

BOUDEWIJN LEEUWENBERG

## De ontwikkeling van een thema: van standard tot original

Het stuk *When I Grow Too Old to Dream* werd in de veertiger jaren opgenomen door zowel Dizzy Gillespie als Charlie Parker, ieder met hun eigen ensemble. Boudewijn Leeuwenberg bespreekt de originele song, en laat zien waarin beide opnames van het origineel en ook van elkaar verschillen. Daarnaast reconstrueert hij de weg waarlangs Parkers uitvoering - die veel verder van het origineel verwijderd is dan die van Dizzy - mogelijk tot stand is gekomen.

I

### Inleiding

Tot wat voor interessante variaties een betrekkelijk simpel lied als *When I Grow Too Old to Dream*, geschreven door Sigmund Romberg en Oscar Hammerstein II, aanleiding kan geven zal worden gedemonstreerd aan de hand van twee opnamen uit de vroege Bebop.

Bovengenoemd thema is een standard-song uit 1935 in een traditioneel, enigszins gospelachtig idioom. De vorm van deze standard is driedelig: vormschema a-a'-b-a'. Ieder van deze zinnen bestaat uit acht maten; het totaal aantal maten komt zo op 32. Deze vormonderdelen worden in dit artikel en in de bijbehorende notenvoorbeelden aangeduid met de repetitietekens A voor maat 1 t/m 8, B voor maat 9 t/m 16, C voor maat 17 t/m 24 en D voor maat 25 t/m 32.

A De eerste zin brengt in de eerste helft het aanvangsmotief: een gebroken stijgende tonicadrieklank met doorgaande tonen. In de tweede helft sluit hij af met een volledige cadens in de hoofdtoonsoort.

B De tweede zin transposeert in de eerste helft het aanvangsmotief in de bovenkwart. In de tweede helft sluit hij af, weer in de hoofdtoonsoort, deze keer met een meer uitgebreide volledige cadens.

C De derde zin brengt een nieuw dalend motief dat zich sequensmatig voortplant volgens een variant van de 'Hema-cadens' (uitgebreid volledige cadens met hoofd- en neventrappen die worden voorafgegaan door tussenfuncties: I (V)→VI (V)→IV (V)→II V I).

D De vierde en laatste zin brengt een ongewijzigde herhaling van de tweede zin (afgezien van de turnaround).

Naspeuringen naar het origineel leverden maar weinig op, namelijk slechts één songsheet waarop de originele melodie met tekst en enkele akkoordsymbolen vermeld stond. Afgezien van de 'Hema-cadens'

hebben we hier te maken met een 'drie-akkoordenschema'. Een andere alweer minder originele bron bestond uit een zetting voor piano solo die ik aantrof in een album van Art Tatum. Met behulp van deze gegevens en - onvermijdelijk - latere jazzversies nog in het oor voegde ik aan de originele zangmelodie een pianobegeleiding toe in een poging het idioom zo natuurgetrouw mogelijk weer te geven. De oorspronkelijke akkoordsymbolen heb ik ter vergelijking boven de melodie gezet (voorbeeld 1).

De twee belangrijkste protagonisten van de Bebop maakten korte tijd na elkaar, ieder met een eigen groep, een op dit stuk gebaseerde opname. In zekere zin kunnen deze twee versies worden beschouwd als elkaars voortzetting. Ik behandel ze in historische volgorde. Eerst Dizzy Gillespie and his Jazzmen: *When I Grow Too Old to Dream*, oorspronkelijk op Dial, Hollywood, 7 februari 1946, speelduur 2 min. 54 sec. (enige ooit uitgebrachte take). De groep bestaat uit de volgende musici: Dizzy Gillespie (leider, tr, voc & arr.), Lucky Thompson (ts & voc), Milt Jackson (vib & voc), Al Haig (pi), Arv Garrison (git), Ray Brown (bas) en Stan Levey (dms). De hoestekst noemt de drie zingende 'frontmen' 'The Three Angels' (Gabriël, Michaël en Rafaël?). Daarna komt Charlie Parker aan bod. Op 17 december 1947 nam hij in sextetbezetting, ook weer op Dial, te New York *Charlie's Wig* op, speelduur 2 min. 40 sec. Het betreft hier een mastertake, matrijsnummer D-1153-E. Het sextet bestaat uit de volgende musici: Charlie Parker (leider, as), Miles Davis (tr), J.J. Johnson (trb), Duke Jordan (pi), Tommy Potter (bas) en Max Roach (dms).

