

STEFAN DEBEVERE

Melodisch denken in jazz

Melodische analyse komt weinig of niet aan bod in de jazzliteratuur. Daar waar improvisatie behandeld wordt, spreekt men hoofdzakelijk in termen van harmonie en toonladders of toonreeksen. Stefaan Debevere houdt met dit artikel een pleidooi om meer aandacht aan melodische analyse van jazzmuziek te besteden.

Inleiding

Men vindt in de literatuur wel aanwijzingen over welke toonladder men op welk akkoord kan spelen, maar weinig of niets over hoe men een goede melodische lijn kan ontwikkelen aan de hand van die bepaalde toonladder. Nochtans zou het met het oog op de improvisatie nuttig zijn om op een gestructureerde manier na te gaan wat de kenmerken zijn van de melodische opbouw in muziek in het algemeen, en in de jazzmuziek in het bijzonder.

Een ander belangrijk aspect hiermee samenhangend is het ontwikkelen van het beoordelingsvermogen bij jonge jazzmusici. Het doel is een kritische houding, in de eerste plaats ten opzichte van alle gedrukte informatie (het is bijvoorbeeld onvoorstelbaar welke kemels van fouten men aantreft in het *Parker Omnibook*), in de tweede plaats ten opzichte van de creaties van de musici naar wie men opkijkt, zodat men ook bij die mensen het waardevolle van het middelmatige leert onderscheiden (afgoderij brengt niets op, behalve frustraties).

Bij de ontwikkeling van een melodisch bewustzijn hoort natuurlijk de nodige training. Daarom lijkt het mij wenselijk dat melodische patronen die vaak voorkomen in de jazzmuziek, zoals er in de tekst hierna enkele besproken worden, opgenomen worden in het solfëgemateriaal, en dat in veel grotere mate dan tot nu toe het geval is in het jazzonderwijs. Het is bekend dat de tandem die gevormd wordt door solfège en gehoorvorming een noodzakelijke ondersteuning is voor de muzikale ontwikkeling van jonge musici. Deze tandem mist echter grotendeels zijn doel als het materiaal niet afgestemd is op het specifieke genre waarin deze musici opgeleid worden.

Het is niet mijn bedoeling om van het thema en de drie improvisaties die in dit artikel besproken worden stuk voor stuk complete melodische analyses te maken. Waar het mij wel om gaat is het aanwijzen

van gemeenschappelijke kenmerken, terugkerende melodische patronen die naar mijn gevoel een belangrijke rol spelen in het jazzvocabulaire. Daarenboven wens ik de aandacht te vestigen op enkele punten waar in mijn ogen een kritische houding vereist is.

Donna Lee

Dit thema van Charlie Parker (voorbeeld 1)¹ kan men beschouwen als het 'prototype' van de bebopmelodie. Het fungeert als 'ouverture' van dit artikel: enkele elementen van melodische aard worden nader bestudeerd, en vormen daarna het uitgangspunt bij de bespreking van de drie improvisaties.

Het 3-5-7-9-patroon

Een van de belangrijkste melodische motieven in bebop is het 3-5-7-9-patroon, een stijgende akkoordbreking die begint op de terts van een akkoord. Na de none beweegt de melodie zich meestal in dalende richting, bijvoorbeeld naar de grondtoon van het betreffende akkoord, of naar de kwint of de kleine dertien van het volgende akkoord. Enkele voorbeelden:

- 1 Het basispatroon 3-5-7-9 of 3-5-7-b9 (voorbeeld 2a) komt voor in de maten 3, 7, 8 en 30.
- 2 Een veel voorkomende variatie is deze met (dalende) octaafverplaatsing vanaf de kwint (voorbeeld 2b); deze variatie komt voor in de maten 2, 6, 13/14 en 15.
- 3 De variatie met doorgaande grondtoon tussen septiem en none (voorbeeld 2c) komt voor in de maten 2 en 12; in maat 16 bevindt zich een variant met kwint tussen septiem en none: 3-5-7-5-9.

Uiteraard is ook een uitgebreidere tertsenstapeling mogelijk, bijvoorbeeld in maat 5: 1-3-5-7-9-II (negen en elf fungeren als diatonische omspeling van de terts van Bbm7 in maat 6).

