Die musikalische Stilistik von Sonny Rollins

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

Doctor philosophiae (Dr.phil.)

Verfasst am

Institut für Jazzforschung der

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

von

Mag. art. Kristina Nikolić, Bakk. art.

Graz, im September 2017

Erstbegutachter: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Dr. Franz Krieger

Zweitbegutachter: Em. Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die in den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich übernommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Graz, im September 2017

(Mag. art. Kristina Nikolić, Bakk. art.)

Vorwort

Von ganzem Herzen dankbar für die Unterstützung bin ich meinen zwei Familien Nikolić und Rohrer, sowie Werner, Mirjana, Branko und Anita, die immer für mich da sind.

Meinem Mentor und Freund Don Menza danke ich für dessen Expertise über Sonny Rollins, die für meine Forschung eine große Bereicherung darstellt.

Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Professor und Doktorvater Franz Krieger für seine Geduld und Bereitschaft, mit mir sein Wissen und seine Zeit zu teilen, sowie Sonny Rollins für die Freude, die mir seine Musik bereitet.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis VI

Verwendete Sonderzeichen VI

Glossar VII

1. Einleitung 1

1.1. Umfang und Ziel der Untersuchung 1

1.2. Quellenlage und Forschungsstand 2

1.3. Methodik 7

1.4. Quellenangaben und Notation 8

Zu den diskographischen Quellenangaben 8

Zur Notation der Transkriptionen 8

1.5. Überblick zu Biographie und musikalischem Wirken von Sonny Rollins 9

2. Musikalische Analysen 12

2.1. Die Jahre 1949–1959 12

Zu Rollins' Sound 12

„Doxy" 13

„Airegin" 21

„Tenor Madness" 33

„Strode Rode" 51

„St. Thomas" 65

„You Don´t Know What Love Is" 80

„The Surrey With The Fringe On Top" 99

„I'm An Old Cowhand (From The Rio Grande)" 123

„The Freedom Suite" 139

„A Weaver Of Dreams" 167

2.2. Die Jahre 1962–1968 176

Zu Rollins' Sound 176

„Without A Song" 177

„If Ever I Would Leave You" 189

„There Will Never Be Another You" 219

2.3. Die Jahre 1972–2013 252

Zu Rollins' Sound 252

„Don´t Stop The Carnival" 253

„Disco Monk" 268

„Duke Of Iron" 285

„Tennessee Waltz" 295

„Biji" 309

„Sonny, Please" 327

„Patanjali" 340

3. Zusammenfassung 368

Quellen 374

Ausgewählte Literatur 374

Interviews 377

Tonträger der analysierten Stücke 379

Anhang 382

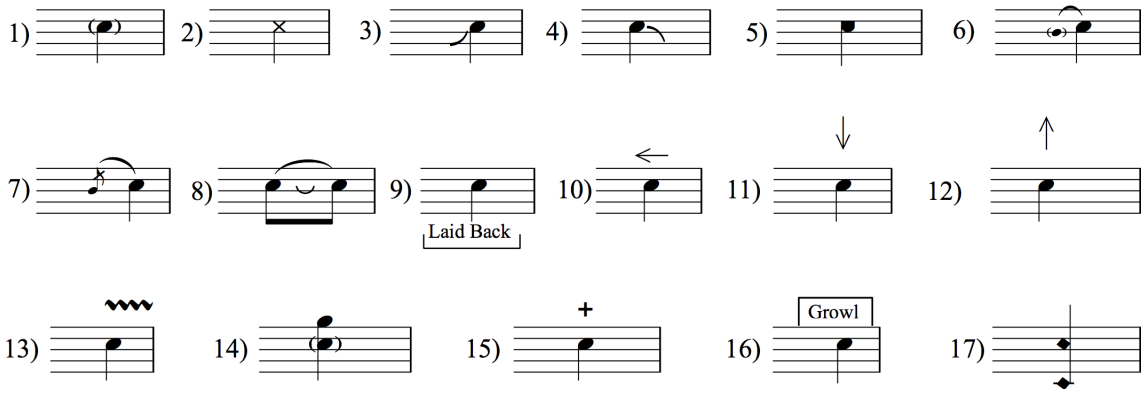
Inhaltsverzeichnis Anhang 382

Volltranskriptionen in Bb 383

Abkürzungsverzeichnis

b	Bass
dr	Schlagzeug
el-b	E-Bass
el-p	E-Piano
g	Gitarre
keyb	Keyboard
p	Klavier
perc	Percussion
tb	Posaune
ts	Tenorsaxophon

Verwendete Sonderzeichen



1) Fast nicht hörbarer Ton (Ghost Note)
2) Nicht identifizierbare Tonhöhe
3) Portamento aufwärts
4) Portamento abwärts
5) Subtone
6) Mit erkennbarer Tonhöhe begonnenes Portamento, erzeugt durch Lippen- und/oder Unterkieferbewegung
7) Mit erkennbarer Tonhöhe begonnenes Portamento, erzeugt durch Kombination von gegriffenem Ton und Lippen- und/oder Unterkieferbewegung

8) Tonwiederholung, erzeugt durch Lippen- und/oder Unterkieferbewegung ohne Zungenstoß
9) Retardiert gespielter Ton
10) Vorwärts drängender Ton
11) Ton erklingt etwas tiefer als notiert
12) Ton erklingt etwas höher als notiert
13) Vibrato
14) Unbeabsichtigter Ton; in der Notation wird der in Klammern notierte Ton gegriffen, der Ton ohne Klammer erklingt
15) False Fingering
16) Growl
17) Multiphonics

Glossar[1]

dunkler Klang: geringer Anteil an hohen Frequenzen

Fullsound: der übliche, nicht modifizierte Saxophonklang

heller Klang: hoher Anteil an hohen Frequenzen

offener Klang: voluminöser, eher dunkler Klang

runder Klang: relativ homogenes Vorkommen des gesamten Frequenzbereichs

scharfer Klang: bestimmte hohe Frequenzen stehen im Vordergrund

Subtone: offener, weicher Klang mit viel Luft; hauptsächlich in tiefer Lage

[1] Nachfolgende Klangbeschreibungen nach Tobias Leon Haecker (2017). Saxophonistisches: Das Saxblog. *Klangbeschreibung*. Abgerufen von http://saxophonistisches.de/klangbeschreibung/ [02.09.2017].

1. Einleitung

1.1. Umfang und Ziel der Untersuchung

Der am 7. September 1930 in New York geborene Tenorsaxophonist und Komponist Sonny Rollins, dessen musikalische Karriere sich über mehr als sieben Jahrzehnte erstreckt, gilt unter Jazzmusikern sowie Kritikern als einer der besten lebenden Improvisatoren, und beeinflusste mit seinem persönlichen Stil ganze Generationen von Musikern. Die vorliegende musikanalytische Untersuchung beschäftigt sich, im Rahmen seines musikalischen Gesamtwerks, mit seinen improvisatorischen Gestaltungsmitteln, seinem Sound sowie ausgewählten kompositorischen Aspekten. Die hierfür vorgelegten Analysen thematisieren 20 Aufnahmen, deren Auswahl primär aufgrund stilistischer Repräsentativität erfolgte. Darüber hinaus war es ein Anliegen, die von Rollins im Laufe seiner Karriere tangierten Hauptstilistiken miteinzubeziehen sowie die zeitliche Abfolge der verwendeten Aufnahmen möglichst regelmäßig zu halten, wobei die 1950-er Jahre besonders fokussiert wurden.

Die Abfolge der analysierten Aufnahmen geschieht in chronologischer Reihenfolge, da dadurch die stilistische Entwicklung und Entfaltung von Sonny Rollins am klarsten offenbar wird. Zugleich haben sich, als Ergebnis einer höranalytischen Gesamtsichtung seines Werks, drei zeitlich benennbare Schaffensperioden herauskristallisiert, die der Großgliederung des Analysekapitels dienen:

- die Jahre 1949 bis 1959,
- die Jahre 1962 bis 1968 sowie
- die Jahre 1972 bis 2013.

Das Hauptziel der Untersuchung besteht darin, die integralen musikalischen Gestaltungsmittel des Personalstils von Sonny Rollins zu benennen. Darüber hinaus ist es ein wesentliches Ziel, seinen Sound in technisch-anatomischer Hinsicht zu beschreiben.

1.2. Quellenlage und Forschungsstand

Die Untersuchung verwendet als wichtigste Quellen Tonaufnahmen, Videos und Interviews. An Audios stand der Autorin so gut wie das gesamte Werk von Sonny Rollins zur Verfügung. Die vor allem über das Internet abrufbaren Videoaufnahmen brachten zusätzliche wertvolle Erkenntnisse über Körperhaltung, Ansatz und alternative Griffe. Die Interviews der Autorin mit Sonny Rollins und Don Menza dienten vor allem dazu, Detailfragen zu klären, die sich aus den übrigen zur Verfügung stehenden Quellen nicht beantworten ließen.

Bis zum heutigen Tage (September 2017) sind unzählige Veröffentlichungen zu Sonny Rollins erschienen, darunter jedoch nur wenige erwähnenswerte wissenschaftliche Untersuchungen. In der Mehrzahl beschäftigen sich diese mit der Analyse von Rollins´ Musik (Schuller 1958, Blancq 1977 und 1983, Keegan 2010, Givan 2014, Erickson 2015), bzw. sie thematisieren die Problematik adäquater musikalischer Transkriptionen (Rusch, Salley & Stover 2016). Ergänzend zu erwähnen sind Veröffentlichungen an der Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Journalismus (Wilson 1991, Nisenson 2000) sowie Transkriptionssammlungen von Rollins' Musik (Isacoff 1988, Gerard 1992, Price 1996, Sprague 1998, Carroll 1999, Mankowski 2008, Rollins 2009, Carter 2011, Yamaguchi 2013, Harrington o. J.).

Gunther Schullers 1958 veröffentlichter Aufsatz „Sonny Rollins and the Challenge Of Thematic Improvisation“[2] – ein umstrittener, jedoch der meistzitierte Artikel über Rollins – beschäftigt sich anhand der Analyse des Stückes „Blue Seven“ mit Rollins' Verwendung sowie Weiterentwicklung des Themenmaterials in seiner Improvisation. Laut Schuller war diese Spielweise („Thematic Improvisation“) eine neues, innovatives Improvisationskonzept, welches die fehlende Einheitlichkeit der Themen und anschließenden Improvisationen der damaligen Jazzmusik wiederherstellte (vgl. S. 6).

Benjamin Givan legt 2014 in „Gunther Schuller and the Challenge of Sonny Rollins“[3] ausführlich die Lücken und Mängel in Schullers Artikel offen, und zwar anhand

[2] Gunther Schuller (1958). „Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation.“ *The Jazz Review, 1*(1), 6–11, 21.

[3] Benjamin Givan (2014). “Gunther Schuller and the Challenge of Sonny Rollins: Stylistic Context,

einer eigenen Analyse von „Blue Seven“ sowie weiterer Stücke von Rollins, umfänglicher Literatur anderer Autoren und Interviews mit Sonny Rollins. Seine Ausführungen beinhalten unter anderem folgende Erkenntnisse:

- Rollins bestätigte mehrmals, dass er die von Schuller als Thema bezeichneten zwölf Takte nicht im Voraus komponiert, sondern während der Aufnahme improvisiert hatte (vgl. S. 181).
- Schullers Behauptung, dass Rollins absichtlich, d. h. bewusst das Themenmaterial in der Improvisation verwendete, wurde ebenfalls von Rollins zurückgewiesen (vgl. S. 183).
- Der Artikel von Schuller wurde häufig ohne jegliche Kritik zitiert und verursachte die falsche, weitverbreitete Meinung, dass die Verwendung des Themenmaterials die Hauptcharakteristik der Improvisationsstilistik von Rollins sei (vgl. S. 168).

Charles C. Blancq III beschäftigt sich in seiner 1977 erschienenen Dissertation „Melodic Improvisation in American Jazz: The Style of Theodore 'Sonny' Rollins“[4] primär mit melodischen Aspekten in Rollins’ Spiel der Jahre 1951–1962. Gleich wie Schuller, bezeichnet auch Blancq „Thematic Improvisation“ als eine Innovation sowie die Hauptcharakteristik der Improvisationsstilistik von Sonny Rollins. Sein Hauptkapitel „The Style of Theodore 'Sonny’ Rollins“ unterteilt Blancq in vier Abschnitte (Melodie, Harmonik, Rhythmus, sowie Form und Struktur) und gibt einen musikhistorischen Einblick in die Entwicklung der Jazzmusik sowie eine Zusammenfassung der von Rollins präferierten Gestaltungsmittel (vgl. S. 35 bis S. 105).

Trotz gewisser methodischer und inhaltlicher Gemeinsamkeiten der vorliegenden Untersuchung mit jener von Charles Blancq (Auswahl derselben 5 Tonaufnahmen im Rahmen der jeweils 20 analysierten Stücke; ähnliche Erkenntnisse über Rollins’ Verwendung von Motiven, Themenmaterial sowie Pausen in seinen Improvisationen) widersprechen die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung vor allem folgenden Feststellungen von Blancq:

Intentionality, and Jazz Analysis.” *Journal of the American Musicological Society*, *67*(1), 167–237.

[4] Charles Blancq (1977). *Melodic Improvisation in American Jazz: The Style of Theodore „Sonny“ Rollins 1951-1962* (Nicht veröffentlichte Dissertation). Tulane University, New Orleans.

- Rollins' Spiel der Jahre 1951–1959 weist keine signifikanten melodischen Entwicklungen auf (vgl. S. 43).
- Ab dem Jahr 1962 verzichtet Rollins in seiner Improvisation komplett auf die Verwendung des Themenmaterials sowie auf Motive.[5]
- „Thematic Improvisation" ist die Hauptcharakteristik der Improvisationsstilistik von Rollins bis zum Jahr 1962 (vgl. S. VII; S. 99).

„The Journey of a Jazzman"[6], ein weiteres Werk von Blancq, ist im Wesentlichen ein Reprint des Hauptteils seiner Dissertation.

Matthew Keegan thematisiert in seiner Masterarbeit „Sonny Meets Squawk: Timbral Devices in Saxophone Playing of Sonny Rollins"[7] anhand der Analyse des Stückes „Lover Man" Rollins' variantenreiche klangfarbliche Gestaltung sowie deren Auswirkung auf die Dramaturgie des Stückes. Außerdem beinhaltet die Arbeit Erläuterungen über Setup sowie unterschiedliche Ansatzstellungen und die damit zusammenhängende Manipulation des Saxophonsounds.

Die Untersuchung „Capturing the Ineffable: Three Transcriptions of a Jazz Solo by Sonny Rollins"[8] von René Rusch, Keith Salley und Chris Stover beschäftigt sich mit der Problematik adäquaten Transkribierens, beruht jedoch auf qualitativ mangelhaften Transkriptionen.

Die Dissertation „Signifying on the Greeks: the use of rhetorical devices in jazz improvisation analysis"[9] von Jeff D. Erickson thematisiert die Verwendung westeuropäischer und afroamerikanischer rhetorischer Mittel in Jazzimprovisationen

[5] „The reason for Rollins's sudden abandonment of the ‚thematic' improvisation technique during the early 1960s have never been explained, though this abandonment seems related to an overall dissatisfaction with the current state of jazz improvisation that promted his retirement in 1959. Whatever the reason, the recordings made after 1962 reveal an entirely new direction in Rollins's playing, and he never again attempted to construct his melodic lines according to the principals of either thematic or motivic improvisation, the techniques that produced the great recordings of 1956–1959." (Blancq, 1977, S. 45)

[6] Charles Blancq (1983). *Sonny Rollins: The Journey of a Jazzman*. Boston, MA.: Twayne.

[7] Matthew Keegan (2010). *Sonny Meets Squawk: Timbral Devices in the Saxophone Playing of Sonny Rollins* (nicht veröffentlichte Masterarbeit). Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney.

[8] René Rusch, Keith Salley & Chris Stover (2016). "Capturing the Ineffable: Three Transcriptions of a Jazz Solo by Sonny Rollins." *Music Theory Online*, *22*(3). Abgerufen von http://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.rusch.php [02.04.2017].

[9] Jeff D. Erickson (2015). *Signifying on the Greeks: the use of rhetorical devices in jazz improvisation analysis* (Nicht veröffentlichte Dissertation). Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, Illinois.

sowie die Berücksichtigung dieser Mittel in der Jazzanalyse. Anhand jeweils einer transkribierten Improvisation von Lester Young, Jim Hall, Horace Silver, Sonny Rollins, Miles Davis und Steve Lacy werden 49 musikalisch-rhetorische Figuren sowie deren Auswirkung auf den dramaturgischen Bogen untersucht. Darüber hinaus wurde eine Transkription der berühmtesten Rede von Martin Luther King („I have a dream“) angefertigt und deren rhetorische Mittel mit den musikalisch-rhetorischen Figuren der sechs Musiker verglichen.

Erickson unterteilt die 49 Figuren in 7 Kategorien (vgl S. 171): Figures of Repetition, Figures of Balance, Symmetry, Order and Contrast, Figures of Amplification, Figures of Signifying and Indirection (& Other Primarily African American Figures), Figures of Silence and Omission, Figures of Dialogue, sowie Miscellaneous Figures. In seiner Analyse von Rollins' „Softly As In The Morning Sunrise“ wurde, im Vergleich zu allen anderen untersuchten Stücken, die größte Anzahl an musikalisch-rhetorischen Figuren entdeckt (insgesamt 32), wobei diese am häufigsten im Zusammenhang mit seiner Verwendung des Themenmaterials sowie deren Variation stehen.

Zusätzlich findet Erickson Ähnlichkeiten zwischen Sonny Rollins und Martin Luther King: An seinem Solohöhepunkt verwendet Rollins das Tonmaterial aus dem Thema und überhöht dieses, indem er das musikalisch-rhetorische Mittel des Recitation Tone anwendet (hier: Quinte des Grundtons). Martin Luther King beginnt seine Rede auf der ungefähren Tonhöhe B, verdichtet sie u. a. mittels steigender Tonhöhe und führt sie beim Höhepunkt zur Oberquint. Dabei verwendet er erneut die Eröffnungsworte („I have a dream“), und zwar in rezitativer Manier.

Der Aufsatz „An Approach to Phrase Rhythm in Jazz“[10] und die Dissertation „On Phrase Rhythm in Jazz“[11] von Stefan Love untersuchen die rhythmische Phrasenarchitektur ausgewählter Musiker (darunter Sonny Rollins) und basieren methodisch auf dem bei Temperley 1999 beschriebenen suggestiven Ansatz („suggestive approach“). Dieser versucht „mögliche Arten des Hörens von Musik“ zu benennen („possible ways of hearing music“).[12]

[10] Stefan Love (2012). „An Approach to Phrase Rhythm in Jazz”, *Journal of Jazz Studies, 8(1), 4-32.*

[11] Stefan Love (2011). *On Phrase Rhythm in Jazz* (Nicht veröffentlichte Dissertation). Eastman School of Music, University of Rochester, Rochester, New York.

[12] „The analyses are not intended as claims about how an experienced listener or performer understands phrase rhythm (consciously or unconsciously), or about the ´right´ way to hear

Peter Niklas Wilsons Monographie „Sonny Rollins: sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten“[13] fasst mittels 16 kurzer Transkriptionen die Hauptcharakteristiken des Improvisations- und Kompositionsstils von Rollins zusammen. Dabei behandelt das Kapitel „Facetten des Stils“ die thematischen und motivischen Aspekte seiner Improvisationen, die Organisation der Pausen, die motivische Natur seiner Kompositionen, sowie die variantenreiche klangliche und dynamische Gestaltung und das etwas ungewöhnliche Repertoire von Rollins. Insgesamt befindet sich Wilsons Abhandlung – einschließlich des biographischen Abschnitts und der ausführlichen Besprechung zahlreicher Tonträger – im Übergangsbereich zwischen wissenschaftlichem Ansatz und journalistischer Hauptausrichtung.

Mittels Interviews mit Sonny Rollins befasst sich Eric Nisenson in seinem Buch „Open Sky: Sonny Rollins And His World Of Improvisation“[14] mit dessen Privatleben und mit ausgewählten Tonträgern zwischen 1950 und 2000 und gibt einen Einblick in Rollins´ introspektiven Charakter.

Richard Palmers „Sonny Rollins: The Cutting Edge“[15] beschäftigt sich primär mit der ausführlichen Beschreibung diverser Tonträger von Rollins, wobei der Schwerpunkt auf seine frühen Aufnahmen gesetzt wird. Die umfänglichen biographischen Informationen basieren auf Interviews und Artikel anderer Autoren.

Hinsichtlich transkribierter Musik von Sonny Rollins gibt es eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Sammlungen, die sich allerdings in der Regel an ein breites Publikum wenden und deshalb eher wenig detailliert sind.[16,17] Die Transkriptionen der vorliegenden Untersuchung wurden daher von der Autorin neu angefertigt.

---

phrase rhythm. While I draw on theories grounded in cognition, especially metrical theories and theories of segmentation, I posit my method as one approach to phrase rhythm among many possible approaches (albeit an approach that I find especially edifying as a listener and performer). Each analysis represents a *way of hearing* the phrase rhythm that I find both aurally and logically defensible.” (Love 2011, S. 36)

[13] Peter Niklas Wilson (1991). *Sonny Rollins: sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten*. (P. N. Wilson & W. Lachenmann, Hrsg.) (Bd. 17). Schaftlach: Oreos.

[14] Eric Nisenson (2000). *Open Sky: Sonny Rollins and His World of Improvisation* (1. Aufl.). New York, N.Y.: St. Martin´s Press.

[15] Richard Palmer (1998). *Sonny Rollins: The Cutting Edge*. New York, NY: Continuum.

[16] Transkriptionswerke: Jim Carroll (1999). *The Sonny Rollins Collection*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
Kenyon Carter (2011). *Sonny Rollins: 10 Solos, 185 Licks.* USA: Kenyon Carter.
Charley Gerard (1992). *Sonny Rollins*. New York, NY: Music Sales America.
Jeff Harrington (o.J.). *Great Tenor Saxophone Solos* (Vol. 1). USA: Jeff Harrington.
Stuart Isacoff (1988). *Sonny Rollins*. New York, NY: Music Sales.

1.3. Methodik

Die vorliegende Arbeit wurde im Wesentlichen mittels Höranalyse, Schauanalyse und eigenem instrumentalem Nachgestalten der Autorin durchgeführt. Die Höranalyse fokussiert vor allem jene Parameter, die sich einer üblichen Verschriftlichung entziehen (Sound, Agogik, Mikrorhythmik etc.). Die Schauanalyse auf Basis der musikalischen Transkriptionen thematisiert jene Aspekte musikalischer Analyse, die üblicherweise anhand von Notenmaterial durchgeführt werden (Motivik, Harmonik, Register, Solodramaturgie etc.). Das eigene instrumentale Nachgestalten liefert eine Vielzahl von Erkenntnissen über Ansatz, Sound u. a. m. Darüber hinausführende Informationen, beispielsweise wertvolle, bis jetzt unbekannte und von zahlreichen Saxophonisten gesuchte Daten zu Rollins' Setup, ergaben sich aus dem Interview der Autorin mit Don Menza.

Der Fokus der einzelnen Analysen ist von Rollins' Gestaltungmaterial des jeweiligen Stückes abhängig und daher immer unterschiedlich. Die untersuchten Schwerpunkte werden einerseits auf die musikalische Mittel (Tonmaterial, Rhythmus, Harmonik, Artikulation usw.) gesetzt, andererseits auf die Spieltechnik (Ansatz, Griffe usw.).

Die Detailmessungen hinsichtlich Mikrorhythmik wurden mit der Software „Transcribe 8.66" angefertigt, und berechnen mittels Zeitenvergleich die Regelmäßigkeit der von Rollins' platzierten Töne in Bezug zur Kontrabassbegleitung.

Alles in allem besteht die Hauptausrichtung der vorliegenden Untersuchung in der Beschreibung der musikalischen Gestaltungsmittel von Sonny Rollins, d. h. es geht darum, *was* erklingt (Optionstöne, Artikulation, Rhythmik, Harmonik usw.). *Welche Auswirkung* das Erklingende auf den Zuhörer hat – wie dieser die Musik dramaturgisch

---

Forrest Mankowski (2008). *Best of Sonny Rollins*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
Tim Price (1996). *Great Tenor Sax Solos*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
Sonny Rollins: A Step-by-Step Breakdown of the Sax Styles & Techniques of a Jazz Giant. (2009). Milwaukee, WI: Hal Leonard.
Masaya Yamaguchi (2013). *Sonny Rollins, Art Blakey, Kenny Drew with the Modern Jazz Quartet*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
Peter Sprague (1998). *The Jazz Solos of Sonny Rollins*.

[17] Weitere Werke, die Transkriptionen beinhalten: David N. Baker (1982). *The Jazz style of Sonny Rollins: a musical and historical perspective*. New York, NY: CPP/Belwin.

erlebt –, wird bei ausgewählten Beispielen zusätzlich mittels der von Erickson verwendeten rhetorischen Mittel benannt.

1.4. Quellenangaben und Notation

Zu den diskographischen Quellenangaben

Die diskographische Quellenangabe geschieht jeweils am Beginn einer Analyse in folgender Form:

Titel
Titel des Tonträgers (Labelname und -nummer)
Namen und Instrumente der mitwirkenden Musiker
Datum und Ort der Aufnahme

Zur Notation der Transkriptionen

Zwecks erleichterter Lesbarkeit wurden die Transkriptionen im analytischen Teil der Arbeit klingend und eine Oktave höher als gespielt aufgeschrieben. Da die wesentlichen Aspekte des Saxophonspiels (wie z. B. die grifftechnischen Zusammenhänge) bei einer klingenden Notation nicht sichtbar sind, wurden die Transkriptionen im Anhang in der für Tenorsaxophon üblichen Notation (in Bb, eine Oktav höher als gespielt) dargestellt.

Die Akkordsymbole dienen der Orientierung und geben die Basisharmonien wieder. Sie werden, wie auch Instrumentenabkürzungen und formale Benennungen, in englischer Sprache bezeichnet. Alle Formteile beginnen mit der Taktnummer 1.

1.5. Überblick zu Biographie und musikalischem Wirken von Sonny Rollins

Walter Theodore „Sonny“ Rollins wurde am 7. September 1930 in New York geboren und wuchs in Harlem auf. Schon ab Beginn seiner professionellen Karriere Ende der 1940-er Jahre spielte er mit vielen führenden Bebop-Musikern und -Gruppen, wie u. a. Thelonious Monk, Miles Davis, dem Clifford Brown - Max Roach Quintet[18] und dem Modern Jazz Quartet[19]. Ab dem Jahr 1956 begann er als Bandleader zahlreiche bahnbrechende Tonträger aufzunehmen und etablierte sich, vor allem durch das von Fans und Kritikern meistgelobte Album *Saxophone Colossus* (1956), als einer der wichtigsten und innovativsten Tenorsaxophonisten der Hard-Bop-Ära. Rollins beeindruckte mit kräftigem Sound, kreativen Improvisationen, musikalischem Humor sowie eigenen Kompositionen, von denen viele Jazzstandards geworden sind. Neben seiner Nähe zum Calypso wurde auch sein Stück „Valse Hot“, eines der ersten Hard-Bop-Stücke im 3/4-Takt, als Innovation in der Jazzmusik gesehen. Darüber hinaus gilt Rollins als der erste Jazzmusiker, der ein Album im Trio ohne Harmonieinstrument aufnahm (*Way Out West*), sowie ebenfalls als der erste, der ein instrumentales Prostest-Stück über die Diskriminierung der Afro-Amerikaner geschrieben hat („Freedom Suite“).

Trotz großem Erfolg und überaus positiven Kritiken war Sonny Rollins mit seinem eigenen Spiel unzufrieden und zog sich im Jahr 1959 aus der Öffentlichkeit zurück. Über diese Entscheidung sagte er: „Basically what was happening back then was that I was getting a lot of good press, and the jazz press had finally accepted me, to a large degree. I had not been accepted by them for a long time. Then I began to make some records that they liked and they started to say, ’Okay, Sonny Rollins is good after all.’ The problem was that I really wasn’t good enough for myself. I was getting a lot of

[18] vgl. Kernfeld, o. J., o. S.

[19] „In the early fifties, he established a reputation first among musicians, then the public, as the most brash and creative young tenor on the scene, through his work with Miles, Monk, and the MJQ.“
In: Sonny Rollins (2017). Bio. Abgerufen 24. September 2017, von http://sonnyrollins.com/biography/

engagements where I was top-billed and people were beginning to expect a lot from me that I felt I couldn't deliver."[20]

In den folgenden zwei Jahren verbrachte Rollins seine Zeit hauptsächlich übend auf der Williamsburg Bridge in New York und kam in die Jazz-Szene erst mit dem Album *The Bridge* (1962) zurück. Obwohl er auf diesem Album, bis auf seinen Sound, mit ähnlichen musikalischen Mitteln wie vor seinem Sabbatical gestaltete, brachten die nachfolgenden stilistischen Explorationen sowie die Kollaborationen mit zahlreichen Musikern doch auch bleibende stilistische Änderungen. Neben *The Bridge* nahm Rollins mit Jim Hall ein zweites Album auf (*What's New*) und spielte dabei ein Calypso- und Bossa-Nova-Repertoire.

Wie in den Aufnahmen mit Coleman Hawkins (*Sonny Meets Hawk*), in seiner Formation mit Don Cherry sowie auf dem Album *East Broadway Rundown* zu hören ist, wurde Rollins auch von Free Jazz beeinflusst, und mischte die Elemente dieses Stils mit seinem Hard-Bop-Spiel. Bis zum Jahr 1966 entstanden ebenfalls zahlreiche Aufnahmen seiner Live-Konzerte im Trio und Quartett, bei denen er extrem lange improvisierte, und unbegleitete Soli als wichtigen Teil seiner eigenen Stilistik etablierte. Wegen der Unzufriedenheit mit Labels und generell mit dem Musik-Business zog er sich im Jahr 1968 erneut aus der Öffentlichkeit zurück und verbrachte währenddessen auch Zeit in einem indischen Kloster.

Ab 1972 nahm Rollins mehr als 20 Alben auf und fusionierte Jazz mit Elementen der Rock-, Pop-, Disco- und Calypso-Musik. Sein Sound veränderte sich merkbar und wurde vor allem heller. Neben der Zusammenarbeit mit zahlreichen führenden Jazz-Musikern (u. a. McCoy Tyner, Jack DeJohnette, Mark Soskin) trat Sonny Rollins vor allem in den letzten 20 Jahren seiner Kariere hauptsächlich im Sextett auf und spielte dabei am öftesten mit Clifton Anderson (tb), Bobby Broom (g), Bob Cranshaw (b), Victor Lewis (dr) und Kimati Dinizulu (perc). Seine Kompositionen aus dieser Schaffensperiode haben einen überwiegend fröhlichen und simplen Charakter und wurden von Rollins nur selten in der üblichen Aufeinanderfolge von Thema, Improvisation und Thema gestaltet. Stattdessen werden am Beginn des Stückes oft die

[20] Nisenson, 2000, S. 143.

Themen mehrmals hintereinander gespielt und sogar in ihrer Gänze zwischen die Improvisationsteile eingefügt.

Neben den zahlreichen Musikern, die Rollins als musikalische Vorbilder betrachtet (u. a. Coleman Hawkins, J. J. Johnson, Fats Waller, Lester Young und Charlie Parker), nennt er den Pianisten Thelonious Monk als seinen Mentor, vor allem wegen Monks Maxime, die Melodie immer als Improvisationsbasis zu nehmen.[21]

Zu Rollins' wichtigsten seiner unzähligen Auszeichnungen zählen vor allem die Folgenden:

1972: *Guggenheim Fellowship* in Komposition zuerkannt
1973: in die *Down Beat Jazz Hall of Fame* gewählt
1983: Anerkennung für das Lebenswerk durch die *NEA Jazz Masters Fellowship*
1997: zum *Jazz Artist of the Year* des Jazzmagazins *Downbeat* gewählt
2002: *Best Jazz Instrumental Album Grammy* für *This Is What I Do (2000)*
2004: Grammy Award für sein Lebenswerk (*Grammy Lifetime Achievement Award*)
2006: Mitglied der *Academy of Achievement*
2006: Dreifach-Gewinner des *Down Beat Readers Poll* in den Kategorien *Jazzman of the Year*, *#1 Tenor Sax Player* und *Recording of the Year* für das Album *Without a Song: The 9/11 Concert*.
2006: *Grammy Award for Best Improvised Jazz Solo* für *Why Was I Born?*
2007: *Polar Music Prize*
2009*: Österreichisches Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I. Klasse*
2010: erhält als erster Jazz-Komponist die *Edward MacDowell Medaille*
2010: in *American Academy of Arts and Sciences gewählt*
2010: *Miles Davis Award* beim *Montreal Jazz Festival*
2011: Kennedy-Preis *(The Kennedy Center Honors*) an seinem 81. Geburtstag überreicht
2011: *Medal of Arts* überreicht durch den damaligen US-Präsidenten Barack Obama
2013: *Ehrendoktor der Musik* der *Juillard School*, New York. (Weitere Ehrendoktortitel: Bard College, 1992; Weslayan University, 1998; Long Island University, 1998; Duke University, 1999; New England Conservatory of Music, 2002; Berklee College of Music, 2003; Colby College, 2007; Rutgers University, 2009; University of Hartford, 2015)
2015: *Lifetime Achievement Award* der *Jazz Foundation of America*
2015: *Grammy Hall of Fame* für das Album *The Bridge*

[21] vgl. Wilson, 1991, S. 80.

2. Musikalische Analysen

2.1. Die Jahre 1949–1959

Zu Rollins' Sound

Rollins' offener, grundsätzlich dunkler und warmer Sound in den 1950-er Jahren gilt als einer der besten und beliebtesten unter Jazz-Tenorsaxophonisten. Über sein damaliges Setup wird oft spekuliert; Rollins selber sagt, dass er im Laufe seiner Karriere alle Mundstücke und Saxophone ausprobiert habe.

Auf Basis einer umfassenden Hör- und Videoanalyse ist anzunehmen, dass Rollins in dieser gesamten Periode überwiegend auf dem Otto-Link-Mundstück gespielt hat. Laut Don Menza nahm Sonny Rollins das Album *Saxophone Colossuss* auf dem Saxophon Selmer Mark VI und dem Mundstück Otto Link 9* New York auf. Die lange Bahn und große Kammer dieses generell dunkler klingenden Mundstückes verlangen viel Luft, erlauben aber gleichzeitig ein größeres Tonvolumen. Durch die weite Bahnöffnung ist die mögliche Manipulationsamplitude zwischen Blatt und Mundstück grösser; somit sind auch dynamische Differenzierungen, breiteres Vibrato sowie unterschiedliche Klangfarben leichter spielbar. Für all diese technischen und klanglichen Unterschiede ist eine flexible Ansatzstellung erforderlich.

Rollins' Körperhaltung ist im Vergleich zu vielen anderen Saxophonisten aus dieser Zeit eher ruhig, jedoch seine Ansatzstellung viel lockerer und flexibler. Mit der Bewegung seines Unterkiefers, der Auf- und Abbewegung des Kopfes sowie dem Rutschen der Oberzähne auf dem Mundstück schafft Rollins neben dynamischen und klanglichen Unterschieden auch einen extrem ausgeglichenen Ton über das ganze Saxophonregister.

„Doxy”

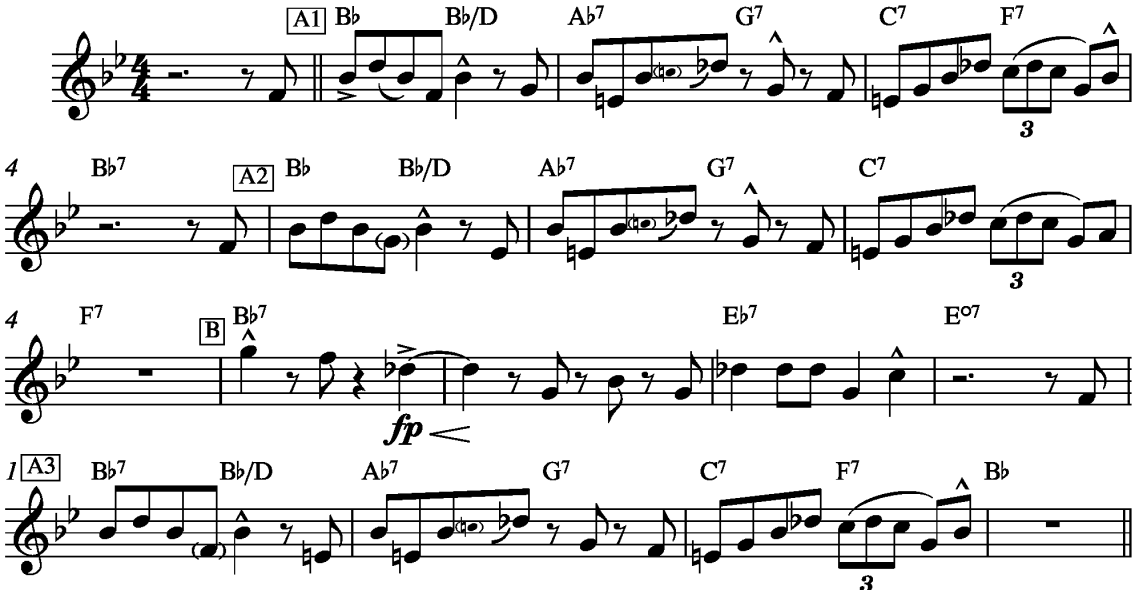
Bags' Groove (Prestige PRLP 7109)

Miles Davis (tp), Sonny Rollins (ts), Horace Silver (p), Percy Heath (b), Kenny Clarke (dr)

29.6.1954, Hackensack, NJ

Komposition

Der 16-taktige Jazzstandard mittleren Tempos in B-Dur ist, ähnlich wie „St. Thomas“, wegen seines fröhlichen Charakters eines der beliebtesten Stücke von Sonny Rollins geworden. Das Thema basiert auf einer AABA-Form (jeweils 4 Takte) und besteht fast ausschließlich aus den Tönen der B-Dur-Pentatonik und B-Bluestonleiter. In den A-Teilen wird der Grundton abwechselnd von darunter und darüber gelegenen Terzen, Quarten und Quinten umspielt. Darin besteht eine Nähe zu Rollins' Kompositionen „Tenor Madness“ und „Oleo“.

Notenbeispiel 1: Thema

Ablauf

Das Thema wird am Anfang sowie am Ende des Stückes einmal gespielt. Alle Improvisationen (Trompete, Saxophon, Klavier) dauern 2 Chorusse (Tabelle 1).

Tabelle 1: Ablauf

	Chorusanzahl
Thema	1
Improvisation Trompete	2
Improvisation Saxophon	2
Improvisation Klavier	2
Thema	1

Improvisation

In seiner zwei Chorusse langen Improvisation kreiert Rollins mit wenigen musikalischen Mitteln ein effektvolles Solo, das dem einfachen Charakter des Hauptthemas entspricht. Er vermeidet in der gesamten Improvisation die tiefsten und höchsten Töne des Saxophons und bleibt dennoch nicht lange in demselben Register. Seine Phrasen werden generell häufiger aufwärts geführt; spielt er abwärts, verwendet er hauptsächlich Blue Notes.

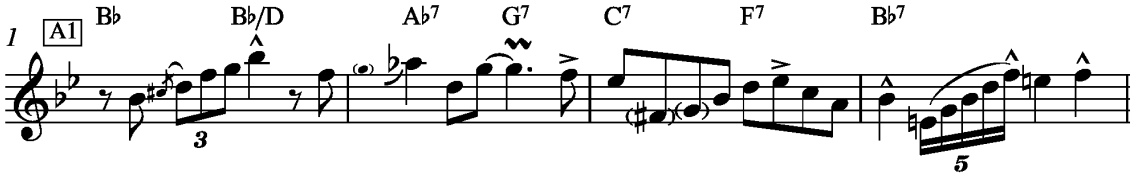
Alles in allem besticht seine Improvisation durch den Eindruck außergewöhnlicher Präsenz. Diese ergibt sich vorderhand durch die Summe der nachfolgend genannten Gestaltungsmittel.

1. Chorus

Trotz Rollins' kräftigem Ton und starker Zungenbetonung wirkt die hinaufführende Eröffnungsphrase (Takt 1) sehr gelassen, da sie auf Pentatonik und Blue Notes basiert, und Laid Back angewendet wird. Das anschließende Tonmaterial (Takt 2–3) wird, ebenfalls retardierend, um eine hinunterführende B-Mixolydisch-Tonleiter aufgebaut und steht in starkem Kontrast zur darauffolgenden musikalisch-rhetorischen *Antithesis*[22] in Takt 4: Diese wird von Rollins, im Vergleich zum Vorhergespielten, in die Gegenrichtung geführt und mittels Verwendung der übermäßigen Quart und eines metronomisch präzisen Sechzehntellaufs zusätzlich verstärkt (Notenbeispiel 2).

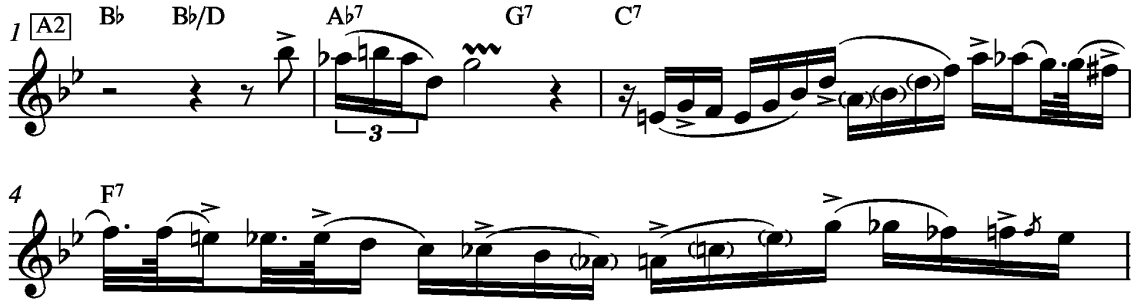
[22] vgl. Erickson, 2015, S. 173.

Notenbeispiel 2: Improvisation / Ch. 1 / A1 / T. 1–4



In den Takten 1–2 des zweiten A-Teils paraphrasiert Rollins in einer zusammenfassender Weise das Tonmaterial aus den Takten 1–3 des ersten A-Teils, wodurch in musikalisch-rhetorischer Hinsicht ein *Paralellism*[23] entsteht. In den anschließenden zwei Takten bildet sich erneut eine Antithesis aus, die sich diesmal auf den ersten A-Teil bezieht und diesbezüglich gegensätzliche Mittel (Sechzehntelläufe, Subtone in der tiefen Lage, metronomische Präzision, überwiegend Chromatik) verwendet (Notenbeispiel 3).

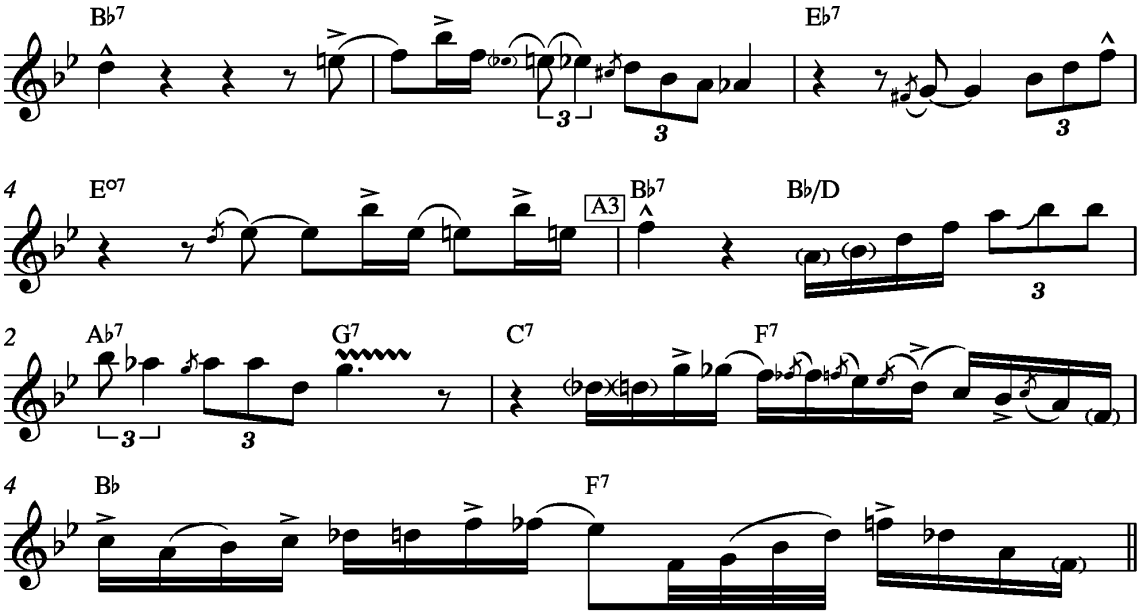
Notenbeispiel 3: Improvisation / Ch. 1 / A2



Ab dem B-Teil spielt Sonny Rollins wieder weniger dicht und verstärkt die durch die Changes entstandene Blues-Atmosphäre mit Blue Notes, die er überwiegend mit Achteltriolen kombiniert. In den Takten 1–2 des letzten A-Teils paraphrasiert er noch einmal das Tonmaterial aus den ersten 3 Takten der Improvisation und kreiert durch die Tonwiederholungen in den Achteltriolen einen polyrhythmischen Effekt, der der musikalisch-rhetorischen Figur *Time Indirection*[24] entspricht. Die für den Zuhörer durch die Polyrhythmik entstandene metrische Verwirrung wird von Rollins zusätzlich verstärkt, indem er unter Verwendung von Portamenti und Laid Back die Tonwiederholungen der Oktav und kleinen Septim unterschiedlich gestaltet. Die

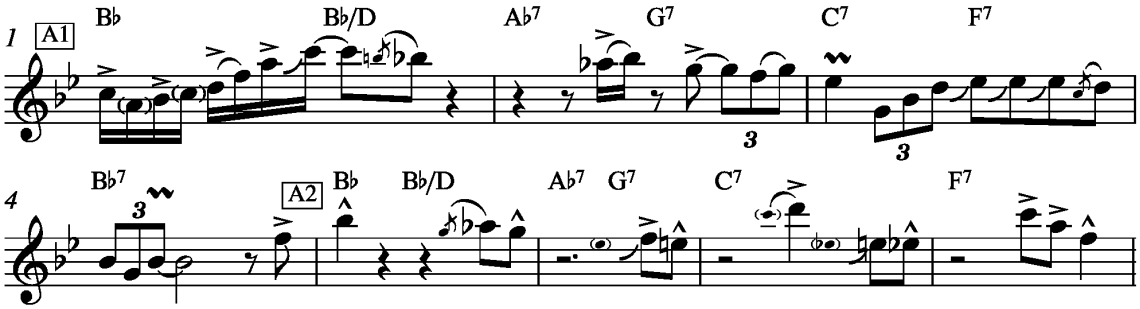
[23] vgl. Erickson, 2015, S. 173.
[24] vgl. Erickson, 2015, S. 177.

anschließenden schnellen Läufe leiten in den zweiten Solochorus über (Notenbeispiel 4).

Notenbeispiel 4: Improvisation / Ch. 1 / B / T. 1 bis A3 / T. 4

2. Chorus

In den ersten 8 Takten nimmt die Dichte des Saxophonsolos deutlich ab. Rollins gestaltet mit dem Tonmaterial aus den vier improvisationseröffnenden Takten und variiert mittels Fragmentierung, wobei er zunehmend mehr Pausen und einfachere Rhythmik verwendet (Notenbeispiel 5).

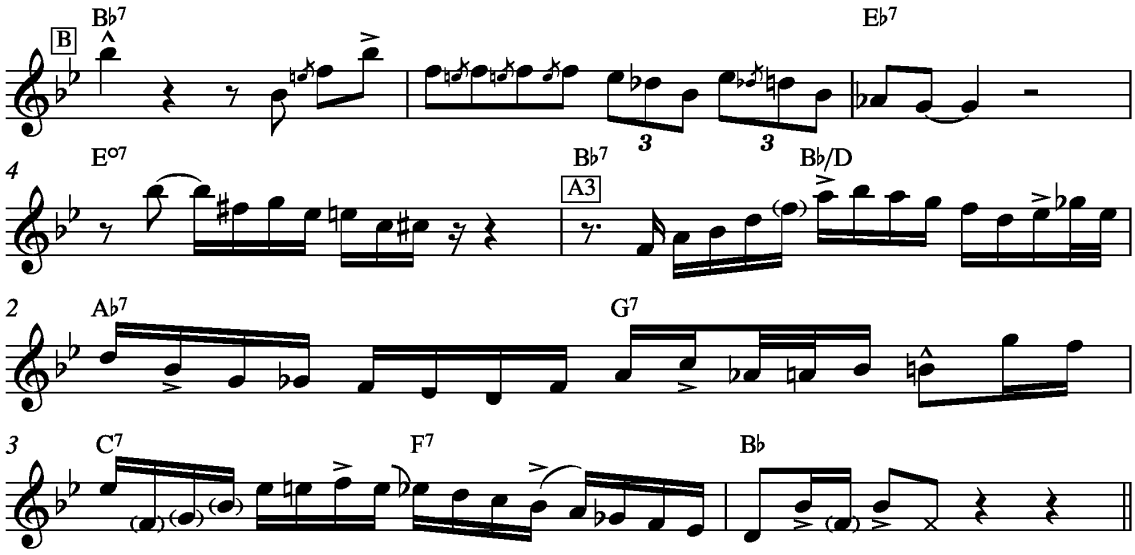
Notenbeispiel 5: Improvisation / Ch. 2 / A1 bis A2 / T. 4

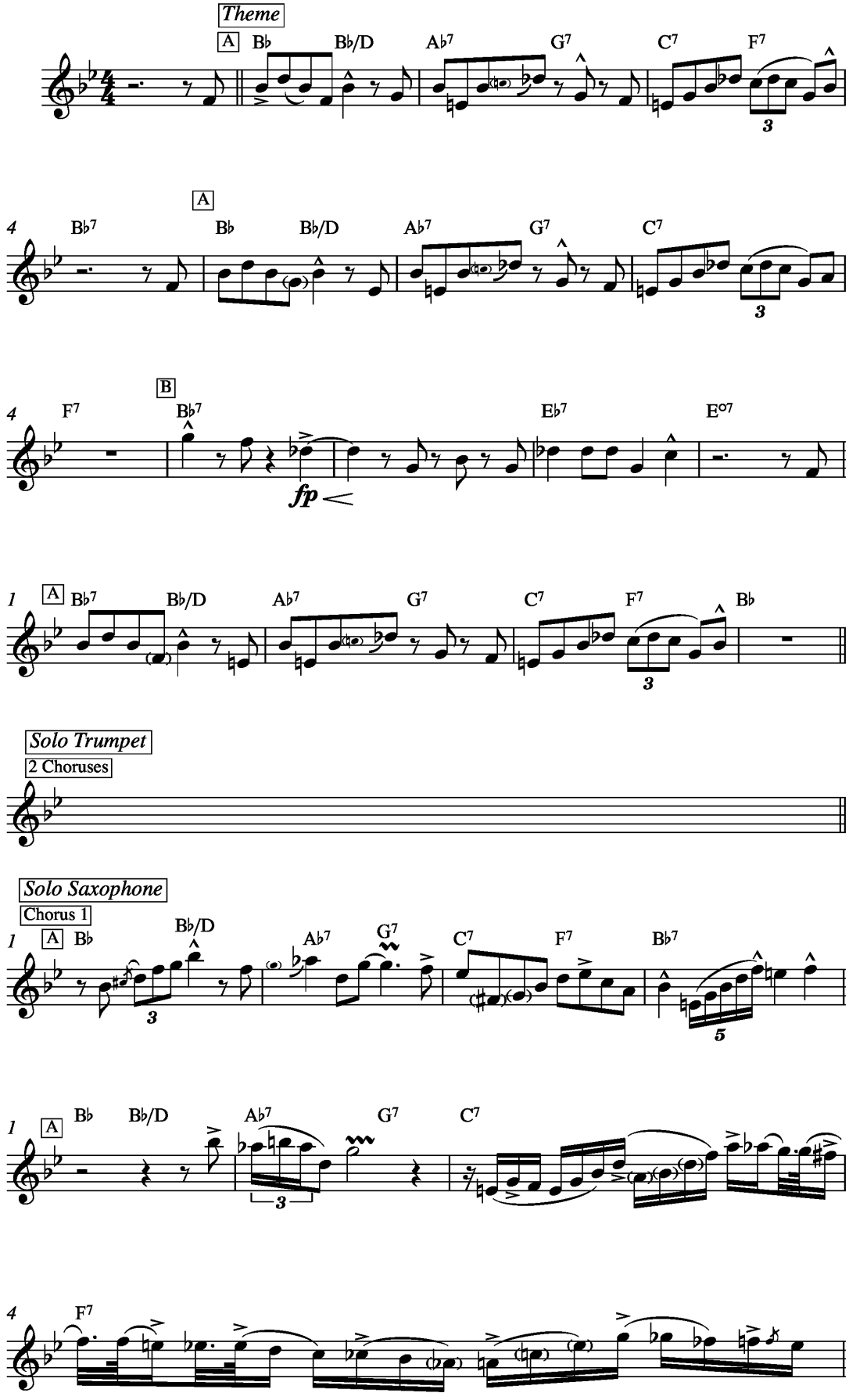
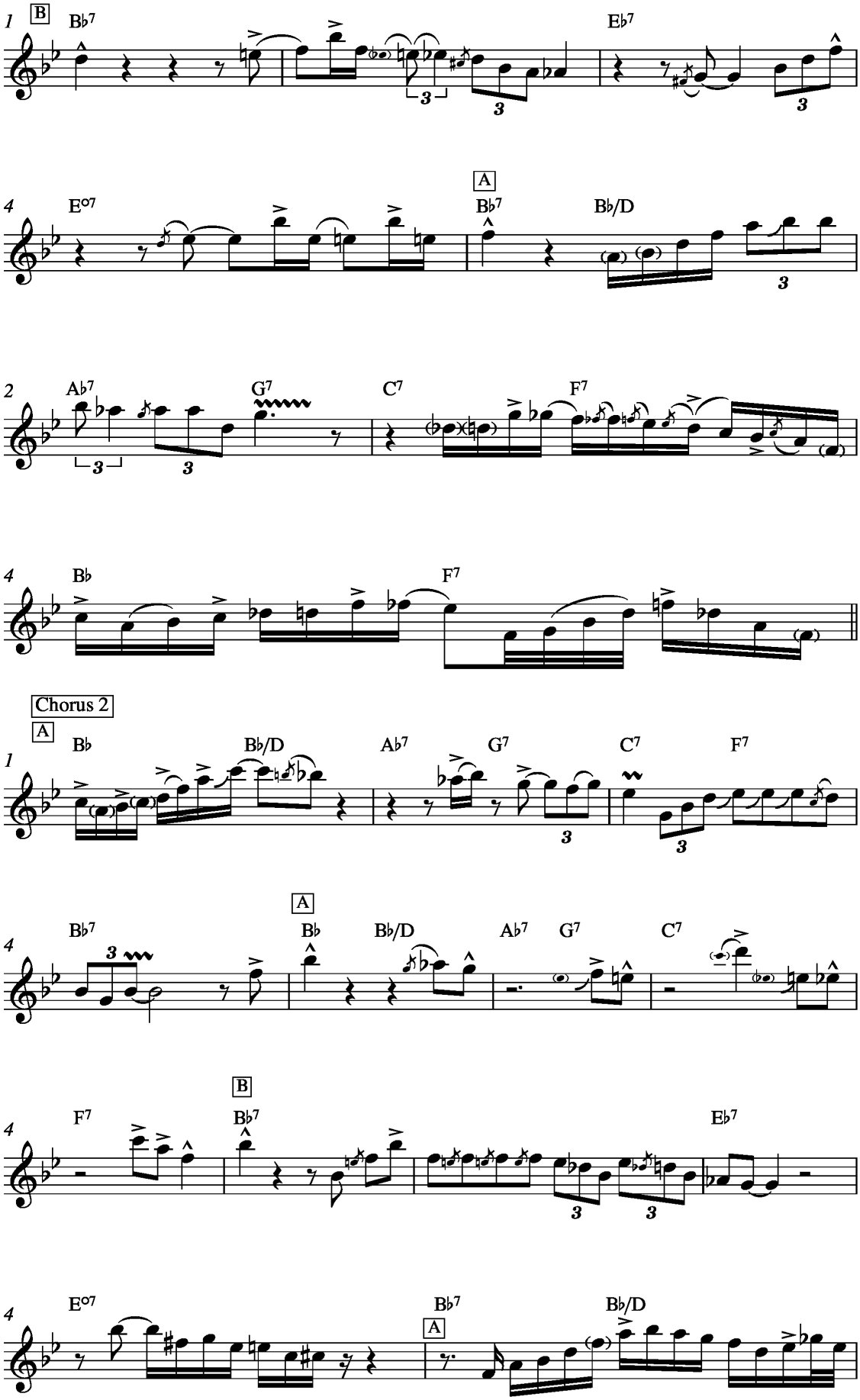
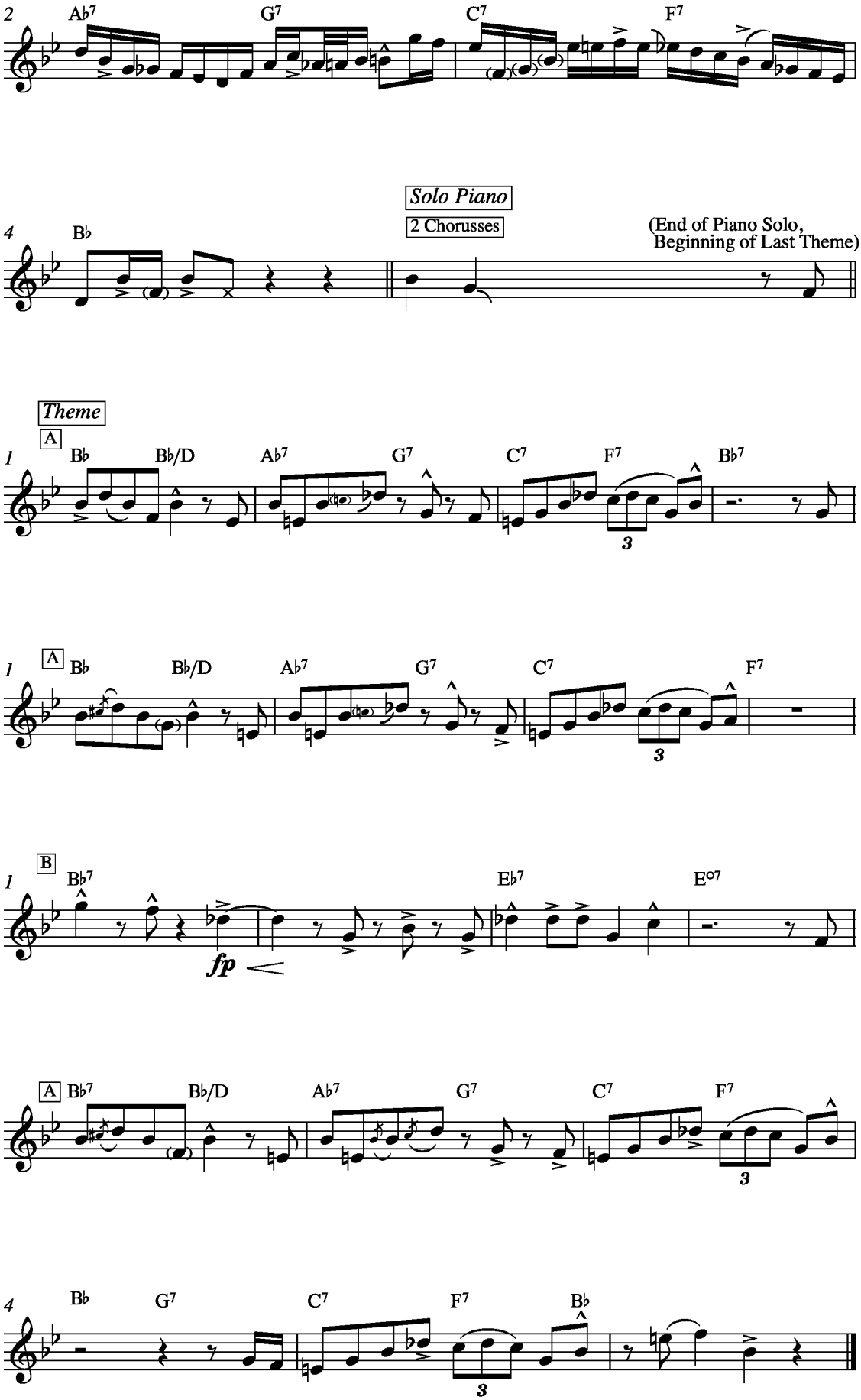


Auch die letzten 8 Takte seines Solos erinnern vom Tonmaterial her an den ersten Improvisationschorus. Die stärksten Kontraste entstehen durch das Mischen der

metronomisch präzisen Sechzehntelläufe mit retardierten und meist mit starken Portamenti angespielten Tonwiederholungen (Notenbeispiel 6).

Notenbeispiel 6: Improvisation / Ch. 2 / B bis A3 / T. 4



Volltranskription

1
B
B♭7
E♭7
4
E°7
A
B♭7
B♭/D
2
A♭7
G7
C7
F7
4
B♭
F7
Chorus 2
A
1
B♭
B♭/D
A♭7
G7
C7
F7
4
B♭7
A
B♭
B♭/D
A♭7
G7
C7
4
F7
B
B♭7
E♭7
4
E°7
B♭7
A
B♭/D

2
A♭7
G7
C7
F7
Solo Piano
2 Chorusses
4
B♭
(End of Piano Solo,
Beginning of Last Theme)
Theme
A
1
B♭
B♭/D
A♭7
G7
C7
F7
B♭7
3
A
1
B♭
B♭/D
A♭7
G7
C7
F7
3
B
1
B♭7
E♭7
E°7
fp
A
B♭7
B♭/D
A♭7
G7
C7
F7
3
4
B♭
G7
C7
F7
B♭
3

„Airegin”

Miles Davis with Sonny Rollins (Prestige PRLP 187)

Miles Davis (tp), Sonny Rollins (ts), Horace Silver (p), Percy Heath (b), Kenny Clarke (dr)

29.6.1954, Hackensack, NJ

Komposition und Form

„Airegin“ (= „Nigeria“ rückwärts geschrieben), ein Up-Tempo-Stück in F-Moll im Bebop-Stil, wurde, so wie zwei weitere Jazz Standards von Sonny Rollins („Doxy“ und „Oleo“), das erste Mal auf dem Album *Miles Davis with Sonny Rollins* aufgenommen.

Die unübliche Gesamt-Taktanzahl dieses Stückes (36) entsteht durch die 4-taktige Erweiterung des B-Teils (Tabelle 2).

Tabelle 2: Form

Formteil	*Taktanzahl*
A	8
B	12
A	8
B’	8

Ablauf

Das Thema wird sowohl nach dem 8-taktigen Intro als auch nach den Improvisationen der beiden Bläser je einmal gespielt (Tabelle 3).

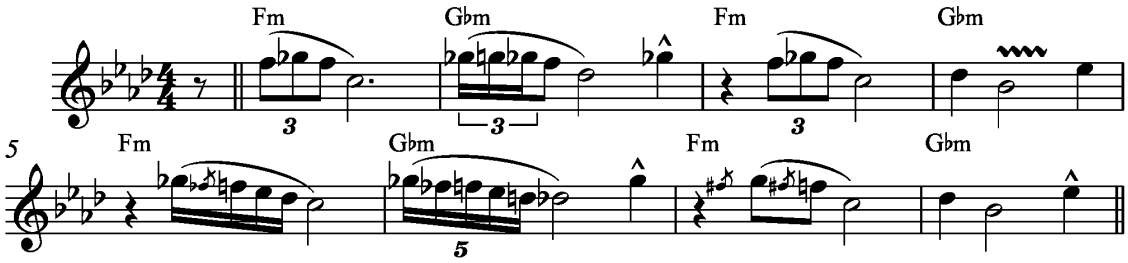
Tabelle 3: Ablauf

	Chorusanzahl	*Taktanzahl*
Intro		8
Thema	1	
Improvisation Trompete	3	
Improvisation Saxophon	3	
Thema	1	

Intro und Thema

Das vampartige Intro ist auf einer Pendelharmonik (F-Moll, Ges-Moll) aufgebaut und wird von Tenorsaxophon, Bass und Schlagzeug gespielt. Als wesentliches Tonmaterial verwendet Rollins ein Segment der ersten Phrase aus der Themenmelodie, das er in jedem zweiten Takt entsprechend transponiert (Notenbeispiel 7).

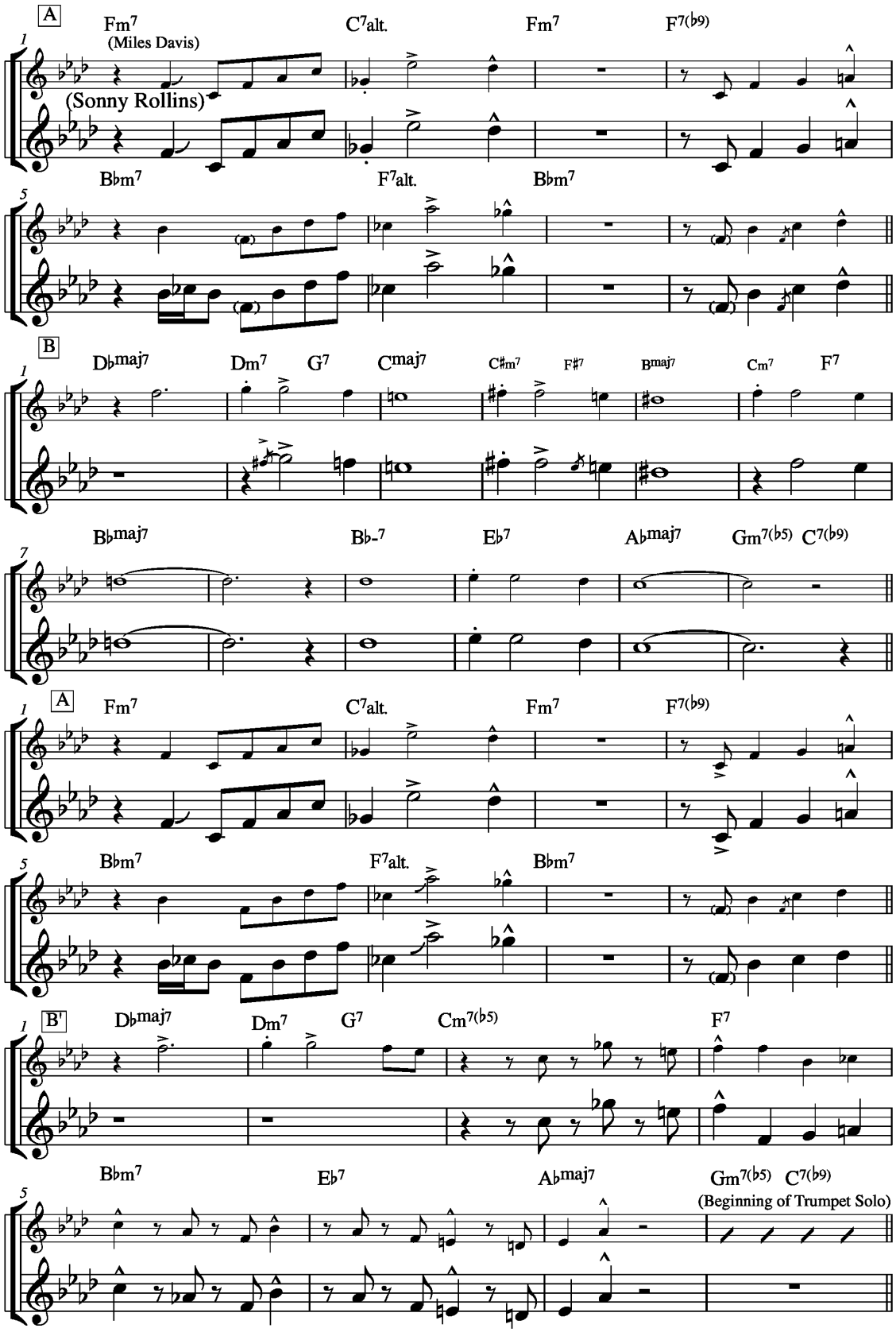
Notenbeispiel 7: Intro



Das Thema wird von beiden Bläsern, Bass und Schlagzeug gespielt. Die A-Teile bestehen aus zwei 4-taktigen Abschnitten, die in Bezug auf melodische und harmonische Struktur identisch sind, aber auf unterschiedlichen tonalen Zentren (F-Moll, B-Moll) basieren. Die Melodiekontur bildet zwei Gipfel, wobei der erste mittels Akkordzerlegung des tonischen Dreiklangs und der zweite durch den Sprung auf die stark akzentuierte #9 der V. Stufe erreicht wird.

Beim Eröffnungsthema besteht die absteigende, gesangliche Themenmelodie des B-Teils aus der Sequenzierung eines einzigen Motivs, das mittels II-V-I-Kadenzen transponiert wird und in vier temporäre tonale Zentren führt. Nach der II-V-Harmoniefolge in As-Dur wird das Thema im dritten Takt nach C-Dur geleitet. Dieser überraschende, scharfe Wechsel des tonalen Zentrums wird durch das einstimmige Spiel der beiden Bläser sowie durch eine kurze Andeutung des G7-Akkords in der Basslinie im Takt davor gemildert.

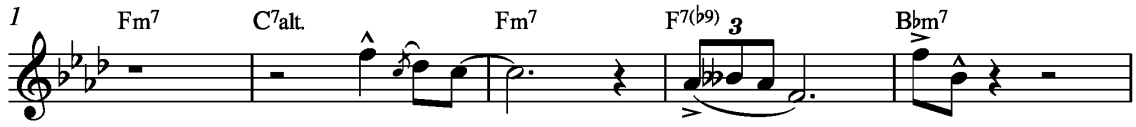
Der B'-Teil unterscheidet sich vom B-Teil durch eine hauptsächlich auf Sprüngen und Synkopen basierende Melodie sowie durch die um vier Takte kürzere Form (Notenbeispiel 8).

Notenbeispiel 8: Thema

Improvisation

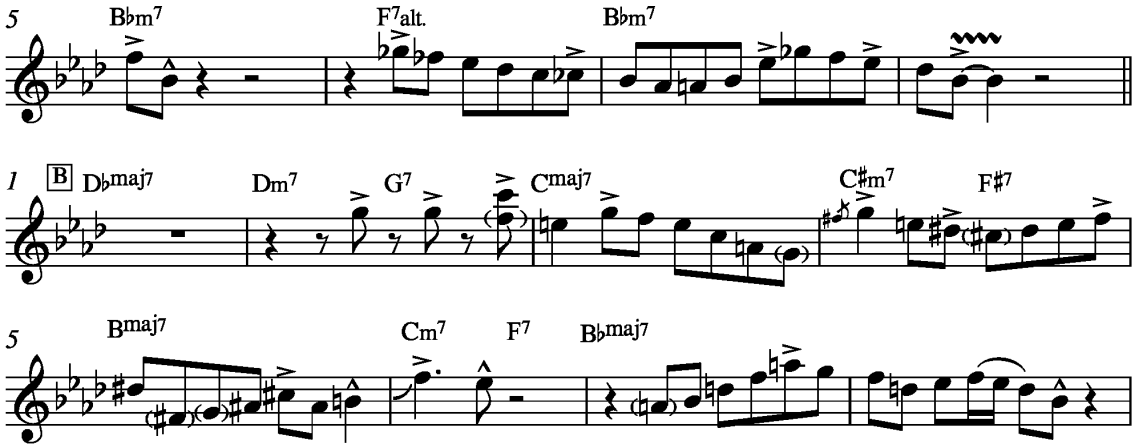
In seiner Improvisation baut Sonny Rollins keinen großen dramaturgischen Bogen auf. Vor allem mittels metronomischer Präzision und der Verwendung häufiger Pausen kreiert er jedoch einen klar strukturierten, fließenden Solocharakter und gestaltet unter Verwendung gelegentlicher Chromatik die A-Teile hauptsächlich mit dem Tonmaterial von F- und B-Moll-Harmonisch und die B- und B'-Teile mit dem ionischen Tonmaterial der jeweiligen temporären tonalen Zentren.

Erster Chorus

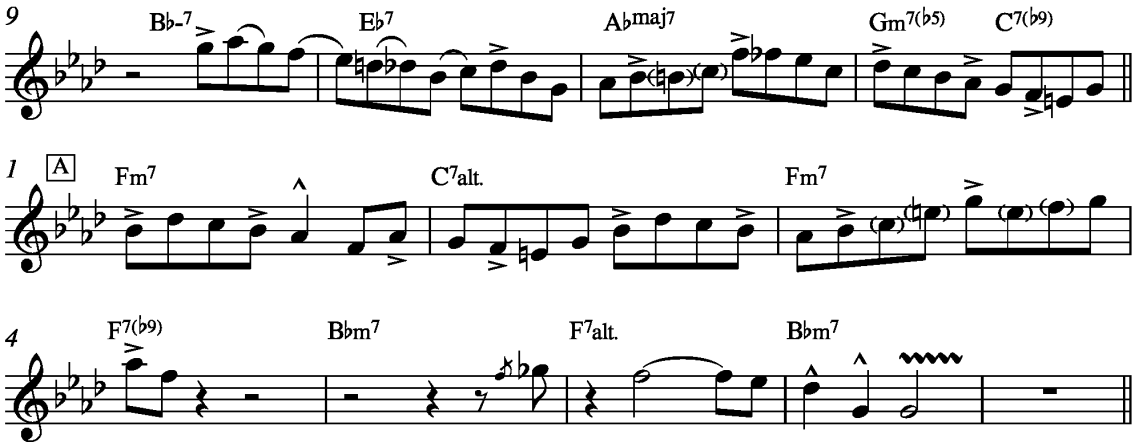
Rollins eröffnet die Improvisation im mittleren Saxophonregister und verwendet in den ersten fünf Takten in gleichem Ausmaß kurze Phrasen und Pausen (jeweils 10 Schläge) (Notenbeispiel 9).

Notenbeispiel 9: Improvisation / Ch. 1 / A1 / T. 1–5

In der anschließenden Soloverdichtung gestaltet er mittels zunehmend längerer Achtelläufe und trennt diese ebenfalls häufig durch Pausen, die mindestens drei Schläge lang dauern (Notenbeispiel 10).

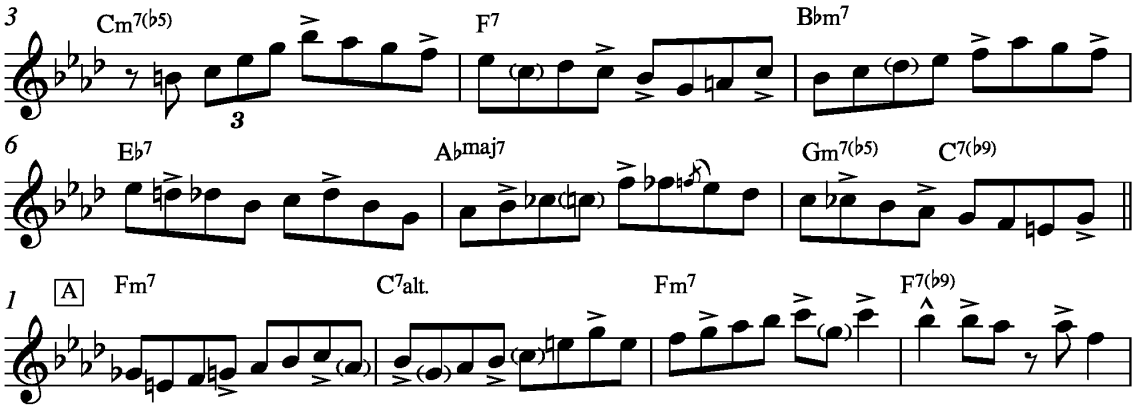
Notenbeispiel 10: Improvisation / Ch. 1 / A1 / T. 5 bis B / T. 8

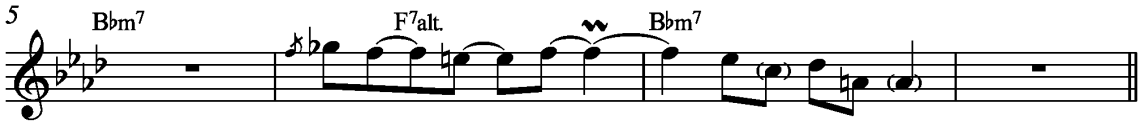


Nach einem 8-taktigen Achtellauf am Übergang zwischen den Formteilen B und A2 legt Rollins mit einer kürzeren, aus wenigen Tönen bestehenden Phrase das neue temporäre tonale Zentrum (B-Moll) fest. Die dissonante Wirkung deren letzten Tons (große Sext) wird durch die anschließende Pause verlängert (Notenbeispiel 11).

Notenbeispiel 11: Improvisation / Ch. 1 / B' / T. 9 bis A2 / T. 8

Zweiter Chorus

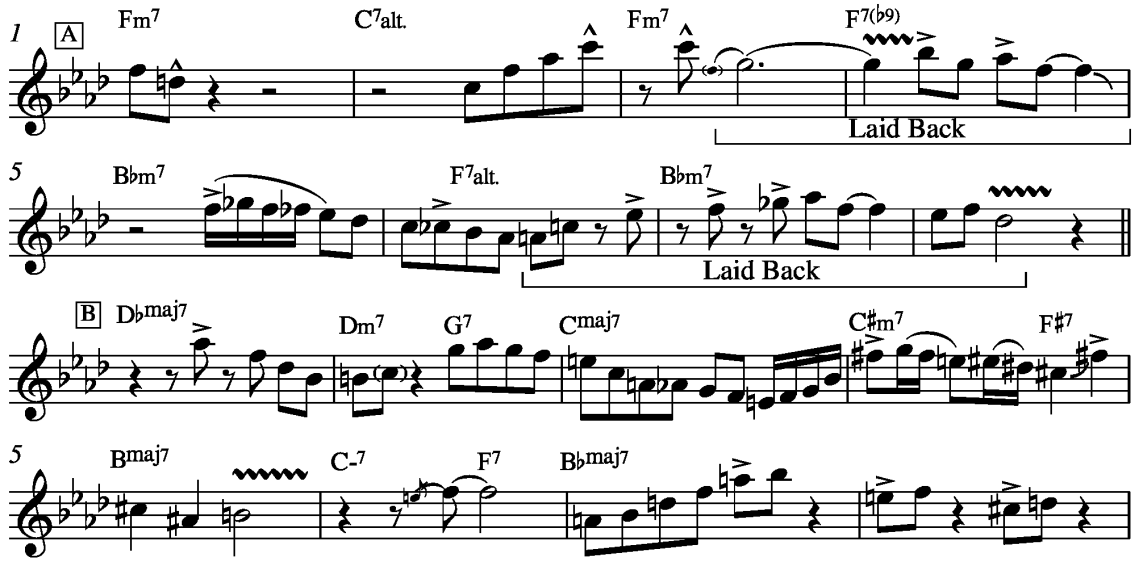
Schon in den letzten sechs Takten des ersten Improvisationschorus beginnt Rollins einen mit 10 Takten extrem langen Übergang in den zweiten Chorus und verliert dabei dennoch nicht an Intensität. Wegen unregelmäßiger Abwechslung zwischen starken Akzenten und Ghost Notes hat diese lange Phrase eine ausgeprägte Dynamik und klingt trotz ausschließlicher Verwendung von Achteln unvorhersehbar. Zusätzlich wird der Tonraum des Solos in die dritte Oktave erweitert (Notenbeispiel 12).

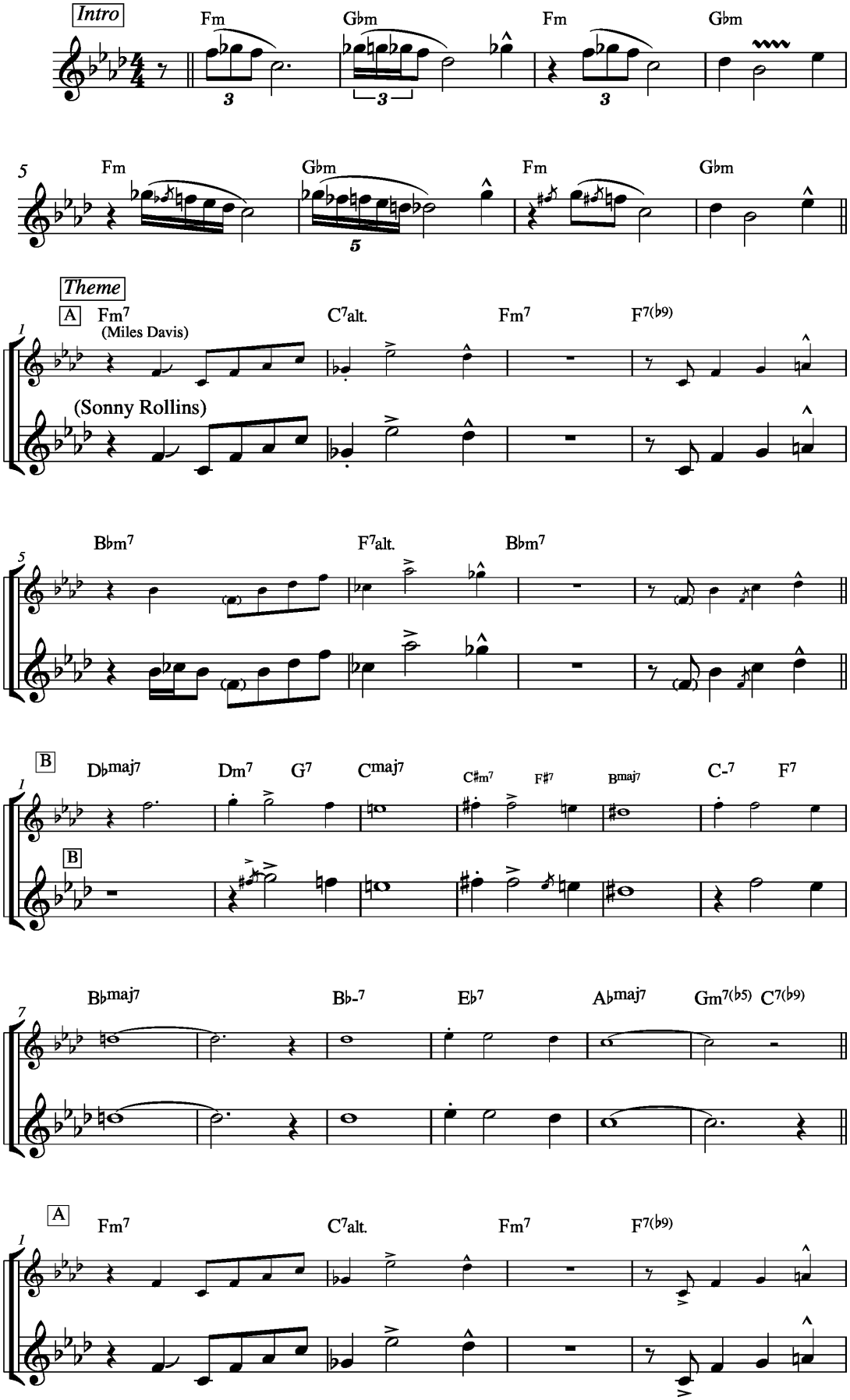
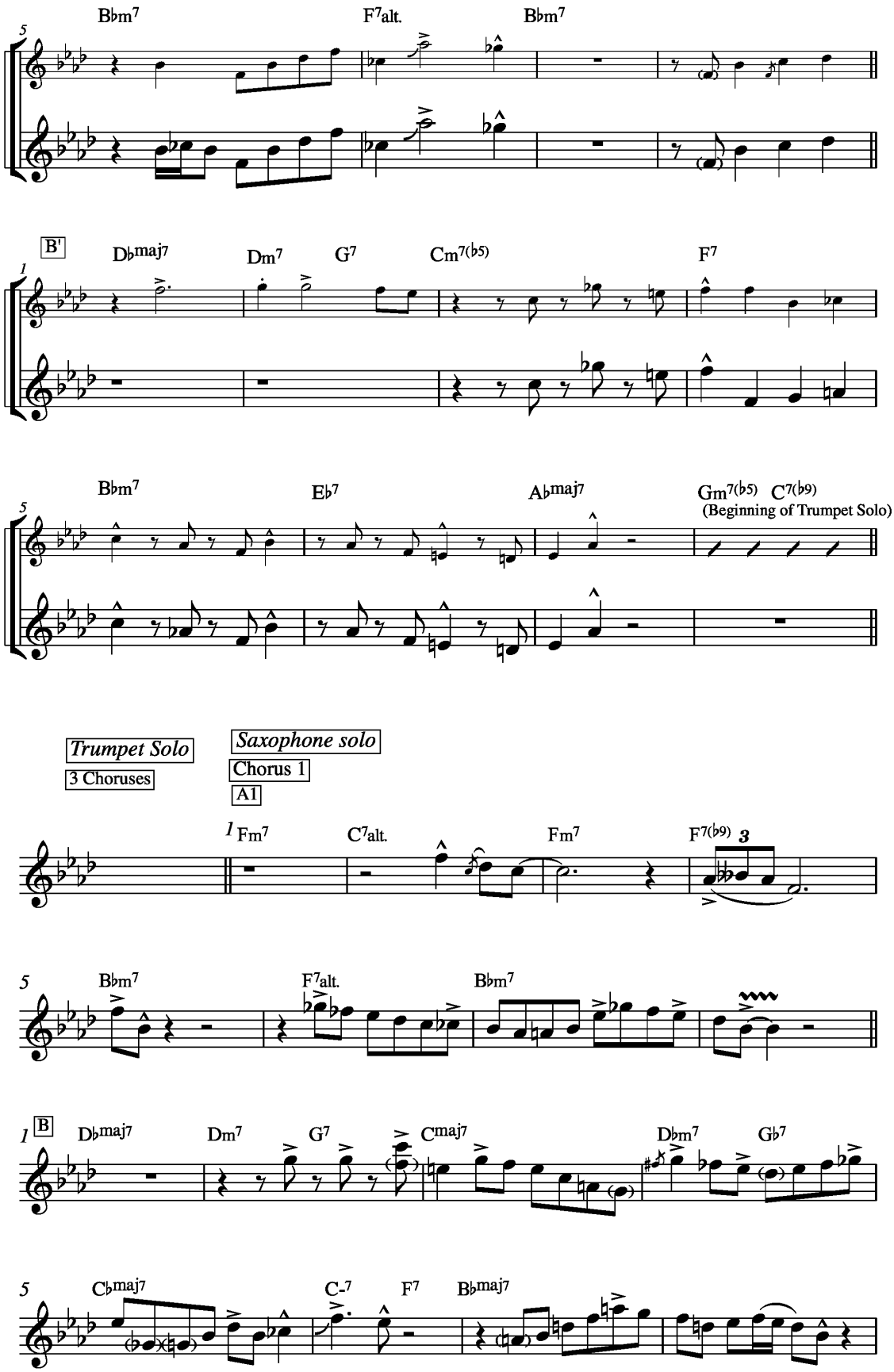
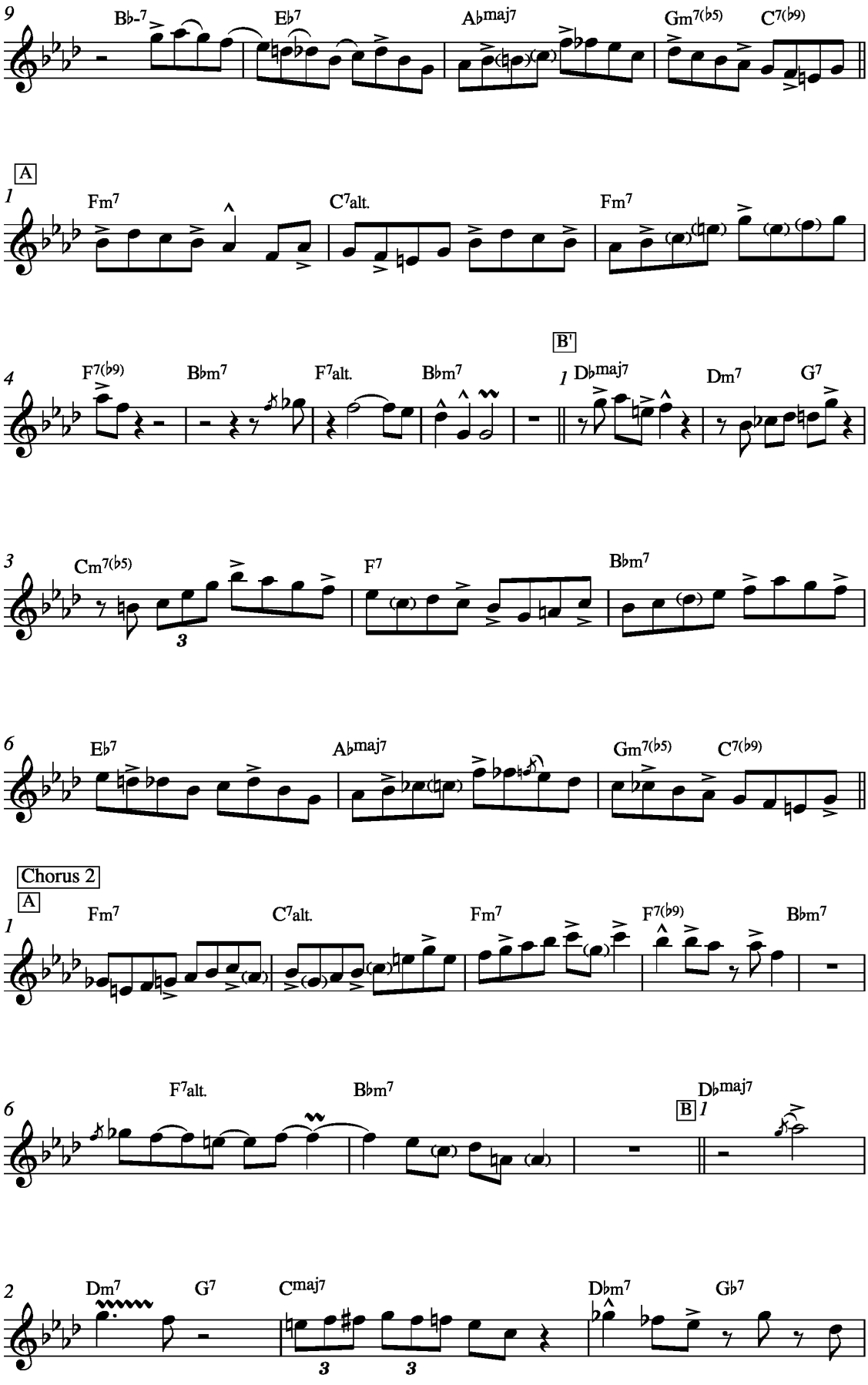
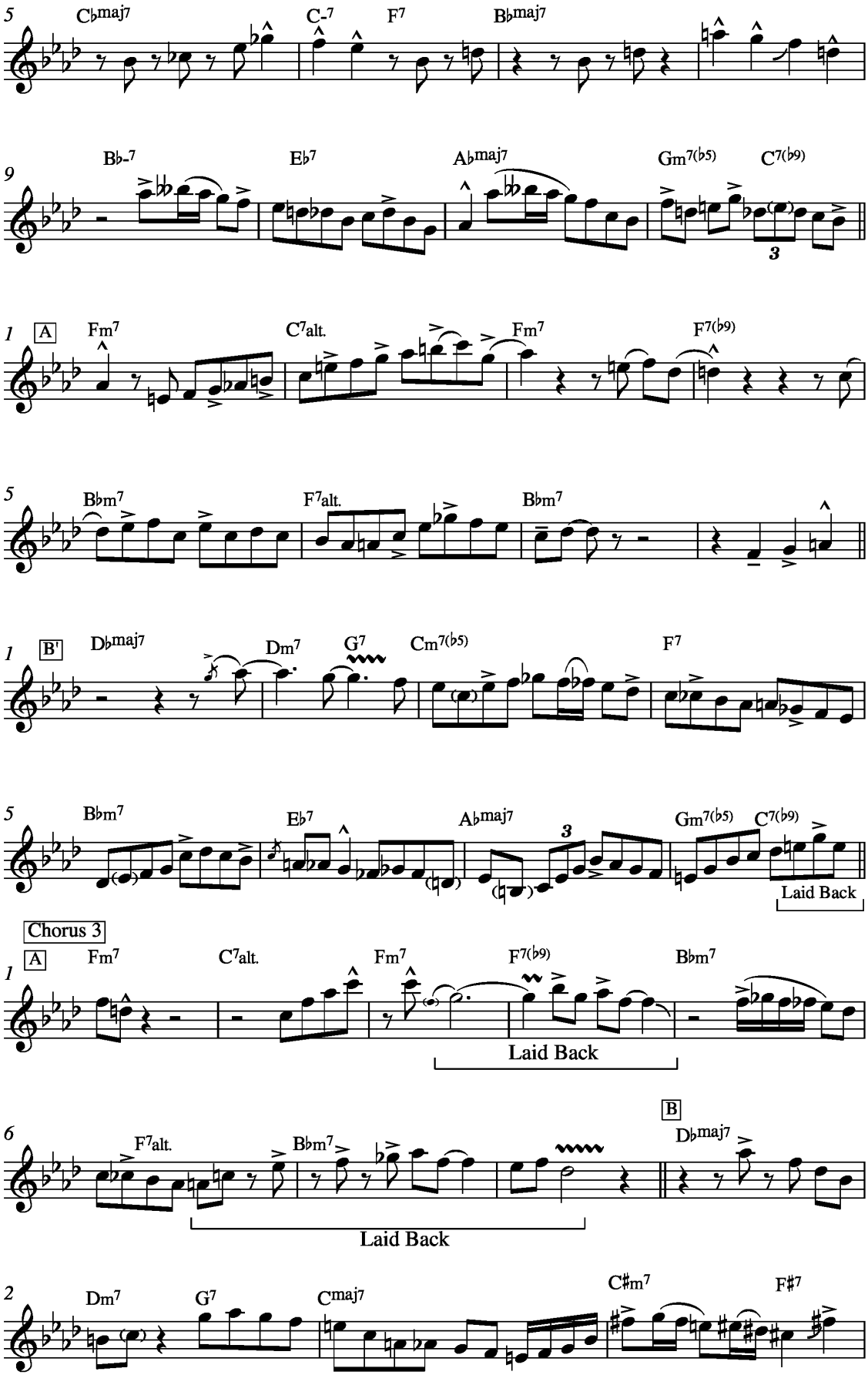
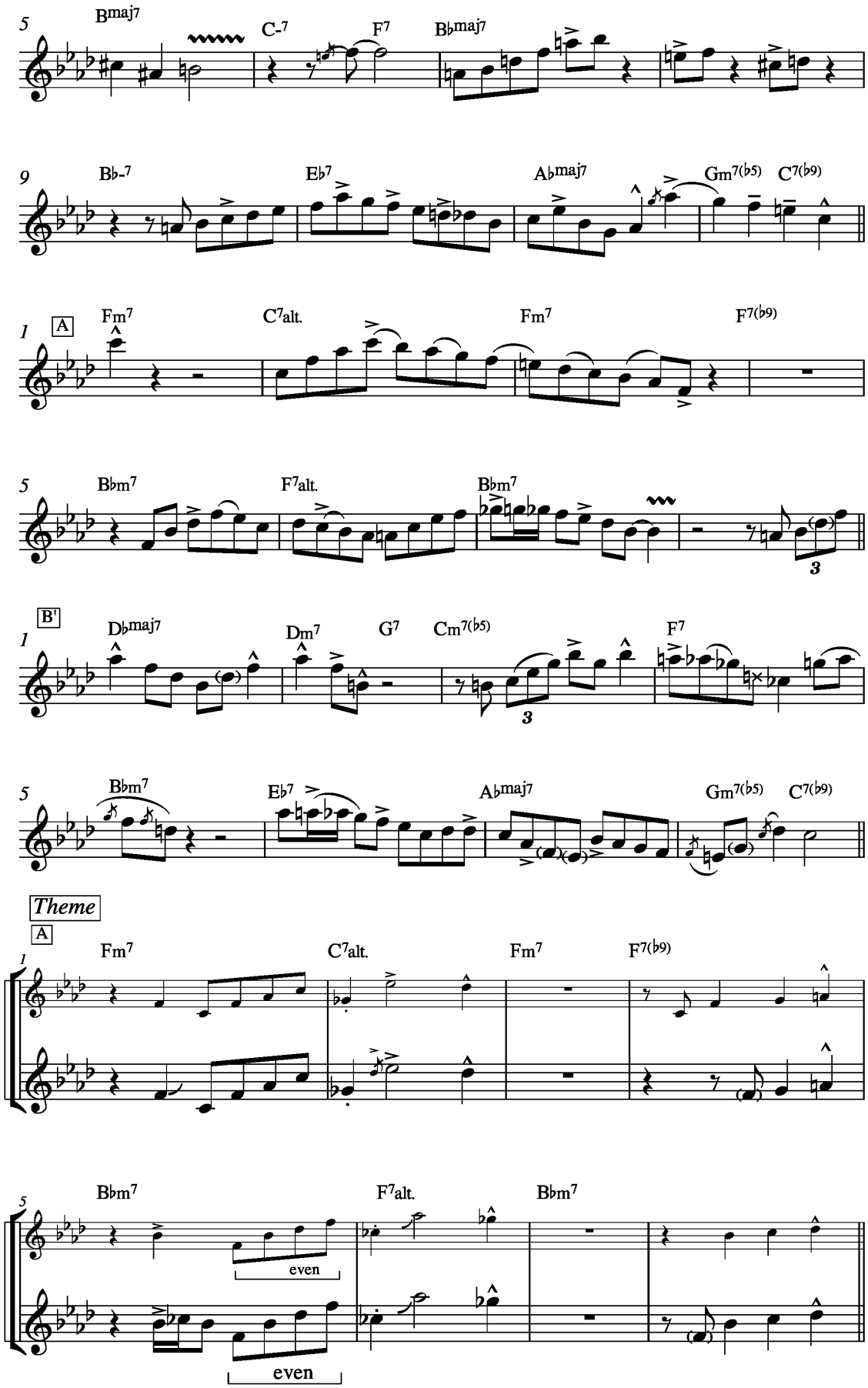
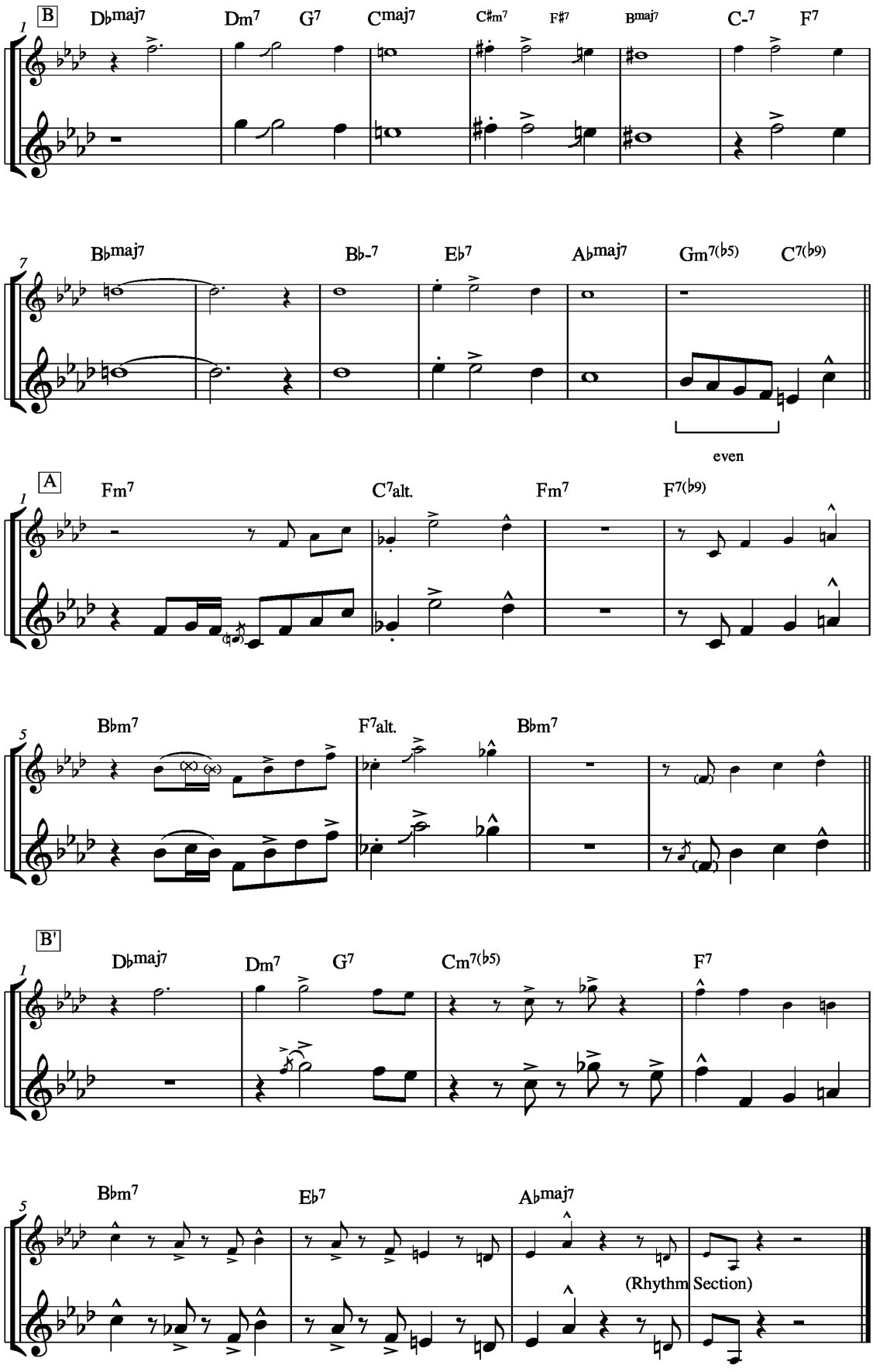
Notenbeispiel 12: Improvisation / Ch. 2 / B' / T. 3 bis Ch. 2 / A1 / T. 4

Ab dem fünften Takt des A-Teils spielt Rollins über das temporäre tonale Zentrum B-Moll eine Paraphrasierung der Parallelstelle aus dem ersten Chorus und beendet sie diesmal auf der großen Septim (Notenbeispiel 13).

Notenbeispiel 13: Improvisation / Ch. 2 / A1 / T. 5–8

Dritter Chorus

Neben variantenreicher Länge und Platzierung der Phrasen erklingt der dritte Improvisationschorus rhythmisch am nuanciertesten, da Rollins hier zum ersten mal Laid Back spielt (Notenbeispiel 14).

Notenbeispiel 14: Improvisation / Ch. 3 / A1 / T. 1 bis B / T. 8



Volltranskription

Bbm7
F7alt.
Bbm7
B'
Dbmaj7
Dm7
G7
Cm7(b5)
F7
Bbm7
Eb7
Abmaj7
Gm7(b5) C7(b9)
(Beginning of Trumpet Solo)
Trumpet Solo
3 Choruses
Saxophone solo
Chorus 1
A1
Fm7
C7alt.
Fm7
F7(b9)
Bbm7
F7alt.
Bbm7
B
Dbmaj7
Dm7
G7
Cmaj7
Dbm7
Gb7
Cbmaj7
C-7
F7
Bbmaj7

9
B♭-7
E♭7
A♭maj7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
A
1
Fm7
C7alt.
Fm7
4
F7(♭9)
B♭m7
F7alt.
B♭m7
B'
1
D♭maj7
Dm7
G7
3
Cm7(♭5)
F7
B♭m7
6
E♭7
A♭maj7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Chorus 2
A
1
Fm7
C7alt.
Fm7
F7(♭9)
B♭m7
6
F7alt.
B♭m7
B
1
D♭maj7
2
Dm7
G7
Cmaj7
D♭m7
G♭7

5
C♭maj7
C-7
F7
B♭maj7
9
B♭-7
E♭7
A♭maj7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
3
1
A
Fm7
C7alt.
Fm7
F7(♭9)
5
B♭m7
F7alt.
B♭m7
1
B'
D♭maj7
Dm7
G7
Cm7(♭5)
F7
5
B♭m7
E♭7
A♭maj7
3
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Laid Back
Chorus 3
1
A
Fm7
C7alt.
Fm7
F7(♭9)
B♭m7
Laid Back
6
F7alt.
B♭m7
Laid Back
B
D♭maj7
2
Dm7
G7
Cmaj7
C♯m7
F♯7

5
Bmaj7
C-7
F7
B♭maj7
9
B♭-7
E♭7
A♭maj7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
1
A
Fm7
C7alt.
Fm7
F7(♭9)
5
B♭m7
F7alt.
B♭m7
3
1
B'
D♭maj7
Dm7
G7
Cm7(♭5)
F7
3
5
B♭m7
E♭7
A♭maj7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Theme
A
1
Fm7
C7alt.
Fm7
F7(♭9)
5
B♭m7
F7alt.
B♭m7
even
even

B
D♭maj7
Dm7
G7
Cmaj7
C♯m7
F♯7
Bmaj7
C-7
F7
B♭maj7
B♭-7
E♭7
A♭maj7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
even
A
Fm7
C7alt.
Fm7
F7(♭9)
B♭m7
F7alt.
B♭m7
B'
D♭maj7
Dm7
G7
Cm7(♭5)
F7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
(Rhythm Section)

„Tenor Madness”

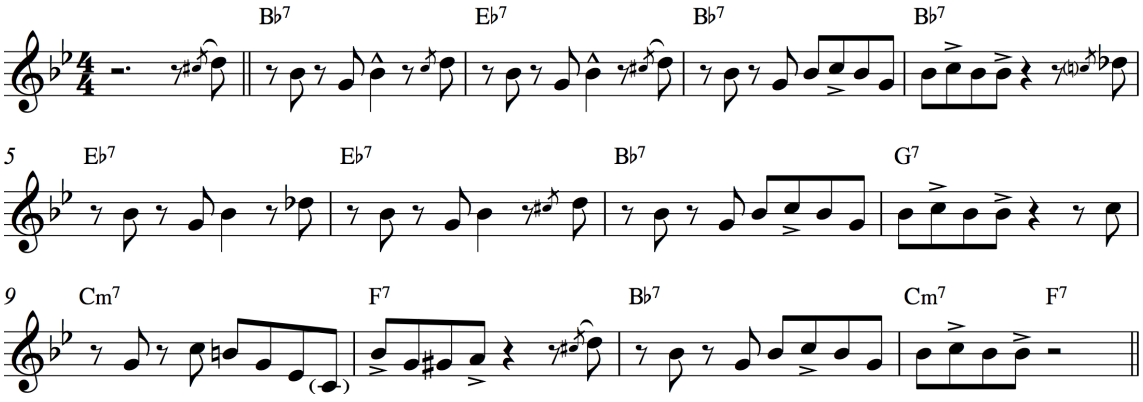
Tenor Madness (Prestige PRLP 7047)

Sonny Rollins (ts), John Coltrane (ts), Red Garland (p), Paul Chambers (b), Philly Joe Jones (dr)

24.05.1956, Hackensack, NJ

Komposition und Einspielung

Dieser Jazz Standard von Sonny Rollins, ein zwölftaktiger Blues in B, gilt als eines seiner bekanntesten und meistgespielten Stücke und zugleich als einzige gemeinsame Einspielung mit John Coltrane. Das riffartige, synkopenreiche Hauptmotiv besteht vom Tonmaterial her im Wesentlichen aus dem Grundton und darüber und darunter gelegenen Terzen. Nach einer fallenden, auf einer chromatischen Line Cliché basierenden Phrase im 9. und 10. Takt wird in den letzten 2 Takten des Stückes wieder das Hauptmotiv gespielt (Notenbeispiel 15).

Notenbeispiel 15: Thema

Ablauf

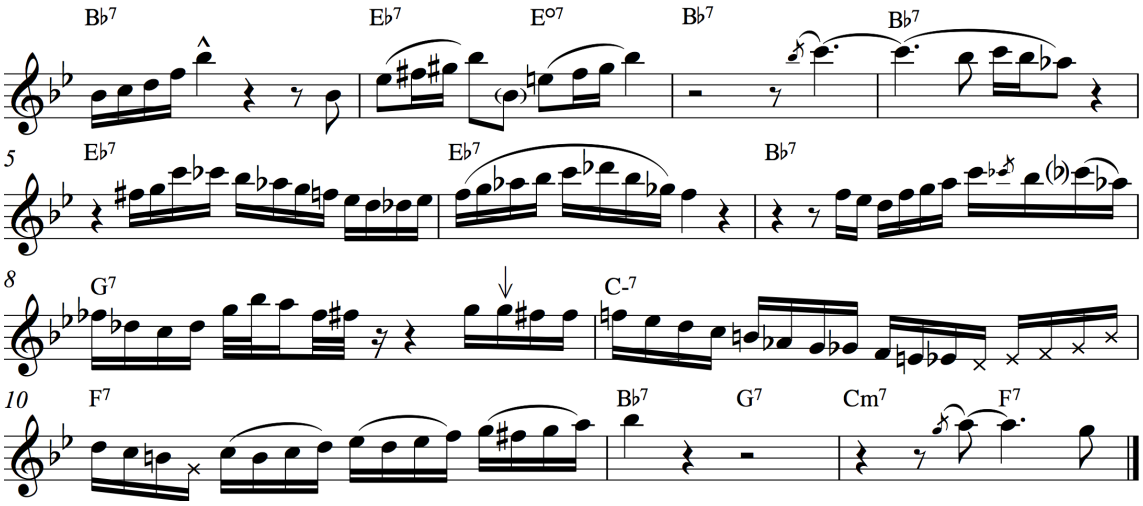
Für einen zwölftaktigen Blues untypisch, wird das Thema am Anfang und am Ende des Stückes nur einmal gespielt. Ebenfalls ungewöhnlich ist, dass die 4-taktigen Tradings durch vier reguläre Improvisationschorusse der beiden Saxophonisten unterbrochen sind (Tabelle 4).

Tabelle 4: Ablauf

Formteil und Musiker		*Chorusanzahl*
Thema		1
Improvisation	John Coltrane	7
	Sonny Rollins	8
	Red Garland	4
	Paul Chambers	3
Tradings	Coltrane, Jones, Rollins	4
Improvisation	John Coltrane	2
	Sonny Rollins	2
Tradings	Coltrane, Rollins	12
Thema		1

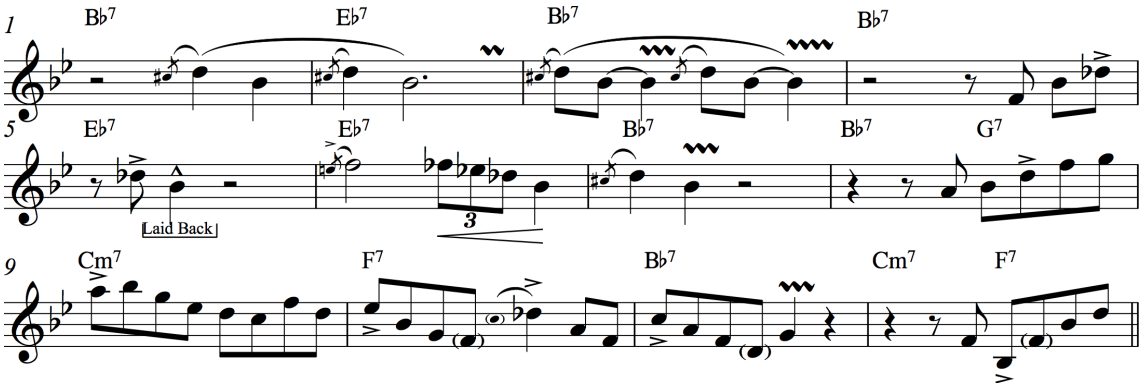
Improvisation Coltrane

Die einleitende Improvisation von John Coltrane wird überwiegend im mittleren und hohen Register gestaltet und besteht hauptsächlich aus dichten, großteils rubatoartigen Läufen, die er mit Bebop-typischen Phrasen unterbricht (Notenbeispiel 16).

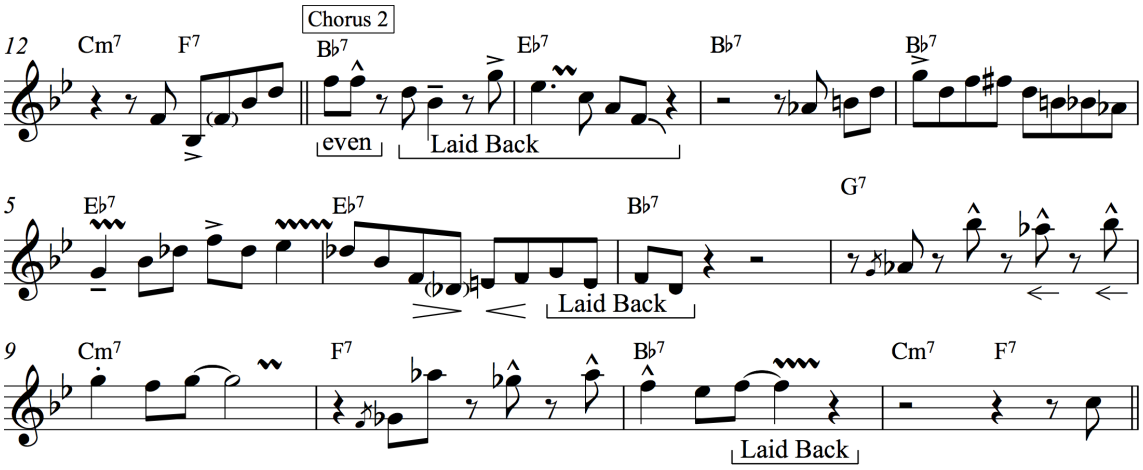
Notenbeispiel 16: John Coltrane / Improvisation / Ch. 5 / T. 1–12

Improvisation Rollins

Das Solo von Sonny Rollins wirkt im Unterschied zu jenem von Coltrane klar strukturiert, da Rollins metronomisch exakter gestaltet, viel mehr Pausen setzt und in 5 seiner 8 Chorusse jeweils ein neues Motiv in den Vordergrund rückt. Diese insgesamt 5 Motive kontrastieren durchwegs zum jeweils vorher Gespielten, werden entweder nur am Anfang oder während des ganzen Chorus verwendet und bilden zusammen einen langen Spannungsbogen über das ganze Solo. Ein weiterer Unterschied zwischen den Improvisationen der beiden Saxophonisten besteht darin, dass Coltrane überwiegend Legatoartikulation verwendet und Rollins fast alle Töne mit der Zunge anstößt.

Zu Beginn seines Solos spielt Rollins eine Variation des Themas. Durch die reduzierte Melodie, das leichte Laid Back sowie die Abwesenheit schneller Läufe wirkt sein Spiel entspannter als jenes von Coltrane. Gleichzeitig schafft Rollins Kontrast zum Thema, indem er die wichtigsten Töne des Hauptmotivs (Grundton und Terz) mit einem deutlichen Portamento anspielt und sie damit weicher als am Beginn des Stückes klingen lässt. Ab dem 8. Takt entfernt er sich von der Melodievariation und leitet mit Akkordzerlegungen in den nächsten Chorus über (Notenbeispiel 17).

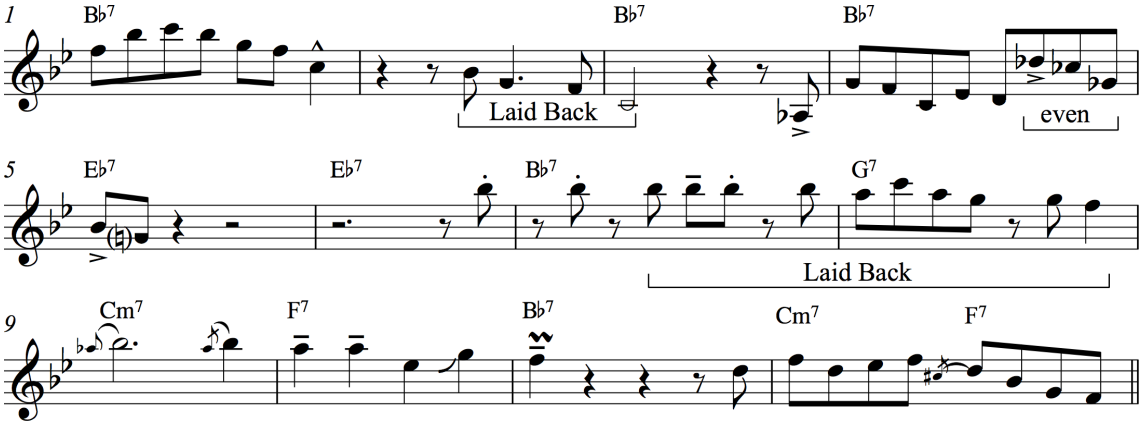
Notenbeispiel 17: Improvisation / Ch. 1

Als Auftakt zum zweiten Chorus spielt Rollins Akkordzerlegungen des tonischen Dreiklangs. Diese für Calypso typische Phrase wird in den folgenden zwei Takten mit tonikalen und dominantischen Akkordzerlegungen fortgesetzt und wechselt von binärer zu ternärer Beatunterteilung. Letzteres kommt den gesamten Chorus über immer wieder zur Anwendung (Notenbeispiel 18).

Notenbeispiel 18: Improvisation/ Ch. 2



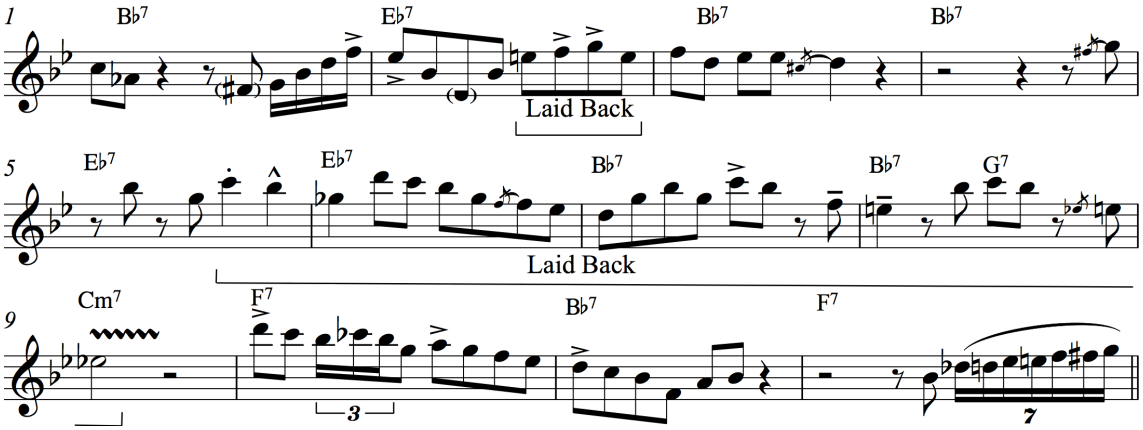
In den ersten drei Takten des dritten Chorus verwendet Rollins über die Akkordfolge Bb7 - Eb7 - Bb7 ausschließlich die Töne des D7sus4-Akkordes und kreiert damit Bitonalität. In den Takten 3–4 schaffen Ghost Notes und starke Akzente eine facettenreiche Artikulation; kurz darauf ändert Rollins die melodische Atmosphäre mittels einer unprätentiösen, calypsoartigen Phrase (Notenbeispiel 19).

Notenbeispiel 19: Improvisation / Ch. 3

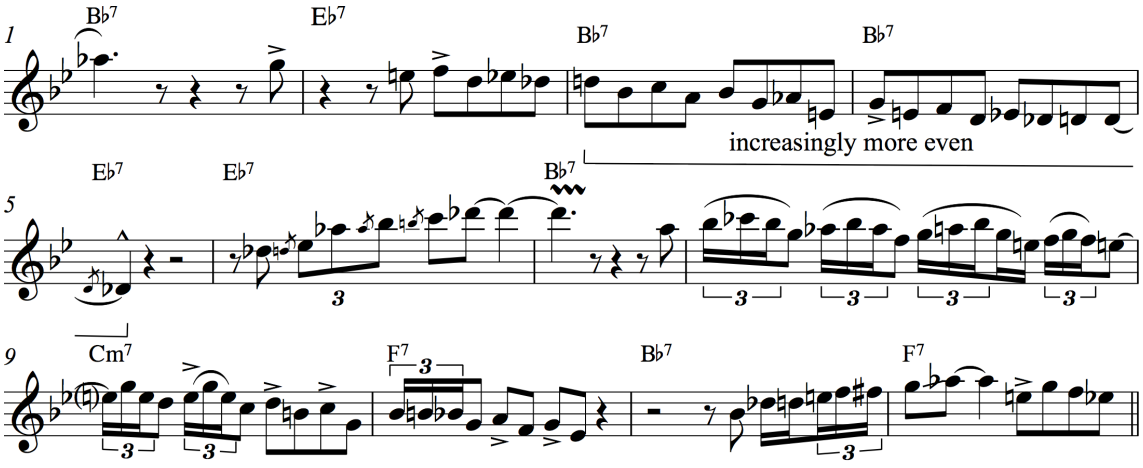


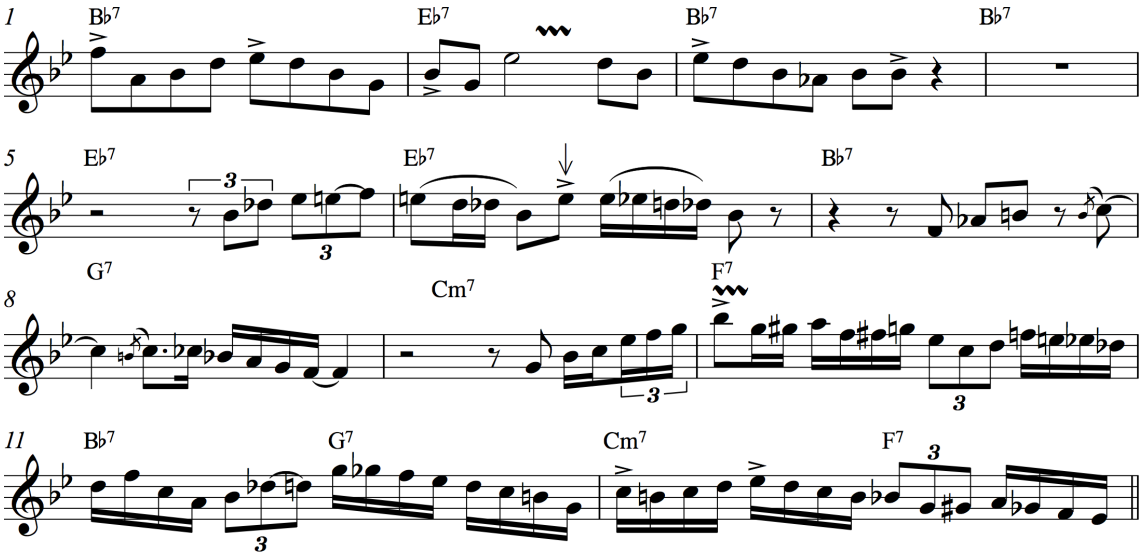
Ab dem vierten Chorus wird Rollins' Solo dichter, da er weniger Pausen zwischen den länger werdenden Phrasen macht (Notenbeispiel 20).

Notenbeispiel 20: Improvisation / Ch. 4



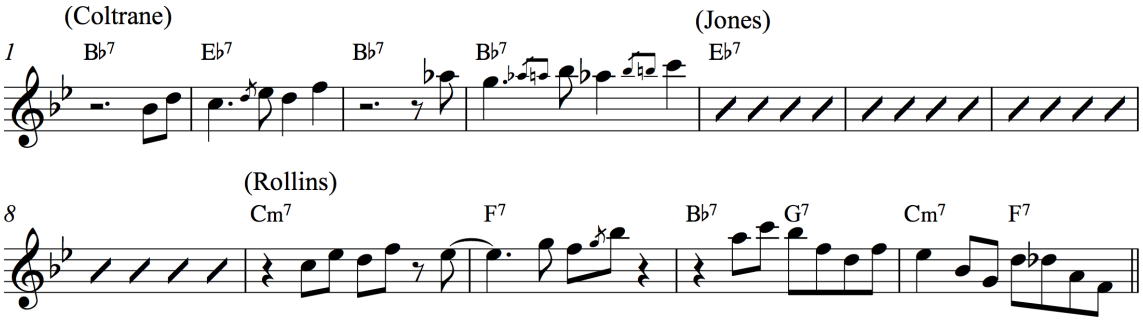
Aufsteigende, glissandoartige Phrasen, gefolgt von absteigenden Terzketten und ihren Variationen, sind die Kernelemente des 5. Chorus (Notenbeispiel 21).

Notenbeispiel 21: Improvisation / Ch. 5

In den nächsten 3 Chorussen gestaltet Rollins hauptsächlich mittels Bebop-artigen Phrasen und verwendet dabei oft Fortspinnungsmelodik. Die Variation einer der bekanntesten II-V-I-Phrasen Charlie Parkers schließt sein Solo ab (Notenbeispiel 22).

Notenbeispiel 22: Improvisation / Ch. 8

Tradings (Coltrane, Jones und Rollins)

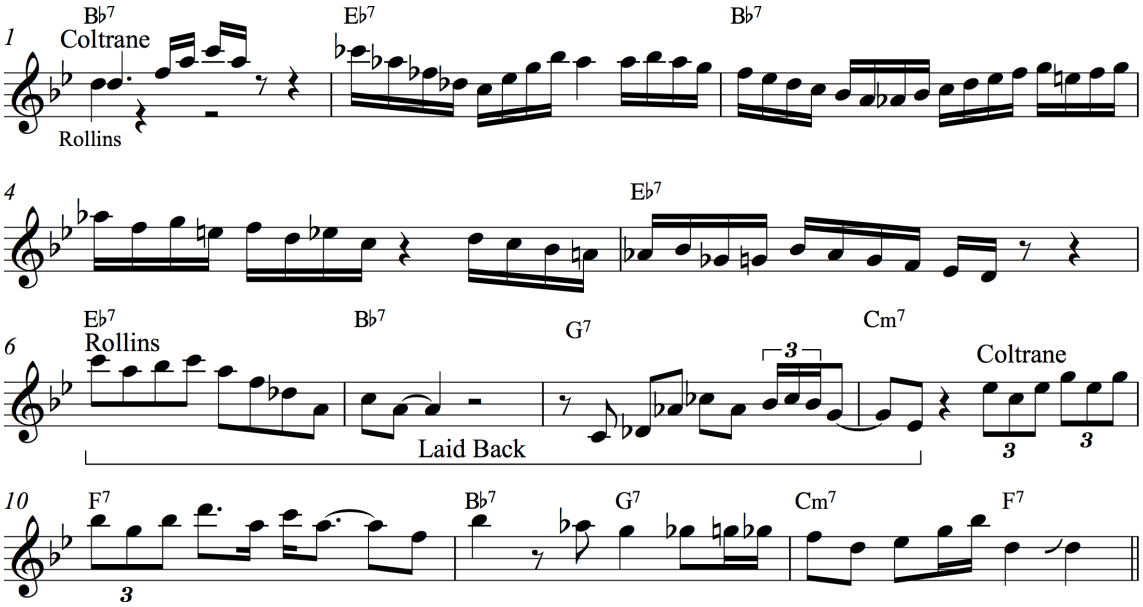
Die Tradings zeigen, dass die beiden Saxophonisten aufeinander Bezug nehmen und nicht versuchen – wie für ein „Tenor Battle“ typisch –, das eigene Spiel in den Vordergrund zu rücken. Rollins und Coltrane übernehmen voneinander die musikalischen Ideen, entwickeln diese weiter oder kontrastieren zugunsten der Spannung.

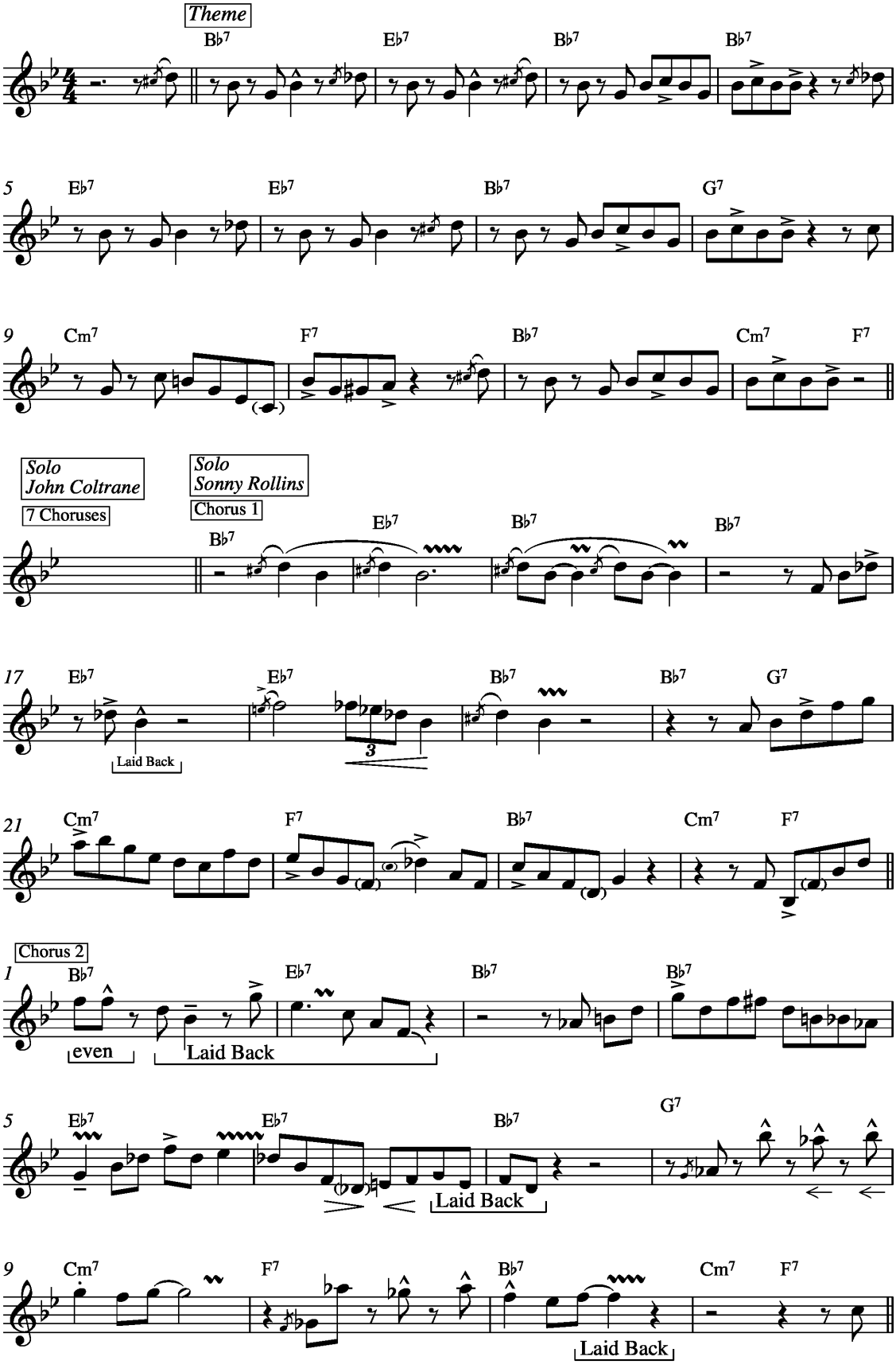
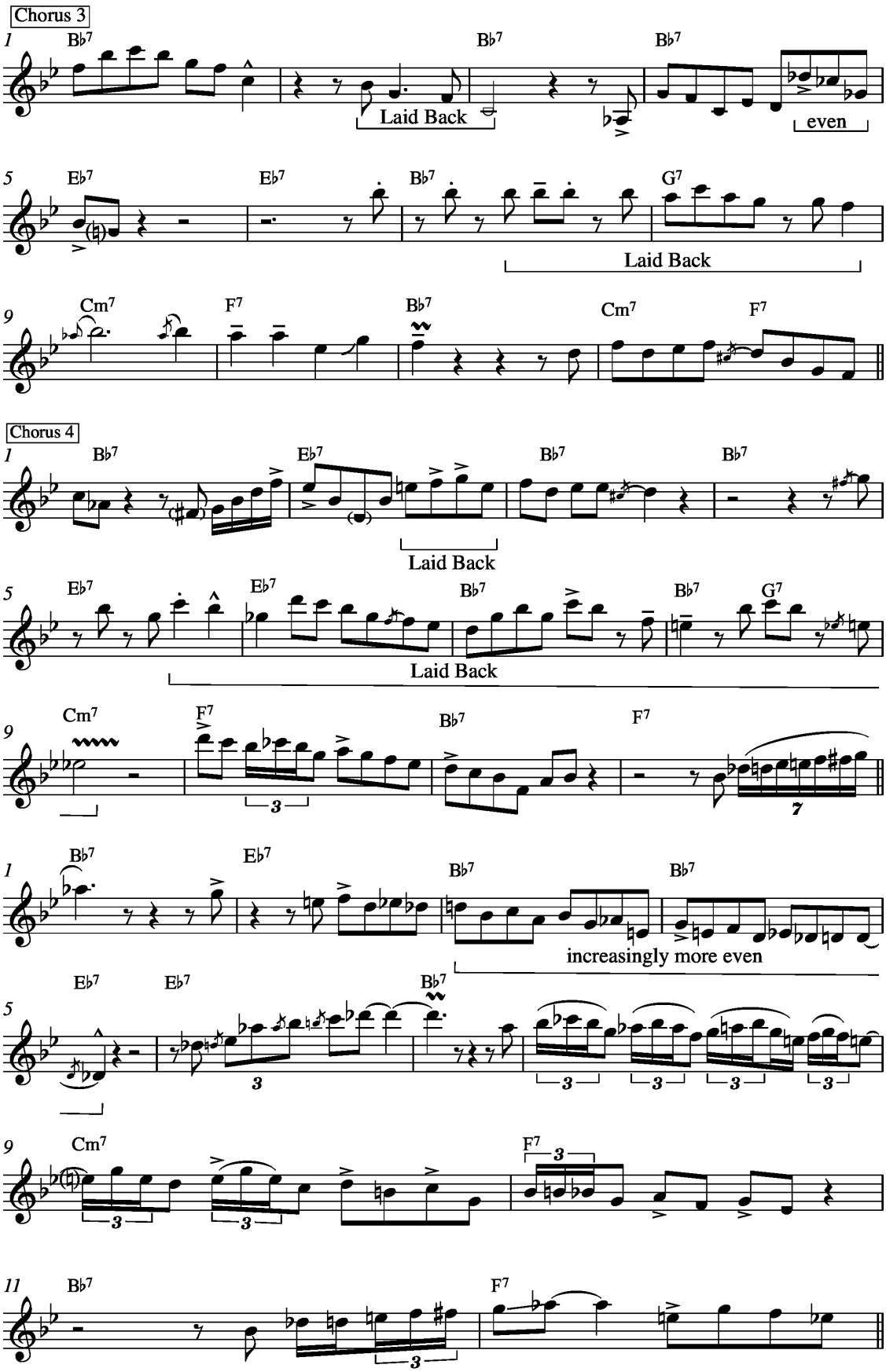
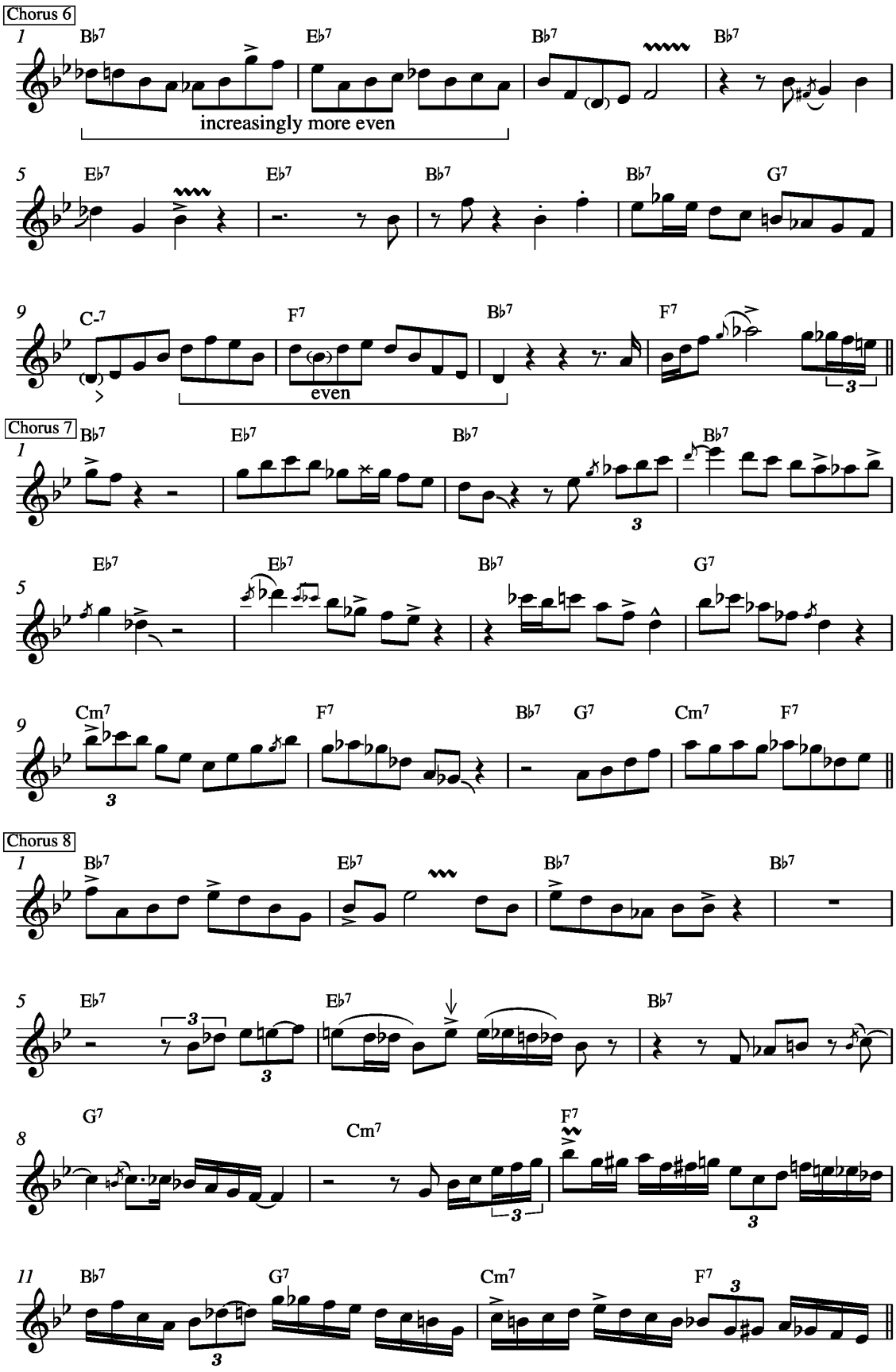
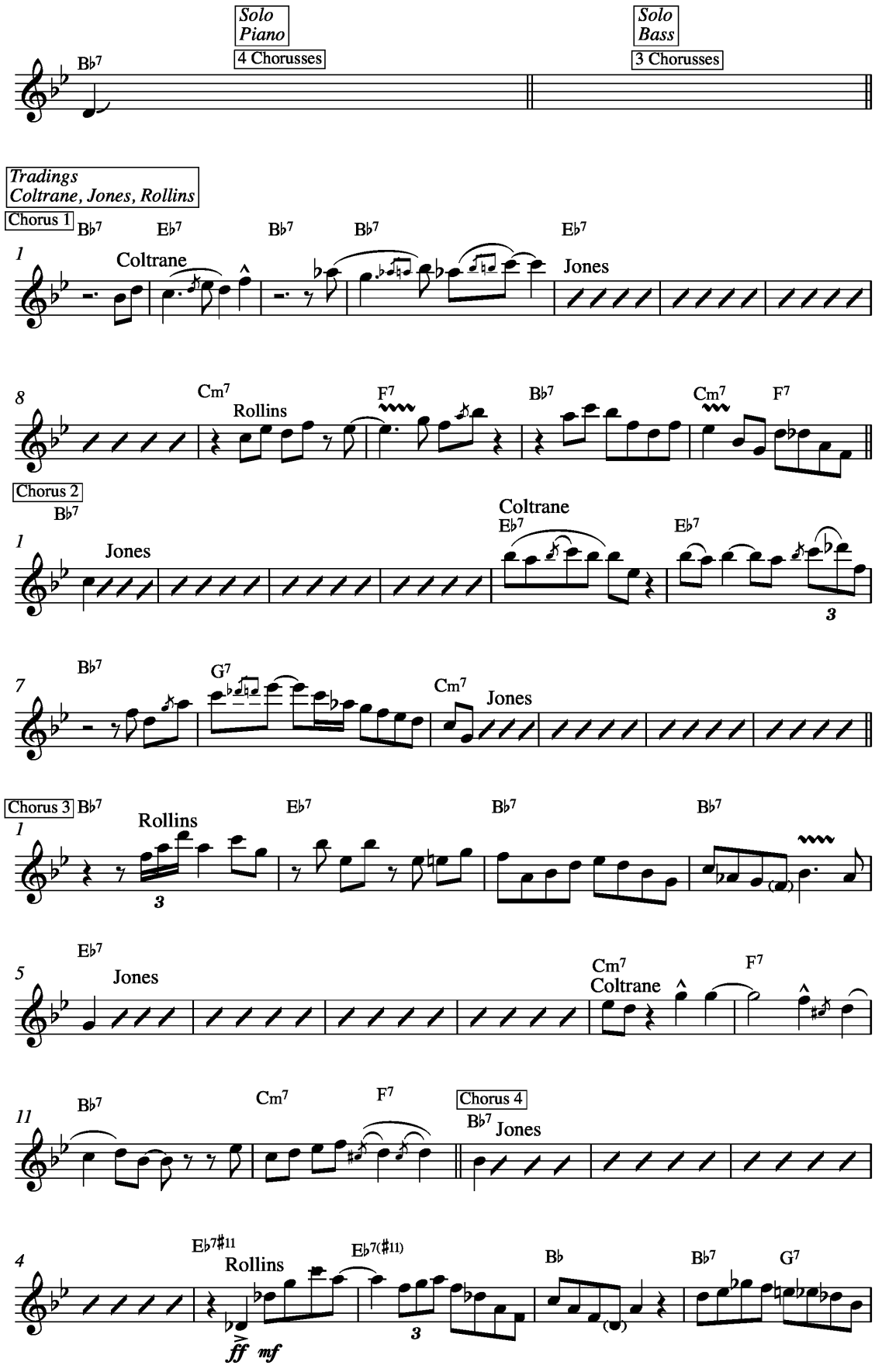
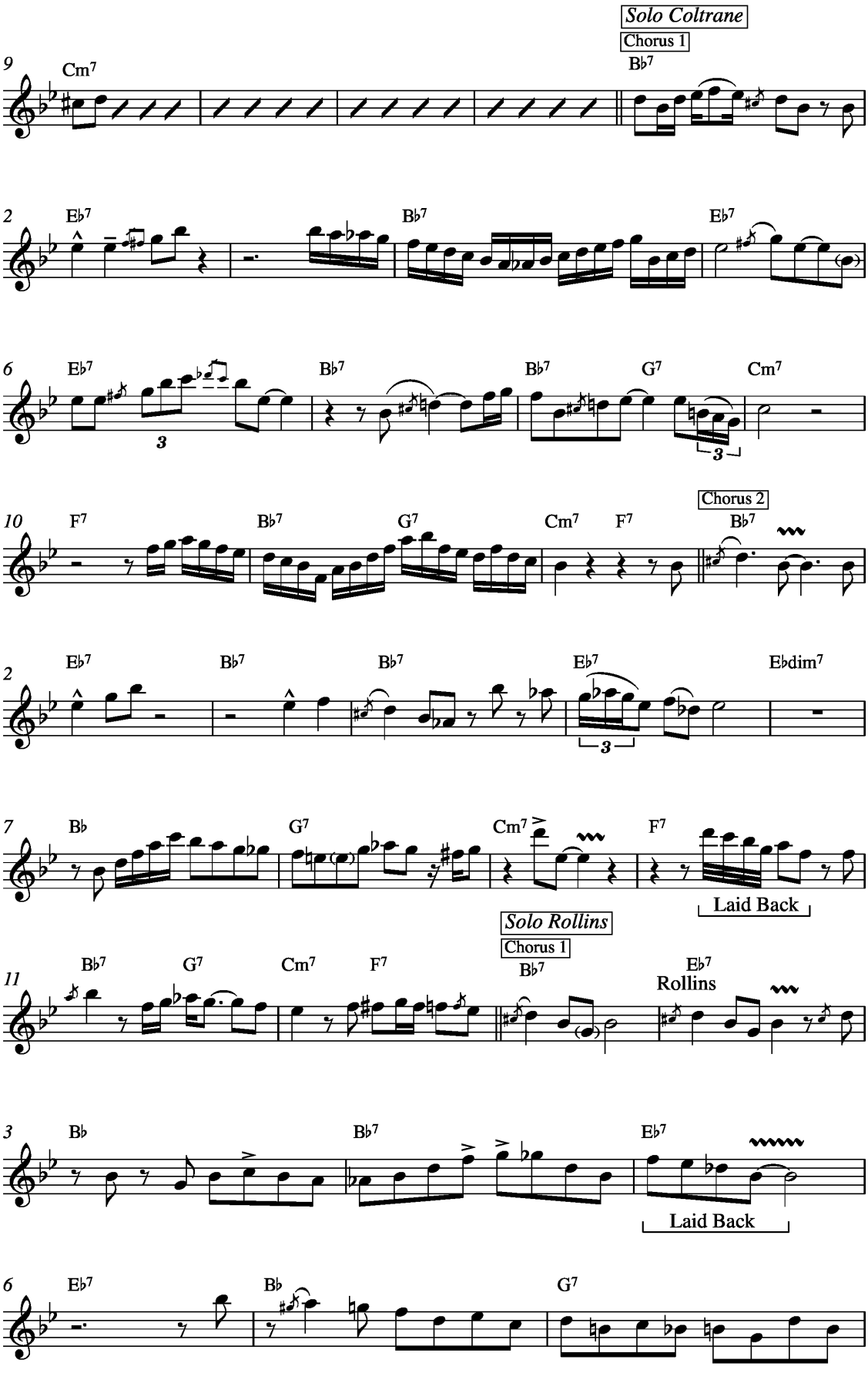
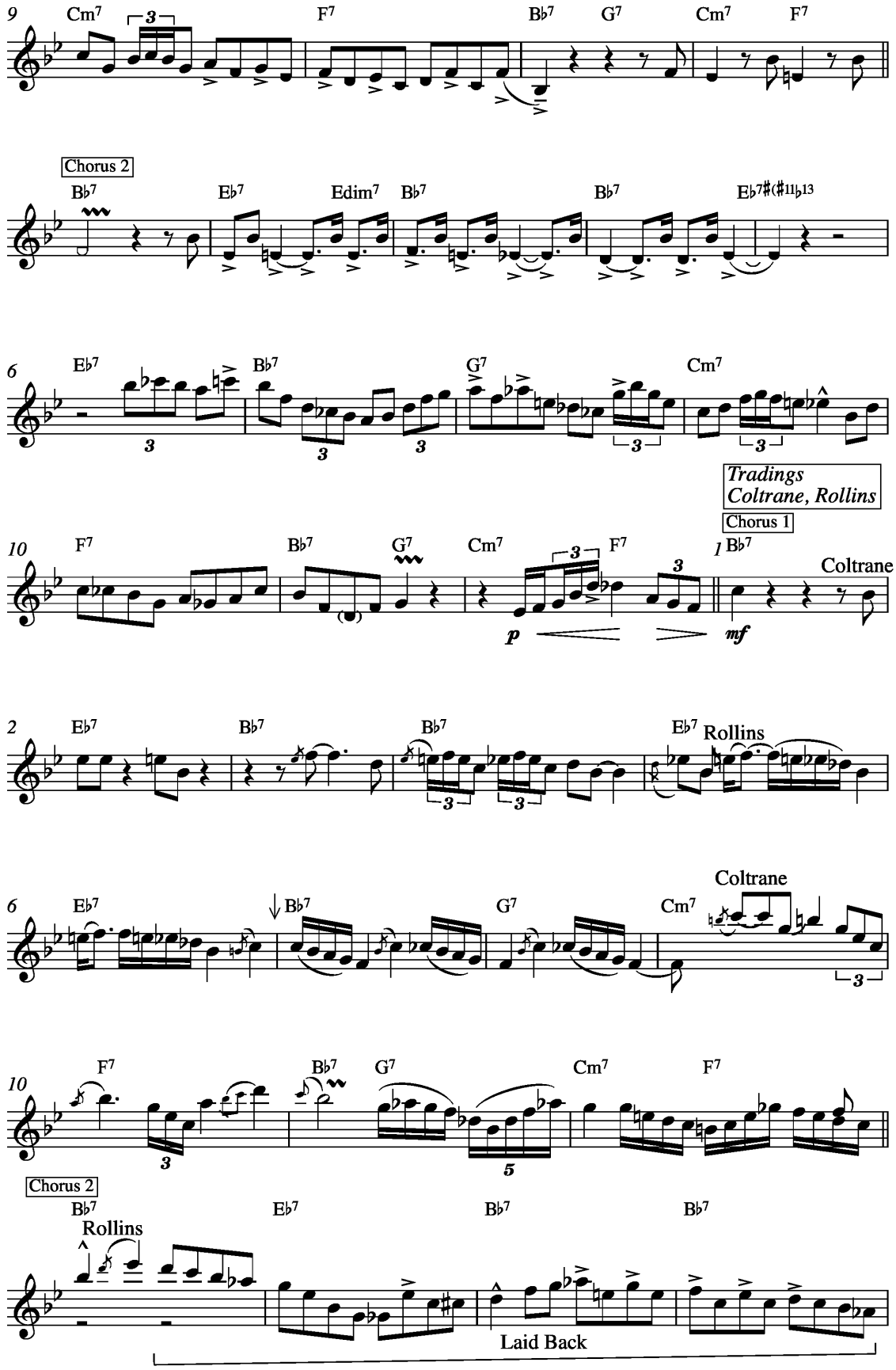
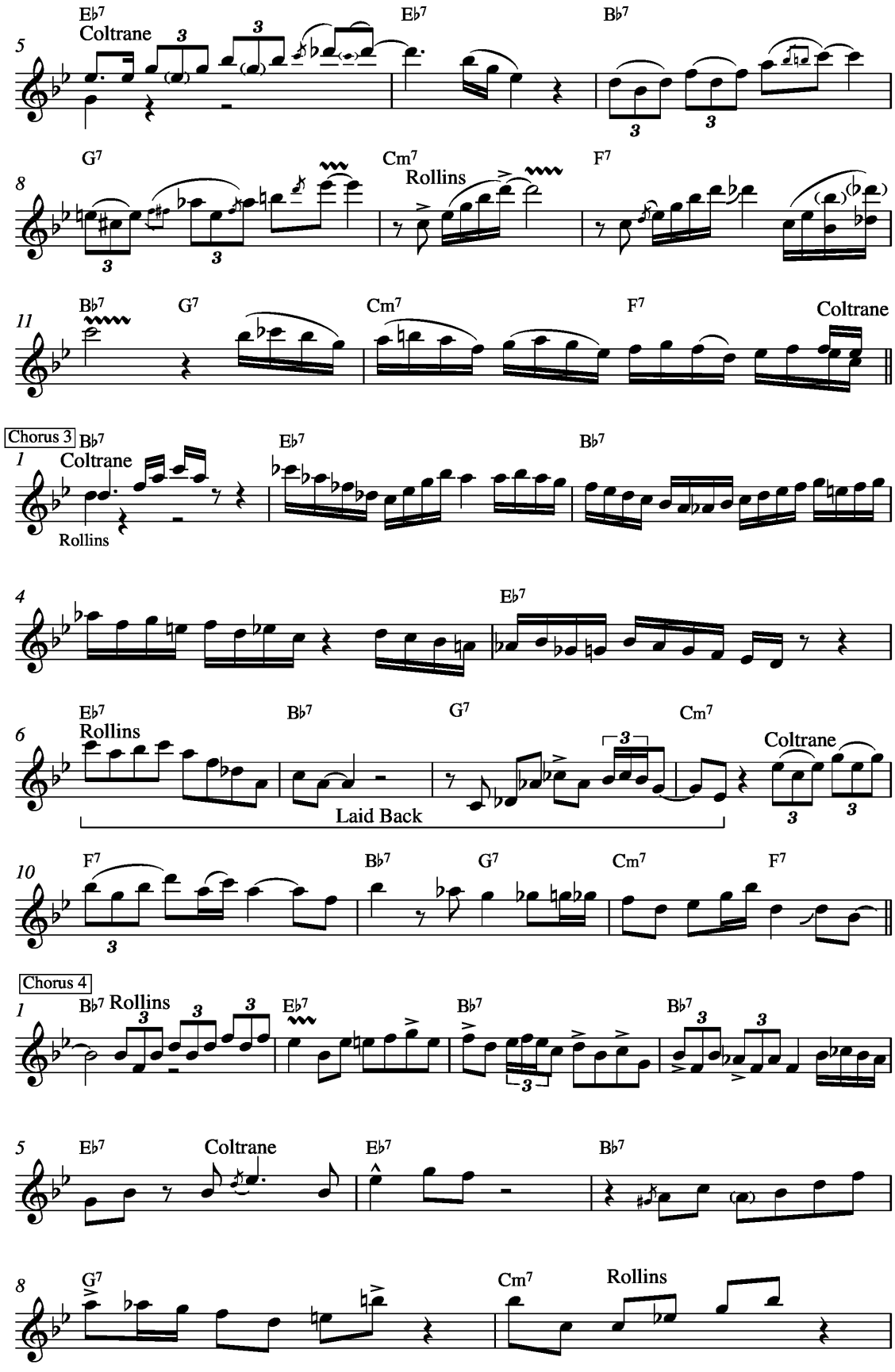
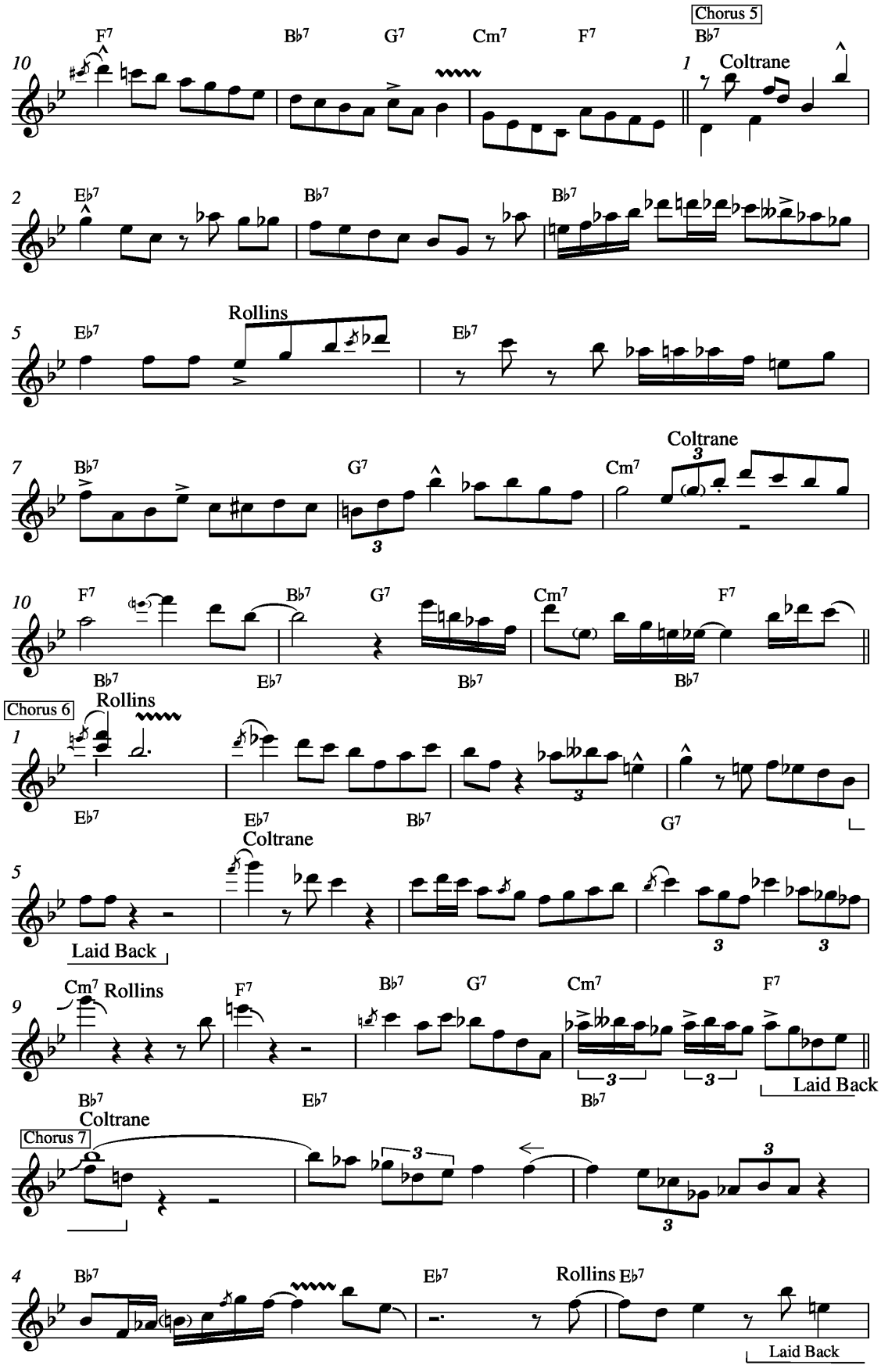
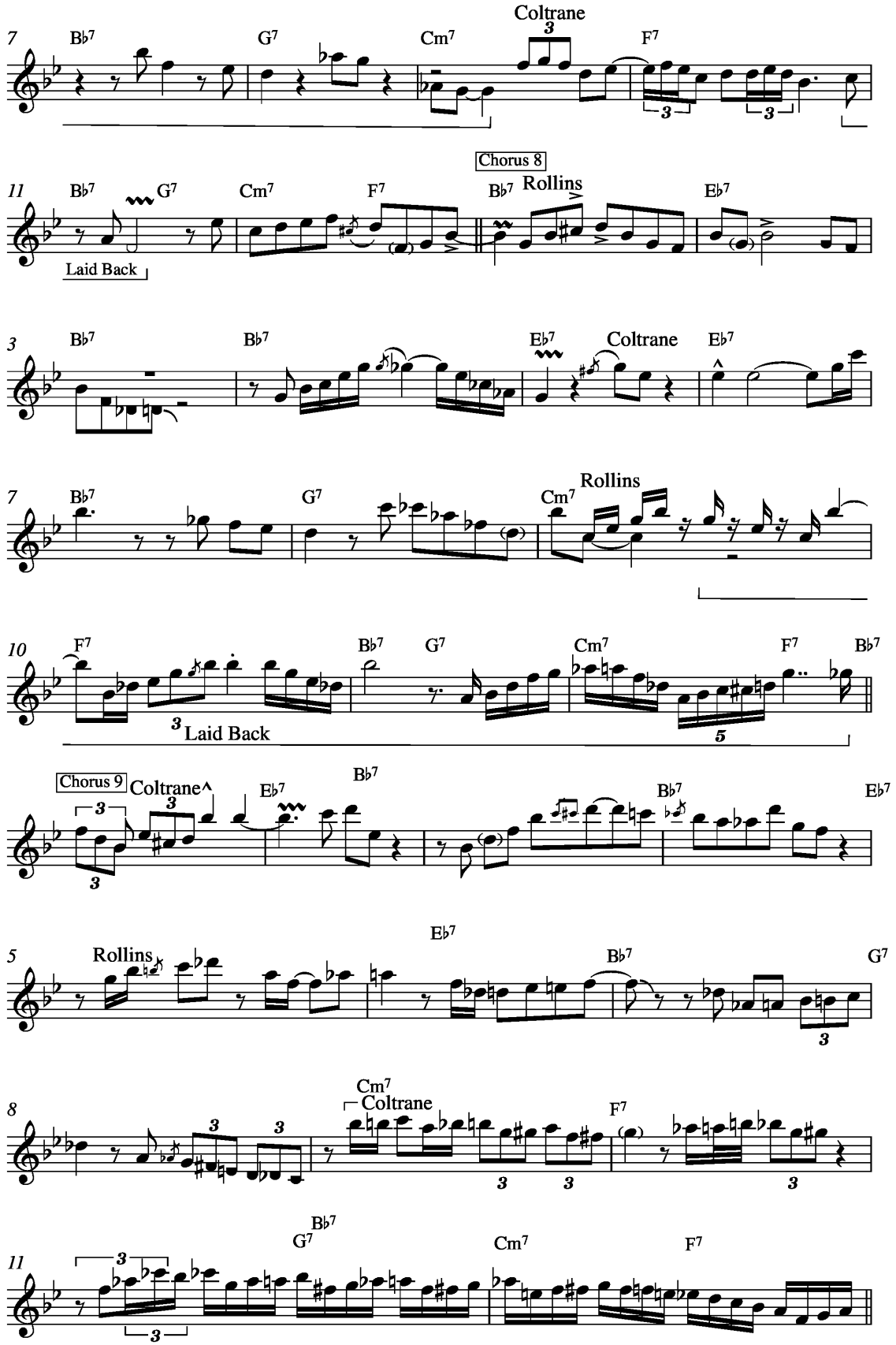
Im ersten Chorus übernimmt Rollins von Coltrane dessen auf Terzen basierte Phrase und spinnt diese fort (Notenbeispiel 23).

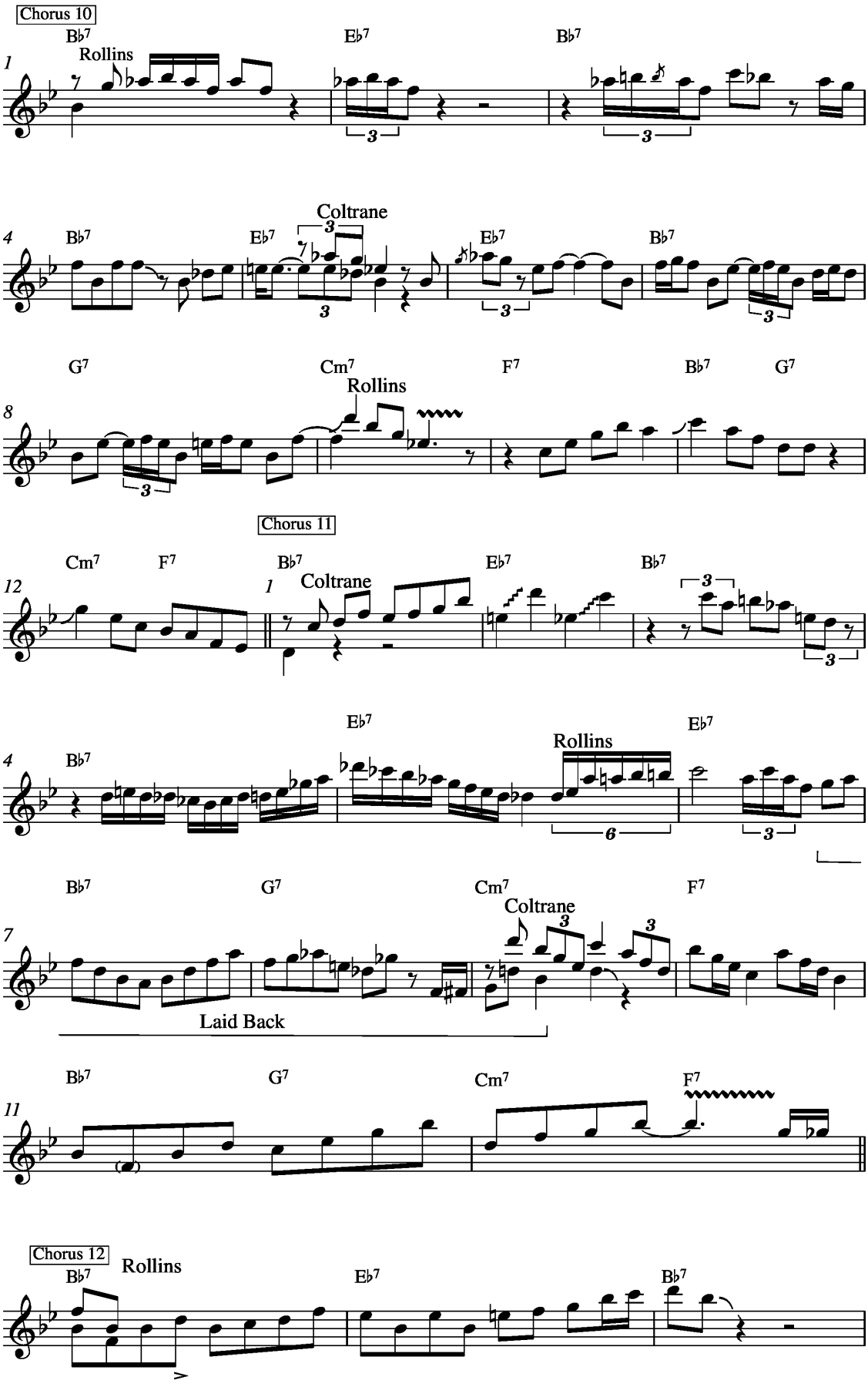
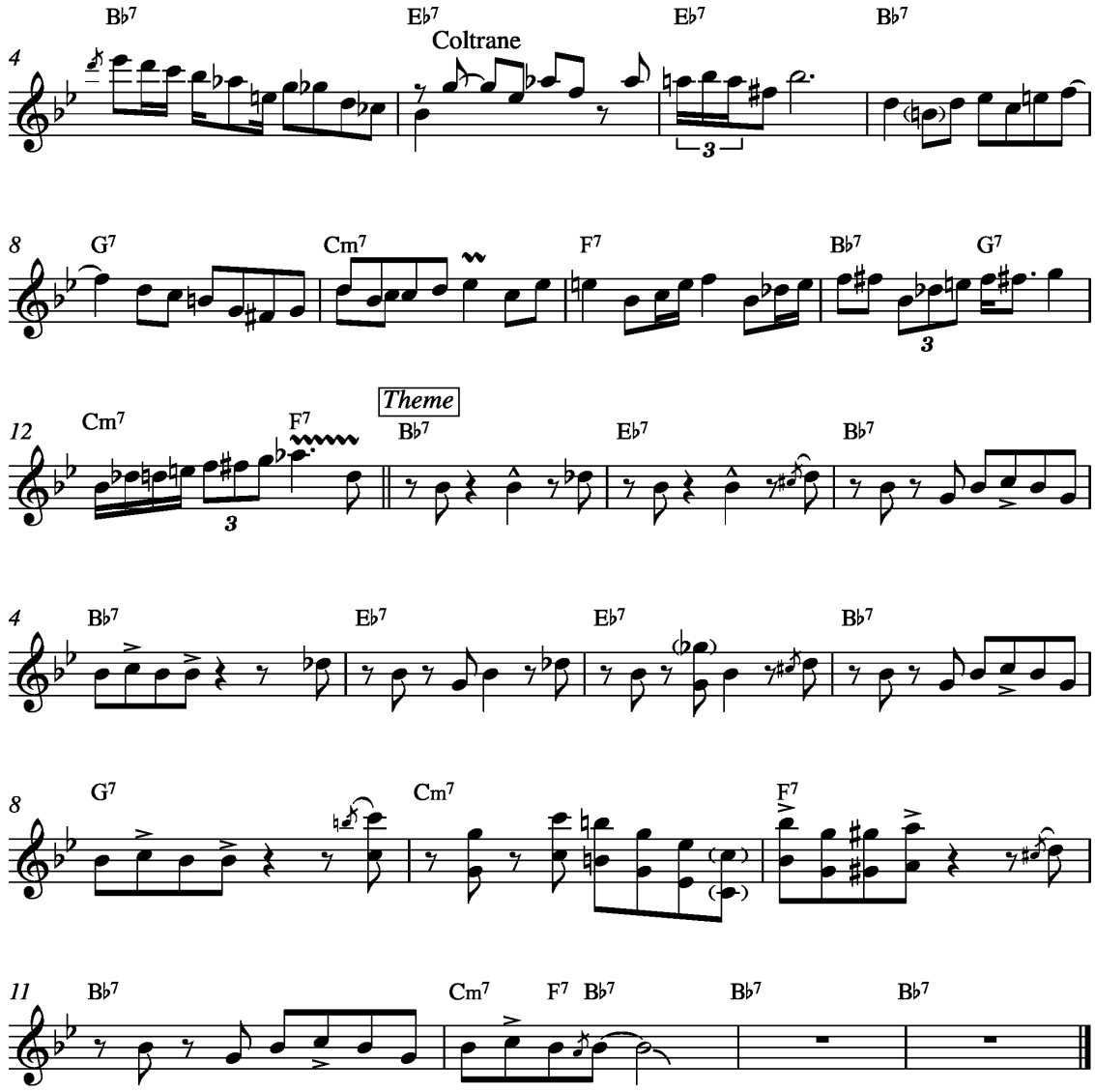
Notenbeispiel 23: Tradings (Coltrane, Jones und Rollins) / Ch. 1

Tradings (Coltrane und Rollins)

Coltranes dichtes, hauptsächlich auf Sechzehntelläufen basiertes Spiel wird von Rollins im Takt 5 des dritten Chorus mit einer extrem retardierenden Phrase kontrastiert. Darauffolgend wird auch Coltranes Spiel weniger dicht, was den Tradings eine neue Atmosphäre verleiht (Notenbeispiel 24).

Notenbeispiel 24: Tradings (Coltrane und Rollins) / Ch. 4



Volltranskription

Chorus 3
Laid Back
even
Laid Back
Chorus 4
Laid Back
Laid Back
increasingly more even

Chorus 6
1
B♭7
E♭7
B♭7
B♭7
increasingly more even
5
E♭7
E♭7
B♭7
B♭7
G7
9
C-7
F7
B♭7
F7
even
Chorus 7
1
B♭7
E♭7
B♭7
B♭7
5
E♭7
E♭7
B♭7
G7
9
Cm7
F7
B♭7
G7
Cm7
F7
Chorus 8
1
B♭7
E♭7
B♭7
B♭7
5
E♭7
E♭7
B♭7
8
G7
Cm7
F7
11
B♭7
G7
Cm7
F7

Solo
Piano
4 Chorusses
Solo
Bass
3 Chorusses
Tradings
Coltrane, Jones, Rollins
Chorus 1
Chorus 2
Chorus 3
Chorus 4
Coltrane
Jones
Rollins
ff
mf

Solo Coltrane
Chorus 1
Chorus 2
Solo Rollins
Chorus 1
Laid Back
Laid Back
Rollins

9
Cm7
F7
B♭7
G7
Cm7
F7
Chorus 2
B♭7
E♭7
Edim7
B♭7
B♭7
E♭7♯(♯11♭13
6
E♭7
B♭7
G7
Cm7
Tradings
Coltrane, Rollins
Chorus 1
10
F7
B♭7
G7
Cm7
F7
1
B♭7
Coltrane
p
mf
2
E♭7
B♭7
B♭7
E♭7
Rollins
6
E♭7
B♭7
G7
Cm7
Coltrane
10
F7
B♭7
G7
Cm7
F7
Chorus 2
B♭7
Rollins
E♭7
B♭7
B♭7
Laid Back

E♭7
Coltrane
E♭7
B♭7
5
G7
Cm7
Rollins
F7
8
B♭7
G7
Cm7
F7
Coltrane
11
Chorus 3
B♭7
Coltrane
E♭7
B♭7
1
Rollins
4
E♭7
E♭7
B♭7
G7
Cm7
6
Rollins
Coltrane
Laid Back
F7
B♭7
G7
Cm7
F7
10
Chorus 4
B♭7 Rollins
E♭7
B♭7
B♭7
1
E♭7
Coltrane
E♭7
B♭7
5
G7
Cm7
Rollins
8

Chorus 5
Coltrane
Rollins
Coltrane
Chorus 6
Rollins
Coltrane
Laid Back
Rollins
Laid Back
Chorus 7
Coltrane
Rollins
Laid Back

7
B♭7
G7
Cm7
Coltrane
3
F7
11
B♭7
G7
Cm7
F7
Chorus 8
B♭7
Rollins
E♭7
Laid Back
3
B♭7
B♭7
E♭7
Coltrane
E♭7
7
B♭7
G7
Cm7
Rollins
10
F7
B♭7
G7
Cm7
F7
B♭7
3
Laid Back
5
Chorus 9
Coltrane^
3
3
3
E♭7
B♭7
B♭7
E♭7
5
Rollins
E♭7
B♭7
G7
3
8
Cm7
Coltrane
3
3
3
3
F7
3
11
3
G7
B♭7
Cm7
F7
3


Chorus 10
B♭7
Rollins
E♭7
B♭7
1
Coltrane
4
B♭7
E♭7
E♭7
B♭7
G7
Cm7
Rollins
F7
B♭7
G7
8
Chorus 11
Cm7
F7
B♭7
Coltrane
E♭7
B♭7
12
1
E♭7
E♭7
Rollins
4
B♭7
B♭7
G7
Cm7
F7
Coltrane
7
Laid Back
B♭7
G7
Cm7
F7
11
Chorus 12
Rollins
B♭7
E♭7
B♭7

B♭7
E♭7
Coltrane
E♭7
B♭7
4
3
8
G7
Cm7
F7
B♭7
G7
3
12
Cm7
F7
Theme
B♭7
E♭7
B♭7
3
4
B♭7
E♭7
E♭7
B♭7
8
G7
Cm7
F7
11
B♭7
Cm7
F7
B♭7
B♭7
B♭7

„Strode Rode"

Sonny Rollins: Saxophone Collossus (Prestige PRLP 7079)

Sonny Rollins (ts), Tommy Flanagan (p), Paul Chambers (b), Max Roach (dr)

22.6.1956, Hackensack, NJ

Komposition und Ablauf

Das von Sonny Rollins geschriebene Up-Tempo-Stück in F-Moll ist nach seinen Angaben dem Trompeter Freddie Webster gewidmet, der im „The Strode Hotel" in Chicago an einer Überdosis gestorben ist. Das Charakteristische des Stückes – seine Unvorhersehbarkeit – ergibt sich zu einem wesentlichen Teil aus der ungewöhnlichen Chorusstruktur (Tabelle 5) und dem kontrastvollen Melodierhythmus (Notenbeispiel 25).

Tabelle 5: Chorusstruktur

Formteil	*Taktanzahl*
A	12
A	12
B	4
A	12

Das Thema wird am Beginn des Stückes einmal gespielt. Nach den anschließenden Improvisationen an Saxophon und Klavier (je 2 Chorusse) erfolgen 4-taktige Tradings zwischen Saxophon und Schlagzeug, wobei der erste Chorus um jeweils einen B- und A-Teil verlängert wird. Das Schlussthema kommt einmal vor (Tabelle 6).

Tabelle 6: Ablauf

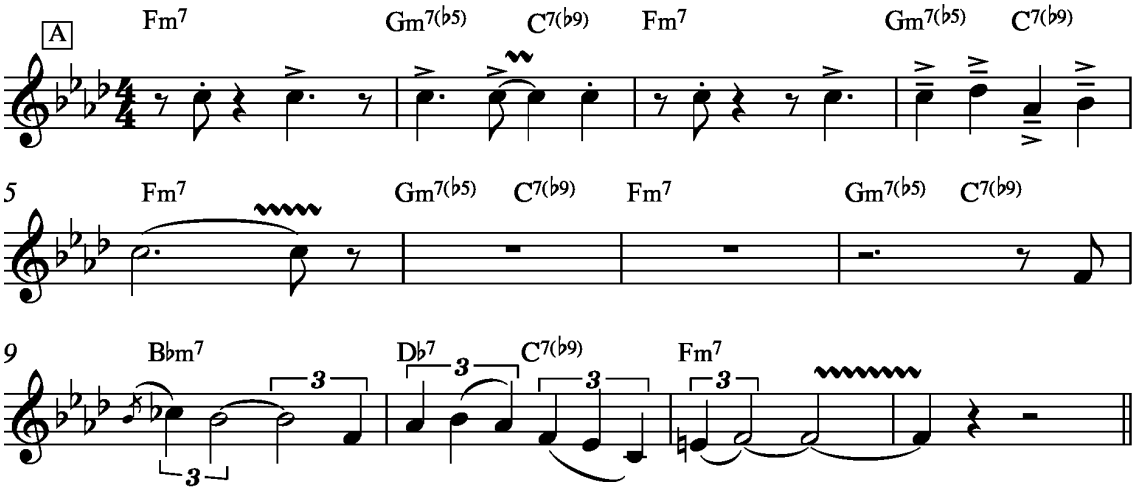
	Chorusanzahl	*Formteile*
Thema	1	AABA
Improvisation Saxophon	2	AABA
Improvisation Klavier	2	AABA
Tradings Saxophon, Schlagzeug	2	AABABA AABA
Thema	1	AABA

Der A-Teil des Stückes vermittelt den Eindruck von Dreiteiligkeit (vgl. Notenbeispiel 25):

1. In den Takten 1–4 verwendet Rollins im Wesentlichen mehrmals die Quint, die er sehr stark betont und unterschiedlich platziert. Die Akzente am Saxophon werden von der Rhythmusgruppe mitgespielt.
2. Die Spannung wird durch das nach und nach intensiver werdende Spiel der Rhythmusgruppe sowie die unerwartet lange Pause in der Saxophonmelodie in den Takten 5–8 weiter aufgebaut.
3. Mit einer auf der Bluestonleiter basierenden, abwärts zum Grundton führenden Melodie löst Rollins in den Takten 9–12 die Spannung auf und stützt dabei die Themendramaturgie, indem er mit einem viel weicheren Sound bis hin zum Subtone in der untersten Lage gestaltet.

Wegen der 12-taktigen Form des A-Teils, dessen Dreiteiligkeit sowie der Harmoniefolge und Melodiestruktur in den letzten 4 Takten erinnert „Strode Rode“ stark an einen Moll-Blues.

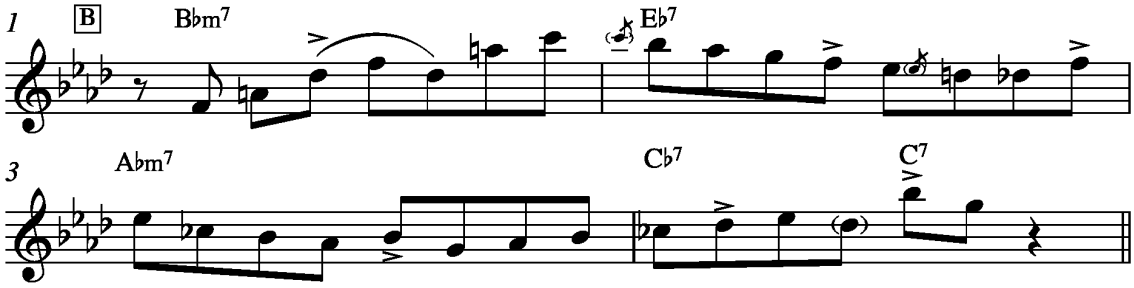
Notenbeispiel 25: Thema / A1



Der viertaktige B-Teil besitzt keinerlei komponierte Melodie und steht insofern offen für Improvisation. Rollins verstärkt den rhythmischen und melodischen Kontrast zum A-Teil, indem er beim eröffnenden Themenchorus einen viertaktigen Achtellauf spielt und dabei unregelmäßig und unvorhersehbar akzentuiert. Darüber hinaus erweitert er

den bisher verwendeten Tonumfang des Themas bis in die dritte Oktavlage des Saxophons (Notenbeispiel 26).

Notenbeispiel 26: Thema / B

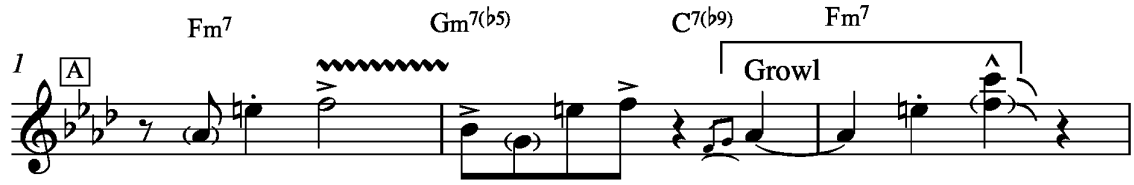


Improvisation

1. Chorus

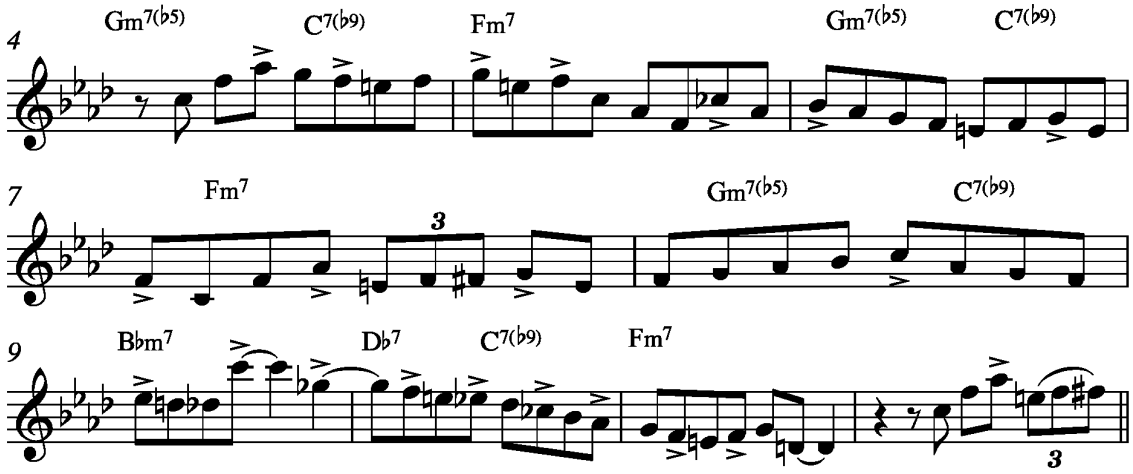
Rollins wird in den ersten 34 Takten des ersten Improvisationschorus einzig vom Kontrabass begleitet und spielt dabei extrem dicht: Innerhalb der 160 Viertelschläge (= 1 Chorus) setzt er insgesamt nur 16 ½ Schläge Pause.

Das Eröffnungsmotiv (Takt 1) wird von Sonny Rollins in den Takten 2–3 melodisch sowie klanglich variiert, wodurch in musikalisch-rhetorischer Hinsicht *Paraphrased Repetition*[25] (= Synonymia) entsteht. Melodisch wird einzig der erste Ton des Eröffnungsmotivs geändert und dem harmonischen Verlauf angepasst; rhythmisch werden die Paraphrasierungen teilweise mit anderen Notenwerten gestaltet und jeweils anders platziert. Zudem ändert Rollins bei der zweiten Paraphrasierung seinen Sound und versieht den Anfangston mit einem Glissando und Growl (Notenbeispiel 27).

Notenbeispiel 27: Improvisation / Ch. 1 / A1 / T. 1–3

[25] vgl. Erickson, 2015, S. 171.

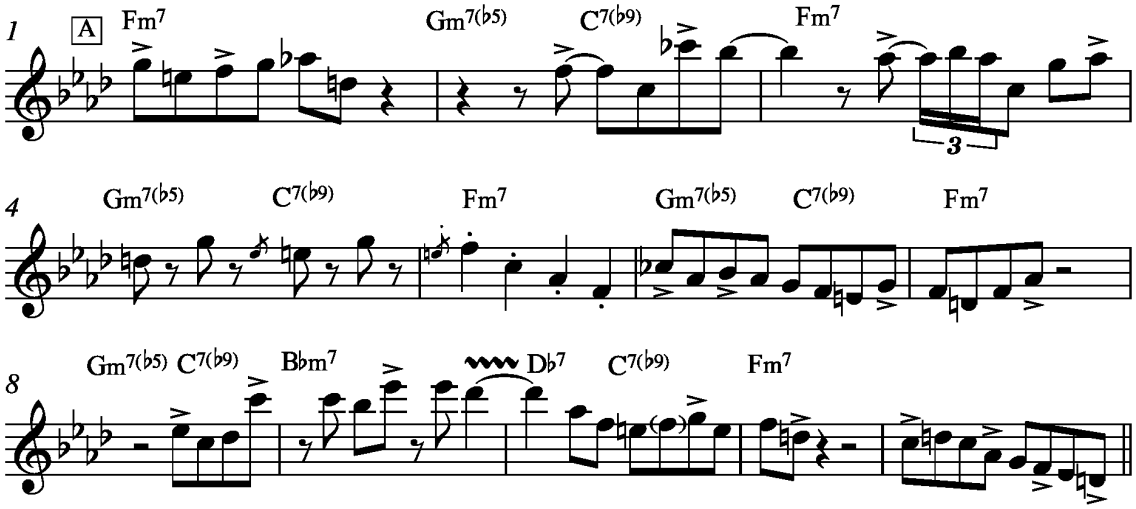
Im anschließenden, metronomisch exakten Achtellauf (Takt 4–12) bezieht Sonny Rollins sein Tonmaterial hauptsächlich aus Melodisch Moll sowie der Bluestonleiter. Er spielt mit einem ausgesprochen offenen Sound, akzentuiert die Töne hauptsächlich unvorhersehbar und beendet die Phrase mit Subtone auf der großen Sext (Notenbeispiel 28).

Notenbeispiel 28: Improvisation / Ch. 1 / A1 / T. 4–12



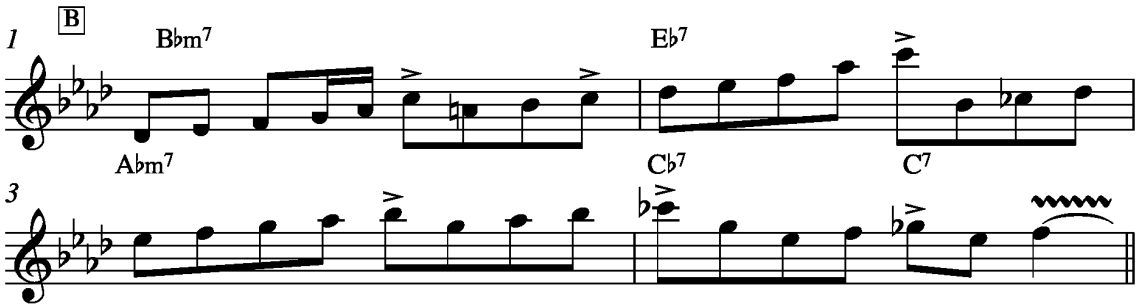
Im zweiten A-Teil vermischt er größtenteils die Motivvariationen (Takte 2–3 und 8–9) mit Achtelläufen und setzt öfters Pausen als zuvor im Solo (Notenbeispiel 29).

Notenbeispiel 29: Improvisation / Ch. 1 / A2

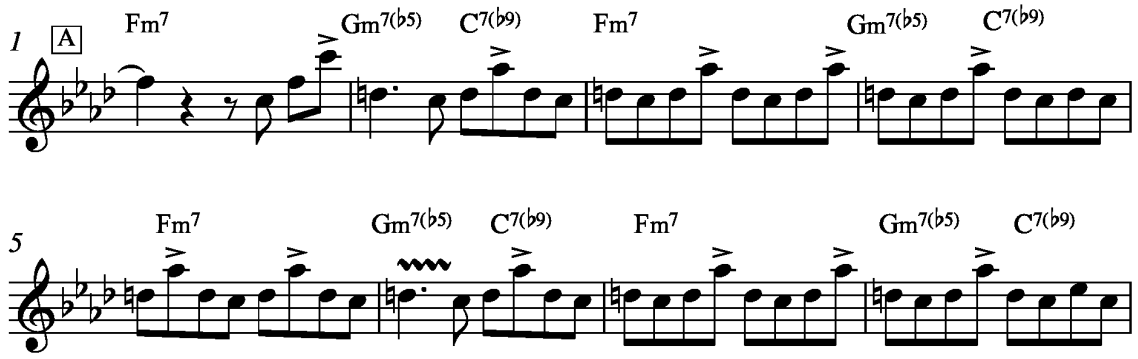


Der 4-taktige Lauf im B-Teil wird mittels einer hauptsächlich aufwärts führenden, horizontalen Phrase gestaltet. Dabei setzt Rollins einen starken Akzent jeweils auf den dritten Schlag (Notenbeispiel 30).

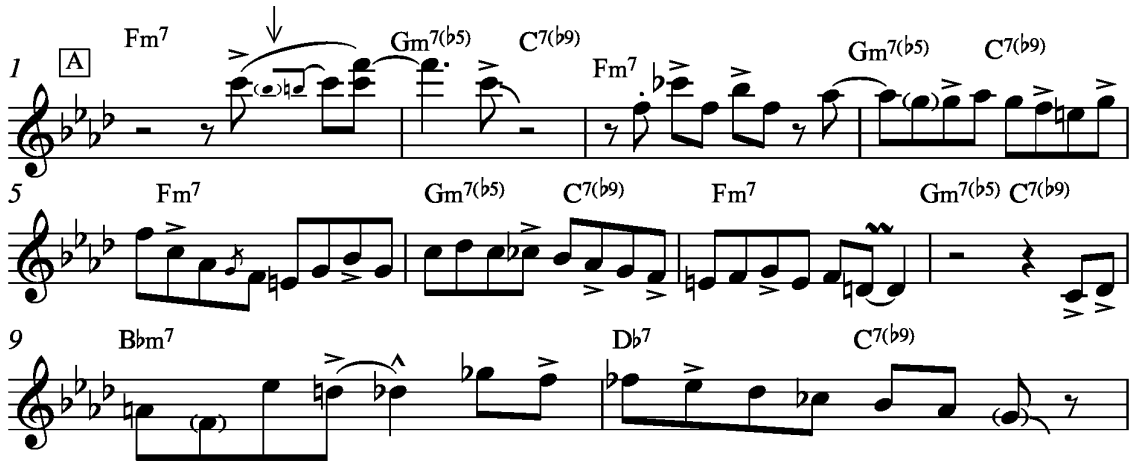
Notenbeispiel 30: Improvisation / Ch. 1 / B



Den ersten Chorus beschließt er mit einer 8-taktigen, aus drei Tonhöhen bestehenden Motivvariation und akzentuiert hierbei immer den höchsten Ton (Notenbeispiel 31).

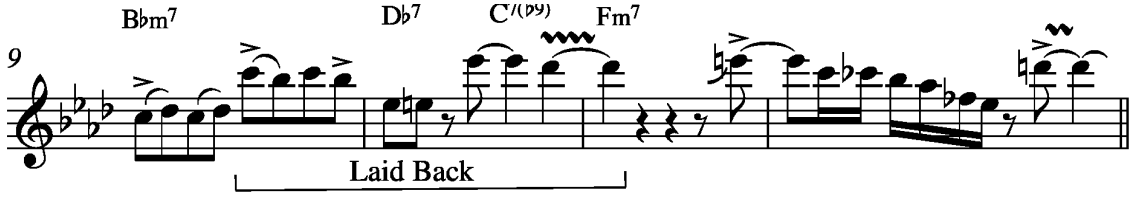
Notenbeispiel 31: Improvisation /Ch. 1 / A3 / T. 1–8

Nachdem Rollins seinen zweiten Improvisationschorus in der hohen Lage des Saxophons begonnen hat, spielt er – jetzt in der Begleitung der ganzen Rhythmusgruppe – weiterhin vertikale und horizontale Achtelfolgen bis in die tiefe Lage. Er macht zwischen den Phrasen keine großen Registersprünge, sondern gestaltet in ein und derselben Lage, wodurch sein Spiel sehr fließend klingt (Notenbeispiel 32).

Notenbeispiel 32: Improvisation / Ch. 2 / A1 / T. 1–10

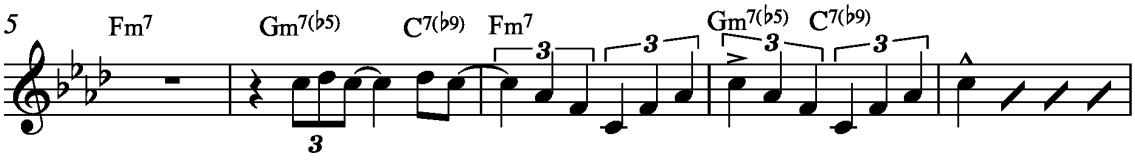


Während der 4-taktigen Tradings zwischen Schlagzeug und Saxophon gewinnt das Stück nochmals an Intensität. Rollins spielt rhythmisch und melodisch viel kontrastvoller als vorher: Er macht größere Registersprünge innerhalb seiner Phrasen, verwendet Laid Back und differenziert mehr in Hinblick auf Notenwerte (Notenbeispiele 33, 34 und 35).