De opnames zijn zeer verschillend, zij demonstreren de totaal andere aanpak van beide meesters. Aan de ene kant hebben we de hippe showman Gillespie, duidelijk een adept van Cab Calloway, zijn vroegere baas. Nergens wordt het verband met de traditie van de swing-ensembles verbroken. Het arrangement vertoont een strakke opbouw: in twee van de in totaal drie chorussen horen we de oorspronkelijke melodie vrijwel ongewijzigd gebracht, eenmaal instrumentaal

en eenmaal vocaal. De oorspronkelijk driedelige maat wordt opgerekt tot een vierdelige. Er zijn wat syncoperingen, er zijn wat extra changes ingevoegd, maar toch zijn we nergens (te) ver van het origineel verwijderd, ook niet in het laatste chorus waar de mate van variatie het grootst is.

Stel hier tegenover het werk van collega Charlie Parker. Bij hem is er direct al maximale variatie doordat de oorspronkelijke melodie in zijn geheel is weggelaten. Zij is vervangen door een special-chorusachtige volledig nieuwe melodie in bebopstijl, door de drie 'frontmen' unisono gespeeld. Deze melodie opent en besluit de opname. In het openingschorus komt zij op de plaats van A, B en D. Op C speelt Bird acht maten ad lib. In het vierde en laatste chorus dat aan Miles Davis is toebedeeld soleert deze over A, B en C, terwijl er nog slechts een afrondend unisono-gedeelte over D klinkt.

Bij Parker zijn de soli hoofdzaak. Aangezien hij zelf top-improvisator is maar geen arrangeur, zoals Dizzy, bestaat het arrangement bij hem als het ware uit het brengen van een paar uitgelezen solisten; hun bijdragen hoeven niet te worden ingekaderd in een allesoverspannend arrangement. De leider draagt het basismateriaal aan, bepaalt de volgorde der solisten en vervolgens is het ieder voor zich. De verschillen in stijl die kenmerkend zijn voor ieder van deze musici staan garant voor een voldoende contrastrijk geheel. Een verder verschil ten opzichte van Dizzy's versie is het hogere tempo waarin wordt gespeeld. Dit nieuwe tempo draagt bij tot een andere sfeer, die in tegenstelling tot wat men zou verwachten minder extravert is, bijna 'cool'. Dit wordt nog geaccentueerd door het feit dat trompet én trombone uitsluitend met demper spelen. Hierdoor krijgt met name Miles Davis' bijdrage, die ongeveer op dezelfde plaats in het arrangement staat als die van zijn grote voorbeeld Dizzy in diens versie, een minder afrondend en bekronend karakter. Het blijft meer introvert, 'tongue in cheek', zoals veel van zijn werk in die tijd.

Samenvattend kunnen we zeggen dat Dizzy's versie, hoe modern ook in allerlei opzichten, nog stevig verankerd is in de commerciële entertainmentindustrie die zo kenmerkend was voor de bigbandjazz van de jaren dertig met zijn nadruk op geacheverde arrangementen en de soepele uitvoering daarvan. Bij Parker niets van dat alles; zijn muziek is daar helemaal van losgezongen. De pure Bebop richt zich voortaan tot een selecte schare van volgelingen, kenners en liefhebbers. Wie de carrières van deze twee musici met elkaar vergelijkt ziet dan ook een groot verschil in publieke waardering.

