilfe einer einfachen rhythmischen Idee entwickelt.

Der stufenweise Abstieg setzt sich am Ende von Takt 17 fort. Das absteigende Arpeggio am Anfang dieses Taktes wird in Takt 18-21 weiterentwickelt. Pentatonische Skalen werden in Takt 12, 17, 18 und 20 benützt.

Au commencement de la seconde structure du solo de Randy, il emploie quelques arpèges colorés provenant de la gamme mineure mélodique. Dans la mesure 4 le matériel mélodique de la gamme mineure mélodique de 'sol'. L'arpège de si^bmaj7+ combine le son de l'accord à trois sons (triad) avec la fondamentale de l'accord suivant (si^b). Etant donné que la tierce, la quinte, la septième majeure et la neuvième de fa mineur dans la mesure 7 implique la^bmaj7+, Les deux phrases semblent avoir une relation séquentielle.

Dans les mesures 8 et 10 les noires créent un effet de rime, pendant que le 'fa#' dans la mesure 9 se résout avec la note 'sol' à la fin de la mesure 10. Le 'do#' dans la mesure 12 crée un tension par rapport à la 'do' de la basse, puis se résout par degré sur 'si^b'. Ce mouvement descendant par degré est développé au travers d'une simple idée rythmique dans les mesures 13-16.

La descente par degré continu à la fin de la mesure 17. L'arpège descendant au début de cette mesure est développé, plus tard dans les mesures 18-21. Emploi des gammes pentatoniques dans les mesures 12, 17, 18, et 20.

Notice that the piano accompaniment moves into a higher register at the beginning of Randy's second chorus. This helps the solo to build, and also gives the music some contrast in color and texture. The staccato chords imply a 3/4 crossrhythm, while the register gradually moves back down to the middle of the keyboard. Toward the end of the chorus variations of the rhythm,

create a clear sense of rhythmic development in the accompaniment. The development of this rhythm leads into the final section of Randy's solo.

The piano solo begins with a continuation of Randy's final rhythmic motive.

The two-bar phrases in measures 2-5 are sequential, and are based on the C and D pentatonic scales. A more extended melodic line follows, which returns to the same rhythm in measure 9. This rhythm, combined with the interval of a sixth, is developed through the next six measures. The melody ascends stepwise through measure 14. This section of the solo ends with a phrase based on the E pentatonic scale.

Sequential development is used in measures 16-22, and the melodies are all based on pentatonic scales. In measures 23-27 the melody gradually descends, but provides contrast by avoiding obvious rhythmic repetition or melodic sequence. The motive in measures 28 and 29 is sequenced in measures 30 and 31, but it is extended to a four-bar phrase. This phrase ends, in measure 33, with the same rhythm which was heard

Beachten Sie, daß sich die Klavierbegleitung während Randys zweitem Chorus' in eine höhere Lage bewegt. Das hilft dem Soloaufbau und verleiht der Musik kontrastreichere Klangfarben und Strukturen. Die Stakkatoakkorde deuten einen 3/4 Gegenrhythmus an, während sich das Register in die mittlere Lage des Klaviers zurückbewegt. Gegen Ende des Chorus' sorgen Variationen des Rhythmus'

für einen klaren rhythmischen Aufbau in der Begleitung. Die Entwicklung dieses Rhythmus' leitet in den letzten Abschnitt von Randys Solo über.

Das Klaviersolo beginnt mit einer Weiterführung von Randys letztem rhythmischen Motiv.

Die zweitaktigen Phrasen in Takt 2-5 sind sequenziell auf den pentatonischen Skalen in C und D aufgebaut. Es folgt eine etwas erweiterte Melodielinie, die in Takt 9 zu demselben Rhythmus zurückkehrt. Dieser Rhythmus wird, kombiniert mit der Sexte, in den nächsten sechs Takten weiterentwickelt. Die Melodie steigt in Takt 14 stufenweise ab. Dieser Soloabschnitt endet mit einer Phrase aus der pentatonischen Skala in E.

Sequenzieller Aufbau wird in Takt 16-22 verwendet; die Melodien stammen von pentatonischen Skalen. In Takt 23-27 bewegt sich die Melodie allmählich abwärts, schafft aber Abwechslung durch Vermeidung von offensichtlicher Wiederholung oder melodischer Sequenzierung. Das melodische Motiv in Takt 28 und 29 wird in Takt 30 und 31 sequenziert, aber zu einer viertaktigen Phrase

Remarquez que l'accompagnement de piano se déplace vers un registre plus aigu au début de la seconde structure du solo de Randy. Ceci aide le solo à construire sa intensité, tout en donnant du contraste dans la couleur et la texture. Les accords joués staccato impliquent un rythme croisé en 3/4, pendant que le registre revient progressivement vers le milieu du clavier. Vers la fin de la structure, des variations du rythme

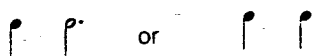
créent une impression très claire de développement rythmique dans l'accompagnement. Le développement de ce rythme nous conduit à la partie finale du solo de Randy.

Le solo de piano commence par la continuation du motif rythmique final de Randy.

Les phrases de deux mesures dans les mesures 2-5 sont séquentielles, et sont basées sur les gammes pentatoniques de 'do' et de 'ré'. Une ligne mélodique plus étendue suit ces phrases, qui retourne à même rythme dans la mesure 9. Ce rythme combiné avec un intervalle de sixte est développé tout au long des six mesures suivantes. La mélodie est ascendante par degré dans la mesure 14. Cette partie de solo se termine par une phrase basée sur la gamme pentatonique de 'mi'.

Un développement séquentiel est employé dans les mesures 16-22, et les mélodies sont toutes basées sur les gammes pentatoniques. Dans les mesures 23-27 la mélodie descend, mais apporte du contraste en évitant les répétitions rythmiques évidentes ou les séquences mélodiques. Le motif mélodique dans les

frequently during the opening section of the solo



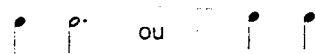
After a gradual ascent from measure 28-34, the final five measures of the solo descend with a simple chord based melody.

erweitert. Diese Phrase endet in Takt 33 mit einem Rhythmus, der schon häufig zu Beginn des Solos zu hören war.



Nach einem graduellen Anstieg von Takt 28 bis 34 bewegen sich die letzten fünf Takte des Solos mit einer einfachen Akkordmelodie abwärts.

mesures 28 et 29 est répété sous forme de séquence dans le mesures 30 et 31, mais il est étendu à une phrase de quatre mesures. Cette phrase se termine, dans la mesure 33 avec le même rythme qui a été entendu fréquemment au début du solo.



Après une ascension progressive de la mesure 28 à 34, les cinq dernières mesures du solo descendent avec une mélodie basée sur un accord simple.

Piano solo

Pianosolo

Solo de piano

C (trumpet) F/C C D/C

B \flat /C Fm6/9/C

C F/C C D/C

E/B A/B E/B F \sharp /A \sharp

D/A Fmaj7/A Bb/A

17 18 19 20

Abmaj7#11 F

21 22 23 24

Dmaj7 Fm6/C

25 26 27

C/Bb Ammaj7 Fm6/C

28 29 30 31

C F/C Amaj9

32 33 34 35

Am7 Dm7 G7b9

36 37 38

Throughout the solo the melody moves through the chord changes in a very smooth and convincing manner. There is often a connection between the length of the melodic motives and the harmonic rhythm. When the same chord lasts for two or three measures, a clear two-bar or three-bar phrase is often played. In areas where the chords change every measure the melodic material is less sequential.

Notice how Billy sets up the last six-bar section of the chorus (beginning where the C major chord returns). In measure 30 he plays rim shots on all four beats. In measures 31 and 32 he plays rim shots on the first and third beats. In measure 33, where the last phrase of the chorus begins, he returns to a more syncopated rhythm. The short trumpet cadenza at the end of the performance uses the C diatonic and the G pentatonic scales in a particularly melodic manner. Notice how Randy's precise articulation and phrasing communicates the musical idea with unmistakable clarity.

Während des gesamten Solos bewegt sich die Melodie reibungslos und überzeugend durch die Akkordfolge. Sehr oft gibt es eine Verbindung zwischen der Länge der melodischen Motive und dem harmonischen Rhythmus. Dauert ein Akkord zwei oder drei Takte, wird häufig eine klare zweitaktige oder dreitaktige Phrase gespielt. In Bereichen, wo die Akkorde jeden Takt wechseln, ist das melodische Material weniger sequenziell.

Beachten Sie, wie Billy den letzten sechstaktigen Abschnitt des Chorus' vorbereitet (er beginnt an der Stelle, wo der C Durakkord wieder auftritt). In Takt 30 spielt er 'Rim Shots' auf allen vier Schlägen. In Takt 31 und 32 spielt er sie auf dem ersten und dritten Schlag. In Takt 33, wo die letzte Phrase des Chorus' beginnt, kehrt er zu einem synkopierteren Rhythmus zurück.

Die kurze Trompetenkadenz am Ende der Aufnahme verwendet die diatonische Skala in C und die pentatonische Skala in G ausgesprochen melodisch. Beachten Sie, wie Randys präzise Artikulation und Phrasierung die musikalischen Ideen mit unmißverständlicher Klarheit überträgt.

Tout au long du solo la mélodie se déplace dans le changement d'accords d'une manière très fluide et très convaincante. Il ya souvent une connexion entre la longueur des motifs mélodiques et le rythme harmonique. Quand un même accord dure pendant deux ou trois mesures, une phrase claire de deux ou trois mesures est souvent jouée. Dans les endroits où les accords changent chaque mesure, le matériel mélodique est moins séquentiel.

Remarquez comment Billy construit la dernière partie de six mesures de la structure (commençant au moment où l'accord de do majeur revient). Dans la mesure 30 il joue sur le rebord de la caisse claire des coups (rim shots) sur les quatre temps de la mesure. Dans les mesures 31 et 32 il joue ces mêmes 'rim shots' sur les premiers et troisièmes temps. Dans la mesure 33, quand la dernière phrase de la structure commence, il revient à un rythme plus syncopé. La courte cadence de trompette à la fin de l'exécution du morceau emploie la gamme diatonique de 'do' et la gamme pentatonique de 'sol' d'une manière mélodique particulière. Remarquez comment l'articulation et le phrasé précis de Randy communiquent l'idée musicale avec une clarté indubitable.

Trumpet cadenza

Trompetenkadenz

Cadence de trompette



This composition was originally released on the Chick Corea recording "Tones For Joan's Bones", and was later reissued in the double album "Inner Space" (Atlantic SD 2-305). Another excellent version was recorded by Stan Getz on the album "Sweet Rain" (Verve V6-8693), with Chick Corea, Ron Carter and Grady Tate. The alternation between a 6/8 latin feeling and fast 4/4 jazz makes this piece both musically challenging and fun to play. Notice how Billy's cymbal pulse compliments the 6/8 sections. During the 4/4 sections Ron builds intensity with his driving rhythmic bass lines.