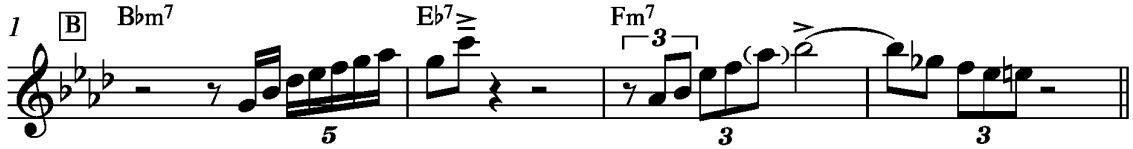
Notenbeispiel 33: Improvisation / Ch. 3 / A1 / T. 9–12

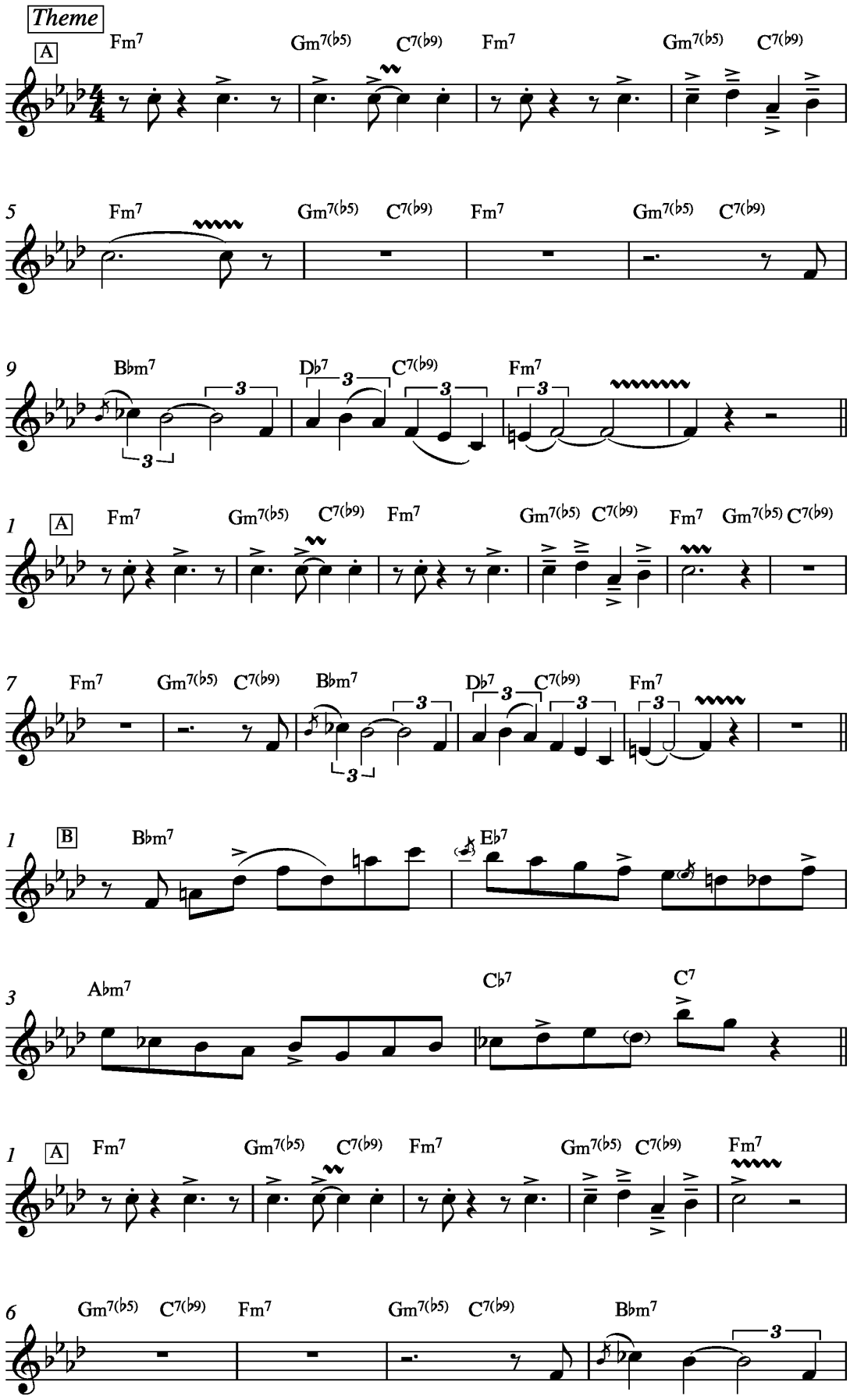
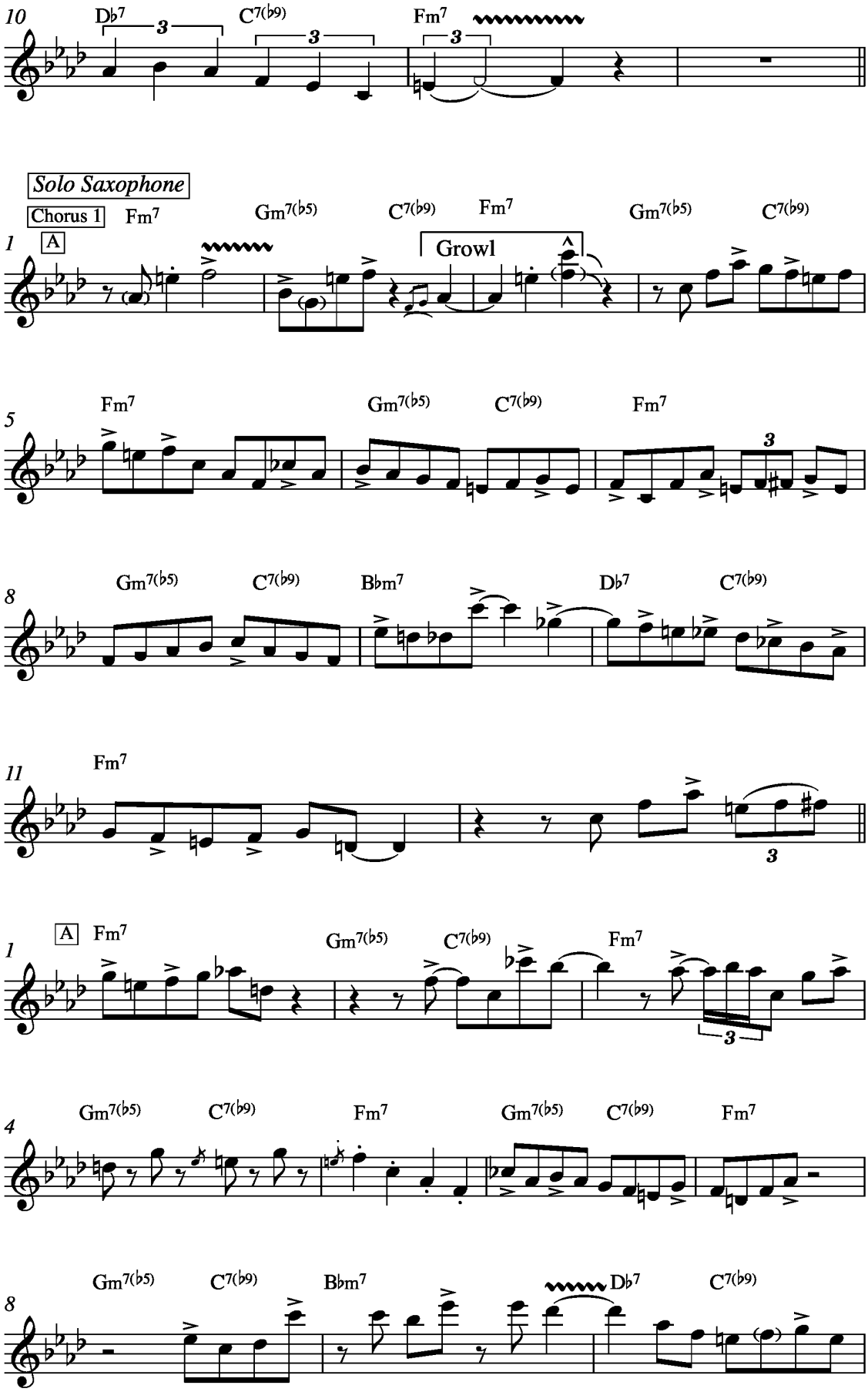
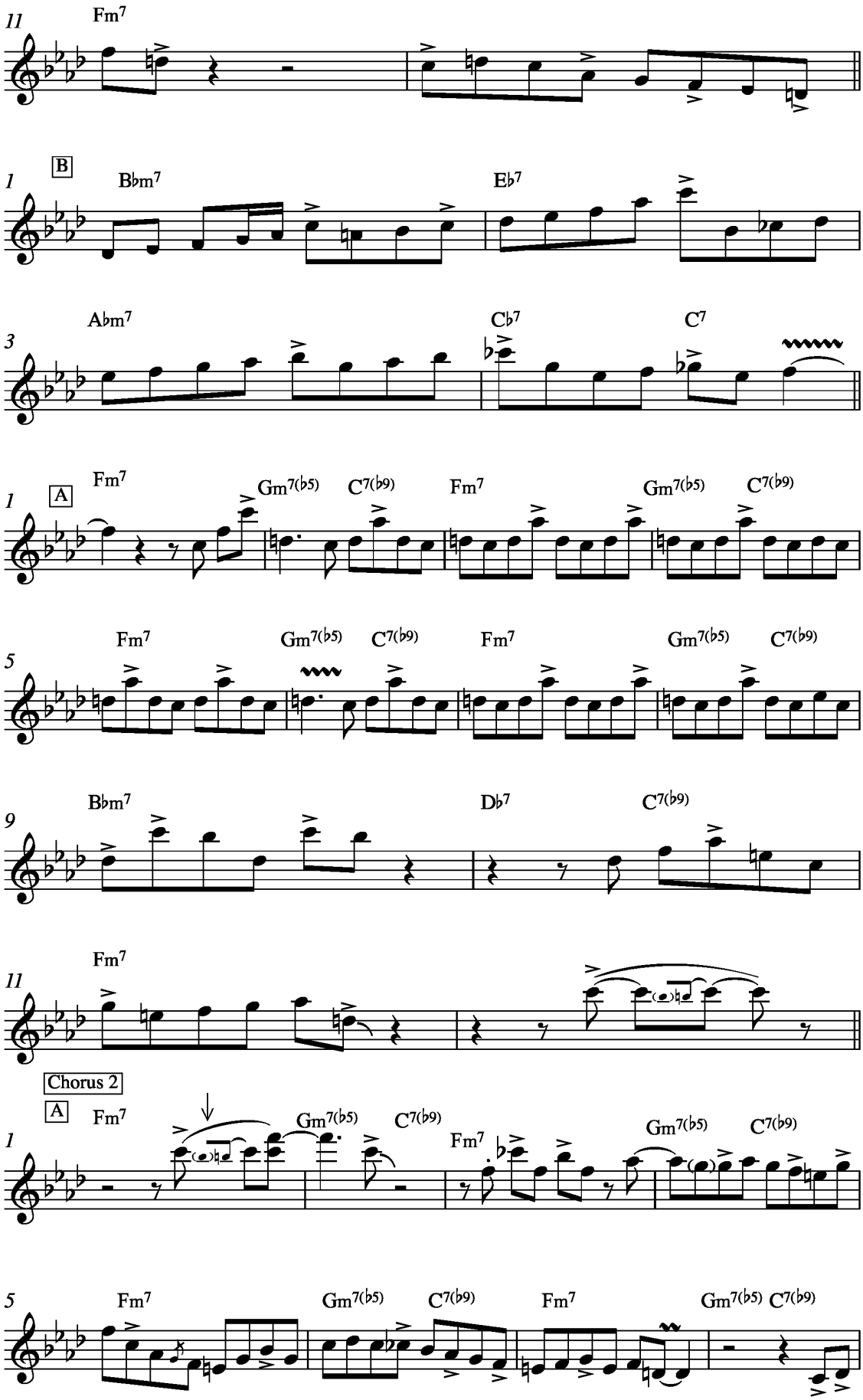


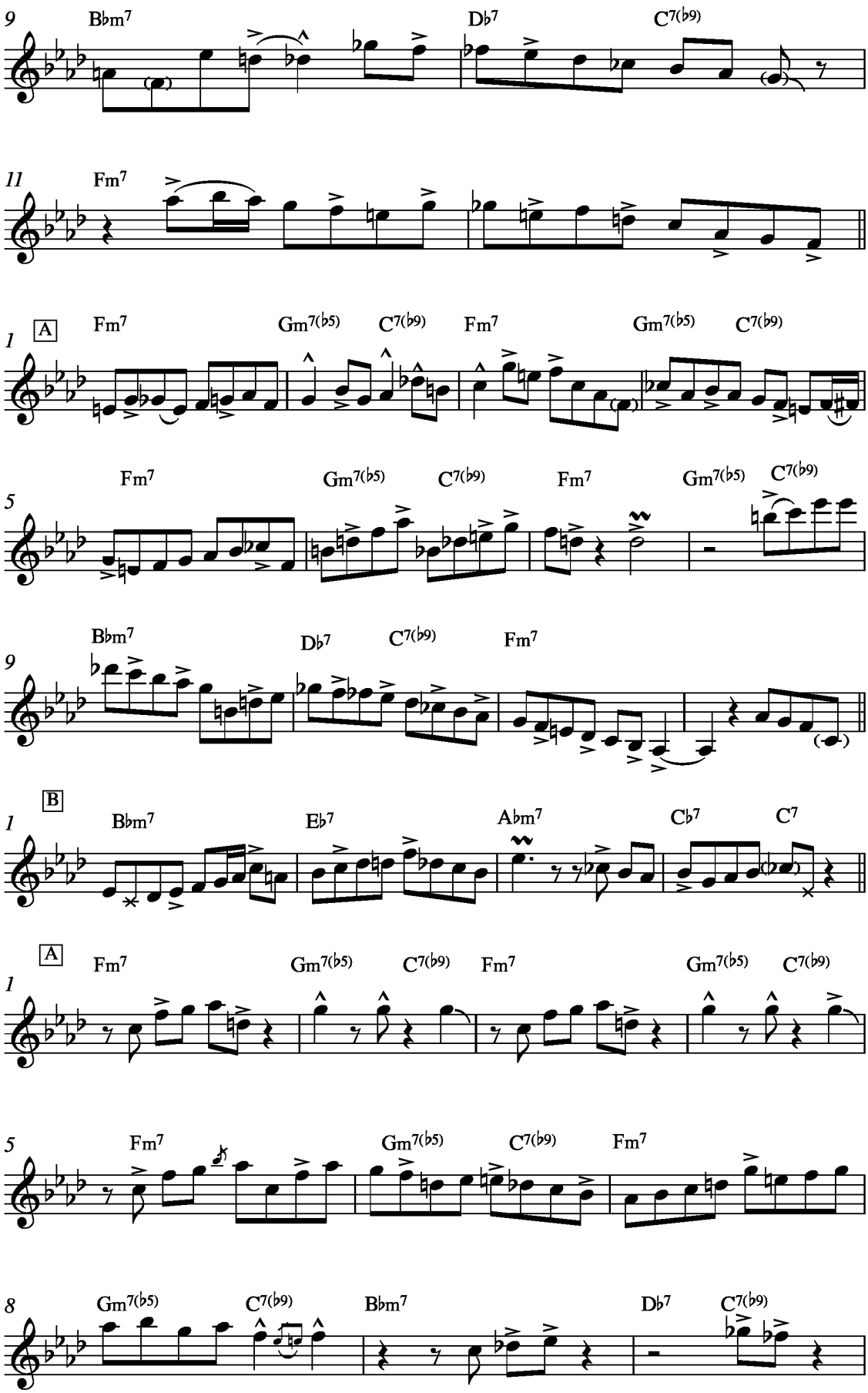
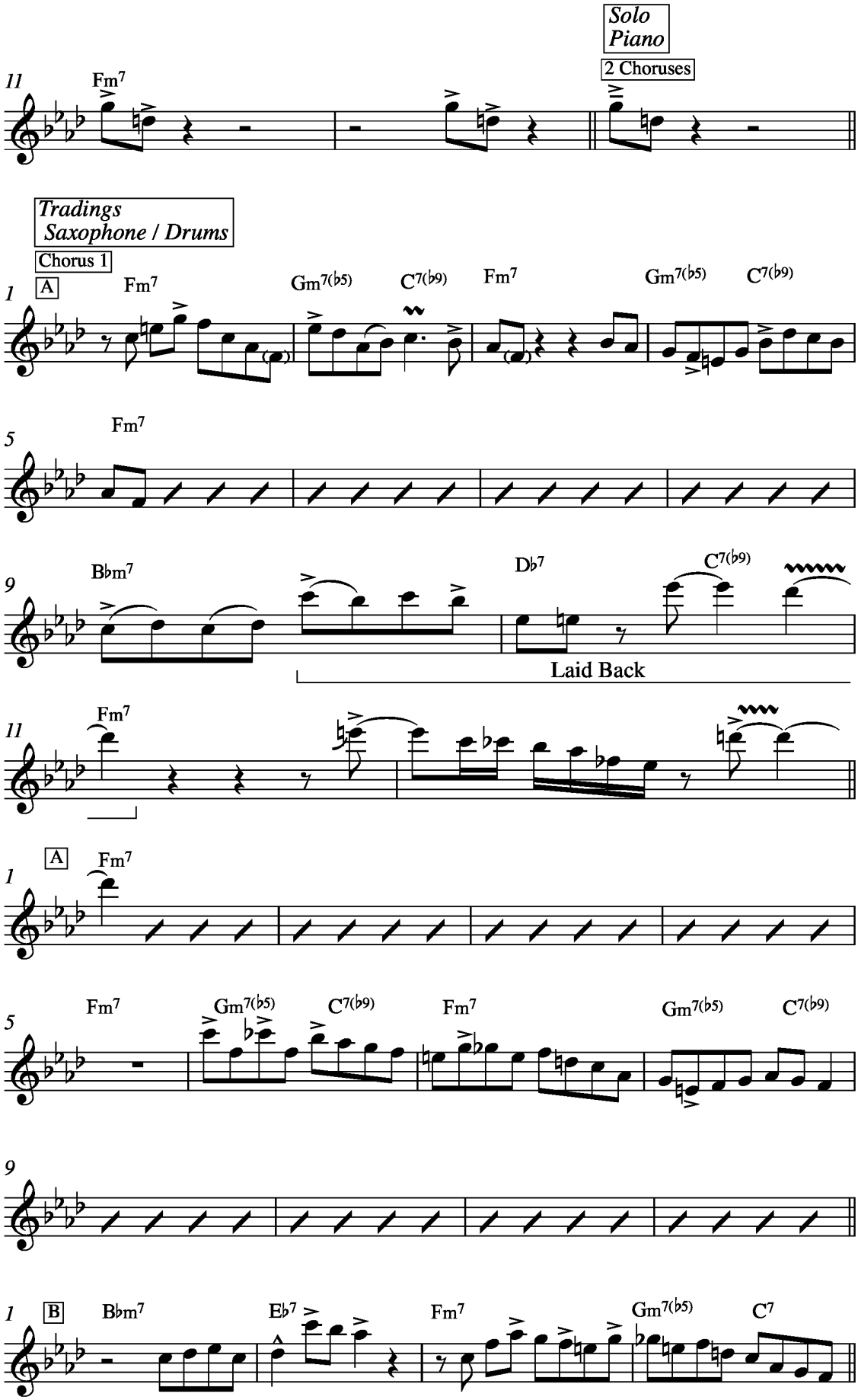
Notenbeispiel 34: Improvisation/Ch. 3 / A2 / T. 5–9

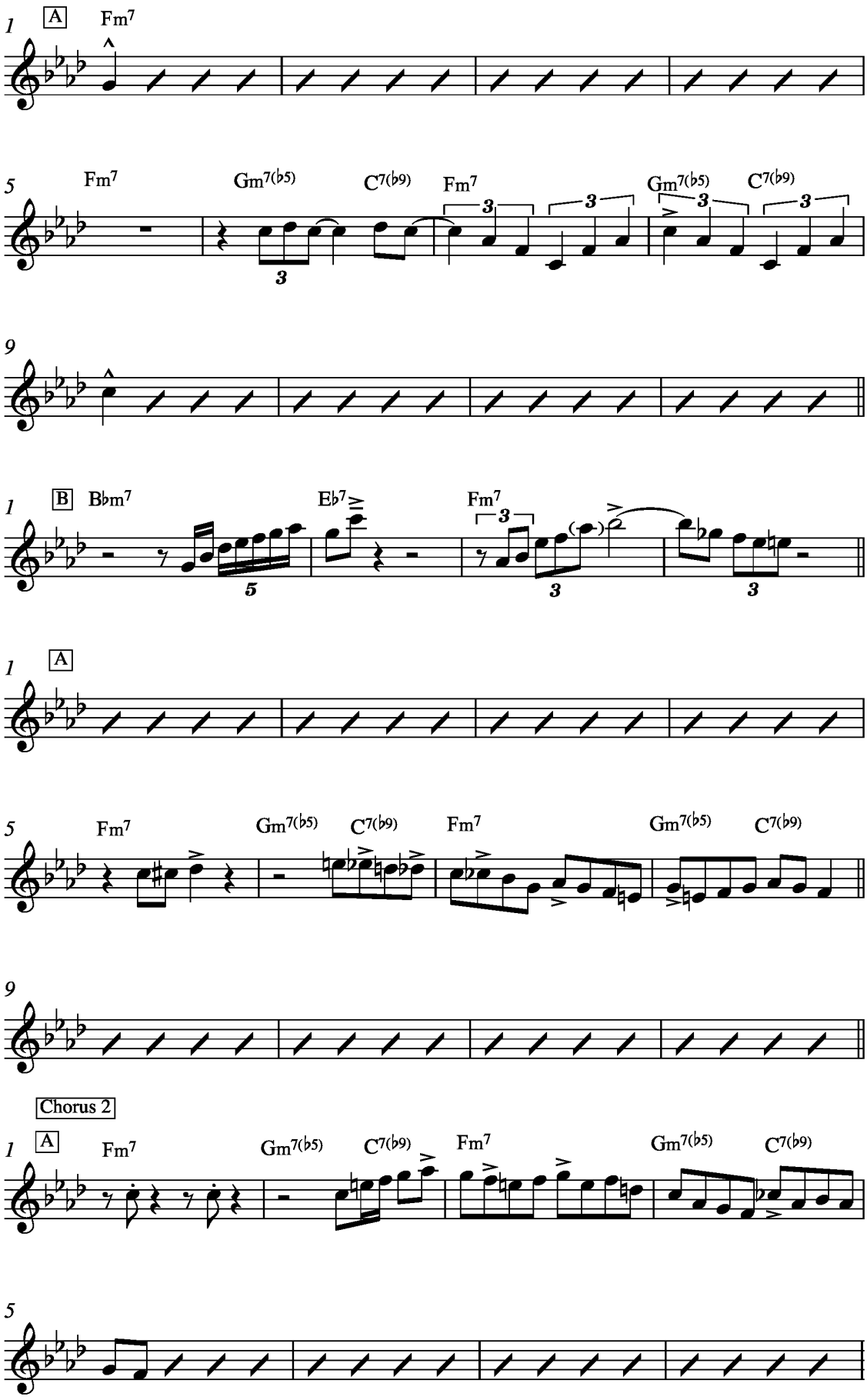


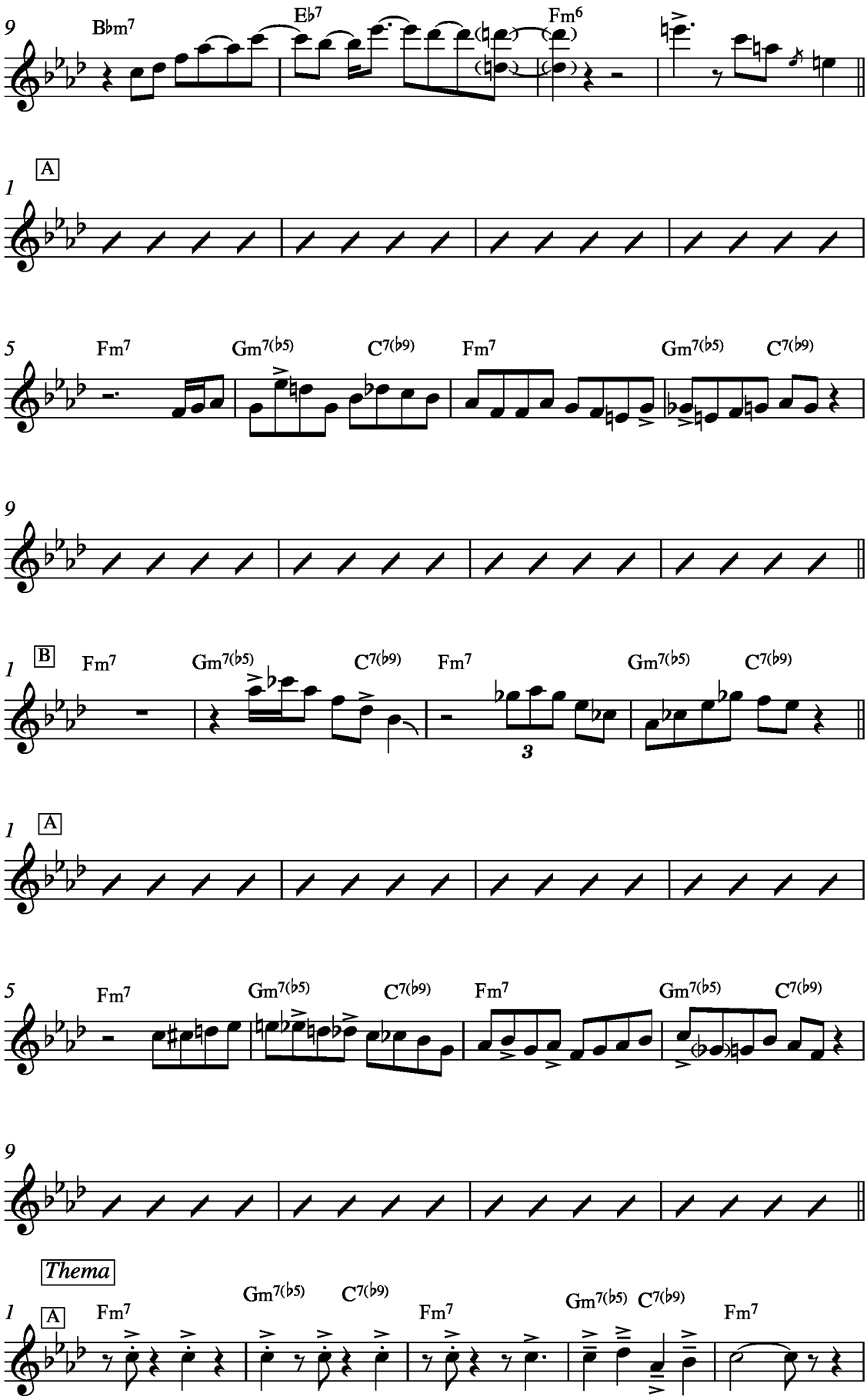
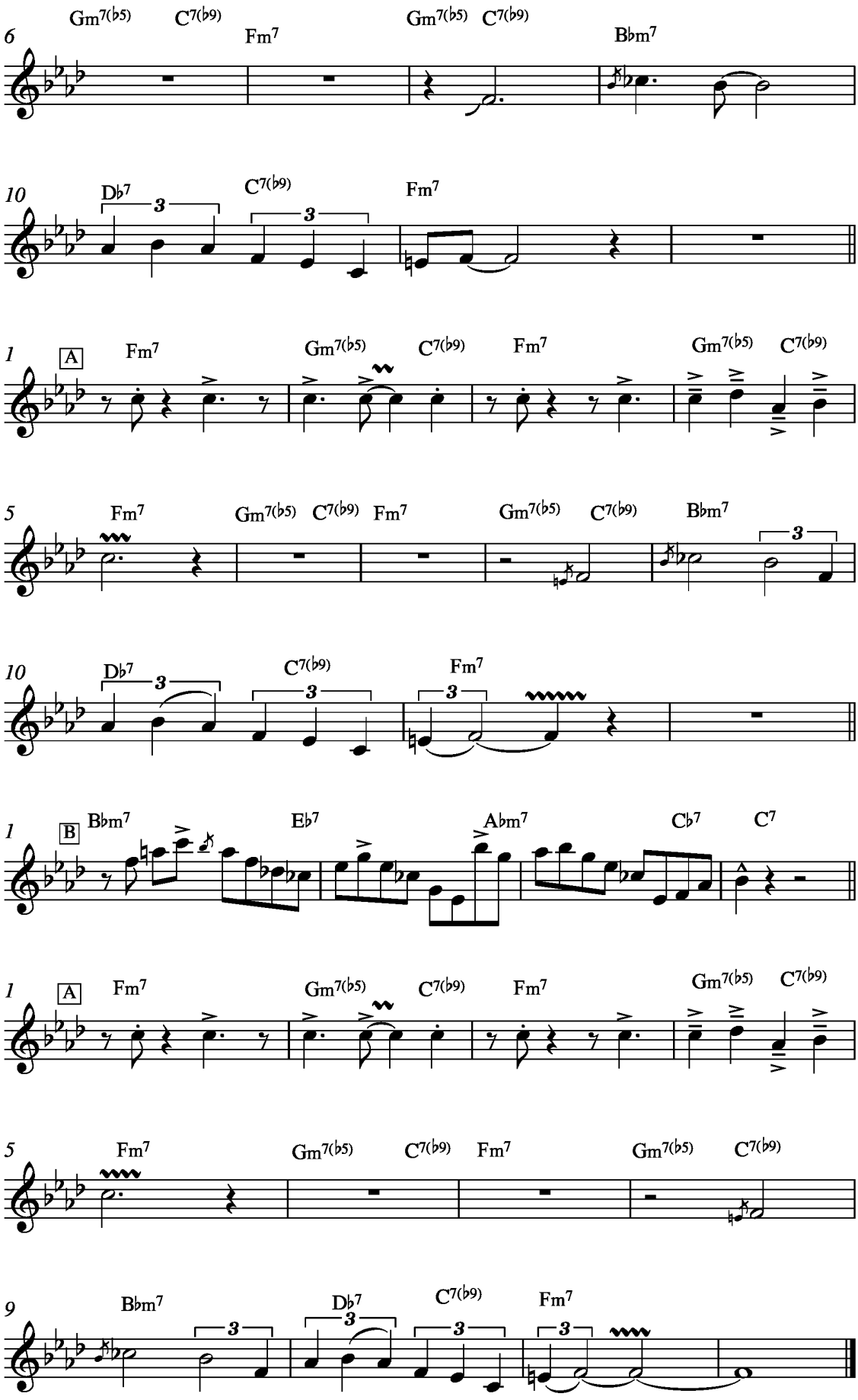
Notenbeispiel 35: Improvisation / Ch. 3 / B



Volltranskription

10
Db7
C7(b9)
Fm7
Solo Saxophone
Chorus 1
Fm7
Gm7(b5)
C7(b9)
Fm7
Gm7(b5)
C7(b9)
1
A
Growl
5
Fm7
Gm7(b5)
C7(b9)
Fm7
8
Gm7(b5)
C7(b9)
Bbm7
Db7
C7(b9)
11
Fm7
1
A
Fm7
Gm7(b5)
C7(b9)
Fm7
4
Gm7(b5)
C7(b9)
Fm7
Gm7(b5)
C7(b9)
Fm7
8
Gm7(b5)
C7(b9)
Bbm7
Db7
C7(b9)

11
Fm7
1
B
B♭m7
E♭7
3
A♭m7
C♭7
C7
1
A
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
5
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
9
B♭m7
D♭7
C7(♭9)
11
Fm7
Chorus 2
A
1
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
5
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)


9
Bbm7
Db7
C7(b9)
11
Fm7
A
1
Fm7
Gm7(b5)
C7(b9)
Fm7
Gm7(b5)
C7(b9)
5
Fm7
Gm7(b5)
C7(b9)
Fm7
Gm7(b5)
C7(b9)
9
Bbm7
Db7
C7(b9)
Fm7
B
1
Bbm7
Eb7
Abm7
Cb7
C7
A
1
Fm7
Gm7(b5)
C7(b9)
Fm7
Gm7(b5)
C7(b9)
5
Fm7
Gm7(b5)
C7(b9)
Fm7
8
Gm7(b5)
C7(b9)
Bbm7
Db7
C7(b9)

Solo
Piano
2 Choruses
11
Fm7
Tradings
Saxophone / Drums
Chorus 1
A
1
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
5
Fm7
9
B♭m7
D♭7
C7(♭9)
Laid Back
11
Fm7
A
1
Fm7
5
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
9
B
1
B♭m7
E♭7
Fm7
Gm7(♭5)
C7


1
A
Fm7
5
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
9
1
B
B♭m7
E♭7
Fm7
1
A
5
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
9
Chorus 2
1
A
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
5


9
B♭m7
E♭7
Fm6
A
1
5
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
9
B
1
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
3
A
1
5
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
9
Thema
1
A
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7
Gm7(♭5)
C7(♭9)
Fm7

6
Gm7(♭5) C7(♭9) Fm7 Gm7(♭5) C7(♭9) B♭m7
10
D♭7 C7(♭9) Fm7
1
A
Fm7 Gm7(♭5) C7(♭9) Fm7 Gm7(♭5) C7(♭9)
5
Fm7 Gm7(♭5) C7(♭9) Fm7 Gm7(♭5) C7(♭9) B♭m7
10
D♭7 C7(♭9) Fm7
1
B
B♭m7 E♭7 A♭m7 C♭7 C7
1
A
Fm7 Gm7(♭5) C7(♭9) Fm7 Gm7(♭5) C7(♭9)
5
Fm7 Gm7(♭5) C7(♭9) Fm7 Gm7(♭5) C7(♭9)
9
B♭m7 D♭7 C7(♭9) Fm7

„St. Thomas"

Sonny Rollins: Saxophone Collossus (Prestige PRLP 7079)
Sonny Rollins (ts), Tommy Flanagan (p), Paul Chambers (b), Max Roach (dr)
22.6.1956, Hackensack, NJ

Komposition

„St. Thomas" basiert laut Sonny Rollins auf einem Lied, das er in seiner Kindheit von seiner Mutter gelernt hat, die von der gleichnamigen amerikanischen Jungferninsel stammt.[26] Anderen Quellen zufolge ist „St. Thomas" eine Bearbeitung des erstmals 1776 gedruckten Regimentsmarsches „The Lincolnshire Poacher". Das zum Verwechseln ähnliche Stück „Fire Down There" wurde vom Randy Weston Trio im Jahr 1955 aufgenommen und hat im Vergleich zu „St. Thomas" eine etwas andere Form sowie eine reduzierte Melodie.

Rollins' Version ist wegen ihres fröhlichen Charakters sowie wegen der für die damalige Zeit untypischen Improvisation in den ersten 2 Chorussen des Saxophonsolos eine der bekanntesten Kompositionen in seinem Repertoire geworden.

Thema und Ablauf

„St. Thomas" ist ein 16-taktiger Calypso in C-Dur, dessen Thema in einem aabc-Schema (jeweils 4-taktig) aufgebaut ist und ausschließlich aus ionischem Tonmaterial besteht.
Das Thema wird am Anfang sowie am Ende des Stückes zwei Mal gespielt. Ab dem 2. Saxophonsolo wechselt die Band in den Swing und erst im letzten Themenchorus wieder zurück in den Calypso (Tabelle 7).

[26] Ted Gioia (2012). *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. Oxford; New York: Oxford University Press. (vgl. S. 357)

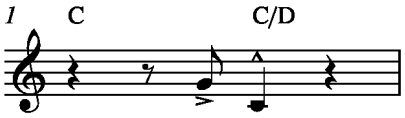
Tabelle 7: Thema und Ablauf

		Chorusanzahl	*Stil*
Intro Schlagzeug		1	Calypso
Thema		2	Calypso
Improvisation	Saxophon	5	Calypso
	Schlagzeug	5	Calypso
	Saxophon	4	Swing
	Klavier	4	Swing
Thema		1	Swing
		1	Calypso

Improvisation

1. Chorus

Rollins beginnt die Improvisation mit einem einfachen, aus zwei Tönen (Quint und Prim) bestehenden Eröffnungsmotiv (Notenbeispiel 36),

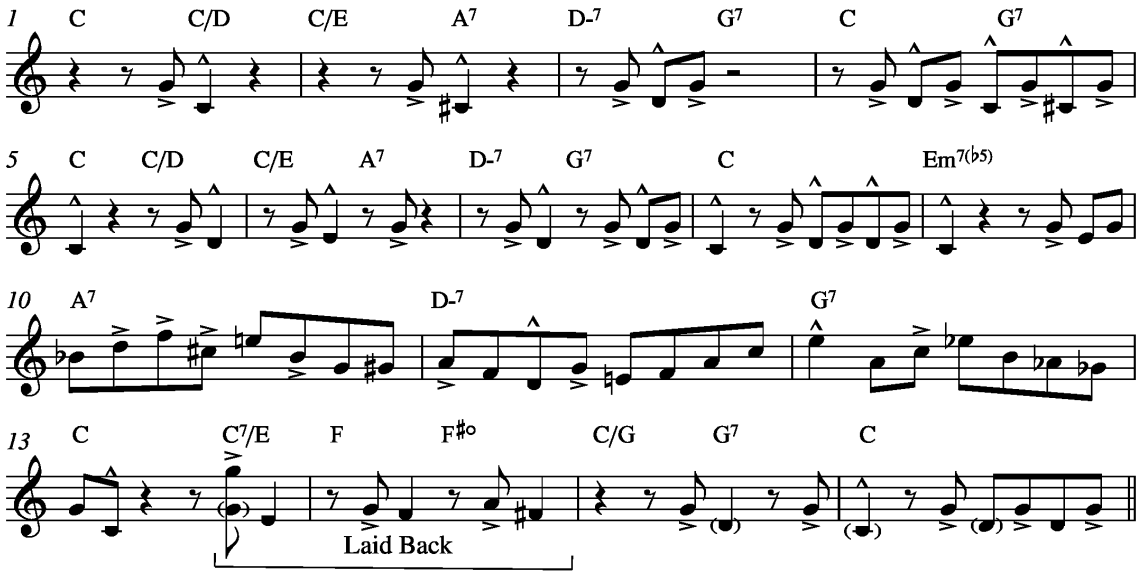
Notenbeispiel 36: Improvisation / Ch. 1 / T. 1 (Eröffnungsmotiv)

und gestaltet im ersten Chorus, ausgenommen der B-Teil, ausschließlich mit dessen Variationen und Wiederholungen. Bis auf Takt 14 beginnt Rollins alle motivischen Variationen ebenfalls mit der Quint (G) und passt den zweiten, unteren Ton, meist dem harmonischen Verlauf an, wobei er dabei überwiegend die Töne Cis und D verwendet. Darüber hinaus betont Sonny Rollins mittels Akzentuierung und Full Sound die Quint, und spielt die daruntergelegenen Töne mit einem Subtone. Alle Motive beginnen jeweils auf dem Offbeat und werden stellenweise miteinander verbunden, wodurch sich Achtelgruppen unterschiedlicher Längen formieren. Außerdem wechselt Rollins zwischen retardiertem und metronomisch exaktem Spiel und setzt die Pausen immer unterschiedlich, wodurch der unvorhersehbare Charakter des geringen, immer anders variierten Tonmaterials verstärkt wird. Die gesamte motivische Gestaltung des ersten Chorus geschieht ausschließlich in der ersten Oktavlage des Saxophons. Diese

paraphrasierten Wiederholungen[27] (Synonymia im rhetorischen Sinne) verstärken den musikalischen Effekt des Eröffnungsmotivs, bleiben jedoch simpel und scherzhaft und deshalb für den Zuhörer sehr amüsant.

Rollins' 4-taktige Phrase in den Takten 9–12 wird zwischen den motivischen Variationen platziert und entspricht der rhetorischen Figur Antithesis: Ihre kontrastaufbauende Wirkung bringt das davor und danach gespielte Tonmaterial noch mehr zur Geltung. Mit dieser pausenlosen, auf Akkordzerlegungen basierenden 3-taktigen Phrase fügt Rollins der bisher simplen Harmonik Tensions hinzu und erweitert seinen Tonumfang, indem er das erste Mal im Solo die Töne in der zweiten Oktavlage des Saxophons spielt. Mit einem Double Chromatic Approach auf dem vierten Schlag im Takt 12 verbindet er den 4-taktigen Lauf mit dem am Beginn des Solos etablierten Eröffnungsmotiv seiner Improvisation und variiert dieses erneut in den anschließenden acht Takten.

Alles in allem spiegelt sich in der Saxophonmelodie des ersten Improvisationschorus eine AABA-Form: In den A-Teilen verwendet Rollins motivische Improvisation und kontrastiert diese im B-Teil mit einem für Hardbop typischen Achtel-Lauf (Notenbeispiel 37).

Notenbeispiel 37: Improvisation / Ch. 1

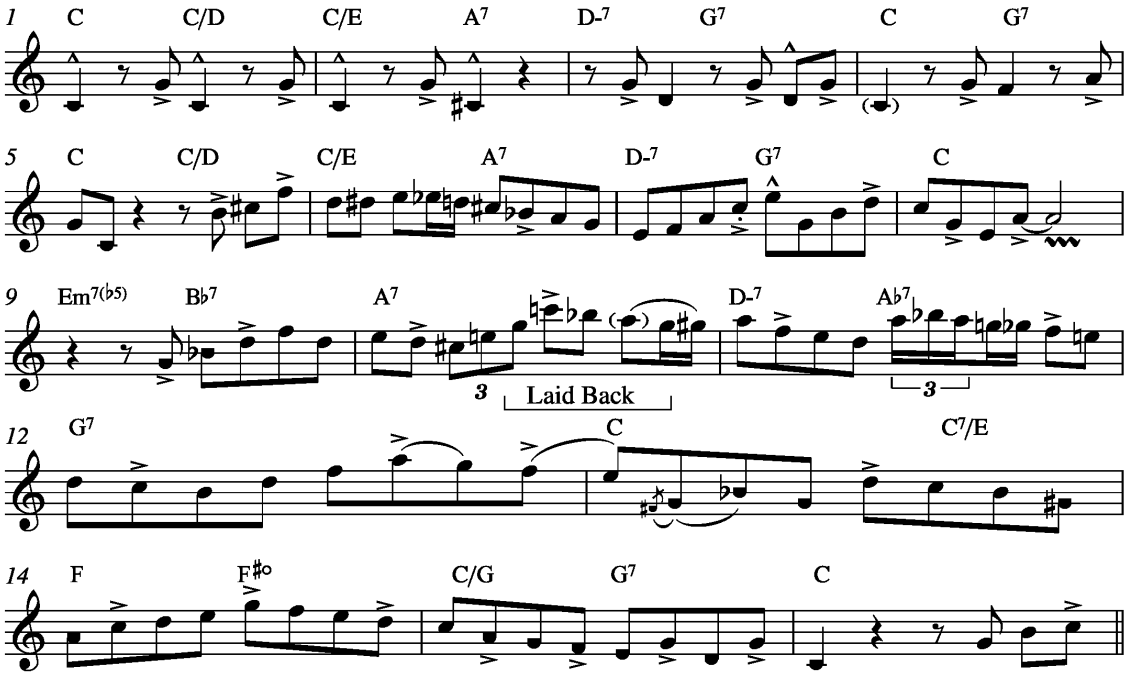


[27] vgl. Erickson, 2015, S. 172.

2. Chorus

Nach den dichteren, metronomisch exakteren Variationen des Eröffnungsmotivs in den Takten 1–4 sowie dem anschließenden III-VI-II-V-I-Turnaround in den Takten 5–8 gestaltet Rollins mit einer siebeneinhalbtaktigen, pausenlosen Achtelpassage (Takt 9–16) seinen ersten Solohöhepunkt. Dabei spielt er zunehmend horizontal und verwendet das erste Mal im Solo die dritte Oktavlage des Saxophons. In harmonischer Hinsicht benützt er weiterhin überwiegend das C-Dur-Tonmaterial sowie diverse Nebenstufen und ein wenig Chromatik. Die musikalisch-rhetorische Figur *Frame Repetition*[28] ergibt sich in den Takten 15–16 durch Rollins' Zusammenführung des langen Achtellaufs mit Variationen des Solo-Eröffnungsmotivs (Notenbeispiel 38).

Notenbeispiel 38: Improvisation / Ch. 2

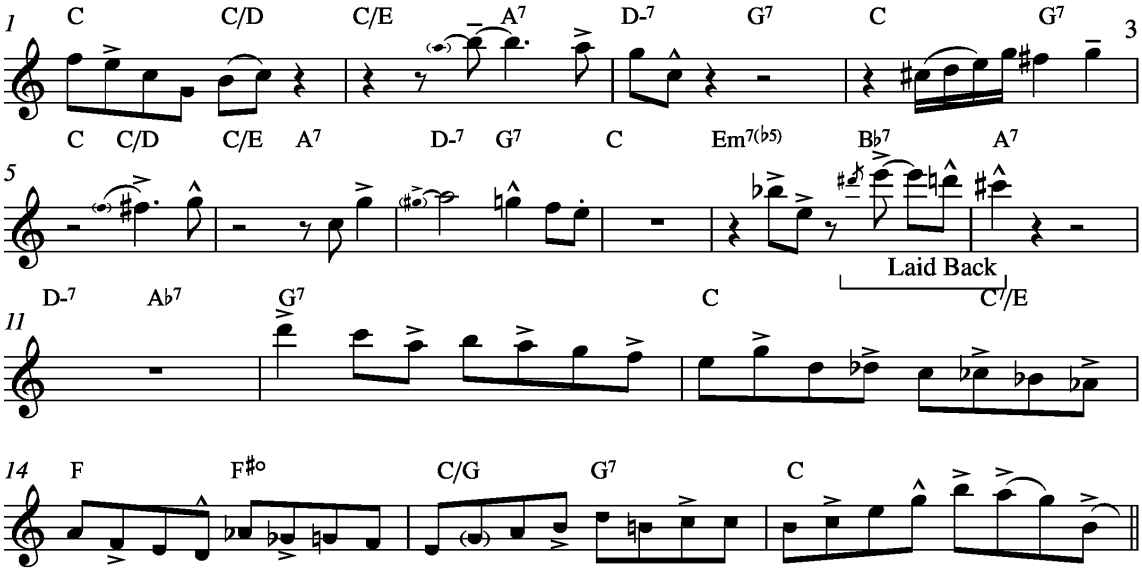


3. Chorus

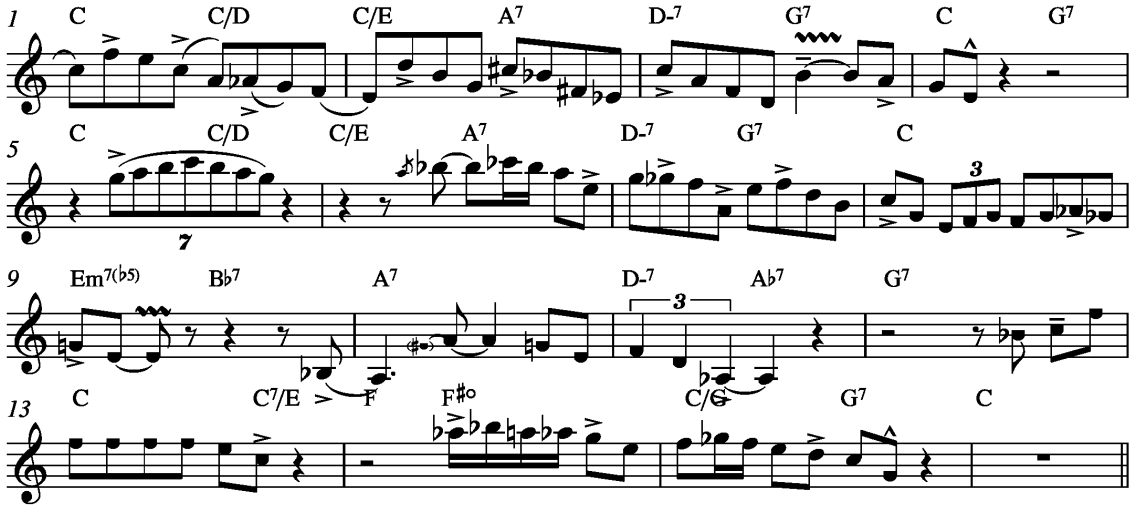
Im Gegensatz zu den vorher gespielten Achtelläufen verwendet Rollins in den Takten 1–11 des dritten Improvisationschorus größere Intervalle, und zwar sowohl innerhalb als auch zwischen seinen kürzer gewordenen Phrasen. Eine neue musikalische Atmosphäre entsteht vor allem durch viele, teilweise lange Pausen, die er ganz

[28] vgl. Erickson, 2015, S. 171.

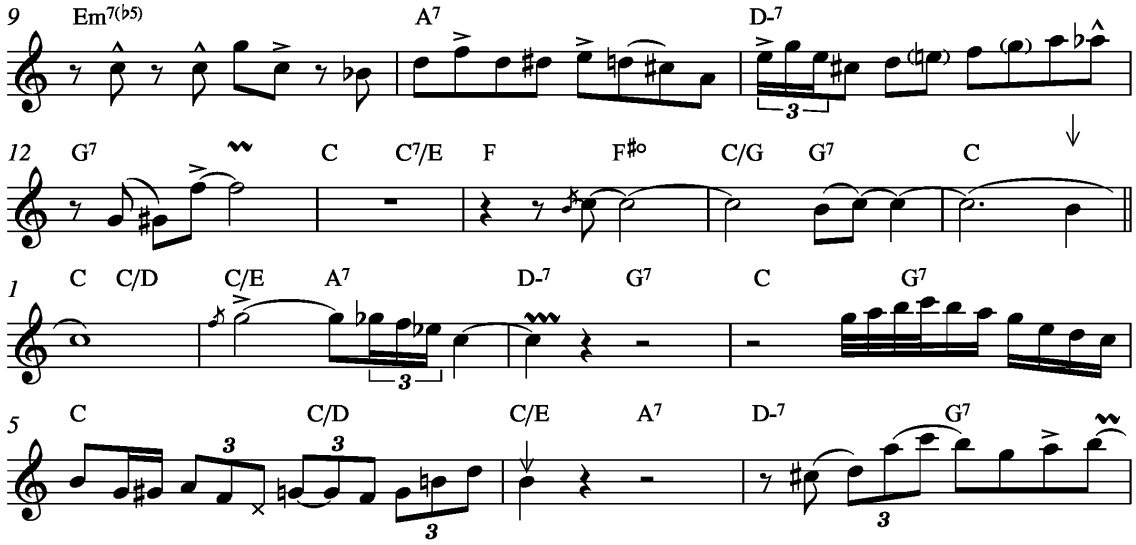
unterschiedlich platziert. Rollins' zweiter, nur einen einzigen Takt umfassender Solohöhepunkt (Takt 9) erzielt seine Wirkung durch die längeren Pausen davor und danach sowie die Lautstärke und den Oktavsprung in die hohe Lage (Notenbeispiel 39).

Notenbeispiel 39: Improvisation / Ch. 3

4. Chorus

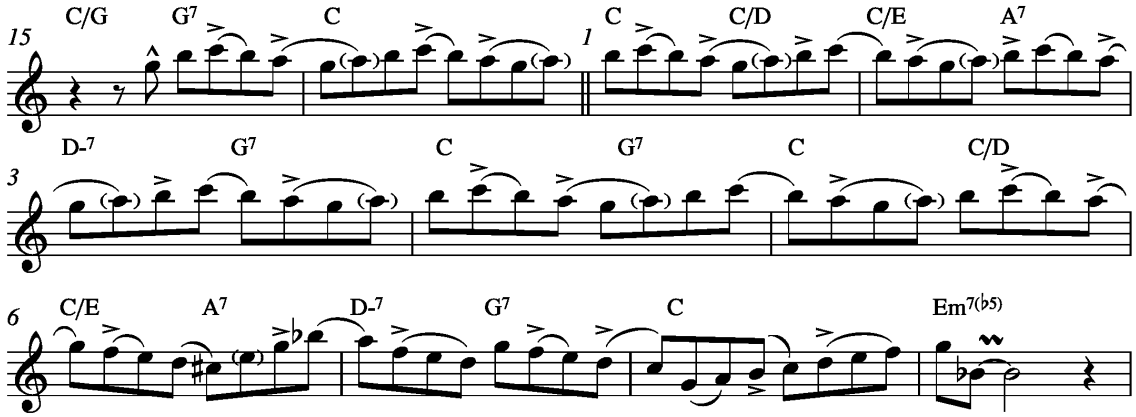
Die letzte Phrase des dritten und die erste Phrase des vierten Chorus werden durch einen Achtellauf verbunden. Obwohl, im Vergleich zu den ersten beiden Chorussen, Rollins das Solo an dieser Stelle überwiegend in einer typischen Hard-Bop-Sprache gestaltet, schafft er es mit simplen, unprätentiösen Phrasen, den fröhlichen Charakter dieses Stückes beizubehalten: Unter anderem spielt er dabei eine vollständige ionische Tonleiter, motivische Variationen und Tonwiederholungen (Notenbeispiel 40).

Notenbeispiel 40: Improvisation / Ch. 4

Nach dem Schlagzeugsolo – wenn das Stück aus dem Calypso in den Swing wechselt und das Tempo etwas schneller wird – folgt abermals eine Improvisation von Rollins. Wie seine Mitmusiker, spielt auch er hier dichter und intensiver. Durch den stärkeren Druck auf das Saxophonblatt verliert Rollins Töne aus dem tieferen und mittleren Bereich der Obertonreihe, was in einem schärferen Klang, im Vergleich zum Calypso-Teil, resultiert.

Auch sein zweites Solo entspricht keinem reinen Hardbop, da er immer wieder für diese Musik unkonventionelle Phrasen spielt. Beim Übergang vom 6. zum 7. Chorus konzentriert sich Rollins auf den Grundton, den er mehrmals mit einem extremen Portamento von unten erreicht. Diese vier Takte bringen Kontrast zu dem davor und danach verwendeten Tonmaterial (Notenbeispiel 41).

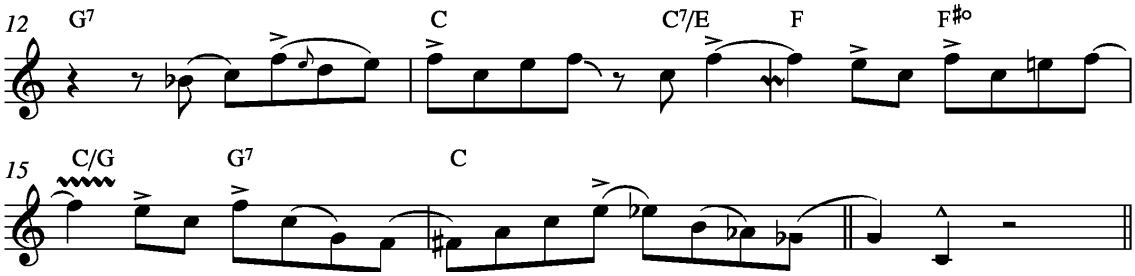
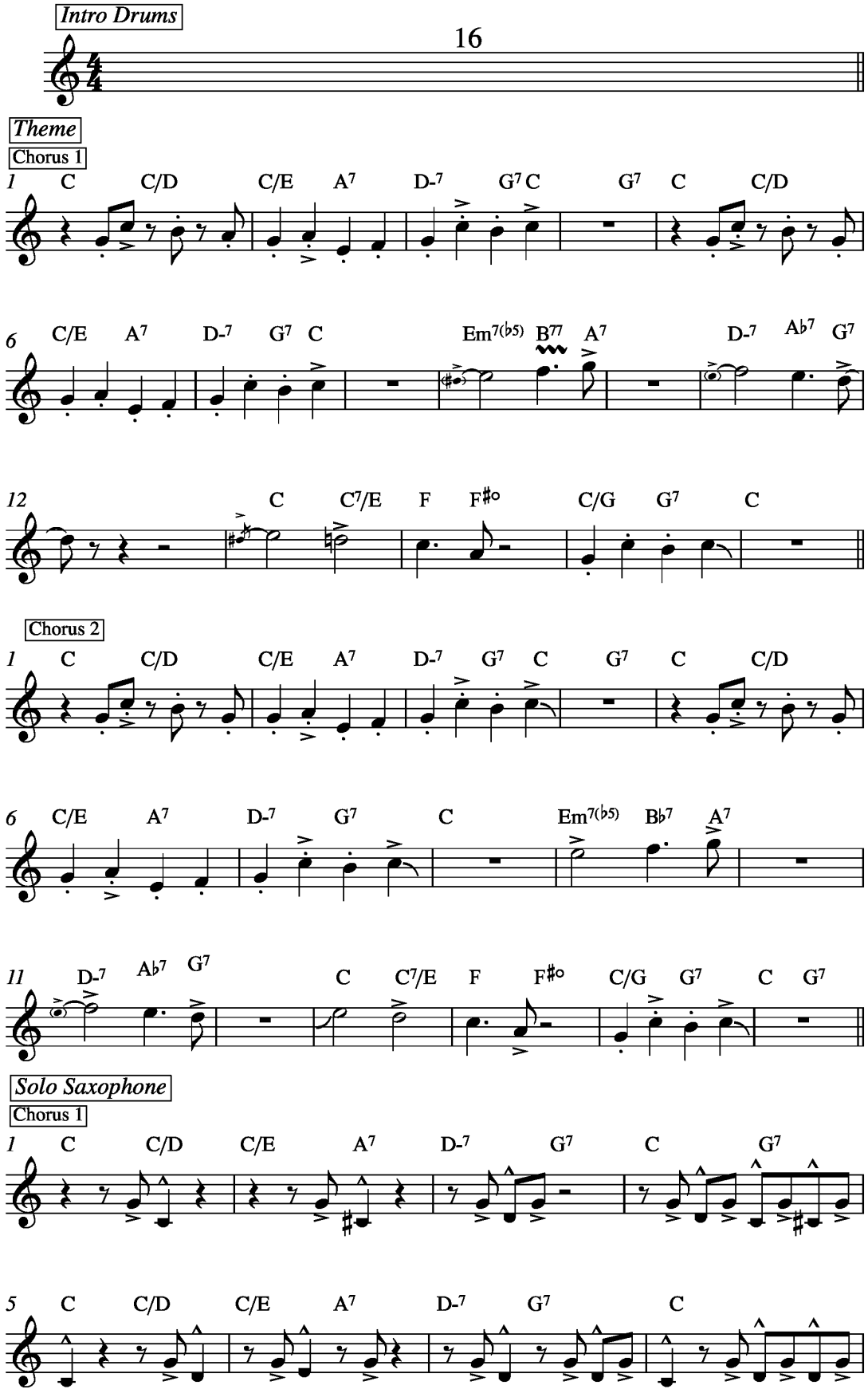
Notenbeispiel 41: Improvisation / Ch. 6. / T. 9 bis Ch. 7. / T. 7

In der mit 11 Takten längsten Phrase seiner Improvisation (7. Chorus, Takt 15 bis 8. Chorus, Takt 9) verliert Rollins nicht an Spielintensität: Er verwendet über 7 Takte ausschließlich die Töne des oberen Tetrachords von D-Dur, die er immer wieder von der Quint aufwärts zum Grundton und anschließend zurück führt. Diese Phrase, obgleich weder rhythmisch, harmonisch noch melodisch abwechslungsreich, bewirkt durch den Effekt der Wiederholung die besondere Aufmerksamkeit der Zuhörer und kündigt gleichzeitig das Ende des Solos an (Notenbeispiel 42).

Notenbeispiel 42: Improvisation / Ch. 7. / T. 15 bis Ch. 8. / T. 9

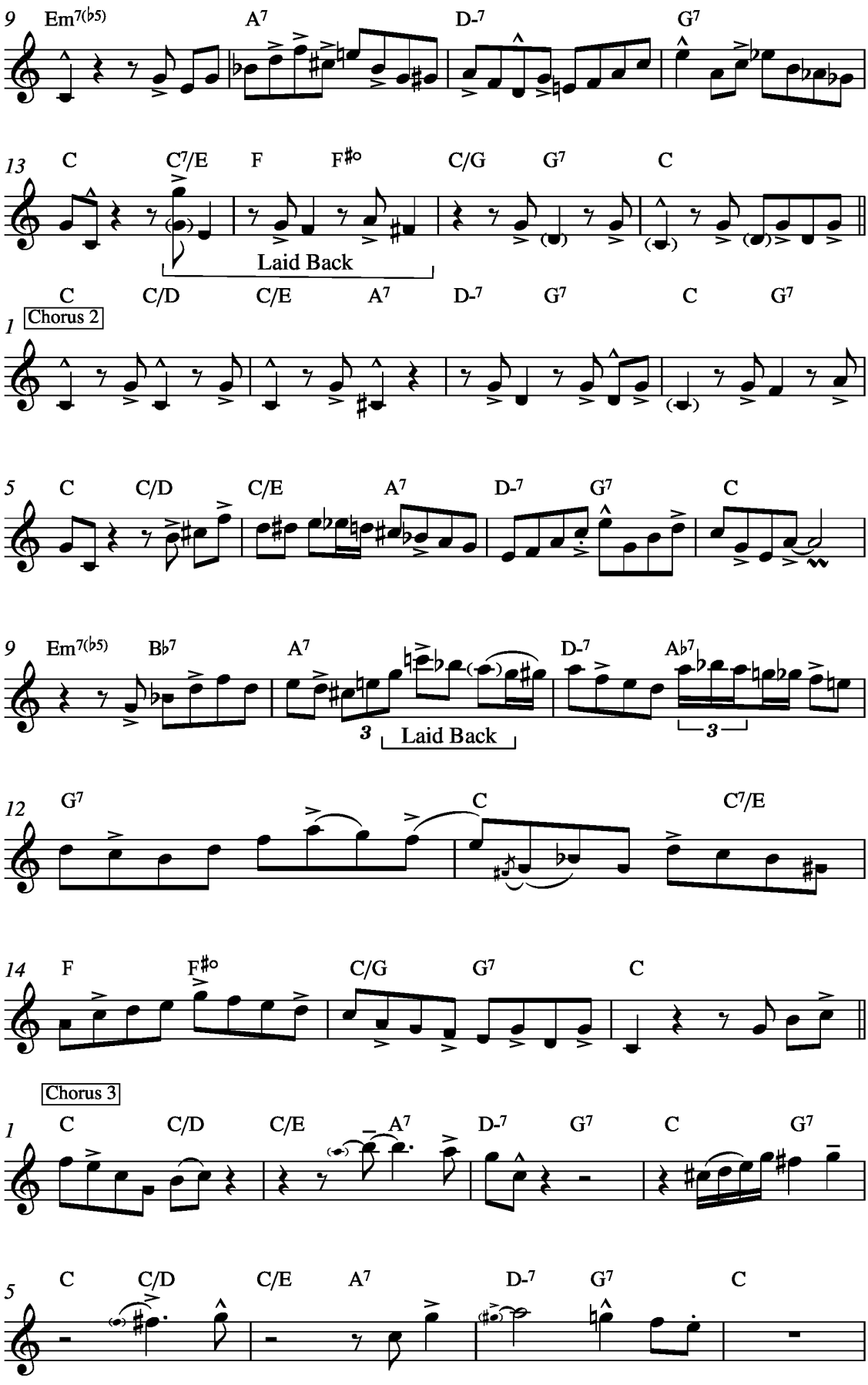
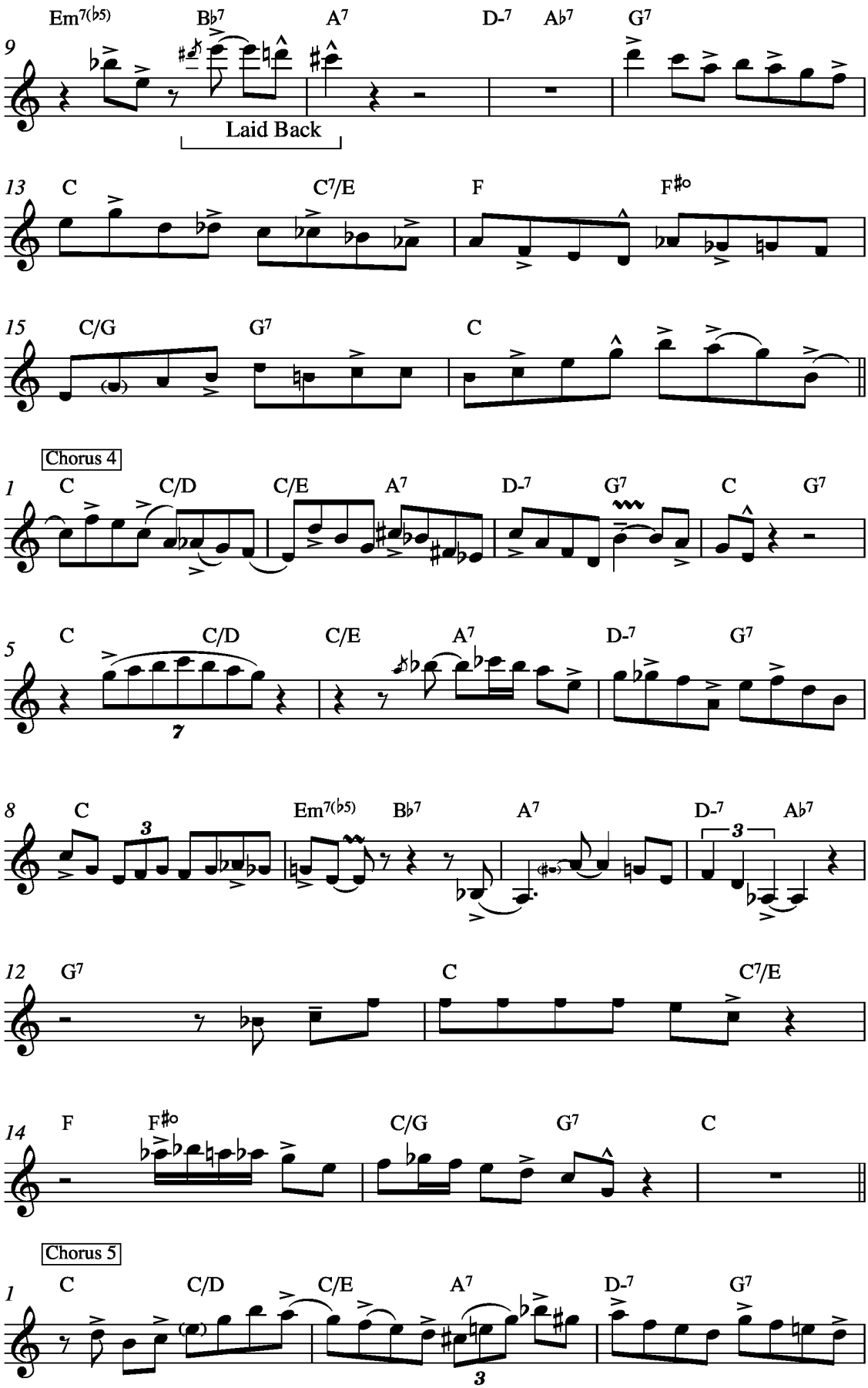


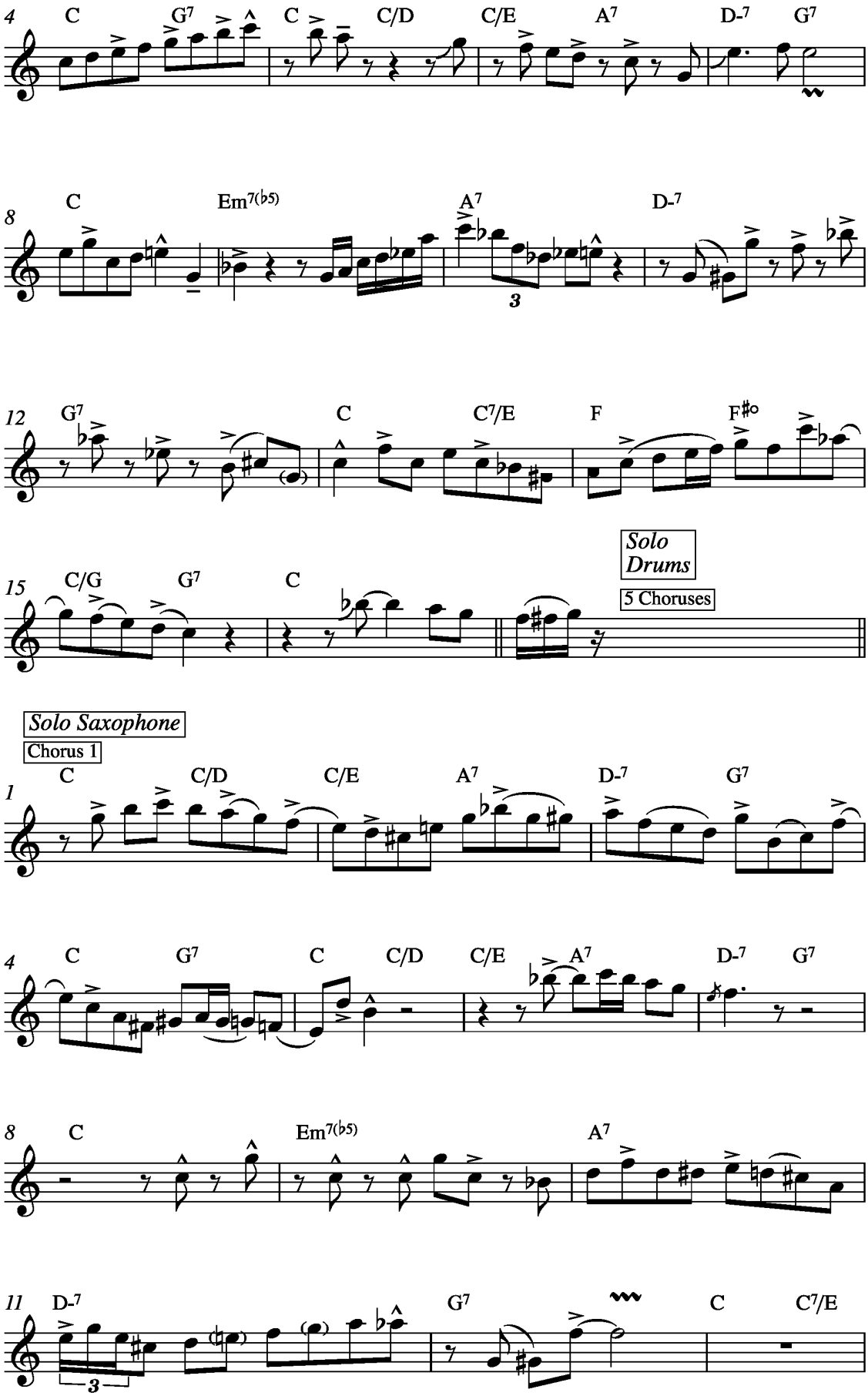
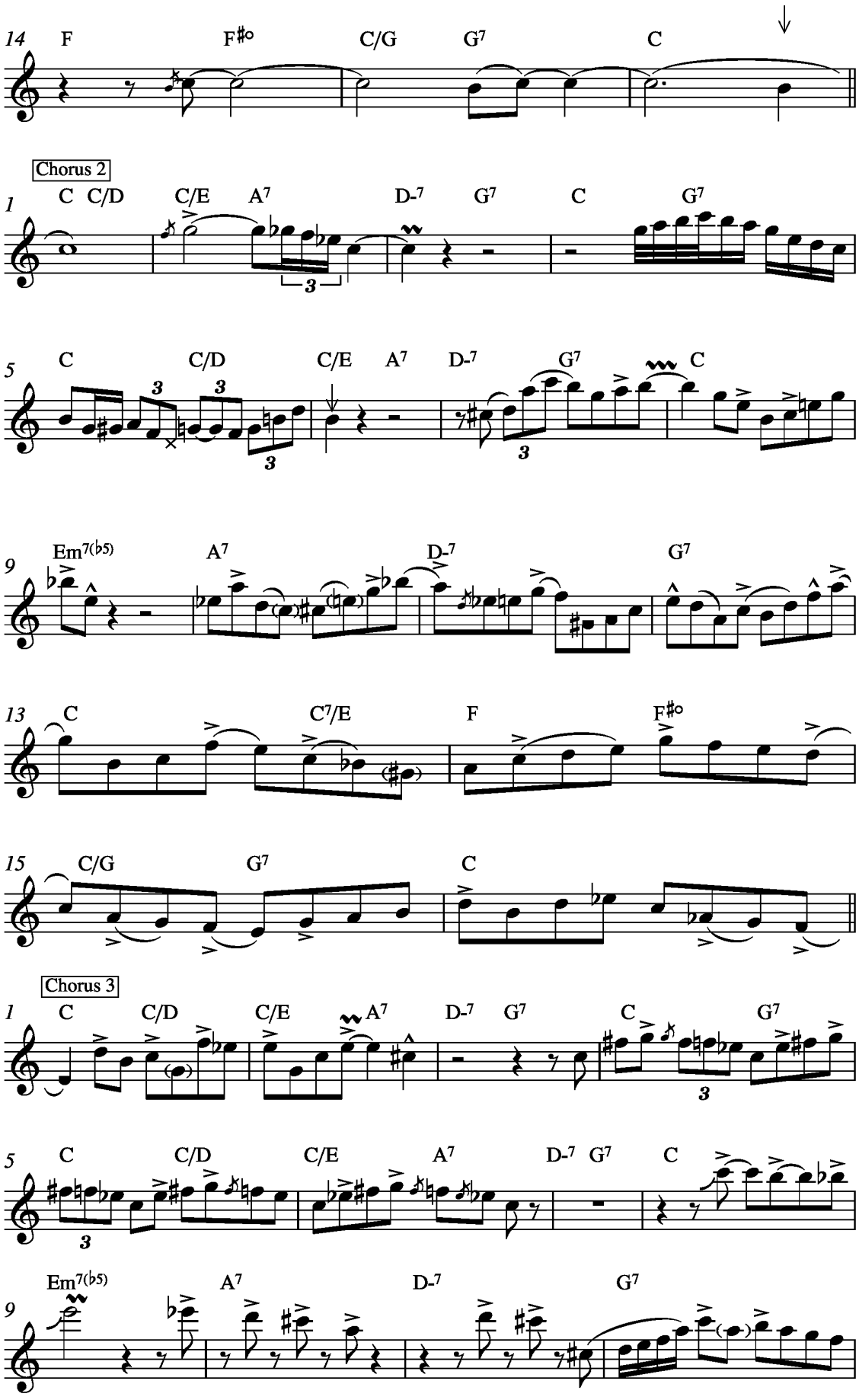
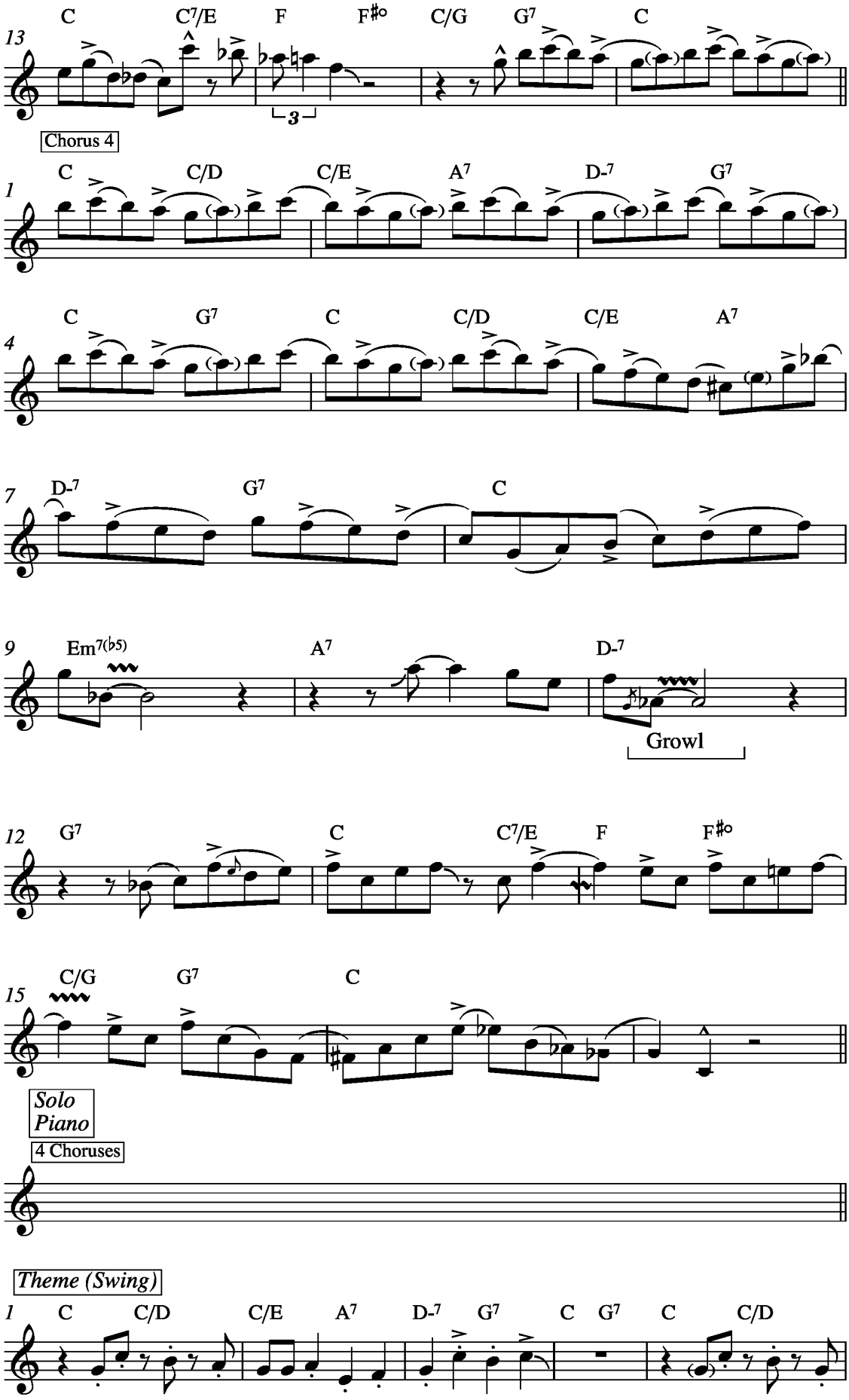
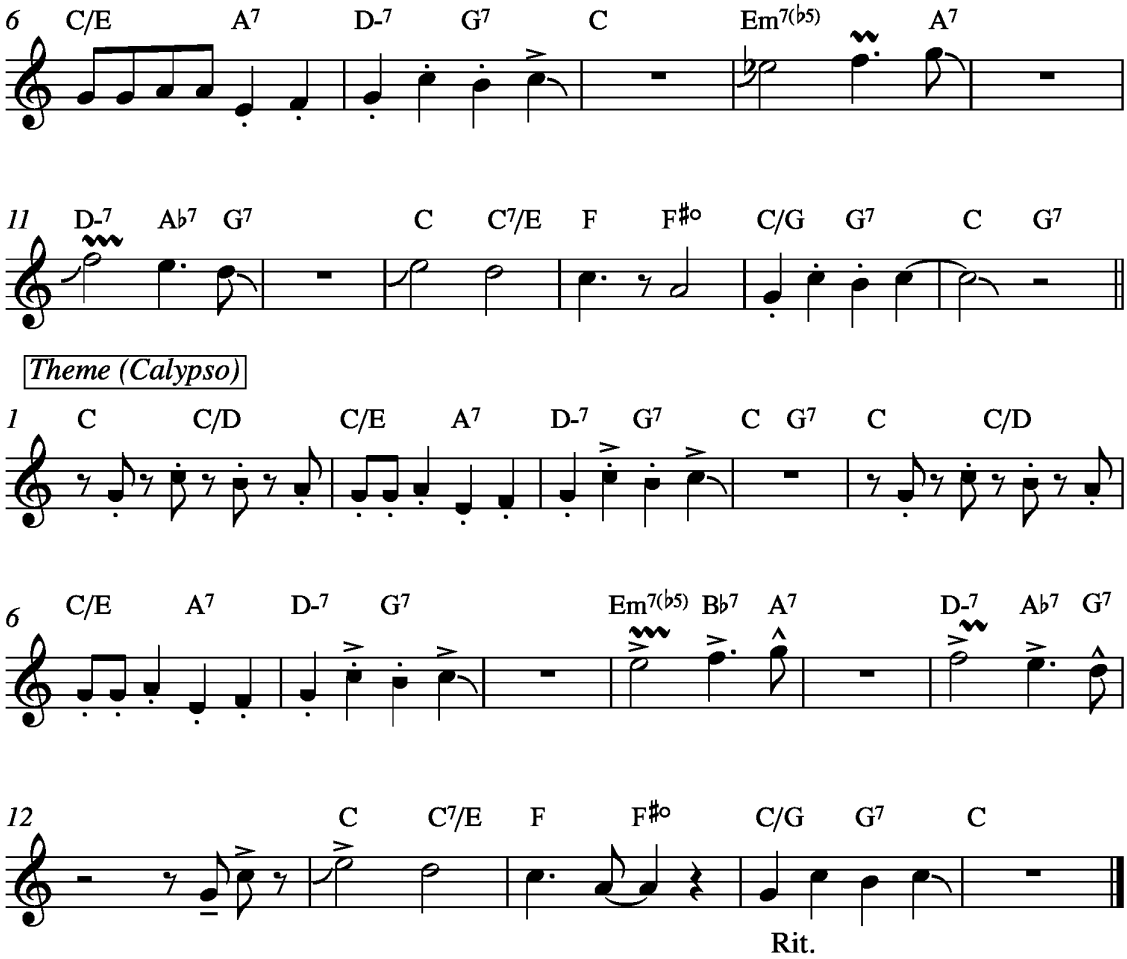
Mit einem Sprung von der Quint zum Grundton – dem gleichen Motiv, mit dem er die erste Improvisation eröffnet hat – beendet Rollins sein zweites Solo (Notenbeispiel 43).

Notenbeispiel 43: Improvisation / Ch. 7. / T. 12 bis Improvisation Klavier / Ch.1 / T.1



Intro Drums
16
Theme
Chorus 1
1 C C/D C/E A7 D-7 G7 C G7 C C/D
6 C/E A7 D-7 G7 C Em7(b5) B77 A7 D-7 Ab7 G7
12 C C7/E F F#o C/G G7 C
Chorus 2
1 C C/D C/E A7 D-7 G7 C G7 C C/D
6 C/E A7 D-7 G7 C Em7(b5) Bb7 A7
11 D-7 Ab7 G7 C C7/E F F#o C/G G7 C G7
Solo Saxophone
Chorus 1
1 C C/D C/E A7 D-7 G7 C G7
5 C C/D C/E A7 D-7 G7 C


9 Em7(b5) A7 D-7 G7
13 C C7/E F F#o C/G G7 C
Laid Back
C C/D C/E A7 D-7 G7 C G7
1 Chorus 2
5 C C/D C/E A7 D-7 G7 C
9 Em7(b5) Bb7 A7 D-7 Ab7
3
Laid Back
3
12 G7 C C7/E
14 F F#o C/G G7 C
Chorus 3
1 C C/D C/E A7 D-7 G7 C G7
5 C C/D C/E A7 D-7 G7 C

Em7(♭5) B♭7 A7 D-7 A♭7 G7
9
Laid Back
13 C C7/E F F#°
15 C/G G7 C
Chorus 4
1 C C/D C/E A7 D-7 G7 C G7
5 C C/D C/E A7 D-7 G7
7
8 C Em7(♭5) B♭7 A7 D-7 A♭7
3
12 G7 C C7/E
14 F F#° C/G G7 C
Chorus 5
1 C C/D C/E A7 D-7 G7
3


4
C
G7
C
C/D
C/E
A7
D-7
G7
8
C
Em7(b5)
A7
D-7
12
G7
C
C7/E
F
F#o
15
C/G
G7
C
Solo
Drums
5 Choruses
Solo Saxophone
Chorus 1
1
C
C/D
C/E
A7
D-7
G7
4
C
G7
C
C/D
C/E
A7
D-7
G7
8
C
Em7(b5)
A7
11
D-7
G7
C
C7/E

14 F F♯o C/G G7 C
Chorus 2
1 C C/D C/E A7 D-7 G7 C G7
5 C C/D C/E A7 D-7 G7 C
9 Em7(♭5) A7 D-7 G7
13 C C7/E F F♯o
15 C/G G7 C
Chorus 3
1 C C/D C/E A7 D-7 G7 C G7
5 C C/D C/E A7 D-7 G7 C
9 Em7(♭5) A7 D-7 G7

13
C
C7/E
F
F#o
C/G
G7
C
3
Chorus 4
1
C
C/D
C/E
A7
D-7
G7
4
C
G7
C
C/D
C/E
A7
7
D-7
G7
C
9
Em7(b5)
A7
D-7
Growl
12
G7
C
C7/E
F
F#o
15
C/G
G7
C
Solo
Piano
4 Choruses
Theme (Swing)
1
C
C/D
C/E
A7
D-7
G7
C
G7
C
C/D

6 C/E A7 D-7 G7 C Em7(♭5) A7
11 D-7 A♭7 G7 C C7/E F F♯° C/G G7 C G7
Theme (Calypso)
1 C C/D C/E A7 D-7 G7 C G7 C C/D
6 C/E A7 D-7 G7 Em7(♭5) B♭7 A7 D-7 A♭7 G7
12 C C7/E F F♯° C/G G7 C
Rit.

„You Don´t Know What Love Is"

Saxophone Colossus (Prestige PRLP 7079)
Sonny Rollins (ts), Tommy Flanagan (p), Doug Watkins (b), Max Roach (dr)
22.6.1956, Hackensack, NJ

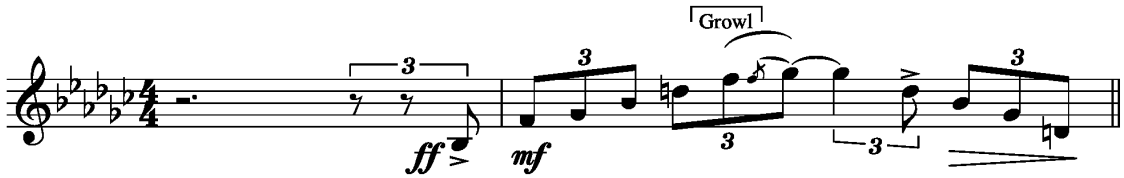
Die Ballade „You Don't Know What Love Is" wurde von Gene de Paul und Don Raye für den Film „Keep `Em Flying" (1941) geschrieben, aber erst ein Jahr später im Film „Behind The Eight Ball" verwendet. Sonny Rollins weicht in seiner Interpretation von der Originaltonart (G-Moll) ab und spielt die Ballade in Es-Moll. Der zweimal wiederholten AABA-Form (jeweils 8 Takte) folgen nach dem Klaviersolo die Formteile B und A (Tabelle 8).

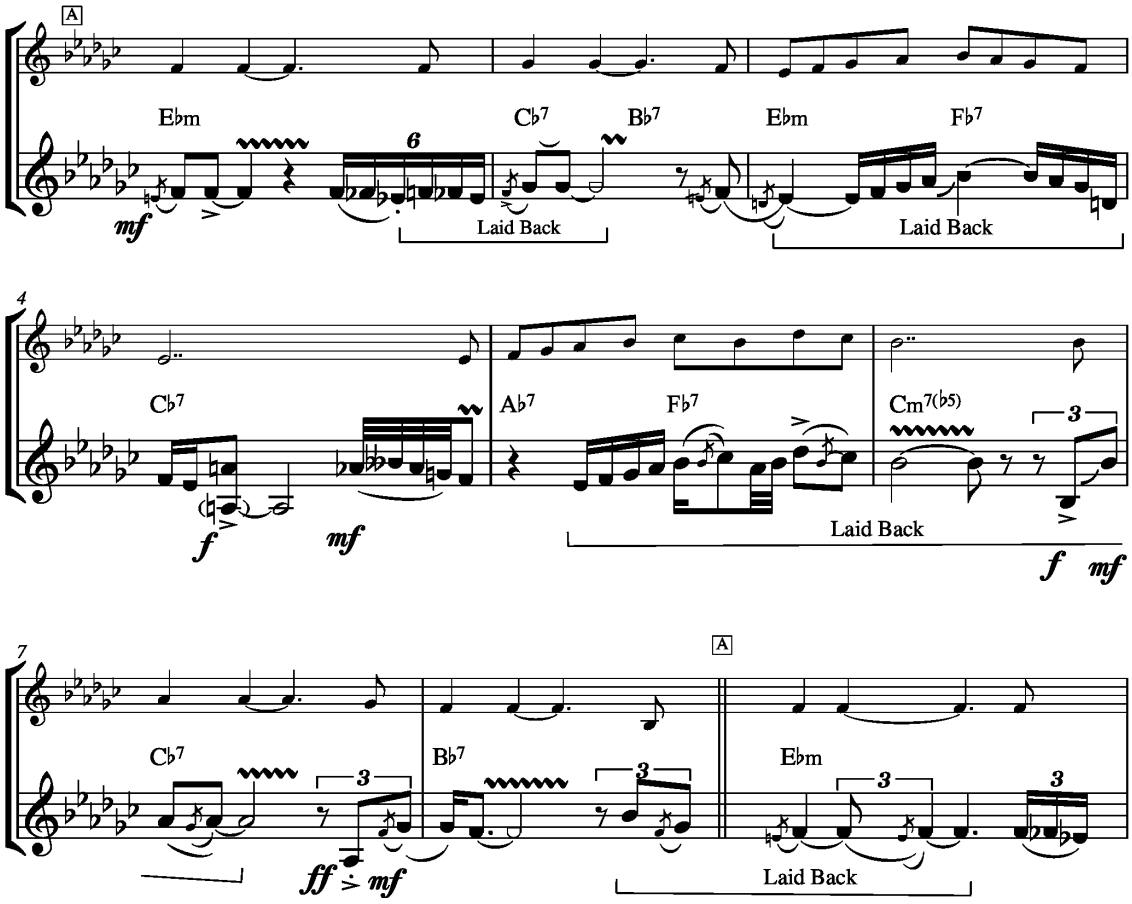
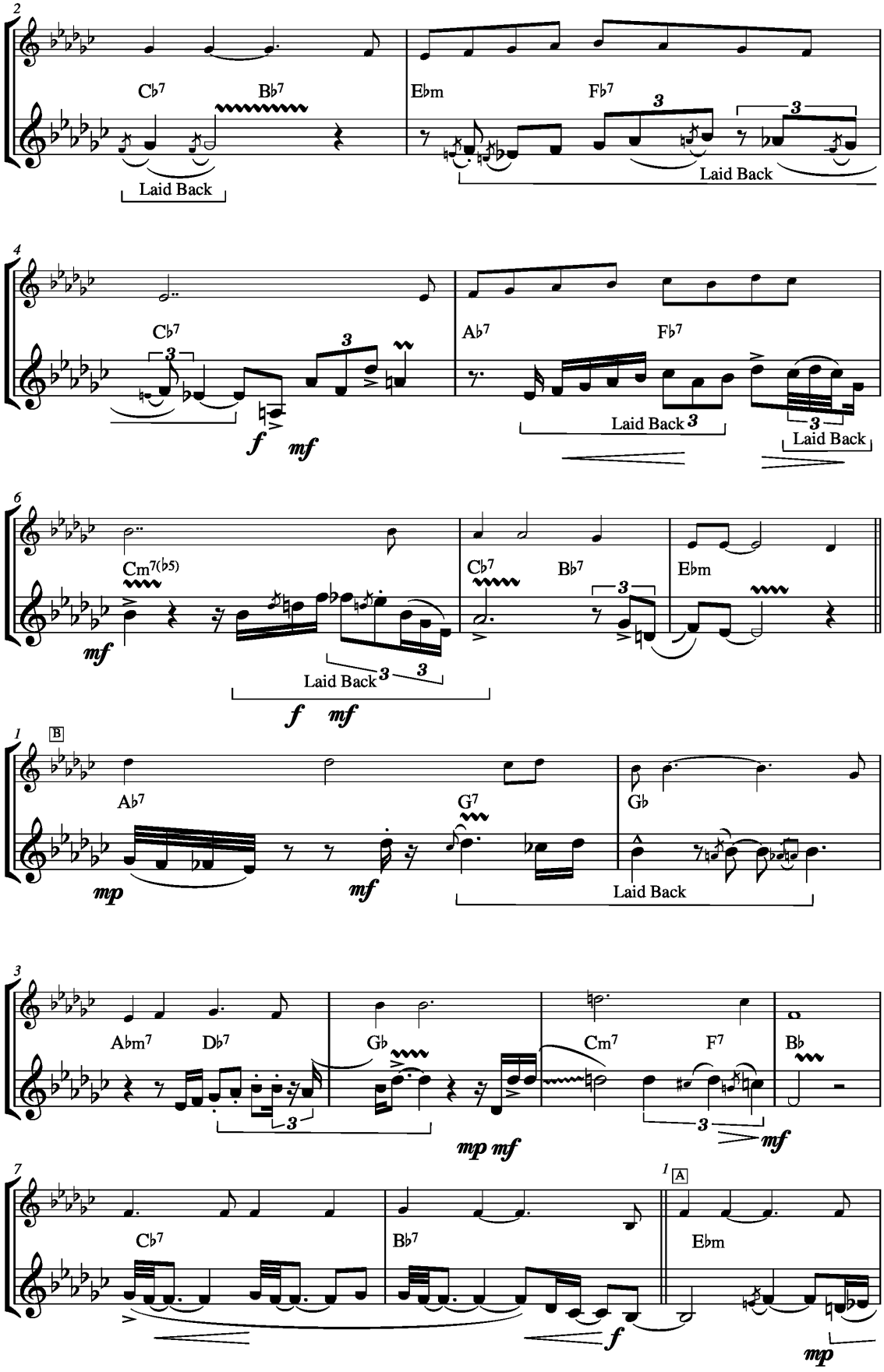
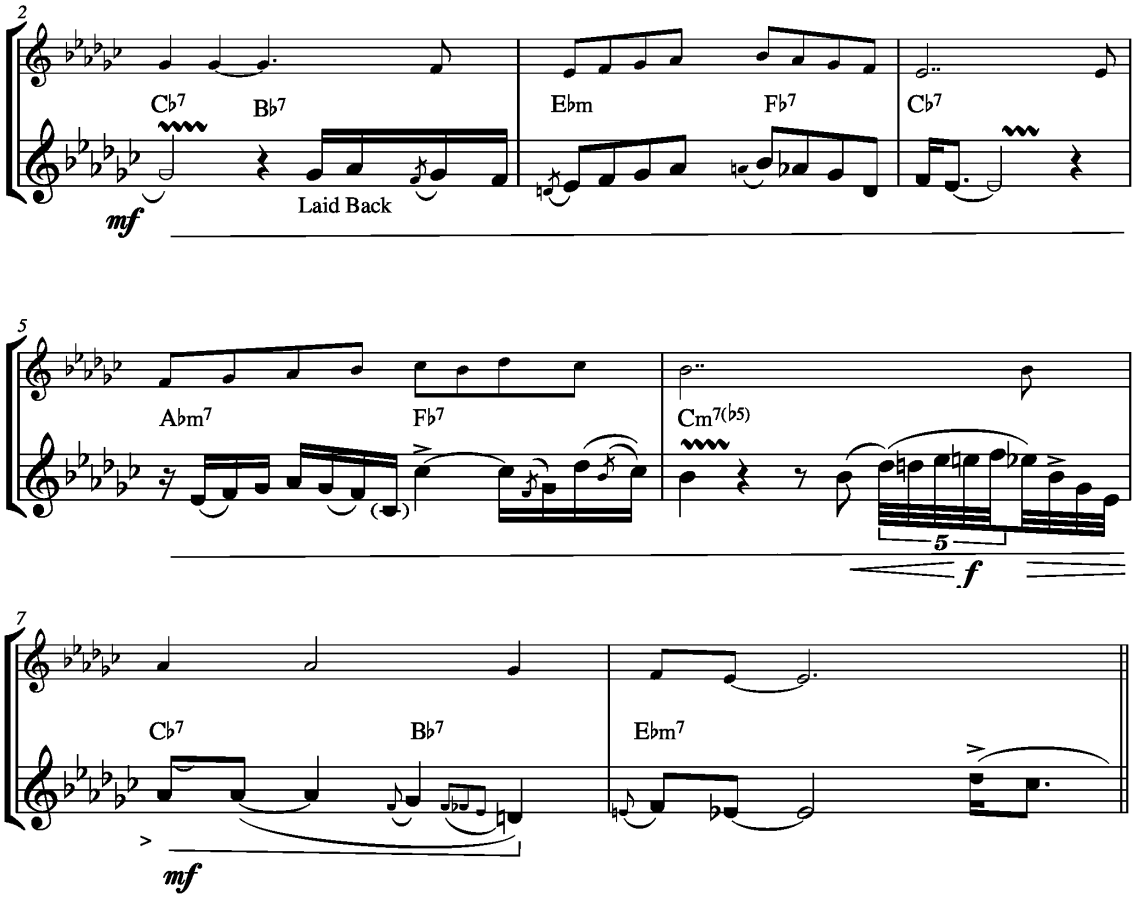
Tabelle 8: Ablauf

Thema	AABA
Saxophonsolo	AABA
Saxophonsolo	AA
Klaviersolo	BA
Saxophonsolo	B
Thema	A

Melodiegestaltung

Mit dem Auftakt, einem Bb+9-Triolenarpeggio, definiert Rollins das Tempo und kündigt eine dramatische Atmosphäre des Stückes an. Die besondere Spannung entsteht einerseits durch die Tonauswahl sowie andererseits durch kontrastvolle Klangfarben und unterschiedliche Artikulation: Rollins beginnt mit einem starken Akzent und spielt anschließend Subtone in der ersten, sowie Fullsound, leichten Growl und ein weiches Portamento in der zweiten Oktavlage. Trotz dieser starken Kontraste klingt der Auftakt wegen des Sounds auch lyrisch (Notenbeispiel 44).

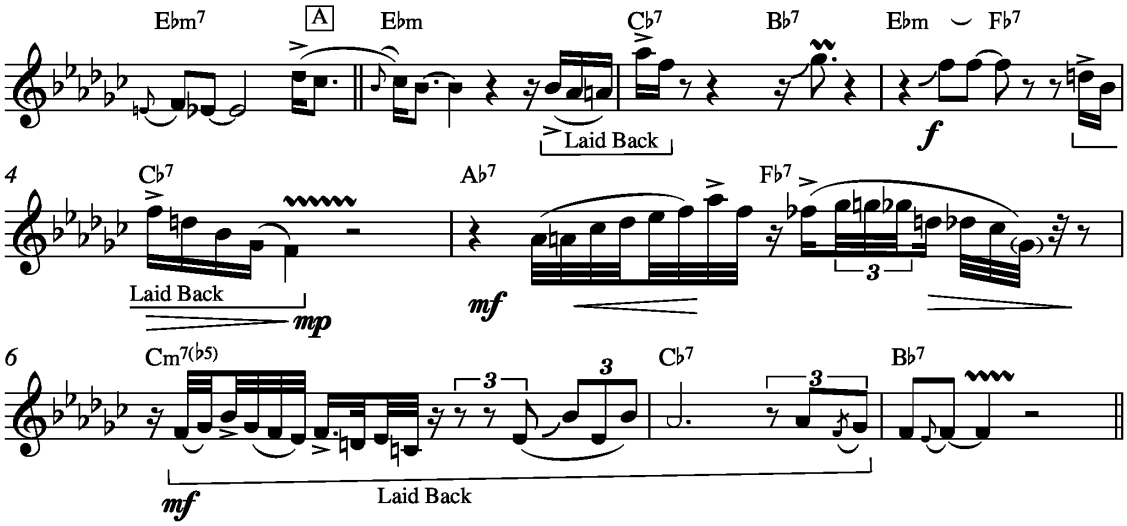
Notenbeispiel 44: Auftakt

Im Gegensatz zum Auftakt spielt Rollins ab dem ersten A-Teil des Themas retardierend. Zahlreiche Portamenti, der voluminöse Subtone sowie das Vibrato lassen das Thema weich klingen. Mit gelegentlichen Sprüngen auf die tiefsten Töne des Saxophons, die Rollins sehr stark betont, schafft er einen dynamischen und melodischen Kontrast. In seinen Fill Ins und Variationen des Themas verwendet er als Tonmaterial hauptsächlich natürliches und melodisches F-Moll sowie Chromatik (Notenbeispiel 45).

Notenbeispiel 45: Vergleich des Leadsheet (Real Book 1) mit Themeninterpretation von Rollins

2
Cb7
Bb7
Laid Back
Ebm
Fb7
3
3
Laid Back
4
Cb7
3
f
mf
Ab7
Fb7
Laid Back 3
3
Laid Back
6
Cm7(b5)
mf
Laid Back 3 3
f mf
Cb7
Bb7
3
Ebm
1
B
Ab7
mp
G7
mf
Gb
Laid Back
3
Abm7
Db7
3
Gb
mp mf
Cm7
F7
3
mf
Bb
7
Cb7
Bb7
f
1
A
Ebm
mp

Improvisation

1. Chorus

Rollins beginnt sein Solo mit zwei Scotch Snaps und spielt in den nächsten 4 Takten überwiegend kurze, aus wenigen Tönen bestehende Phrasen. Nach den schnellen Läufen in den Takten 5–6 beendet er den ersten A-Teil der Improvisation mit einem Themenzitat (Notenbeispiel 46).

Notenbeispiel 46: Thema / A3 / T. 8 bis Improvisation / Ch. 1 / A1 / T. 8



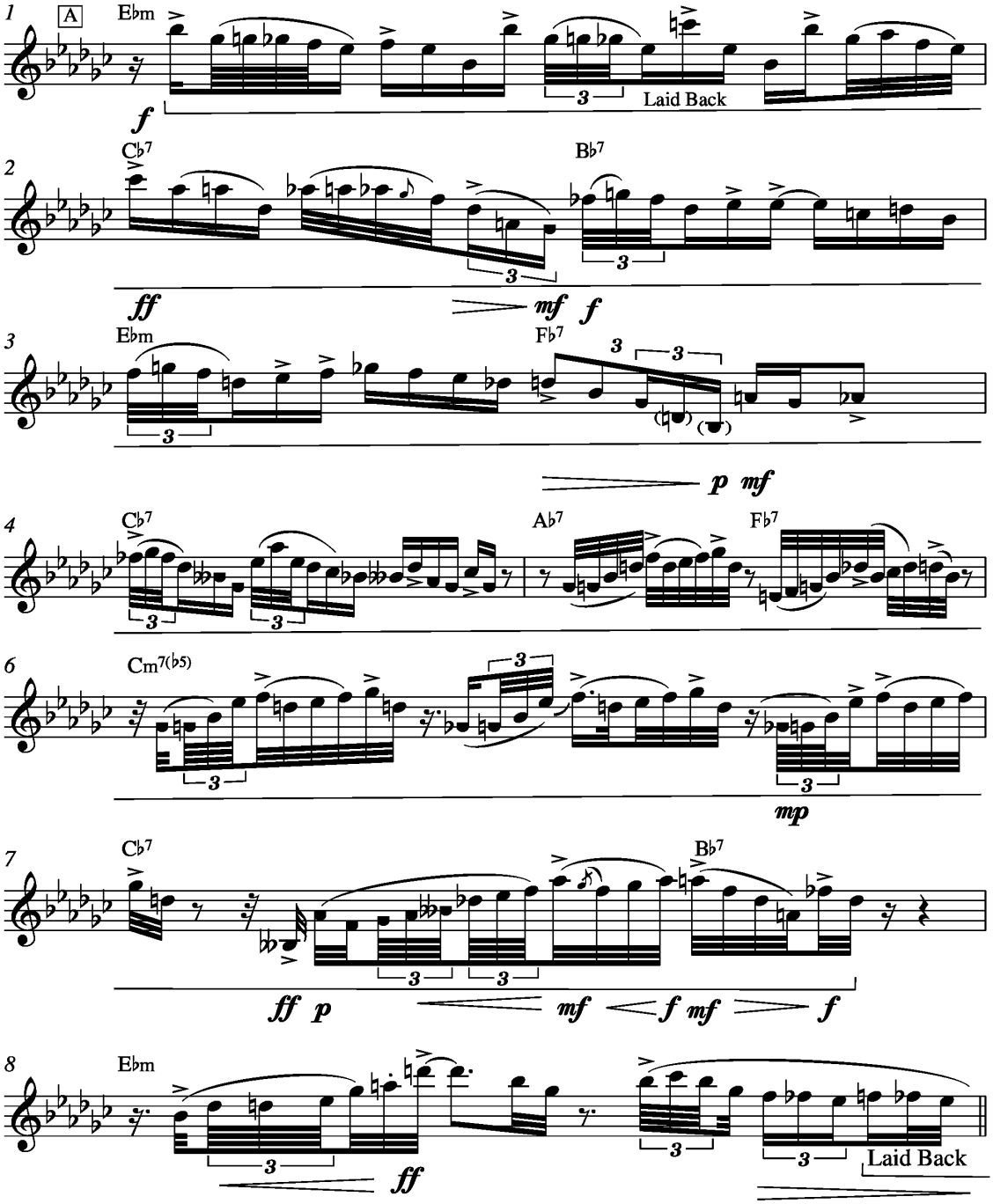
Um Kontrast zu bewirken, beginnt Rollins den zweiten A-Teil in der 3. Oktavlage, stößt stärker mit der Zunge an und spielt etwas lauter. Die größte Spannung entsteht durch das gemeinhin konstante Ausmaß seines Laid Back sowie durch Wiederholung und Variation eines Motivs.

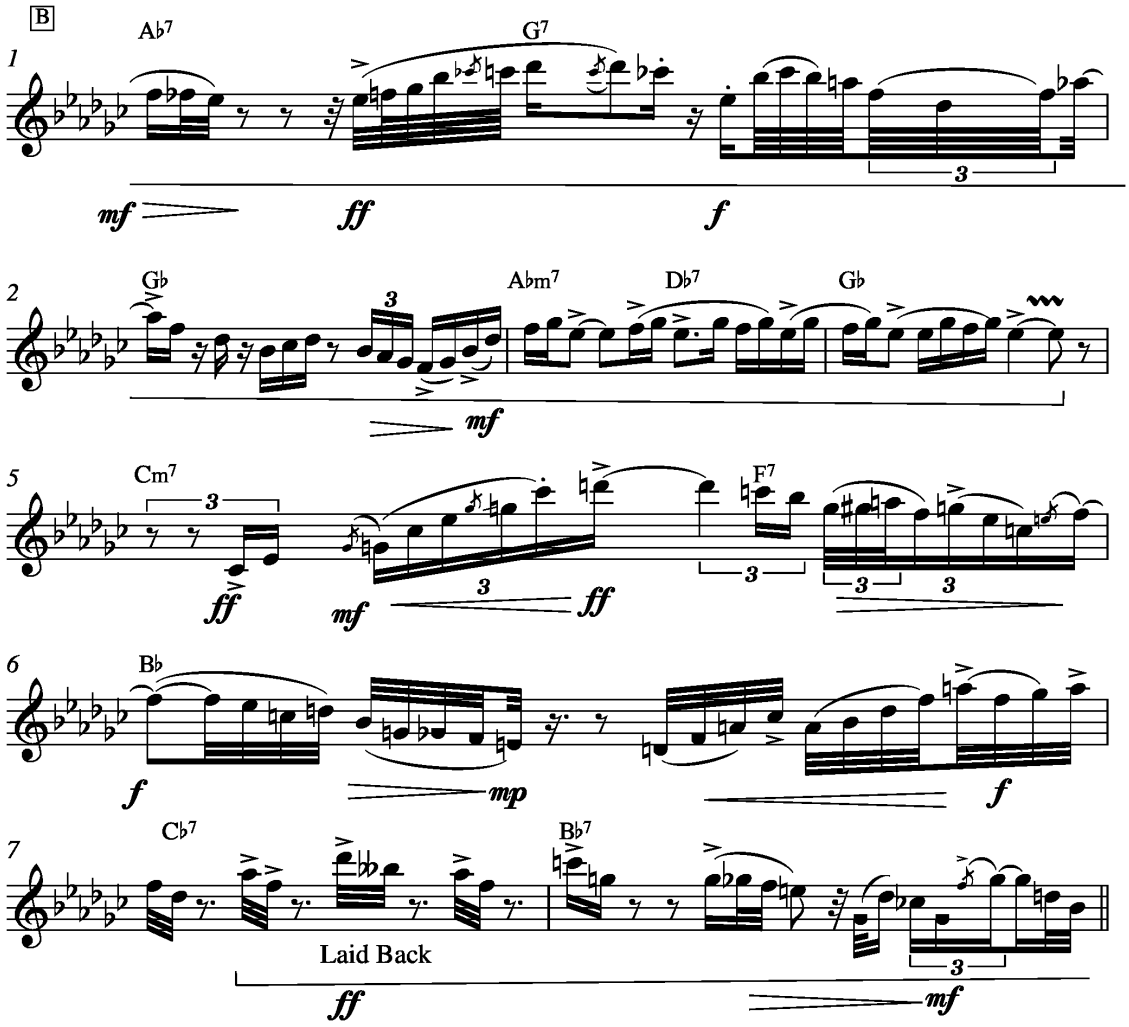
In seinem Laid Back setzt Rollins in den ersten vier Takten die Grundschläge in weitgehend regelmäßiger Verzögerung zu jenen des Kontrabasses. Die durchschnittliche Retardierung beträgt rund 21 Hundertstel (Grundschläge 2–6 und 11–16) bzw. rund 12 Hundertstel (Grundschläge 7 und 9–10; siehe die grau unterlegten Felder in Tabelle 9). Durch diese Regelmäßigkeit des Laid Back ergibt sich eine zeitversetzte Wirkung.

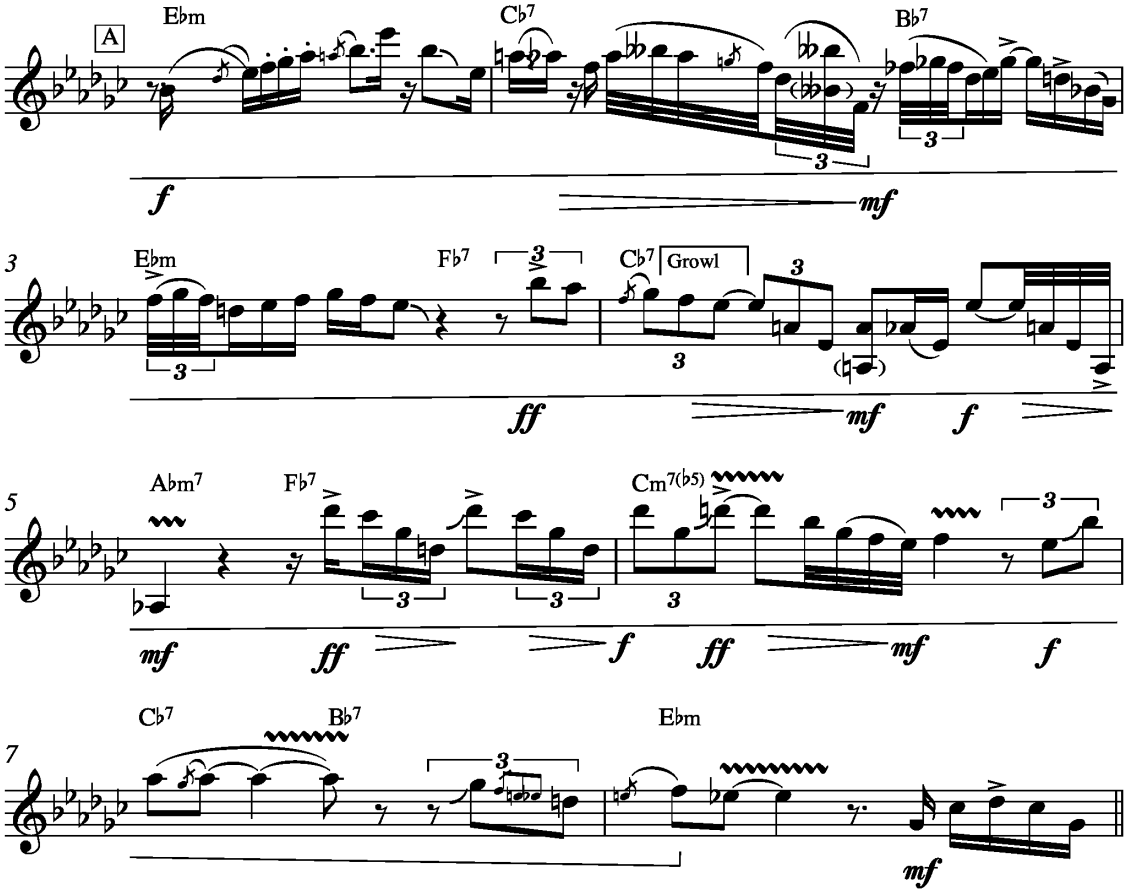
Tabelle 9: Messung des Laid Back, Improvisation/Chorus 1/A2/Takte 1–4

Grundschläge	*1*	*2*	*3*	*4*
Referenz Kontrabass	2:14:42	2:15:20	2:16:04	2:16:85
Referenz Saxophon		2:15:42	2:16:24	2:17:06
Differenz		0:00:22	0:00:20	0:00:21
Grundschläge	*5*	*6*	*7*	*8*
Referenz Kontrabass	2:17:70	2:18:51	2:19:34	2:20:20
Referenz Saxophon	2:17:94	2:18:71	2:19:56	
Differenz	0:00:24	0:00:20	0:00:12	
Grundschläge	*9*	*10*	*11*	*12*
Referenz Kontrabass	2:21:03	2:21:86	2:22:65	2:23:44
Referenz Saxophon	2:21:14	2:22:00	2:22:85	2:23:63
Differenz	0:00:11	0:00:14	0:00:20	0:00:19
Grundschläge	*13*	*14*	*15*	*16*
Referenz Kontrabass	2:24:28	2:25:09	2:25:97	2:26:76
Referenz Saxophon	2:24:52	2:25:34	2:26:17	2:26:97
Differenz	0:00:24	0:00:25	0:00:20	0:00:21

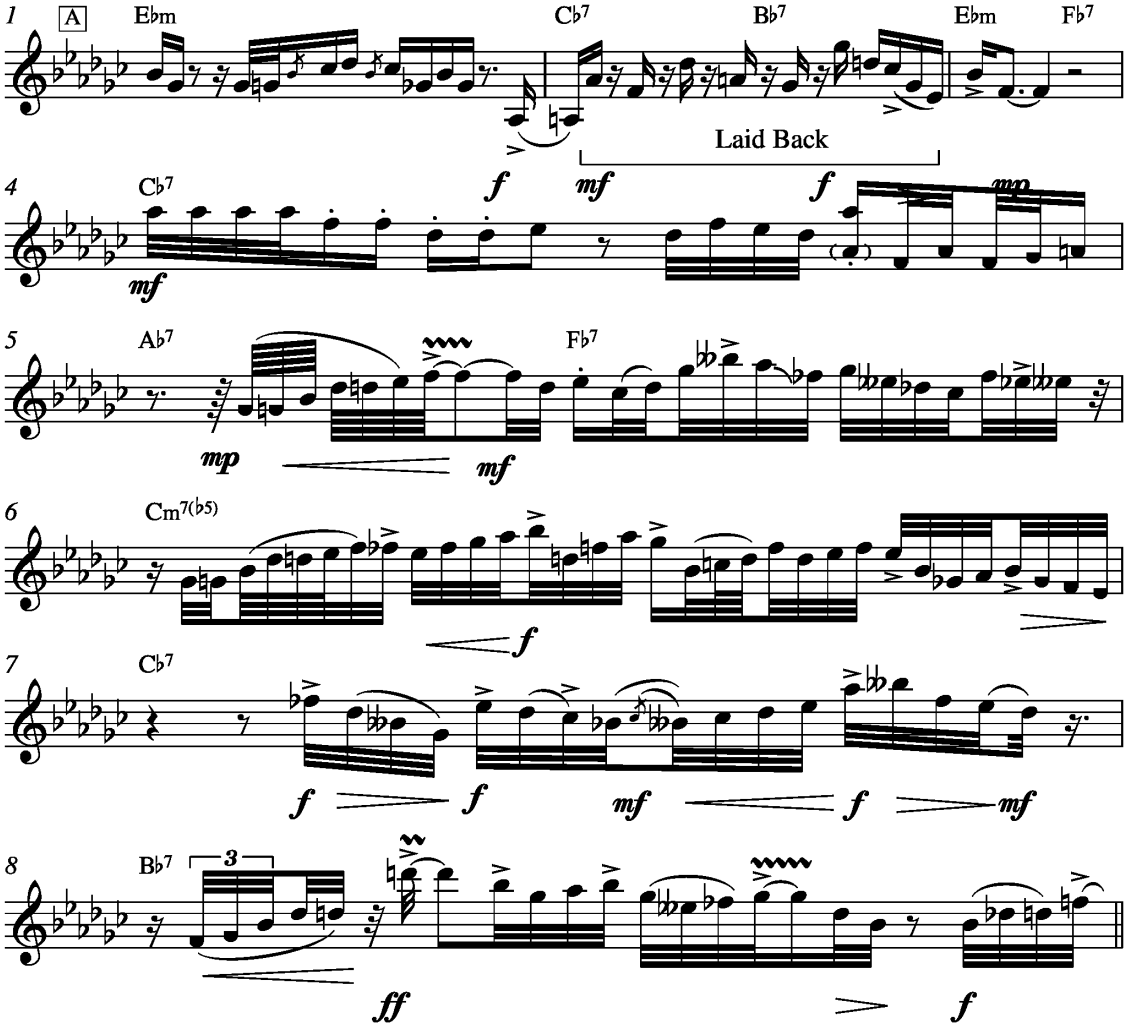
Die Dramaturgie des Solobogens steigert sich vor allem ab Takt 5 durch häufige Wiederholung sowie Transposition und Variation eines Motivs. Den höchsten Ton seiner bisherigen Improvisation erreicht Rollins nach einer hinaufführenden Phrase im 8. Takt und leitet so den B-Teil des Stückes ein (Notenbeispiel 47).

Notenbeispiel 47: Improvisation / Ch. 1 / A2

Durch die Modulation des B-Teils in die parallele Durtonart entsteht eine neue und fröhlichere Atmosphäre, die von Rollins durch einen kleineren Tonumfang, rhythmisch einfachere Phrasen sowie die zweitaktige Variation eines simplen Motivs (Takt 3–4) unterstützt wird. Ab Takt 5 geschieht eine dramaturgische Verdichtung, indem Rollins mit einem C-Moll-Arpeggio über 2 Oktaven den Höhepunkt des B-Teils kreiert (Notenbeispiel 48).

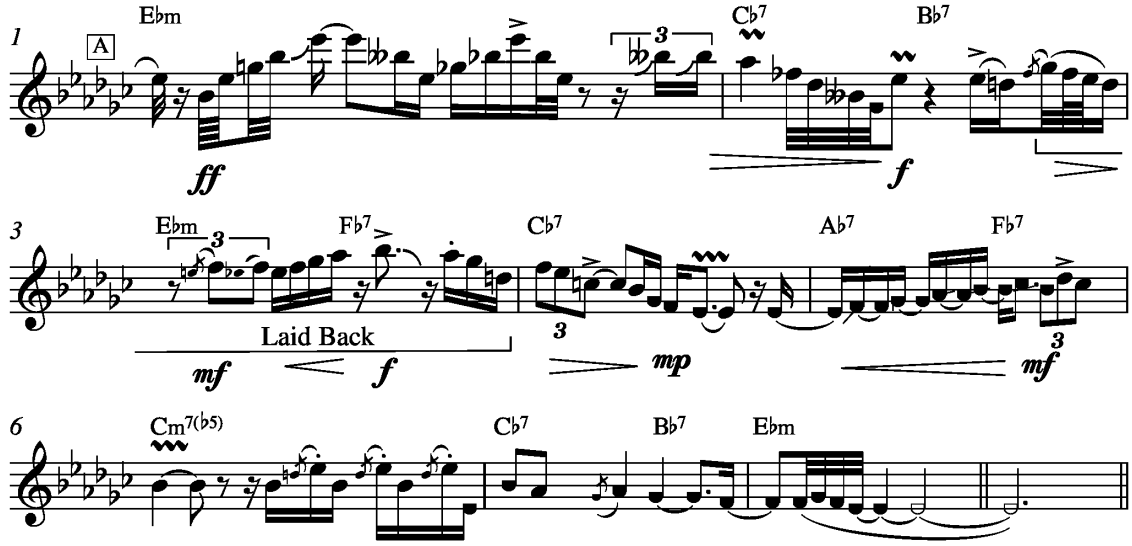
Notenbeispiel 48: Improvisation / Ch. 1 / B

Im letzten A-Teil schafft Sonny Rollins erneut eine dramaturgische Steigerung. Er beginnt mit einer Phrase, die auf Bluestonleiter basiert, wird zunehmend lauter und zitiert daraufhin das Thema. Spannung entsteht vor allem durch große Registersprünge, kräftigen Zungenstoß sowie ausdrucksstarke Motivvariation in den Takten 4–6. Das anschließende Themenzitat erweckt den Eindruck, dass Rollins an dieser Stelle sein Solo und das Stück beenden wird (Notenbeispiel 49).

Notenbeispiel 49: Improvisation / Ch. 1 / A3 / T. 1–8

2. Chorus

Obwohl die Rhythmusgruppe Double Time spielt, gelingt es Rollins, in den ersten 3 Takten eine ruhigere Atmosphäre zu schaffen. Er kontrastiert das vorher gespielte Tonmaterial mittels reduzierter Lautstärke sowie kürzerer Phrasen und vermeidet die höchste Lage des Saxophons. Nach dem humorvollen, leicht variierten Zitat des „Oriental riff“ im 4. Takt spielt Rollins schnelle, vertikale Läufe (Notenbeispiel 50).

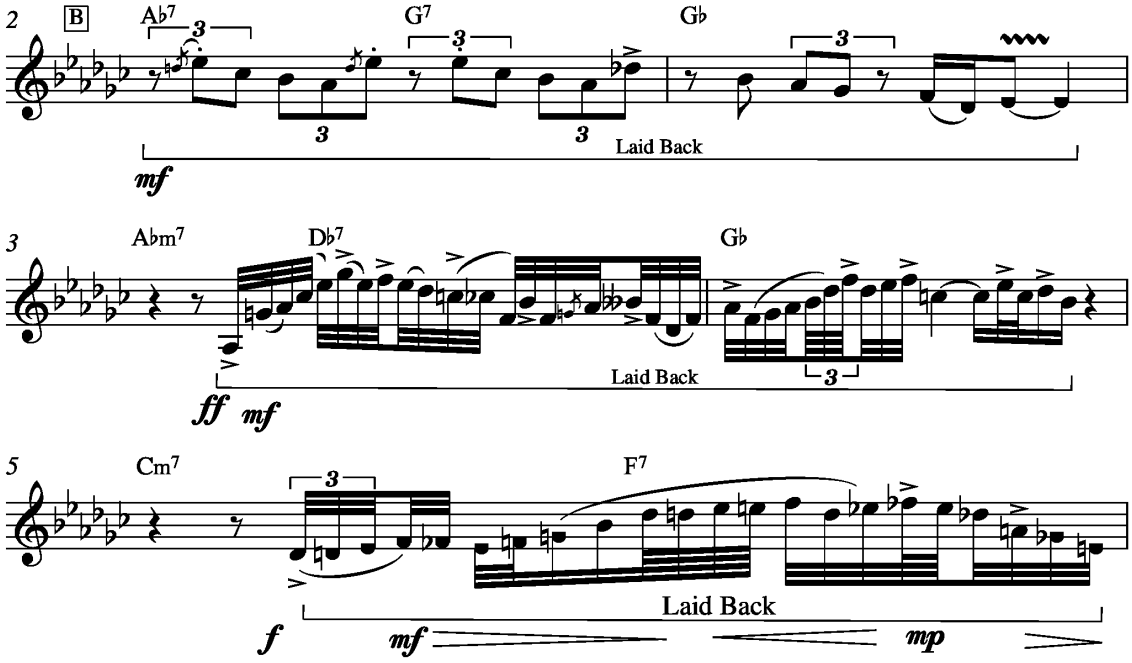
Notenbeispiel 50: Improvisation / Ch. 2 / A1

Trotz des Es-Moll-Dreiklangs in der Rhythmusgruppe beginnt Sonny Rollins den zweiten A-Teil mit einem hinaufführenden Es-Dur-Arpeggio und variiert anschließend mit Blue Notes und Tönen des Es-Moll-Dreiklangs. Ab dem 3. Takt zitiert er hauptsächlich das Thema, zuerst in der zweiten und dann in der ersten Oktavlage, und schließt so sein Solo ab (Notenbeispiel 51).

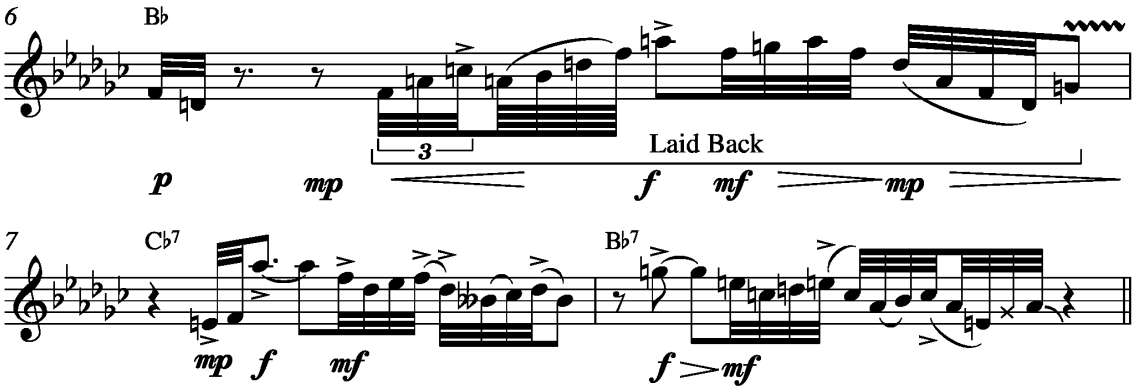
Notenbeispiel 51: Improvisation / Ch. 2 / A2



In der Fortsetzung seiner Improvisation, nach dem Klaviersolo, übernimmt Rollins die letzte Phrase des Pianisten und variiert sie in den ersten 2 Takten des B-Teils. Obwohl er schon ab dem 3. Takt schnelle Läufe spielt, kommt es erst ab dem 6. Takt mittels zunehmender Lautstärke, Erweiterung des Tonumfangs und motivischer Improvisation zu einer merkbaren Steigerung (Notenbeispiel 52).

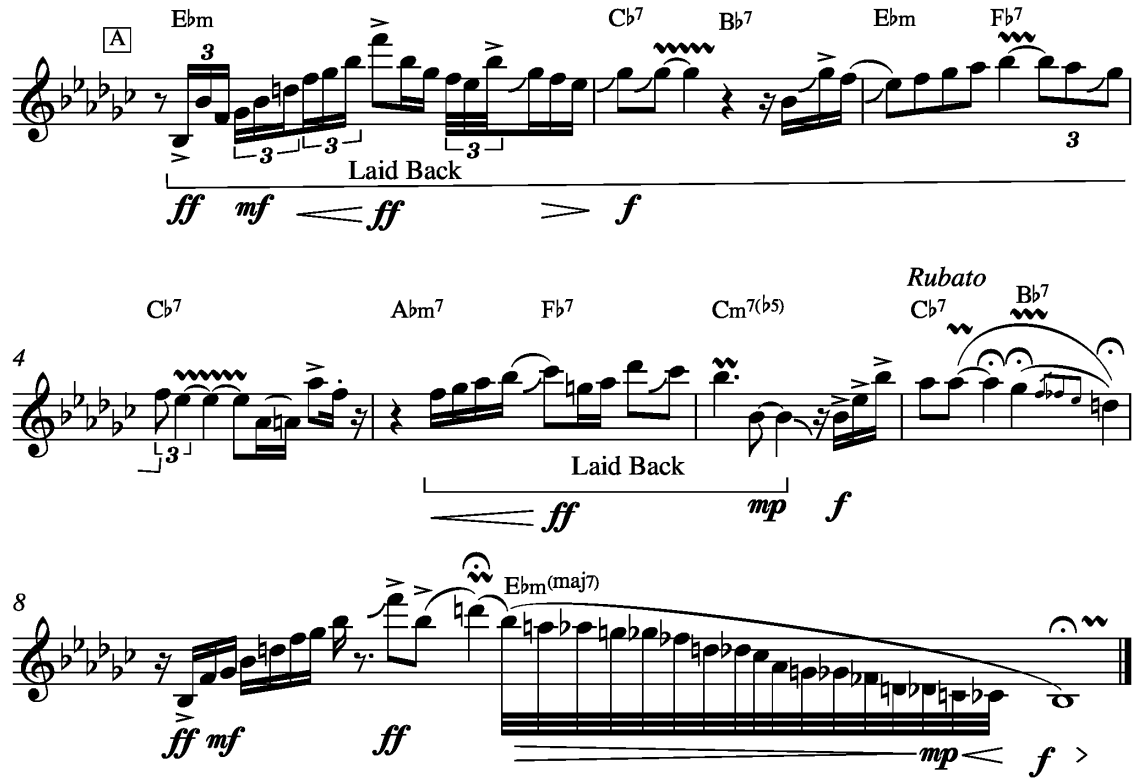
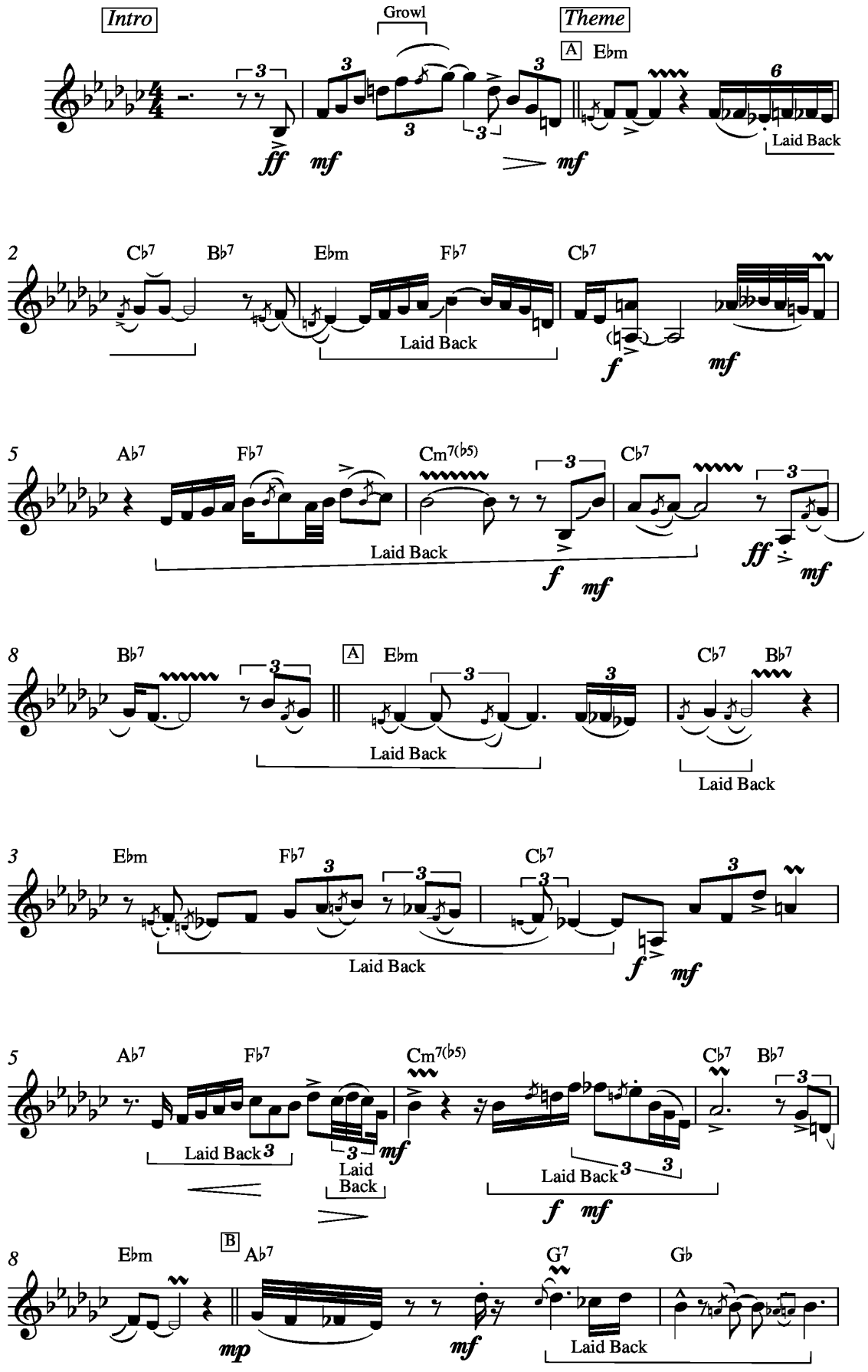
Notenbeispiel 52: Improvisation / Ch. 2 / B

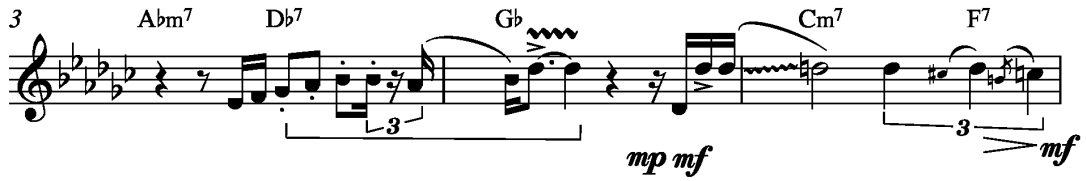
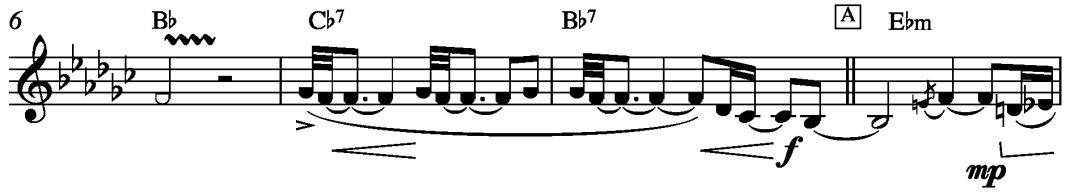


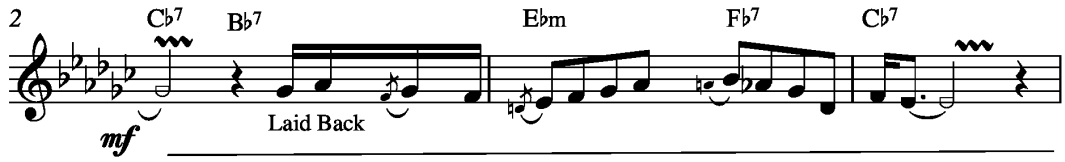


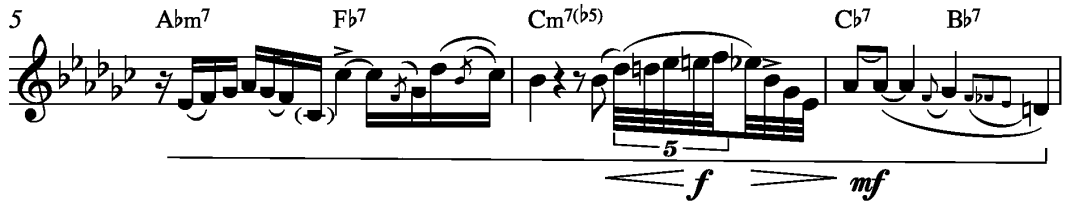
Den abschließenden A-Teil beginnt Rollins mit einer auf Akkordzerlegungen basierenden Phrase und streckt sie aus der tiefsten Lage hinauf ins Altissimo-Register. Ab dem 2. Takt zitiert er das Thema, allerdings in der zweiten Oktavlage. Im letzten Takt – nach einer Erweiterung jener Akkordzerlegung, die als Auftakt bereits am Beginn des Stückes zu hören war – spielt Rollins einen langen, chromatischen Lauf über mehr als zwei Oktaven abwärts und beendet damit die Ballade ähnlich, wie er sie begonnen hat (Notenbeispiel 53).

Notenbeispiel 53: Improvisation / Ch. 2 / A3



Intro
Growl
Theme
A Ebm
Laid Back
Cb7 Bb7 Ebm Fb7 Cb7
Ab7 Fb7 Cm7(b5) Cb7
Bb7 A Ebm Cb7 Bb7
Ebm Fb7 Cb7
Laid Back 3
Laid Back
B Ab7 G7 Gb
Ebm
ff mf f mp



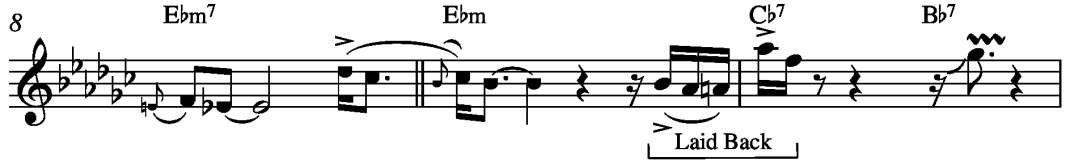


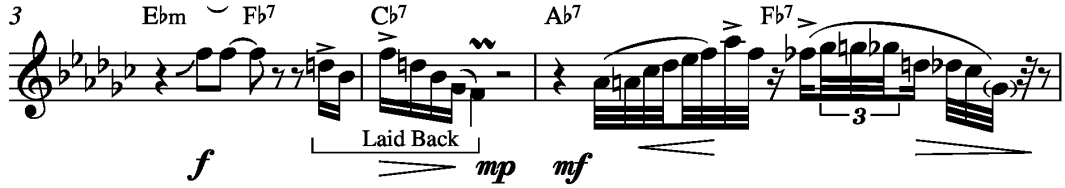


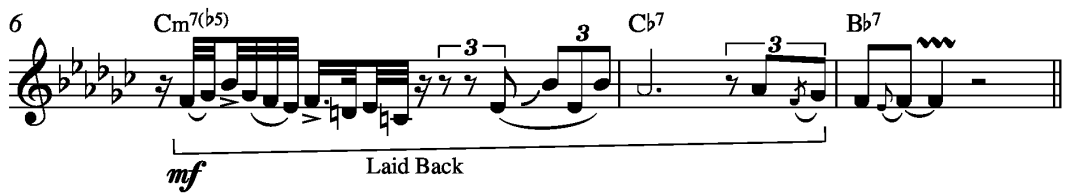
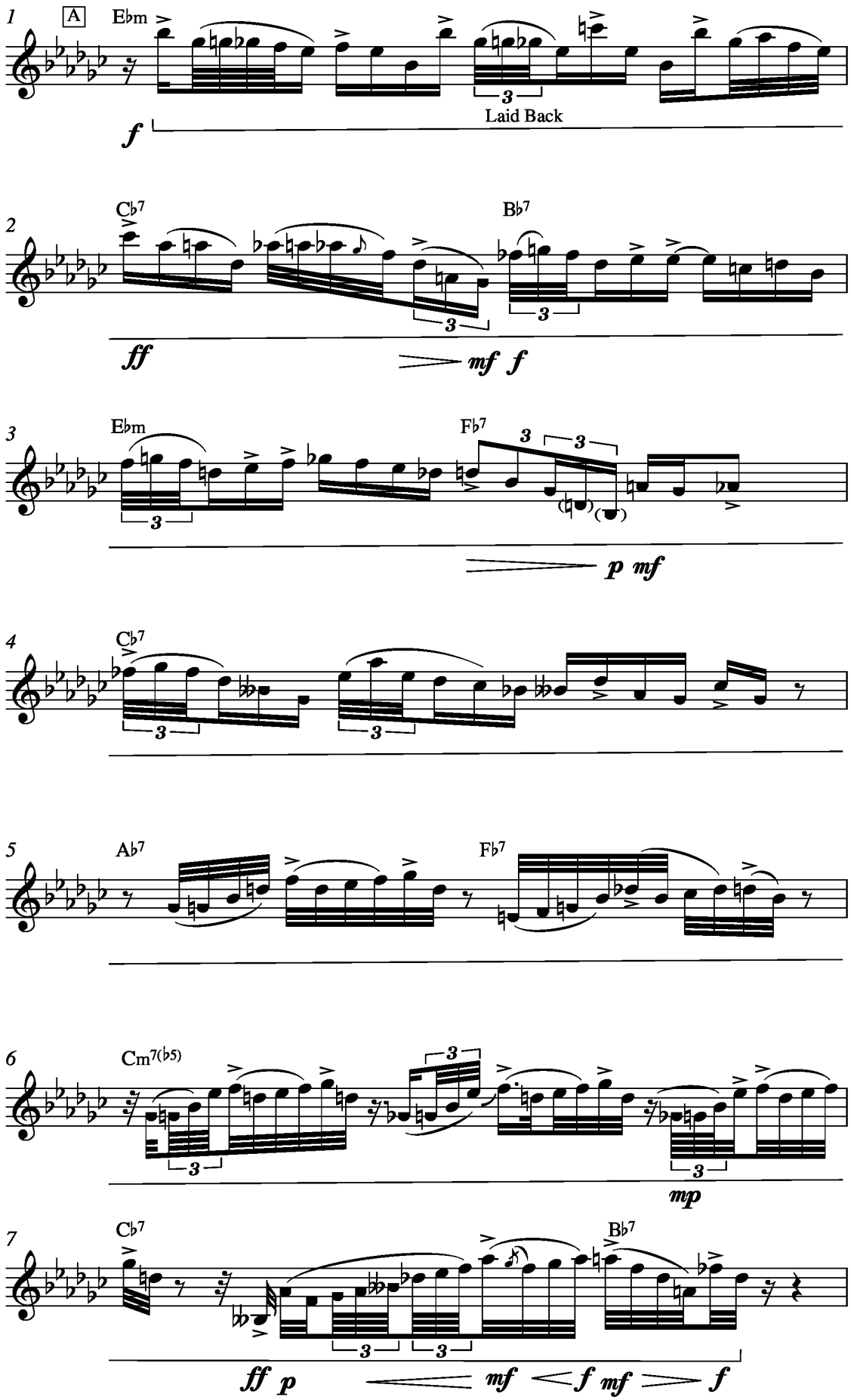
Solo Saxophone

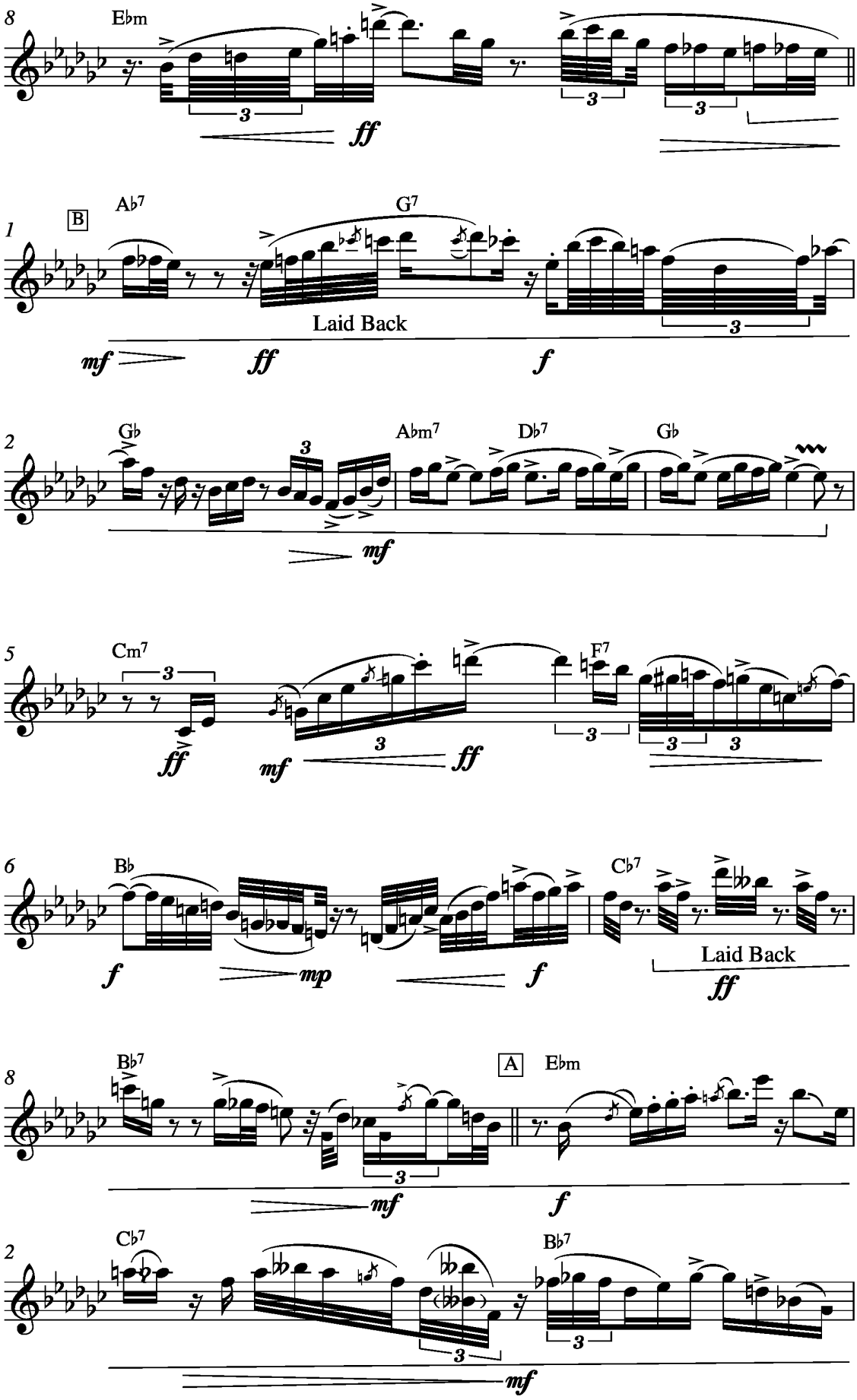
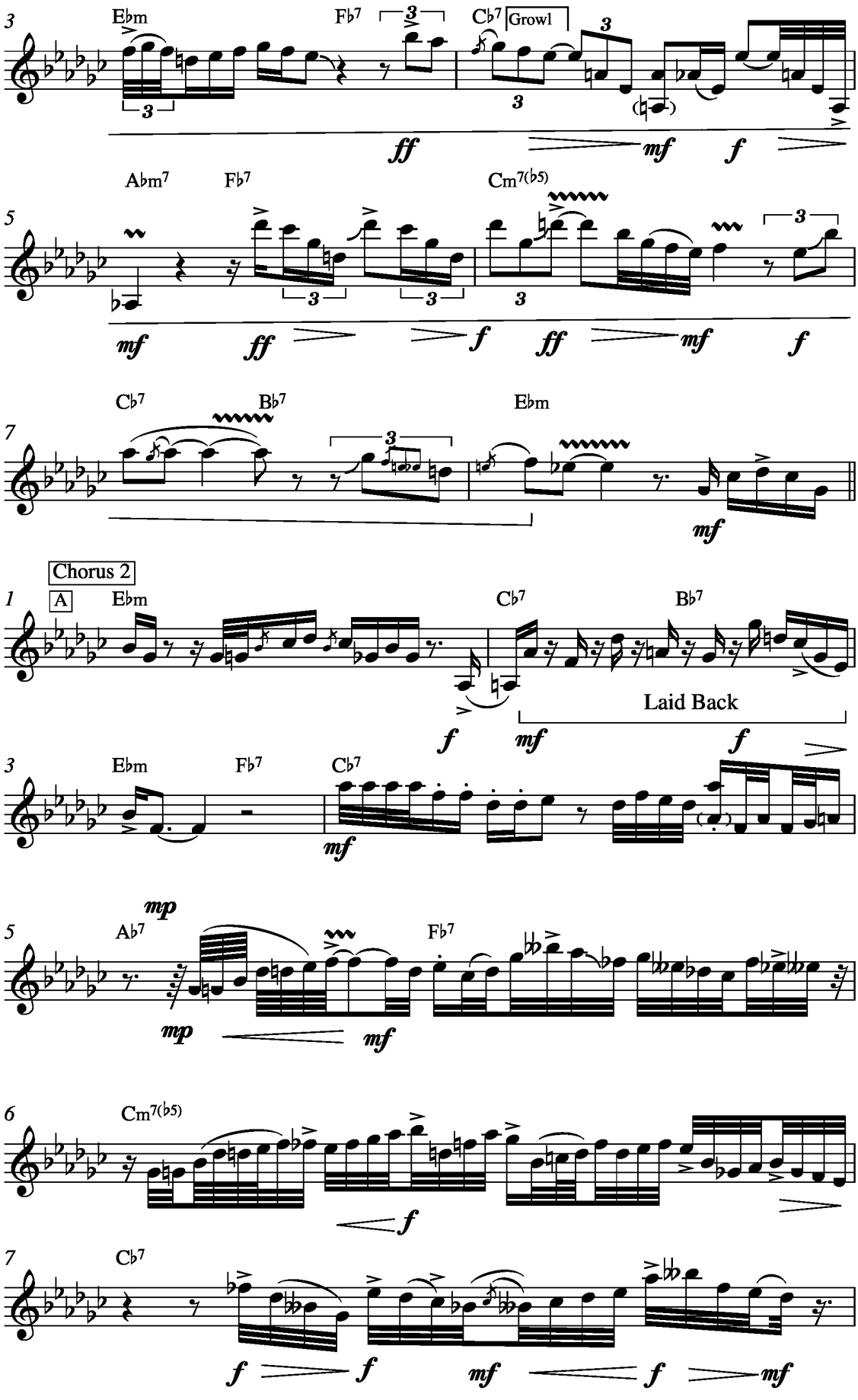
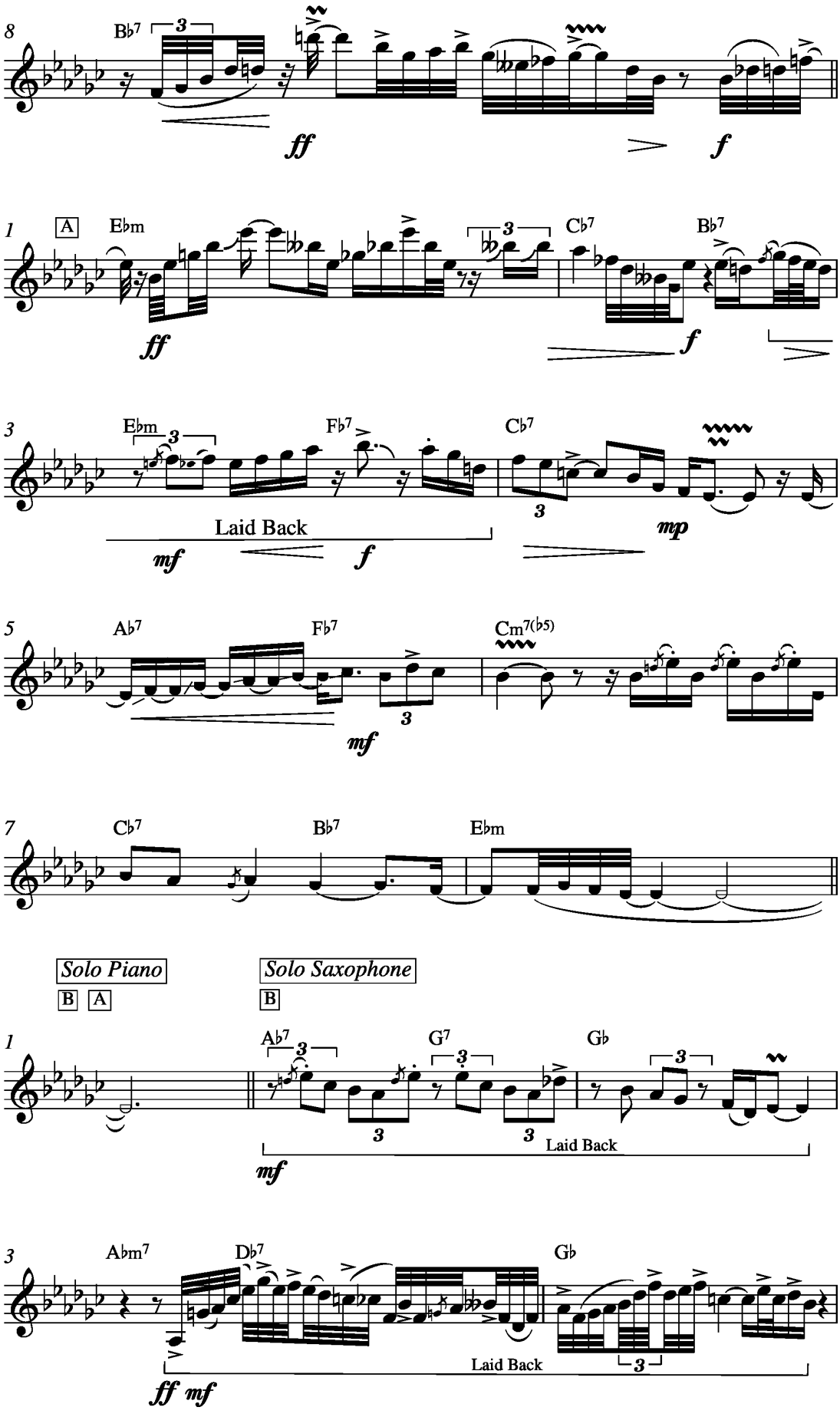
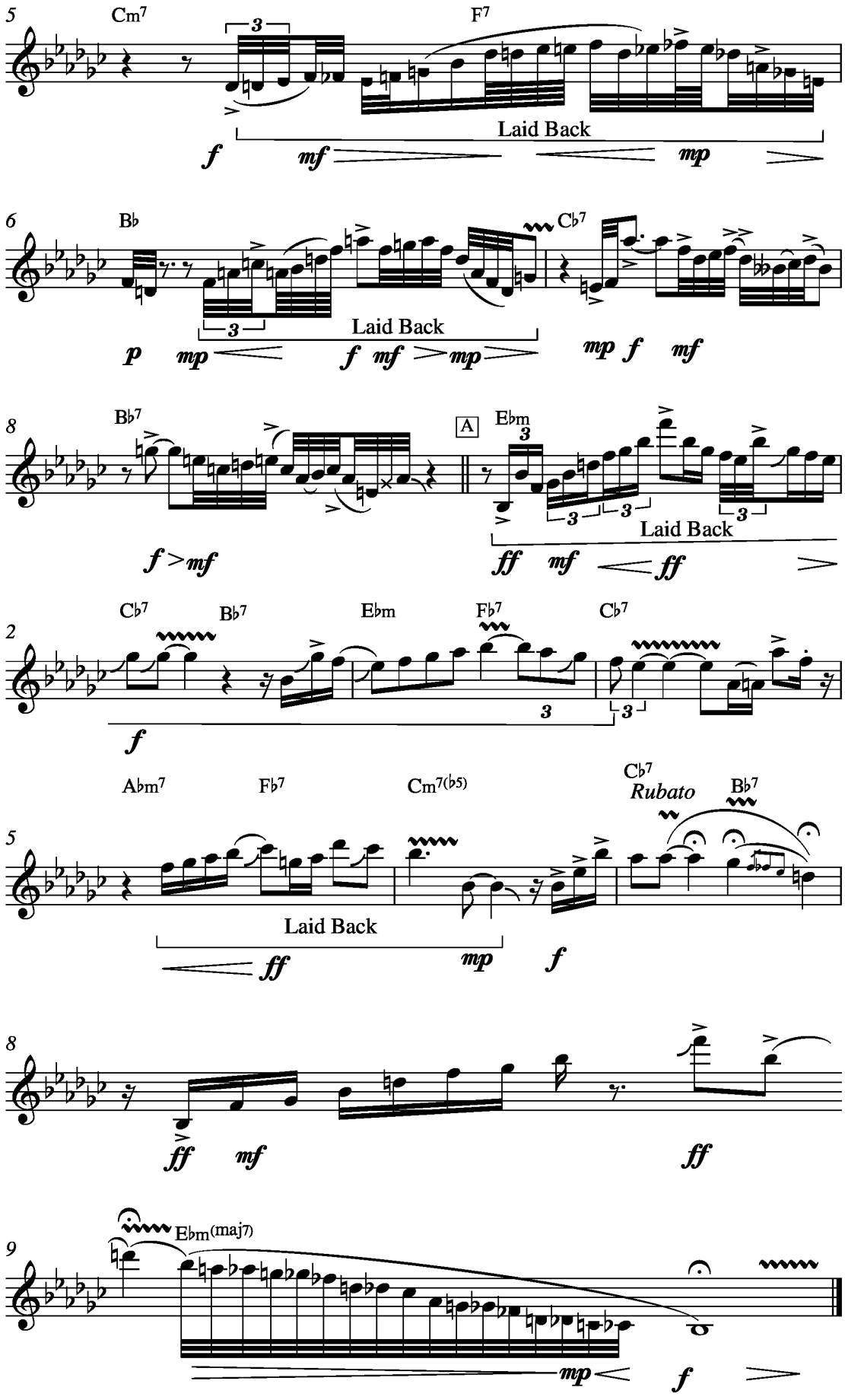
Chorus 1

A







1
A
Ebm
Laid Back
f
2
Cb7
Bb7
ff
mf f
3
Ebm
Fb7
p mf
4
Cb7
5
Ab7
Fb7
6
Cm7(b5)
mp
7
Cb7
Bb7
ff p
mf
f mf
f

8
Ebm
ff
1
B
Ab7
G7
Laid Back
mf
ff
f
2
Gb
Abm7
Db7
Gb
mf
5
Cm7
ff
mf
ff
F7
6
Bb
f
mp
f
Cb7
Laid Back
ff
8
Bb7
A
Ebm
mf
f
2
Cb7
Bb7
mf

3
Ebm
Fb7
Cb7
Growl
ff
mf
f
5
Abm7
Fb7
Cm7(b5)
mf
ff
f
ff
mf
f
7
Cb7
Bb7
Ebm
mf
Chorus 2
1
A
Ebm
Cb7
Bb7
f
mf
Laid Back
f
3
Ebm
Fb7
Cb7
mf
5
mp
Ab7
Fb7
mp
mf
6
Cm7(b5)
f
7
Cb7
f
f
mf
f
mf

8
B♭7
3
ff
f
1
A
E♭m
ff
C♭7
B♭7
f
3
E♭m
3
F♭7
C♭7
Laid Back
mf
f
3
mp
5
A♭7
F♭7
C♭7(♭5)
3
mf
7
C♭7
B♭7
E♭m
Solo Piano
B A
Solo Saxophone
B
1
A♭7
3
G7
3
G♭
3
3
3
Laid Back
mf
3
A♭m7
D♭7
G♭
Laid Back
3
ff mf

5
Cm7
F7
Laid Back
f
mf
mp
6
B♭
C♭7
Laid Back
p
mp
f
mf
mp
mp
f
mf
8
B♭7
A
E♭m
f > mf
Laid Back
ff
mf
ff
2
C♭7
B♭7
E♭m
F♭7
C♭7
f
5
A♭m7
F♭7
Cm7(♭5)
C♭7
Rubato
B♭7
Laid Back
ff
mp
f
8
ff
mf
ff
9
E♭m(maj7)
mp
f

„The Surrey With The Fringe On Top“

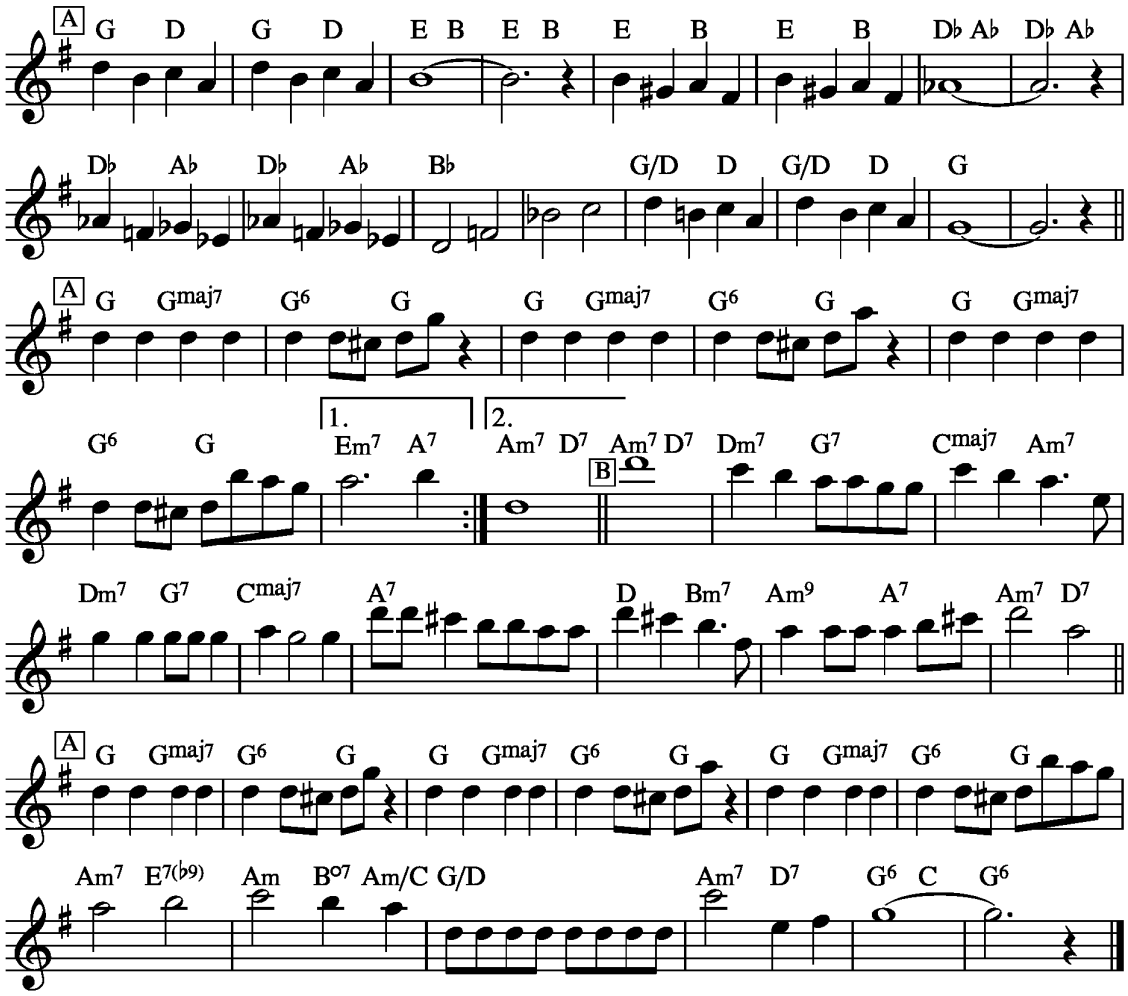
Newk's Time (Blue Note BLP 4001)
Sonny Rollins (ts), Philly Joe Jones (dr)
22.9.1957, Hackensack, NJ

Komposition und Form

„Surrey With The Fringe On Top“ ist ein Show Tune aus dem Broadway Musical „Oklahoma!“ (1943); die Musik stammt von Richard Rodgers, der Text von Oscar Hammerstein.

Broadway-Version

Der 16-taktige Verse kommt vor und nach dem ersten Themenchorus einmal vor und besteht hauptsächlich aus einer 4-taktigen Phrase, die in Kleinterz-Abstand sequenziert wird. Der 36-taktige Themenchorus hat eine AABA'-Form (8, 8, 8 und 12 Takte): Die A-Teile setzen sich im Wesentlichen aus geringen Variationen eines auf der Quint basierten, 2-taktigen Motivs zusammen, und der B-Teil aus einem 4-taktigen Motiv und seiner Sequenzierung. Das Stück wird in A-Dur gespielt und wechselt vom Medium Tempo in ein langsameres (Notenbeispiel 54).

Notenbeispiel 54: „Surrey With The Fringe On Top“ (Broadway-Version) / Verse und Thema

Rollins-Version

Rollins gestaltet im Up-Tempo, moduliert im letzten Takt seines in G-Dur begonnenen Verse nach B-Dur und behält die Form der Broadway-Version bei.

Ablauf

Nach einer 4-taktigen Schlagzeugeinleitung spielen Rollins und Jones den Verse und Themenchorus des Stückes. Die darauffolgenden Improvisationen (Saxophon, Tradings, Schlagzeug) verlaufen über die AABA’-Form und dauern insgesamt 8 Chorusse. Der abschließende Themenchorus leitet in die Coda über, die in einem Fade Out endet (Tabelle 10).

Tabelle 10: Ablauf

	Chorusanzahl	*Taktanzahl*
Schlagzeugeinleitung		4
Verse		16
Themenchorus 1	1	
Saxophonimprovisation	4	
Tradings	3	
Schlagzeugimprovisation	1	
Themenchorus 2	1	
Coda		ca. 12

Themengestaltung

Obwohl die ungewöhnliche Besetzung (Saxophon und Schlagzeug) extrem große Gestaltungsfreiheit erlaubt, interpretiert Rollins das Thema lediglich paraphrasierend: Seine Abänderungen gestaltet er hauptsächlich mittels gemäßigter Ergänzung wie auch Reduzierung der Melodie. In rhythmischer Hinsicht spielt er überwiegend metronomisch exakt und verwendet seltener als sonst Laid Back.

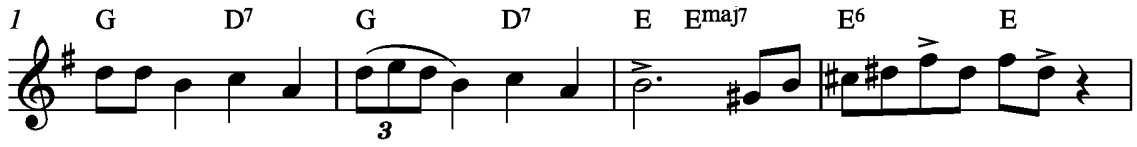
Verse

Durch dezente Verwendung der folgenden Gestaltungsmittel erklingen die 4-taktige Eröffnungsphrase sowie ihre drei anschließenden Sequenzierungen zunehmend weicher und ein wenig sprachverwandt:

Takt 1–4

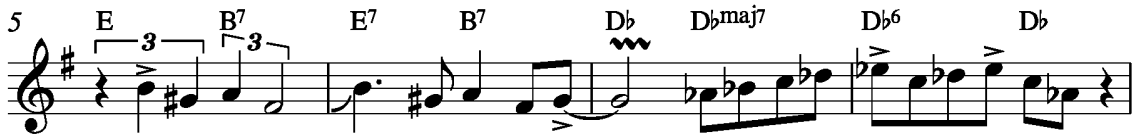
In seiner metronomisch exakten, dynamisch einheitlichen Eröffnungsphrase artikuliert Rollins überwiegend Portato. Das Vibrato im dritten Takt ist wegen der kleinen Amplitude fast nicht hörbar. In den Takten 3–4, an der ruhigen Melodiestelle, spielt er ein Bebop-artiges Fill In und bestätigt so das neue tonale Zentrum (E-Dur) (Notenbeispiel 55).

Notenbeispiel 55: Intro / T. 1–4



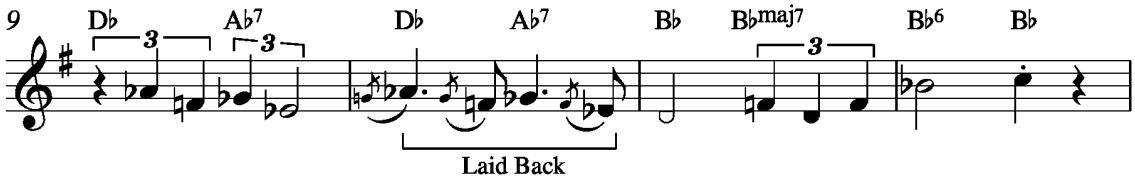
Takt 5–8

Mit der Verwendung von Vierteltriolen, eines Portamentos und leicht unterschiedlicher Dynamik erklingt die erste Sequenzierung etwas weiträumiger und weniger strikt als die Eröffnungsphrase. Statt eines langen Melodietons in den Takten 7–8 zitiert Rollins Charlie Parkers „Ornithology“, allerdings auf der fünften Stufe des neuen tonalen Zentrums (Des-Dur) (Notenbeispiel 56).

Notenbeispiel 56: Intro / T. 5–8

Takt 9–12

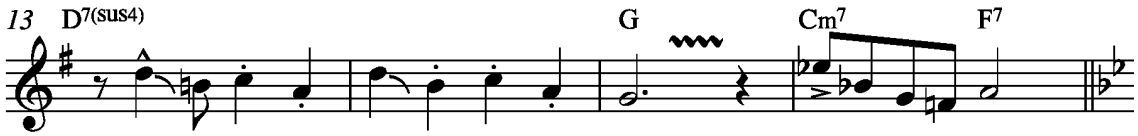
In der zweiten Sequenzierung der Eröffnungsphrase geben die kurzen Glissandi den Eindruck, dass Rollins etwas retardierend spielt (Notenbeispiel 57).

Notenbeispiel 57: Intro / T. 9–12

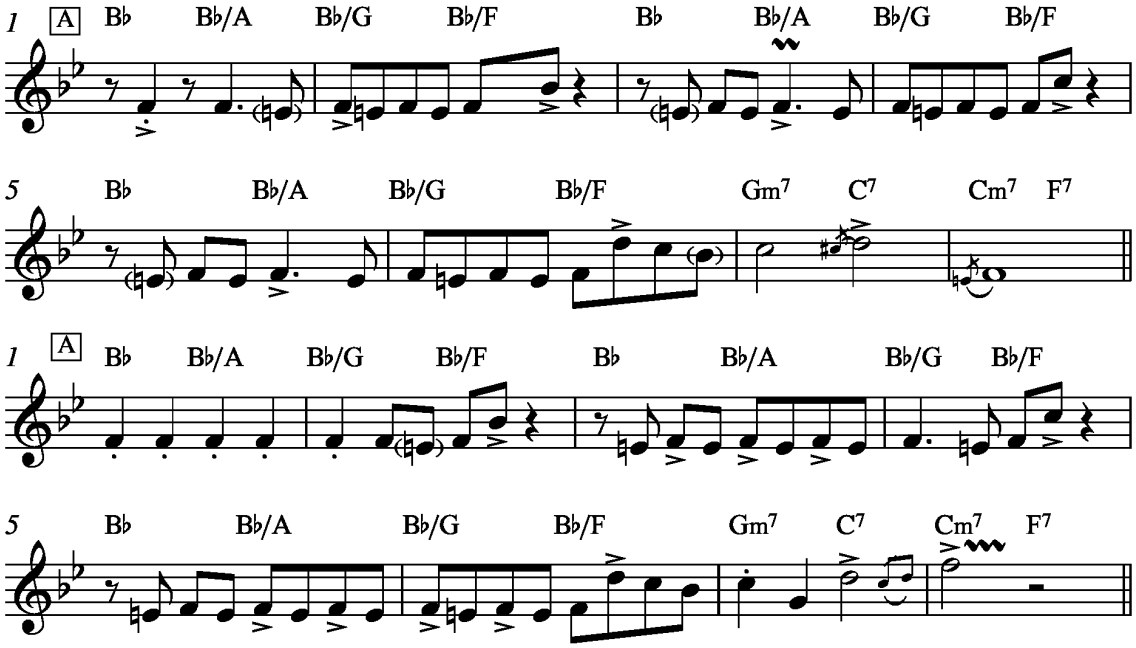


Takt 13–16

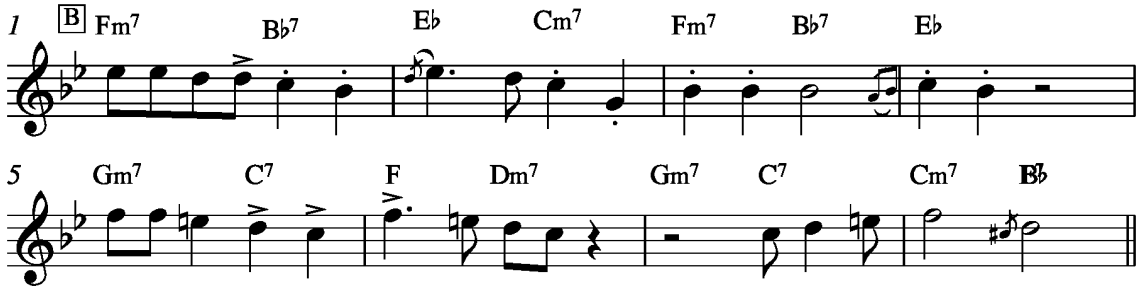
In der letzten Sequenzierung des Eröffnungsmotivs verwendet Rollins abwärtsführende Portamenti, die humorvoll wirken, indem sie an das menschliche Lachen erinnern (Notenbeispiel 58).

Notenbeispiel 58: Intro / T. 13–16

Themenchorus 1

Nach einer synkopierten Melodiereduzierung am Beginn variiert Rollins die folgenden 6 Takte des ersten A-Teils mit ständigem Wechsel zwischen dem Hauptmelodieton (Quint) und dem Subsemitonium. In den ersten beiden Takten des zweiten A-Teils bleibt er der Originalmelodie treu und variiert sie anschließend ähnlich wie im ersten A-Teil (Notenbeispiel 59).

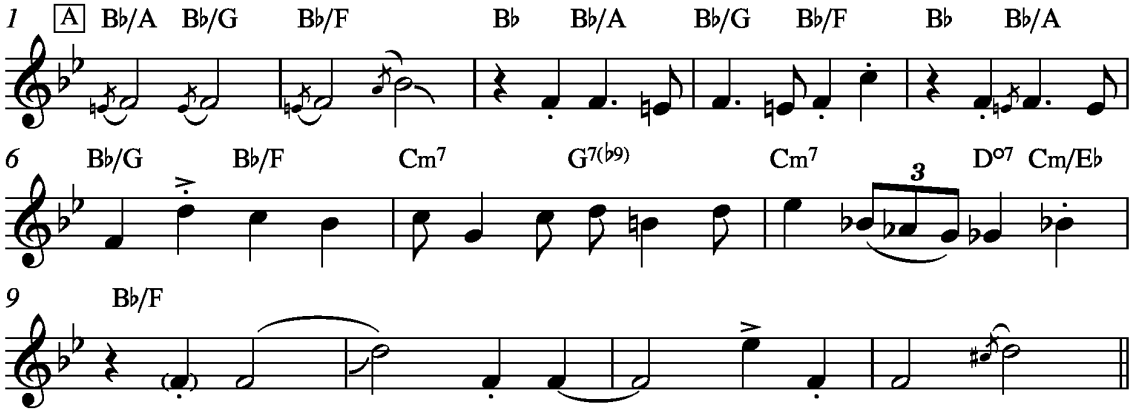
Notenbeispiel 59: Themenchorus 1 / A1 bis A2 / T.8

Die hauptsächlich rhythmische Paraphrasierung des B-Teils setzt sich aus der Inversion des Melodierhythmus im ersten Takt und geringen rhythmischen Änderungen in den restlichen 7 Takten zusammen (Notenbeispiel 60).

Notenbeispiel 60: Themenchorus 1 / B



Um Kontrast zu den ersten zwei A-Teilen und einen Übergang in die Improvisation zu kreieren, gestaltet Rollins am Beginn des letzten A-Teils (A') die Melodietöne in längeren Notenwerten, spielt sie mit einem starken Portamento an, und lässt das Thema dadurch etwas entspannter klingen (Notenbeispiel 61).

Notenbeispiel 61: Themenchorus 1 / A3



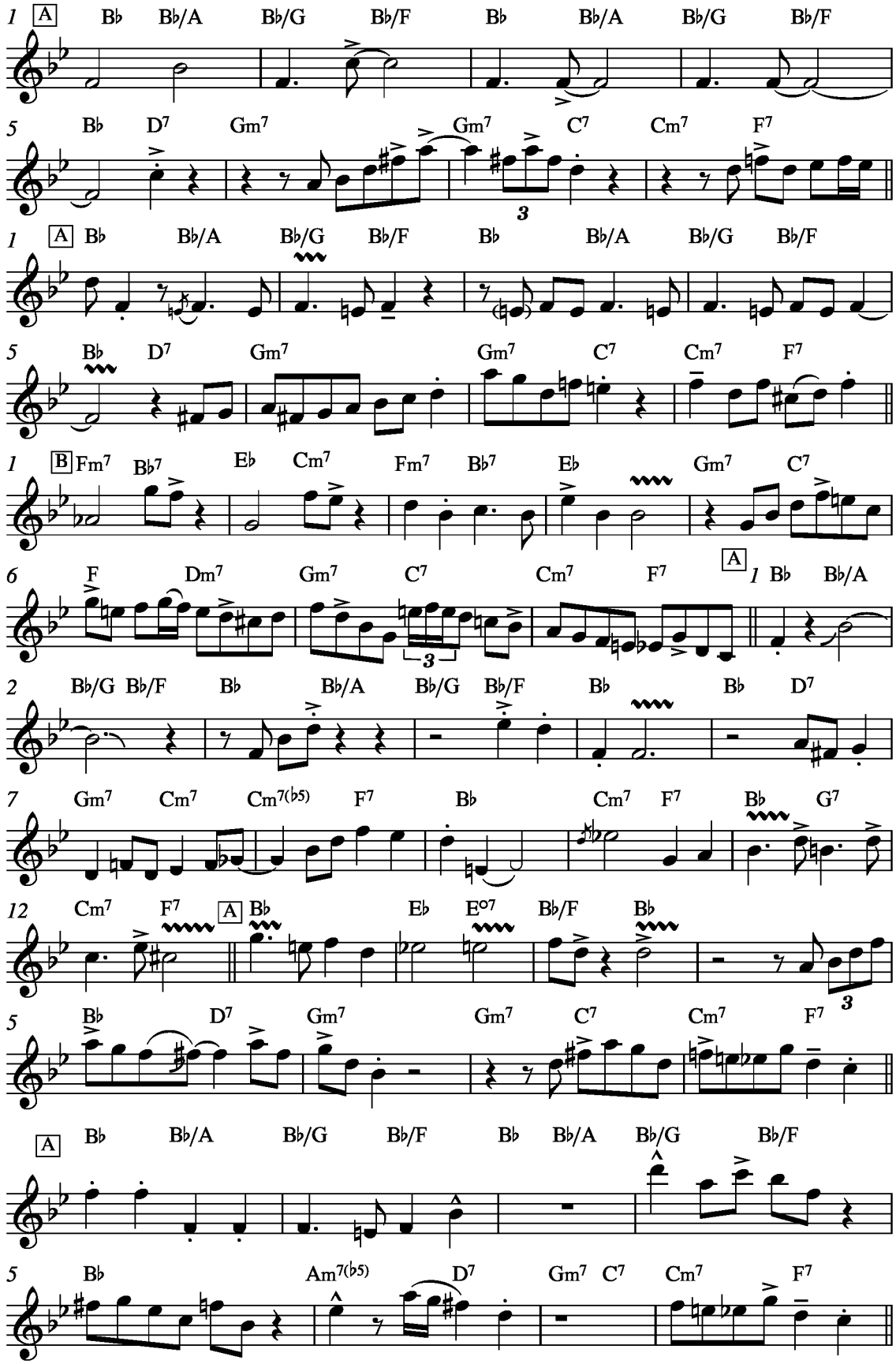
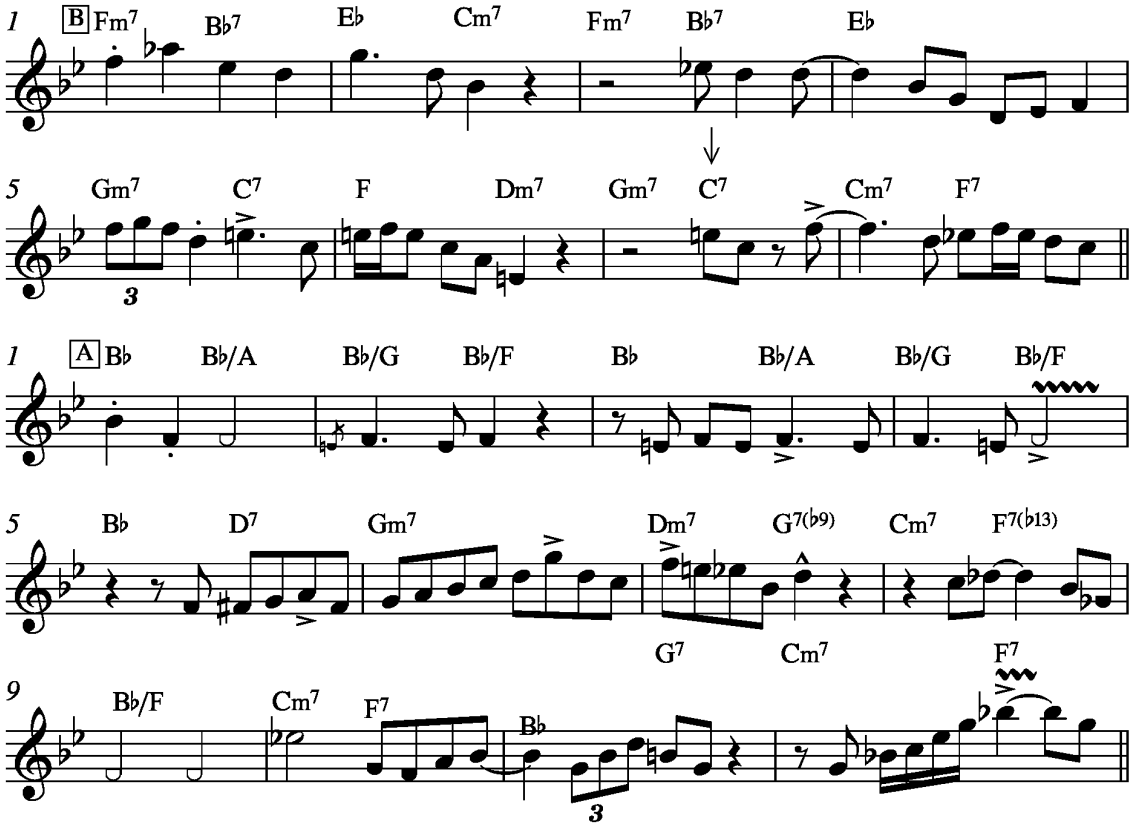
Improvisation

Trotz Abwesenheit eines Harmonieinstrumentes verlässt Sonny Rollins, bis auf gelegentliche Alterationen, niemals den harmonischen Rahmen des Stückes. Sein Spiel ist dicht, energiegeladen, und beinhaltet häufige Themenzitate. Jedoch gibt es keine großen Registersprünge oder extreme klangliche Kontraste.

Saxophonimprovisation

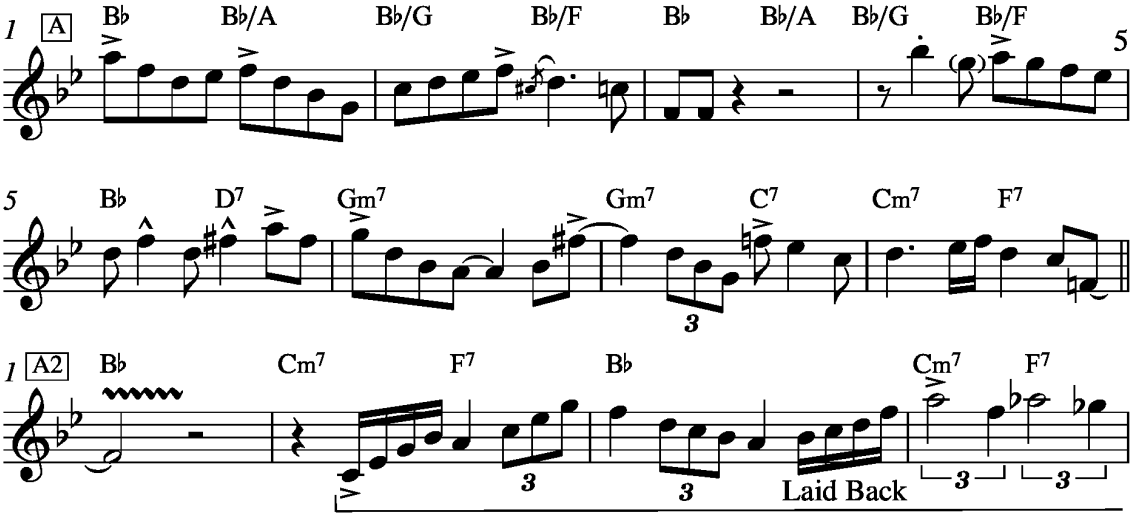
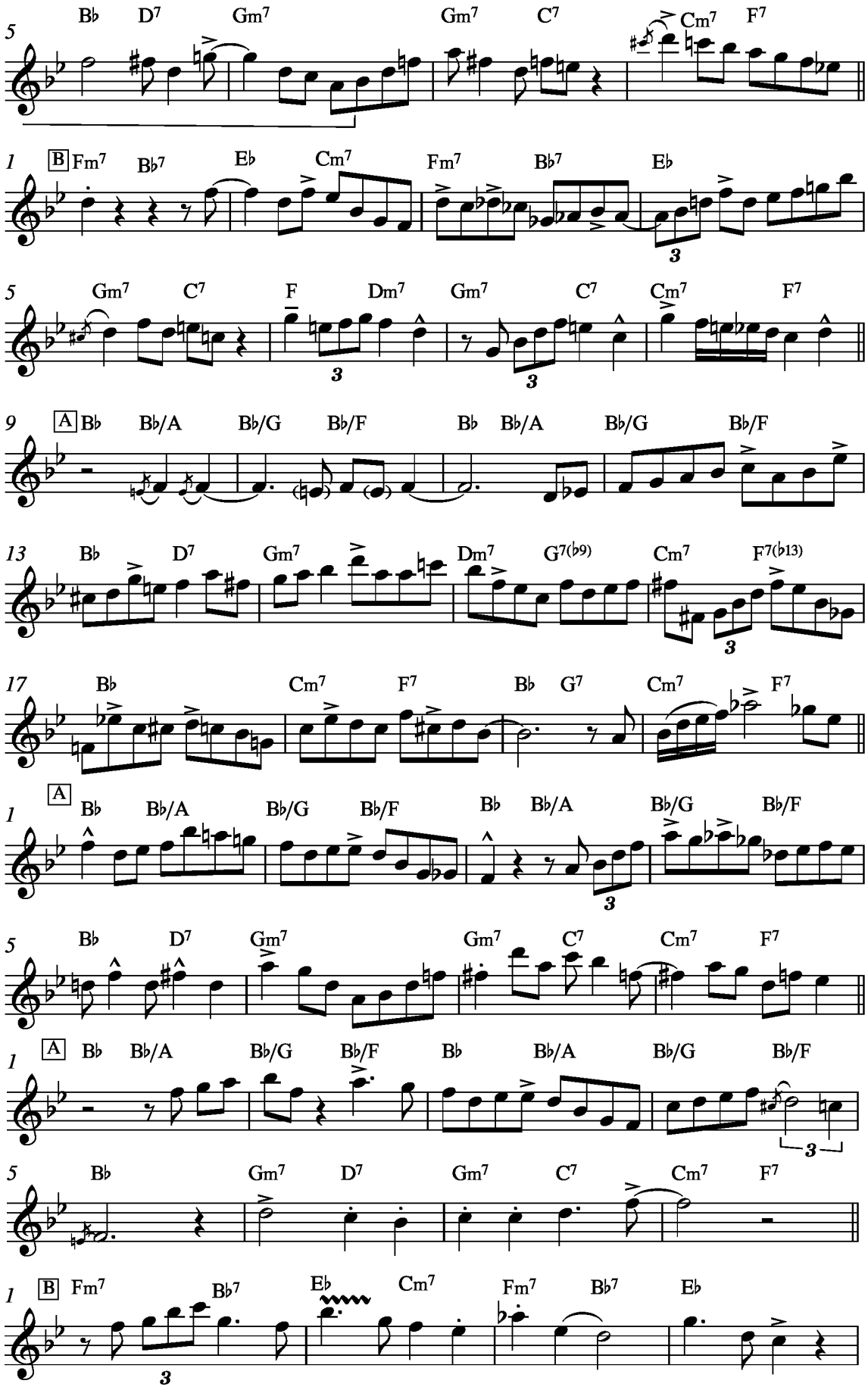
1. und 2. Chorus

Den ruhigen, auf der Themenmelodie basierten ersten Chorus der Improvisation unterbricht Rollins mit gelegentlichen Achtelläufen sowie Motivsequenzierung. Er bleibt zuerst eher im tiefen Register des Saxophons und wechselt im 2. Chorus öfters in das mittlere. Die entspannte Atmosphäre entsteht zusätzlich durch seinen runden Sound, die klar strukturierte Rhythmik sowie durch viele Pausen, die er zwischen den Phrasen setzt (Notenbeispiel 62).

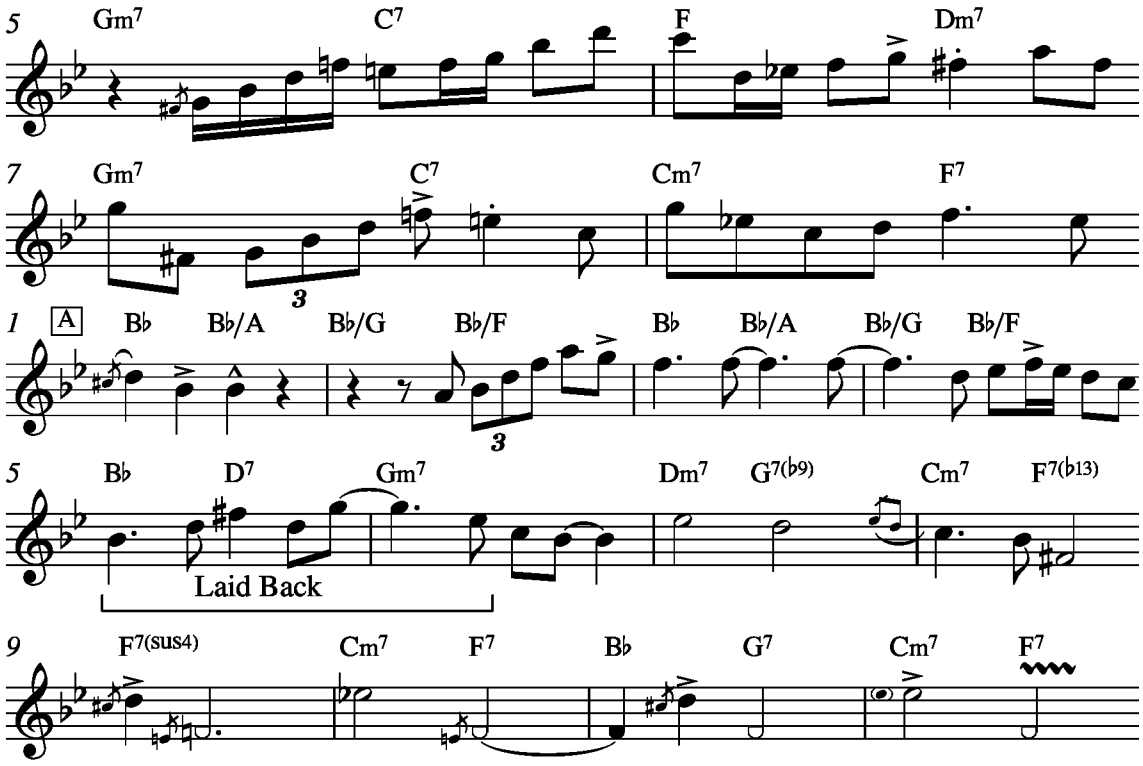
Notenbeispiel 62: Improvisation / Ch. 1 bis Ch. 2 / A3 / T. 12

3. und 4. Chorus

Ab dem dritten Chorus verdichtet Rollins die Improvisation mit häufigen Achtelläufen sowie gelegentlicher Motivsequenzierung. Erneut auffallend sind Themenzitate, allerdings kommen sie seltener vor als in der bisherigen Improvisation. Rollins spielt hauptsächlich im mittleren Saxophonregister und erreicht nur zweimal die dritte Oktavlage (Notenbeispiel 63).