## 2

## When I Grow Too Old to Dream in de versie van Gillespie

Om te beginnen de totale structuur van het arrangement, schematisch voorgesteld:

Intro		8 maten
1 <sup>e</sup> chorus	instrumentaal	32 maten
2 <sup>e</sup> chorus	vocaal 'The Three Angels'	32 maten
3 <sup>e</sup> en laatste chorus	afwisselend arr. en soli (1 maat verlenging t.g.v. maat 30-bis)	33 maten

voorbeeld 2

In Dizzy's versie vallen ten opzichte van het origineel enkele harmonische veranderingen te signaleren (zie voorbeeld 3, schema 1 en 2). In maat 5 valt de wisseldominant op. In maat 10 zien we de hoogalteratie van de subdominant, in maat 11 oplossend in het kwartsextakkoord van de I<sup>e</sup> trap, in diezelfde maat gevolgd door de III<sup>e</sup> trap. Rest nog te signaleren dat in maat 12 gedurende twee tellen de VI<sup>e</sup> trap optreedt terwijl op de derde en vierde tel een dominantseptiemakkoord optreedt respectievelijk op de verlaagde VII<sup>e</sup> trap en de niet-verlaagde VII<sup>e</sup> trap. Dit laatste akkoord lost in maat 13 op in de I<sup>e</sup> trap in grondigging. De tweede helft van deze zin geeft geen veranderingen van betekenis.

De in de eerste helft van de zin optredende akkoordverbindingen mogen dan erg traditioneel zijn, door de in maat 9 en 10 aangebrachte schrijvende vertragingen klinken ze toch bijzonder. De opeenvolging tweede helft maat 12 naar maat 13 is wat mij betreft functioneel gelijkwaardig aan IV<sup>e</sup> trap (eventueel moll-dur) gevolgd door de verhoogde IV<sup>e</sup> trap oplossend in het kwartsextakkoord van de I<sup>e</sup> trap, of gelijkwaardig aan II<sup>e</sup> trap gevolgd door de verhoogde II<sup>e</sup> trap oplossend in de III<sup>e</sup> trap of in het sextakkoord van I. (In enkele van mijn voorbeelden heb ik van deze equivalenties gebruik kunnen maken, zie bijvoorbeeld maat 28 van de solo van J.J. Johnson in voorbeeld 11 later in dit artikel.)

Samenvattend kunnen we stellen dat er bij Dizzy uitsluitend harmonische veranderingen zijn aangebracht in de gedeelten A, B en D. Het gedeelte C (de 'Hema-cadens') blijft ongewijzigd.

In het derde en laatste chorus, ook wel out-chorus of shout-chorus genoemd, leidt de in B voorkomende tendens naar bovenkwartrranspositie in maat 31, direct voorafgaand aan het laatste chorus, via een II-V modulatie naar de subdominanttoonsoort. Deze toonsoort wordt nu de nieuwe hoofdtoonsoort gedurende het gehele laatste chorus. Verder wordt hetzelfde schema als in de eerste twee chorussen gevolgd (uiteraard ditmaal in bovenkwartr- of onderkwintrtranspositie).

	A	1	2	3	4	5	6	7	8	
Schema 1		I				V		I	(II V) →	
origineel										
Schema 2		prolongatie	van I			WD	V	I	(II V) →	
Dizzy										
	B	9	10	11	12	13	14	15	16	
		IV		I		III VI	II V	I	T.A. naar	
		IVsus $\sharp 4$	$\sharp$ IVsus4	I $\overset{6}{4}$	III	VI / $\flat$ VIIa $\text{col. VII}$ dom7	I VI	II V	I	IV I
	C	17	18	19	20	21	22	23	24	
		II	V	I		(II	V) →	VI	(II V) →	
		II	V	I		(II	V) →	VI	(II V) →	
	D	25	26	27	28	29	30	31	32	
		IV		I		III VI	II V	I [T.A.]	I	
		IVsus $\sharp 4$	$\sharp$ IVsus4	I $\overset{6}{4}$	III	VI / $\flat$ VIIa $\text{col. VII}$ dom7	I VI	II V	I [T.A.]	I