1 De eerste noot op de derde tel van maat 8 is bewust als e genoteerd. Uitgaande van de stemvoering zou fes correcter zijn, maar ik hoor het interval e-c als onderdeel van het overmatig dominantseptiemakkoord Ab7+5 en geef er de voorkeur aan om het ook zo te noteren. Algemeen mag men zeggen dat in de notatie van jazzmelodieën inconsequenties moeilijk te vermijden zijn.

maten 6 en 7. Soms treft men alleen de bovenste lijn van deze stemvoering aan (none/kleine dertien/none) zoals in de maten 8 en 9.²

Maatverschuivingen

Bebopmelodieën en -improvisaties zijn doorspekt met maatverschuivingen, in die zin dat de door de melodie gesuggereerde harmonie vooruitloopt op de onderstaande akkoorden, of deze juist uitstelt. Een

reden dus ook beschouwen als de grondtoon van het dominantseptiemakkoord op de Ve trap; de akkoordopvolging wordt dan in maat 5: Eb7 / Bbm7 / , en in maat 6: Bbm7 / Eb7 /.⁴

Doorgangschromatiek

In bebopmelodieën en -improvisaties wordt veelvuldig gebruikgemaakt van relatief lang aangehouden toonladderpassages van opeenvolgende achtste noten,

The image shows a musical score for piano. It is divided into two parts, a) and b). Part a) shows three measures of piano accompaniment with chords Dm7, G7, and CΔ. Above the chords are melodic lines with notes and accidentals. Part b) shows a melodic line with notes 5, 9, b13, b9, 5, 9, 9, 5, b9, b13, 9, 5. The text 'ook mogelijk:' is written above the second part of the melodic line.

Voorbeeld 3

typisch voorbeeld komt voor in de eerste vier maten van *Donna Lee*. De ges op de eerste tel in maat drie wordt door 'onnadenkende' studenten geanalyseerd als kleine dertien op Bb7, terwijl het gaat om een kleine none op F7. Er is namelijk sprake van een maatverschuiving: de akkoorden F7 en Bb7 worden twee tellen 'te laat' ingezet. Het is niet altijd gemakkelijk om een dergelijke visie te staven en voor studenten aanvaardbaar te maken. Gelukkig helpt Parker ons een handje door deze frase grotendeels te herhalen in de maten 11 tot 13, ditmaal twee tellen eerder getimed.³ Merk op dat de tertsen van de tussendominanten F7 en Bb7 (respectievelijk a en d) nu op de eerste tel van de maat valt; de tertsen zijn naar mijn gevoel de meest essentiële toon van een tussendominant.

In de maten 5 en 6 vindt men een veel voorkomend voorbeeld van wat men ook een maatverschuiving kan noemen: bij een II V-verbinding die verspreid is over twee maten (één akkoord per maat) wordt de IIe trap vaak anderhalve maat aangehouden, de Ve trap wordt met andere woorden twee tellen uitgesteld.

Eerlijkheidshalve moet hier vermeld worden dat in dit specifieke geval ook een andere visie mogelijk is: in de compositie *Indiana* (Hanley/MacDonald), die als basis heeft gediend voor dit thema van Parker, bevindt zich in de maten 5 en 6 enkel de Ve trap (Eb7); de es op de eerste tel in maat 5 kan men om die

vaak in een snel tempo. In de meest voorkomende situatie kan men een toonladder, gespeeld over een akkoord, beschouwen als een afwisseling van akkoordtonen en diatonische doorgangstonen, waarbij de akkoordtonen op een zwaar maatdeel vallen, de doorgangstonen op een licht maatdeel. Omdat de diatonische majeur- en mineurtoonladders een oneven aantal tonen bevatten, ontstaat het probleem dat na zeven tonen (zeven opeenvolgende achtste noten) de rollen omgedraaid worden: akkoordtonen vallen op licht, doorgangstonen op zwaar. Men omzeilt dit 'probleem' door de toevoeging van een achtste toon, een chromatische doorgangstoon, met als gevolg een vlotte notenstroom en het behoud van de accenten op de essentiële akkoordtonen. Een specifiek voorbeeld hiervan wordt in de literatuur omschreven als de 'beboptoonladder', waaronder wordt verstaan de mixolydische toonladder op de grondtoon van het dominantseptiemakkoord met toevoeging van een grote septiem als doorgangstoon (voorbeeld 4). Hiermee wordt de indruk gewekt dat de bebopchromatiek enkel aangewend wordt op het dominantseptiemakkoord. Uiteraard moet doorgangschromatiek ook mogelijk zijn op bijvoorbeeld een majeurakkoord. Indien de toonladder uit voorbeeld 4 toegepast wordt op het tonica-akkoord (voorbeeld 5a), dan krijgt men vooral in dalende richting het gevoel dat de accenten