In addition to the written saxophone melody, there are short improvised piano solos which add musical interest and unpredictability to the statements of the theme. The piano solos are written out in the piano part which is included in this volume, but pianists are encouraged to improvise their own solos. I intentionally limited each of my short solos in the 4/4 sections to only one or two motivic ideas. This helped to complement the clear motivic development in the written melody of the 6/8 section.

The rhythm section accompaniment throughout the theme and the tenor solo is full of interaction and crossrhythms. In the 4/4 section of the second statement of the theme, for example, Billy plays the following 3/8 crossrhythms. These crossrhythms prepare the beginning of the next phrase of the form.

Measures 7-8



Measures 15-16



A detailed study of such crossrhythms and their relationship to the formal structure of the theme will be extremely valuable. In addition to these crossrhythms there is a great deal of interaction between the bass and the tenor solo, especially during the 6/8 sections.

In the last measure of the theme and the first three measures of his first solo chorus Joe develops the opening motive of the melody (two eighth notes). The solo sometimes relates to the 6/8 meter and sometimes implies the fast 4/4 jazz tempo against

Diese Komposition erschien ursprünglich auf der Chick Corea Platte "Tones For Joan's Bones" und wurde später auf den Doppelalbum "Inner Space" (Atlantic SD 2-305) wiederveröffentlicht. Eine weitere ausgezeichnete Version wurde von Stan Getz mit Chick-Corea, Ron Carter und Grady Tate auf dem Album "Sweet Rain" (Verve V6-8693) aufgenommen. Wegen des Wechsels zwischen einem 6/8 Latin Feel und schnellem 4/4 Jazz ist dieses Stück eine musikalische Herausforderung, die zu meistern Spaß macht. Achten Sie darauf wie Billys Cymbal Puls den Rhythmus der Melodie in den 6/8 Teilen komplementiert. In den 4/4 Teilen baut Ron mit seinen vorwärtstreibenden rhythmischen Baßlinien Intensität auf.

Zusätzlich zur notierten Saxophonmelodie gibt es kurze improvisierte Piano soli, die musikalisches Interesse und Unvorhersehbarkeit bei der Vorstellung des Themas einbringen. Die Pianosoli sind im beiliegenden Heft ausnotiert, aber Pianisten werden ermutigt eigene Soli zu improvisieren. Ich habe mich bei jedem meiner kurzen Soli in den 4/4 Teilen auf nur eine oder zwei motivische Ideen beschränkt. Es half, die klare motivische Entwicklung der notierten Melodie in den 6/8 Teilen zu komplementieren. Die Begleitung der Rhythmusgruppe und das Tenorsolo ist während des ganzen Themas mit Wechselspiel und Gegenrhythmen ausgefüllt. Bei der Wiederholung des Themas spielt Billy in den 4/4 Teilen z. B. folgende 3/8 Gegenrhythmen. Diese Gegenrhythmen bereiten den Anfang der nächsten Phrase der Form vor.

Takt 7-8

Takt 15-16

Ein detailliertes Studium solcher Gegenrhythmen und ihr Verhältnis zur formalen Struktur wird sehr nützlich sein. Zusätzlich zu diesen Gegenrhythmen gibt es viel Interaktion zwischen Baß und Tenorsolo, ganz besonders in den 6/8 Teilen.

Im letzten Takt des Themas und in den ersten drei Takten seines ersten Solo-chorus entwickelt Joe das Eröffnungsmotiv der Melodie (zwei Achtelnoten). Das Solo bezieht sich manchmal auf den 6/8 Takt, manchmal deutet es das schnelle 4/4 Jazz Tempo gegen die 6/8 der Rhythmusgruppe

Cette composition fut originellement publiée sur l'enregistrement de Chick Coré "Tones For Joan's Bones", et fut rééditée plus tard dans le double album "Inner Space". (Atlantic SD 2-305). Une autre excellente version fut enregistrée par Stan Getz sur l'album "Sweet Rain". (Verve V6-8693), avec Chick Coréa, Ron Carter, et Grady Tate. L'alternance entre un rythme en 6/8 de caractère Afro-Cubain (Latin) et d'un tempo rapide de Jazz en 4/4, rend ce morceau musicalement stimulant et amusant à jouer. Remarquez comment la pulsation de cymbale de Billy rend hommage au rythme de la mélodie dans les parties en 6/8. Pendant les parties en 4/4, Ron accumule l'intensité avec ses lignes de basse rythmiques agissantes (à la puissance agissante).

En addition à la mélodie écrite du saxophone, il y a de courts solos de piano improvisés qui ajoutent de l'intérêt musical et un caractère imprévisible à l'exposition de phrases du thème. Les solos de piano sont écrits dans les partitions de piano incluse dans ce volume mais les pianistes sont encouragés à improviser leurs propres solos. J'ai intentionnellement limité chacun de mes courts solos dans les parties en 4/4 à une ou deux idées en forme de motif. Ceci aide à rendre hommage, à mettre en valeur le clair développement des motifs de la mélodie écrite des parties en 6/8. L'accompagnement de la section rythmique tout au long du thème et du solo de sax ténor, est rempli d'interactions et de rythmes croisés. Dans la partie en 4/4 de la seconde exposition du thème, par exemple Billy joue les rythmes croisés en 3/8 suivants. Ces rythmes croisés préparent le commencement de la phrase suivante de la forme.

Une étude détaillée de tels rythmes croisés et de leur relation avec la structure formelle du thème sera extrêmement précieuse. En plus de ces rythmes croisés il y a énormément d'interaction entre le basse et le solo de ténor, particulièrement dans les parties en 6/8.

Dans la dernière mesure du thème et dans les trois premières mesures de la première structure de son solo Joe développe le motif commençant la mélodie (deux croches). Le solo se rapporte parfois à la mesure en 6/8 et parfois implique le tempo rapide de Jazz en 4/4 s'opposant au rythme de 6/8 joué par la section rythmique (mesures 6-11 et mesures 27-30). La constante mise en avant de la note 'sol' dans les mesures 23-30, aide à préparer la modulation vers le changement de mesure en 4/4 dans la

the 6/8 of the rhythm section (measures 6-11 and measures 27-30). The constant emphasis of the note 'g' in measures 23-30 helps to prepare the metric modulation to 4/4 in the second part of the chorus. The solo makes effective use of pentatonic scales in measures 4-5, 11-24, 31-41 and 48-54. Interesting use of chromatic ornamentation provides contrast to these pentatonic sections.

Joe is also listening to the rhythm section. In measures 19-22 he develops the rhythmic idea which I was using in measures 13-18. In measures 39-41 he continues the 3/4 crossrhythm which Billy was playing in measures 31-38.

an (Takt 6-11 und Takt 27-30). Die ständige Betonung des Tones 'g' in Takt 23-30 hilft die metrische Modulation zum 4/4 Takt, im zweiten Teil des Chorus' vorzubereiten. Das Solo macht in Takt 4-5, 11-24, 31-41 und 48-54 effektiv Gebrauch von pentatonischen Skalen. Interessante Anwendung chromatischer Ornamentierung schafft Kontrast zu diesen Pentatonikteilen.

Joe hört auch auf die Rhythmusgruppe. In Takt 19-22 entwickelt er eine rhythmische Idee, die ich in Takt 13-18 verwendet hatte. In Takt 39-41 setzt er Billys Gegenrhythmus von Takt 31-38 fort.

seconde partie de la structure. Le solo fait un emploi efficace des gammes pentatoniques dans les mesures 4-5, 11-24, 31-41, et 48-54. L'emploi intéressant d'ornementations chromatiques apporte du contraste à ces parties en pentatoniques.

Joe écoute aussi la section rythmique. dans les mesures 19-22, il développe l'idée rythmique que j'avais employée dans les mesures 13-18. dans les mesures 39-41 il continue le rythme en 3/4 que Billy jouait dans les mesures 31-38.

Tenor solo: 1st chorus

Tenorsolo: 1. Chorus

Solo de ténor: 1ère structure

Am (aeolian)

E \flat 7sus

1. Chorus

Dmaj7 C \sharp m7 Bmaj7 B \flat m7 Abmaj7

Gm7 Fmaj7 \sharp 11 Dmaj7

tr tr E \flat maj7

Cmaj7

Cm7/F

Musical staff 1: Treble clef, measures 34-40. Chords: Cmaj7, Cm7/F. Includes '8vb' markings and a 4:3 triplet.

B7#9

Musical staff 2: Treble clef, measures 41-47. Chord: B7#9. Includes 4:3 triplets.

Em7

Musical staff 3: Treble clef, measures 47-51. Chord: Em7.

Fm7/Bb

Musical staff 4: Treble clef, measures 52-58. Chord: Fm7/Bb.

Musical staff 5: Treble clef, measures 59-62. Includes a 5-measure phrase and a 3-measure triplet.

Am (aeolian)

Musical staff 6: Treble clef, measures 63-67. Chord: Am (aeolian).

Musical staff 7: Treble clef, measures 68-71. Chord: Bbm7/Eb. Includes a 3-measure triplet.

Musical staff 8: Treble clef, measures 72-75. Includes a 3-measure triplet.

Dmaj7

Musical staff 9: Treble clef, measures 76-78. Chord: Dmaj7. Includes a 3-measure triplet and a 4:3 triplet.

Since there are entire phrases of the form which are based on only one chord, I often developed the piano accompaniment from a single rhythmic motive. Measures 47-54 of Joe's first chorus provide a good example of this approach.

Da die Form ganze Phrasen enthält, die nur auf einem Akkord aufgebaut sind, habe ich häufig die Klavierbegleitung aus einem einzigen rhythmischen Motiv entwickelt. Takt 47-54 von Joes erstem Chorus sind ein gutes Beispiel dafür.

Etant donné que des phrases entières de la forme sont basées sur un accord seulement, j'ai développé souvent l'accompagnement de piano à partir d'un seul motif rythmique.

Piano comping during tenor solo: 1st chorus, measures 47-54

Klavierbegleitung: Tenorsolo, 1. Chorus, Takt 47-54

Accompagnement de piano pendant le solo de ténor: première structure, mesures 47-54

Ron makes effective use of rhythmic repetition or rhyming in his bass solo. Compare measures 2, 4, 7-9, 11, 15, 17 and 20. Billy compliments this rhythmic development beautifully with subtle use of crossrhythms, for example:

Ron verwendet in seinem Baßsolo wirkungsvoll rhythmische Wiederholung und Reimung. Vergleichen Sie Takt 2, 4, 7-9, 11, 15, 17 und 20. Billy komplementiert diese rhythmische Entwicklung sehr schön mit subtilen Gegenrhythmen (z.B.).

Ron fait un emploi efficace des répétitions rythmiques et de l'effet de rime dans son solo de basse. Comparez les mesures 2, 4, 7-9, 11, 15, 17 et 20. Billy met en valeur ce développement rythmique d'une façon admirable avec un emploi subtil de rythmes croisés (par exemple).

In the 4/4 section of the solo Ron's use of space, clarity of development and impeccable intonation are well worth noticing. The triplet half notes in the last eight measures of the solo make a perfect transition back to the 6/8 meter at the beginning of the theme.