Voorbeeld 3

♩ = ± 135

Intro Diz 3

Thomp. 3

Am<sup>7</sup> A<sup>b</sup>m<sup>6</sup> Gm<sup>7b5</sup> C<sup>7</sup>

Voorbeeld 4

Orig: F

B<sup>b</sup>

2 3 4

Voorbeeld 5

A

Diz

Thomp.

Fped

solo Thompson

G<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

Voorbeeld 6

Over de zetting vallen de volgende dingen op te merken. Zoals eerder gezegd verandert er in melodisch opzicht weinig in Dizzy's versie. Diz zet meteen glorieus in met een introductie van vier maten in een tot tweestemmigheid uitgedunde lintharmonisatie (zie voorbeeld 4). Deze vorm van lintharmonisatie wordt in een groot deel van het eerste chorus gehandhaafd, waarbij de melodie vrij nauwkeurig wordt gevolgd. Ter vergelijking met Dizzy's versie laat ik in voorbeeld 5 bij Art Tatum zien dat de prolongatie van de 1<sup>e</sup> trap ook in een versie voor piano solo al gauw in lintharmonisatie gebracht zal worden.

Ook in de eerste vier maten van het derde chorus, die opnieuw in een uitgedund tweestemmig lint gezet zijn, valt de oorspronkelijke melodie nog gemakkelijk te herkennen. Die eerste vier maten, die nog steeds een grote overeenkomst met het Tatum-voorbeeld vertonen, hebben bij Dizzy de functie van een 'take-off vamp'. De aldus 'gelanceerde' solist tenorsaxofonist Lucky Thompson speelt enigszins in de Coleman Hawkins-traditie. Ik noteer hem een octaaf hoger dan hij klinkt (zie voorbeeld 6).

Ook C begint weer met een 'take-off vamp', ditmaal ter inleiding van Dizzy's eigen solobijdrage (voor-

beeld 7). De plaatsing van een triomfantelijke trompetsolo op deze plek gaat terug tot de dagen van New Orleans, al zijn de noten op zich natuurlijk wel wat anders! Het is curieus om te zien hoe bij nadere beschouwing beide 'take-off vamps' bij alle verschillen toch verwant blijken te zijn. Verschillen en overeenkomsten laten zich rubriceren als in voorbeeld 8.

Diz' solo loopt van de tweede helft van C-met-opmaat naadloos over in D (overlap!). De tweede helft van deze laatste zin wordt door de drie 'frontmen' gezamenlijk unisono gespeeld. De uitgebreid volledige cadens wordt hier special-chorusachtig ingevuld. Er vindt zelfs een uitbreiding plaats van één maat (maat 30-bis). De unisono-lijn breekt plotseling af om plaats te maken voor een jachtige spottende passage in double-tempo-gevoel in de ritmesectie. Deze passage wordt een maat later door de drie 'frontmen' unisono overgenomen. De erin voorkomende open kwint, het uitblijven van een verzadigd slotakkoord, geeft een iets ironischer kijk op de hooggestemde idealen die de drie 'engelen' in hun vocale bijdrage zoëven nog zo overtuigend bezongen (voorbeeld 7).