Notenbeispiel 63: Improvisation / Ch. 3 bis Ch. 4 / A3 / T. 12



5 B♭ D7 Gm7 Gm7 C7 Cm7 F7
1 B Fm7 B♭7 E♭ Cm7 Fm7 B♭7 E♭
5 Gm7 C7 F Dm7 Gm7 C7 Cm7 F7
9 A B♭ B♭/A B♭/G B♭/F B♭ B♭/A B♭/G B♭/F
13 B♭ D7 Gm7 Dm7 G7(♭9) Cm7 F7(♭13)
17 B♭ Cm7 F7 B♭ G7 Cm7 F7
1 A B♭ B♭/A B♭/G B♭/F B♭ B♭/A B♭/G B♭/F
5 B♭ D7 Gm7 Gm7 C7 Cm7 F7
1 A B♭ B♭/A B♭/G B♭/F B♭ B♭/A B♭/G B♭/F
5 B♭ Gm7 D7 Gm7 C7 Cm7 F7
1 B Fm7 B♭7 E♭ Cm7 Fm7 B♭7 E♭

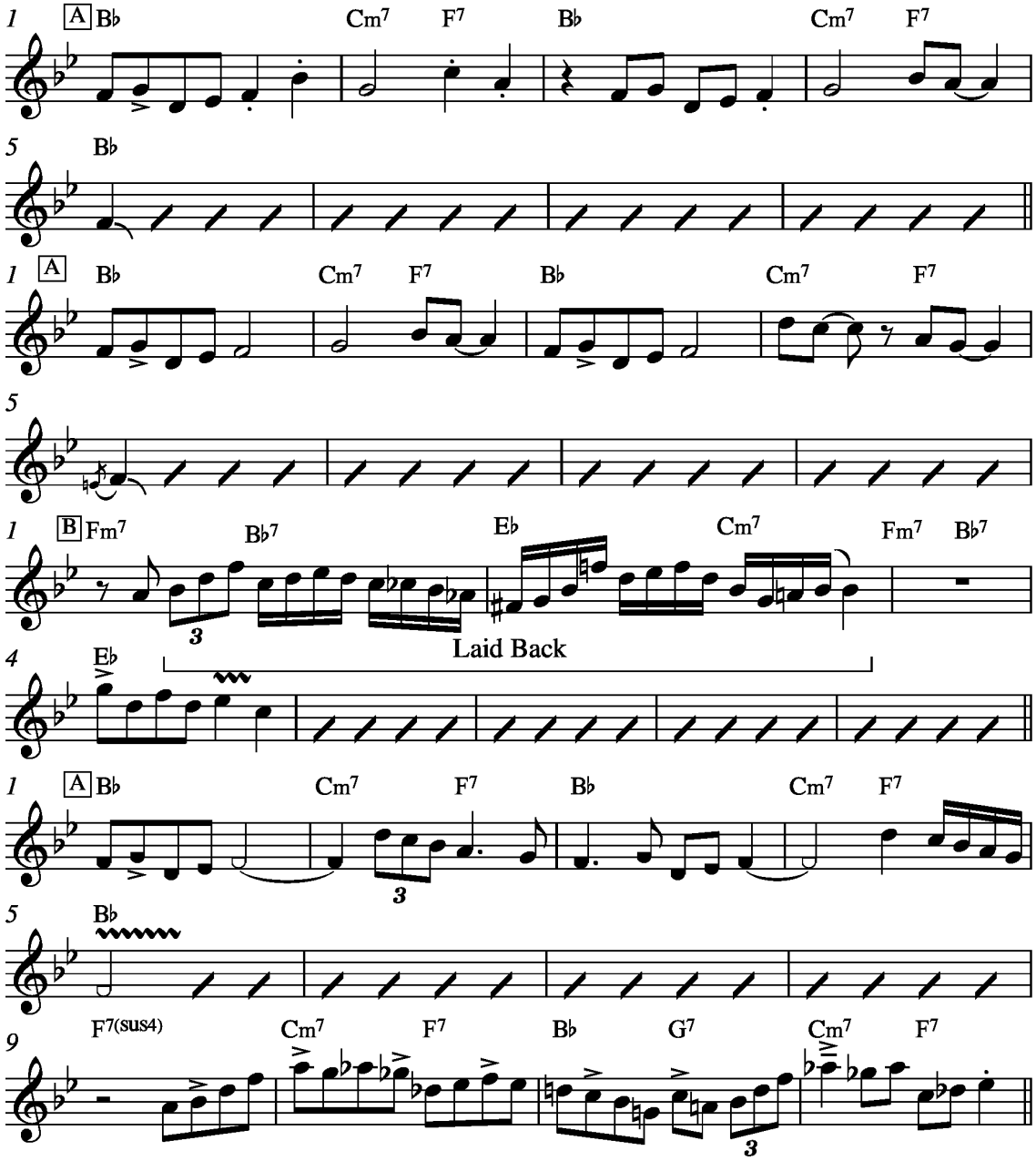


Tradings

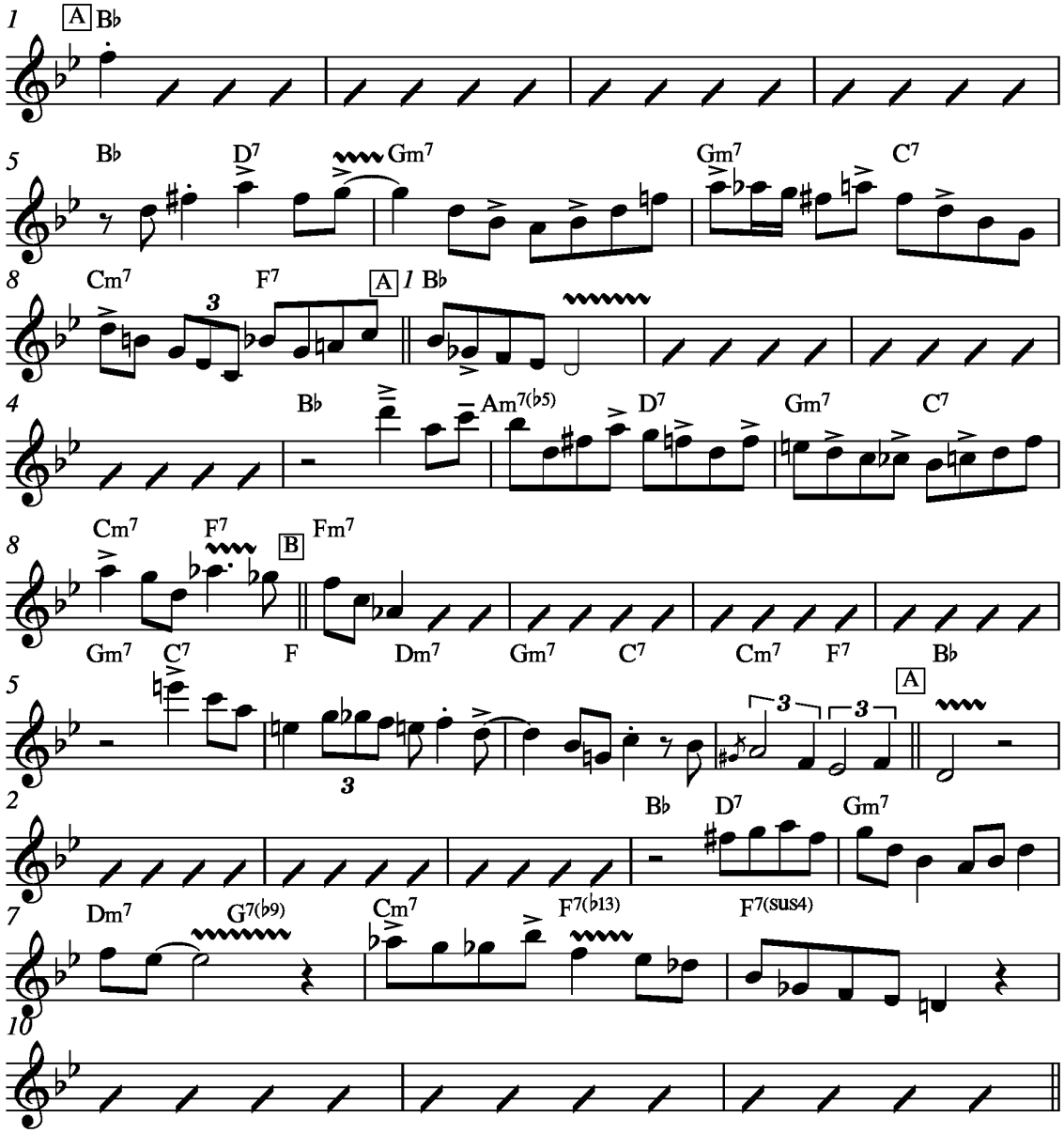
In den drei Trading-Chorussen spiegelt sich der Soloaufbau der Improvisationschorusse 1–4 wider, indem Rollins rhythmisch und melodisch zunehmend komplexer gestaltet und immer höhere Saxophonregister nützt.

1. Chorus

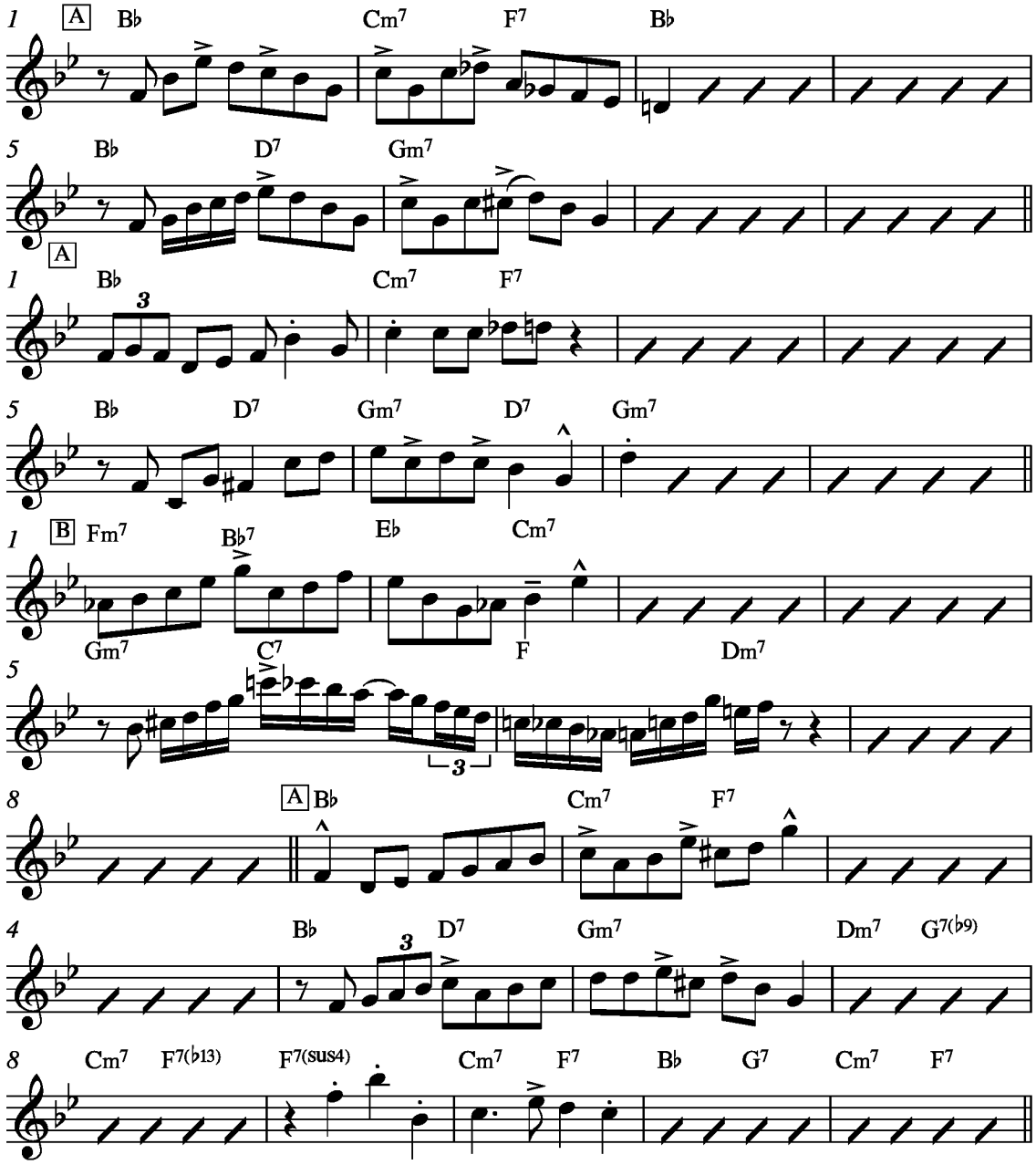
In den A-Teilen des ersten Trading-Chorus verwendet Rollins fast ausschließlich ein 2-taktiges Motiv sowie seine Variationen und kontrastiert im B-Teil mit schnelleren Läufen. Wie in seinem ersten Improvisationschorus bleibt Rollins hauptsächlich in der unteren Lage des Saxophons (Notenbeispiel 64).

Notenbeispiel 64: Tradings / Ch. 1

2. Chorus

Im zweiten Trading-Chorus wird Rollins' Gestaltung dichter, und zwar durch die Verwendung von Bebop-Achtelläufen. Er spielt hauptsächlich in der zweiten Oktavlage und wechselt gelegentlich in die erste und dritte Lage (Notenbeispiel 65).

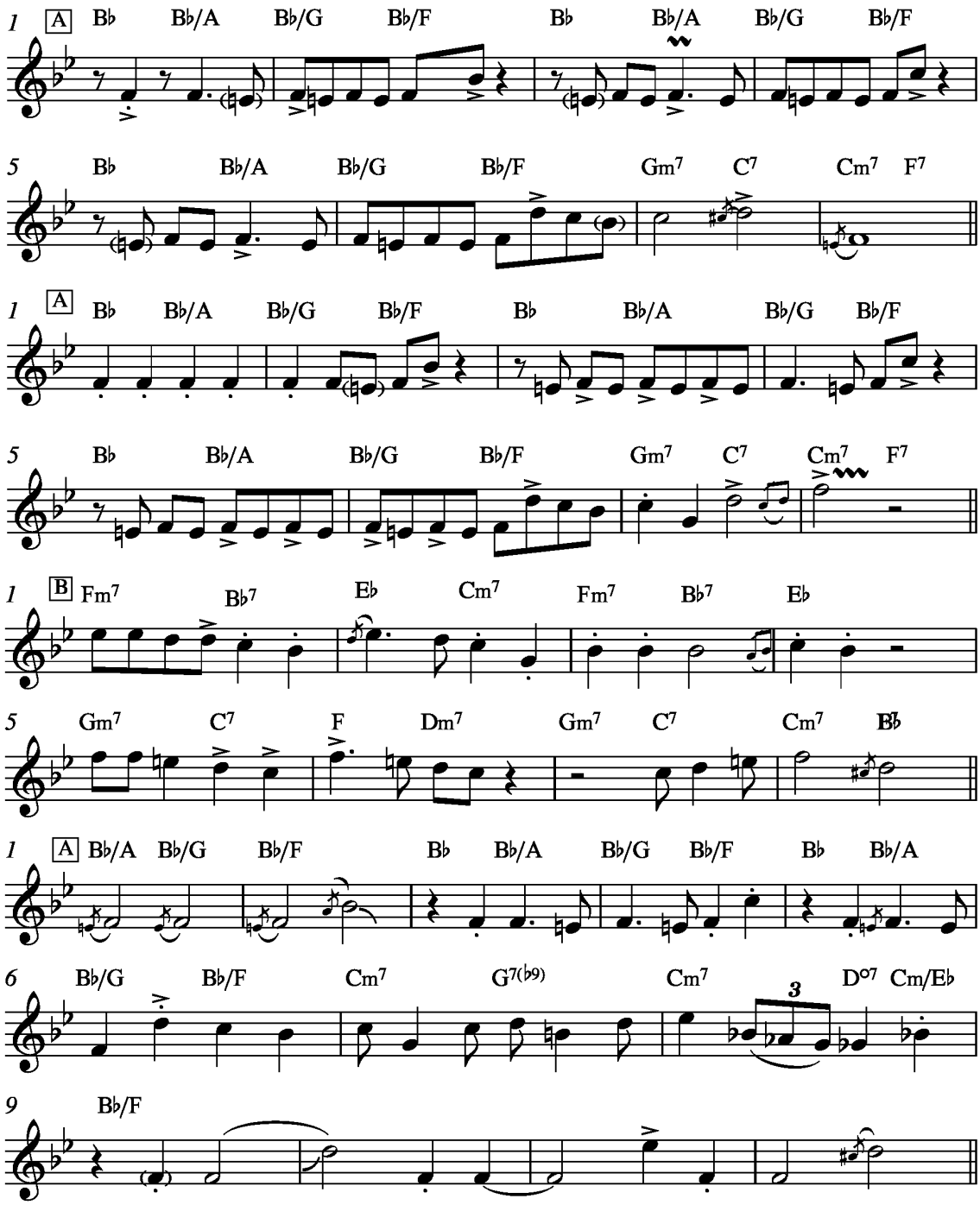
Notenbeispiel 65: Tradings / Ch. 2

3. Chorus

Die beiden Musiker verkürzen im dritten Chorus die Tradings von 4 auf 2 Takte. Sonny Rollins organisiert seine Motive so, dass sie fast ausschließlich über zwei Takte reichen und niemals durch Pausen unterbrochen sind. Die A-Teile gestaltet er erneut mit einer 2-taktigen Phrase sowie ihren Variationen und beginnt diese jeweils auf dem gleichen Ton (Quint der Haupttonart) (Notenbeispiel 66).

Notenbeispiel 66: Tradings / Ch. 3

Themenchorus 2

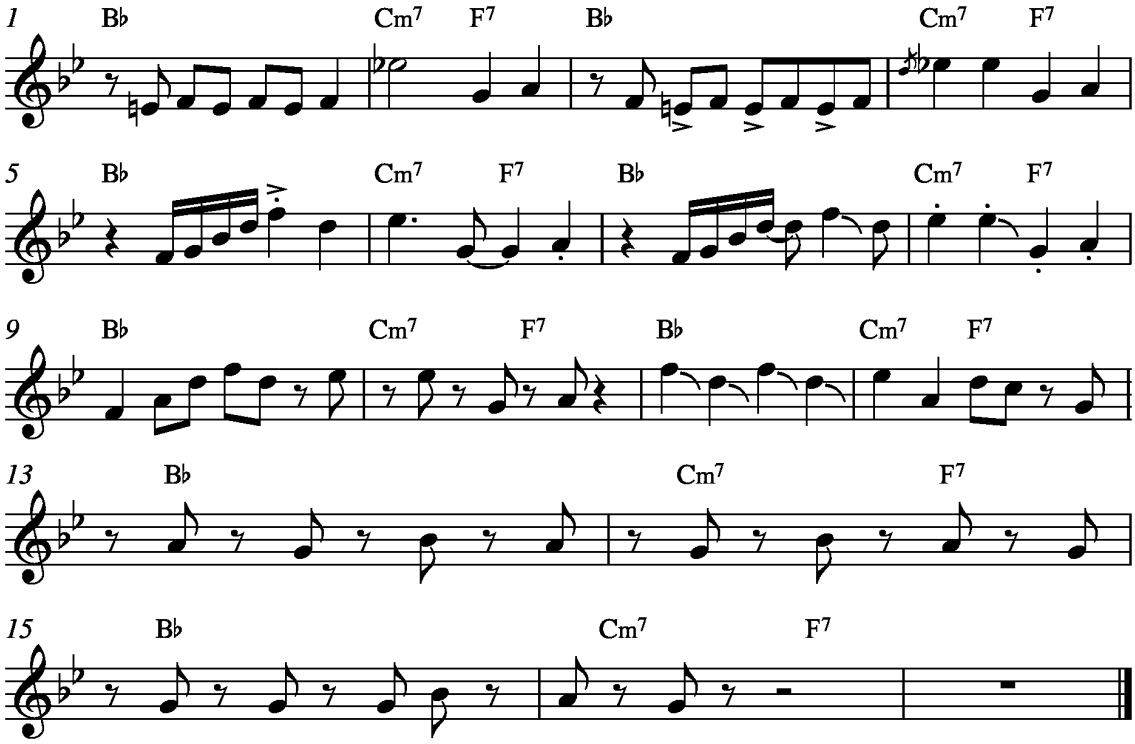
Abgesehen von der dem Eröffnungsthema ähnlichen Paraphrasierung ersetzt Rollins im abschließenden Themenchorus gelegentlich die Melodie durch Improvisation. Eine Antithese im musikalisch-rhetorischen Sinn entsteht in den ersten 4 Takten des zweiten A-Teils durch die Umkehrung des (dem Zuhörer aus dem ersten Themenchorus schon bekannten) Wechselspiels zwischen Quint und Subsemitonium. Dabei erklingt auf den Downbeats statt dem Hauptmelodieton (Quint) die übermäßige Quart, woraus sich besondere Spannung ergibt. In den Takten 1–4 des letzten A-Teils

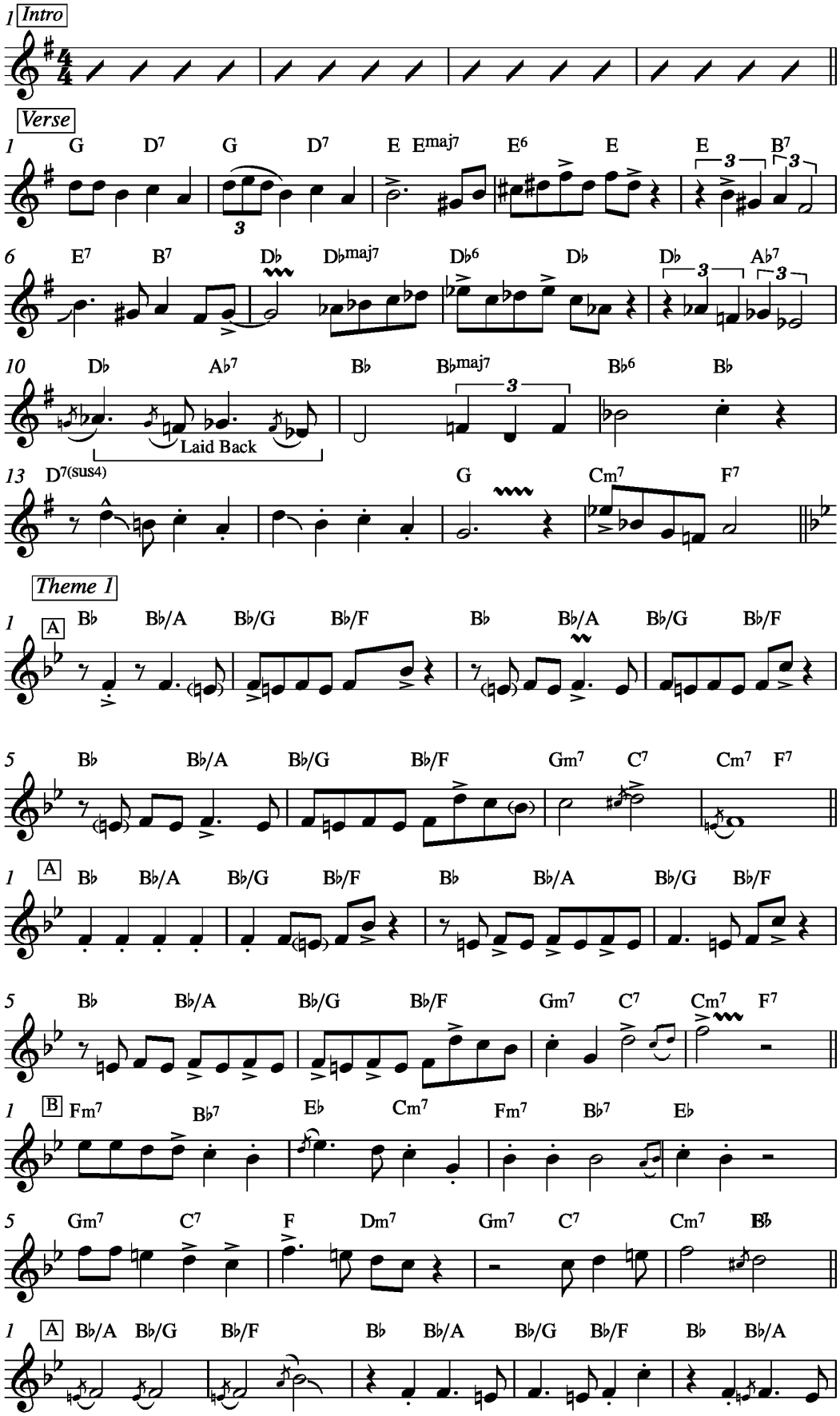
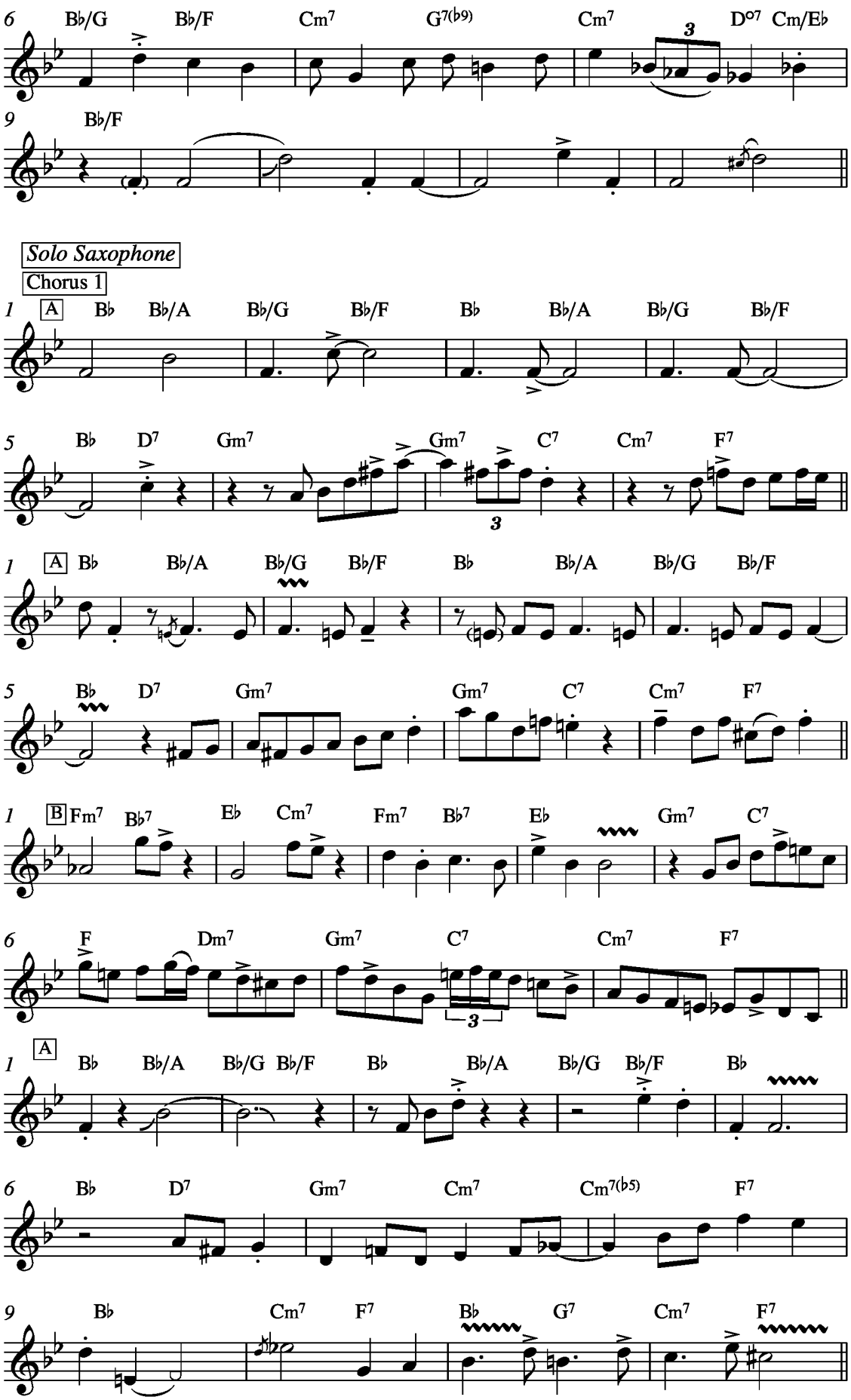
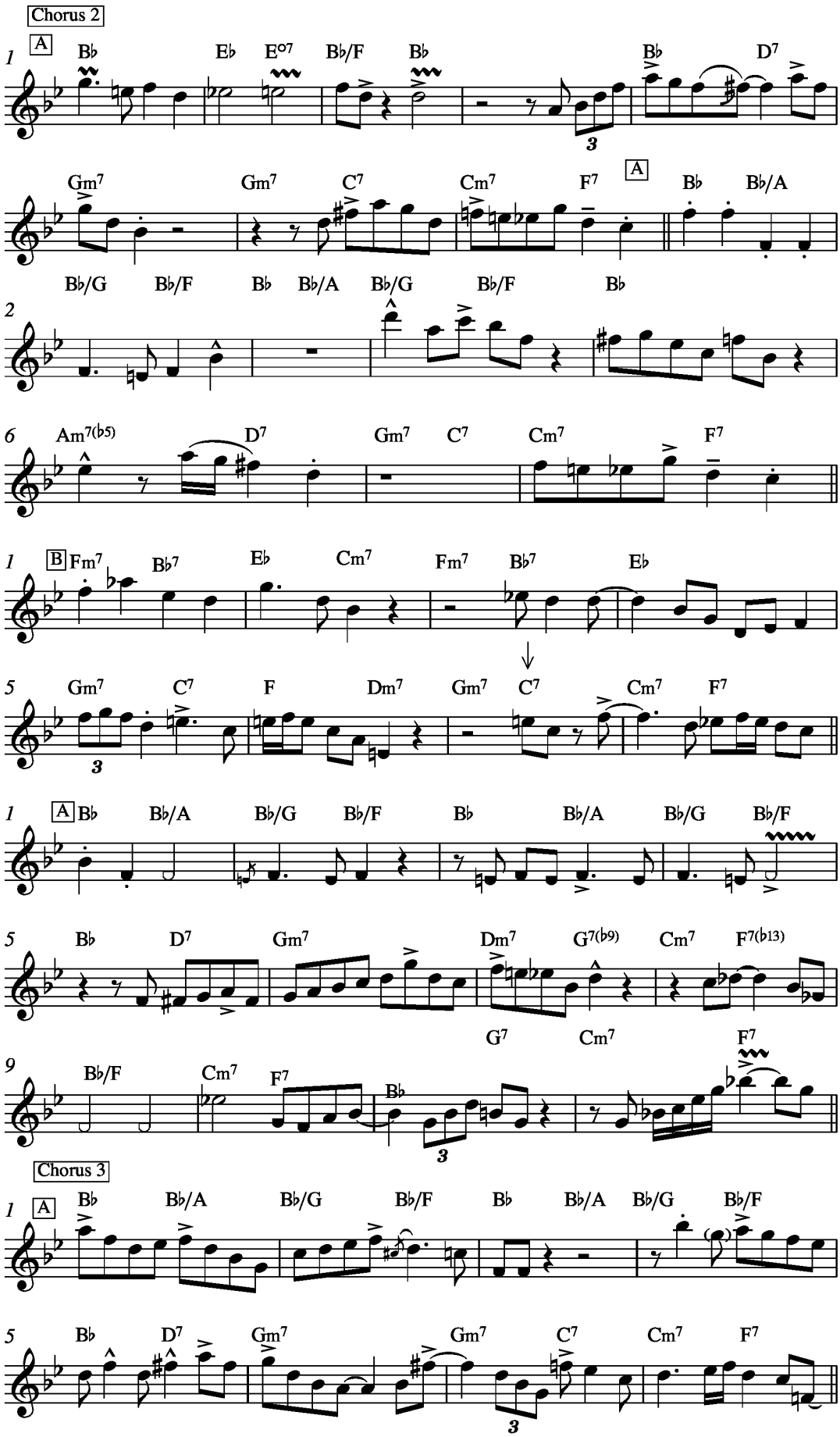
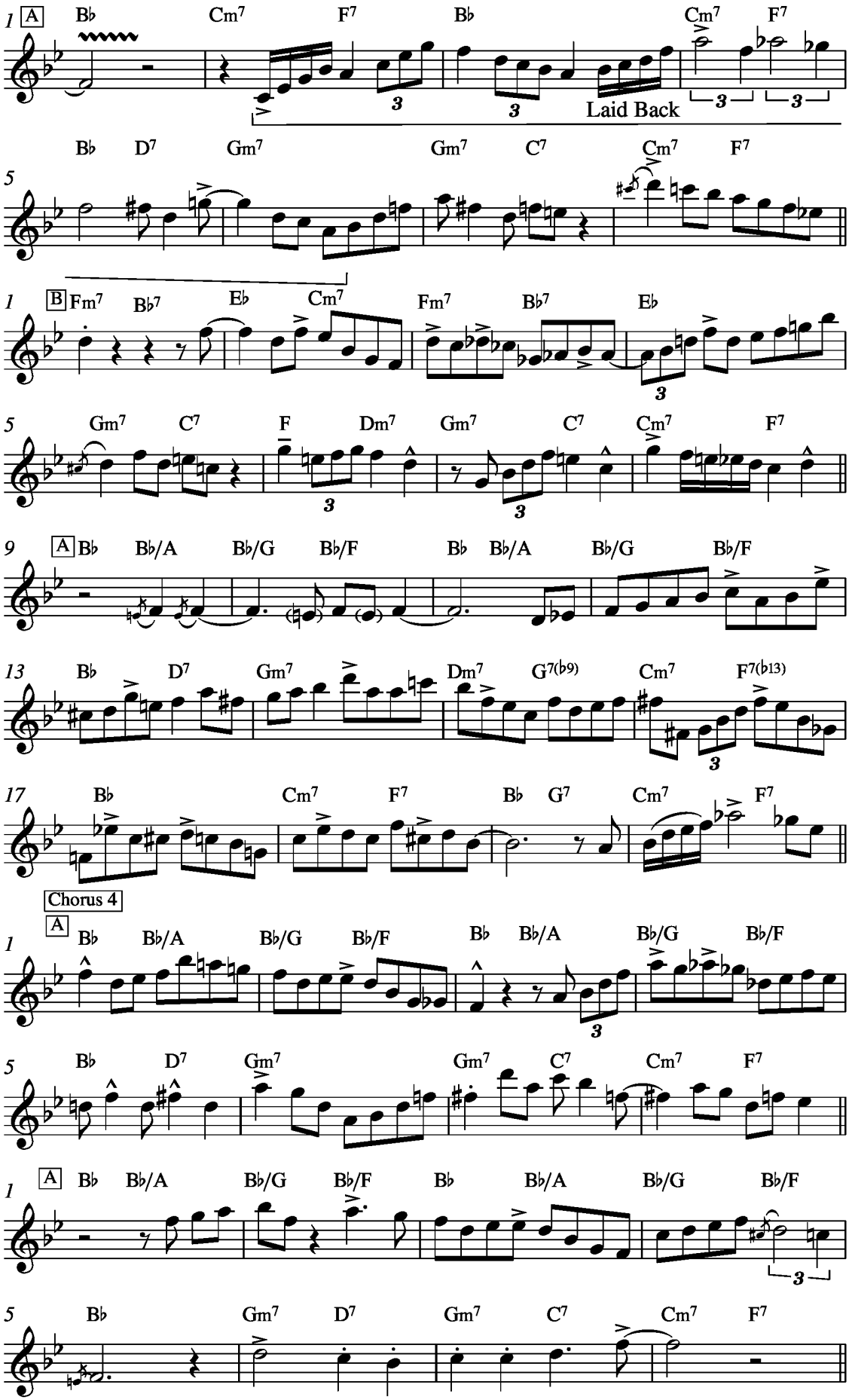
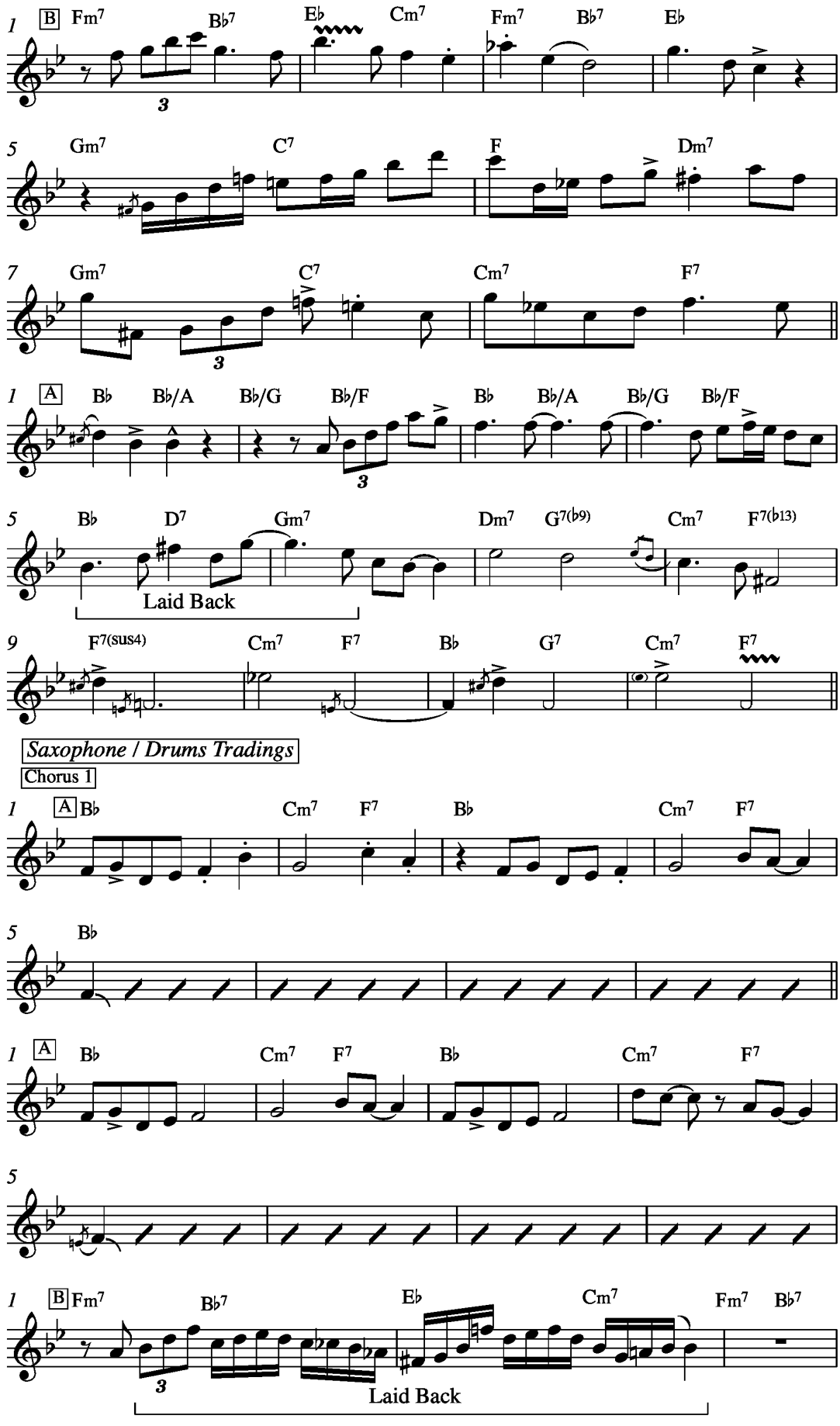
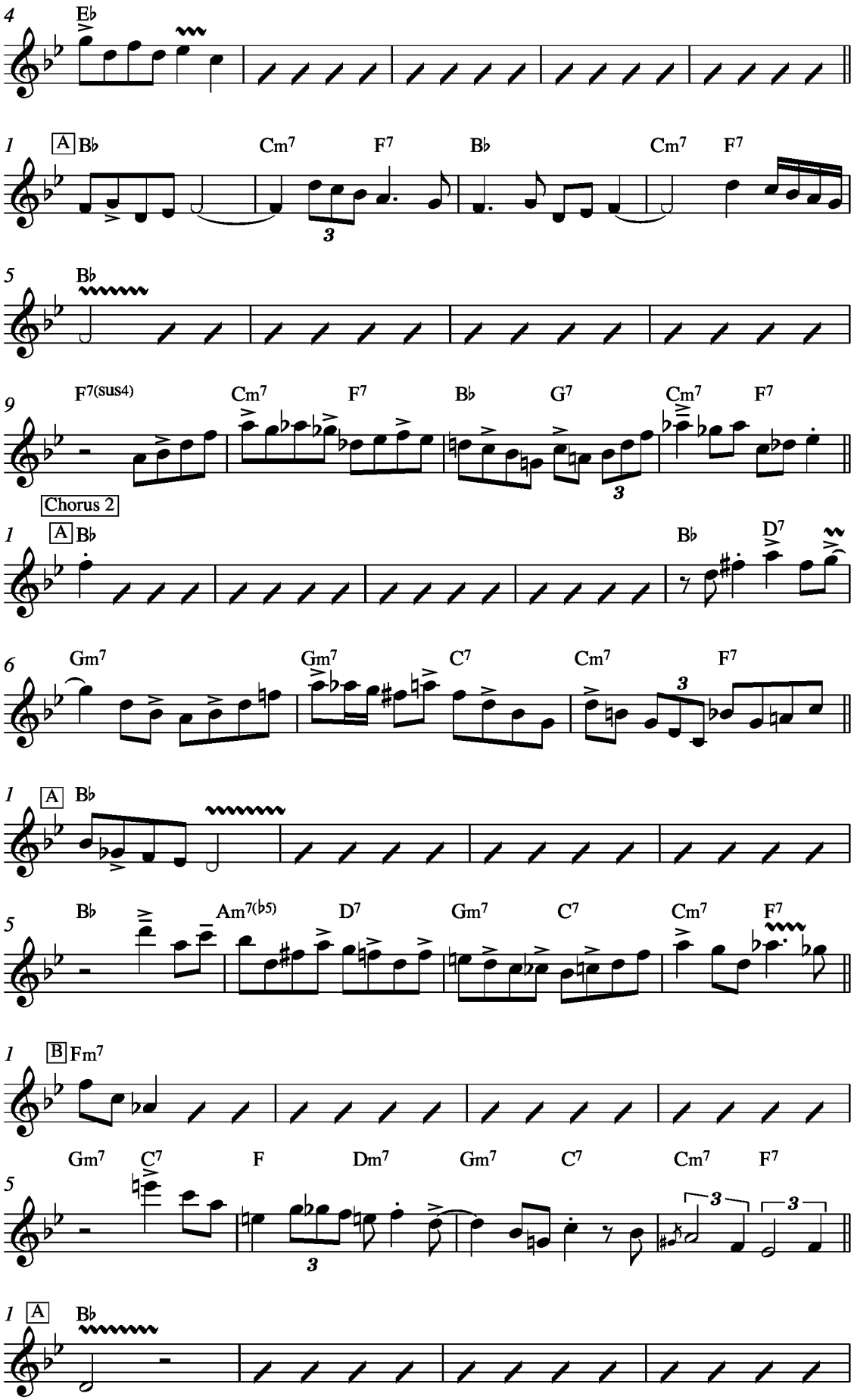
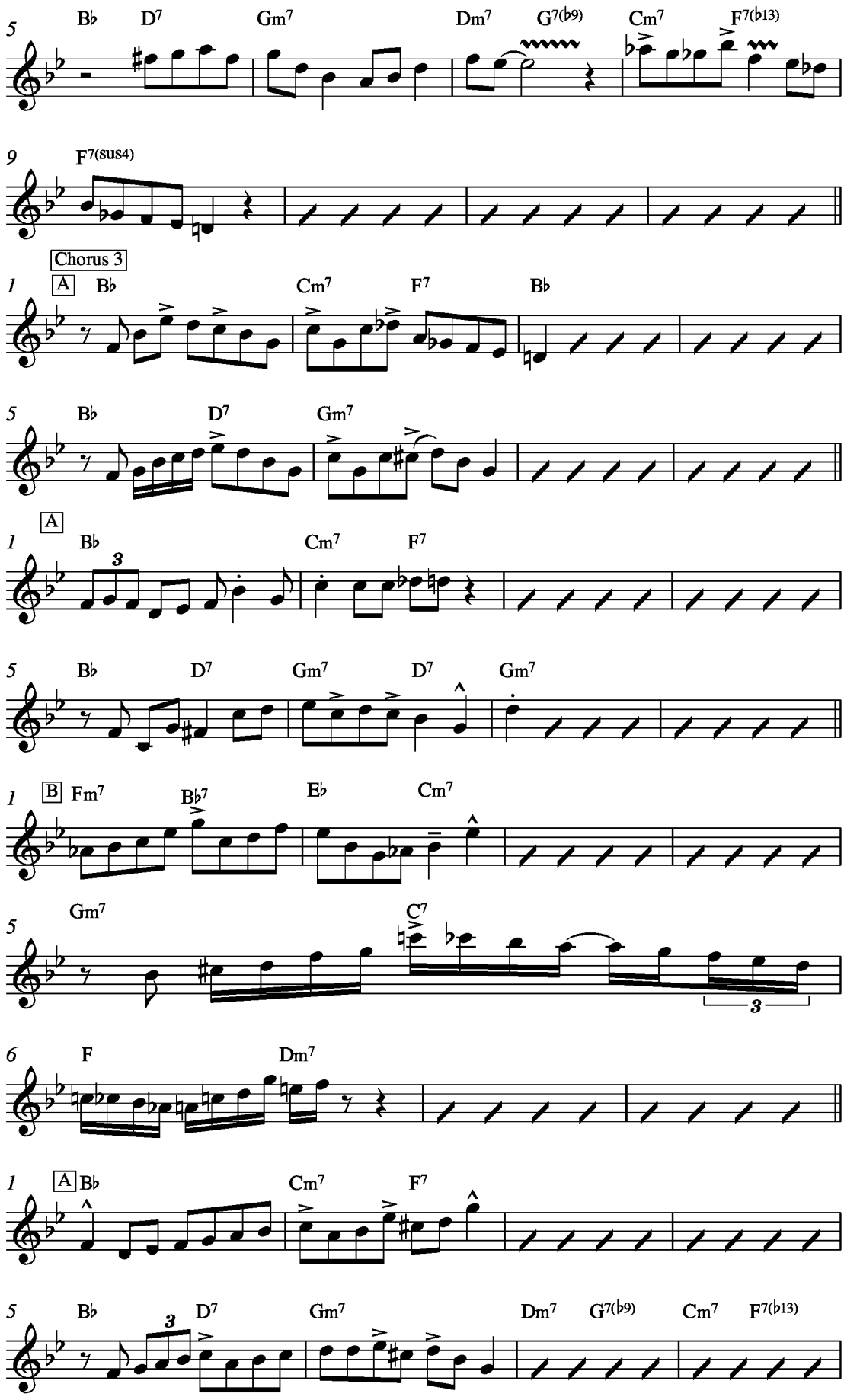
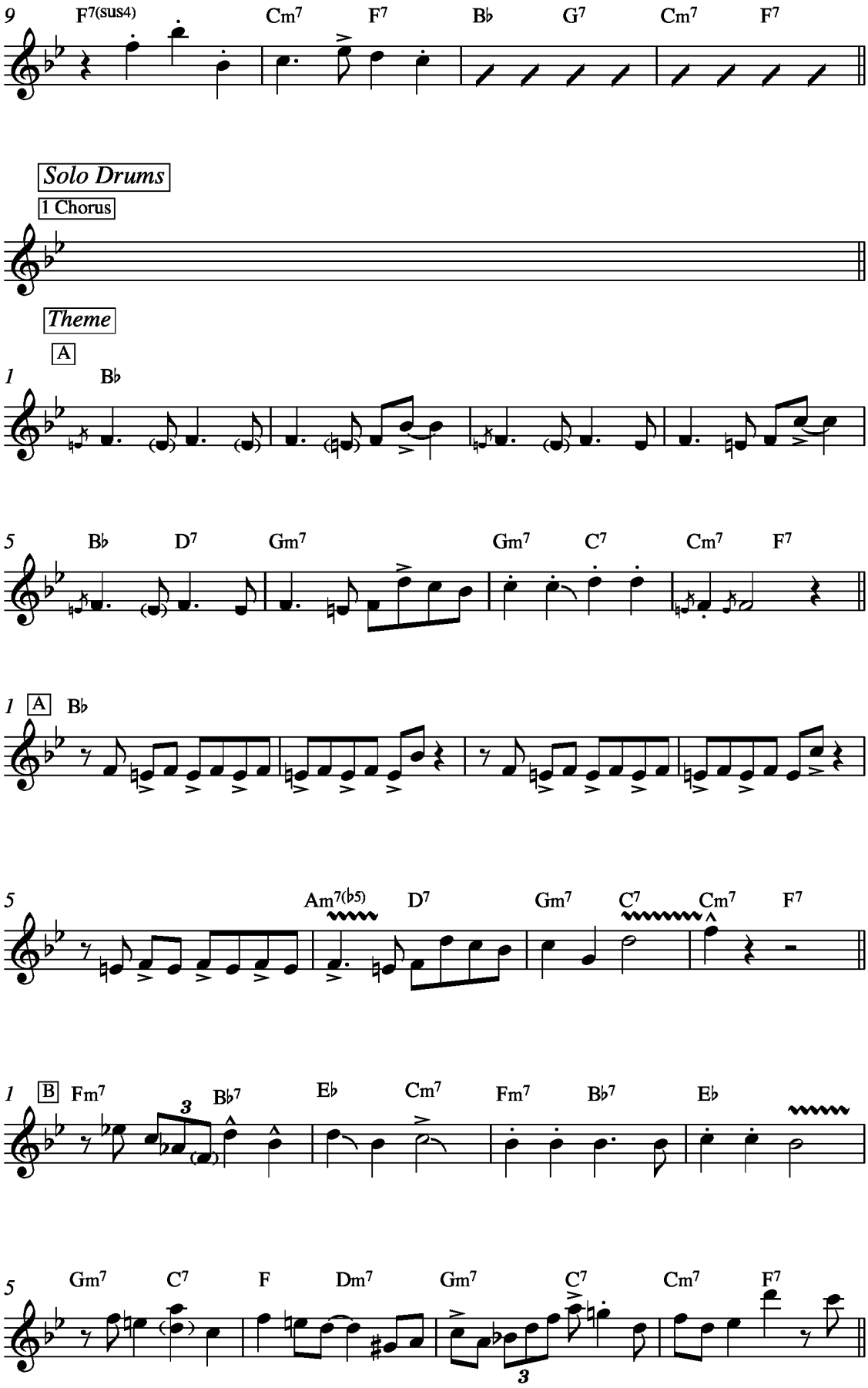
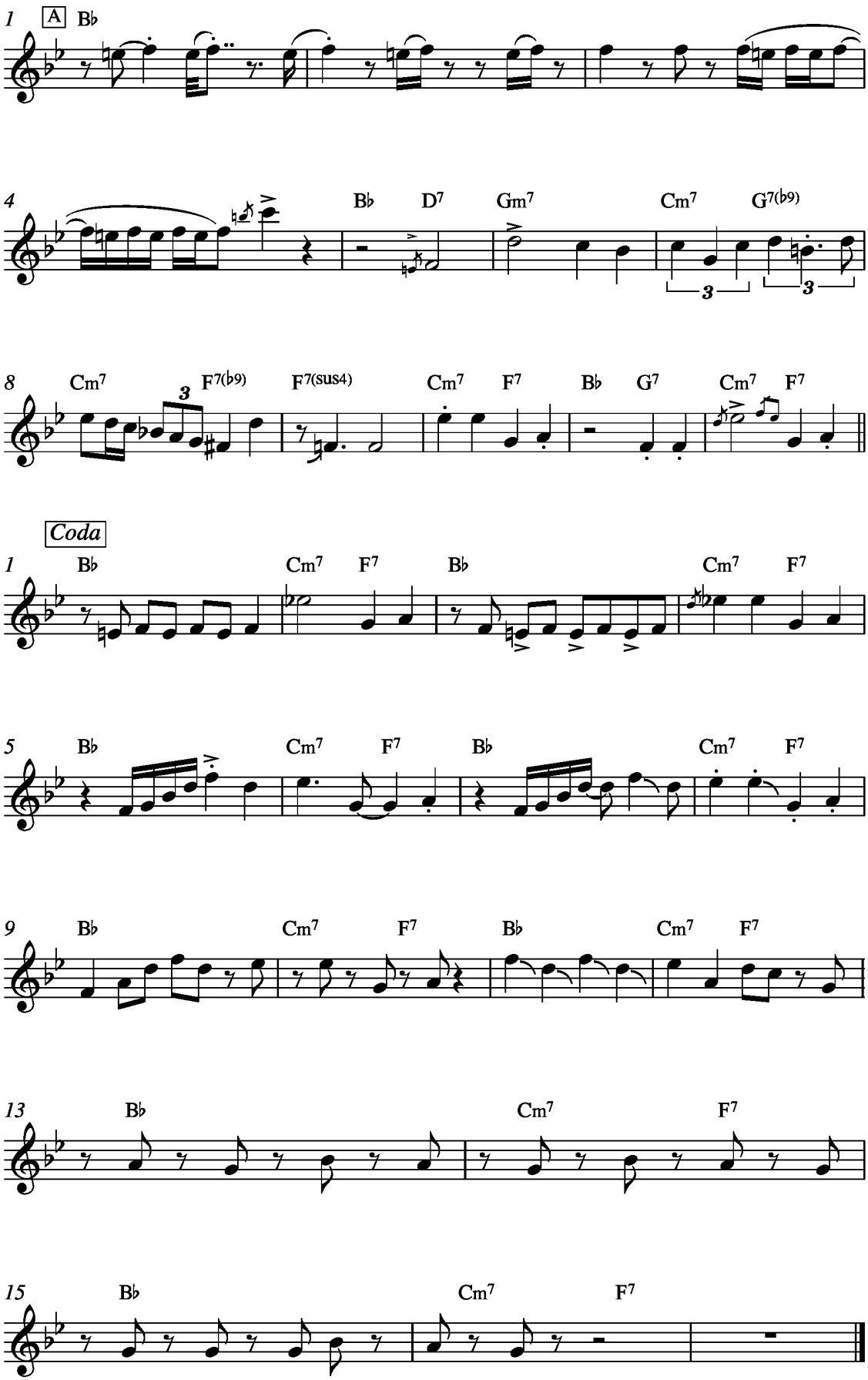
deutet Rollins die Melodie nur an, indem er entweder die Quint staccato mit einem kurzen Vorschlag anspielt, oder auf dem gleichen Ton trillert. Mit diesem fröhlichen und energetischen Spiel leitet er das Stück in die Coda über (Notenbeispiel 67).

Notenbeispiel 67: Themenchorus 2

Coda

In der Coda paraphrasiert Rollins die Themenmelodie aus den Takten 9–10 des A'-Teils (Notenbeispiel 68).

Notenbeispiel 68: Coda



Volltranskription

6 B♭/G B♭/F Cm7 G7(♭9) Cm7 D°7 Cm/E♭
9 B♭/F
Solo Saxophone
Chorus 1
1 A B♭ B♭/A B♭/G B♭/F B♭ B♭/A B♭/G B♭/F
5 B♭ D7 Gm7 Gm7 C7 Cm7 F7
1 A B♭ B♭/A B♭/G B♭/F B♭ B♭/A B♭/G B♭/F
5 B♭ D7 Gm7 Gm7 C7 Cm7 F7
1 B Fm7 B♭7 E♭ Cm7 Fm7 B♭7 E♭ Gm7 C7
6 F Dm7 Gm7 C7 Cm7 F7
1 A B♭ B♭/A B♭/G B♭/F B♭ B♭/A B♭/G B♭/F B♭
6 B♭ D7 Gm7 Cm7 Cm7(♭5) F7
9 B♭ Cm7 F7 B♭ G7 Cm7 F7

Chorus 2
A
B♭ E♭ E°7 B♭/F B♭ B♭ D7
Gm7 Gm7 C7 Cm7 F7 A B♭ B♭/A
B♭/G B♭/F B♭ B♭/A B♭/G B♭/F B♭
Am7(♭5) D7 Gm7 C7 Cm7 F7
B Fm7 B♭7 E♭ Cm7 Fm7 B♭7 E♭
Gm7 C7 F Dm7 Gm7 C7 Cm7 F7
A B♭ B♭/A B♭/G B♭/F B♭ B♭/A B♭/G B♭/F
B♭ D7 Gm7 Dm7 G7(♭9) Cm7 F7(♭13)
G7 Cm7 F7
B♭/F Cm7 F7 B♭
Chorus 3
A B♭ B♭/A B♭/G B♭/F B♭ B♭/A B♭/G B♭/F
B♭ D7 Gm7 Gm7 C7 Cm7 F7

A
B♭
Cm7
F7
Laid Back
D7
Gm7
C7
B
Fm7
B♭7
E♭
F
Dm7
G7(♭9)
F7(♭13)
Chorus 4

1 B Fm7 B♭7 E♭ Cm7 Fm7 B♭7 E♭
5 Gm7 C7 F Dm7
7 Gm7 C7 Cm7 F7
1 A B♭ B♭/A B♭/G B♭/F B♭ B♭/A B♭/G B♭/F
5 B♭ D7 Gm7 Dm7 G7(♭9) Cm7 F7(♭13)
Laid Back
9 F7(sus4) Cm7 F7 B♭ G7 Cm7 F7
Saxophone / Drums Tradings
Chorus 1
1 A B♭ Cm7 F7 B♭ Cm7 F7
5 B♭
1 A B♭ Cm7 F7 B♭ Cm7 F7
5
1 B Fm7 B♭7 E♭ Cm7 Fm7 B♭7
Laid Back

4
E♭
1
A
B♭
Cm7
F7
B♭
Cm7
F7
5
B♭
9
F7(sus4)
Cm7
F7
B♭
G7
Cm7
F7
Chorus 2
1
A
B♭
B♭
D7
6
Gm7
Gm7
C7
Cm7
F7
1
A
B♭
5
B♭
Am7(♭5)
D7
Gm7
C7
Cm7
F7
1
B
Fm7
5
Gm7
C7
F
Dm7
Gm7
C7
Cm7
F7
1
A
B♭

5 B♭ D7 Gm7 Dm7 G7(♭9) Cm7 F7(♭13)
9 F7(sus4)
Chorus 3
1 A B♭ Cm7 F7 B♭
5 B♭ D7 Gm7
1 A B♭ Cm7 F7
5 B♭ D7 Gm7 D7 Gm7
1 B Fm7 B♭7 E♭ Cm7
5 Gm7 C7
6 F Dm7
1 A B♭ Cm7 F7
5 B♭ D7 Gm7 Dm7 G7(♭9) Cm7 F7(♭13)

9
F7(sus4)
Cm7
F7
B♭
G7
Cm7
F7
Solo Drums
1 Chorus
Theme
A
1
B♭
5
B♭
D7
Gm7
Gm7
C7
Cm7
F7
1
A
B♭
5
Am7(♭5)
D7
Gm7
C7
Cm7
F7
1
B
Fm7
B♭7
E♭
Cm7
Fm7
B♭7
E♭
5
Gm7
C7
F
Dm7
Gm7
C7
Cm7
F7

1
A
B♭
4
B♭
D7
Gm7
Cm7
G7(♭9)
8
Cm7
F7(♭9)
F7(sus4)
Cm7
F7
B♭
G7
Cm7
F7
Coda
1
B♭
Cm7
F7
B♭
Cm7
F7
5
B♭
Cm7
F7
B♭
Cm7
F7
9
B♭
Cm7
F7
B♭
Cm7
F7
13
B♭
Cm7
F7
15
B♭
Cm7
F7

„I'm An Old Cowhand (From The Rio Grande)"

Way Out West (Contemporary C 3530)

Sonny Rollins (ts), Ray Brown (bass), Shelly Manne (dr)

7.3.1957, Los Angeles, CA

Komposition und Album

Die Originalversion von „I'm An Old Cowhand (From The Rio Grande)", einem Comedy Song mittleren Tempos in Es-Dur, wurde von Johnny Mercer für das Western Musical „Rhythm On The Range" (1936) geschrieben. Die Melodie setzt sich aus drei 2-taktigen, simplen Motiven zusammen und wird über die Formteile A (8-taktig) und B (10-taktig) gespielt.

Way Out West ist Rollins' erstes klavierloses Trio-Album und gilt als das allererste Jazz-Album, das in Triobesetzung ohne Harmonieinstrument eingespielt wurde.

Ablauf

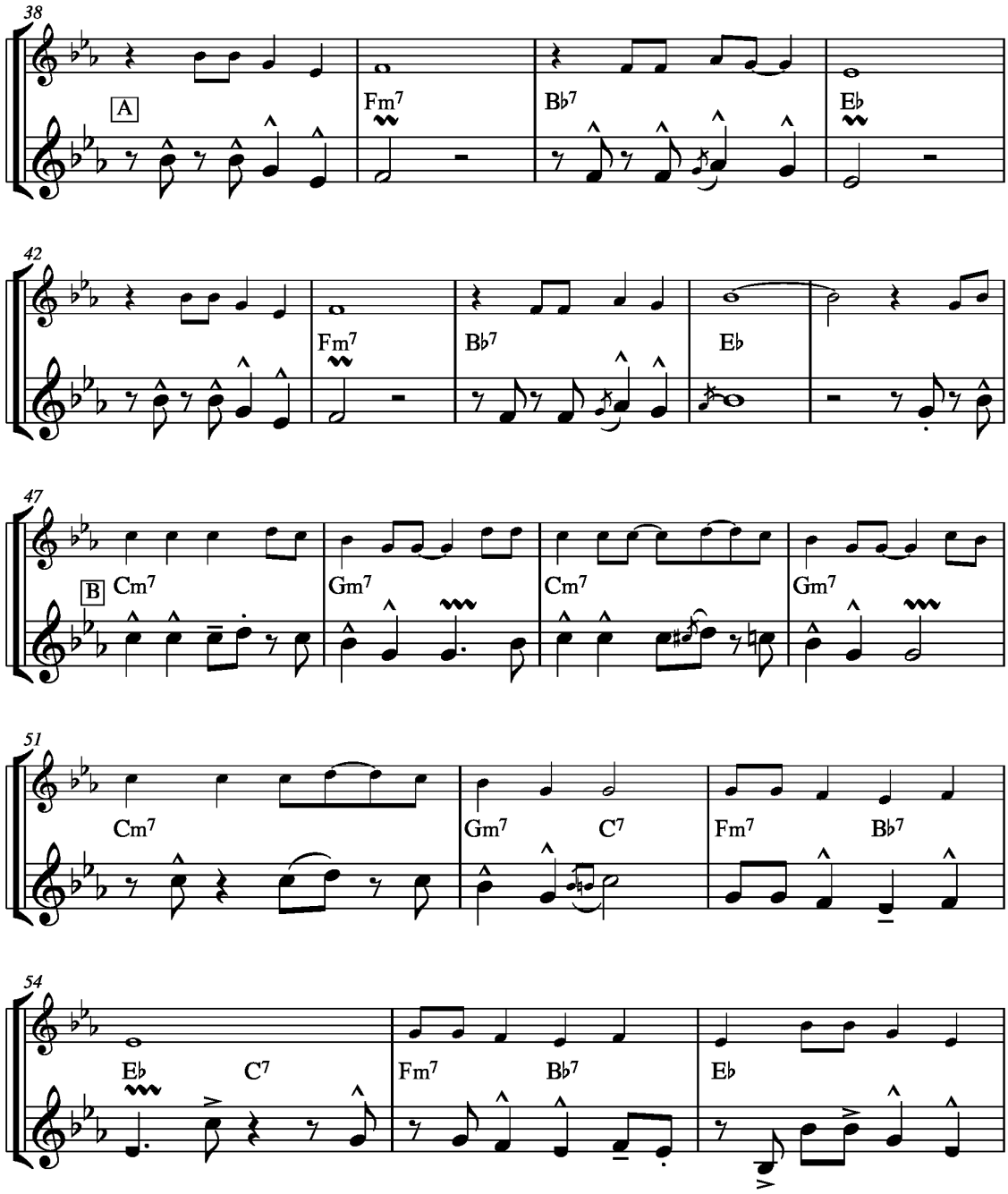
Rollins' Version des Stückes beginnt mit einem 8-taktigen Schlagzeugintro, an das sich zweimal das Thema und die Soloimprovisationen von Saxophon, Kontrabass und Schlagzeug anschließen. Das Schlussthema leitet in eine 31-taktige Coda über, die mit einem Fade Out endet (Tabelle 11).

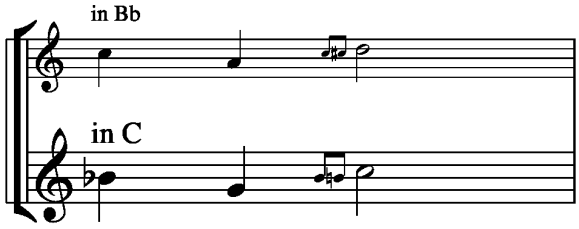
Tabelle 11: Ablauf

	Chorusanzahl	*Taktanzahl*
Intro Schlagzeug		8
Thema	2	
Improvisation Saxophon	4	
Improvisation Kontrabass	2	
Improvisation Schlagzeug	2	
Thema	1	
Coda		31

Themengestaltung

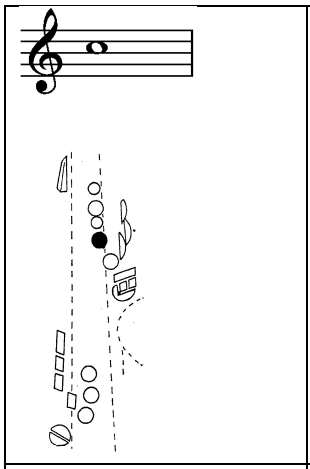
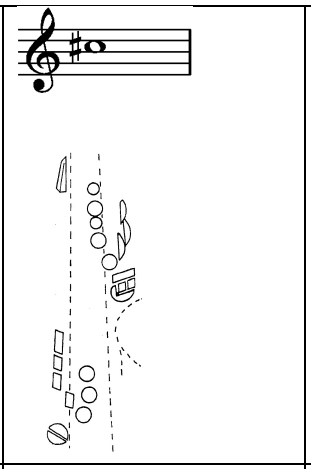
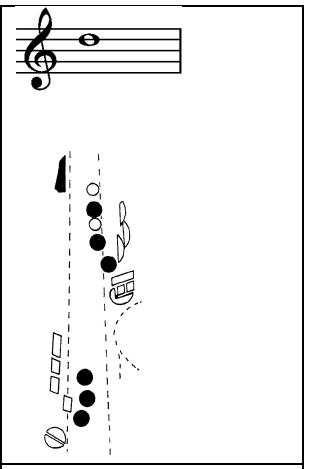
Abgesehen von seiner Artikulation hält sich Rollins im ersten Themenchorus sehr an die Originalversion. Sein rhythmisch grundsätzlich exaktes und klar artikuliertes Spiel weicht er mit dynamischen Unterschieden innerhalb der Phrasen, sowie mit Glissandi, Portamenti, Vibrato und Laid Back auf. Vor allem durch gelegentliche kurze Töne, die Rollins mit einem starken Portamento beginnt, erklingt das Thema warm und humorvoll (Notenbeispiel 69).

Notenbeispiel 69: Vergleich des Originalthemas mit Rollins' 1. Themenchorus

Um ein nahezu stufenloses Glissando zu schaffen, beendet Rollins die Phrase im sechsten Takt des B-Teils mit einem Alternativ-Griff (Notenbeispiel 70):

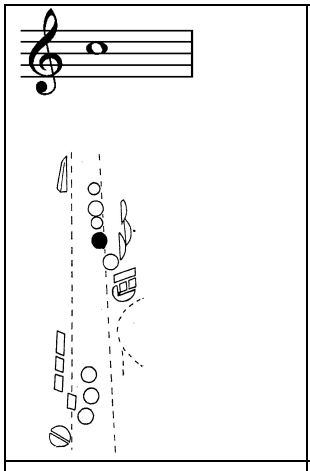
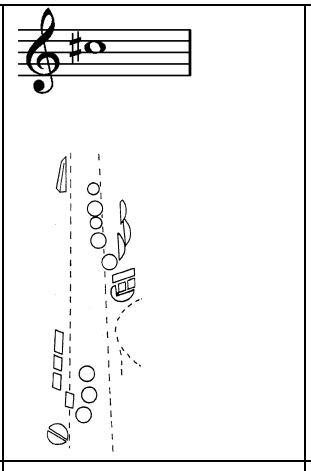
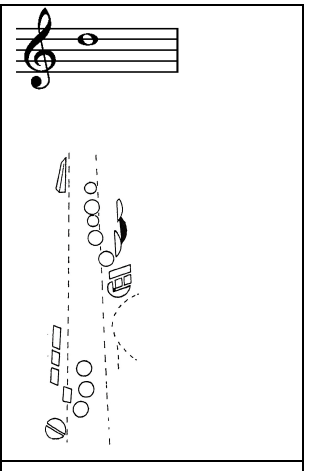
Notenbeispiel 70: 1. Thema / B / T. 6

Statt dem üblichen Fingersatz für D2, bei dem sieben Klappen des Saxophons gedrückt werden müssen (Grifftabelle 1), verwendet er einzig die mit der Handfläche gedrückte seitliche D-Klappe des Saxophons (Grifftabelle 2). Dieser Griff wird üblicherweise nur in der dritten Oktavlage mit der offenen Oktavklappe gegriffen und erklingt ohne diese etwas tiefer, aber auch offener, da im Gegensatz zum üblichen D2-Griff fast alle restlichen Saxophonklappen offen bleiben. Auf das mit einem Finger gespielte C2 sowie das ohne jegliche Klappe erklingende Cis2 folgend, ermöglicht die Seiten-D-Variante eine geringe Handbewegung sowie einen gleichmäßigen Sound. Um die zu tiefe Intonation auszugleichen, muss Rollins etwas stärker mit dem Unterkiefer auf das Blatt drücken.

Diese Spielweise ist bei Sonny Rollins sowie den Jazzsaxophonisten seiner Generation üblich und fand vor allem in Saxophonsektionen der Big Bands aufgrund der etwas zu hohen Intonation des regulären D2-Griffes häufige Verwendung. Klassische Saxophonisten wenden das Seiten-D etwa in den ersten Takten des Glazounov-Konzertes sowie bei leisen Passagen an, und zwar bis zum E2 oder F2.

Grifftabelle 1: Originale Griffweise

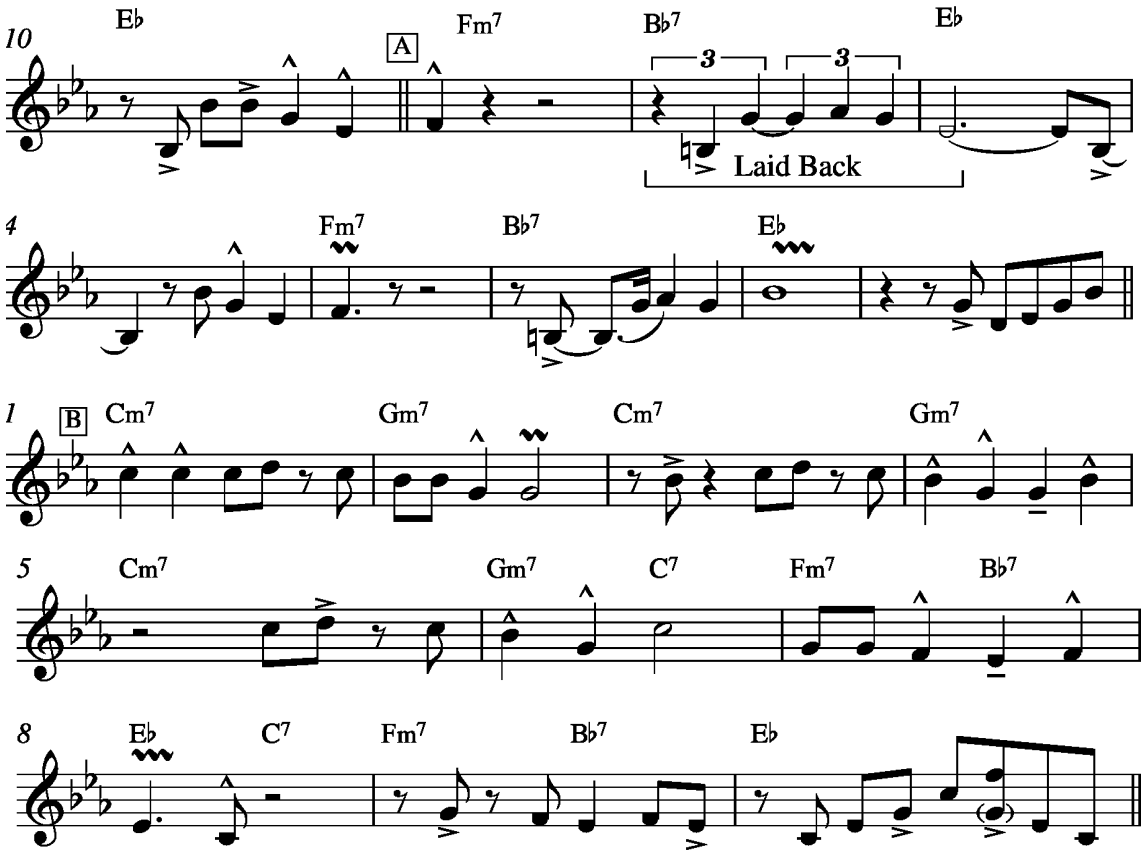
		
C2	Cis2	D2 mit Oktavklappe

Grifftabelle 2: Alternative Griffweise

		
C2	Cis2	D2 mit Seitenklappe

Den zweiten Themenchorus gestaltet Sonny Rollins teilweise paraphrasierend. Er kreiert einen klanglichen Kontrast, indem er im A-Teil die Melodiemotive mit stark akzentuierten Tönen im tiefsten Saxophonregister beginnt und anschließend in die viel weicher gespielte mittlere Lage wechselt. Anders als bei der ersten Themengestaltung verwendet Rollins ein starkes Laid Back. Im B-Teil spielt er wieder metronomisch exakt und variiert die Melodie nur minimal (Notenbeispiel 71).

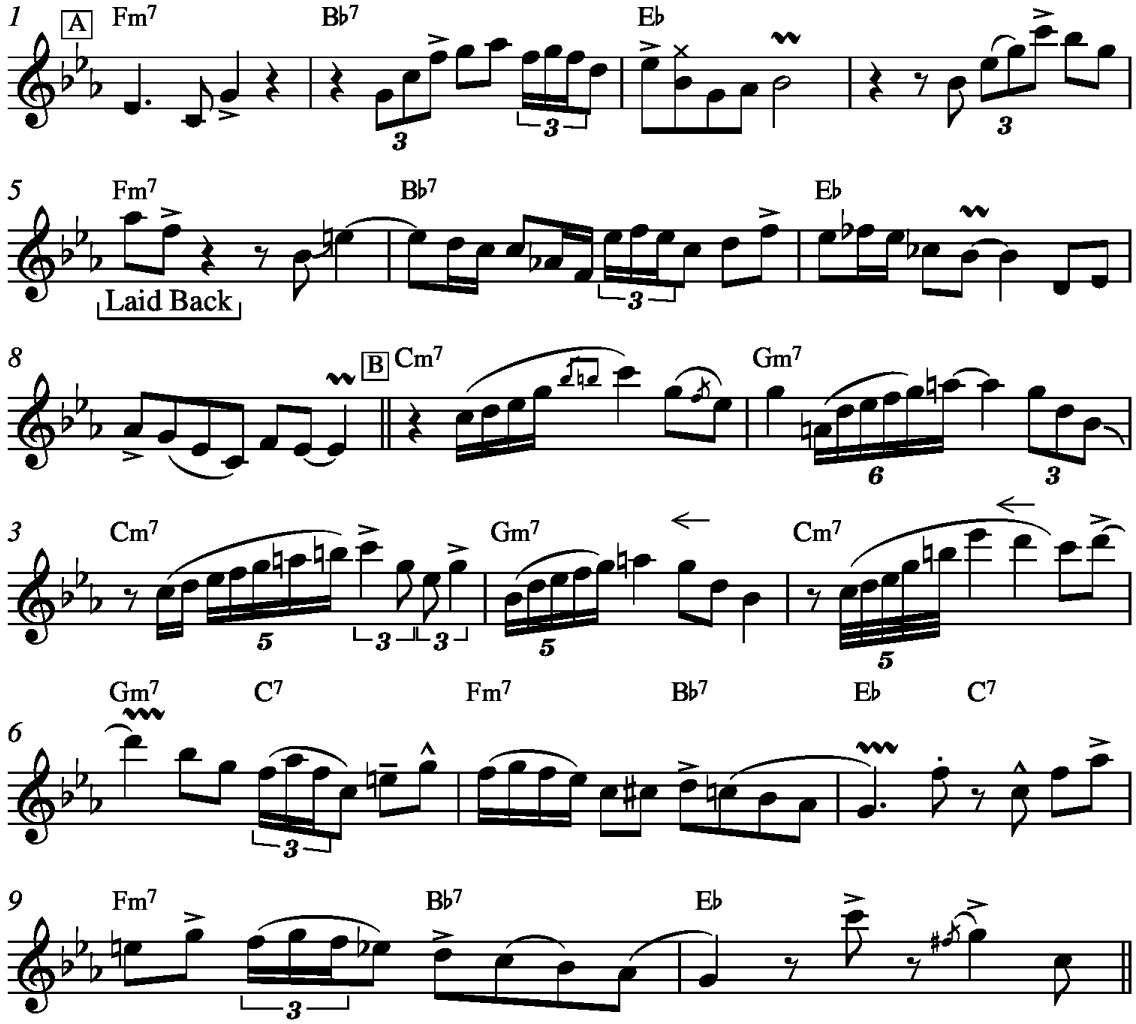
Notenbeispiel 71: zweiter Themenchorus



Improvisation

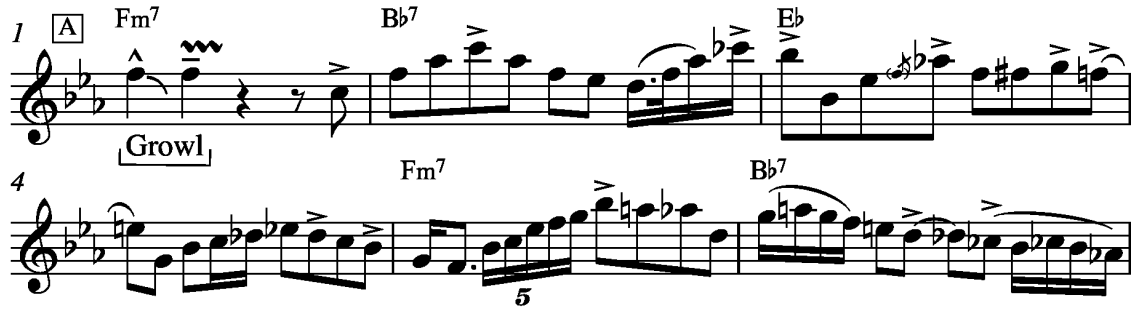
1. Chorus

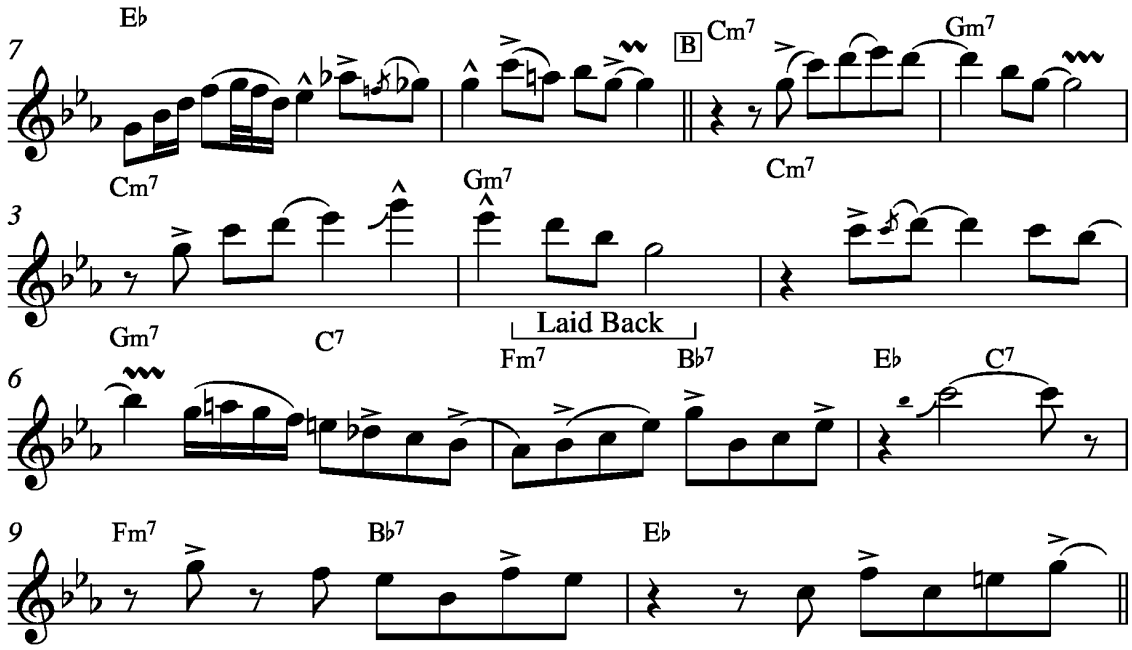
Im A-Teil nimmt, nach dem kurzen Eröffnungsmotiv im tiefen Register, die Länge sowie Höhe und Dichte von Rollins' Phrasen schnell zu. Die ersten 5 Takte des B-Teils gestaltet er mittels Variation und Transposition eines Motivs, indem er durch schnelle Läufe aufwärts die Zieltöne im höheren Register erreicht und anschließend die Spannung abwärtsgerichtet auflöst (Notenbeispiel 72).

Notenbeispiel 72: erster Improvisationschorus

2. Chorus

Nach einem typischen Hardbop-Spiel über das ganze Saxophonregister in den ersten 8 Takten lehnt Rollins seine Improvisation im B-Teil sehr an die Themenmelodie an (Notenbeispiel 73).

Notenbeispiel 73: zweiter Improvisationschorus

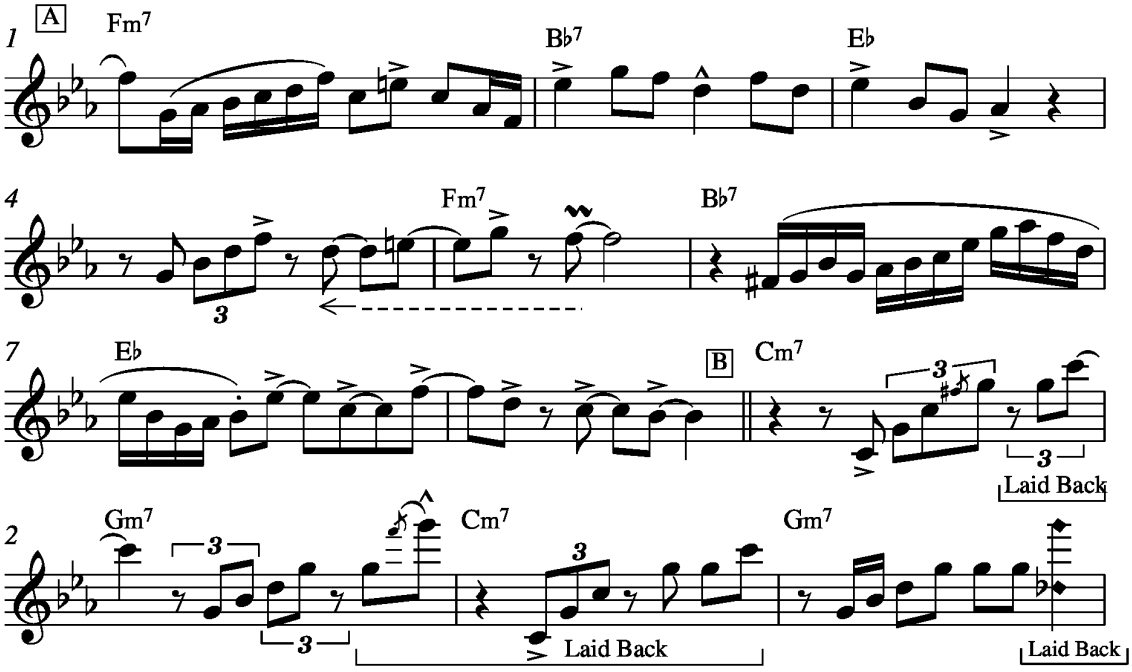


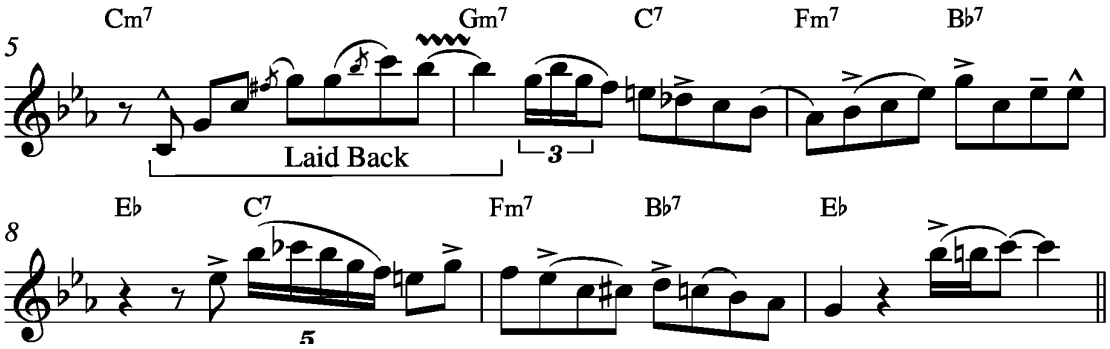


3. Chorus

Mit gelegentlichen, rhythmisch nicht exakt platzierten Tönen kreiert Rollins eine neue, etwas unruhige Atmosphäre. Den B-Teil gestaltet er mittels aufwärtssteigender Akkordzerlegungen über das ganze Saxophonregister und unterstützt dieses intensive Spiel mit starker Betonung und schärferem Sound (Notenbeispiel 74).

Notenbeispiel 74: dritter Improvisationschorus

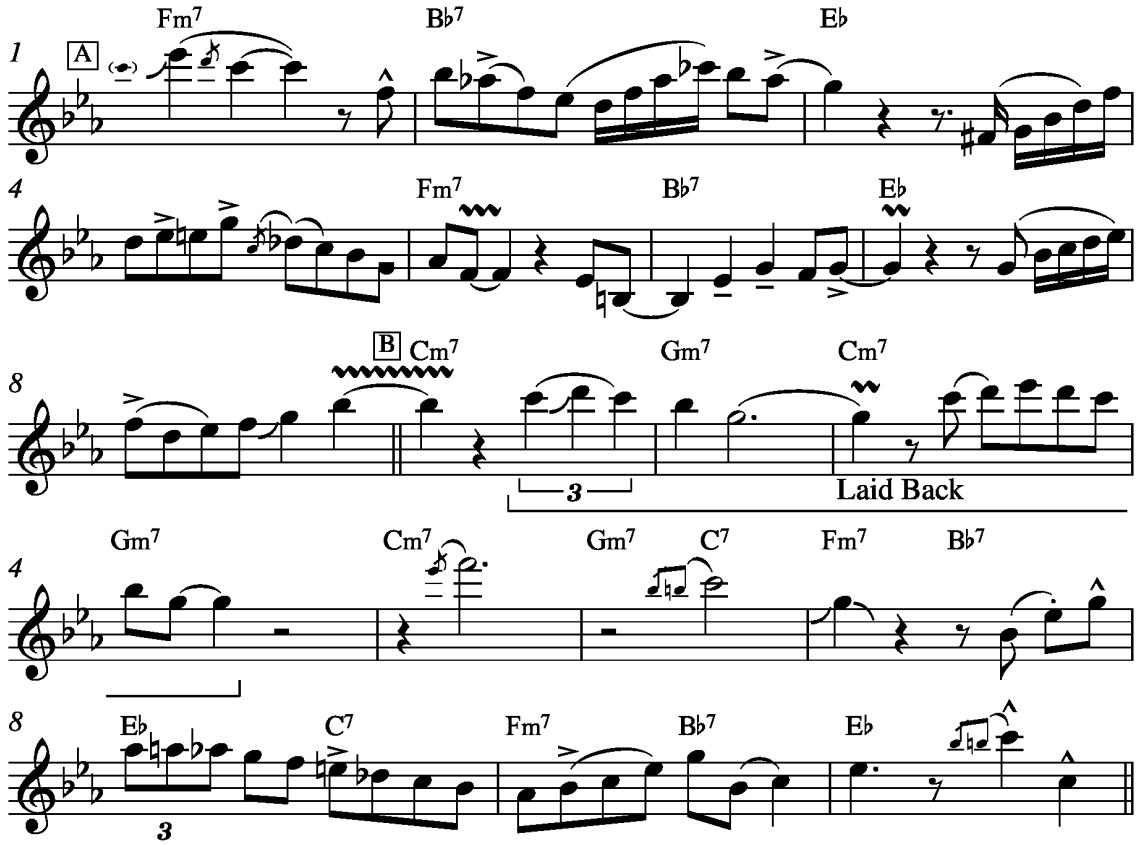




4. Chorus

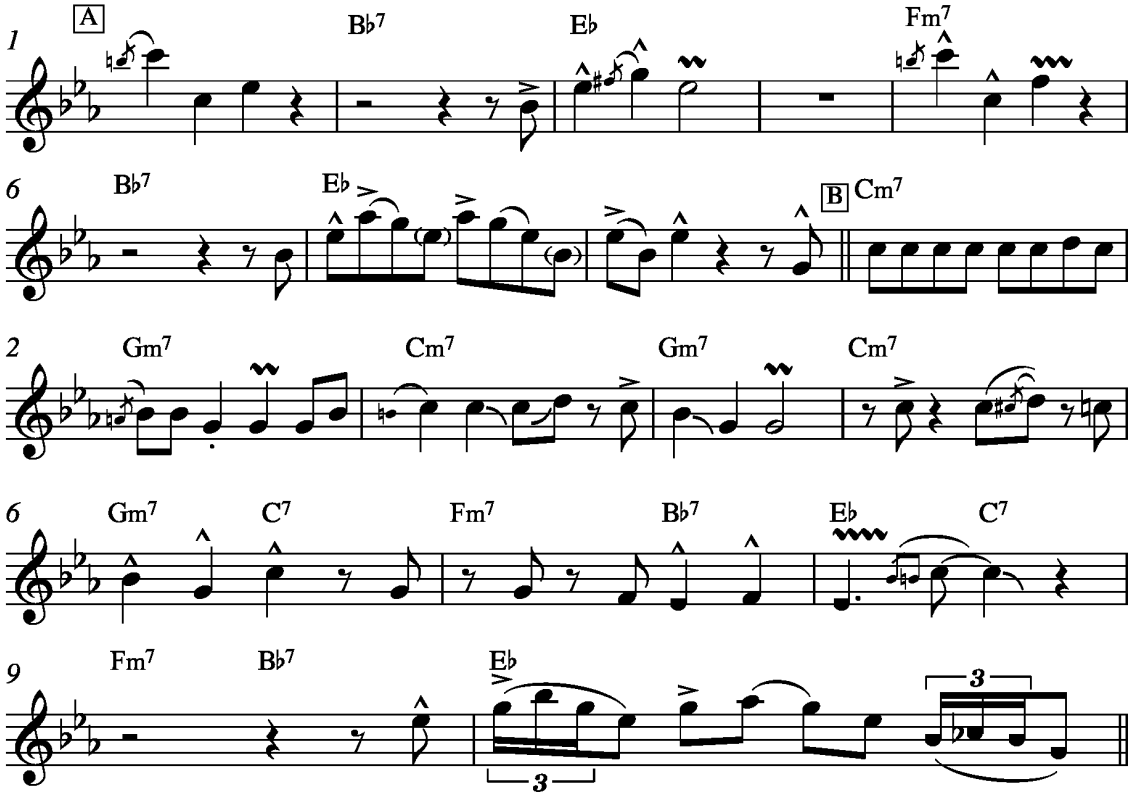
In seinem letzten Improvisationschorus spielt Rollins über das ganze Saxophonregister, gestaltet aber im Vergleich zum dritten Improvisationschorus metronomisch exakter und, vor allem in der tiefen Lage, mit etwas weicherem Sound. Im B-Teil zitiert er erneut das Thema (Notenbeispiel 75).

Notenbeispiel 75: vierter Improvisationschorus

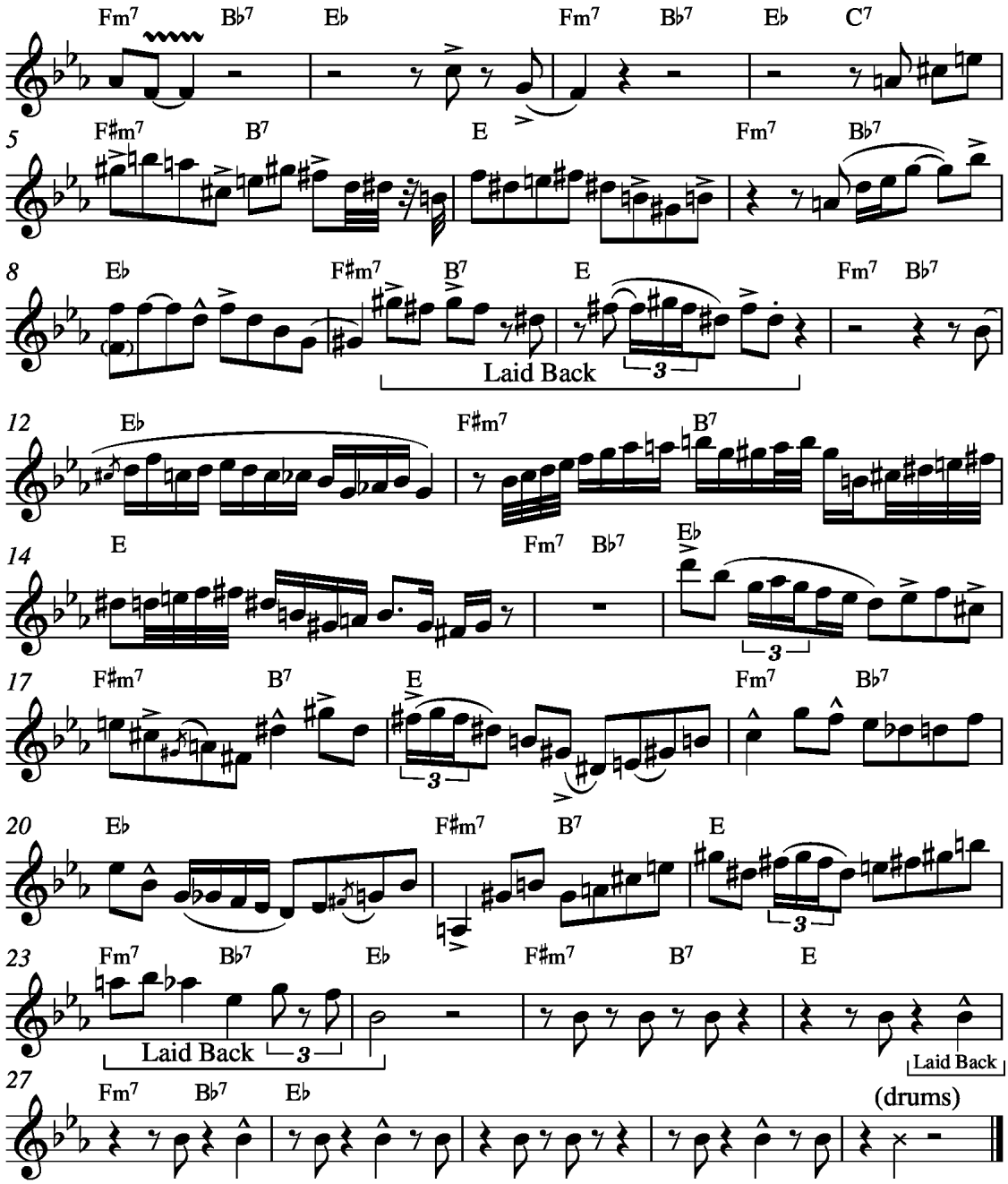
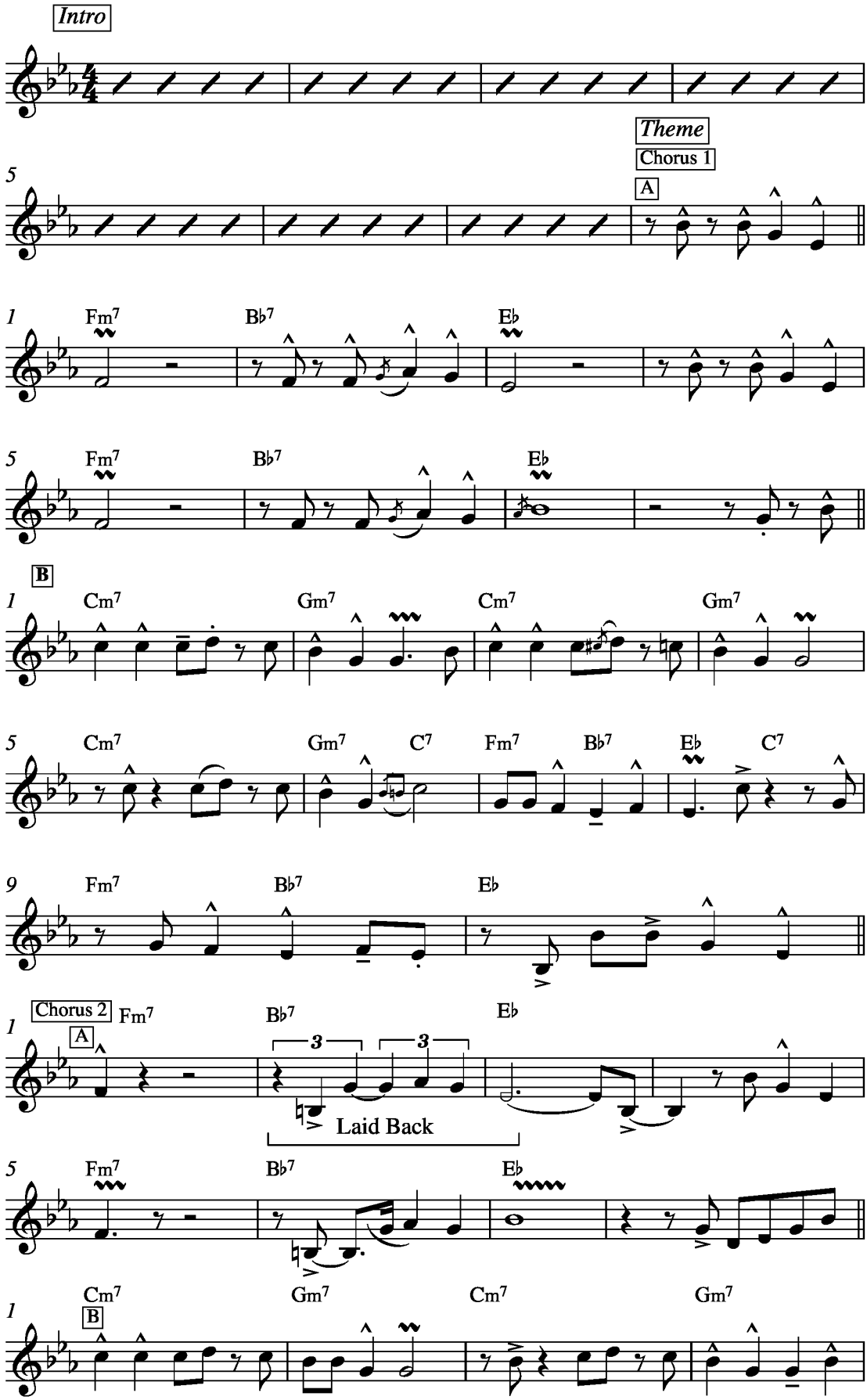
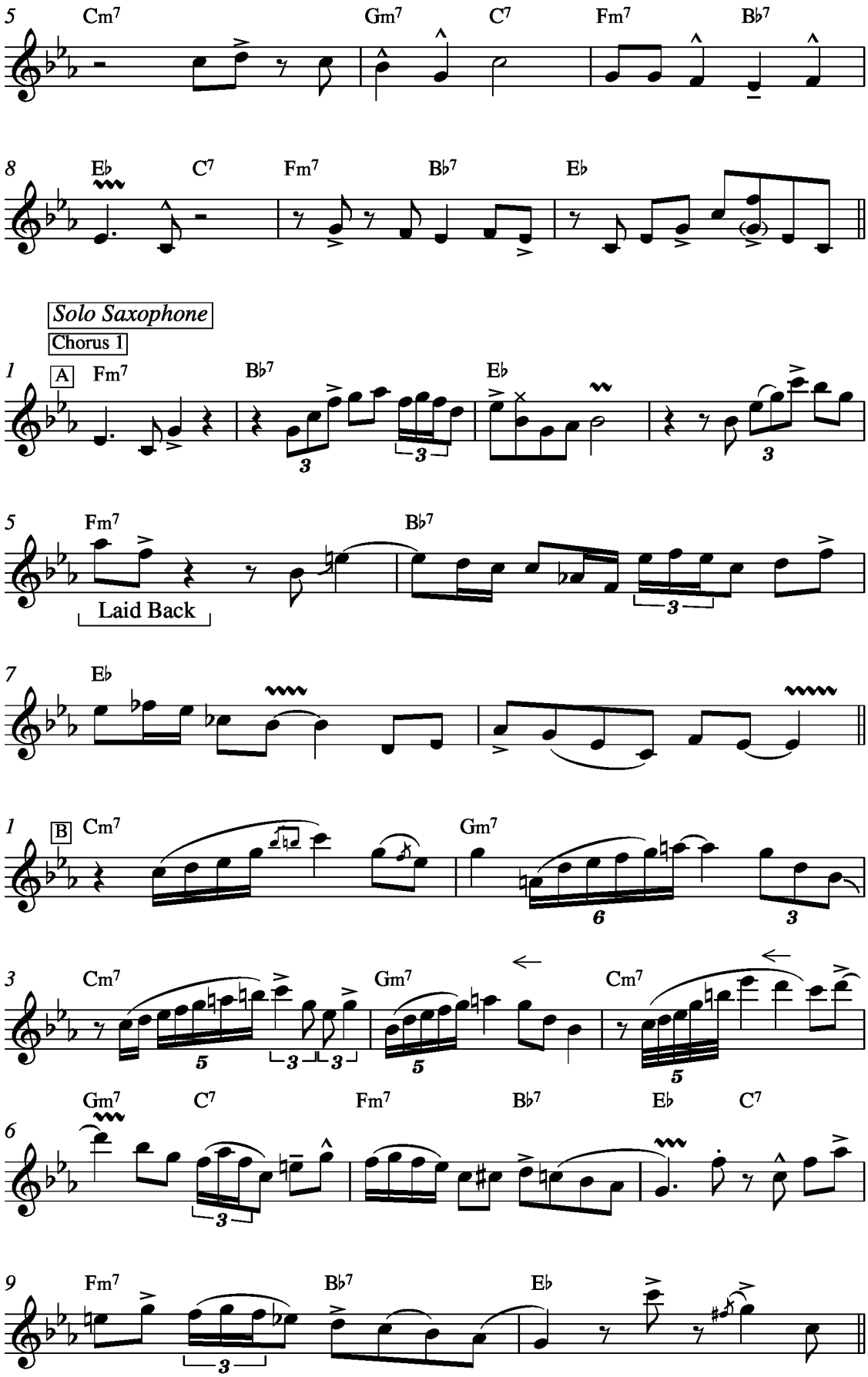


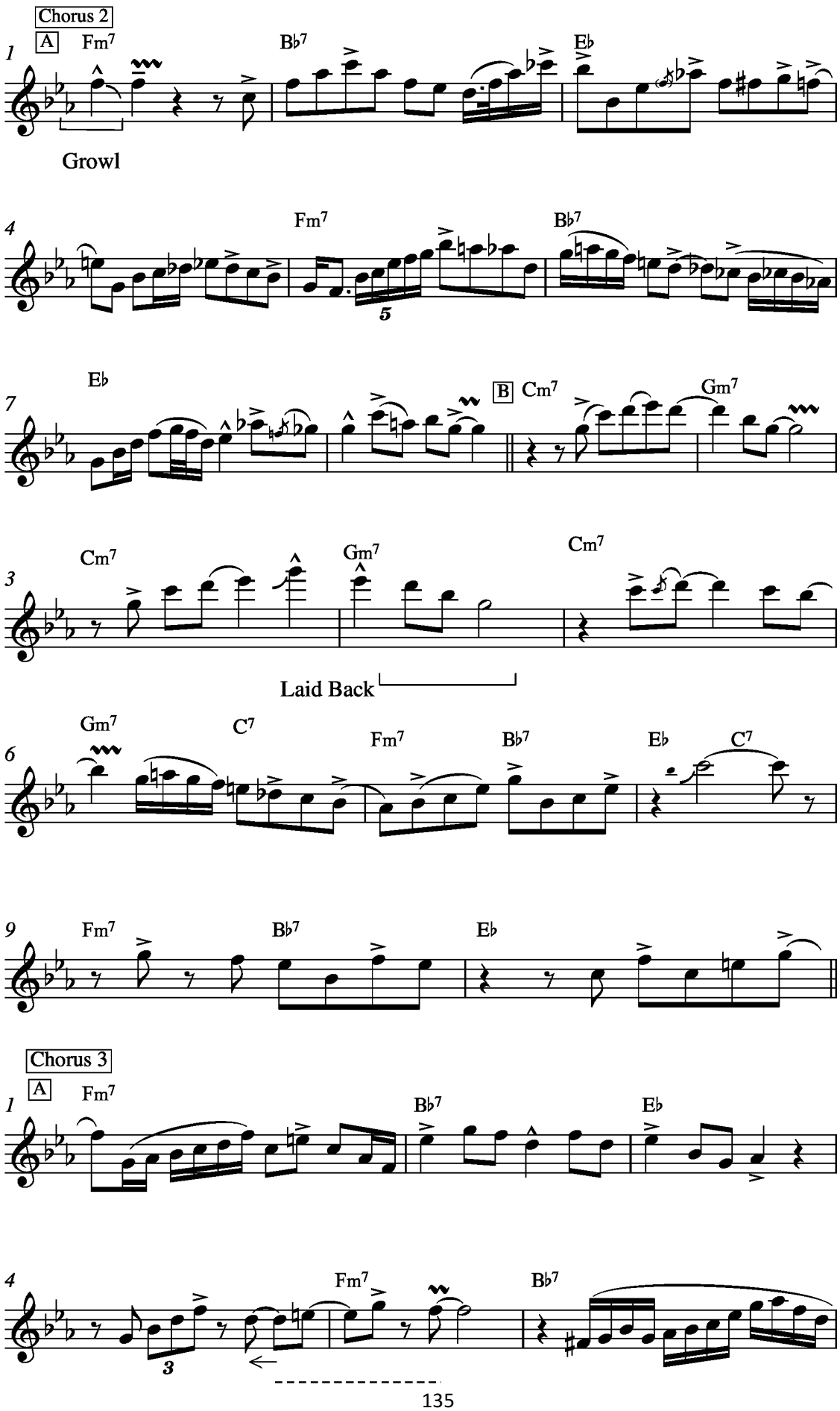
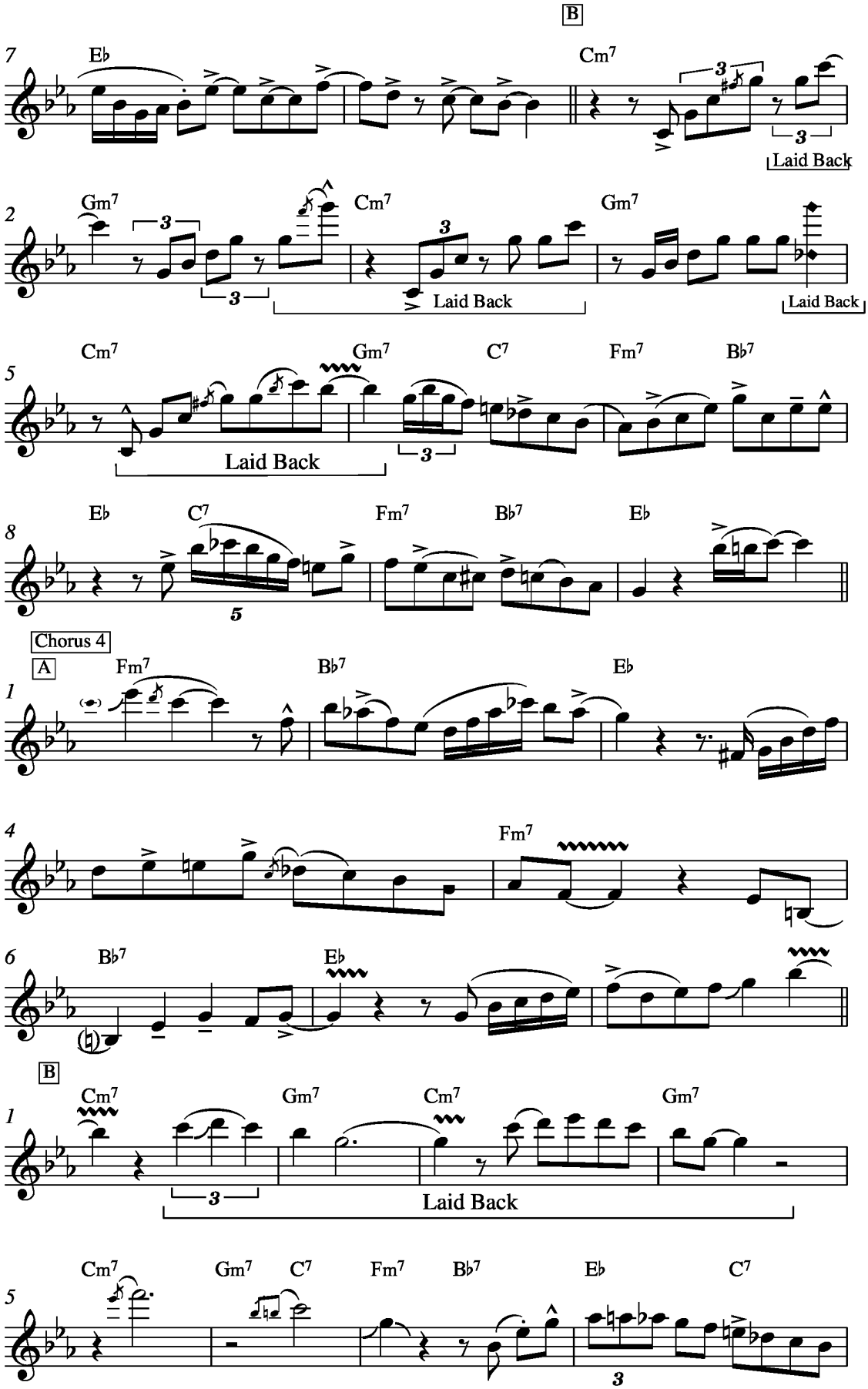
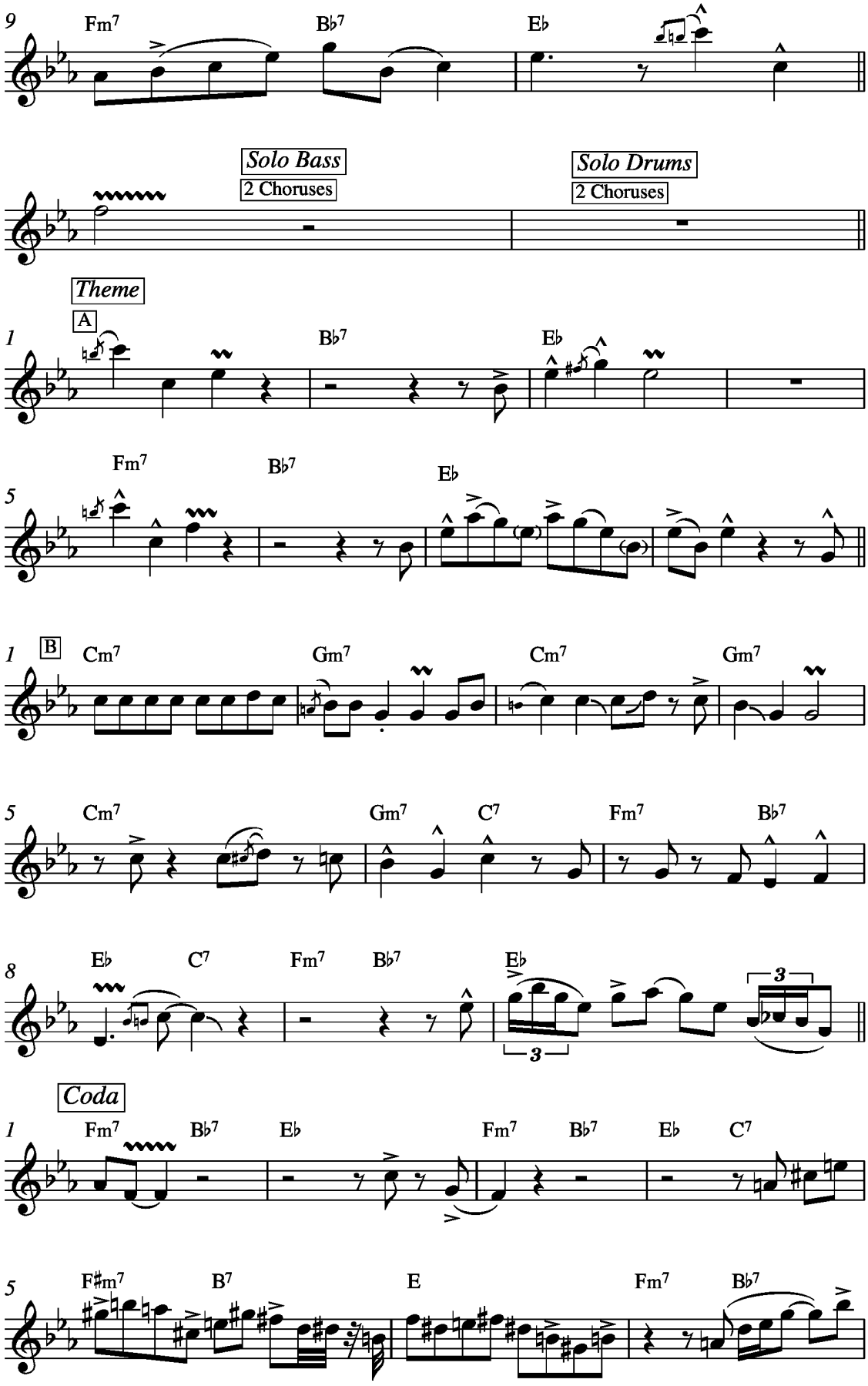
Schlussthema

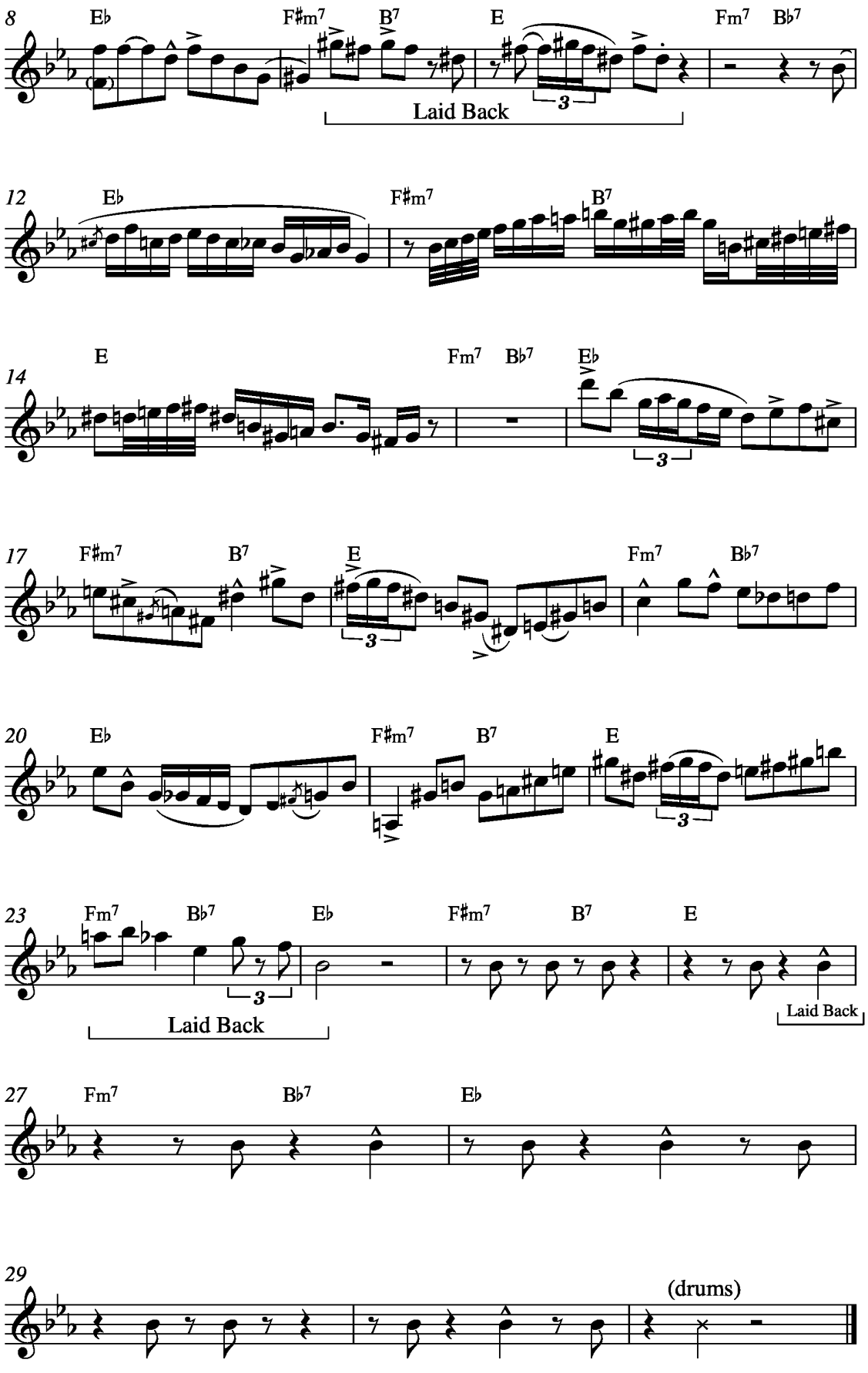
Im A-Teil des Schlussthemas verzichtet Rollins auf die Melodie und spielt improvisatorisch: In den Takten 1–2 verwendet er zwei einfache, an Call and Response erinnernde Motive und variiert diese in den Takten 3–4. Im B-Teil erklingt das Thema anders als am Beginn des Stückes, da er die Töne teilweise mit abwärtsführenden, vom Ansatz her sehr lose angespielten Portamenti gestaltet (Notenbeispiel 76).

Notenbeispiel 76: Schlussthema

Coda

In der Coda, die über den zweitaktigen Wechsel zwischen den II-V-I-Kadenzen in Es-Dur und E-Dur verläuft, macht Rollins rhythmische und klangliche Kontraste. Er mischt simple, aus wenigen Tönen bestehende Phrasen mit schnellen Läufen und trennt sie mittels teilweise längeren Pausen. Im tieferen Register gestaltet er mit einem weicheren Sound, und im höheren mit einem etwas schärferen. In den letzten sechs Takten rhythmisiert er mittels Synkopen die Quint von Es-Dur (Notenbeispiel 77).

Notenbeispiel 77: Coda

Intro
Theme
Chorus 1
A
Fm7
B♭7
E♭
B
Cm7
Gm7
C7
Chorus 2
Laid Back

5
Cm7
Gm7
C7
Fm7
Bb7
8
Eb
C7
Fm7
Bb7
Eb
Solo Saxophone
Chorus 1
1
A
Fm7
Bb7
Eb
5
Fm7
Bb7
Laid Back
7
Eb
1
B
Cm7
Gm7
3
Cm7
Gm7
Cm7
6
Gm7
C7
Fm7
Bb7
Eb
C7
9
Fm7
Bb7
Eb


Chorus 2
A
Fm7
Bb7
Eb
Growl
Fm7
Bb7
Eb
B
Cm7
Gm7
Cm7
Gm7
Cm7
Laid Back
Gm7
C7
Fm7
Bb7
Eb
C7
Fm7
Bb7
Eb
Chorus 3
A
Fm7
Bb7
Eb
Fm7
Bb7

B
7
Eb
Cm7
Laid Back
2
Gm7
Cm7
Gm7
Laid Back
Laid Back
5
Cm7
Gm7
C7
Fm7
Bb7
Laid Back
8
Eb
C7
Fm7
Bb7
Eb
Chorus 4
A
1
Fm7
Bb7
Eb
4
Fm7
6
Bb7
Eb
B
1
Cm7
Gm7
Cm7
Gm7
Laid Back
5
Cm7
Gm7
C7
Fm7
Bb7
Eb
C7

9
Fm7
B♭7
E♭
Solo Bass
2 Choruses
Solo Drums
2 Choruses
Theme
A
1
B♭7
E♭
5
Fm7
B♭7
E♭
1
B
Cm7
Gm7
Cm7
Gm7
5
Cm7
Gm7
C7
Fm7
B♭7
8
E♭
C7
Fm7
B♭7
E♭
3
3
Coda
1
Fm7
B♭7
E♭
Fm7
B♭7
E♭
C7
5
F♯m7
B7
E
Fm7
B♭7


8
E♭
F♯m7
B7
E
Fm7
B♭7
Laid Back
12
E♭
F♯m7
B7
14
E
Fm7
B♭7
E♭
17
F♯m7
B7
E
Fm7
B♭7
20
E♭
F♯m7
B7
E
23
Fm7
B♭7
E♭
F♯m7
B7
E
Laid Back
Laid Back
27
Fm7
B♭7
E♭
29
(drums)

„The Freedom Suite"

Freedom Suite (Riverside RLP 12-258)

Sonny Rollins (ts), Oscar Pettiford (b), Max Roach (dr)

7.3.1958, New York, NY

Komposition, Form und Ablauf

Mit seiner von Kritikern und Fans hoch gelobten Komposition „Freedom Suite" macht Sonny Rollins eine musikalische Aussage zur amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Das LP-Cover inkludiert einen kurzen Kommentar des Saxophonisten über die diskriminierende Behandlung der Afro-Amerikaner in den Vereinigten Staaten.[29] Obwohl Rollins' Suite als das erste bekannte instrumentale Jazz-Proteststück gilt, hat es trotz des Titels, der extremen Länge (über 19 Minuten) sowie der unkonventionellen Form keine Gemeinsamkeiten mit dem aufkommenden Free Jazz.

Die Komposition umfasst drei klar strukturierte Sätze unterschiedlichen Charakters sowie ein Interlude, das als eine musikalische Brücke fungiert und zwischen den Sätzen ident gespielt wird (Tabelle 12). Alle Sätze beginnen mit einer Quart, basieren auf dem Thema-Improvisation-Thema-Ablauf, haben ein jeweils gleichbleibendes Tempo und werden vom Interlude durch eine kurze Generalpause getrennt. Das Interlude wird ohne Improvisation gestaltet.

Tabelle 12: Ablauf der Gesamtkomposition

Teil	*Tempo*	*Tonart*	*Taktart*	*Beatunterteilung*
1. Satz	Medium	G-Dur	4/4	ternär
Interlude 1	Up-Tempo	C-Moll	6/8	binär
2. Satz	Ballade	As-Dur	4/4	binär/ternär
Interlude 2	Up-Tempo	C-Moll	6/8	binär
3. Satz	Up-Tempo	B-Dur	4/4	ternär

[29] „America is deeply rooted in Negro culture: its colloquialisms; its humor; its music. How ironic that the Negro, who more than any other people can claim America's culture as his own, is being persecuted and repressed; that the Negro, who has exemplified the humanities in his very existence, is being rewarded with inhumanity." In: Sonny Rollins (1989). *Freedom Suite.* Original Jazz Classics OJCCD-067-2, Riverside RLP 12-258, Berkeley, CA, o. S.

Erster Satz

Thema, Form und Ablauf

Der lebendige Charakter des 8-taktigen Themas in AB-Form entsteht durch ständige Abwechslung der zwei kontrastvollen, 4-taktigen Formteile, die entweder themenorientiert (A-Teil) oder improvisatorisch (B-Teil) gestaltet werden. Der Themenchorus wird am Beginn sowie am Ende des Stückes dreimal gespielt, wobei das Schlussthema durch zwei zusätzliche A-Teile erweitert ist (Tabelle 13 und 14).

Tabelle 13: Erster Satz, eröffnender Themenchorus

Formteil	*Taktanzahl*
Thema (AB)	8
Thema (AB)	8
Thema (AB)	8

Tabelle 14: Erster Satz, beschließender Themenchorus

Formteil	*Taktanzahl*
Thema (AB)	8
Thema (AB)	8
Thema (AB)	8
A-Teil	4
A-Teil	4

Die hauptsächlich auf Vierteln basierte Melodie des A-Teils verläuft, ausgenommen die kurze Modulation nach H-Dur im zweiten Takt, über II-V-I-Kadenzen nach G-Dur. Das Thema wird vom Kontrabass in den Takten 1–2 verdoppelt und im Takt 3 mit einer Gegenbewegung gestaltet, während das Schlagzeug in allen 4 Takten den Melodierhythmus mit Akzenten unterstützt. Die von Saxophon und Schlagzeug improvisatorisch gespielten B-Teile verlaufen meist über einen Pedalton (G) am Kontrabass (Notenbeispiel 78).

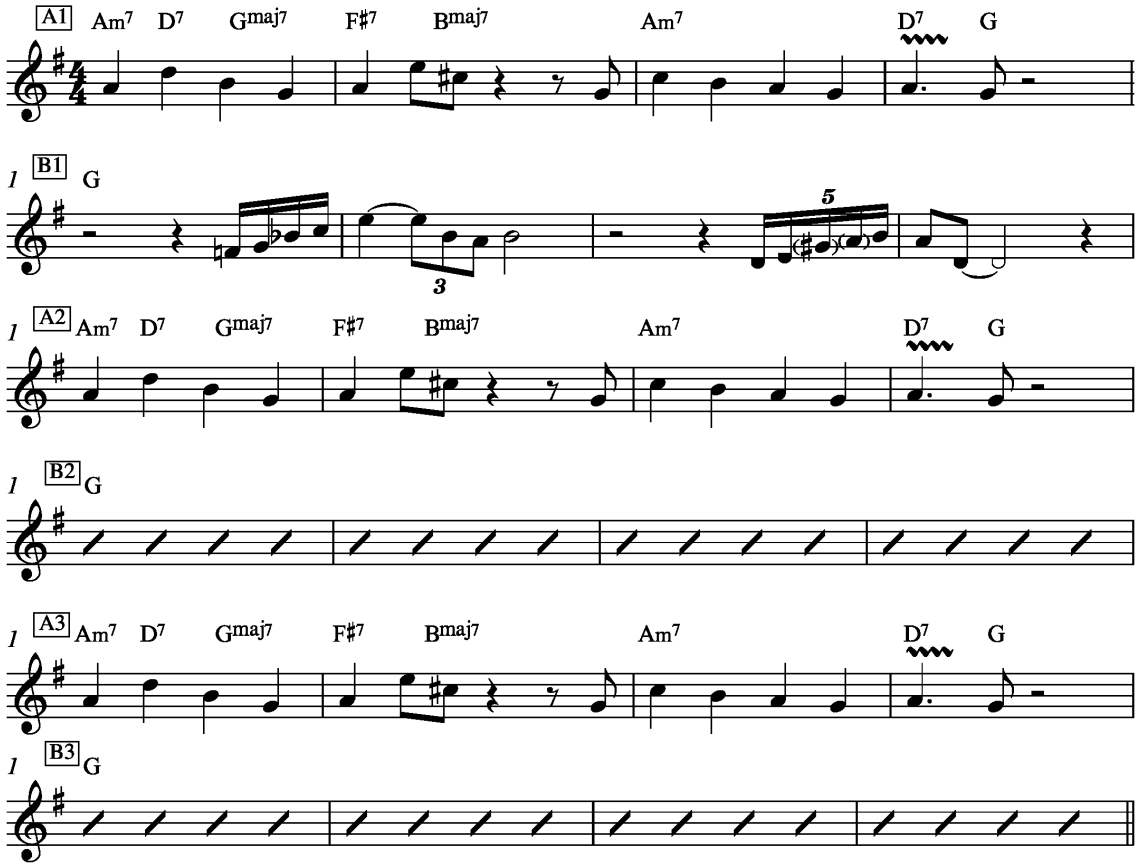
Notenbeispiel 78: Erster Satz / Eröffnungsthema / Ch. 1–3

Nach dem Eröffnungsthema erfolgen die Improvisationen (Saxophon; Kontrabass; Tradings von Saxophon und Schlagzeug; Schlagzeug) über die regelmäßig abwechselnden A- und B-Formteile. Der erste Satz endet mit dem erweiterten Schlussthema (Tabelle 15).

Tabelle 15: Erster Satz, Ablauf

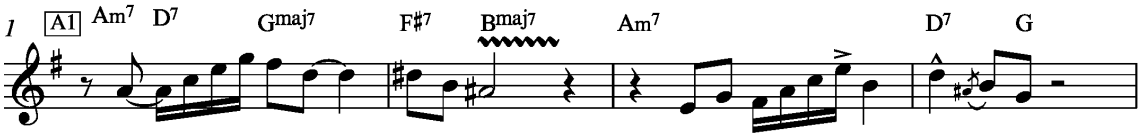
Formteil	*Form*	*Taktanzahl*
Thema	3mal AB	24
Improvisation Saxophon	17mal AB	136
Improvisation Kontrabass	8mal AB	64
Tradings Saxophon, Schlagzeug	7mal AB	56
Improvisation Schlagzeug	9mal AB	72
Thema	3mal AB plus AA	32

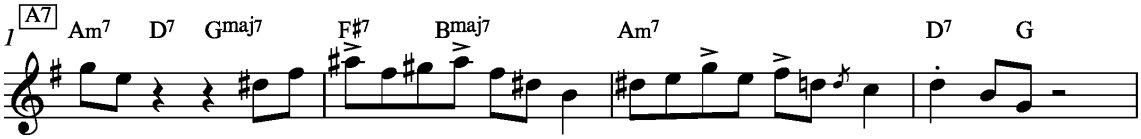
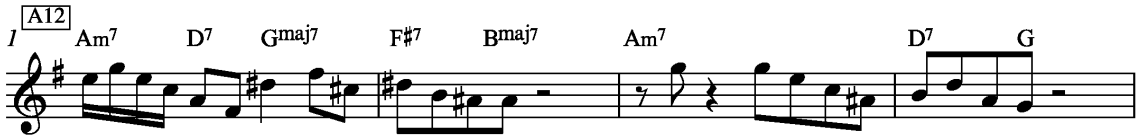
Saxophonimprovisation

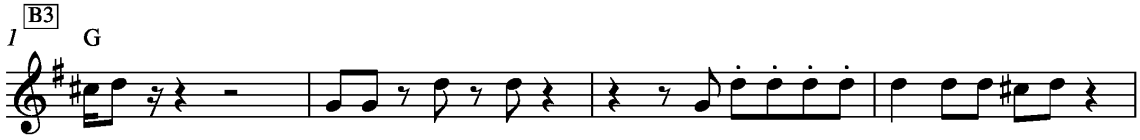
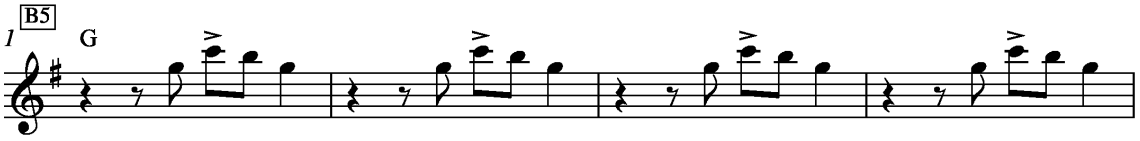
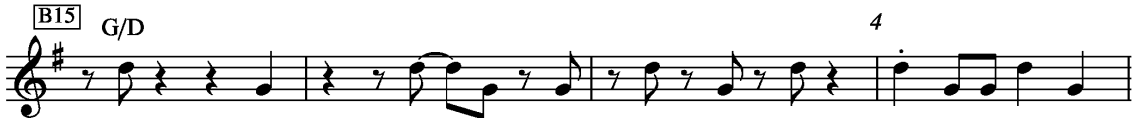
Das im Themenchorus angewandte Prinzip der Abwechslung zwischen themenorientierter (A-Teile) und improvisatorischer Gestaltung (B-Teile) ersetzt Rollins in seinem Solo durch den ständigen Wechsel zwischen einerseits Fortspinnung (A-Teile) und andererseits motivischer Improvisation (B-Teile).

In den A-Teilen, über die Walking-Bass-Begleitung des Kontrabasses bzw. das Swing-Spiel des Schlagzeugs, improvisiert Rollins hauptsächlich mittels Achtel- sowie Sechzehntelläufen. Er verlässt selten den harmonischen Rahmen und beendet seine Phrasen oft, wie schon in der Themenmelodie, mit dem Grundton, und zwar auf dem Offbeat des zweiten Schlags im vierten Takt (Notenbeispiele 79–81).

Notenbeispiel 79: Erster Satz / Improvisation / Ch. 1 / A1 / T. 1–4



Notenbeispiel 80: Erster Satz / Improvisation / Ch. 7 / A / T. 1–4

Notenbeispiel 81: Erster Satz / Improvisation / Ch. 12 / A / T. 1–4

Die B-Teile stehen im auffallenden Kontrast zu den A-Teilen: Statt der regelmäßigen Viertel-Begleitung spielt die Rhythmusgruppe improvisatorisch, während Rollins überwiegend mittels Wiederholung, Sequenzierung und Variation der meist aus wenigen Tönen bestehenden Motive gestaltet und so dem eigenen Solo einen simplen und fröhlichen Charakter verleiht (Notenbeispiele 82–84).

Notenbeispiel 82: Erster Satz / Improvisation / Ch. 3 / B / T. 1–4

Notenbeispiel 83: Erster Satz / Improvisation / Ch. 5 / B / T. 1–4

Notenbeispiel 84: Erster Satz / Improvisation / Ch. 15 / B / T. 1–4

Interlude: Thema und Form

Die etwas drängende Atmosphäre des Interludes entsteht durch den Wechsel nach Moll, den spannungsmäßig intensiven Groove der Rhythmusgruppe sowie durch klanglich kraftvolles, aber artikulatorisch etwas einseitiges Spiel von Rollins.

Das 16-taktige Thema setzt sich aus vier 4-taktigen Segmenten (Intro, A-Teil, zwei B-Teile) zusammen und wird, bevor es mit einer Saxophon-Solokadenz endet, einmal wiederholt (Tabelle 16).

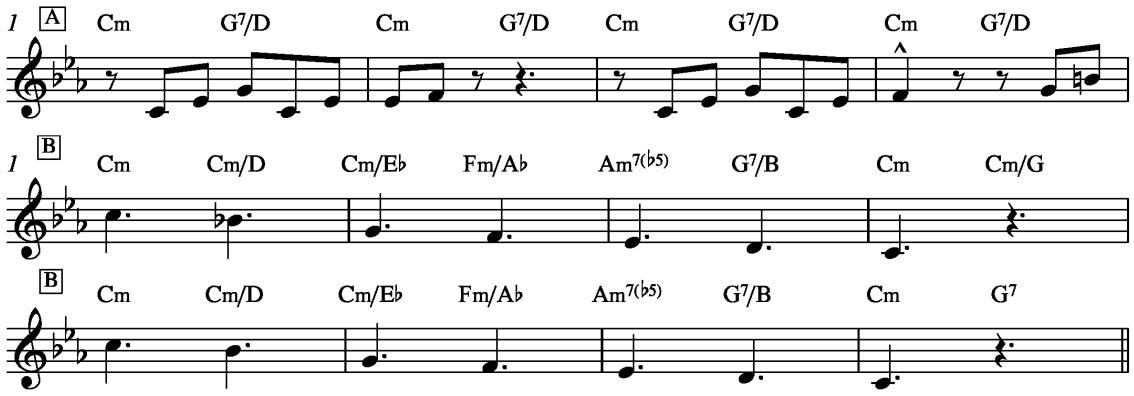
Tabelle 16: Interlude, Themenchorus

Formteil	*Taktanzahl*
Intro	4
A	4
B	4
B	4
Intro	4
A	4
B	4
B	4
Solo-Kadenz	

Das Intro wird ohne Saxophon gespielt und bringt, vor allem mit der musikalisch dominanten Ostinato-Bassfigur, einen atmosphärischen Wechsel mit sich.

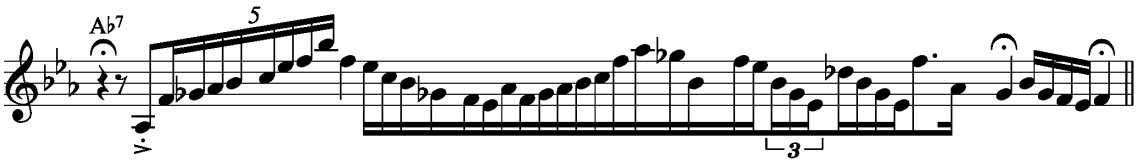
Die aufsteigende, eher vertikale Melodie des A-Teils gestaltet Rollins in Achteln und mit einem rauheren Sound. Im B-Teil führt er die horizontale, rhythmisch ruhigere Melodielinie abwärts und spielt sie klanglich etwas sanfter. Die Dramaturgie des Themas wird am Kontrabass mit der Ostinato-Figur (A-Teil) sowie einer melodischen Gegenbewegung im melodieentsprechenden Rhythmus (B-Teile) unterstützt. Auch in harmonischer Hinsicht stehen die beiden Formteile im Kontrast zueinander: Der A-Teil wechselt zwischen der ersten und fünften Stufe von C-Moll-Melodisch, der B-Teil verwendet hingegen eine hauptsächlich schrittweise Bewegung der Akkorde von C-Moll-Natürlich und C-Moll-Melodisch (Notenbeispiel 85).

Notenbeispiel 85: Interlude / erstes Thema / A bis B2 / T. 4



Rollins' Solokadenz basiert auf dem Tonmaterial von As-Mixolydisch und wird auch von der Rhythmusgruppe, durch einen Beckenwirbel am Schlagzeug sowie Grundton und Septim des Ab7-Akkordes am Kontrabass, unterstrichen. Mit ihrem deklamatorischen Charakter schafft die Kadenz Aufmerksamkeit und bereitet den zweiten Satz, die Ballade vor (Notenbeispiel 86).

Notenbeispiel 86: Interlude / Solokadenz



Zweiter Satz

Thema, Form und Ablauf

Die 16-taktige, expressive Ballade wird in einer AA'-Form (jeweils 8-taktig) gespielt und basiert auf Kadenzen und Turnarounds in As-Dur sowie diversen Tritonus-Substitutionen.

Nach dem Eröffnungsthema und darauffolgenden Improvisationen von Saxophon, Kontrabass und Schlagzeug (jeweils 1 Chorus) beginnt Rollins mit der Paraphrasierung der Melodie (A-Teil) und gestaltet danach wieder improvisatorisch (A'-Teil). Beendet wird die Ballade mit einem Themenchorus (Tabelle 17).

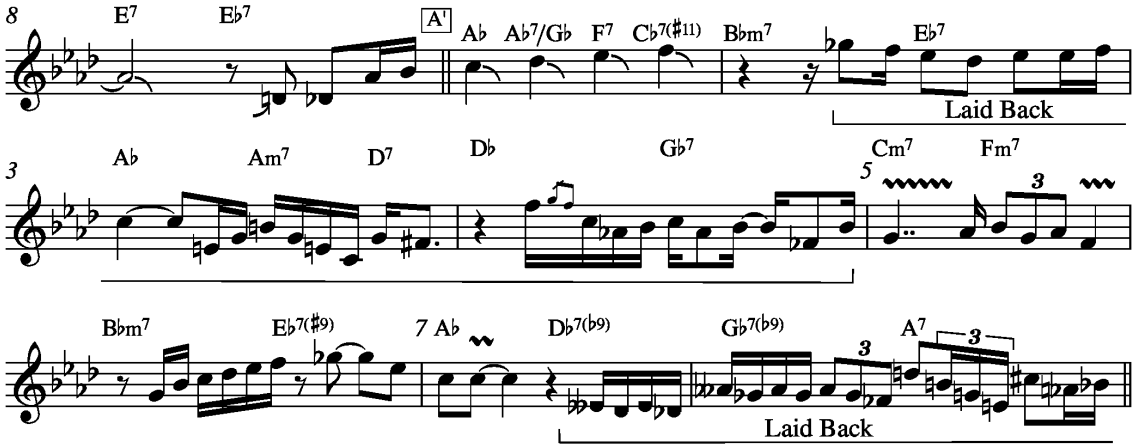
Tabelle 17: Zweiter Satz, Ablauf

Formteil	*Chorusanzahl*
Thema	1
Improvisation Saxophon	1
Improvisation Kontrabass	1
Improvisation Schlagzeug	1
Thema/Improvisation Saxophon	1
Thema	1

Themengestaltung

Rollins' auffallend zarte Themengestaltung zeichnet sich vor allem durch seinen runden Sound aus, welcher mittels Portamenti, Vibrato sowie geringer Lautstärke zusätzlich weicher wirkt und im tiefen Register fast ausschließlich im Subtone-Bereich gespielt wird. In rhythmischer Hinsicht wechselt Rollins oft zwischen metronomisch exaktem Spiel und Laid Back, sowie zwischen binärer und ternärer Beatunterteilung. Vor allem im A'-Teil gestaltet er häufig mit längeren, abwärts führenden Portamenti und kreiert derart eine bedrückende Atmosphäre (Notenbeispiel 87).

Notenbeispiel 87: Zweiter Satz / Thema / A / T. 8 bis A' / T. 8

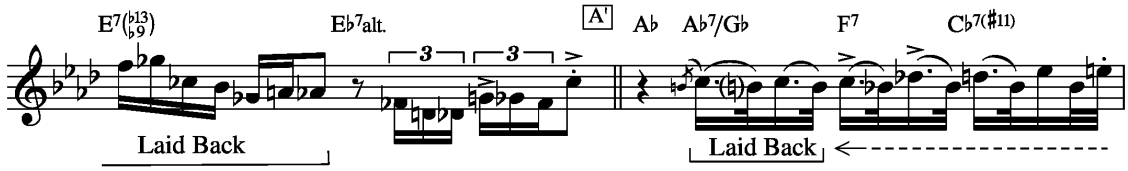


Improvisation

Im Vergleich zum Thema wirkt die Saxophonimprovisation etwas lebendiger: Rollins spielt mit einem leicht schärferen Sound, unterbricht die häufige Themenparaphrasierung mit schnellen Läufen und schafft mit gelegentlich sehr starken Betonungen eine nuanciertere Artikulation.

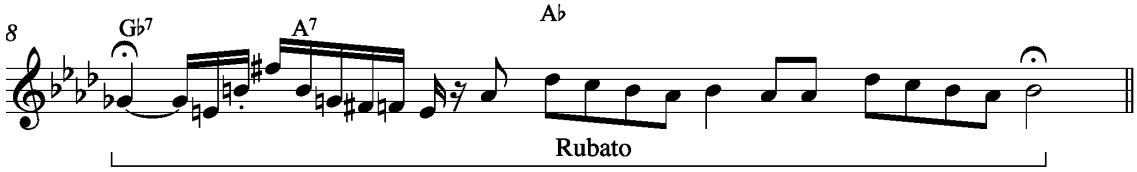
Der besonders ausdrucksvolle Übergang zwischen den beiden A-Teilen entsteht durch kontrastvolle Sounds, Rhythmik und Melodik. Rollins beendet den A-Teil mit dem Tonmaterial von Des-Alteriert und spielt dabei metronomisch exakt im Subtone. Anschließend, im ersten Takt des A'-Teils, beginnt er eine aufsteigende Melodielinie im Fullsound und gestaltet diese mit Chromatik und zugleich Blue Notes, und zwar zuerst retardierend und dann beschleunigend (Notenbeispiel 88).

Notenbeispiel 88: Zweiter Satz / Improvisation / A / T. 8 bis A'/ T. 1



Nach dem abschließenden Themenchorus beendet Rollins die Ballade mit dem Zitat der letzten beiden Takte der Themenmelodie aus dem ersten Satz (Notenbeispiel 89).

Notenbeispiel 89: Zweiter Satz / Improvisation / Thema 2 / A´ / T. 8

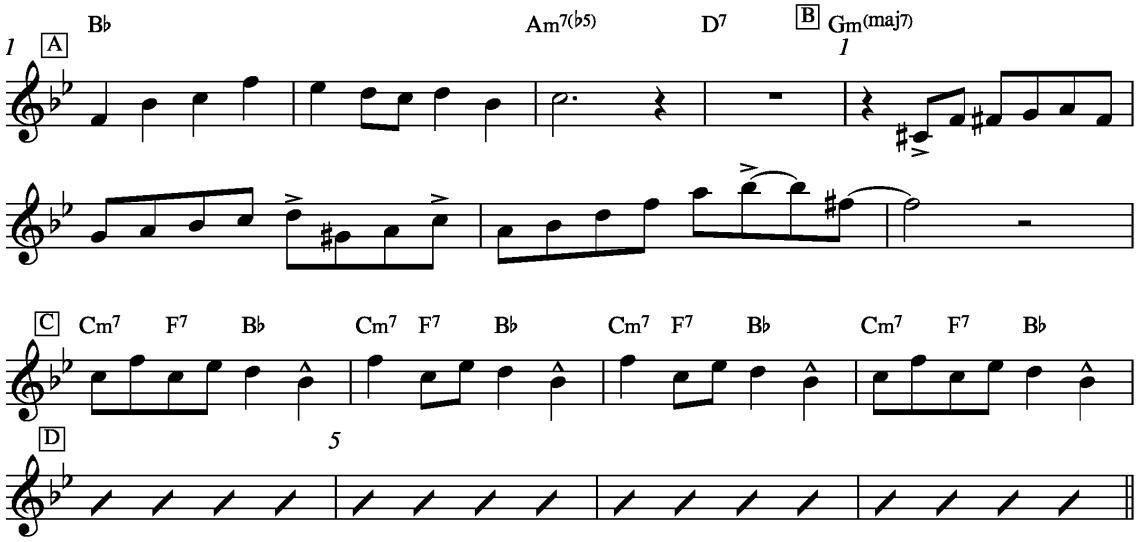


Dritter Satz

Thema, Form und Ablauf

Der 16-taktige Themenchorus des letzten, schnellsten Satzes der Suite besteht aus vier 4-taktigen Teilen (ABCD) und zeichnet sich durch Rollins' etwas helleren, kräftigen Sound und das energievolle Spiel der gesamten Band aus. Der A-Teil basiert auf einer rhythmisch und melodisch einfachen Melodie, moduliert von B-Dur nach G-Moll und wird von der Rhythmusgruppe in einem typischen Up-Tempo-Swing begleitet. Die B-Teile haben keine fixe Melodie und werden von Rollins mit Tonmaterial von G-Moll-Melodisch improvisatorisch gestaltet, wobei Kontrabass und Schlagzeug in jedem der Takte nur auf dem ersten Schlag einen Akzent spielen. Die Melodie des C-Teils setzt sich aus einem simplen, aus Akkordtönen bestehenden Motiv (Takt 1 und 4) sowie Variationen dessen (Takt 2 und 3) zusammen, verläuft über II-V-I-Kadenzen in B-Dur und wird von der Rhythmusgruppe auf den ersten drei Downbeats eines jeden Taktes akzentuiert. Der D-Teil wird einzig vom Schlagzeug gestaltet (Notenbeispiel 90).

Notenbeispiel 90: Dritter Satz / erster Themenchorus



Ablauf

Das Thema wird am Beginn des Stückes zweimal gespielt. Nach den Improvisationen von Saxophon (7 Chorusse) und Kontrabass (4 Chorusse) sowie dem anschließenden Schlussthema (2 Chorusse) endet die Suite mit einer zweitaktigen Coda (Tabelle 18).

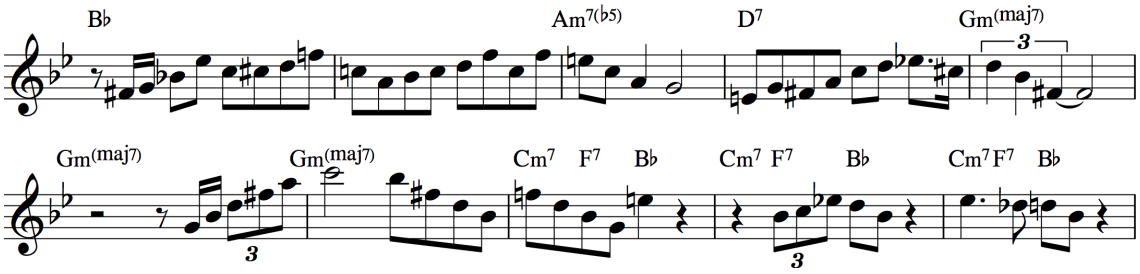
Tabelle 18: Dritter Satz, Ablauf

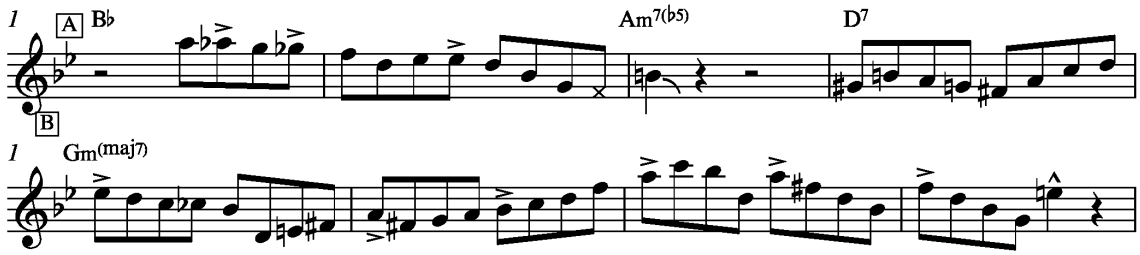
Formteil	*Chorusanzahl*	*Taktanzahl*
Thema	2	32
Improvisation Saxophon	7	112
Improvisation Kontrabass	4	64
Thema	2	32
Coda		2

Improvisation

Die A- und B-Teile werden von der Rhythmusgruppe wie im Themenchorus begleitet. Der C-Teil wird hingegen in einem durchgehenden Swing gespielt, und der D-Teil ist wiederum der solistischen Schlagzeugimprovisation vorbehalten.

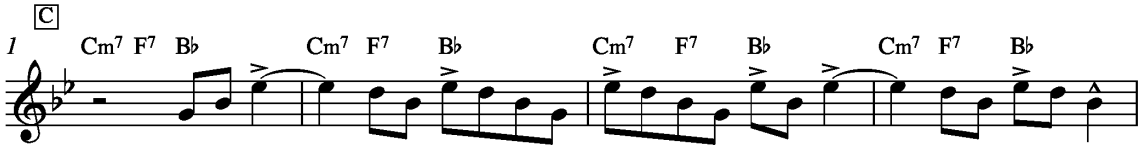
Rollins gestaltet in den A- und B-Teilen hauptsächlich mittels Achtelläufe und erweitert die Changes mit gelegentlicher Chromatik und Blue Notes (Notenbeispiele 91–92).

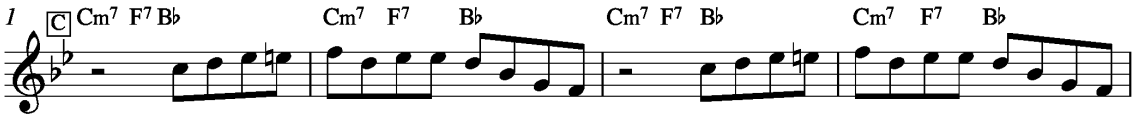
Notenbeispiel 91: Dritter Satz / Improvisation / Ch. 1 / A / T. 1 bis B / T. 4

Notenbeispiel 92: Dritter Satz / Improvisation / Ch. 3 / A / T. 1 bis B / T. 4

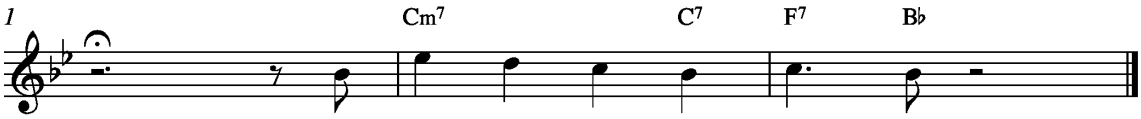


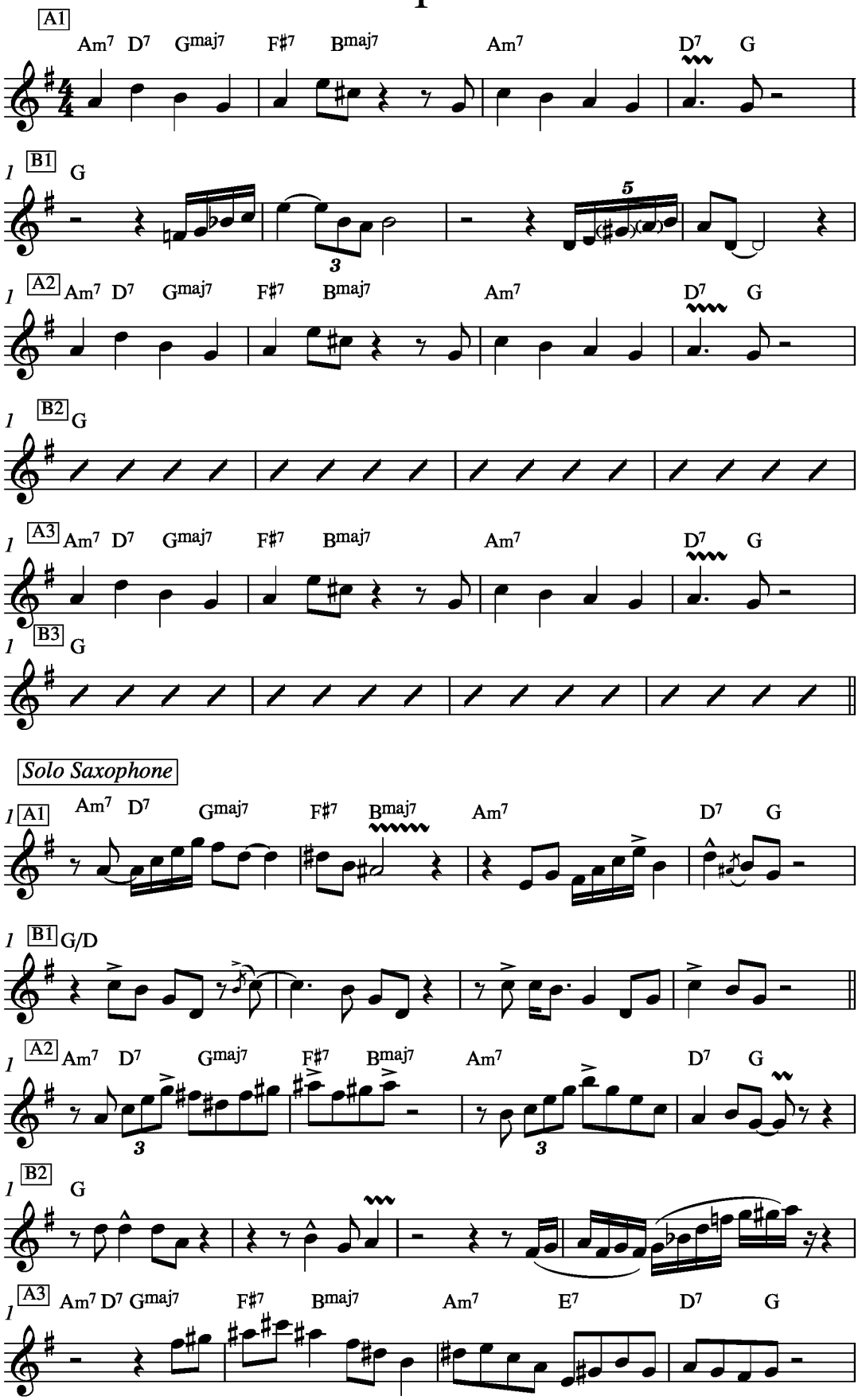
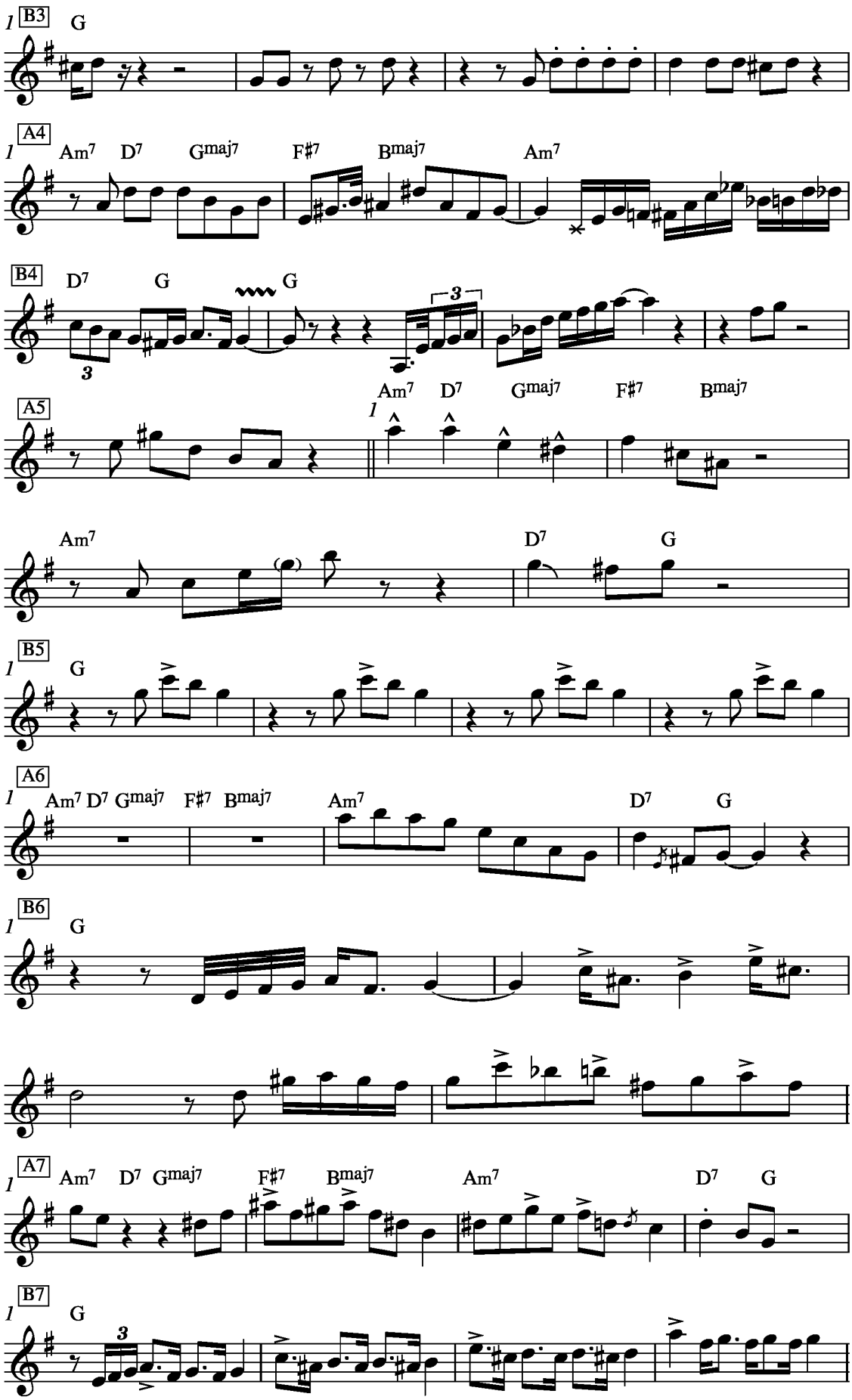
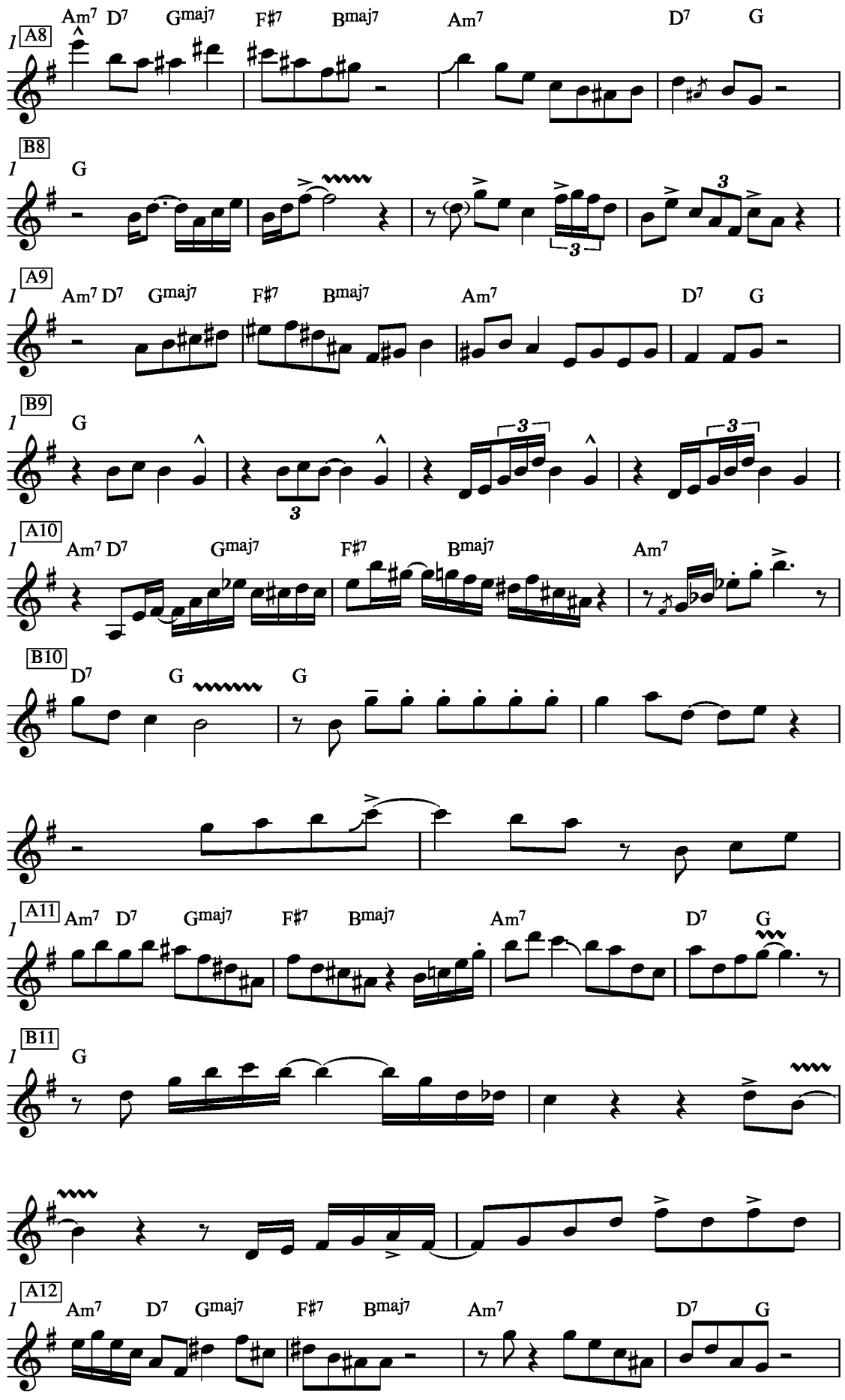
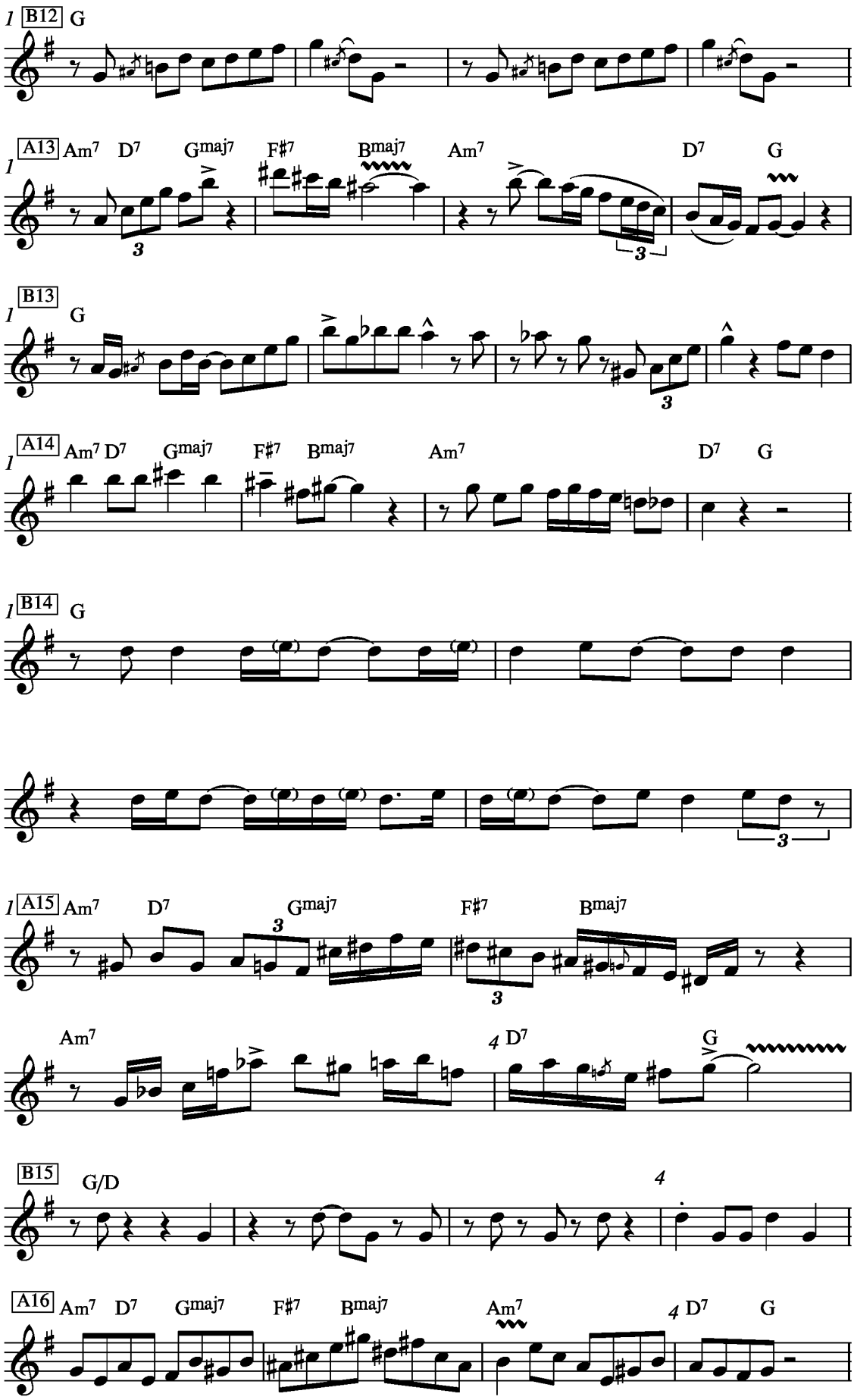
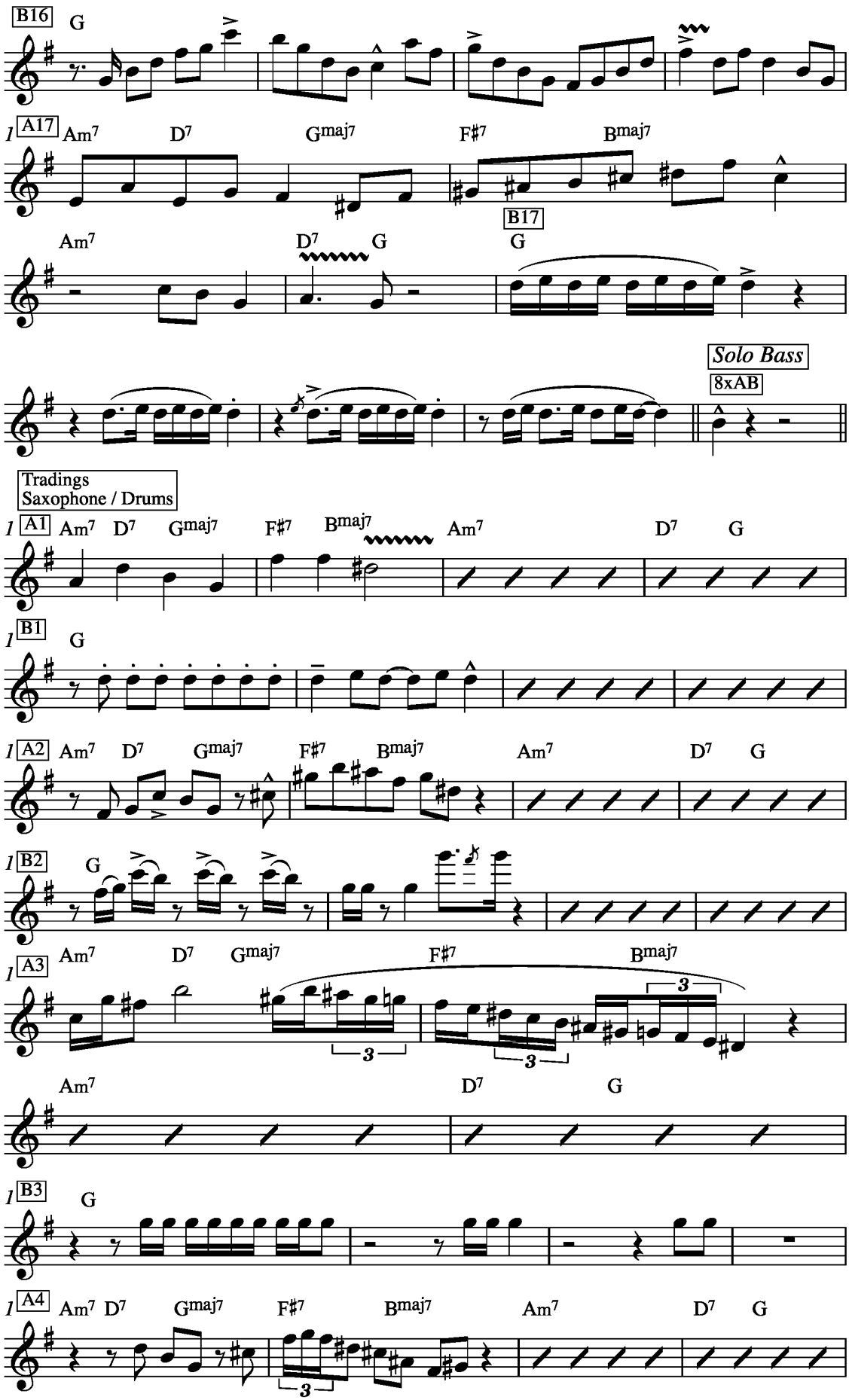
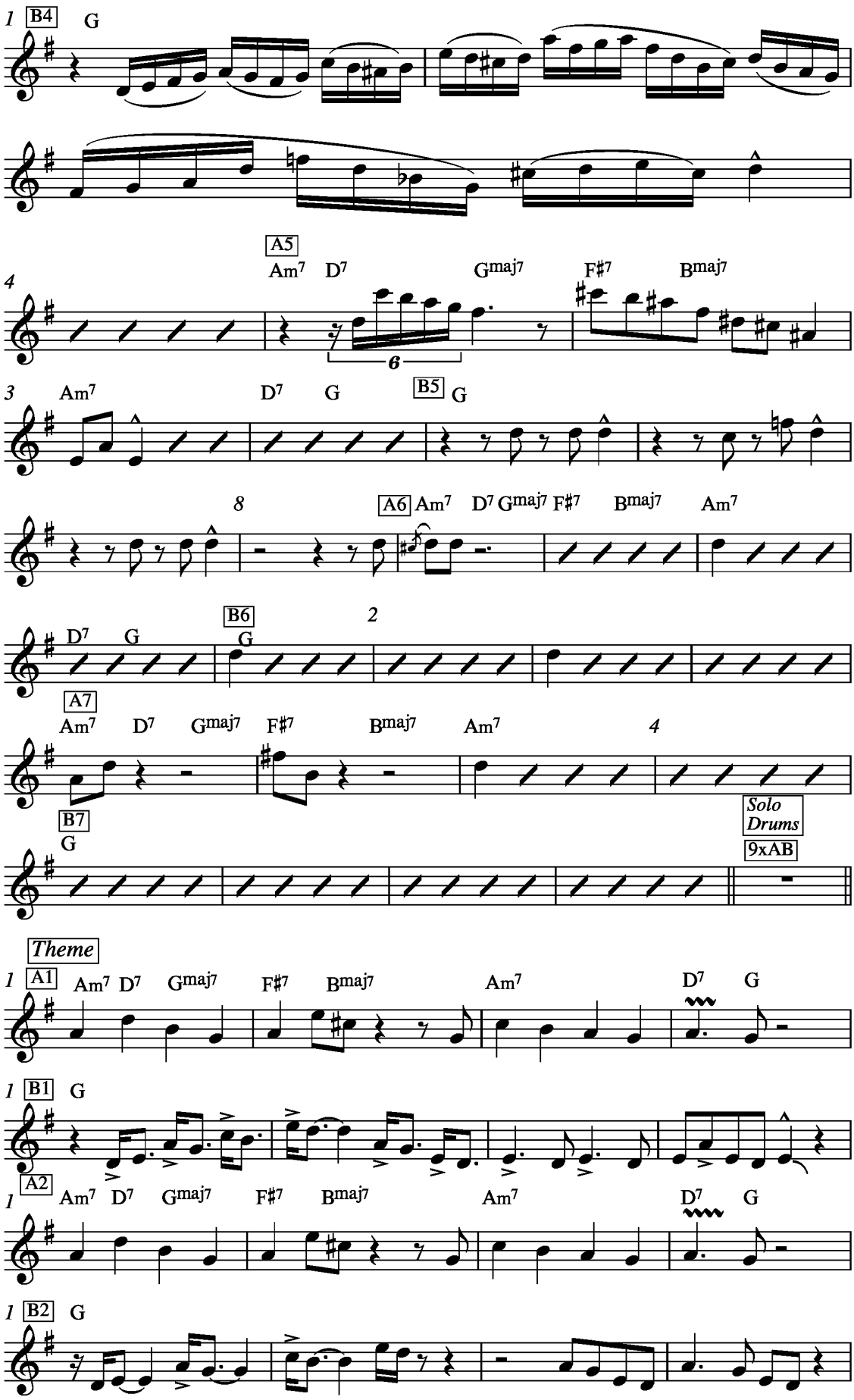
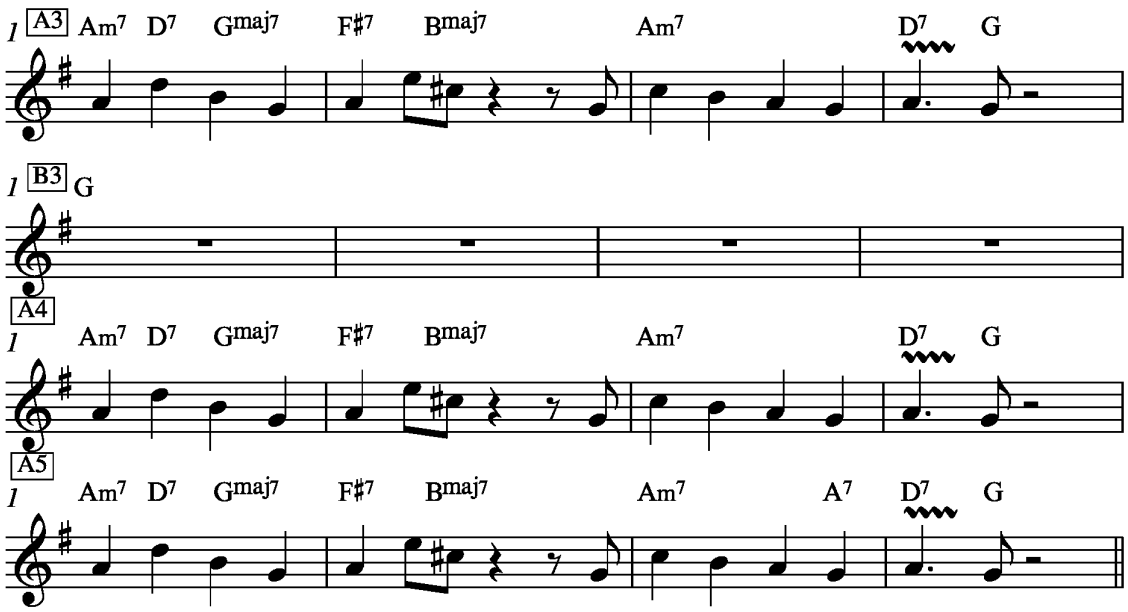
Die C-Teile gestaltet er meist mittels Motivvariation sowie Themenzitaten und Blue Notes (Notenbeispiele 93–94).

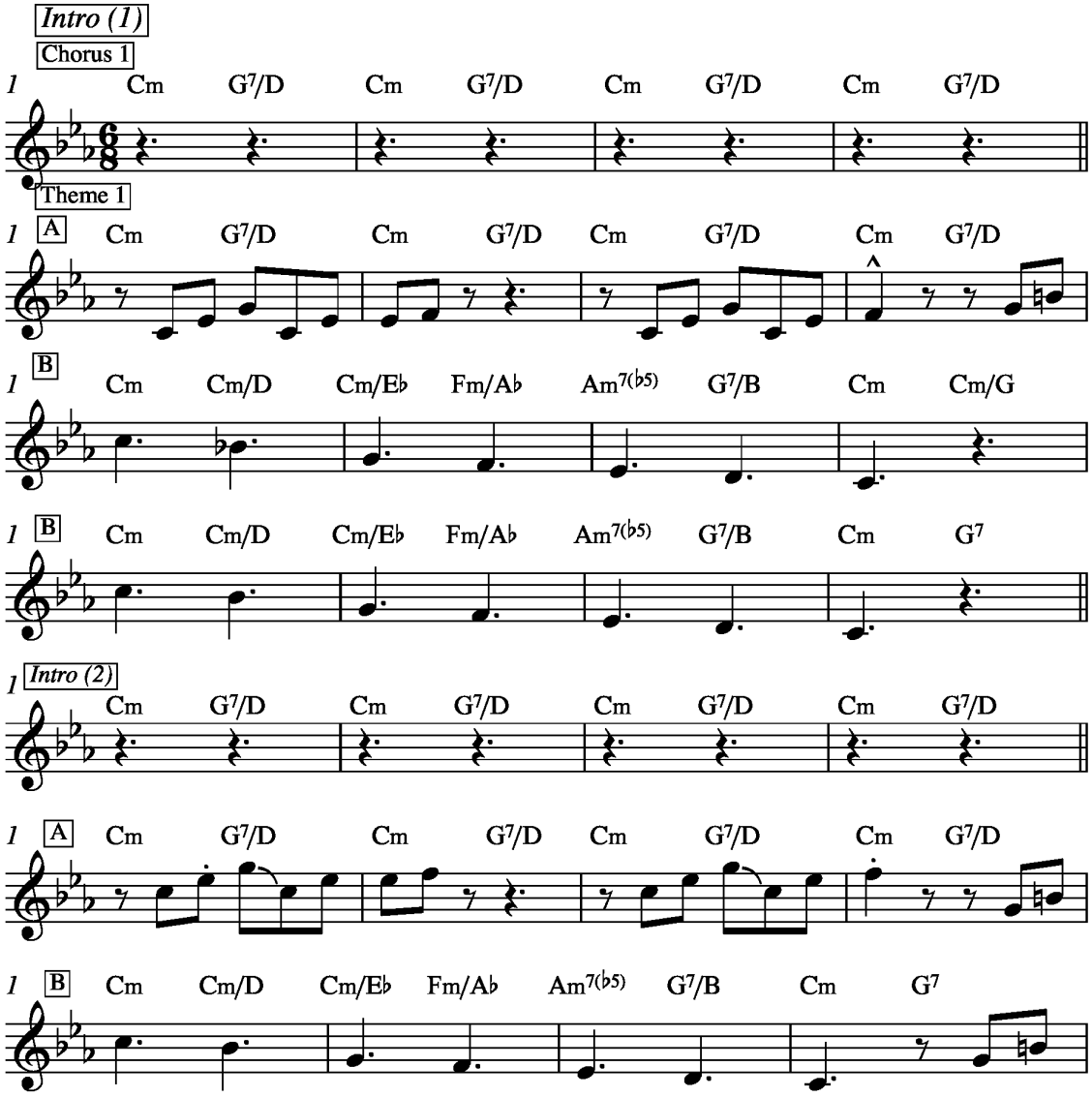
Notenbeispiel 93: Dritter Satz / Improvisation / Ch. 3 / C / T. 1–4

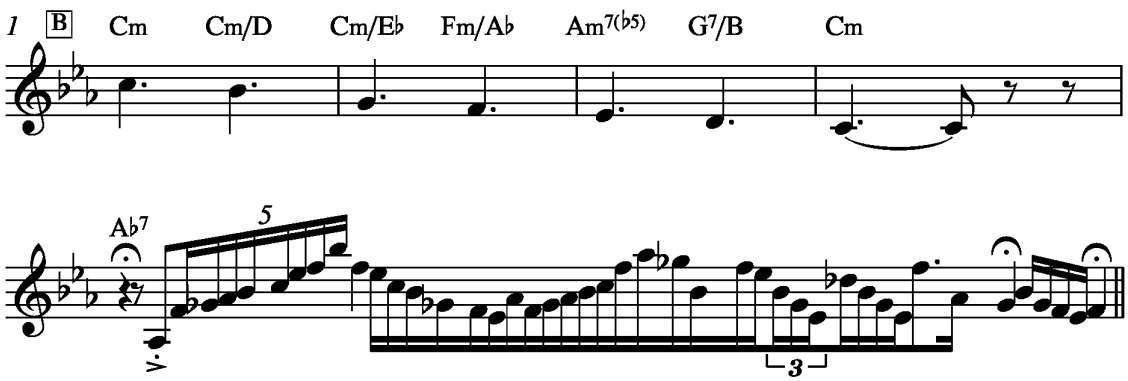


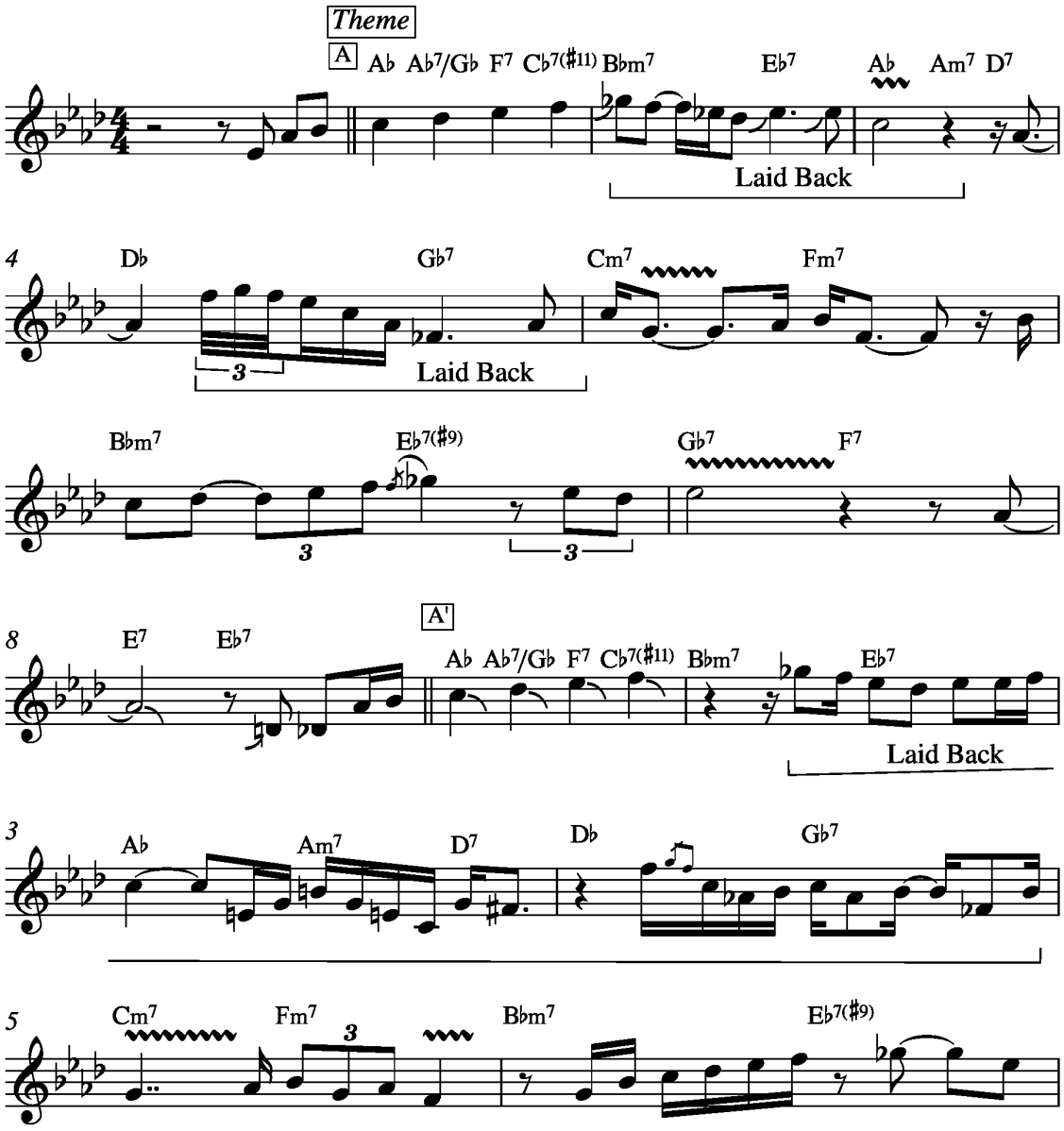
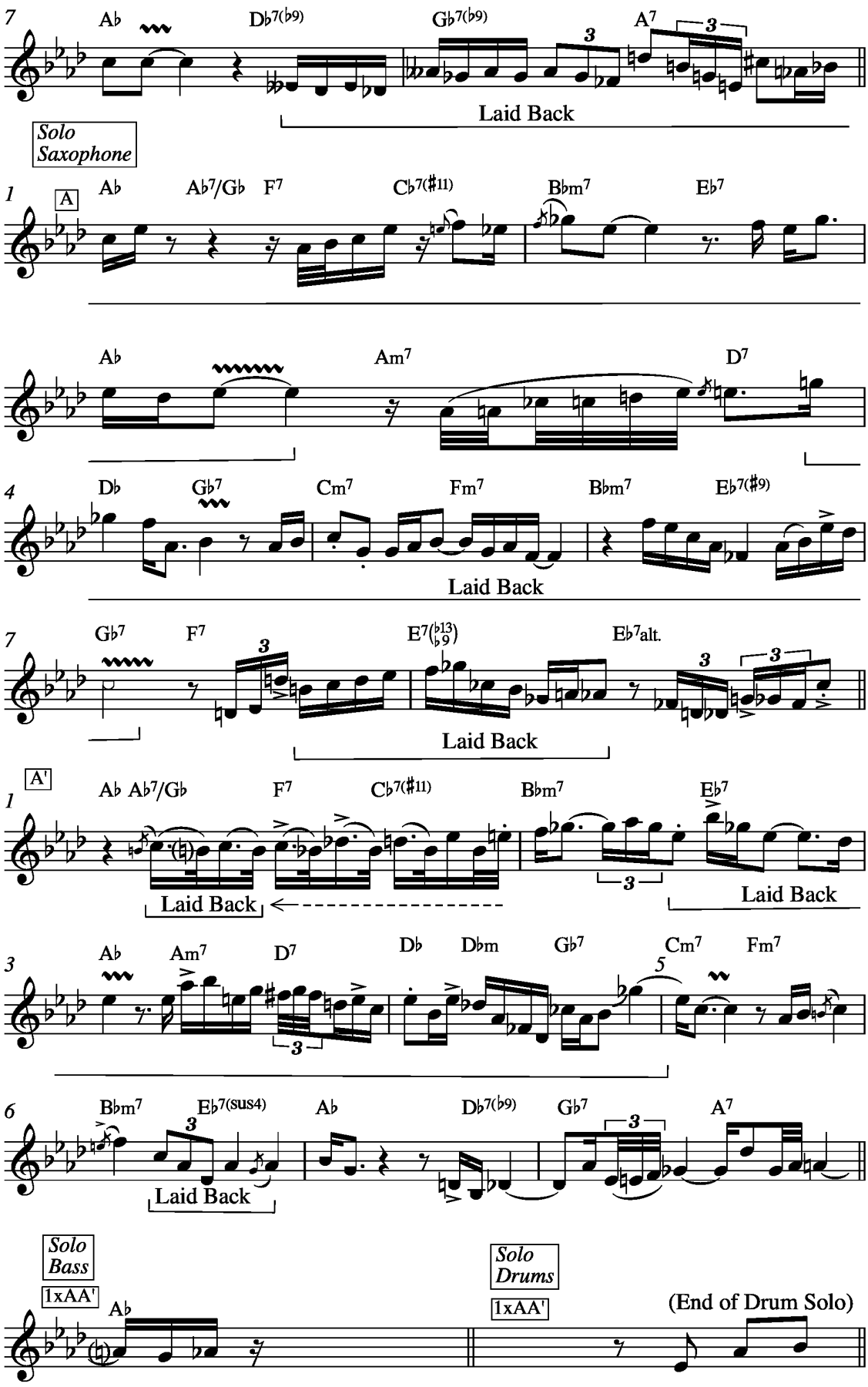
Notenbeispiel 94: Dritter Satz / Improvisation / Ch. 6 / C / T. 1–4

In der Coda verbindet Rollins musikalisch die ganze Suite, indem er die letzten zwei Takte aus der Themenmelodie des ersten Satzes in einem verlangsamten Tempo zitiert (Notenbeispiel 95).

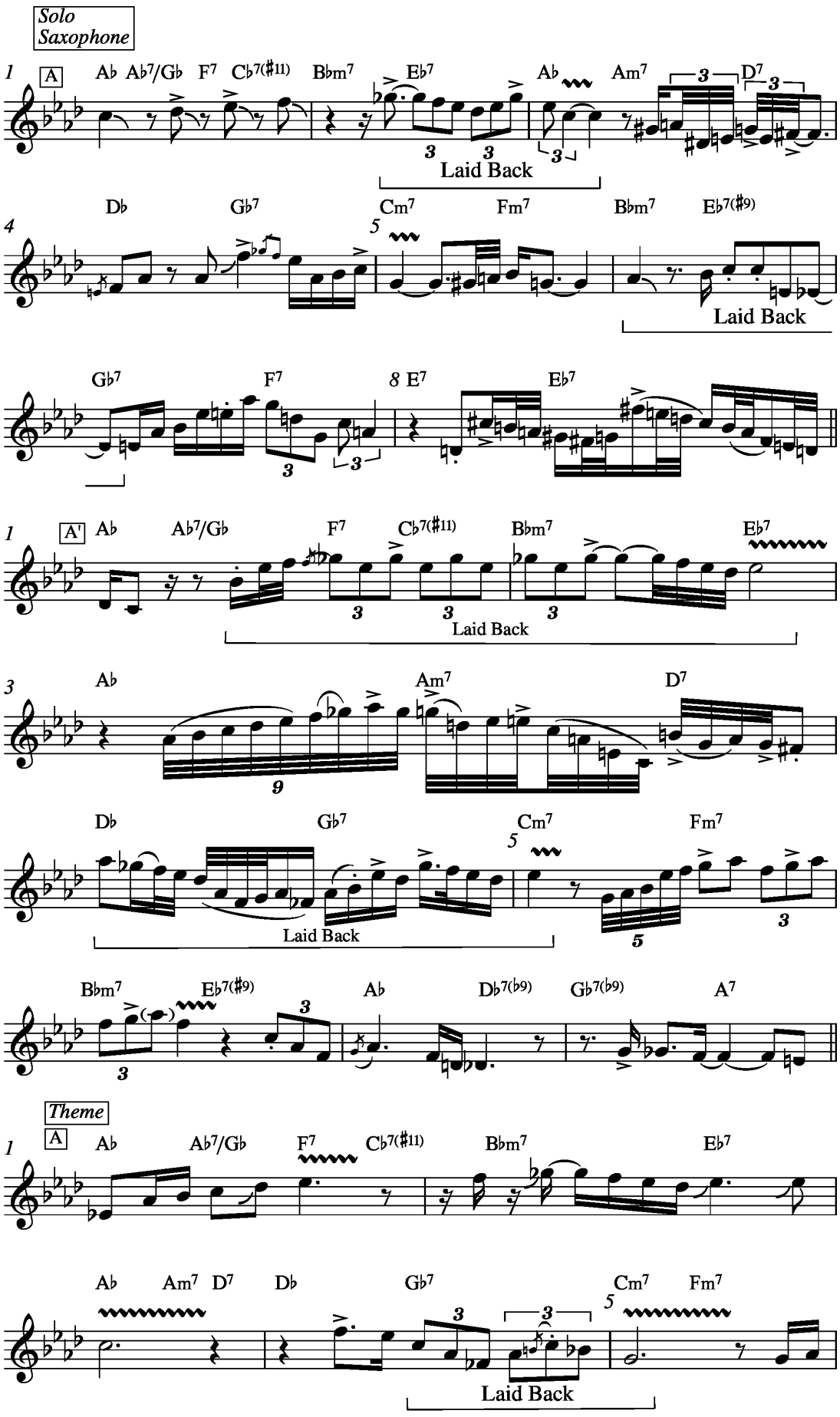
Notenbeispiel 95: Dritter Satz / Coda

Die Rhythmusgruppe begleitet die A- und B-Teile wie im Themenchorus. Der C-Teil wird hingegen in einem durchgehenden Swing gespielt, und der D-Teil ist wiederum der solistischen Schlagzeugimprovisation vorbehalten.