In den 4/4 Teilen des Solos, sind Rons Anwendung von Freiraum, sein klarer Aufbau und seine unfehlbare Intonation erwähnenswert. Die Triolenhalben in den letzten acht Takten sorgen für einen perfekten Übergang zurück zum 6/8 Takt am Anfang des Themas.

Dans la partie en 4/4 de son solo, l'emploi que Ron fait de l'espace, la clarté du développement et l'intonation impeccable méritent vraiment d'être remarquée. Le triolet de blanches dans les huit dernières mesures du solo font une transition parfaite pour revenir à la mesure en 6/8 au début du thème.

Dmaj7 C#m7 Bmaj7 Bbm7 Abmaj7 Gm7 Fmaj7#11

Dmaj7 Ebmaj7

Cmaj7 Cm7/F

B7#9

Em7

Fm7/Bb

Am (aeolian)

Bbm7/Eb

The Loop

This jazz waltz, recorded on the album "Trio Music Live In Europe" (ECM 1310), is a great vehicle for playing in a loose and relaxed 3/4 style. The opening rubato piano solo develops the mood and personality of the piece without directly quoting the melody. I did follow the harmonic progression and form of the theme, but I used occasional harmonic decorations or embellishments. A detailed analysis of the melodic and harmonic aspects of the solo would be of help in the study of rubato solo development.

Dieser Jazz Waltz, aufgenommen für das Album "Trio Music Live In Europe" (ECM 1310), ist ein großartiges Modell für gelöstes und entspanntes Spiel im 3/4 Stil. Das rubato Pianoso am Anfang bereitet Stimmung und Individualität des Stückes vor, ohne die Melodie direkt zu zitieren. Ich bin den Harmonien und der Form des Themas gefolgt, habe aber gelegentlich harmonische Ausschmückungen oder Verzierungen verwendet. Eine detaillierte Analyse der melodischen und harmonischen Aspekte wäre für das Studium des Rubatospiels sicher hilfreich.

Cette valse de jazz, enregistrée Sur l'album "Trio Music Live In Europe" (ECM 1310), est un véhicule très intéressant pour jouer à 3 temps dans un style libre et détendu - le solo de piano rubato d'ouverture, développe 'l'atmosphère' et la personnalité du morceau sans citer directement la mélodie. J'ai suivi la progression harmonique et la forme du thème, mais j'ai employé des décorations et des embellissements occasionnels. Une analyse détaillée des aspects harmoniques et mélodiques du solo nous aidera pour étudier le développement d'un solo rubato.

Freely

Fmaj7 Am7 Gm7 C7 C^o7 Dm7

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Dm7/C B^o7 B^bmmaj7 Fmaj7/A

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

A^bo7 Gm7 A7 Dm E7 Am7 D7

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Gm7 C7 Fmaj7 Dm Gm7 C7 C^o7

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Dm Dm7/C B^o7 B^bmmaj7 Fmaj7/A

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ab^o7 Gm7 A7 Dm

Red. *

G7 Gm7 C7 B(maj)7 B^omaj7 B^o7

Red. Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

Fmaj7/C C^o7 Dm C^o7

9

Red. * Red. Red. * Red. *

Fmaj7/C B^o7 Jazz Waltz Tempo B^omaj7 B^om6 Am7 D7

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

Abm7 Db7 Gm7 (Theme) Fmaj7

Red. * Red. * Red. * Red. *

Randy's interpretation of the melody is lyrical and sensitive. The rhythm section implies the 3/4 meter in a loose yet clear manner. The three rhythm section instruments often play three different subdivisions of the meter simultaneously. By clearly relating to the underlying pulse of the dotted half note, however, all these rhythms flow smoothly together. Transcription of the rhythms played by the different rhythm section instruments would provide a good beginning for the study of this style of rhythm section playing.

Randy begins his solo with a masterful development of a simple three-note scale figure. His use of space helps the listener to follow this development. A sixteenth note line concludes this section of the solo in a dramatic and convincing manner.

Randy's Melodieinterpretation ist lyrisch und sensibel. Die Rhythmusgruppe deutet den 3/4 Takt locker, aber trotzdem klar an. Die drei Instrumente der Rhythmusgruppe spielen oft gleichzeitig drei verschiedene Unterteilungen des Taktes. Wie dem auch sei, durch den deutlichen Bezug zu den zugrundeliegenden punktierten Halben, fließen diese Rhythmen reibungslos zusammen. Transkribieren dieser verschiedenen Rhythmen, würde eine gute Grundlage für ein Studium dieses Rhythmusgruppenstils liefern.

Randy beginnt sein Solo mit meisterhaftem Aufbau einer einfachen Skalenfigur aus drei Tönen. Seine Verwendung von Pausen hilft dem Zuhörer dieser Entwicklung zu folgen. Eine Linie aus 16tel Noten beschließt diesen Teil des Solos in einer dramatischen und überzeugenden Art.

L'interprétation de la mélodie par Randy est lyrique et sensible. La section rythmique implique un rythme en 3/4 d'une manière assez libre mais cependant claire. Les trois instruments de la section rythmique jouent souvent 3 subdivisions différentes de l'unité de mesure, simultanément, cependant, établissant clairement un rapport avec la pulsation sous-jacente de la blanche pointée. Tous ces rythmes coulent sans à-coups ensemble. La transcription de ces rythmes joués par les différents instruments de la section rythmique constituera un bon début pour l'étude de ce style de jeu de section rythmique.

Randy commence son solo avec un développement de main de maître, d'un simple motif de gamme de 3 notes. L'emploi qu'il fait de l'espace aide l'auditeur à suivre ce développement. Une ligne mélodique de doubles croches conclut cette section de solo d'une façon dramatique et convaincante.

Flugelhorn solo: 1st chorus, measures 1-18

Flügelhornsolo: 1. Chorus, Takt 1-18

Solo de flugelhorn: 1ère structure, mesures 1-18

Throughout the performance the rhythm of the piano comping is often broken up between the two hands. This makes the piano texture more transparent and better suited to the open rhythmic style. The comping from measures 7-9 of Randy's first chorus illustrates this approach.

Während der gesamten Aufnahme ist der Rhythmus der Klavierbegleitung häufig zwischen den beiden Händen aufgeteilt. Die Struktur wird dadurch transparenter und paßt besser zu diesem offenen rhythmischen Stil. Die Begleitung in Takt 7-9 von Randy's Solo veranschaulicht das.

Tout au long de l'exécution du solo, le rythme de l'accompagnement de piano est souvent partagé entre les 2 mains. Ceci rend la texture du piano plus transparente et plus adaptée à ce style rythmique ouvert. L'accompagnement dans les mesures 7 à 9 de la première structure du solo de Randy met en lumière cette approche.

Piano comping: 1st chorus of flugelhorn solo, measures 7-9

Klavierbegleitung: Flügelhornsolo, 1. Chorus, Takt 7-9

Accompagnement de piano: 1ère structure du solo de flugelhorn, mesures 7-9

Toward the end of his first chorus Randy returns to some of the same material which was heard in the opening section of the chorus. The ideas are put together quite differently, however. For example the sixteenth note line from measures 15-16 is stated in eighth notes, and also ends differently.

Gegen Ende seines ersten Chorus' kehrt Randy zu demselben melodischen Material zurück, das schon am Anfang dieses Chorus' zu hören war; die Ideen werden aber ziemlich unterschiedlich zusammengestellt. Zum Beispiel: die Linie aus 16te! Noten von Takt 15-16 wird in Achtel dargestellt und endet auch anders.

Vers la fin de la première structure de son solo, Randy retourne à une partie du même matériel qui a été entendu dans la section d'ouverture de cette structure. Les idées sont mises ensemble assez différemment, cependant. Par exemple, la ligne en double croches venant des mesures 15-16 est énoncée en croches, et se termine aussi différemment.

Flugelhorn solo: 1st chorus, measures 41-48; 2nd chorus, measures 1-4

Flügelhornsolo: 1. Chorus, Takt 41-48; 2. Chorus, Takt 1-4

Solo de flugelhorn: 1ère structure, mesures 41-48; 2ème structure mesures 1-4

The piano comping from measures 44-47 of Randy's first chorus provides another illustration of how to divide the rhythm and harmony between the two hands.

Die Klavierbegleitung von Takt 44-47 in Randys erstem Chorus liefert ein weiteres Beispiel für die Aufteilung des Rhythmus' und der Harmonie zwischen beiden Händen.

L'accompagnement de piano dans les mesures 44-47 de la première structure du solo de Randy, apporte une autre illustration de la façon de diviser le rythme et l'harmonie entre les 2 mains.

Piano comping: 1st chorus of flugelhorn solo, measures 44-47

Klavierbegleitung: Flügelhornsolo, 1. Chorus, Takt 44-47

Accompagnement de piano: 1ère structure du solo de flugelhorn, mesures 44-47

In measures 17-25 of his second chorus Randy contrasts three simple variations of a repeated note figure with more lyrical and flowing melodic lines.

In Takt 17-25 seines zweiten Chorus' stellt Randy drei einfache Variationen einer wiederholten Figur, lyrischeren und fließenderen Melodielinien gegenüber.

Dans les mesures 17-25 de la seconde structure de son solo Randy fait contraste avec trois variations simples d'un motif de trois notes répétées et des lignes mélodiques plus lyriques et plus fluides.

In measures 34-37 of this chorus Randy uses the blues scale in a particularly effective manner. The harmonic goal of this phrase is the Dm7 chord in measure 37. Randy plays through all four measures with a beautiful melody based on the D minor blues scale. The melody ends convincingly in the same measure in which the harmonic progression reaches its goal.

In Takt 34-37 dieses Chorus' verwendet Randy die Bluesskala ganz besonders wirkungsvoll. Das harmonische Ziel dieser Phrase ist der Dm7 Akkord in Takt 37. Randy spielt durch alle vier Takte eine schöne Melodie, die auf der Bluesskala in D Moll basiert. Die Melodie endet überzeugend im selben Takt, in dem auch die Akkordfolge ihr Ziel erreicht.

Dans les mesures 34-37 de cette structure, Randy emploie la gamme de "Blues" d'une manière particulièrement efficace. La cible harmonique de cette phrase est l'accord de Dm7 dans la mesure 37. Randy joue ces quatre mesures avec une très belle mélodie basée sur la gamme de blues de ré mineur. La mélodie se termine d'une façon convaincante dans la même mesure où la progression harmonique atteint son but.

Flügelhorn solo: 2nd chorus, measures 34-37

Flügelhornsolo: 2. Chorus, Takt 34-47

Solo de flügelhorn: 2ème structure, mesure 34-37

In the piano solo several simple motivic ideas are developed in different ways. The opening section continues the lyrical melodic feeling from the end of Randy's solo. Measure 8 ends with a figure which emphasizes the intervals of a minor third and a perfect fourth. The diminished scale pattern in measure 10 is made up of the same intervals. The ascending minor third is heard prominently in measures 11, 12, 13 and 15, and returns in measures 22 and 25, where the perfect fourth returns as well. The exact motive from the end of measure 8 returns clearly in measures 27-28. It is then sequenced and developed extensively in measures 29-32. Measures 33-40 return to the lyrical mood of the opening of the solo.