18 *Diz* *Thomp.*  $Dm^7$   $C^{\sharp}m^7$   $Cm^7$   $F^7$   $B^{\flat}$

19  $F^7$   $B^{\flat}$

20 solo *Dizzy*

21  $Am^7$   $D^7$   $Gm^7$   $F^{\sharp}o$   $B^{\flat}/F$   $B^{\flat}7$

22  $D^7$   $Gm^7$   $F^{\sharp}o$   $B^{\flat}/F$   $B^{\flat}7$

23  $Gm^7$   $F^{\sharp}o$   $B^{\flat}/F$   $B^{\flat}7$

24  $F^{\sharp}o$   $B^{\flat}/F$   $B^{\flat}7$

25  $E^{\flat}$   $Eo$   $B^{\flat}/F$   $Cm^7$   $C^{\sharp}o$   $Dm^7$   $C^{\flat}m^7$

26  $E^{\flat}$   $Eo$   $B^{\flat}/F$   $Cm^7$   $C^{\sharp}o$   $Dm^7$   $C^{\flat}m^7$

27  $E^{\flat}$   $Eo$   $B^{\flat}/F$   $Cm^7$   $C^{\sharp}o$   $Dm^7$   $C^{\flat}m^7$

28  $E^{\flat}$   $Eo$   $B^{\flat}/F$   $Cm^7$   $C^{\sharp}o$   $Dm^7$   $C^{\flat}m^7$

29  $E^{\flat}$   $Eo$   $B^{\flat}/F$   $Cm^7$   $C^{\sharp}o$   $Dm^7$   $C^{\flat}m^7$

30  $Cm^7$   $F^{\sharp}m^7$   $B^7/13$   $B^{\flat} \Delta 9$

30 bis  $F^{\sharp}m^7$   $B^7/13$   $B^{\flat} \Delta 9$

31 *double tempo feel* *dms*

32 *tutti*

Voorbeeld 7

A	C
take-off vamp I, maat 1 t/m 4	take-off vamp II, maat 17 t/m 20
bovenste stemmen in uitgedunde lintharmonisatie	2 maten onderste stemmen in lintharmonisatie; 2 maten bovenste stemmen in uitgedunde lintharmonisatie
stijgende lijn	dalende lijn
tonicafunctie over 4 maten	dominantfunctie over 2 maten
bas: dominant orgelpunt	bovenste stem: dominant orgelpunt over 2 maten
vanaf maat 5: dominantfunctie	vanaf maat 19: tonicafunctie

Voorbeeld 8

## 3

**When I Grow Too Old to Dream****in de versie van Parker**

Parker her-componeert het stuk niet alleen maar voorziet het ook van een nieuwe titel (zie voorbeeld 12 aan het eind van dit artikel). *Charlie's Wig* staat van meet af aan in de toonsoort waarin Diz eindigde. Het beginsignaal kan zelfs worden opgevat als een antwoord op Dizzy's laatste maten. De reine kwint wordt omgekeerd tot reine kwart, het kale unisono spelen zet zich door. Dit principe wordt in de collectieven niet meer verlaten, iets wat welhaast een bop-cliché kan worden genoemd. In het drie maten tellende intro wordt die kaalheid nog versterkt doordat bas en piano nog niet mogen meedoen. Pas in A, maat 1, vallen ze in: met terugwerkende kracht realiseren we ons dat daar het eigenlijke thema begonnen moet zijn. Eerst maar even de globale indeling van het arrangement:

Zoals gezegd werd voor *Charlie's Wig* een totaal nieuwe melodie ontworpen. Alles is eraan gedaan om ook maar ieder spoor van herkenning van de originele walsmelodie te vermijden, ook al in verband met het omzeilen van auteursrechtelijke verplichtingen natuurlijk! De melodie richt zich nog slechts naar het oorspronkelijke akkoordenschema, en impliceert overigens ook nog de nodige harmonische veranderingen daarvan. In mijn harmonisatie van Parkers rijke thema probeer ik naar beste vermogen te volgen 'wat de melodie zegt' (zie schema 3 in voorbeeld 10 en voorbeeld 12 aan het eind van dit artikel). Aangezien het gecomponeerde thema uitsluitend is geschreven voor A, B en D, volsta ik in voorbeeld 12 onder C met het weergeven van de door de ritmesectie gespeelde akkoorden.