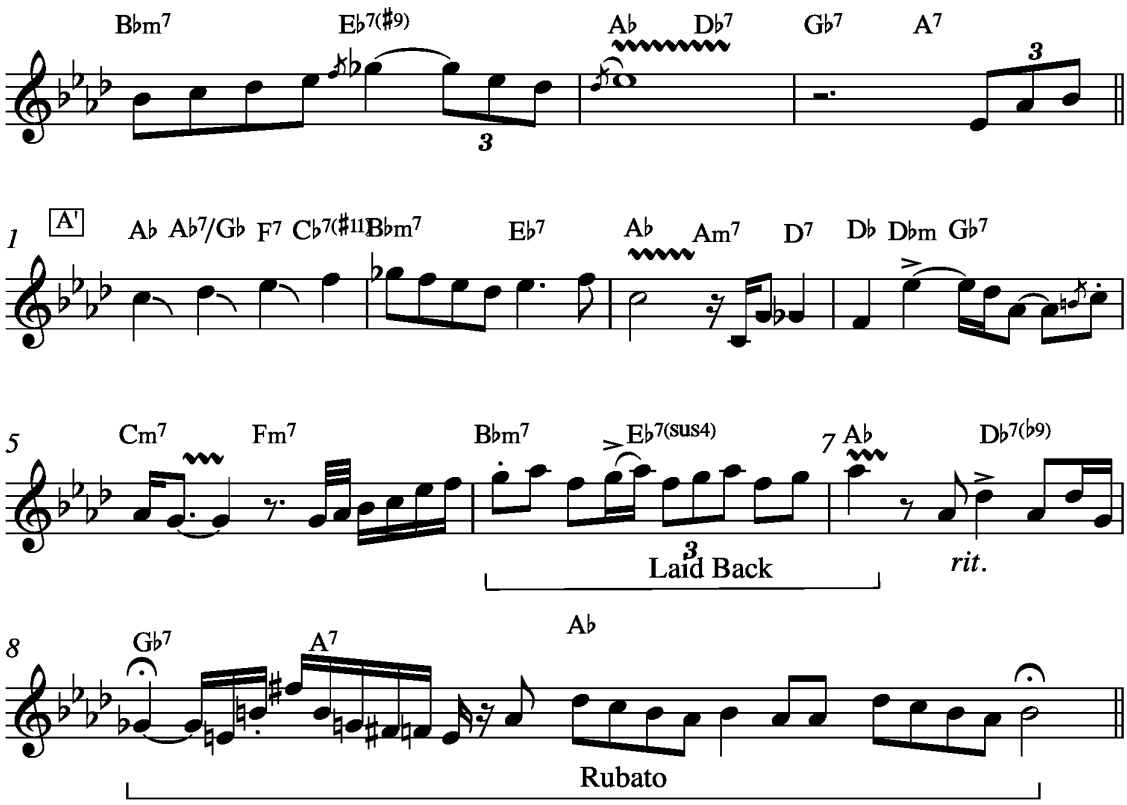
I

A1
Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7 Am7 D7 G
1 B1 G
1 A2 Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7 Am7 D7 G
1 B2 G
1 A3 Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7 Am7 D7 G
1 B3 G
Solo Saxophone
1 A1 Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7 Am7 D7 G
1 B1 G/D
1 A2 Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7 Am7 D7 G
1 B2 G
1 A3 Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7 Am7 E7 D7 G

1 B3 G
1 A4 Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7 Am7
B4 D7 G G
3
3
A5 Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7
1
Am7 D7 G
B5 G
1
A6 Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7 Am7 D7 G
1
B6 G
1
A7 Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7 Am7 D7 G
1
B7 G
1
3

A8
Am7 D7 Gmaj7 F#7 Bmaj7 Am7 D7 G
B8
G
A9
Am7 D7 Gmaj7 F#7 Bmaj7 Am7 D7 G
B9
G
A10
Am7 D7 Gmaj7 F#7 Bmaj7 Am7
B10
D7 G G
A11
Am7 D7 Gmaj7 F#7 Bmaj7 Am7 D7 G
B11
G
A12
Am7 D7 Gmaj7 F#7 Bmaj7 Am7 D7 G

1 B12 G
A13 Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7 Am7 D7 G
B13 G
A14 Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7 Am7 D7 G
B14 G
A15 Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7
Am7 4 D7 G
B15 G/D 4
A16 Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7 Am7 4 D7 G

B16
G
A17
Am7
D7
Gmaj7
F♯7
Bmaj7
B17
Solo Bass
8xAB
Tradings
Saxophone / Drums
A1
B1
A2
B2
A3
B3
A4

1 B4 G
A5
Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7
4
3 Am7 D7 G B5 G
8
A6 Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7 Am7
D7 G B6 G
2
A7
Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7 Am7
4
B7 G
Solo Drums
9xAB
Theme
1 A1 Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7 Am7 D7 G
1 B1 G
1 A2 Am7 D7 Gmaj7 F♯7 Bmaj7 Am7 D7 G
1 B2 G

A3
Am7 D7 Gmaj7 F#7 Bmaj7 Am7 D7 G
B3
G
A4
Am7 D7 Gmaj7 F#7 Bmaj7 Am7 D7 G
A5
Am7 D7 Gmaj7 F#7 Bmaj7 Am7 A7 D7 G

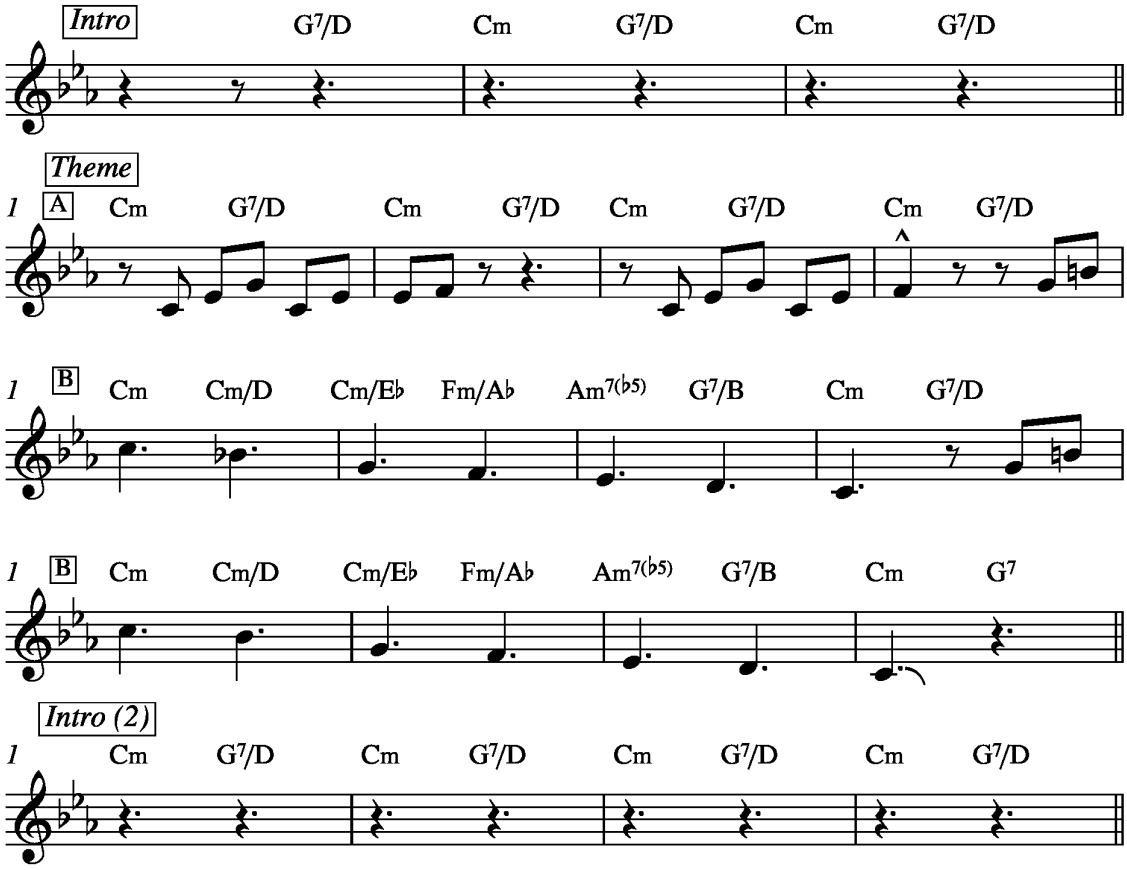
Interlude

Intro (1)
Chorus 1
Cm G7/D Cm G7/D Cm G7/D Cm G7/D
Theme 1
A
Cm G7/D Cm G7/D Cm G7/D Cm G7/D
B
Cm Cm/D Cm/Eb Fm/Ab Am7(b5) G7/B Cm Cm/G
B
Cm Cm/D Cm/Eb Fm/Ab Am7(b5) G7/B Cm G7
Intro (2)
Cm G7/D Cm G7/D Cm G7/D Cm G7/D
A
Cm G7/D Cm G7/D Cm G7/D Cm G7/D
B
Cm Cm/D Cm/Eb Fm/Ab Am7(b5) G7/B Cm G7

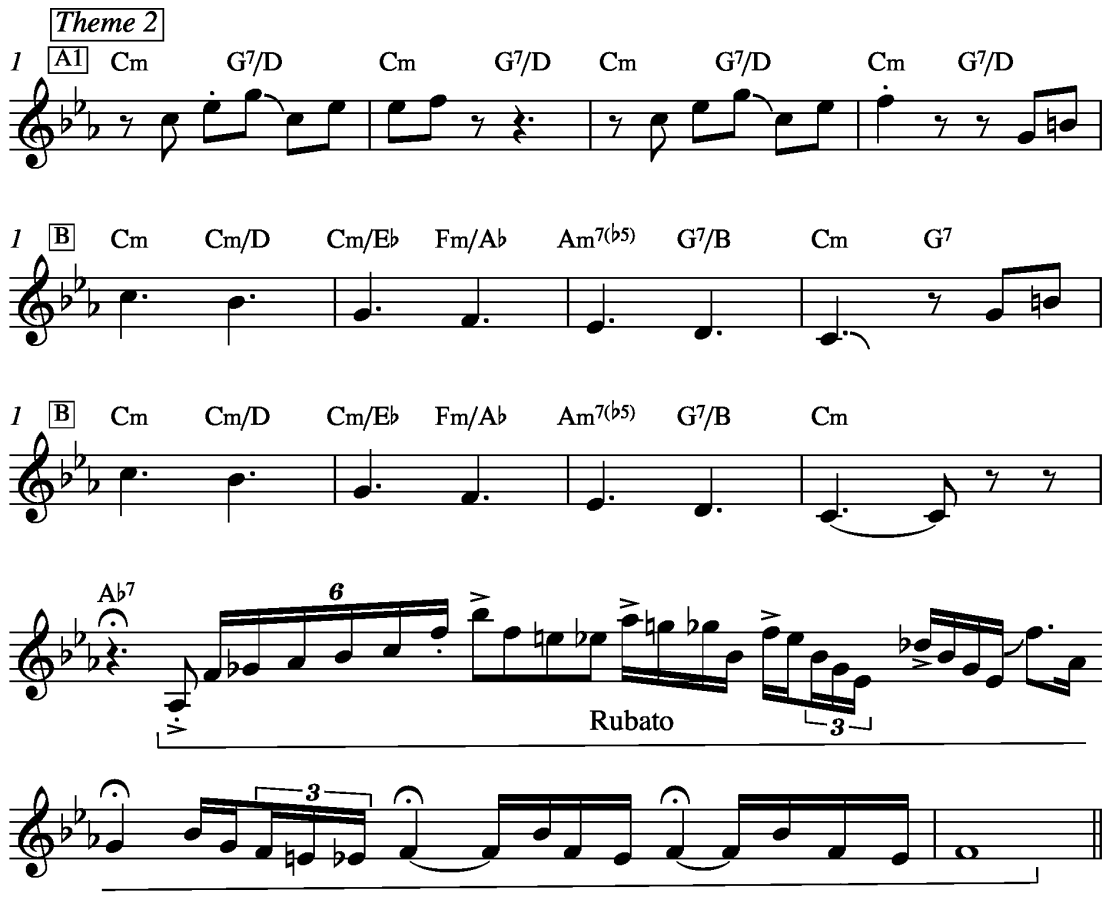

1
B
Cm
Cm/D
Cm/E♭
Fm/A♭
Am7(♭5)
G7/B
Cm
A♭7
5
3

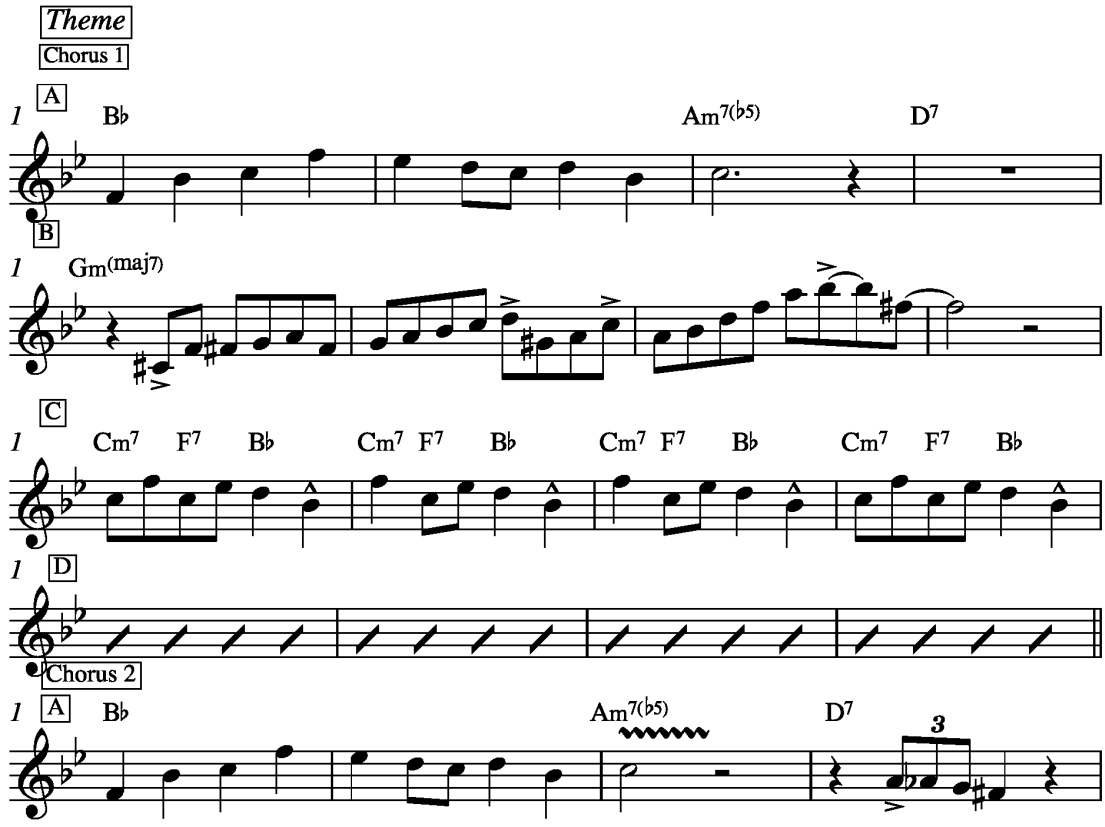
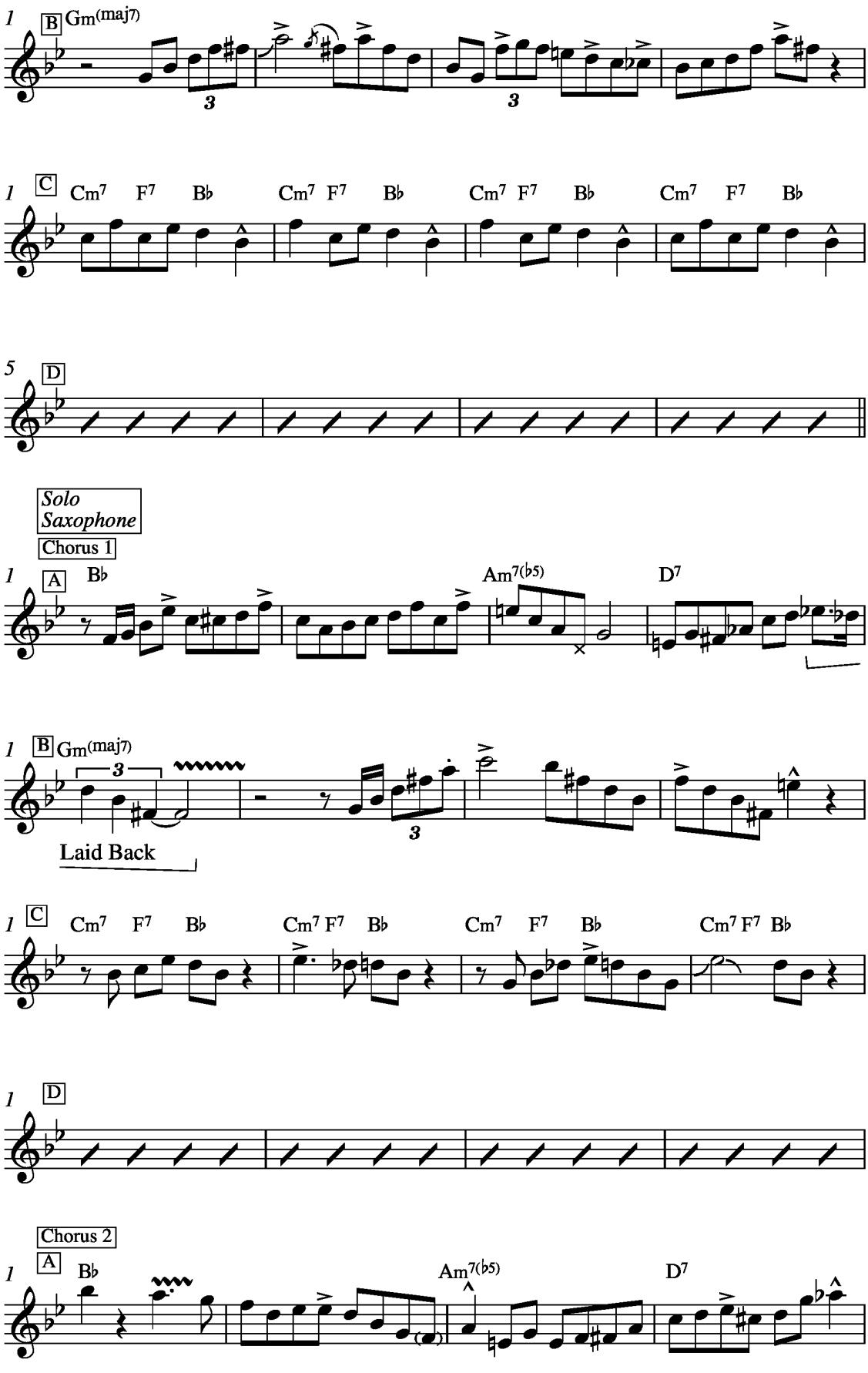
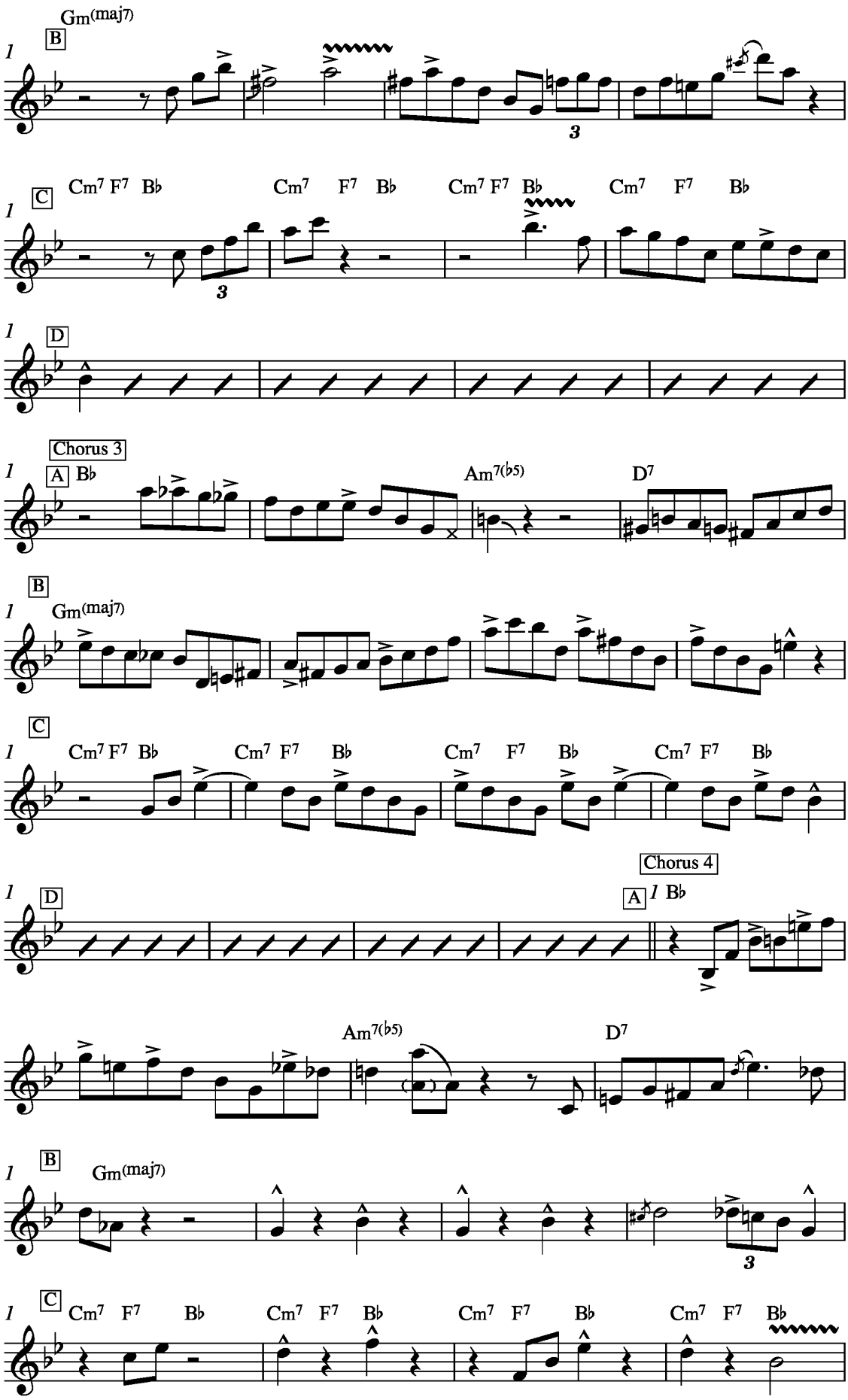
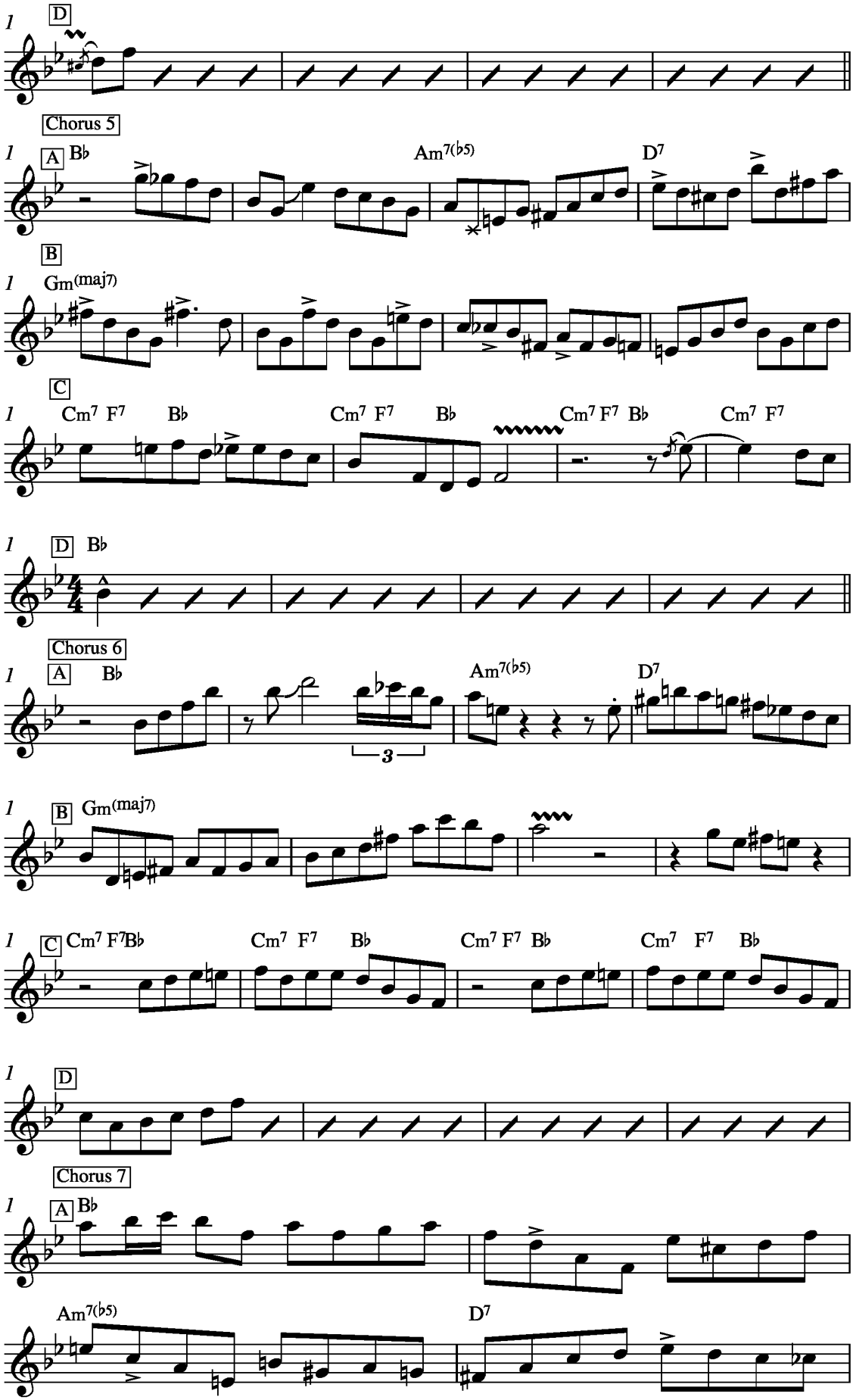
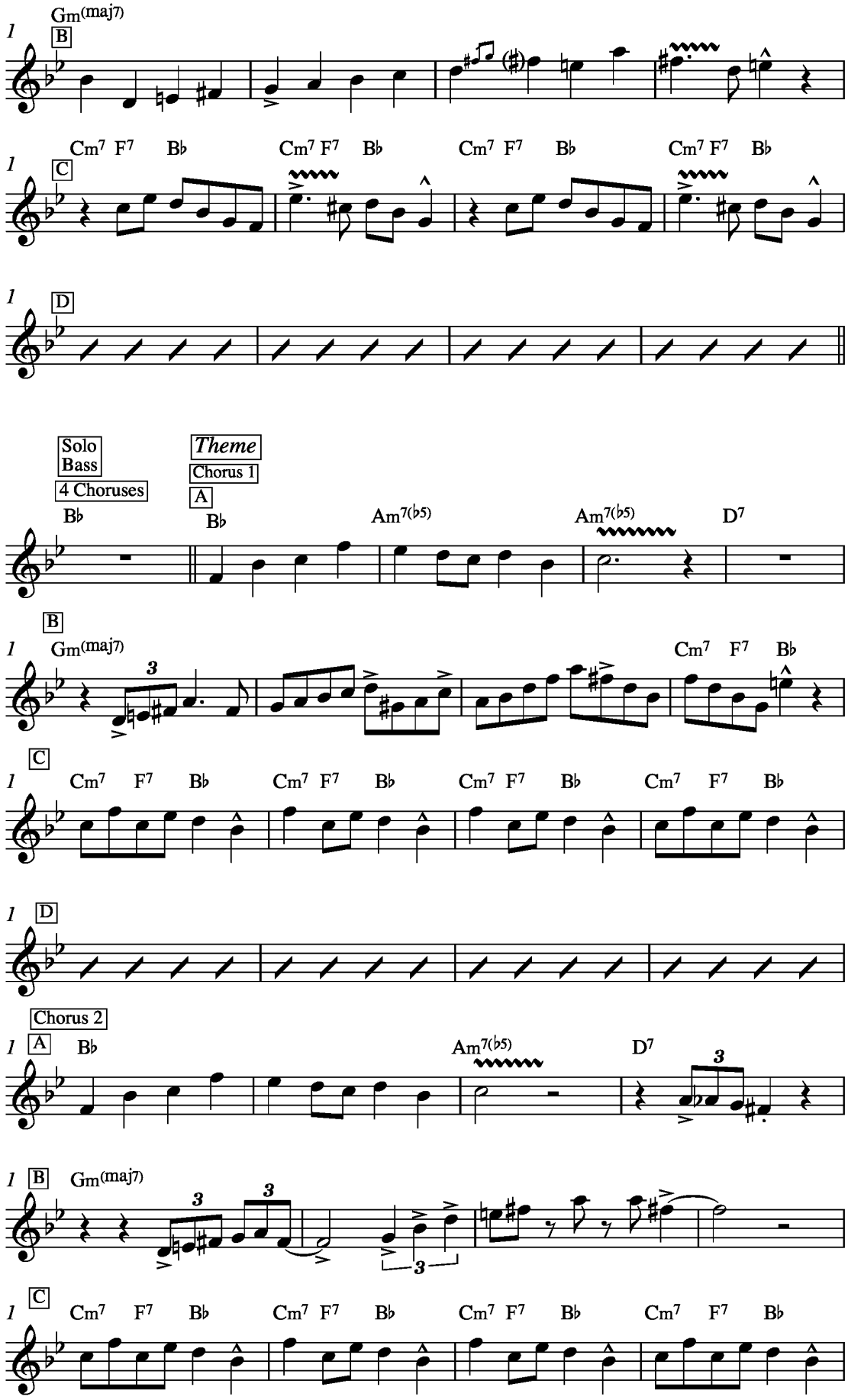
II

Theme
A
A♭ A♭7/G♭ F7 C♭7(♯11) B♭m7 E♭7 A♭ Am7 D7
Laid Back
4
D♭ G♭7 Cm7 Fm7
3
Laid Back
B♭m7 E♭7(♯9) G♭7 F7
3
3
8
E7 E♭7
A'
A♭ A♭7/G♭ F7 C♭7(♯11) B♭m7 E♭7
Laid Back
3
A♭ Am7 D7 D♭ G♭7
5
Cm7 Fm7 B♭m7 E♭7(♯9)
3

7
Ab
Db7(b9)
Gb7(b9)
A7
3
Laid Back
Solo
Saxophone
1
A
Ab
Ab7/Gb
F7
Cb7(#11)
Bbm7
Eb7
Ab
Am7
D7
4
Db
Gb7
Cm7
Fm7
Bbm7
Eb7(#9)
Laid Back
7
Gb7
F7
E7(b13 b9)
Eb7alt.
Laid Back
A'
1
Ab Ab7/Gb
F7
Cb7(#11)
Bbm7
Eb7
Laid Back
Laid Back
3
Ab
Am7
D7
Db
Dbm
Gb7
Cm7
Fm7
5
6
Bbm7
Eb7(sus4)
Ab
Db7(b9)
Gb7
A7
Laid Back
Solo
Bass
1xAA'
Ab
Solo
Drums
1xAA'
(End of Drum Solo)

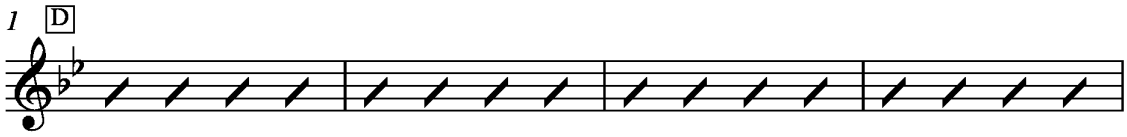
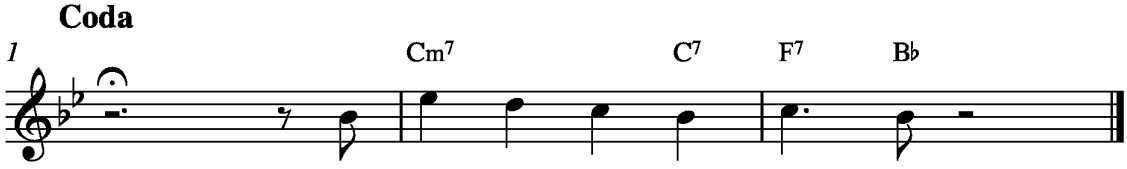

Solo
Saxophone
A
Ab Ab7/Gb F7 Cb7(#11) Bbm7 Eb7 Ab Am7 D7
Laid Back
Db Gb7 Cm7 Fm7 Bbm7 Eb7(#9)
Laid Back
Gb7 F7 E7 Eb7
A'
Ab Ab7/Gb F7 Cb7(#11) Bbm7 Eb7
Laid Back
Ab Am7 D7
Db Gb7 Cm7 Fm7
Laid Back
Bbm7 Eb7(#9) Ab Db7(b9) Gb7(b9) A7
Theme
A
Ab Ab7/Gb F7 Cb7(#11) Bbm7 Eb7
Ab Am7 D7 Db Gb7 Cm7 Fm7
Laid Back


Bbm7
Eb7(#9)
Ab
Db7
Gb7
A7
3
3
1
A'
Ab Ab7/Gb F7 Cb7(#11Bbm7
Eb7
Ab
Am7
D7
Db Dbm Gb7
5
Cm7
Fm7
Bbm7
Eb7(sus4)
7 Ab
Db7(b9)
3
Laid Back
rit.
8
Gb7
A7
Ab
Rubato

Interlude

Intro
G7/D
Cm
G7/D
Cm
G7/D
Theme
1
A
Cm
G7/D
Cm
G7/D
Cm
G7/D
Cm
G7/D
1
B
Cm
Cm/D
Cm/Eb
Fm/Ab
Am7(b5)
G7/B
Cm
G7/D
1
B
Cm
Cm/D
Cm/Eb
Fm/Ab
Am7(b5)
G7/B
Cm
G7
Intro (2)
1
Cm
G7/D
Cm
G7/D
Cm
G7/D
Cm
G7/D


Theme 2
A1
Cm G7/D Cm G7/D Cm G7/D Cm G7/D
B
Cm Cm/D Cm/E♭ Fm/A♭ Am7(♭5) G7/B Cm G7
B
Cm Cm/D Cm/E♭ Fm/A♭ Am7(♭5) G7/B Cm
A♭7
6
Rubato
3
3

III

Theme
Chorus 1
A
B♭ Am7(♭5) D7
B
Gm(maj7)
C
Cm7 F7 B♭ Cm7 F7 B♭ Cm7 F7 B♭ Cm7 F7 B♭
D
Chorus 2
A
B♭ Am7(♭5) D7
3

1
B
Gm(maj7)
3
3
1
C
Cm7 F7 B♭
Cm7 F7 B♭
Cm7 F7 B♭
Cm7 F7 B♭
5
D
Solo Saxophone
Chorus 1
1
A
B♭
Am7(♭5)
D7
1
B
Gm(maj7)
3
3
Laid Back
1
C
Cm7 F7 B♭
Cm7 F7 B♭
Cm7 F7 B♭
Cm7 F7 B♭
1
D
Chorus 2
1
A
B♭
Am7(♭5)
D7

Gm(maj7)
B
C
Cm7 F7 B♭
D
Chorus 3
A
Am7(b5)
D7
Chorus 4

1
D
Chorus 5
A
B♭
Am7(♭5)
D7
B
Gm(maj7)
C
Cm7 F7
B♭
Cm7 F7
B♭
Cm7 F7 B♭
Cm7 F7
D
B♭
Chorus 6
A
B♭
Am7(♭5)
D7
3
B
Gm(maj7)
C
Cm7 F7B♭
Cm7 F7
B♭
Cm7 F7 B♭
Cm7 F7
B♭
D
Chorus 7
A
B♭
Am7(♭5)
D7

Gm(maj7)
B
C
Cm7 F7 B♭
D
Solo
Bass
4 Choruses
Theme
Chorus 1
A
B♭
Am7(♭5)
D7
Chorus 2


1
D

Coda
1
Cm7
C7
F7
B♭

„A Weaver Of Dreams”

Sonny Rollins Trio (Solar Records – 4569910)
Sonny Rollins (ts), Henry Grimes (bass), Pete LaRoca (dr)
7.3.1959, Laren, Niederlande

Komposition

„Weaver Of Dreams“ ist eine Komposition von Victor Young (Musik) und Jack Eliott (Lyrics), deren erste Aufnahmen, wie etwa die von Billy Eckstine mit dem Nelson Riddle Orchestra oder jene von Nat King Cole, Anfang der 1950er-Jahre entstanden.

Das als Video vorliegende Stück besteht aus vier 8-taktigen Teilen (ABAB’) und wird von Jazzmusikern hauptsächlich als Ballade oder auch als Medium Swing gespielt. In den A-Teilen wird die Melodie im Wesentlichen mittels Sequenzierung in Sexten abwärts geführt. Die B-Teile beginnen mit aufwärts führenden Akkordzerlegungen (Takt 1–2) und werden danach, ähnlich wie in den A-Teilen, überwiegend mittels Melodiesprüngen in Sexten wie auch in Quinten gestaltet.

Rollins interpretiert das Stück in Des-Dur als Medium Swing.

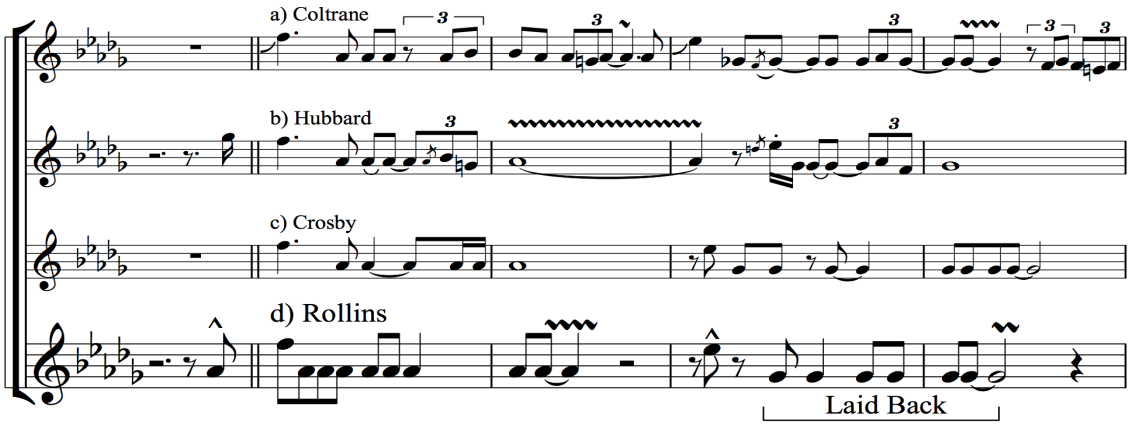
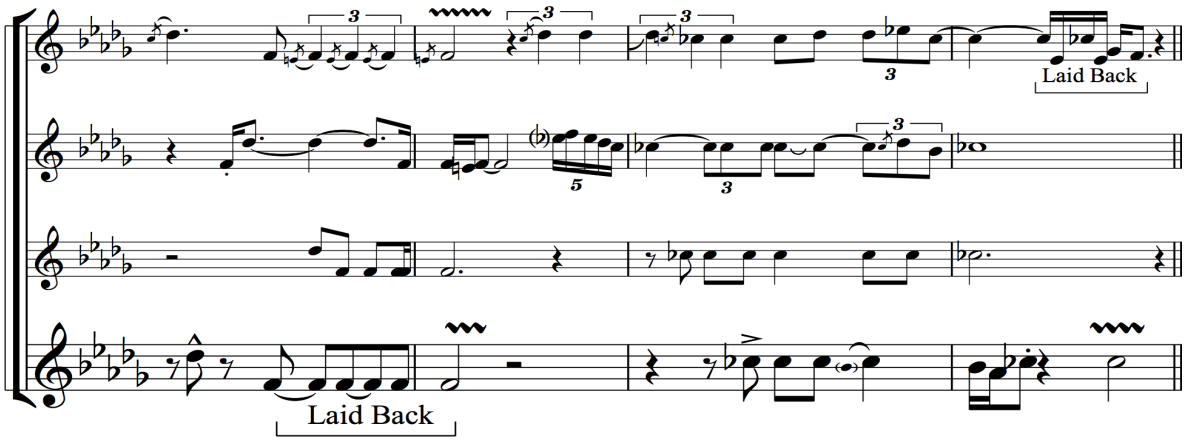
Ablauf

Nach einem rubatoartigen Solointro spielt Sonny Rollins das Thema und improvisiert danach über nur einen Chorus. Das unmittelbar darauffolgende Schlussthema wird ab dem vierten Takt des B’-Teils teilweise in Rollins’ Rubato-Schlusskadenz integriert.

Themengestaltung

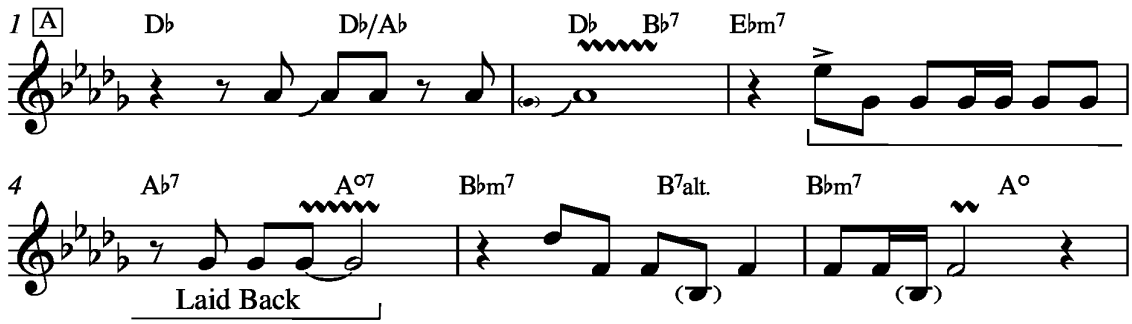
Die Synthese von Rollins’ Sound, Artikulation, rhythmischer Gestaltung und Tonlage lassen diese Interpretation besonders sanft und freundlich klingen. Wegen der sehr weichen Portamenti und Glissandi sowie aufgrund der häufigen Retardierung klingt das Stück stellenweise relativ sprachverwandt. Die unaufdringliche Spielweise entsteht auch dadurch, dass Rollins fast ausschließlich die mittlere Lage des Saxophons verwendet und keine extremen dynamischen Unterschiede macht.

Verglichen mit zahlreichen Aufnahmen desselben Stückes durch andere Interpreten ähnelt Rollins' Spiel deshalb stellenweise eher einer Vokalgestaltung, weil er mit der häufigen Wiederholung eines gleichen Melodietons nicht auf die für Bläser typische Weise agiert. In den Interpretationen desselben Stückes von John Coltrane (EmArcy 834 588-2) und Freddie Hubbard (BNST-84085) werden in den ersten 6 Takten der Melodie neben Tonwiederholungen auch Umspielungen und Tonhöhenveränderungen benützt. Rollins hingegen variiert an den gleichen Stellen ausschließlich rhythmisch, indem er die unteren Töne dieser 3 Melodiesequenzen jeweils mehrmals anspielt und dabei Laid Back verwendet, wodurch die Ähnlichkeit mit einer Gesangsversion wie z. B. jener von Bing Crosby entsteht (Notenbeispiel 96). In musikalisch-rhetorischer Hinsicht entspricht diese Spielweise der *Expansion*[30] – einer Figur, die das gespielte Tonmaterial durch zusätzliches Tonmaterial verstärkt.

Notenbeispiel 96: Vergleich der Themengestaltung unterschiedlicher Interpreten:
a) „A Weaver Of Dreams" / John Coltrane / A / T. 1–8 (transponiert nach Des-Dur)
b) „A Weaver Of Dreams" / Freddie Hubbard / A / T. 1–8 (transponiert nach Des-Dur)
c) „A Weaver Of Dreams" / Bing Crosby / A / T. 1–8 (transponiert nach Des-Dur)
d) „A Weaver Of Dreams" / Sonny Rollins / A / T. 1–8

[30] vgl. Erickson, S. 174

Um einen in allen Registern ausgeglichenen aber auch farblich unterschiedlichen Sound zu produzieren, verlangt Rollins' Mundstück (Otto Link, Metall) eine Anpassung des Ansatzes. Zusätzlich zur Änderung des Drucks und Winkels des Unterkiefers – eine Spielmethode, die heute von den Saxophonisten immer weniger praktiziert wird, aber bei den Musikern von Rollins' Generation üblich war – bewegt er während des Spiels auch seinen Kopf in die melodieentsprechende Richtung. Rollins lässt das Saxophon sehr tief hängen, wodurch sein Unterkiefer weiter hinten am Blatt liegt und eine größere Bewegungsfreiheit für seinen Kopf und Hals entsteht. Wegen des geringen Drucks auf das Mundstück wird sein Ansatz flexibler und der Sound dunkel und sanft. Die langen Portamenti erzeugt Rollins durch eine gleichzeitige Aufwärtsbewegung von Kopf wie auch Unterkiefer.

In den ersten 4 Takten des zweiten A-Teils verdichtet Rollins die Melodie erneut mittels mehrmaliger, rubatoartiger Wiederholung des unteren Melodietons, und erweitert sie in den anschließenden zwei Takten mit gelegentlichen Sprüngen in das tiefste Saxophonregister (Notenbeispiel 97).

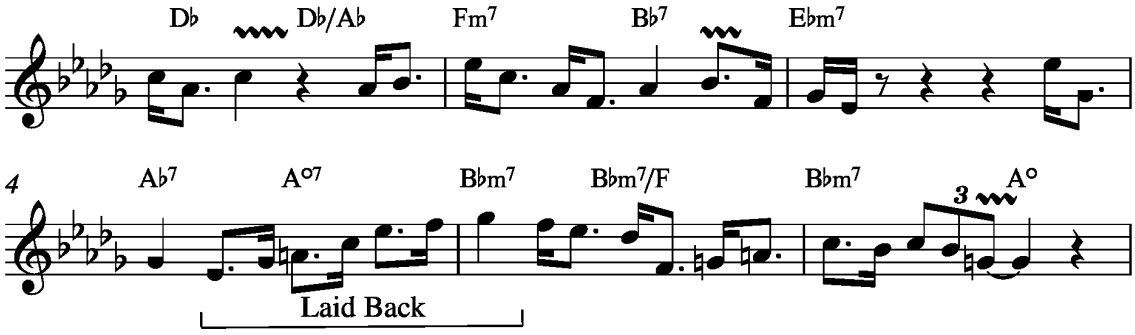
Notenbeispiel 97: Eröffnungsthema / A2 / T. 1–6



Improvisation

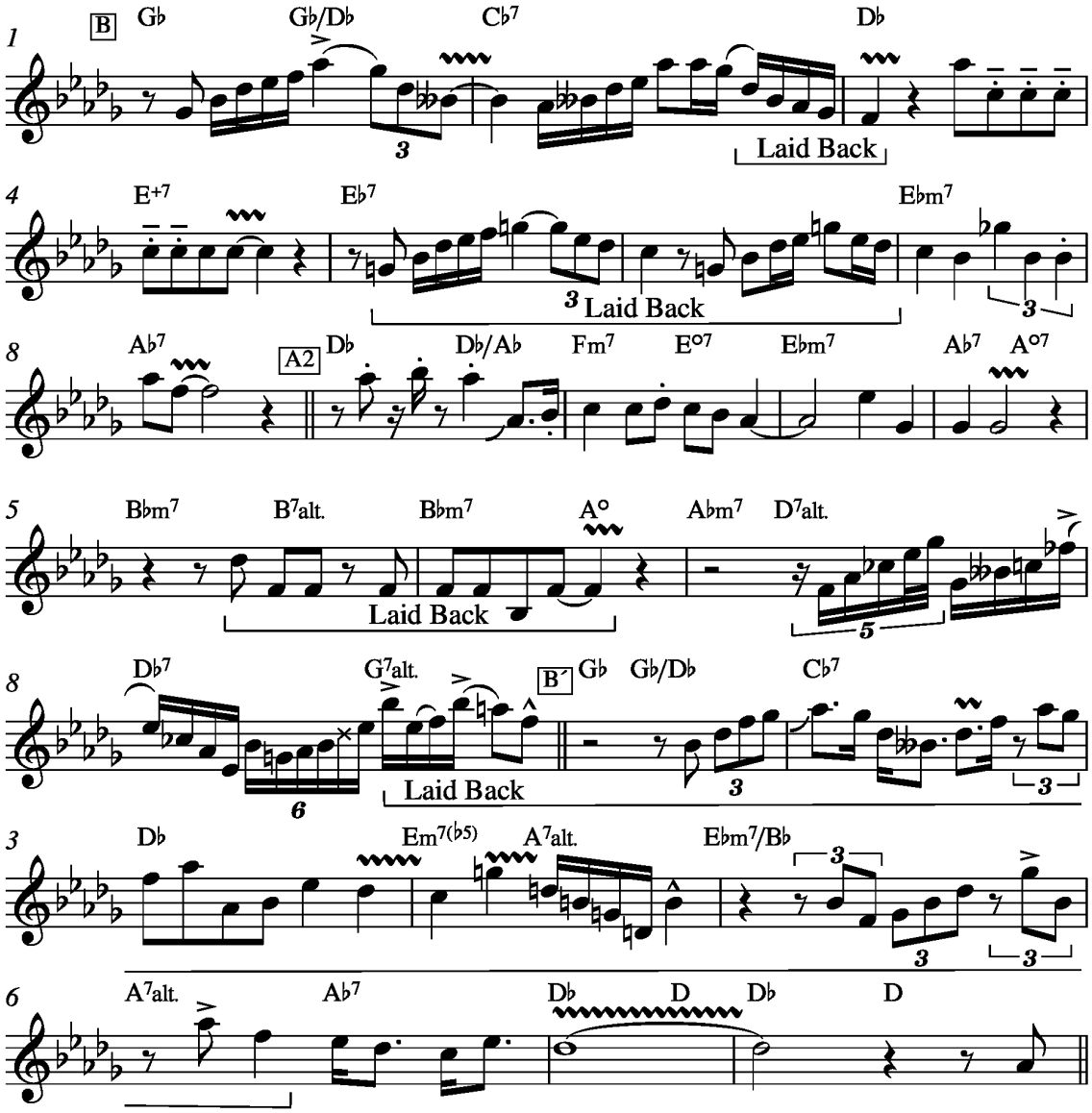
Nach der intensiven Verwendung von Laid Back gestaltet Rollins in den ersten sechs Takten der Improvisation fast ausschließlich mit Scotch Snaps und kreiert dadurch einen rhythmischen Kontrast zum Thema. Um Monotonie zu vermeiden und die rhythmische Strenge dieser Figuren aufzuweichen, spielt er in den Takten 3 und 4 stark retardierend (Notenbeispiel 98).

Notenbeispiel 98: Improvisation / A1 / T. 1–6



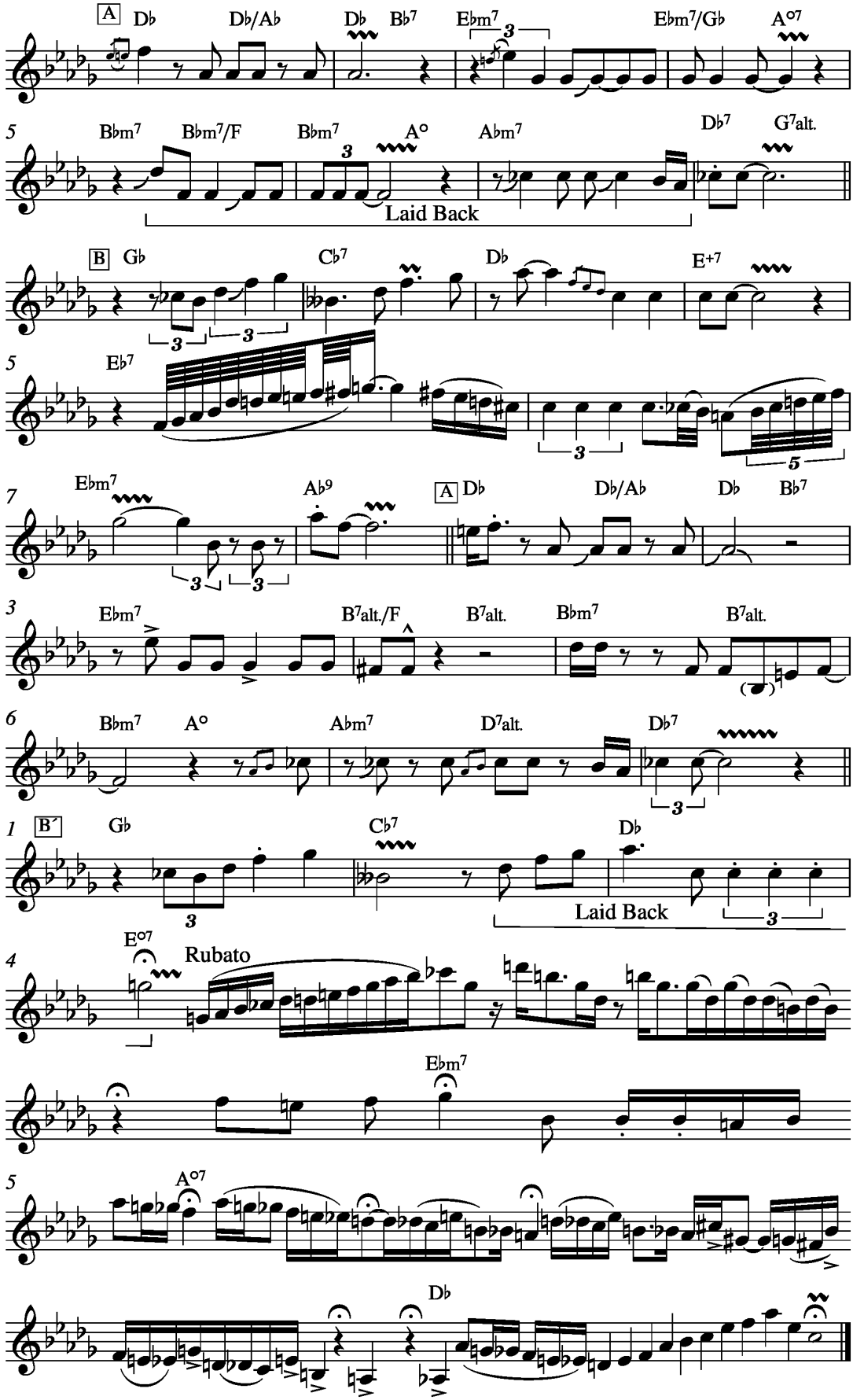
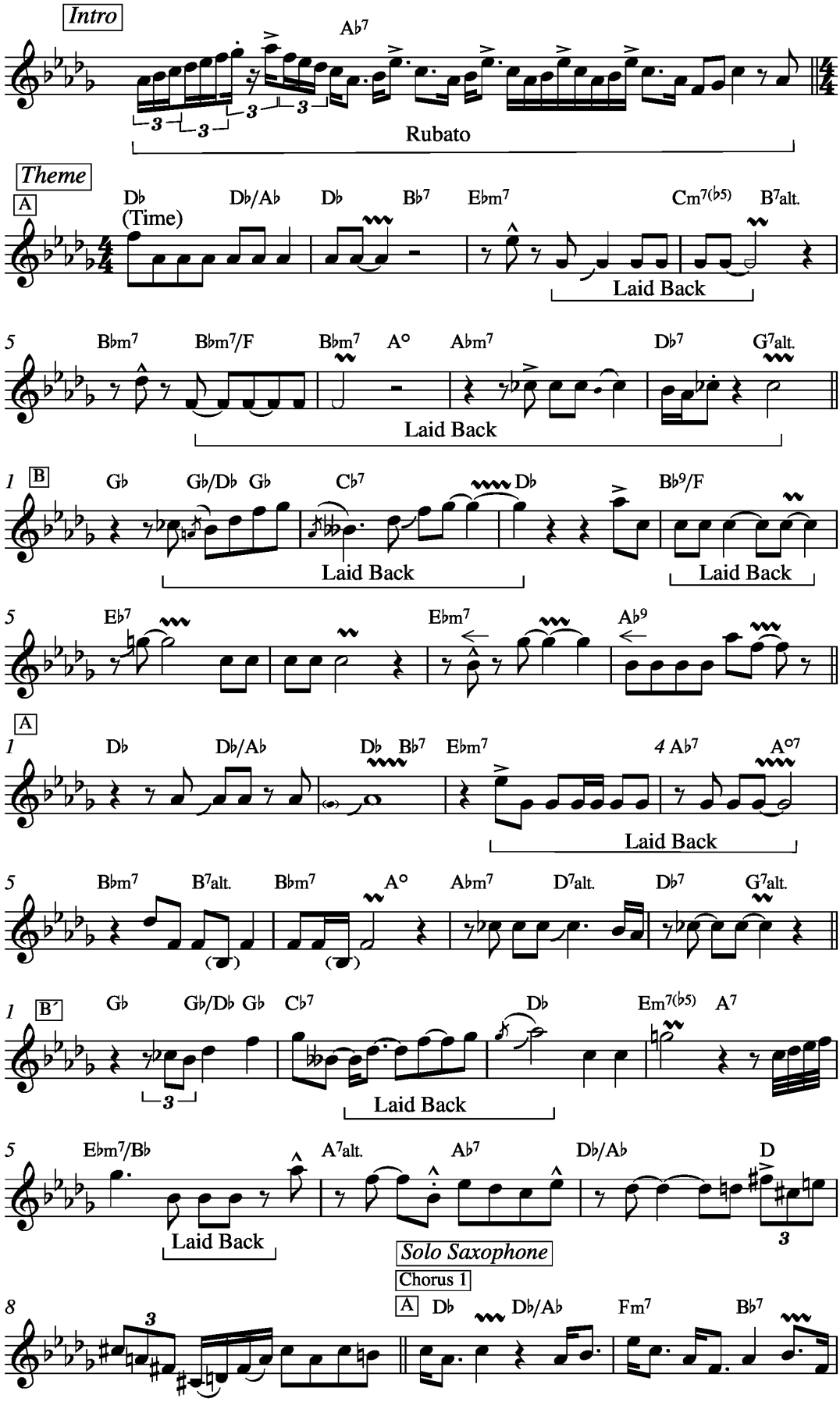
Ab dem dritten Takt des B-Teils bis zum Ende der Improvisation gestaltet Rollins dichter, mischt motivische Variation mit Melodiezitaten, und wechselt ständig zwischen rhythmisch exaktem Spiel und Laid Back. Seinen Sound platziert er im Bereich zwischen Subtone und Fullsound.

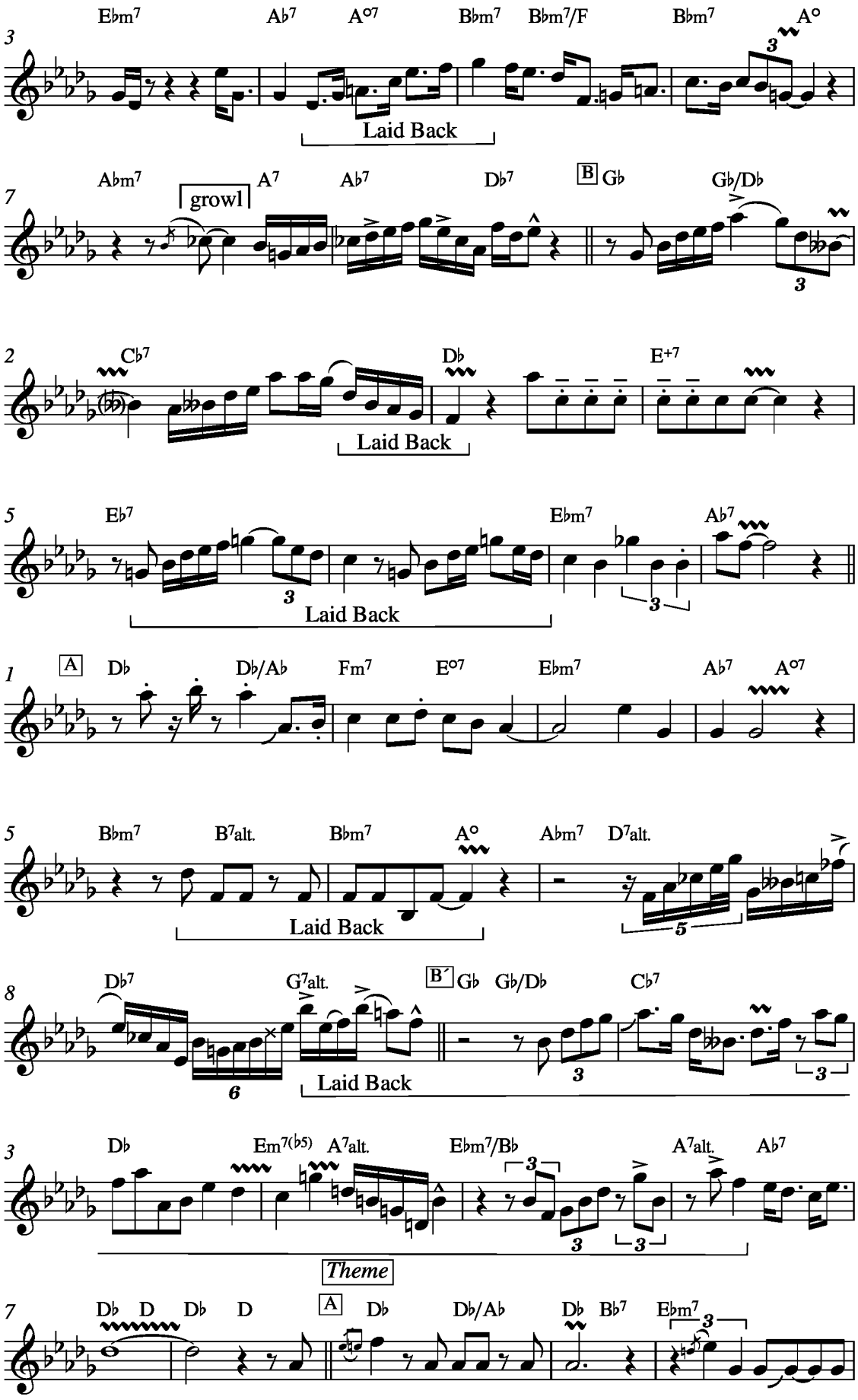
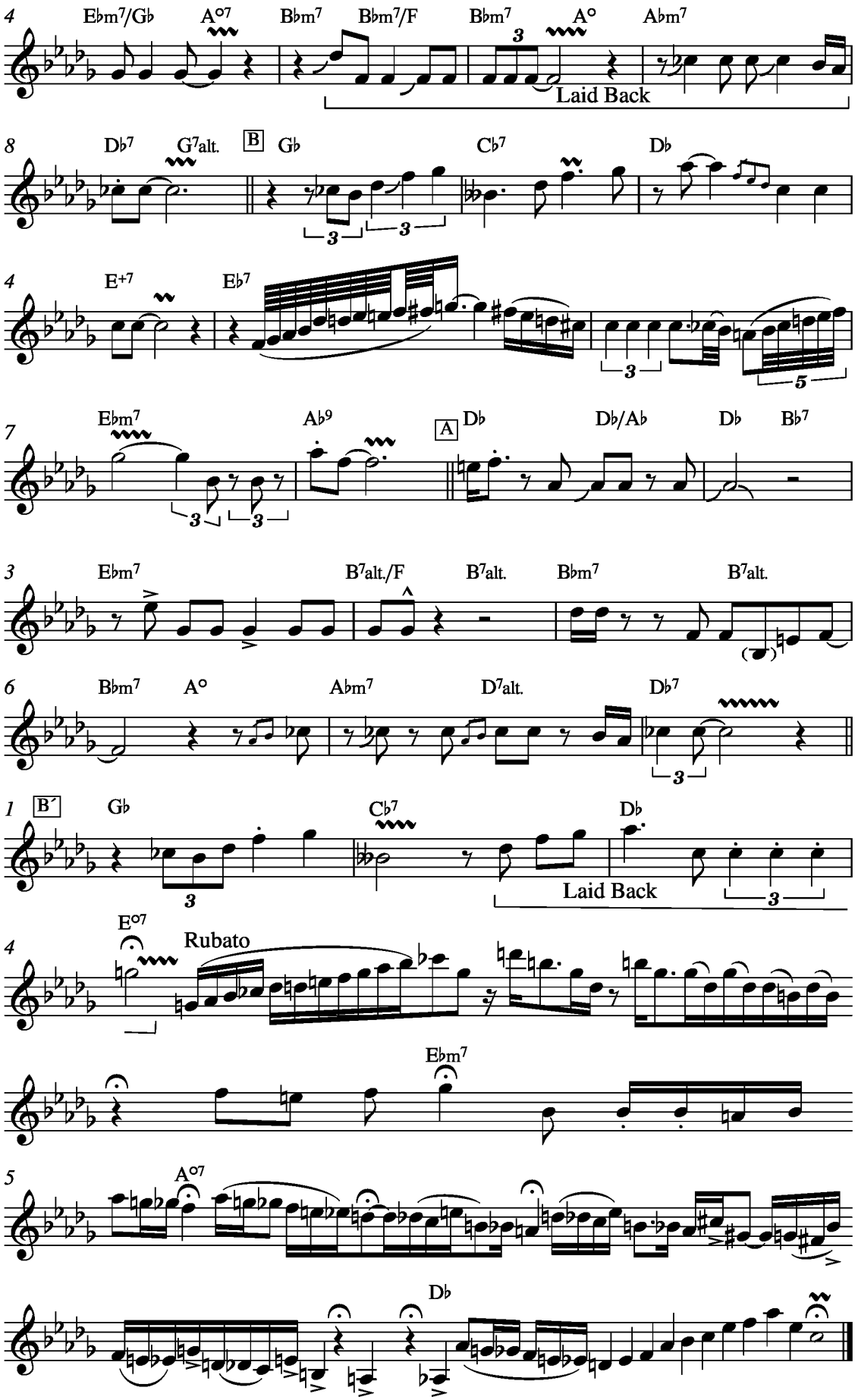
Auch in den schnelleren Passagen synchronisiert er seine Kopf- und Unterkieferbewegungen mit der Melodierichtung seiner Improvisation. Um einen runden, aber kräftigen Sound im tieferen Register zu bekommen, bläst er seine Wangen auf und bewegt den Unterkiefer weiter nach vorne (Notenbespiel 99).

Notenbeispiel 99: Improvisation / B bis B’ / T. 8

Schlussthema

Im Vergleich zum Eröffnungsthema spielt Sonny Rollins hier weniger dicht. Bei vielen Portamenti und Glissandi hebt er seine Finger nur langsam auf und kombiniert diese Technik mit der Bewegung der Unterlippe und des Unterkiefers, wodurch die Übergänge zwischen den Tönen sehr sanft klingen.

Im Gegensatz zur häufigeren Retardierung am Beginn des Schlussthemas spielt er den zweiten A-Teil rhythmisch exakter und leitet aus dem B’-Teil direkt in die Rubato-Schlusskadenz über (Notenbeispiel 100).

Notenbeispiel 100: Schlussthema / A

Intro
Ab7
Rubato
Theme
A
Db
(Time)
Db/Ab
Db
Bb7
Ebm7
Cm7(b5)
B7alt.
Laid Back
5
Bbm7
Bbm7/F
Bbm7
A°
Abm7
Db7
G7alt.
Laid Back
1
B
Gb
Gb/Db
Gb
Cb7
Db
Bb9/F
Laid Back
Laid Back
5
Eb7
Ebm7
Ab9
A
1
Db
Db/Ab
Db
Bb7
Ebm7
4
Ab7
A°7
Laid Back
5
Bbm7
B7alt.
Bbm7
A°
Abm7
D7alt.
Db7
G7alt.
1
B´
Gb
Gb/Db
Gb
Cb7
Db
Em7(b5)
A7
Laid Back
5
Ebm7/Bb
A7alt.
Ab7
Db/Ab
D
Laid Back
Solo Saxophone
Chorus 1
8
A
Db
Db/Ab
Fm7
Bb7


Ebm7 Ab7 A°7 Bbm7 Bbm7/F Bbm7 A°
Laid Back
Abm7 growl A7 Ab7 Db7 B Gb Gb/Db
Cb7 Db E+7
Laid Back
Eb7 Ebm7 Ab7
Laid Back
A Db Db/Ab Fm7 E°7 Ebm7 Ab7 A°7
Bbm7 B7alt. Bbm7 A° Abm7 D7alt.
Laid Back
Db7 G7alt. B´ Gb Gb/Db Cb7
Laid Back
Db Em7(b5) A7alt. Ebm7/Bb A7alt. Ab7
Theme
Db D Db D A Db Db/Ab Db Bb7 Ebm7

4 E♭m7/G♭ A°7 B♭m7 B♭m7/F B♭m7 A° A♭m7
Laid Back
8 D♭7 G7alt. B G♭ C♭7 D♭
4 E+7 E♭7
7 E♭m7 A♭9 A D♭ D♭/A♭ D♭ B♭7
3 E♭m7 B7alt./F B7alt. B♭m7 B7alt.
6 B♭m7 A° A♭m7 D7alt. D♭7
1 B´ G♭ C♭7 D♭
Laid Back
4 E°7 Rubato
E♭m7
5 A°7
D♭

2.2. Die Jahre 1962–1968

Zu Rollins' Sound

Laut Informationen von Don Menza nahm Sonny Rollins (gemeinsam mit John Coltrane) während seines ersten Sabbaticals (1959–1962) Unterricht bei Sigurd Rascher, der beiden Musikern empfahl, wegen leichterer Tonkontrolle etwas weniger offene Mundstücke zu verwenden. Dies führte zu Änderungen in Rollins Setup und Ansatz und wirkte sich hörbar auf seinen Sound aus.

Auf den Alben *The Bridge* und *What's New* (beide 1962) spielte Rollins auf dem Mundstück Selmer E aus Ebonit. Wegen der kleineren Kammer verlangt dieses Mundstück im Vergleich zu dem von Rollins bisher gespielten Otto Link weniger Luft- und Ansatzanpassungen, bietet aber kein großes Tonvolumen. Durch die Änderungen von Setup und Ansatzstellung klingt Rollins auf diesen Alben dunkler und enger und sein Zungenstoß teilweise weniger deutlich. Zudem wurde sein Klangfarbenspektrum geringer. Vor allem ist die Soundänderung im tiefen Register hörbar, da Rollins' breiter und sanfter Subtone aus den 1950-er Jahren durch einen teilweise scharfen Fullsound ersetzt wurde.

Wegen Rollins' Unzufriedenheit mit seinem eigenen Sound bearbeitete Don Menza für ihn im Jahr 1964 ein Berg-Larsen-Mundstück mit der Bahnöffnung 120. Dieses wurde von Rollins unter anderem auf dem Album *The Standard Sonny Rollins* gespielt. Im Vergleich zum Otto Link verlangen die Berg-Larsen-Mundstücke viel weniger Luft und bieten aufgrund ihres gestuften Baffles einen helleren und etwas schärferen Sound. Wegen des erneuten Mundstückwechsels gewann Rollins ein wenig an Volumen und klingt, im Vergleich zum Jahr 1962, etwas heller und schärfer.

„Without A Song"

The Bridge (RCA Victor LPM-2527)

Sonny Rollins (ts), Jim Hall (guit), Bob Cranshaw (bass), Harry Sounders (dr)

14.2.1962, New York, NY

Komposition und Thema

Nach einem zweijährigen Rückzug aus der Öffentlichkeit nahm Sonny Rollins im Jahr 1962 das Album *The Bridge* auf. Das Eröffnungsstück „Without A Song" ist in Es-Dur, hat eine AABA-Form und wurde von Vincent Youmans, Billy Rose und Edward Eliscu geschrieben. Die Erstveröffentlichung der Komposition fand in Jahr 1929 statt.

In den 16-taktigen A-Teilen bewegt sich die auf Terzen basierte Melodie zweitaktig abwechselnd aufwärts und abwärts. Als Tonmaterial und Notenwerte werden hauptsächlich Akkordtöne der Changes und Viertel verwendet. Der 8-taktige B-Teil besteht überwiegend aus einem 1-taktigen Motiv, das den Changes entsprechend transponiert wird.

Ablauf und Arrangement

Das Thema wird am Beginn sowie am Ende des Stückes einmal gespielt. Das Ungewöhnliche am Arrangement des Stückes ist die rubatoartige Gestaltung des B-Teils nach dem Klaviersolo, sowie die mittels Akzenten gespielten Backgrounds im letzten A-Teil des Kontrabasssolos (Tabelle 19).

Tabelle 19: Ablauf

	Formteil	*Besonderheiten*
Thema	AABA	
Improvisation Saxophon	AABA AABA	
Improvisation Kontrabass	AAB	
Improvisation Kontrabass	A	Backgrounds
Improvisation Gitarre	AABA AABA	
Improvisation Saxophon	B	Rubato
Thema	A	

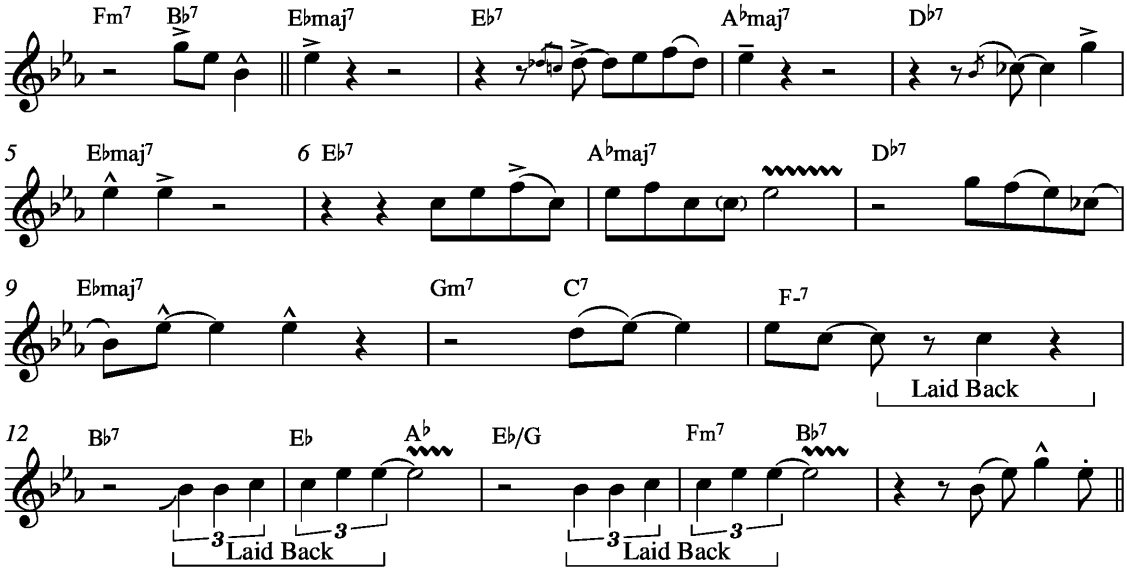
Improvisation

Schon vor seinem Sabbatical hat sich Sonny Rollins als Saxophonist, der seine Soli stark auf motivische Improvisation basiert, etabliert. Es überrascht, als er nach drei Jahren, die er übend auf der Williamsburg Bridge in New York verbracht hat, mit einem ähnlichen Improvisationsstil zurück in die Öffentlichkeit kehrt. Eine merkbare Veränderung hört man in Rollins' Sound, der etwas dunkler geworden ist.

1. Chorus

Den einleitenden A-Teil gestaltet Rollins fast ausschließlich mittels motivischer Variation, indem er seine zweitaktigen, aus wenigen Tönen bestehenden Phrasen rund um den Grundton aufbaut. Dieses einfache musikalische Mittel bringt, in der Kombination mit häufigen und teilweise sehr langen Pausen, Leichtigkeit und erweckt den Eindruck, dass Sonny Rollins ein neues Thema spielt (Notenbeispiel 101).

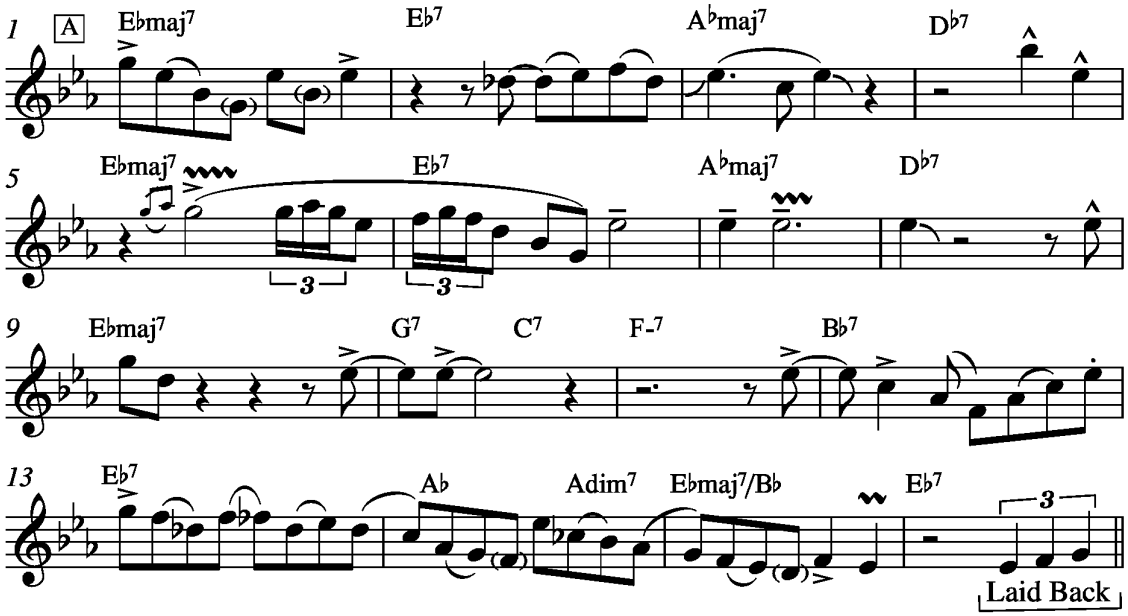
Notenbeispiel 101: Improvisation / Ch. 1 / Auftakt bis A1 / T. 16



In den ersten 3 Takten des zweiten A-Teils spielt Rollins, abgesehen von ein paar zusätzlichen Tönen, das exakt gleiche Tonmaterial wie am Anfang des Solos. In den nächsten 9 Takten verwendet er weiterhin sehr einfache Phrasen, deren Zentrum der Grundton ist. Ab dem zwölften Takt beginnt er mit einer Soloverdichtung mittels

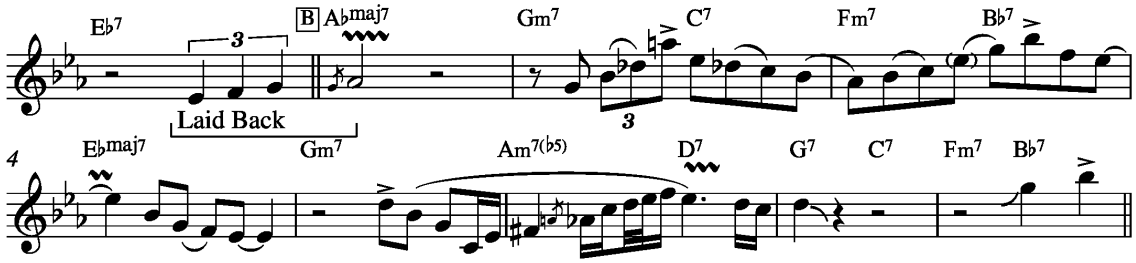
Achtelketten und verwendet als Tonmaterial Diatonik wie auch Tensions (Notenbeispiel 102).

Notenbeispiel 102: Improvisation / A2



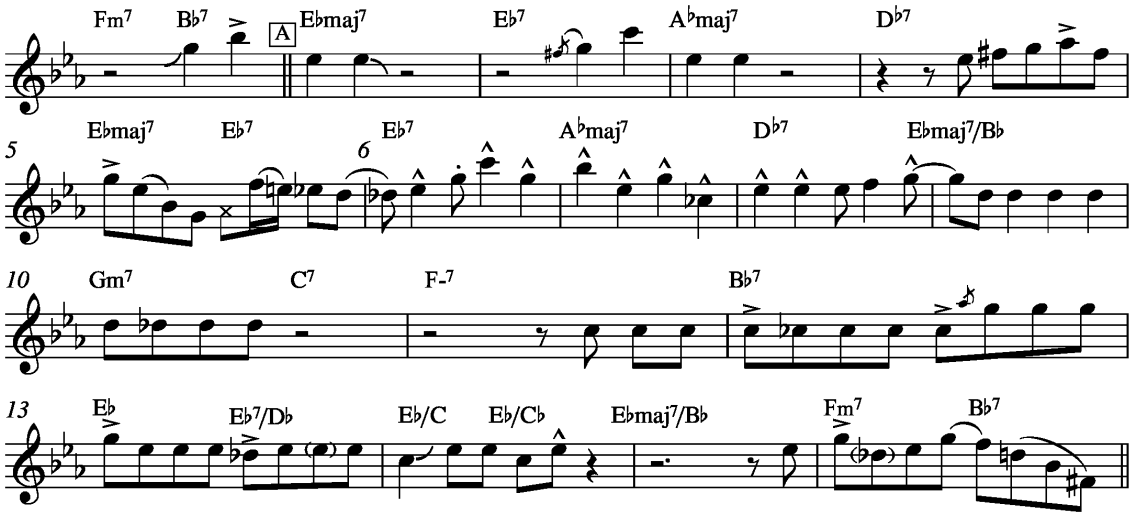
Den B-Teil beginnt Rollins mit einem Themenzitat. Obwohl er seine Phrasen auch in den folgenden 7 Takten einfach gestaltet, ergibt sich Kontrast zum vorher Gespielten, indem er auf motivische Improvisation verzichtet und Fortspinnungsmelodik verwendet (Notenbeispiel 103).

Notenbeispiel 103: Improvisation / A2 / T. 16 bis B / T. 8



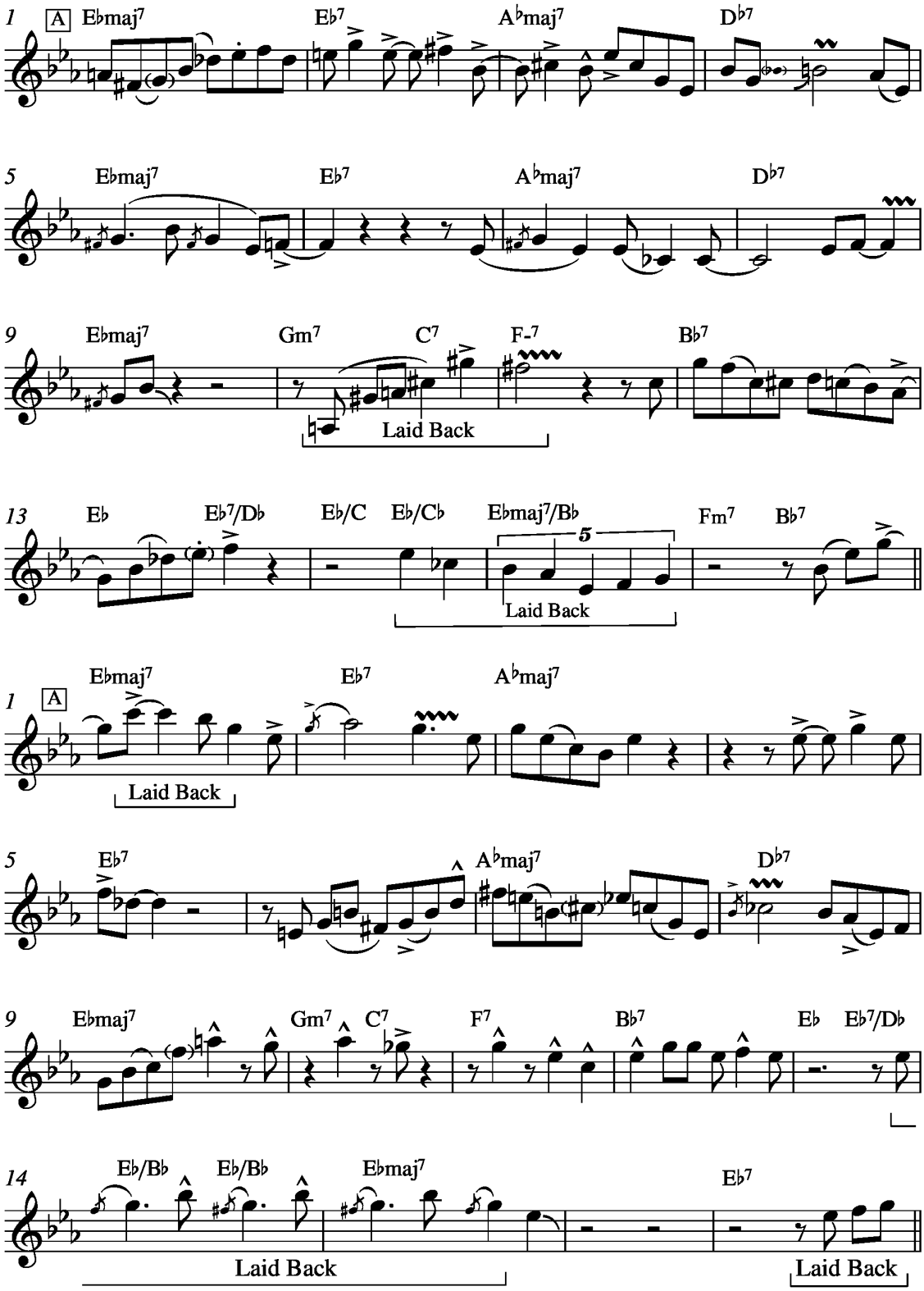
Tonwiederholungen, einfacher Rhythmus, häufige Verwendung des Grundtons und wiederum motivische Variation lassen den letzten A-Teil simpel und fröhlich klingen (Notenbeispiel 104).

Notenbeispiel 104: Improvisation / Ch. 1 / B / T. 8 bis A3 / T. 16

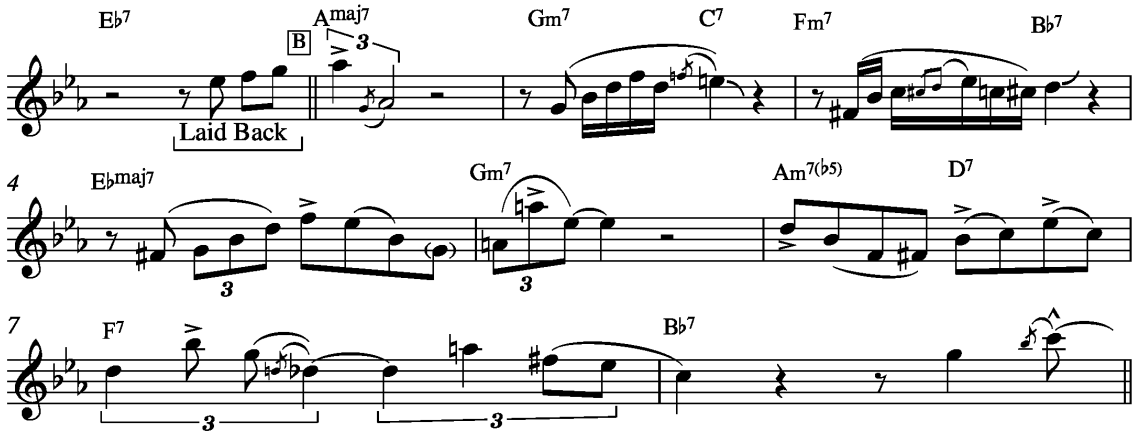


2. Chorus

Den ersten A-Teil gestaltet Rollins in einem erweiterten Tonumfang und wechselt harmonisch zwischen Diatonik und Outside. In rhythmischer Hinsicht spielt er dichter und komplexer, und verwendet zum ersten Mal in der Improvisation ein deutliches Laid Back. In Formteil A2 spielt er erneut mehr ionisch und baut seine Phrasen wieder rund um den Grundton auf (Notenbeispiel 105).

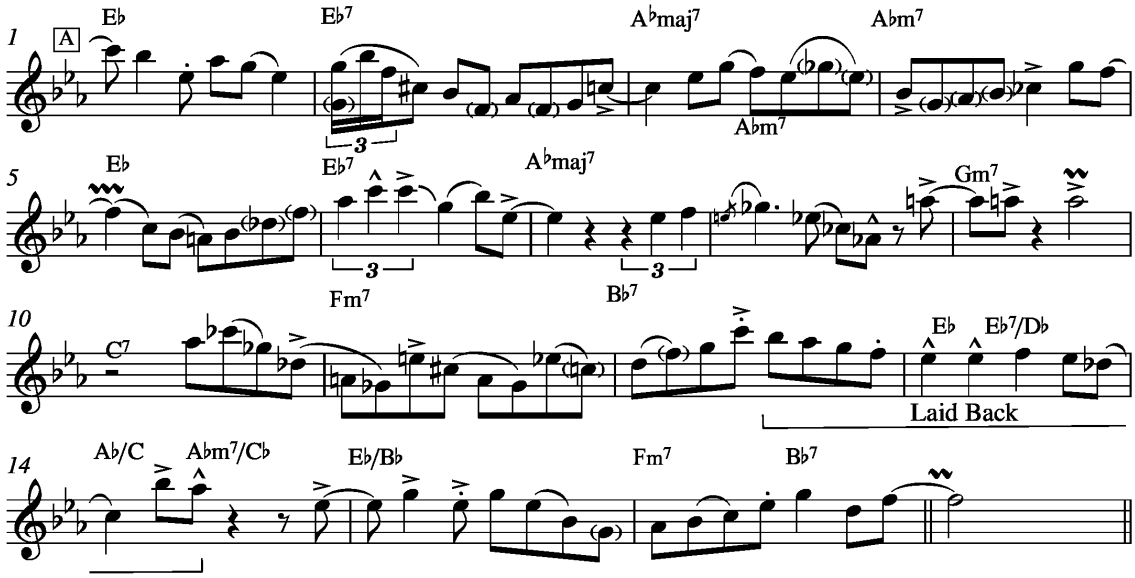
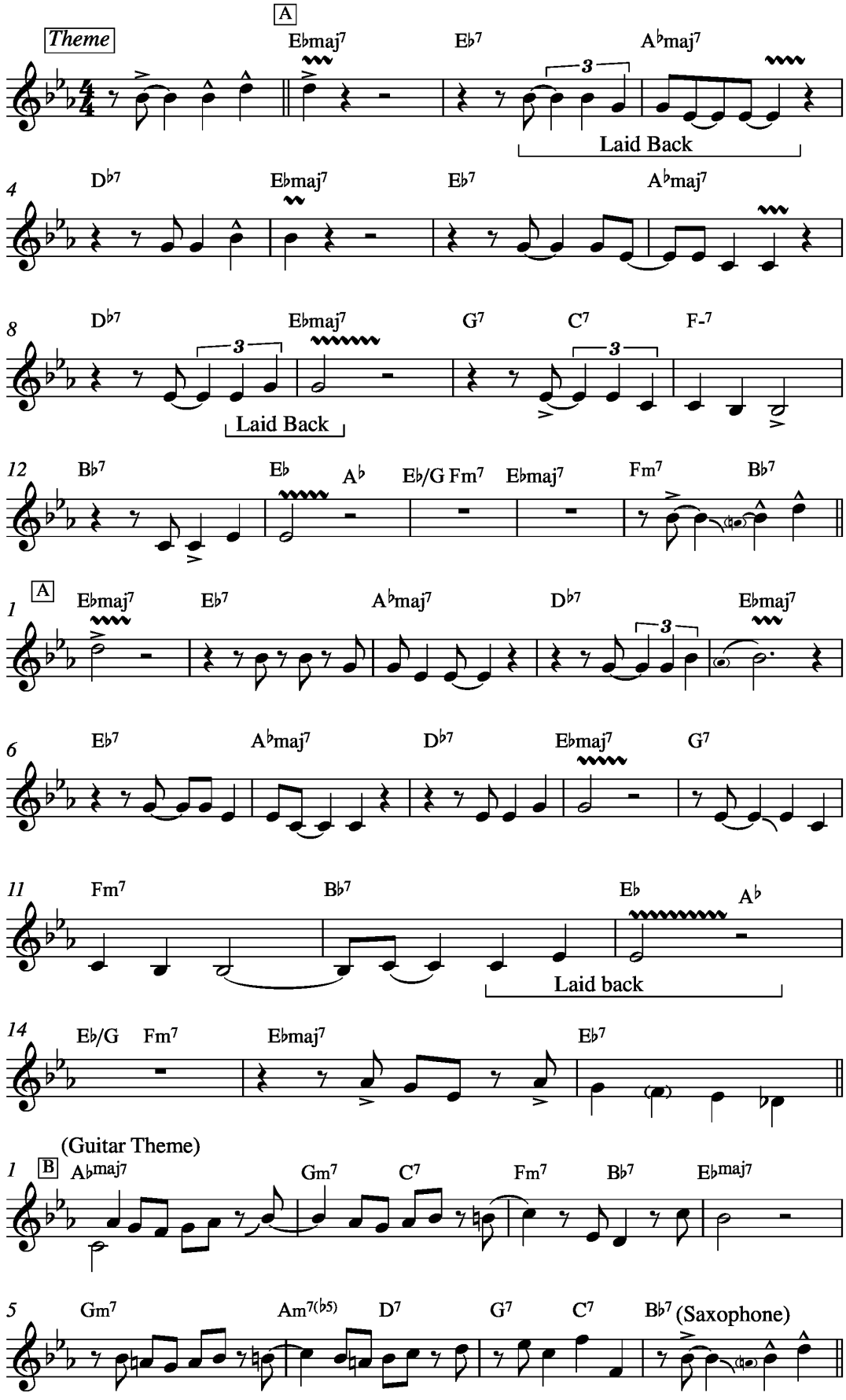
Notenbeispiel 105: Improvisation / Ch. 2 / A1 bis A2 / T. 16

Den B-Teil beginnt Sonny Rollins – wie im ersten Improvisationschorus – mit einem Themenzitat und verdichtet danach das Solo mit Sechzehntel- und Achtelläufen (Notenbeispiel 106)

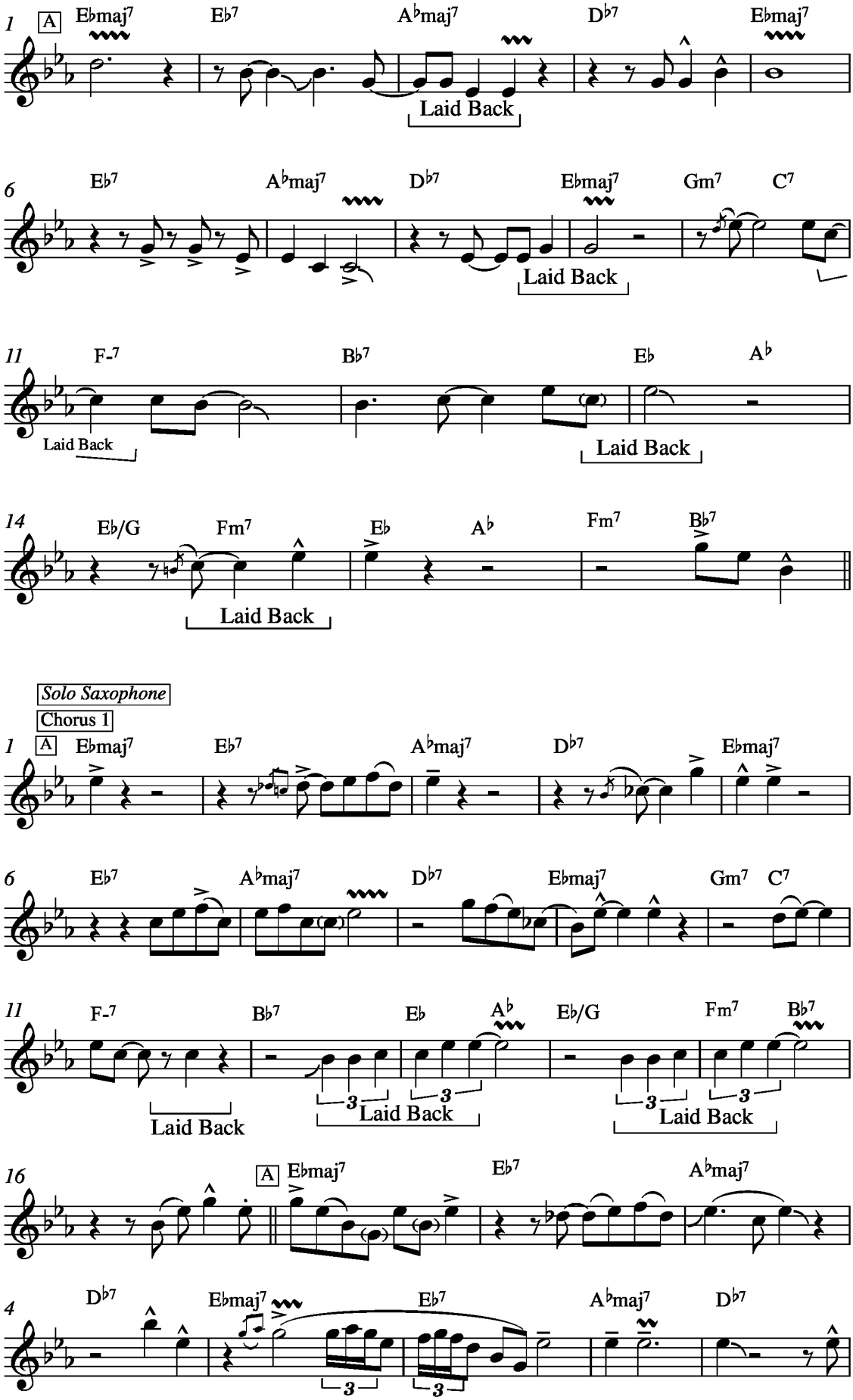
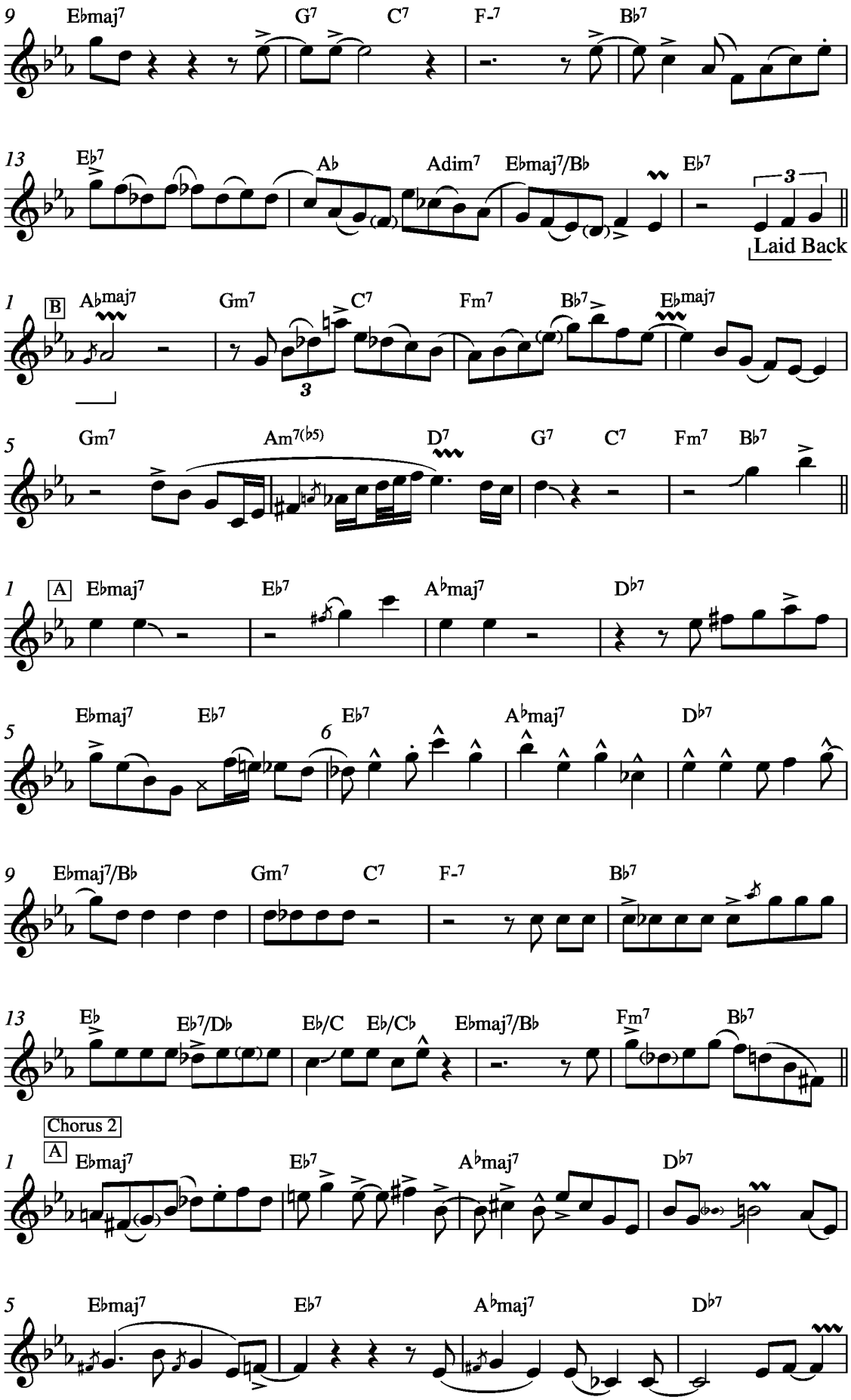
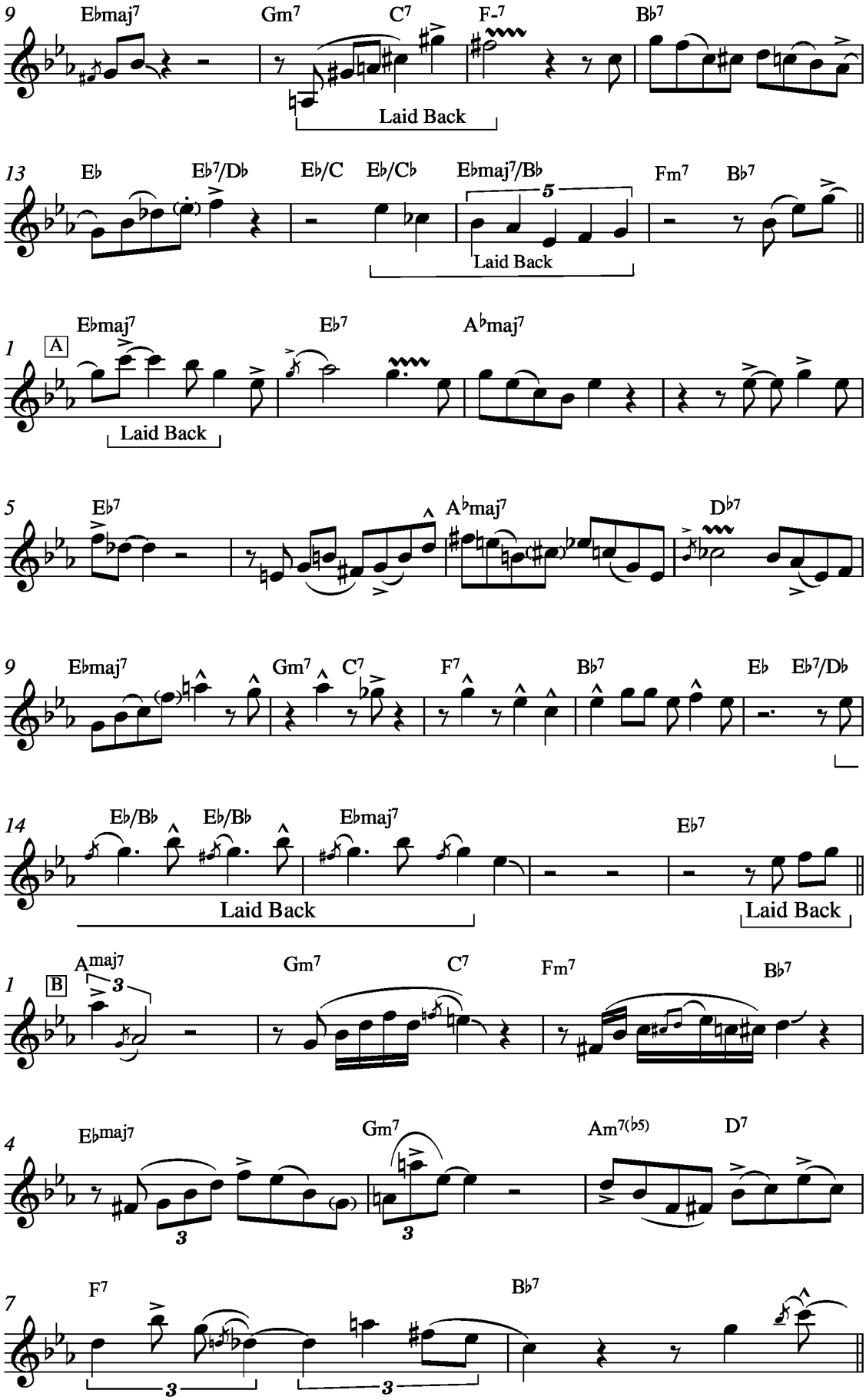
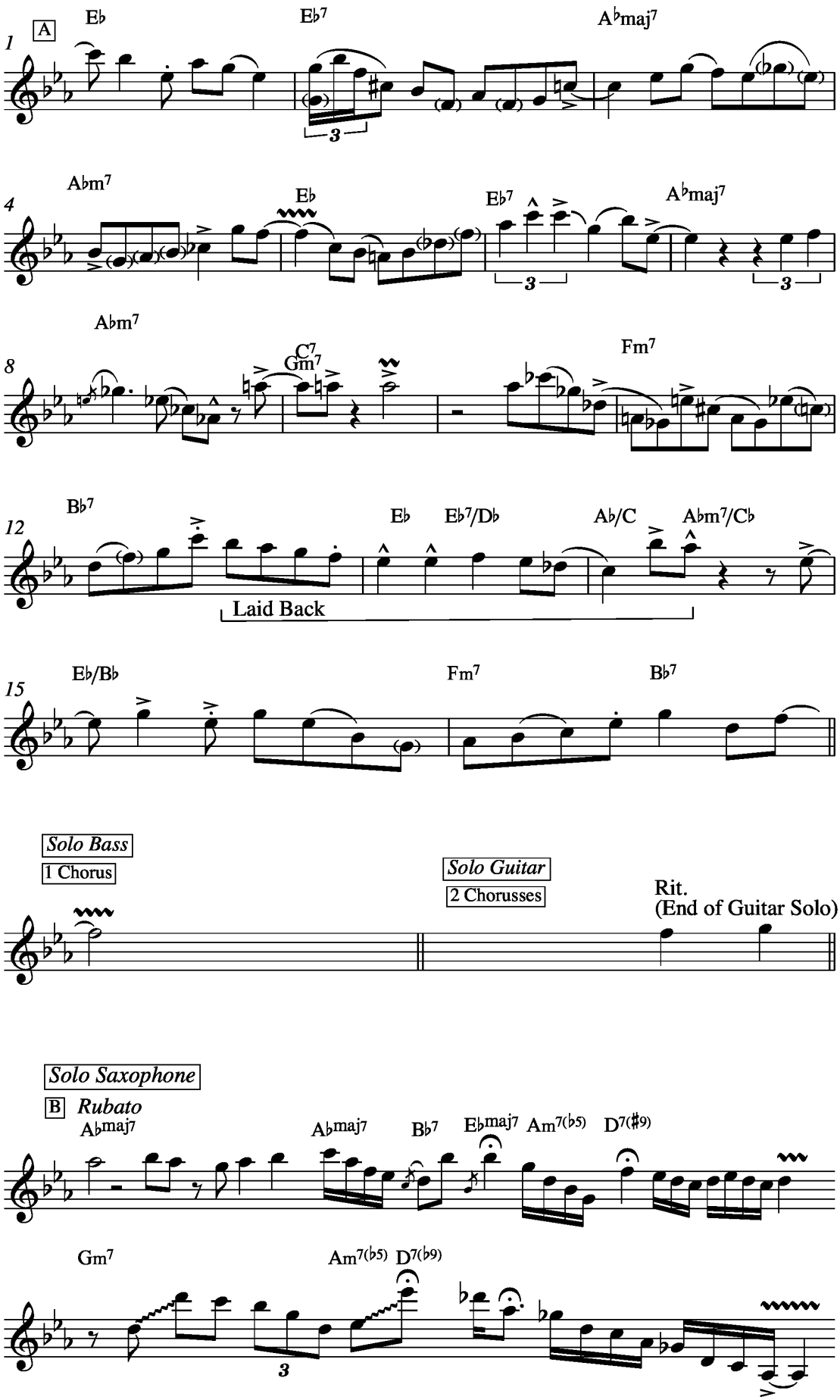
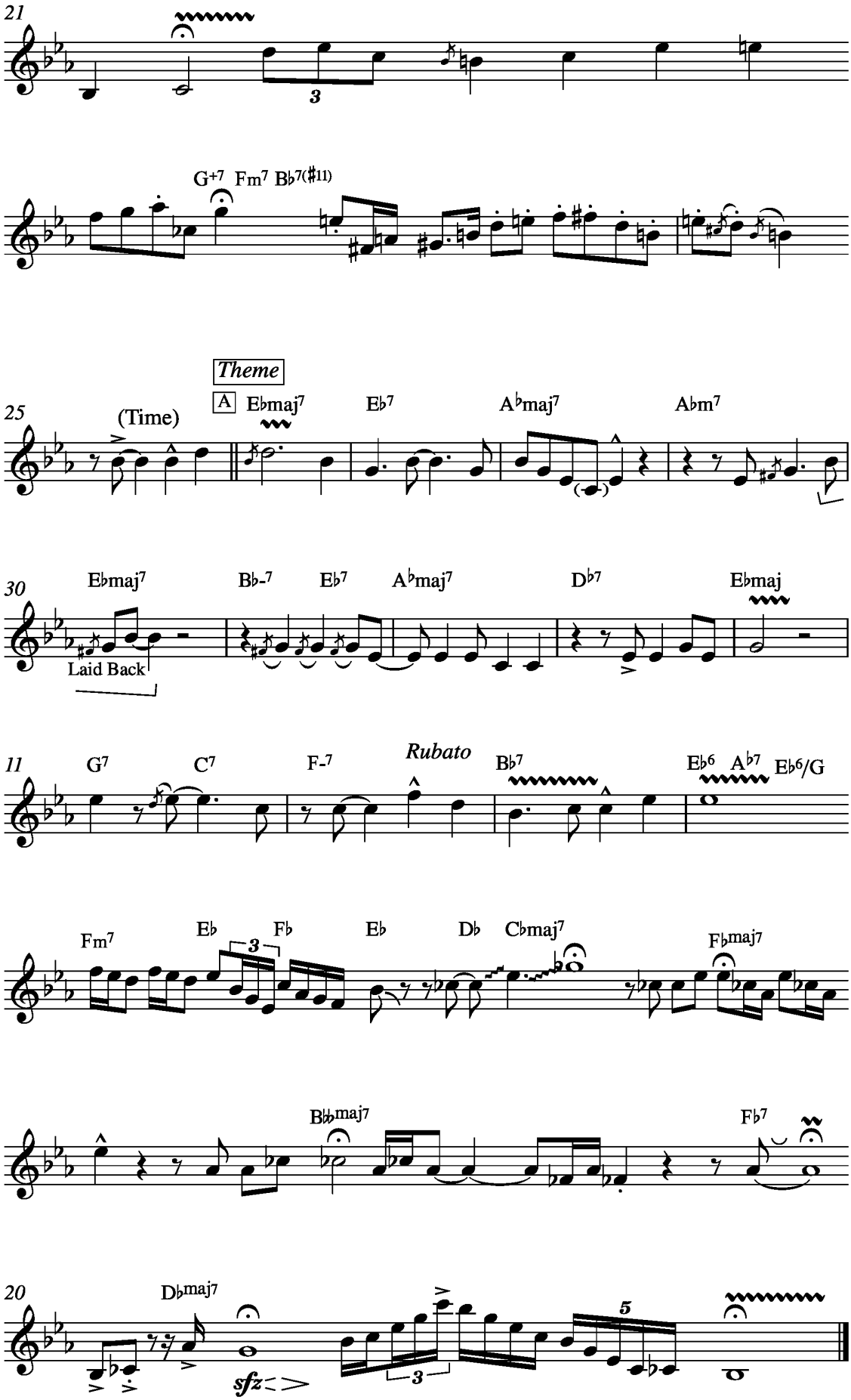
Notenbeispiel 106: Improvisation / Ch. 2 / A2 / T. 16 bis B / T. 8



Auch in den ersten 8 Takten des letzten A-Teils verdichtet Rollins sein Solo mit langen Achtelläufen. Anschließend spielt er dreimal den Ton A über die erste Stufe (Es-Dur), unterbricht so mit einer scharfen Dissonanz die langen Achtelläufe und kündigt das Ende des Solos an. In den letzten Phrasen kombiniert er Akkordtöne mit Staccato und lässt damit auch das Ende seiner Improvisation leicht und fröhlich klingen (Notenbeispiel 107).

Notenbeispiel 107: Improvisation / Ch. 2 / A3



Theme
A
E♭maj7
E♭7
A♭maj7
Laid Back
D♭7
E♭maj7
E♭7
A♭maj7
D♭7
E♭maj7
G7
C7
F-7
Laid Back
B♭7
E♭
A♭
E♭/G Fm7
E♭maj7
Fm7
B♭7
A
E♭maj7
E♭7
A♭maj7
D♭7
E♭maj7
E♭7
A♭maj7
D♭7
E♭maj7
G7
Fm7
B♭7
E♭
A♭
Laid back
E♭/G
Fm7
E♭maj7
E♭7
(Guitar Theme)
B
A♭maj7
Gm7
C7
Fm7
B♭7
E♭maj7
Gm7
Am7(♭5)
D7
G7
C7
B♭7
(Saxophone)

1
A
E♭maj7
E♭7
A♭maj7
D♭7
E♭maj7
Laid Back
6
E♭7
A♭maj7
D♭7
E♭maj7
Gm7
C7
Laid Back
11
F-7
B♭7
E♭
A♭
Laid Back
Laid Back
14
E♭/G
Fm7
E♭
A♭
Fm7
B♭7
Laid Back
Solo Saxophone
Chorus 1
1
A
E♭maj7
E♭7
A♭maj7
D♭7
E♭maj7
6
E♭7
A♭maj7
D♭7
E♭maj7
Gm7
C7
11
F-7
B♭7
E♭
A♭
E♭/G
Fm7
B♭7
Laid Back
Laid Back
Laid Back
16
A
E♭maj7
E♭7
A♭maj7
4
D♭7
E♭maj7
E♭7
A♭maj7
D♭7

9 E♭maj7 G7 C7 F-7 B♭7
13 E♭7 A♭ Adim7 E♭maj7/B♭ E♭7
Laid Back
1 B A♭maj7 Gm7 C7 Fm7 B♭7 E♭maj7
5 Gm7 Am7(♭5) D7 G7 C7 Fm7 B♭7
1 A E♭maj7 E♭7 A♭maj7 D♭7
5 E♭maj7 E♭7 E♭7 A♭maj7 D♭7
9 E♭maj7/B♭ Gm7 C7 F-7 B♭7
13 E♭ E♭7/D♭ E♭/C E♭/C♭ E♭maj7/B♭ Fm7 B♭7
Chorus 2
1 A E♭maj7 E♭7 A♭maj7 D♭7
5 E♭maj7 E♭7 A♭maj7 D♭7

9
E♭maj7
Gm7
C7
F-7
B♭7
Laid Back
13
E♭
E♭7/D♭
E♭/C
E♭/C♭
E♭maj7/B♭
5
Laid Back
Fm7
B♭7
1
A
E♭maj7
Laid Back
E♭7
A♭maj7
5
E♭7
A♭maj7
D♭7
9
E♭maj7
Gm7
C7
F7
B♭7
E♭
E♭7/D♭
14
E♭/B♭
E♭/B♭
E♭maj7
Laid Back
E♭7
Laid Back
1
B
Amaj7
3
Gm7
C7
Fm7
B♭7
4
E♭maj7
3
Gm7
3
Am7(♭5)
D7
7
F7
3
3
B♭7

A
E♭
E♭7
A♭maj7
1
A♭m7
E♭
E♭7
A♭maj7
4
A♭m7
C7
Gm7
Fm7
8
B♭7
E♭
E♭7/D♭
A♭/C
A♭m7/C♭
12
Laid Back
E♭/B♭
Fm7
B♭7
15
Solo Bass
1 Chorus
Solo Guitar
2 Chorusses
Rit.
(End of Guitar Solo)
Solo Saxophone
B Rubato
A♭maj7
A♭maj7
B♭7
E♭maj7
Am7(♭5)
D7(♯9)
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)

21
G+7 Fm7 B♭7(♯11)
Theme
A E♭maj7 E♭7 A♭maj7 A♭m7
25
(Time)
E♭maj7 B♭-7 E♭7 A♭maj7 D♭7 E♭maj
30
Laid Back
11
G7 C7 F-7 Rubato B♭7 E♭6 A♭7 E♭6/G
Fm7 E♭ F♭ E♭ D♭ C♭maj7 F♭maj7
B♭♭maj7 F♭7
20
D♭maj7
sfz

„If Ever I Would Leave You"

What's New? (RCA Victor LPM-2572)
Sonny Rollins (ts), Jim Hall (g), Bob Cranshaw (b), Ben Riley (dr)
5.4.1962, New York, NY

Komposition

Diese Ballade von Frederick Loewe (Musik) und Alan Jay Lerner (Lyrics) wurde für das Musical „Camelot" (1960) geschrieben und durch die Interpretation von Robert Goulet populär. Die Tonart ist B-Dur, und es liegt eine AABA-Form vor, wobei die A-Teile jeweils 16 Takte haben und der B-Teil 8 Takte umfasst. Die ruhig und ausgeglichen wirkende Themenmelodie bewegt sich ausschließlich in diatonischen Sekunden und Terzen und bildet im B-Teil mit der temporären Tonika D-Dur einen leichten Höhepunkt.

Rollins' Version

Die Einspielung von Sonny Rollins und seiner Band ist in Bezug auf Tempo und Stil im Übergangsbereich zwischen Bossa Nova und Samba und bekommt so im Vergleich zur Originalversion einen lebendigeren Charakter. Zugleich war diese Interpretation laut Don Menza für das Publikum von Sonny Rollins regelrecht schockierend, da sie die gröberen Veränderungen in seiner musikalischen Stilistik umfasste. Darüber hinaus erklingt sie, im Vergleich zu den in derselben Periode von Stan Getz aufgenommenen und sehr beliebten Bossa Novas, ausgesprochen unnuanciert. So gestaltete Getz hauptsächlich mit einem hellen Sound und häufiger Legatophrasierung, und verwendete in allen Registern Subtone. Rollins hingegen spielt in „If Ever I Would Leave You" mit einem scharfen, dunkel klingenden Fullsound und verwendet häufig Staccatoartikulation.

Ablauf

In der Rollins-Version wird das Thema zweimal gespielt: zuerst nach der 12-taktigen Introduktion, und dann nach der Saxophonimprovisation. Ab dem vorletzten Takt des

Eröffnungsthemas verwendet Rollins einen Clave-Rhythmus und begleitet auf diese Weise den anschließenden ersten Solochorus der Gitarre. Das Schlussthema ist um zwei Takte verkürzt und geht in eine 3 Minuten lange Coda über (Tabelle 20).

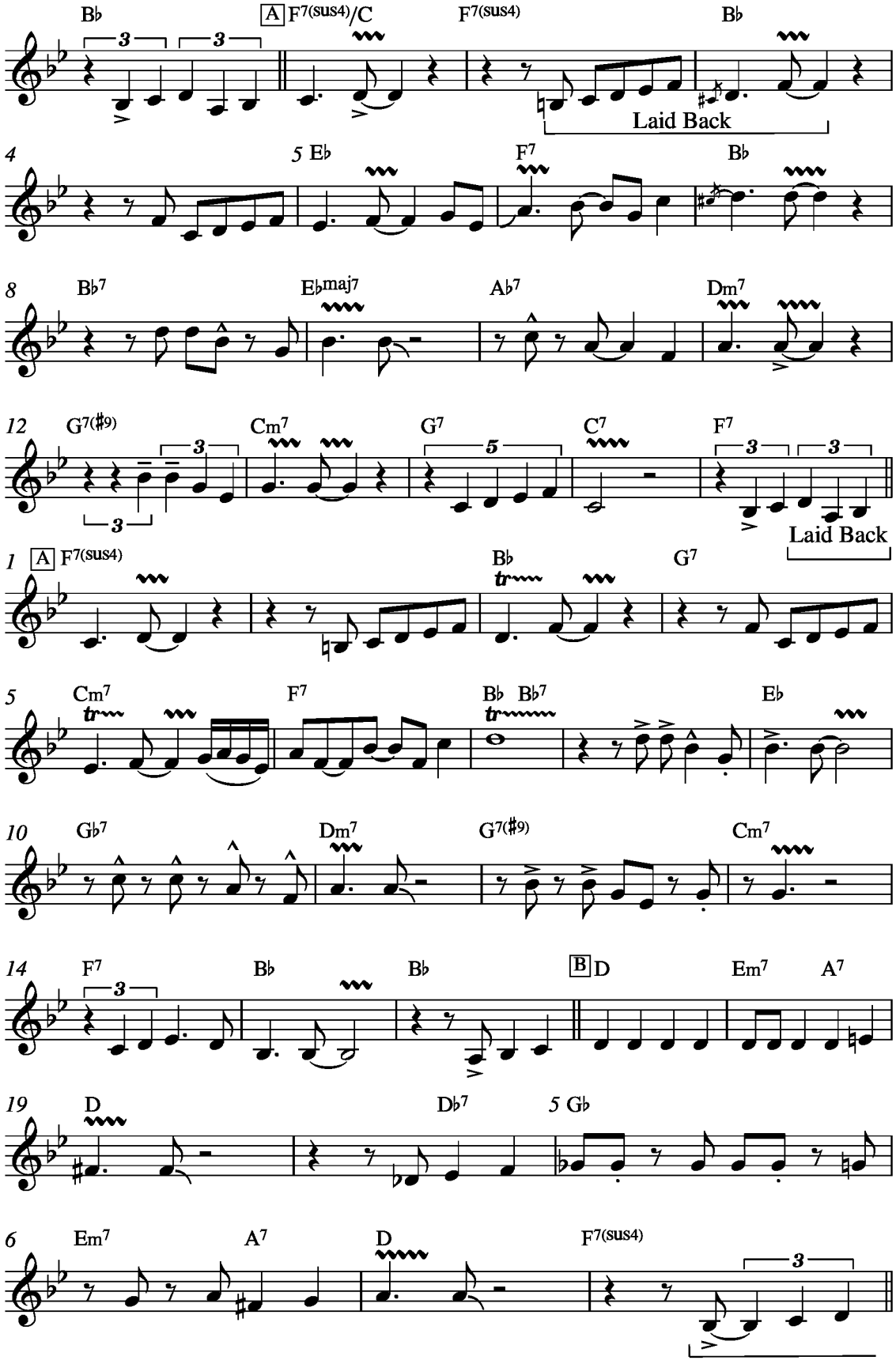
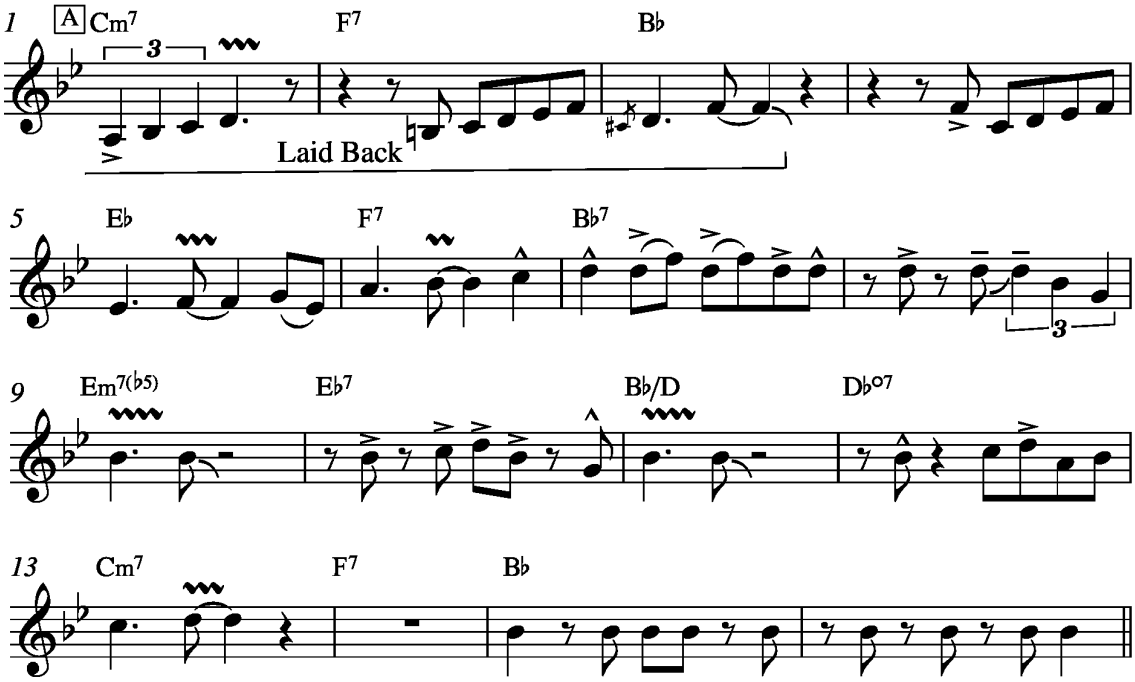
Tabelle 20: Ablauf

	Chorusanzahl	*Taktanzahl*
Intro		12
Thema	1	
Improvisation Gitarre	3	
Improvisation Saxophon	4	
Thema		54
Coda		172

Themengestaltung

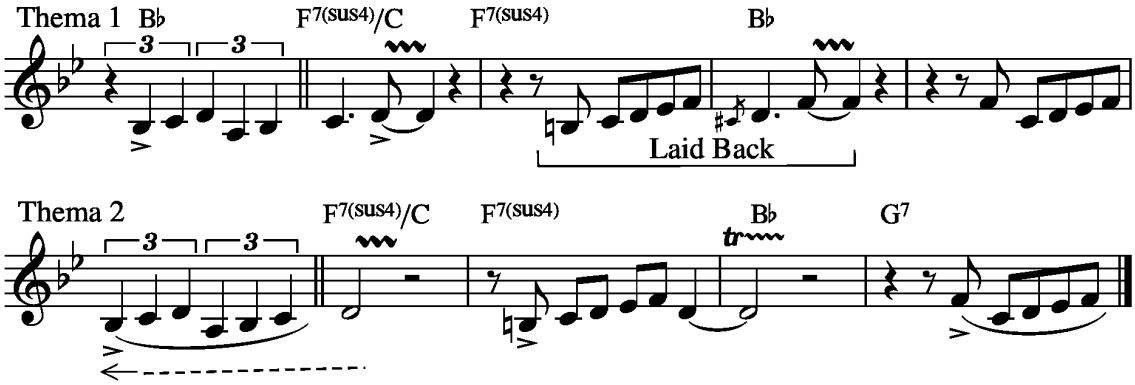
In dieser Interpretation verzichtet Sonny Rollins auf viele für seine bisherige Stilistik üblichen musikalischen Mittel und schafft gleichwohl eine kraftvolle und beeindruckende Themenmelodie. Die etwas grob wirkende Gestaltung entsteht durch die gleichzeitige Verwendung von Fullsound, tiefstmöglichem Saxophonregister und gleichbleibender Lautstärke und wird mittels Vibrato, Portamenti, Retardierung der Phrasen und Legatoartikulation aufgelockert. Mit diesen Mitteln kreiert Rollins auch einen starken Kontrast zur Spielweise der sehr homogenen Rhythmusgruppe.

Die auffallende, variative Gestaltung der A-Teile kommt vor allem durch Mikrorhythmik zustande sowie punktuell zusätzlich durch Verwendung von Trillern anstatt Vibrato. Nicht zuletzt aufgrund geringer metronomischer Exaktheit klingt Rollins' Spiel der Sprache verwandt (Notenbeispiel 108).

Notenbeispiel 108: Eröffnungsthema



Beim Schlussthema drängt Rollins die Melodie etwas nach vorne; im Vergleich zum Eröffnungsthema beginnt er die erste und die zweite Phrase einen Schlag früher und die zweite eineinhalb Schläge früher (Notenbeispiel 109).

Notenbeispiel 109: Vergleich der Themengestaltung in den Takten 1–4 des Eröffnungs- und Schlussthemas



Improvisation

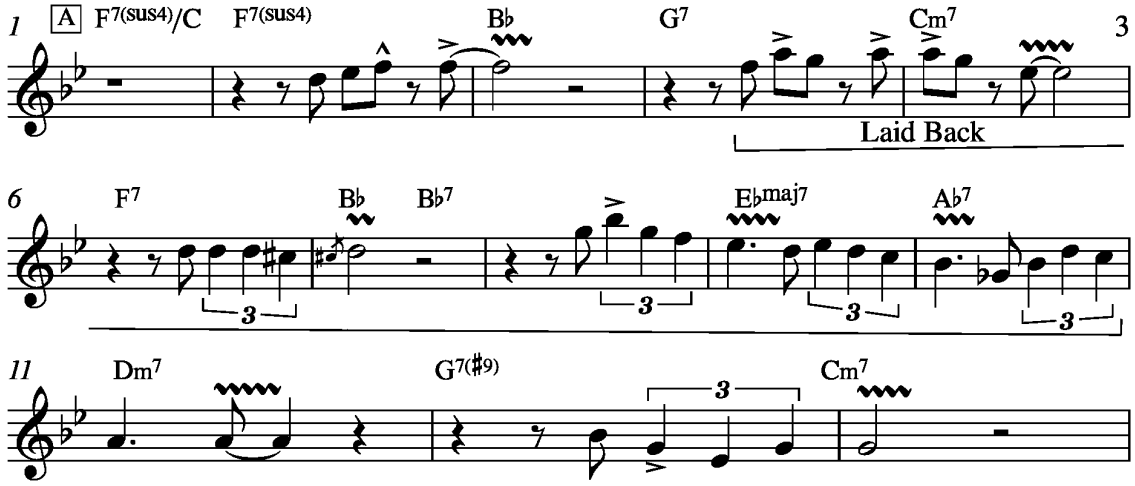
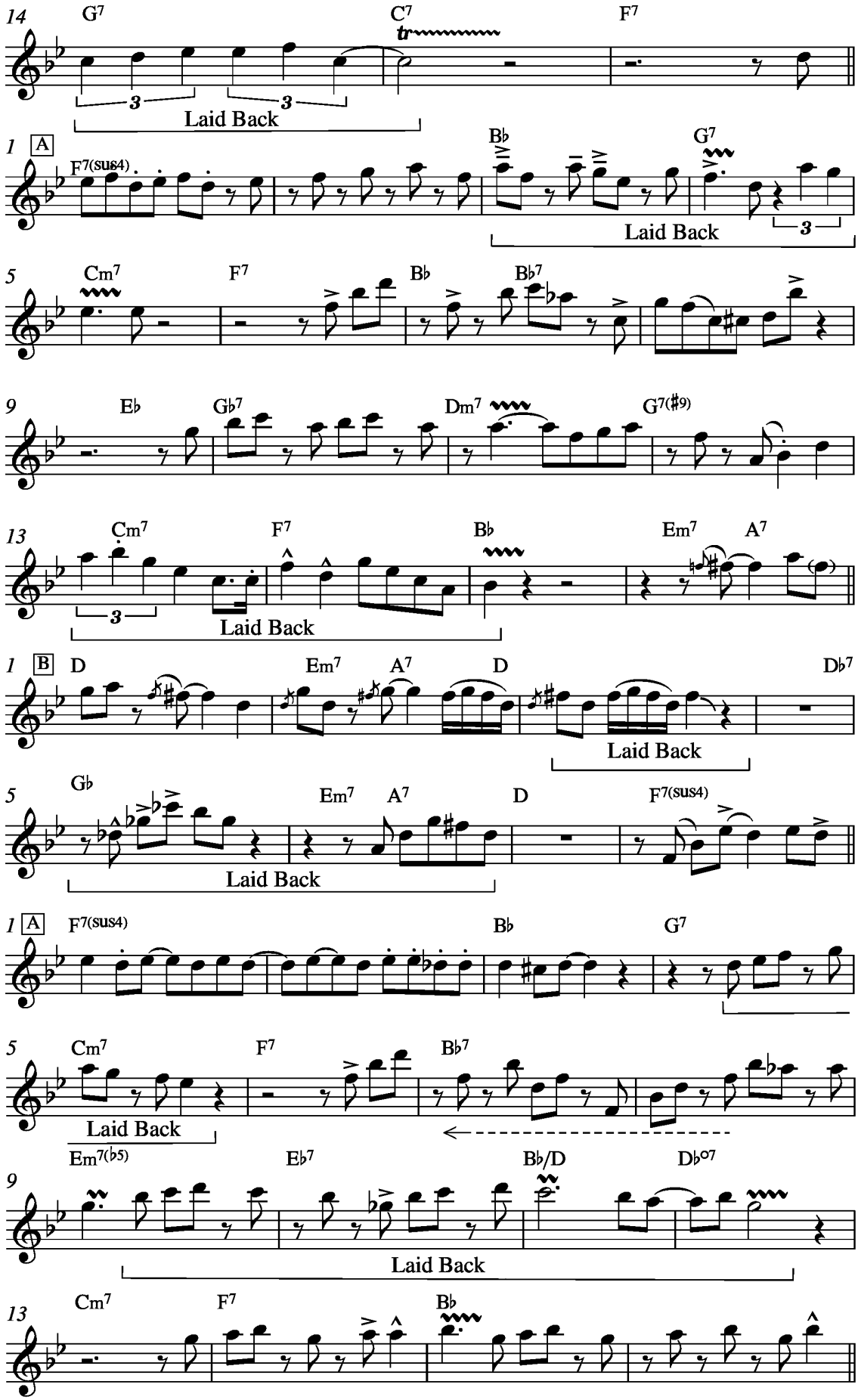
Im Gegensatz zum Thema spielt Sonny Rollins in seiner Improvisation fast ausschließlich im hohen bzw. mittleren Register des Saxophons. Abgesehen von der Outside-Melodik im dritten Chorus und in der Coda sowie gelegentlichen Phrasen in typischer Swing-Manier hat Rollins' Spiel einen ionischen Grundcharakter und basiert

rhythmisch und melodisch auch stark auf dem Calypso. Gleich wie bei der Themenmelodie macht er jedoch im ganzen Solo keine nennenswerten dynamischen Unterschiede und spielt durchgehend laut.

1. Chorus

Durch Laid Back, häufige Pausen und eine fast ausschließlich motivische Gestaltung klingt der erste A-Teil sehr entspannt, zugleich aber klar strukturiert, da die meisten Phrasen auf 2+ beginnen. Die hauptsächlich breit gespielten Töne erwecken in Kombination mit Laid Back und Vierteltriolen den Eindruck, dass Rollins im ersten A-Teil überwiegend legato artikuliert.

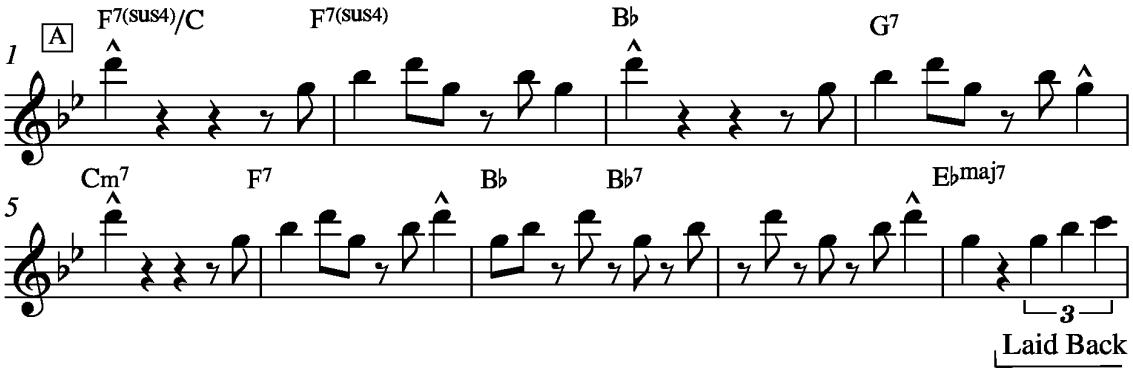
Die zunehmende Phrasenlänge und Staccatoartikulation im zweiten bzw. dritten A-Teil dient als Spannungsaufbau und Überleitung in den jeweils anschließenden Formteil. Von besonders heiter-überraschender Wirkung ist die Phrase in den Takten 12–13 des zweiten A-Teils, da sie gleichzeitig Laid Back und unterschiedliche Artikulationsarten verwendet, wodurch der rhythmische Fluss des Stückes kurz unterbrochen wird. Diese Spielweise entspricht der musikalisch-rhetorischen Figur *Doubt* (Dubitatio)[31] und wirkt für den Zuhörer desorientierend (Notenbeispiel 110).

Notenbeispiel 110: Improvisation / Ch. 1

[31] vgl. Erickson, 2015, S. 179.

14 G7 C7 F7
Laid Back
1 A F7(sus4) B♭ G7
Laid Back
5 Cm7 F7 B♭ B♭7
9 E♭ G♭7 Dm7 G7(♯9)
13 Cm7 F7 B♭ Em7 A7
Laid Back
1 B D Em7 A7 D D♭7
Laid Back
5 G♭ Em7 A7 D F7(sus4)
Laid Back
1 A F7(sus4) B♭ G7
5 Cm7 F7 B♭7
Laid Back
Em7(♭5) E♭7 B♭/D D♭o7
9
Laid Back
13 Cm7 F7 B♭

2. Chorus

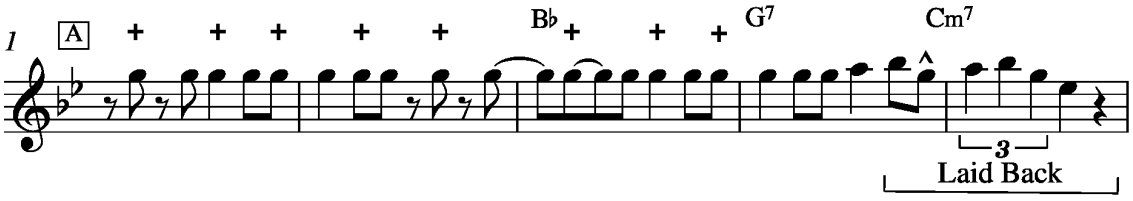
Im ersten A-Teil spielt Sonny Rollins überwiegend in der dritten Oktavlage des Saxophons und variiert rhythmisch und melodisch die Töne des G-Moll-Dreiklangs (Notenbeispiel 111).

Notenbeispiel 111: Improvisation / Ch. 2 / A1 / T. 1–9



Den heiteren Beginn des zweiten A-Teils schafft Rollins mit der Verwendung der musikalisch-rhetorischen Figur Recitation Tone[32]: Er rhythmisiert einen einzigen Ton (G) und bewirkt durch den Wechsel zwischen der üblichen Spielweise und False Fingering, dass jeder zweite Ton etwas verstimmt klingt (Notenbeispiel 112).

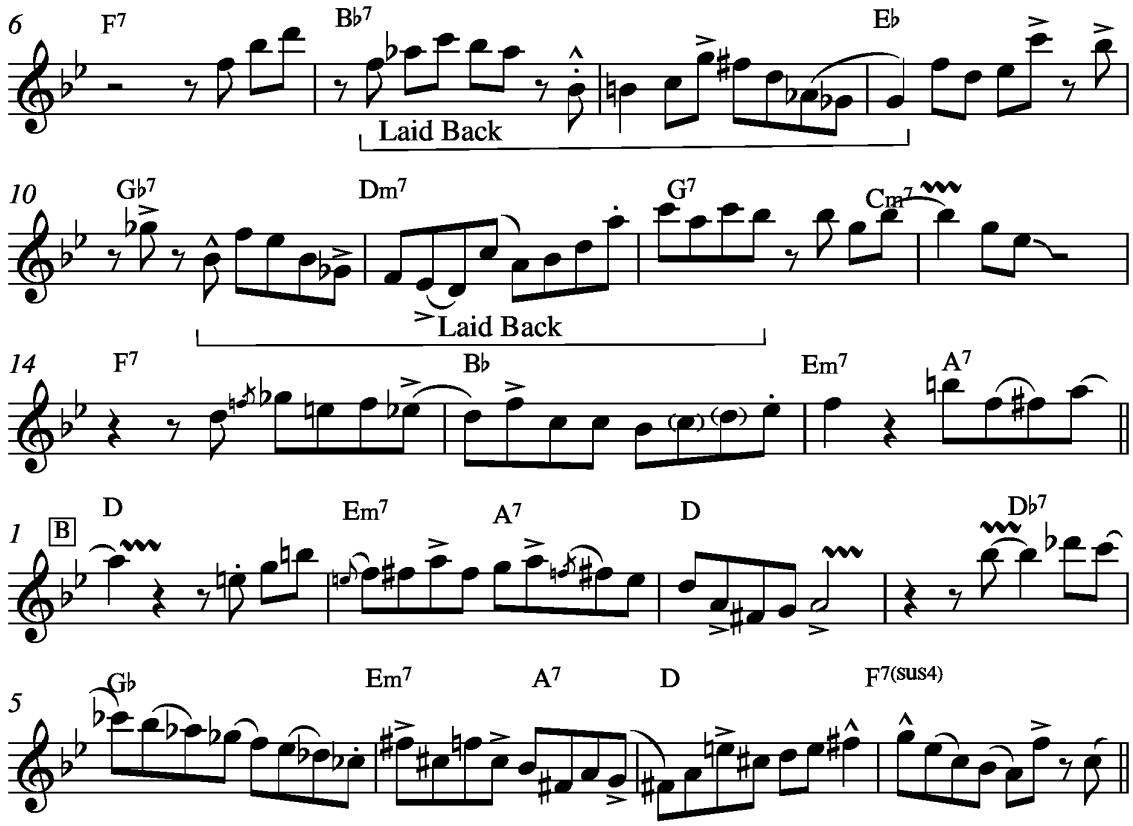
Notenbeispiel 112: Improvisation / Ch. 2 / A2 / T. 1–5



Ab dem sechsten Takt des zweiten A-Teils bis zum Ende des B-Teils verwendet Rollins hauptsächlich ternäre Beatunterteilung. Er spielt großteils Achtelläufe und entfernt sich vom bisherigen ionischen Melodiecharakter mittels Chromatic Approaches (Notenbeispiel 113).

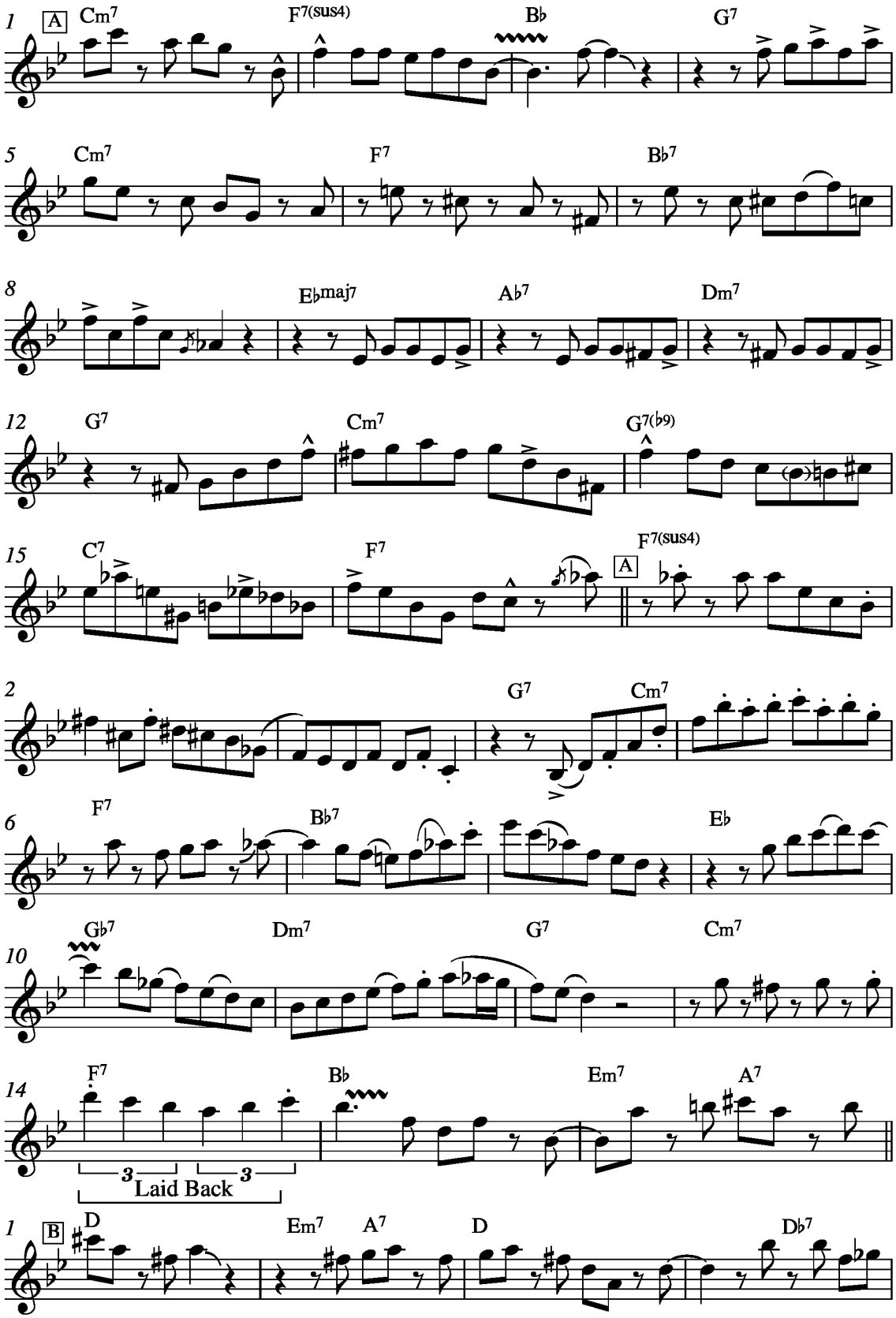
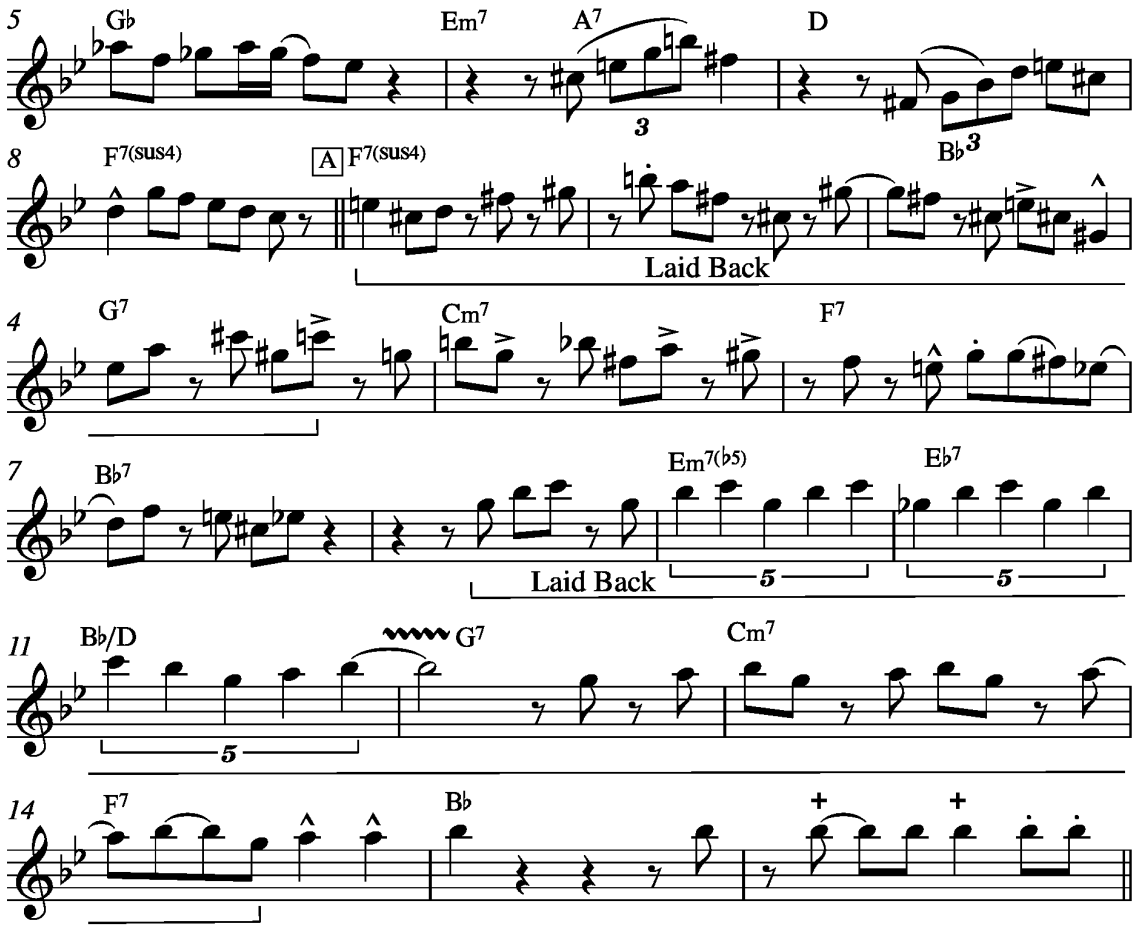
[32] vgl. Erickson, 2015, S. 178.

Notenbeispiel 113: Improvisation/ Ch. 2 / A2 / T. 6 bis B / T. 8

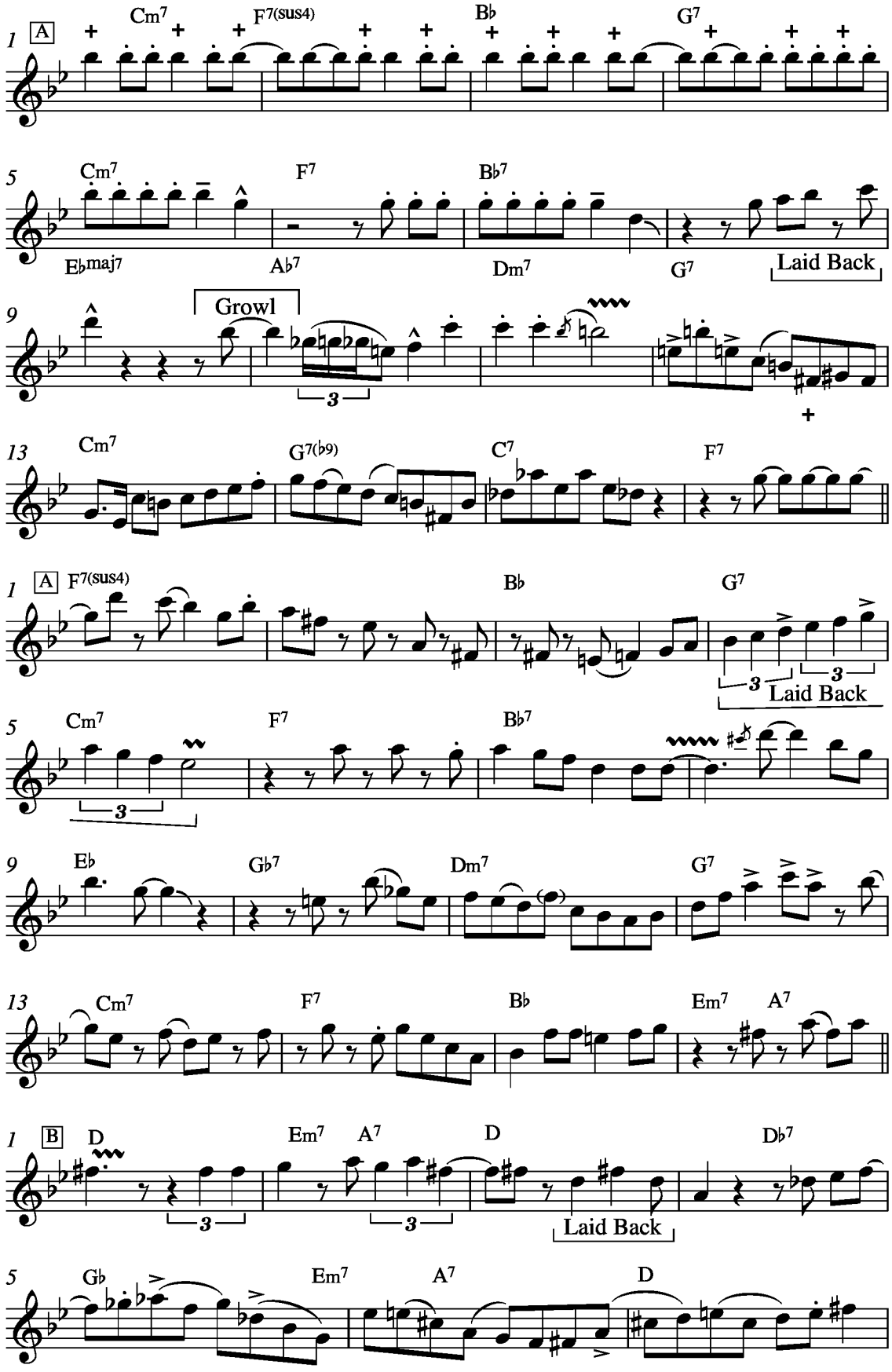
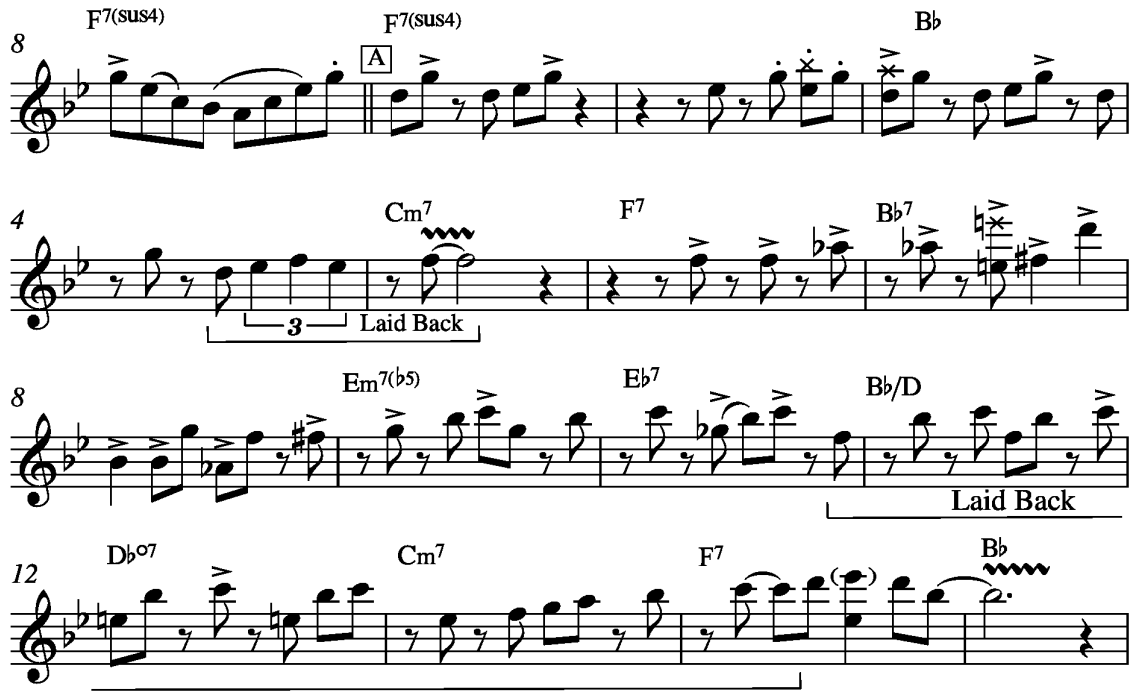


3. Chorus

Rollins ändert die Atmosphäre seiner Improvisation, indem er zwischen Inside und Outside sowie binärer und ternärer Beatunterteilung wechselt und zum ersten Mal seit Beginn des Solos auch das tiefere Register des Saxophons verwendet (Notenbeispiel 114).

Notenbeispiel 114: Improvisation / Ch. 3

4. Chorus

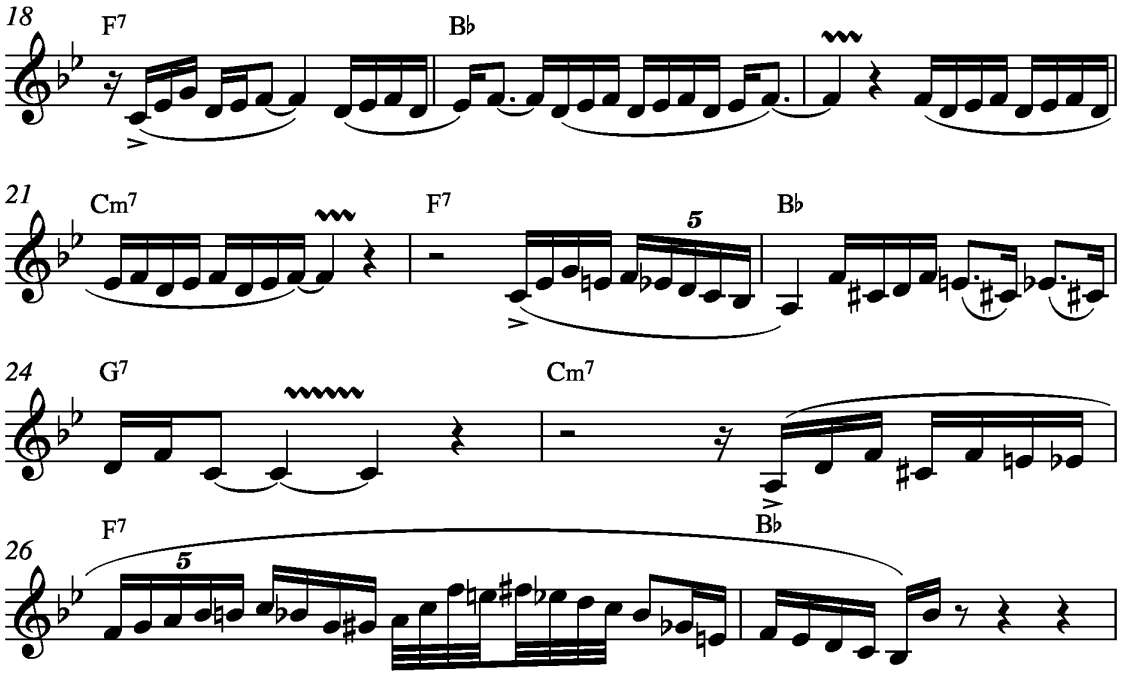
Im vierten Improvisationschorus benützt Sonny Rollins alle bislang im Solo verwendeten Mittel, wobei sein Spiel in den Formteilen A2 und B durch die Kombination aus Retardierung, mittlerer Lage, einfacher Melodik sowie Legato am weichsten klingt (Notenbeispiel 115).

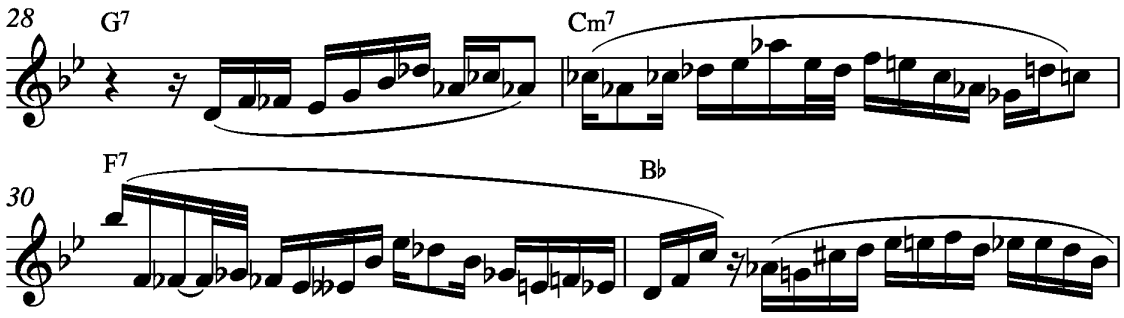
Notenbeispiel 115: Improvisation / Ch. 4



Coda

Nach dem Schlussthema improvisiert Rollins über die vampartig wiederholte, 4-taktige II-V-I-Kadenz. Sein Hauptgestaltungprinzip ist die Variation unterschiedlicher Motive sowie die Verwendung von Outside, wobei er diese beiden Spielmittel voneinander trennt (Notenbeispiel 116).

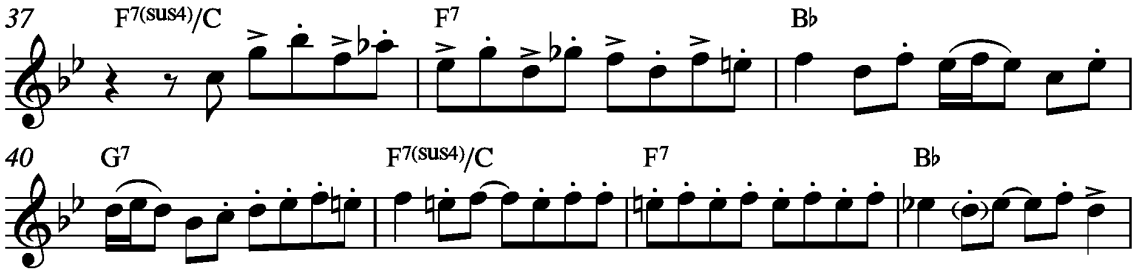
Notenbeispiel 116: Coda / T. 18–31





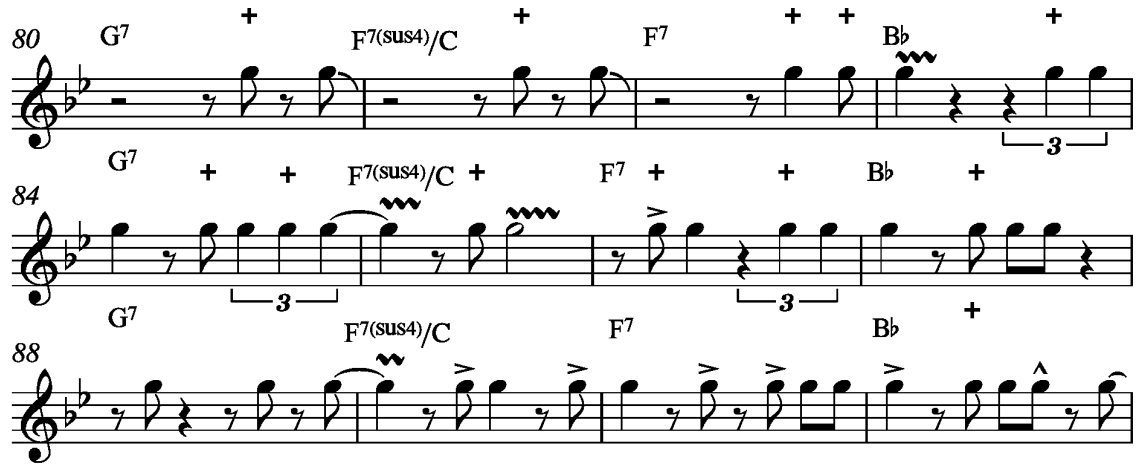
Auf die Variation absteigender, mit einem extremen Staccato angespielter Terzenmotive in den Takten 37-43 folgen, bei gleichbleibender Artikulation, Sekundmotive und bilden so einen melodischen wie auch rhythmischen Parallelismus *(Parallelism*[33]*)* (Notenbeispiel 117).

Notenbeispiel 117: Coda / T. 37–43



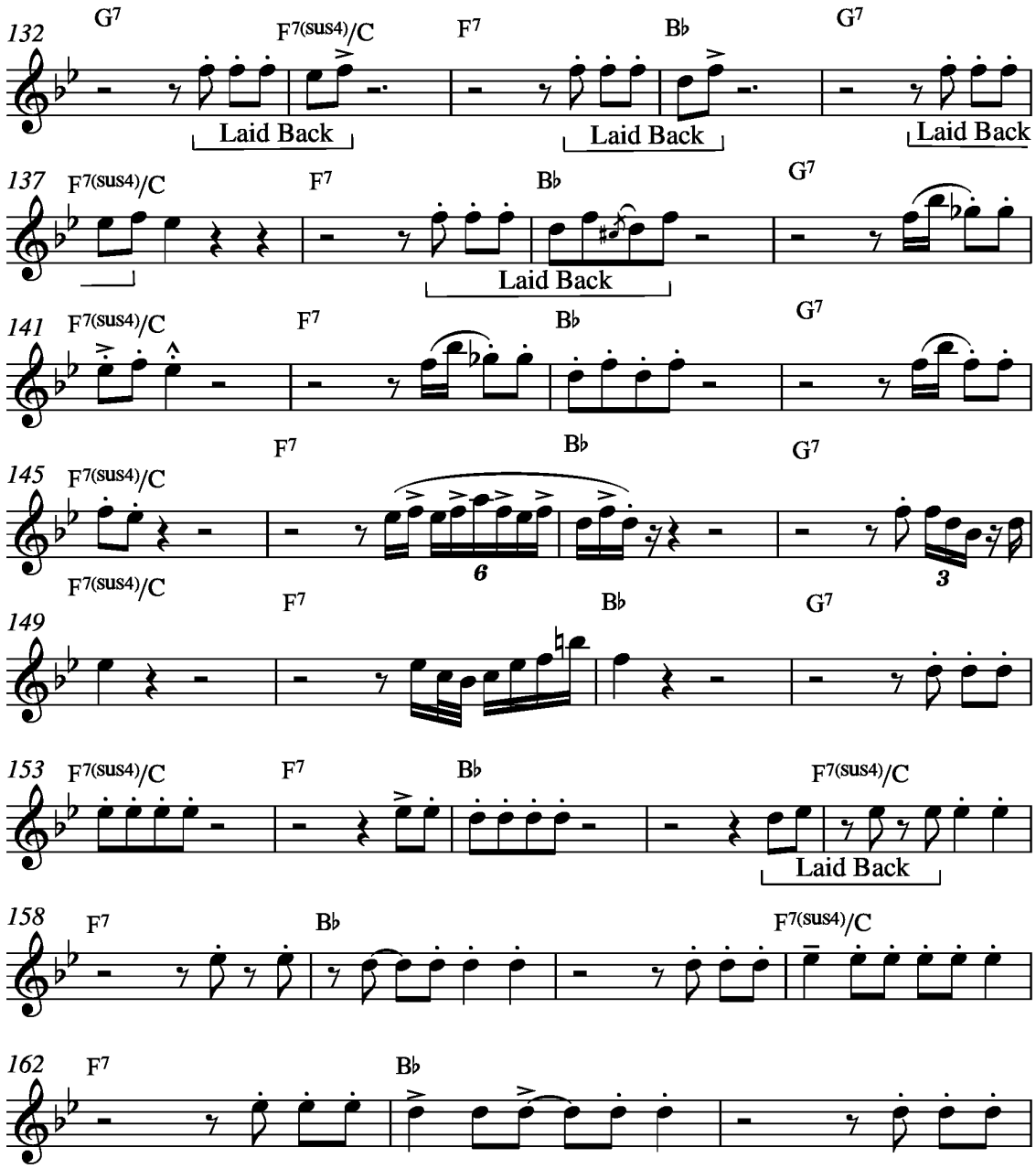
In den Takten 80-91 rhythmisiert Rollins erneut einen einzigen Ton, und alterniert ihn in den folgenden 3 Takten mit der darunterliegenden Terz und Quart (Notenbeispiel 118).

Notenbeispiel 118: Coda / T. 80–91



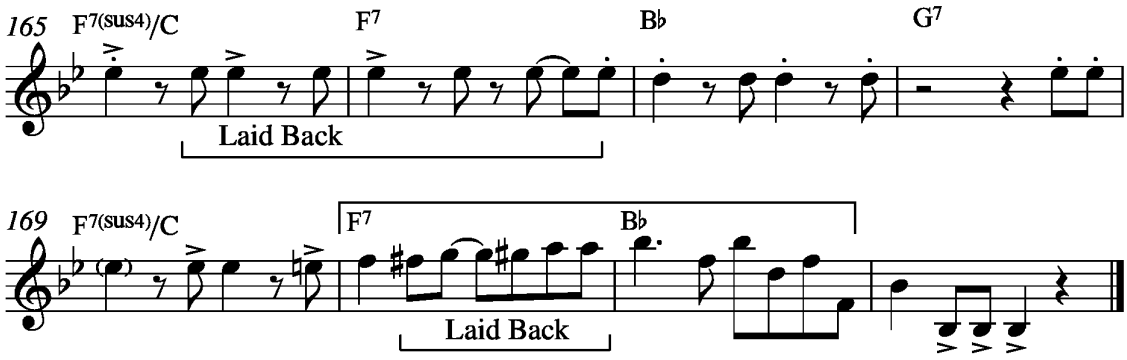
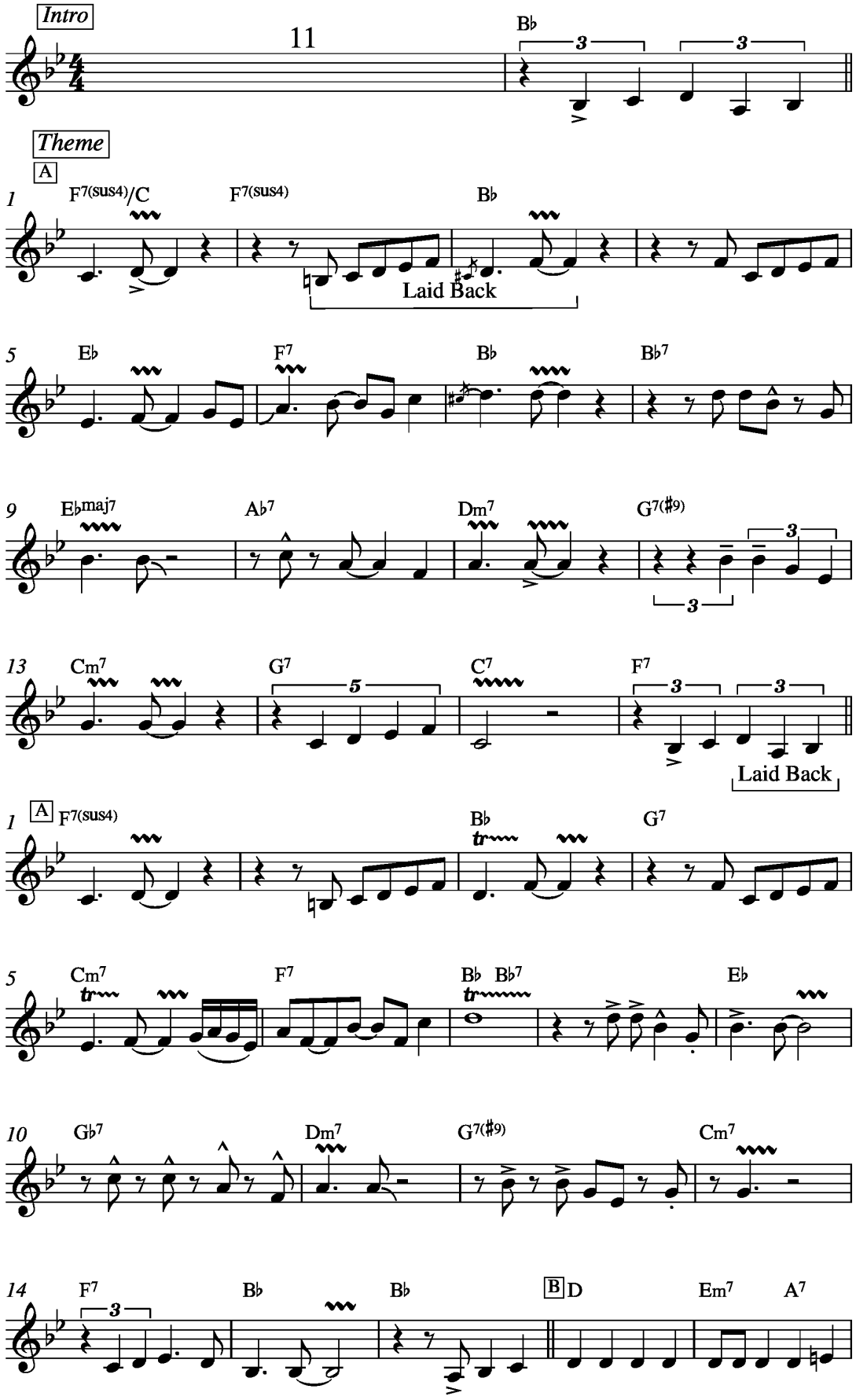
[33] vgl. Erickson, 2015, S. 173.

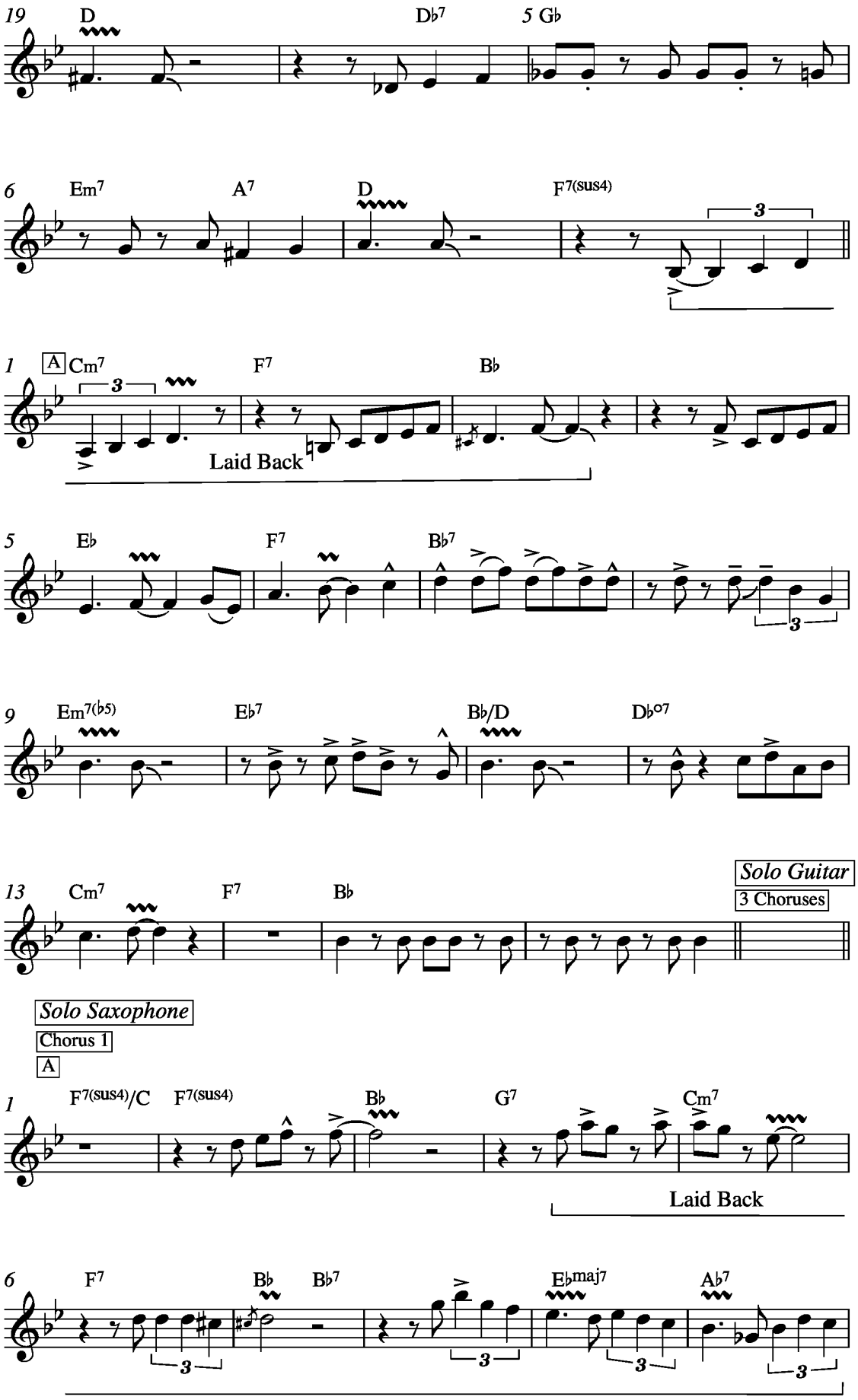
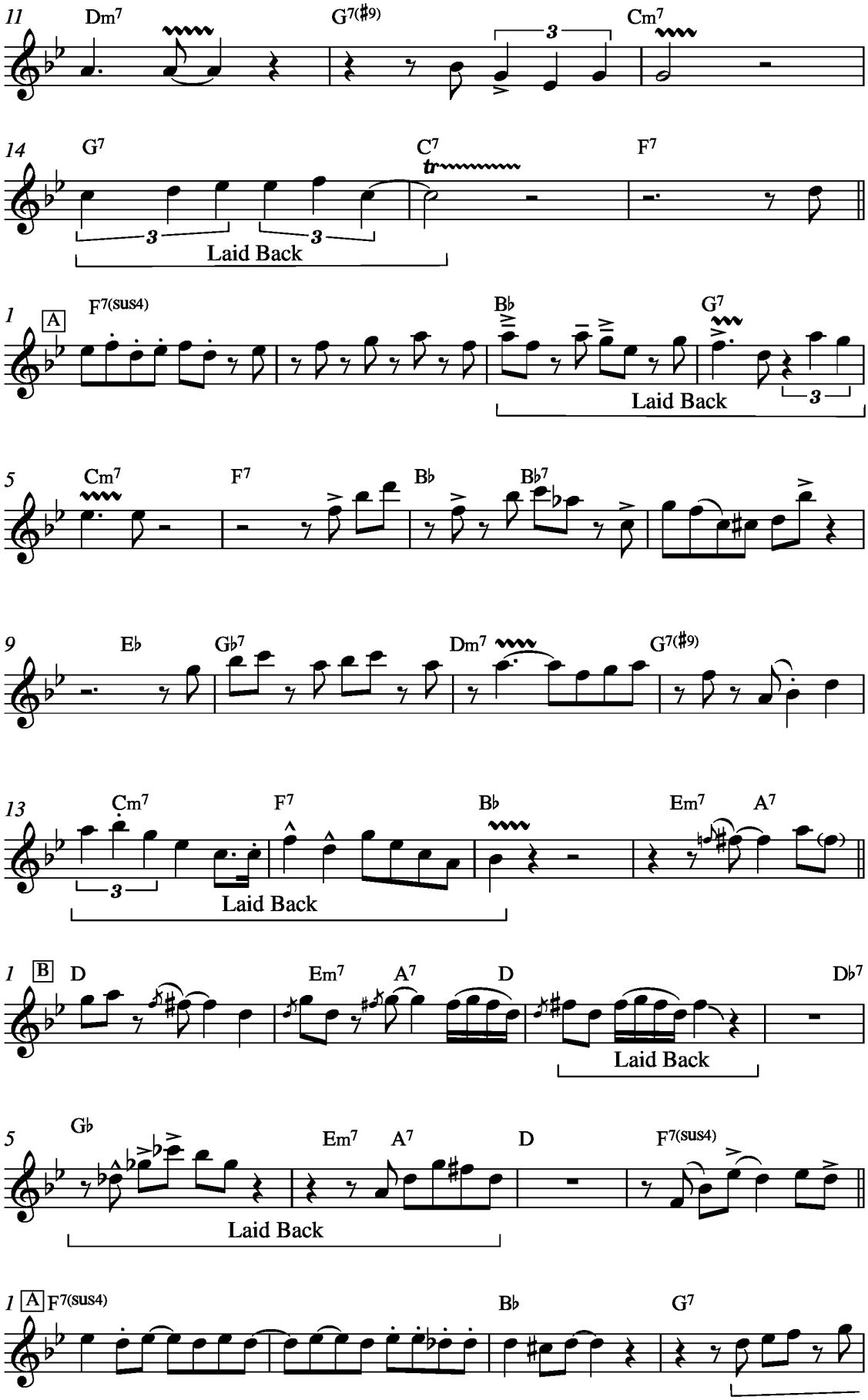
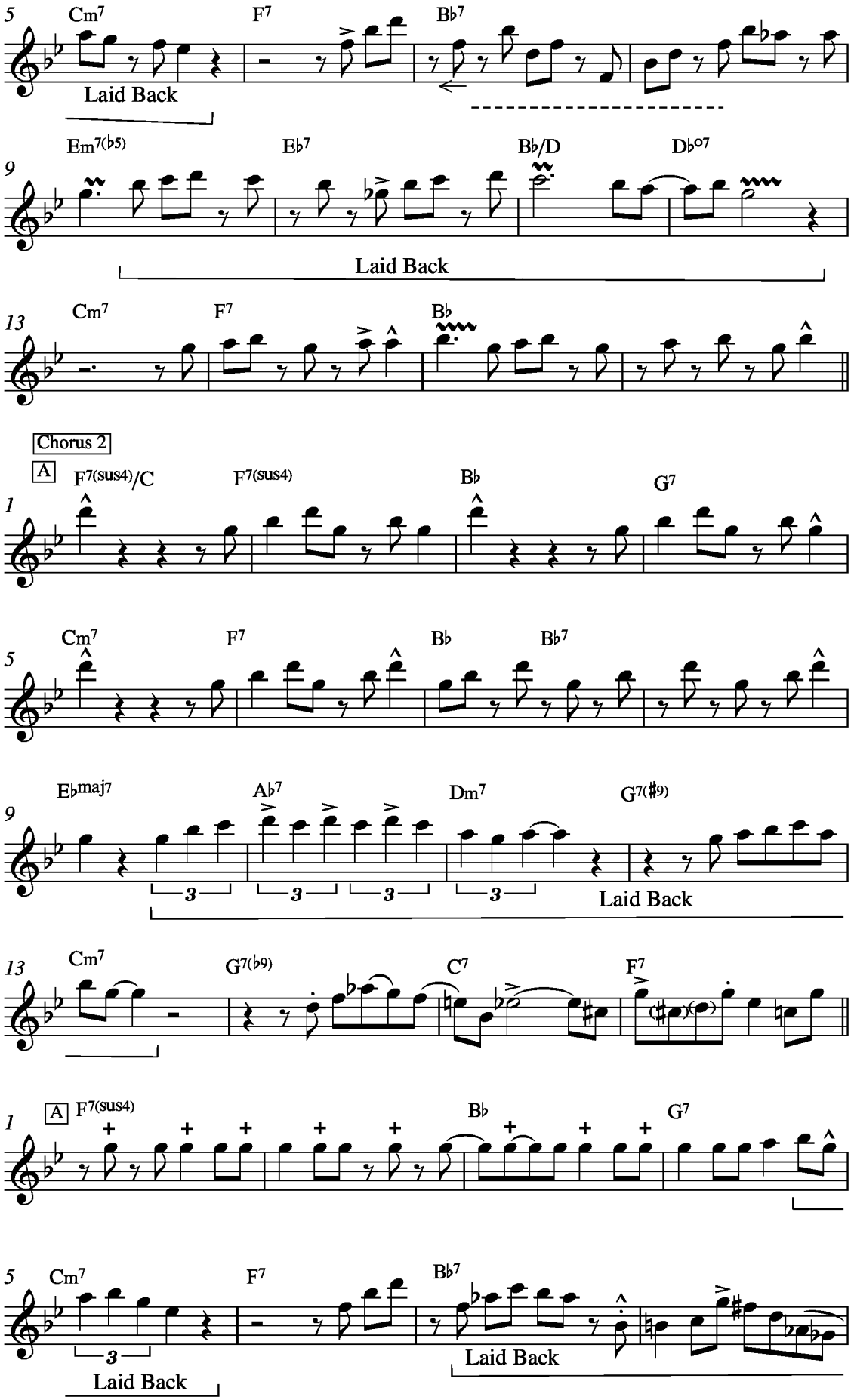
Das letzte Motiv des Solos basiert auf drei Tönen (D, Es und F) und wird über 32 Takte immer anders variiert und zunehmend reduziert. Diese Spielweise entspricht der musikalisch-rhetorischen Figur *Conjuction*[34] (Notenbeispiel 119).