2 Indien in de notenvoorbeelden op stemvoering gewezen wordt gebeurt dit door middel van cirkeltjes rond de desbetreffende noten, of rond de becijfering erboven.

3 Het zou kunnen zijn dat musicist uit de school van Lennie Tristano de mening toegedaan waren dat Parker zich in de eerste maten 'vergist', wat aanleiding gaf tot het spelen van een 'verbeterde' versie.

4 In de notenvoorbeelden worden maatverschuivingen aangegeven met haakjes en pijltjes.



Voorbeeld 4



Voorbeeld 5

verkeerd komen te liggen. Een betere oplossing is de toevoeging van de overmatige kwint of de kleine sext aan de majeuretoonladder (voorbeeld 5b). Een voorbeeld van deze tweede mogelijkheid vindt men op de laatste achtste noot van maat 1 en maat 28 (gevarieerde herhaling van maat 1). Uiteraard zijn naast de genoemde mogelijkheden ook andere vormen van doorgangschromatiek mogelijk. Om die reden, en omwille van het feit dat de mogelijkheid in voorbeeld 5b net zo vaak voorkomt als die in voorbeeld 4, heeft het naar mijn gevoel weinig nut om alleen deze laatste mogelijkheid vast te leggen met de naam 'bebop-toonladder'. Hier is dus een kritische instelling bij studenten wenselijk, opdat ze zich niet blind zouden staren op slechts één mogelijkheid.

Line for Lyons (Gerry Mulligan) - De improvisatie van Chet Baker⁵

Hoewel Chet Baker uiteindelijk niet tot de bebop-trumpettisten gerekend wordt, heeft hij wel zijn 'roots' in die stijl, en zijn er dus veel stijlelementen uit de bebop in zijn spel terug te vinden. Wat betreft zijn improvisatie op *Line for Lyons* wil ik in de eerste plaats bestuderen in welke mate de hierboven besproken elementen terug te vinden zijn.

Het 3-5-7-9-patroon is rijkelijk aanwezig. Er is steeds sprake van het basispatroon, met uitzondering van maat 30, waar men de variant met octaafverplaatsing aantreft. Merk op dat deze maat nagenoeg een letterlijke herhaling is van maat 24. De stemvoering treedt vooral via de verbinding septiem-terts naar voren, een enkele keer ziet men de verbinding none-kwint, kwint-none of dertien-none.

Wat betreft maatverschuivingen gaat het in *Donna Lee* om het uitstellen van akkoorden, terwijl er hier overwegend sprake is van het vooruitlopen op akkoorden. Een anticipatie met de waarde van een achtste noot moet natuurlijk beschouwd worden als de voor de jazzmuziek typische syncope. Een achtste noot op de

tweede helft van de vierde tel die gevolgd wordt door een rust moet ook beschouwd worden als een anticipatie, met andere woorden als een 'voorgetrokken' eerste tel (bijvoorbeeld maat 6/7)⁶. De overige anticipaties in dit stuk hebben een waarde van twee tot drie, eventueel vier achtste noten. In de maten 21 en 22 bevindt zich een II V-verbinding waarbij de V trap een halve maat uitgesteld wordt.

Naar mijn gevoel maakt Chet bij de overgang van maat 2 naar maat 3 een 'slippertje': de bes in maat 2 wordt 'te lang aangehouden', een andere verklaring voor de eerste helft van maat 3 lijkt me onmogelijk (wat niet wegneemt dat men niet het gevoel krijgt dat er op die plaats echt iets fout gaat).