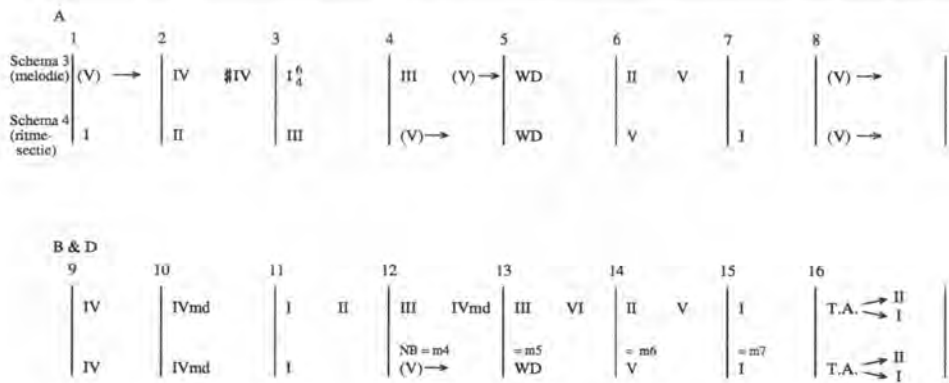
Intro	1e chorus		
	A & B	C	D
unisono	unisono	alto sax	unisono
	special	ad lib.	special
3 maten	16 maten	8 maten	8 maten

2e chorus	3e chorus	4e chorus	
		A & B & C	D
alto-saxsolo	trombonesolo	trompetsolo	unisono special
32 maten	32 maten	24 maten	8 maten

*Voorbeeld 9*

Het opgevoerde tempo heeft tot gevolg dat Bird binnen de toegestane speelduur van een kant van een 78-toerenplaat een heel chorus meer kan laten horen dan Dizzy. Er komt dus meer ruimte voor instrumentale solo's. Vocale bijdragen ontbreken geheel. Bij Dizzy waren er slechts twee instrumentale solisten, die samen nog niet eens één heel chorus mochten vullen. Vergelijk dat eens met Parkers' luxueuze situatie: elke solist krijgt in principe een geheel chorus tot zijn beschikking. Het ligt iets genuanceerder: Parker speelt in het openingschorus acht maten ad lib. op C extra, en Miles Davis wordt van zijn laatste acht maten beroofd: op die plek wordt de afrondende unisono-melodie gespeeld over D.





Voorbeeld 10

Richten wij ons op de veranderingen. De eerste maat, die ons aanvankelijk in de oren klonk als een vierde maat van het intro, laat een tussendominant horen voor de in de volgende maat optredende IV<sup>e</sup> trap die op de tweede helft van die maat wordt gevolgd door de hoogalteratie ervan. In maat 3 volgt dan de kwartsextligging van de I<sup>e</sup> trap. De tussendominant, bij voorkeur op een even, relatief zwakke maat optredend, staat in maat 1 zeer ongemakkelijk aangezien het hier een oneven, relatief sterke maat betreft. Ten gevolge hiervan moest in maat 2 het harmonisch ritme versneld worden zodat het kwartsextakkoord van de I<sup>e</sup> trap tenminste weer in een relatief sterke, oneven maat zou vallen. De gelijkenis met de maten 8 t/m 12 en 24 t/m 27 in schema 2 is opvallend. Bijna werden we op het verkeerde been gezet en het is dan ook grappig te zien dat in Jay Jay's solobijdrage in maat 24 precies dezelfde figuur voorkomt als in *Charlie's Wig* in maat 1 (voorbeeld 11). Anders gezegd: de trombonist speelt deze figuur op de juiste plaats in het schema, het lijkt wel een corrigerend gebaar ten opzichte van de orkestleider: dit is de plek waar deze figuur thuishoort, niet in maat 1, lijkt hij te willen zeggen!