Another unifying element throughout the solo is the use of similar chromatic embellishments of basic chord tones. This can be heard in measures 12, 13, 15, 23, 25, 36, 38, 40, 41, 43, and 44. The solo ends with a rhythmically displaced sequence in measures 45-47 and a descending diminished scale which resolves to the fifth of the tonic chord (Fmaj7).

Das Pianosolo entwickelt mehrere einfache motivische Ideen in verschiedene Richtungen. Der Anfangsteil setzt den lyrischen melodischen Charakter von Randys Soloende fort. Takt 8 endet mit einer Figur, die die kleine Terz und die reine Quarte betont. Das verminderte Skalenmuster in Takt 10 ist aus denselben Intervallen aufgebaut. Die absteigende Mollterz ist in Takt 11, 12, 13 und 15 deutlich zu hören und kehrt dann, zusammen mit der reinen Quarte, in Takt 22 und 25 zurück. Das Motiv vom Ende des achten Taktes kommt deutlich in Takt 27-28 wieder. Es wird dann sequenziert und in Takt 29-32 ausgiebig weiterentwickelt. Die Takte 33-40 kehren zur lyrischen Stimmung des Soloanfangs zurück.

Ein weiteres vereinheitlichendes Element des Solos ist die Anwendung von gleichbleibender chromatischer Ausschmückung der Töne des Grundakkords. Das ist in Takt 12, 13, 15, 23, 25, 36, 38, 40, 41, 43 und 44 zu hören. Das Solo endet mit einer rhythmisch versetzten Sequenz in Takt 45-47 und mit einer absteigenden verminderten Skala, die sich in die Quinte des Tonikaakkordes (Fmaj7) auflöst.

Dans le solo de piano, plusieurs motifs d'idées simples sont développés de différentes façons. La sections d'ouverture continue le sentiment mélodique lyrique provenant de la fin du solo de Randy. La mesure 8 se termine avec un motif qui met l'accent sur les intervalles de tierce mineure et de quarte juste. Le motif basé sur la gamme diminuée dans la mesure 10 est constitué des mêmes intervalles. La tierce mineure ascendante est entendue d'une façon prééminente dans les mesures 11, 12, 13 et 15, avec des retours dans les mesures 22 et 25, où l'intervalle de quarte juste revient lui aussi. Le motif identique, entendu à la fin de la mesure 8, se retrouve dans les mesures 27-28. Il est ensuite transformé en séquence et développé d'une façon extensive, étendue, dans les mesures 29-32. Les mesures 33-40 retournent à l'atmosphère lyrique du début du solo.

Un autre élément unificateur, tout au long du solo, est l'emploi des mêmes embellissements chromatiques des notes de base de l'accord. Ceci peut être entendu dans les mesures 12, 13, 15, 23, 25, 36, 38, 40, 41, 43 et 44. Le solo se termine avec une séquence rythmiquement déplacée dans les mesures 45-47 et une gamme diminuée descendante qui se résout sur la quinte de l'accord de tonique (Fmaj7).

Fmaj7 Am7 Gm7 C7 C#o7 Dm7 Dm7/C

tr

(flugelhorn)

1 2 3 4 5 6

Bø7 Bbmaj7 Fmaj7/A Abø7 Gm7

7 8 9 10 11

A7 Dm7 E7 Am7 D7

12 13 14 15

Gm7 C7 Fmaj7 Dm7 Gm7 C7 C#o7

16 17 18 19 20

Dm7 Dm7/C Bø7 Bbmaj7

21 22 23 24

Fmaj7/A Ab°7 Gm7 A7 Dm7

25 26 27 28 29

G7 Gm7 C7 B7 Bbmaj7 B°7

30 31 32 33 34

Fmaj7/C C#°7 Dm7 C#°7 Fmaj7/C

35 36 37 38 39

B°7 Bbmaj7 Bbm6 Am7 D7

40 41 42 43 44

Abm7 Db7 Gm7 C7 Fmaj7

45 46 47 48 49

Throughout the performance Ron's bass lines are extremely melodic and rhythmically varied, yet they always include the roots of the chords. This is very important, since the soloist should always be able to hear the harmonic progression. The bass line in measures 17-25 of the piano solo provides a good example of Ron's great balance of imagination and discipline.

Während der gesamten Aufnahme sind Rons Baßlinien äußerst melodisch und rhythmisch variiert, enthalten aber trotzdem immer die Akkordgründöne. Das ist sehr wichtig, da der Solist immer in der Lage sein sollte, die Akkordfolge zu hören. Die Baßlinie in Takt 17-25 veranschaulicht ein gutes Beispiel für Rons großartige Balance von Fantasie und Disziplin.

Tout au long de l'exécution du morceau, les lignes de basse de Ron sont extrêmement mélodiques et rythmiquement variées, mais elles incluent toujours, cependant, les fondamentales des accords. Ceci est très important, car le soliste doit toujours être capable d'entendre la progression harmonique. La ligne de basse dans les mesures 17-25 du solo de piano apporte un bon exemple de l'excellent équilibre entre l'imagination et la discipline de Ron.

Bass line: piano solo, measures 17-25

Baßlinie: Pianosolo, Takt 17-25

Ligne de basse: solo de piano, mesures 17-25

Ron's bass solo is a real melodic masterpiece. Bassists and trombonists often have a special talent for hearing melodies which use the diatonic scale of the key of the music (in this case F major and D minor). As a result, the chromatic notes in the harmonic accompaniment transform the sound of these same notes with each chromatic change in the harmony. Measures 7, 10, 12, 23, 24, 26, 30 and 34 are good examples of this effect. When chromatic embellishments are used, they always resolve in a melodically convincing manner (measures 8-9, 12-14, 32 and 48).

A wide variety of phrase lengths is another strong point of the solo. It is rarely possible to predict when a phrase will begin or end, yet each statement is melodically convincing. Rhythmic repetition and rhyming are also used effectively, as in measures 23-26 and measures 35 and 40.

Rons Baßsolo ist ein wirklich melodisches Meisterstück. Bassisten und Posaunisten besitzen häufig die spezielle Gabe, Melodien zu hören, welche die diatonische Skala in der Tonart des Stückes verwenden (in diesem Falle F Dur und D Moll). Als Ergebnis ändern die chromatischen Töne in der harmonischen Begleitung den Klang dieser Töne mit jedem chromatischen Wechsel der Harmonie. Takt 7, 10, 12, 23, 24, 26, 30, und 34 sind gute Beispiele dafür. Werden chromatische Verzierungen verwendet, lösen sie sich immer überzeugend auf (Takt 8-9, 12-14, 32 und 48).

Sehr unterschiedliche Phrasenlängen sind ein weiterer wichtiger Aspekt dieses Solos. Es ist selten möglich, vorauszusagen, wann eine Phrase beginnen, oder wann sie enden wird, trotzdem ist jede Aussage melodisch überzeugend. Sehr effektiv werden außerdem rhythmische Wiederholung sowie Reimung eingesetzt. Siehe Takt 23-26 und 35-40.

Le Solo de basse de Ron est un réel chef d'oeuvre mélodique. Les bassistes et les trombonistes ont souvent un talent particulier pour entendre des mélodies qui emploient la gamme diatonique de la tonalité du morceau (dans ce cas fa majeur et ré mineur.) Comme une conséquence de cela, les notes chromatiques dans l'accompagnement harmonique transforment le son de ces mêmes notes avec chaque changement chromatique de l'harmonie. Les mesures 7, 10, 12, 23, 24, 26, 30, 34 sont de bons exemples de cet effet.

Quand les embellissements chromatiques, sont employés, ils se résolvent toujours d'une façon mélodique convaincante. (mesures 8-9, 12-14, 32 et 48).

Une grande variété de phrases de différentes longueurs constitue un autre point fort du solo. Il est rarement possible de prévoir lorsqu'une phrase commencera ou finira, et cependant chacune des expositions de ces phrases est mélodiquement convaincante. Les répétitions rythmiques et l'emploi de sons rimant entre eux sont aussi employés avec efficacité, comme dans les mesures 23-26 et les mesures 35 et 40.

Fmaj7 Am7 Gm7 C7 C#°7 Dm7 Dm7/C 4:3

Bø7 Bbmaj7 Fmaj7/A Ab°7 Gm7 A7

Dm7 E7 Am7 D7 Gm7 C7 Fmaj7 Dm7 Gm7

C7 C#°7 Dm7 Dm7/C Bø7 Bbmaj7 Fmaj7/A Ab°7 Gm7

A7 Dm7 G7 Gm7 C7 B7 Bbmaj7 B°7

Fmaj7/C C#°7 Dm7 C#°7 Fmaj7/C B°7 Bbmaj7 Bbm6

Am7 D7 Abmaj7 Db7 Gm7 C7

This is one of Chick's most interesting up tempo compositions. It was originally recorded, with Chick playing piano, on the Blue Mitchell album "Boss Horn" (Blue Note 84257). Another interesting version is included in the double album "Inner Space" (Atlantic SD 2-305). The theme is challenging to play, and the simple form for the solos invites a harmonically open or 'outside' approach. The melody and piano accompaniment of the main theme (following the 20-measure introduction) suggest many possibilities for decorating the basic harmonic structure of the solo section.

The piano solo begins with a short phrase based on the A^b and E^b pentatonic scales. The end of this phrase is developed in measures 5-8. In measure 8 the same motive is transposed up a minor third, implying A^{minor}.

The three pentatonic motives heard in measures 2-3 and 5 are developed throughout the solo. A variation of the opening statement is developed in measures 10-14. Chromatic development of the motive heard in measure 3 leads from measure 15 to the bridge of the first chorus. The bridge begins with a short phrase based on the D pentatonic scale. This is followed by a rhythmic variation of the opening statement of the solo. This variation is based on the F[#] pentatonic scale. The last eight measures of the first chorus consist of a long eighth note line which begins in F minor, moves 'outside' to G^b minor in measures 28-30, then resolves back to the tonic note (f) in measure 31. The sudden leap down to the note 'g' keeps the sound of the music 'open', so that the solo wants to continue into the next chorus. Billy picks up the end of this phrase and plays a fill which leads to a strong cymbal accent at the beginning of the second chorus.

A simple two-bar motive is developed from measures 1-8 of the second chorus. The note 'g^b' creates tension, which is temporarily resolved in measure 10. The F minor scale fragment is then transposed up in half steps and whole steps, and is combined with a 5/8 crossrhythm. The harmonic and rhythmic tension resolves in the first measure of the bridge. A pentatonic motive from the opening of the solo returns in measures 5-6 of the bridge. This motive is developed chromatically in measures 25-27. In measure 28 of this chorus a fragment of the F^b pentatonic scale resolves to a long eighth note line based on the E^b pentatonic scale. This long descending line continues up to the first measure of the next chorus, where the tenor solo begins.