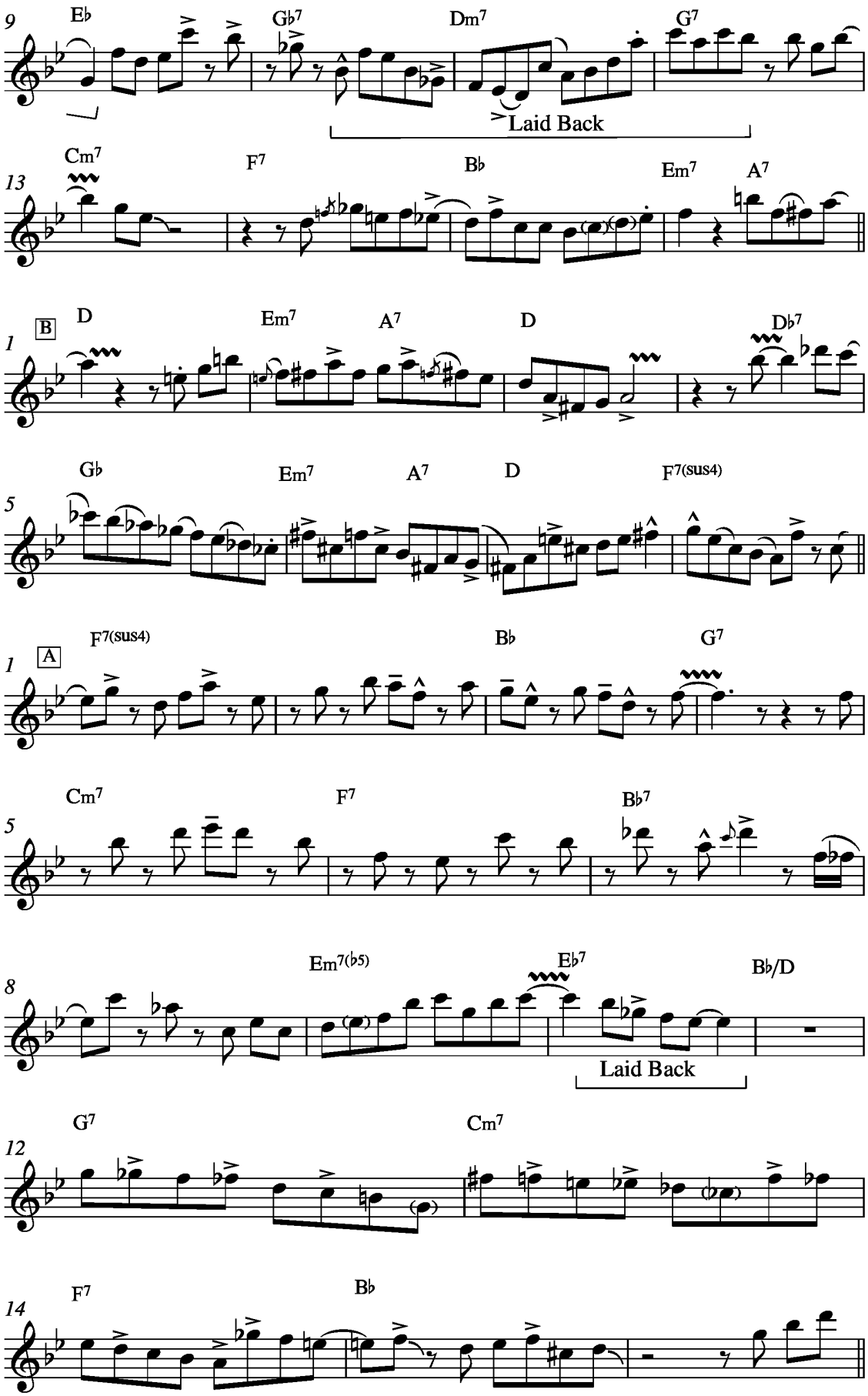
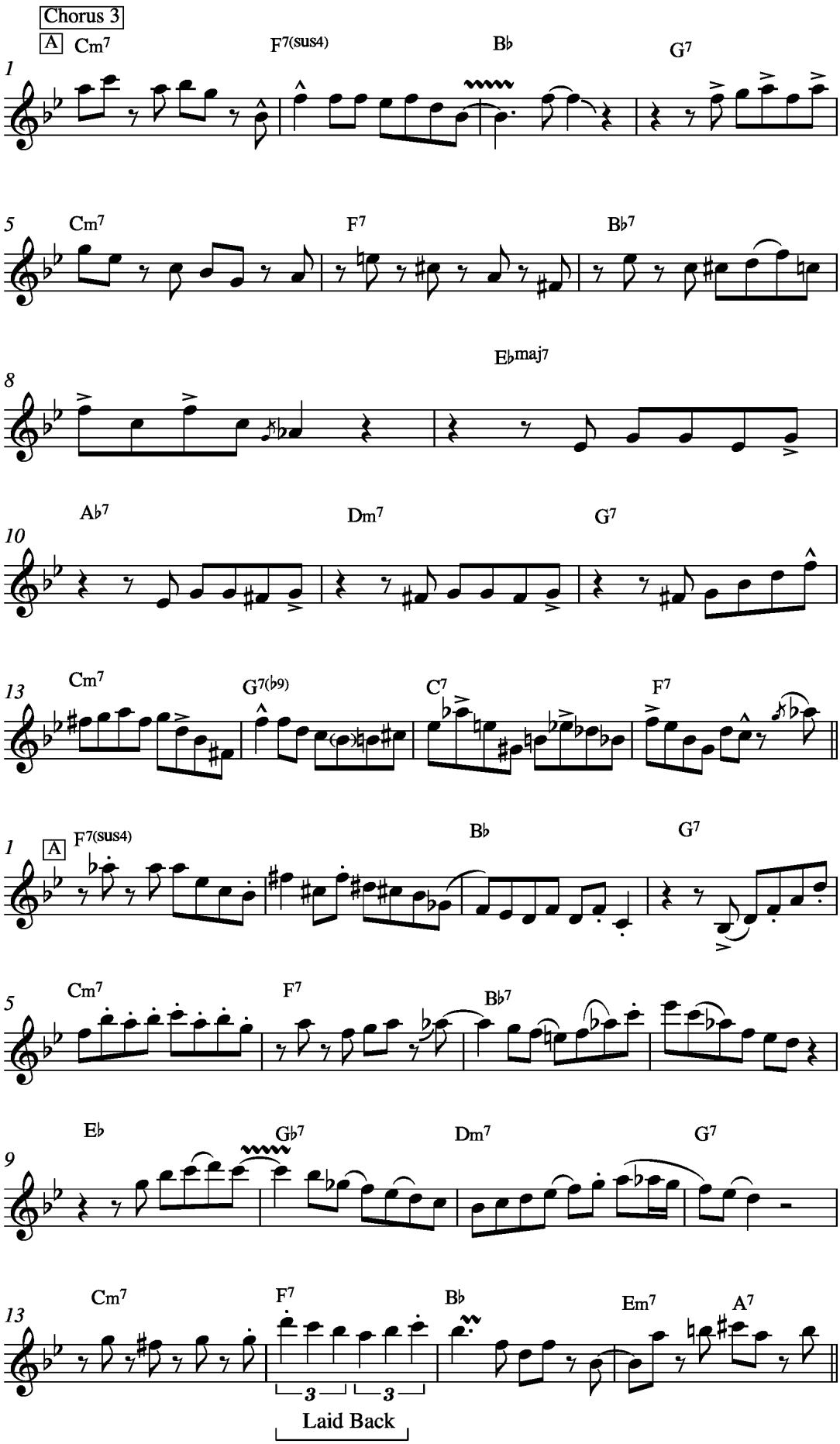
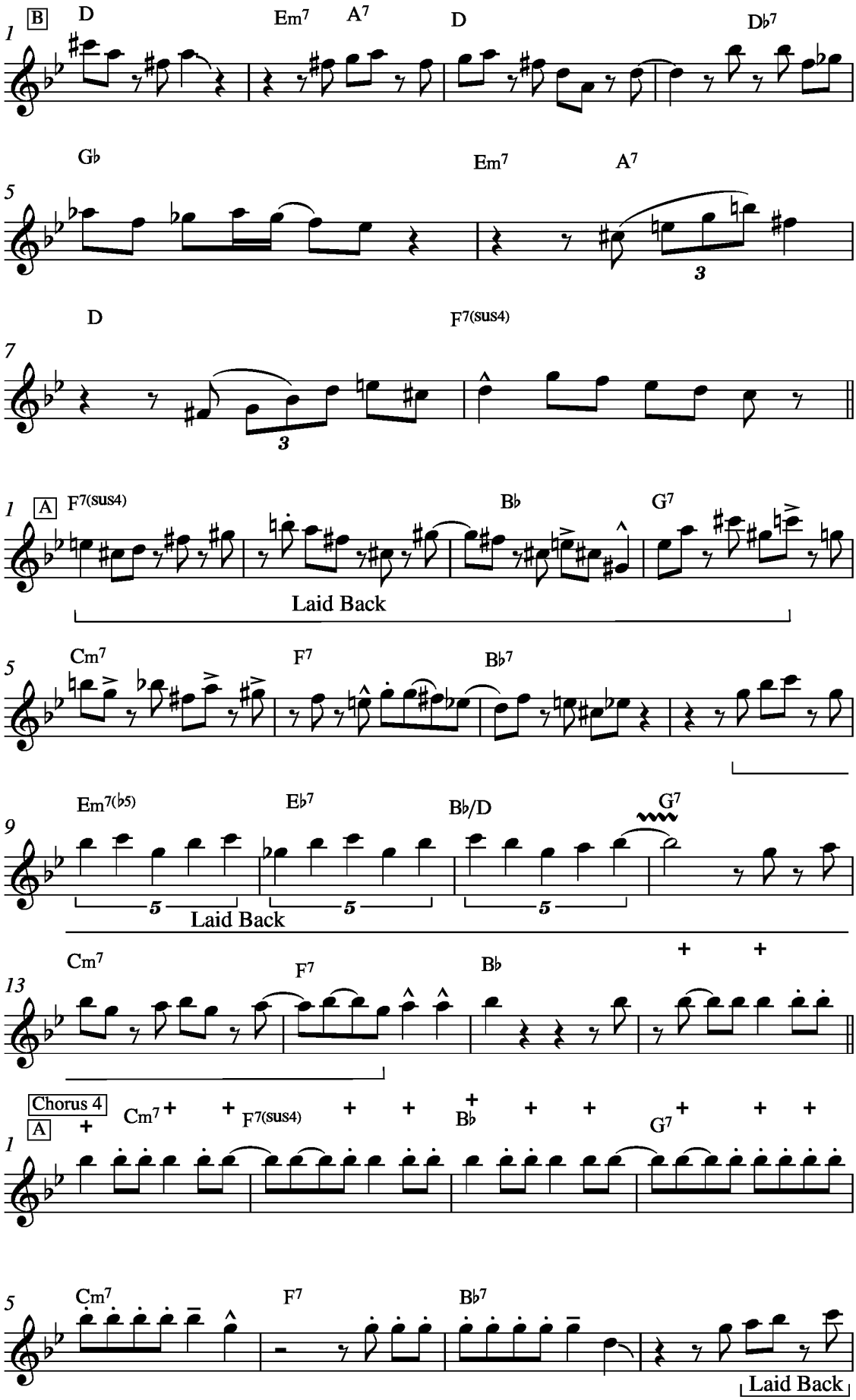
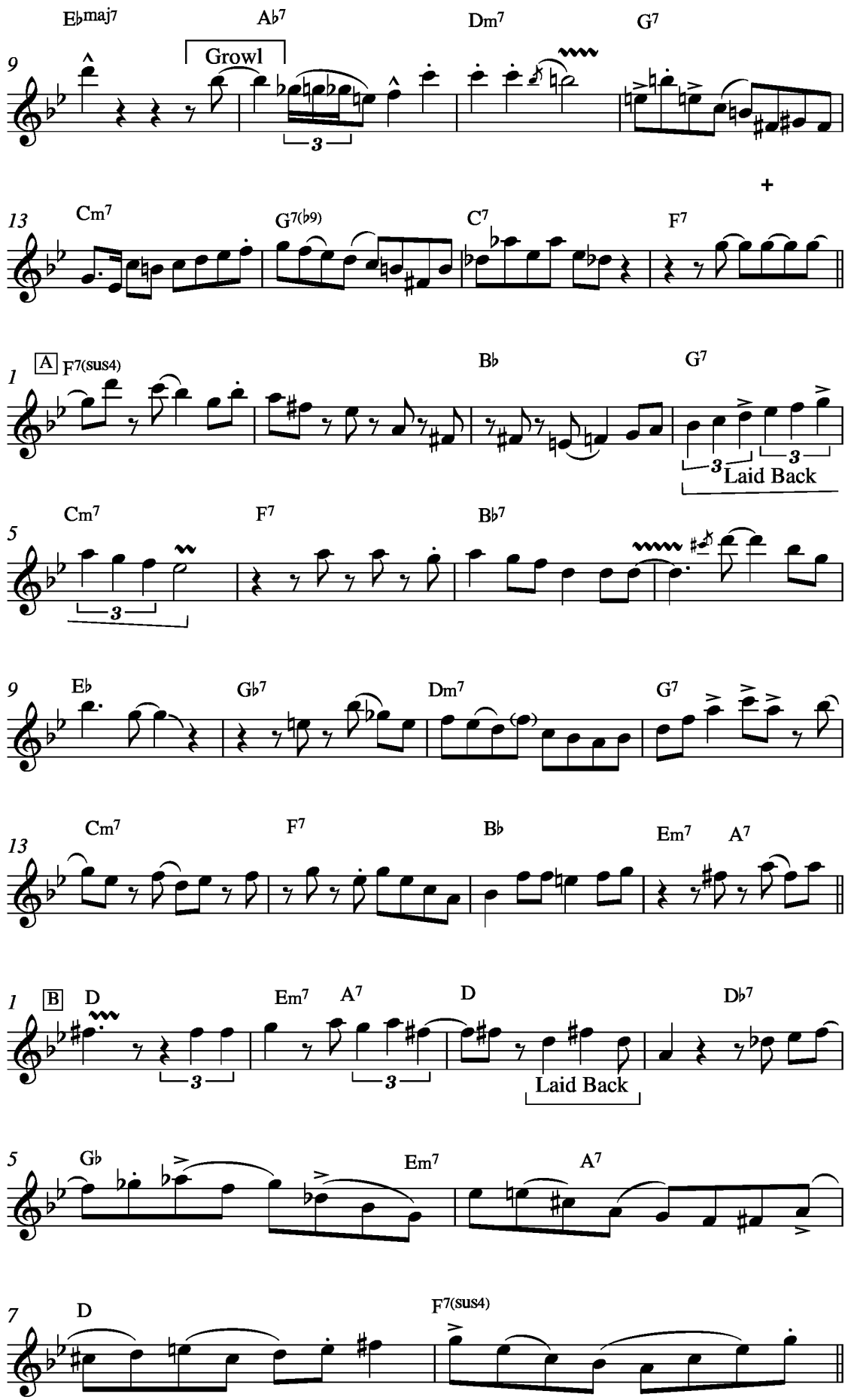
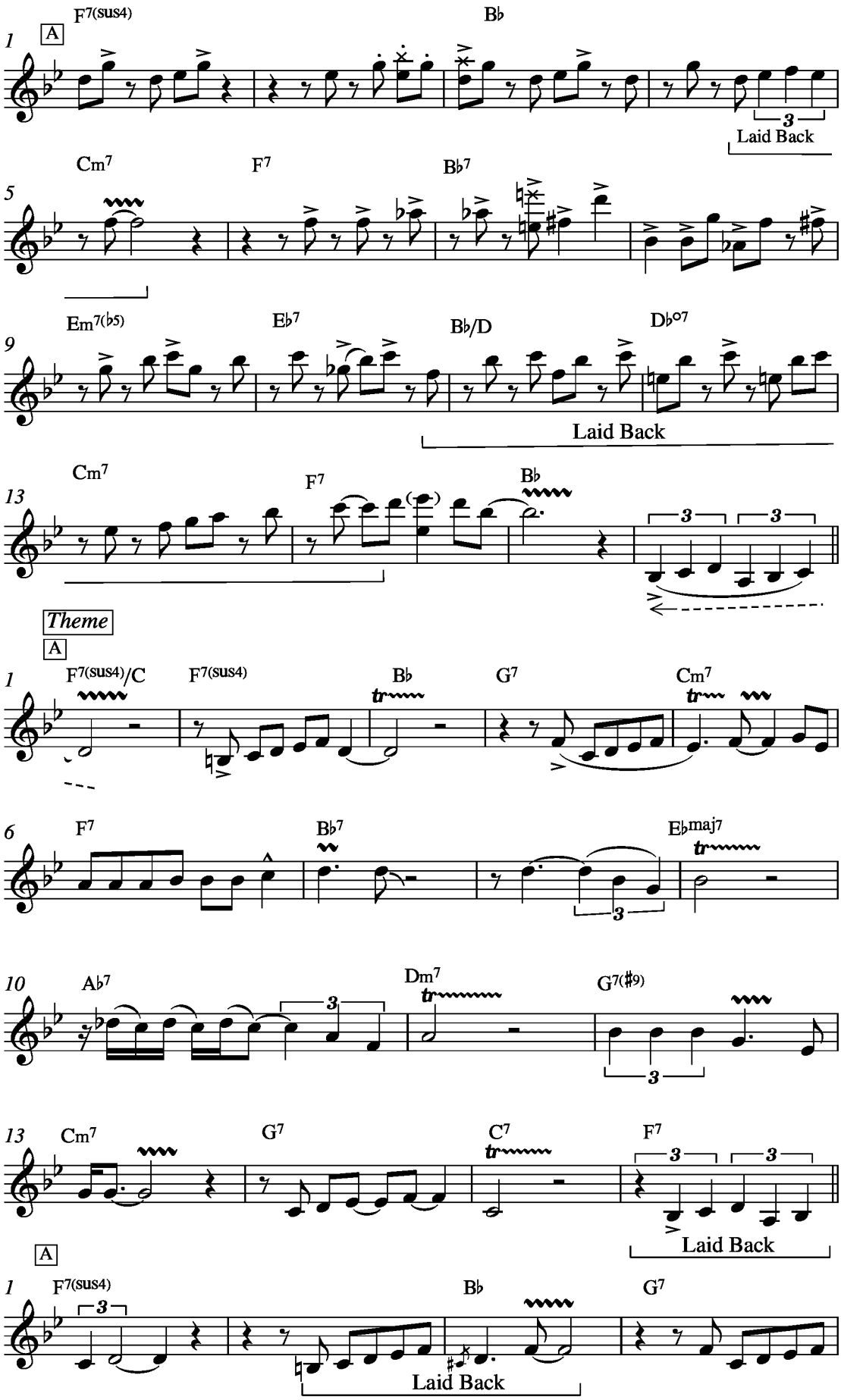
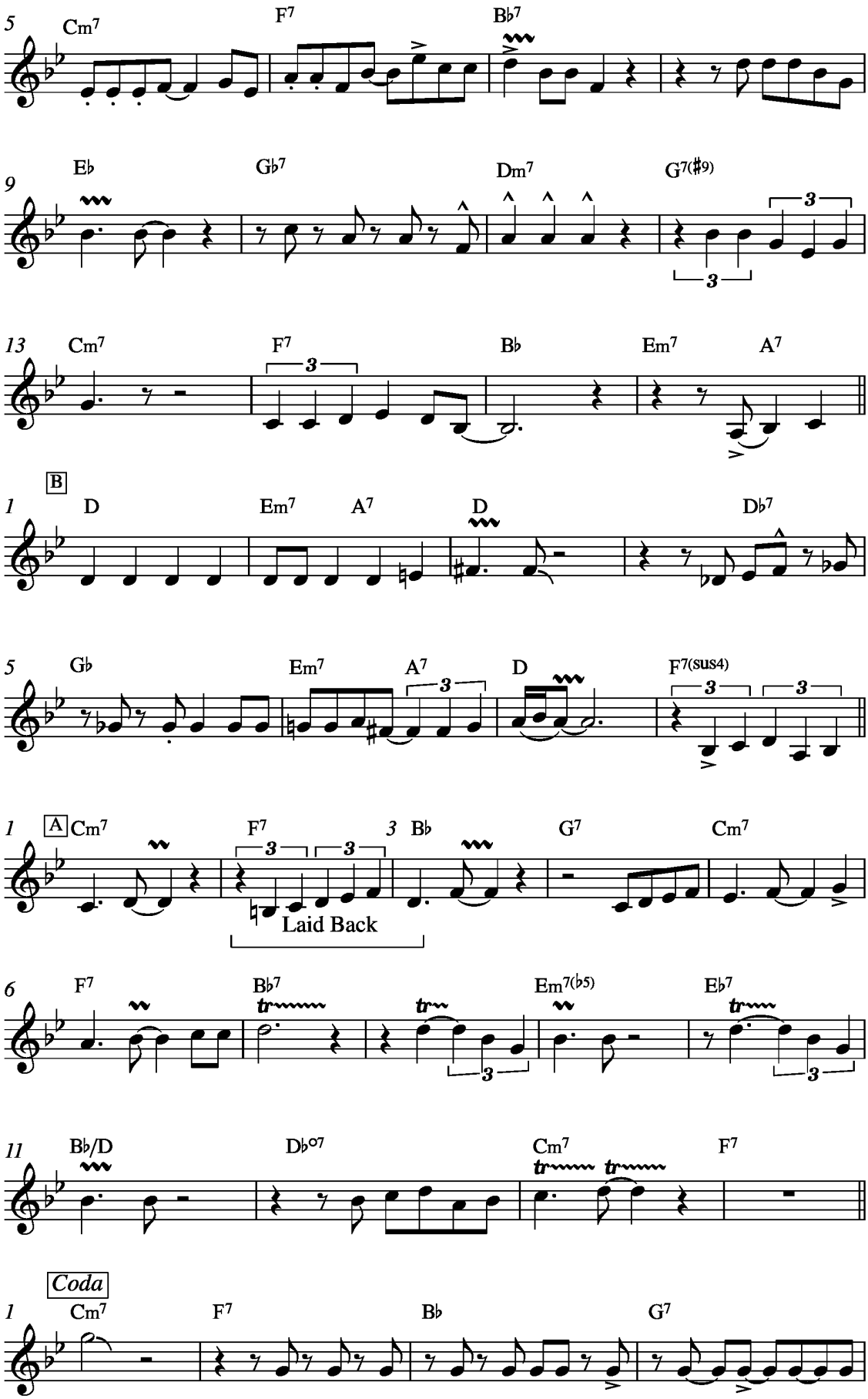
Notenbeispiel 119: Coda / T. 132–164

[34] vgl. Erickson, 2015, S. 175.

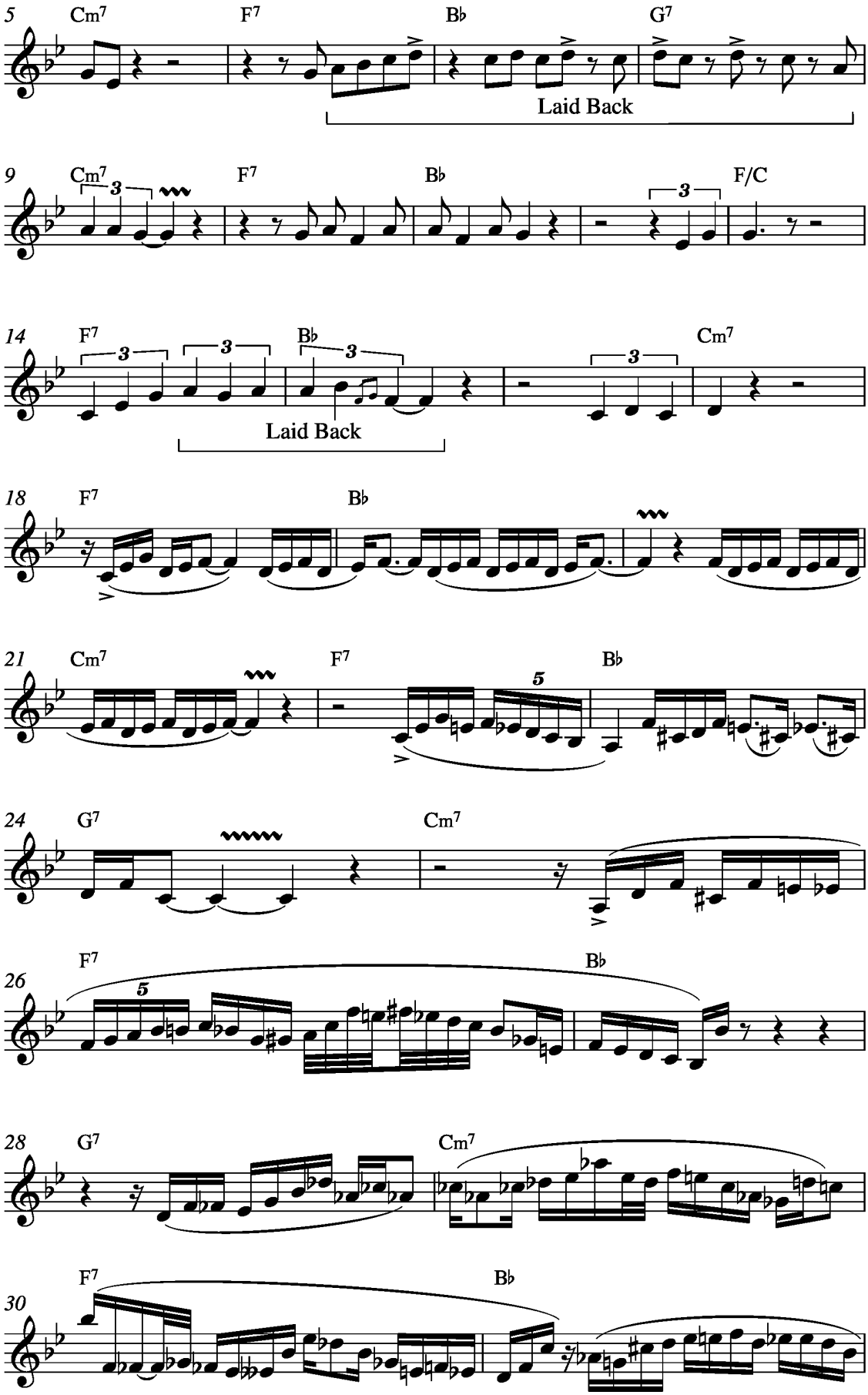
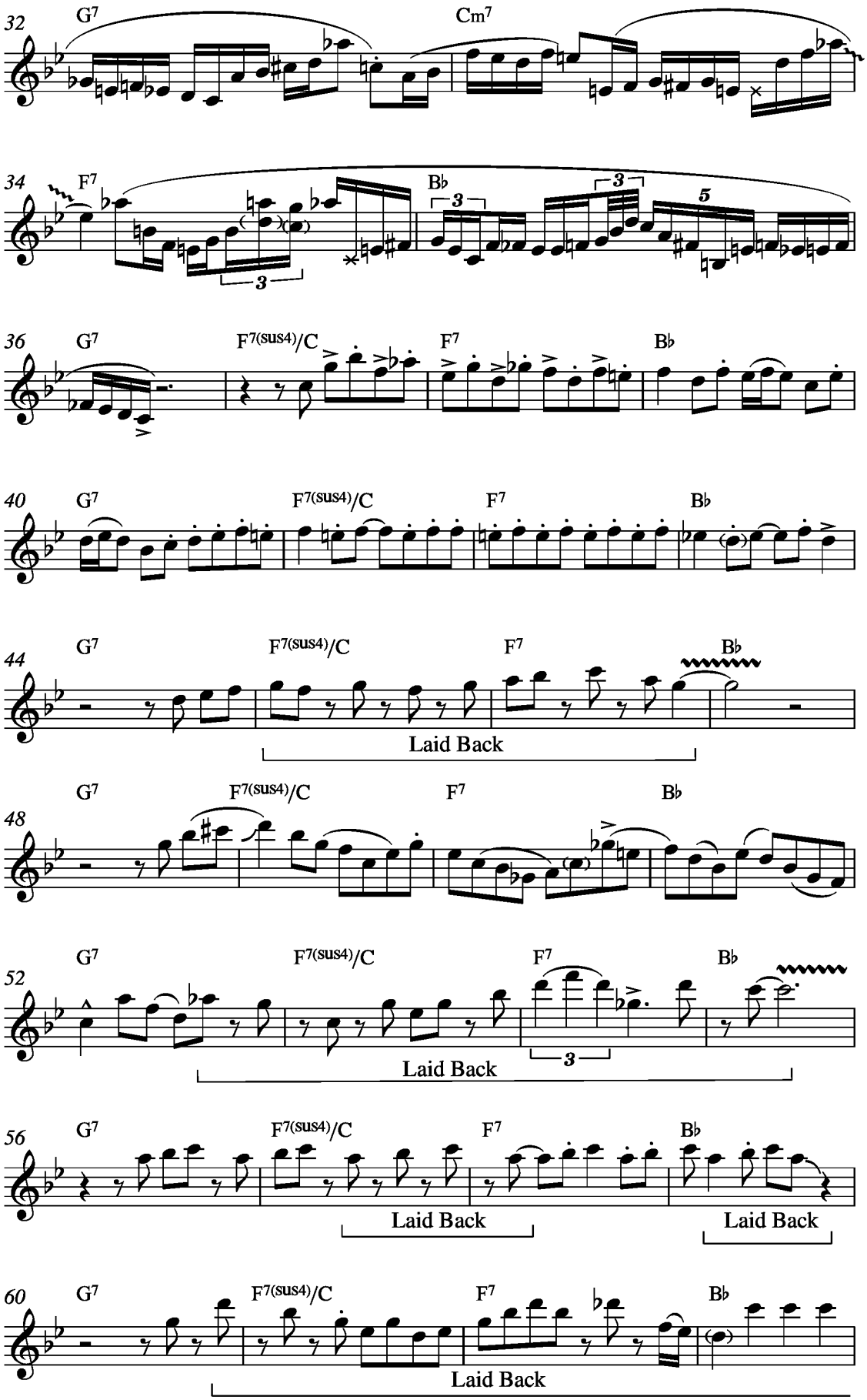
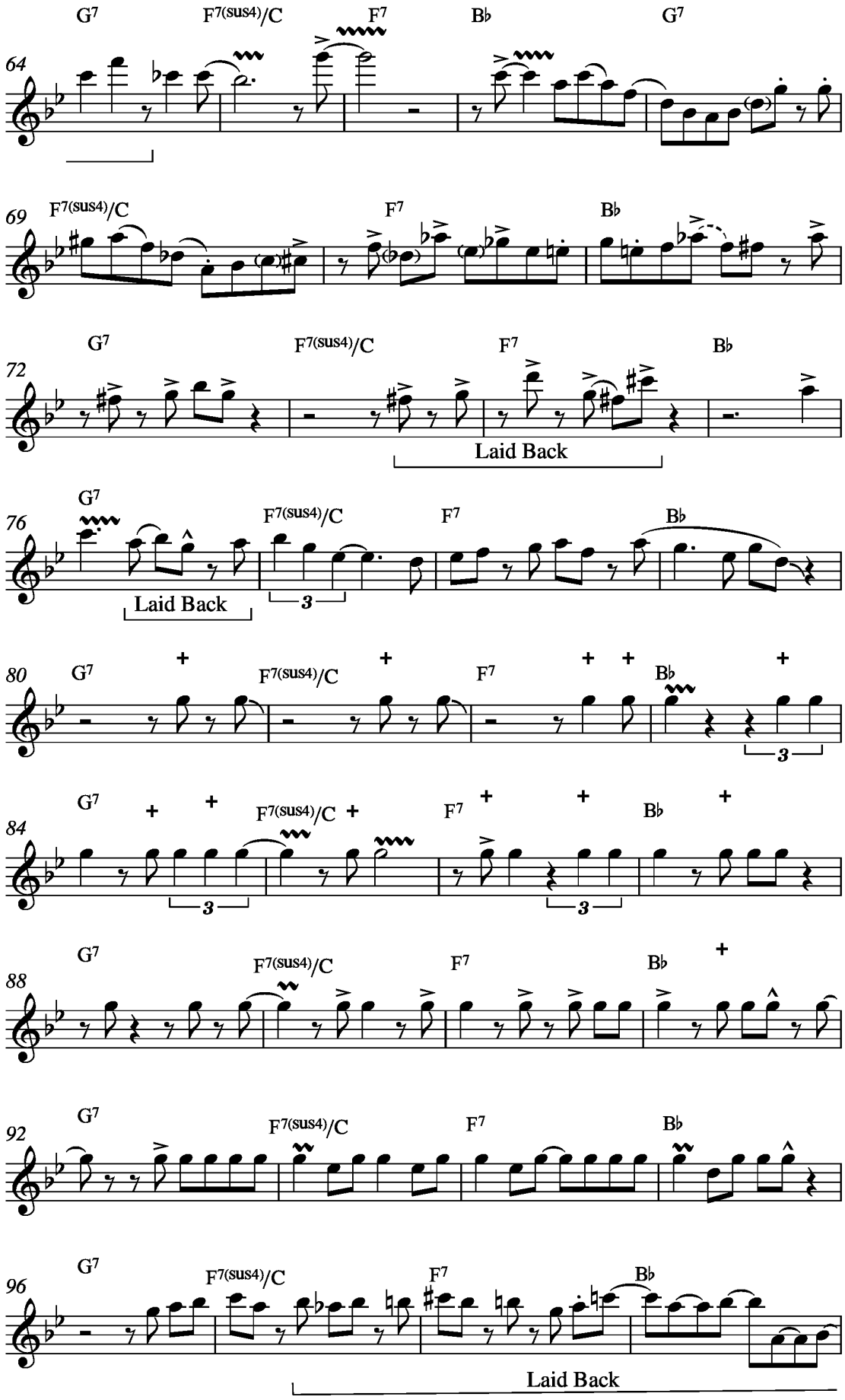
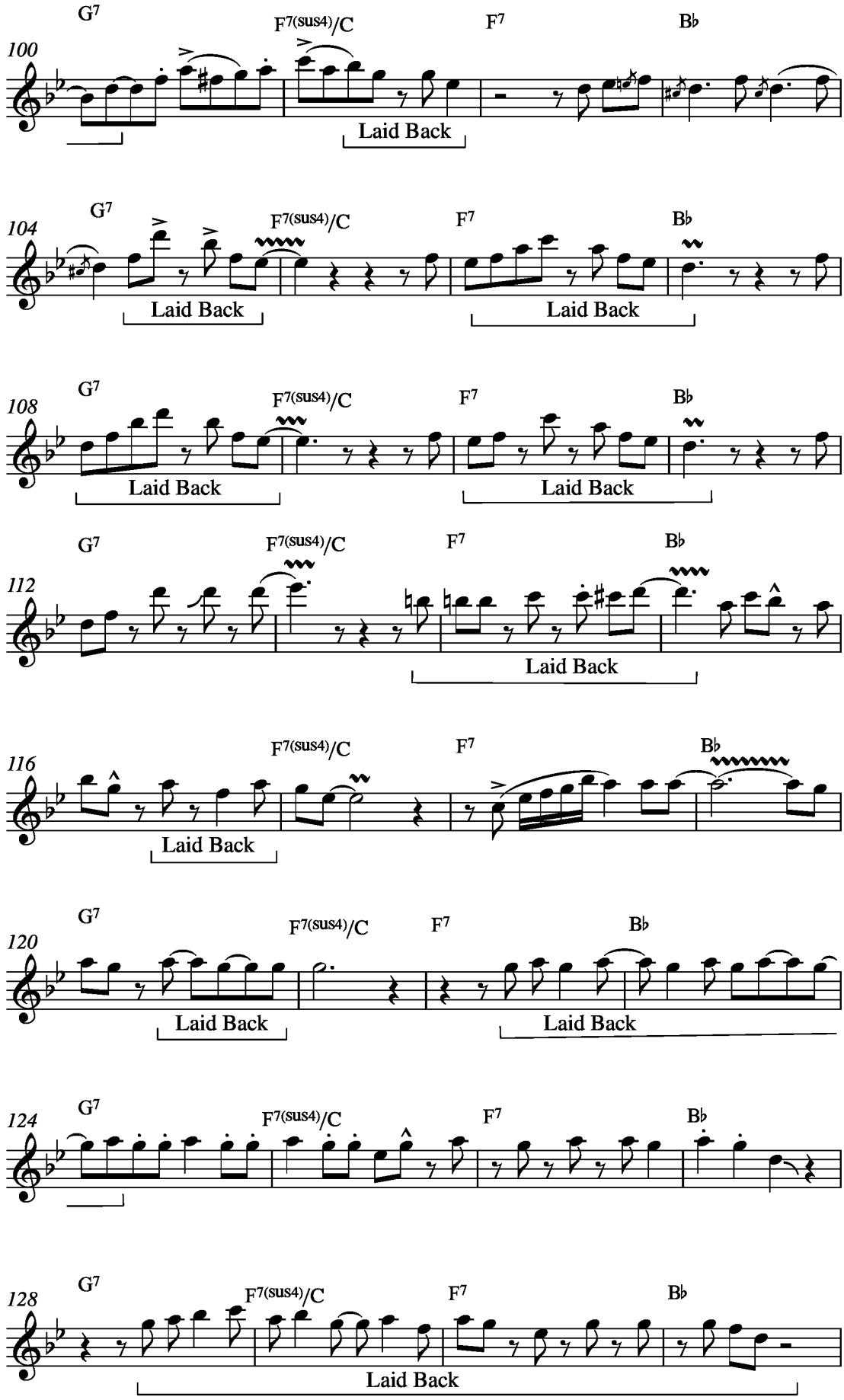
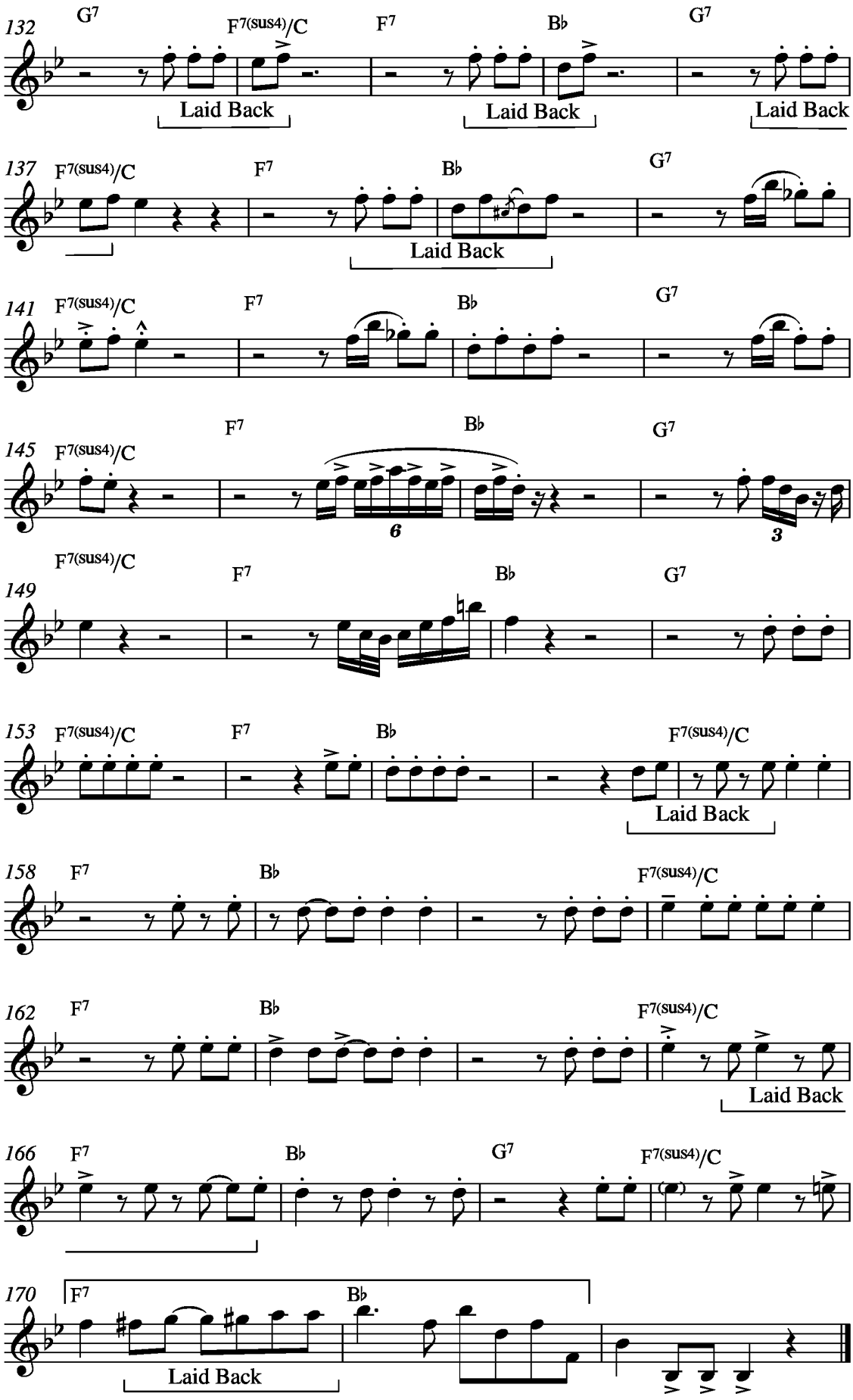
Der von der ganzen Band gespielte 2-taktige Abschluss des Stückes kommt etwas überraschend, da Rollins 6 Takte davor einen Clave-Rhythmus mit dem gleichen Tonmaterial wie am Schluss seines Solos verwendet und damit den Eindruck erweckt, dass seine Improvisation noch nicht zu Ende ist (Notenbeispiel 120).

Notenbeispiel 120: Coda / T. 165–172



Intro
11
B♭
Theme
A
1
F7(sus4)/C
F7(sus4)
B♭
Laid Back
5
E♭
F7
B♭
B♭7
9
E♭maj7
A♭7
Dm7
G7(♯9)
13
Cm7
G7
C7
F7
Laid Back
1
A
F7(sus4)
B♭
G7
5
Cm7
F7
B♭
B♭7
E♭
10
G♭7
Dm7
G7(♯9)
Cm7
14
F7
B♭
B♭
B
D
Em7
A7

19 D D♭7 5 G♭
6 Em7 A7 D F7(sus4)
1 A Cm7 F7 B♭
Laid Back
5 E♭ F7 B♭7
9 Em7(♭5) E♭7 B♭/D D♭o7
13 Cm7 F7 B♭
Solo Guitar
3 Choruses
Solo Saxophone
Chorus 1
A
1 F7(sus4)/C F7(sus4) B♭ G7 Cm7
Laid Back
6 F7 B♭ B♭7 E♭maj7 A♭7

11 Dm7 G7(♯9) Cm7
14 G7 C7 F7
Laid Back
1 A F7(sus4) B♭ G7
Laid Back
5 Cm7 F7 B♭ B♭7
9 E♭ G♭7 Dm7 G7(♯9)
13 Cm7 F7 B♭ Em7 A7
Laid Back
1 B D Em7 A7 D D♭7
Laid Back
5 G♭ Em7 A7 D F7(sus4)
Laid Back
1 A F7(sus4) B♭ G7

5
Cm7
F7
B♭7
Laid Back
9
Em7(♭5)
E♭7
B♭/D
D♭o7
Laid Back
13
Cm7
F7
B♭
Chorus 2
A
1
F7(sus4)/C
F7(sus4)
B♭
G7
5
Cm7
F7
B♭
B♭7
9
E♭maj7
A♭7
Dm7
G7(♯9)
3
Laid Back
13
Cm7
G7(♭9)
C7
F7
A
1
F7(sus4)
B♭
G7
5
Cm7
F7
B♭7
3
Laid Back
Laid Back


9
E♭
G♭7
Dm7
G7
Laid Back
13
Cm7
F7
B♭
Em7
A7
B
1
D
Em7
A7
D
D♭7
5
G♭
Em7
A7
D
F7(sus4)
1
A
F7(sus4)
B♭
G7
5
Cm7
F7
B♭7
8
Em7(♭5)
E♭7
B♭/D
Laid Back
12
G7
Cm7
14
F7
B♭

Chorus 3
A
Cm7
F7(sus4)
B♭
G7
1
5
Cm7
F7
B♭7
8
E♭maj7
10
A♭7
Dm7
G7
13
Cm7
G7(♭9)
C7
F7
1
A
F7(sus4)
B♭
G7
5
Cm7
F7
B♭7
9
E♭
G♭7
Dm7
G7
13
Cm7
F7
B♭
Em7
A7
3
3
Laid Back

B
D
Em7
A7
D
Db7
Gb
Em7
A7
D
F7(sus4)
A
F7(sus4)
Bb
G7
Laid Back
Cm7
F7
Bb7
Em7(b5)
Eb7
Bb/D
G7
Laid Back
Cm7
F7
Bb
Chorus 4
A
Cm7
F7(sus4)
Bb
G7
Cm7
F7
Bb7
Laid Back

E♭maj7
A♭7
Dm7
G7
9
Growl
3
13
Cm7
G7(♭9)
C7
F7
A
1
F7(sus4)
B♭
G7
3
3
Laid Back
5
Cm7
F7
B♭7
3
9
E♭
G♭7
Dm7
G7
13
Cm7
F7
B♭
Em7
A7
1
B
D
Em7
A7
D
D♭7
3
3
Laid Back
5
G♭
Em7
A7
7
D
F7(sus4)

A
F7(sus4)
B♭
Laid Back
Cm7
F7
B♭7
Em7(♭5)
E♭7
B♭/D
D♭o7
Laid Back
Cm7
F7
B♭
Theme
A
F7(sus4)/C
F7(sus4)
B♭
G7
Cm7
F7
B♭7
E♭maj7
A♭7
Dm7
G7(♯9)
Cm7
G7
C7
F7
Laid Back
A
F7(sus4)
B♭
G7
Laid Back

5
Cm7
F7
B♭7
9
E♭
G♭7
Dm7
G7(♯9)
13
Cm7
F7
B♭
Em7
A7
B
1
D
Em7
A7
D
D♭7
5
G♭
Em7
A7
D
F7(sus4)
A
1
Cm7
F7
B♭
G7
Cm7
Laid Back
6
F7
B♭7
Em7(♭5)
E♭7
11
B♭/D
D♭o7
Cm7
F7
Coda
1
Cm7
F7
B♭
G7


5
Cm7
F7
B♭
G7
Laid Back
9
Cm7
F7
B♭
F/C
14
F7
B♭
Cm7
Laid Back
18
F7
B♭
21
Cm7
F7
B♭
24
G7
Cm7
26
F7
B♭
28
G7
Cm7
30
F7
B♭

32
G7
Cm7
34
F7
B♭
36
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
40
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
44
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
Laid Back
48
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
52
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
Laid Back
56
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
Laid Back
Laid Back
60
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
Laid Back

G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
G7
64
F7(sus4)/C
F7
B♭
69
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
72
Laid Back
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
76
Laid Back
3
80
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
3
84
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
3
3
88
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
92
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
96
Laid Back

100
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
Laid Back
104
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
Laid Back
Laid Back
108
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
Laid Back
Laid Back
112
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
Laid Back
116
F7(sus4)/C
F7
B♭
Laid Back
120
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
Laid Back
Laid Back
124
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
128
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
Laid Back

132
G7
F7(sus4)/C
F7
B♭
G7
Laid Back
Laid Back
Laid Back
137
F7(sus4)/C
F7
B♭
G7
Laid Back
141
F7(sus4)/C
F7
B♭
G7
145
F7(sus4)/C
F7
B♭
G7
6
3
149
F7(sus4)/C
F7
B♭
G7
153
F7(sus4)/C
F7
B♭
F7(sus4)/C
Laid Back
158
F7
B♭
F7(sus4)/C
162
F7
B♭
F7(sus4)/C
Laid Back
166
F7
B♭
G7
F7(sus4)/C
170
F7
B♭
Laid Back

„There Will Never Be Another You"

Sonny Rollins Trio & Quartet (Gambit Records 69282)
Sonny Rollins (ts), Gilbert Rovere (b), Art Taylor (dr)
4.11.1965, Paris, Frankreich

Komposition

„There Will Never Be Another You" wurde von Harry Warren (Musik) und Mack Gordon (Lyrics) für das Musical „Iceland" (1942) geschrieben und ist zu einem sehr häufig aufgenommenen Jazz Standard geworden. Die Form dieses üblicherweise in Es-Dur gespielten Stückes besteht aus zwei 16-taktigen Teilen (AA'); die Melodie bewegt sich hauptsächlich in Schritten über die Stufenakkorde von Es-Dur sowie über die temporären Toniken C-Moll und As-Dur. In seiner Version spielt Rollins das Stück im Up-Tempo und in der Originaltonart.

Ablauf

Nach dem solistischen Saxophonintro folgen das Eröffnungsthema (1 Chorus) sowie 5 Chorusse, in welchen es zunehmend unklar ist, was musikalisch passiert, da Rollins immer weiter vom Mikrophon entfernt in immer kürzer werdenden Phrasen gestaltet, während die Rhythmusgruppe einzig in begleitender Weise spielt. Das darauffolgende Schlagzeugsolo verläuft am Beginn einmal über den 32-taktigen Chorus und entfernt sich anschließend von der Form des Stückes. Nach einer Generalpause am Ende des Schlagzeugsolos leitet Rollins mit den letzten acht Takten der Themenmelodie in die Saxophonimprovisation über, wo er zuerst mit Rhythmusgruppenbegleitung fünfeinhalb Chorusse lang und anschließend mehr als 14 Minuten unbegleitet spielt. Das Stück endet mit dem Solo.

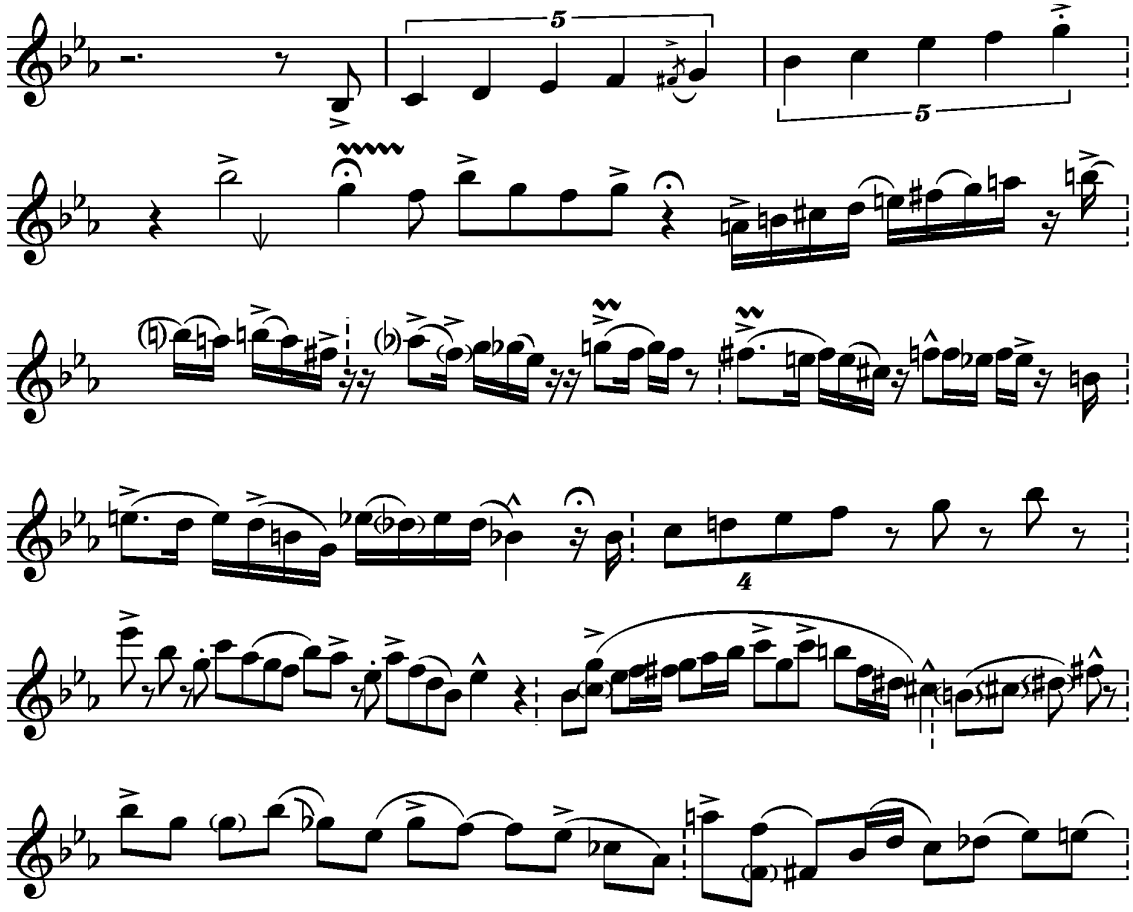
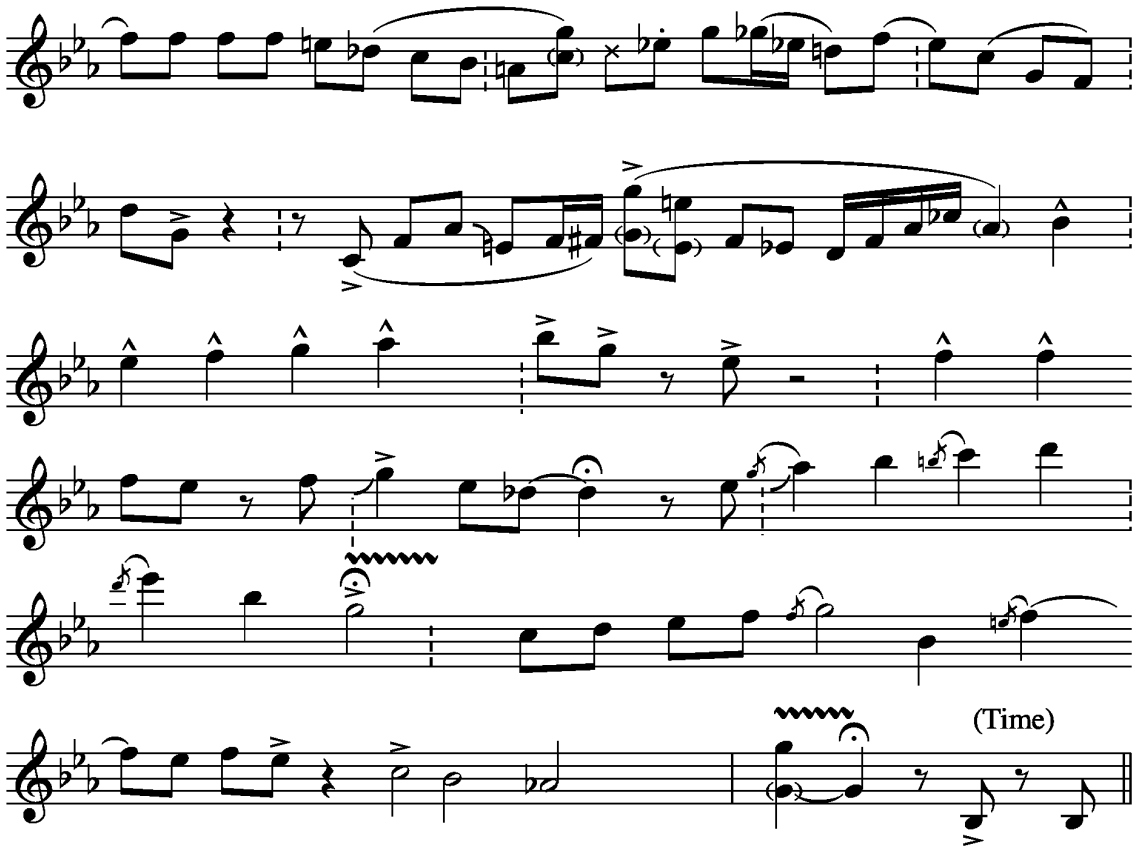
Sound

Der extrem helle und teilweise scharfe Sound von Rollins' Tenorsaxophon ist in dieser Aufnahme teilweise mit dem Sound eines Altsaxophons verwechselbar. Die gelegentliche, schlechtere Tonkontrolle, weswegen unbeabsichtigte Oktavsprünge

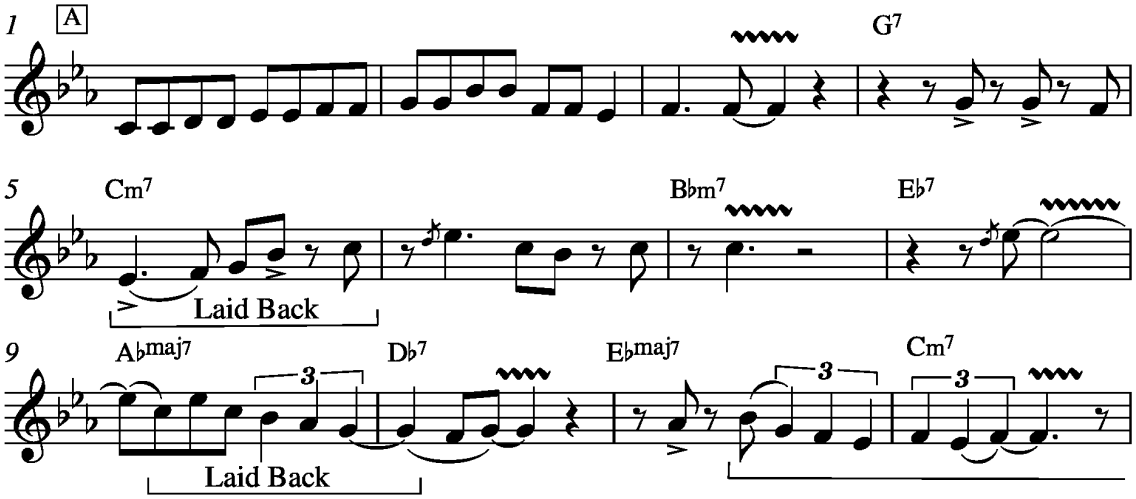
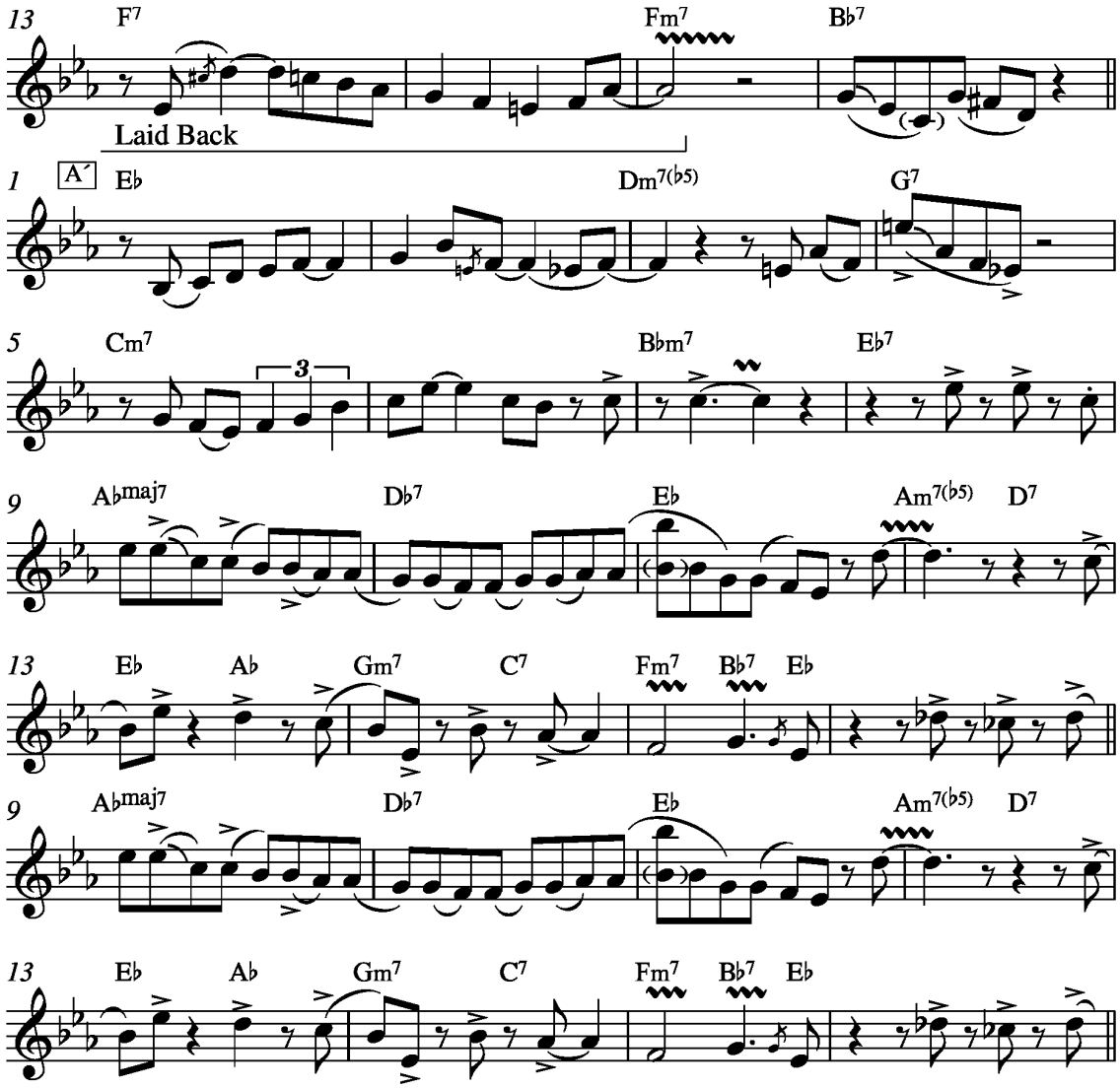
sowie Obertöne erklingen, resultiert höchstwahrscheinlich aus dem sehr weich gewordenen Saxophonblatt. Vor allem im tiefsten Saxophonregister gestaltet Rollins stellenweise mit Multiphonics – jener Klangqualität, die in seinem sonstigen Spiel ganz selten zu hören ist.

Intro

Da Kontrabass und Schlagzeug die ersten Töne des Intros mitspielen und dann abrupt aufhören, ist anzunehmen, dass die Band kein fixes Arrangement vereinbart, sondern spontan agiert hat. Rollins' Gestaltung des Intros ist überwiegend im Up-Tempo und beinhaltet neben einem eröffnenden Themenzitat unter anderem chromatische Sequenzierungen eines kurzen Motivs, calypsoartige Phrasen sowie das Zitat des Stückes „When I Grow Too Old To Dream" (Notenbeispiel 121).

Notenbeispiel 121: Intro

Themengestaltung

Nach dem Intro beginnt Rollins das Thema zu spielen und wird ab dem dritten Takt von der Rhythmusgruppe begleitet. In seiner paraphrasierenden Themengestaltung ändert er die Melodie überwiegend rhythmisch (Notenbeispiel 122).

Notenbeispiel 122: Thema

Improvisation

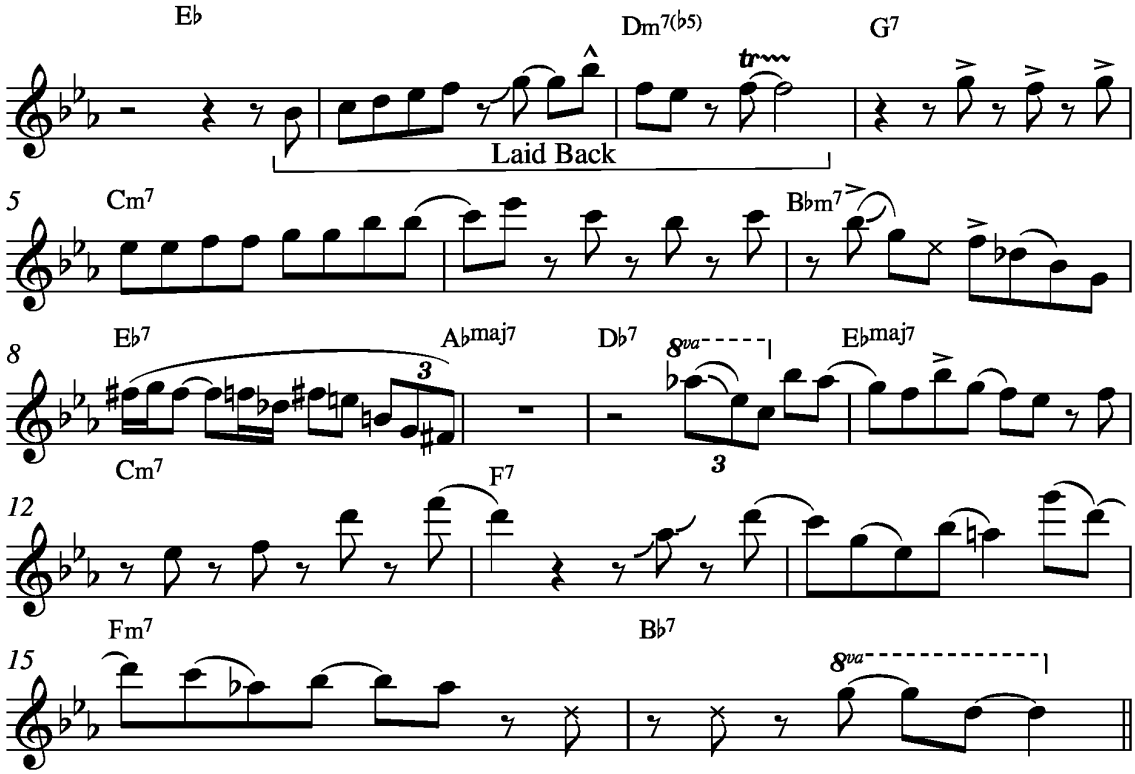
Das unbegleitete Saxophonsolo ist die Besonderheit dieser Aufnahme, da Rollins hier mit unterschiedlichen musikalischen Mitteln länger als 14 Minuten fesselnd gestaltet. Trotz der Freiheit, die durch Abwesenheit der Rhythmusgruppe entsteht, verzichtet er auf virtuose Zurschaustellung und spielt hauptsächlich mittels eingängiger Melodien. Er zitiert zahlreiche Stücke aus der Klassik und der Popularmusik, kehrt aber immer wieder zur Melodie von „There Will Never Be Another You“ zurück. In rhythmischer Hinsicht wechselt Rollins oft zwischen freiem und gebundenem Tempo, spielt in unterschiedlichen Geschwindigkeiten, jedoch kaum extrem schnell. Zusätzliche Abwechslung kreiert er mit gelegentlichen Modulationen sowie stellenweiser Verwendung auffälliger Artikulation.

Begleitete Saxophonimprovisation

Nach dem Schlagzeugsolo und der anschließenden Generalpause der gesamten Band schafft Rollins Orientierung, indem er die letzten acht Takte des Themas zitiert. Den darauffolgenden Improvisationsteil leitet er mit einem weiteren Themenzitat ein.

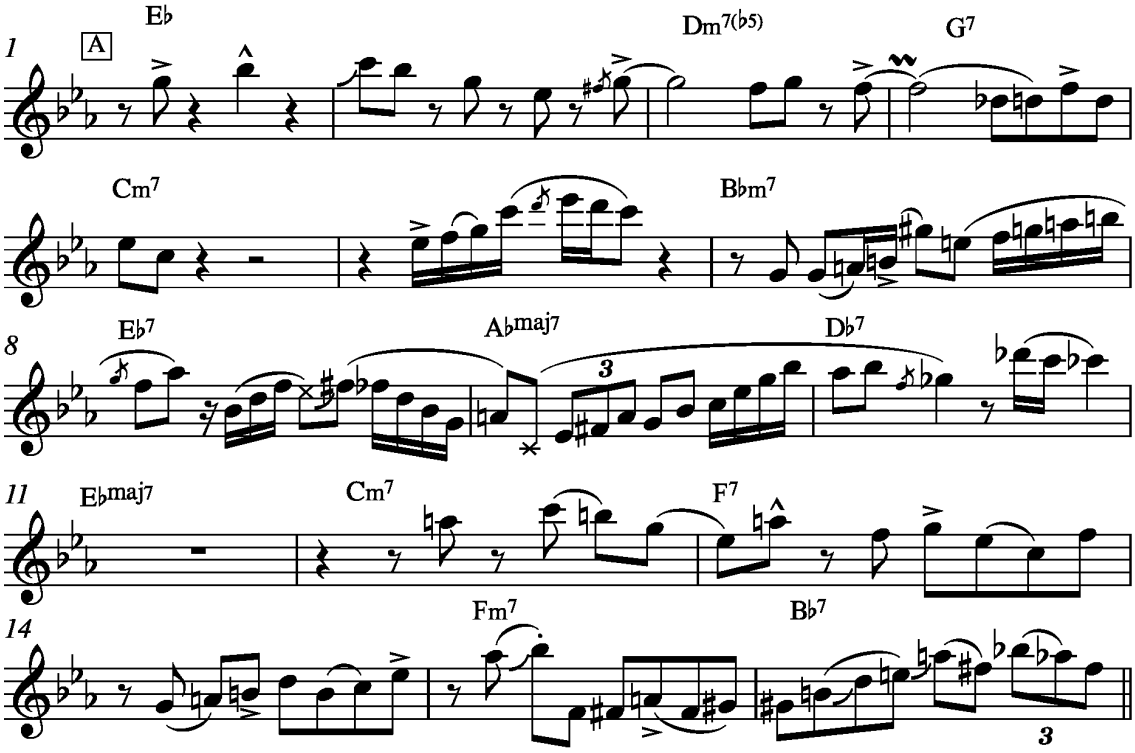
Im ersten Improvisationschorus spielt Sonny Rollins überwiegend dichte Achtelläufe und verwendet dabei viel mehr Tensions, Alterationen und Altissimoregister als sonst. Bei dem Themenzitat in den Takten 13–14 des A'-Teils transponiert er teilweise die Melodie einen halben Ton hinauf (Notenbeispiel 123).

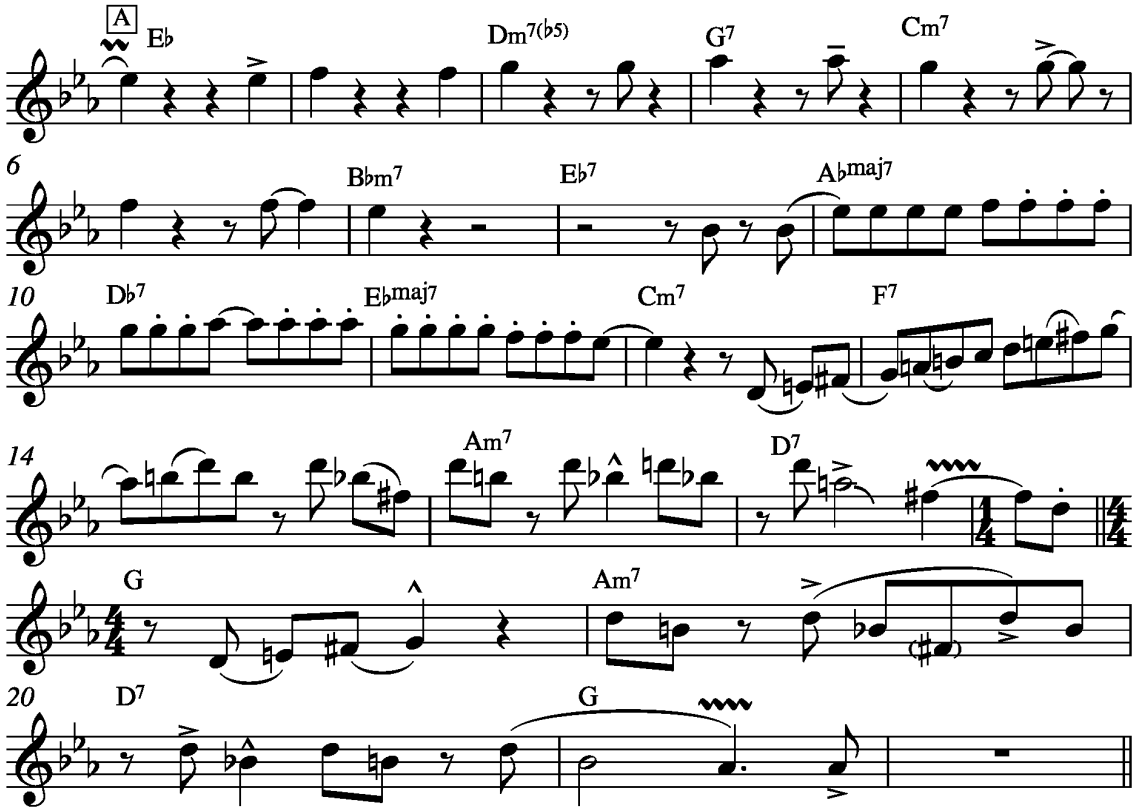
Notenbeispiel 123: Begleitete Improvisation / Ch.1 / A



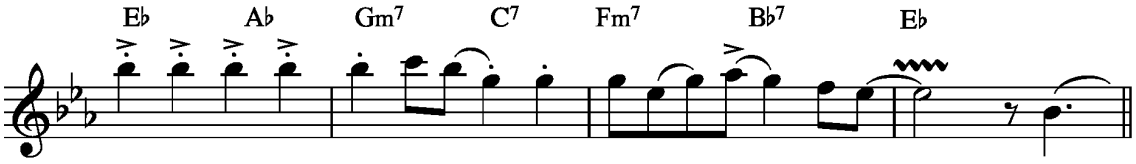
Den zweiten Chorus beginnt Rollins mit dem Zitat des Stückes „Camptown Races" und gestaltet die restlichen Takte des A-Teils harmonisch Out und in Achtel- sowie Sechzehntelläufen. Die harmonischen Abweichungen setzen sich aus dem schnellen Wechsel zwischen unterschiedlichen, nicht verwandten Tonleitern zusammen. So spielt Rollins beispielsweise im Takt 7 des A-Teils über den Akkord Bb-7 in der ersten Hälfte des Taktes die ersten drei Töne der G-Dur-Tonleiter, gestaltet den dritten Schlag

mit Terz und Grundton von E-Dur und beendet den Takt mit einem Teil der F-Ganztonleiter. Im Takt 9 des A-Teils, über die temporäre Tonika As-Dur, verwendet er die Töne des A-vermindert-Dreiklangs (Notenbeispiel 124).

Notenbeispiel 124: Begleitete Improvisation / Ch. 2 / A

In den eröffnenden elf Takten des dritten Chorus spielt Rollins (abgesehen vom Takt 8) ausschließlich die Töne des unteren Tetrachords von Es-Dur, wobei er in den Takten 1–8 viele Pausen verwendet, in den Takten 9–11 hingegen gänzlich ohne Pausen gestaltet. Im Takt 12 beginnt er mit dem Zitat seines Stückes „Pent-Up House“ in A-Dur, während die Rhythmusgruppe etwas verunsichert weiter begleitet. Dadurch dauert der dritte Chorus nur 22 Takte (Notenbeispiel 125).

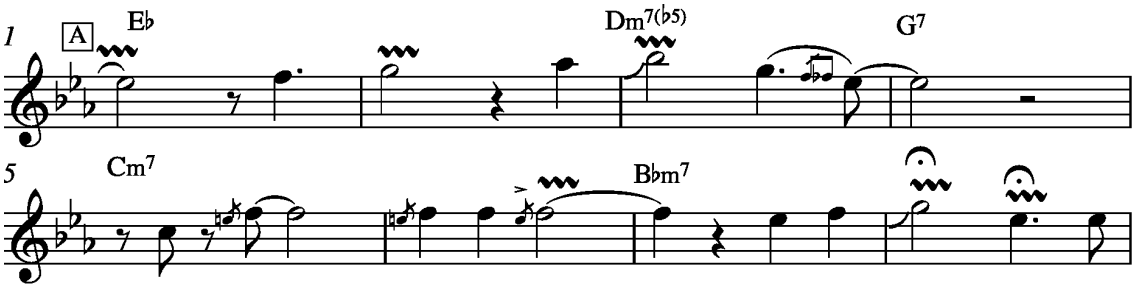
Notenbeispiel 125: Begleitete Improvisation / Ch. 3 / A

In den letzten vier Takten des vierten Chorus zitiert Rollins die Arie „Votre toast, je peux vous le rendre“ aus der Oper „Carmen“ (Notenbeispiel 126).

Notenbeispiel 126: Begleitete Improvisation / Ch. 4 / A’ / T. 13–16



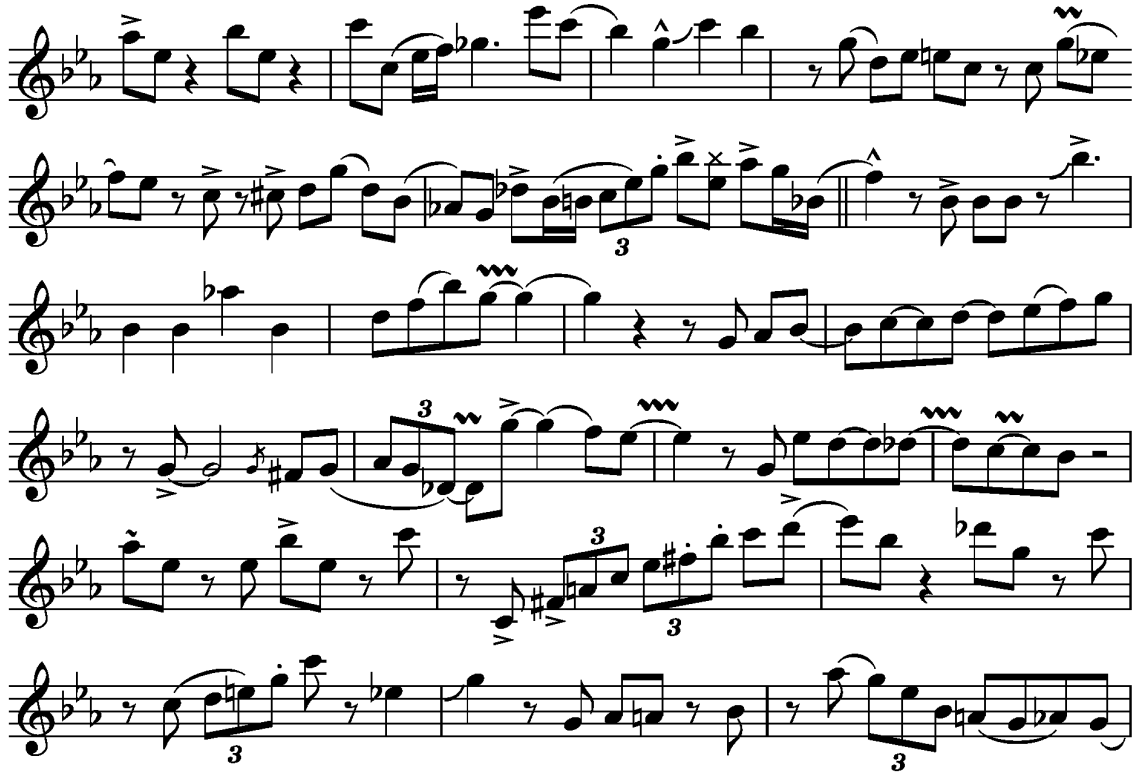
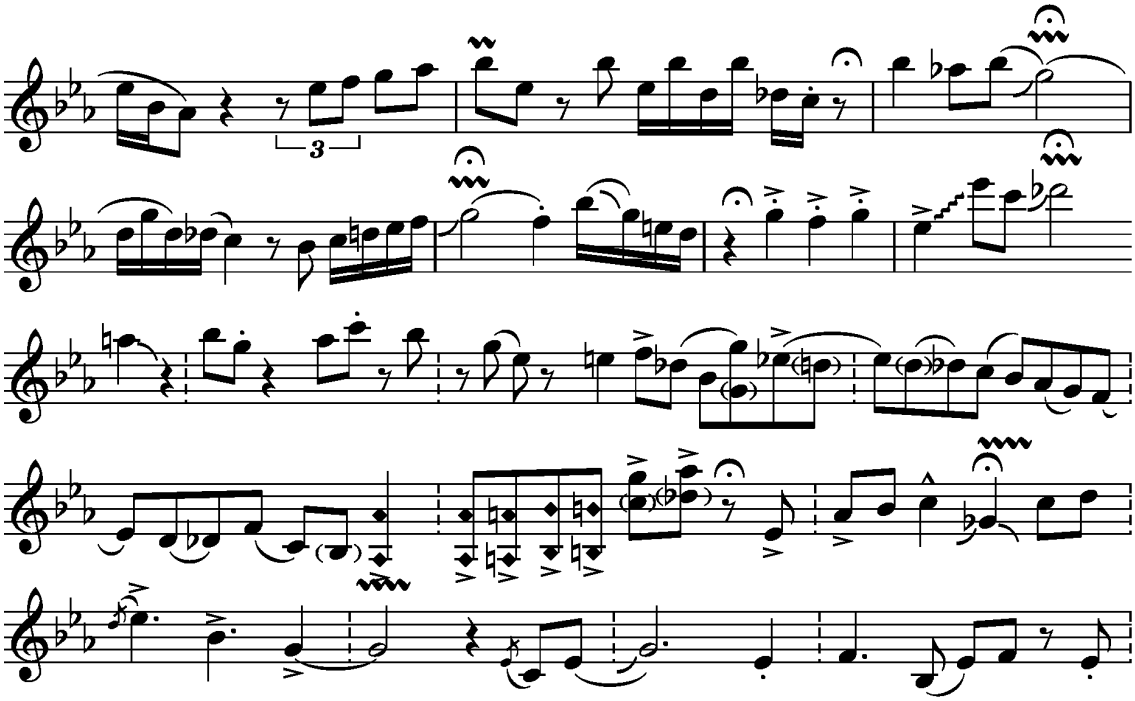
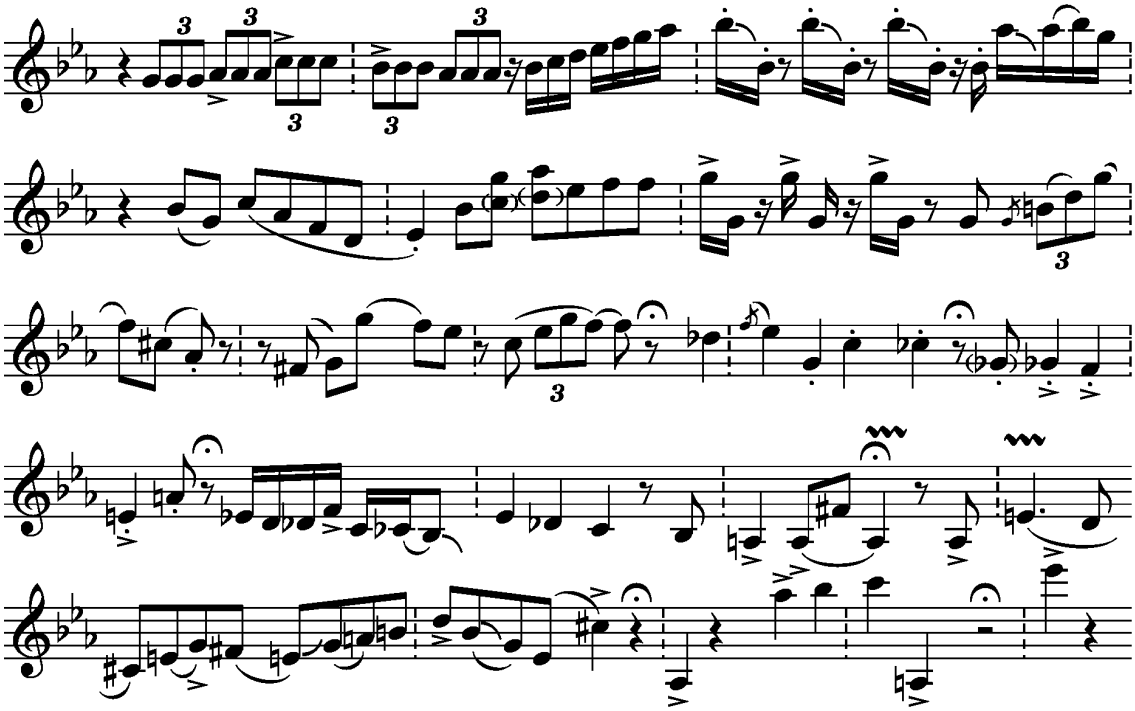
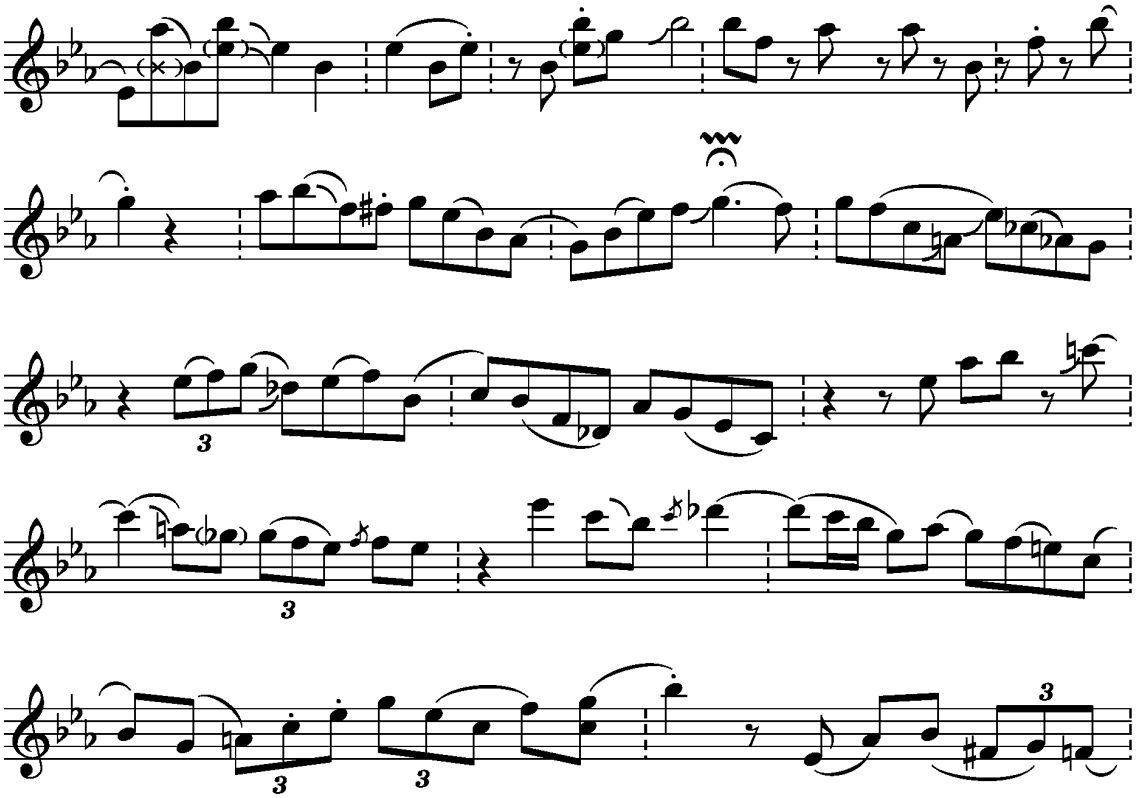
Den fünften Chorus beginnt er mit einem Zitat des Stückes „When I Grow Too Old To Dream“. Wahrscheinlich aufgrund eines Zeichens von Rollins hört die Rhythmusgruppe im siebten Takt auf zu spielen (Notenbeispiel 127).

Notenbeispiel 127: Begleitete Improvisation / Ch. 5 / A / T. 1–8

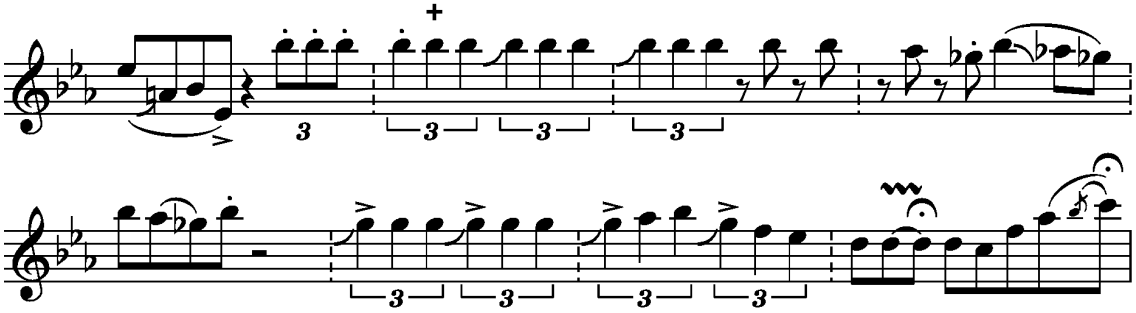


Unbegleitete Saxophonimprovisation

In den ersten viereinhalb Minuten setzt Rollins sein Solo mit einer Mischung von Themenzitaten der Melodie „When I Grow Too Old To Dream“ sowie einer Improvisation über die Changes dieses Stückes fort. Er spielt die Phrasen überwiegend im gebundenen Tempo, unterbricht sie aber mit fermatierten Pausen. Die Variationen dieses Themas gestaltet Rollins immer unterschiedlich: Er verwendet oft Tonwiederholungen und Oktavsprünge, variiert die Melodie einmal in Calypso-Manier und kreiert Spannung mit gelegentlicher Chromatik, Multiphonics, Blue Notes sowie sehr stark angestoßenen Staccato-Phrasen (Notenbeispiele 128–131).

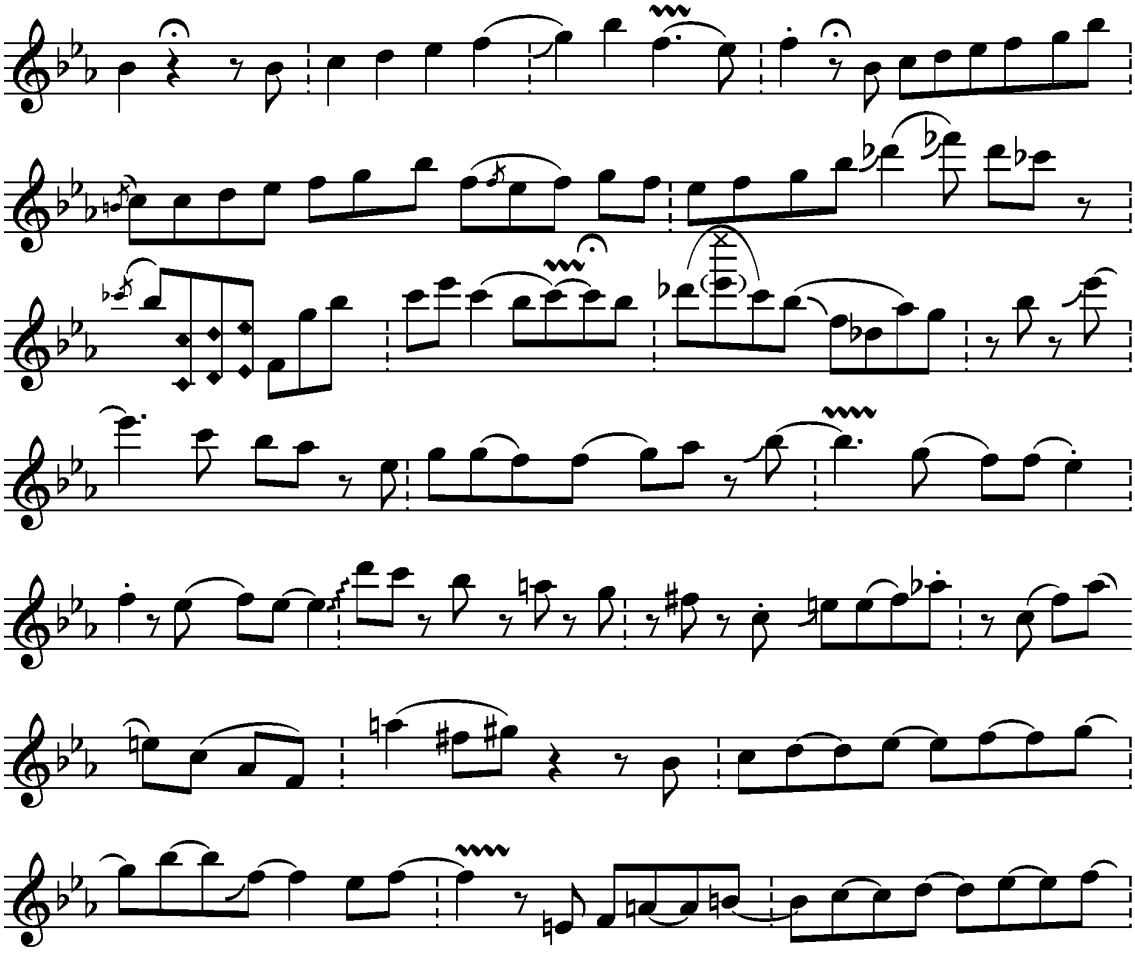
Notenbeispiel 128: Unbegleitete Improvisation / 9:04:01–9:40:47

Notenbeispiel 129: Unbegleitete Improvisation / 9:43:24–10:11:66

Notenbeispiel 130: Unbegleitete Improvisation / 10:11:83–10:40:75

Notenbeispiel 131: Unbegleitete Improvisation / 11:20:10–11:39:82

Nach den kurzen, fast nicht erkennbaren Zitaten von „A Night In Tunesia“ und „Madmoiselle de Paris“ improvisiert Rollins mit einem extrem scharfen Sound weiter im Tempo und überwiegend in Es-Dur, und verwendet dabei Hardbop-Phrasen sowie große Registersprünge, Staccato und Tonwiederholungen (Notenbeispiel 132).

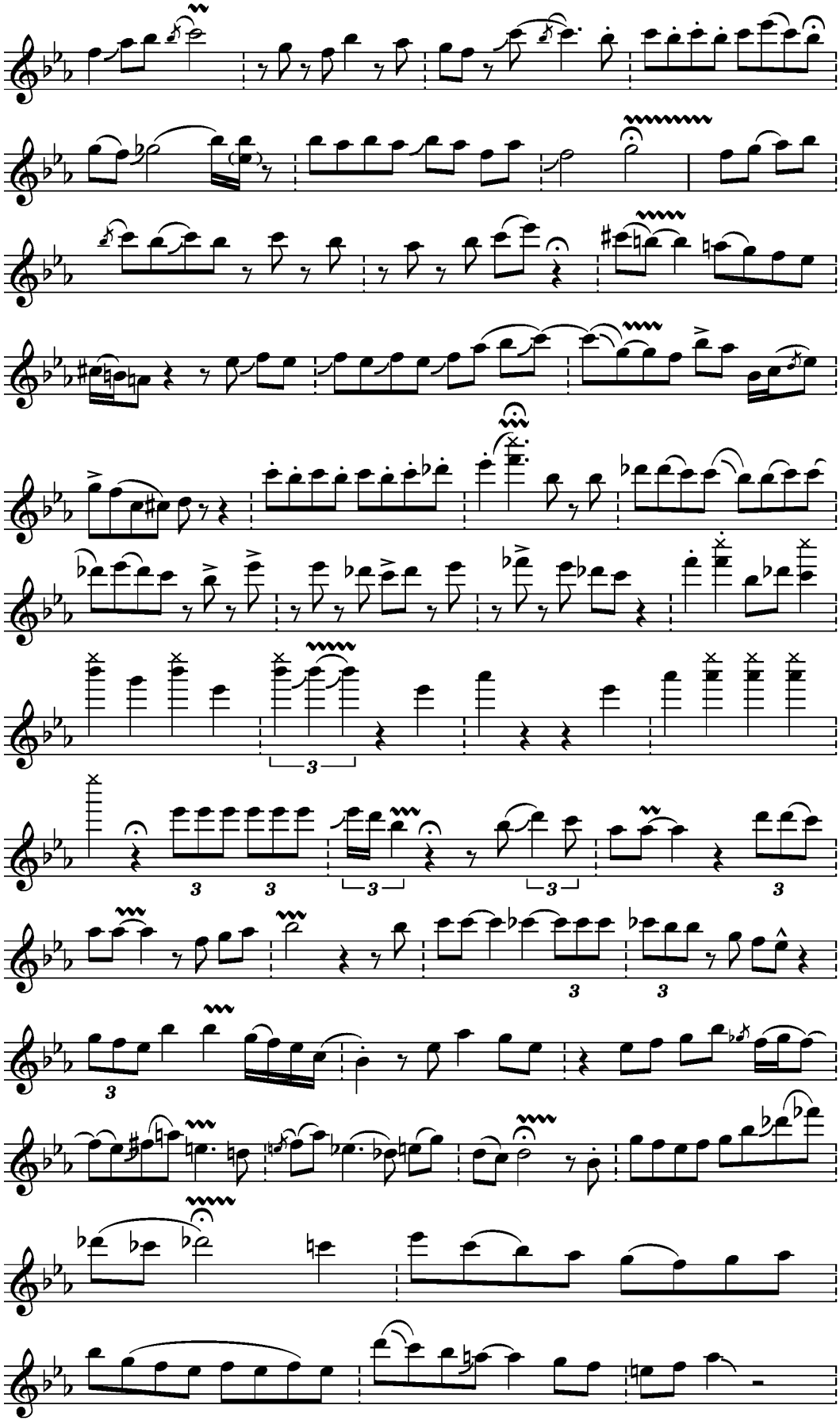
Notenbeispiel 132: Unbegleitete Improvisation / 13:18:32–13:30:86

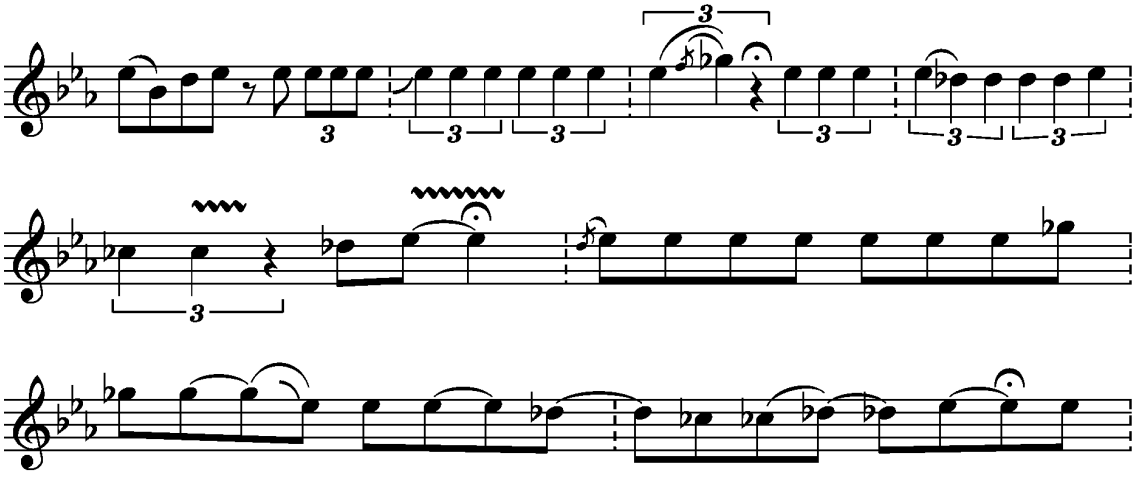


Als nächstes Zitat spielt Rollins das Hauptthema in unterschiedlichen Tempi; er wiederholt Teile der Melodie mehrmals hintereinander und versetzt sie einen halben

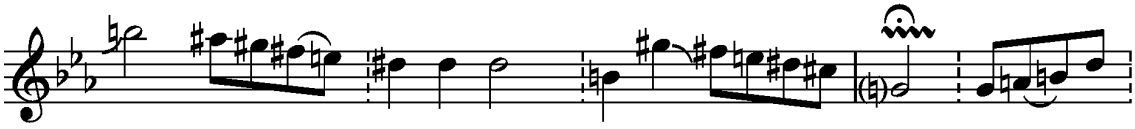
Ton hinauf. Die gelegentlichen Fill Ins gestaltet er teilweise harmonisch Out (Notenbeispiel 133).

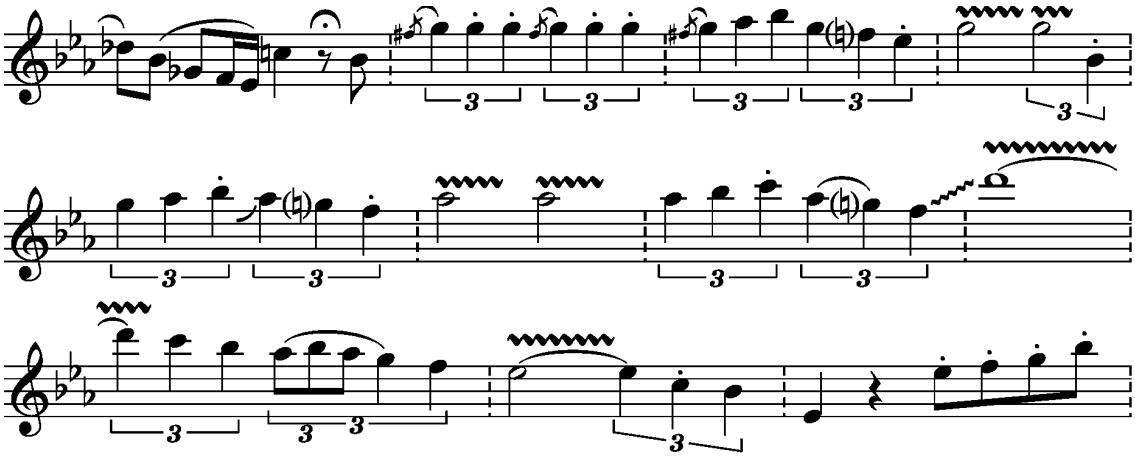
Notenbeispiel 133: Unbegleitete Improvisation / 14:01:06–14:35:16

In den anschließenden rund 80 Sekunden Improvisation verwendet Rollins kürzere, lyrische Phrasen in Es-Dur, Es-Moll sowie B-Moll und erreicht zunehmend höheres Register. Nach ein paar Tönen im Altissimoregister sowie dem anschließenden Zitat des Stückes „'O sole mio" zitiert er erneut das Hauptthema und verwendet unter anderem chromatische Sequenzierungen, und transponiert manche Melodieteile (Notenbeispiel 134). Anschließend zitiert Rollins „Rhapsody In Blue" (Notenbeispiel 135).

Notenbeispiel 134: Unbegleitete Improvisation / 14:39:16–15:55:60

Notenbeispiel 135: Unbegleitete Improvisation / 17:22:75–17:34:10

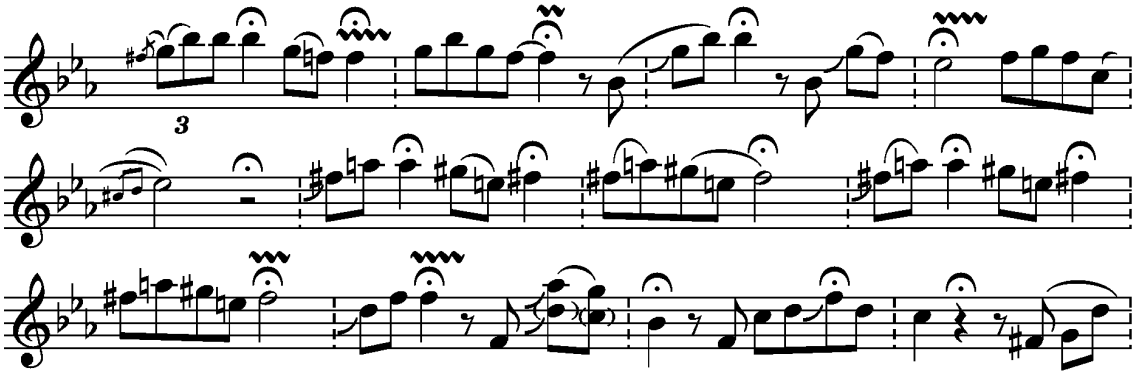


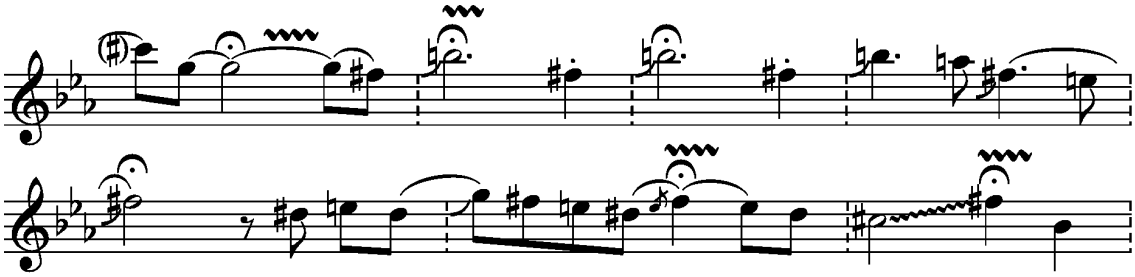
Die nächsten Zitate in Rollins' Improvisation sind „Christmas Song" (Notenbeispiel 136), das Hautthema sowie das Stück „Madmoiselle de Paris", das zu spontanem Zwischenapplaus des Pariser Publikums führt (Notenbeispiel 137).

Notenbeispiel 136: Unbegleitete Improvisation / 18:06:97–18:12:25

Notenbeispiel 137: Unbegleitete Improvisation / 18:33:24–18:50:35

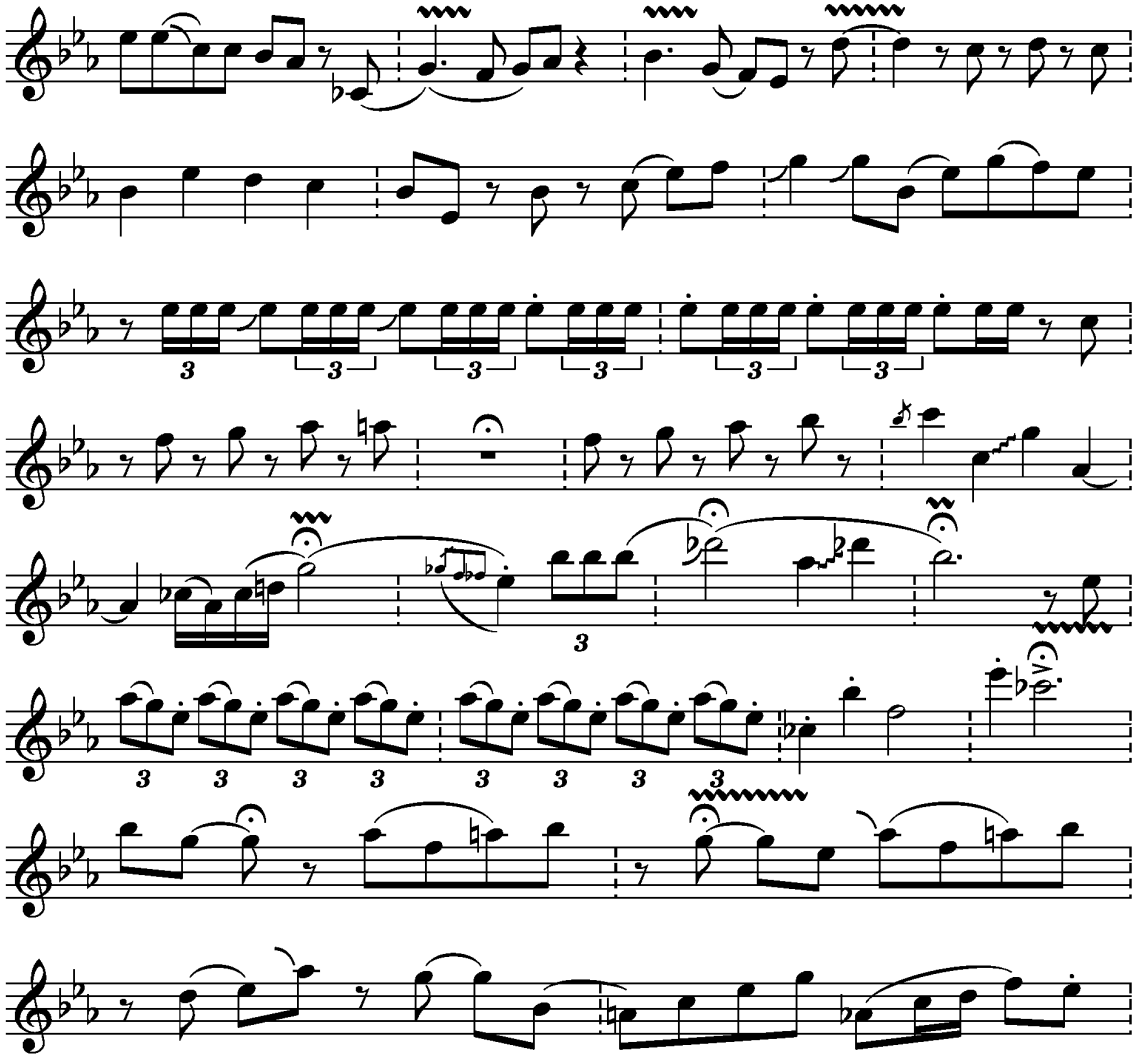
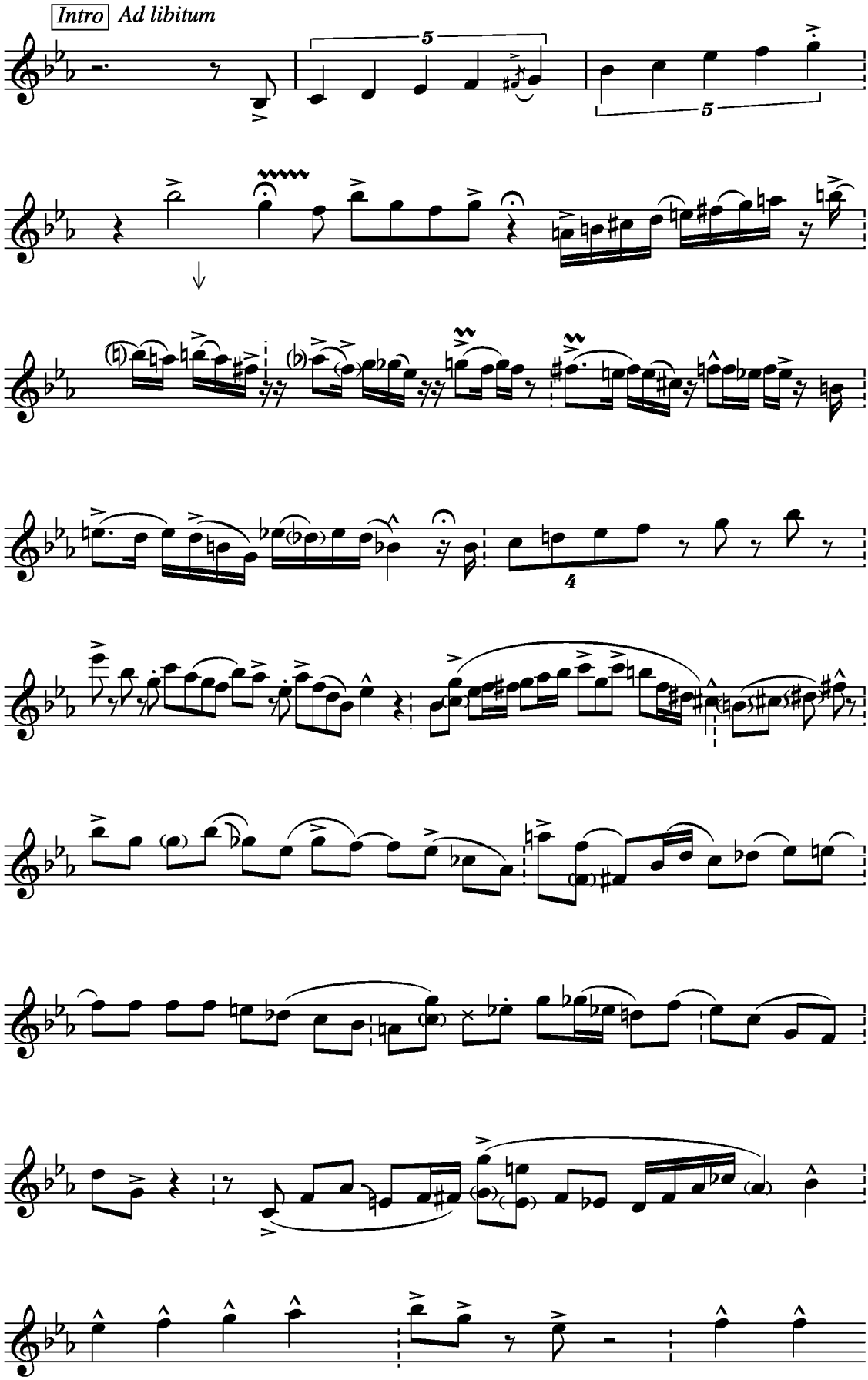
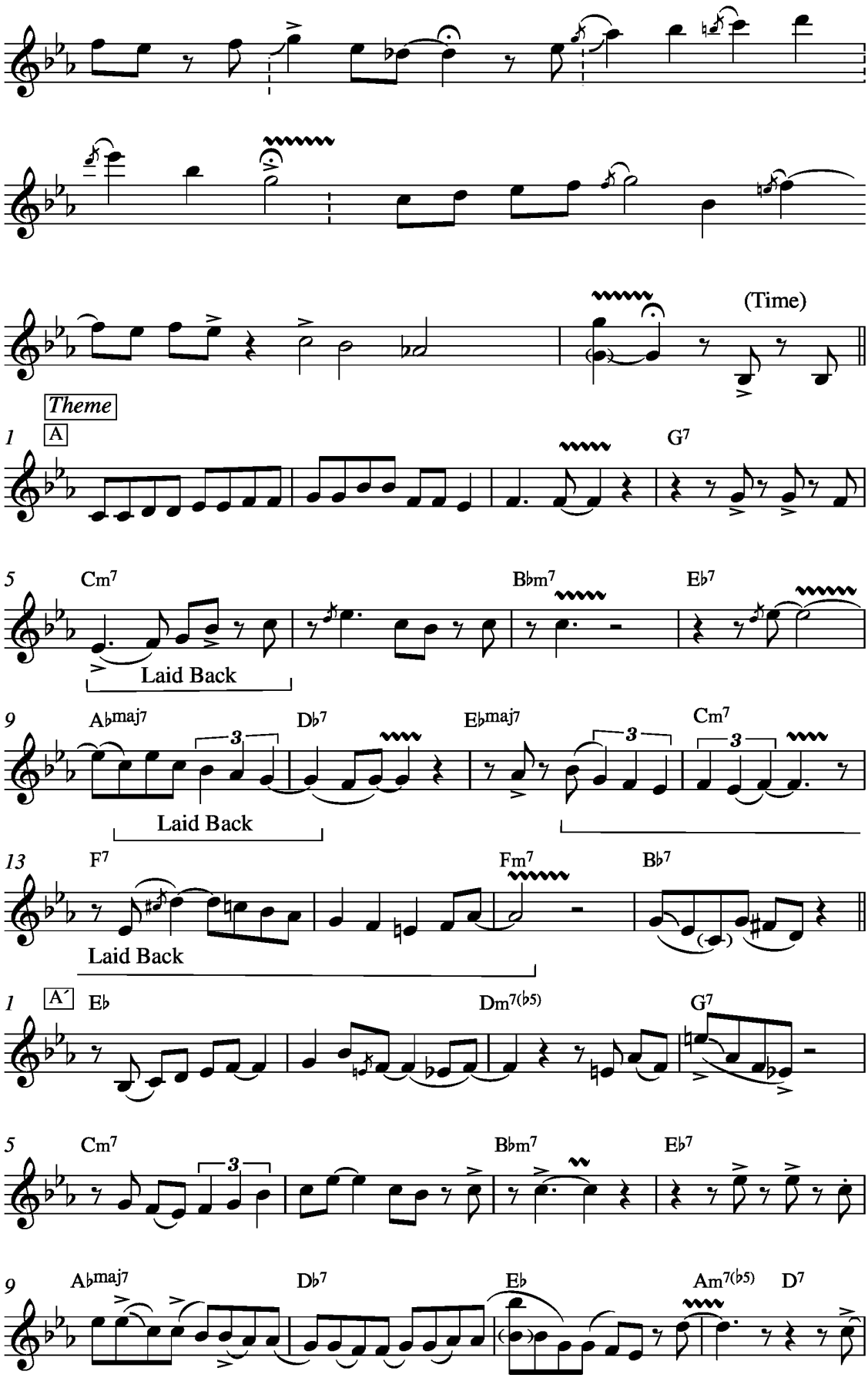
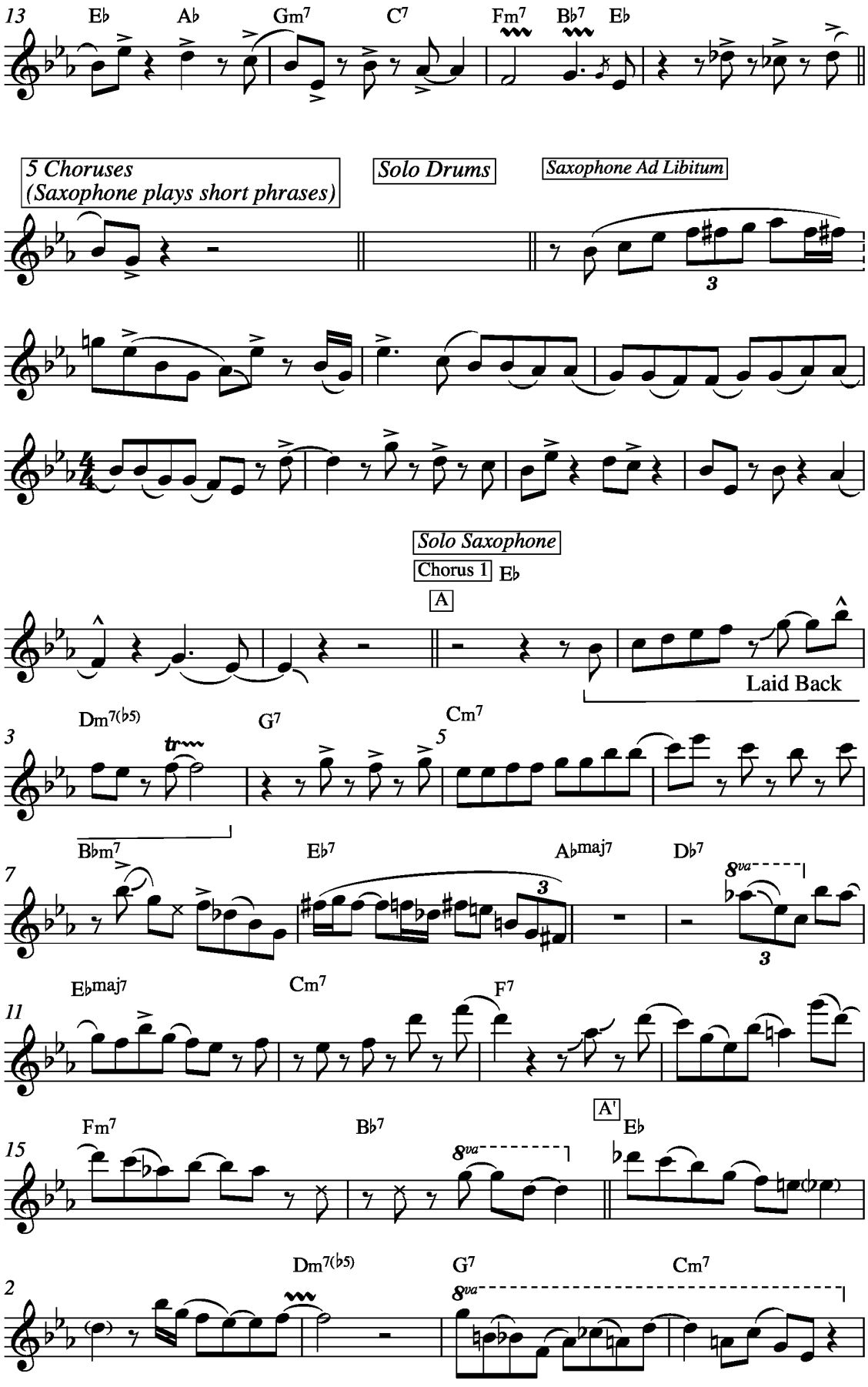
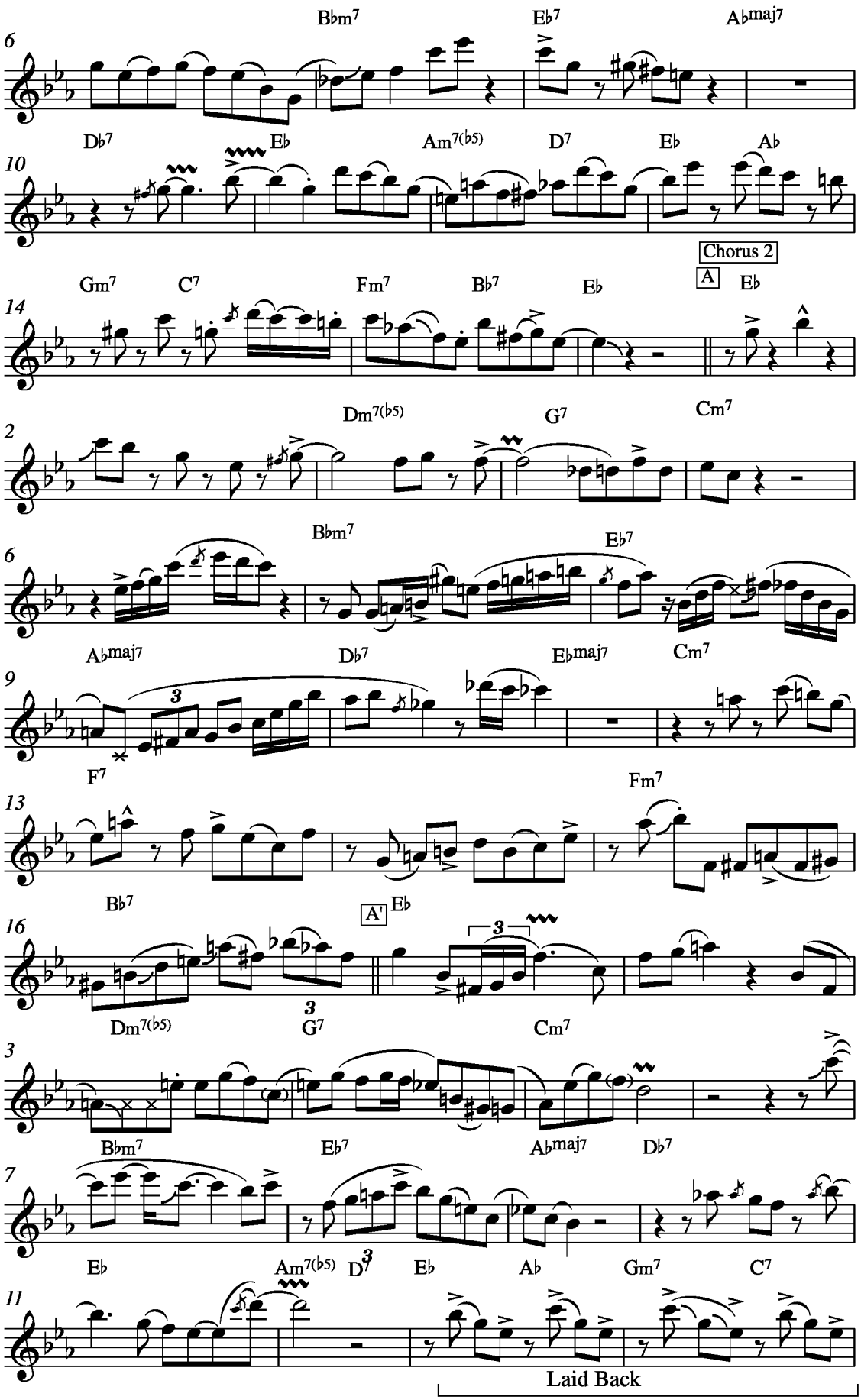
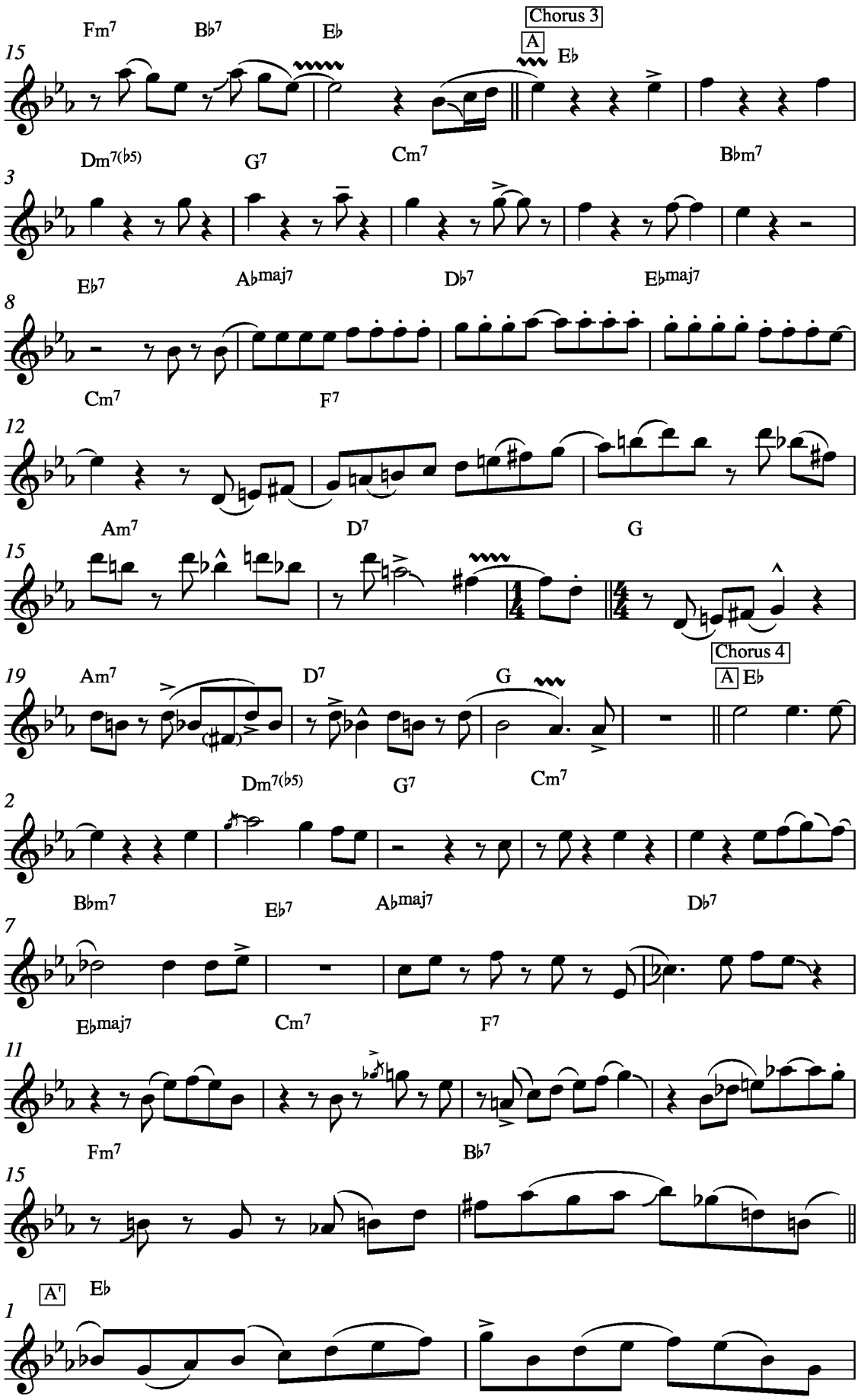
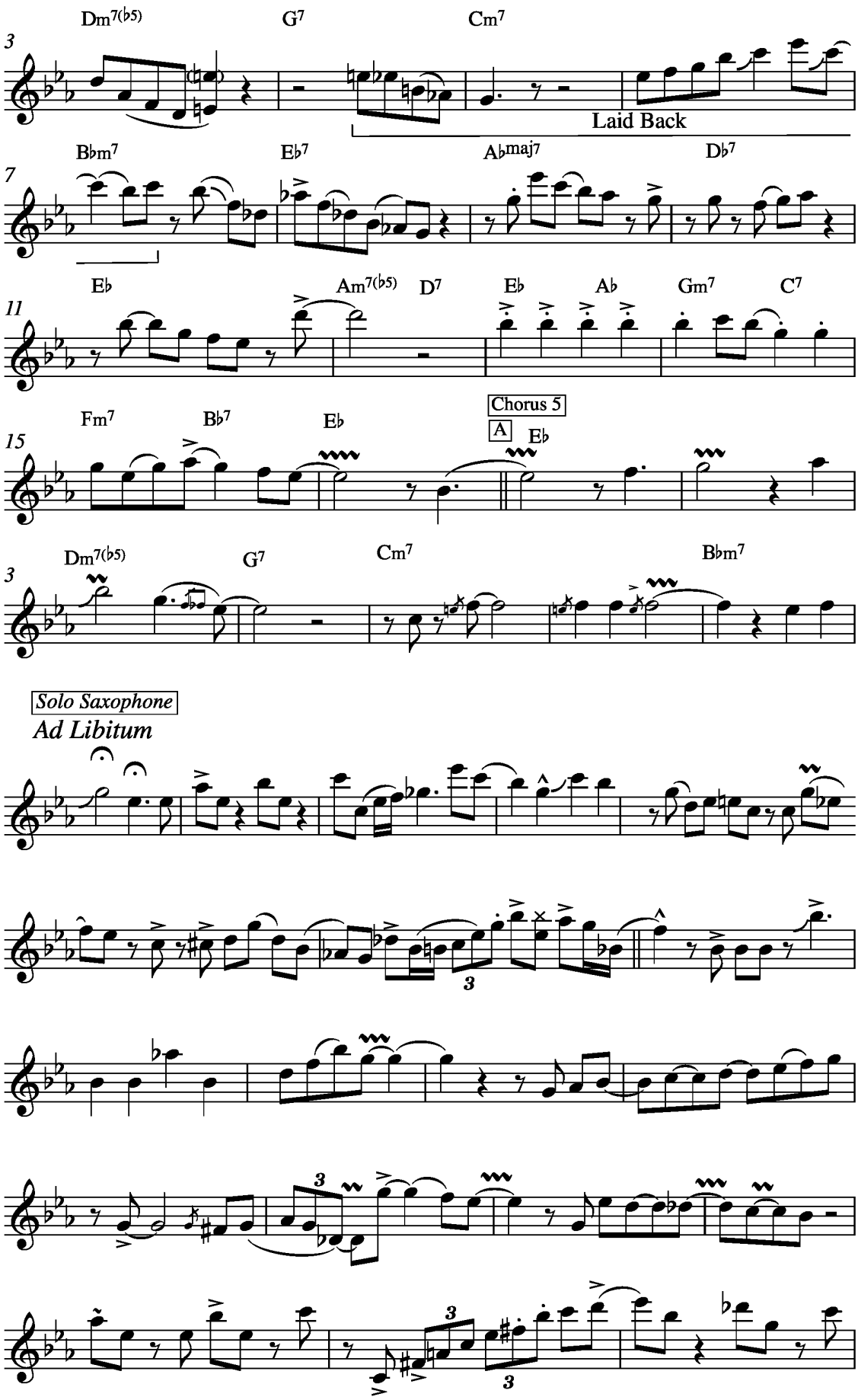
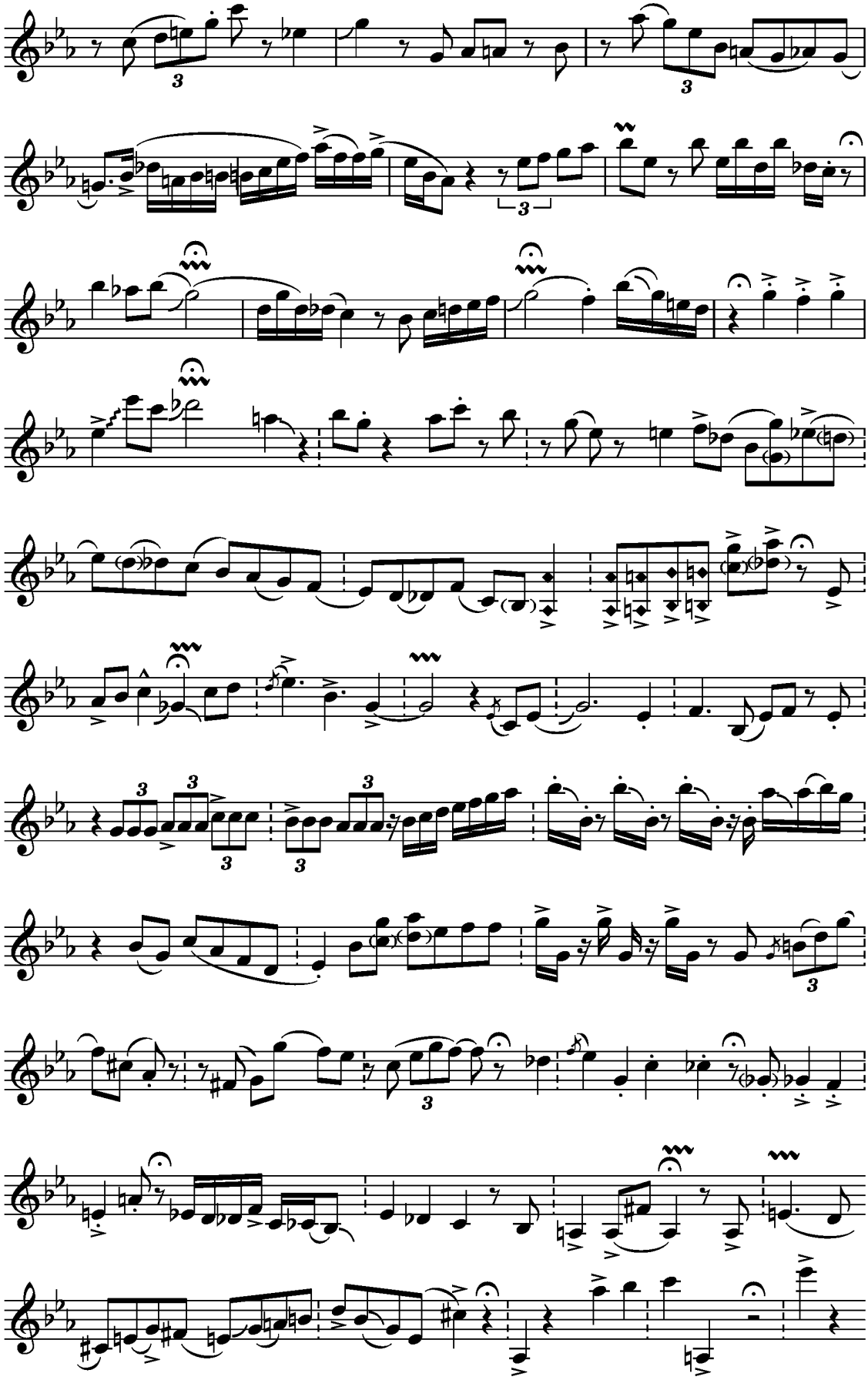
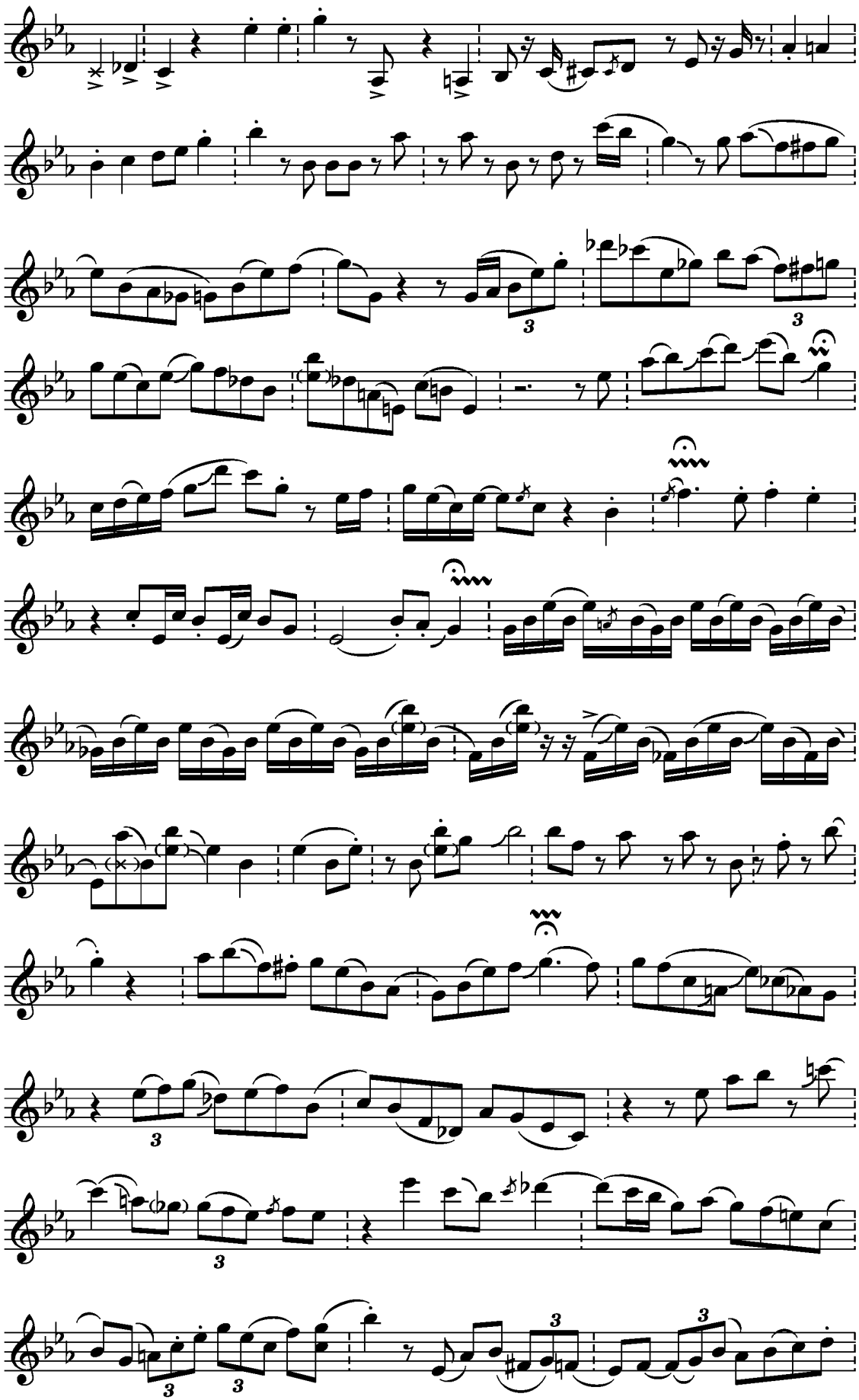
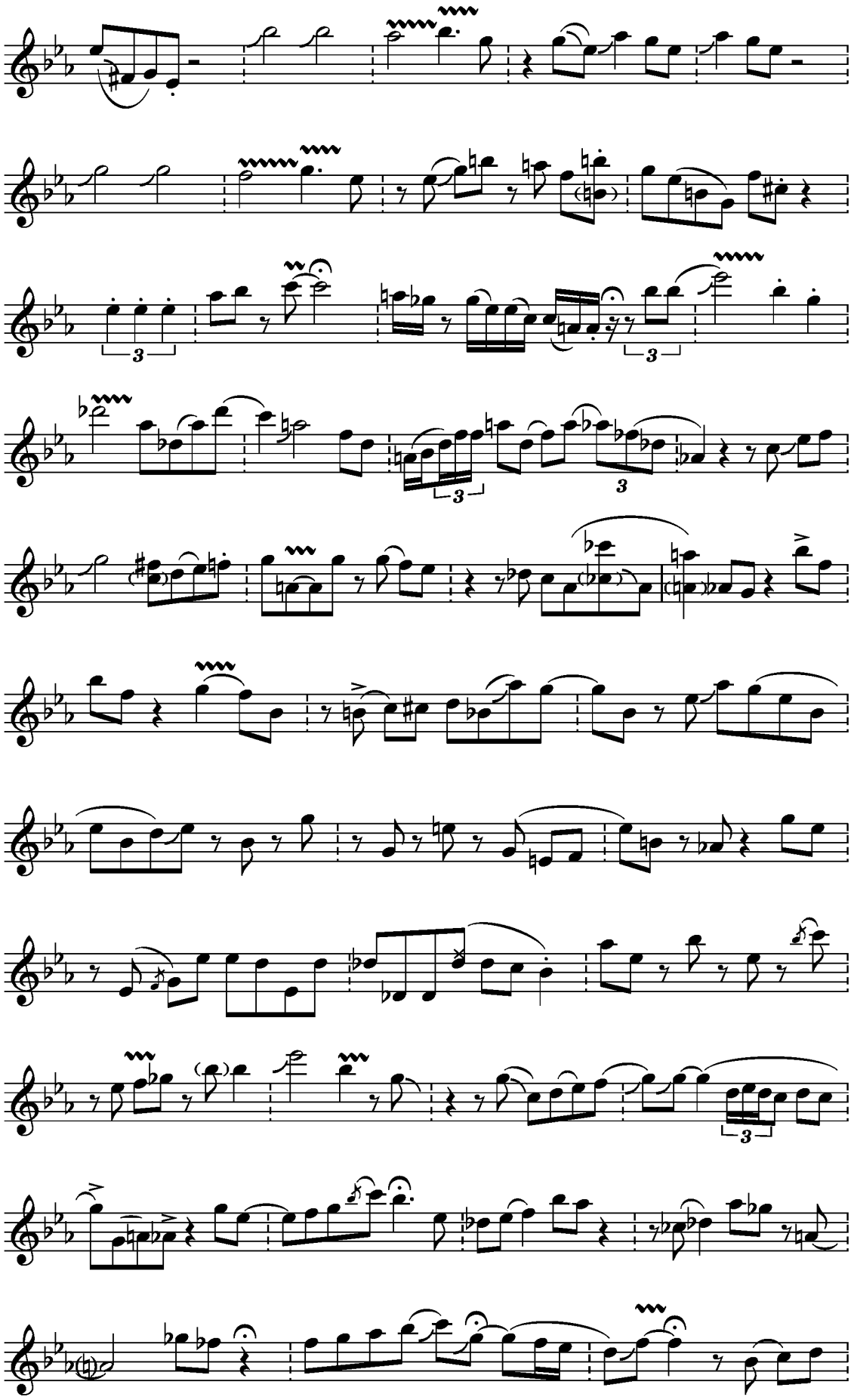
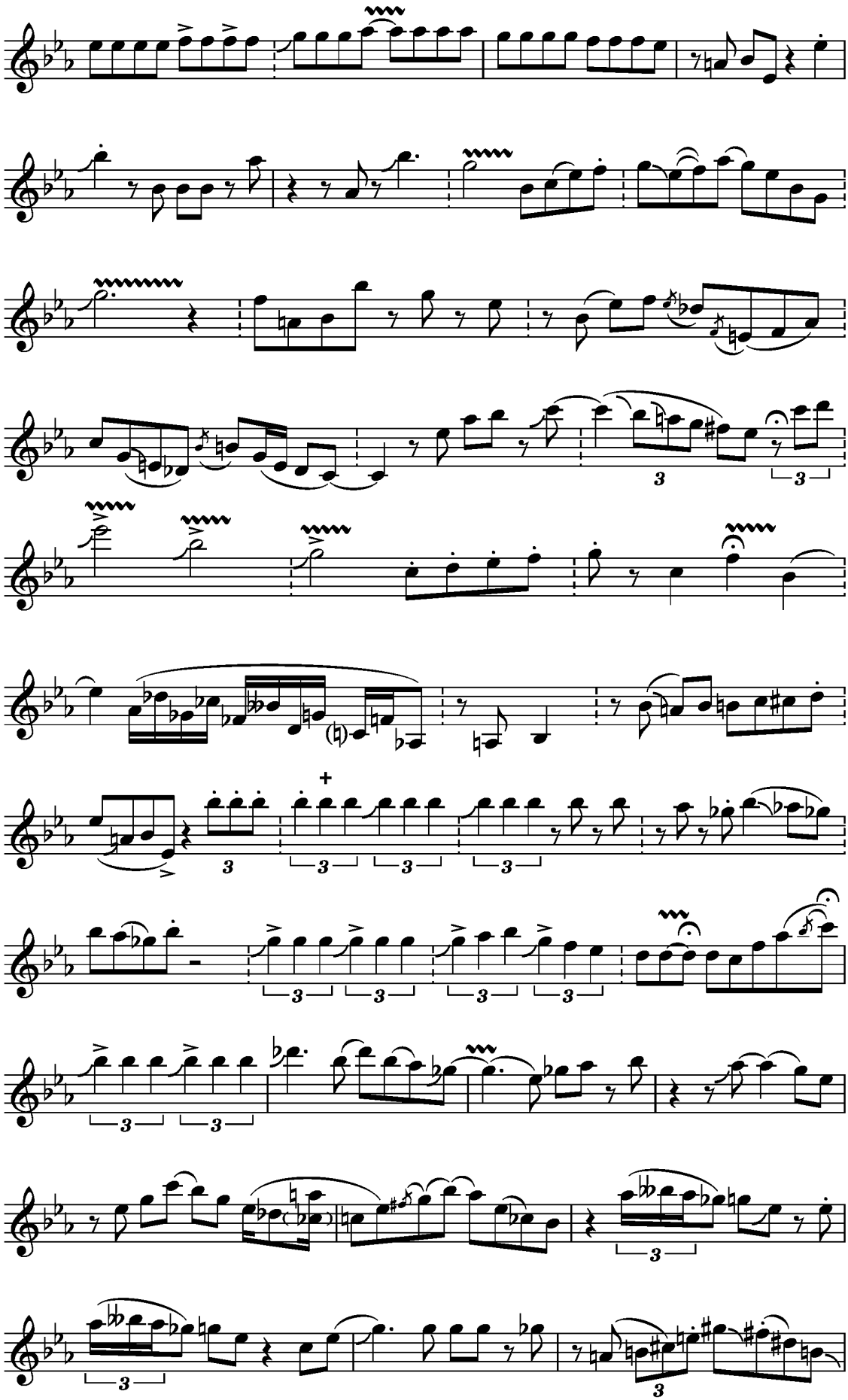
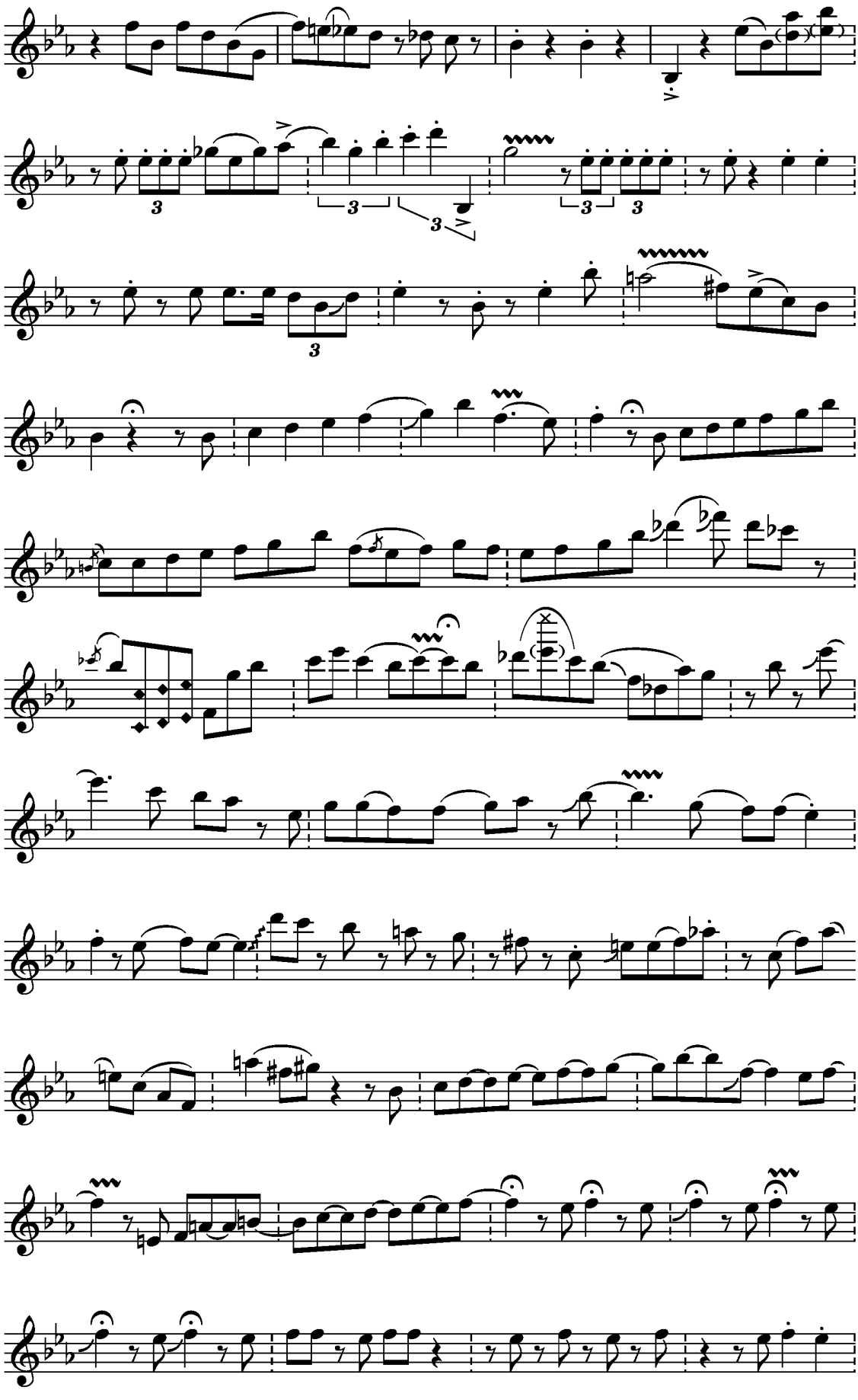
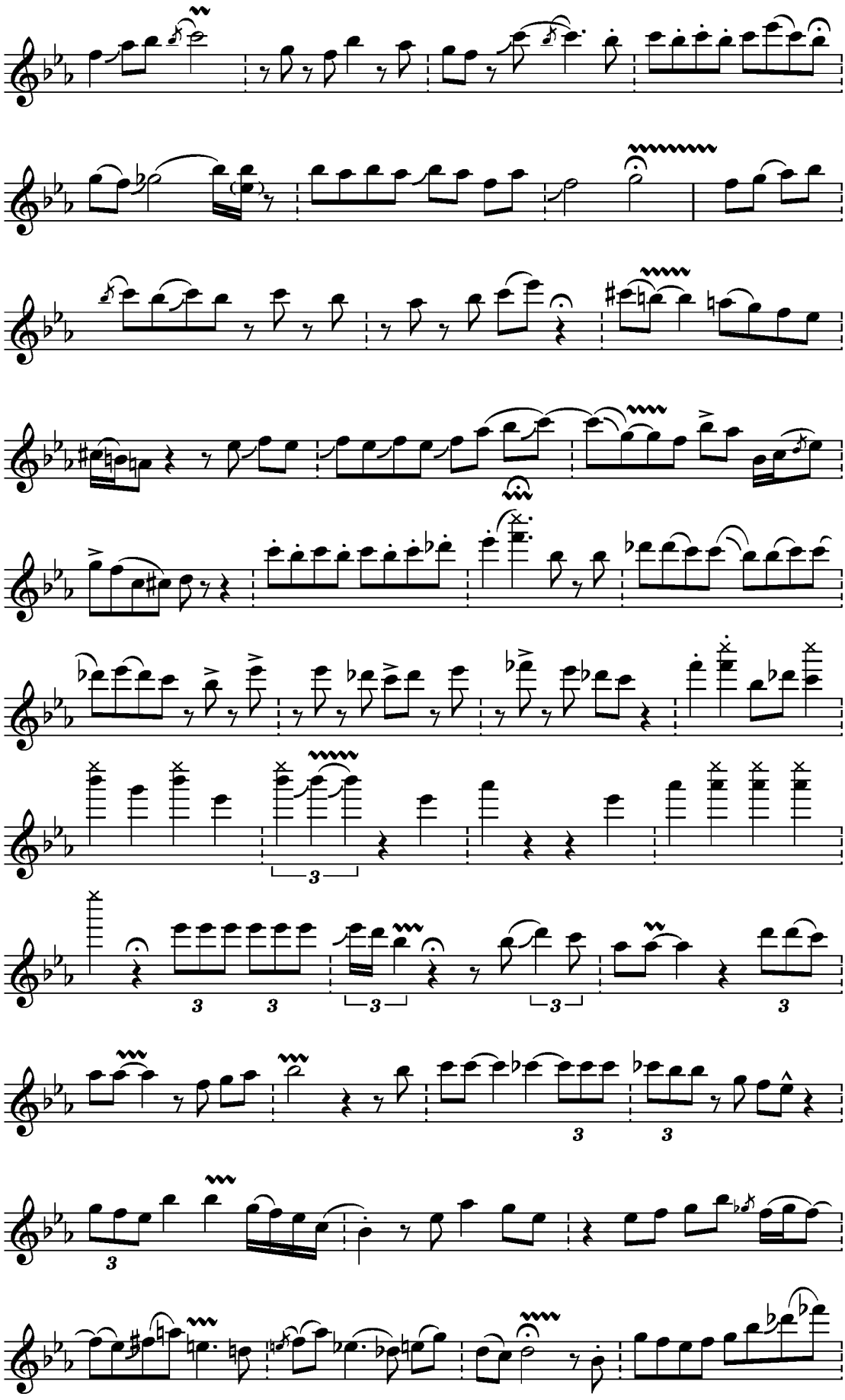
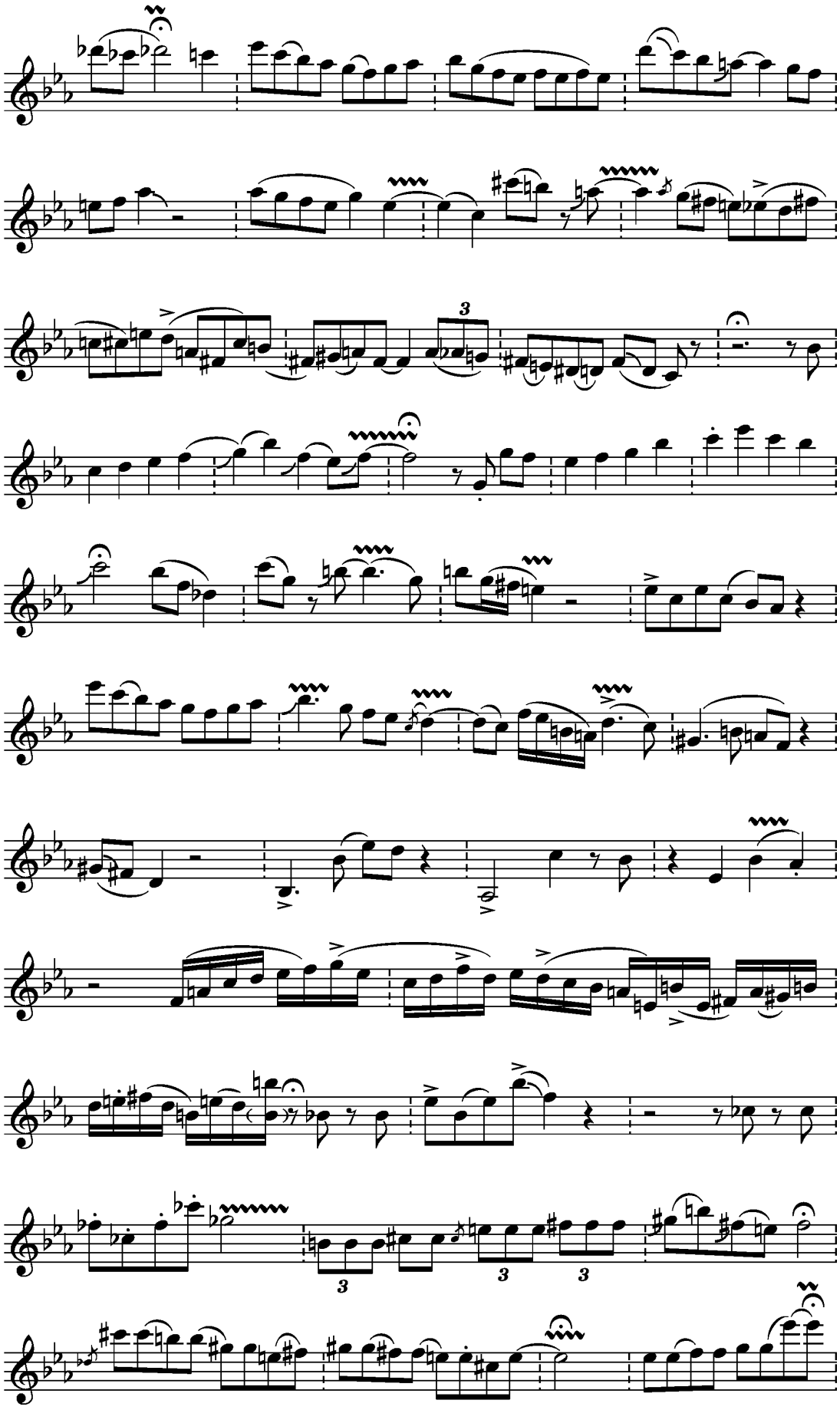
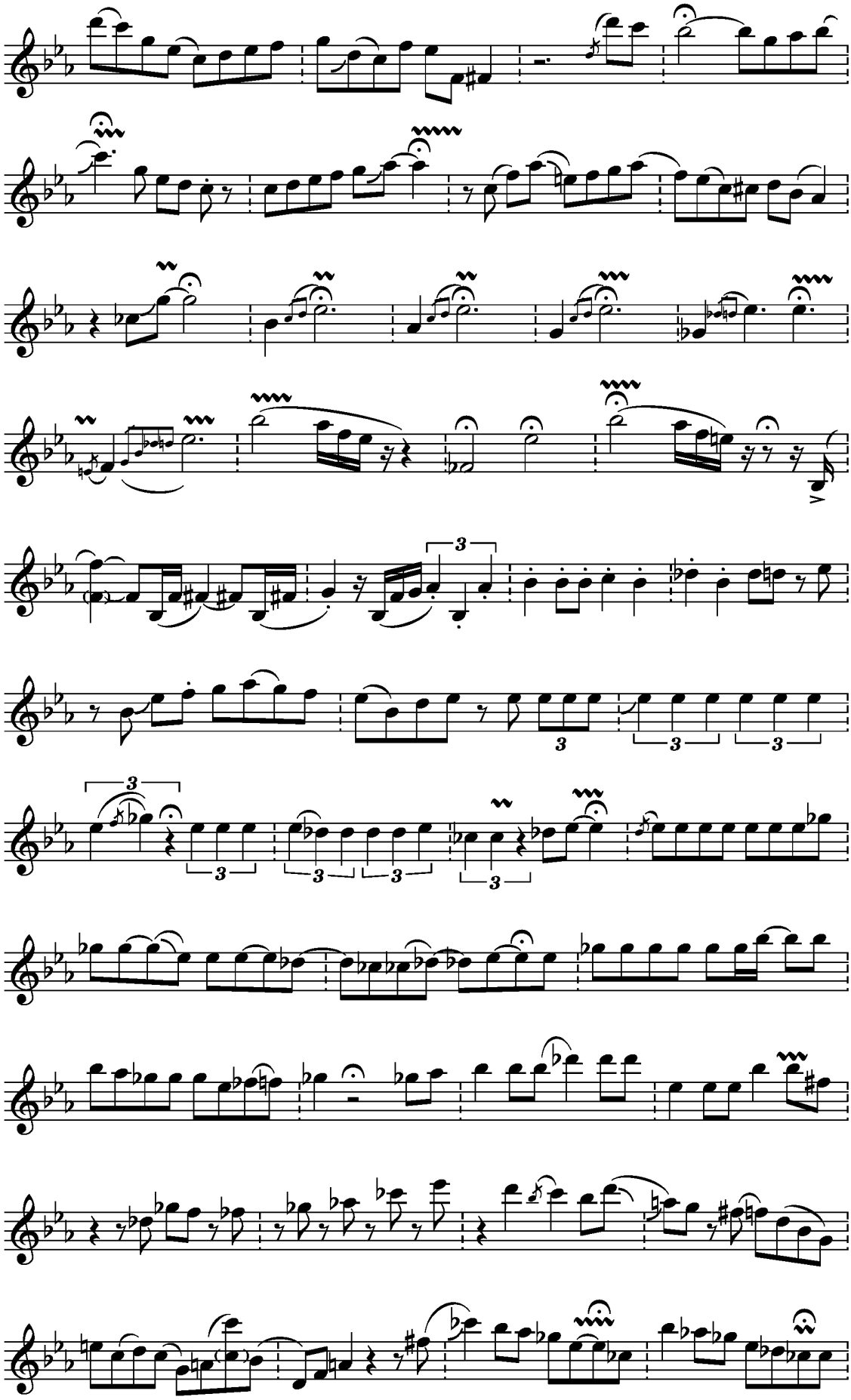
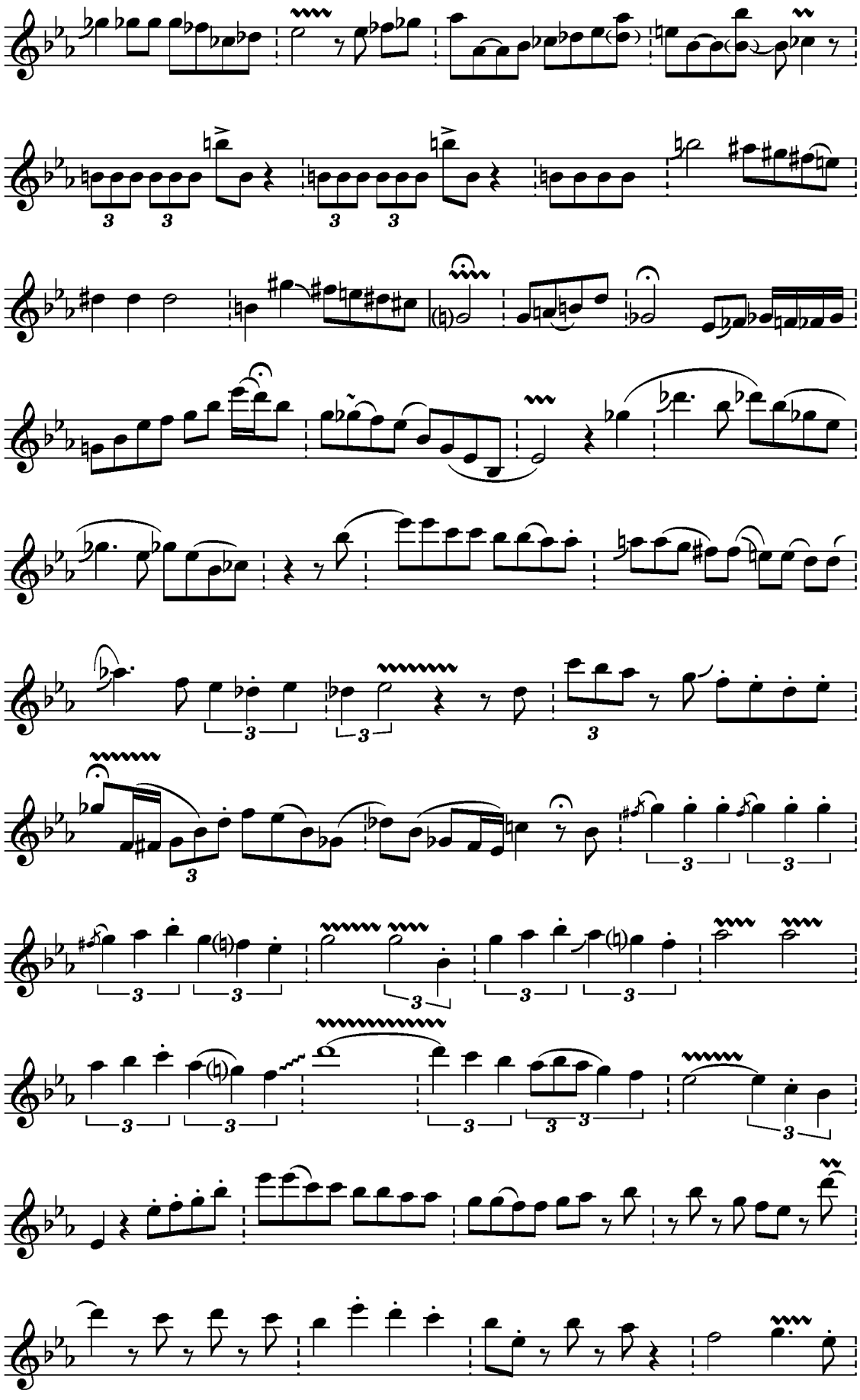
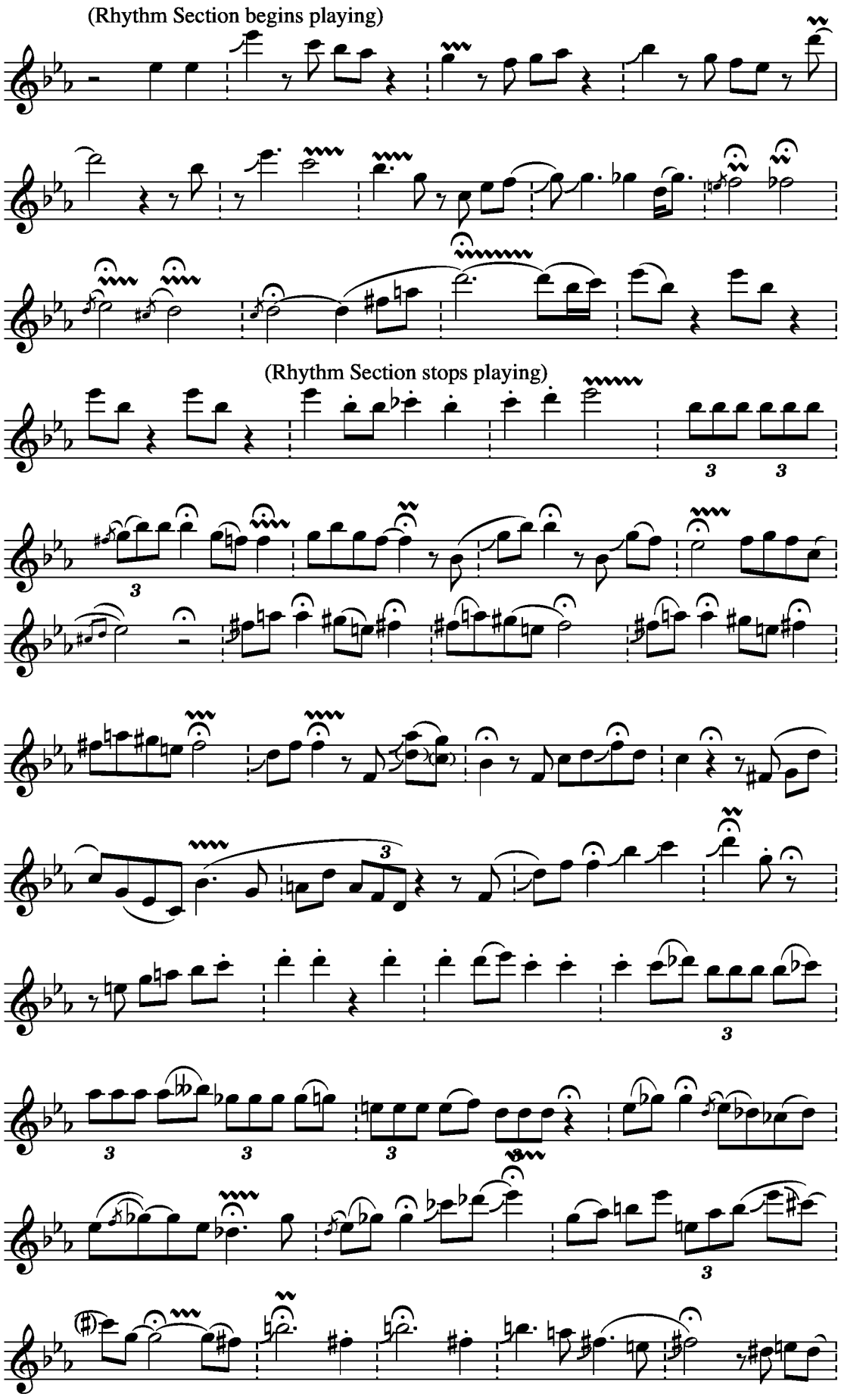
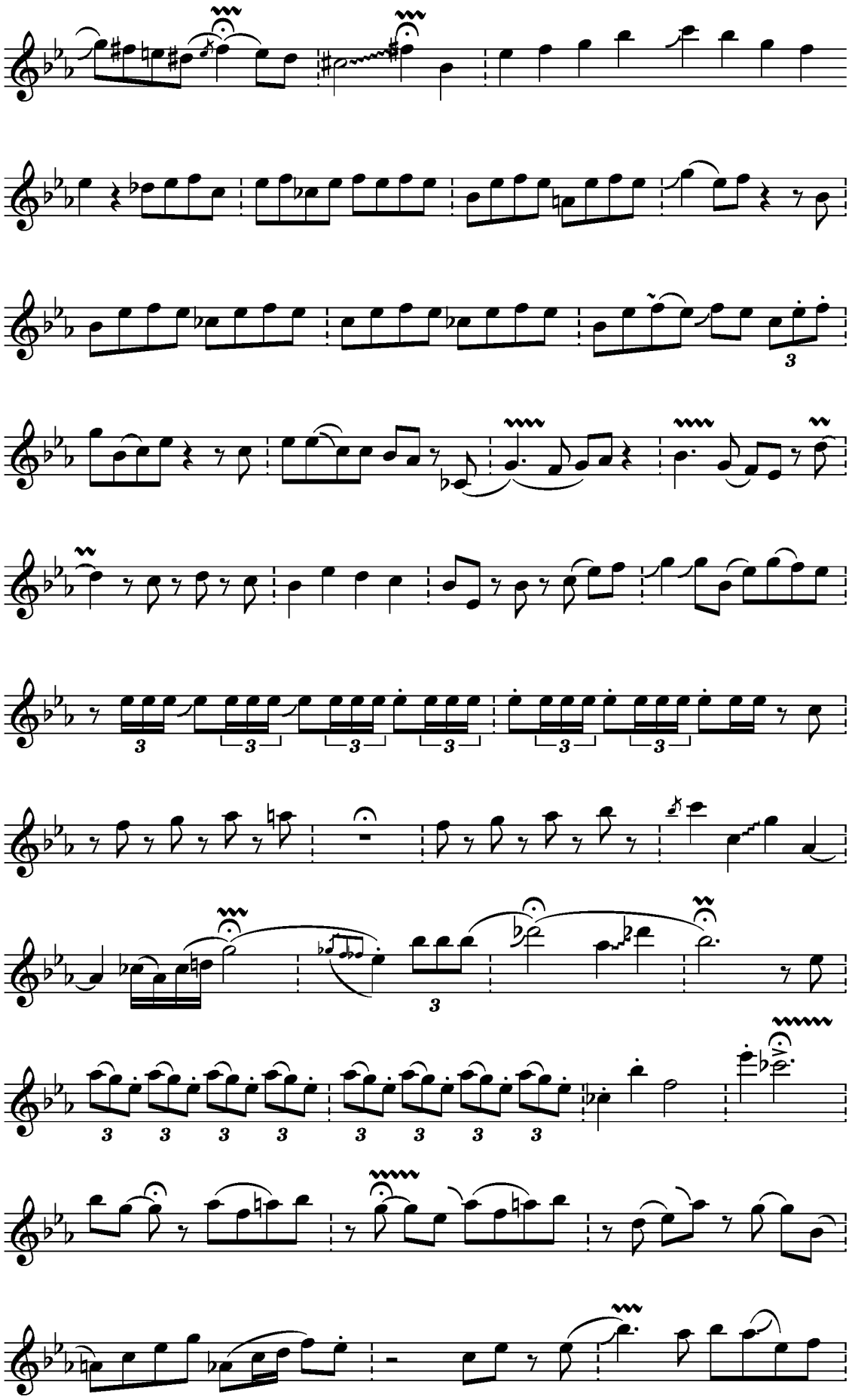
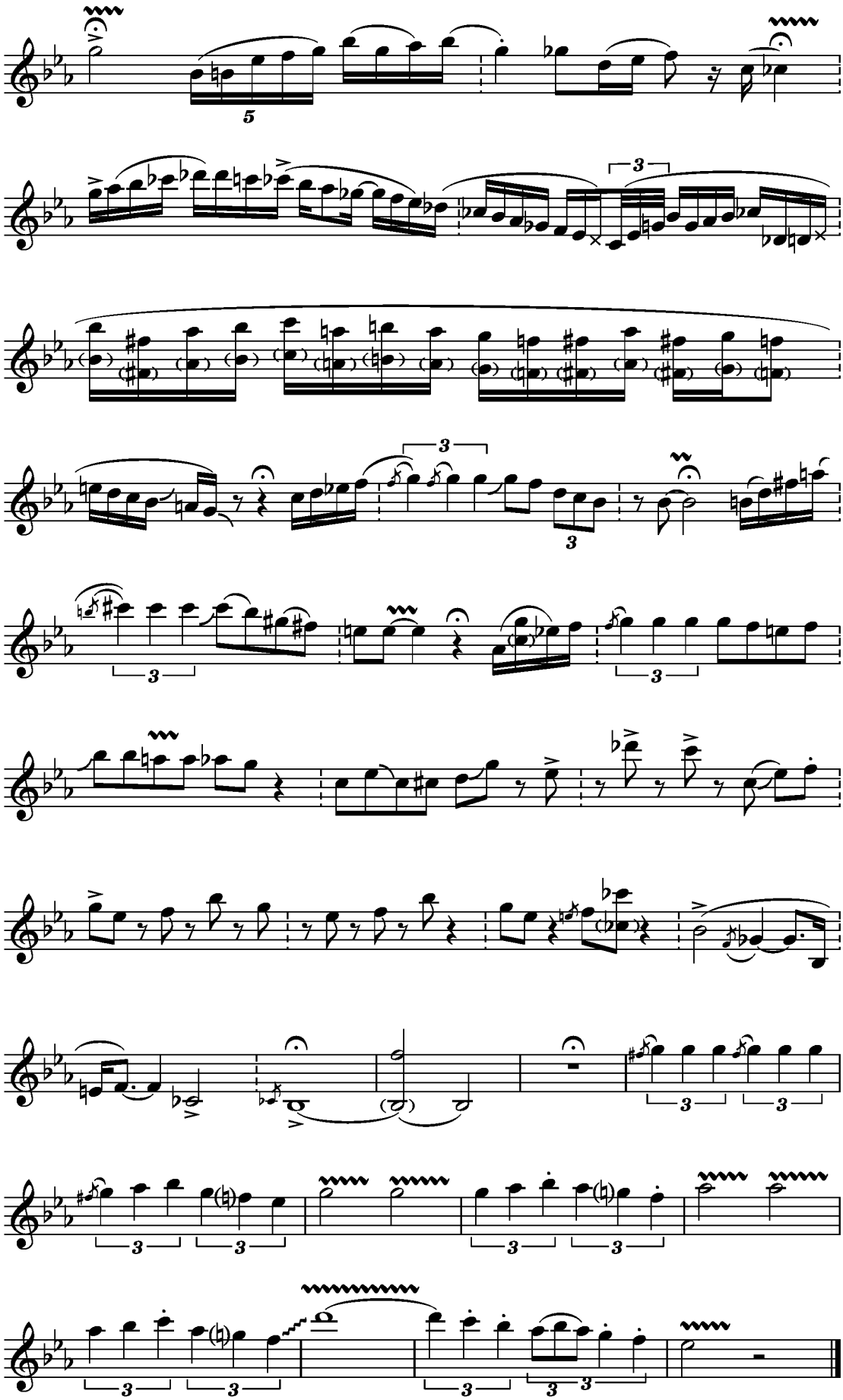


Obwohl die gesamte Band das Stück mit einem unvollständigen Themenchorus sowie einer Coda fortsetzt – und möglicherweise so zu beenden gedenkt – , improvisiert Rollins anschließend unbegleitet weiter. Er zitiert zuerst das Spiritual „Going Home“ und darauffolgend das Stück „Fool Moon And Empty Arms“ (Notenbeispiele 138–139).

Notenbeispiel 138: Unbegleitete Improvisation / 19:30:31–19:56:94

Notenbeispiel 139: Unbegleitete Improvisation / 20:26:16– 20:35:94



In den letzten zwei Minuten des Stückes verwendet er neben den Hauptthemen-Zitaten Hardbop-Läufe, Tonumspielungen sowie kurze, aus ein paar Tönen bestehende Phrasen (Notenbeispiel 140).

Notenbeispiel 140: Unbegleitete Improvisation / 20:50:92–21:36:46

Während dem Applaus entfernt sich Rollins vom Mikrophon – wahrscheinlich in Richtung Publikum – und spielt noch einmal die Melodie des Stückes „Madmoiselle de Paris“.

Intro
Ad libitum

(Time)
Theme
A
G7
Cm7
Bbm7
Eb7
Laid Back
Abmaj7
Db7
Ebmaj7
Cm7
Laid Back
F7
Fm7
Bb7
Laid Back
A´
Eb
Dm7(b5)
G7
Cm7
Bbm7
Eb7
Abmaj7
Db7
Eb
Am7(b5)
D7

13
E♭
A♭
Gm7
C7
Fm7
B♭7
E♭
5 Choruses
(Saxophone plays short phrases)
Solo Drums
Saxophone Ad Libitum
Solo Saxophone
Chorus 1
E♭
A
Laid Back
3
Dm7(♭5)
G7
5
Cm7
7
B♭m7
E♭7
A♭maj7
D♭7
8va
11
E♭maj7
Cm7
F7
A'
15
Fm7
B♭7
E♭
2
Dm7(♭5)
G7
Cm7

Bbm7
Eb7
Abmaj7
Db7
Eb
Am7(b5)
D7
Eb
Ab
Chorus 2
A
Gm7
C7
Fm7
Bb7
Eb
Eb
Dm7(b5)
G7
Cm7
Bbm7
Eb7
Abmaj7
Db7
Ebmaj7
Cm7
F7
Fm7
Bb7
A'
Eb
Dm7(b5)
G7
Cm7
Bbm7
Eb7
Abmaj7
Db7
Eb
Am7(b5)
D7
Eb
Ab
Gm7
C7
Laid Back

Fm7
Bb7
Eb
Chorus 3
A
Eb
15
Dm7(b5)
G7
Cm7
Bbm7
3
Eb7
Abmaj7
Db7
Ebmaj7
8
Cm7
F7
12
Am7
D7
G
15
Chorus 4
A Eb
19
Am7
D7
G
Dm7(b5)
G7
Cm7
2
Bbm7
Eb7
Abmaj7
Db7
7
Ebmaj7
Cm7
F7
11
Fm7
Bb7
15
A'
Eb
1

Dm7(♭5)
G7
Cm7
3
Laid Back
B♭m7
E♭7
A♭maj7
D♭7
7
E♭
Am7(♭5)
D7
E♭
A♭
Gm7
C7
11
Fm7
B♭7
E♭
Chorus 5
A
E♭
15
Dm7(♭5)
G7
Cm7
B♭m7
3
Solo Saxophone
Ad Libitum

(Rhythm Section begins playing)
(Rhythm Section stops playing)

2.3. Die Jahre 1972–2013

Zu Rollins' Sound

Laut Don Menza spielt Sonny Rollins in dieser Periode hauptsächlich auf dem Berg-Larsen-Mundstück aus Metall mit der Öffnung 130. Obwohl auf den Videos leichte Ansatzanpassungen zu sehen sind, hat Rollins in der Hauptsache einen ruhigen, stabilen Ansatz. Sein Sound ist generell hell, kräftig, und häufig im Bereich der Klangfarbe Growl.

„Don´t Stop The Carnival"

Sonny Rollins Quintet (Wolfgang's Vault, No #391)

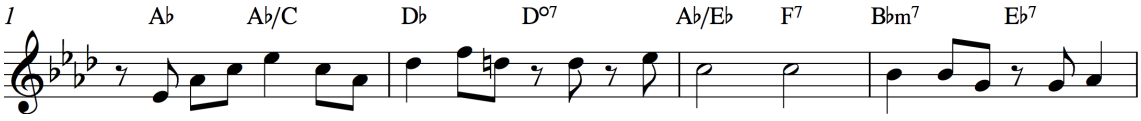
Sonny Rollins (ts), David Amaro (g), Larry Nash (el-p), Chuck Rainey (el-b), Eddie Moore (dr)

7.2.1976, San Francisco, CA

Komposition und Thema

„Don't Stop The Carnival" ist ein karibischer Traditional,[35] der von zahlreichen Musikern, unter anderem Harry Belafonte und Allan Price, bearbeitet wurde.

Über die Jahrzehnte gestaltet Rollins seine zahlreichen Interpretationen dieses Calypsos in unterschiedlichen Tempi (Medium bis Up-Tempo) und meist in As-Dur. Im 4-taktigen Thema verwendet er als Tonmaterial zwei 2-taktige Motive, die in einem Call-and-Response-Schema zueinander stehen. Bei häufigen Themenwiederholungen wird die Melodie im vierten Takt oft eine Terz tiefer gespielt und endet so auf dem Grundton (Notenbeispiel 141).

Notenbeispiel 141: Rollins' Gestaltung des Themas

Interpretation vom 7.2.1976

Ablauf

Rollins beginnt das Stück mit einem über 2 Minuten langen, Ad-libitum-Solointro und spielt anschließend, mit einer 32-taktigen Improvisationsunterbrechung, sechzehnmal das Thema. Nach dem darauffolgenden Gitarrensolo leitet das Saxophon mit einer zweiten, 64-taktigen Improvisation in das Keyboardsolo über. Im 107 Takte umfassenden, letzten Teil des Stückes wechselt Rollins mehrmals das Thema mit Improvisation ab.

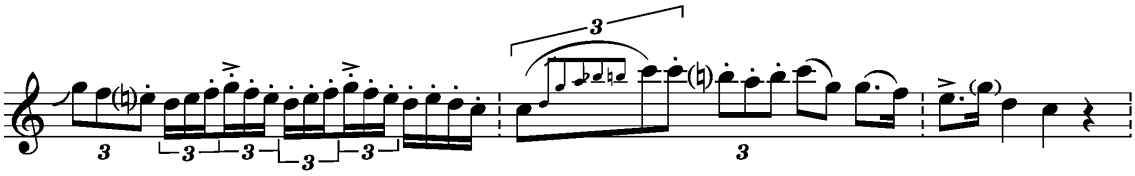
[35] Ian Carr, Digby Fairweather & Brian Priestley (2004). *The Rough Guide to Jazz* (3. Aufl.). New York; London: Rough Guides. (vgl. S. 676)

Themengestaltung

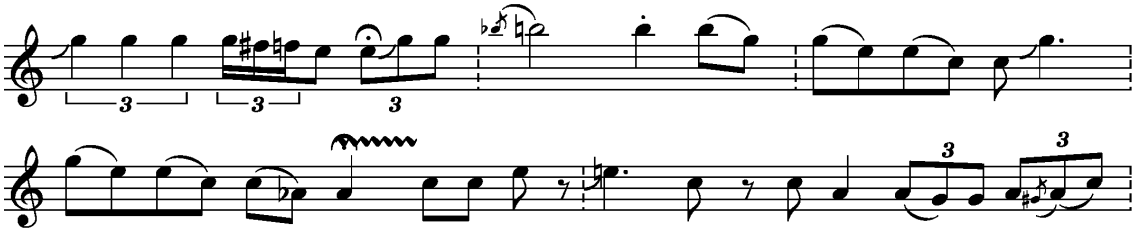
Solointro

In dem kontrastreichen und spielfreudigen Solointro wechselt Rollins zwischen unterschiedlichen Artikulationen, Tempi, Saxophonregistern und Sounds und zitiert unter anderem das Kinderlied „Three Blind Mice“ sowie den Jazzstandard „Without A Song“ (Notenbeispiel 142-143).

Notenbeispiel 142: Intro / 0:49:41–0:57:11 (Zitat „Three Blind Mice“)



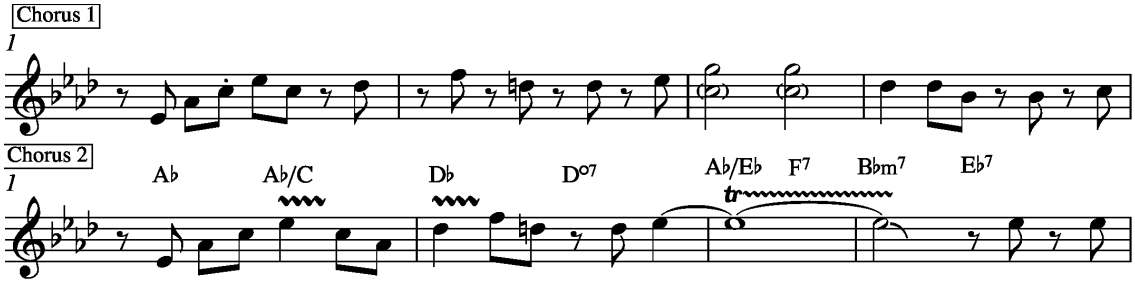
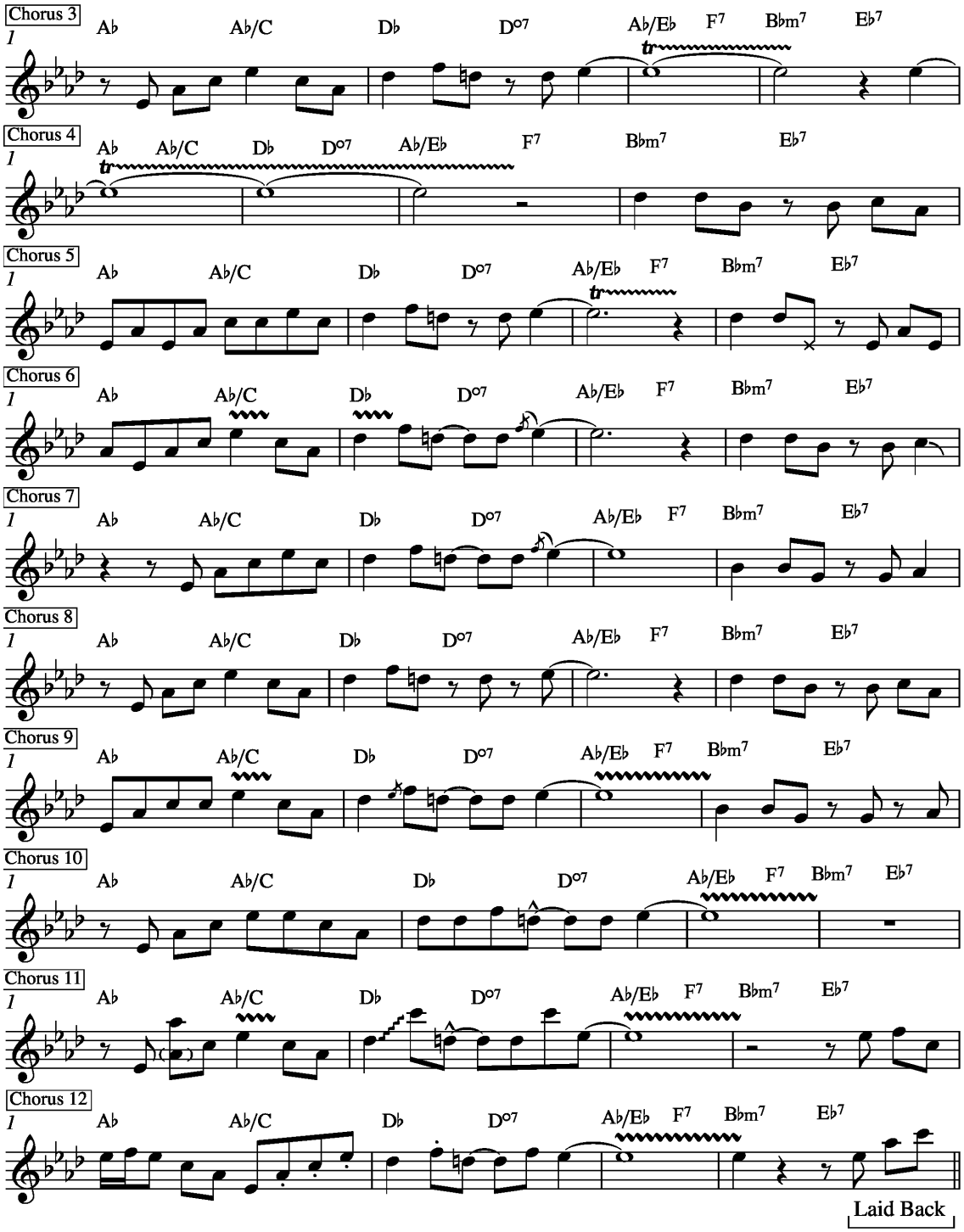
Notenbeispiel 143: Intro / 1:48:33–1:57:76 (Zitat „Without A Song“)



Eröffnungsthema

Rollins wiederholt das Thema zwölf mal und variiert es dabei rhythmisch, artikulatorisch und klanglich (Notenbeispiel 144).

Notenbeispiel 144: Themenchorusse 1–12

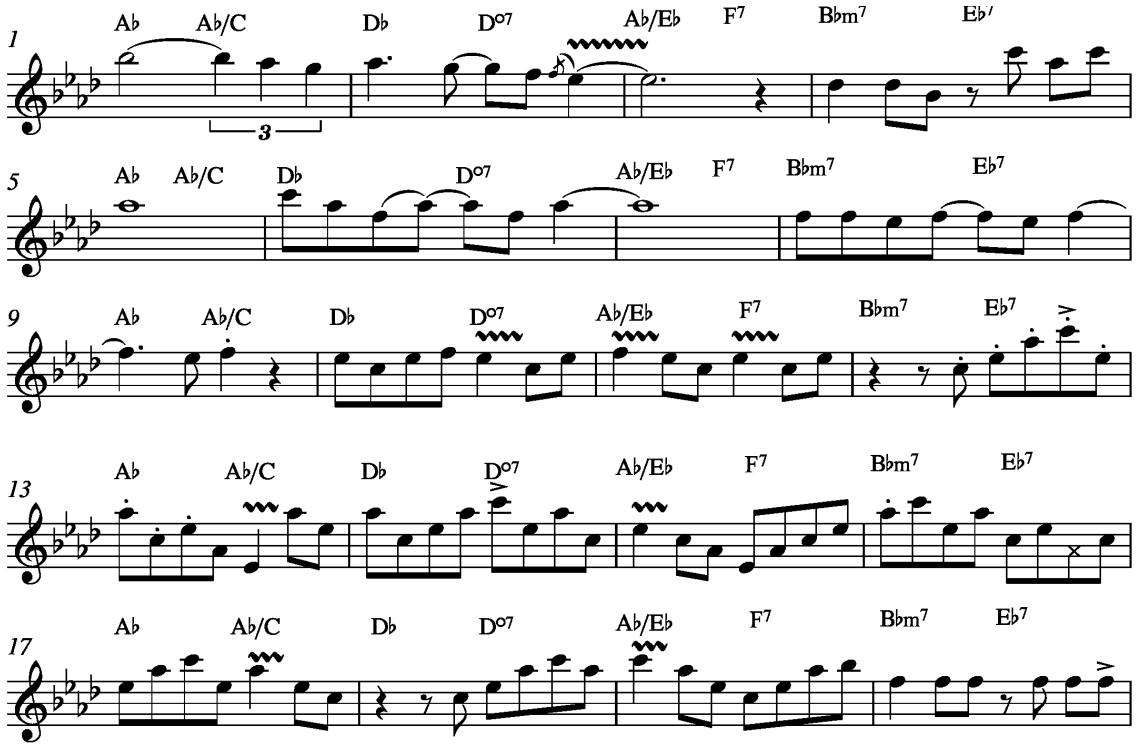


Improvisation

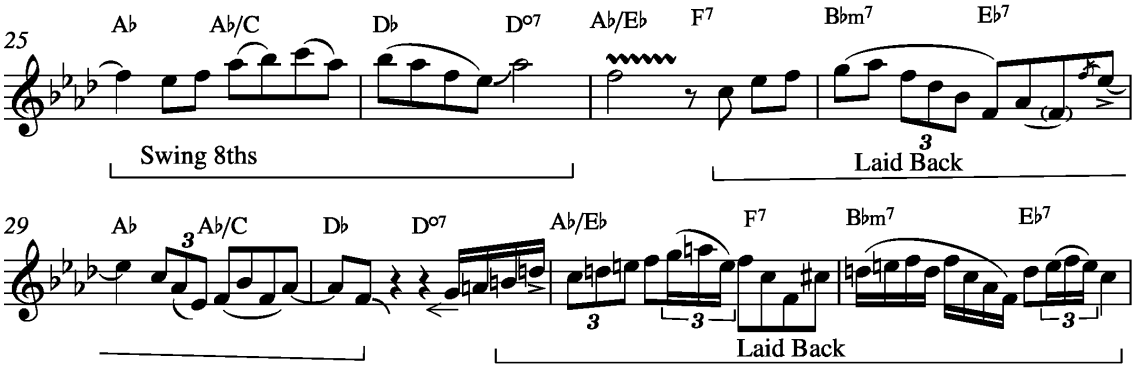
Erste Improvisation

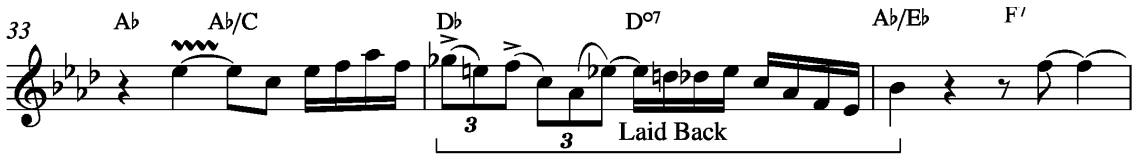
In den ersten 20 Takten spielt Rollins fast ausschließlich die Akkordzerlegungen der As-Dur-Pentatonik. Bei längeren Notenwerten verwendet er ein extrem schnelles Vibrato

und bleibt, wie im Solointro, im klanglichen Bereich zwischen Fullsound und Growl (Notenbeispiel 145).

Notenbeispiel 145: erste Improvisation / T. 1–20

Rhythmische, melodische sowie harmonische Kontraste entstehen ab dem Takt 25: Nach einem ternären, eher legato gespielten Pentatonik-Achtellauf beginnt Rollins das erste Mal in der Improvisation, schnellere Läufe zu spielen und gestaltet diese in harmonischer Hinsicht out und rhythmisch nicht mehr ganz exakt (Notenbeispiel 146).

Notenbeispiel 146: erste Improvisation / T. 25–35

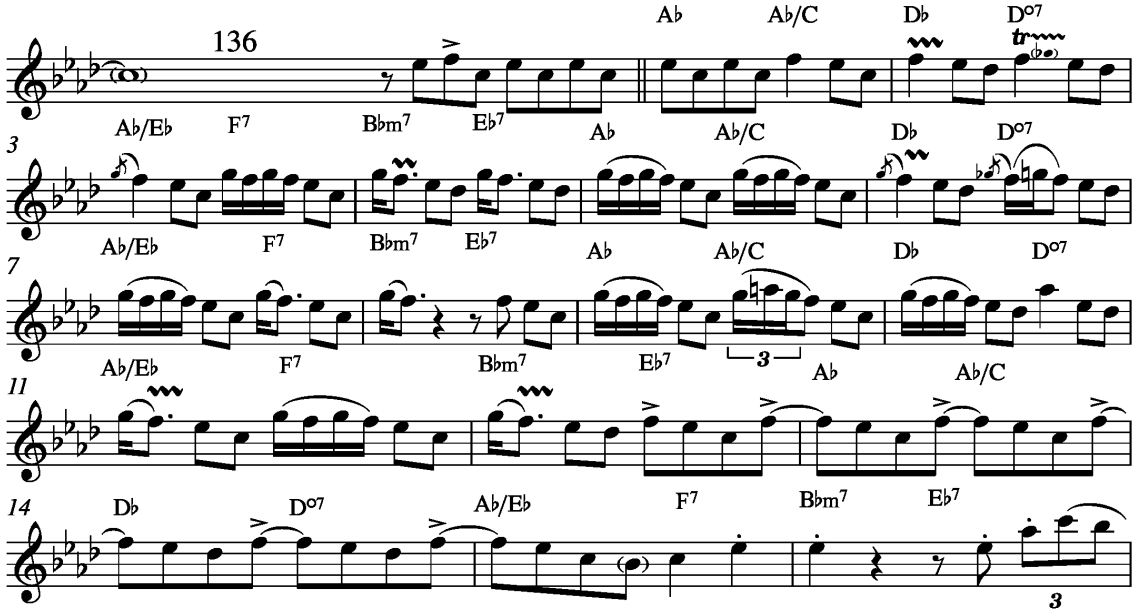




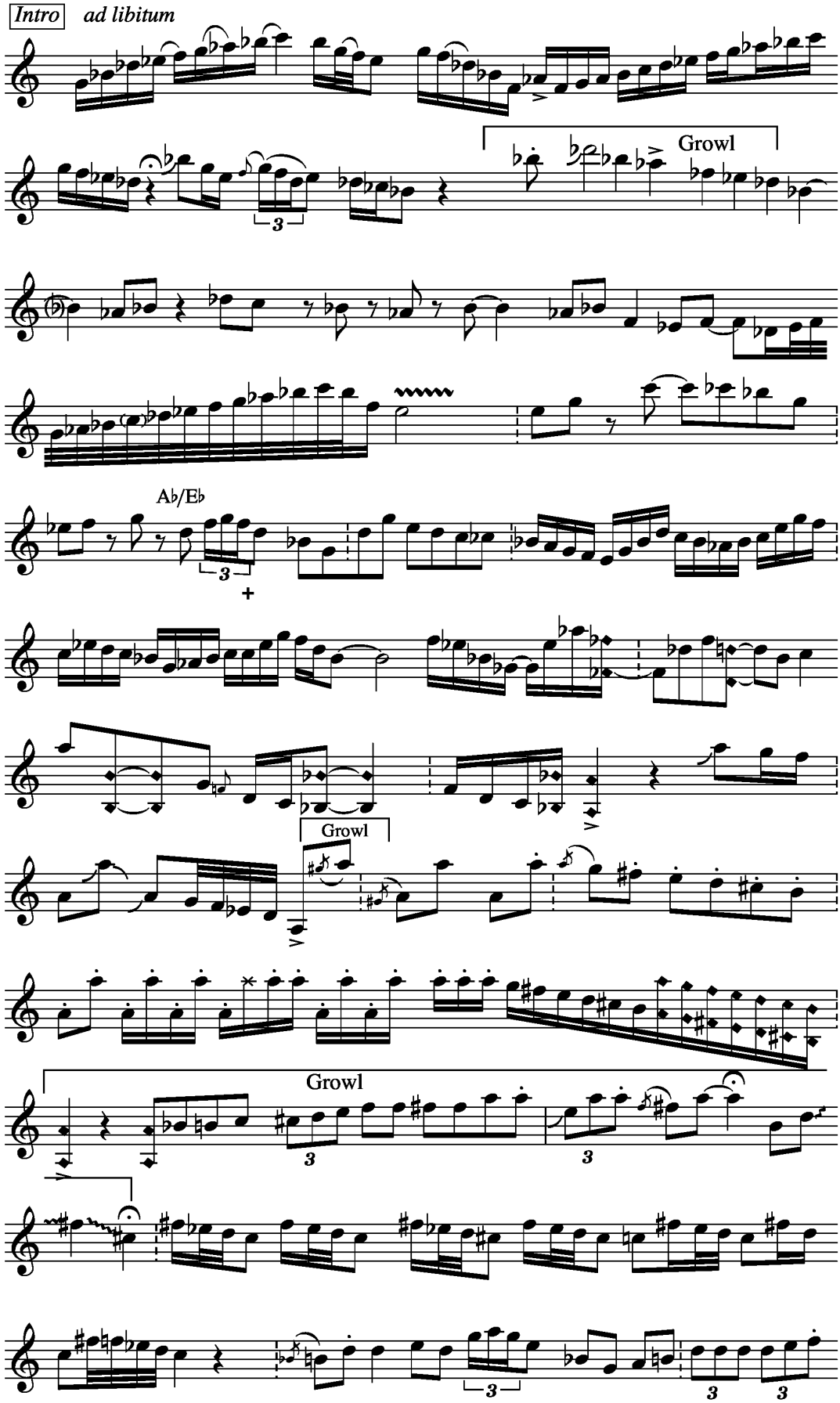
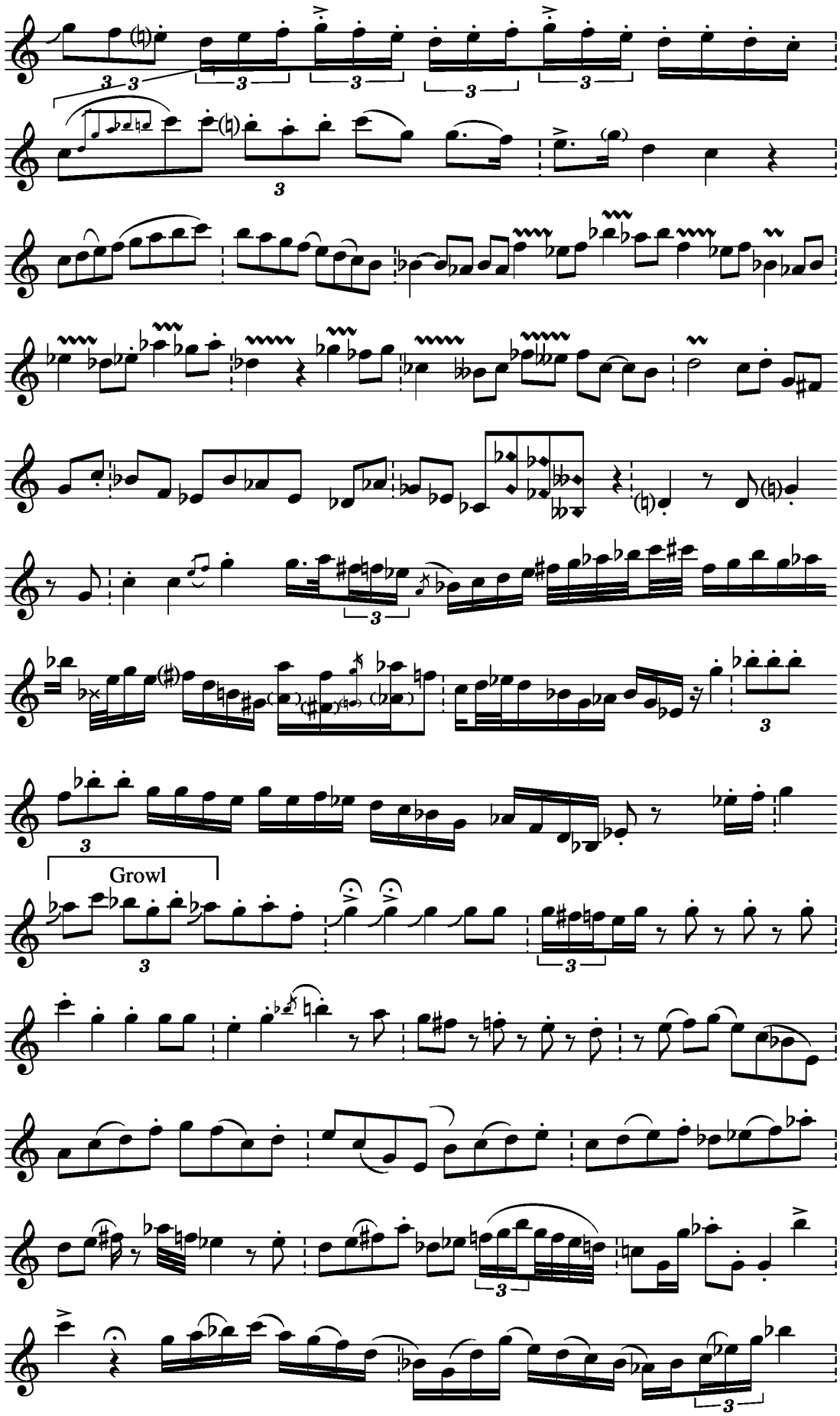
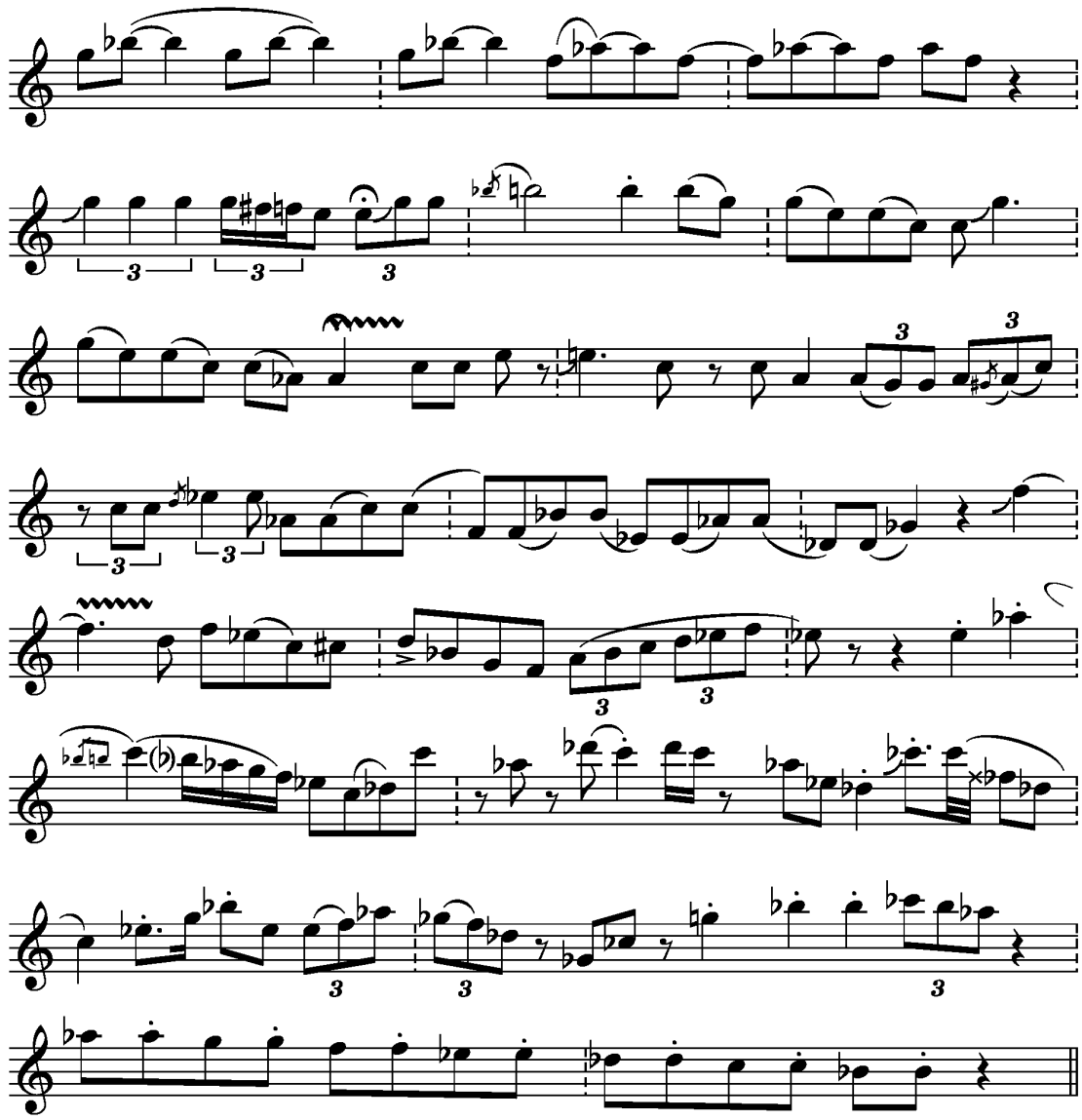
Zweite Improvisation

Rollins beginnt mit einer 16-taktigen Variation eines aus drei Tönen bestehenden Motivs und ändert dabei, abgesehen von den rhythmischen Abwandlungen, hauptsächlich den untersten Ton. Zusätzlich kombiniert er in den Takten 5–8 alle Downbeats mit einem kurzen Triller. Die anschließenden Staccato-Läufe haben wegen ihrer teilweise ungenauen rhythmischen Platzierung einen ausgesprochen humorvollen Charakter (Notenbeispiel 147).