In maat 5 neemt Parker de wisseldominant van Diz over, maar onder B en D treedt een belangrijk ver-

schil op: in maat 10 en 26 vervangt Parker Dizzy's hoogalteratie van de IV<sup>e</sup> trap door de laagalteratie ervan. Dat de moll-dursextrijdig is met de oorspronkelijke walsmelodie behoeft geen betoog. De nieuwe melodie past zich hier echter moeiteloos bij aan. Dat Parker de hoogalteratie van de IV<sup>e</sup> trap niet helemaal heeft willen negeren zagen we al in maat 1. De harmonische veranderingen die Parkers melodie impliceert, gingen hem, hoewel zij op zich alweer verder verwijderd zijn van de oorspronkelijke melodie, blijkbaar nog lang niet ver genoeg. Nooit schroomde hij changes aan te brengen als die leidden tot een jazzier improvisatieschema. Het opgevoerde tempo verleidt hem er toe het harmonisch ritme ten behoeve van de improvisatie juist te vertragen (schema 4). Dit nieuwe improvisatieschema kan nog heel redelijk met de oorspronkelijke melodie onder A gecombineerd worden.

De doorgaande harmonie die bij Tatum en Dizzy steeds op de tweede, dus zwakke, helft van maat 1 en 2 optreedt, komt nu uitsluitend in de relatief zwakke tweede maat te liggen. De tweede helft van deze zin had al zo'n traag harmonisch ritme, dus hier hoefde niets aan veranderd te worden. Vervolgens moesten nog B en D aangepast worden: dat de moll-dursextr verschijnt in de eerste helft weten we al, maar de har-

24 D

J.J.: Fm<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup> E<sup>b</sup><sub>o</sub> B<sup>b</sup><sub>6</sub>/F

Ritmesectie: E<sup>b</sup> E<sup>b</sup><sub>m</sub> Dm<sup>7</sup>

28 29 30 31 32

Cm<sup>7</sup> C<sup>b</sup><sub>o</sub> Dm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup> T.A. B<sup>b</sup> T.A.

G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> (sic!) F<sup>7</sup>

Voorbeeld 11

monische versnelling in de tweede helft van die zinnen (de uitgebreid volledige cadens) kon, nog steeds vanwege het hogere tempo, ook niet gehandhaafd blijven. In harmonisch opzicht zijn alle tweede helften van A, B en D nu gelijkgeschakeld. Deze aanpassing laat zich uitstekend combineren met de corresponderende originele walsmelodie. Net als bij Diz verandert er onder C (de 'Hema-cadens') niets. Reden waarom dit gedeelte in de schema's 3 en 4 onvermeld blijft. Ik wil er hier op wijzen dat dergelijke ingrijpende wijzigingen ten behoeve van een beter te spelen en te onthouden schema bij Parker schering en inslag waren. Met de oorspronkelijke melodie (vaak speelde hij die niet of hij verving hem door een nieuwe melodie met nieuwe titel, of hij speelde er ad lib. overheen) hield hij vaak weinig rekening. In meer dan één opzicht vormt Gershwin's *Lady Be Good* dat ten grondslag ligt aan Parkers *Dewey Square* - ongeveer te zelfder tijd opgenomen, ook op Dial - hiervan een saillant voorbeeld. Parkers favoriete akkoorden: de wisseldominant in maat 5 en de laagalteratie van de subdominant in maat 18 spelen ook hier een dominante rol. In dit geval zijn beide akkoorden strijdig met Gershwin's oorspronkelijke melodie. De lezer vergelijk nu zelf dit schema met schema 4 van *Charlie's Wig*.