Dies ist eine von Chick Coreas interessantesten 'up tempo' Kompositionen. Sie wurde ursprünglich - mit Chick am Piano - auf dem Blue Mitchell Album "Boss Horn" (Blue Note 84257) aufgenommen. Eine weitere interessante Version befindet sich auf der Doppel LP "Inner Space" (Atlantic SD 2-305). Das Thema ist eine Herausforderung. Die einfache Form für die Soli lädt zu einer harmonisch offenen (outside) Spielweise ein: Melodie und Klavierbegleitung des Hauptthemas - welches der 20taktigen Einleitung folgt - suggerieren viele Möglichkeiten zur Verzierung der harmonischen Grundstrukturen des Soloteils.

Das Klaviersolo beginnt mit einer kurzen Phrase, die auf den pentatonischen Skalen in A^b und in E^b aufgebaut ist. Das Ende dieser Phrase wird in Takt 5-8 entwickelt. In Takt 8 wird dasselbe Motiv eine kleine Terz nach oben transponiert, wo es A^{minor} andeutet.

Die drei pentatonischen Motive, die in Takt 2, 3 und 5 zu hören waren, werden das ganze Solo hindurch weiterentwickelt. Eine Variation des Anfangs-Statements wird in Takt 10-14 entwickelt. Chromatische Entwicklung des Motivs von Takt 3 leitet in Takt 15 zum Mittelteil des ersten Chorus' über. Der Mittelteil beginnt mit einer kurzen Phrase, die auf der pentatonischen Skala in D basiert, gefolgt von einer rhythmischen Variation des Anfangs-Statements dieses Solos. Diese Variation ist auf der pentatonischen Skala in F[#] aufgebaut. Die letzten acht Takte des ersten Chorus' bestehen aus einer langen Linie aus Achtelnoten, die in F Moll anfängt, sich in Takt 28-30 'outside' zu G^b Moll bewegt, und sich dann in Takt 31 zurück in den Grundton (f) auflöst. Der abrupte Sprung zum 'g' hält den Klang der Musik offen, wodurch das Solo in den nächsten Chorus drängt. Billy greift das Ende dieser Phrase auf und spielt ein Fill, das zu einem starken Cymbalaccent zu Beginn des zweiten Chorus' führt.

Von Takt 1-8 des zweiten Chorus' wird ein simples zweitaktiges Motiv entwickelt. Das 'g^b' erzeugt Spannung, die in Takt 10 zeitweise aufgelöst wird. Das Fragment der F Mollskala wird dann in Halb- und Ganztonschritten nach oben transponiert und mit einem 5/8 Gegenrhythmus kombiniert. Die harmonische und rhythmische Spannung löst sich im ersten Takt der Bridge auf. Ein pentatonisches Motiv des Soloanfangs kehrt in Takt 5-6 der Bridge zurück. Dieses Motiv wird in Takt 25-27 chromatisch weiterentwickelt. In Takt 28 dieses Chorus' geht ein Fragment der pentatonischen Skala in E^b in eine lange Linie aus Achtelnoten über, der

Ceci est l'une des compositions, de tempo très rapide les plus intéressantes de Chick Coréa. Elle fut originellement enregistrée, avec Chick Coréa jouant du piano, sur l'album de Blue Mitchell "Boss Horn". (Blue Note 84257). Une autre version intéressante est incluse dans le double album Inner Space. (Atlantic SD 2-305). Ce thème est stimulant à jouer, et la forme simple employée pour les solos invite à une approche harmoniquement 'ouverture' ou en 'dehors'. ('outside': notes qui harmoniquement seront étrangères au changement d'accords indiqué.) la melodie et l'accompagnement de piano du thème principal (qui arrive après l'introduction de 20 mesures) suggèrent de nombreuses possibilités pour enrichir / décorer la structure harmonique de base des sections solo.

Le solo de piano commence avec une phrase courte basée sur les gammes pentatoniques de la^b et mi^b. La fin de cette phrase est développée dans les mesures 5-8. Dans la mesure 8 le même motif est transposé une tierce mineure au dessus, ce qui implique la^b mineur.

Les trois motifs pentatoniques entendus dans les mesures 2,3 et 5 sont développés tout au long du solo. une variation de la déclaration formulée en ouverture est développée dans les mesures 10-14. Le développement chromatique du motif entendu dans la mesure 3 conduit de la mesure 15 au pont de la première structure. Le pont commence avec une courte phrase basée sur la pentatonique de ré. Ceci est suivi par une variation rythmique de la déclaration formulée en ouverture du solo. Cette variation est basée sur la pentatonique de fa#. Les huit dernières mesures de la première structure consistent d'une longue ligne en croches qui commence en fa mineur, se déplace "en dehors" à sol^b mineur dans les mesures 28-30, puis se résout en revenant sur la note tonique (fa) dans la mesure 31. La descente soudaine à la note 'sol' conserve le son de la musique 'ouverte', de sorte que le solo désire continuer à la structure suivante. Billy attrape au vol la fin de cette phrase et joue un motif de remplissage qui conduit à un accent de cymbale puissant au commencement de la seconde structure.

Un motif simple de deux mesures est développé à partir des mesures 1-8 de la seconde structure. La note 'sol^b' crée une tension qui se résout provisoirement dans la mesure 10. Le fragment de la gamme de fa mineure est ensuite transposé en demitons, et tons, vers le haut, et combiné avec un rythme croisé en 5/8. La tension ryth-

The use of chromaticism, pentatonic scales which are harmonically outside of the basic chord progression, and the use of crossrhythm all help to build tension and give direction to the piano solo. These rhythmic, melodic and harmonic tensions are always resolved, however, in a musically convincing manner.

die pentatonische Skala in E^b zugrunde liegt. Diese lange absteigende Linie setzt sich bis in den ersten Takt des nächsten Chorus' fort, wo das Tenorsolo anfängt.

Die Anwendung von Chromatik, von pentatonischen Skalen - die außerhalb der Akkordfolge liegen - und von Gegenrhythmen, helfen Spannung aufzubauen und geben dem Klaviersolo eine Richtung. Diese rhythmischen, melodischen und harmonischen Spannungen werden aber immer musikalisch überzeugend aufgelöst.

mique et harmonique se résout dans la première mesure du pont. Un motif pentatonique provenant du début du solo revient dans les mesures 5 et 6 du pont. Ce motif est développé chromatiquement dans les mesures 25-27. Dans la mesure 28 de cette structure, un fragment de la pentatonique de fa^b se résout dans une longue ligne en croches basée sur la gamme pentatonique de mi^b. Cette longue ligne descendante continue jusqu' à la première mesure de la structure suivante, où le solo de saxo-tenor commence.

L'emploi du chromatisme, des gammes pentatoniques qui sont harmoniquement en dehors de la progression harmonique fondamentale, l'emploi de rythme-croisé, tout cela aide à construire la tension et donne une direction au solo de piano. Ces tensions, rythmiques, mélodiques et harmoniques sont toujours résolues, cependant, d'une manière musicale convaincante.

Em7

Musical notation for measures 1-4. The piece is in E minor (three flats). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues the melodic development with slurs and ties. The left hand features a steady bass line with chords.

Musical notation for measures 9-12. The right hand has a long, flowing melodic line with many slurs. The left hand has sustained chords in the bass.

Musical notation for measures 13-16. The right hand continues with a melodic line, including some chromatic movement. The left hand has a rhythmic bass line.

Em7/A

Musical notation for measures 17-20. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand features a bass line with chords, including a slash chord (Em7/A).

C#m7/F#

Musical notation for measures 21-24. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand features a bass line with chords, including a slash chord (C#m7/F#).

Musical notation for measures 25-28. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. Measures 25-28 show a melodic line in the treble clef with eighth and quarter notes, and a bass line with whole notes. A long slur covers the entire system.

Musical notation for measures 29-32. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats and the time signature is 4/4. Measures 29-32 show a melodic line in the treble clef with eighth and quarter notes, and a bass line with whole notes. A long slur covers the entire system.

Musical notation for measures 33-36. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats and the time signature is 4/4. Measure 33 has a chord symbol **Fm7** above the treble clef. Measures 33-36 show a melodic line in the treble clef with eighth and quarter notes, and a bass line with chords and whole notes. A long slur covers the entire system.

Musical notation for measures 37-40. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats and the time signature is 4/4. Measures 37-40 show a melodic line in the treble clef with eighth and quarter notes, and a bass line with chords and whole notes. A long slur covers the entire system.

Musical notation for measures 41-44. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats and the time signature is 4/4. Measures 41-44 show a melodic line in the treble clef with eighth and quarter notes, and a bass line with whole notes. A long slur covers the entire system.

Musical notation for measures 45-48. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats and the time signature is 4/4. Measures 45-48 show a melodic line in the treble clef with eighth and quarter notes, and a bass line with whole notes. A long slur covers the entire system.

Em7/A

49 50 51 52

C#m7/F#

53 54 55 56

Fm7

57 58 59 60

61 62 63 64 65

Ron's ability to break up the rhythm of his bass lines during the bridge of each chorus is very effective in creating musical contrast. Billy manages to play time and comment on Ron's bass rhythms simultaneously. The bass line from the bridge of my first chorus is a good example of this 'broken time' approach.

Rons Fähigkeit, während der Bridge eines jeden Chorus' 'broken time' zu spielen, ist ein sehr wirksames Mittel für musikalische Abwechslung. Billy bringt es fertig, die Time zu spielen und gleichzeitig Rons Baßrhythmen zu kommentieren. Die Baßlinie der Bridge meines ersten Chorus' ist ein gutes Beispiel für diesen 'broken time' Stil.

La capacité de Ron a casser le rythme de ses lignes de basse, pendant le pont de chaque structure, est très efficace car elle crée un contraste musical. Billy parvient à jouer le tempo et des commentaires sur les rythmes de basse de Ron. La ligne de basse, sur le pont de la première structure de mon solo de piano, est un bon exemple de cette approche de 'tempo cassé'.

Bass line: piano solo, 1st chorus, measures 17-22

Baßlinie: Pianosolo, 1. Chorus, Takt 17-22

Ligne de basse: 1ère structure du solo de piano mesures 17-22

Em7/A C#m7/F#

17 18 19 20 21 22

Joe's use of chromatic embellishments creates effective contrast with his pentatonic melodies. In measures 9-10 of his first chorus he embellishes the eleventh, ninth and root of the Fm7 chord. In measures 13-16 he uses chromatic embellishments and chromatic passing tones to decorate basic chord tones and scale fragments. Measures 11-12 and 17-19 rely more on unembellished diatonic and pentatonic scales.

Joos chromatische Umspielungen erzeugen einen wirkungsvollen Kontrast zu seinen pentatonischen Melodielinien. In Takt 9-10 seines ersten Chorus' umspielt er die Dezime, die None und den Grundton des Fm7 Akkordes. In Takt 13-16 verwendet er chromatische Umspielungen und chromatische Durchgangstöne zur Verzierung der zugrundeliegenden Akkordtöne und Skalenfragmente. Die Takte 11-12 und 17-19 basieren mehr auf unverzierten diatonischen und pentatonischen Skalen.