Notenbeispiel 147: zweite Improvisation / T. 1–16



Dritte Improvisation

Nach dem Keyboardsolo wechselt Rollins ständig zwischen Improvisation und Themengestaltung. Bis zum Schluss des Stückes bleibt sein Spiel extrem energievoll.

Intro
ad libitum
Growl
A♭/E♭
Growl
Growl

Growl

Theme (Saxophone plays mostly Growl)

Chorus 1

1

Chorus 2

1

A♭ A♭/C D♭ D°7 A♭/E♭ F7 B♭m7 E♭7

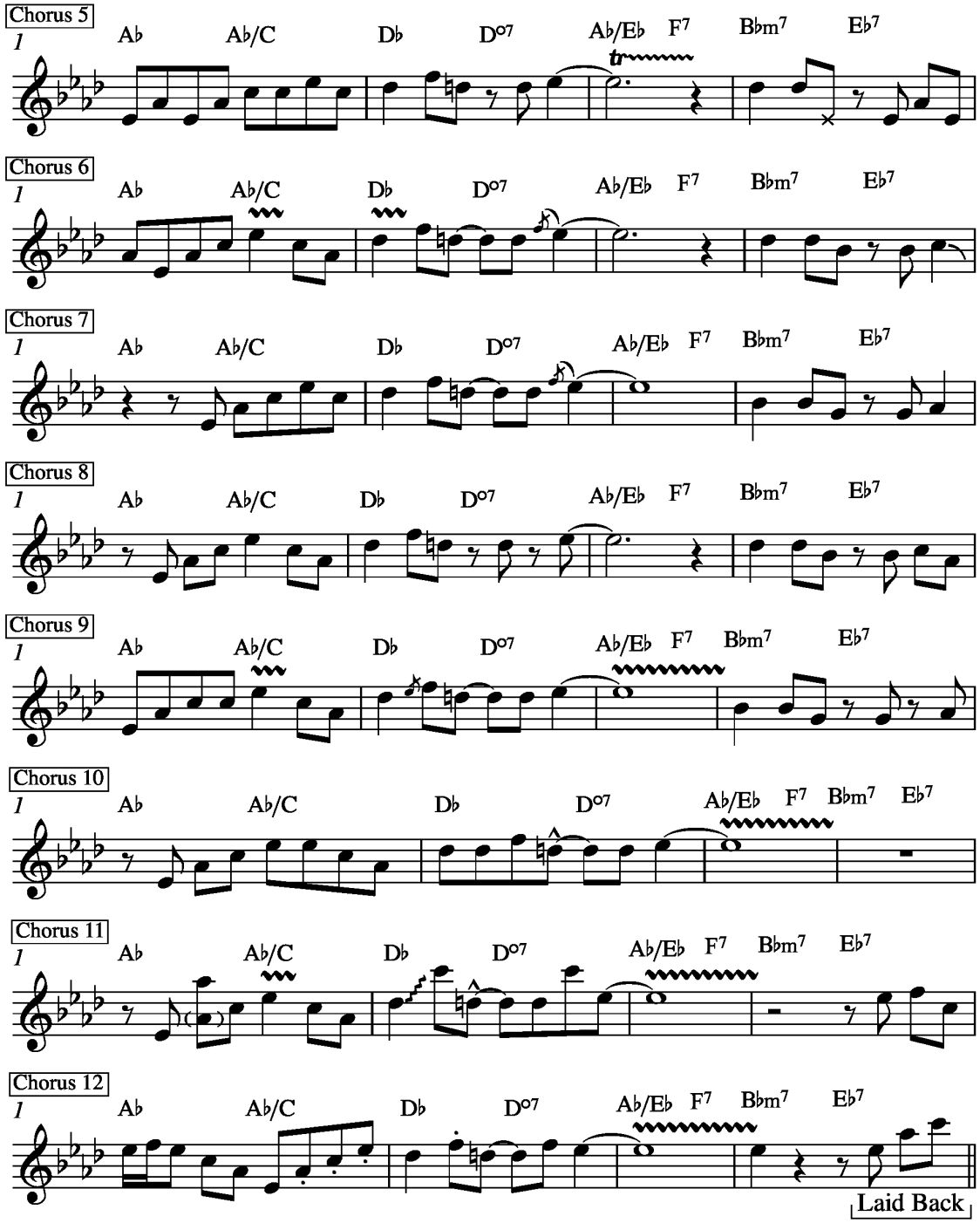
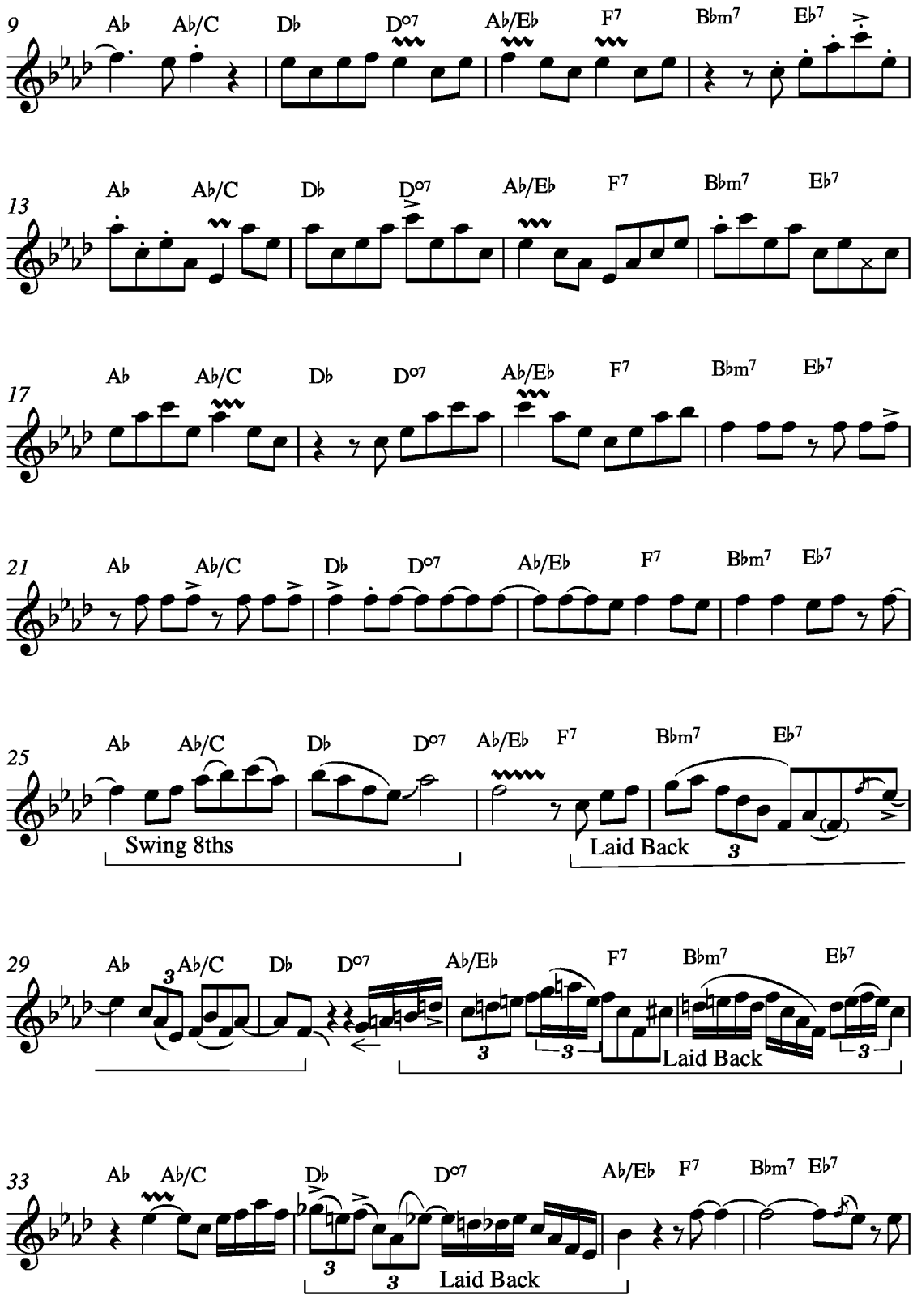
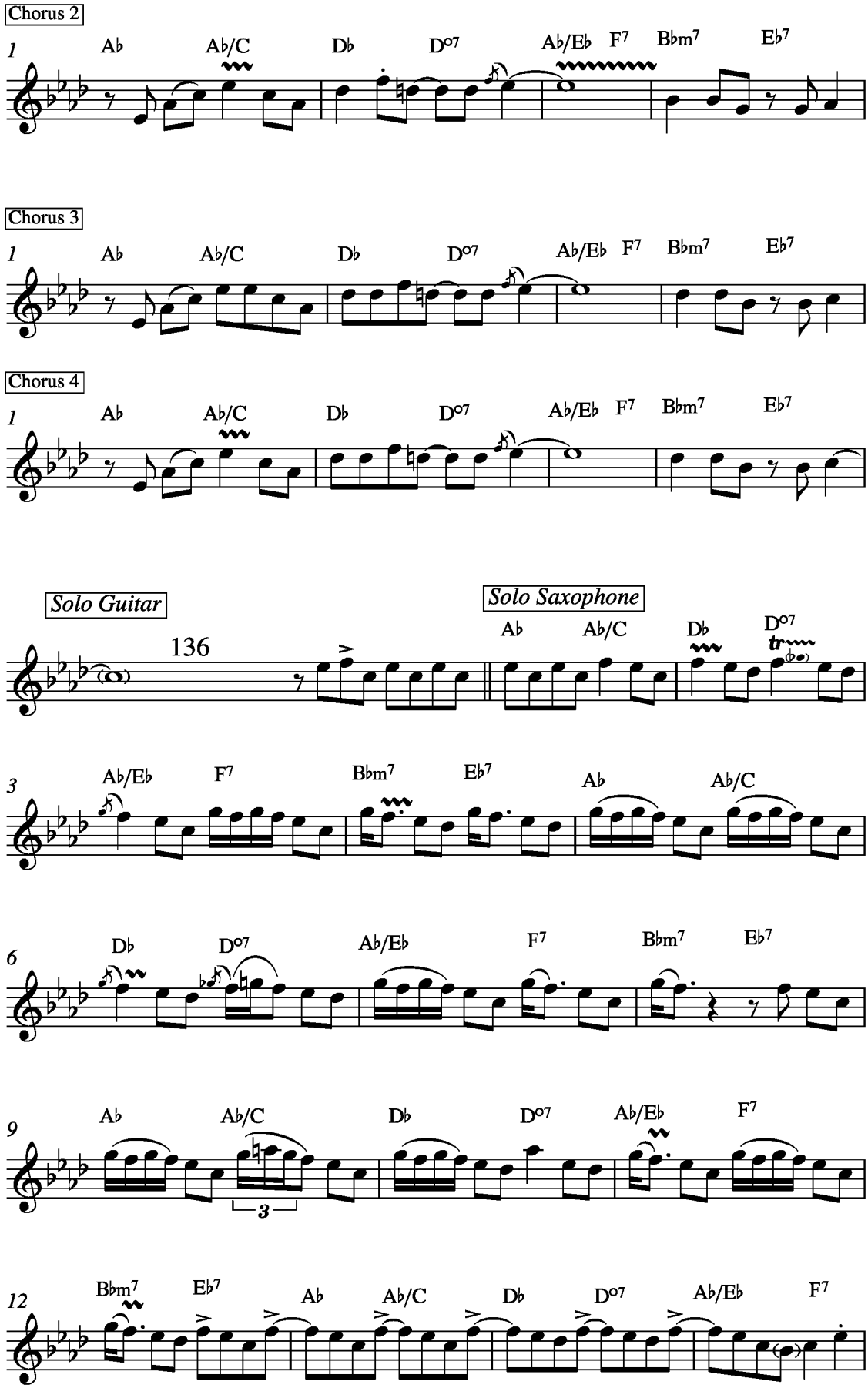
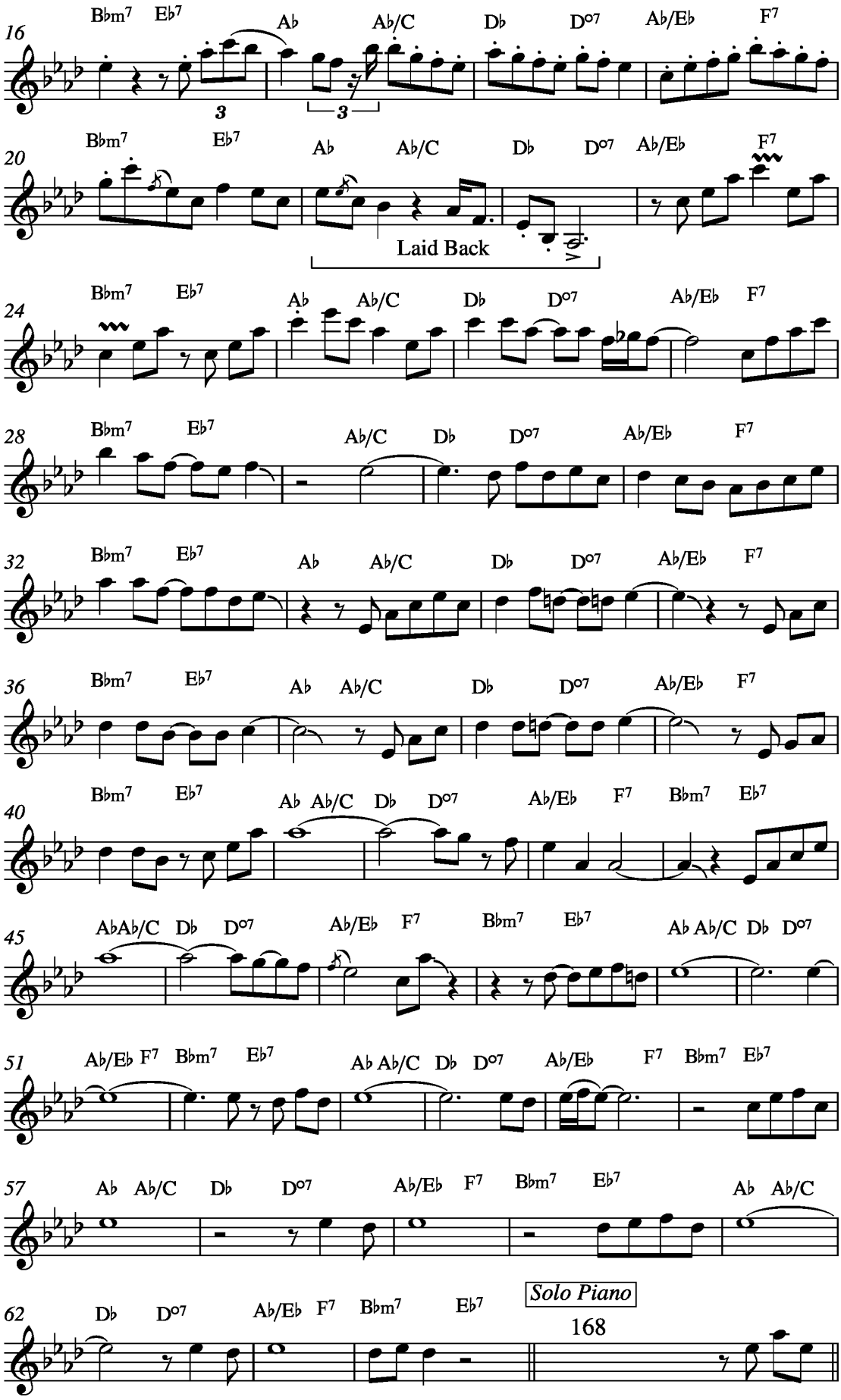
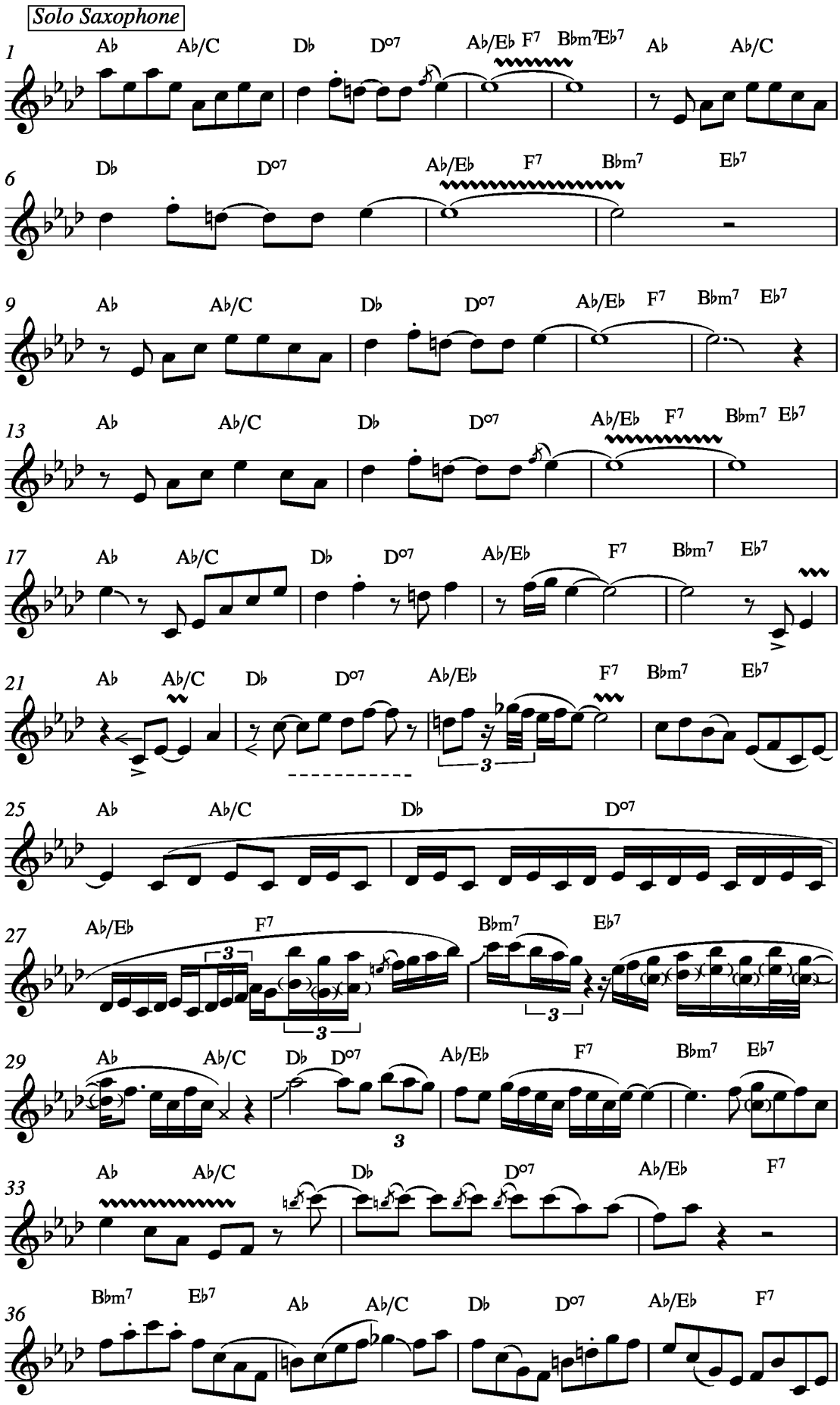
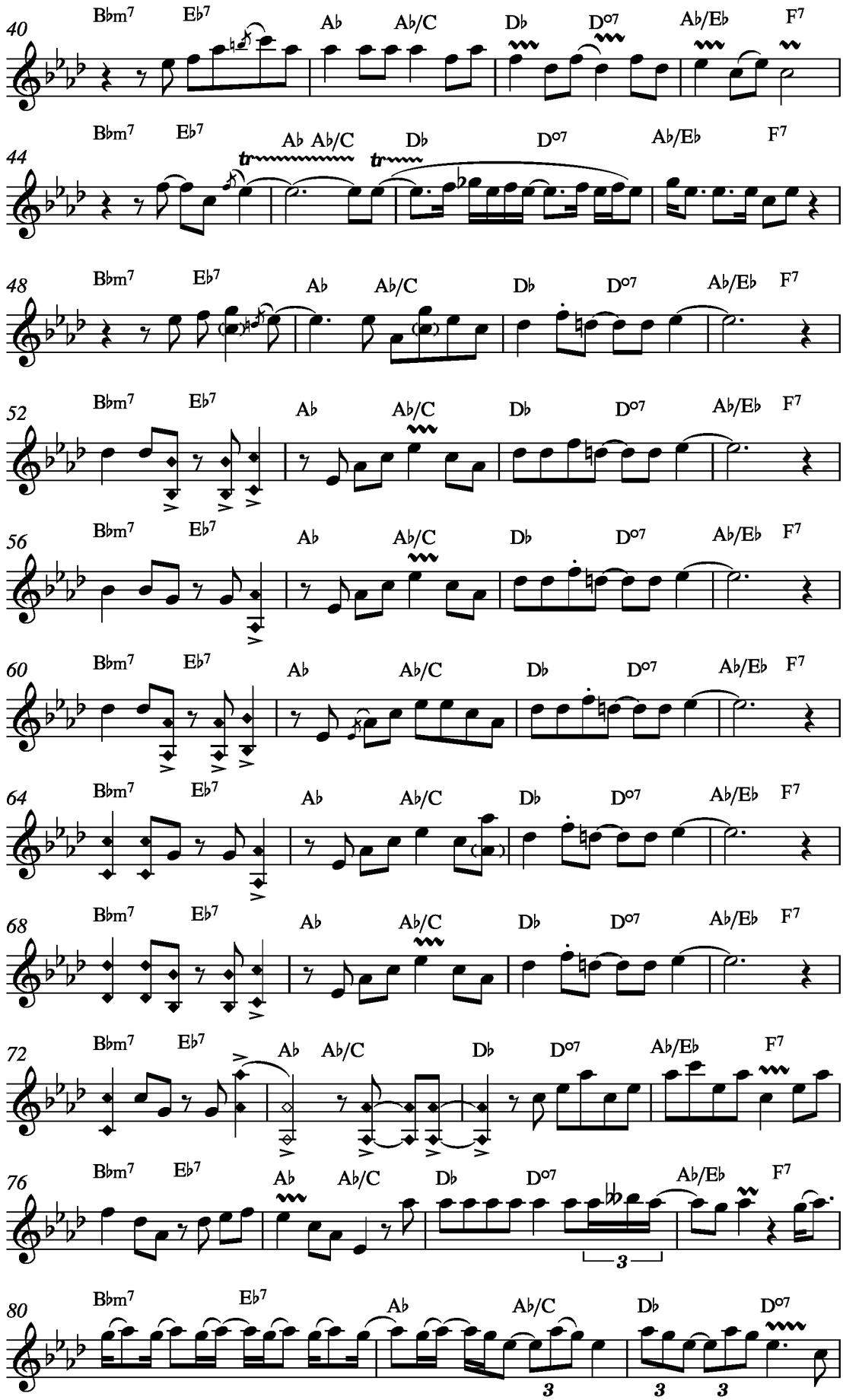
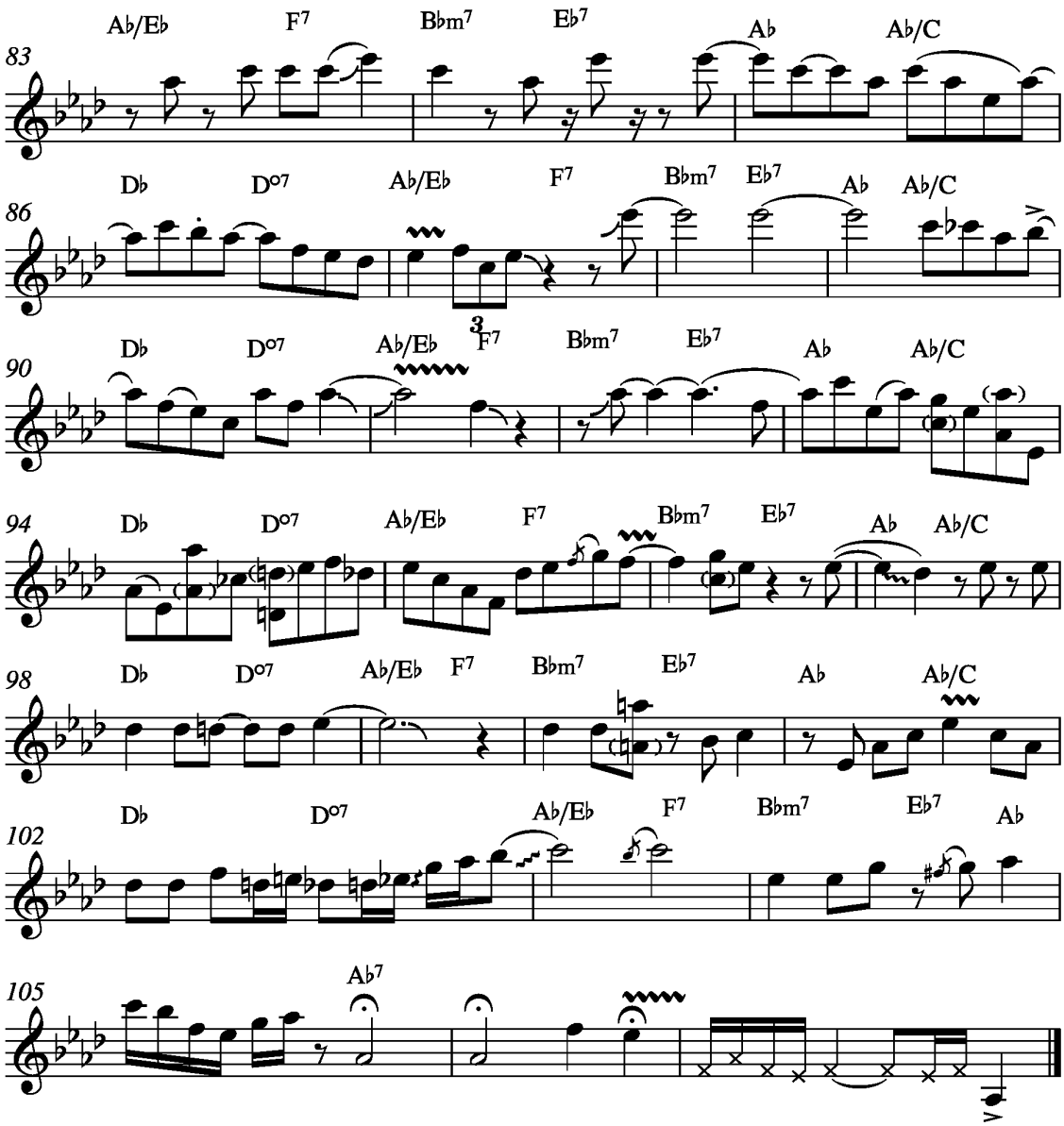
Chorus 3

1

A♭ A♭/C D♭ D°7 A♭/E♭ F7 B♭m7 E♭7

Chorus 4

1

A♭ A♭/C D♭ D°7 A♭/E♭ F7 B♭m7 E♭7

Chorus 5
Chorus 6
Chorus 7
Chorus 8
Chorus 9
Chorus 10
Chorus 11
Chorus 12
Laid Back
Solo Saxophone (Saxophone plays mostly Growl)

9
Ab
Ab/C
Db
D°7
Ab/Eb
F7
Bbm7
Eb7
13
17
21
25
Swing 8ths
Laid Back
29
Laid Back
33
Laid Back
Theme
Chorus 1
1

Chorus 2
1
Ab
Ab/C
Db
D°7
Ab/Eb
F7
Bbm7
Eb7
Chorus 3
1
Ab
Ab/C
Db
D°7
Ab/Eb
F7
Bbm7
Eb7
Chorus 4
1
Ab
Ab/C
Db
D°7
Ab/Eb
F7
Bbm7
Eb7
Solo Guitar
136
Solo Saxophone
Ab
Ab/C
Db
D°7
3
Ab/Eb
F7
Bbm7
Eb7
Ab
Ab/C
6
Db
D°7
Ab/Eb
F7
Bbm7
Eb7
9
Ab
Ab/C
Db
D°7
Ab/Eb
F7
3
12
Bbm7
Eb7
Ab
Ab/C
Db
D°7
Ab/Eb
F7

16
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7
3
3
20
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7
Laid Back
24
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7
28
Bbm7 Eb7 Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7
32
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7
36
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7
40
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7 Bbm7 Eb7
45
AbAb/C Db D°7 Ab/Eb F7 Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db D°7
51
Ab/Eb F7 Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7 Bbm7 Eb7
57
Ab Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7 Bbm7 Eb7 Ab Ab/C
62
Db D°7 Ab/Eb F7 Bbm7 Eb7
Solo Piano
168

Solo Saxophone
1
Ab Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7 Bbm7 Eb7 Ab Ab/C
6
Db D°7 Ab/Eb F7 Bbm7 Eb7
9
Ab Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7 Bbm7 Eb7
13
Ab Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7 Bbm7 Eb7
17
Ab Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7 Bbm7 Eb7
21
Ab Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7 Bbm7 Eb7
25
Ab Ab/C Db D°7
27
Ab/Eb F7 Bbm7 Eb7
29
Ab Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7 Bbm7 Eb7
33
Ab Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7
36
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db D°7 Ab/Eb F7

40
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db Dº7 Ab/Eb F7
44
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db Dº7 Ab/Eb F7
48
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db Dº7 Ab/Eb F7
52
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db Dº7 Ab/Eb F7
56
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db Dº7 Ab/Eb F7
60
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db Dº7 Ab/Eb F7
64
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db Dº7 Ab/Eb F7
68
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db Dº7 Ab/Eb F7
72
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db Dº7 Ab/Eb F7
76
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db Dº7 Ab/Eb F7
80
Bbm7 Eb7 Ab Ab/C Db Dº7

83
A♭/E♭ F7 B♭m7 E♭7 A♭ A♭/C
86
D♭ D°7 A♭/E♭ F7 B♭m7 E♭7 A♭ A♭/C
90
D♭ D°7 A♭/E♭ F7 B♭m7 E♭7 A♭ A♭/C
94
D♭ D°7 A♭/E♭ F7 B♭m7 E♭7 A♭ A♭/C
98
D♭ D°7 A♭/E♭ F7 B♭m7 E♭7 A♭ A♭/C
102
D♭ D°7 A♭/E♭ F7 B♭m7 E♭7 A♭
105
A♭7

„Disco Monk"

Don't Ask (Milestone-9090)

Sonny Rollins (ts), Mark Soskin (p), Larry Coryell (g), Jerome Harris (el-b), Al Foster (dr), Bill Summers (perc)

15.5.1979, Berkley, CA

Komposition

In der Blütezeit der Disco-Musik wollte Sonny Rollins mit seiner Komposition „Disco Monk" zeigen, dass unterschiedliche Musikstile koexistieren können, und gleichzeitig das Publikum an die Musik von Thelonious Monk, der in der Jazz-Szene nicht mehr präsent war, erinnern.[36]

Das Stück in ABAB'C-Form wechselt einerseits zwischen zwei Tonarten (Ges-Dur und D-Dur) und andererseits zwischen den schnelleren Teilen im Disco-Rhythmus und langsamen, einer Pop-Ballade ähnlichen Abschnitten (Tabelle 21).

Tabelle 21: Form des Themenchorus

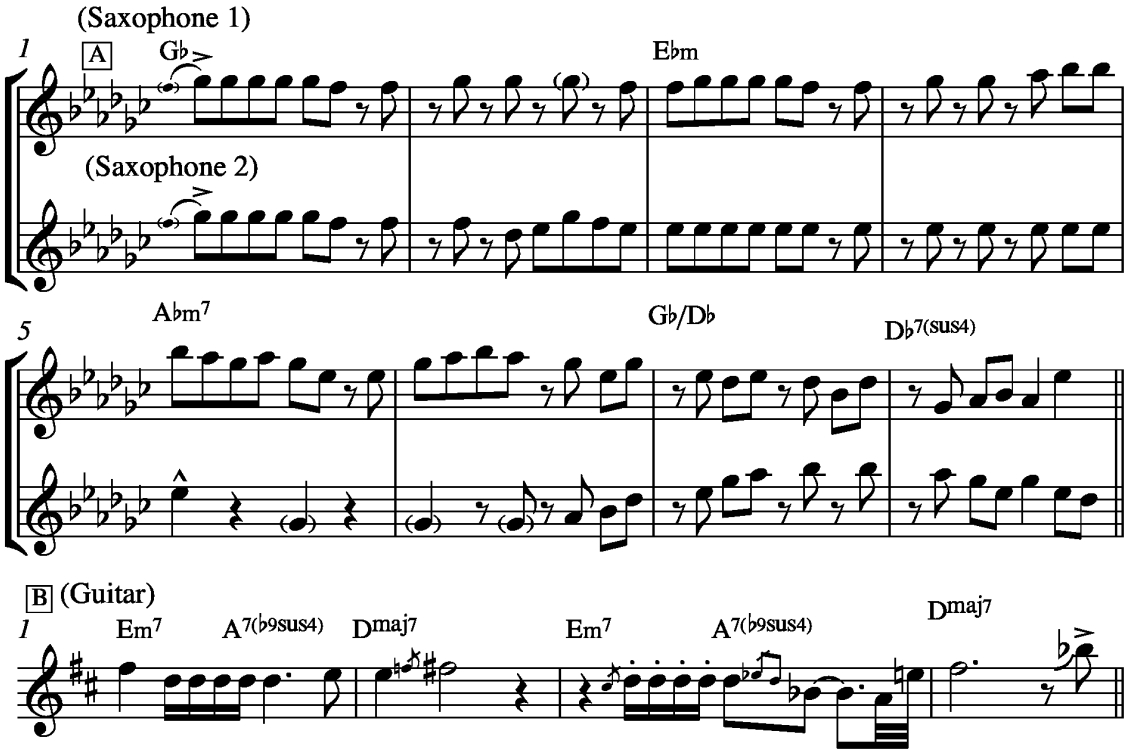
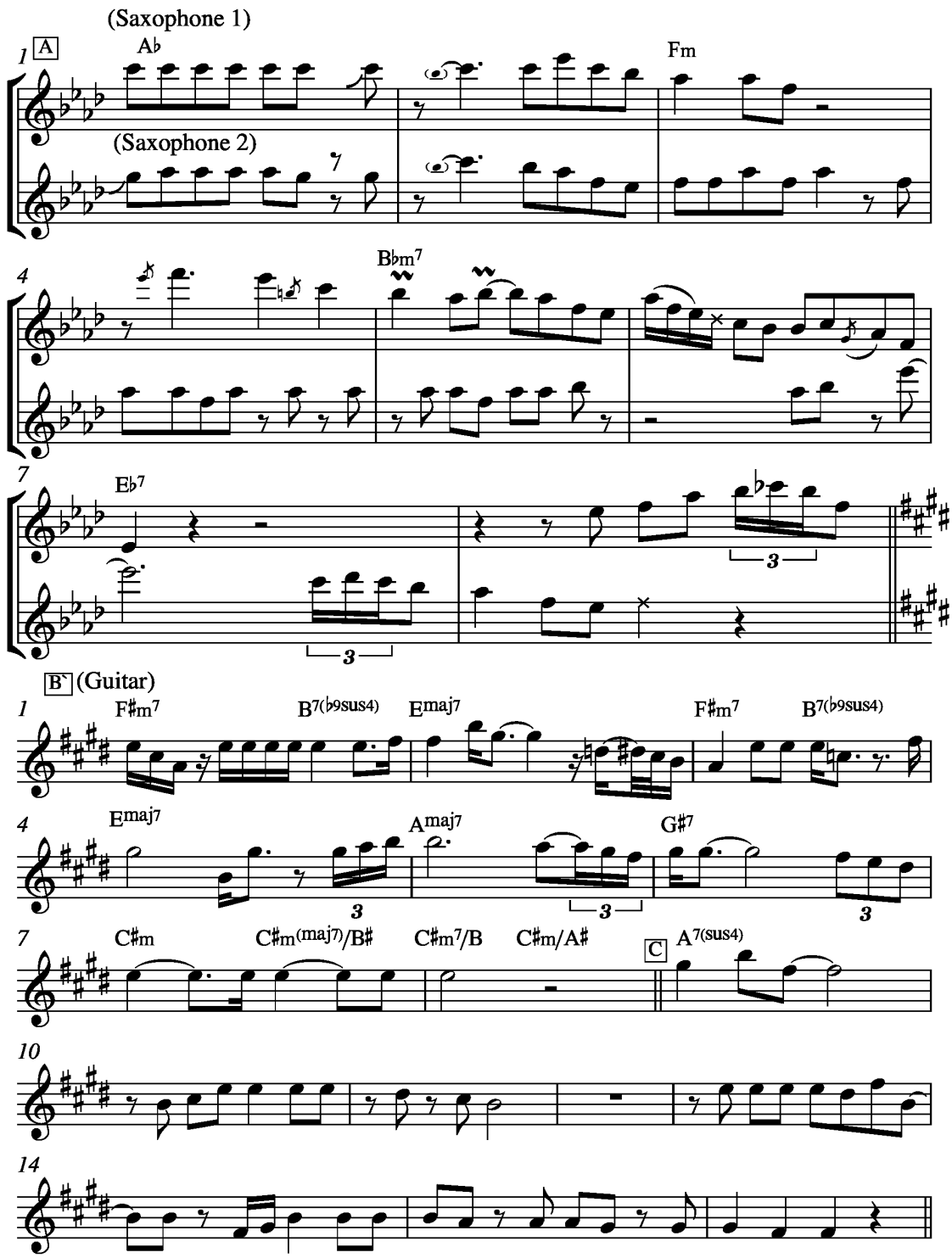
Formteil	*Taktanzahl*	*Tonart*	*Stil*
A	8	Ges-Dur	Disco
B	4	D-Dur	Ballade
A	8	Ges-Dur	Disco
B'	8	D-Dur	Ballade
C	8	D-Dur	Disco

[36] "Well, it came about because, when that tune was written, and I think it was written during the disco craze, I'm sure it was written, in the middle of the disco craze. And everything was disco: disco this, disco that, disco, disco, disco; everything you heard on the radio was disco music, TV, movies, everything. So at that time I said: 'Well, wait a minute, what about Monk?' And I think Monk had not been appearing for a moment so nobody had, ah, he had not been doing concerts. And this was my attempt to, say to the world and the listening public: 'Well, Disco fine. But remember Monk', so, this is … came out my Disco Monk, don´t forget Monk! And I put it together in such a way that I had intended for them to be compatible. In a way that this is my ideas of the world, this can be made compatible. There is a … end game in which everything does come together and work out […]" In: Bret Primark (2016, April 9). Why Disco Monk [Sonny Rollins Facebook Q&A]. Abgerufen von https://www.youtube.com/watch?v=ESW27ljHx6M&feature=youtu.be [5.09.2016].

In den A-Teilen, über den I-IV-II-V-Harmonieverlauf (jeweils 2-taktig) in Ges-Dur, wird die von Rollins mittels Overdub-Verfahren zweistimmig eingespielte Themenmelodie in einem improvisatorischen Charakter gestaltet: In den Takten 1–4 basiert das Thema stark auf zwei Tönen (Septim und Oktav), und in den Takten 5–8 auf dem Tonmaterial der Ges-Dur-Pentatonik.

Die Gitarrenmelodie des B-Teils verläuft über zwei II-V-I-Kadenzen in D-Dur und verwendet als Tonmaterial hauptsächlich die Prim, Sekund und Terz. Nach den ersten vier Takten des B'-Teils, die gleich wie der B-Teil gespielt werden, moduliert das Stück nach H-Moll. Während der Line Cliché in den letzten zwei Takten benutzt die ruhige Melodie auf der Gitarre ausschließlich die Terz.

Der C-Teil dient als Verbindung zwischen Thema und Improvisationen und wird im Disco-Stil – über eine A7sus-Begleitung der Rhythmusgruppe – von der Gitarre mittels D-Dur-Pentatonik gestaltet (Notenbeispiel 148).

Notenbeispiel 148: erster Themenchorus

(Saxophone 1)
A
Ab
Fm
(Saxophone 2)
Bbm7
Eb7
B
(Guitar)
F#m7
B7(b9sus4)
Emaj7
F#m7
B7(b9sus4)
Emaj7
Amaj7
G#7
C#m
C#m(maj7)/B#
C#m7/B
C#m/A#
C
A7(sus4)

Ablauf

Das Stück beginnt mit einem 8-taktigen Intro. Nach dem anschließenden Themenchorus improvisiert die Gitarre über sieben A-Teile und beendet das Solo mit einem B-Teil. Die darauffolgende Saxophonimprovisation verläuft über sechs B-Teile sowie jeweils einen B'- und C-Teil.

Das Schlussthema wird auf einen A-Teil gekürzt. Das Stück endet mit einem Fade Out der ständig wiederholten A-Teile, über die Rollins erneut mittels Overdub-Verfahren zweitstimmig improvisiert (Tabelle 22).

Tabelle 22: Ablauf

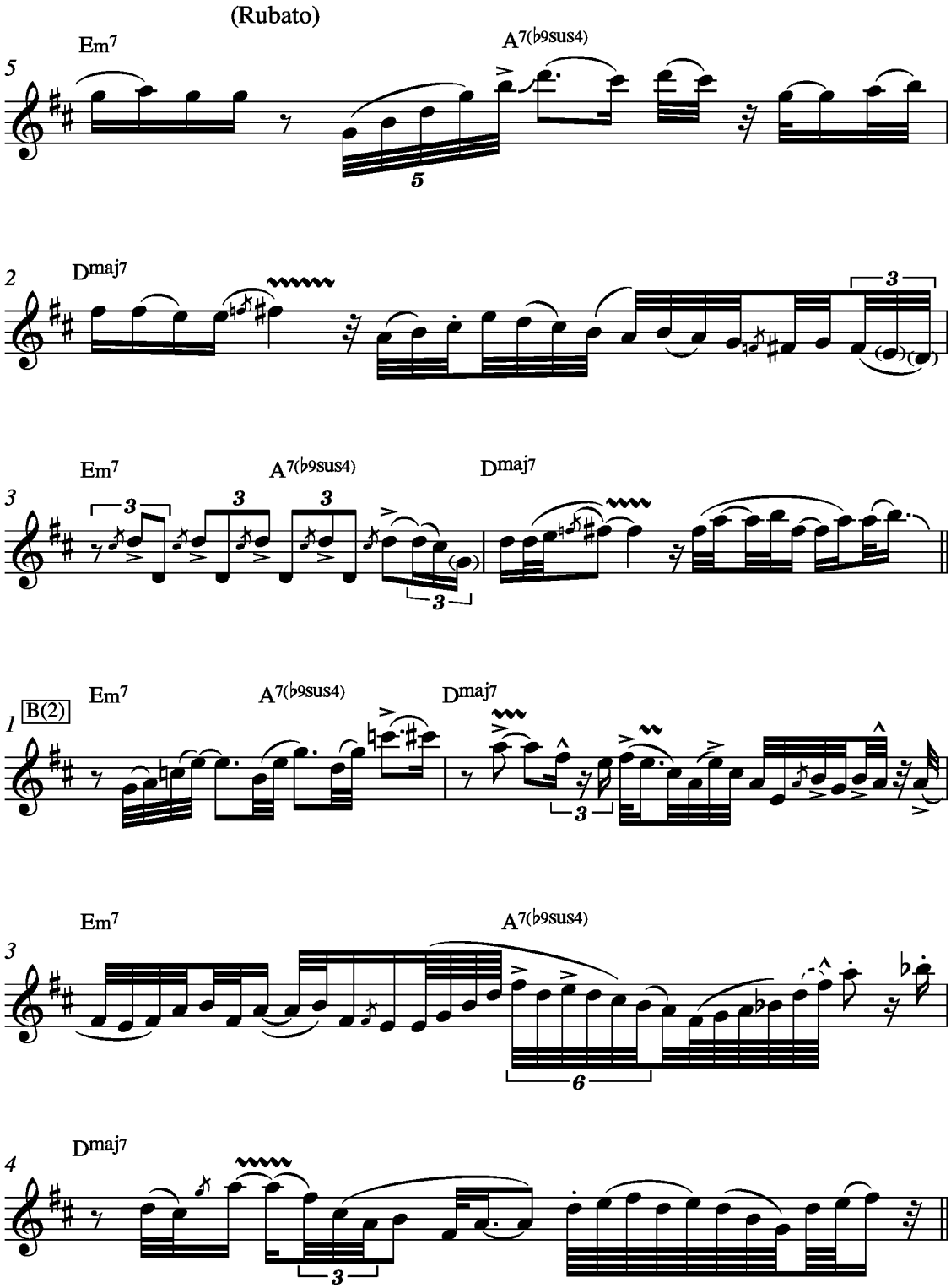
	Formteile
Thema	ABAB'C
Improvisation Gitarre	AAAAAAAB
Improvisation Saxophon	BBBBBBB'C
Thema	A
Improvisation Saxophon	AAAAA

Improvisation

Rollins' sehr lyrische Improvisation ist extrem dicht und basiert auf überwiegend horizontalen, rubatoartigen Melodien ionischen Charakters. Wegen seines sehr hellen Sounds sowie häufiger Verwendung von Portamenti, Legato-Artikulation, Blue Notes und Vorschlägen ist seine Gestaltung den für die Pop-Musik üblichen Saxophonimprovisationen sehr ähnlich. Da Rollins nur ganz kurze Pausen zwischen sowie innerhalb seiner Phrasen setzt, und kaum lange Töne spielt, wirkt sein Solo etwas unruhig.

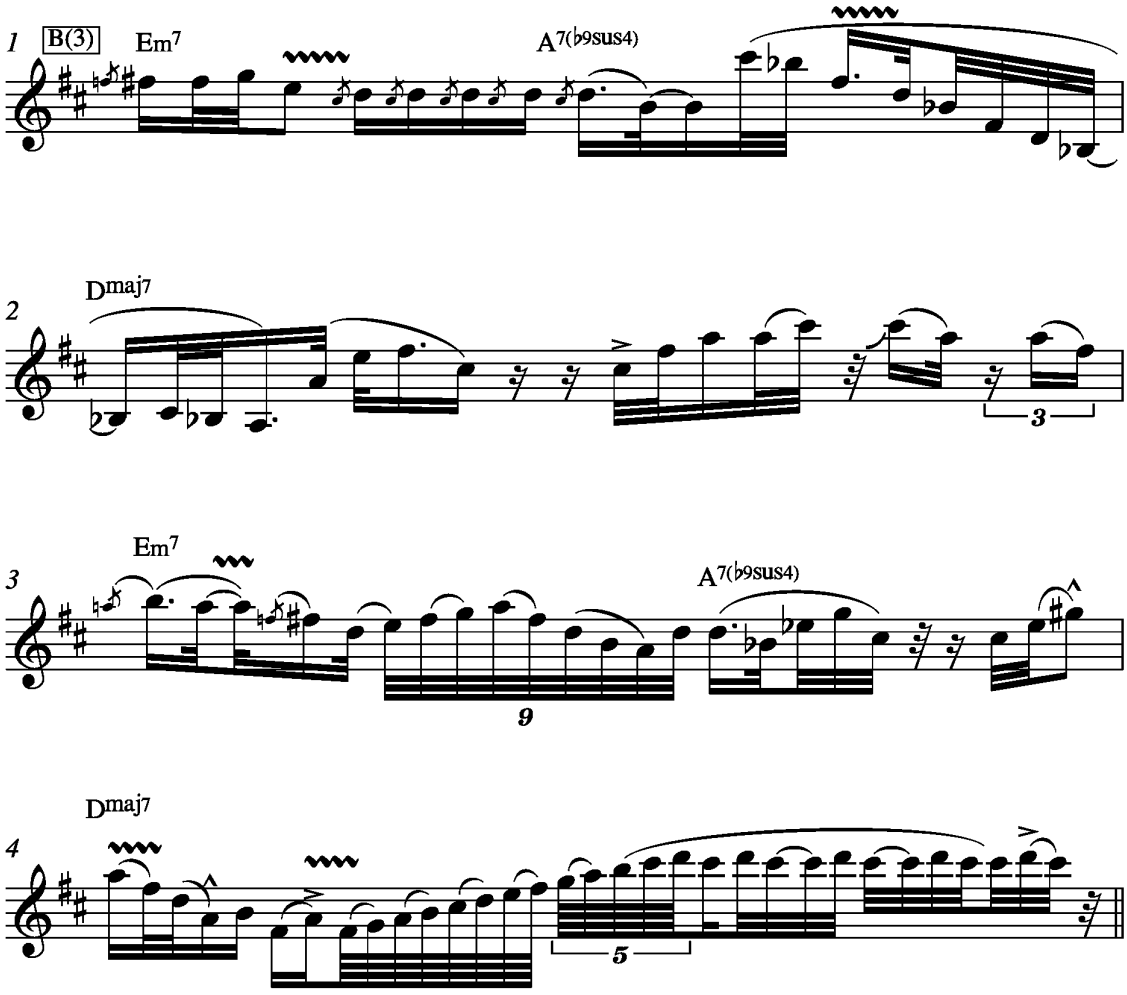
In den ersten zwei B-Teilen verwendet er fast ausschließlich D-Dur-Tonmaterial über das ganze Saxophonregister (Notenbeispiel 149).

Notenbeispiel 149: Improvisation / B1 bis B2 / T. 4



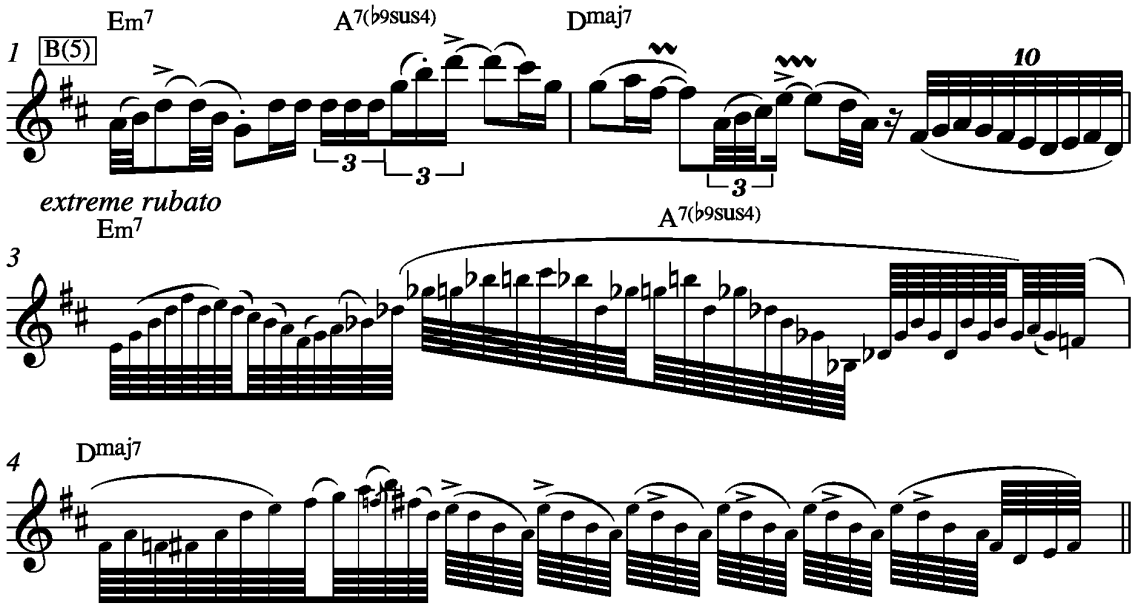
Ab dem dritten B-Teil mischt Rollins seine hauptsächlich diatonischen Läufe mit Blue Notes sowie gelegentlichem Out-Spiel mittels Ges-Dur-Tonmaterial (Notenbeispiel 150).

Notenbeispiel 150: Improvisation / B3

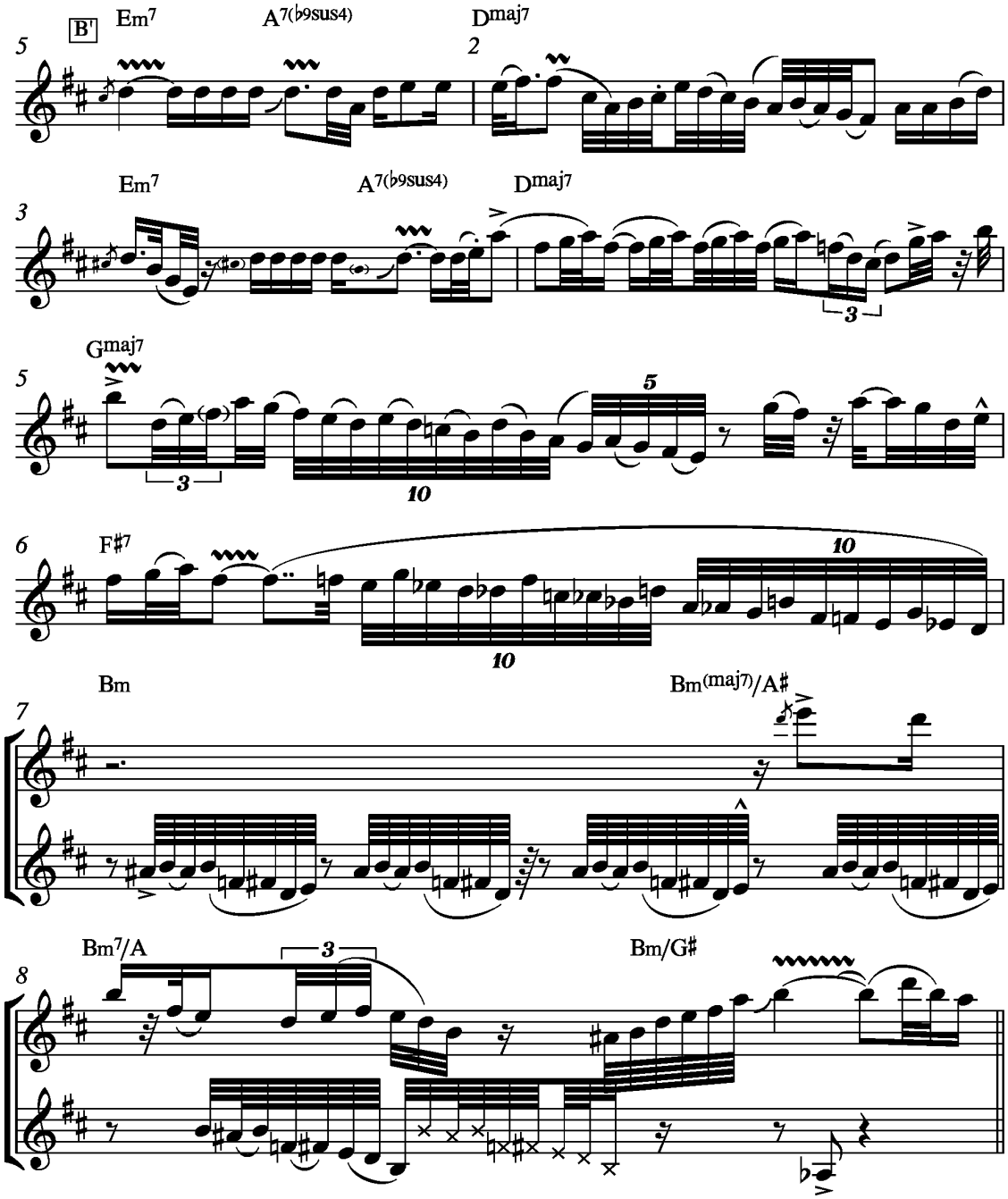


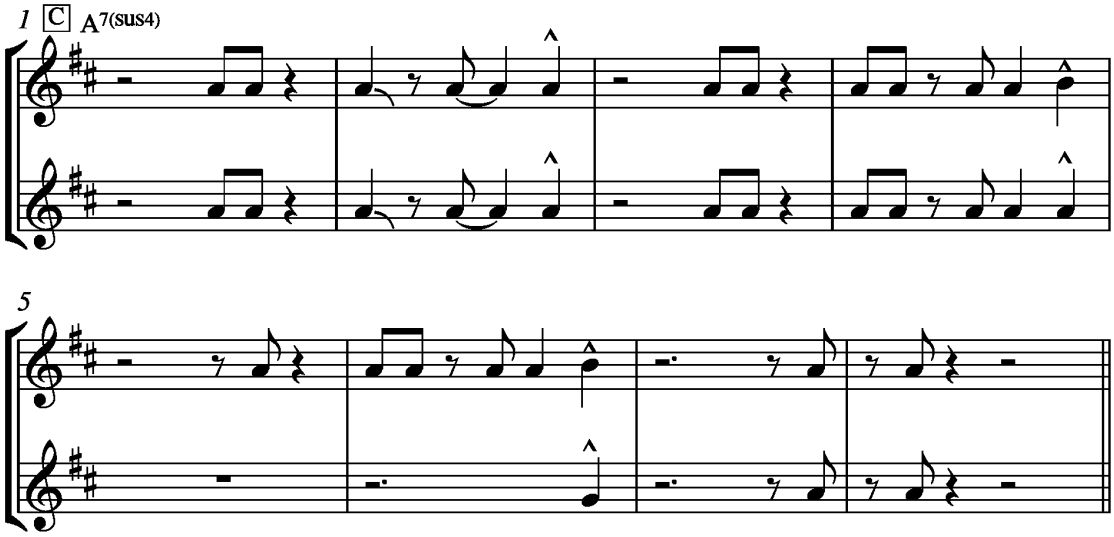
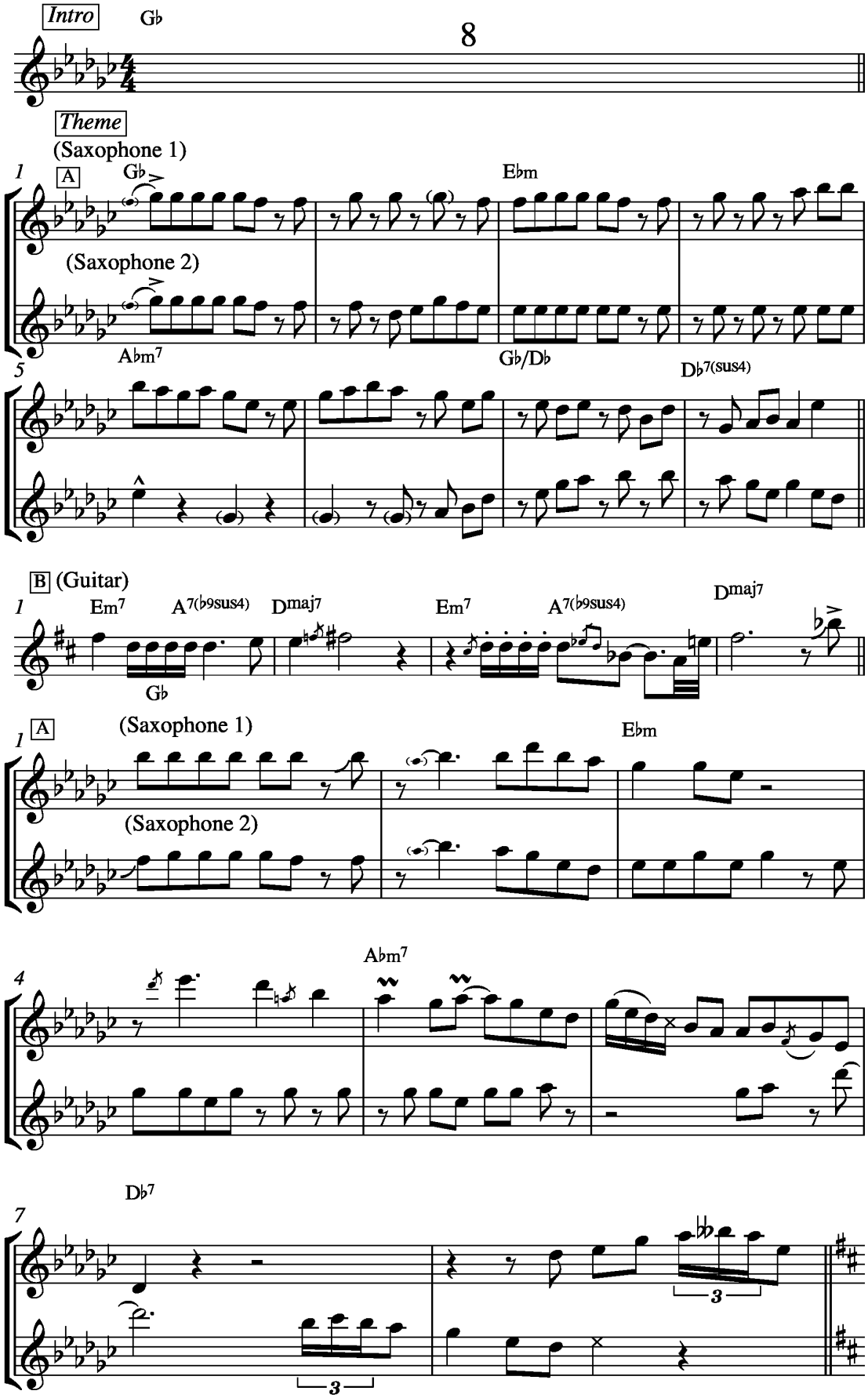
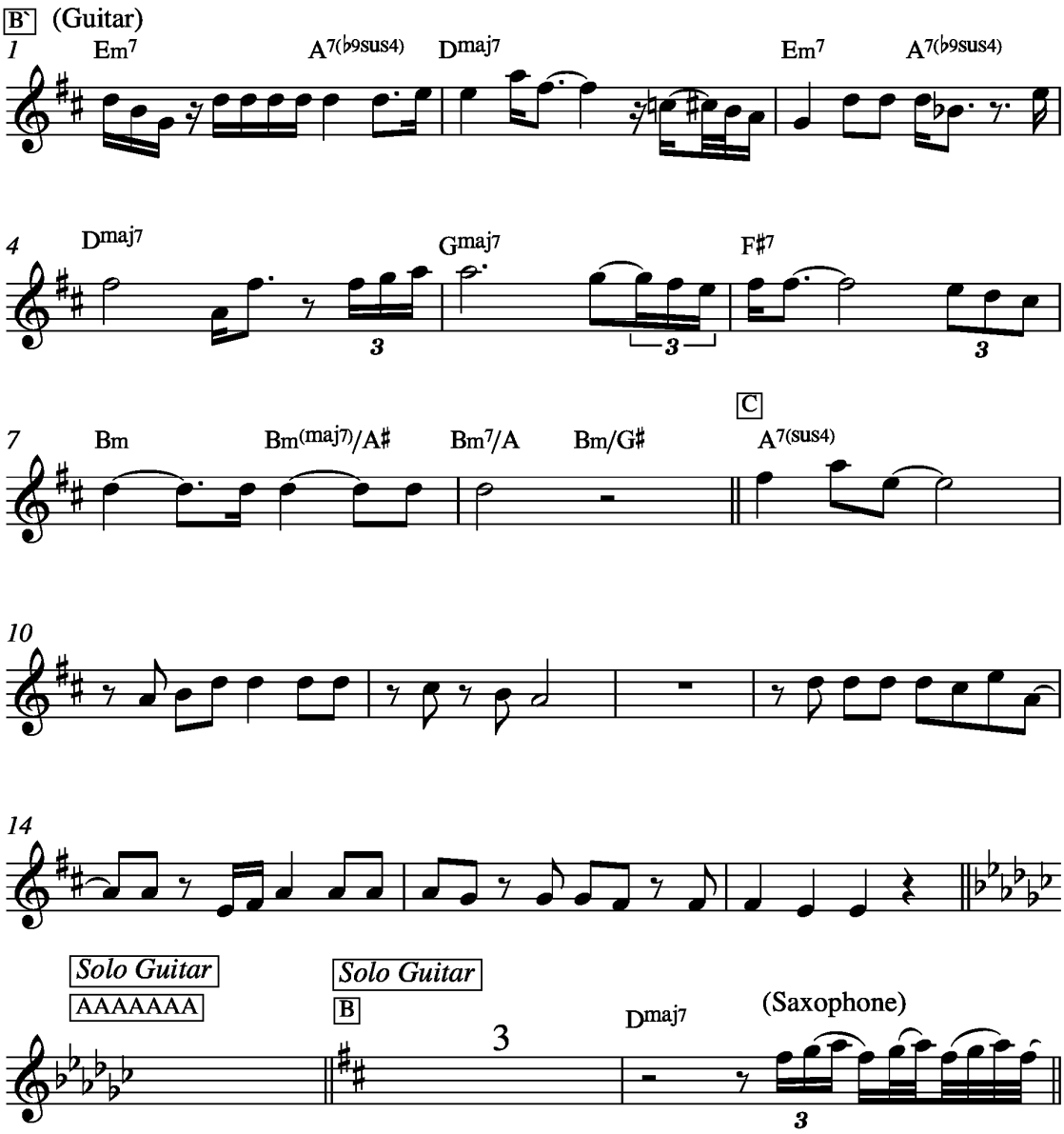
Die extreme Soloverdichtung im fünften B-Teil gestaltet Rollins mit sehr schnellen Rubato-Läufen und verwendet dabei viel Chromatik sowie das Tonmaterial von D-, Ges-, As- und C-Dur. Gelegentlich schafft er Orientierung mittels metronomisch exakterer Phrasen (Notenbeispiel 151).

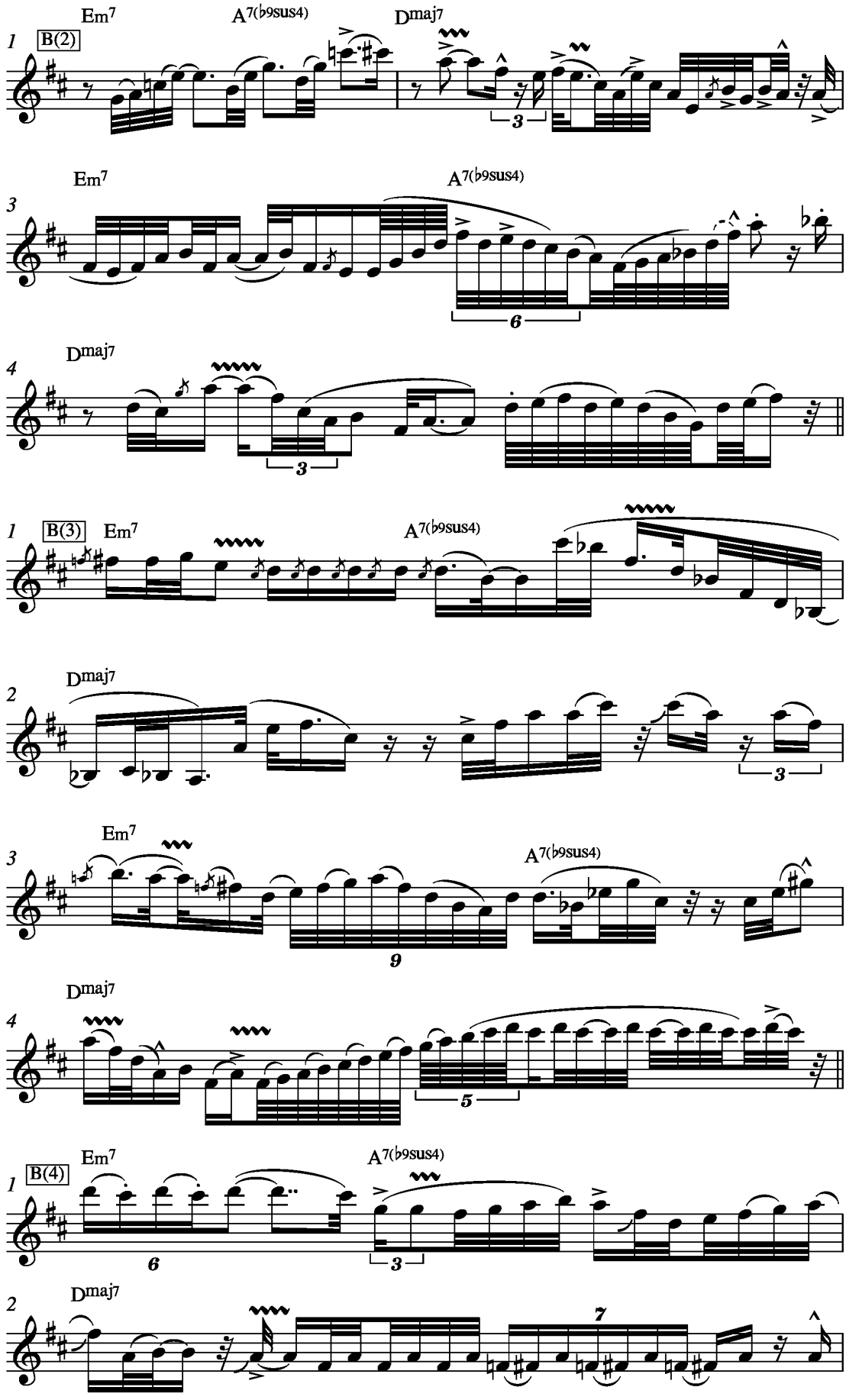
Notenbeispiel 151: Improvisation / B5

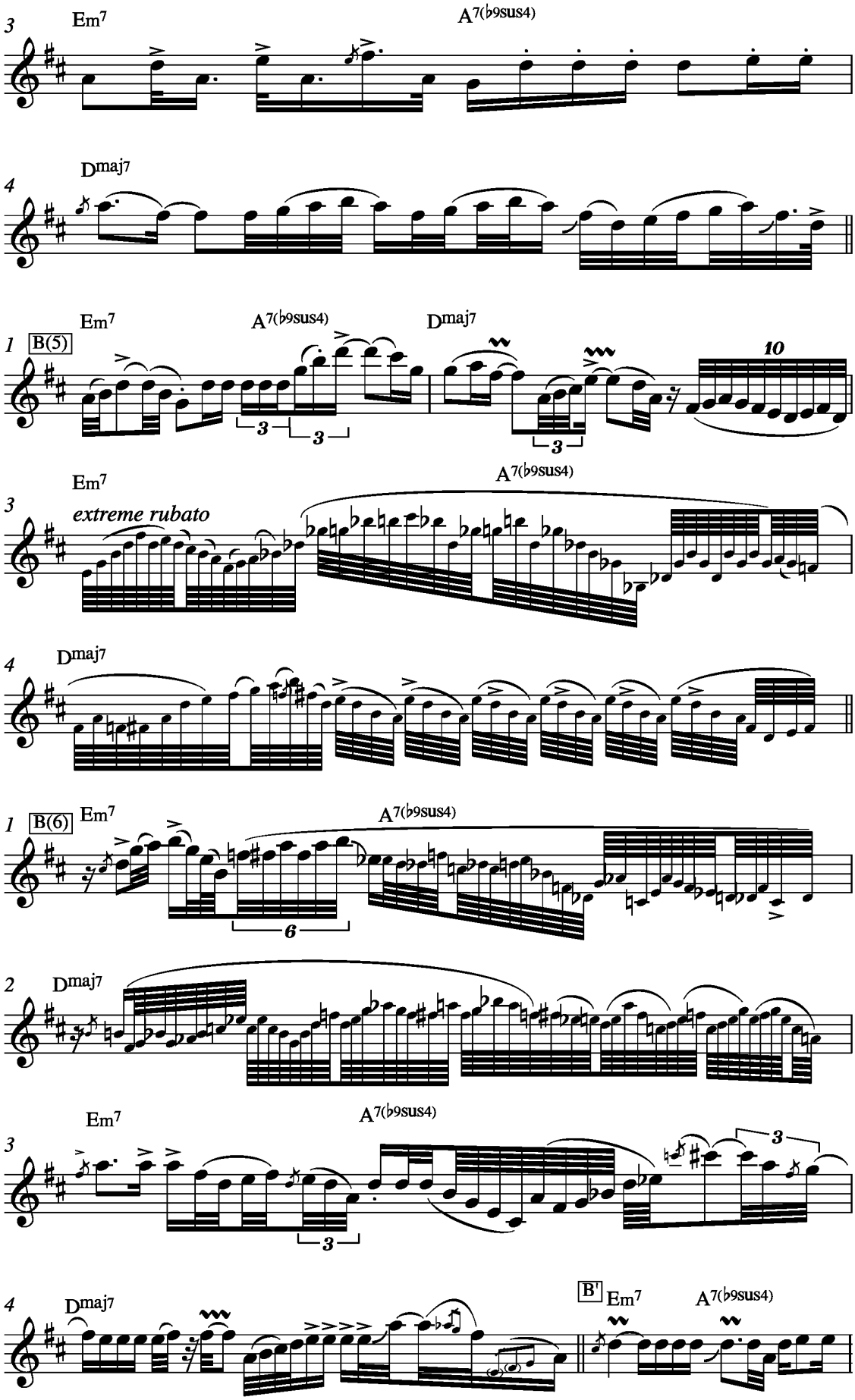
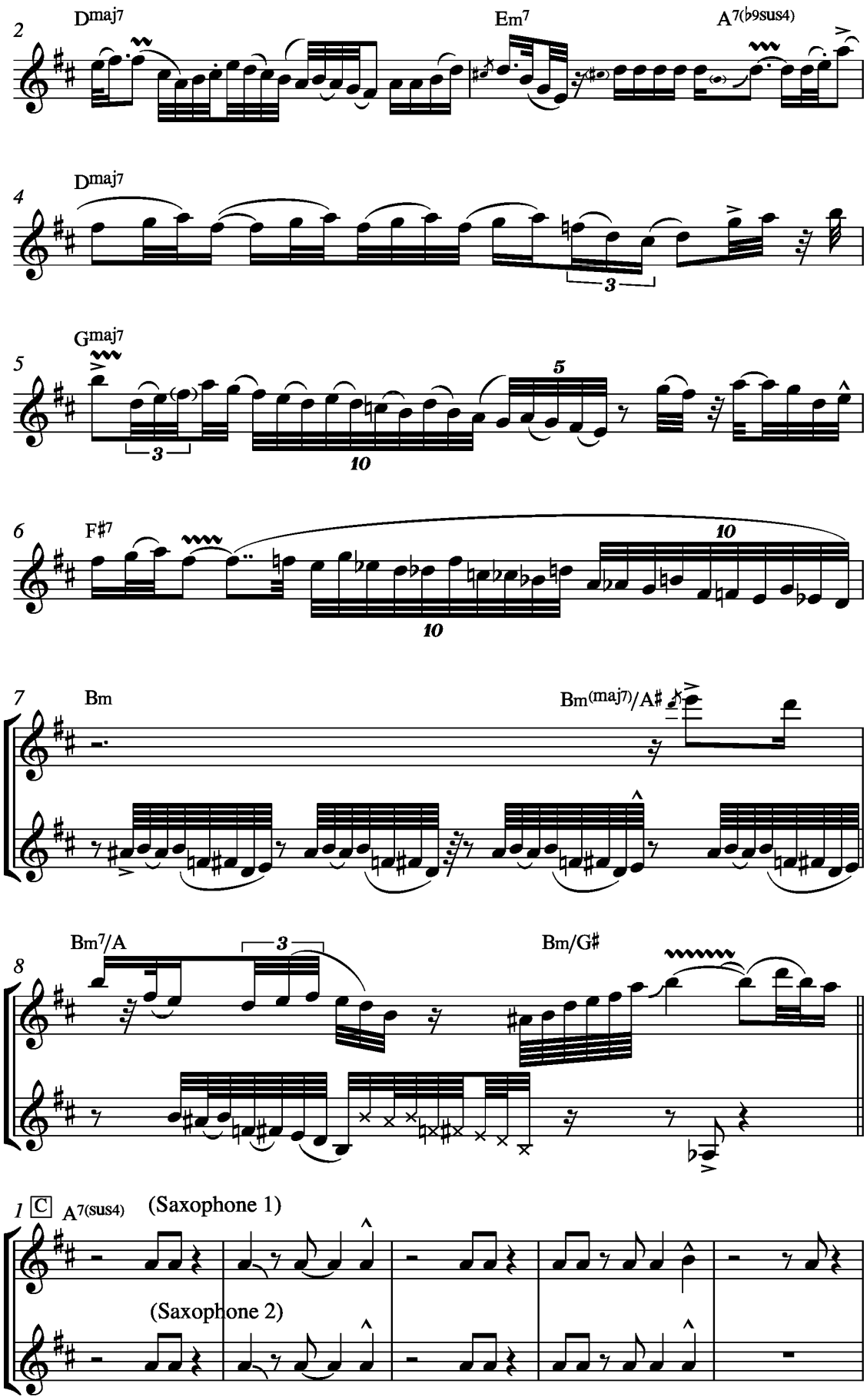
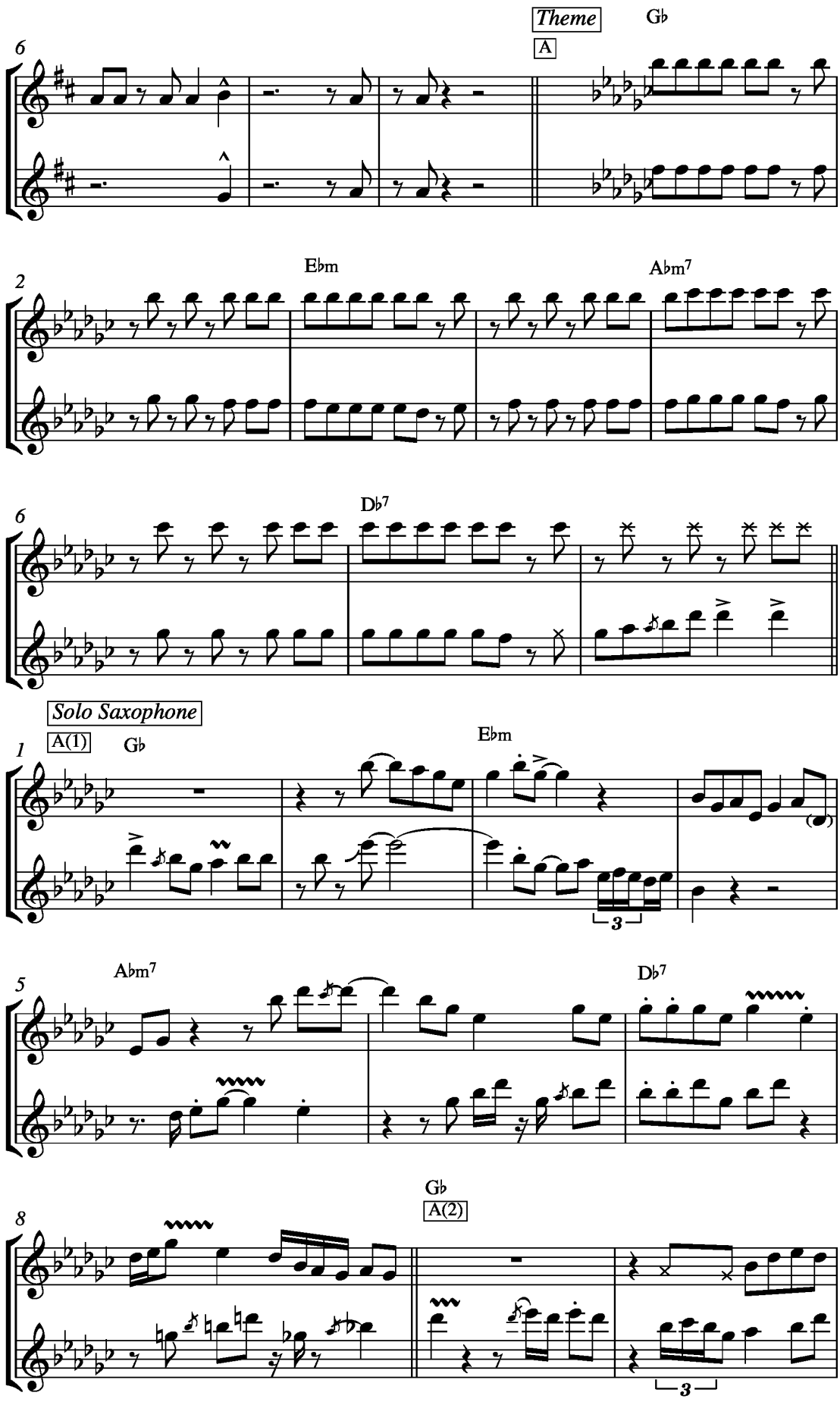
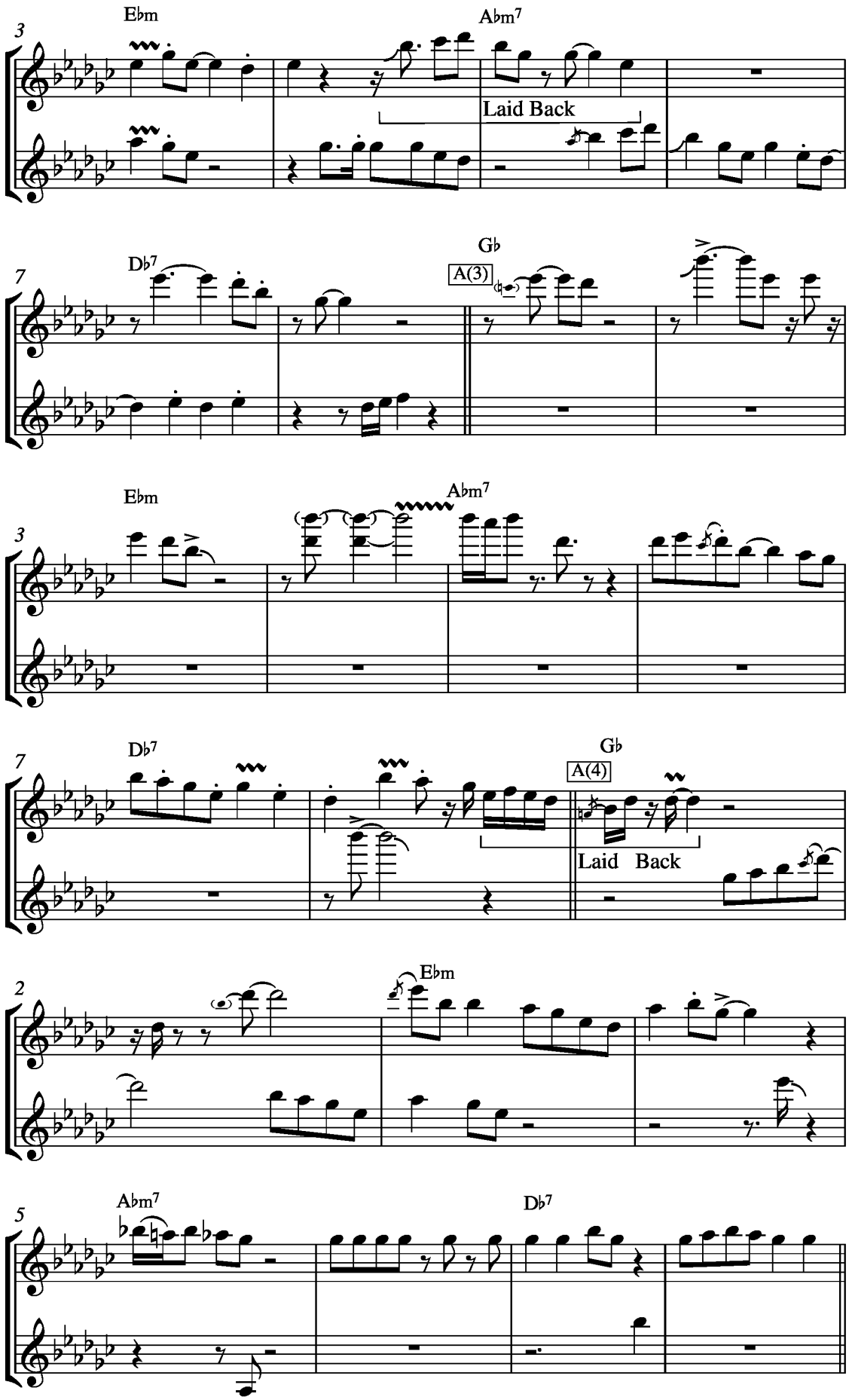


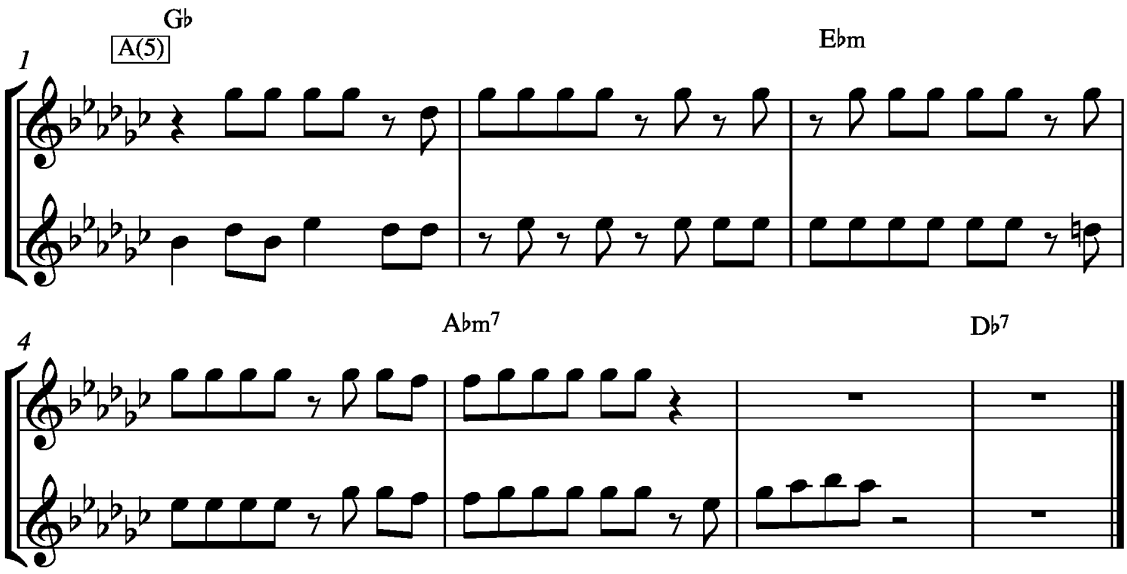
Im B'-Teil gibt es häufig Themenzitate. Mit der Sequenzierung eines Motivs in Kleinterz-Abstand erreicht Rollins den sechsten Takt und beginnt, wieder mittels Overdub-Verfahren, einen zweistimmigen Solohöhepunkt: Die untere Stimme verwendet in der ersten Oktavlage Variationen eines schnellen Motivs, welches zuerst zwischen der Septim und Oktav von H-Moll wechselt und anschließend abwärts führt; die obere Stimme spielt in der zweiten und dritten Oktavlage einen H-Moll-Pentatoniklauf (Notenbeispiel 152).

Notenbeispiel 152: Improvisation / B’

Den C-Teil gestaltet Rollins einzig durch die Rhythmisierung eines Tones (A) (Notenbeispiel 153).

Notenbeispiel 153: Improvisation / C

Das Schlussthema sowie die anschließenden, solistisch gestalteten Wiederholungen des A-Teils werden von Sonny Rollins wiederum zweistimmig und hauptsächlich mittels Tonmaterial von Ges-Dur-Pentatonik gestaltet.

Intro
Gb
8
Theme
(Saxophone 1)
A
Gb
Ebm
(Saxophone 2)
Abm7
Gb/Db
Db7(sus4)
B (Guitar)
Em7
A7(b9sus4)
Dmaj7
Em7
A7(b9sus4)
Dmaj7
Gb
A
(Saxophone 1)
Ebm
(Saxophone 2)
Abm7
Db7
3
3

B (Guitar)
1
Em7
A7(♭9sus4)
Dmaj7
Em7
A7(♭9sus4)
4
Dmaj7
Gmaj7
F♯7
3
3
3
7
Bm
Bm(maj7)/A♯
Bm7/A
Bm/G♯
C
A7(sus4)
10
14
Solo Guitar
AAAAAAA
Solo Guitar
B
3
Dmaj7
(Saxophone)
3
Solo Saxophone (Band plays in time, Saxophone plays partially rubato)
1
B(1)
Em7
A7(♭9sus4)
5
2
Dmaj7
3
3
Em7
A7(♭9sus4)
Dmaj7
3
3
3
3


Em7
A7(♭9sus4)
Dmaj7
1
B(2)
3
6
4
B(3)
2
9
5
B(4)
7


3
Em7
A7(♭9sus4)
4
Dmaj7
1
B(5)
Em7
A7(♭9sus4)
Dmaj7
10
3
Em7
extreme rubato
A7(♭9sus4)
4
Dmaj7
1
B(6)
Em7
A7(♭9sus4)
6
2
Dmaj7
Em7
A7(♭9sus4)
3
4
Dmaj7
B'
Em7
A7(♭9sus4)

2
Dmaj7
Em7
A7(♭9sus4)
4
Dmaj7
5
Gmaj7
6
F♯7
7
Bm
Bm(maj7)/A♯
8
Bm7/A
Bm/G♯
1
C
A7(sus4)
(Saxophone 1)
(Saxophone 2)

Theme
A
Gb
6
Ebm
Abm7
2
Db7
6
Solo Saxophone
A(1)
Gb
1
Ebm
3
Abm7
Db7
5
Gb
A(2)
8
3

Ebm
Abm7
3
Laid Back
Db7
Gb
7
A(3)
Ebm
Abm7
3
Db7
Gb
7
A(4)
Laid Back
Ebm
2
Abm7
Db7
5


Gb
A(5)
1
Ebm
Abm7
Db7
4

„Duke Of Iron"

Sonny Rollins – Dancing In The Dark (Mile Stone 9155)

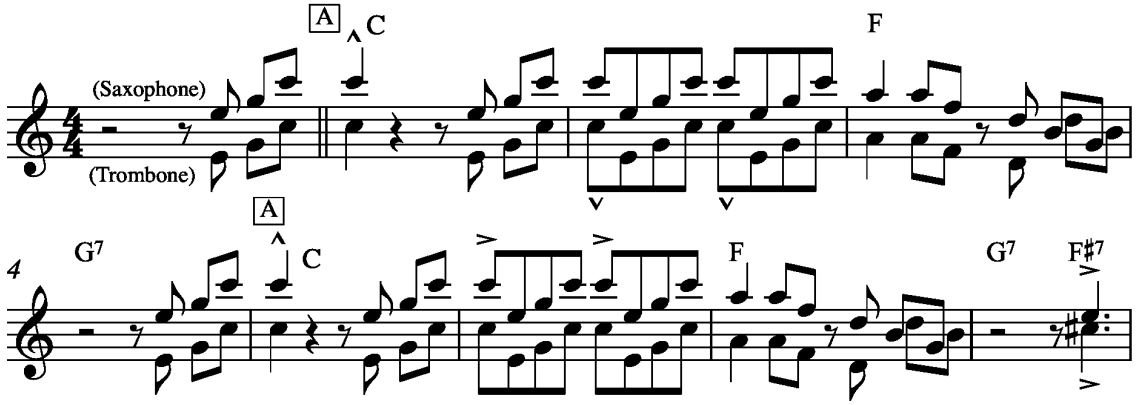
Sonny Rollins (ts), Clifton Anderson (tb), Mark Soskin (p), Jerome Harris (el-b), Marvin „Smitty" Smith (dr)

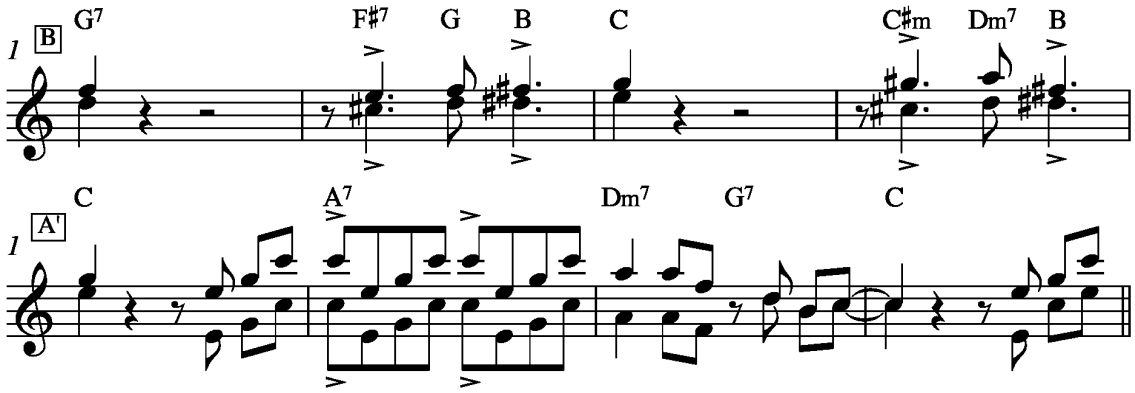
15.–25.9.1987, Berkley, CA

Komposition und Themengestaltung

Rollins' 16-taktiger Calypso in C-Dur wurde nach dem berühmten Calypsonier Duke of Iron benannt, hat eine AABA'-Form (jeweils 4-taktig) und von der Stilistik her eine auffällige Ähnlichkeit mit Zouk. Die A-Teile basieren auf zwei Motiven: Das erste besteht aus der Zerlegung des C-Dur-Dreiklangs und wird viermal aufwärts gespielt (Auftakt bis Takt 2); das zweite führt abwärts, kombiniert die Töne der F- und G-Dur-Dreiklänge und kommt nur einmal, in den Takten 3–4, vor. Der B-Teil wird von der Melodie her mittels Akzenten gemeinsam mit der Rhythmusgruppe gestaltet, und verwendet Akkordtöne der V., I. und #IV. Stufe sowie aufwärtsführende Chomatic Approaches. Im A'-Teil kommt das erste Motiv aus den A-Teilen nur dreimal vor; das zweite Motiv passt sich dem Harmonieverlauf an und endet auf der ersten statt der fünften Stufe. Die Themenmelodie wird von Posaune und Saxophon zweistimmig gestaltet (Notenbeispiel 154).

Notenbeispiel 154: Thema





Ablauf

Nach dem Eröffnungsthema (2 Chorusse) folgen Improvisationen an Saxophon (6 Chorusse), Klavier (2 Chorusse) und Posaune (2 Chorusse). Das Schlussthema wird dreimal gespielt, wobei der mittlere Chorus einzig von Saxophon und Posaune gestaltet wird (Tabelle 23).

Tabelle 23: Ablauf

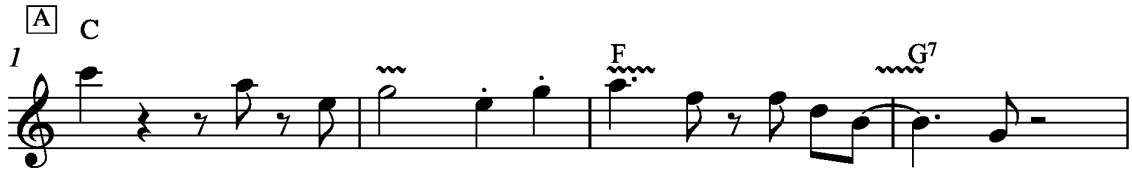
Formteil	*Chorusanzahl*
Thema	2
Improvisation Saxophon	6
Improvisation Klavier	2
Improvisation Posaune	2
Thema	3

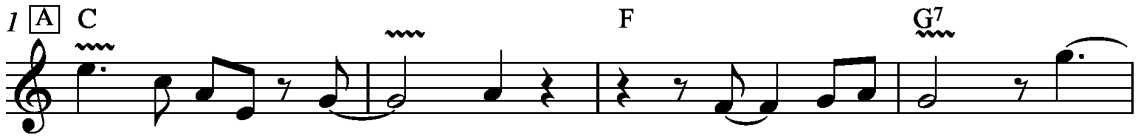
Improvisation

In rhythmischer, melodischer sowie harmonischer Hinsicht umfasst diese Improvisation von Rollins die grundlegenden Mittel seiner Calypso-Stilistik. Durch die Simplizität der Gestaltung ist anzunehmen, dass er mit seinem Spiel nicht beeindrucken, sondern positive Stimmung verbreiten will. Seine rhythmisch klar strukturierten und platzierten Phrasen sind maximal fünfeinhalb Takte lang und werden, ausgenommen gelegentliche Chromatik, im gesamten Solo mittels Tonmaterial von C-Ionisch und C-Mixolydisch überwiegend vertikal gespielt. Rollins

gestaltet hauptsächlich in Achteln und nützt die Sechzehntel ausschließlich für kurze Tonumspielungen sowie Triller.

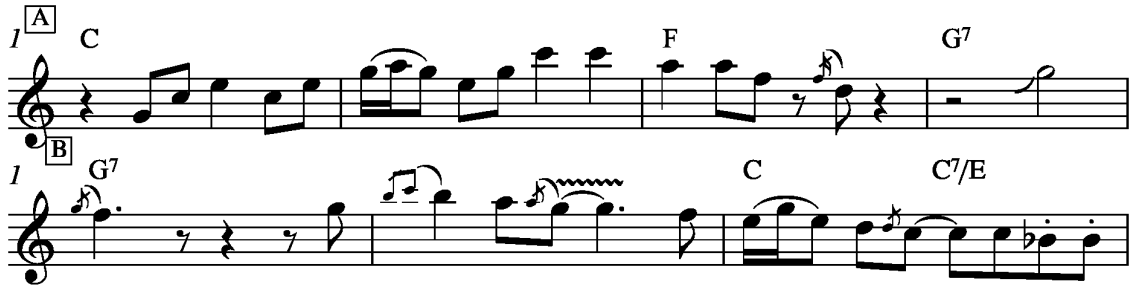
In dieser wie auch zahlreichen anderen Interpretationen von Calypso-Stücken verwendet Sonny Rollins ein Vibrato, welches viel schneller als in seinem üblichen Spiel ist und eine geringere Amplitude hat. Dieses setzt er überwiegend auf dem ersten Schlag des Taktes ein (Notenbeispiele 155 und 156).

Notenbeispiel 155: Improvisation / Ch. 1 / A1 / T. 1–4

Notenbeispiel 156: Improvisation / Ch. 4 / A2 / T. 5–8

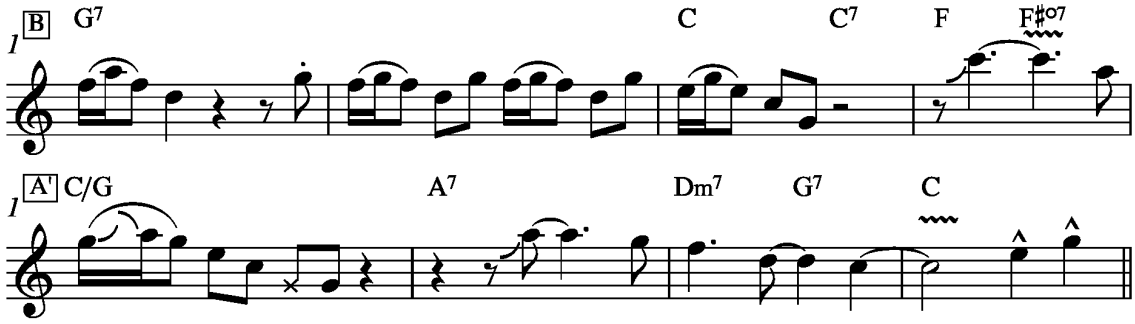


Bei den kürzeren Notenwerten (und ebenfalls überwiegend auf dem ersten Schlag im Takt) verwendet er gelegentlich statt dem Vibrato kurze Tonumspielungen (Notenbeispiele 157 und 158).

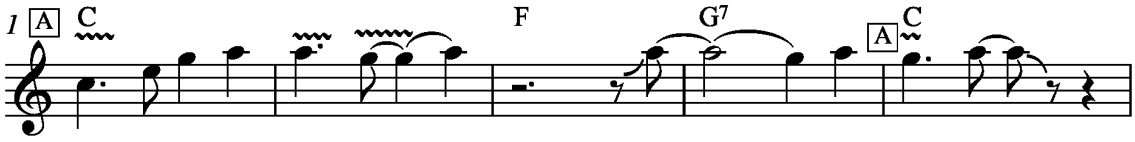
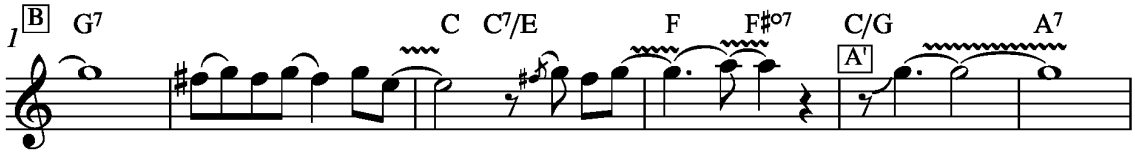
Notenbeispiel 157: Improvisation / Ch. 1 / A2 / T. 1 bis B / T. 3



Notenbeispiel 158: Improvisation / Ch. 3 / B / T. 1 bis A' / T. 4

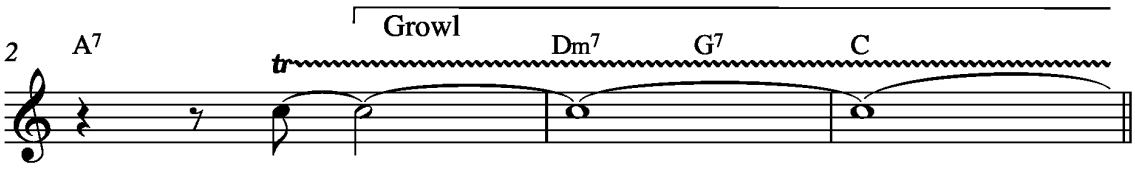
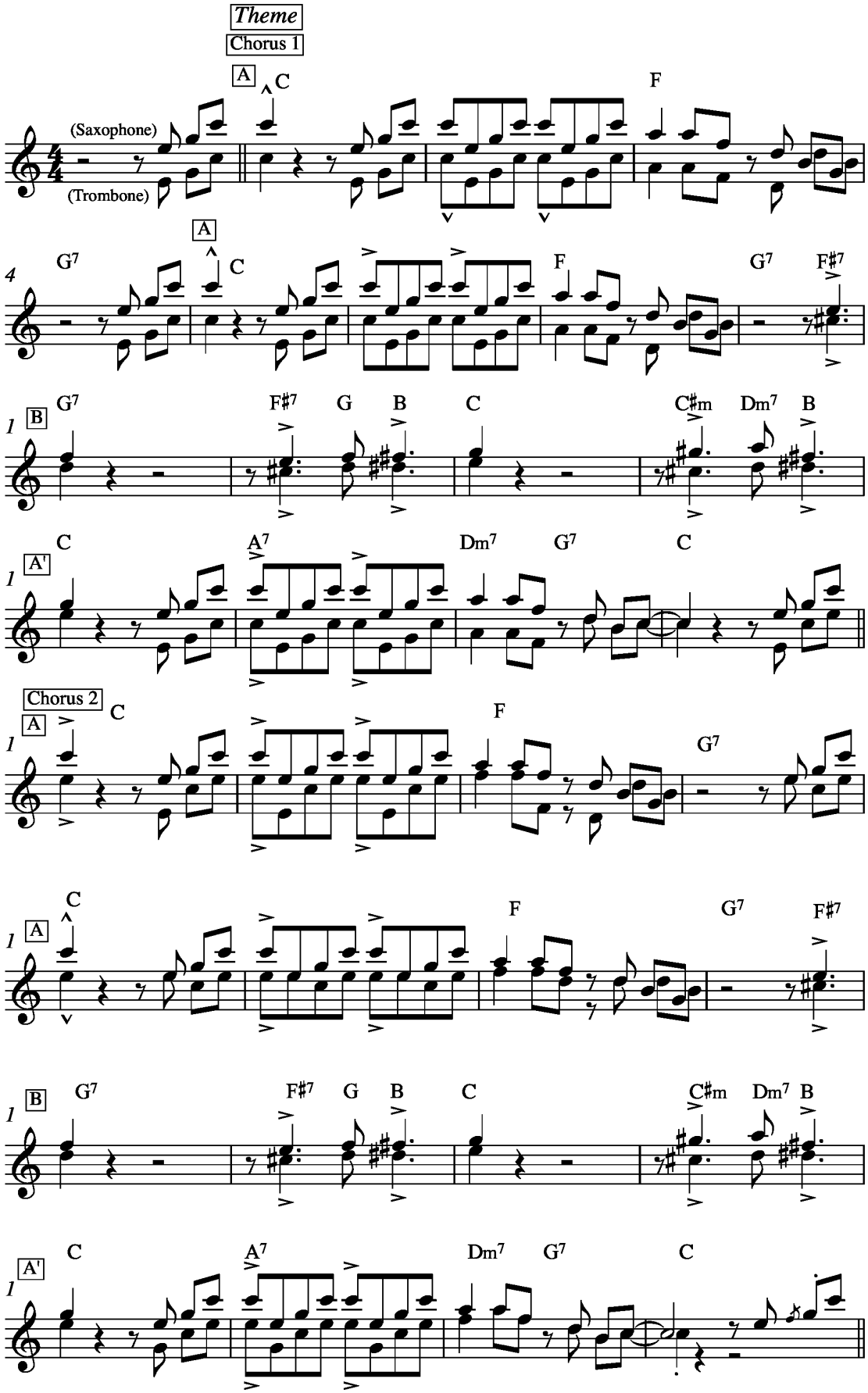


Rollins' motivische Improvisation basiert hauptsächlich auf Phrasen, die aus nur wenigen Tönen bestehen und das Tonmaterial der C-Dur-Pentatonik und C-Bluestonleiter verwenden (Notenbeispiele 159 und 160).

Notenbeispiel 159: Improvisation / Ch. 3 / A1 / T. 1–5

Notenbeispiel 160: Improvisation / Ch. 4 / B bis A´/ T. 2

In den letzten drei Takten des fünften Solochorus kündigt Rollins mit einem soundimplizierten Solohöhepunkt an, dass seine Improvisation bald zu Ende ist. Er spielt dabei einen langen, fast 3-taktigen Triller auf der Tonika und kombiniert ihn mit der Klangfarbe Growl. Diese Spielweise entspricht der musikalisch-rhetorischen Figur *Tonal Semantics*[37] und kommt, trotz mittlerem Register und Verwendung der Tonika, stark zur Geltung, da sie mit Growl und Triller gleichzeitig zwei musikalisch ausdrucksvolle Mittel verwendet (Notenbeispiel 161)

[37] vgl. Erickson, 2015, S. 178.

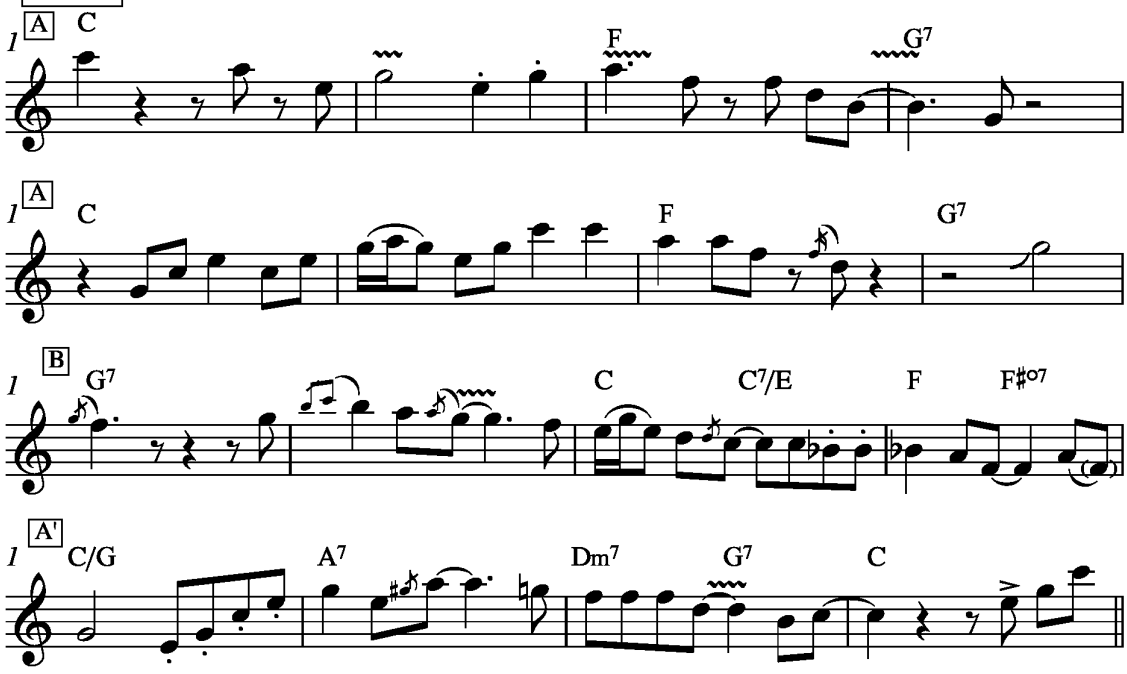
Notenbeispiel 161: Improvisation / Ch. 5 / A’ / T. 2–4



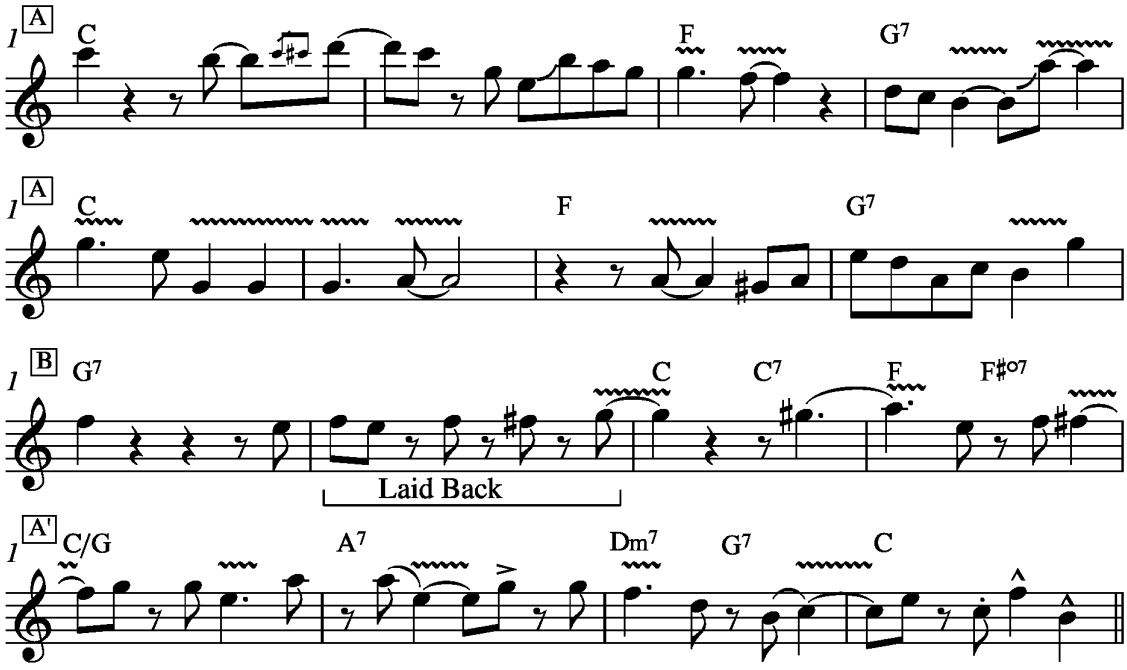
Theme
Chorus 1
A
C
F
(Saxophone)
(Trombone)
G7
F♯7
B
C♯m
Dm7
A7
A'
Chorus 2

Solo Saxophone

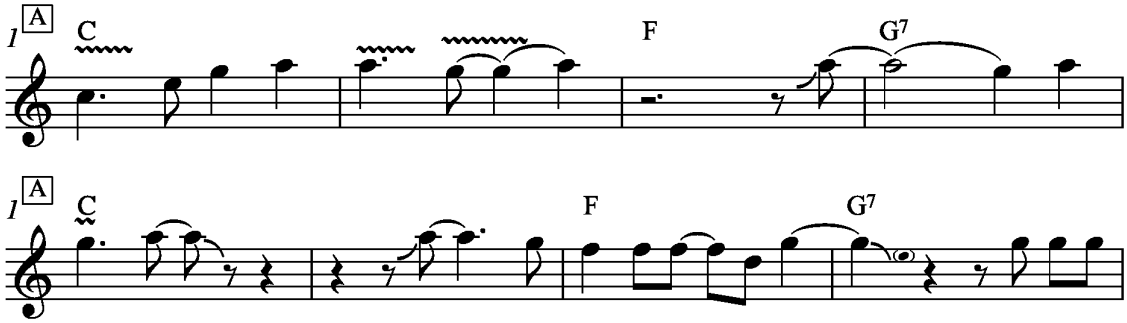
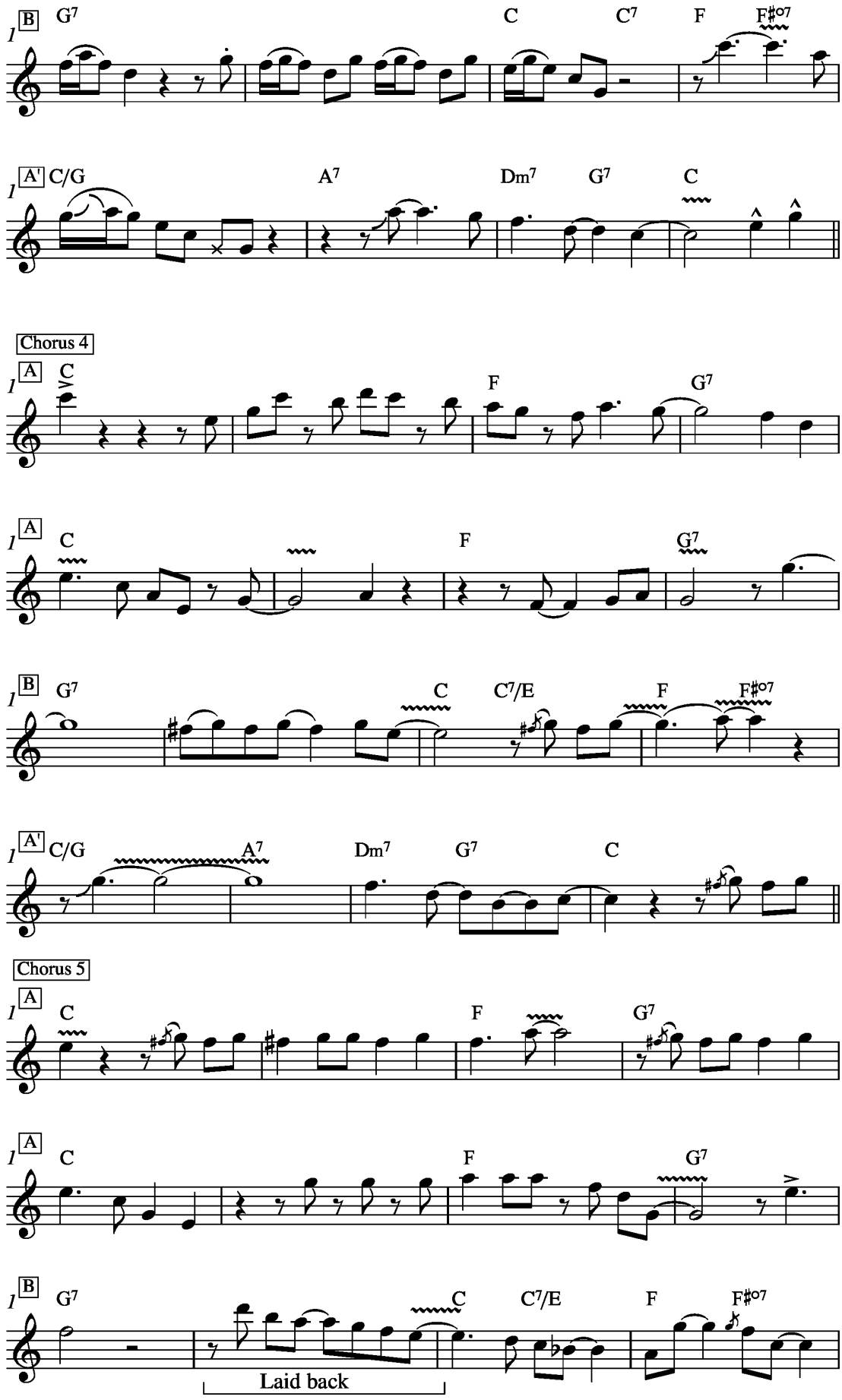
Chorus 1



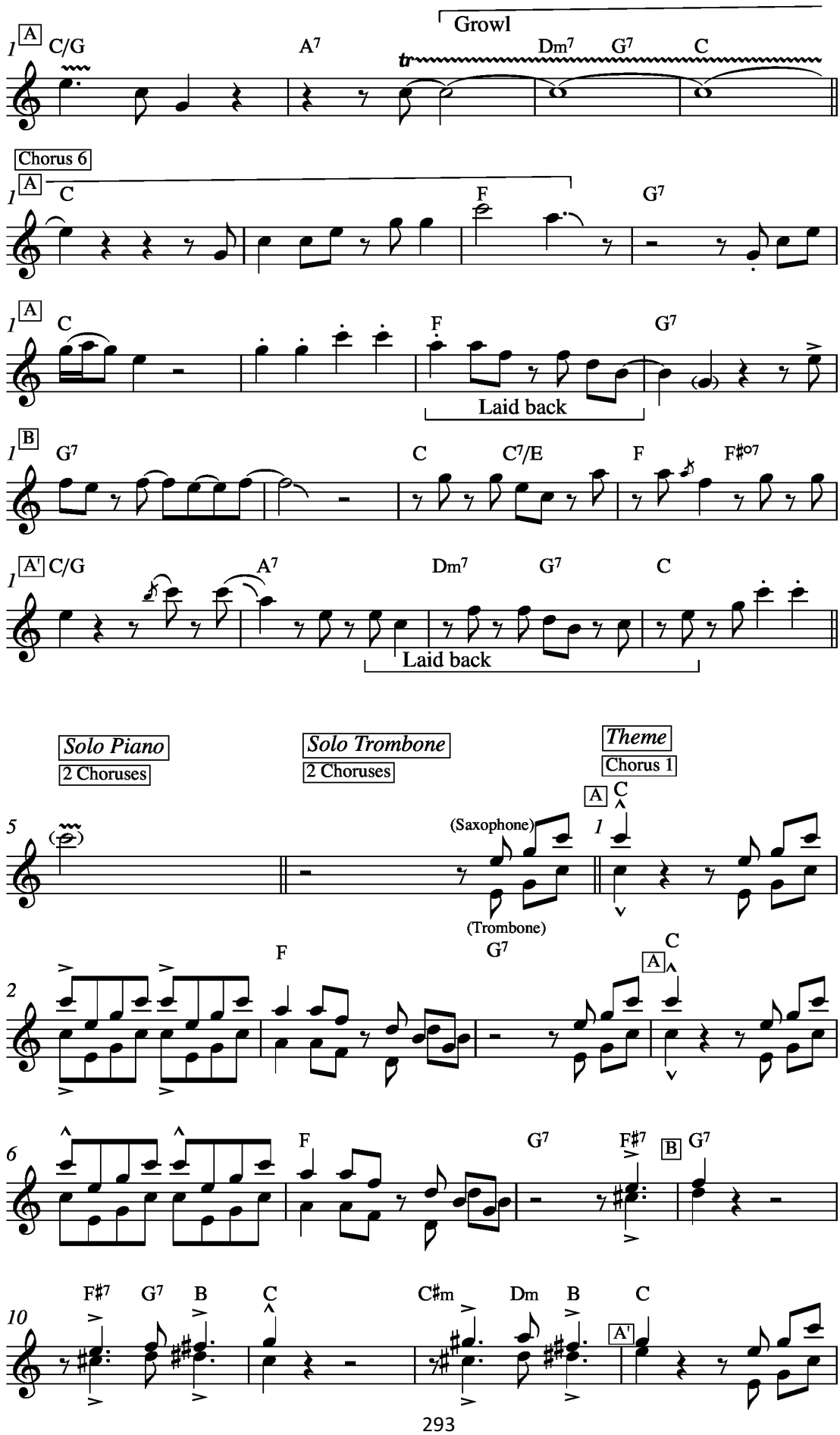
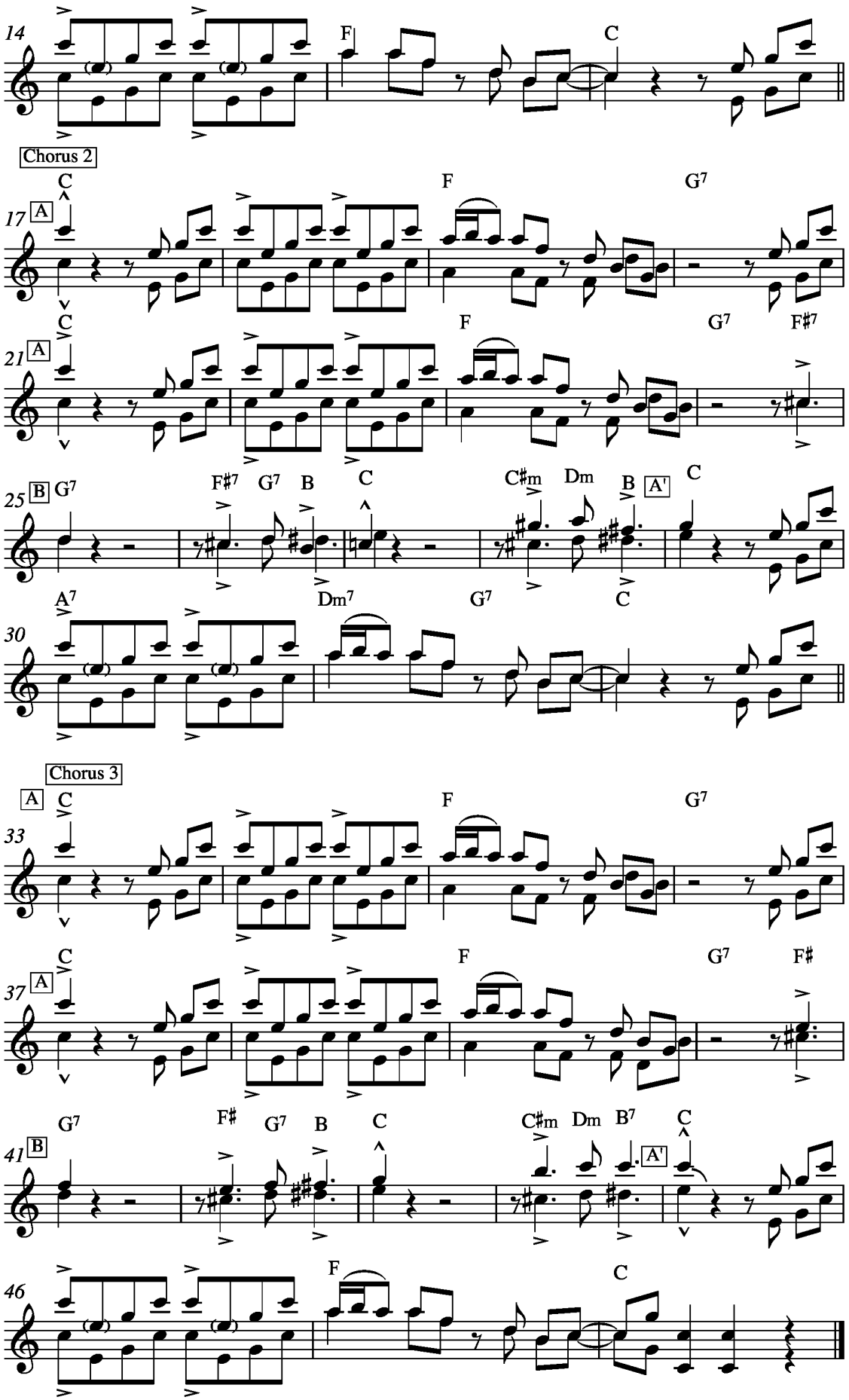
Chorus 2



Chorus 3



B
G7
C
C7
F
F♯o7
A'
C/G
A7
Dm7
G7
C
Chorus 4
A
C
F
G7
A
C
F
G7
B
G7
C
C7/E
F
F♯o7
A'
C/G
A7
Dm7
G7
C
Chorus 5
A
C
F
G7
A
C
F
G7
B
G7
C
C7/E
F
F♯o7
Laid back


Growl
A
C/G
A7
Dm7
G7
C
Chorus 6
A
C
F
G7
A
C
F
G7
Laid back
B
G7
C
C7/E
F
F♯o7
A'
C/G
A7
Dm7
G7
C
Laid back
Solo Piano
2 Choruses
Solo Trombone
2 Choruses
Theme
Chorus 1
(Saxophone)
(Trombone)
F
G7
C
F
G7
F♯7
B
G7
F♯7
G7
B
C
C♯m
Dm
B
C
A'

14
F
C
Chorus 2
17
A
C
F
G7
21
A
C
F
G7
F♯7
25
B
G7
F♯7
G7
B
C
C♯m
Dm
B
A'
C
30
A7
Dm7
G7
C
Chorus 3
33
A
C
F
G7
37
A
C
F
G7
F♯
41
B
G7
F♯
G7
B
C
C♯m
Dm
B7
A'
C
46
F
C

„Tennessee Waltz"

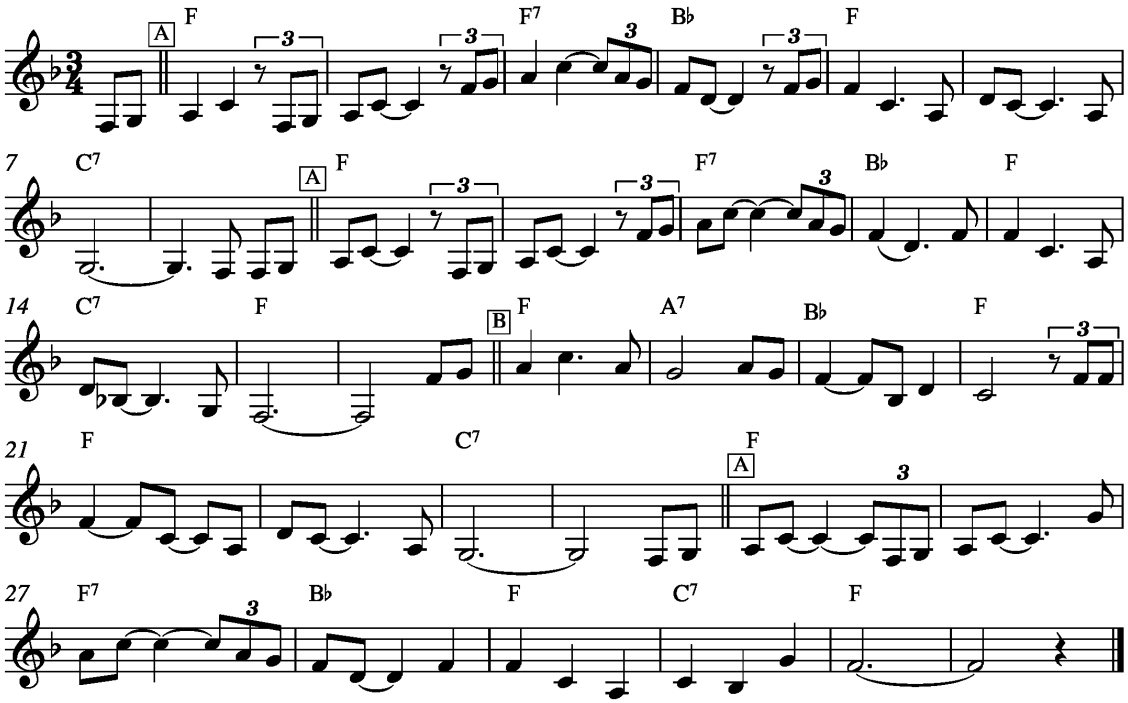
Sonny Rollins Sextet (An Evening With Sonny Rollins) (LOFT)

Sonny Rollins (ts), Clifton Anderson (tb), Mark Soskin (p), Jerome Harris (g), Bob Cranshaw (el-b), Yoron Israel (dr)

1992, München

Komposition

Der langsame Country-Walzer „Tennessee Waltz" wurde von Pee Wee King (Musik) und Redd Stewart (Lyrics) im Jahr 1948 geschrieben und durch die Einspielung von Patti Page („The Tennessee Waltz", 1950) zu einem großen Hit. Die Version von Page ist in F-Dur und hat eine 32-taktige AA'BA'-Form (jeweils 8-taktig). Die Melodie basiert auf Pentatonik und in den Takten 1–6 der A-Teile auf einem aufsteigenden Motiv. Die Takte 6–8 bringen eine absteigende Melodie. Der B-Teil unterscheidet sich von den A-Teilen durch leichte melodische und harmonische Änderungen (Notenbeispiel 162).

Notenbeispiel 162: Patti Page / „The Tennessee Waltz" / Thema

Rollins' Version

Seine Version gestaltet Sonny Rollins in G-Dur und bereichert die Harmoniefolge mit ein paar zusätzlichen Akkorden. In musikalisch-rhetorischer Hinsicht entspricht fast die gesamte Interpretation der Figur *Hyperbole*[38], da Rollins mit der Verwendung extremer Gestaltungsmittel regelrecht übertreibt.

Ablauf

Das Stück beginnt mit einem 8-taktigen Solointro am Saxophon, nach welchem das Thema zweimal gespielt wird. Die anschließenden Improvisationen (Gitarre und Saxophon) dauern jeweils 3 Chorusse. Das Schlussthema wird dreimal gespielt und endet mit einer 4-taktigen Coda (Tabelle 24).

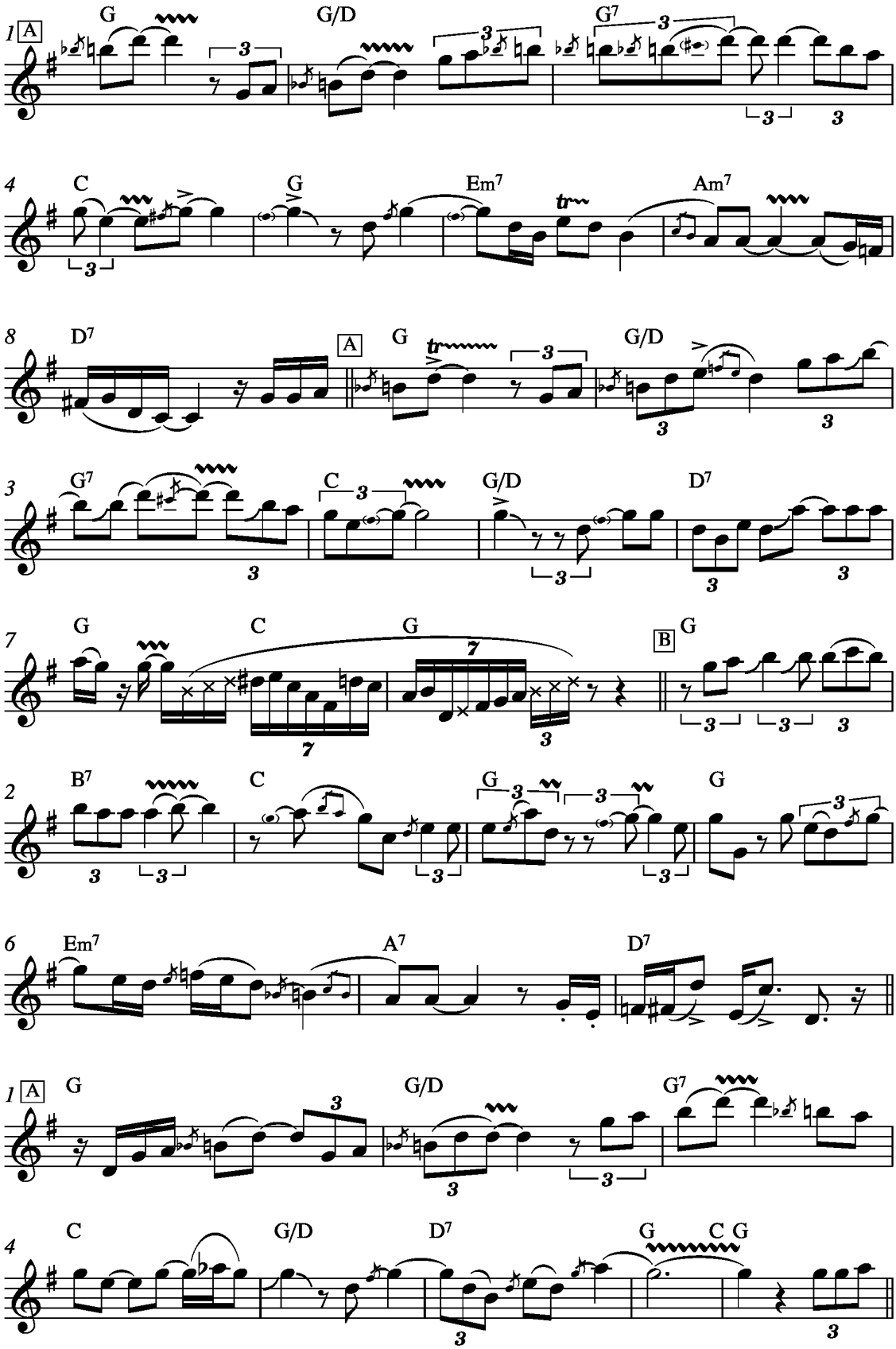
Tabelle 24: Ablauf

Formteil	*Chorusanzahl*	*Taktanzahl*
Intro Saxophon		8
Thema	2	
Improvisation Gitarre	3	
Improvisation Saxophon	3	
Thema	2	
Coda		4

Themengestaltung

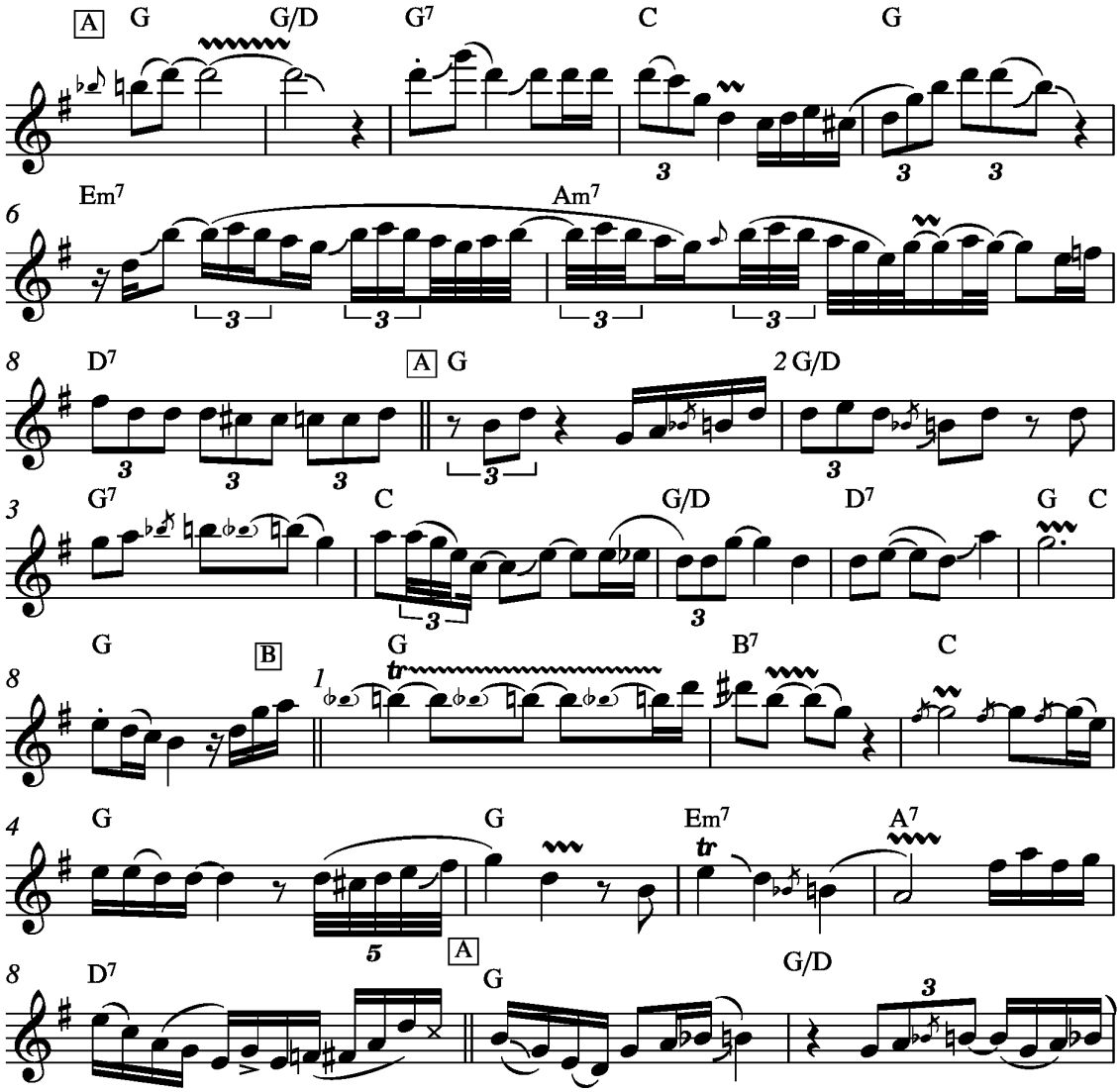
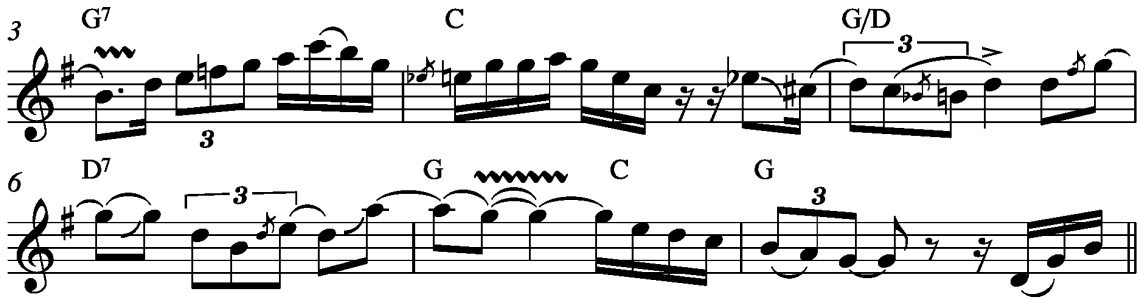
In seiner äußerst expressiven Themenparaphrasierung kombiniert Rollins extrem viele Portamenti und Vorschläge mit Tonwiederholungen und gestaltet fast ausschließlich rubatoartig. Darüber hinaus spielt er hauptsächlich mit Full Sound und Growl und verwendet die tiefe Lage des Saxophons einzig für kurze Fill Ins (Notenbeispiel 163).

[38] vgl. Erickson, 2015, S. 174.

Notenbeispiel 163: erster Themenchorus

Improvisation

1. Chorus

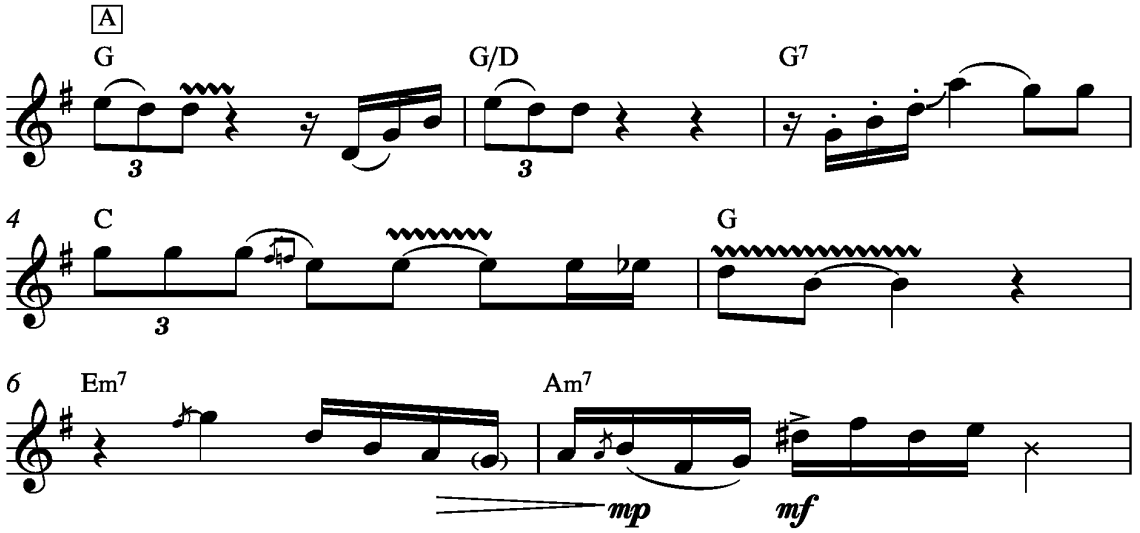
Nach dem Gitarrensolo beginnt Rollins seine Improvisation gleich mit einem Höhepunkt und spielt dabei in der dritten Oktavlage sowie im Altissimoregister. Wie schon im Thema, verwendet er extrem viele Vorschläge und Portamenti und gestaltet, ausgenommen chromatische Durchgangstöne, in den ersten zwei A-Teilen des ersten Chorus ausschließlich mittels G-Dur-Pentatonik. Im restlichen Chorus zitiert er das Thema (Notenbeispiel 164).

Notenbeispiel 164: Improvisation / Ch. 1



2. Chorus

Die Eröffnung des zweiten Improvisationschorus entspricht in musikalisch-rhetorischem Sinn einem *Anticlimax*[39] da Rollins in den ersten zwei Takten in der tiefen Lage beginnt und über vier Takte ein neues Motiv wiederholt bzw. variiert. Die zusätzlichen Kontraste zum vorigen Chorus und zum Thema entstehen im zweiten Chorus auch dadurch, dass das Schlagzeug in den Takten 5–8 zu spielen aufhört, wodurch Rollins' extrem aber regelmäßig retardierte Sechzehntelläufe zeitversetzt erklingen (Notenbeispiel 165).

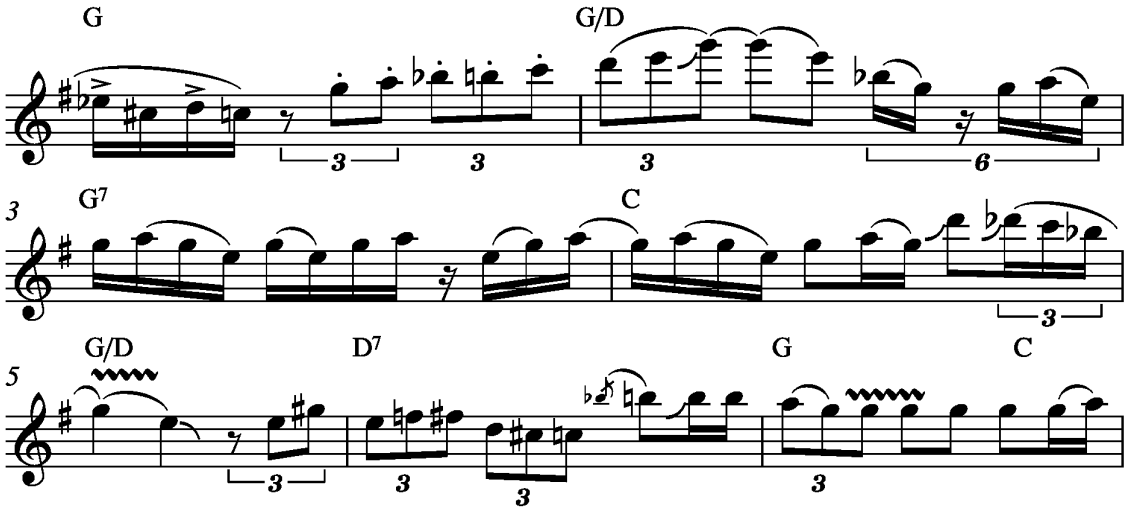
Notenbeispiel 165: Improvisation / Ch. 2 / A1 / T. 1–8



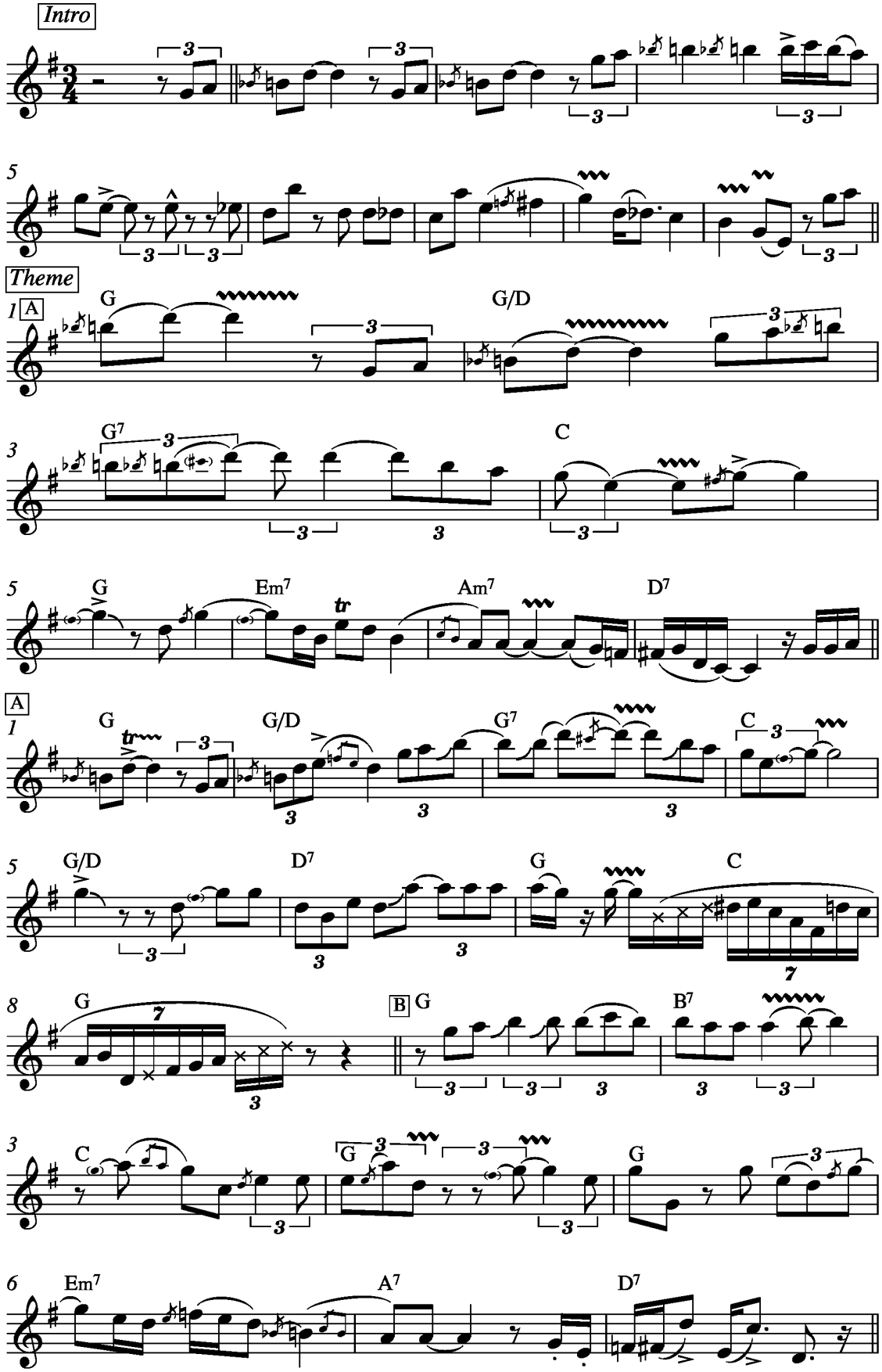
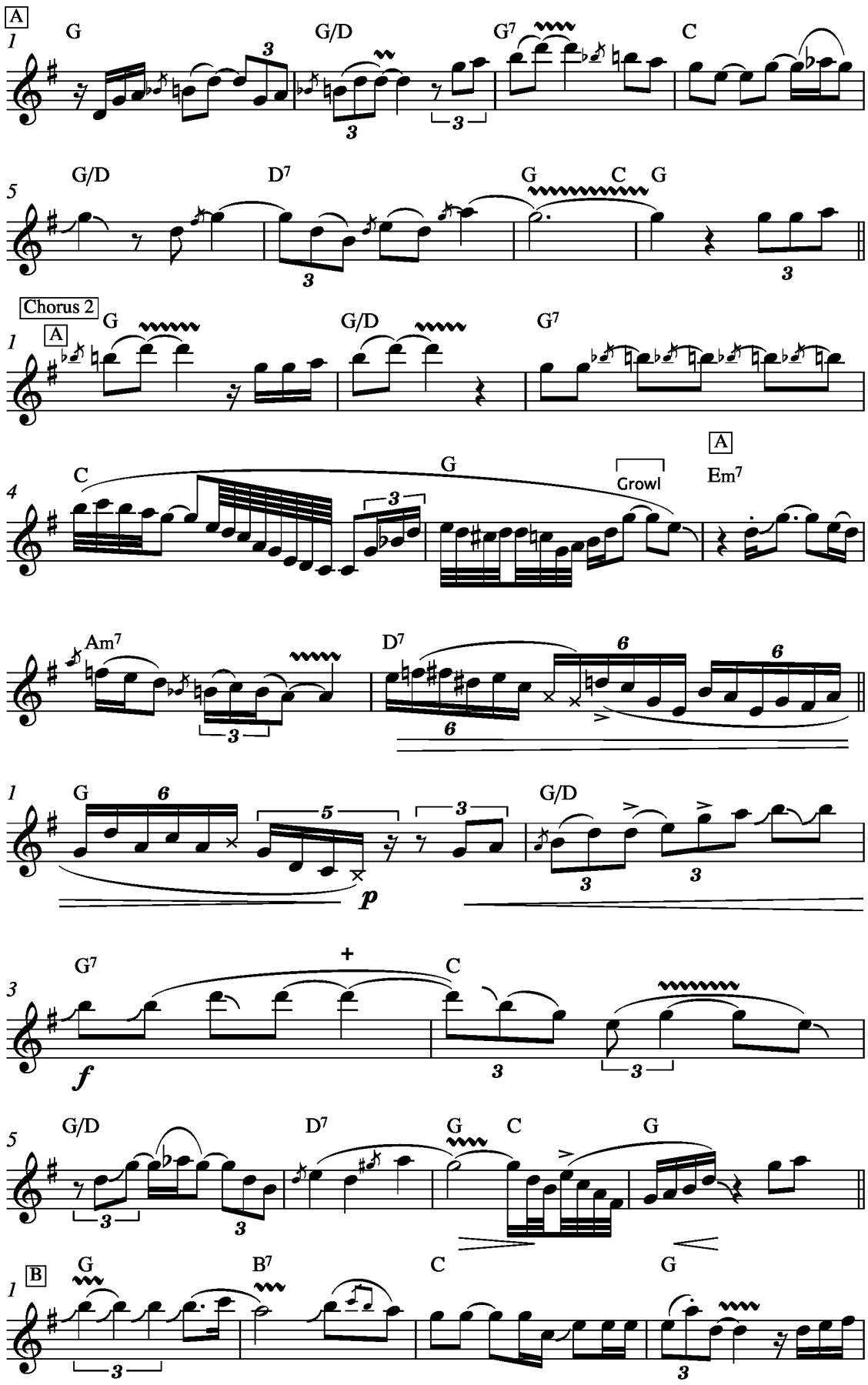
Im letzten A-Teil bringt Rollins einen Solohöhepunkt und kombiniert dabei eine aufwärts führende Blues-Phrase mit variantenreicher Artikulation und einem regelmäßigen Laid Back (Notenbeispiel 166).

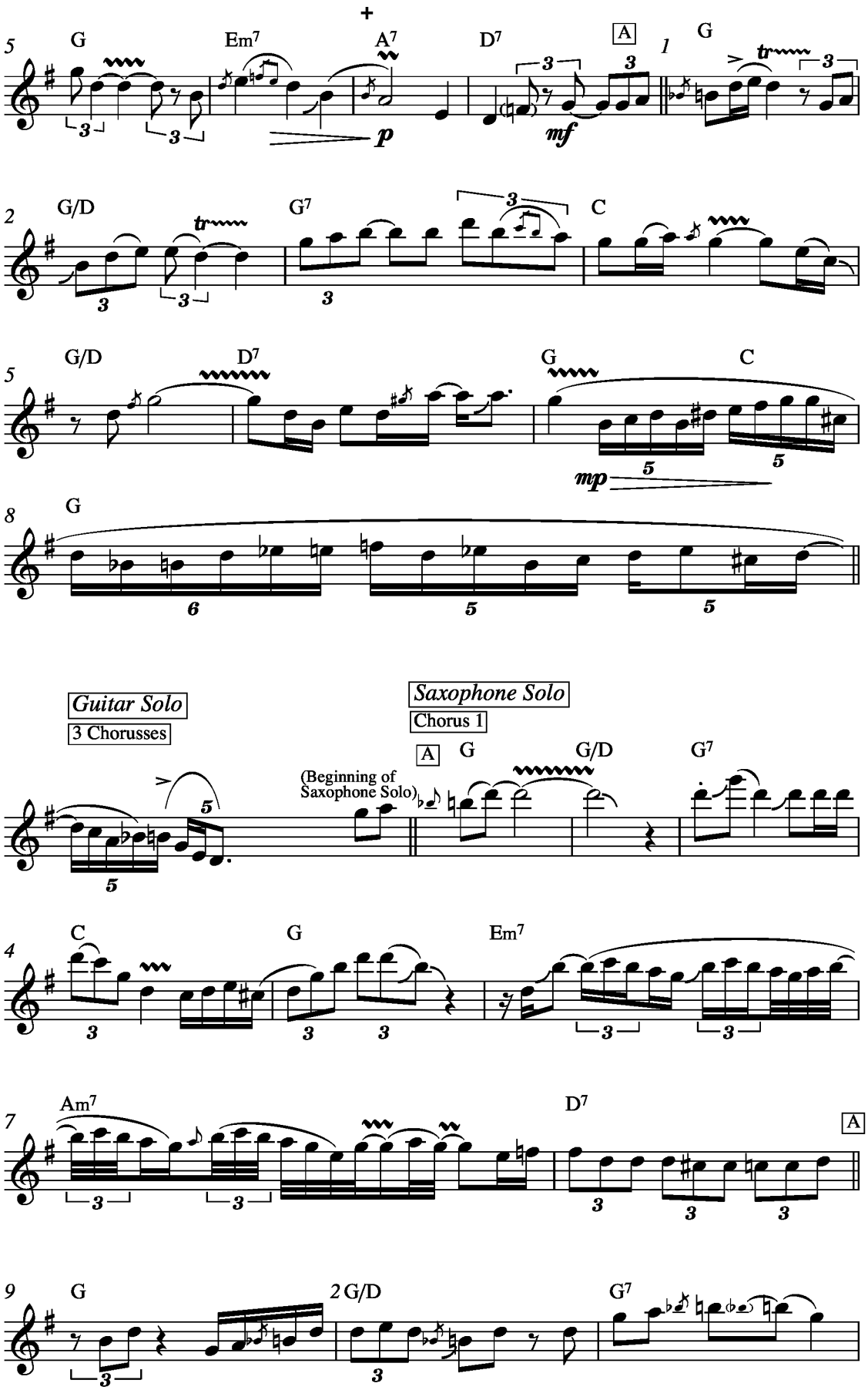
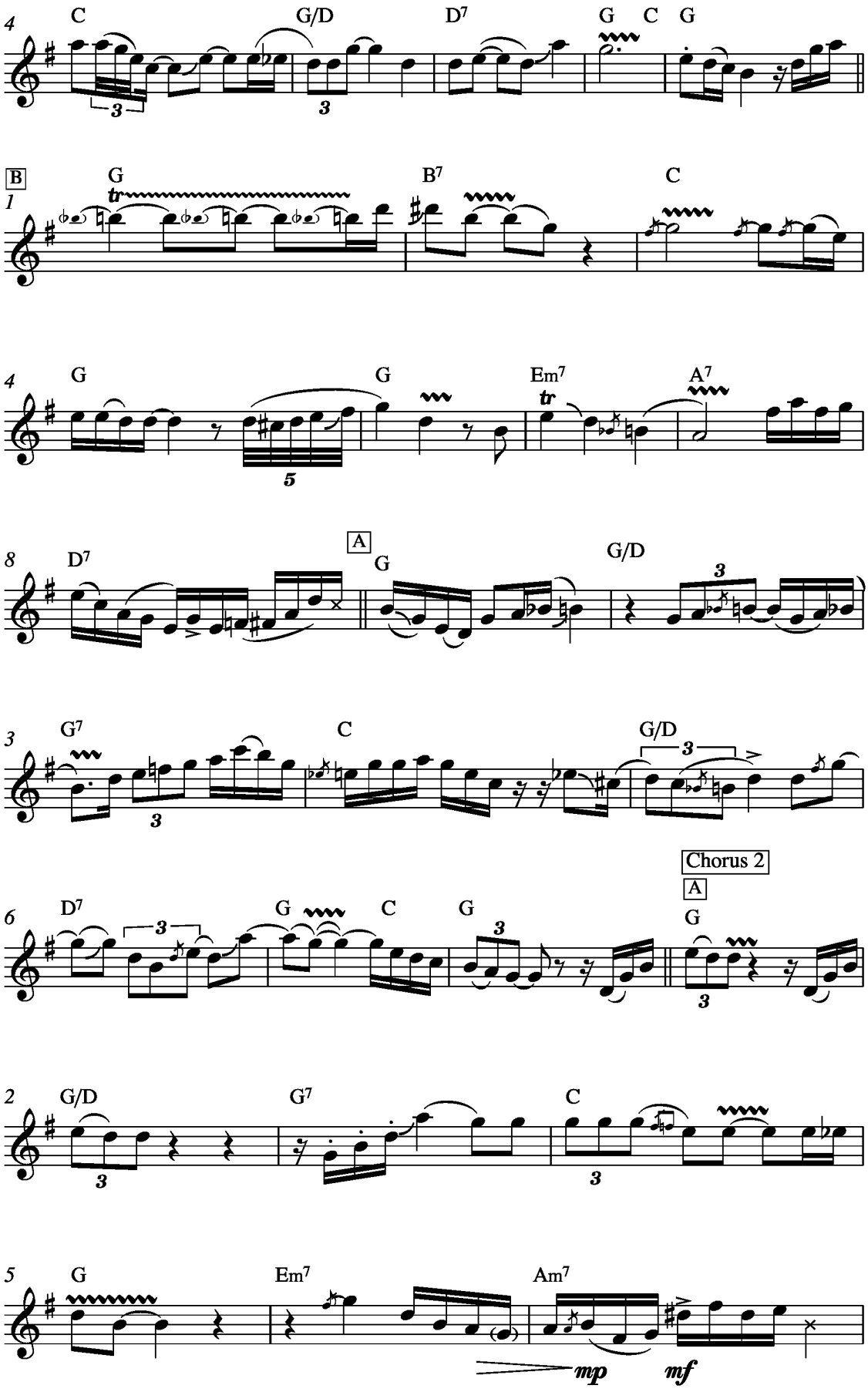
[39] vgl. Erickson, 2015, S. 174.

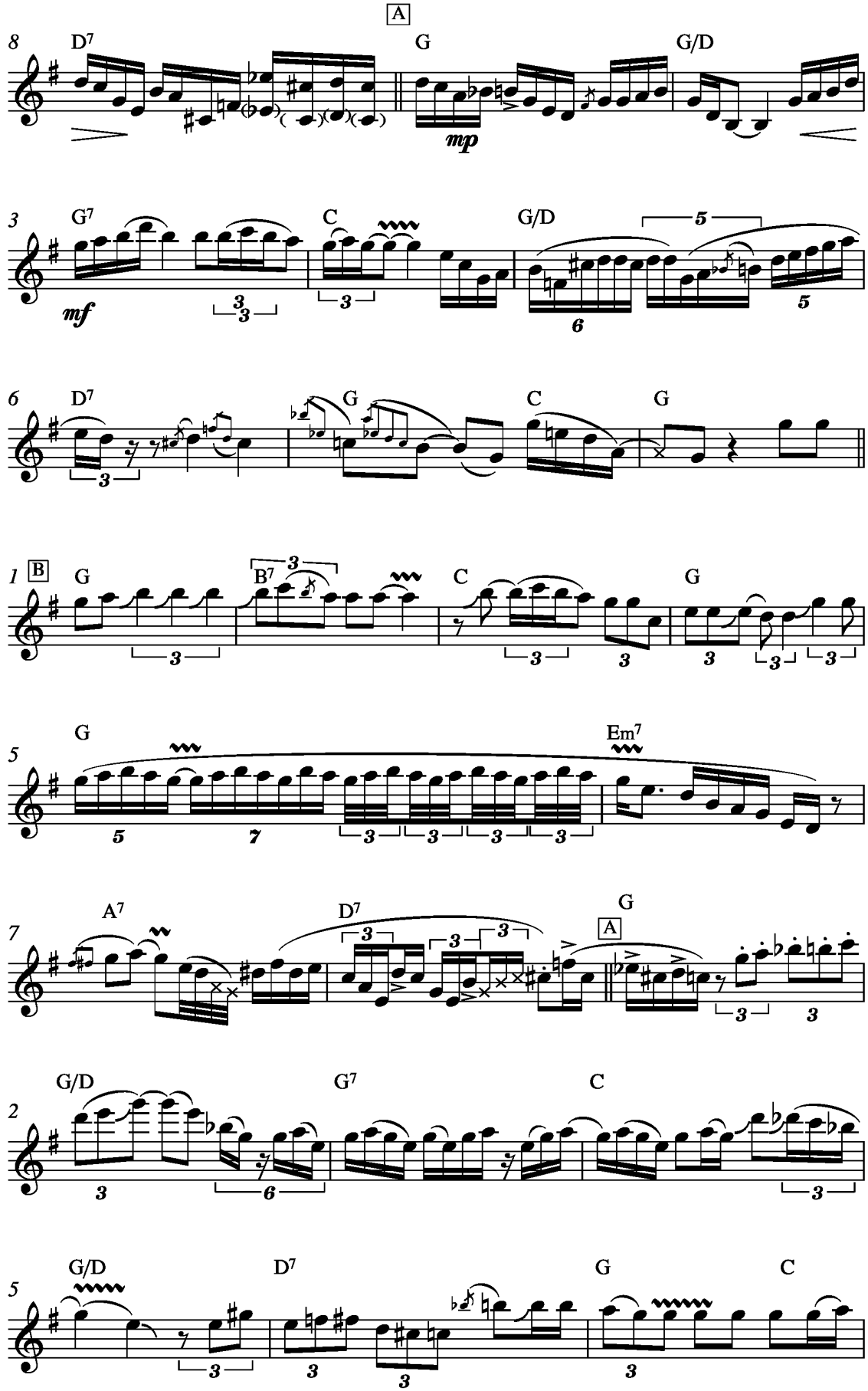
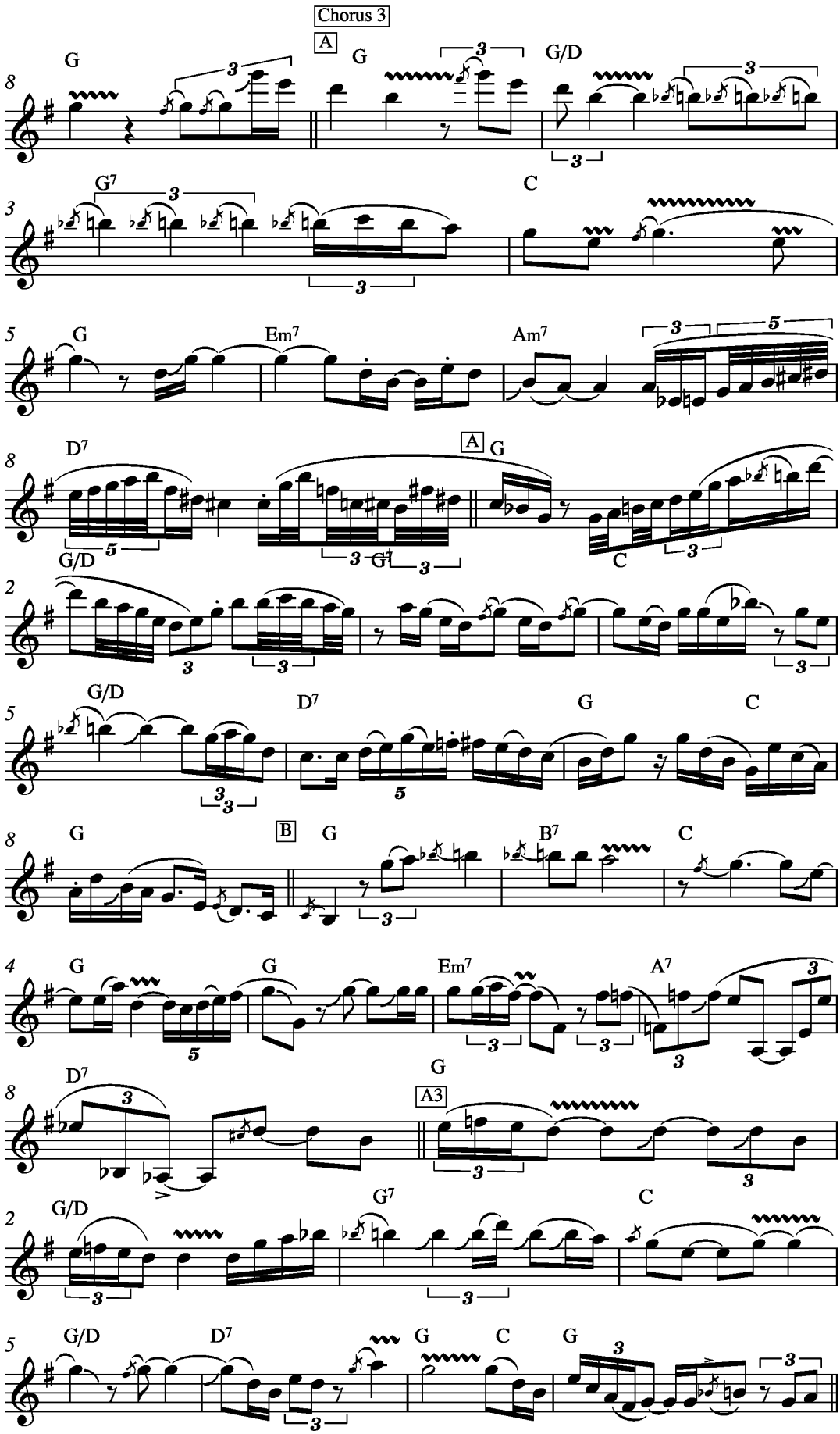
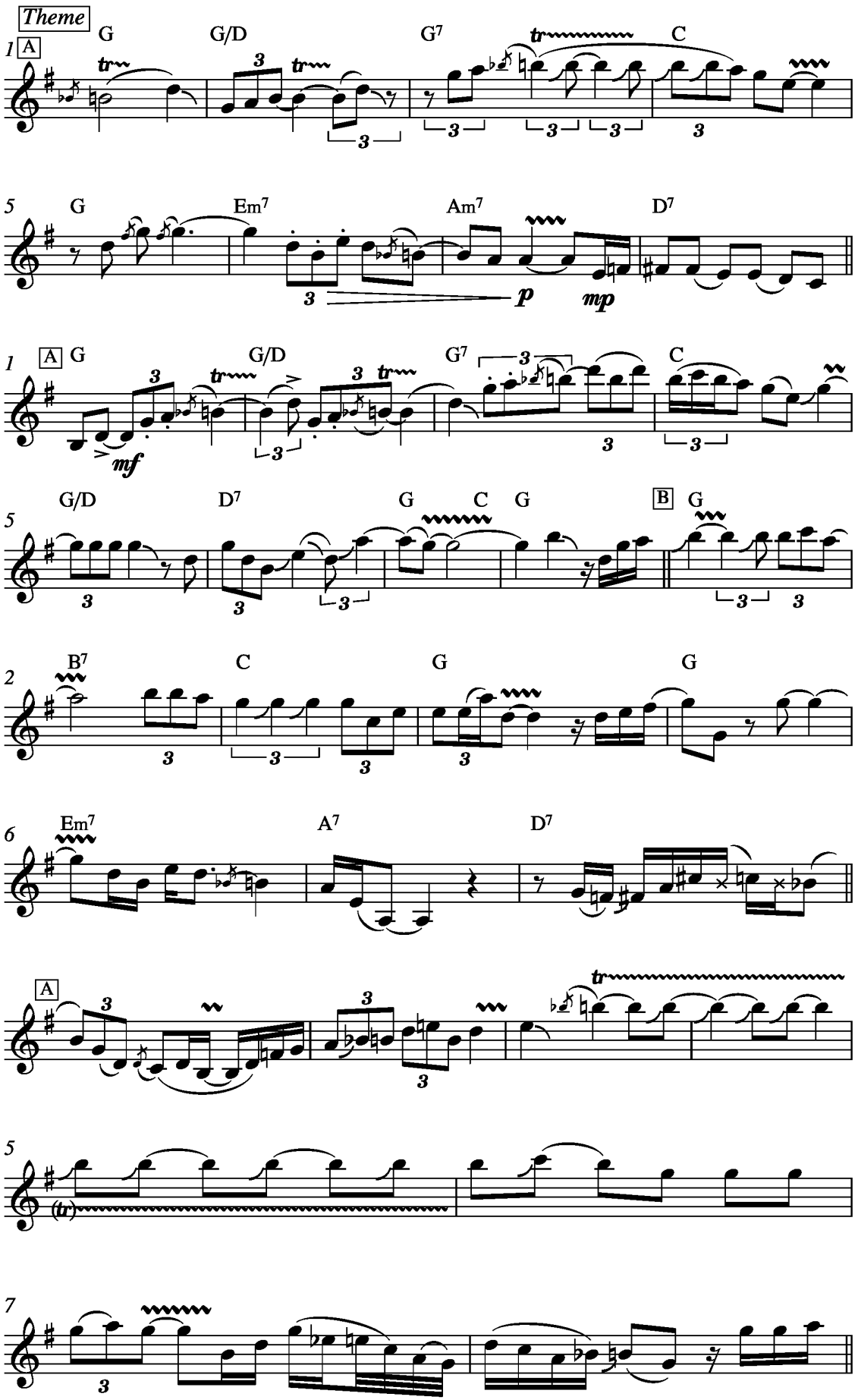
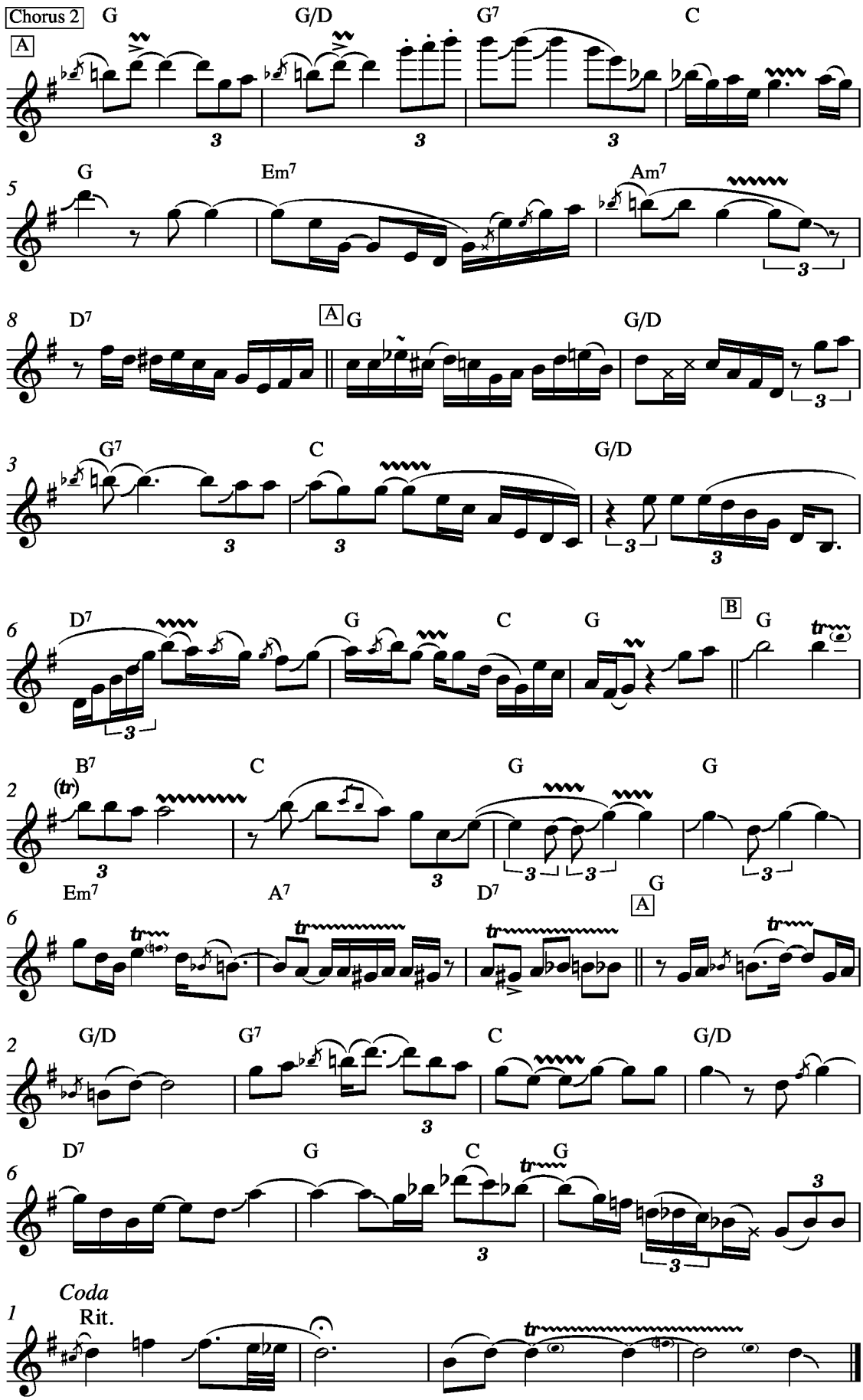
Notenbeispiel 166: Improvisation / Ch. 2 / A3 / T. 1–8



In der restlichen Improvisation bezieht Rollins sein Tonmaterial überwiegend aus dem Thema.

Volltranskription


A
G
G/D
G7
C
G/D
D7
G
C
G
Chorus 2
A
G
G/D
G7
C
G
Growl
A
Em7
Am7
D7
G
G/D
G7
C
G/D
D7
G
C
G
B
G
B7
C
G


5
G
Em7
A7
D7
A
1
G
p
mf
2
G/D
G7
C
5
G/D
D7
G
C
mp
8
G
Guitar Solo
3 Chorusses
Saxophone Solo
Chorus 1
A
G
G/D
G7
(Beginning of
Saxophone Solo)
4
C
G
Em7
7
Am7
D7
A
9
G
2 G/D
G7

4
C
G/D
D7
G
C
G
B
1
G
B7
C
4
G
G
Em7
A7
8
D7
A
G
G/D
3
G7
C
G/D
6
D7
G
C
G
Chorus 2
A
G
2
G/D
G7
C
5
G
Em7
Am7
mp
mf


A
8
D7
G
G/D
mp
3
G7
C
G/D
mf
6
D7
G
C
G
B
1
G
B7
C
G
5
G
Em7
7
A7
D7
G
A
2
G/D
G7
C
5
G/D
D7
G
C

Chorus 3
A
G
G
G/D
G7
C
G
Em7
Am7
D7
A
G
G/D
C
G/D
D7
G
C
G
B
G
B7
C
G
G
Em7
A7
D7
G
A3
G/D
G7
C
G/D
D7
G
C
G

Theme
A
G
G/D
G7
C
Em7
Am7
D7
mf
p
mp
B
B7
A7

Chorus 2
A
G
G/D
G7
C
5
G
Em7
Am7
8
D7
A
G
G/D
3
G7
C
G/D
6
D7
G
C
G
B
G
2
B7
C
G
G
Em7
A7
D7
G
A
6
2
G/D
G7
C
G/D
6
D7
G
C
G
1
Coda
Rit.

„Biji"

Road Shows Vol. 3 (Doxy Records (Eu) 88843049982)

Sonny Rollins (ts), Clifton Anderson (tb), Stephen Scott (p), Bob Cranshaw (b), Perry Wilson (dr), Kimati Dinizulu (perc)

11.11.2001, Saltama, Japan

Komposition, Themengestaltung und Ablauf

Dieses Up-Tempo-Stück fröhlichen Charakters in F-Dur wurde von Sonny Rollins geschrieben und besteht aus zwei 8-taktigen Teilen (A, B), die in einer unüblichen Reihenfolge gruppiert sind (AABBA) und in unterschiedlichen rhythmischen bzw. musikalischen Stilen gestaltet werden (Tabelle 26).

Tabelle 25: Stilistischer Ablauf

Formteil	*Stil*
A	Swing
A	Swing
B	Funk, Half-Time-Feel
B	Funk, Half-Time-Feel
A	Swing

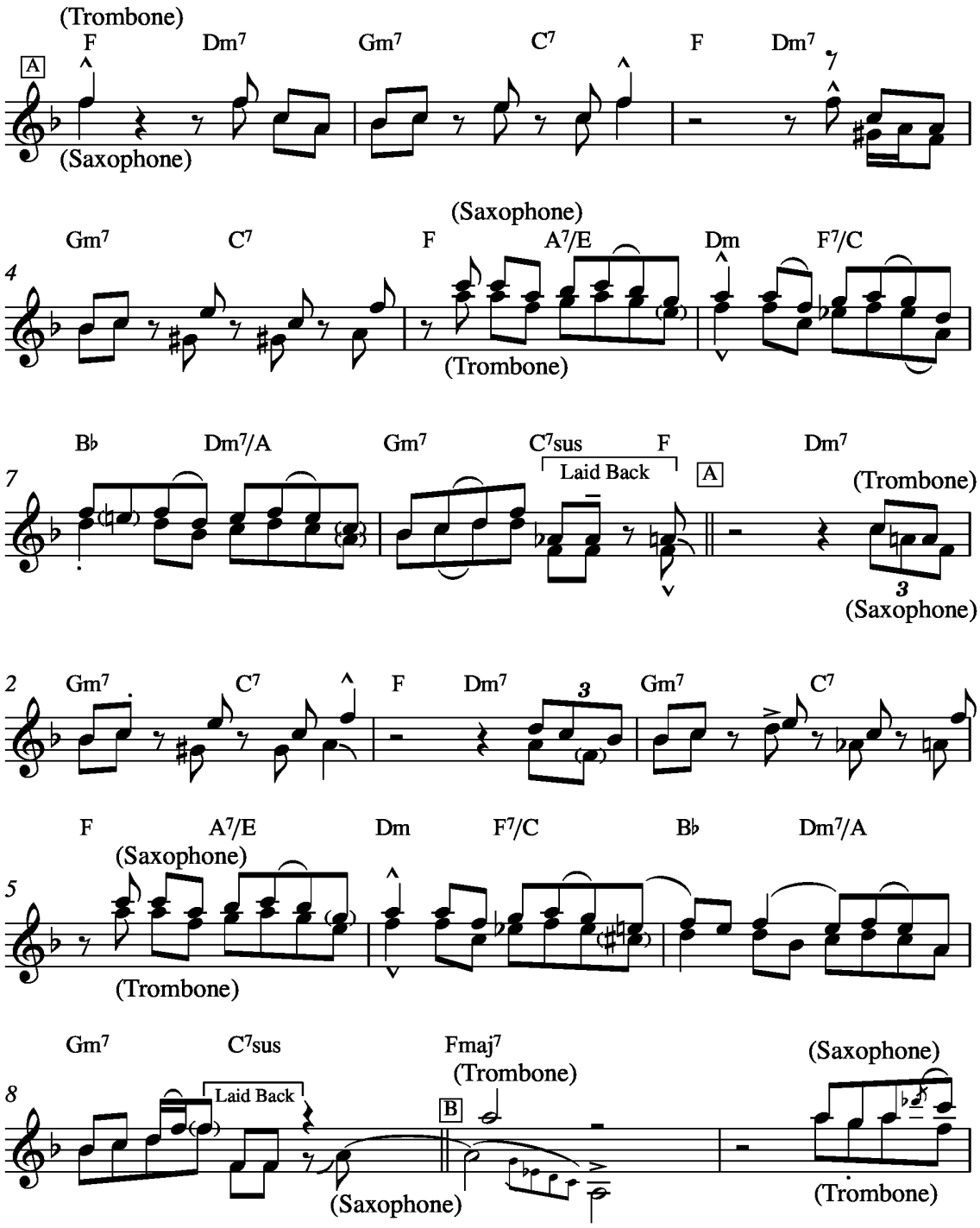
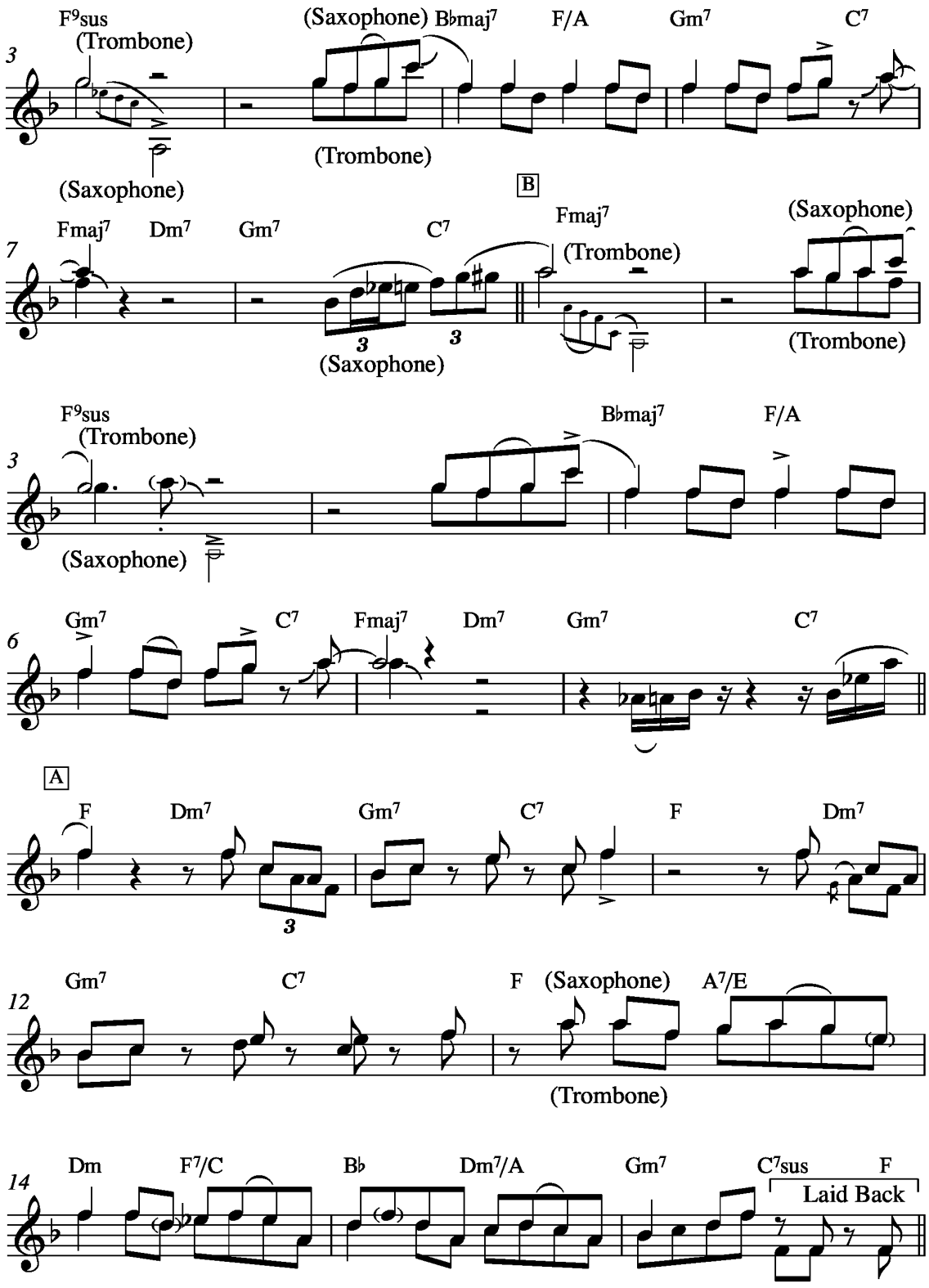
In der ersten Hälfte des A-Teils wird ein 2-taktiges Motiv gespielt und, abgesehen von der rhythmischen Änderung seines letzten Tons, wiederholt. Die zweite Hälfte wird im Wesentlichen mittels Sequenzierung eines 1-taktigen Motivs gestaltet. Die Akkorde des A-Teils wechseln halbtaktig und basieren auf den Rhythm Changes.

Die atmosphärische Veränderung im B-Teil kommt hauptsächlich durch den Wechsel von Swing auf Funk sowie durch eine sparsame Themenmelodie und den 2-taktigen Akkordwechsel in den ersten 4 Takten zustande.

Das einfache und freundliche Thema erklingt zusätzlich entspannter, da Sonny Rollins keinen großen Wert auf eine möglichst gemeinsame Gestaltung mit der Posaune legt, sondern eher spontan agiert: Er verzichtet oft auf die metronomische

Exaktheit sowie zweistimmige Teile des Arrangements, und spielt stattdessen teilweise unisono sowie retardierend und verwendet in den B-Teilen humorvolle Melodiesprünge über 2 Oktaven (Notenbeispiel 176).

Notenbeispiel 167: erster Themenchorus



Während dieses lange Thema am Beginn zweimal gespielt wird, beendet die Band das Stück mit einem einzigen A-Teil (Tabelle 26). Themenzitate sind im Posaunen- und

Saxophonsolo zu hören und dienen als Zeichen, dass die Improvisation bald abgeschlossen wird.

Tabelle 26: Ablauf

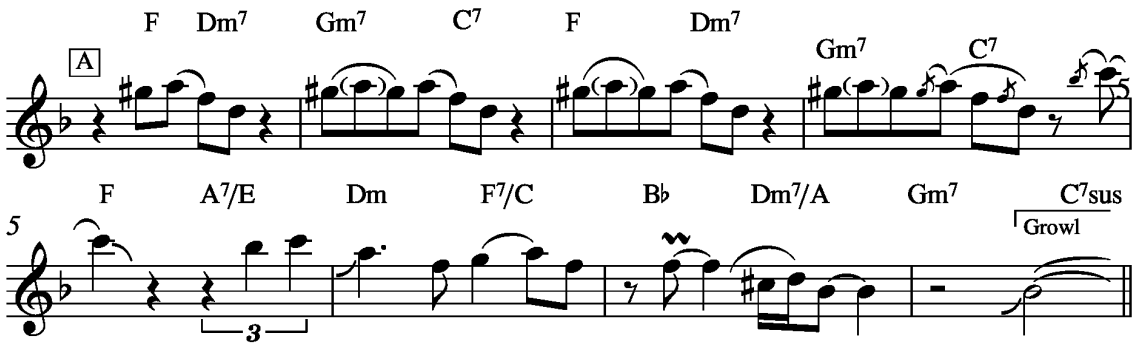
	Formteil
Thema	AABBA AABBA
Improvisation Posaune	AABBA AABBA
Improvisation Klavier	AABBA AABBA AABBA
Improvisation Saxophon	AABBA AABBA AABB
Thema	A

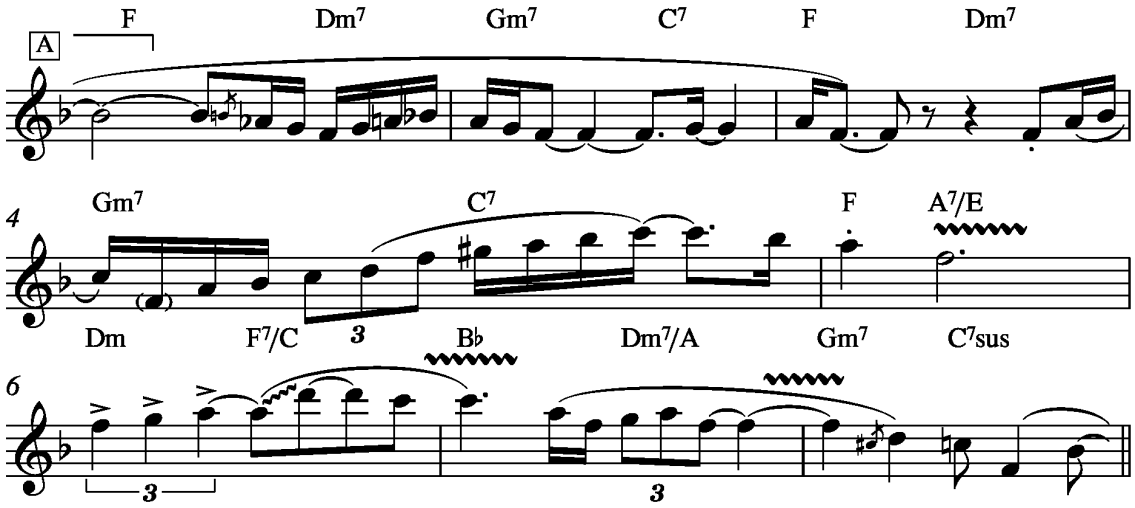
Improvisation

1. Chorus

Rollins beginnt seine Improvisation mit einem auf Pentatonik und Blue Notes basierten Motiv und wiederholt es mehrmals in den ersten 4 Takten. In den folgenden 12 Takten spielt er ausschließlich ionische Achtel- sowie Sechzehntelläufe (Notenbeispiel 168).