In deze solo is er slechts even sprake van doorgangschromatiek, namelijk in maat 29 op de laatste achtste noot.

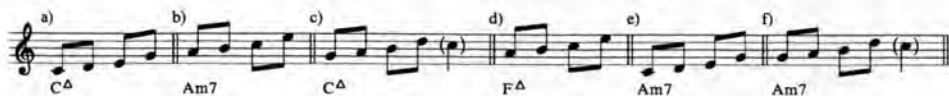
Het is opvallend hoezeer eenvoudige toonladders of toonladderfragmenten kunnen leiden tot mooie melodieën. De 'schaduwstructuur' van maat 1 is een stijgende grote tertstonladder op g. In maat 23, eindigend op de eerste tel van maat 24, vindt men een dalende harmonische mineurtoonladder zoals die vaak voorkomt in bebop; vergelijk ook maat 29 van *Donna Lee*.

Een eerste element dat nog niet aan de orde is gekomen is te vinden in maat 7, namelijk het beëindigen van een melodische zin op één of meer tonen die niet tot de betreffende basisdrieklank behoren, in dit geval none en sext van het tonica-akkoord. Het toevoegen van tonen uit de bovenstructuur van akkoorden aan het melodische arsenaal, en het gebruik van deze tonen als melodische steunpunten en dus niet meer als vertraging is typisch voor bebop, en is vooral ook bij Parker terug te vinden.

Een ander element is het 1-2-3-5-patroon, met andere woorden de stijgende opeenvolging van twee seconden en een terts. Dit patroon komt bij mijn weten nauwelijks voor in de bebop, maar eerder in latere stijlen; het is bijvoorbeeld essentieel in het melo-

⁵ Te vinden op de LP: Gerry Mulligan & Chet Baker, *Carnegie Hall Concert*, volume 1, 24 november 1974.

⁶ Men kan in dit verband het merkwaardige feit vaststellen dat het thema van *Donna Lee* geen enkele syncope bevat!



Voorbeeld 7



Voorbeeld 8

dische vocabulaire van John Coltrane, zoals blijkt uit zijn solo op *Giant Steps* op de gelijknamige LP (Impulse, 1962). Geplaatst op de grondtoon van een groot of klein septiemakkoord komt dit patroon neer op een stijgende drieklank met een diatonische doorgangstoon tussen grondtoon en terts (voorbeeld 7a en b). Dit patroon is ook mogelijk op de kwint van een groot septiemakkoord (waarbij septiem en none vaak een diatonische omspeling zijn van de grondtoon)(voorbeeld 7c), en eventueel op de terts van de IVE trap in majeur (voorbeeld 7d). Ook mogelijk is de plaatsing op de terts of de septiem van een klein septiemakkoord (in het laatste geval zijn negen en elf vaak een diatonische omspeling van de terts)(voorbeeld 7e en f). Hoewel ik dit patroon tot nu toe vooral heb aangetroffen op grote en kleine septiemakkoorden, is het natuurlijk niet ondenkbaar op een dominantseptiemakkoord, met name op de grondtoon (voorbeeld 8a), de terts (voorbeeld 8b) of de kwint (voorbeeld 8c), en eventueel zelfs op de septiem (voorbeeld 8d; combinatie met doorgangschromatiek). Praktische voorbeelden: maat 10 (op de septiem van Cm7), maat 26 (op de terts van Cm7 of de septiem van F7) en maat 27 (op de terts van Bm7 of de septiem van E7; sequens).

Tot slot: naar mijn gevoel denkt Chet Baker in de maten 31 en 32 uitsluitend Ie trap. Dit betekent dat de laatste noot in maat 32 (bes) opgevat moet worden als 'blues-terts', niet als kleine dertien op het dominantseptiemakkoord D7 dat men hier zou verwachten.