Redelijkerwijs zou men nu verwachten dat Parker in *Charlie's Wig* twee schema's gaat hanteren: één ter begeleiding van de nieuwe unisono-melodie (schema 3) en één ter begeleiding van de improvisaties, het uitgekede schema 4. Deze verwachting nu wordt niet gehonoreerd. Muzikaal gesproken zou dit tot een zeer bevredigend resultaat hebben kunnen leiden, als bezwaar kon echter gelden dat op die manier de mensen van de ritmesectie in een toch wel wat ingewikkelde situatie terecht zouden zijn gekomen. Het uitgekede begeleidingsschema 4 dat het voordeel had dat het enigszins op Gershwin's bekende jamsession-paradepaar *Lady Be Good* was gaan lijken bood de beste kansen op een probleemloze uitvoering. Parker gooit nu het roer radicaal om, het kan zijn dat een tekort aan studiotijd deze beslissing mede bepaald heeft. Het begeleidingsschema 4 dient niet alleen ter begeleiding van de solochorussen maar wordt ook gelegd onder de op schema 1 en 3 gebaseerde unisono-bebopmelodie. Tot wat voor divergenties dit wel moest leiden valt te zien in voorbeeld 12 waar onder de pianozetting de door de ritmesectie gespeelde akkoorden staan, en in voorbeeld 10, schema 3 en 4. Over gelaagdheid gesproken!

Nu nog iets over de soli. Uiteraard zijn Parkers solo-bijdragen, zowel de acht maten ad lib. over C in het openingschorus, dat moeiteloos aansluit op de laatste acht maten unisono-melodie over D, als ook het daar-

opvolgende solochorus weergaloos. Het uitgekede improvisatieschema 4 past hem als een handschoen, nergens mist hij ook maar een change. De lezer kan dit al luisterend makkelijk vaststellen. In J.J. Johnson's trombonesolo vallen echter enkele afwijkingen te noteren. De wisseldominant wordt in maat 5 niet duidelijk neergezet, echter wel in maat 13, maar weer niet in maat 29. In maat 10 wordt de laagalteratie van de subdominant wel duidelijk aangegeven, echter weer niet in maat 26. De laatste acht maten onder D geven iets merkwaardigs te zien: Jay Jay lijkt opeens niet meer van zins Parkers aanwijzingen (d.w.z. schema 4) op de voet te volgen. Daarvoor in de plaats herstelt hij het oorspronkelijke harmonische geraamte (d.w.z. schema 1 en 3) weer in ere. Dit blijkt vooral in maat 29. De botsingen die hiervan het gevolg zijn - de begeleiders kwijten zich juist wel voorbeeldig van hun taak - worden in voorbeeld 11 geïllustreerd. Ook hier zou men dus weer van een zekere mate van gelaagdheid kunnen spreken. Onder de getranscribeerde sololijn heb ik een imaginair akkoordenschema toegevoegd dat poogt te reconstrueren wat Jay Jay in gedachten moet hebben gehad. Daaronder noteer ik vergelijkenderwijs nog eens in akkoordensymbolen wat in werkelijkheid door de ritmesectie wordt gespeeld.

Nog één opmerking tot slot. Wanneer men jazzmuziek analytisch wil benaderen, zal men - om het even op welke periode uit haar geschiedenis men zich wil richten - moeten proberen haar zoveel mogelijk in haar eigen termen te begrijpen, met andere woorden op zoek te gaan naar de wetmatigheden die haar eigen zijn.

Het jazzonderwijs aan de conservatoria in Nederland is nu ruim vijftien jaar oud. Het bovenstaande mag wat mij betreft worden opgevat als een pleidooi voor een meer historiserende analytische aanpak.

Wanneer deze tekst leidt tot een gedachtenwisseling op dit punt ben ik in mijn opzet geslaagd!



## Charlie's Wig

♩ = 160

Ritmesectie: B $\flat$

Cm Dm G $^7$  C $^7$

F $^7$  B $\flat$  Fm $^7$  B $\flat$  $^7$  E $\flat$

E $\flat$ m B $\flat$  G $^7$  C $^7$

F $^7$  B $\flat$

8 maten Parker ad lib.

Cm $^7$  F $^7$  B $\flat$  A $\flat$  D $^7$  Gm $^7$  Fm $^7$  B $\flat$  $^7$

E $\flat$  E $\flat$ m B $\flat$  G $^7$

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