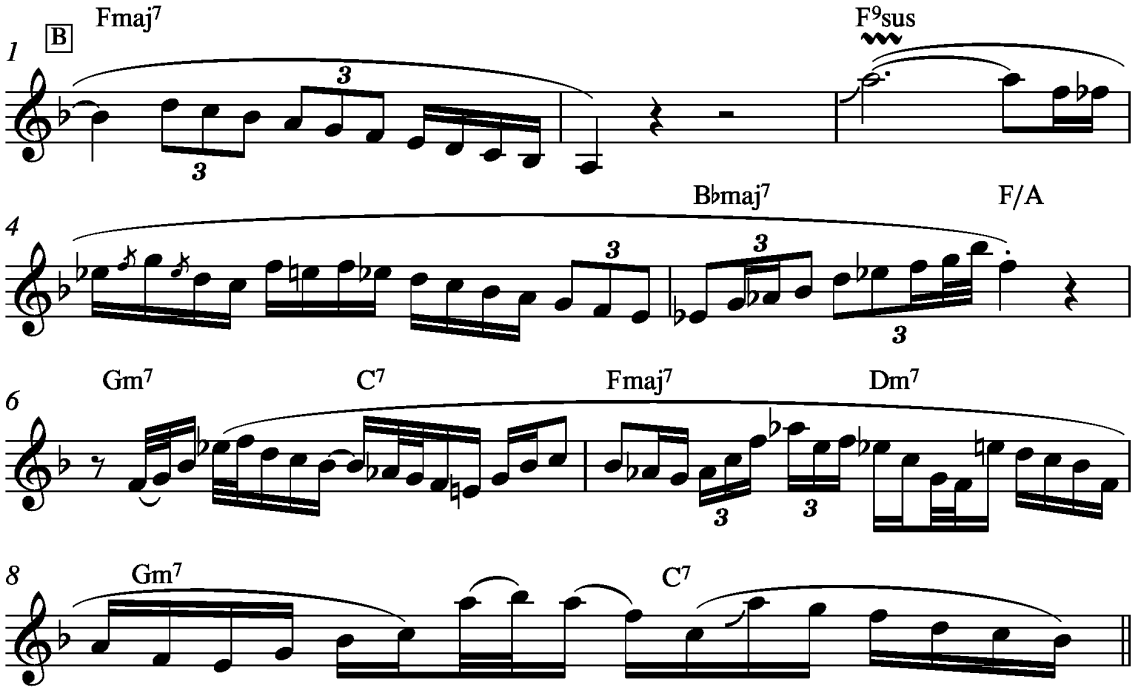
Notenbeispiel 168: Improvisation / Ch. 1 / A1 bis A2 / T. 8





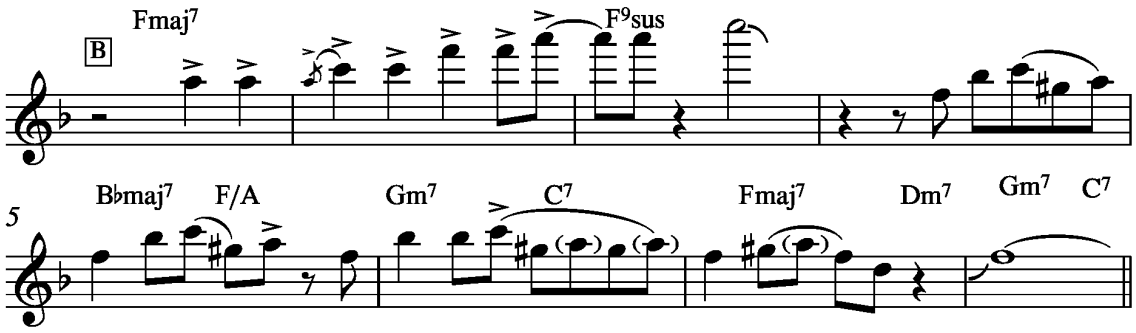
Im ersten B-Teil intensiviert Rollins sein Solo, indem er hauptsächlich Sechzehntelläufe verwendet und seine diatonischen Phrasen mit Tensions und Outside kombiniert (Notenbeispiel 169).

Notenbeispiel 169: Improvisation / Ch. 1 / B1



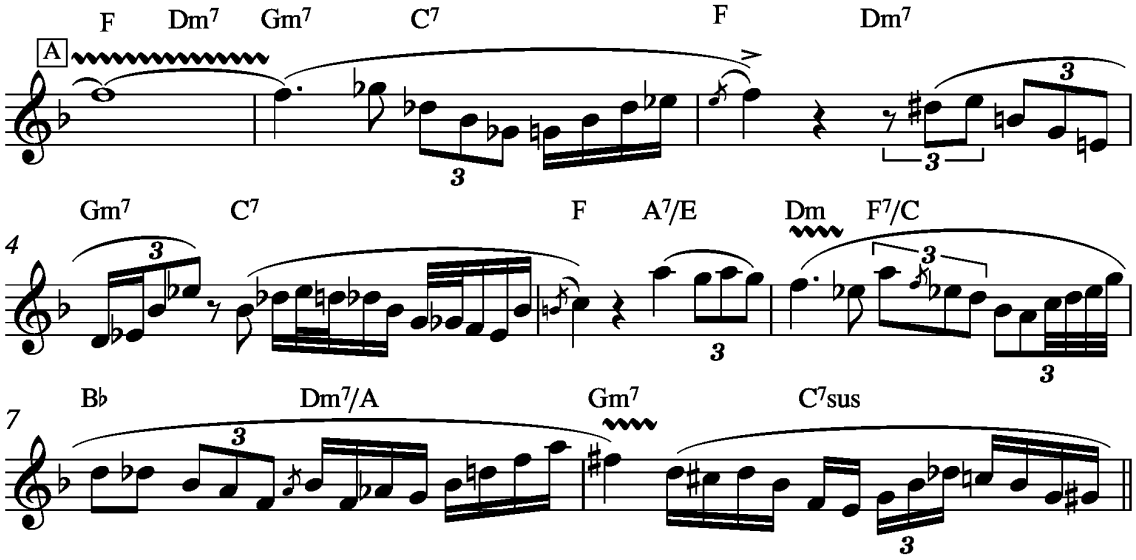
Sonny Rollins schafft einen starken Kontrast zwischen den beiden B-Teilen, indem er den zweiten mit einer Akkordzerlegung des tonischen Dreiklangs im Altissimo-Register beginnt (Notenbeispiel 170).

Notenbeispiel 170: Improvisation / Ch. 1 / B2



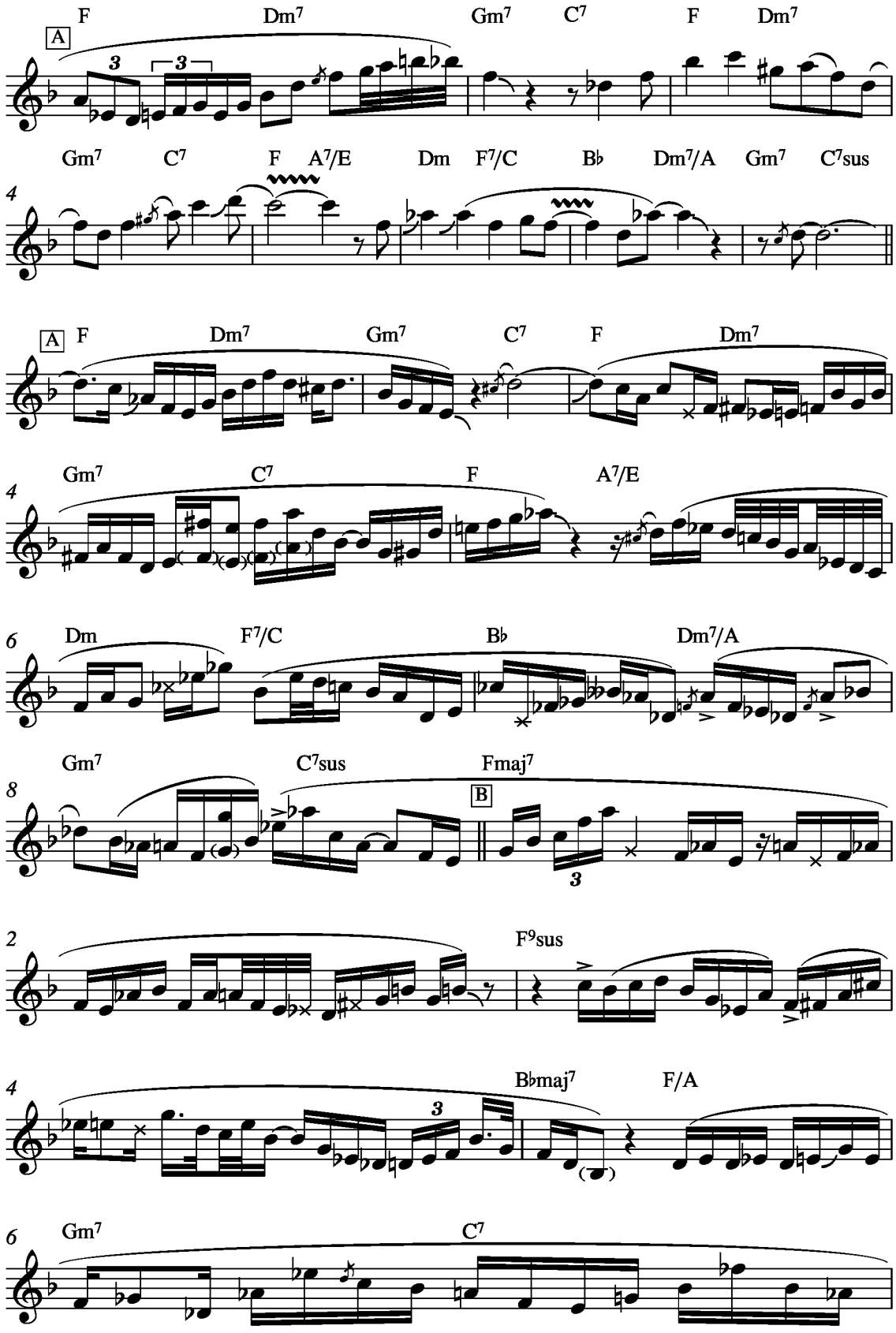
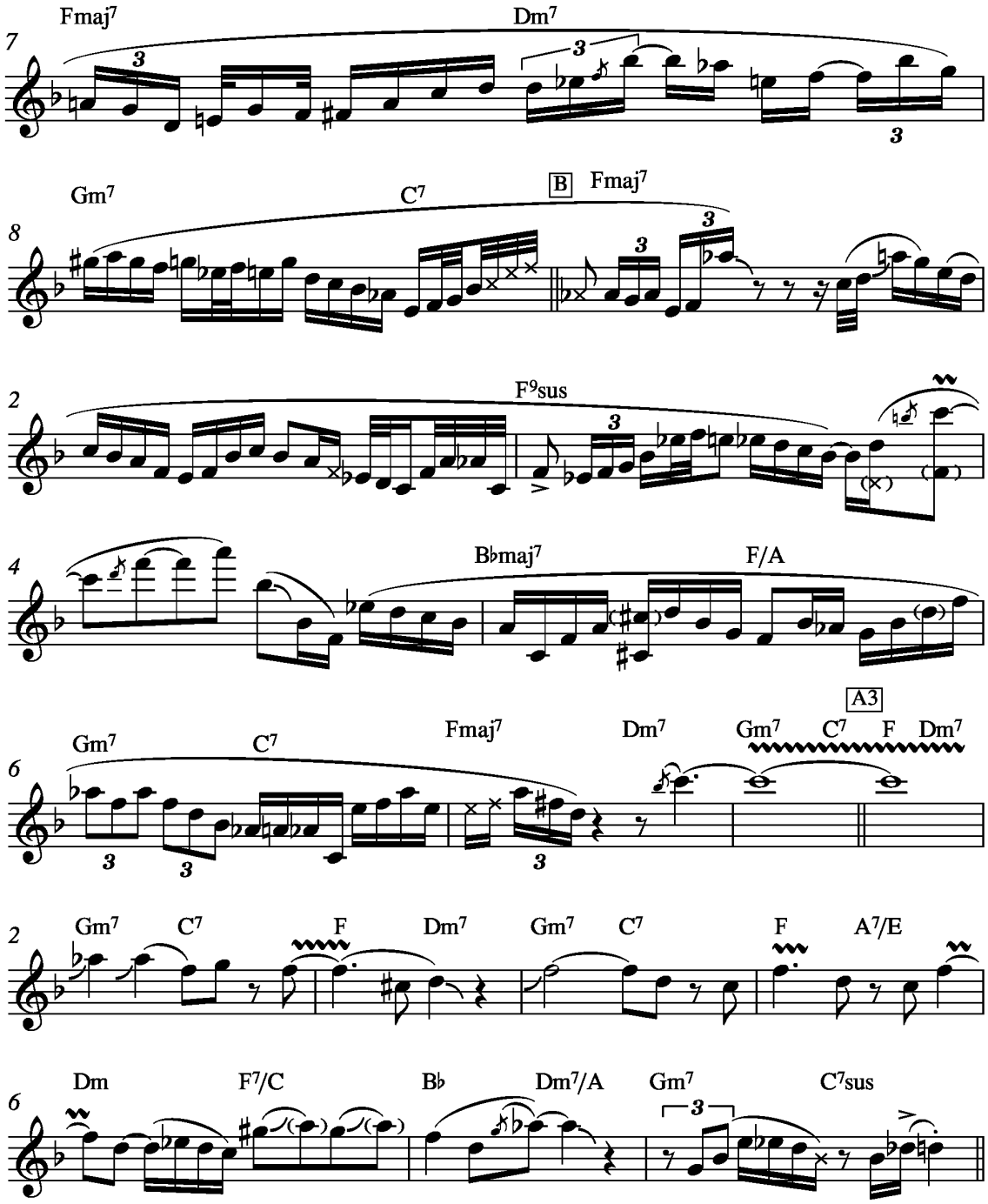
Im letzten A-Teil verdichtet Rollins erneut das Solo und verwendet motivische Improvisation auch bei den schnellen Läufen (Notenbeispiel 171).

Notenbeispiel 171: Improvisation / Ch. 1 / A3



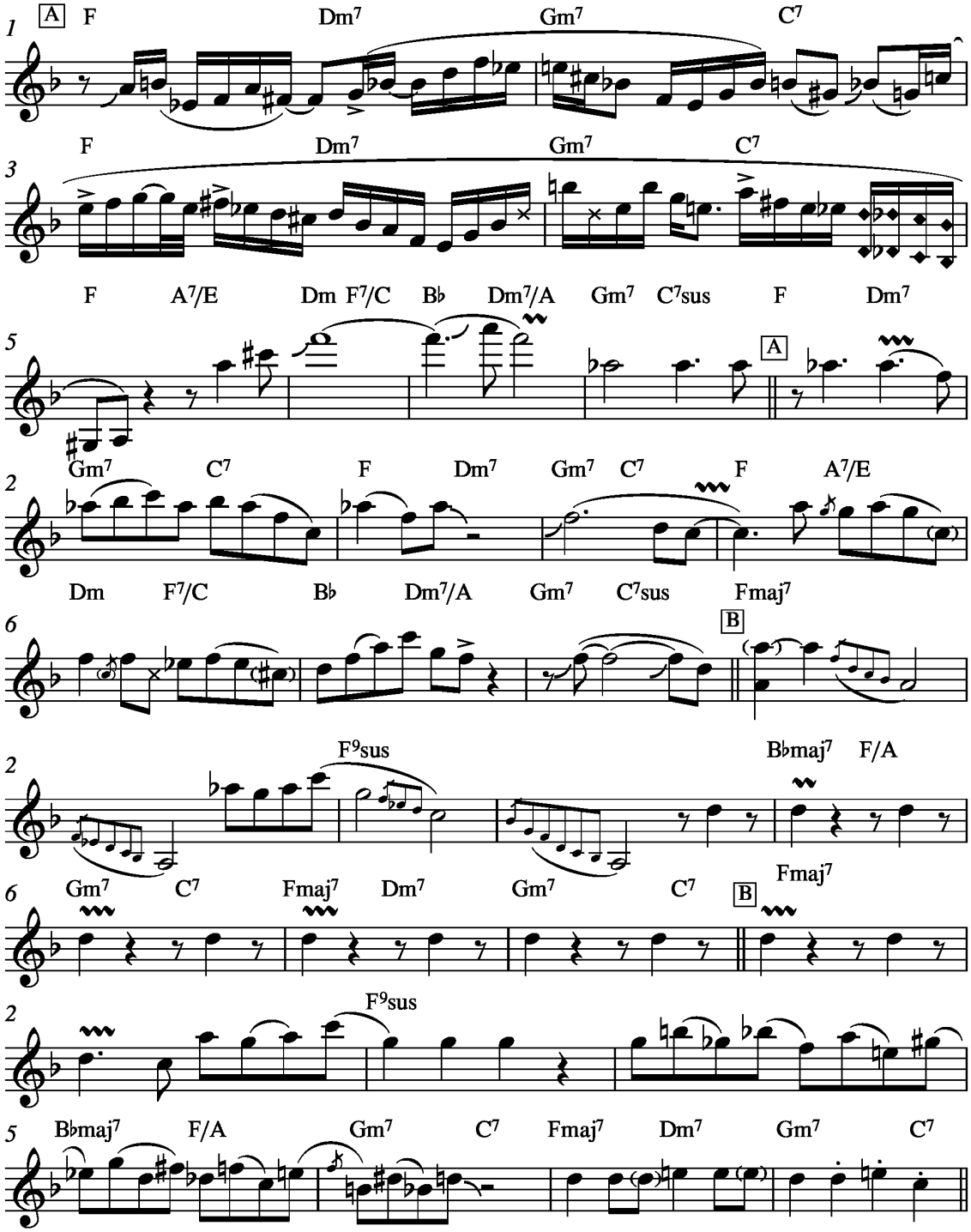
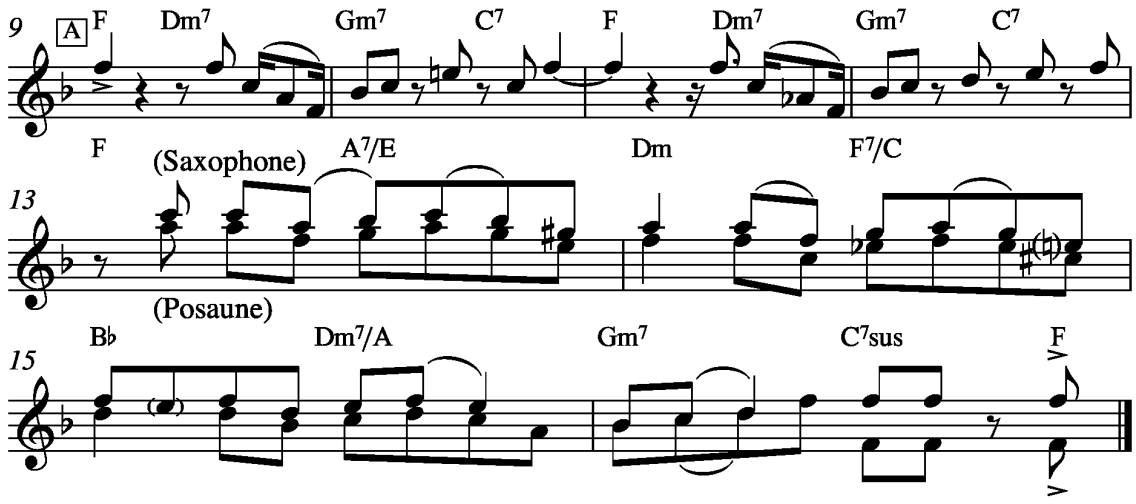
2. Chorus

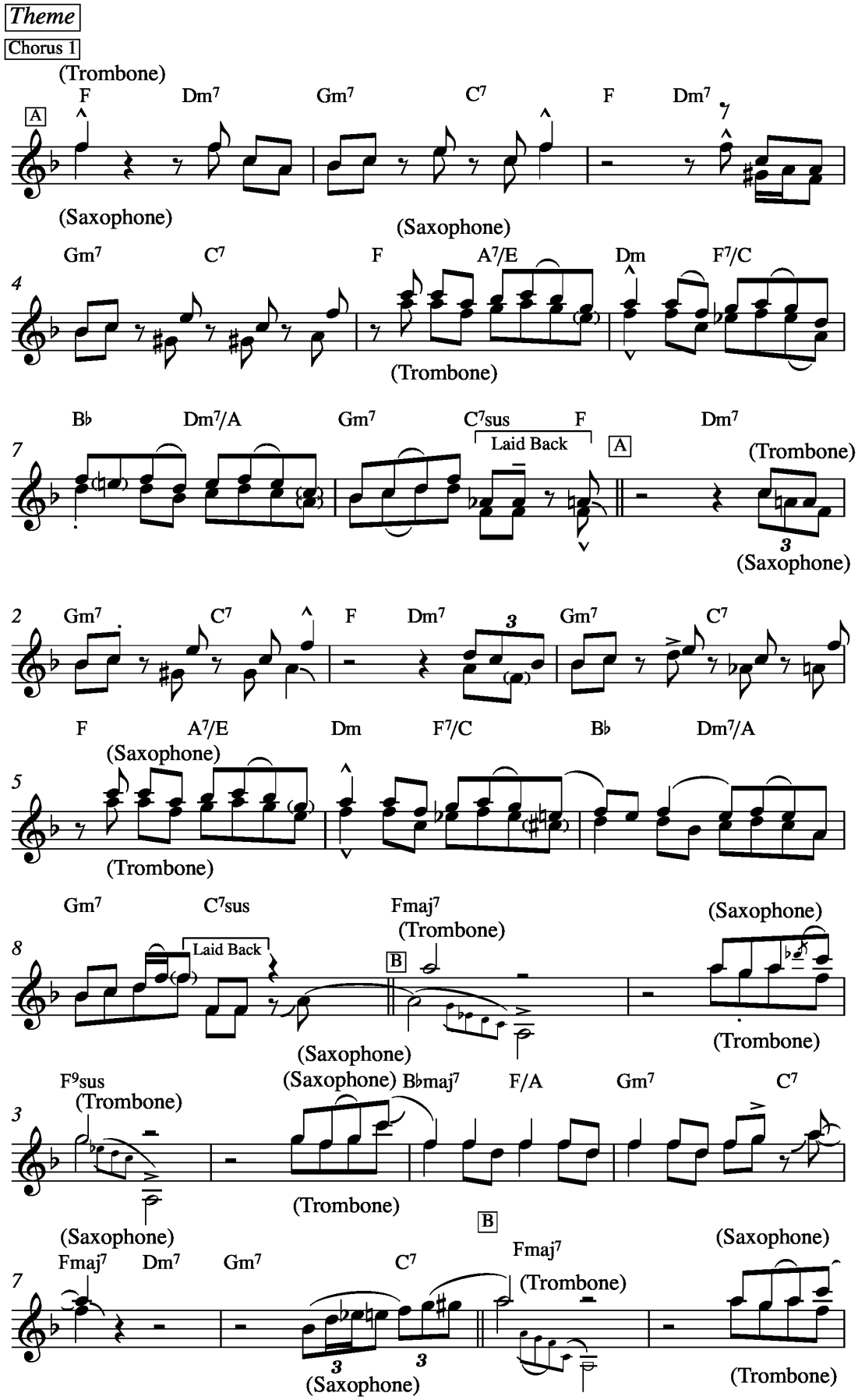
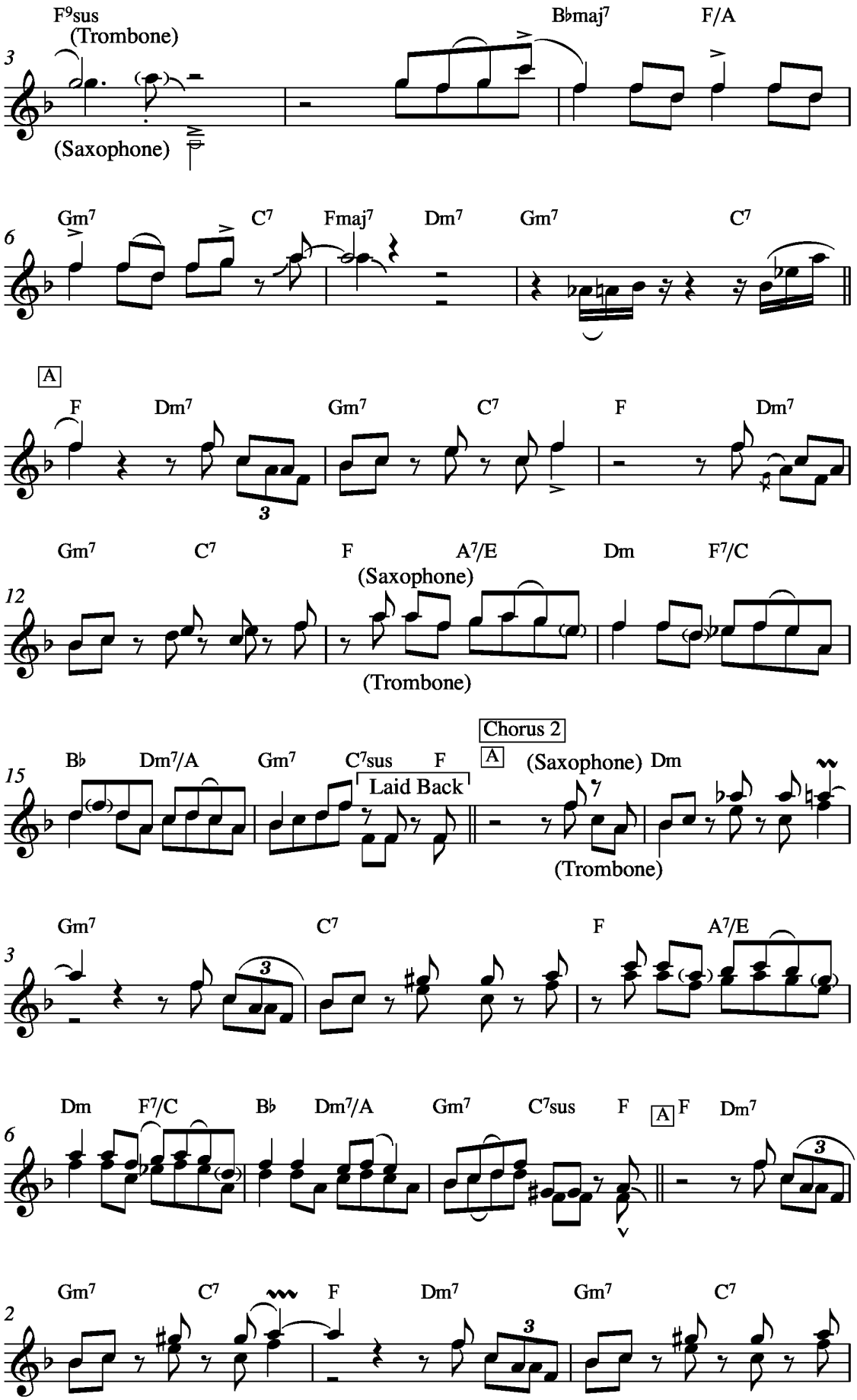
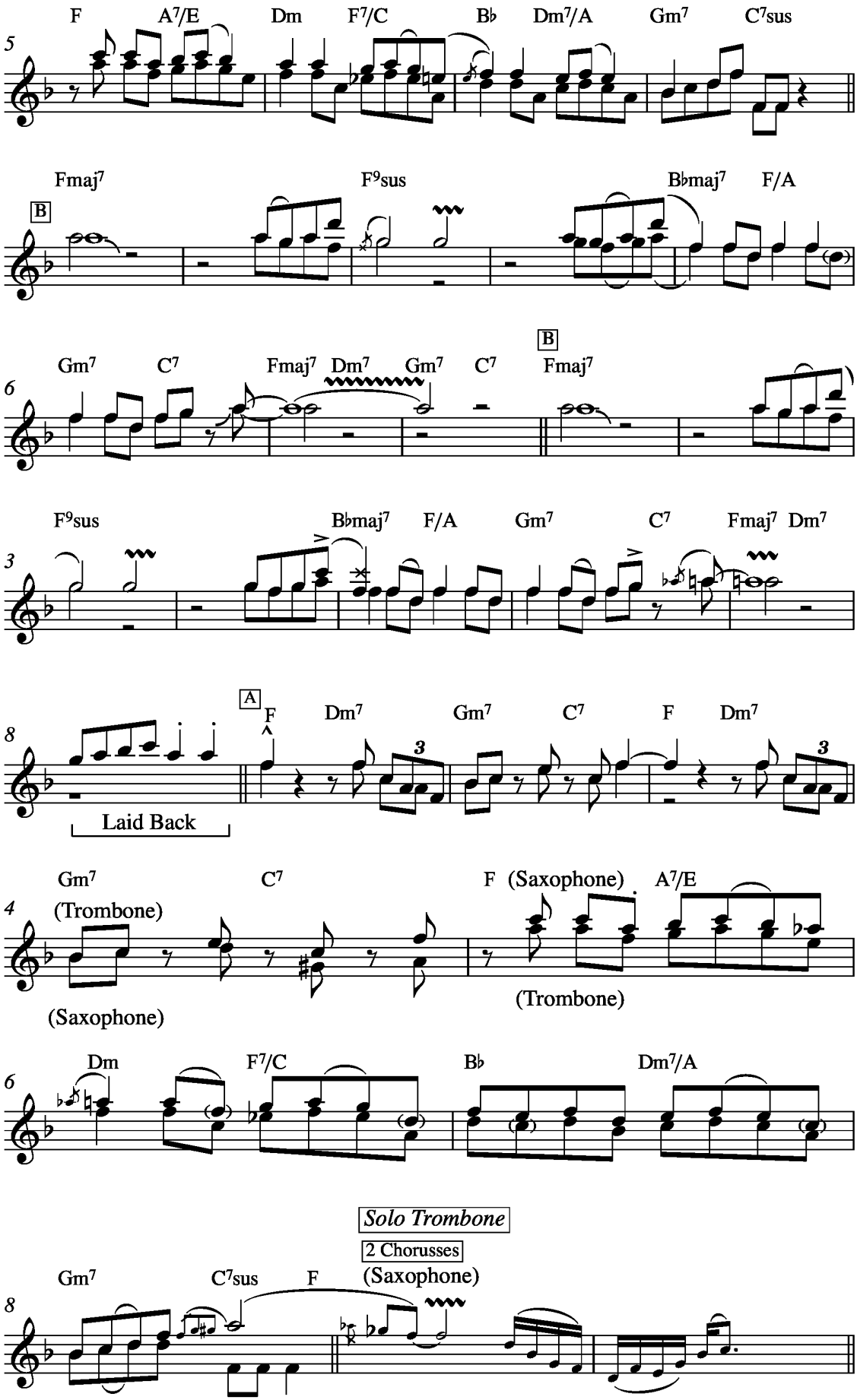
Im ersten sowie letzten A-Teil des zweiten Chorus greift Sonny Rollins auf das Tonmaterial aus den ersten 8 Takten seiner Improvisation zurück und variiert dieses. Die dazwischen liegenden ABB-Formteile gestaltet er mittels rhapsodierender, extrem schneller Läufe, die durch ihre Geschwindigkeit dem Zuhörer nicht als übliche Phrasen, sondern eher als energievolle Klangeffekte erscheinen (Notenbeispiele 172).

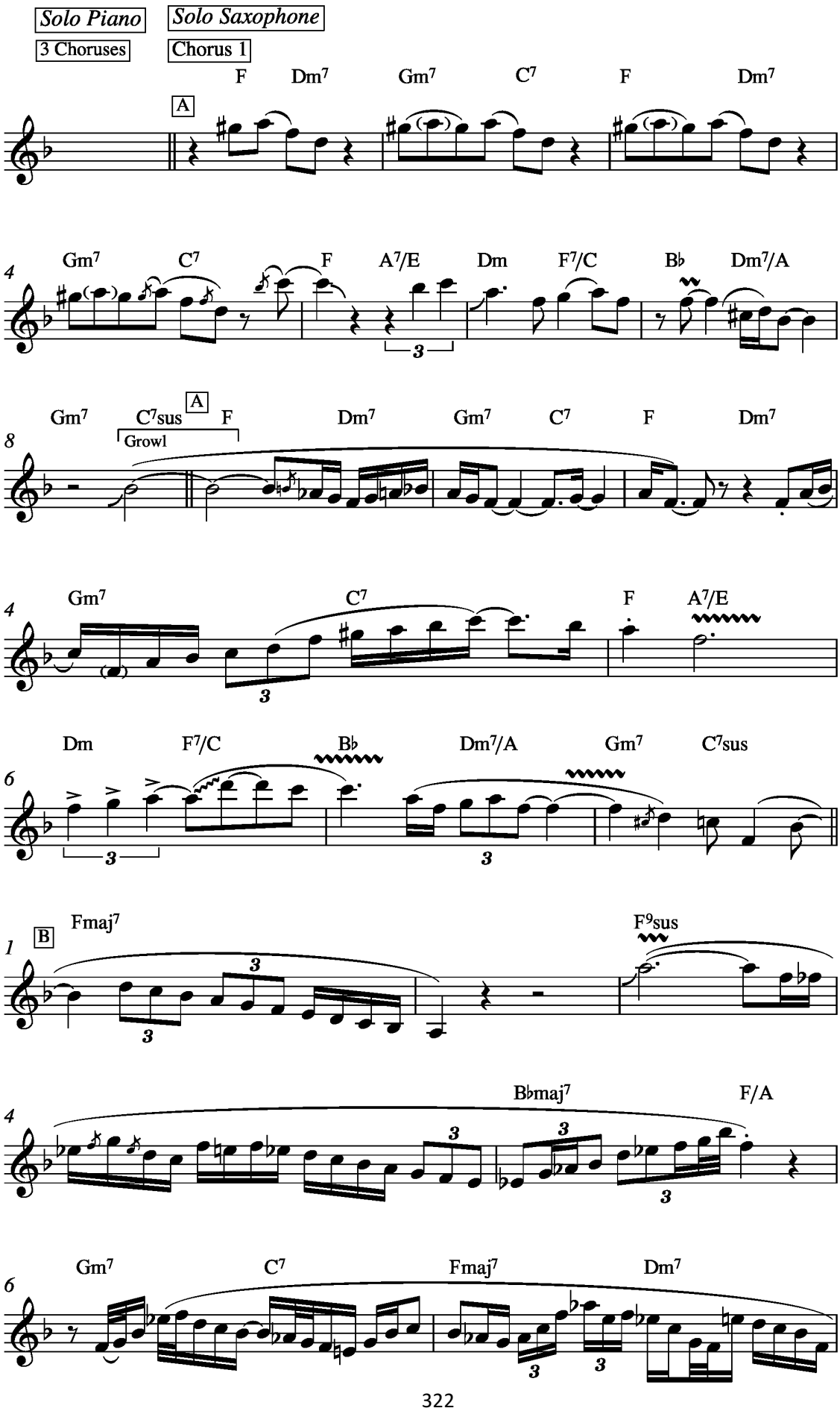
Notenbeispiel 172: Improvisation / Ch. 2

3. Chorus

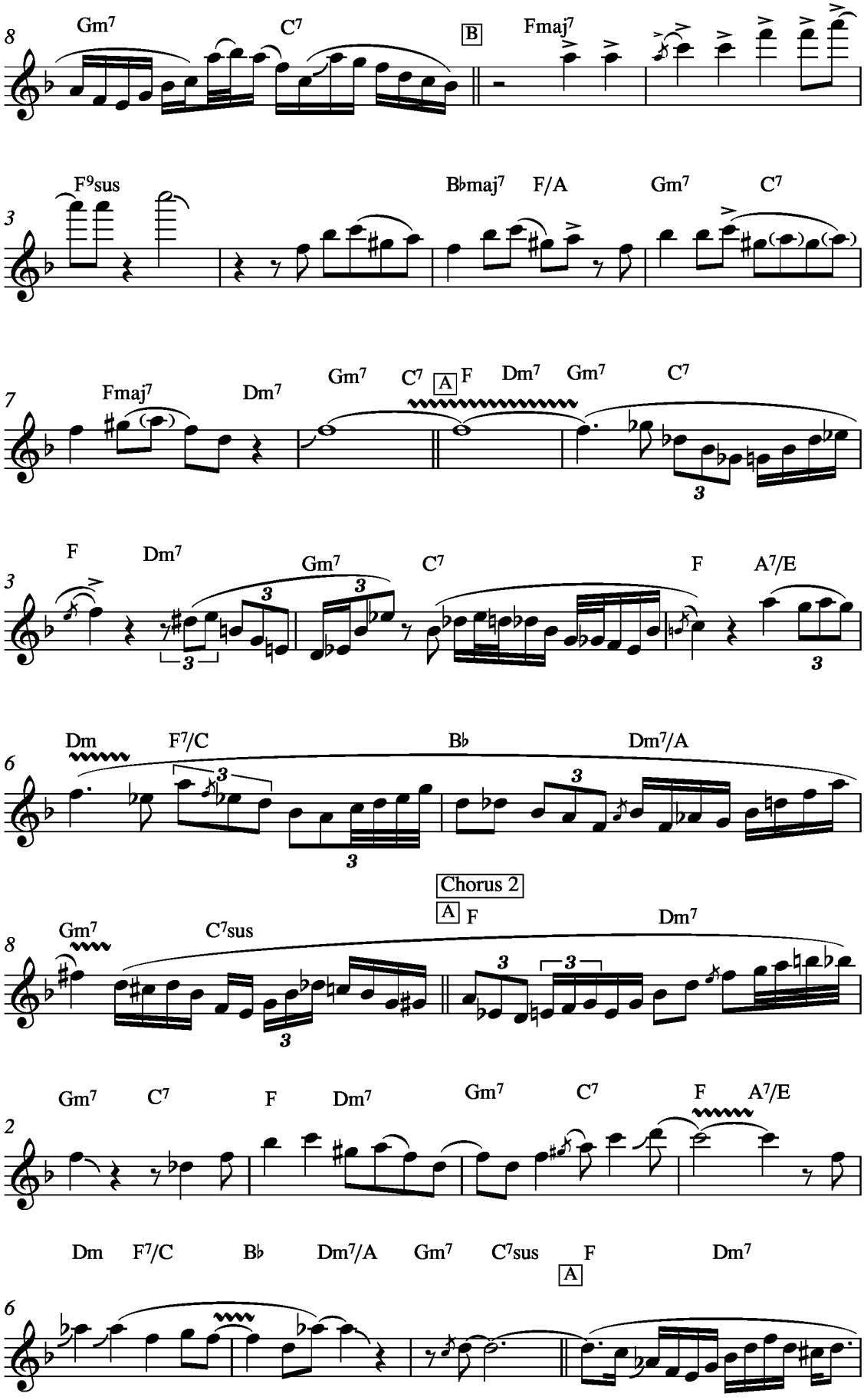
Ab dem 5. Takt dieses letzten Improvisationschorus schafft es Rollins, die Intensität des Solobogens beizubehalten, obwohl er auf schnelle Läufe komplett verzichtet. Er spielt laut und bleibt hauptsächlich im oberen Register des Saxophons. Der zweite A-Teil basiert auf Pentatonik sowie Blue Notes und ist dem Tonmaterial aus den ersten 8 Takten der Improvisation sehr ähnlich. In den B-Teilen rhythmisiert Rollins einen Ton und verwendet Themenzitate.

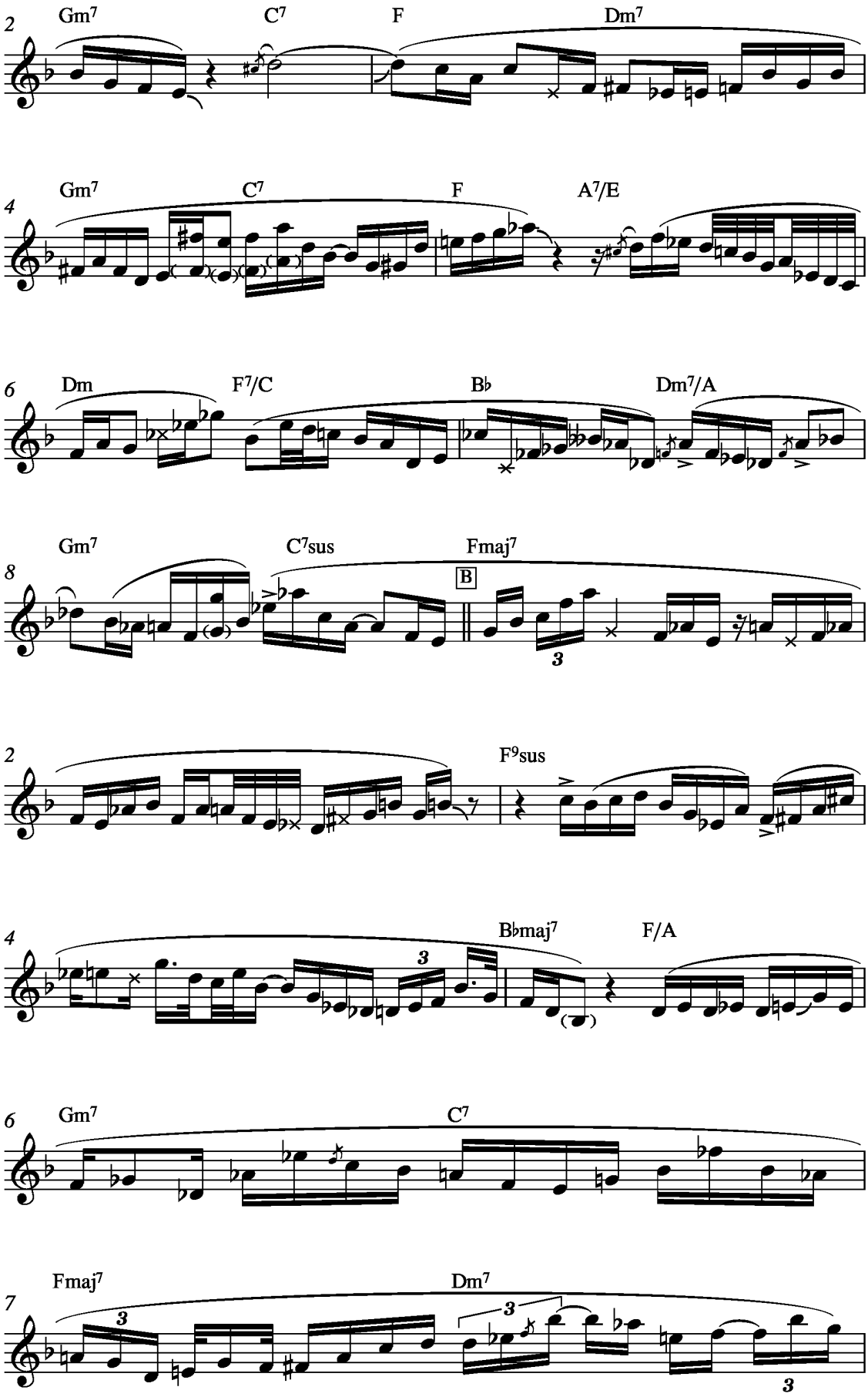
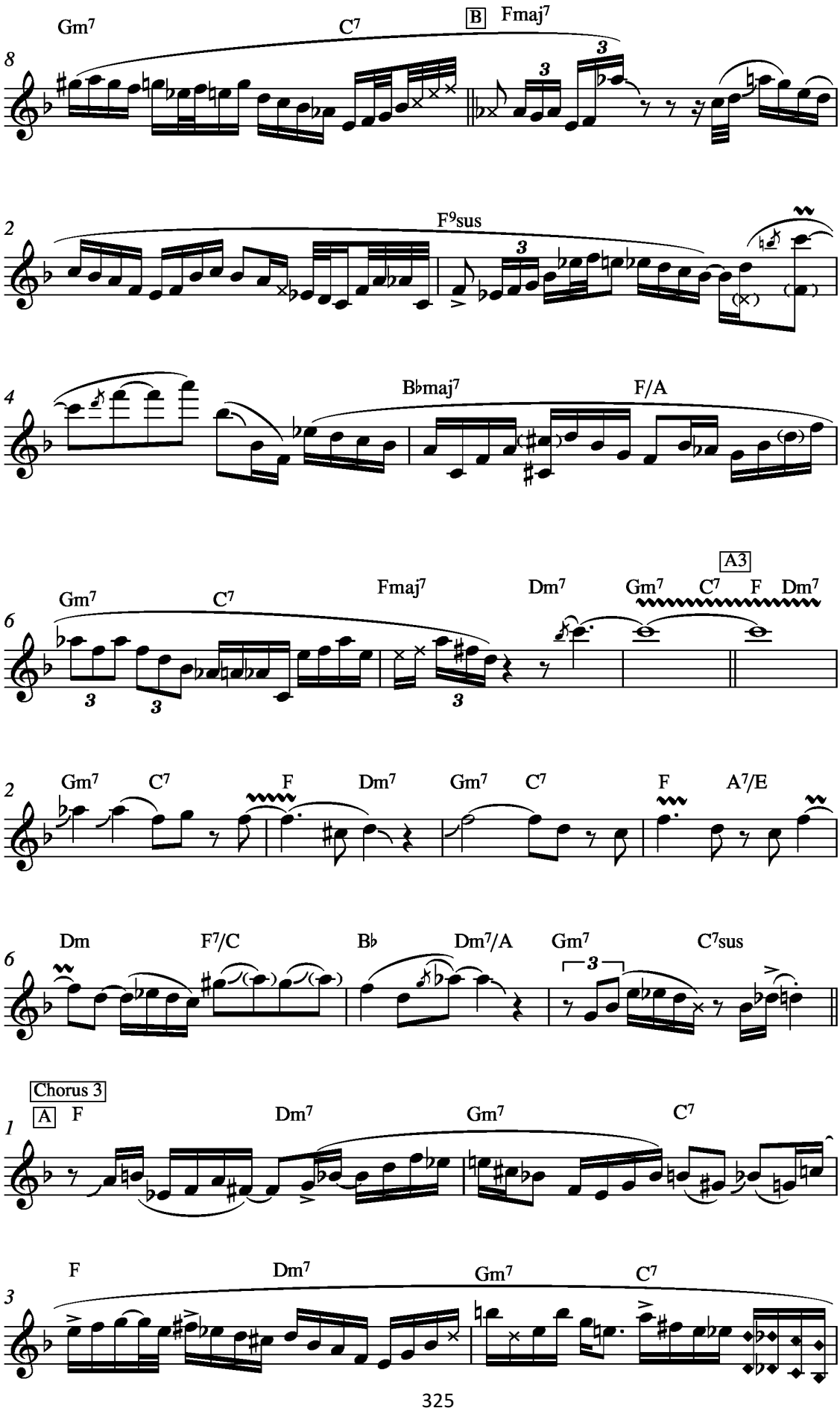
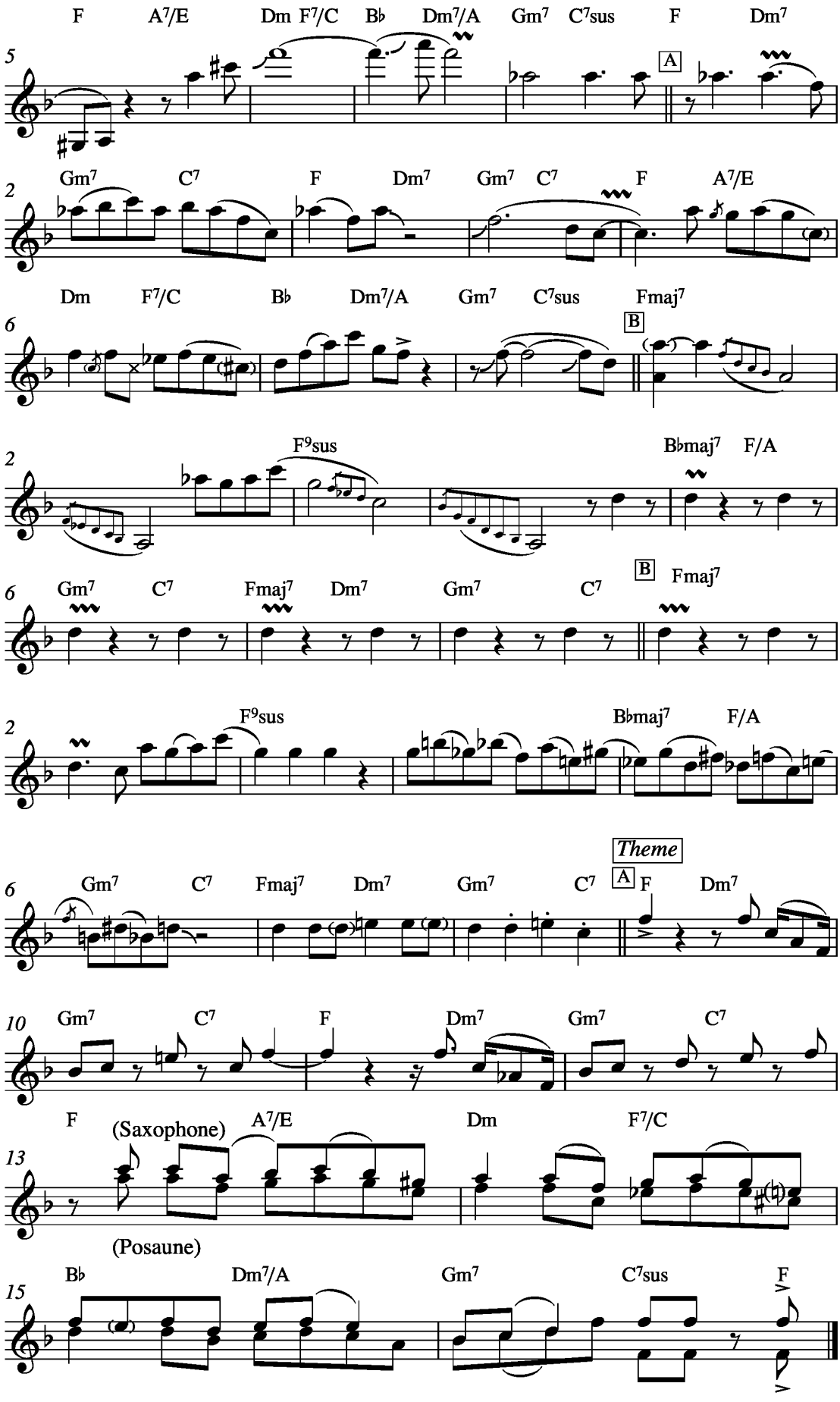
Das Stück wird im letzten A-Teil des dritten Improvisationschorus mit dem Thema beendet (Notenbeispiel 173).

Notenbeispiel 173: Improvisation / Ch. 3


9
A
F
Dm7
Gm7
C7
F
Dm7
Gm7
C7
F
(Saxophone)
A7/E
Dm
F7/C
13
(Posaune)
B♭
Dm7/A
Gm7
C7sus
F
15


Theme
Chorus 1
(Trombone)
F Dm7 Gm7 C7 F Dm7
A
(Saxophone)
(Saxophone)
Gm7 C7 F A7/E Dm F7/C
4
(Trombone)
B♭ Dm7/A Gm7 C7sus F Dm7
7
Laid Back
A
(Trombone)
3
(Saxophone)
2 Gm7 C7 F Dm7 3 Gm7 C7
F A7/E Dm F7/C B♭ Dm7/A
(Saxophone)
5
(Trombone)
Gm7 C7sus Fmaj7
(Trombone)
(Saxophone)
8
Laid Back
B
(Saxophone)
(Trombone)
F9sus
(Trombone)
(Saxophone) B♭maj7 F/A Gm7 C7
3
(Trombone)
(Saxophone)
B
Fmaj7 Dm7 Gm7 C7
Fmaj7
(Saxophone)
7
(Trombone)
3 3
(Saxophone)
(Trombone)

F9sus
(Trombone)
(Saxophone)
B♭maj7
F/A
Gm7
C7
Fmaj7
Dm7
Gm7
C7
A
F
Dm7
Gm7
C7
F
Dm7
Gm7
C7
F
A7/E
Dm
F7/C
(Saxophone)
(Trombone)
B♭
Dm7/A
Gm7
C7sus
F
Laid Back
Chorus 2
A
(Saxophone)
Dm
(Trombone)
Gm7
C7
F
A7/E
Dm
F7/C
B♭
Dm7/A
Gm7
C7sus
F
A
F
Dm7
Gm7
C7
F
Dm7
Gm7
C7

F A7/E Dm F7/C B♭ Dm7/A Gm7 C7sus
5
Fmaj7 F9sus B♭maj7 F/A
B
Gm7 C7 Fmaj7 Dm7 Gm7 C7 B Fmaj7
6
F9sus B♭maj7 F/A Gm7 C7 Fmaj7 Dm7
3
A F Dm7 Gm7 C7 F Dm7
8
Laid Back
Gm7 C7 F (Saxophone) A7/E
4
(Trombone)
(Saxophone)
(Trombone)
Dm F7/C B♭ Dm7/A
6
Solo Trombone
2 Chorusses
Gm7 C7sus F (Saxophone)
8


Solo Piano
3 Choruses
Solo Saxophone
Chorus 1
A
F
Dm7
Gm7
C7
F
Dm7
Gm7
C7
F
A7/E
Dm
F7/C
B♭
Dm7/A
Gm7
C7sus
A
Growl
F
Dm7
Gm7
C7
F
Dm7
Gm7
C7
F
A7/E
Dm
F7/C
B♭
Dm7/A
Gm7
C7sus
B
Fmaj7
F9sus
B♭maj7
F/A
Gm7
C7
Fmaj7
Dm7


8
Gm7
C7
B
Fmaj7
3
F9sus
B♭maj7
F/A
Gm7
C7
7
Fmaj7
Dm7
Gm7
C7
A
F
Dm7
Gm7
C7
3
F
Dm7
Gm7
C7
F
A7/E
6
Dm
F7/C
B♭
Dm7/A
Chorus 2
A
F
8
Gm7
C7sus
Dm7
2
Gm7
C7
F
Dm7
Gm7
C7
F
A7/E
Dm
F7/C
B♭
Dm7/A
Gm7
C7sus
F
A
Dm7
6


2
Gm7
C7
F
Dm7
4
Gm7
C7
F
A7/E
6
Dm
F7/C
B♭
Dm7/A
8
Gm7
C7sus
Fmaj7
B
2
F9sus
4
B♭maj7
F/A
6
Gm7
C7
7
Fmaj7
Dm7

Gm7
C7
B
Fmaj7
F9sus
B♭maj7
F/A
A3
Fmaj7
Dm7
Gm7
C7
F
Dm7
A7/E
Dm
F7/C
B♭
Dm7/A
C7sus
Chorus 3
A
F

F A7/E Dm F7/C B♭ Dm7/A Gm7 C7sus F Dm7
5
A
Gm7 C7 F Dm7 Gm7 C7 F A7/E
2
Dm F7/C B♭ Dm7/A Gm7 C7sus Fmaj7
6
B
F9sus B♭maj7 F/A
2
Gm7 C7 Fmaj7 Dm7 Gm7 C7
6
B Fmaj7
F9sus B♭maj7 F/A
2
Theme
Gm7 C7 Fmaj7 Dm7 Gm7 C7
6
A F Dm7
Gm7 C7 F Dm7 Gm7 C7
10
F (Saxophone) A7/E Dm F7/C
13
(Posaune)
B♭ Dm7/A Gm7 C7sus F
15

„Sonny, Please"

Sonny, Please (Doxy Records DR9730-2)

Sonny Rollins (ts), Clifton Anderson (tb), Bobby Broom (g), Kimati Dinizulu (perc), Bob Cranshaw (el-b), Joe Corsello (dr)

20.12.2005 bis März 2006, New York, NY/Stamford, CT

Komposition, Form und Ablauf

Das Thema dieses Up-Tempo-Stücks von Sonny Rollins basiert auf einem Motiv, das im Tonraum C von Saxophon und Posaune hauptsächlich in Quinten und Terzen in einer 24-taktigen Chorusform sequenzierend gespielt wird (Notenbeispiel 174).

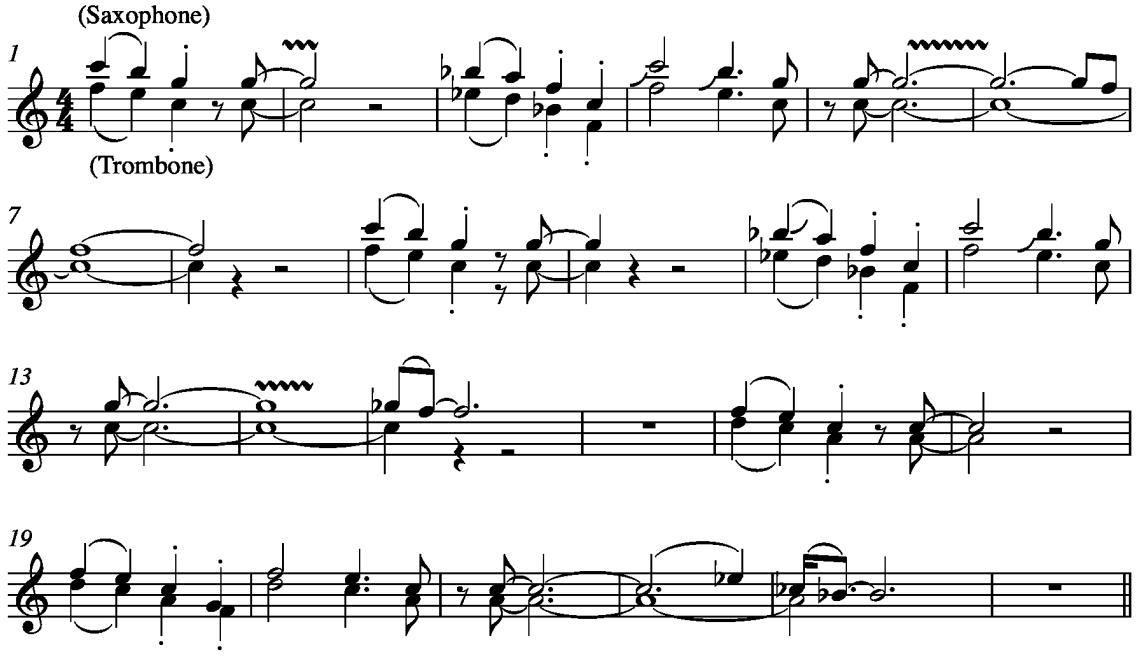
Notenbeispiel 174: erster Themenchorus

Die beiden Bläser werden von der Rhythmusgruppe begleitet, wobei der Bass durchgehend einen ostinat rhythmisierten Pedalton spielt. Das Thema kommt am Anfang des Stückes zweimal vor (Tabelle 27) und wird sonst nur während der Posaunenimprovisation zitiert. Die Soloteile des Stückes weisen keine Chorusform auf.

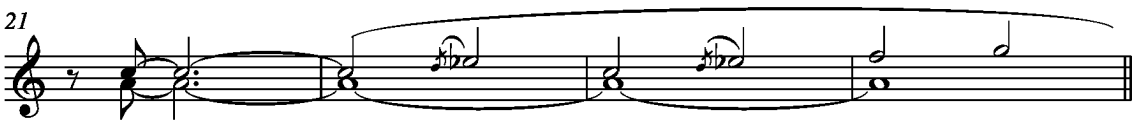
Tabelle 27: Formaler Aufbau

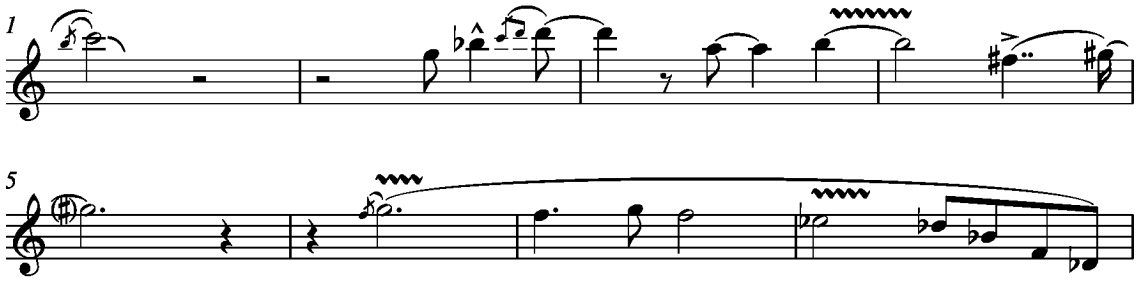
Formteil	*Taktanzahl*
Intro	32
Thema	24 + 24
Improvisation Saxophon	225
Improvisation Posaune	102
Improvisation Saxophon	80

Improvisation

Das grundsätzlich sehr dramatisch gestaltete Solo von Rollins besitzt durch Legatoartikulation, starkes Vibrato und hellen Sound eine auffallend lyrische Qualität. Ein wesentliches rhythmisches Gestaltungsprinzip besteht darin, dass er abschnittsweise jeweils vorwiegend 1 Notenwert bevorzugt und diesen in einem gewissen Ausmaß harmonisch gesondert behandelt – je kürzer die verwendeten Notenwerte, desto mehr harmonisch outside spielt er.

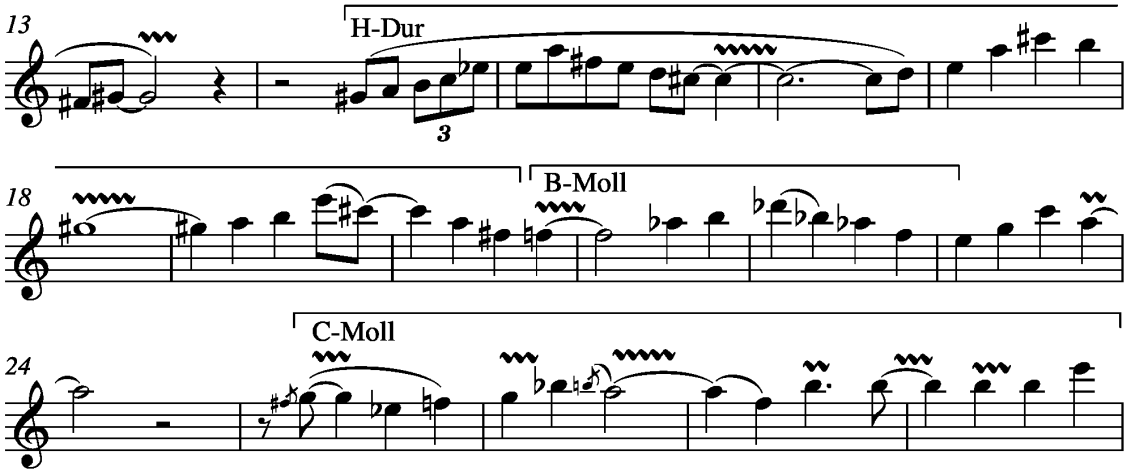
Rollins nützt das Ende des zweiten Themenchorus, um mit einer aufwärts führenden, rhythmisch und melodisch simplen Phrase einen flüssigen Übergang in die Improvisation zu schaffen (Notenbeispiel 175). In den nächsten 8 Takten spielt er eher sparsam und beginnt so, einen langen, dramaturgisch spannenden Solobogen aufzubauen (Notenbeispiel 176).

Notenbeispiel 175: zweiter Themenchorus / T. 21–24

Notenbeispiel 176: Improvisation / T. 1–8

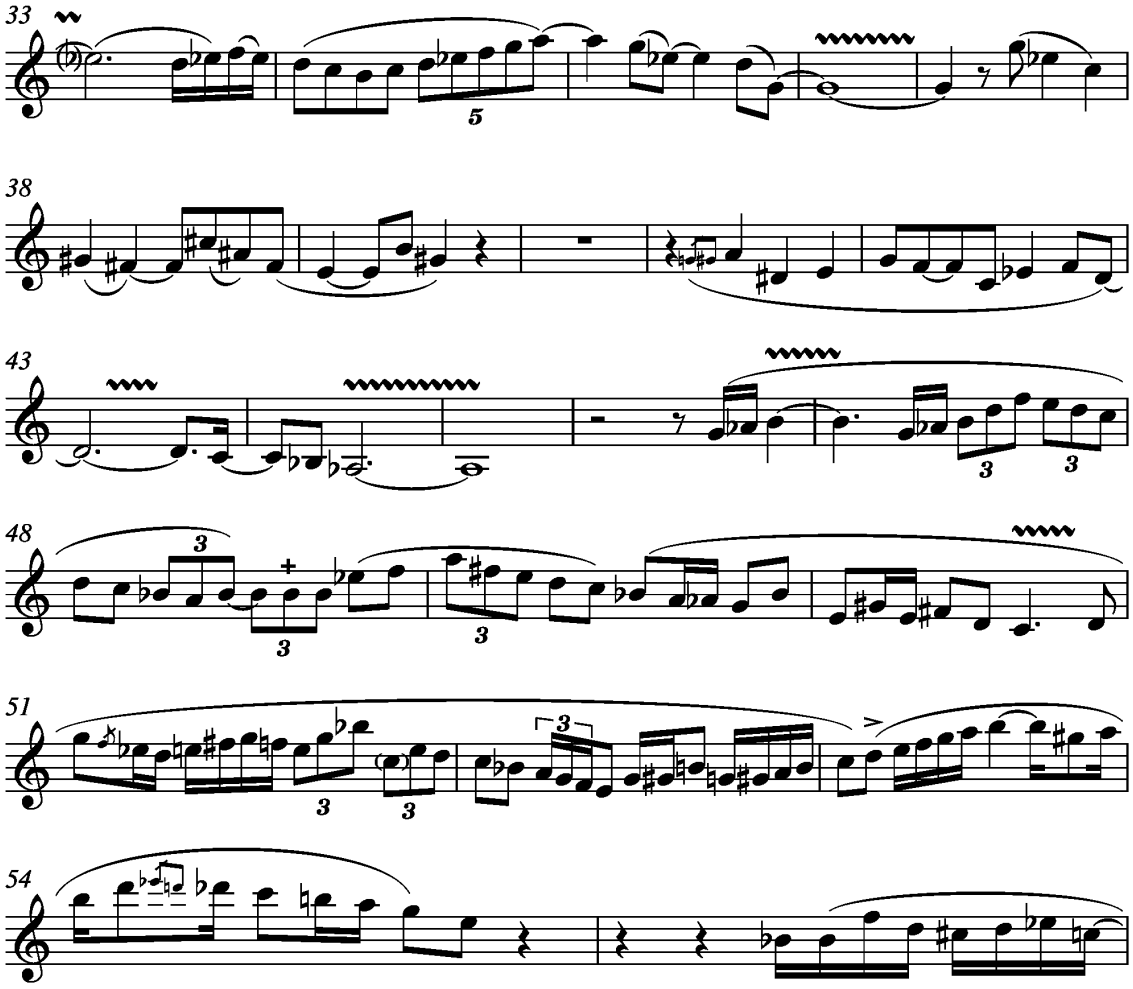


Anschließend wird Rollins' Improvisation etwas dichter. Untypisch für seine Soli, verwendet er ab Takt 17 sehr viele Viertel, verliert aber nicht an Intensität, da er laut bleibt und eher im höheren Register gestaltet. Zusätzliche Spannung baut er durch sein Outside-Spiel auf und verwendet dabei hauptsächlich die Töne von H-Dur, B-Moll und C-Moll. Durch den regelmäßigen, zweitaktigen Akkordwechsel auf der Gitarre und Rollins' motivisches Spiel klingen die ersten 30 Takte des Solos klar strukturiert (Notenbeispiel 177).

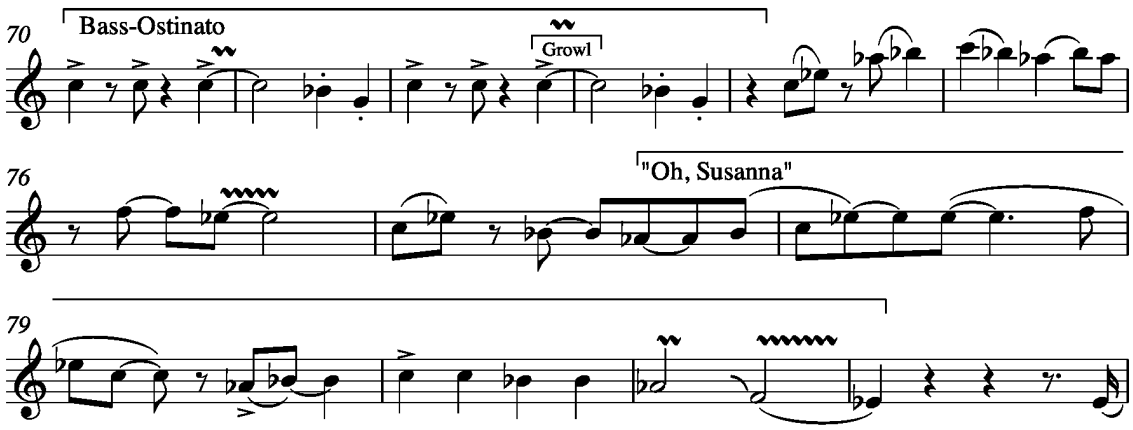
Notenbeispiel 177: Improvisation / T. 13–28



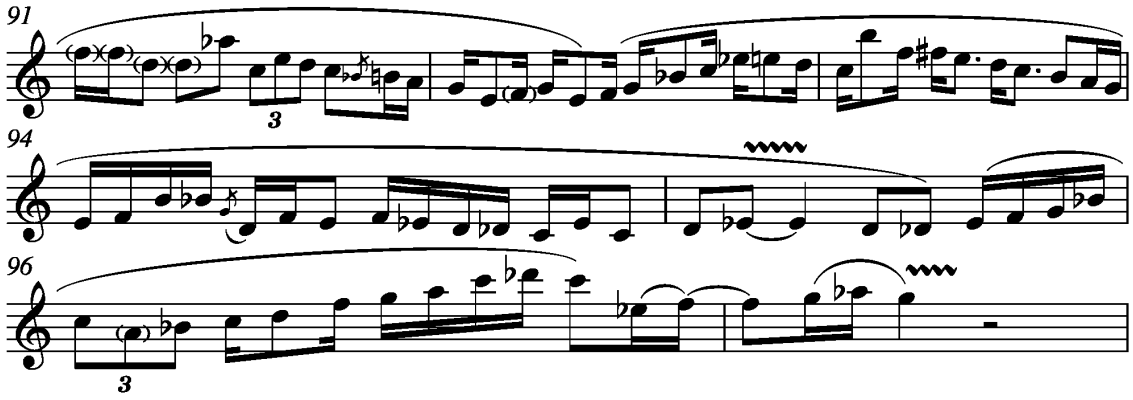
Rollins' schnelle Läufe sowie die unregelmäßigere und dichtere Gitarrenbegleitung ab Takt 33 bauen den dramaturgischen Bogen graduell aus. Das Saxophon verwendet hier überwiegend eine Kombination der Töne aus C-Moll und A-Dur (Notenbeispiel 178).

Notenbeispiel 178: Improvisation / T. 33–55

Diese zunehmende Anspannung löst Rollins ab Takt 70 auf, indem er zuerst die Ostinatofigur des Basses spielt, anschließend pentatonisch gestaltet und schließlich einen Teil der Melodie „Oh, Susanna“ zitiert (Notenbeispiel 179).

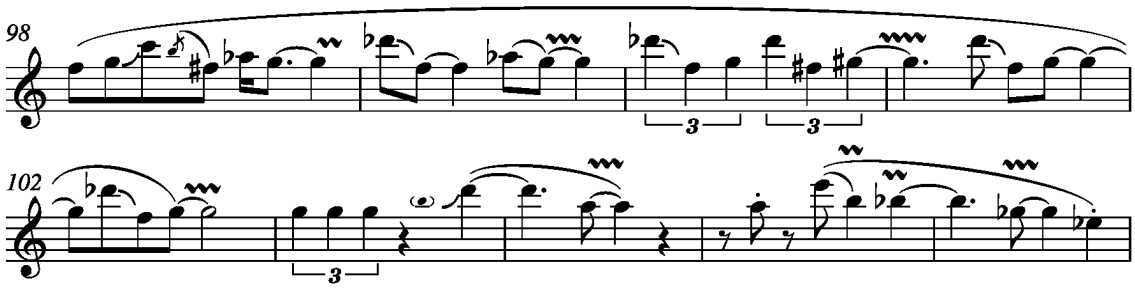
Notenbeispiel 179: Improvisation, T. 70–82



In den nächsten 20 Takten verwendet Sonny Rollins extrem schnelle Läufe: Diese sind harmonisch outside und lassen sich für den Zuhörer wegen der Geschwindigkeit sowie ihrer melodischen Struktur kaum bestimmten Tonräumen zuordnen (Notenbeispiel 180).

Notenbeispiel 180: Improvisation / T. 91–97

Mit der 5-taktigen Variation eines Motivs bereitet Rollins ab Takt 98 den anschließenden Solohöhepunkt (Notenbeispiel 181, Takt 104) vor. Dieser wird durch die hohe Lage, den Wechsel zwischen harmonischem Inside und Outside, sowie das energiegeladene Spiel der Rhythmusgruppe erreicht. Durch Rollins' melodisch-rhythmische Klarheit, die bei den schnellen Läufen davor abwesend war, kommt der Höhepunkt zu besonderer Geltung.

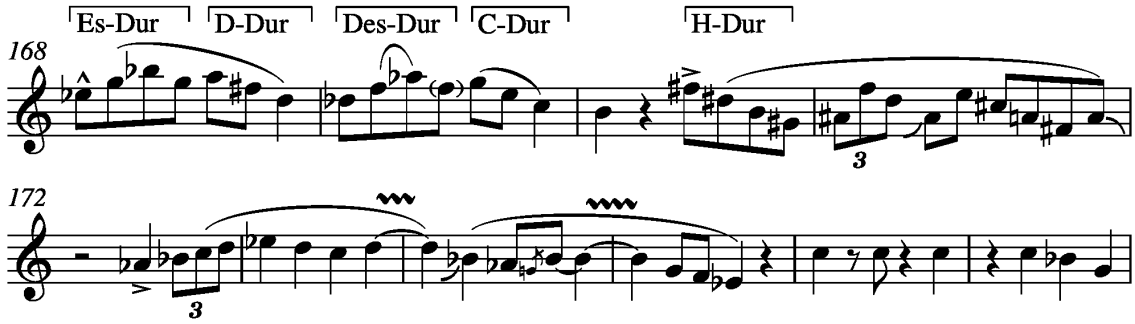
Notenbeispiel 181: Improvisation, T. 98–106

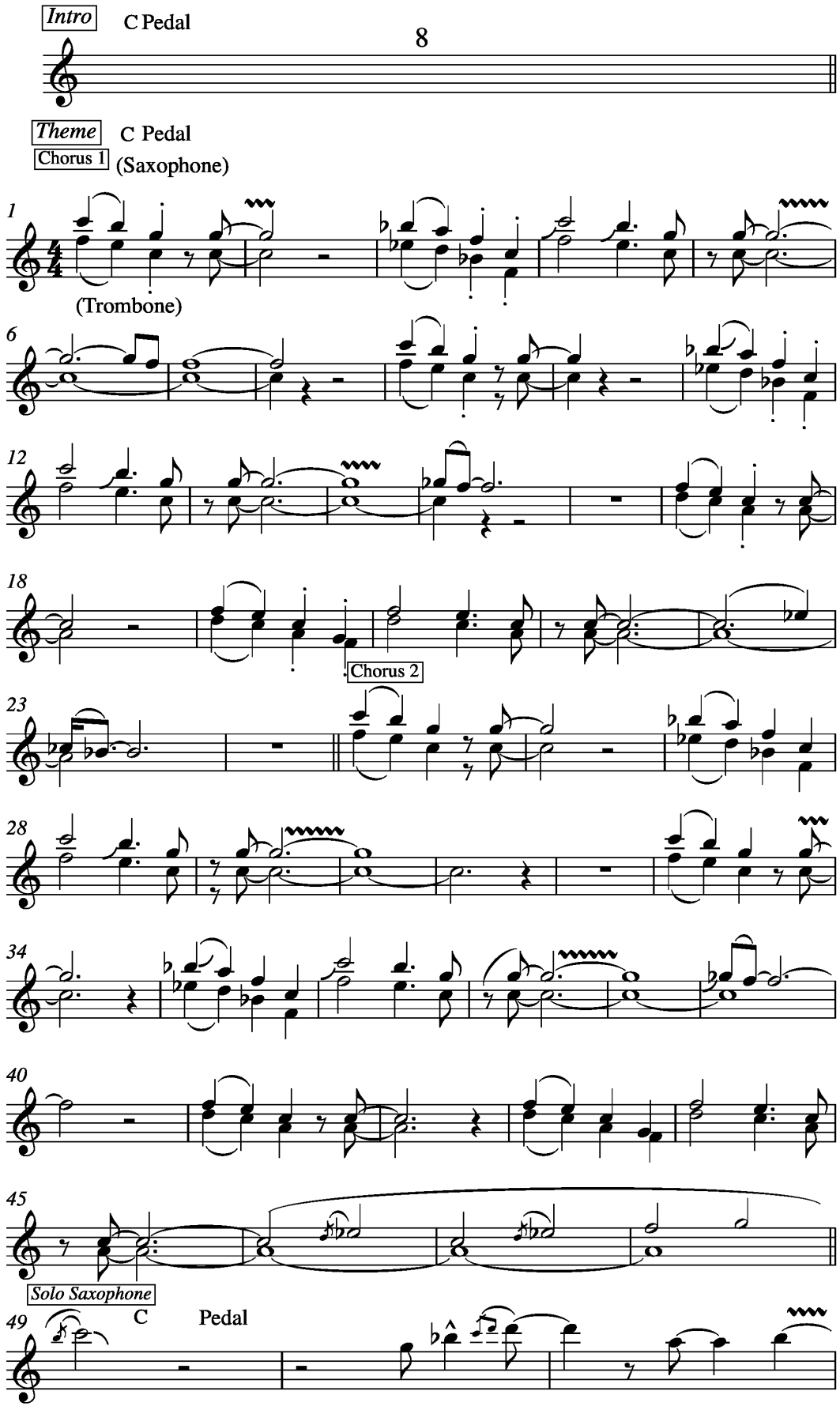
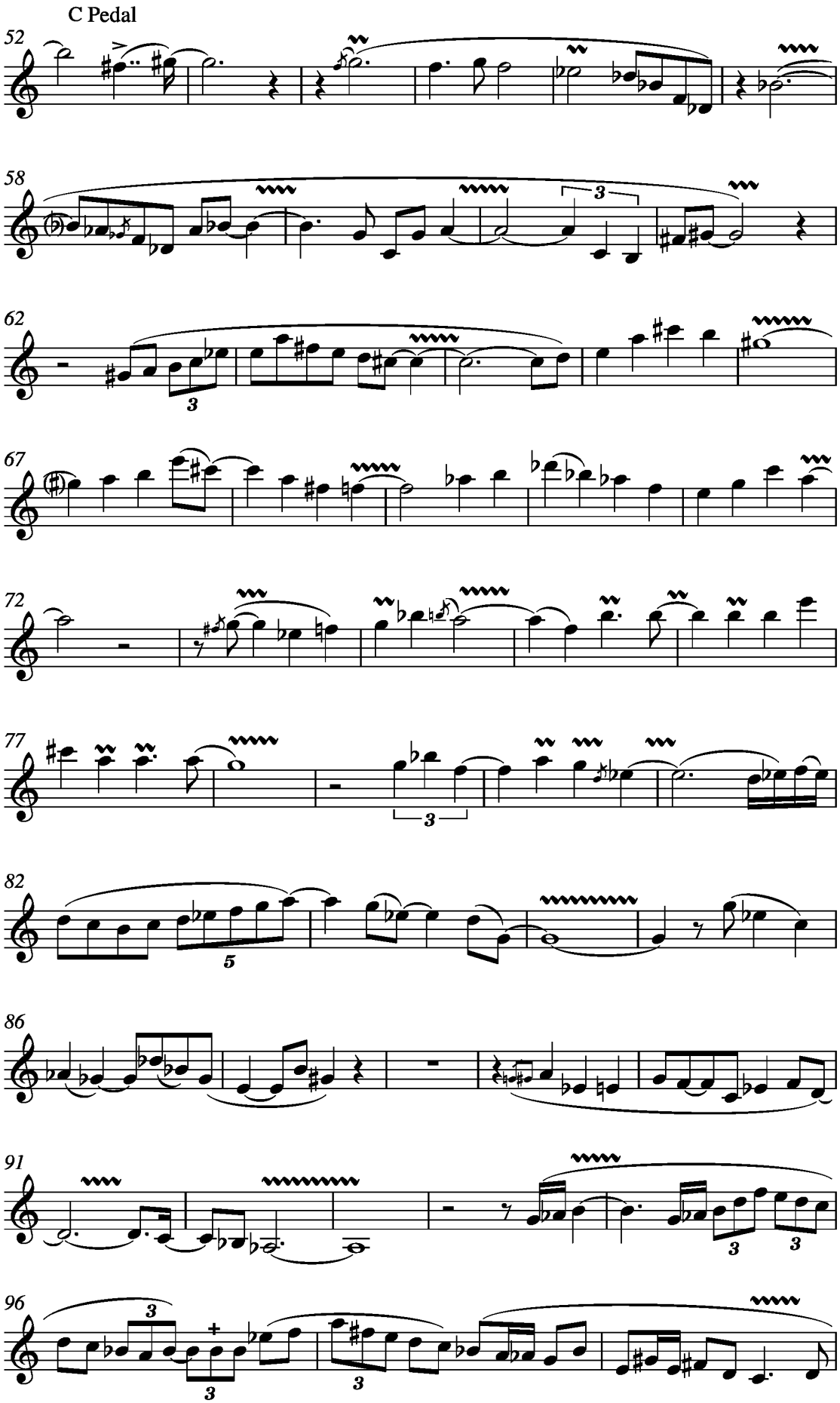
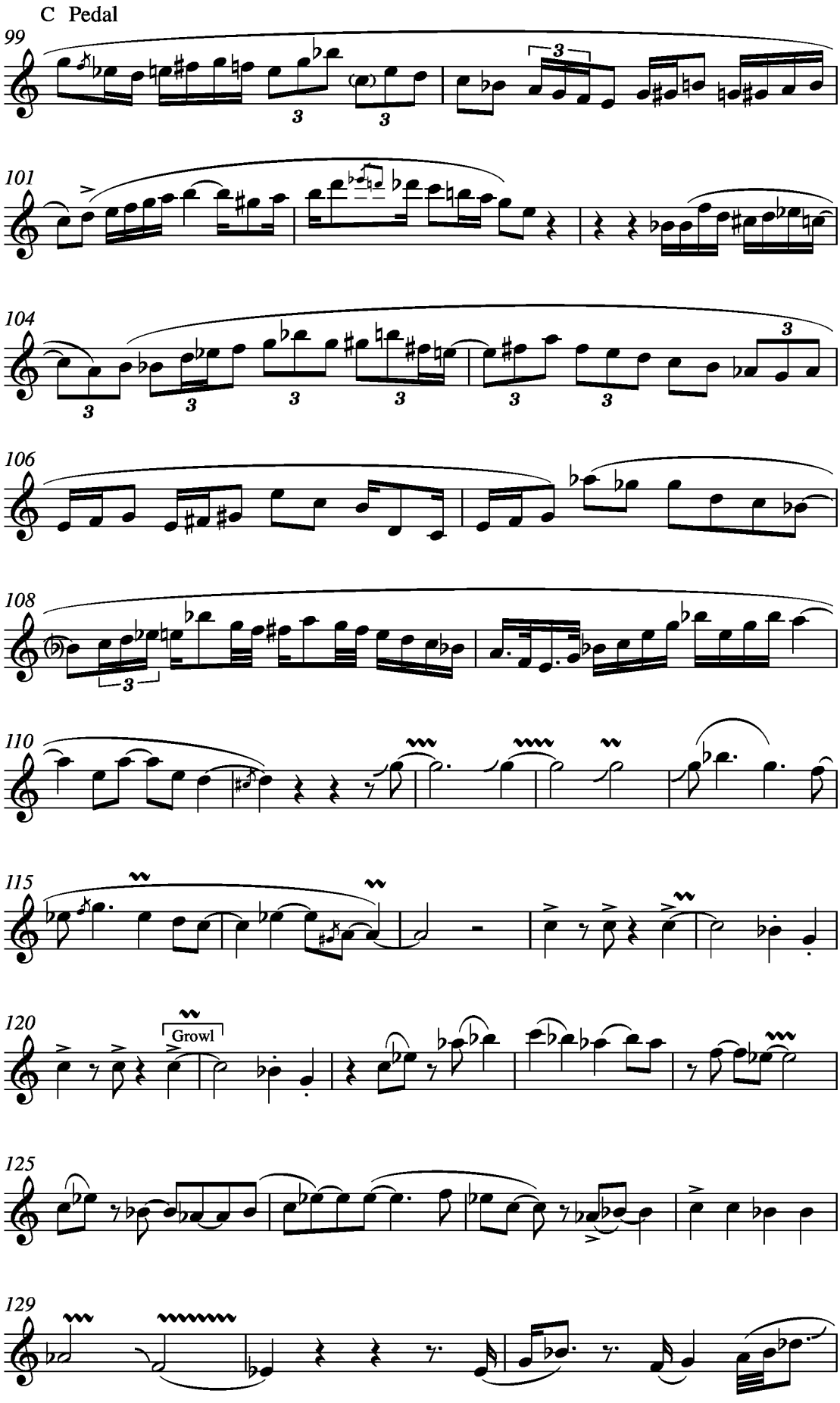


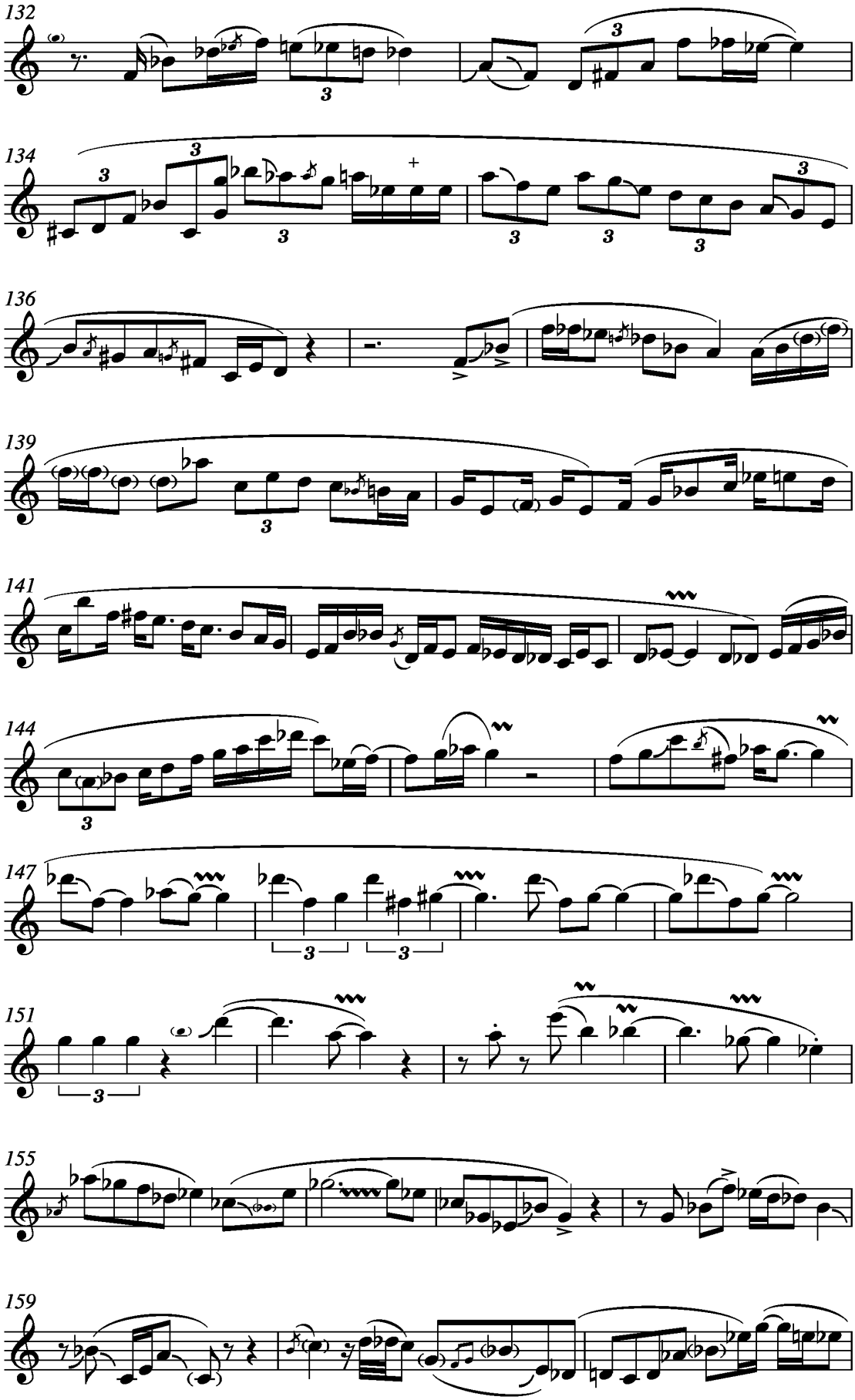
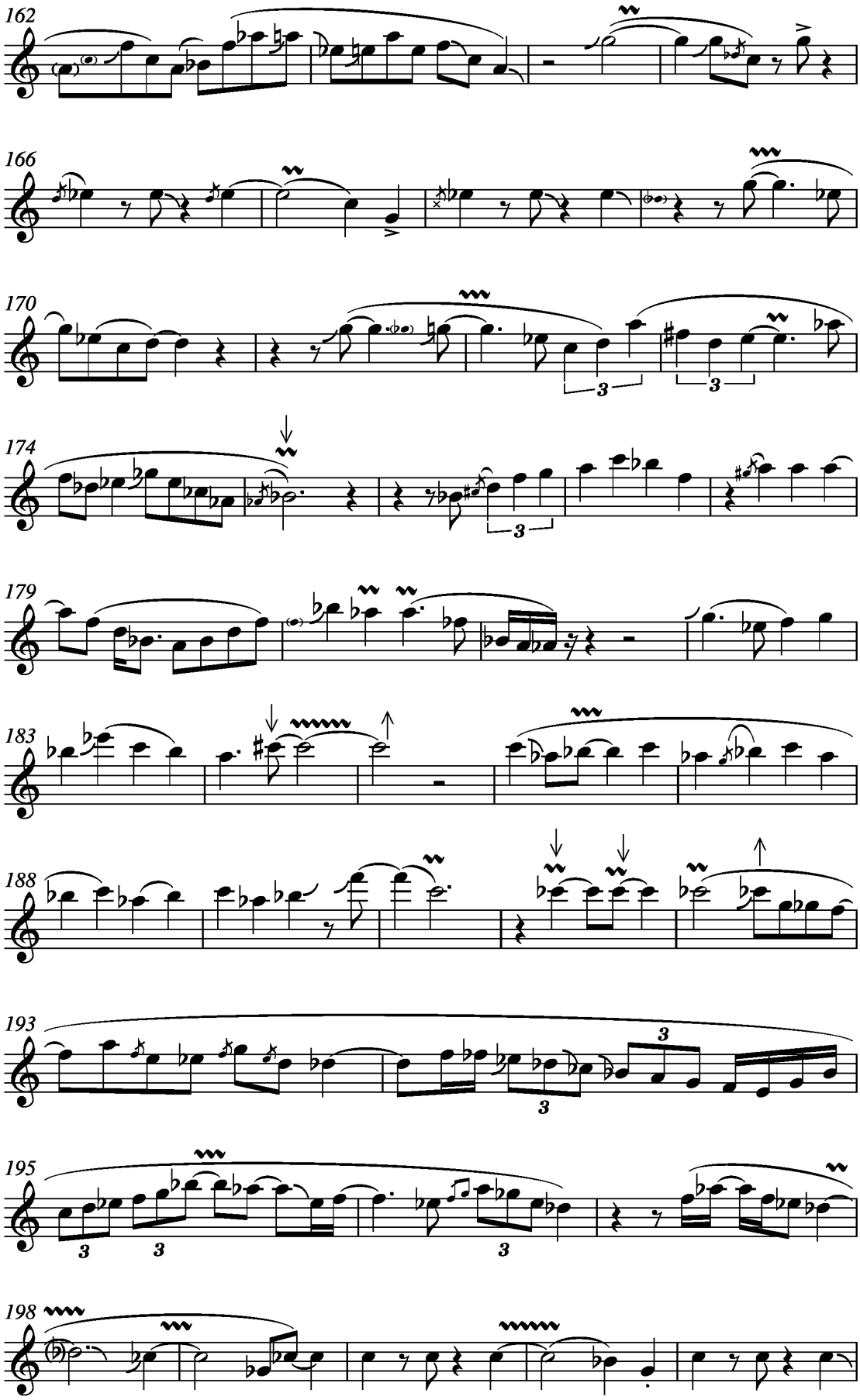
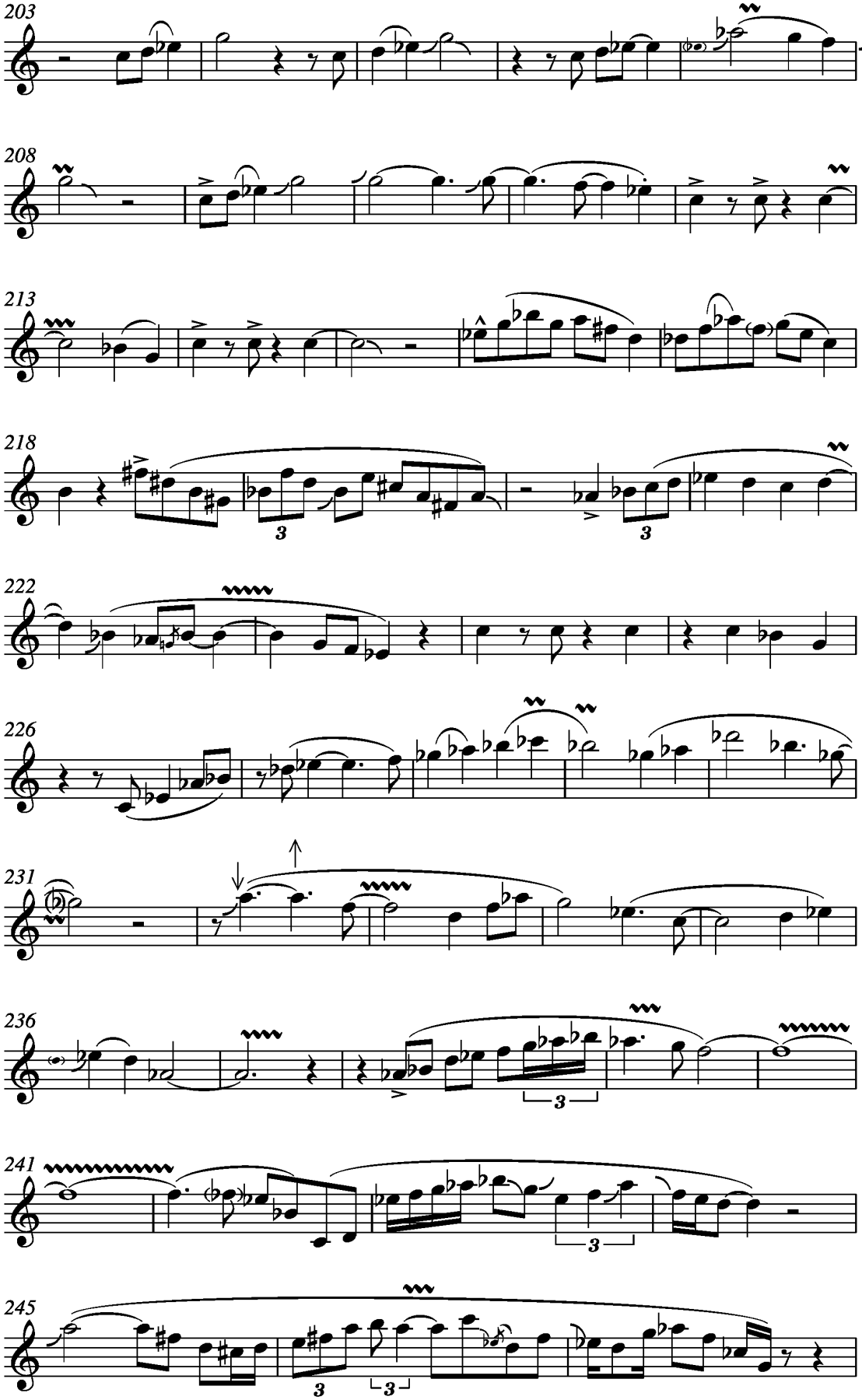
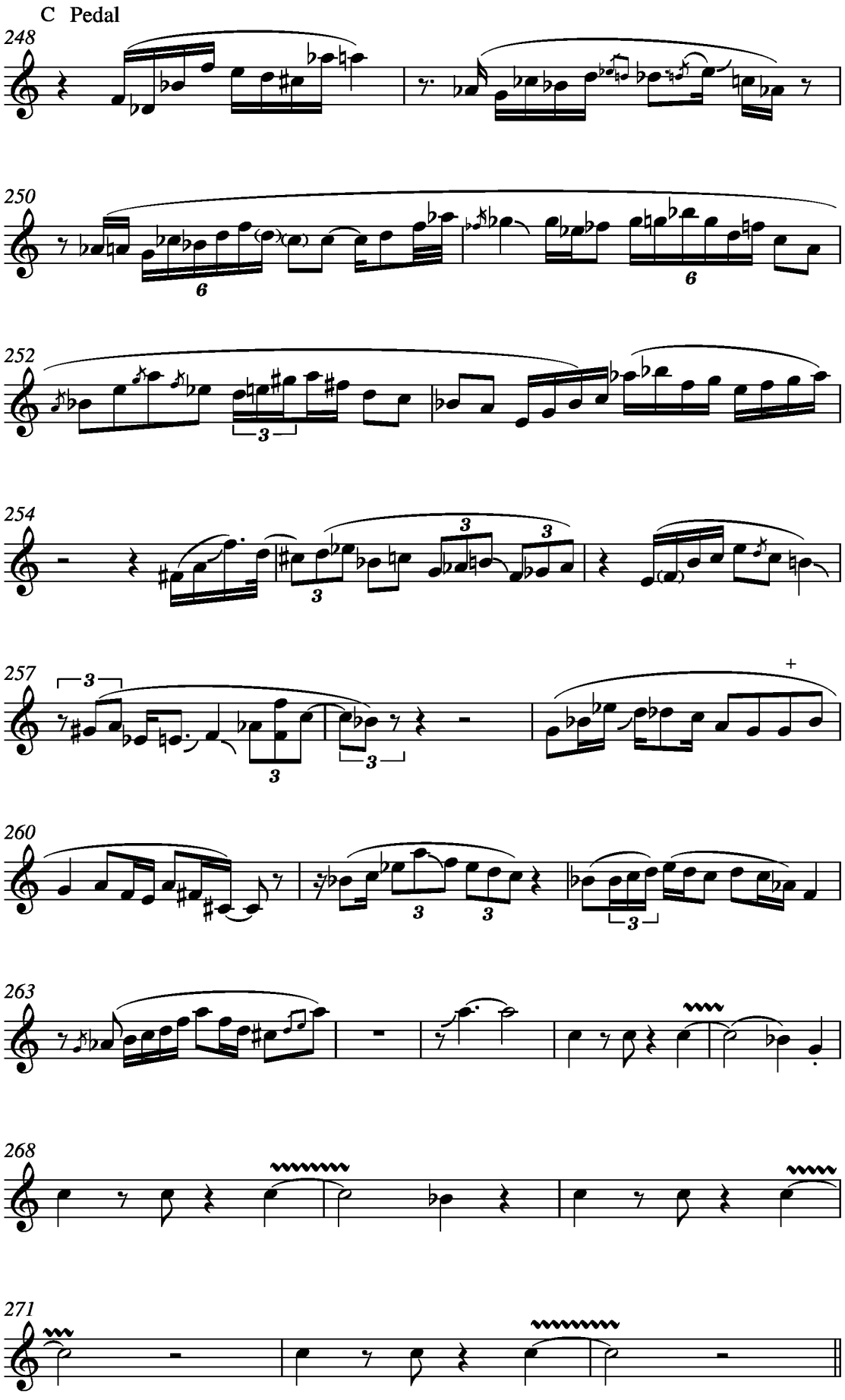
Um nach dem Höhepunkt die Spannung beizubehalten, wechselt Rollins in sequenzierender Weise zwischen schnellen Läufen, Motiv-Variationen sowie Zitaten der Bass-Ostinatofigur ab.

Bei seinem Outside-Spiel verwendet er in sukzessiver Weise Tonmaterial von Es-Dur, D-Dur, Des-Dur, C-Dur, H-Dur und klingt dadurch auch bei den schnellen Phrasen klar und organisiert. Die Takte 168–169 sind mit der rhetorischen Figur *Isocolon*[40] vergleichbar, indem sie aus einer Folge rhythmisch gleich gruppierter Töne bestehen (Notenbeispiel 182).

Notenbeispiel 182: Improvisation / T. 168–177



[40] vgl. Erickson, 2015, S. 173.

Intro
C Pedal
8
Theme
C Pedal
Chorus 1
(Saxophone)
1
(Trombone)
6
12
18
Chorus 2
23
28
34
40
45
Solo Saxophone
C
Pedal
49

C Pedal
52
58
62
67
72
77
82
86
91
96

C Pedal
99
101
104
106
108
110
115
120
Growl
125
129

C Pedal

C Pedal

C Pedal

C Pedal
248
250
252
254
257
260
263
268
271

„Patanjali”

Road Shows Vol. 3 (Doxy Records (Eu) 88843049982)

Sonny Rollins (ts), Clifton Anderson (tb), Bobby Broom (g), Bob Cranshaw (b), Victor Lewis (dr), Kimati Dinizulu (perc)

25.7.2012, Marseille, Frankreich

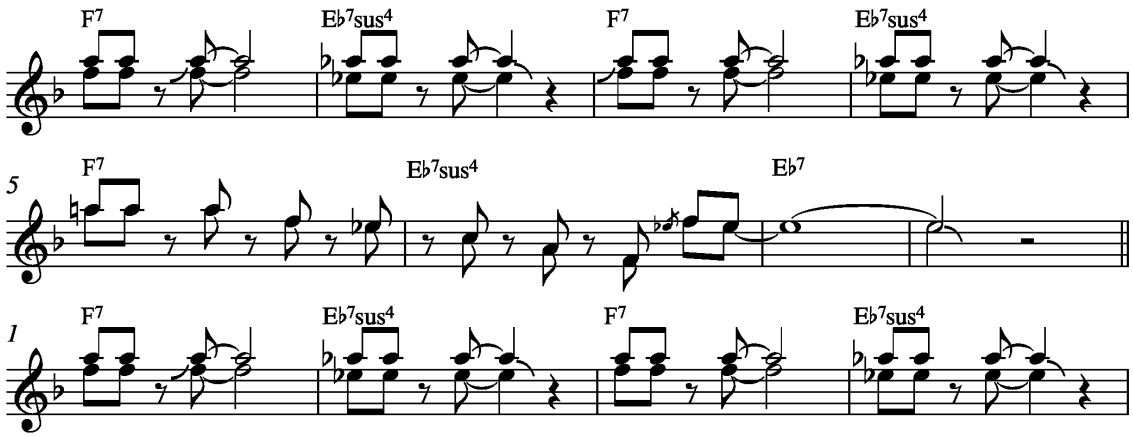
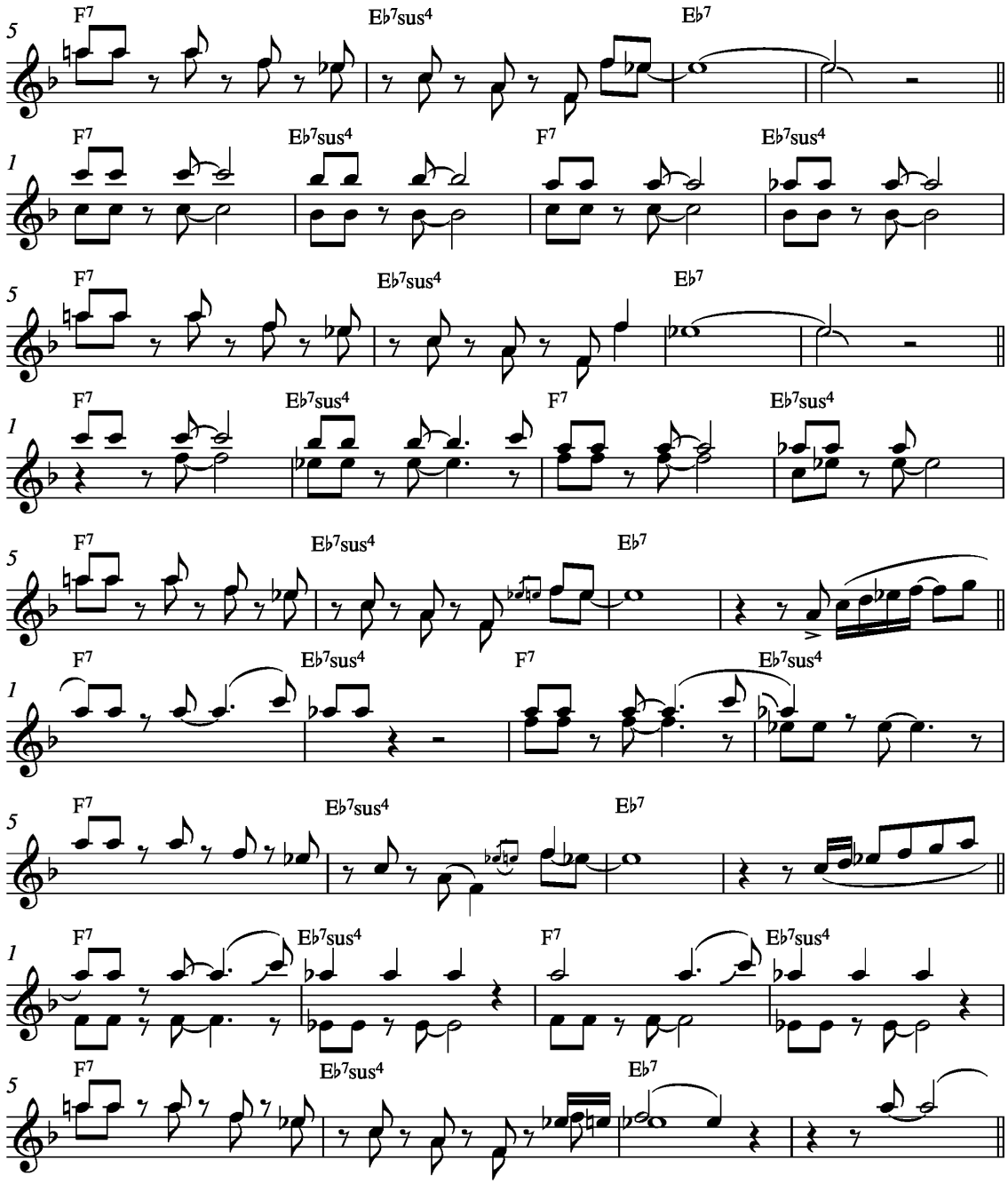
Komposition und Themengestaltung

Seine Komposition „Patanjali“ benannte Sonny Rollins, der selbst Yoga praktiziert, nach einem indischen Gelehrten, der auch als „Vater des Yoga“ bekannt ist. Das Up-Tempo-Stück wird in F-Dur gespielt und gewinnt, durch häufige Wiederholung des melodisch, harmonisch und rhythmisch simplen, 8-taktigen Themas, einen meditativen Charakter.

In den Takten 1–4 basiert die Themenmelodie auf dem rhythmischen Motiv [II.I....], das 1-taktig schrittweise auf den Akkordtönen des F-Dur- und Es/sus4-Dreiklangs sequenziert und von den beiden Bläsern meist zweistimmig gestaltet wird. In den Takten 5–8 besteht die Melodie aus der Zerlegung des F7-Akkordes und wird von Saxophon und Posaune unisono gespielt.

Aufgrund von Rollins’ gelegentlicher variativer Gestaltung des Themas sowie Spielpausen der Posaune ist anzunehmen, dass die Wiederholungsanzahl der Themenchorusse nicht fixiert, sondern von Rollins spontan entschieden wird (Notenbeispiel 183).

Notenbeispiel 183: Themenchorusse 1–6



Ablauf

Das Stück beginnt mit einem 5 Viertel dauernden Schlagzeugintro, nach welchem das Thema (6 Chorusse), die erste Saxophonimprovisation (1 Chorus), und erneut das Thema (1 Chorus) gespielt werden. Rollins' anschließende Improvisation erstreckt sich über 54 Chorusse; darauf folgt die Gitarrenimprovisation (20 Chorusse). Nach der dritten Improvisation des Saxophons (10 Chorusse) wird das Schlussthema einmal gespielt (Tabelle 28).

Tabelle 28: Ablauf

Formteil	*Chorusanzahl*
Thema	6
Erste Improvisation Saxophon	1
Thema	1
Zweite Improvisation Saxophon	54
Improvisation Gitarre	20
Dritte Improvisation Saxophon	10
Thema	1

Improvisation

In der zweiten, extrem langen und intensiven Improvisation kreiert Rollins keinen graduellen dramaturgischen Bogen, sondern verwendet überwiegend chorusweise bestimmte musikalische Mittel, um die Spannung auf- oder abzubauen (Tabelle 29).

Tabelle 29: Übersicht von Rollins' hauptsächlich verwendeten Gestaltungsmittel in der zweiten Improvisation

Chorus	*Hauptsächlich verwendete Gestaltungsmittel*
1.	• Sechzehntel, Achteltriolen • überwiegend Ionisch • 1. und 2. Oktavlage
2.	• überwiegend Achtel • In und Out • 1. und 2. Oktavlage
3.	• weniger dicht, längere Notenwerte • motivisches Spiel • Themenzitat • 1. und 2. Oktavlage
4.	• hauptsächlich Ionisch • einfache Rhythmik • 2. Oktavlage
5.	• überwiegend Out • bis in die tiefste Saxophonlage
6.	• überwiegend vertikale Achteln • motivisches Spiel mittels F-Dur-Tonleiter • 1. und 2. Oktavlage
7.	• rhythmisch und melodisch simples motivisches Spiel • Themenzitat • 1., 2. und 3. Oktavlage, Flageolett

8.	• lange Töne • 2. und 3. Oktavlage
9.	• lange Töne • Themenzitat • 1. und 2. Oktavlage
10.	• Variation eines simplen Motivs • Blue Notes • 2. Oktavlage
11.	• harmonisch In und Out • Sequenzierung eines Motivs • 1. und 2. Oktavlage
12.	• zunehmende Verdichtung durch Achteltriolen und Sechzehntelläufe • harmonisch In und Out • 1., 2. und 3. Oktavlage
13.	• harmonisch In und Out • extrem dichte, schnelle Läufe • 1., 2. und 3. Oktavlage
14.	• harmonisch überwiegend Out • extrem dichte, schnelle Läufe • Multiphonics • 1. und 2. Oktavlage
15.	• Verwendung wenig Töne sowie Tonwiederholung • Ionisch • 2. und 3. Oktavlage
16.	• Themenzitat • Motivvariationen • F-Dur-Pentatonik • 2. Oktavlage
17.	• Rhythmisierung des Grundtons • harmonisch In und Out • 2. und 3. Oktavlage
18.	• motivisches Spiel • harmonisch überwiegen Out • 1., 2. und 3. Oktavlage
19.	• Growl • lange Töne • 1. Oktavlage
20.	• Growl • lange Töne • 1. und 2. Oktavlage
21.	• Motivsequenzierung • überwiegend vertikal • harmonisch überwiegend Out • Verdichtung durch Achtelläufe • 2. und 3. Oktavlage
22.	• hauptsächlich Ionisch • viele Pausen • 2. und 3. Oktavlage
23.	• Achtelläufe • harmonisch Out

	• 1. und 2. Oktavlage
24.	• Achtelläufe • harmonisch Out • Themenzitat • 1. und 2. Oktavlage
25.	• fast ausschließliche Verwendung langer Töne auf einer Tonhöhe (kleine Terz der Grundtonart) • Growl • 2. Oktavlage
26.	• fast auschließliche Verwendung langer Töne auf einer Tonhöhe (kleine Terz der Grundtonart) • Growl • 2. und 3. Oktavlage
27.	• überwiegend Ionisch • Sequenzierung eines einfachen Motivs • 2. und 3. Oktavlage
28.	• extrem dichte, schnelle Läufe • harmonisch Mischung aus In, Out und Chromatik • 1. und 2. Oktavlage
29.	• extrem dichte, schnelle Läufe • harmonische Mischung aus In und Out • 1., 2. und 3. Oktavlage
30.	• Themenzitat • Rhythmisierung des Grundtons • 2. Oktavlage
31.	• Themenzitat • harmonisch überwiegend Out • Sequenzierung einer kleinen Terz • Growl • 2. und 3. Oktavlage
32.	• harmonisch überwiegend Out • Sequenzierung einer kleinen Terz • Growl • 1. und 2. Oktavlage
33.	• Variation eines Motivs • harmonisch In und Out • 1. Oktavlage
34.	• harmonisch In und Out • Verwendung von wenigen Tönen • 2. und 3. Oktavlage
35.	• Pentatonik • Sequenzierung eines einfachen Motivs • Themenzitat • 1., 2. und 3. Oktavlage
36.	• Soundeffekte durch False Fingering • Verwendung von wenigen Tönen • Sequenzierung eines Motivs • 2. und 3. Oktavlage
37.	• fast ausschließliche Verwendung des C-Dur-Tonmaterials in sequenzierender Weise • 1. und 2. Oktavlage

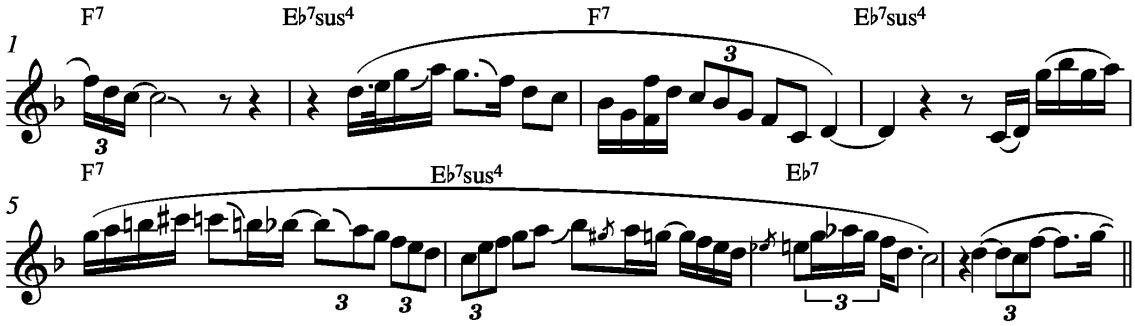
38.	• Themenzitat • überwiegende Verwendung der Tonika mittels längerer Notenwerte • 2. Oktavlage
39.	• Pentatonik • längere Notenwerte • Growl • 2. Oktavlage
40.	• längere Notenwerte gespielt in Quart-Abständen • harmonisch Out • Growl • 1. und 2. Oktavlage
41.	• Themenzitat • Rhythmisierung des Grundtons • einfacher Rhythmus • 2. Oktavlage
42.	• Wiederholung eines harmonisch und rhythmisch simplen Motivs • Themenzitat • 1. und 2. Oktavlage
43.	• extrem schnelle Läufe • harmonisch überwiegend In • 1. und 2. Oktavlage
44.	• extrem schnelle Läufe • harmonisch In und Out • 1. und 2. Oktavlage
45.	• extrem schnelle Läufe • harmonisch überwiegend Out • 2. und 3. Oktavlage
46.	• harmonisch überwiegend Out • Sequenzierung eines Motivs • 2. und 3. Oktavlage
47.	• längere Notenwerte • harmonisch überwiegend In • 2. und 3. Oktavlage
48.	• Themenzitat • Häufige Verwendung der Tonika • einfache Rhythmik • 2. Oktavlage
49.	• motivisches Spiel auf Tonika und Septim • einfache Rhythmik • Themenzitat • 1. und 2. Oktavlage
50.	• Rhythmisierung eines Tons (Septim) • extrem schnelle Läufe • Multiphonics • harmonisch überwiegend In • 1. und 2. Oktavlage
51.	• extrem schnelle Läufe • harmonisch In und Out • 1., 2. und 3. Oktavlage

52.	• harmonisch ausschließlich In • einfache Rhythmik • 2. und 3. Oktavlage
53.	• Themenzitat • Sequenzierung eines Motivs • harmonisch In und Out • 2. und 3. Oktavlage
54.	• Themenzitat • Rhythmisierung eines Tons (Tonika) • 1. und 2. Oktavlage

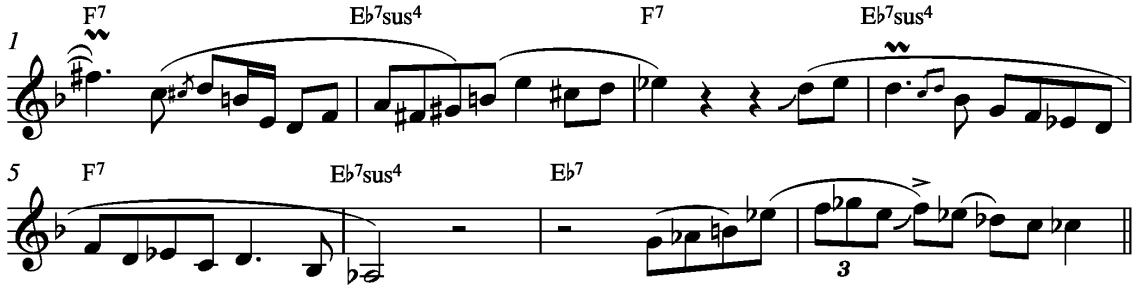
Gestaltung der Out-Harmonik

Sein Out-Spiel gestaltet Rollins hauptsächlich durch Sequenzierung und Variation der Motive und entfernt sich dabei unterschiedlich weit von der Haupttonart des Stückes. Im ersten Chorus spielt er überwiegend das Tonmaterial von F-Dur über die F7 - Ebsus-Begleitung (Notenbeispiel 184).

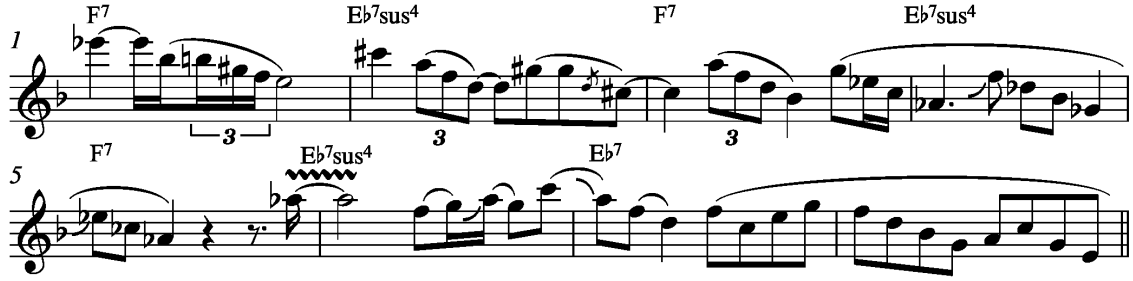
Notenbeispiel 184: zweite Improvisation / Ch. 1



Abgesehen von gelegentlicher Chromatik mischt er im fünften Chorus F-Mixolydisch mit Akkordzerlegungen von D- und E-Dur (Notenbeispiel 185).

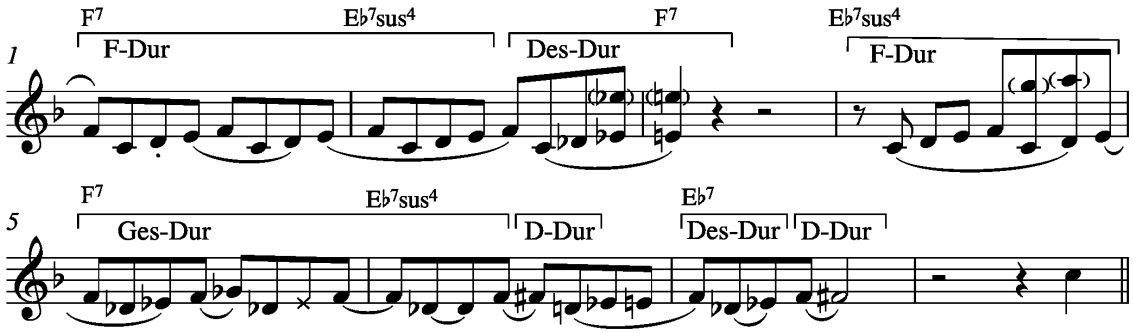
Notenbeispiel 185: zweite Improvisation / Ch. 5

Im den Takten 1–5 des 18. Chorus sequenziert Rollins ein Motiv in Ganztonschritten abwärts und verwendet dabei Akkordzerlegungen von E-maj7, Dmaj7, Cmaj7, Bbmaj7, Abmaj7 und Bb- (Notenbeispiel 186).

Notenbeispiel 186: zweite Improvisation / Ch. 18



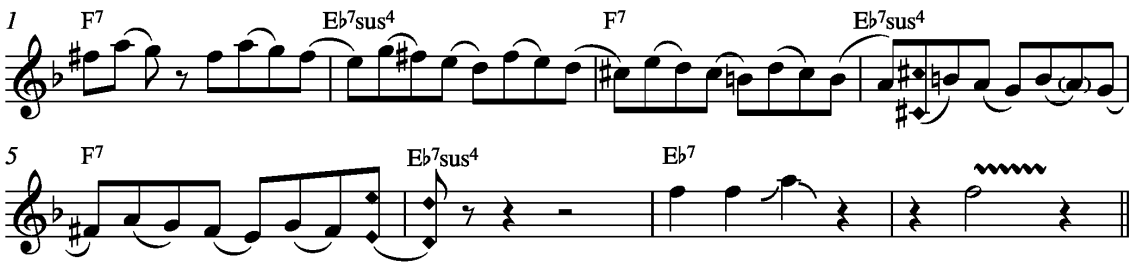
Im 33. Chorus, beginnend mit dem Grundton, spielt Rollins ein aus den Tönen des unteren Tetrachords von F-Dur bestehendes Motiv, variiert dieses anschließend mittels Tonmaterial von Des-Dur, Ges-Dur und D-Dur und platziert dabei die gemeinsamen Töne aller erwähnten Tonarten überwiegend auf die jeweils gleichen Taktstellen (Notenbeispiel 187).

Notenbeispiel 187: zweite Improvisation / Ch. 33



Bis auf die Takte 7–8 spielt Rollins im 37. Chorus ausschließlich die D-Dur-Tonleiter in sequenzierender Weise (Notenbeispiel 188).

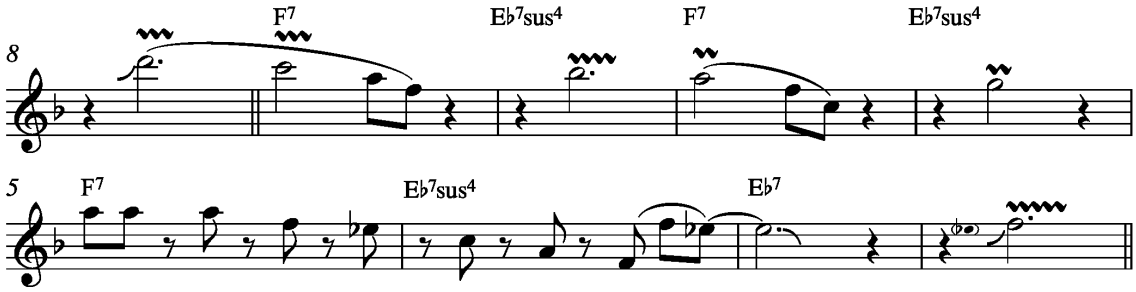
Notenbeispiel 188: zweite Improvisation / Ch. 37



Themenzitate und motivische Gestaltung

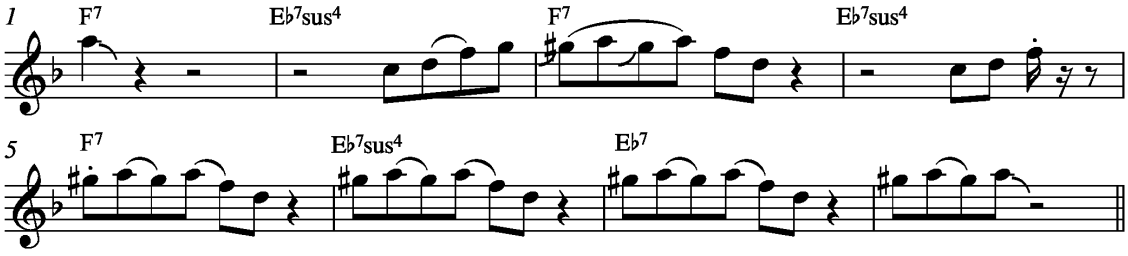
Die häufigen Themenzitate sowie melodisch und rhythmisch einfachen Motive bringen Entspannung zwischen die extrem schnellen Läufe und die Out-Harmonik. Im 3. Chorus gestaltet Rollins zuerst mittels Sequenzierung eines simplen Motivs (Takt 1–4) und zitiert anschließend die letzten vier Takte des Themas (Notenbeispiel 189).

Notenbeispiel 189: zweite Improvisation / Ch. 2. T. 8 bis Ch 3. / T. 8



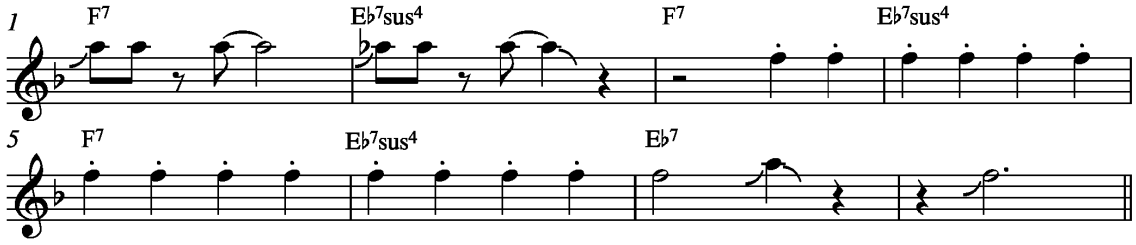
Seine Gestaltung im 10. Chorus besteht aus einem einzigen, auf D-Moll-Pentatonik basierten Motiv, das mehrmals in gekürzter Form gespielt wird (Notenbeispiel 190)

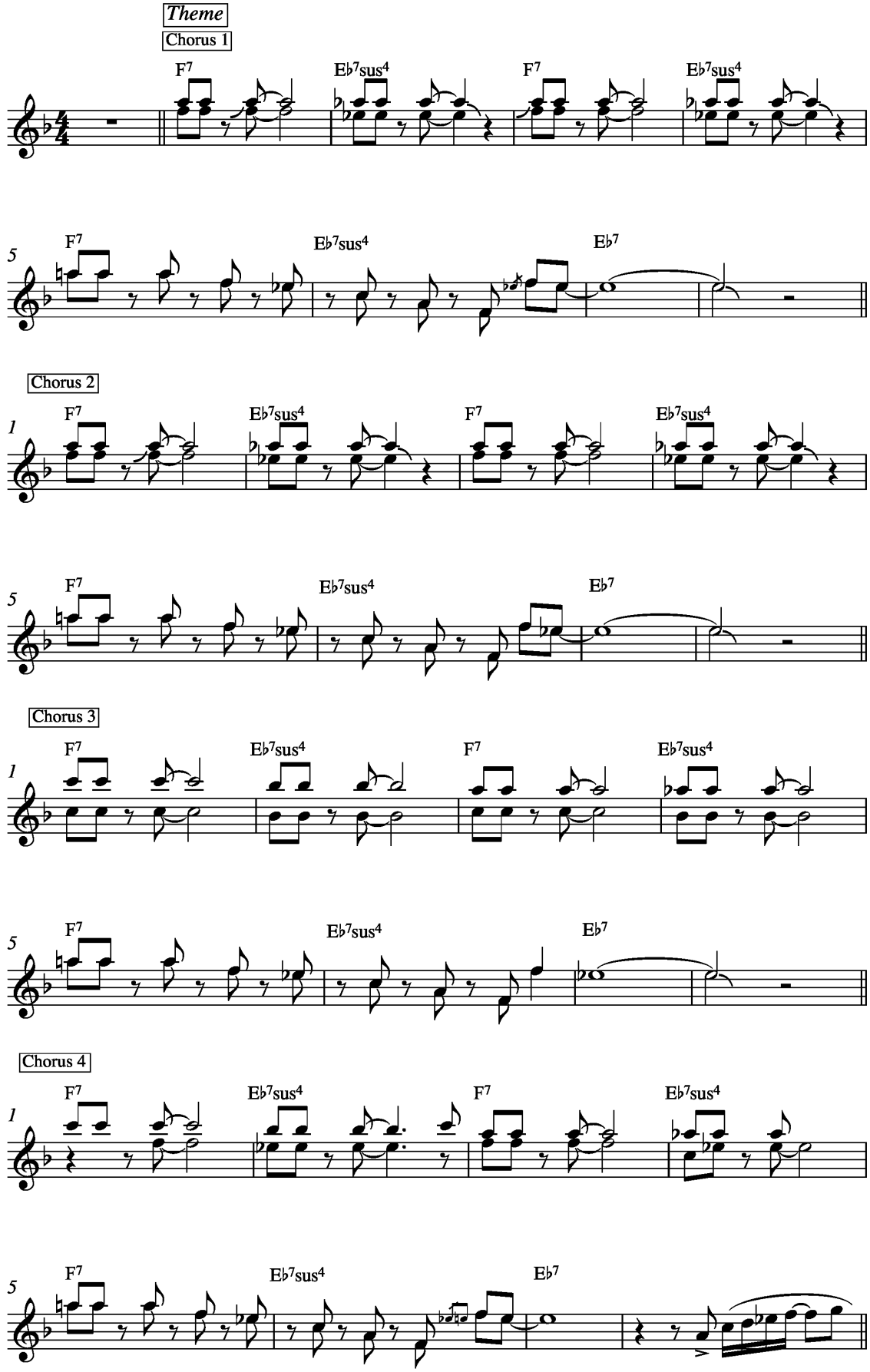
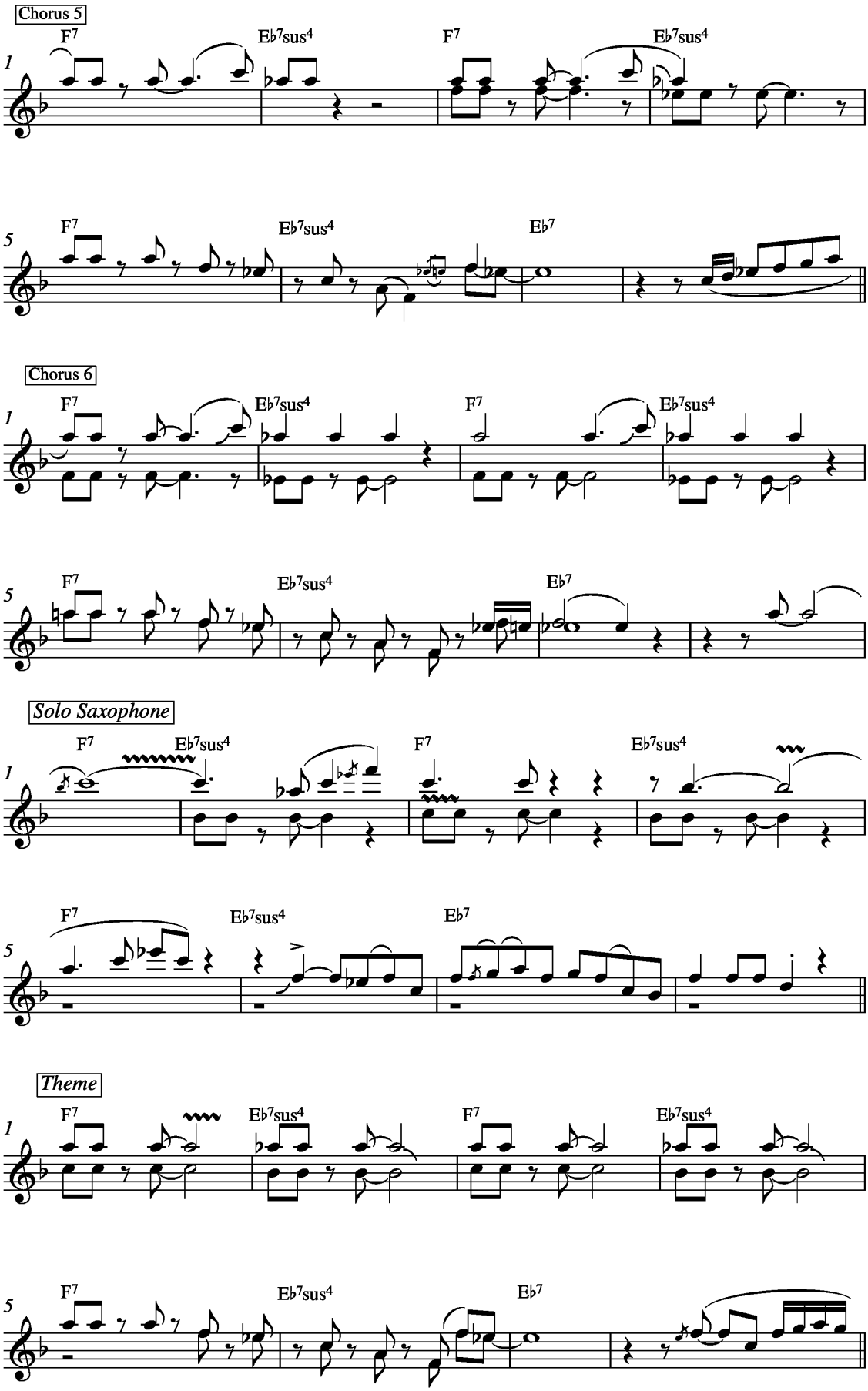
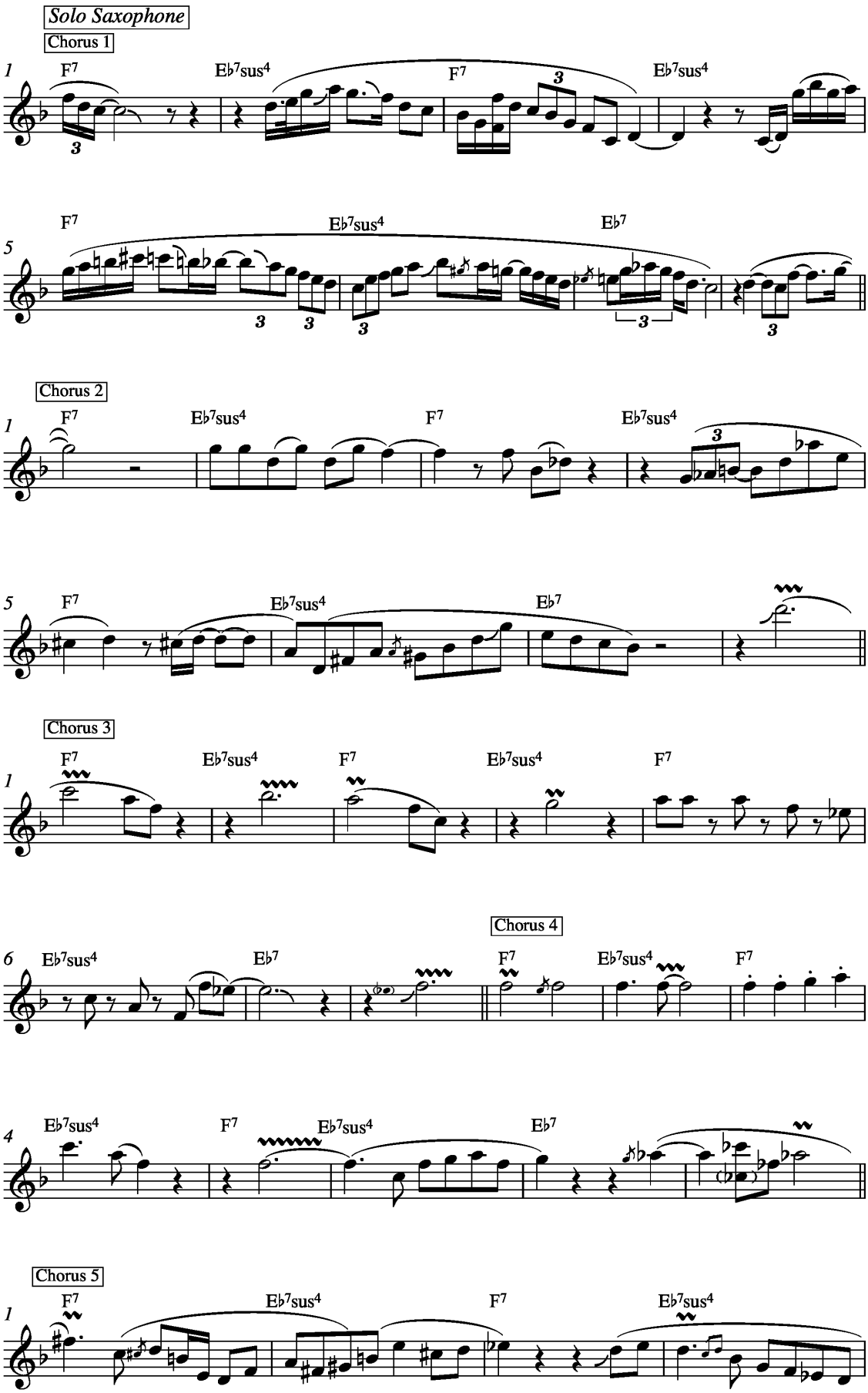
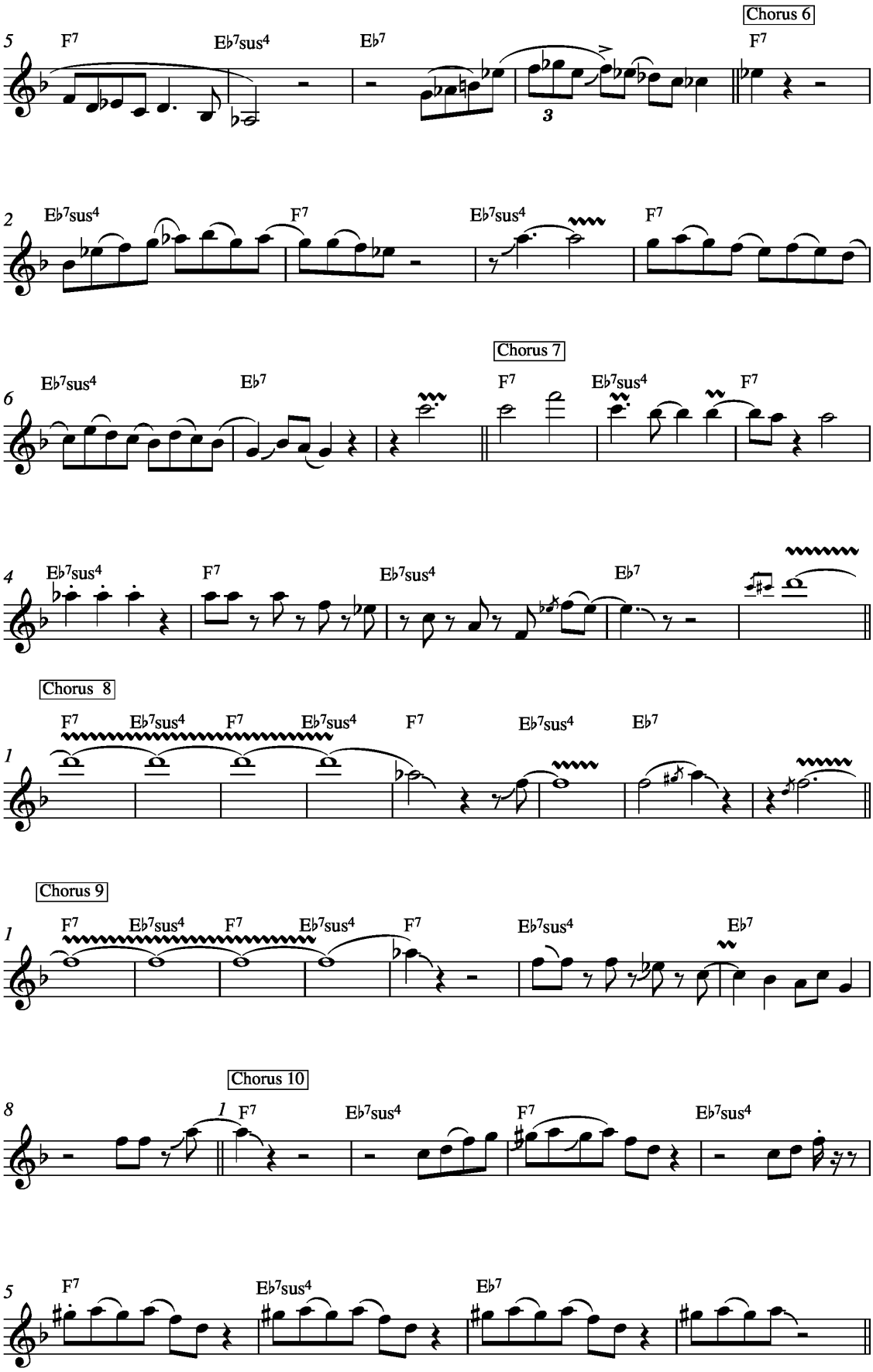
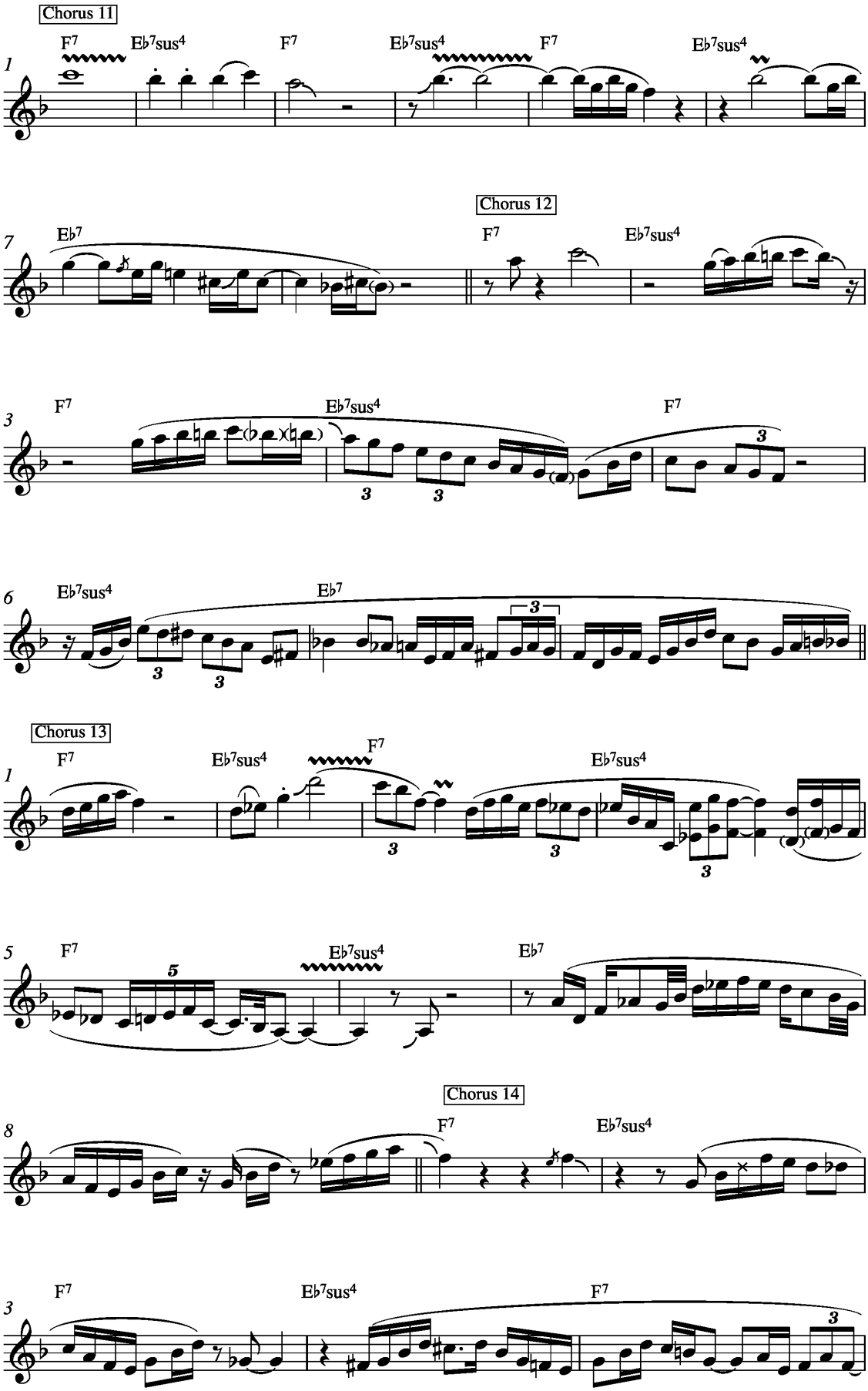
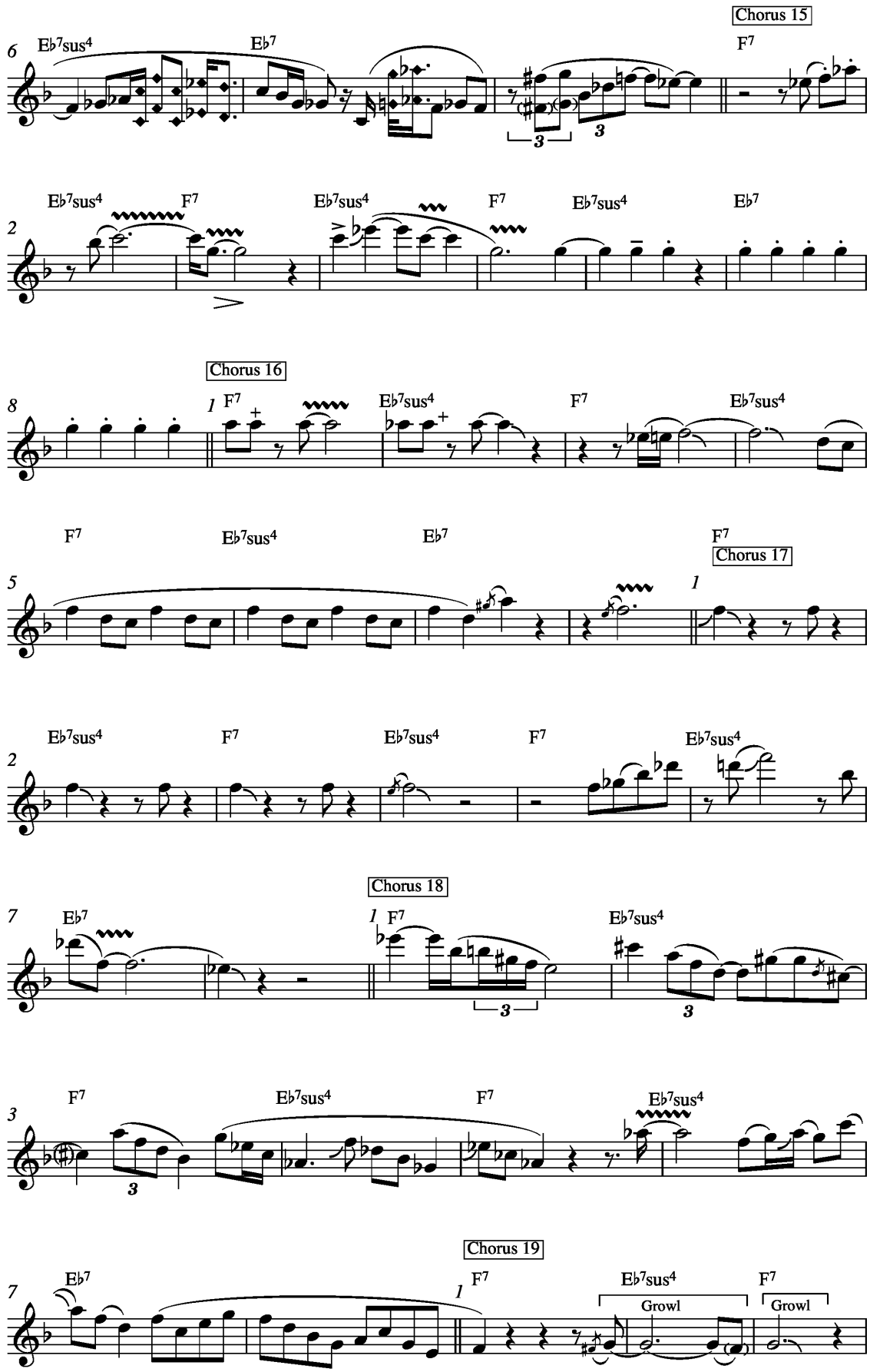
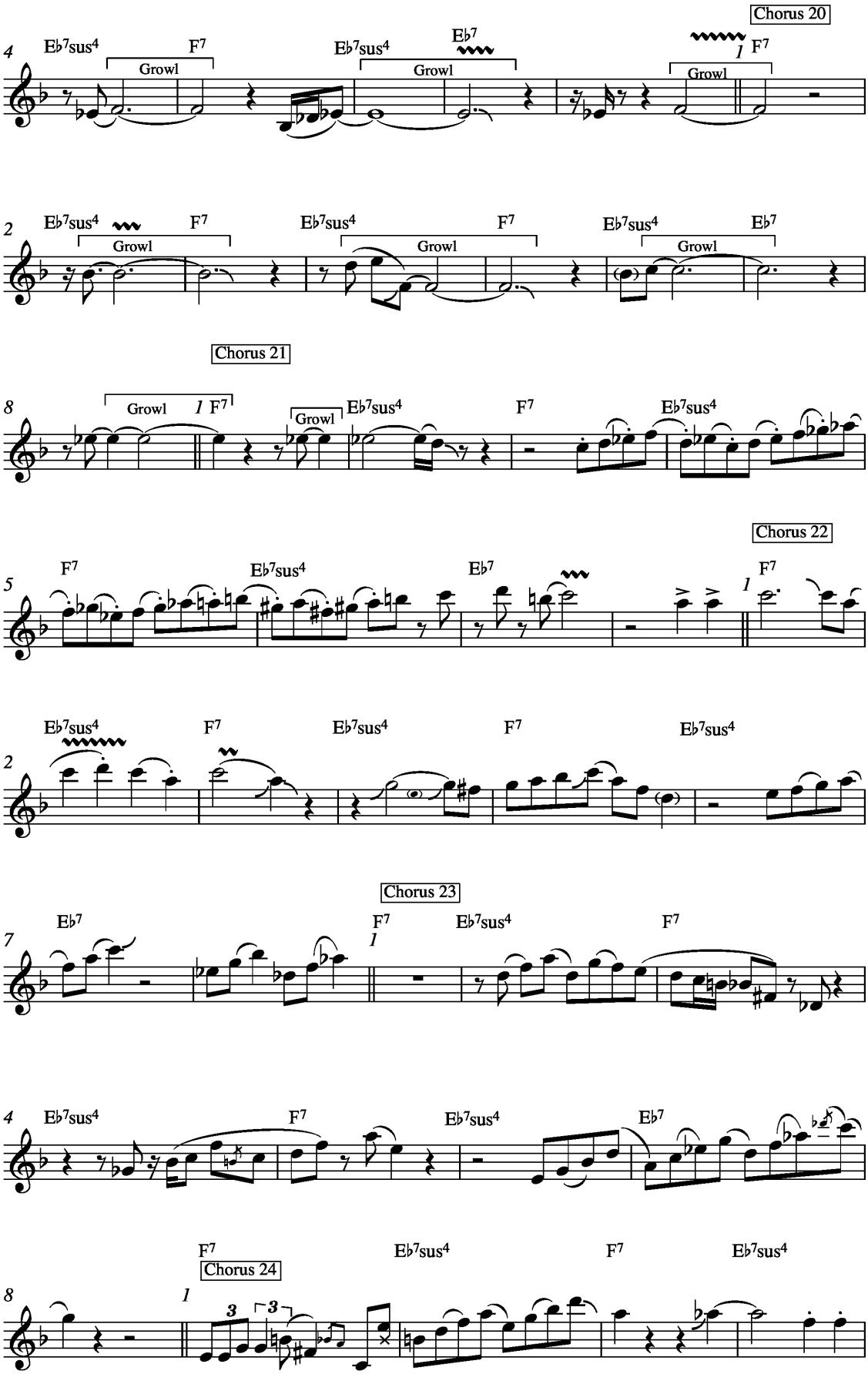
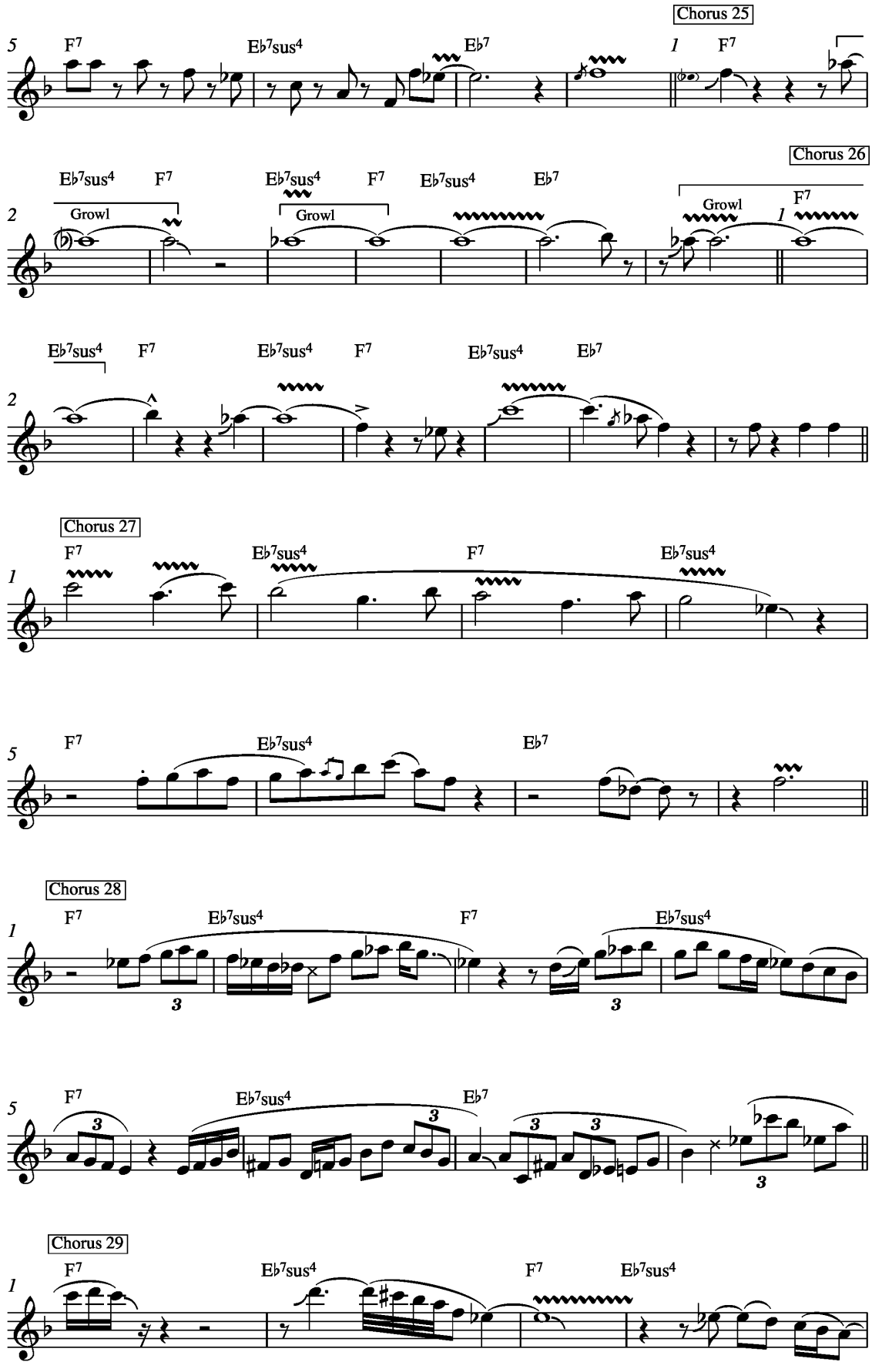
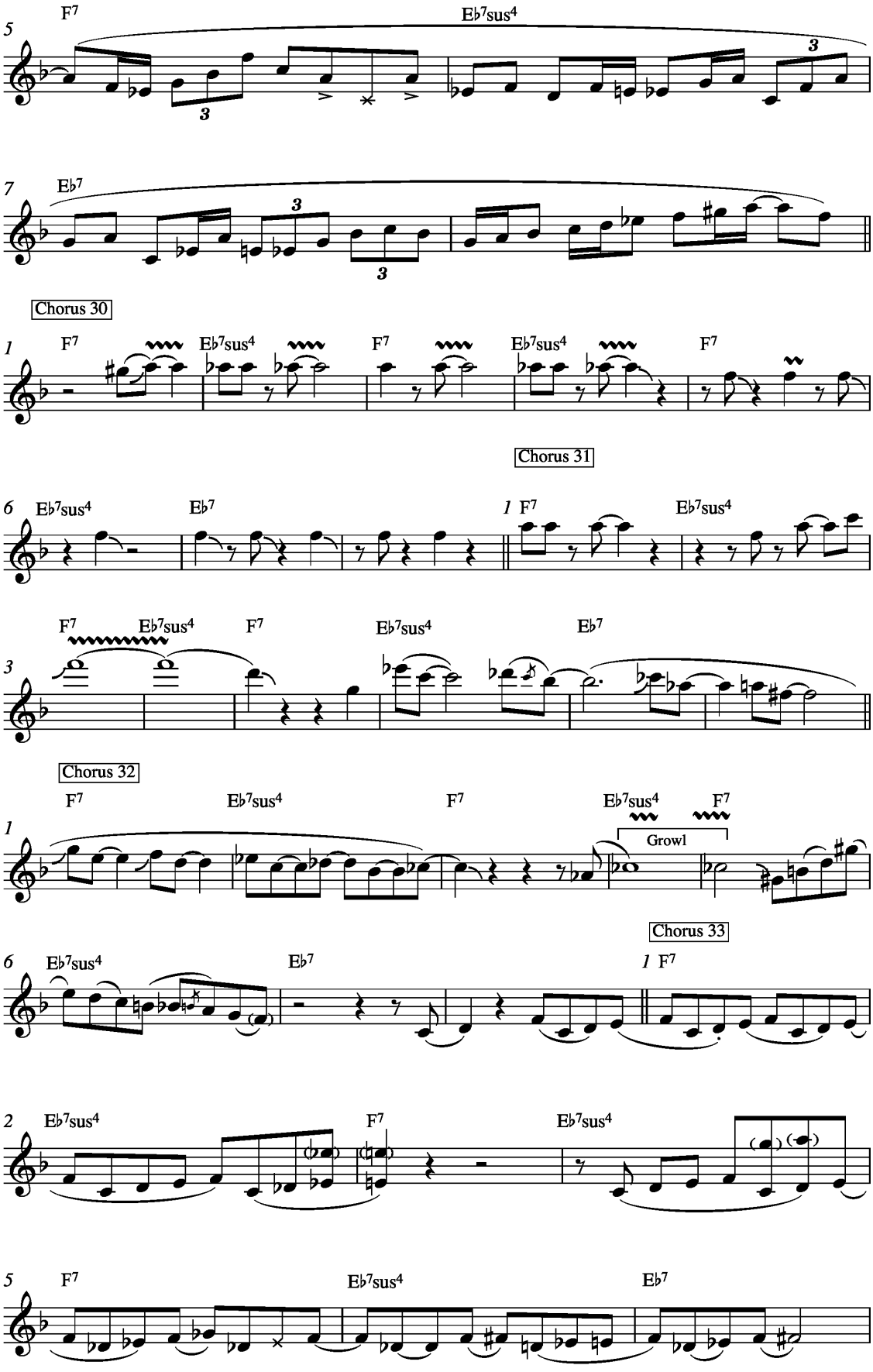
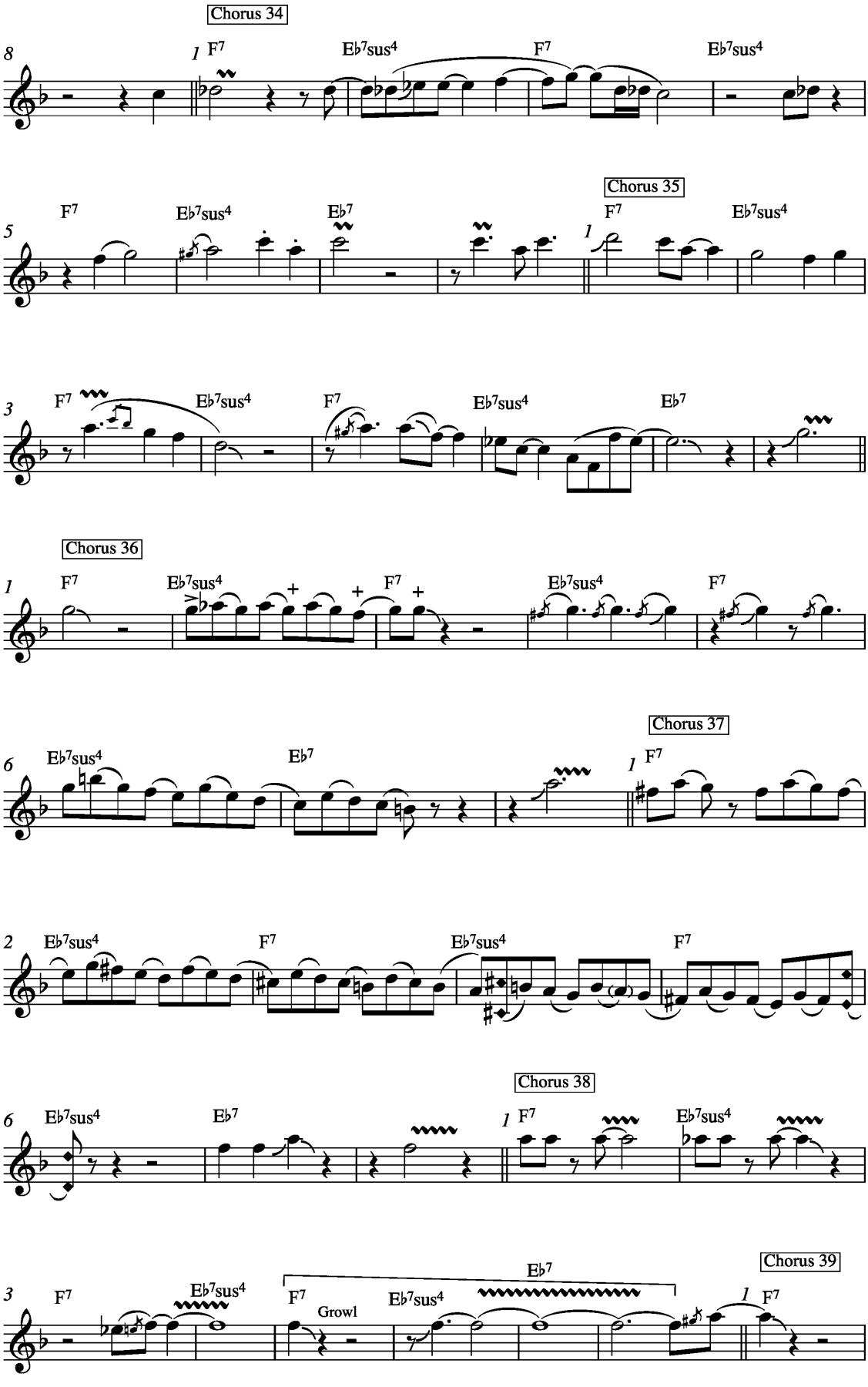
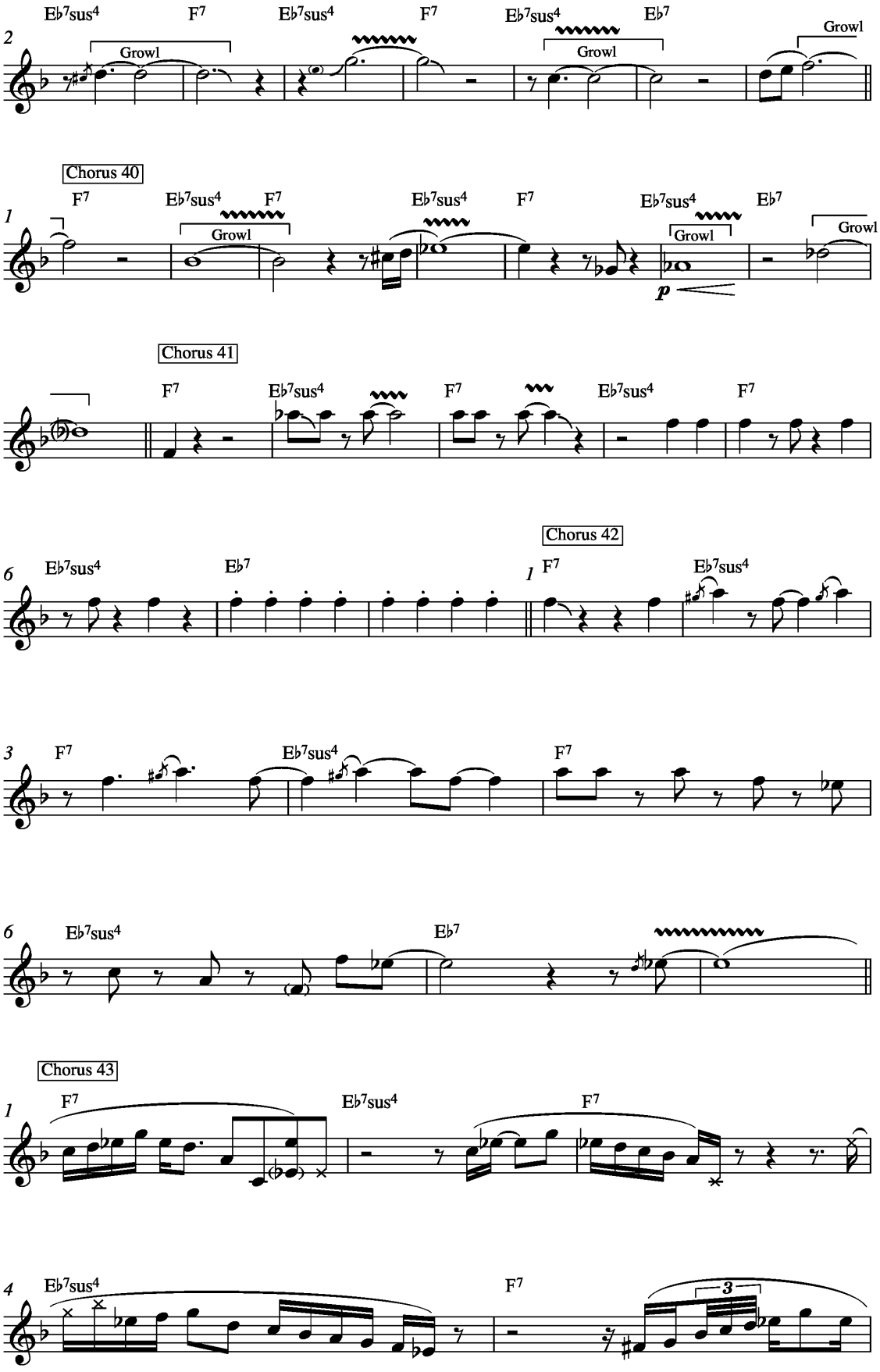
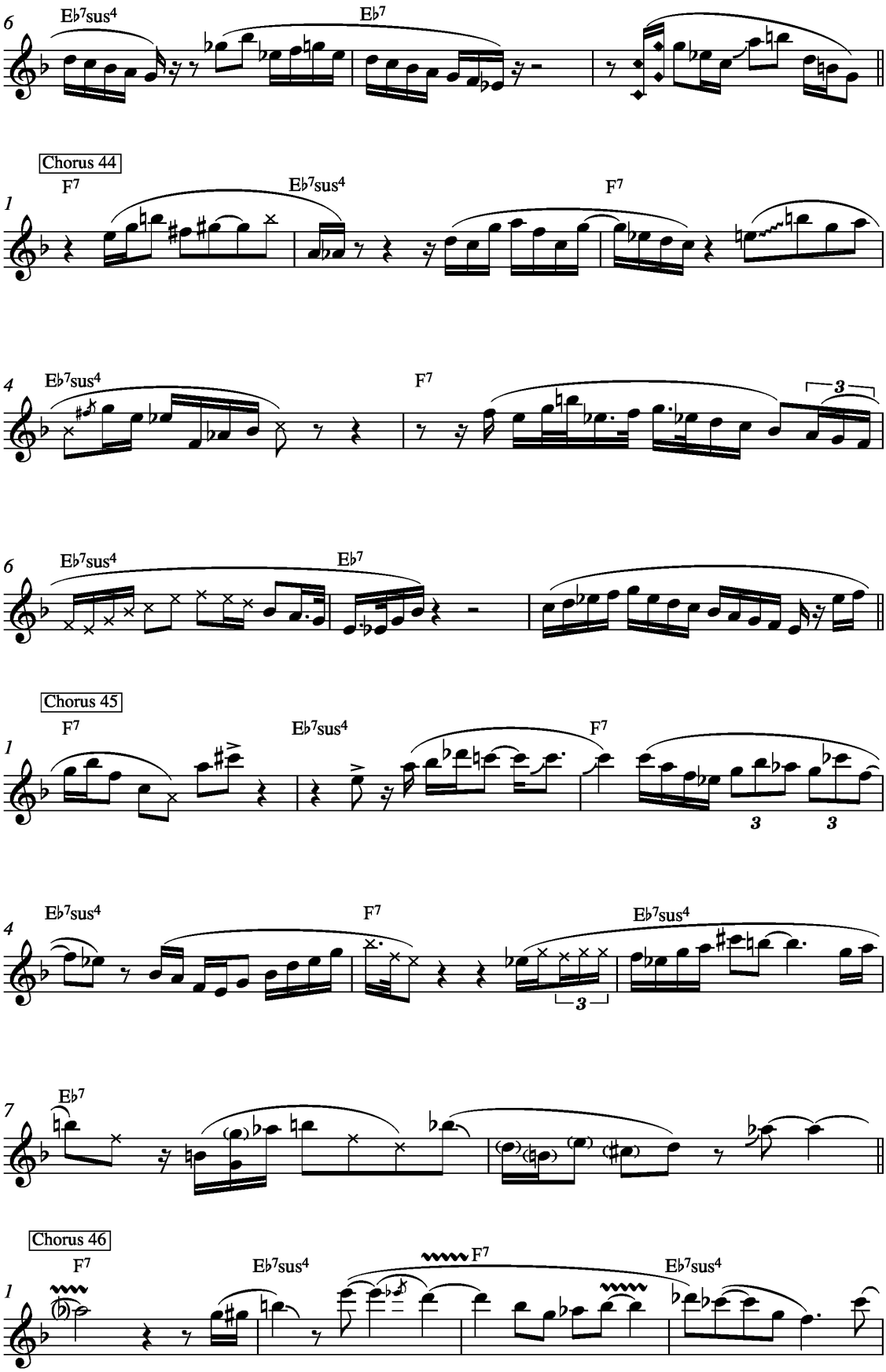
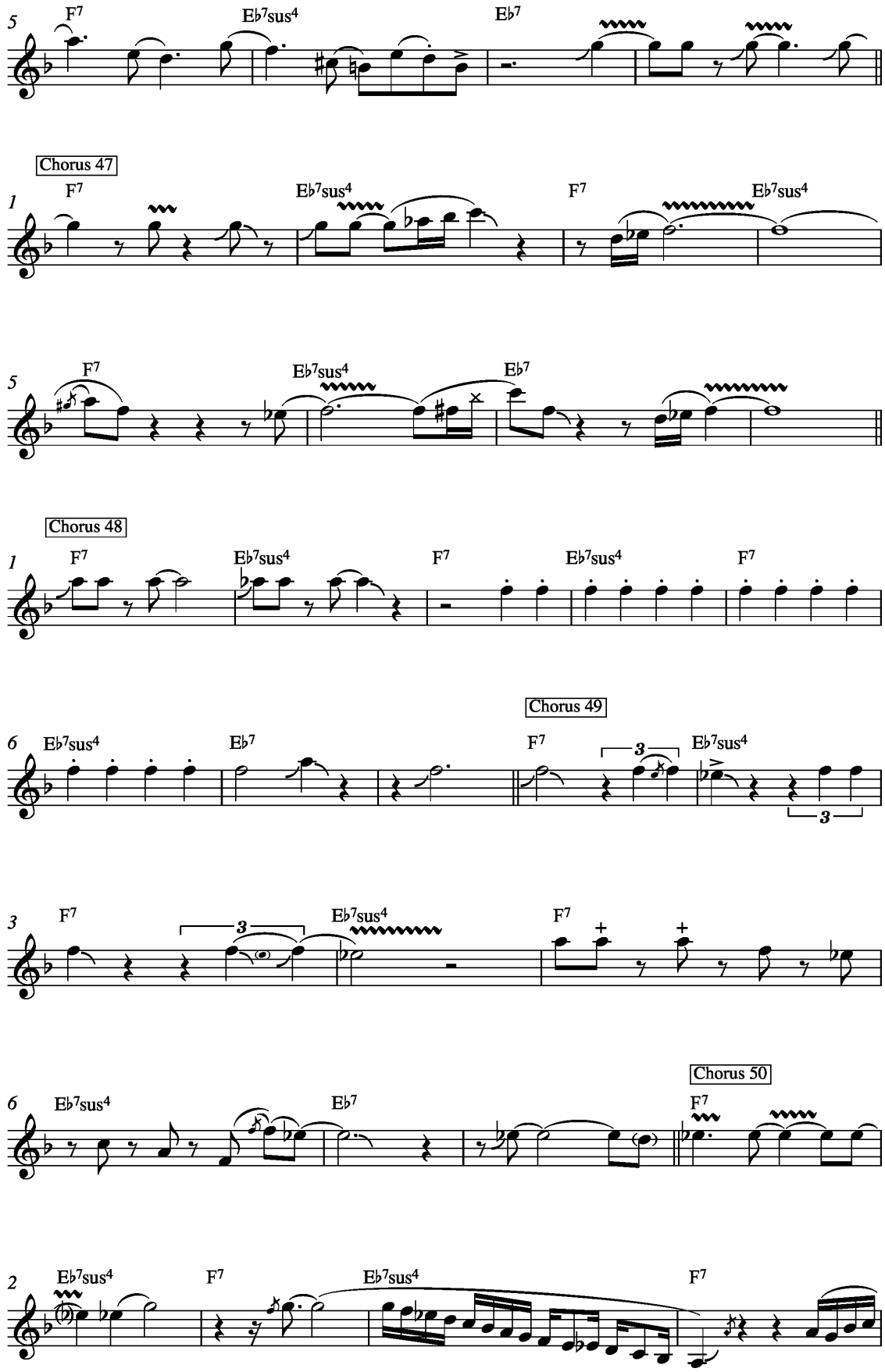
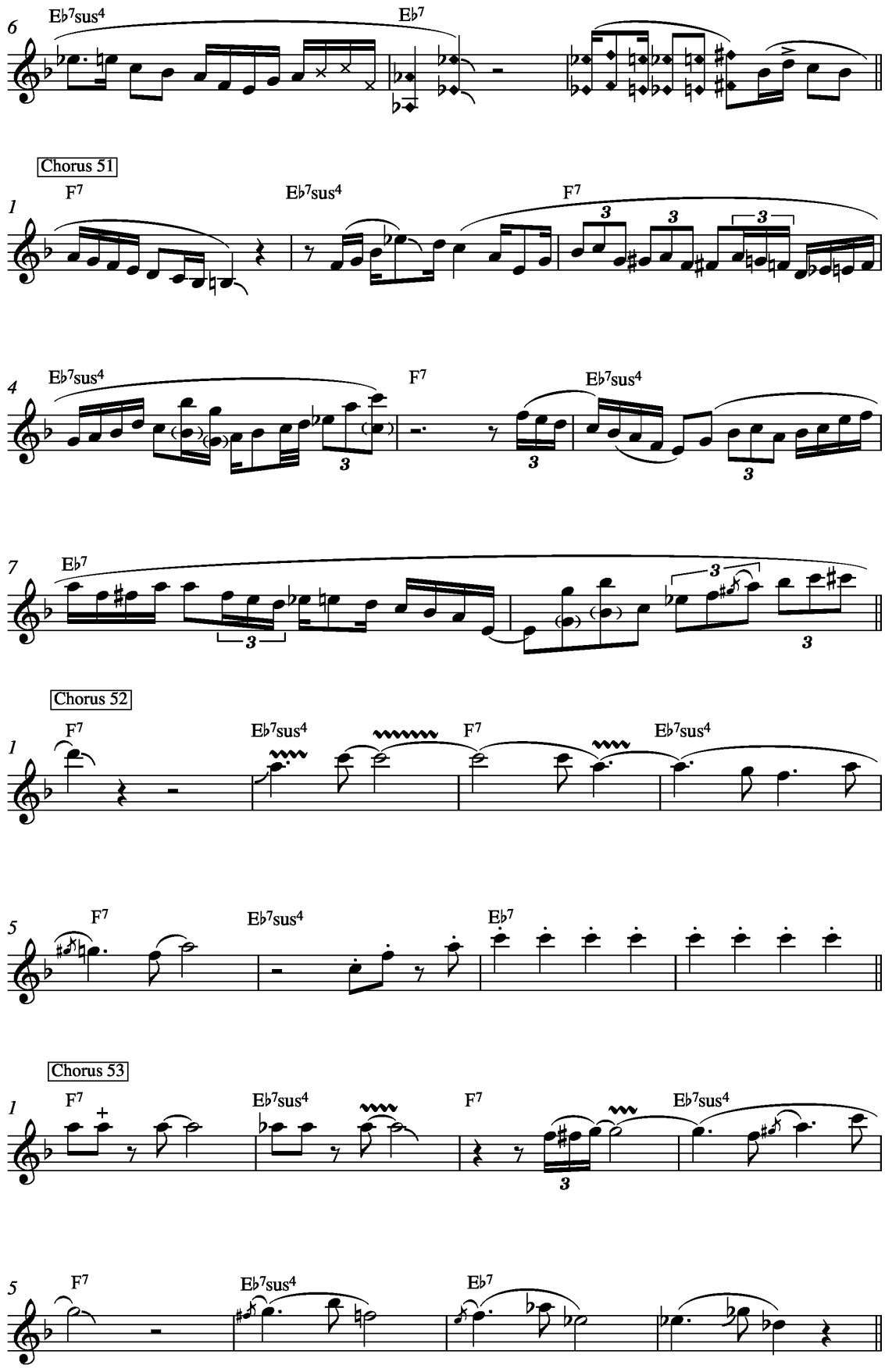
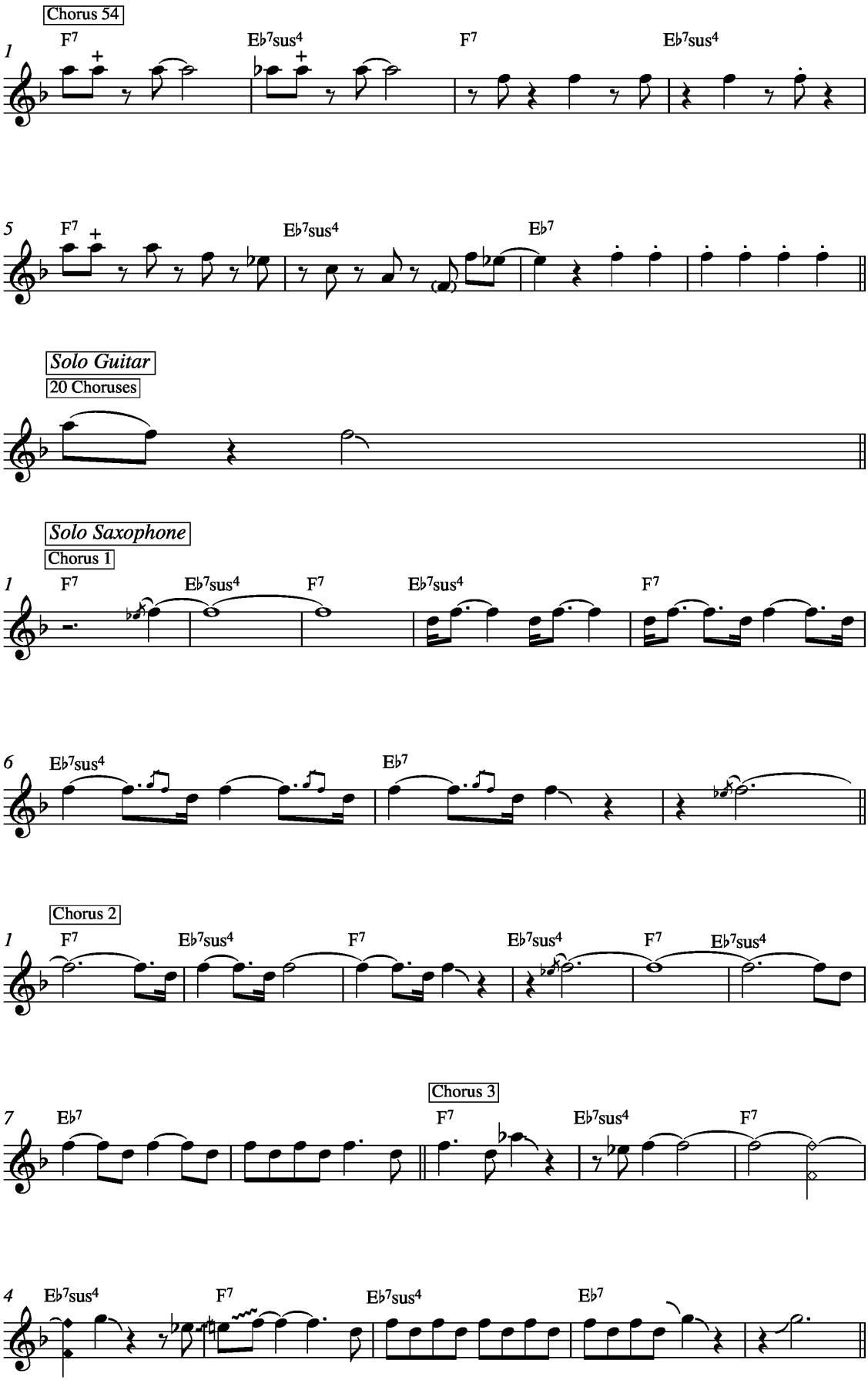
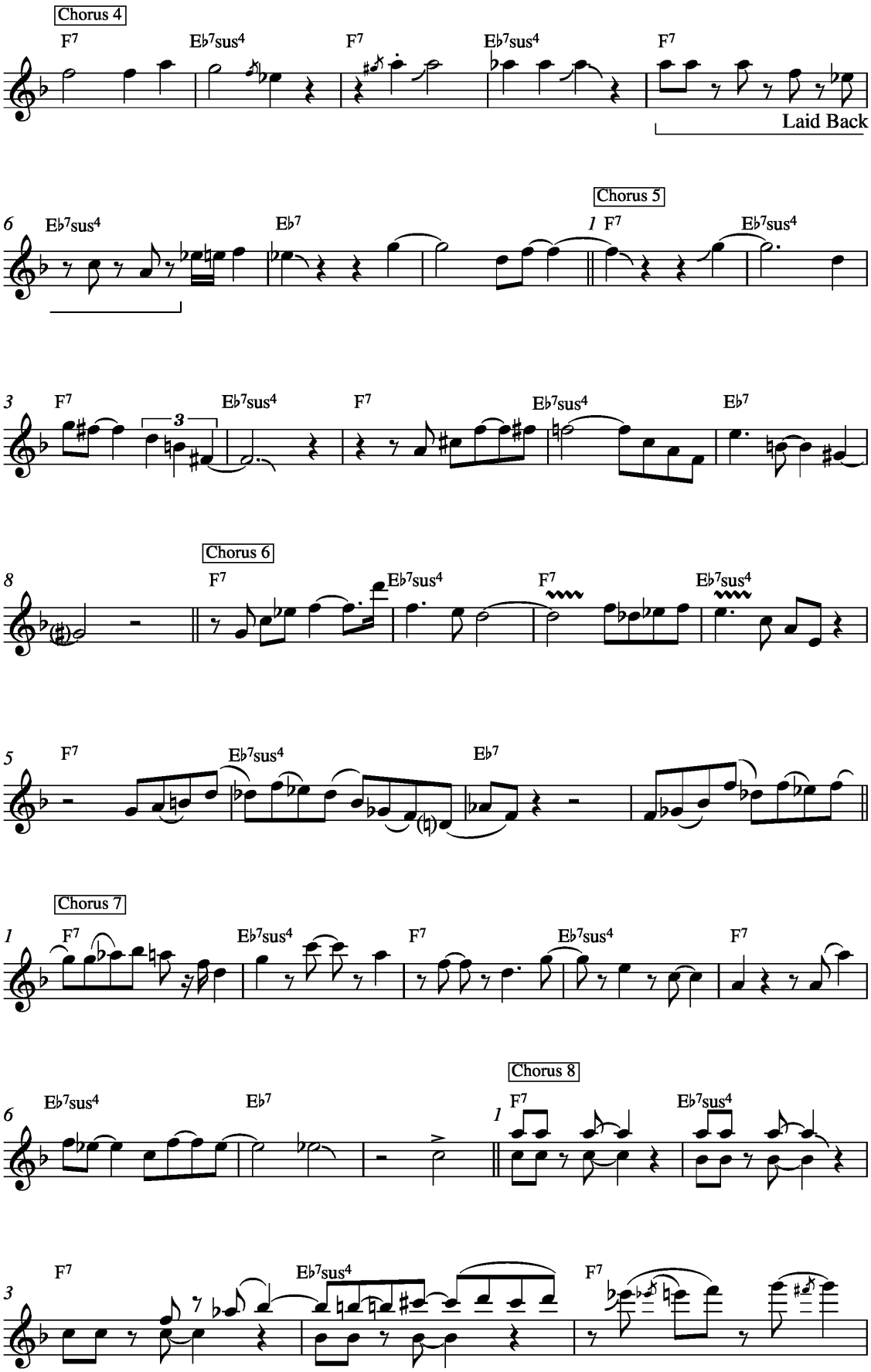
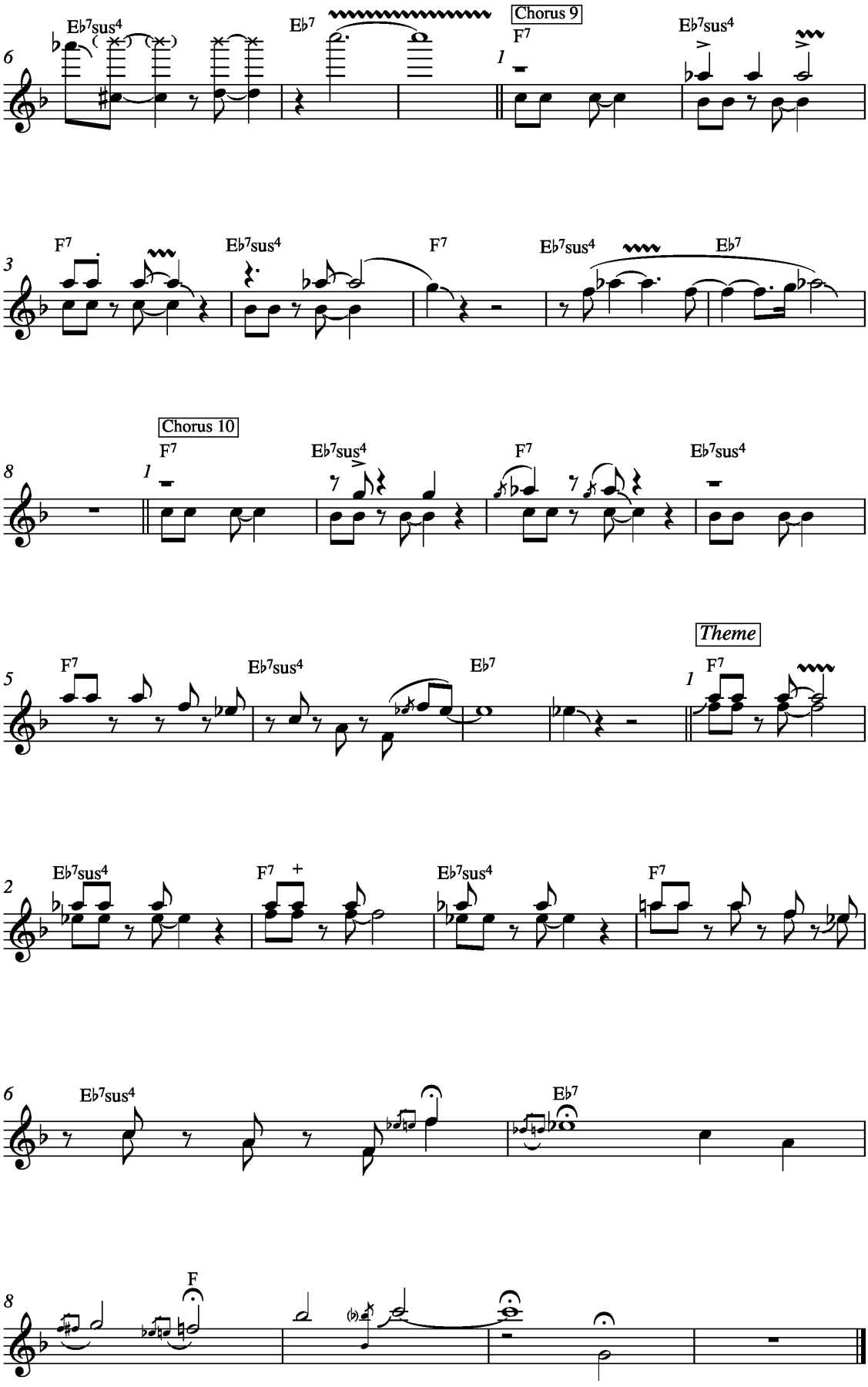
Notenbeispiel 190: zweite Improvisation / Ch. 10



Die fröhliche Atmosphäre des 48. Chorus entsteht insbesondere durch musikalische Simplizität: Nach dem Themenmelodie-Zitat in den Takten 1–2 spielt Rollins in den anschließenden vier Takten ausschließlich Viertel auf dem Grundton (Notenbeispiel 191).