L'emploi par Joe Lovano d'embellissements chromatiques crée un contraste efficace avec ces mélodies pentatoniques. Dans les mesures 9-10 de la première structure de son solo, il embellit la onzième, la neuvième et la fondamentale de l'accord de fm7: Dans les mesures 13-16 il emploie des embellissements chromatiques et des notes de passage pour décorer les notes fondamentales de l'accord et les fragments de gamme. Les mesures 11-12 et 17-19 sont elles reliées sur des gammes pentatoniques et diatonique sans embellissements

Tenor solo: 1st chorus, measures 9-19

Tenorsolo: 1. Chorus, Takt 9-19

Solo de ténor: 1ère structure, mesure 9-19

Joe contrasts these long lines of eighth notes and triplets with sections which are based on shorter melodic fragments and interesting rhythmic development. The beginning of his second chorus is a good example of this contrasting material.

Joe stellt diesen langen Linien aus Achteln und Triolen kürzere melodische Fragmente und interessanten rhythmischen Aufbau entgegen. Der Anfang seines zweiten Chorus' ist ein gutes Beispiel für dieses Kontrastmaterial.

Joe fait contraste avec ces longues lignes de croches et de triolets de croches avec des parties qui sont basées sur des fragments mélodiques plus courts et des développements rythmiques intéressants. Le début de la seconde structure de son solo est un bon exemple de ce matériel faisant contraste.

Tenor solo: 2nd chorus, measures 1-8

Tenorsolo: 2. Chorus, Takt 1-8

Solo de ténor: 2ème structure, mesure 1-8

The melodic high point at the beginning of the bridge of his second chorus is particularly effective. The 3/8 crossrhythm in measure 18 draws further attention to the high note (g). The long descending A pentatonic scale leads to the sixth of the C#m chord (a#), which resolves the tension and completes the musical idea.

Der melodische Höhepunkt seines zweiten Chorus' zu Beginn der Bridge ist ganz besonders wirkungsvoll. Der 3/8 Gegenrhythmus in Takt 18 lenkt weitere Aufmerksamkeit auf das hohe 'g'. Die lange absteigende pentatonische Skala in A führt in die Sexte des C#m Akkords (a#), die die Spannung auflöst und die musikalische Idee vervollständigt.

Le point mélodique élevée entessiture au commencement du pont de sa seconde structure est particulièrement efficace. Le rythme-croisé en 3/8 dans la mesure 18 attire encore davantage l'attention sur cette note élevée (sol). La longue ligne descendante formée par la gamme pentatonique de 'la' se dirige, aboutit à la sixte de l'accord de do#m (la#), qui résout la tension et complète l'idée musicale.

Tenor solo: 2nd chorus, measures 15-21

Tenor solo: 2. Chorus, Takt 15-21

Solo de ténor: 2ème structure, mesures 15-21

The piano accompaniment during the first chorus of Joe's and Randy's solos is very sparse. I intentionally used thicker voicings and a more active accompaniment during the second chorus of their solos.

Die Klavierbegleitung ist während Joes und Randys erstem Chorus' sehr sparsam. Im zweiten Chorus habe ich absichtlich sattere Voicings und eine aktivere Begleitung gespielt. Das folgende Beispiel zeigt einige der Voicings, die ich verwendete. Damit sie mehr harmonische Spannung erzeugen, können sie chromatisch transponiert werden; mit Gegenrhythmen kombiniert, rufen sie größere rhythmische Spannung hervor.

L'accompagnement de piano pendant la première structure des solos de Joe et Randy est très clairsemé. J'ai employé intentionnellement des harmonisations plus denses et un accompagnement plus actif pendant la seconde structure de leurs solos. Certaines de ces harmonisations que j'ai employées sont écrites ci-dessous. Elles peuvent être transposées chromatiquement de façon à créer une tension harmonique, et combinées avec des rythmes croisés de façon à créer une tension rythmique.

Piano voicings from accompaniment of tenor and trumpet solos

Piano Voicings der Begleitung zu den Tenor- und Trompetensoli

Harmonisations des accords du piano provenant des accompagnements des solos de trompette et de saxo-ténor

Randy's solo shows an exceptional sense of melodic development and dramatic pacing. He begins his first chorus with a short rhythmic phrase which ends with two quarter notes. This is followed by a slightly longer phrase in which the quarter notes lead to a long note at the end of the phrase. In measures 9-11 a similar phrase leads to a long line of eighth notes. This line contains interesting use of chromatic embellishments and passing tones, and returns to an emphasis of quarter notes at the end of the phrase. The rhythm used in measures 7-8 and 10-11 returns during the bridge of this chorus, in measures 17 and 21. The first four measures of the bridge uses the A pentatonic scale in a melodically attractive manner. The final eight measures of the chorus reach the melodic high point (high b^{\flat}), and make interesting use of chromatic passing tones. The tritone substitution (Bm for Fm) is used briefly in measure 30. This tension is immediately resolved into a line based on the E^{\flat} pentatonic scale. This long line of eighth notes leads to the beginning of the second chorus, which returns to the quarter note motive from the opening of the solo.

Randy's Solo lässt einen außergewöhnlichen Sinn für melodische Entwicklung und dramatischen Aufbau erkennen. Er beginnt sein Solo mit einer kurzen rhythmischen Phrase, die mit zwei Viertelnoten endet, gefolgt von einer etwas längeren Phrase, in der die Viertelnoten in einen langen Ton am Ende der Phrase führen. In Takt 9-11 leitet eine ähnliche Phrase zu einer langen Linie von Achtelnoten über. Diese Linie enthält interessante Anwendungen von chromatischer Umspielung und Durchgangstönen und kehrt zu betonten Viertelnoten am Ende der Phrase zurück. Der Rhythmus von Takt 7-8 und 10-11 erscheint während der Bridge dieses Chorus' in Takt 17 und 21 wieder. Die ersten vier Takte der Bridge verwenden die pentatonische Skala in A melodisch sehr attraktiv. Die letzten acht Takte des Chorus' erreichen den melodischen Höhepunkt (hohes b^{\flat}). Chromatische Durchgangstöne werden interessant eingesetzt. Der Tritonusstellvertreter (Bm für Fm) wird in Takt 30 kurz verwendet. Die Spannung wird sofort in eine Linie aus der pentatonischen Skala in E^{\flat} aufgelöst. Diese lange Linie aus Achtelnoten leitet in den Anfang des zweiten Chorus' über, der zum Viertelnoten-Motiv des Soloanfangs zurückkehrt.

Le solo de Randy montre un sens exceptionnel du développement mélodique et de la façon de construire un solo. Il commence la première structure de son solo avec une phrase rythmique courte qui se termine par deux noires. Ceci est suivi par une phrase légèrement plus longue dans laquelle les noires conduisent à une longue note à la fin de la phrase. Dans les mesures 9-11 une phrase similaire aboutit à une longue ligne de croches. Cette ligne contient un emploi intéressant des embellissements chromatiques et des notes de passage, et retourne à une accentuation des noires à la fin de la phrase. Le rythme employé dans les mesures 7-8 et 10-11 revient dans le pont de cette structure, dans les mesures 17 et 21. Les quatre premières mesures du pont emploient la gamme pentatonique de 'la' d'une manière mélodique attirante. Les huit dernières mesures de la structure atteignent le haut point mélodique (contre-si \flat) et font un emploi intéressant du triton (sim pour $f\sharp m$) est employée brièvement dans la mesure 30. Cette tension est immédiatement résolue dans une ligne basée sur la gamme pentatonique de $m\flat$. Cette longue ligne mélodique de croches aboutit au début de la seconde structure, qui retourne au motif en noires du début du solo.

Trumpet solo: 1st chorus

Trompetensolo: 1. Chorus

Solo de trompette: 1ère structure

The rhythm section builds through both horn solos, reaching the most climactic point during the eight-bar exchanges between the horns and the drums. When the individual solos in a performance are fairly short, as in this case, it can be very effective to treat all of the solos together as one long section of musical development.

Billy's support and enthusiasm is, as always, a great inspiration. His playing in all of the pieces is superb, but his unique skills are especially worth noting in this piece. During the piano solo he interacts creatively and keeps the fire going without ever overlapping. During Joe's solo he increases the intensity. During Randy's first chorus he builds more from the bridge to the beginning of the second chorus. He becomes much more active in Randy's second chorus, and comments effectively during the spaces in Randy's solo. The loud accents during the last four measures of the solo create a 3/4 crossrhythm. This rhythmic tension leads to the eight-bar exchanges between Billy and the horn soloists. This is the most intense section of the entire performance.

Die Rhythmusgruppe baut während der beiden Bläsersoli Intensität auf und erreicht beim achttaktigen Austausch zwischen Bläser und Schlagzeug den Höhepunkt. Sind die einzelnen Soli eher kurz - wie das hier der Fall ist - kann es sehr effektiv sein, alle Soli zusammen, als eine musikalische Entwicklungseinheit zu behandeln.

Billys Unterstützung und Enthusiasmus ist, wie immer, eine großartige Inspiration. Sein Spiel ist bei allen Stücken superb, aber seine einzigartigen Fähigkeiten verdienen es, bei diesem Stück ganz besonders hervorgehoben zu werden. Während des Pianosolos reagiert er kreativ und hält das 'Feuer' heiß, ohne jemals zu viel zu spielen. Während Joes Solo steigert er die Intensität. In Randys erstem Chorus steigert er von der Bridge bis zum Anfang des zweiten Chorus', wird dann im zweiten Chorus viel aktiver und antwortet sehr wirkungsvoll in den Pausen. Die lauten Akzente in den letzten vier Takten des Solos erzeugen einen 3/4 Gegenrhythmus. Diese rhythmische Spannung leitet zu dem achttaktigen Austausch zwischen Billy und den Solisten über. Es ist der intensivste Teil der gesamten Aufnahme.

La section rythmique accumule la tension tout au long des deux solos des instruments à vent, atteignant le point culminant d'intensité pendant les échanges de huit mesures entre les instruments à vent et la batterie. Quand les solos individuels dans une interprétation sont relativement courts, comme dans ce cas, il peut être très efficace de traiter tous les solos ensemble comme une longue partie d'un développement musical.

Le soutien et l'enthousiasme de Billy, sont comme toujours, une grande inspiration. Son jeu, dans tous les morceaux, est superbe, mais ses capacités uniques, sont particulièrement remarquables, dans ce morceau. Pendant le solo de piano, il réagit d'une façon créative et maintient la pression sans jamais jouer d'une façon excessive surabondante. Pendant le solo de Joe, il augmente l'intensité de son jeu. Pendant la première structure du solo de Randy, il accumule la tension à partir du pont jusqu'au début de la seconde structure. Il est de plus en plus actif pendant la seconde structure du solo de Randy, et commente efficacement pendant les espaces vides du solo de Randy. Les accents puissants pendant les quatre dernières mesures du solo créent un rythme croisé en 3/4. Cette tension rythmique aboutit aux échanges de huit mesures entre Billy et les solistes souffleurs. Ceci est la partie ayant la plus grande intensité de toute l'interprétation.