Look for the Silver Lining (Bud De Silva/Jerome Kern) - Het eerste chorus van Chet Bakers improvisatie⁷

In deze improvisatie komen nagenoeg alle tot hiertoe besproken elementen aan bod, onder andere:

- 1 Het 3-5-7-9-patroon: opnieuw komt overwegend het basispatroon voor (maten 1/2, 3, 15, 28 en 30); de

variant met octaafverplaatsing is te vinden in maat 29; nieuw is de dalende versie 9-7-5-3 (maten 15 en 21); indien men de verwantschap tussen F#° en D7b9 in acht neemt, dan herkent men in de tonen fis-a-c-d-es in maat 26 de variant met doorgaande grondtoon tussen septiem en none (3-5-7-8-b9).

- 2 Maatverschuivingen: in maat 1 wordt de IIe trap geanticipeerd; het uitstellen van de Ve trap komt voor in de maten 16 en 22 (wat maat 16 betreft gaat het om een persoonlijke interpretatie).
- 3 Doorgangschromatiek treft men aan in de maten 13, 25, 27 en 29.
- 4 Stemvoering: het gaat vooral om de verbinding septiem-terts, een enkele keer de verbinding none-dertien of none-kwint; in de maten 2/3 en 21/23 treft men de lijn none-kleine dertien-none aan, dit is de bovenstem van de vijfstemmige zetting in voorbeeld 3a; de tweede stem van deze zetting, de lijn kwint-kleine none-kwint, vindt men in de maten 29/31.
- 5 Het 1-2-3-5-patroon: in maat 6 vindt men de variant die reeds eerder werd genoemd, namelijk op de terts van de IVE trap (voorbeeld 7d); in maat 9 bevindt het patroon zich op terts en grondtoon van een klein septiemakkoord, in maat 12 op de grondtoon van een klein septiemakkoord, en in maat 27 op de terts van een klein septiemakkoord.
- 6 Tot slot maat 8: het gebruik van de dalende harmonische mineurtoonladder op nagenoeg identieke wijze als in maat 29 van Donna Lee en maat 23 van *Line for Lyons*.

All of Me (Seymour Simons/Gerald Marks) - de improvisatie van Sarah Vaughan⁸

Net zoals de solo van Chet Baker op *Line for Lyons* heeft dit meesterwerkje van Sarah Vaughan op *All of Me* de lengte van slechts één akkoordenschema. Meer

7 Te vinden op de CD: Chet Baker, *Straight from the heart*, "The great last concert", volume 2, 28 april 1988.

8 Te vinden op de LP: Sarah Vaughan, *The Divine*. Opname van Sarah Vaughan en haar trio uit 1954.

Voorbeeld 9

Look for the Silver Lining. Het eerste chorus van Chet Bakers improvisatie

heeft ze niet nodig om blijk te geven enerzijds van haar zowel melodische als harmonische kunnen, anderzijds van haar opvallend grote stembereik (e tot b^2 in deze solo). In het boekje *The Giants of Jazz* schrijft men over haar: "She was the vocalist of the Parker-Gillespie generation, the first to be able to handle the very un-vocal intervals and difficult chromatic shifts which their music demanded. Her entry into the music business had been as relief pianist with the Earl Hines orchestra in 1943, and this harmonic knowledge no doubt helped. Whatever the case, to hear Sarah in her early twenties lifting a song away from its melody line and soaring effortlessly

through a barrage of augmented ninths and flattened fifths is one of the great thrills of jazz."⁹

In deze improvisatie van Sarah Vaughan zijn de tot hiertoe besproken elementen nauwelijks terug te vinden. De reden is wellicht het veel langzamere harmonisch ritme, waardoor er bijvoorbeeld over rechtstreekse stemvoering weinig te melden valt. Ik sta toch graag even stil bij de maatverschuiving in de maten 2 en 3, met name de anticipatie van de tussen-dominant B7. Het verklaren van de laatste noot in maat 2 (cis) als een overmatige undecime (+11) op G zou onzin zijn. Deze situatie doet me denken aan de melodie van *Bluesette* (Toots Thielemans), waar in de

9 Dave Gelly, *The Giants of Jazz*, Aurum Press 1986.

Voorbeeld 10

All of Me. De improvisatie van Sarah Vaughan

tiende maat op het groot septiemakkoord Ebmaj7 de kleine terts ges voorkomt als aanloop naar het klein septiemakkoord Ebm7 in maat 11 (voorbeeld 11). Wat betreft maatverschuivingen kan men trouwens algemeen opmerken dat in alle besproken gevallen de maatverschuiving nooit meer dan een halve maat

nantseptiemakkoord, te vinden in de maten 10 en 22. Dit is de 'flattened fifth' waarvan sprake is in bovenstaand citaat, naar mijn gevoel vooral door Dizzy Gillespie aangewend. Een goed voorbeeld is te vinden in maat 7 van zijn compositie *A Night in Tunisia* (voorbeeld 12). In dit geval vormen verminderde

Voorbeeld 11

Bluesette maat 9 t/m 12

bedraagt.