This composition is, like "Spain", one of Chick's most well known works. It was originally recorded on the album "Return To Forever" (ECM 1022). The familiar harmonic vamp, heard often in Spanish flamenco music, provides a solid foundation for the opening themes, and is deceptively challenging as a vehicle for improvisation. The first phrase of the joyful A major section comes from John Coltrane's solo on "Someday My Prince Will Come", from the Miles Davis album of the same name.

During the exposition of the themes Billy builds intensity until the final sixteen measures before the key change to A major. He begins this final sixteen measures more quietly, however, then builds intensity to the eight-measure transition which leads to the theme in A major. The tension which is created is released when Ron begins playing a walking bass line and Billy plays quarter notes with the hi-hat. The flamenco vamp returns for the final sixteen measures before the beginning of the solos. Billy and Ron play with a lot of intensity during this section, then begin the solo section in a quieter, more relaxed manner. This gives the soloist freedom to build their own level of intensity at their own pace.

During the first thirty-two measures of the piano solo I played only single note melodic lines in the right hand, and doubled these lines two octaves lower in the left hand. There is extensive use of sequential development and crossrhythm in this section of the solo. The crossrhythms include 5/8 in measures 5-6 and 2/4 in measures 19-22 and 27-31.

During the last thirty-two measures of the solo the texture changes to single note lines which are accompanied by three-note chord voicings. Much of the melodic material in this section is based on the G# diminished scale (measures 33-34 and 49-50) and the C, F and G pentatonic scales (measures 33, 35-36, 39-41, 45-46 and 51-54). There is also further development of the 5/8 cross-rhythm (measures 33-36 and 49-53). This rhythmic tension is resolved during the final eight measures of the solo.

Diese Komposition ist, wie Spain, eines von Chick Coreas bekanntesten Werken. Es wurde ursprünglich auf dem Album "Return To Forever" (ECM 1022) aufgenommen. Der bekannte harmonische Vamp, der häufig im spanischen Flamenco zu hören ist, bietet ein solides Fundament für das Anfangsthema und ist als Modell für die Improvisation eine Herausforderung, die man leicht unterschätzt. Die erste Phrase des fröhlichen A Dur Teils stammt von John Coltranes Solo über "Someday My Prince Will Come", des gleichnamigen Miles Davis Albums.

Billy baut während der Exposition des Themas, bis zu den letzten sechzehn Takten vor dem Tonartwechsel, Spannung auf. Er beginnt diese letzten sechzehn Takte etwas ruhiger, baut dann zu dem achttaktigen Übergangsteil hin, der in das A Dur Thema führt, wieder Spannung auf. Die so erzeugte Spannung wird abgebaut, sobald Ron eine Walking Bass Line und Billy Viertelnoten auf dem Hi-Hat spielen. Der Flamenco-Vamp setzt wieder in den letzten sechzehn Takten, vor dem Anfang der Soli, ein. Billy und Ron spielen in diesem Teil mit sehr viel Intensität, beginnen aber die Soloabschnitte etwas ruhiger und entspannter. Das gibt dem Solisten die Freiheit, die Intensität so zu steigern, wie er möchte.

In den ersten 32 Takten meines Klaviersolos spielte ich nur einstimmige Melodielinien mit der rechten Hand, die ich zwei Oktaven tiefer mit der linken Hand verdopple. Sequenzieller Aufbau und Gegenrhythmen kommen in diesem Abschnitt ausgiebig zur Anwendung, 5/8 Gegenrhythmen in Takt 5-6 und 2/4 in Takt 19-22 und 27-31.

In den letzten 32 Takten des Solos werden die einstimmigen Melodielinien von dreistimmigen Voicings begleitet. Ein großer Teil dieses melodischen Materials stammt von der verminderten Skala in G# (Takt 33-34 und 49-50) und von den pentatonischen Skalen in C, F und G (Takt 33, 35-36, 39-41, 45-46 und 51-54). Darüber hinaus wird ein 5/8 Gegenrhythmus aufgebaut (Takt 33-36 und 49-53). Diese rhythmische Spannung löst sich in den letzten acht Takten des Solos wieder auf.

Cette composition est, comme "Spain", un des travaux les plus connus de Chick Corea. Elle fut originellement enregistrée sur l'album "Return To Forever" (ECM 1022). L'obstinato harmonique familier, entendu souvent dans la musique espagnol de flamenco, donne une base solide aux thèmes d'introduction, mais est faussement stimulante comme véhicule pour l'improvisation. La première phrase de la joyeuse partie en 'la' provient du solo de John Coltrane sur "Someday My Prince Will Come", de l'album de Miles Davis du même nom.

Durant l'exposition des thèmes Billy accumule l'intensité jusqu'au seize mesures finales avant le changement de tonalité en 'la' majeur. Il commence, cependant, ces seize mesures finales, d'une façon plus tranquille, puis accumule l'intensité dans la transition des huit mesures, qui aboutit à ce thème en la majeur. La tension créée se relâche quand Ron commence à jouer une ligne de basse ambulante (walking bass), et que Billy joue des noires avec la cymbale charleston. L'obstinato flamenco revient pour les seize mesures finales avant le début des solos. Billy et Ron jouent avec une grande intensité durant cette partie, puis commencent la partie solo d'une façon plus silencieuse et plus détendue. Ceci permet au soliste de construire son propre niveau d'intensité à une allure personnelle.

Pendant les premières trente-deux mesures du solo de piano, je joue des lignes mélodiques à une seule note à la main droite, et double ces lignes deux octaves au-dessous à la main gauche. Il ya un emploi intensif de développements séquentiels et de rythmes croisés dans cette partie du solo. Les rythmes croisés comprennent un rythme de 5/8 dans les mesures 5-6 et de 2/4 dans les mesures 19-22 et 27-31. Durant les dernières trente-deux mesures du solo, la texture change pour des lignes mélodiques à une note qui sont accompagnées par des accords harmonisés à 3 voix. La plus grande partie du matériel mélodique employée dans cette partie est basée sur la gamme diminuée de sol# (mesures 33-34 et 49-50) et les gammes pentatoniques de do, fa, sol, (mesures 33, 35-36, 39-41, 45-46 et 51-54) il ya aussi des développements supplémentaires du rythme croisé en 5/8 (mesures 33-36 et 49-53). Cette tension rythmique se résout pendant les huit mesures finales du morceau.

E(7) F G F

2 3 4 5 6

Detailed description: This system contains measures 1 through 6. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 1 has a whole rest in the treble and a bass line starting with a dotted quarter note G2, followed by eighth notes G2, A2, B2, and C3. Measure 2 has a dotted quarter note D3, eighth notes E3, F#3, and G3. Measure 3 has a dotted quarter note A3, eighth notes B3, C4, and D4. Measure 4 has a dotted quarter note E4, eighth notes F#4, G4, and A4. Measure 5 has a dotted quarter note B4, eighth notes C5, D5, and E5. Measure 6 has a dotted quarter note F#5, eighth notes G5, A5, and B5. Chords E(7), F, G, and F are indicated above the staff.

E(7) E(7) F

7 8 9 10 11 12

Detailed description: This system contains measures 7 through 12. Measure 7 has a dotted quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5. Measure 8 has a dotted quarter note D5, eighth notes E5, F#5, and G5. Measure 9 has a dotted quarter note A5, eighth notes B5, C6, and D6. Measure 10 has a dotted quarter note E6, eighth notes F#6, G6, and A6. Measure 11 has a dotted quarter note B6, eighth notes C7, D7, and E7. Measure 12 has a dotted quarter note F#7, eighth notes G7, A7, and B7. Chords E(7), E(7), and F are indicated above the staff.

G F E(7) E(7)

13 14 15 16 17 18

4:3 4:3

Detailed description: This system contains measures 13 through 18. Measure 13 has a dotted quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5. Measure 14 has a dotted quarter note D5, eighth notes E5, F#5, and G5. Measure 15 has a dotted quarter note A5, eighth notes B5, C6, and D6. Measure 16 has a dotted quarter note E6, eighth notes F#6, G6, and A6. Measure 17 has a dotted quarter note B6, eighth notes C7, D7, and E7. Measure 18 has a dotted quarter note F#7, eighth notes G7, A7, and B7. Chords G, F, E(7), and E(7) are indicated above the staff. A 4:3 triplet is marked in measures 17 and 18.

F G F E(7)

19 20 21 22 23 24

8va 3 8va 3

Detailed description: This system contains measures 19 through 24. Measure 19 has a dotted quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5. Measure 20 has a dotted quarter note D5, eighth notes E5, F#5, and G5. Measure 21 has a dotted quarter note A5, eighth notes B5, C6, and D6. Measure 22 has a dotted quarter note E6, eighth notes F#6, G6, and A6. Measure 23 has a dotted quarter note B6, eighth notes C7, D7, and E7. Measure 24 has a dotted quarter note F#7, eighth notes G7, A7, and B7. Chords F, G, F, and E(7) are indicated above the staff. Octave markings '8va' and triplet markings '3' are present in measures 19 and 20.

E(7) F G F

25 26 27 28 29 30

Detailed description: This system contains measures 25 through 30. Measure 25 has a dotted quarter note G4, eighth notes A4, B4, and C5. Measure 26 has a dotted quarter note D5, eighth notes E5, F#5, and G5. Measure 27 has a dotted quarter note A5, eighth notes B5, C6, and D6. Measure 28 has a dotted quarter note E6, eighth notes F#6, G6, and A6. Measure 29 has a dotted quarter note B6, eighth notes C7, D7, and E7. Measure 30 has a dotted quarter note F#7, eighth notes G7, A7, and B7. Chords E(7), F, G, and F are indicated above the staff.

E(7) E(7) F

31 32 33 34 35 36

Detailed description: This system contains measures 31 through 36. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass clef staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes. Chord symbols E(7), E(7), and F are placed above the staff. Measure numbers 31, 32, 33, 34, 35, and 36 are printed below the staff.

G F E(7) E(7) F

37 38 39 40 41 42 43

Detailed description: This system contains measures 37 through 43. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and ties. The bass clef staff has a more active accompaniment with chords and eighth notes. Chord symbols G, F, E(7), E(7), and F are placed above the staff. Measure numbers 37, 38, 39, 40, 41, 42, and 43 are printed below the staff.

G F E(7) E(7)

44 45 46 47 48 49

Detailed description: This system contains measures 44 through 49. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff features a steady accompaniment with chords and eighth notes. Chord symbols G, F, E(7), and E(7) are placed above the staff. Measure numbers 44, 45, 46, 47, 48, and 49 are printed below the staff.

F G F E(7)

50 51 52 53 54 55 56

Detailed description: This system contains measures 50 through 56. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff has a steady accompaniment with chords and eighth notes. Chord symbols F, G, F, and E(7) are placed above the staff. Measure numbers 50, 51, 52, 53, 54, 55, and 56 are printed below the staff.