Een belangrijk bebopaspect in deze improvisatie is het gebruik van de verminderde kwint op het domi-

kwint en terts van het dominantseptiemakkoord een dubbele chromatische benadering van de grondtoon van het oplossingsakkoord. Dezelfde situatie doet



Voorbeeld 12

A Night in Tunisia maat 7 en 8.

zich voor in maat 22 van Sarah Vaughans solo. De melodische basisstructuren in deze improvisatie, akkoorden enerzijds en toonladders of toonladderfragmenten anderzijds, zijn heel duidelijk te horen. Opvallend is het gebruik van de pentatonische reeks op g (g-a-b-d-e), die beschouwd kan worden als overgang tussen de akkoordstructuur G6 (g-b-d-e) en de majeurtoonladder op g. Deze reeks is terug te vinden in de opmaat, de maten 15 t/m 18 en maat 27. Merk op dat de tonen van het 1-2-3-5-patroon hoofdbestanddeel vormen van de majeurpentatoniek.

Naar mijn gevoel is de interpretatie van de maten 25 en 26 niet onbelangrijk in deze analyse. Daarmee kom ik terug op de eerder genoemde 'onnadenkende student', die er allicht geen probleem van zou maken om de te laag geïntoneerde b in maat 25 te benoemen als een blues-septiem op c, de f als kwart op hetzelfde akkoord, en de bes in maat 26 als kwart op F7. Het gaat hier echter om een blues-passage, gebruik makend van de eerste vijf tonen van de majeurtoonladder op g, met toevoeging van de blues-terts en de blues-septiem (g-a-bes-b-c-d-f). Het feit dat deze passage op de vierde tel van maat 24 start met de gebroken grote drieklank op g is uiteraard niet onbetekend.

De laatste vier maten van het chorus moeten mijns inziens eveneens geanalyseerd worden als een blues-passage. Men kan zeggen dat deze improvisatie, net zoals die van Chet Baker op *Line for Lyons*, eindigt met een prolongatie van de Ie trap.

Nog enkele kleinere zaken waarop ik wens te wijzen:

- 1 Het akkoord Em7 in de maten 11 en 12 wordt in de improvisatie afgewisseld met de tussendominant B7 (eventueel D#°); soms zijn studenten ertoe in staat om de tonen fis-a-c-dis te verklaren als toevoegingen aan het akkoord Em.
- 2 Maat 23: de tertsenstapeling op Am7 waarbij negen en elf de terts diatonisch omspelen doet denken aan maat 5 van Donna Lee.
- 3 Bij de tussendominant E7 in maat 28 valt de terts opnieuw op een zwaar maatdeel (derde tel).

Tot slot kan het volgende opgemerkt worden: iedere beginnende jazzmusicus komt ooit wel tot de vaststelling dat het niet altijd meevalt om te improviseren op een dominantseptiemakkoord dat twee of meer

maten aangehouden wordt. Wat dat betreft kan men aan de hand van deze solo ideeën opdoen.

Bijvoorbeeld: de 'kapstok' van de melodische zin in de maten 13 en 14 is niet A7 zelf, maar de kleine drieklank Em, die men de 'bijbehorende IIe trap' van A7 kan noemen. De vraag of Sarah Vaughan tijdens de uitvoering van haar improvisatie ook werkelijk zo dacht, doet wat mij betreft niets ter zake.

Ik ben mij er terdege van bewust dat de bovenstaande tekst slechts een minieme aanzet is in de richting van melodische analyse met betrekking tot de jazzmuziek, maar het zou mij verheugen indien er naar aanleiding van dit artikel dienaangaande toch alvast een gesprek op gang zou komen.