E(7) F G F E(7)

57 58 59 60 61 62 63 64

Detailed description: This system contains measures 57 through 64. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff has a steady accompaniment with chords and eighth notes. Chord symbols E(7), F, G, F, and E(7) are placed above the staff. Measure numbers 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, and 64 are printed below the staff.

Randy begins his solo with simple and straightforward melodic statements. This is not nearly as easy as Randy makes it sound. His first eight measures establish the mood perfectly.

Randy beginnt sein Solo mit einfachen geradlinigen melodischen Aussagen. Das ist nicht annähernd so leicht, wie es bei Randy klingt. Seine ersten acht Takte etablieren die Stimmung perfekt.

Randy commence son solo avec des formulations mélodiques simples et directes. Ceci n'est pas aussi facile que Randy le fait sonner. Ses huit premières mesures établissent l'atmosphère, 'le climat', à la perfection.

Trumpet solo: measures 1-8

Trompetensolo: Takt 1-8

Solo de trompette: mesure 1-8

One of the strongest elements in Randy's solo is his dramatic and expressive use of inflections and timbre, including 'squeezed' notes (half valve effects). In the following example the melodies themselves are already quite effective, but the way in which Randy interprets them is a sign of real musical artistry.

Eines der stärksten Elemente in Randys Solo ist seine dramatische und ausdrucksvolle Anwendung von Tonmodulationen und Klangfarben (z.B. Effekte mit halb durchgedrückten Ventilen - Squeeze). Die Melodien des folgenden Beispiels sind an sich schon sehr wirkungsvoll, aber die Art wie sie Randy interpretiert, ist ein Zeichen echter musikalischer und künstlerischer Reife.

Un des éléments le plus fort dans le solo de Randy est l'emploi expressif et dramatique des inflections et du timbre, incluant des notes 'comprimées', 'écrasées' (squeezed notes). (ces sons sont produits en abaissant les pistons à moitié). Dans l'exemple suivant, les mélodies elles mêmes sont déjà efficaces, mais la façon dont Randy les interprète est le signe d'un réel talent musical.

Trumpet solo: measures 25-37

Trompetensolo: Takt 25-37

Solo de trompette: mesures 25-37

Joe uses rhythmic repetition and rhyming effectively throughout his solo. The opening eight measures include several melodic fragments which all begin on the second beat. The eighth note line in measures 10-14 begins on the 'and' of the first beat. The shorter eighth note line which follows in measures 16-18 begins in exactly the same part of the measure. Chromatic passing tones are used effectively in measures 20-25. Both Randy and Joe often use the G mixolydian or G pentatonic scales for both the F and G chords. This works well, since the G scales create a lydian sound on the F chord.

Joe verwendet sehr effektiv während seines ganzen Solos rhythmische Wiederholung und Reimung. Die ersten acht Takte enthalten etliche melodische Fragmente, die alle auf dem zweiten Schlag beginnen. Die Linie aus Achtelnoten in Takt 10-14 beginnt auf der 'und' des ersten Schlags. Die kürzere Linie aus Achtelnoten, die in Takt 16-18 folgt, fängt exakt im selben Teil des Taktes an. Chromatische Durchgangstöne werden in Takt 20-25 sehr eindrucksvoll eingesetzt. Sowohl Randy als auch Joe verwenden die mixolydische oder pentatonische Skala in G über den F und über den G Akkord. Das funktioniert sehr gut, da die Skala in G beim F Akkord einen lydischen Klang erzeugen.

Joe Lovano emploie des répétitions rythmiques et des effets de rime, avec efficacité, tout au long de son solo. Les huit mesures d'ouverture incluent de nombreux fragments mélodiques qui commencent tous sur le second temps de la mesure. La ligne mélodique en croches dans les mesures 10-14 commence sur la partie faible du premier temps. La ligne de croches plus courte qui suit dans les mesures 16-18, commence exactement sur la même partie de la mesure. Des notes de passage chromatiques sont employées avec efficacité dans les mesures 20-25. Randy et Joe, tous les deux, emploient les gammes de sol mixolydien et de sol pentatonique pour les deux accords de 'fa' et de 'sol'. Ceci fonctionne très bien, étant donné que ces gammes de sol créent un son lydien sur l'accord de 'fa'.

Tenor solo: measures 1-25

Tenorsolo: Takt 1-25

Solo de ténor: mesure 1-25

The high point in Joe's solo is prepared effectively by the triplet line in measures 51-52, which is followed by a long space. This space makes the entrance on the high 'a' more dramatic. Notice that this line also begins on the second beat, like many of the phrases in the opening of the solo. The rhythm in measures 57, 59 and 63 creates a rhyming effect which concludes the solo in a clear and convincing manner.

Der Höhepunkt in Joes Solo wird durch die Linie aus Triolen in Takt 51-52 wirkungsvoll vorbereitet, gefolgt von einer langen Pause. Durch diese Pause wird der Einsatz auf dem hohen 'a' viel dramatischer. Beachten Sie, daß dieses Linie wiederum auf dem zweiten Schlag beginnt - wie viele der Phrasen zu Beginn des Solos. Der Rhythmus in den Takten 57, 59 und 63 ruft einen Reimeffekt hervor, der das Solo klar und überzeugend abschließt.

Le point culminant dans le solo de Joe est préparé avec efficacité par la ligne en trioles dans les mesures 51-52, qui est suivi par un long espace. Cet espace rend l'entrée de la note élevée 'la' plus dramatique. Remarquez que cette ligne commence aussi sur le deuxième temps, comme beaucoup de ces phrases dans le début du solo. Le rythme dans les mesures 57, 59, et 63 créent un effet de rime qui conclue le solo. d'une manière claire et convaincante.

Tenor solo: measures 48-64

Tenorsolo: Takt 48-64

Solo de ténor: mesure 48-64

In flamenco guitar playing the guitarists often allow a particular open string to sound throughout an entire series of chords. These 'pedal note' effects are often quite colorful and daring in their use of dissonance. Gil Evans has used this technique in some of his pieces which have a Spanish influence. I

Beim Flamencogitarrenspiel lassen die Gitarristen häufig eine bestimmte offene Saite über eine ganze Reihe von Akkorden klingen. Diese Orgelpunkt Effekte sind in ihrer Dissonanz oft sehr farbenreich und verwegend. Gil Evans wandte diese Technik in einigen seiner spanisch beeinflussten

Dans le jeu, l'interprétation, de la guitare flamenco, les guitaristes permettent souvent à une corde à vide d'être entendue pendant toute une série d'accords. Ces effets de 'note pédale' sont souvent assez colorés et audacieux dans leur emploi de la dissonance. Gil Evans a employé cette technique

often used pedal notes in the highest voice of the chords in my comping, although they don't result in extreme dissonance in this particular piece. Two examples of this technique are illustrated below.

Arrangements an. Ich habe häufig in der höchsten Stimme meiner Begleitung häufig Orgelpunkt benützt, obwohl er bei diesem Stück nicht in einer extremen Dissonanz resultiert. Das folgende Beispiel veranschaulicht zwei Stellen dieser Technik.

dans certains de ses morceaux ayant subi une influence espagnole. J'emploie souvent des notes pédales dans la plus haute voix des accords de mon accompagnement, bien qu'il n'en résulte pas une dissonance extrême, dans ce morceau particulier. Deux exemples de cette technique sont montrés ci-dessous.

Use of melodic pedal point in piano comping

Anwendung von Orgelpunkt in der Klavierbegleitung

Emploi d'une note pédale mélodique dans l'accompagnement de piano

Once again, all the rhythm section instruments make extensive use of crossrhythms and spontaneous interaction throughout the performance. A detailed study of these techniques, including the transcription of the rhythms used by the individual instruments, will provide further insight into the creative development of this musical vocabulary. The more you listen to the details in the rhythm section accompaniment and interaction, the more you will appreciate the special talents which Ron and Billy have developed. These intuitive skills are the most important for the aspiring improviser. It is only through the development of such skills that the music can have a clear sense of development and coherence, yet remain fresh and unpredictable.

Um es nochmals zu sagen, alle Instrumente der Rhythmusgruppe verwenden das ganze Stück hindurch ausgiebig Gegenrhythmen und spontane Interaktion. Ein ausführliches Studium dieser Techniken, einschließlich Transkription der Rhythmen der einzelnen Instrumente, wird weitere Einsicht in die kreative Entwicklung dieses musikalischen Vokabulars vermitteln. Je intensiver Sie auf Details in der Begleitung der Rhythmusgruppe und auf die Interaktion hören, desto höher werden Sie Rons und Billys Talente schätzen. Diese intuitiven Fähigkeiten sind äußerst wichtig für den strebsamen Solisten. Nur durch die Entwicklung solcher Fähigkeiten bekommt die Musik einen klaren Sinn für Entwicklung und Zusammenhalt, bleibt aber trotzdem frisch und unvorhersehbar.

Une fois encore, tous les instruments de la section rythmique font un emploi important de rythmes croisés et d'interaction spontanée tout au long de l'interprétation. Une étude détaillée de ces techniques, incluant la transcription des rythmes employés par les instruments individuels, apportera une compréhension plus précise, plus avancée, pour le développement créatif de ce vocabulaire musical. Les plus vous écouterez les détails de l'accompagnement et de l'interaction au sein de la section rythmique, et plus vous apprécierez les talents particuliers que Ron et Billy ont développés.

Ces compétences intuitives sont de la plus haute importance pour l'aspirant improvisateur. C'est seulement grâce au développement de telles compétences, que la musique, peut avoir un sens clair dans son développement et sa cohérence, tout en restant fraîche et imprévisible.

Chick Corea Piano Improvisations Vol. 1

Complete piano transcriptions from the ECM recording, transcribed by Bill Dobbins. Order # 9005

Piano Improvisations



Chick Corea

TRANSCRIBED BY BILL DOBBINS

Chick Corea's Piano Improvisations recordings for the ECM label have been highly influential in the evolution of the solo jazz piano tradition since the early 1970's. Along with solo recordings by Keith Jarrett and Paul Bley, they inspired a renewed interest in the art of solo piano improvising, which had been largely neglected since the era of Earl Hines, Fats Waller, Teddy Wilson and Art Tatum.

a unique jazz improvisation method by Bill Dobbins

Volume 5

THE CHICK COREA CLASSICS

* includes highest quality listening / play-along **compact disc** or **cassette** featuring:

Randy Brecker - trumpet / **Joe Lovano** - tenor saxophone

Bill Dobbins - piano / **Ron McClure** - Bass / **Billy Hart** - drums

* textbook with helpful commentary and analysis of each composition and recorded performance in

English, deutsch and français

* individual instrumental parts in C, B \flat , E \flat and bass clef

* 2-horn arrangements on: Spain / Straight Up And Down / La Fiesta

* completely notated piano and bass parts

* transcriptions from solos and accompaniments

compact disc version - order # 14505CD **cassette version** - order # 14505

ADVANCE MUSIC

ISBN 3-89221-023-3

359-