Notenbeispiel 191: zweite Improvisation / Ch. 48



Volltranskription

Chorus 5
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
1
5
F7
E♭7sus4
E♭7
Chorus 6
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
1
5
F7
E♭7sus4
E♭7
Solo Saxophone
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
1
5
F7
E♭7sus4
E♭7
Theme
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
1
5
F7
E♭7sus4
E♭7

Solo Saxophone
Chorus 1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
E♭7
Chorus 2
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
E♭7
Chorus 3
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
Chorus 4
E♭7sus4
E♭7
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
E♭7
Chorus 5
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4

Chorus 6
5
F7
E♭7sus4
E♭7
F7
3
2
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
Chorus 7
6
E♭7sus4
E♭7
F7
E♭7sus4
F7
4
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
E♭7
Chorus 8
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
E♭7
Chorus 9
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
E♭7
Chorus 10
8
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
5
F7
E♭7sus4
E♭7

Chorus 11
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
Chorus 12
E♭7
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
E♭7
E♭7sus4
Chorus 13
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
E♭7
Chorus 14
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7

Chorus 15
6
E♭7sus4
E♭7
F7
3
3
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
E♭7
2
Chorus 16
8
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
E♭7
F7
5
Chorus 17
1
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
2
Chorus 18
7
E♭7
1
F7
3
E♭7sus4
3
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
3
Chorus 19
7
E♭7
1
F7
E♭7sus4
Growl
F7
Growl

Chorus 20
Chorus 21
Chorus 22
Chorus 23
Chorus 24
Growl
Eb7sus4
F7
Eb7

Chorus 25
Chorus 26
Chorus 27
Chorus 28
Chorus 29
F7
E♭7sus4
E♭7
Growl

5
F7
E♭7sus4
7
E♭7
Chorus 30
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
Chorus 31
6
E♭7sus4
E♭7
1
F7
E♭7sus4
3
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
E♭7
Chorus 32
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
Growl
Chorus 33
6
E♭7sus4
E♭7
1
F7
2
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
5
F7
E♭7sus4
E♭7

Chorus 34
8
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
Chorus 35
5
F7
E♭7sus4
E♭7
1
F7
E♭7sus4
3
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
E♭7
Chorus 36
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
Chorus 37
6
E♭7sus4
E♭7
1
F7
2
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
Chorus 38
6
E♭7sus4
E♭7
1
F7
E♭7sus4
Chorus 39
3
F7
E♭7sus4
E♭7
F7
Growl
E♭7sus4
1
F7

2
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
E♭7
Growl
Growl
Growl
Chorus 40
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
E♭7
Growl
Growl
Growl
p
Chorus 41
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
6
E♭7sus4
E♭7
Chorus 42
1
F7
E♭7sus4
3
F7
E♭7sus4
F7
6
E♭7sus4
E♭7
Chorus 43
1
F7
E♭7sus4
F7
4
E♭7sus4
F7
3

6
E♭7sus4
E♭7
Chorus 44
1
F7
E♭7sus4
F7
4
E♭7sus4
F7
3
6
E♭7sus4
E♭7
Chorus 45
1
F7
E♭7sus4
F7
3
3
4
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
3
7
E♭7
Chorus 46
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4

5
F7
E♭7sus4
E♭7
Chorus 47
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
5
F7
E♭7sus4
E♭7
Chorus 48
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
6
E♭7sus4
E♭7
Chorus 49
F7
3
E♭7sus4
3
3
F7
E♭7sus4
F7
6
E♭7sus4
E♭7
Chorus 50
F7
2
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7

6
E♭7sus4
E♭7
Chorus 51
1
F7
E♭7sus4
F7
4
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
7
E♭7
Chorus 52
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
5
F7
E♭7sus4
E♭7
Chorus 53
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
5
F7
E♭7sus4
E♭7

Chorus 54
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
5
F7
E♭7sus4
E♭7
Solo Guitar
20 Choruses
Solo Saxophone
Chorus 1
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
6
E♭7sus4
E♭7
Chorus 2
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
7
E♭7
Chorus 3
F7
E♭7sus4
F7
4
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
E♭7

Chorus 4
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
Laid Back
6
E♭7sus4
E♭7
Chorus 5
1
F7
E♭7sus4
3
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
E♭7
Chorus 6
8
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
5
F7
E♭7sus4
E♭7
Chorus 7
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
F7
6
E♭7sus4
E♭7
Chorus 8
1
F7
E♭7sus4
3
F7
E♭7sus4
F7

6
E♭7sus4
E♭7
Chorus 9
1
F7
E♭7sus4
3
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
E♭7
8
Chorus 10
1
F7
E♭7sus4
F7
E♭7sus4
5
F7
E♭7sus4
E♭7
Theme
1
F7
2
E♭7sus4
F7 +
E♭7sus4
F7
6
E♭7sus4
E♭7
8
F

3. Zusammenfassung

Die nachfolgende Zusammenfassung thematisiert zunächst die einzelnen musikalischen und technischen Gestaltungsmittel von Sonny Rollins sowie anschließend die wichtigsten Merkmale seiner Kompositionen und Improvisationen.

Sound

Bis zum Jahr 1959 gestaltet Rollins hauptsächlich mit einem eher dunklen, besonders offenen und kräftigen Sound und produziert darüber hinaus, mithilfe seines sehr flexiblen Ansatzes, farblich kontrastvolle Nuancen. Die Verwendung von Subtone, die wegen der Saxophonbauweise für die meisten Saxophonisten nur im tiefen Register möglich ist, erweitert Rollins stellenweise auch auf die mittlere Oktavlage. Im Vergleich zu seinen anderen Schaffensperioden kommt Growl in seinem Spiel bis 1959 am wenigsten vor. Bis zu diesem Jahr verwendet Rollins hauptsächlich ein Otto-Link-Mundstück aus Metall und ein Selmer-Mark-VI-Saxophon.

Hinsichtlich seiner gesamten Karriere fanden die zwei bedeutsamsten Veränderungen in Rollins' Sound in den Jahren 1962 und 1972 – jeweils nach einem Sabbatical – statt. Spieltechnisch wie auch musikalisch hängen sie einerseits mit der Entwicklung seiner Gesamtstilistik, andererseits mit Modifikationen in Setup, Ansatz und Körperhaltung zusammen. 1962 wurde Rollins' Sound, unter anderem wegen dem Umstieg auf das Mundstück Selmer E aus Ebonit und der damit verbundenen Ansatzumstellung, dunkler und weniger breit und änderte sich darüber hinaus oft in den folgenden Jahren. Der ab 1972 zunehmend heller gewordene Sound entspricht stilistisch dem damaligen Fusion-Repertoire von Rollins und variiert bis zum Jahr 2013 eher sporadisch. In dieser gesamten Periode (1972–2013) spielt Rollins fast ausschließlich auf einem weit offenen Berg-Larsen-Mundstück aus Metall.

Melodik

Rollins setzt Melodie als Kern seines Spiels ein und verfügt in dieser Hinsicht über außergewöhnlichen Ideenreichtum. Sein so gut wie immer sangbares Tonmaterial wird in erster Linie mittels Variation gestaltet, wobei neben der Melodie auch Rhythmus, Artikulation, Dynamik und Harmonik einen gleichen Stellenwert einnehmen. In rein tonhöhenmäßiger Hinsicht werden die Variationen vor allem mittels Transposition, Fragmentierung sowie Sequenzierung ausgeführt.

Die Länge von Rollins' Melodien erstreckt sich von kurzen, aus zwei Tönen bestehenden Motiven bis zu extrem langen Phrasen, die stellenweise 10 Takte überschreiten. Die überaus abwechslungsreichen Melodiestrukturen umfassen das ganze Saxophonregister, wobei die kürzeren Motive überwiegend im Tonumfang bis zu einer Quint und eher vertikal gespielt werden. Hinsichtlich der melodischen Gestaltungsmittel verwendet Rollins sich über mehrere Takte und sogar Formteile erstreckende Motivvariationen, bzw. er wechselt diese – zwecks Kontrastierung – mit längeren, musikalisch anders gestalteten Phrasen ab oder schließt in diese die Motive mit ein.

Neben der Verwendung und Variation des Themenmaterials zitiert Rollins in seinen Improvisationen aus Film- und Popularmusik sowie klassischer Musik und Kinderliedern.

In der Zusammenschau aller seiner melodischen Gestaltungsmittel hat seine Musik einen generell fröhlichen Charakter.

Harmonik

In den 1950-er sowie am Beginn der 1960-er Jahre entspricht Rollins' harmonische Gestaltung grundsätzlich der üblichen Bebop- bzw. Hardbop-Sprache. Was sein Spiel in dieser Hinsicht von anderen Musikern aus der Zeit unterscheidet, ist sein teilweise sehr ionisch-orientiertes motivisches Spiel, vor allem in den Calypso-Stücken.

Ab dem Jahr 1962 nimmt Rollins' Verwendung der Outside-Harmonik zu, wobei er diese, abgesehen von seinen wenigen Interpretationen im Free-Jazz-Stil, nicht im großen Ausmaß in seinem Spiel einsetzt, sondern eher gelegentlich mittels Halbton-Rückungen sowie stellenweiser Gestaltung in temporären, mit der Ausgangstonart mehr oder weniger verwandten tonalen Zentren.

Die größten stilistischen Änderungen hinsichtlich Harmonik macht Rollins in den 1970-er Jahren und passt sich unter häufiger Verwendung von Pentatonik seinem damaligen Fusion-, Pop-, Calypso- und Funk-Repertoire an. Vor allem in den letzten 20 Jahren seiner Karriere kombiniert Rollins Outside-Harmonik oft mit Melodiesequenzierungen sowie mit extrem schnellen, rubato-artigen Läufen.

Rhythmik und Mikrorhythmik

Die rhythmische Deutlichkeit, mit der Sonny Rollins in den 1950-er Jahren gestaltet, ergibt sich zum einen aus seiner äußerst präzisen Tonplatzierung, zum anderen aus der klaren Strukturierung seiner Phrasen. Darüber hinaus haben die Pausen, die er in einem ungewöhnlich großen Ausmaß zwischen die Phrasen setzt, einen sehr wichtigen Stellenwert.

Rollins' Phrasenstrukturen basieren auf den üblichen rhythmischen Mitteln des Bebop- und Hardbop-Stils und können durch ihre variantenreiche Gestaltung hinsichtlich der Länge, der verwendeten Notenwerte und Pausen sowie der mikrorhythmischen Ausführung sowohl sehr einfach als auch sehr komplex gestaltet sein.

Zu einem der wichtigsten Aspekte seiner gesamten musikalischen Stilistik zählt die Mikrorhythmik. Am häufigsten wendet er Laid Back an, wobei die folgenden Gestaltungsweisen besonders hervorzuheben sind:

- Den Eindruck von Zeitausdehnung innerhalb eines Taktes kreiert Rollins, indem er zuerst mit einem starken Laid Back gestaltet und dann mittels Beschleunigung anschließender Töne mehr Tonmaterial in den Takt einbringt, als der Zuhörer erwartet.
- Große Spannung baut Rollins auf, indem er über mehrere Takte mit einem regelmäßigen, metronomisch exakten Laid Back spielt, wodurch seine Phrasen zeitversetzt erklingen.

Wenn Sonny Rollins ab den 1960-er Jahren häufig über teilweise viele Minuten ohne jegliche Begleitung gestaltet, enthalten solche Interpretationen mehr an

unterschiedliche Tempi gebundene Passagen als rubatoartige Läufe. Diese finden jedoch in seinem Spiel ab den 1970-er Jahren zunehmende Verwendung. Zudem benutzt Rollins ab dieser Periode deutlich weniger Pausen.

Artikulation

Auch Rollins' außergewöhnlich facettenreiche Artikulation unterscheidet ihn von vielen anderen Saxophonisten seiner Generation und trägt dazu bei, dass sein Spiel der Sprache verwandt klingt. Zudem verwendet er die unterschiedlichen Artikulationsarten nicht nur für Phrasierungs- und Kontrastierungszwecke, sondern auch als eines der wichtigsten Mittel für seine variationsorientierte, oft humorvolle motivische und thematische Gestaltung. Dabei spielt das gemäßigte Vermischen dieser Artikulationsarten, sowohl miteinander als auch mit anderen Gestaltungsmitteln, eine besondere Rolle.

Hervorzuheben ist Rollins' bis in die 1960-er Jahre getätigte Praxis, so gut wie alle Töne anzustoßen und dabei einen generell leichten und überaus fließenden Charakter in seinem Spiel beizubehalten. Mit seinem Zungenstoß produziert er Artikulationsarten, die sich von Ghost Notes bis zu sehr kräftigen, dem Slap Tongue ähnlichen Akzenten erstrecken. Dabei kommt seine ungewöhnlich häufige Verwendung des Staccato überwiegend in den Calypso-Interpretationen sowie bei Variationen einfacher, aus wenigen Tönen bestehender Motive und bei Tonwiederholungen vor. Phrasen aus der üblichen Bebop- und Hardbop-Sprache werden von Rollins ebenfalls besonders variantenreich akzentuiert und weisen mehr Unvorhersehbarkeit als Regelmäßigkeit auf.

Rollins' Portamenti haben stellenweise den Umfang einer kleinen Terz und werden einerseits einzig mit der üblichen Lippen- bzw. Unterkieferbewegung sowie andererseits in der Kombination mit Greifen erzeugt. Darüber hinaus werden sie oft als Variationsmittel eingesetzt und finden in Rollins' humorvollen Gestaltungen häufig Verwendung. In einem solchen Kontext beginnt Rollins auch staccato gespielte Töne mit einem Portamento.

In den 1960-er Jahren wechselt die von Rollins präferierte Artikulation von Aufnahme zu Aufnahme, und besonders die Live-Mitschnitte aus dieser Periode

belegen extrem schnelle Zungentechnik. Obwohl seine Artikulation auch nach dem zweiten Sabbatical (1968) variantenreich bleibt, zeigt sich in den darauffolgenden Jahrzehnten die kontinuierliche Tendenz zu immer mehr Legato.

Dynamik

Rollins' dynamische Bandbreite ist ausgesprochen groß und nimmt, neben Artikulation, Rhythmik und Melodik, vor allem in den 1950-er und 1960-er Jahren einen bedeutsamen Stellenwert innerhalb seiner Phrasierung ein. So nützt Rollins die dynamischen Unterschiede nicht einzig für die Gesamtdramaturgie seiner Interpretationen, sondern er setzt sie auch grundlegend innerhalb seiner Phrasen sowie im Übergangsbereich von Phrase zu Phrase ein, wobei er gelegentlich in Verbindung mit größeren Intervallen und Registersprüngen in extremer Weise agiert.

Technik

Neben extrem schneller Finger- und Zungentechnik sowie außergewöhnlichem Luftvolumen ist Rollins flexibler Ansatz, vor allem in den 1950-er Jahren, einer der wichtigsten technischen Aspekte seines Spiels, der es ihm erlaubte, einen in allen Saxophonregistern ausgeglichenen, sehr voluminösen und kraftvollen Sound zu produzieren sowie hinsichtlich der Klangfarbe variantenreich zu gestalten. In den ersten zehn Jahren seiner professionellen Karriere spielte er mit einer ausgesprochen ruhigen Körperhaltung, veränderte dabei aber oft den Druck und den Winkel seines Unterkiefers und machte unüblich große Auf- und Abwärtsbewegungen mit dem Kopf. Aufgrund von Setup-Umstellungen wurde Rollins' Ansatz ab den 1960-er Jahren fixierter, was ihm ermöglichte, seinen Oberkörper freier zu bewegen.

Komposition

Überwiegend verwendet Rollins als Kern seiner Kompositionen effektvolle Motive, die oft aus nur wenigen Tönen bestehen und in rhythmisch und/oder melodisch paraphrasierender Weise wiederholt und/oder sequenziert werden, wobei häufig Tonwiederholungen und Tonumspielungen vorkommen. Die Mehrzahl seiner Stücke ist

in Dur, hat einen fröhlichen Charakter und wird im überwiegenden Ausmaß mit ionischem Tonmaterial, Blue Notes sowie in einem vertikalen melodischen Aufbau komponiert und hinsichtlich Geschwindigkeit hauptsächlich in Medium bis Up Tempo gestaltet.

Als harmonische Basis verwendete Rollins im Laufe seiner Karriere sowohl für Bebop und Hardbop als auch im Modalen Jazz jeweils typische Akkordfolgen und schrieb darüber hinaus auch harmonisch einfachere, ionisch basierte Stücke. Neben seinen Jazzstandards aus den 1950-er Jahren (u. a. „Doxy“, „Tenor Madness“, „Airegin“) und populären Calypsos (u. a. „St. Thomas“, „Duke Of Iron“) komponierte er zahlreiche weniger bekannte Stücke in Fusion-, Funk-, Modal-, Free-, Swing- und Calypso-Stilistik (u. a. „The Cutting Edge“, „Did You See Harold Vick“, „Sonny, Please“, „East Broadway Run Down“, „Here’s To The People“, „The Everywhere Calypso“).

Improvisation

Die im Zusammenhang mit Rollins’ improvisatorischer Gestaltung am häufigsten verwendete Bezeichnung „Thematic Improvisation“ ist irreführend, da Rollins sein Spiel, abgesehen von Themenzitaten, im Unterschied dazu in einem viel größeren Ausmaß auf eine Mischung von Motivvariationen und Fortspinnung basieren lässt.

Die Lebendigkeit seiner musikalischen Gestaltung ergibt sich im Wesentlichen aus besonders facettenreicher Variation sowohl einzelner musikalischer Parameter als auch deren Kombination miteinander. Aufgrund seines sprachverwandten Spiels, des kräftigen Sounds, der Verwendung einfacher Motive sowie des häufigen Einsatzes von Pausen ermöglichte er dem Zuhörer, seine Improvisationen leichter zu erfassen und erreichte vor allem wegen deren grundsätzlich sehr fröhlichen Charakters ein breites Publikum.

Quellen

Ausgewählte Literatur

Baker, D. N. (1980). *The Jazz Style of Sonny Rollins: a musical and historical perspective*. Miami, FL.: CPP/Belwin.

Blancq, C. (1977). *Melodic Improvisation in American Jazz: The Style of Theodore „Sonny" Rollins 1951-1962* (Nicht veröffentlichte Dissertation). Tulane University, New Orleans.

---------- (1983). *Sonny Rollins: The Journey of a Jazzman*. Boston, MA.: Twayne.

Carr, I., Fairweather, D., & Priestley, B. (2004). *The Rough Guide to Jazz* (3. Aufl.). New York; London: Rough Guides.

Carroll, J. (1999). *The Sonny Rollins Collection*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.

Carter, K. (2011). *Sonny Rollins: 10 Solos, 185 Licks.* USA: Kenyon Carter.

Eggenbrecht, H. H. (1995). *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert* (Bd. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 1). Stuttgart: Steiner.

Erickson, J. D. (2015). *Signifying on the Greeks: the use of rhetorical devices in jazz improvisation analysis* (Nicht veröffentlichte Dissertation). Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, Illinois.

Gerard, C. (1992). *Sonny Rollins*. New York, NY: Music Sales America.

Gioia, T. (2012). *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. Oxford; New York: Oxford University Press.

Givan, B. (2014). Gunther Schuller and the Challenge of Sonny Rollins: Stylistic Context, Intentionality, and Jazz Analysis. *Journal of the American Musicological Society*,

67(1), 167–237.

Haecker, T. L. (2017). Saxophonistisches: Das Saxblog. *Klangbeschreibung*. Abgerufen von http://saxophonistisches.de/klangbeschreibung/ [02.09.2017].

Harrington, J. (o.J.). *Great Tenor Saxophone Solos* (Bd. Vol. 1). USA: Jeff Harrington.

Isacoff, S. (1988). *Sonny Rollins*. New York, NY: Music Sales.

Keegan, M. (2010). *Sonny Meets Squawk: Timbral Devices in the Saxophone Playing of Sonny Rollins* (Nicht veröffentlichte Masterarbeit). Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney.

Kernfeld, B. (o.J.). Rollins, Sonny. In B. Kernfeld (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Jazz. Grove Music Online. Oxford Music Online* (2. Aufl.). Oxford: Oxford University Press. Abgerufen von http://www.oxfordmusiconline.com.oxfordmusiconline.han.kug.ac.at/subscriber/article/grove/music/J385200 [05.09.2017].

Love, S. (2011). *On Phrase Rhythm in Jazz* (Nicht veröffentlichte Dissertation). Eastman School of Music, University of Rochester, Rochester, New York.

---------- (2012). An Approach to Phrase Rhythm in Jazz. *Journal of Jazz Studies*, *8*(1), 4–32.

Mankowski, F. (2008). *Best of Sonny Rollins*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.

McClimon, M. (2016). *A Transformational Approach To Jazz Harmony* (Nicht veröffentlichte Dissertation). Jacobs School of Music, Indiana University, Indiana.

Nisenson, E. (2000). *Open Sky: Sonny Rollins and His World of Improvisation* (1. Aufl.). New York, N.Y.: St. Martin´s Press.

Palmer, R. (1998). *Sonny Rollins: The Cutting Edge*. New York, NY: Continuum.

Price, T. (1996). *Great Tenor Sax Solos*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.

Rascher, S. (1983). *Top-Tones for the Saxophone: Four-Octave Range* (3. Aufl.). New York: Carl Fischer.

Rollins, S. (1989). *Freedom Suite* [CD Booklet]. Berkeley, CA: Riverside RLP 12-258.

Rollins, S. (2017). Bio. Abgerufen 24. September 2017, von http://sonnyrollins.com/biography/

Rusch, R., Salley, K., & Stover, C. (2016). Capturing the Ineffable: Three Transcriptions of a Jazz Solo by Sonny Rollins. *Music Theory Online*, *22*(3). Abgerufen von http://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.rusch.php [02.04.2017].

Schuller, G. (1958). Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation. *The Jazz Review*, *1*(1), 6–11, 21.

Sonny Rollins: A Step-by-Step Breakdown of the Sax Styles & Techniques of a Jazz Giant. (2009). Milwaukee, WI: Hal Leonard.

Sprague, P. (1998). *The Jazz Solos of Sonny Rollins*.

Teal, L. (1963). *The Art of Saxophone Playing*. Van Nuys, CA: Alfred Music.

Wilson, P. N. (1991). *Sonny Rollins: sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten*. (P. N. Wilson & W. Lachenmann, Hrsg.) (Bd. 17). Schaftlach: Oreos.

Yamaguchi, M. (2013). *Sonny Rollins, Art Blakey, Kenny Drew with the Modern Jazz Quartet*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.

Interviews

Fordham, J. (10. November 2009). Sonny Rollins: Confessions of a colossus. *The Guardian*. Abgerufen von https://www.theguardian.com/music/2009/nov/10/sonny-rollins-interview [23.09.2017].

Holloway, R. (6. Jänner 2005). Sonny Rollins Interviewed by Joshua Redman: Newk's Time [JazzTimes]. Abgerufen von https://jazztimes.com/features/sonny-rollins-interviewed-by-joshua-redman-newks-time/ [23.09.2017].

Kopp, B. (28. Juli 2016). Sonny Rollins [The Blurt Jazz Desk]. Abgerufen von http://blurtonline.com/feature/blurt-jazz-desk-sonny-rollins/ [23.09.2017].

Latimer, C. L. (28. September 2005). The melody never stops [The Metro Times]. Abgerufen von https://www.metrotimes.com/detroit/the-melody-never-stops/Content?oid=2182623 [24.09.2017].

McBride, C., & Cornish, A. (12. Juni 2017). After 7 Decades, Sonny Rollins Can't Get Music Off His Mind [NPR's Jazz Night In America]. Abgerufen von http://www.npr.org/2017/06/12/531642637/after-7-decades-sonny-rollins-cant-get-music-off-his-mind [23.09.2017].

Myers, C. (23. Juli 2011). Sonny Rollins: Ideas Are Important [JazzTimes]. Abgerufen von https://jazztimes.com/columns/myers/sonny-rollins-ideas-are-important/

Nicholson, S. (November 2009). Sonny Rollins - Tenor of our times [Jazzwise]. Abgerufen von http://www.jazzwisemagazine.com/artists/13653-sonny-rollins-tenor-of-our-times [24.09.2017].

o. A. (4. Dezember 2009). Q&A WITH SONNY ROLLINS - Interview with Sonny Rollins [Jazziz]. Abgerufen von http://runningthevoodoodown.blogspot.co.at/2009/12/q-with-sonny-rollins.html [24.09.2017].

Online-Interview

Primark, B. (9. April 2016). Why Disco Monk [Sonny Rollins Facebook Q&A]. Abgerufen von https://www.youtube.com/watch?v=ESW27ljHx6M&feature=youtu.be [24.09.2017].

Radio-Interview

Power, T. (5. September 2017). „It's a beautiful trip": living legend Sonny Rollins reflects on his jazz legacy [CBC Radio]. Abgerufen von http://www.cbc.ca/radio/q/tuesday-sept-5-2017-jason-isbell-sonny-rollins-and-more-1.4271575/it-s-a-beautiful-trip-living-legend-sonny-rollins-reflects-on-his-jazz-legacy-1.4275236 [22.09.2017].

Film, Video und DVD

Chabot, C. (1974). Sonny Rollins 1974: Rescued! Restoration of a concert filmed at Ronnie Scott's Jazz Club in 1974 [Film]. BBC.

Mugge, R. (1986). Sonny Rollins: Saxophone Colossus [DVD]. Merenberg: ZYX Music.

Kahn, A. (2008). Jazz Icons: Sonny Rollins - Live in '65 & '68 [DVD]. Naxos.

Tonträger der analysierten Stücke

A Weaver Of Dreams (1959)

Sonny Rollins Trio: Live in Europe 1959, Solar Records – 4569910. Los Angeles, CA: Solar.

Airegin (1954)

The Miles Davis Quintet: Miles Davis with Sonny Rollins. Prestige PRLP 187. Berkeley, CA: Riverside.

Biji (2001)

Sonny Rollins: Shows Vol. 3, Doxy Records Kat. 88843049982, New York: Doxy Records.

Disco Monk (1979)

Sonny Rollins: Don't Ask, Milestone-9090. New York: Milestone.

Don´t Stop The Carnival (1976)

Sonny Rollins: Don't Stop The Carnival, Wolfgang's Vault No #391

Doxy (1954)

Miles Davis: Bags' Groove. Prestige PRLP 7109. Berkeley, CA: Riverside.

Duke Of Iron (1987)

Sonny Rollins – Dancing In The Dark, Mile Stone 9155. New York: Milestone.

I´m An Old Cowhand (1957)

Sonny Rollins: Way Out West. Contemporary C 3530. Los Angeles: Contemporary Records.

If Ever I Would Leave You (1962)

Sonny Rollins: What's New?, RCA Victor LPM-2572. New York: RCA Victor.

Patanjali (2012)

Sonny Rollins: Road Shows Vol. 3, Doxy Records Kat. 88843049982. New York: Doxy Records.

Sonny, Please (2005 bis 2006)

Sonny Rollins: Sonny, Please, Doxy Records DR9730-2. New York: Doxy Records.

St. Thomas (1956)

Sonny Rollins: Saxophone Colossus. Prestige PRLP 7079. Berkeley, CA: Riverside.

Strode Rode (1956)

Sonny Rollins: Saxophone Colossus. Prestige PRLP 7079. Berkeley, CA: Riverside.

Tennessee Waltz (1992)

An Evening With Sonny Rollins, LOFT 1992

Tenor Madness (1956)

Sonny Rollins Quartet: Tenor Madness. Prestige PRLP 7047, Berkeley, CA: Riverside.

The Freedom Suite (1958)

Sonny Rollins: Freedom Suite. Original Jazz Classics OJC-067, Riverside RLP 12-258. Berkeley, CA: Riverside.

The Surrey With The Fringe On Top (1957)

Sonny Rollins: Newk's Time. (1957/1959) Blue Note BLP 4001. New York: Blue Note Records.

There Will Never Be Another You (1965)

Sonny Rollins Trio & Quartet: Paris 1965 - Copenhagen 1968, Gambit Records 69282. Gambit Records.

Without A Song (1962)

Sonny Rollins: The Bridge, RCA – LSP-2527. New York: RCA Victor.

You Don't Know What Love Is (1956)

Sonny Rollins: Saxophone Colossus. Prestige PRLP 7079. Berkeley, CA: Riverside.

Verwendete Filmaufnahmen

Tennessee Waltz (1992)

Sonny Rollins Sextett Live in Munich. Philharmonie München. In: Uli Pfau (1992). *An Evening with Sonny Rollins* [Film]. LOFT Production. Abgerufen von https://www.youtube.com/watch?v=6qfIbtEGZRs [23.09.2017].

Waver of Dreams (1959)

Sonny Rollins Trio. Singer Theatre, Niederlande. [Fernsehaufnahme]. Abgerufen von https://www.youtube.com/watch?v=ZazZYmjOOF0 [23.09.2017].

Anhang

Inhaltsverzeichnis Anhang

„Doxy” 383

„Airegin” 386

„Tenor Madness” 392

„Strode Rode” 403

„St. Thomas” 411

„You Don´t Know What Love Is” 418

„The Surrey With The Fringe On Top“ 425

„I´m An Old Cowhand (From The Rio Grande)” 434

„The Freedom Suite” 440

„A Weaver Of Dreams” 457

„Without A Song” 460

„If Ever I Would Leave You” 466

„There Will Never Be Another You” 481

„Don´t Stop The Carnival” 498

„Disco Monk” 508

„Duke Of Iron” 516

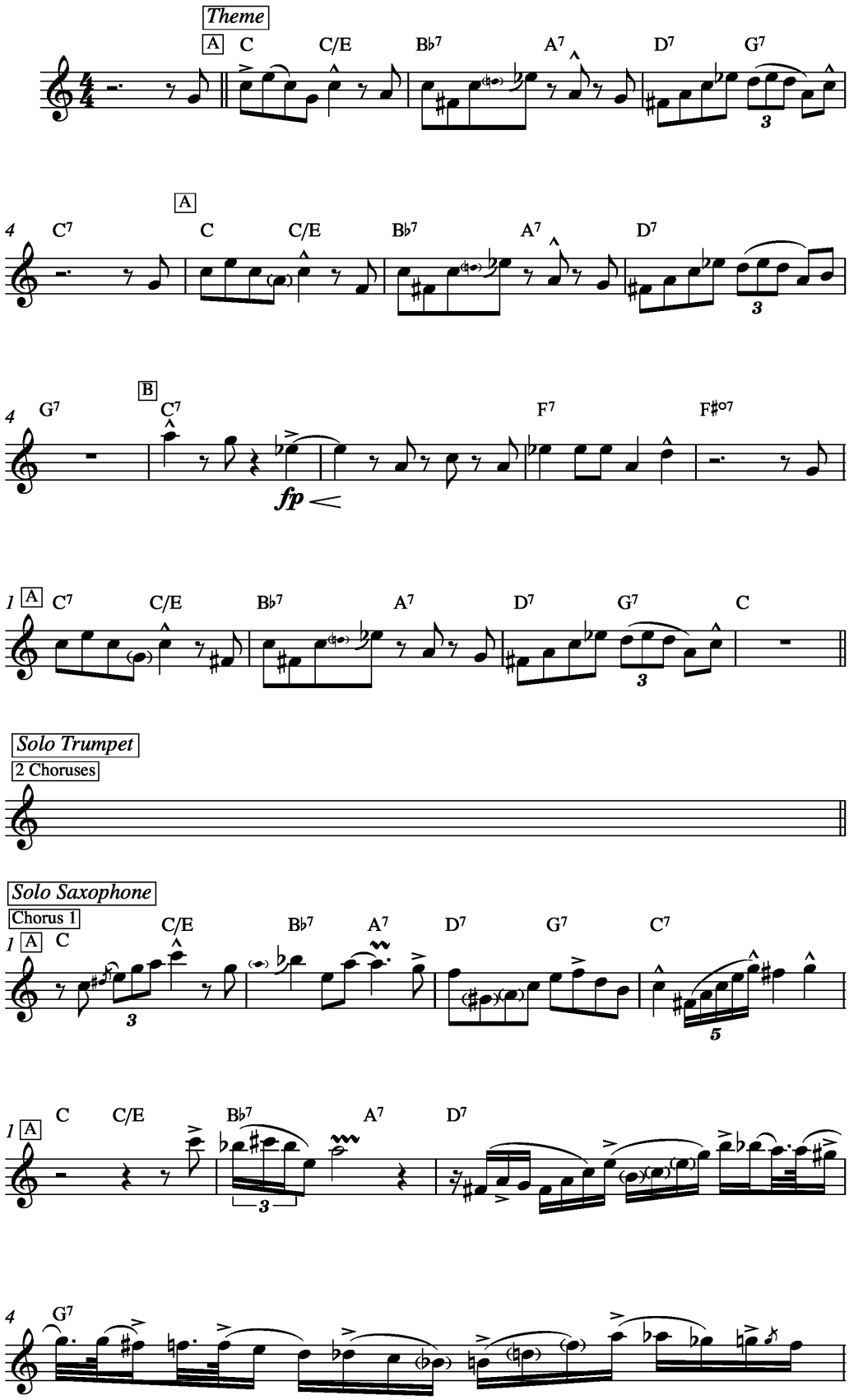
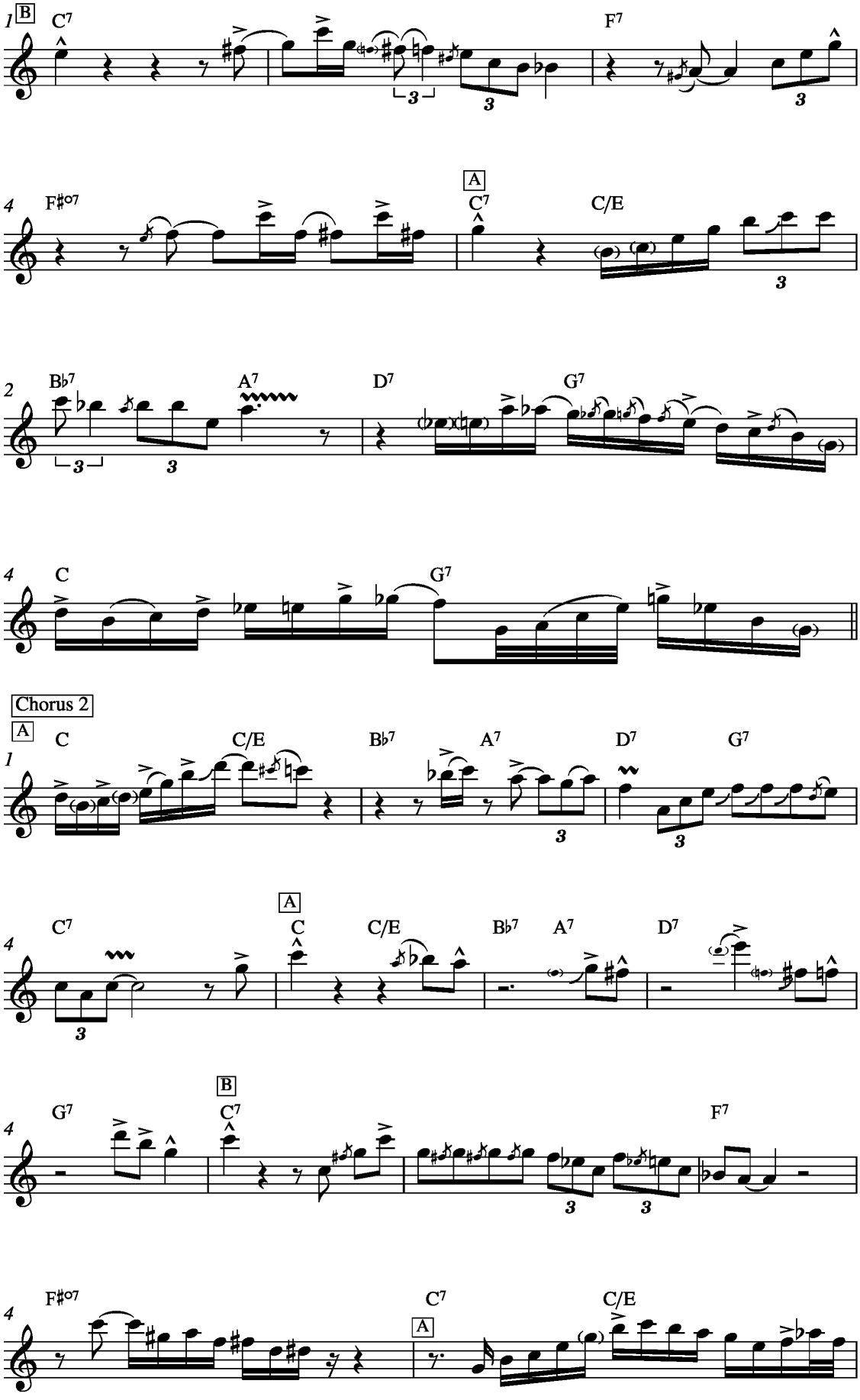
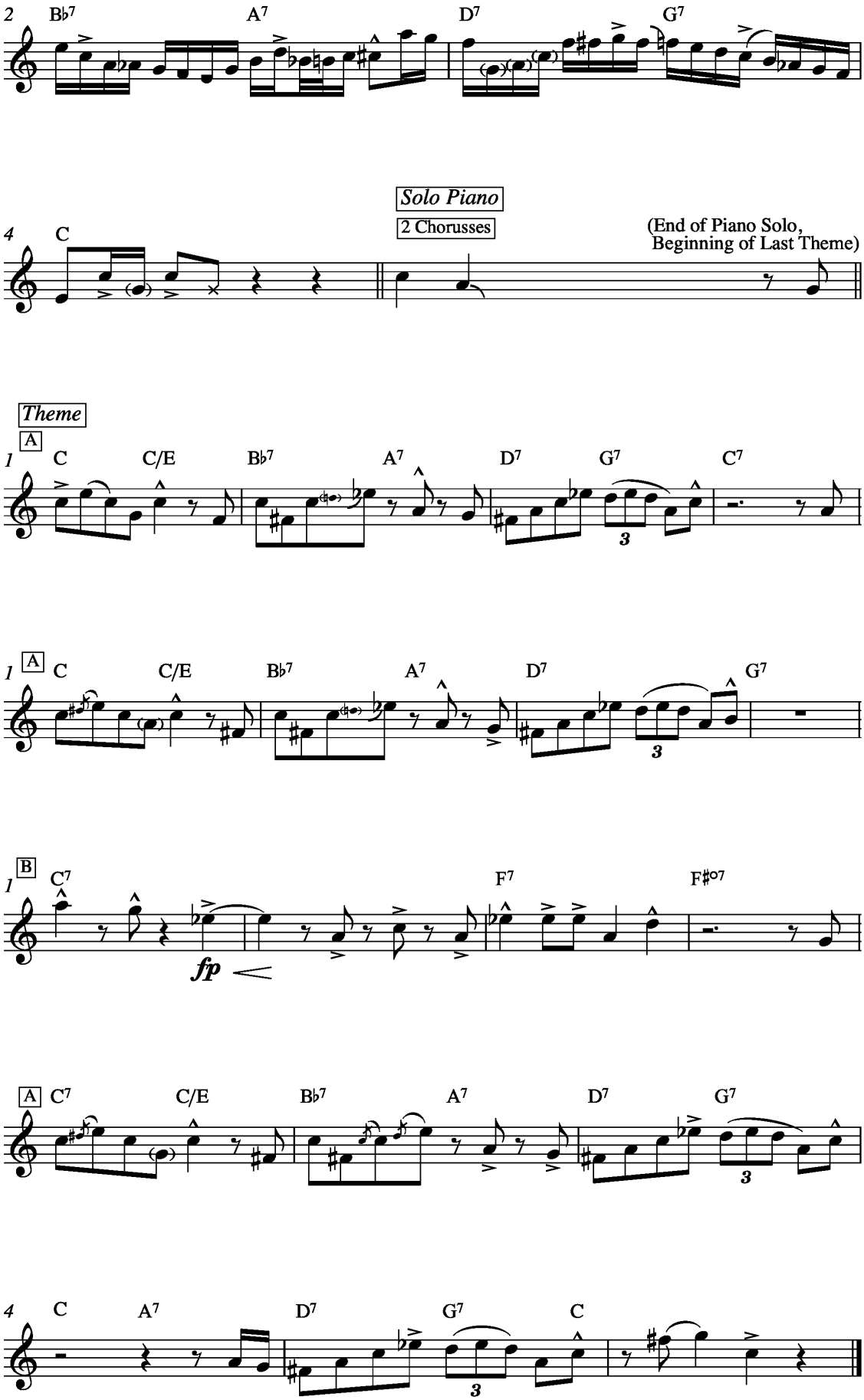
„Tennessee Waltz” 521

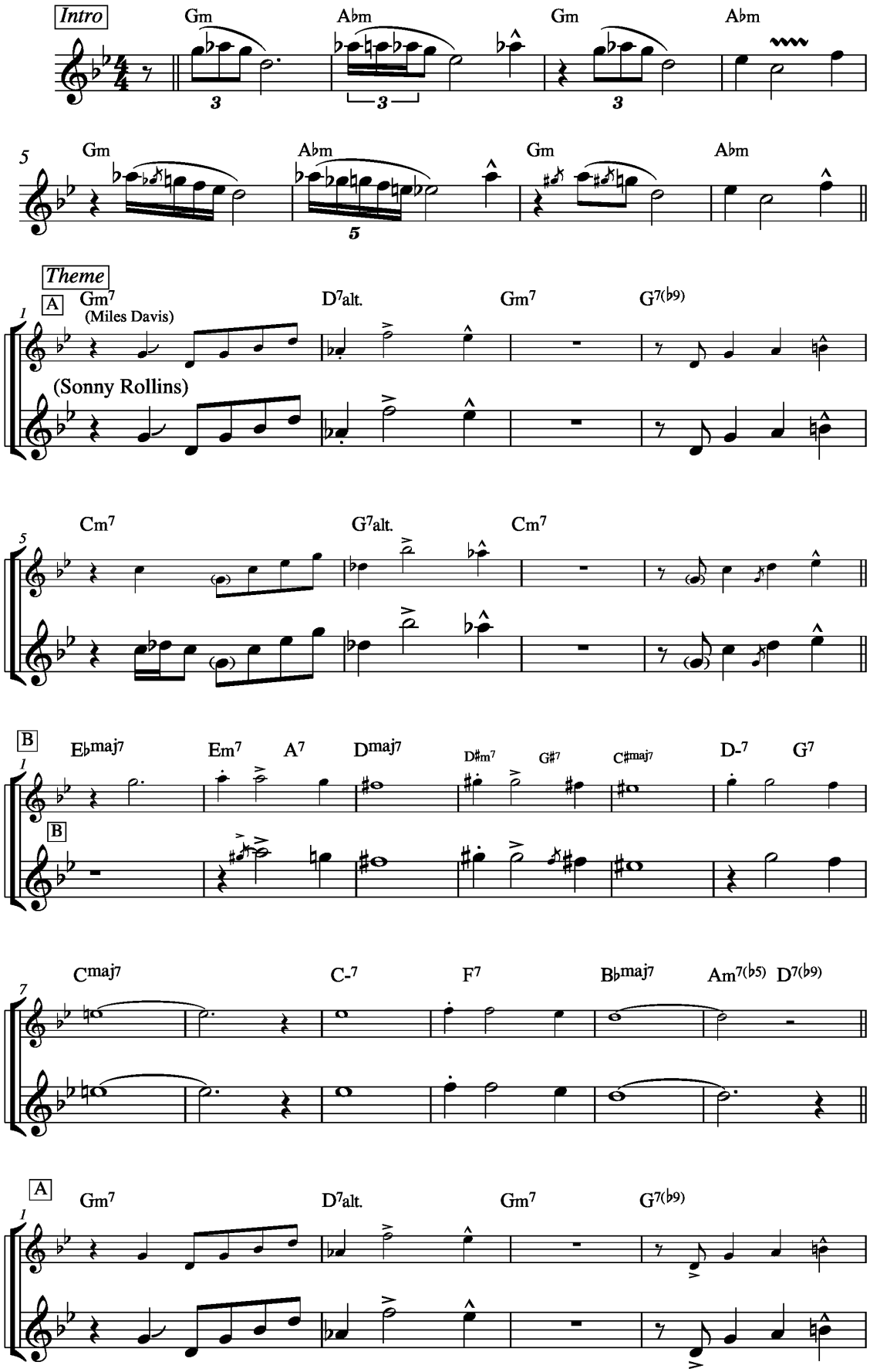
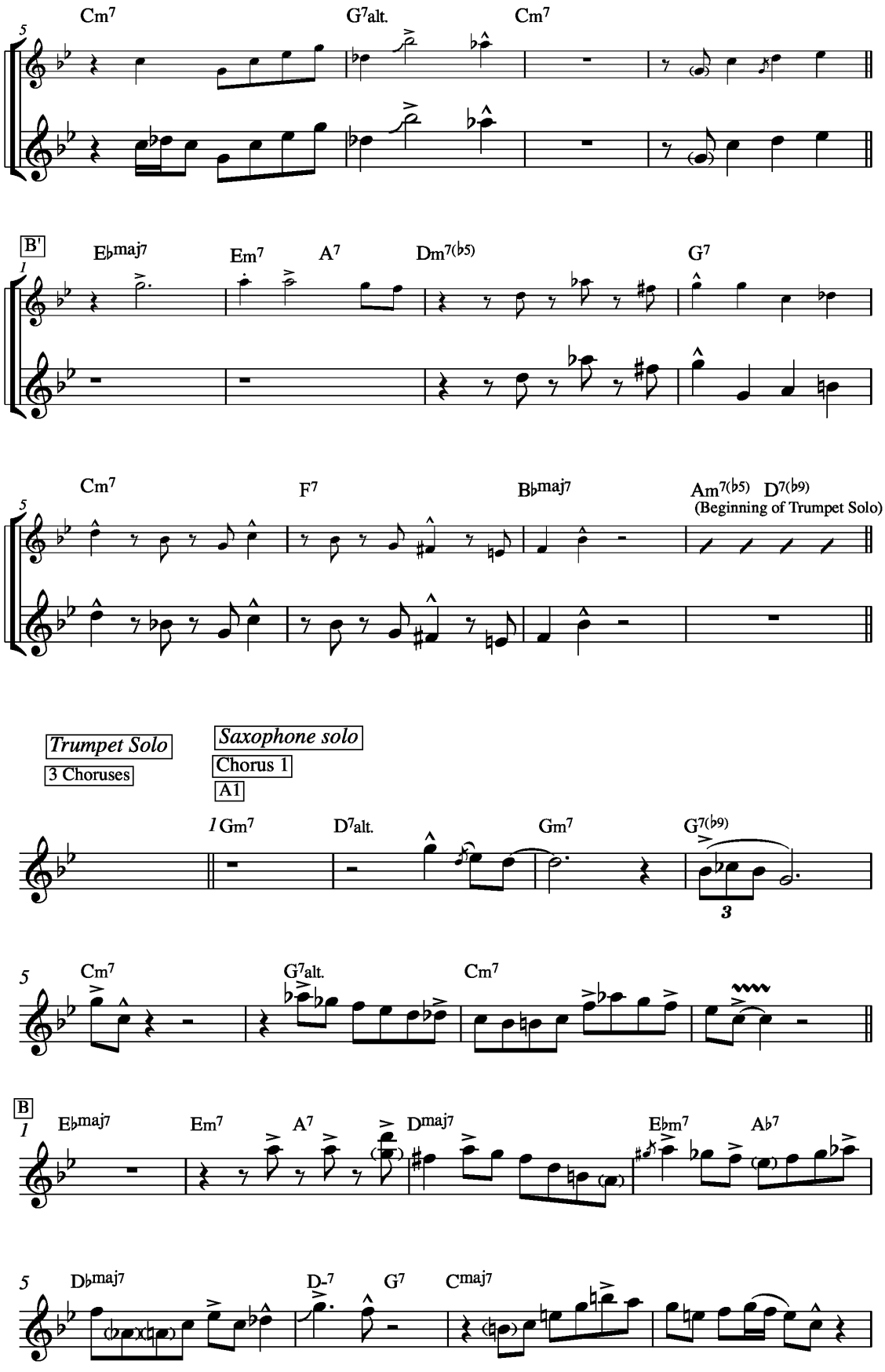
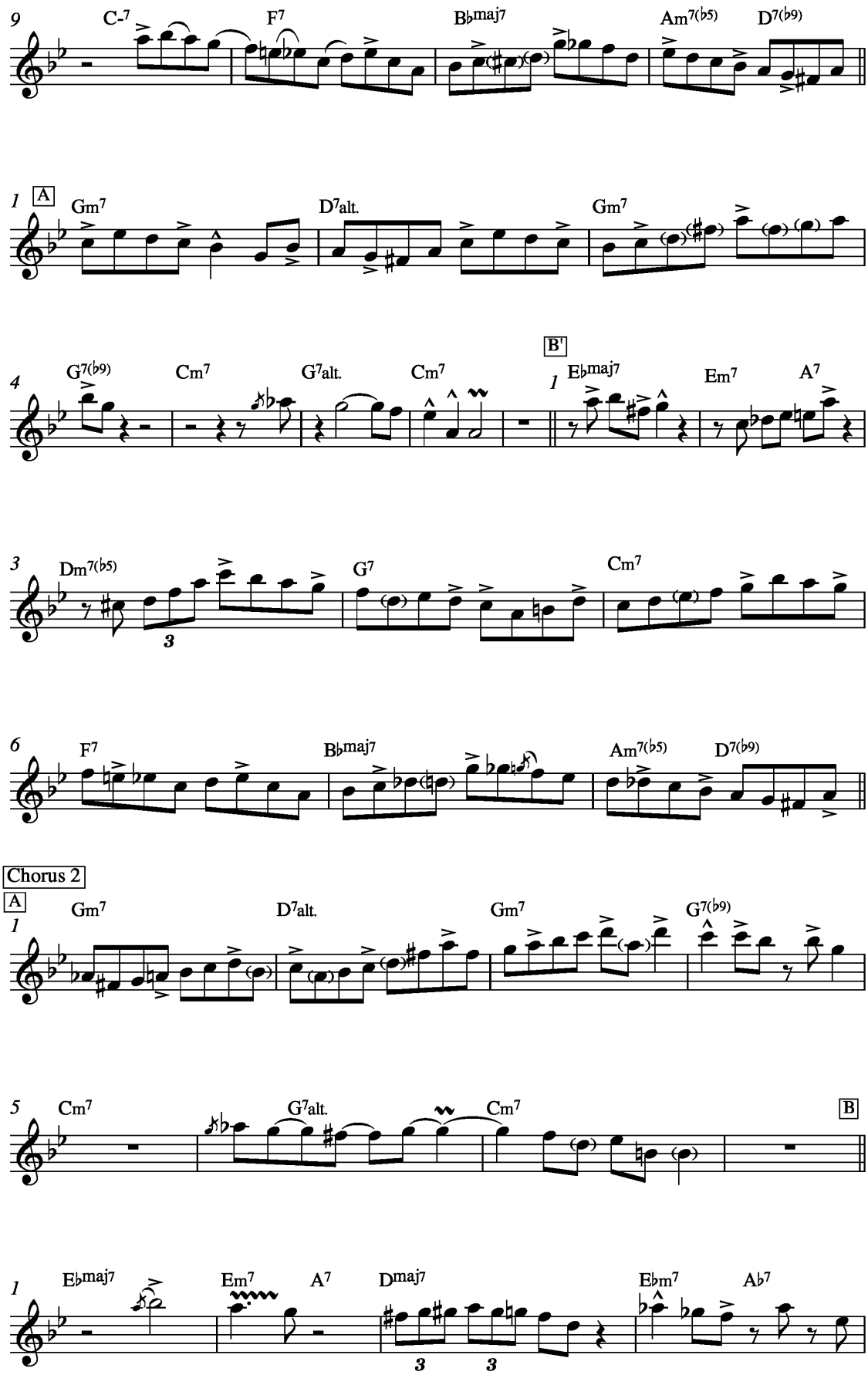
„Biji” 529

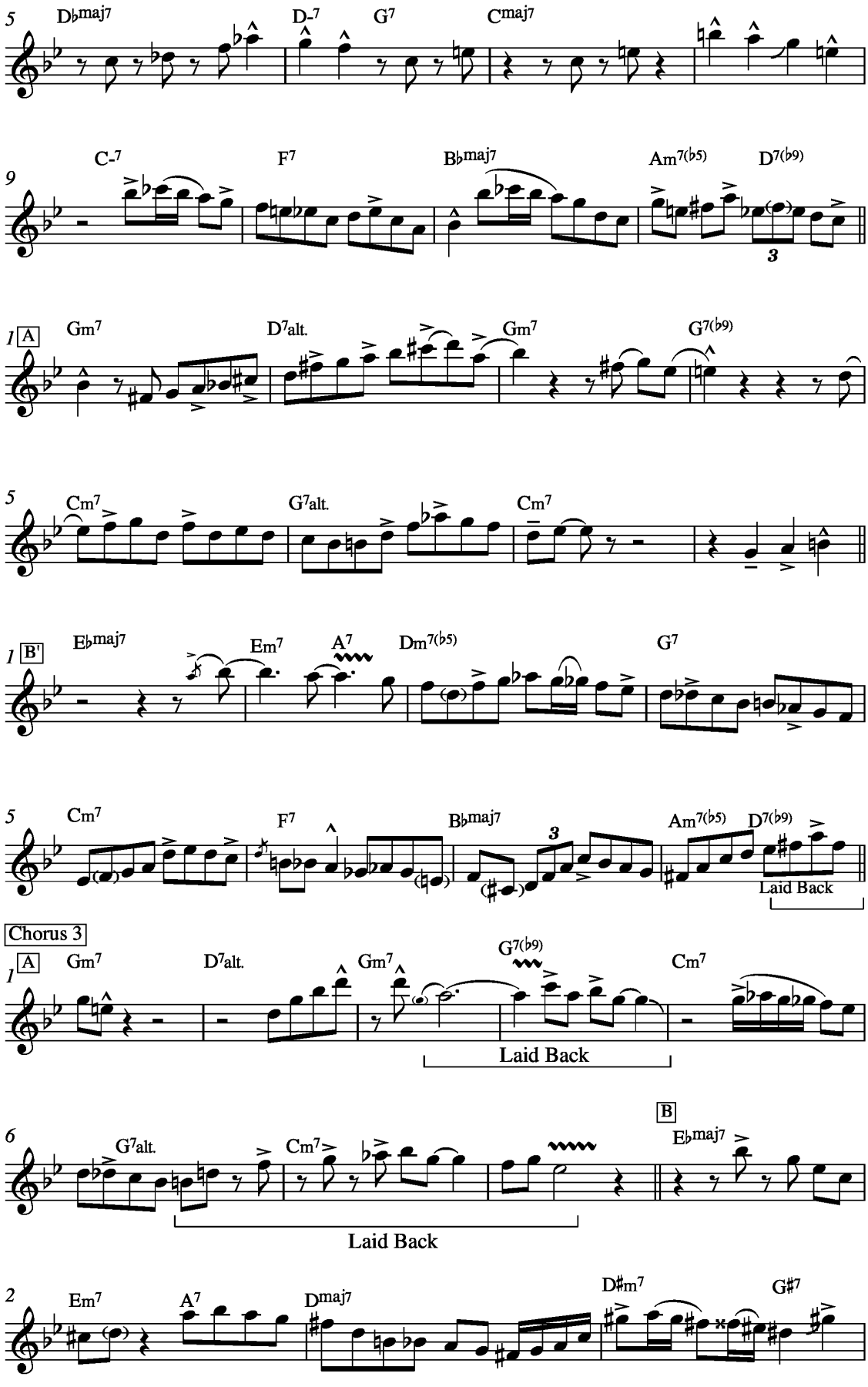
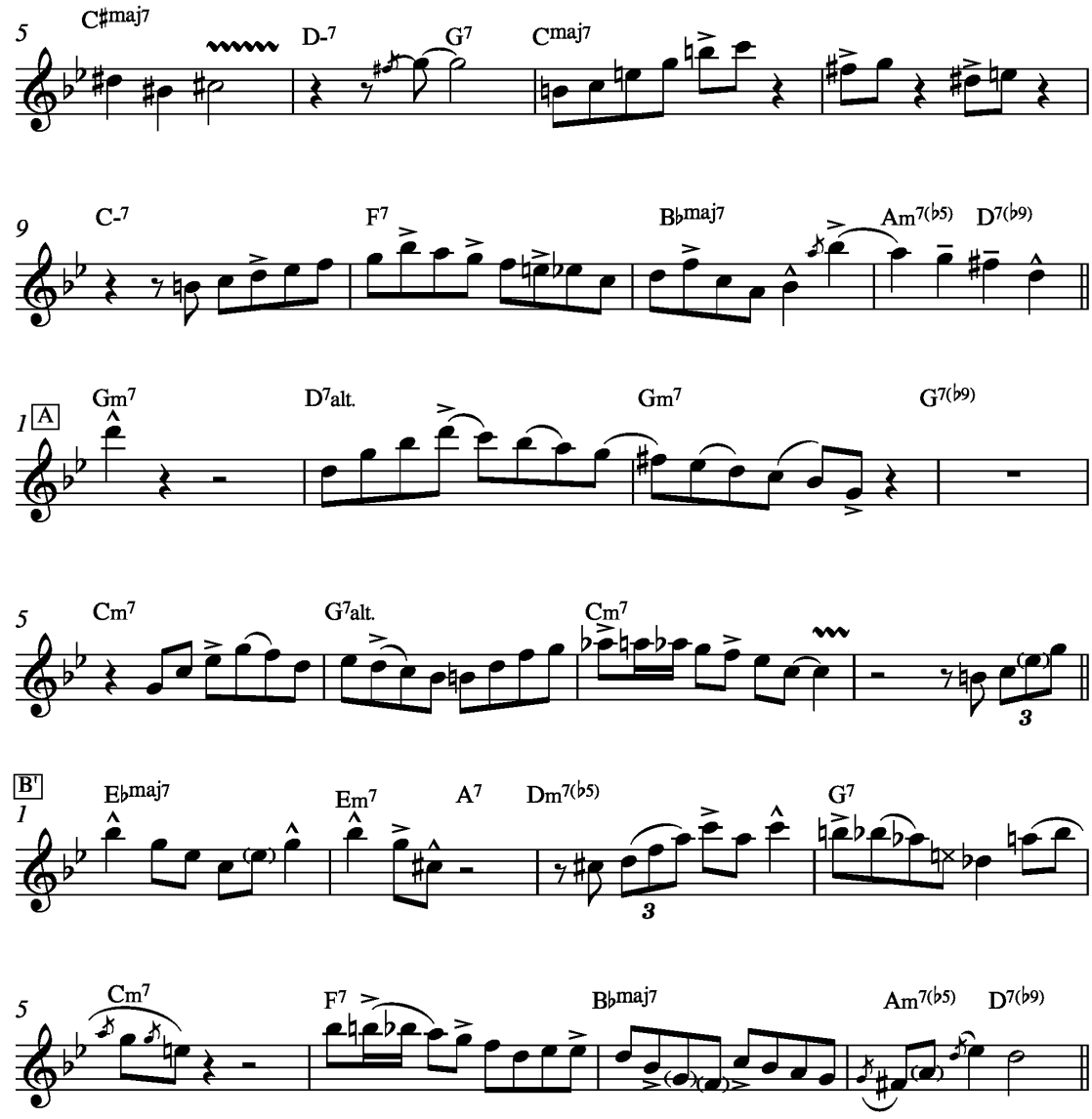
„Sonny, Please” 537

„Patanjali” 544

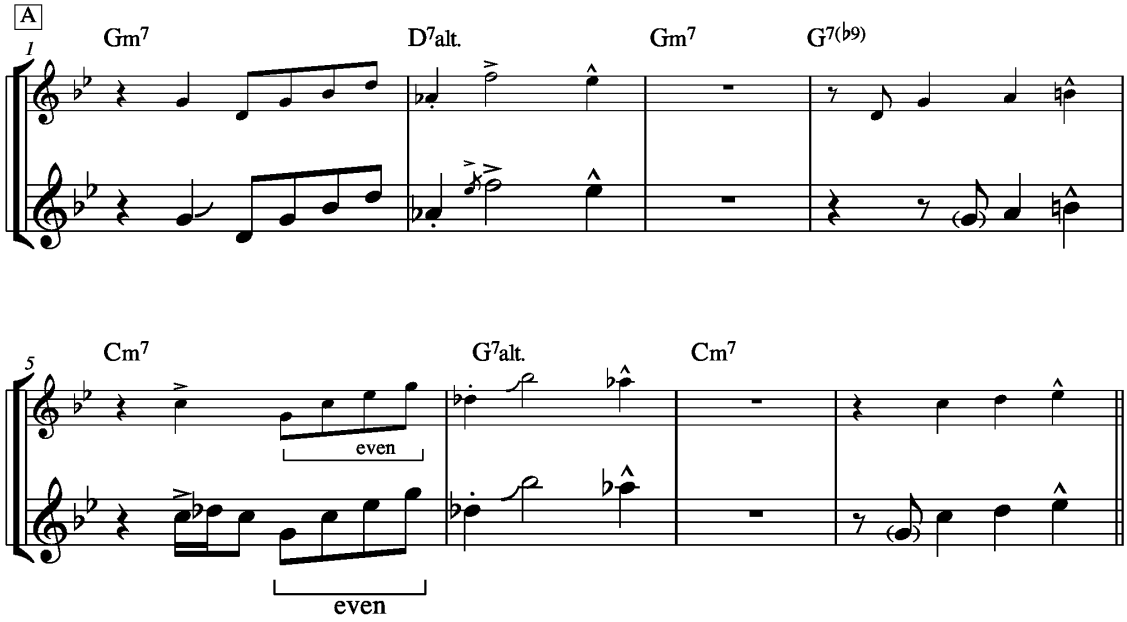
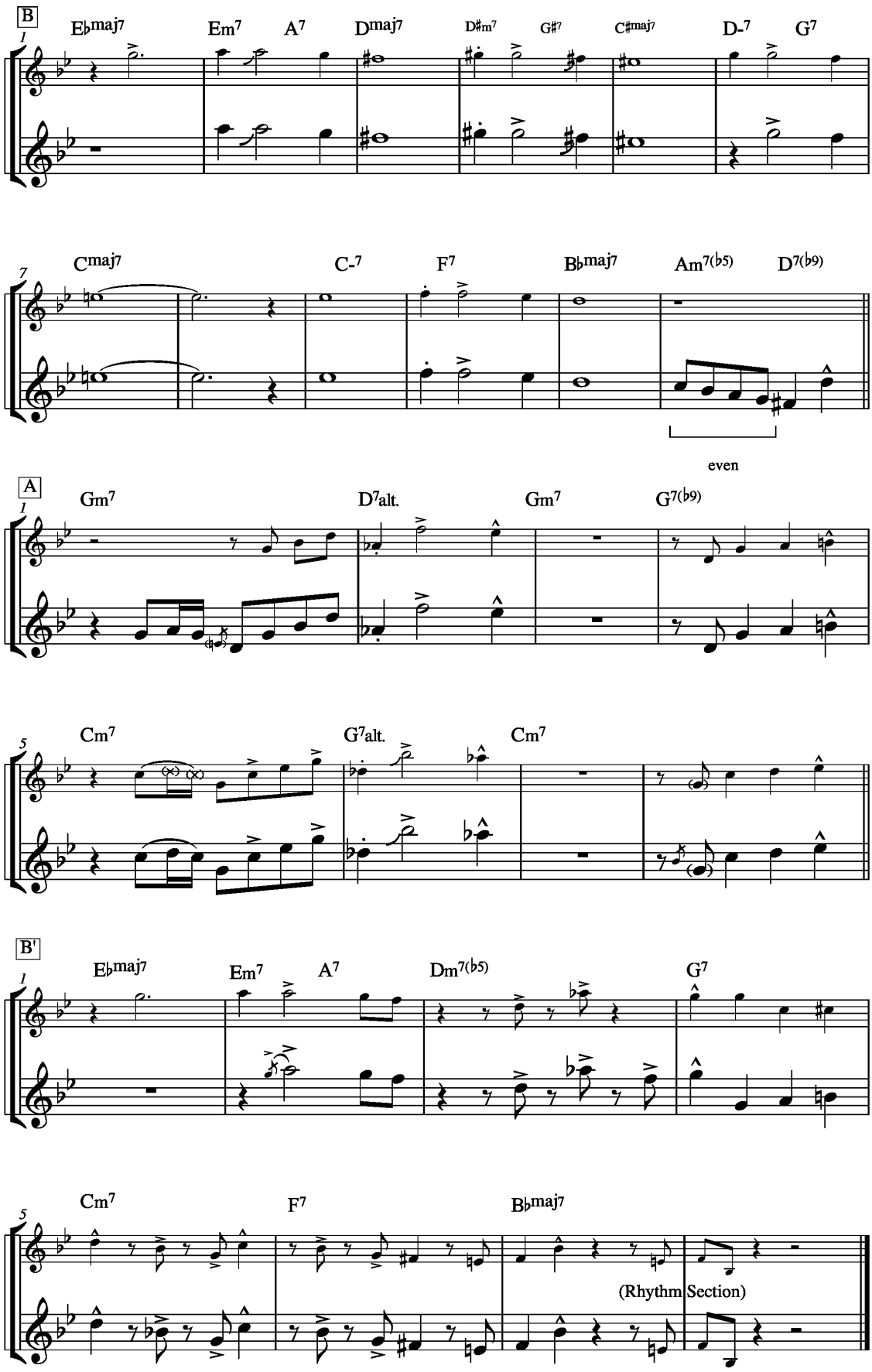
Volltranskriptionen in Bb

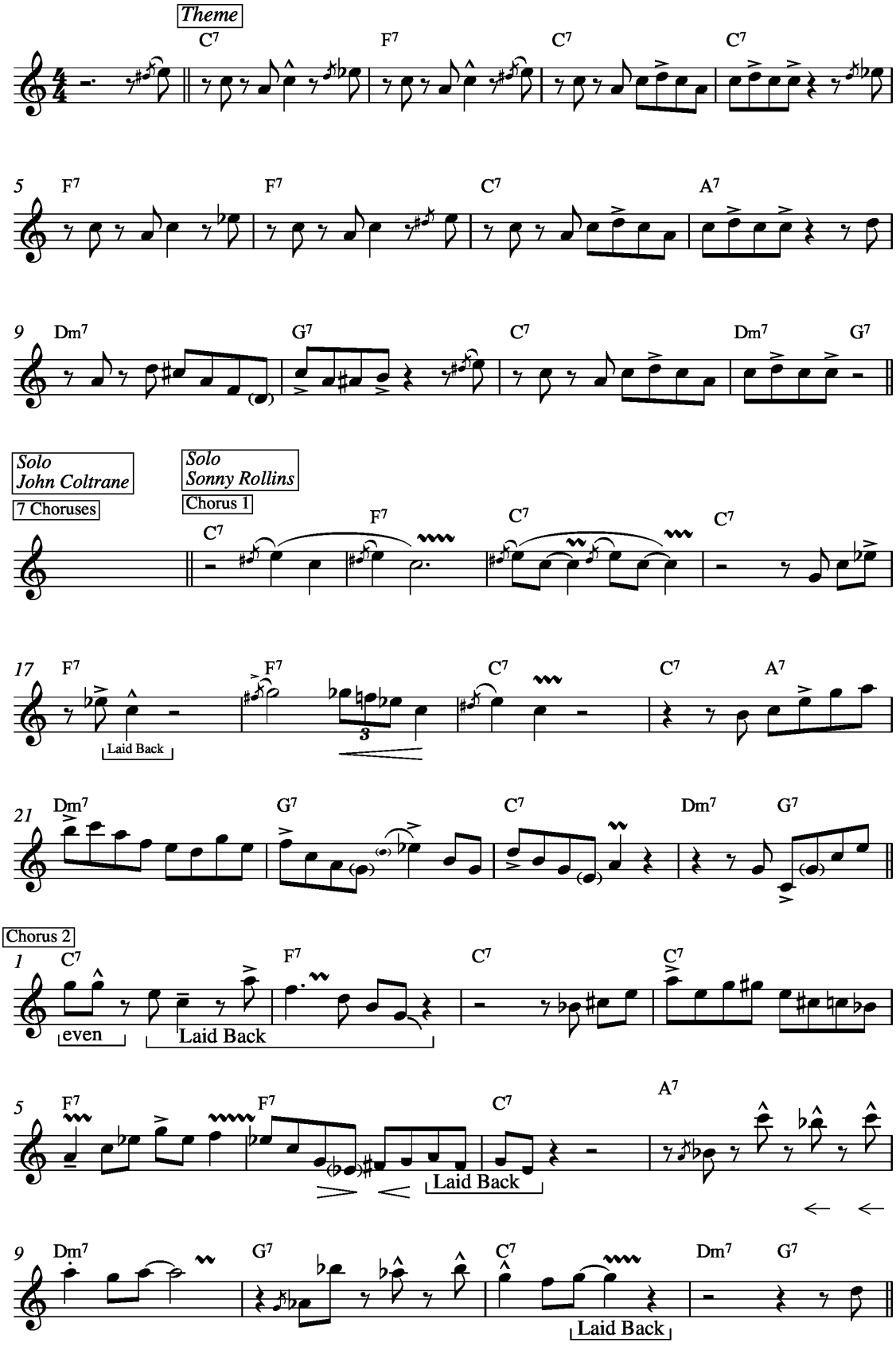
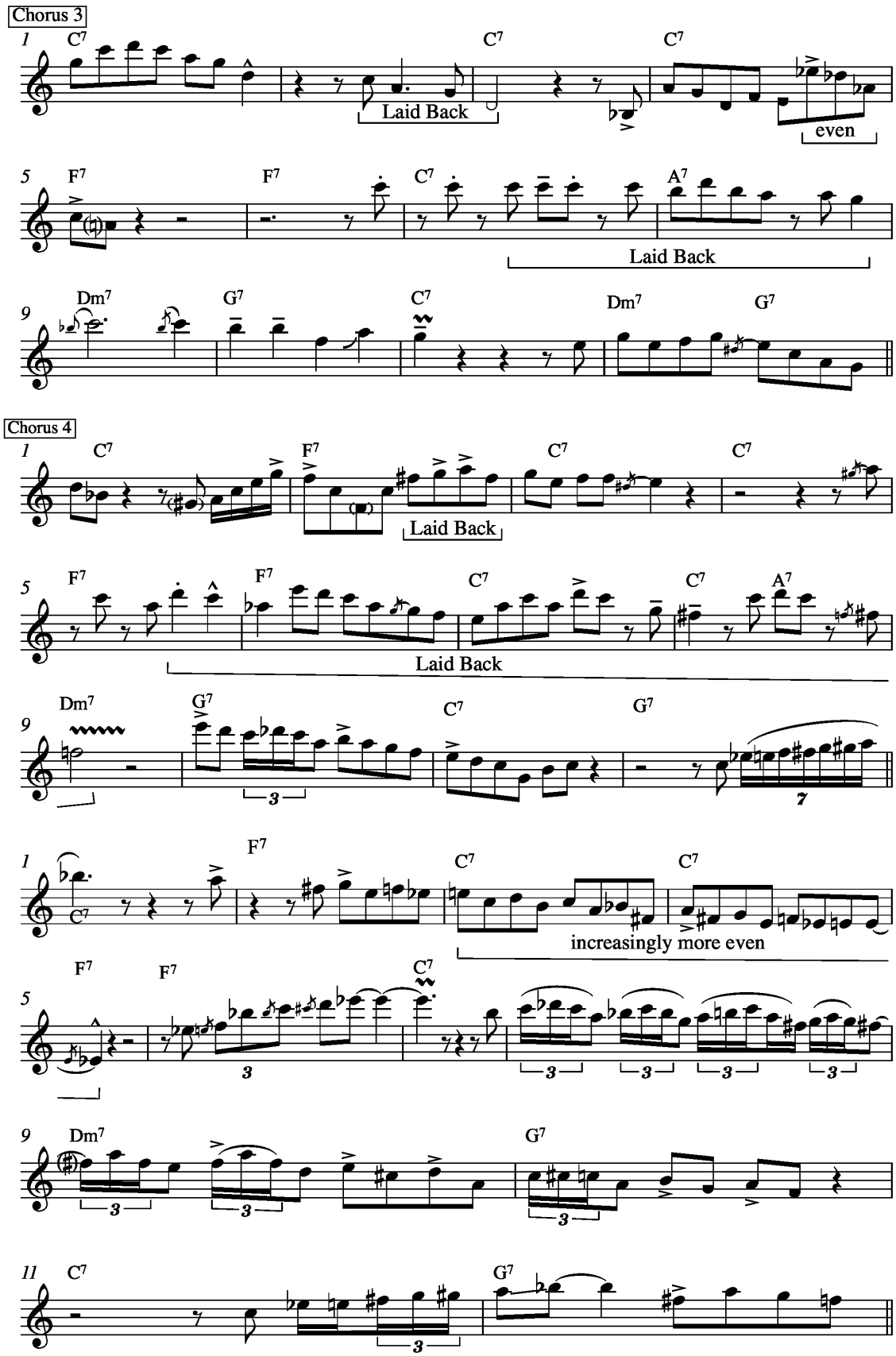
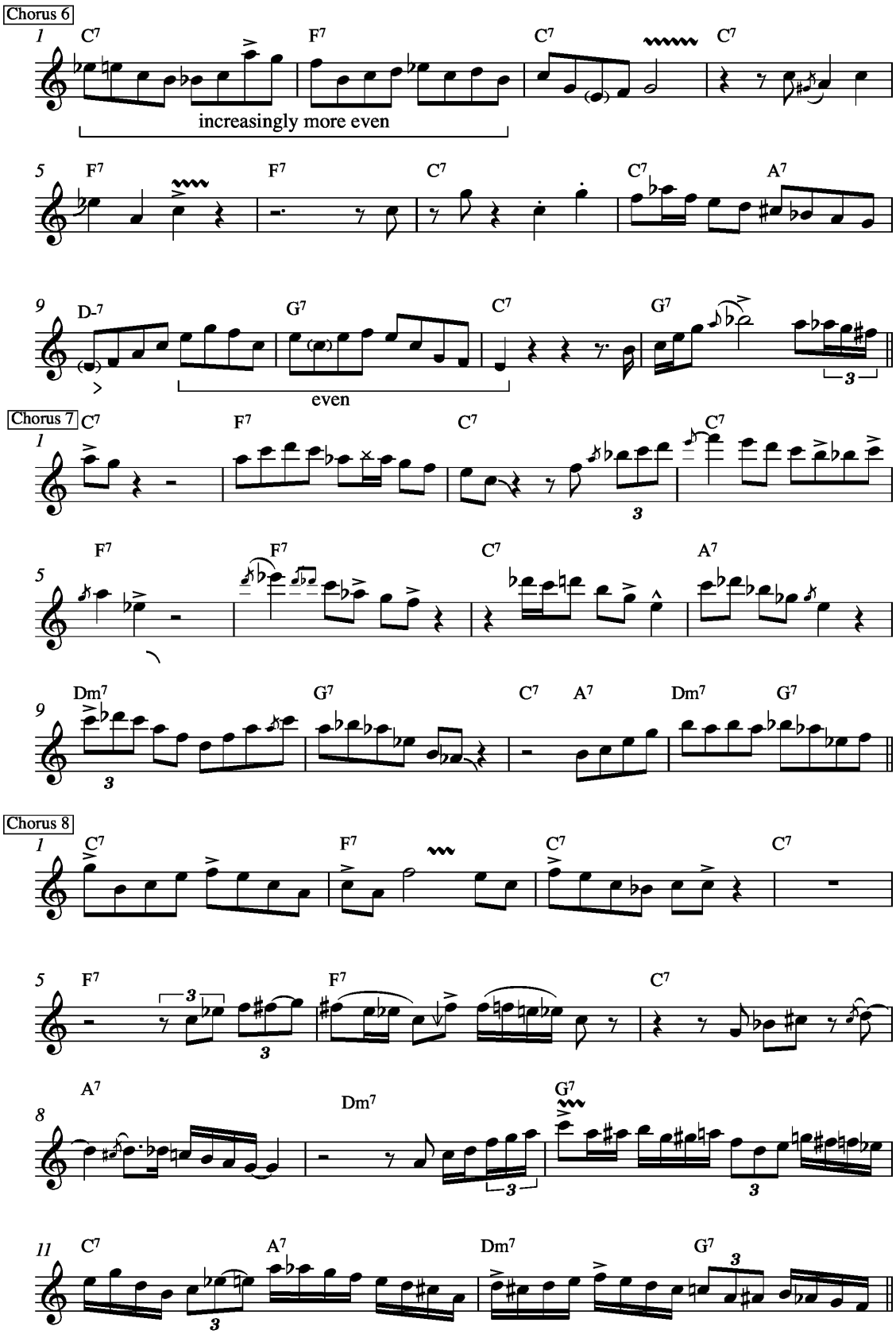
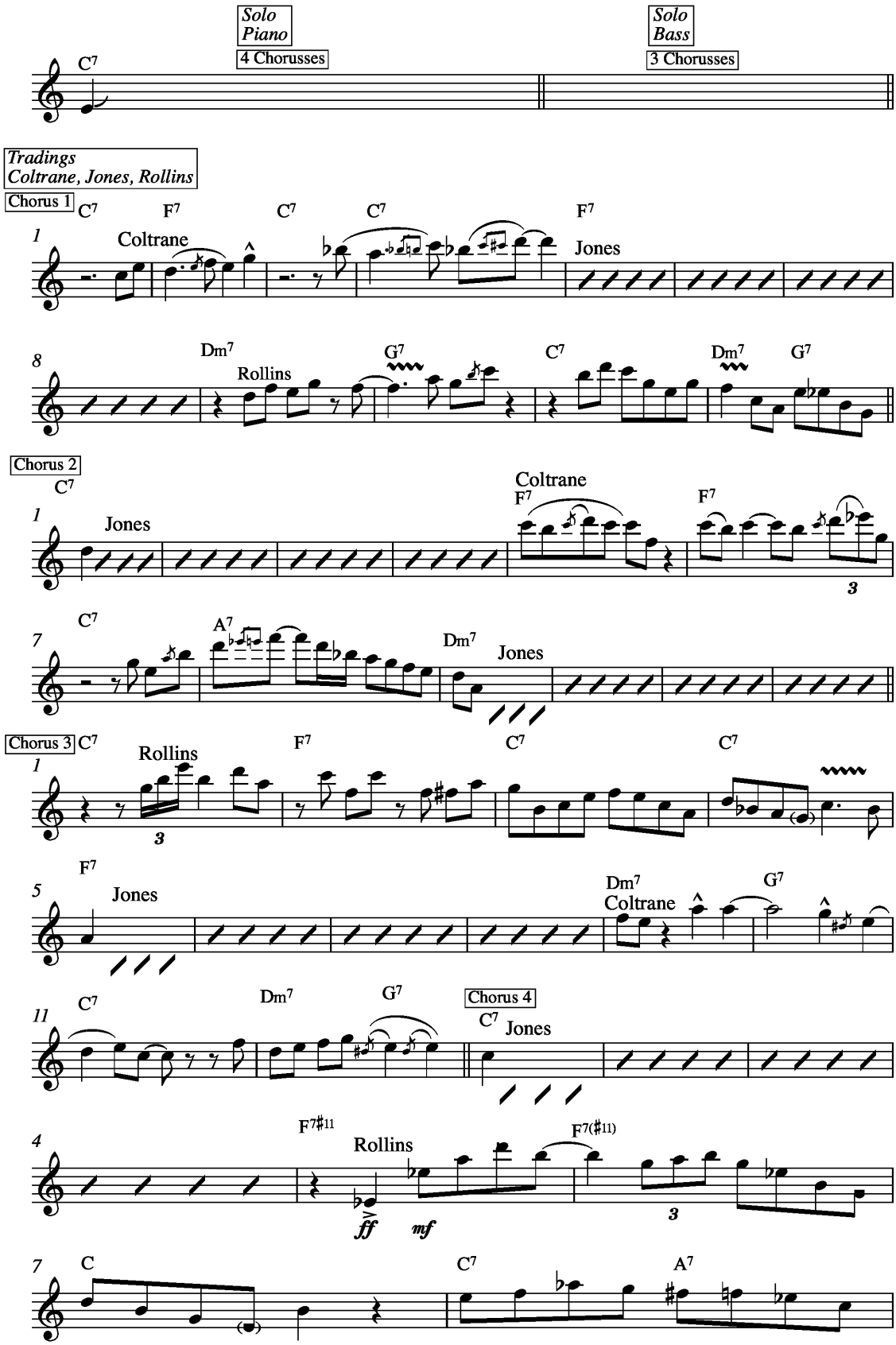
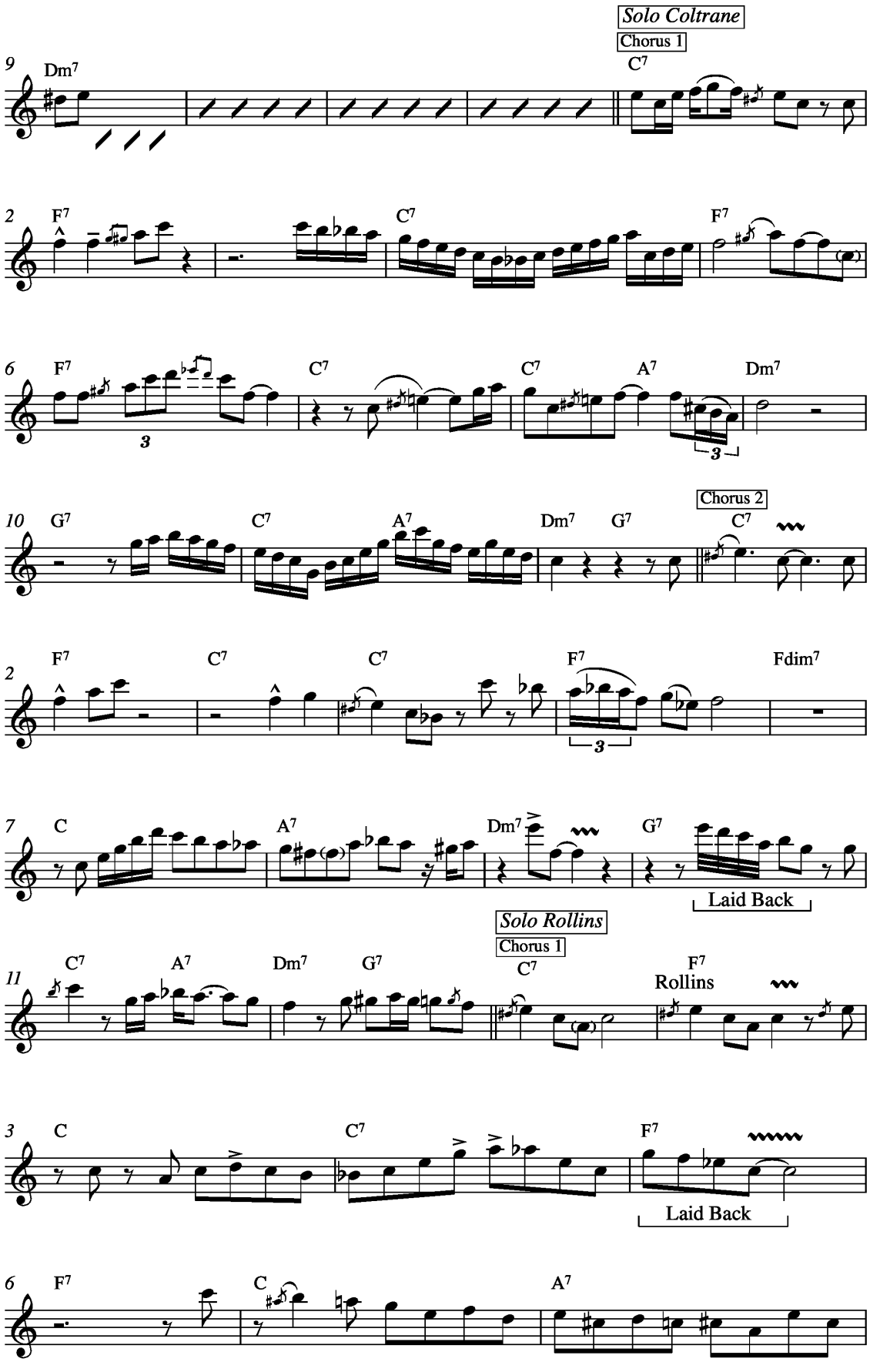
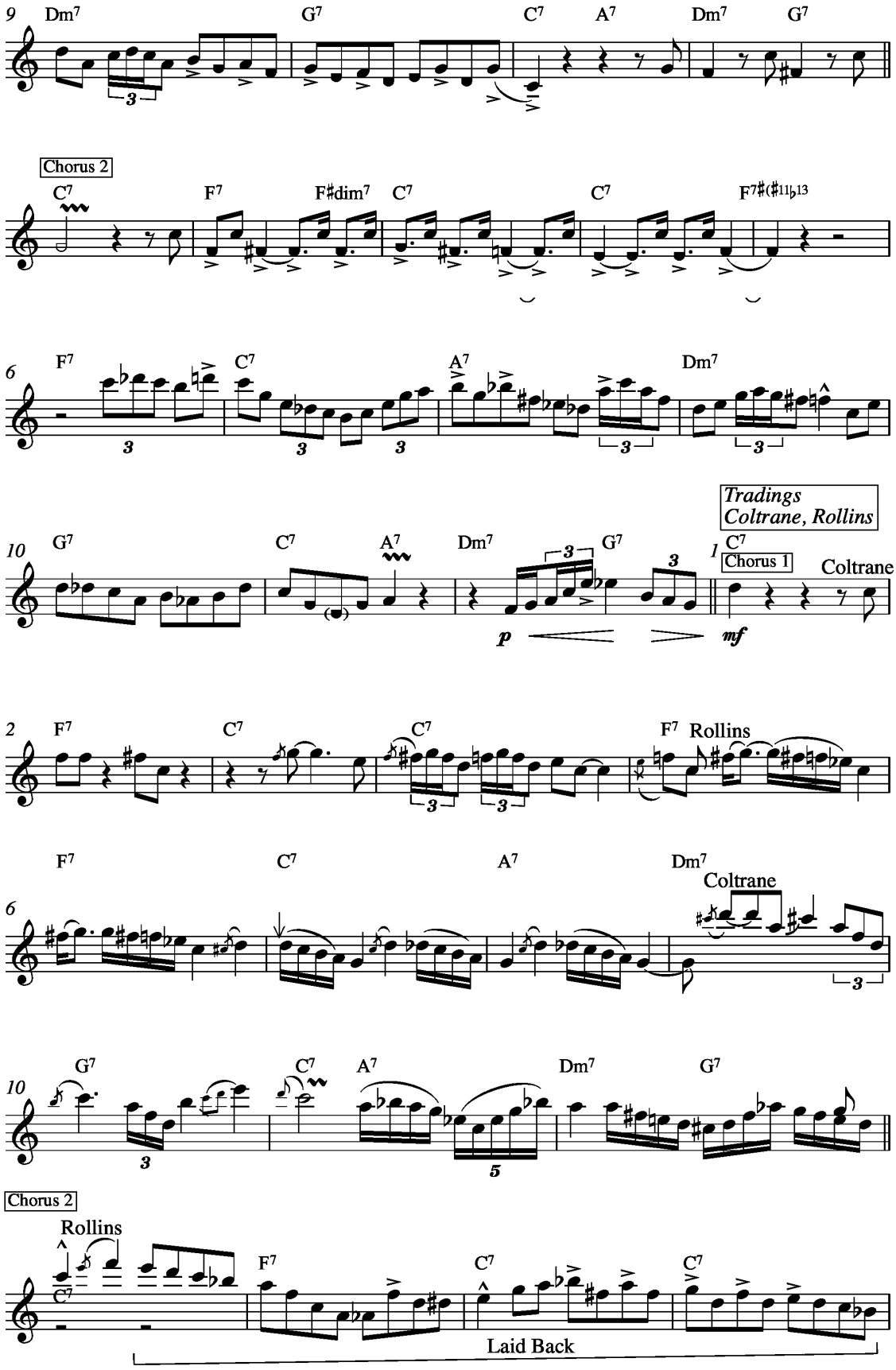
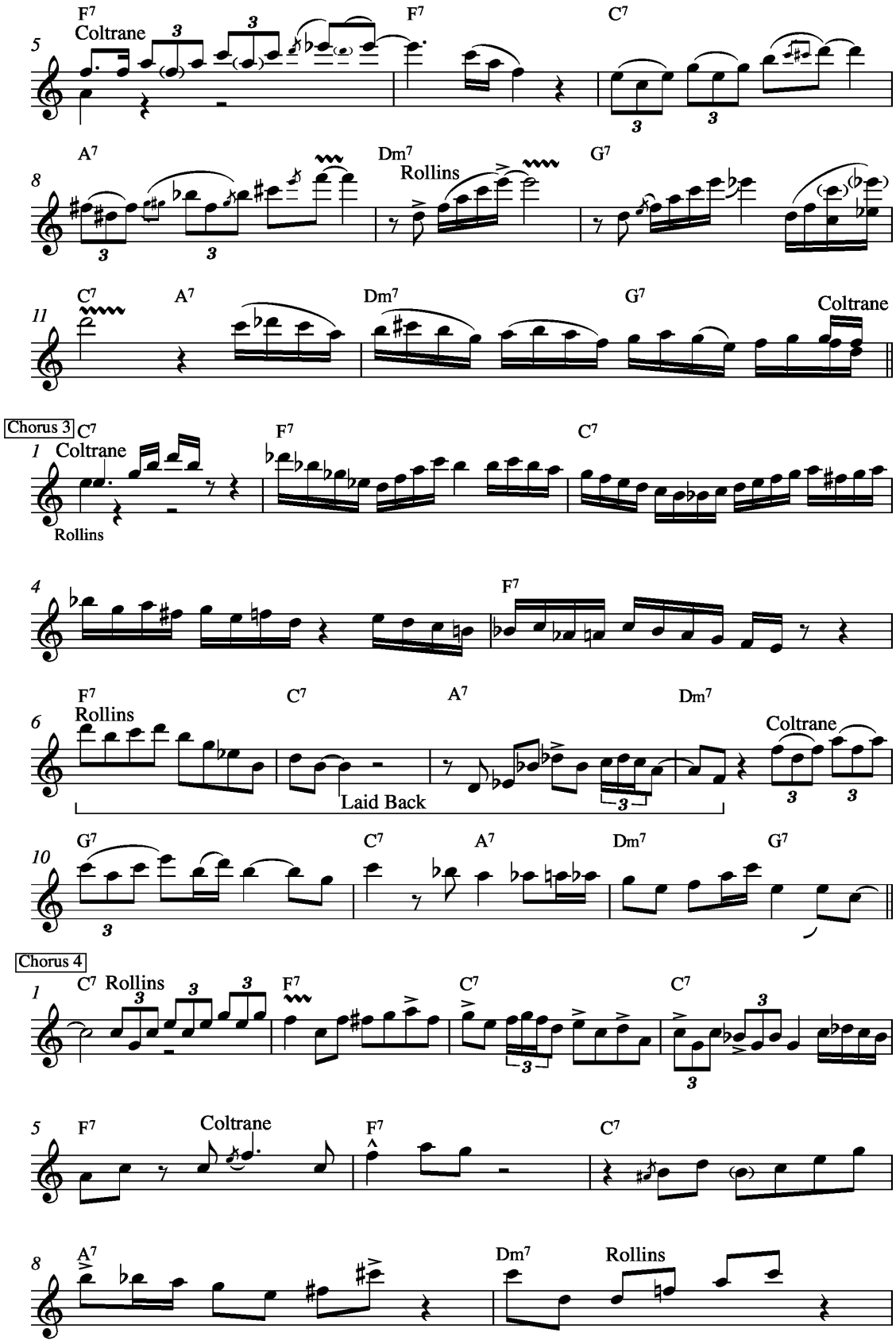
„Doxy”


1 B C7 F7
4 F#o7 A C7 C/E
2 Bb7 A7 D7 G7
4 C G7
Chorus 2
A C C/E Bb7 A7 D7 G7
1
4 C7 A C C/E Bb7 A7 D7
4 G7 B C7 F7
4 F#o7 C7 C/E
A

2
B♭7
A7
D7
G7
Solo Piano
2 Chorusses
4
C
(End of Piano Solo,
Beginning of Last Theme)
Theme
A
1
C
C/E
B♭7
A7
D7
G7
C7
3
B
F7
F♯o7
fp
4
A7
G7

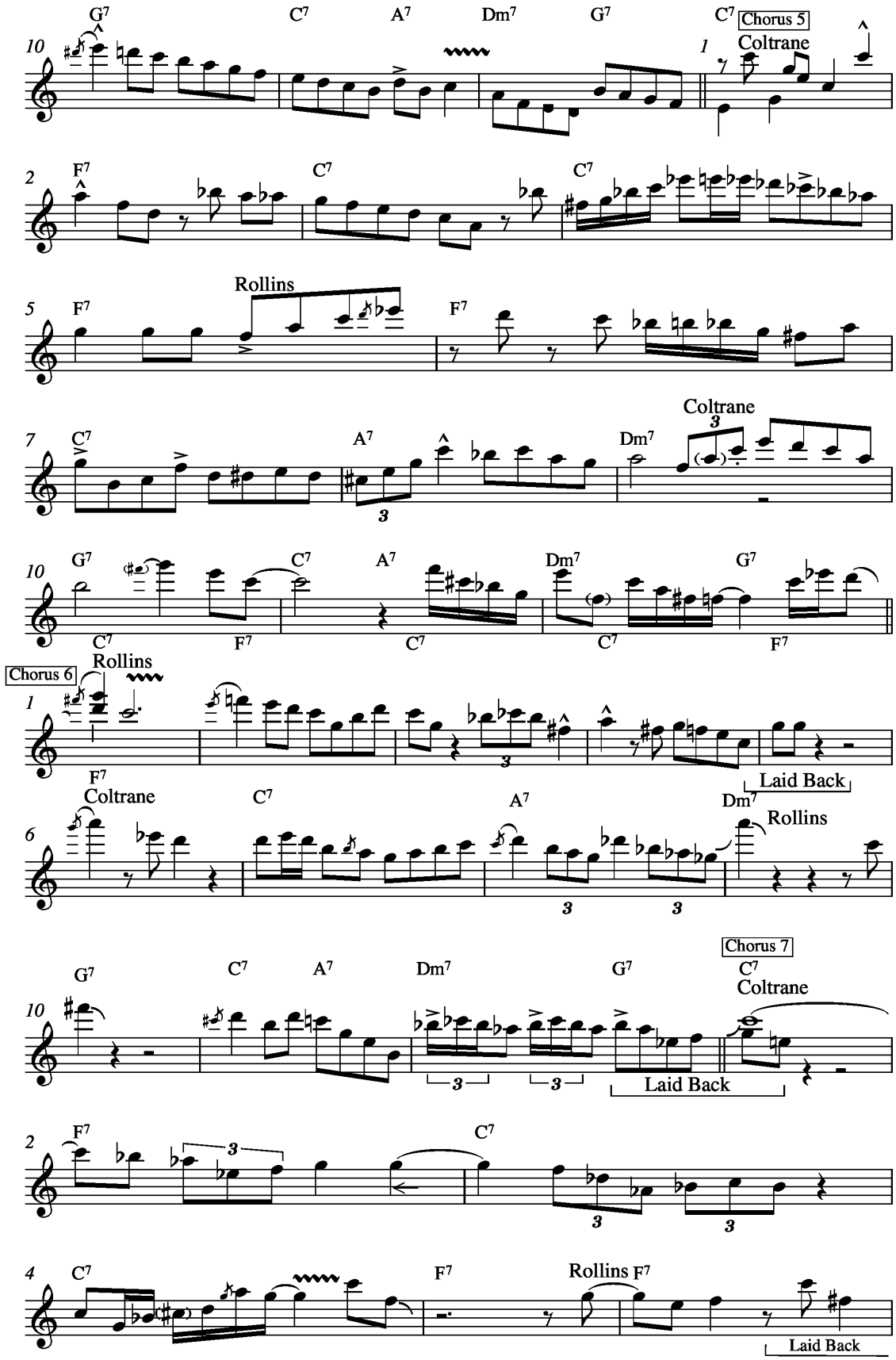
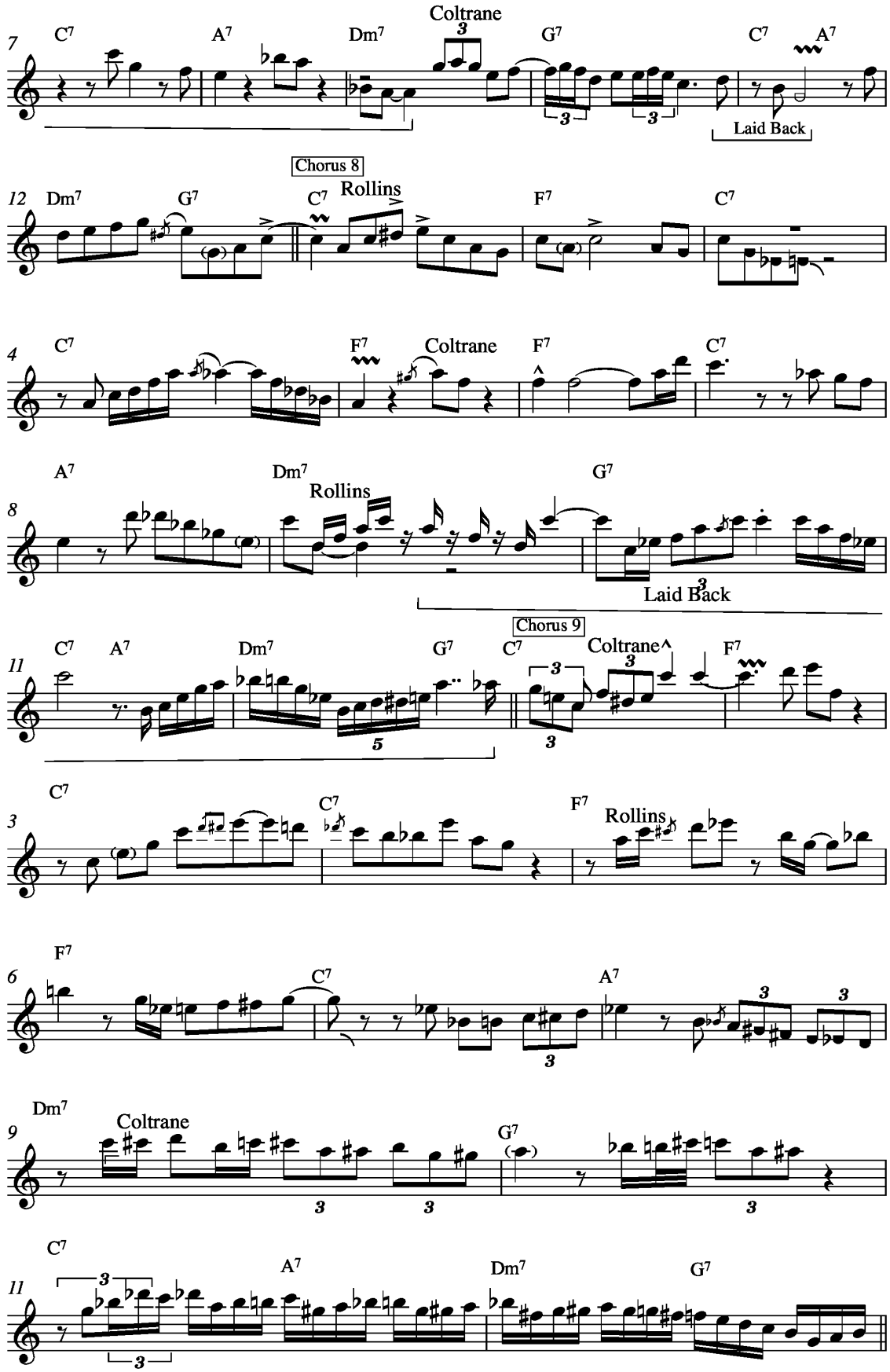
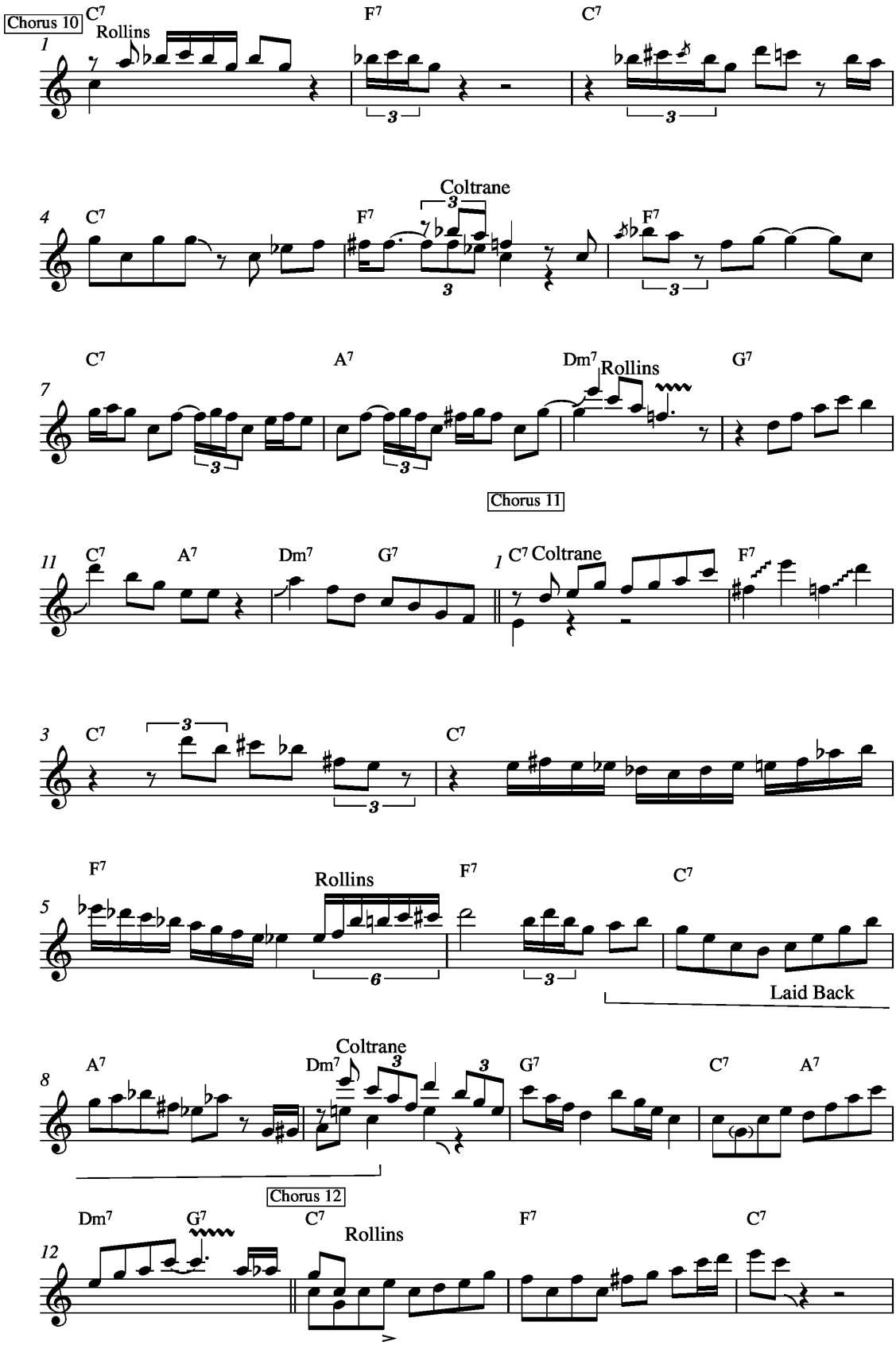
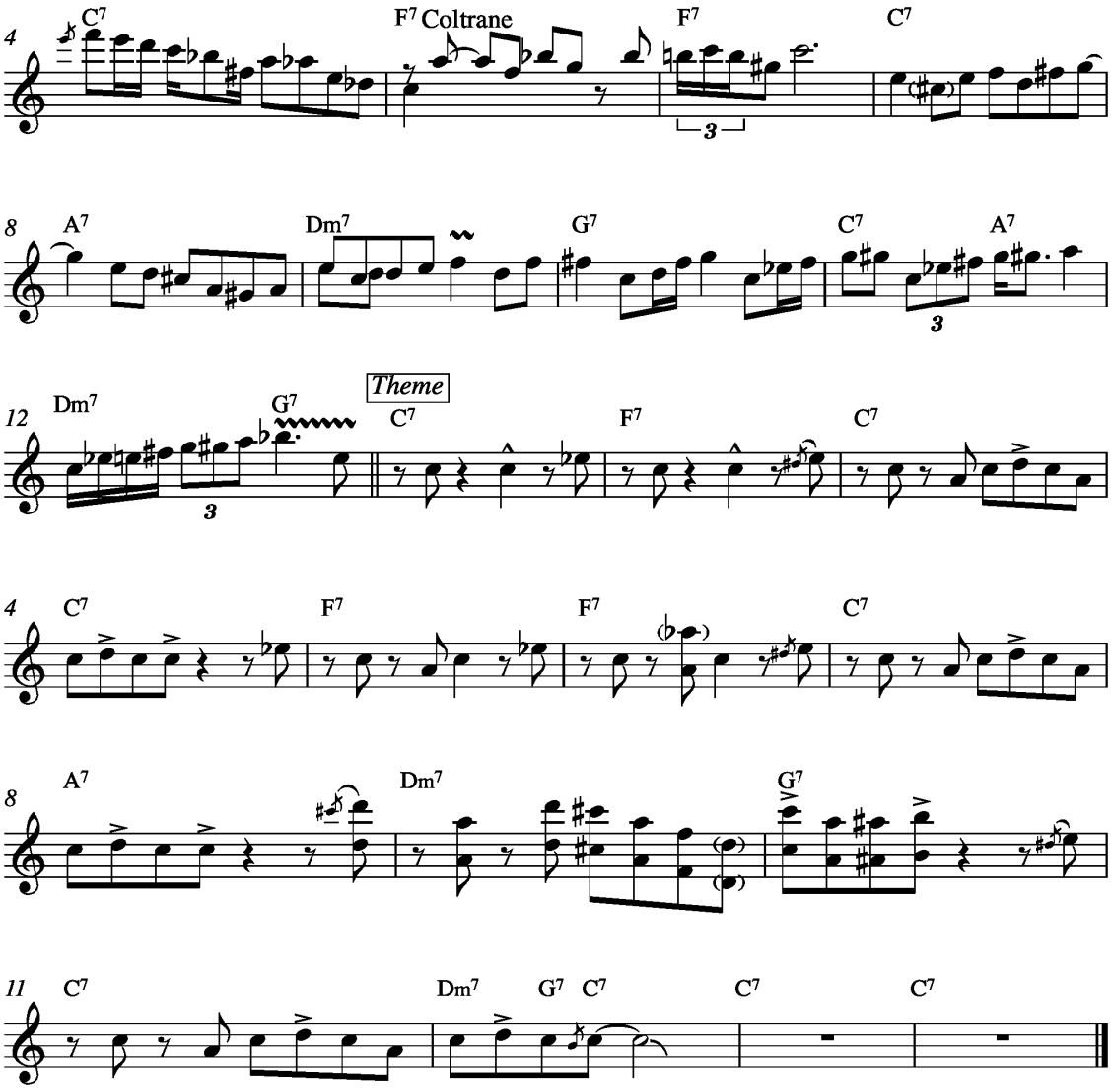
„Airegin”

Intro
Gm
Abm
Gm
Abm
Theme
A
Gm7
(Miles Davis)
D7alt.
Gm7
G7(b9)
(Sonny Rollins)
Cm7
G7alt.
Cm7
B
Ebmaj7
Em7
A7
Dmaj7
D#m7
G#7
C#maj7
D-7
G7
Cmaj7
C-7
F7
Bbmaj7
Am7(b5)
D7(b9)
A
Gm7
D7alt.
Gm7
G7(b9)

Cm7
G7alt.
Cm7
B'
E♭maj7
Em7
A7
Dm7(♭5)
G7
Cm7
F7
B♭maj7
Am7(♭5) D7(♭9)
(Beginning of Trumpet Solo)
Trumpet Solo
3 Choruses
Saxophone solo
Chorus 1
A1
Gm7
D7alt.
Gm7
G7(♭9)
Cm7
G7alt.
Cm7
B
E♭maj7
Em7
A7
Dmaj7
E♭m7
A♭7
D♭maj7
D-7
G7
Cmaj7

9
C-7
F7
B♭maj7
Am7(♭5)
D7(♭9)
1
A
Gm7
D7alt.
Gm7
4
G7(♭9)
Cm7
G7alt.
Cm7
B'
1
E♭maj7
Em7
A7
3
Dm7(♭5)
G7
Cm7
6
F7
B♭maj7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Chorus 2
A
1
Gm7
D7alt.
Gm7
G7(♭9)
5
Cm7
G7alt.
Cm7
B
1
E♭maj7
Em7
A7
Dmaj7
E♭m7
A♭7


5
D♭maj7
D-7
G7
Cmaj7
9
C-7
F7
B♭maj7
Am7(♭5)
D7(♭9)
3
1 A
Gm7
D7alt.
Gm7
G7(♭9)
5
Cm7
G7alt.
Cm7
1 B'
E♭maj7
Em7
A7
Dm7(♭5)
G7
5
Cm7
F7
B♭maj7
3
Am7(♭5)
D7(♭9)
Laid Back
Chorus 3
1 A
Gm7
D7alt.
Gm7
G7(♭9)
Cm7
Laid Back
6
G7alt.
Cm7
B
E♭maj7
Laid Back
2
Em7
A7
Dmaj7
D♯m7
G♯7

5
C♯maj7
D-7
G7
Cmaj7
9
C-7
F7
B♭maj7
Am7(♭5)
D7(♭9)
1
A
Gm7
D7alt.
Gm7
G7(♭9)
5
Cm7
G7alt.
Cm7
3
B'
1
E♭maj7
Em7
A7
Dm7(♭5)
G7
3
5
Cm7
F7
B♭maj7
Am7(♭5)
D7(♭9)

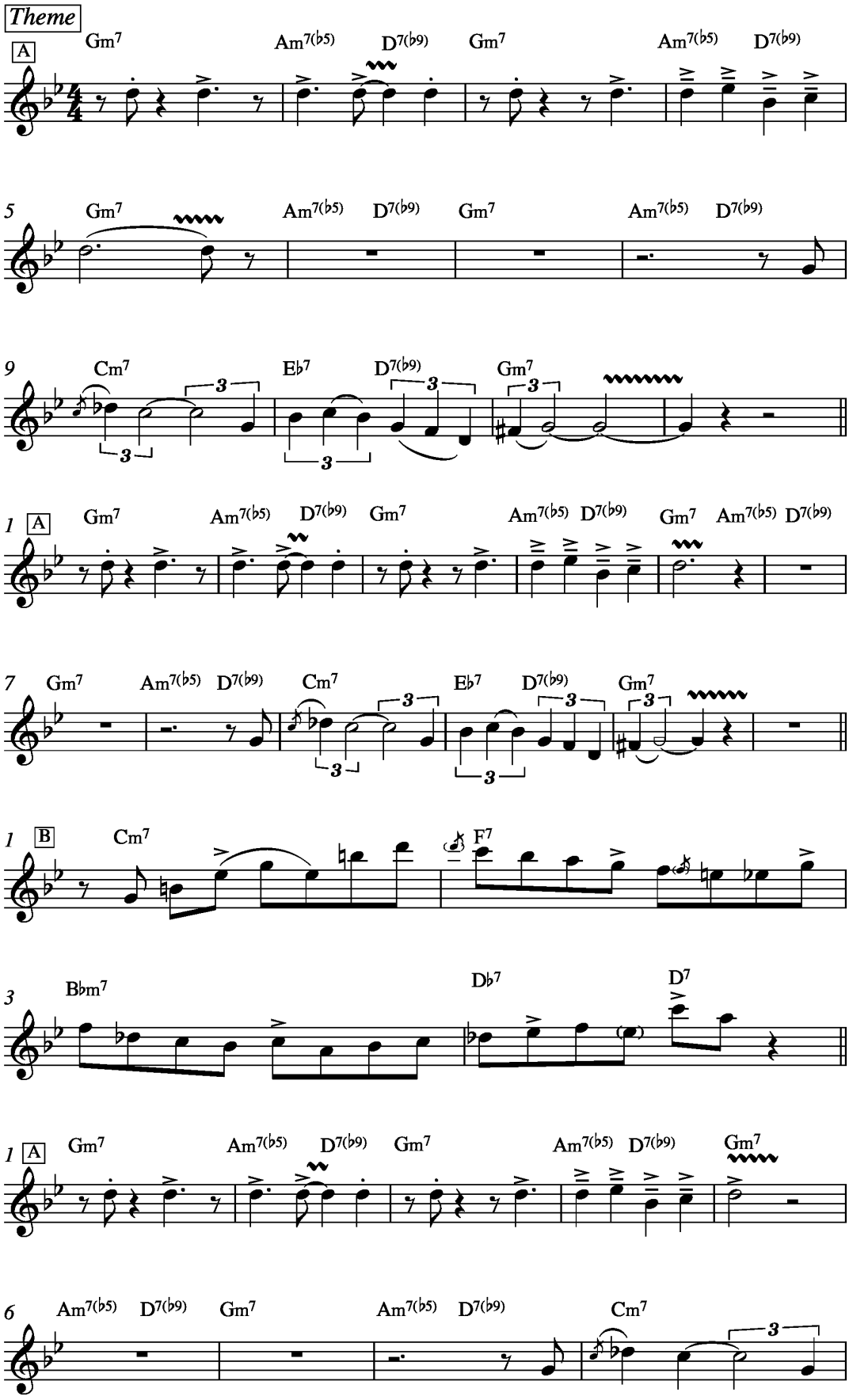
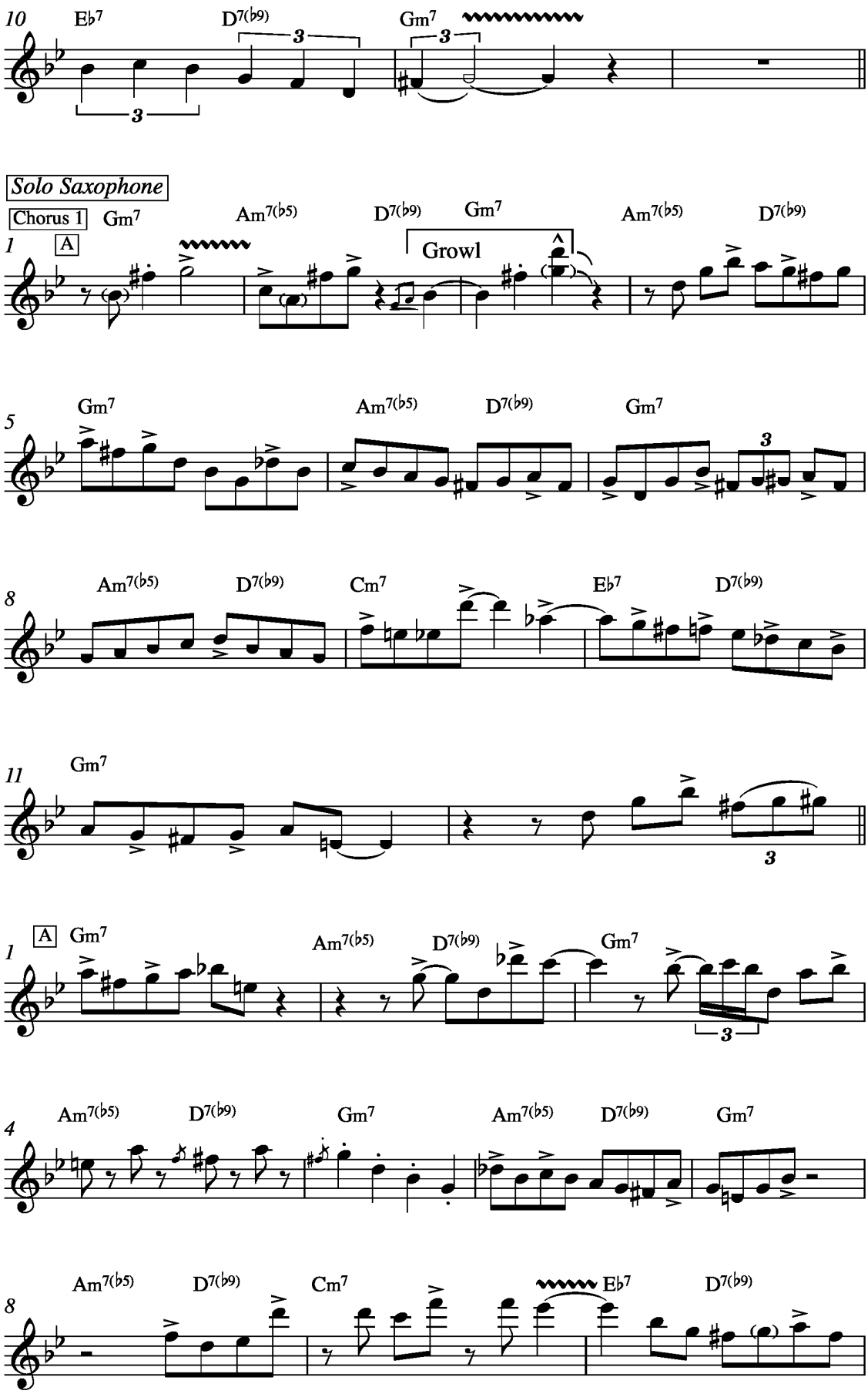
Theme

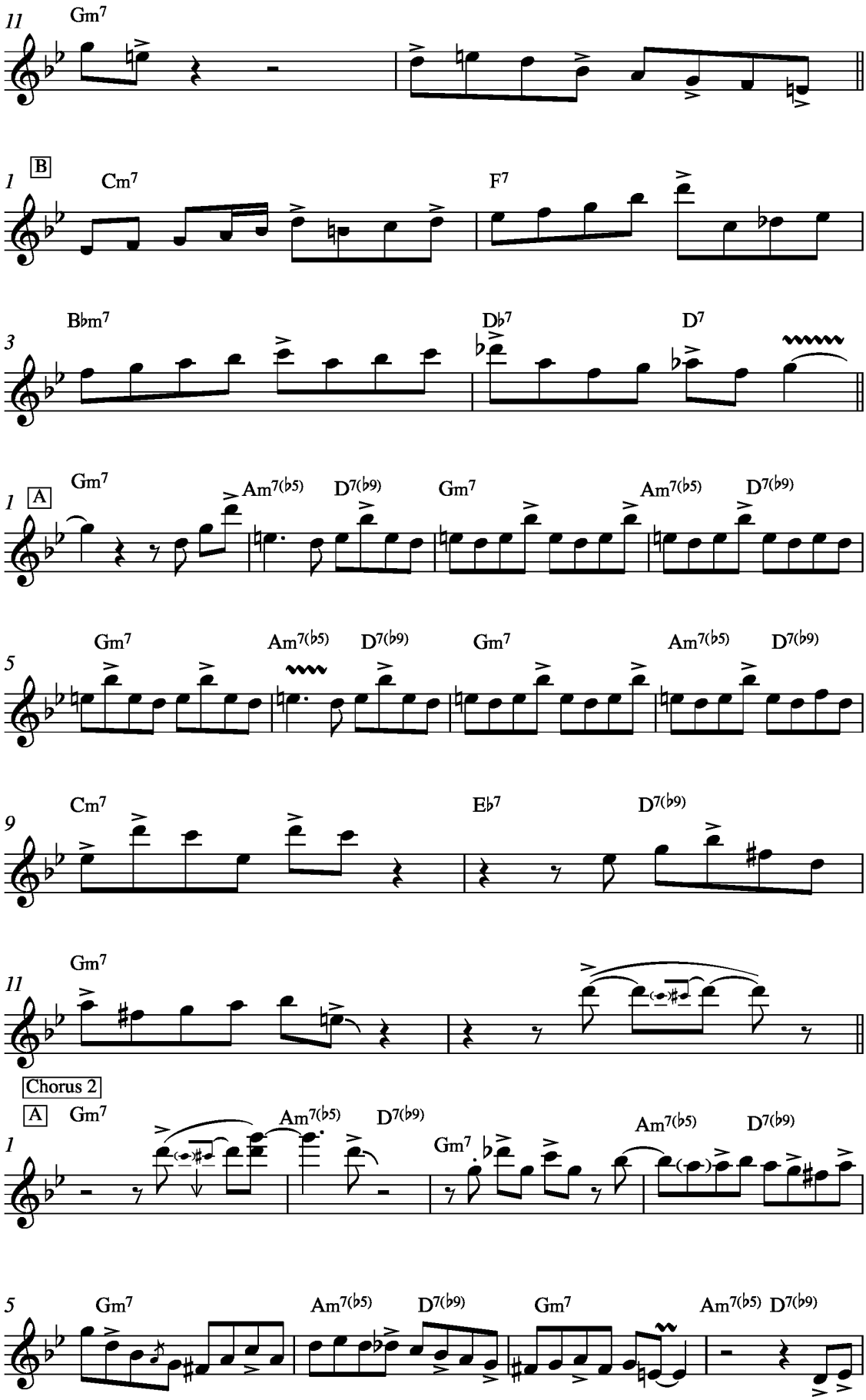

A
1
Gm7
D7alt.
Gm7
G7(♭9)
5
Cm7
even
G7alt.
Cm7
even

B
1
E♭maj7
Em7
A7
Dmaj7
D♯m7
G♯7
C♯maj7
D-7
G7
7
Cmaj7
C-7
F7
B♭maj7
Am7(♭5)
D7(♭9)
even
A
1
Gm7
D7alt.
Gm7
G7(♭9)
5
Cm7
G7alt.
Cm7
B'
1
E♭maj7
Em7
A7
Dm7(♭5)
G7
5
Cm7
F7
B♭maj7
(Rhythm Section)

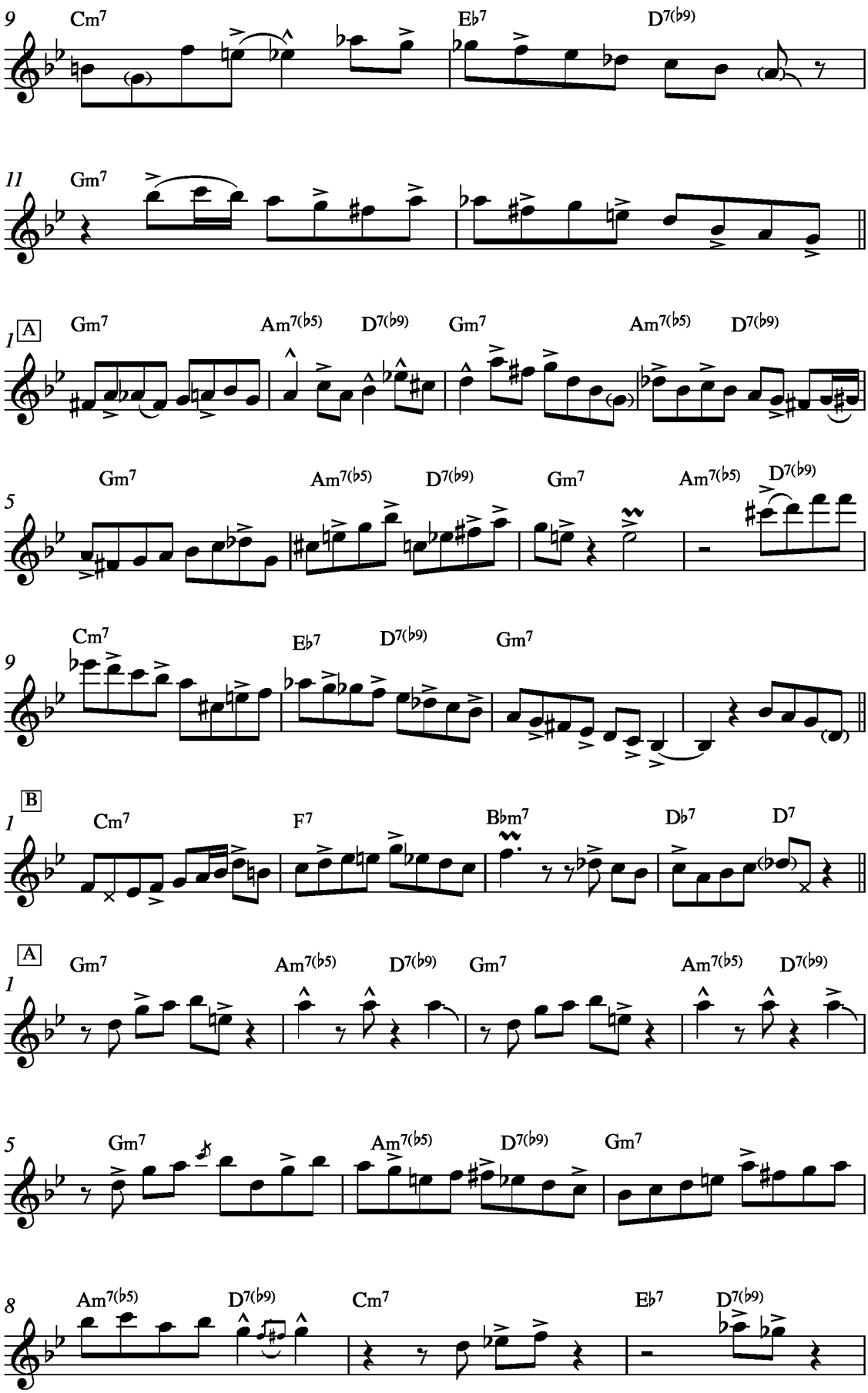
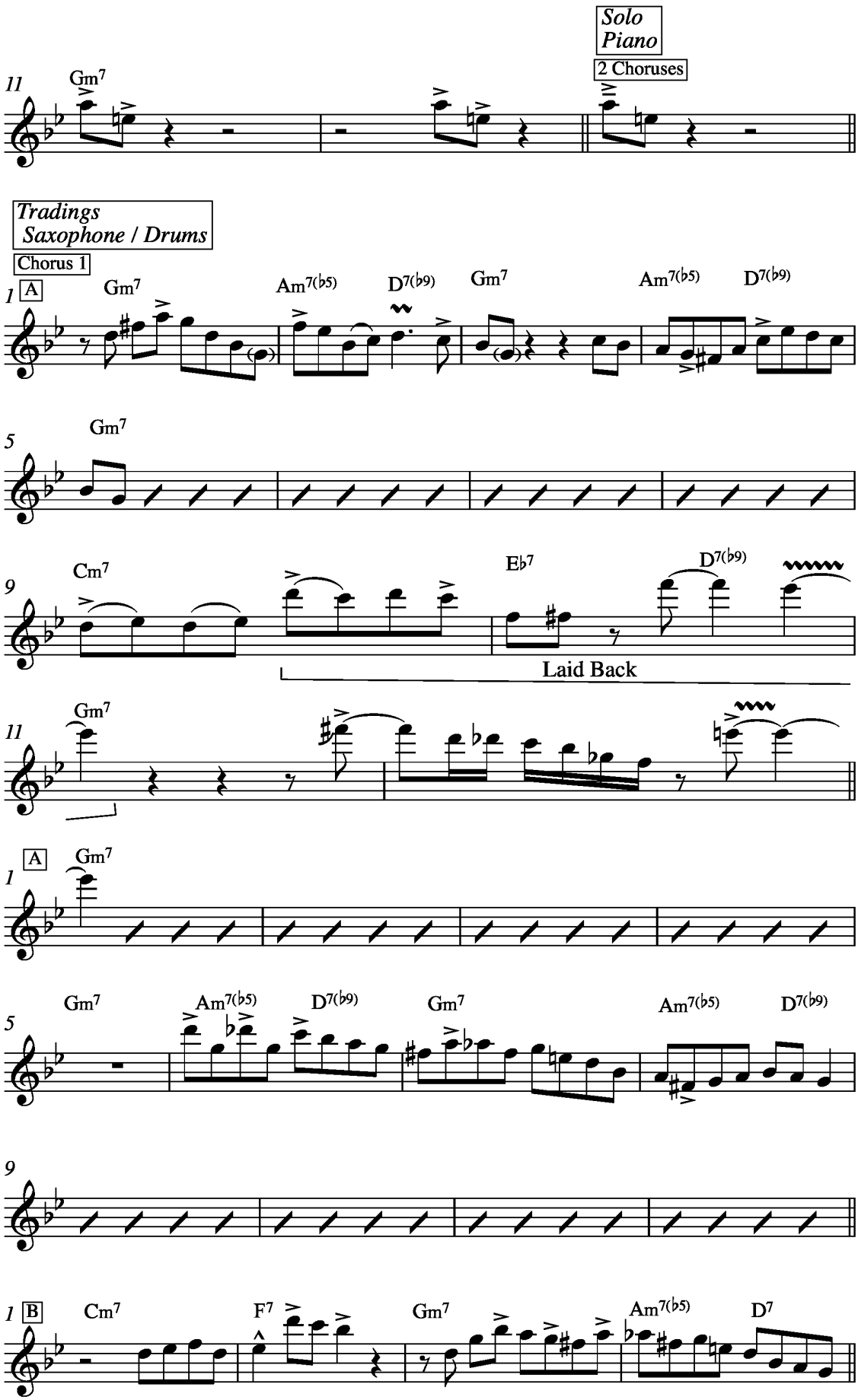
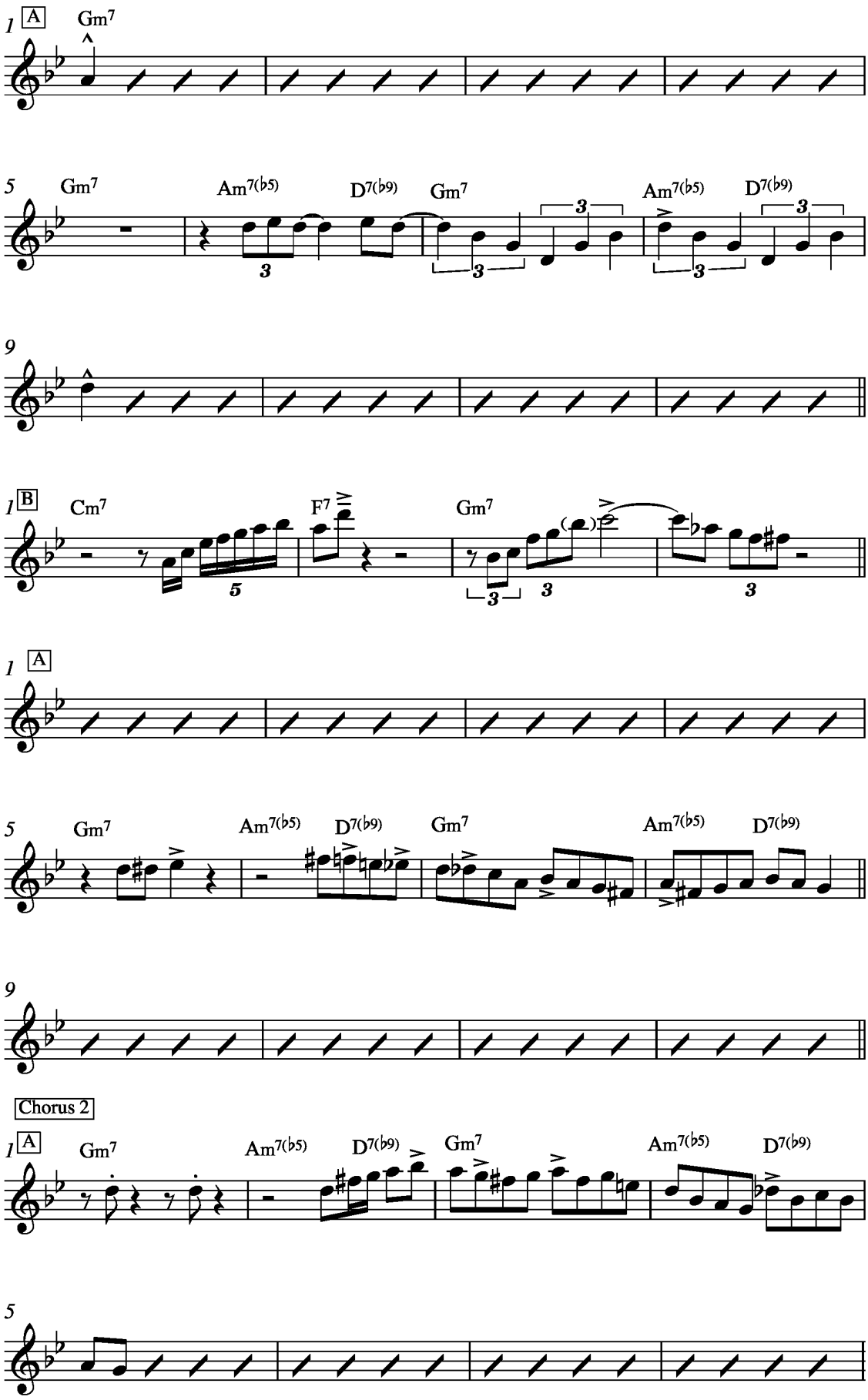
„Tenor Madness”

Chorus 3
C7
Laid Back
even
F7
A7
Dm7
G7
Chorus 4
increasingly more even

Chorus 6
C7
F7
C7
C7
increasingly more even
F7
F7
C7
C7
A7
D-7
G7
C7
G7
even
Chorus 7
C7
F7
C7
C7
F7
F7
C7
A7
Dm7
G7
C7
A7
Dm7
G7
Chorus 8
C7
F7
C7
C7
F7
F7
C7
A7
Dm7
G7
C7
A7
Dm7
G7

Solo
Piano
4 Chorusses
Solo
Bass
3 Chorusses
C7
Tradings
Coltrane, Jones, Rollins
Chorus 1
F7
Coltrane
Jones
Dm7
Rollins
G7
Chorus 2
A7
Chorus 3
Chorus 4
F7♯11
F7(♯11)
ff
mf
C
A7

Solo Coltrane
Chorus 1
Chorus 2
Solo Rollins
Chorus 1
Laid Back
Laid Back
Rollins

9
Dm7
G7
C7
A7
Dm7
G7
Chorus 2
C7
F7
F♯dim7
C7
C7
F7♯(♯11♭13
6
F7
C7
A7
Dm7
Tradings
Coltrane, Rollins
10
G7
C7
A7
Dm7
G7
1
C7
Chorus 1
Coltrane
p
mf
2
F7
C7
C7
F7
Rollins
6
F7
C7
A7
Dm7
Coltrane
10
G7
C7
A7
Dm7
G7
Chorus 2
Rollins
C7
F7
C7
C7
Laid Back

F7
Coltrane
F7
C7
A7
Dm7
Rollins
G7
C7
A7
Dm7
G7
Coltrane
Chorus 3
C7
Coltrane
F7
C7
Rollins
F7
F7
C7
A7
Dm7
Rollins
Coltrane
Laid Back
G7
C7
A7
Dm7
G7
Chorus 4
C7
Rollins
F7
C7
C7
F7
Coltrane
F7
C7
A7
Dm7
Rollins

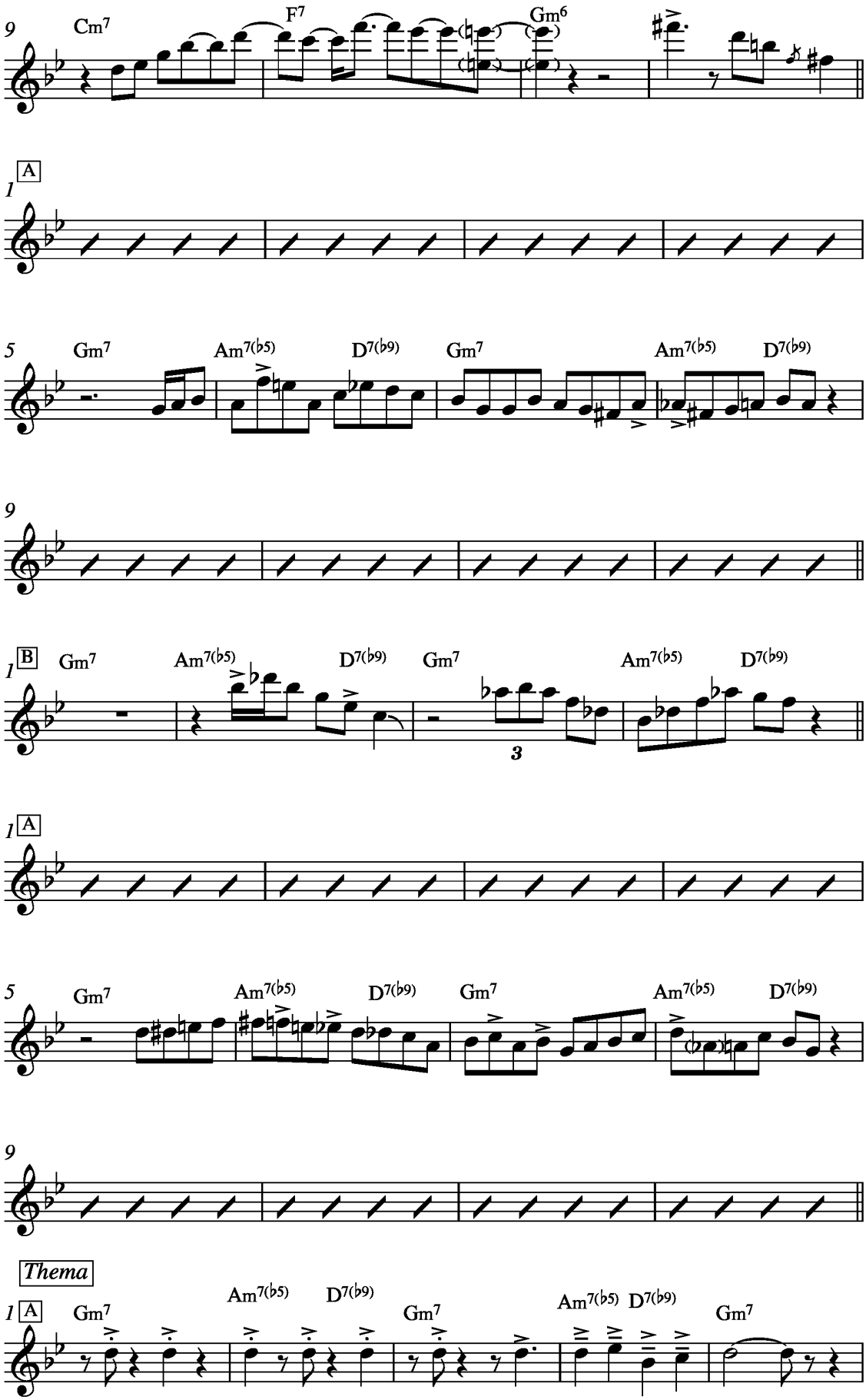
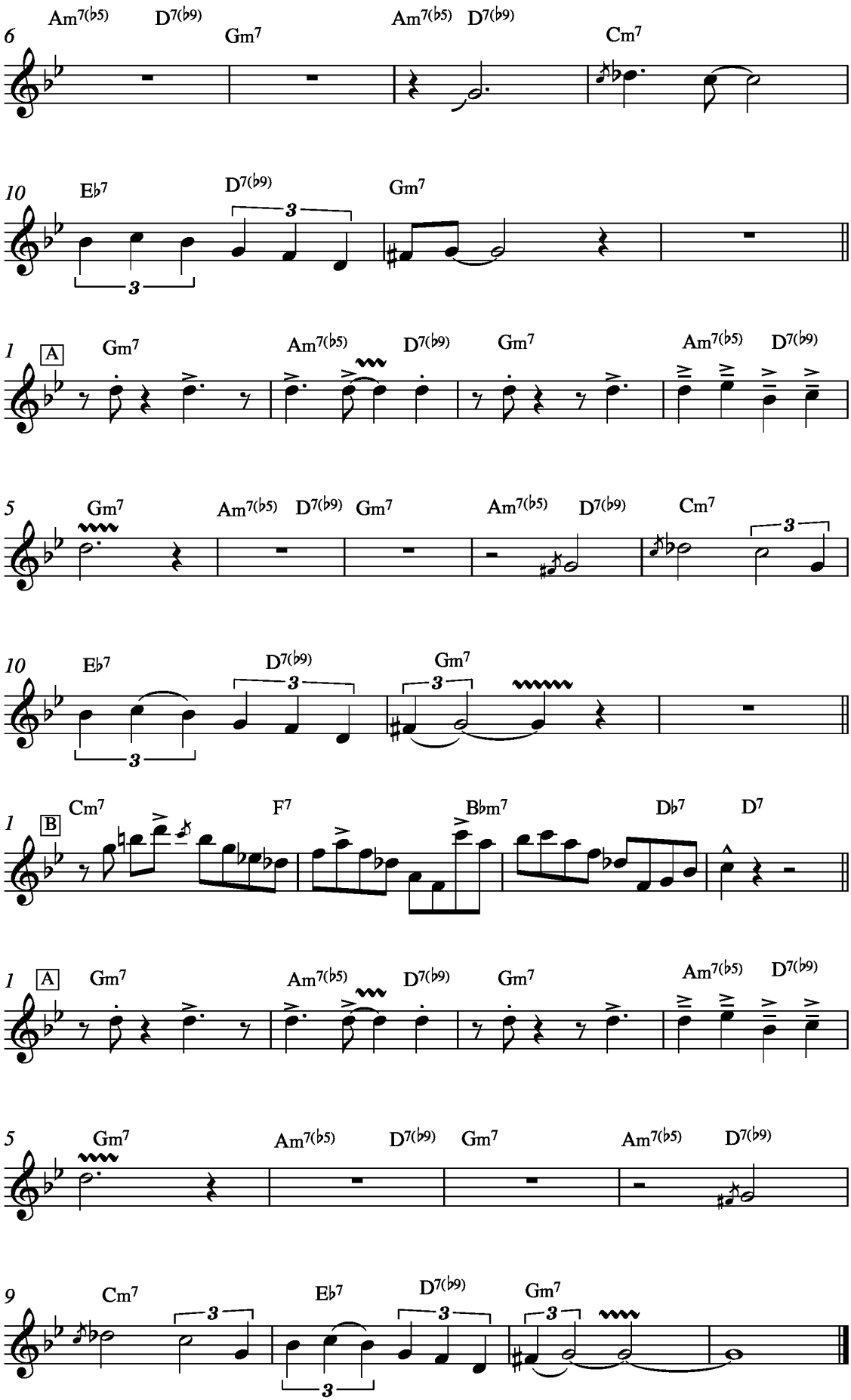

G7 C7 A7 Dm7 G7 C7
Chorus 5
Coltrane
F7 C7 C7
Rollins
F7 F7
C7 A7 Dm7
Coltrane
G7 C7 A7 Dm7 G7
C7 F7 C7 C7 F7
Chorus 6
Rollins
F7
Laid Back
Coltrane C7 A7 Dm7
Rollins
G7 C7 A7 Dm7 G7
Chorus 7
C7
Coltrane
Laid Back
F7 C7
C7 F7 Rollins F7
Laid Back

7
C7
A7
Dm7
Coltrane
G7
C7
A7
Laid Back
12
Dm7
G7
Chorus 8
C7
Rollins
F7
C7
4
C7
F7
Coltrane
F7
C7
A7
Dm7
Rollins
G7
8
Laid Back
C7
A7
Dm7
G7
Chorus 9
C7
Coltrane
F7
11
C7
C7
F7
Rollins
3
F7
C7
A7
6
Dm7
Coltrane
G7
9
C7
A7
Dm7
G7
11

Chorus 10
C7
Rollins
F7
C7
Coltrane
F7
F7
C7
A7
Dm7
Rollins
G7
Chorus 11
C7
A7
Dm7
G7
C7 Coltrane
F7
C7
C7
F7
Rollins
F7
C7
Laid Back
A7
Dm7
Coltrane
G7
C7
A7
Chorus 12
Dm7
G7
C7
Rollins
F7
C7

4
C7
F7 Coltrane
F7
C7
8
A7
Dm7
G7
C7
A7
12
Dm7
G7
Theme
C7
F7
C7
4
C7
F7
F7
C7
8
A7
Dm7
G7
11
C7
Dm7
G7
C7
C7
C7

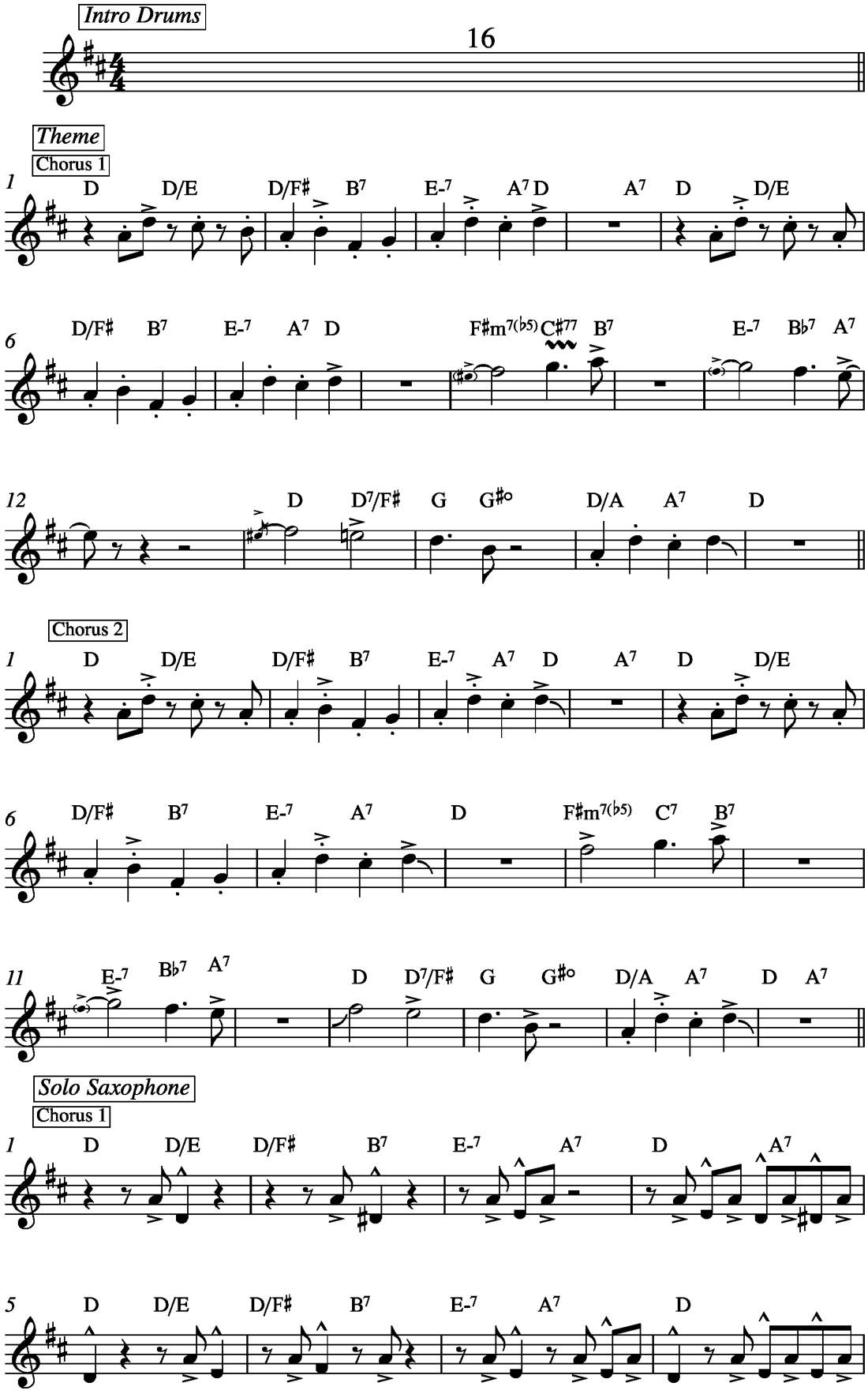
„Strode Rode”

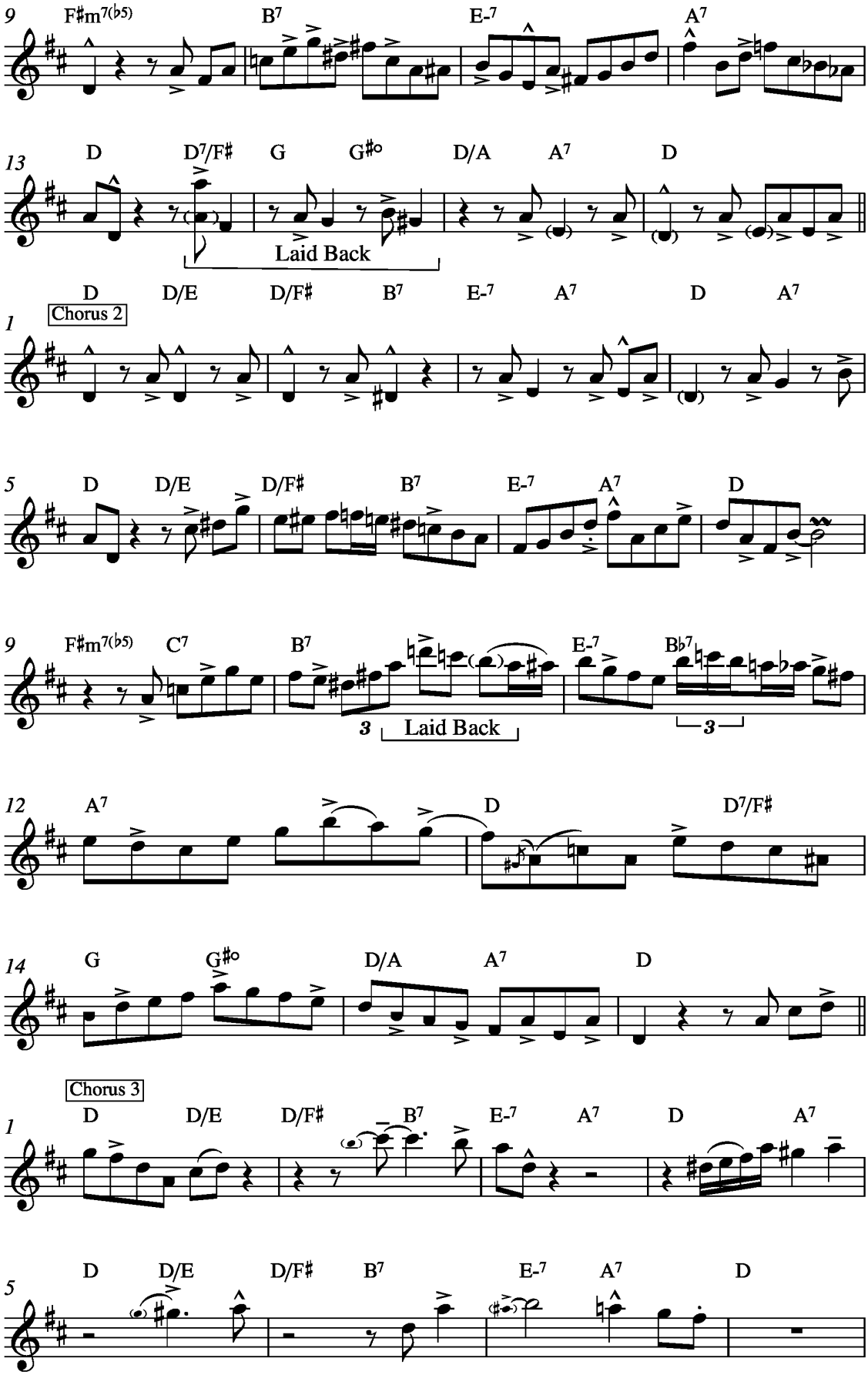
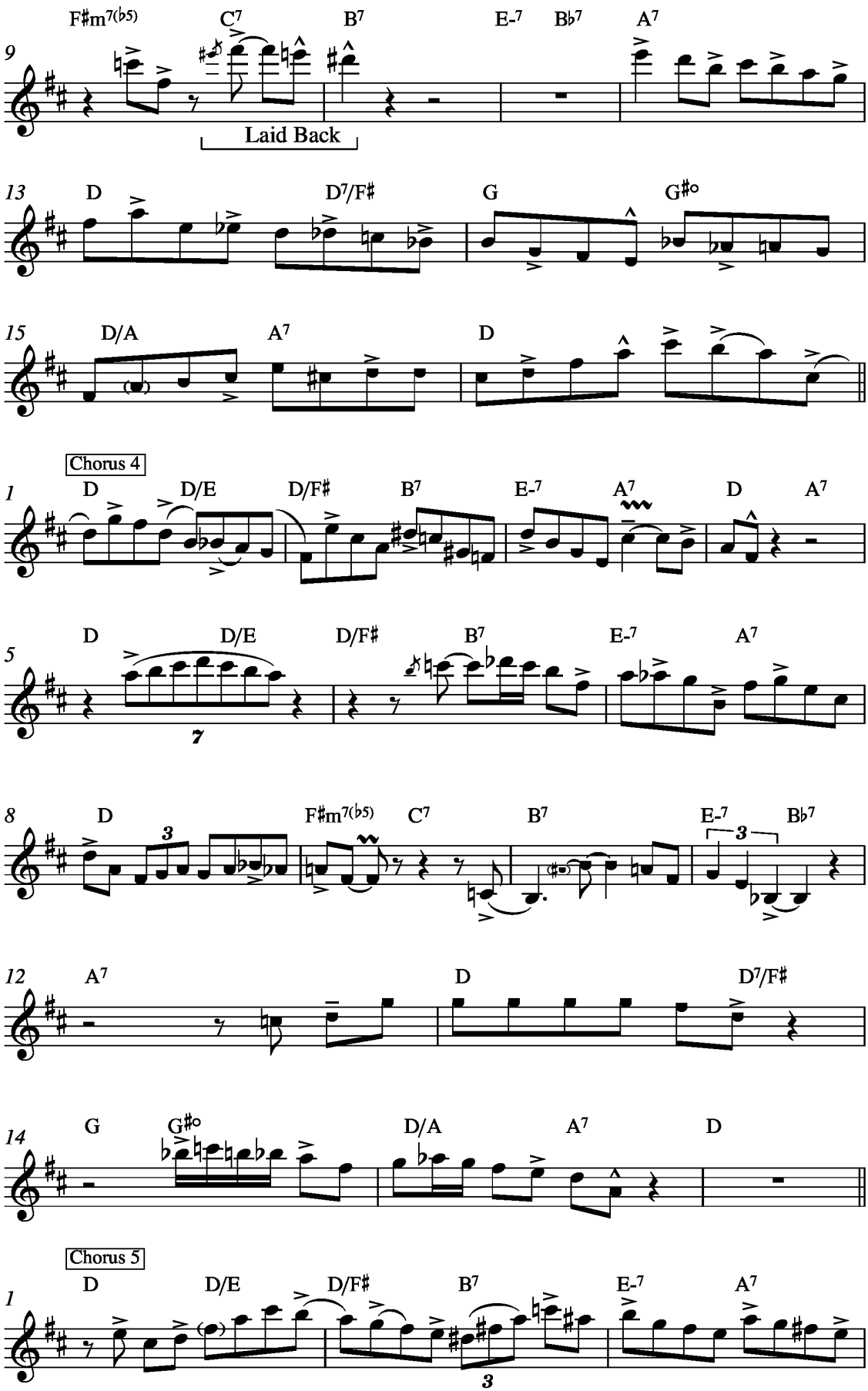


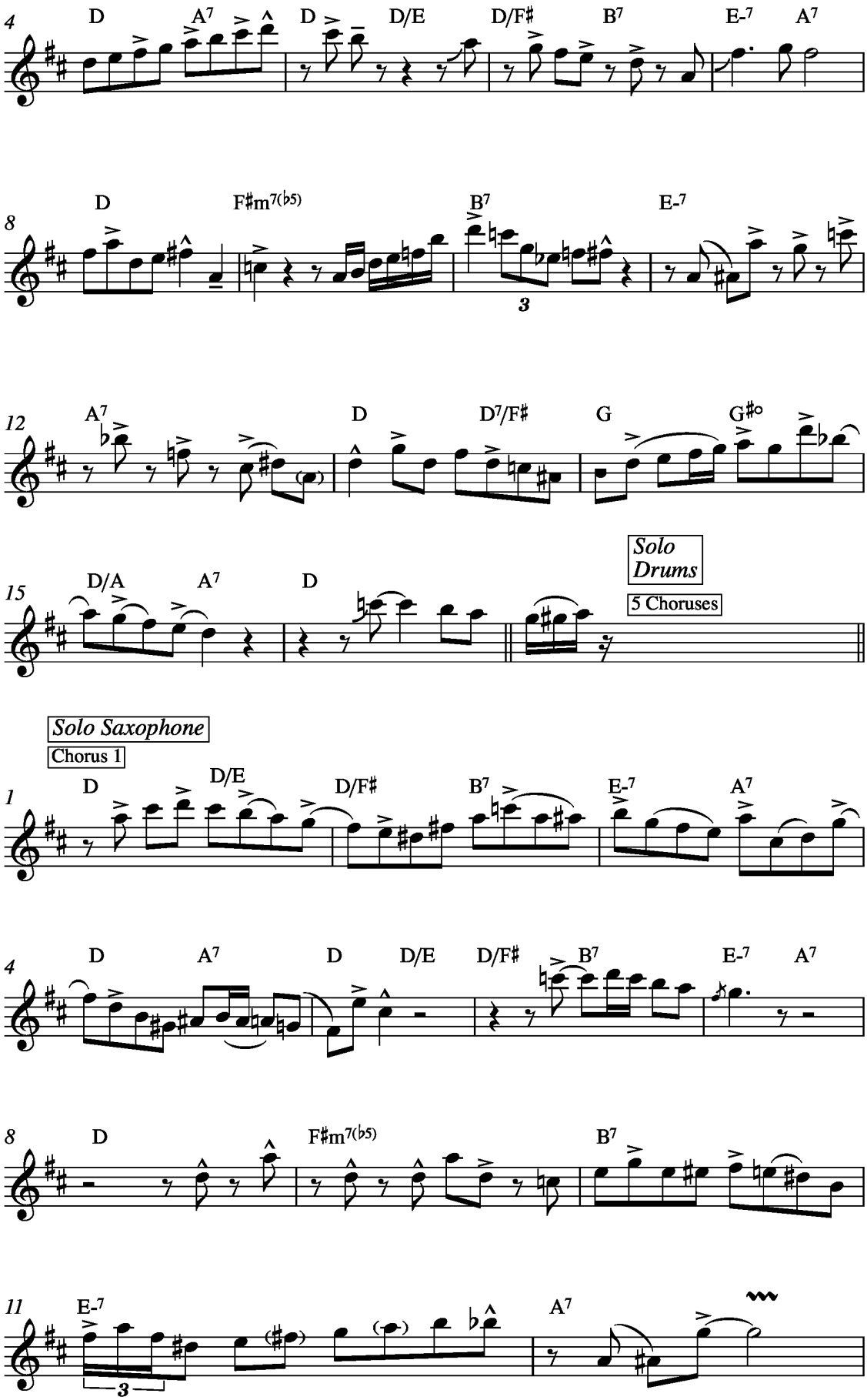
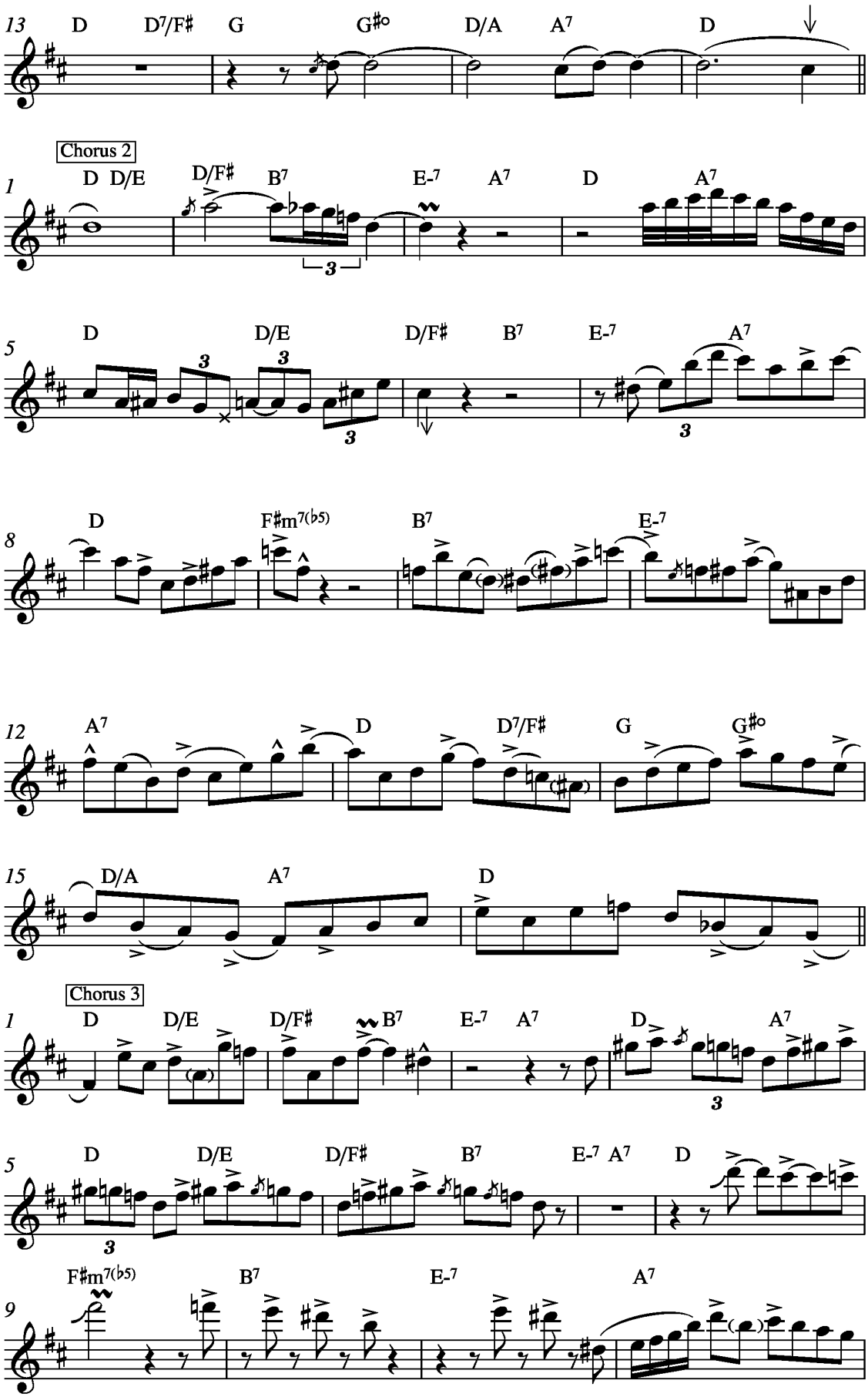
10
E♭7
D7(♭9)
Gm7
Solo Saxophone
Chorus 1
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
1
A
Growl
5
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
8
Am7(♭5)
D7(♭9)
Cm7
E♭7
D7(♭9)
11
Gm7
A
Gm7
1
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
4
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
8
Am7(♭5)
D7(♭9)
Cm7
E♭7
D7(♭9)

11
Gm7
1
B
Cm7
F7
3
B♭m7
D♭7
D7
1
A
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
5
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
9
Cm7
E♭7
D7(♭9)
11
Gm7
Chorus 2
A
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
5
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)

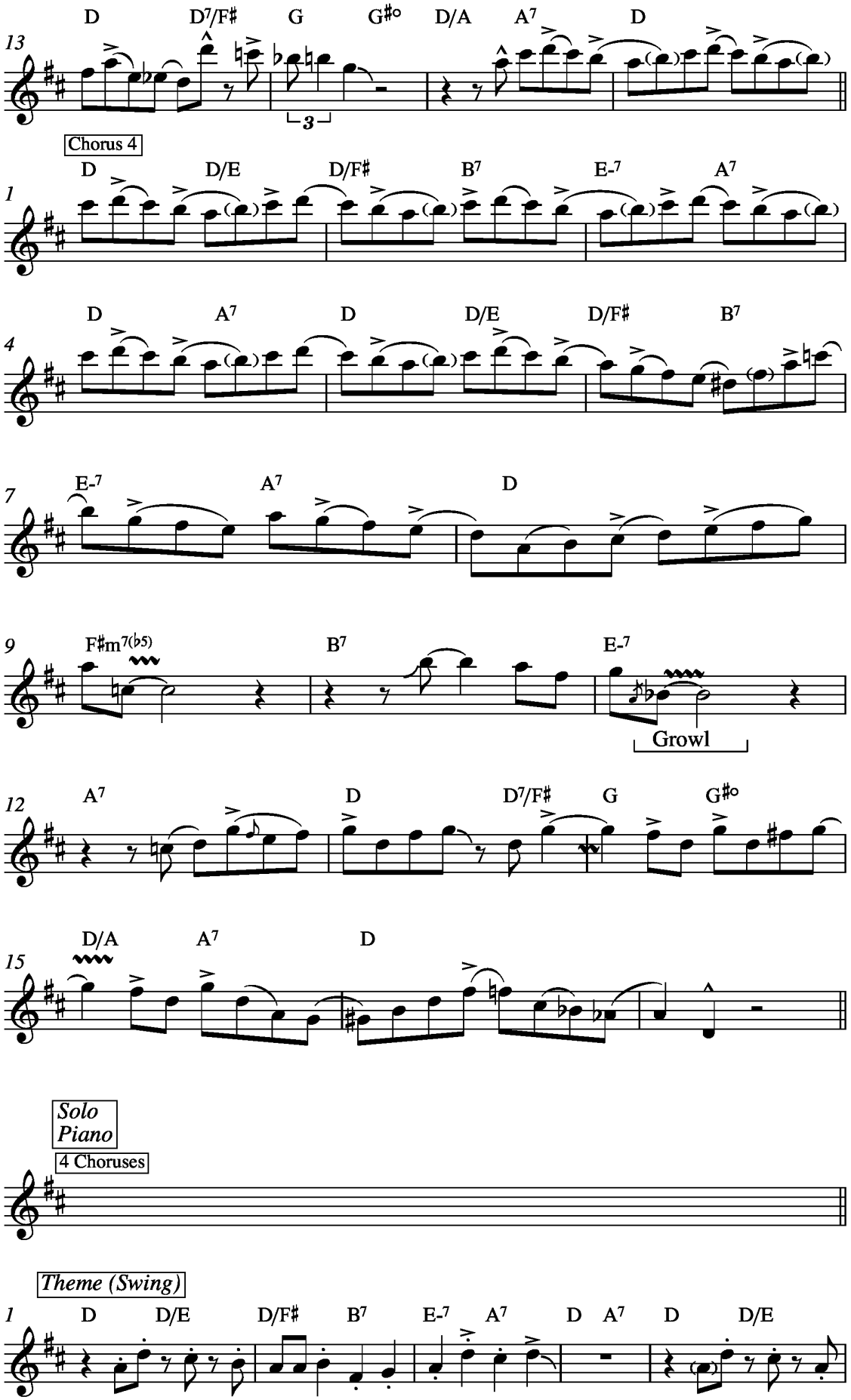
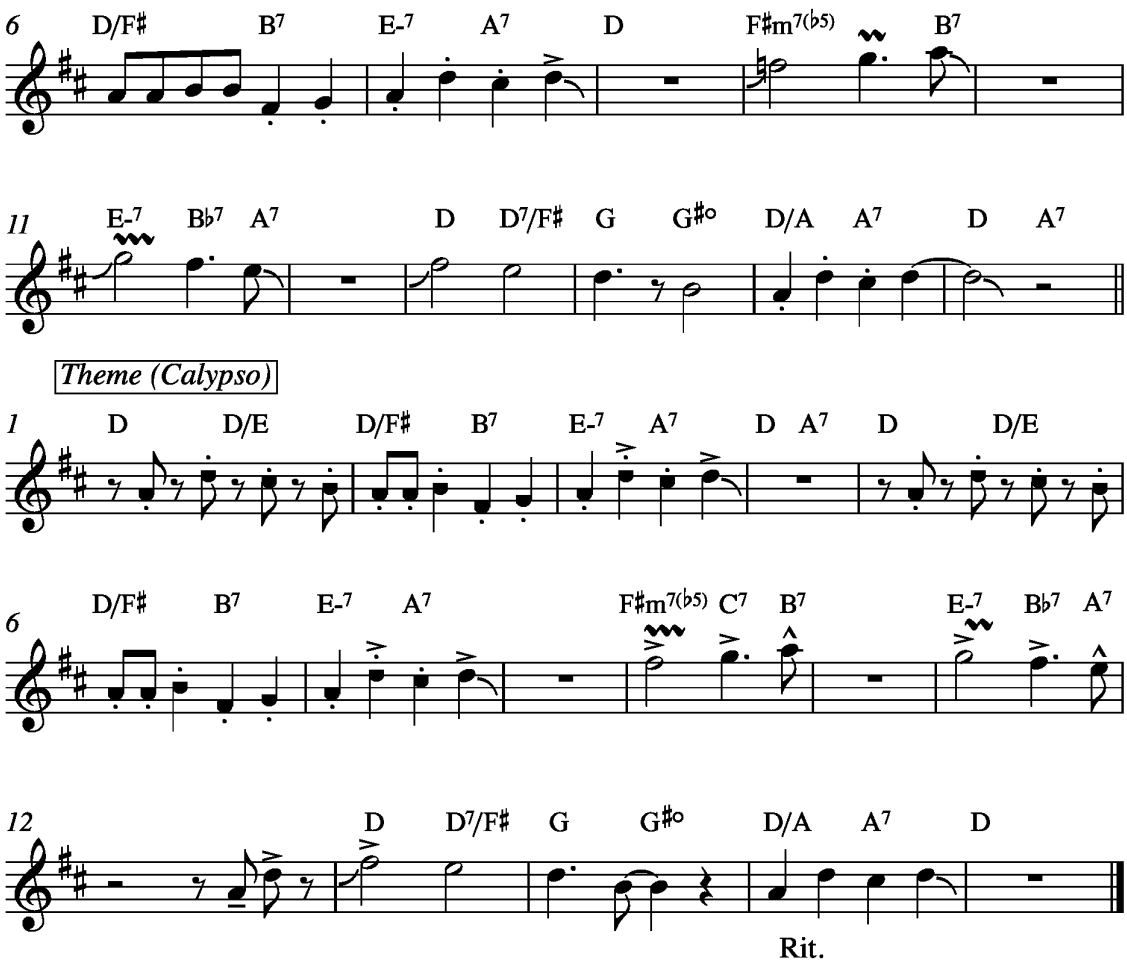

9
Cm7
E♭7
D7(♭9)
11
Gm7
A
1
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
5
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
9
Cm7
E♭7
D7(♭9)
Gm7
B
1
Cm7
F7
B♭m7
D♭7
D7
A
1
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
5
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
8
Am7(♭5)
D7(♭9)
Cm7
E♭7
D7(♭9)

Solo
Piano
2 Choruses
11
Gm7
Tradings
Saxophone / Drums
Chorus 1
1
A
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
5
Gm7
9
Cm7
E♭7
D7(♭9)
Laid Back
11
Gm7
1
A
Gm7
5
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
9
1
B
Cm7
F7
Gm7
Am7(♭5)
D7

1 A Gm7
5 Gm7 Am7(♭5) D7(♭9) Gm7 Am7(♭5) D7(♭9)
9
1 B Cm7 F7 Gm7
1 A
5 Gm7 Am7(♭5) D7(♭9) Gm7 Am7(♭5) D7(♭9)
9
Chorus 2
1 A Gm7 Am7(♭5) D7(♭9) Gm7 Am7(♭5) D7(♭9)
5

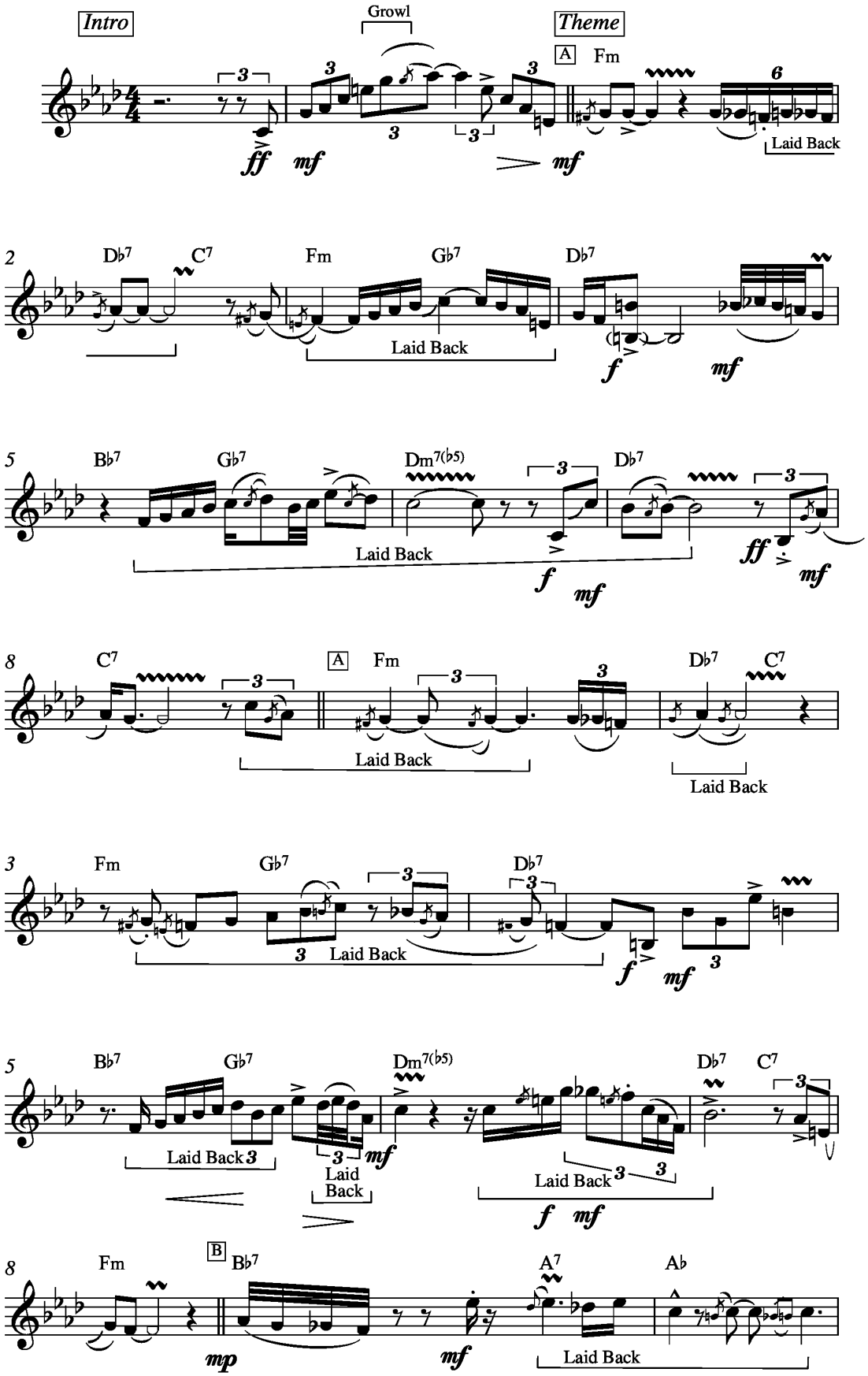
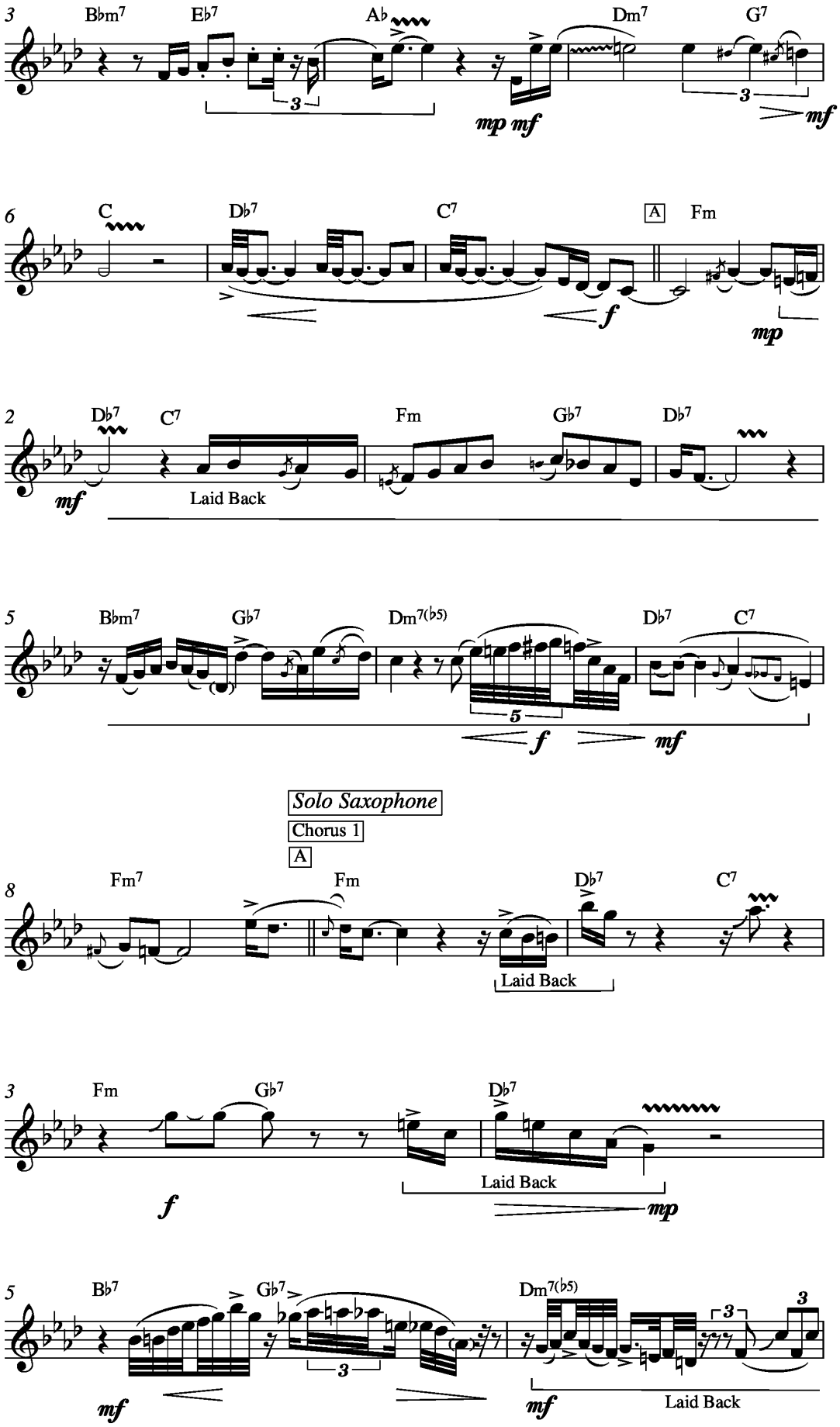
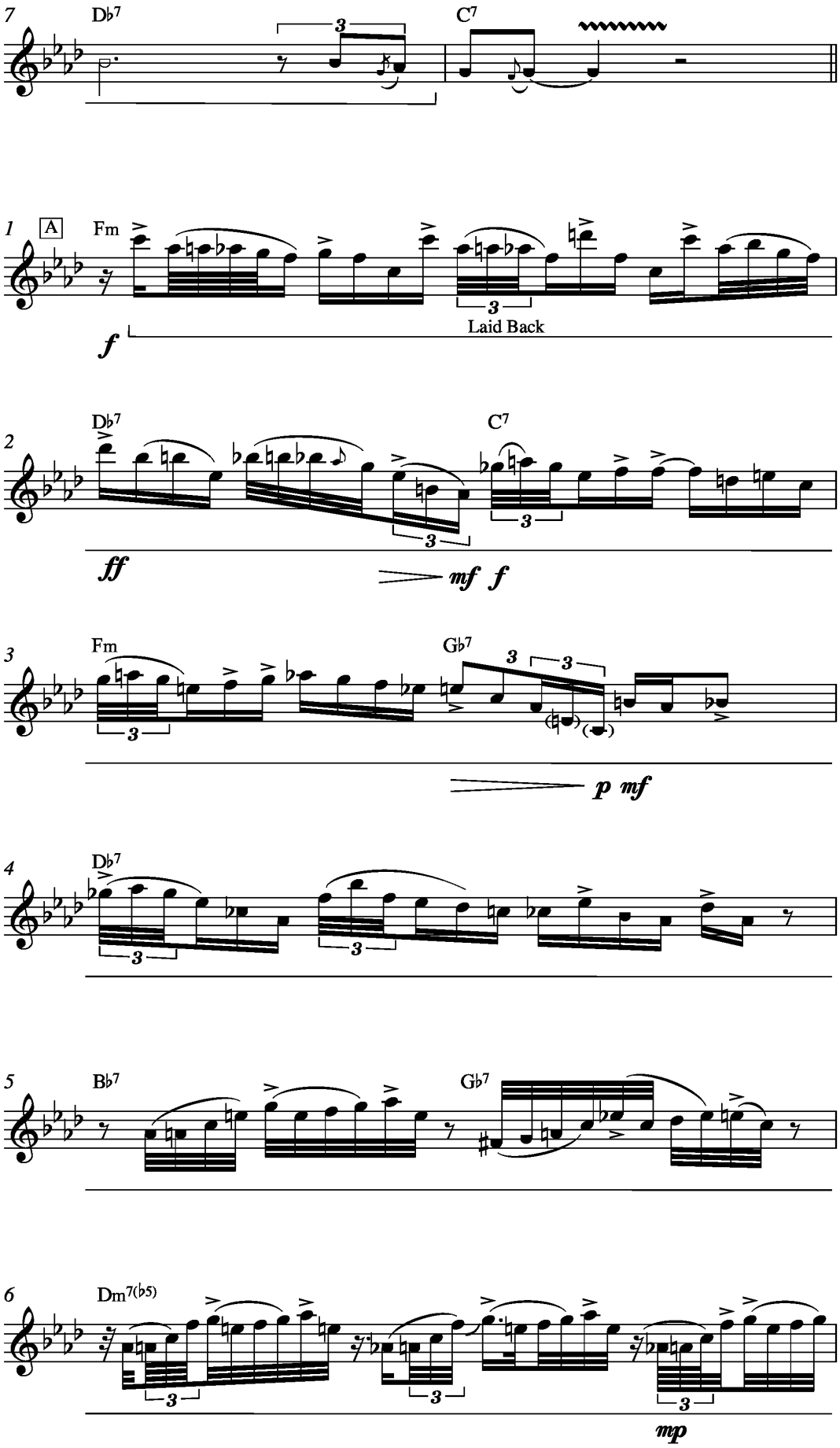

9
Cm7
F7
Gm6
A
1
5
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
9
B
1
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
3
A
1
5
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
9
Thema
A
1
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7
Am7(♭5)
D7(♭9)
Gm7

6
Am7(b5) D7(b9) Gm7 Am7(b5) D7(b9) Cm7
10
Eb7 D7(b9) Gm7
1
A
Gm7 Am7(b5) D7(b9) Gm7 Am7(b5) D7(b9)
5
Gm7 Am7(b5) D7(b9) Gm7 Am7(b5) D7(b9) Cm7
10
Eb7 D7(b9) Gm7
1
B
Cm7 F7 Bbm7 Db7 D7
1
A
Gm7 Am7(b5) D7(b9) Gm7 Am7(b5) D7(b9)
5
Gm7 Am7(b5) D7(b9) Gm7 Am7(b5) D7(b9)
9
Cm7 Eb7 D7(b9) Gm7

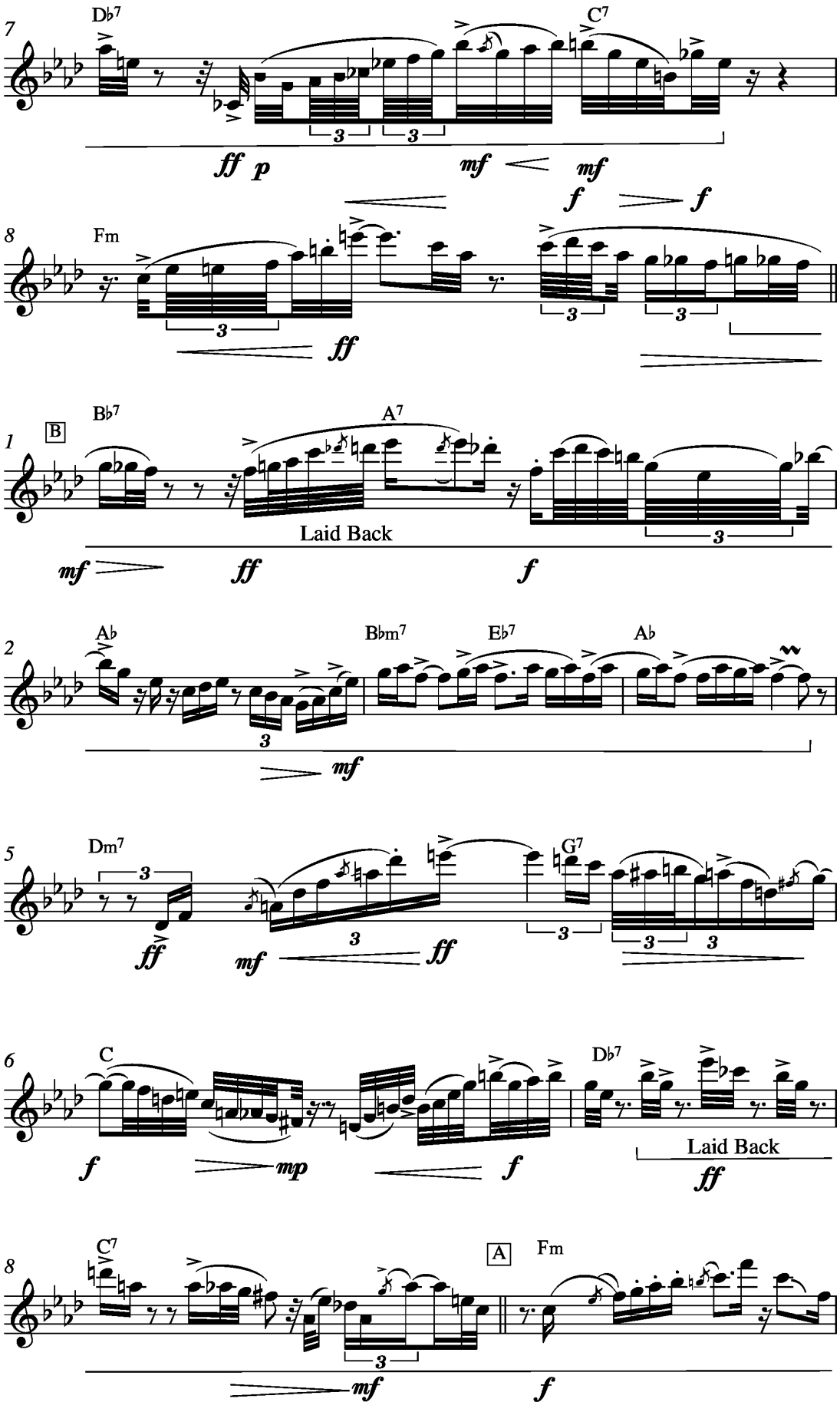
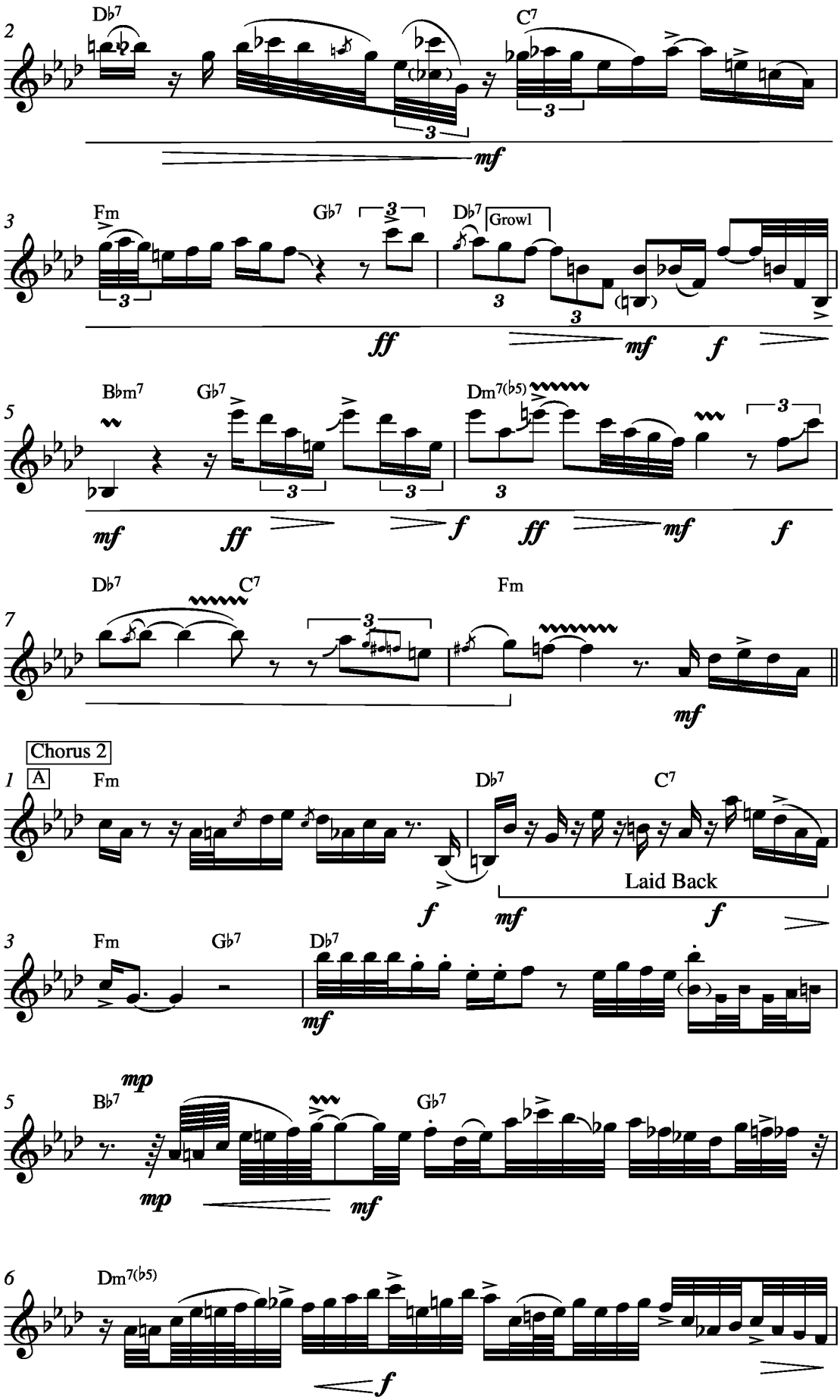
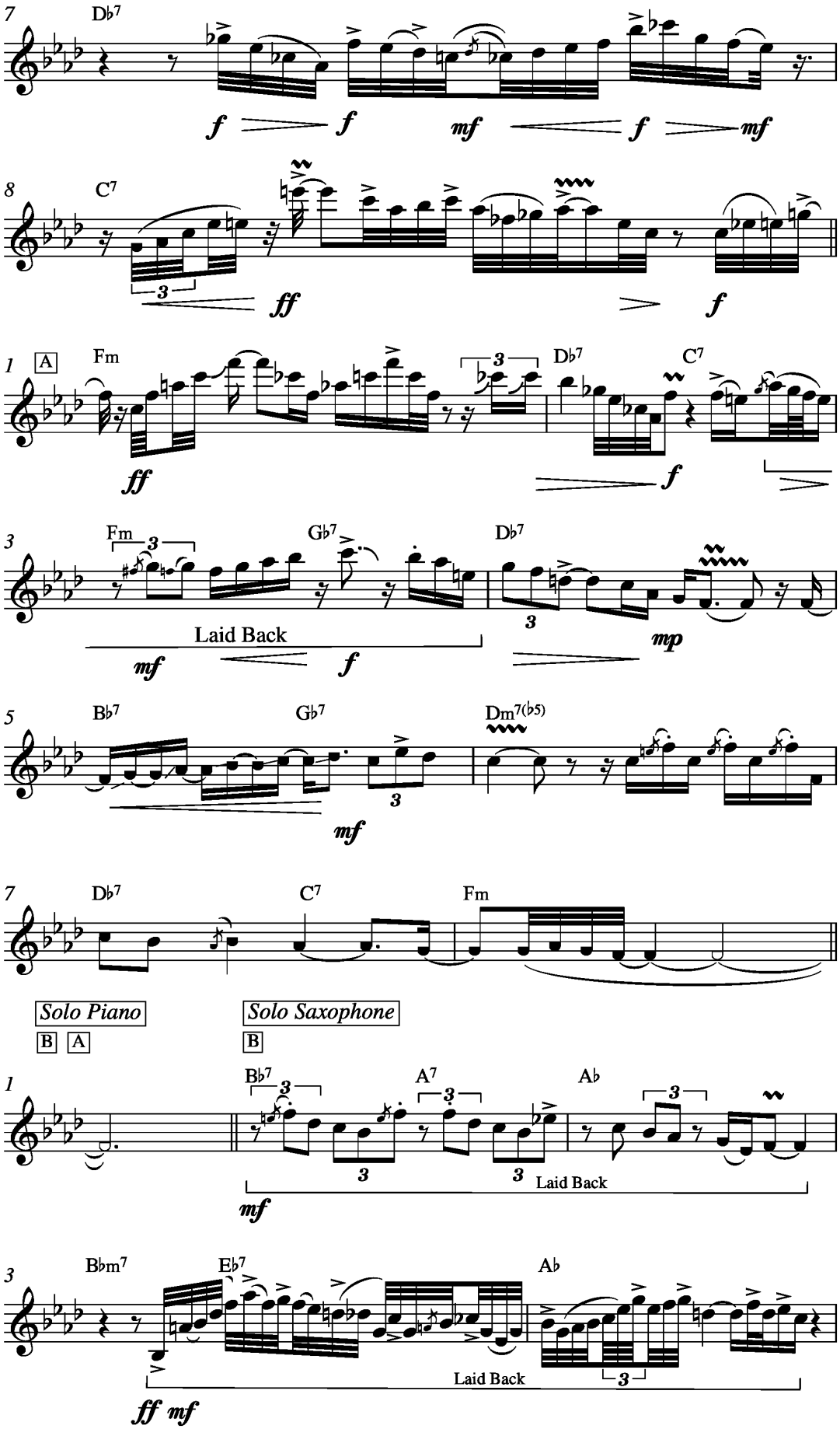
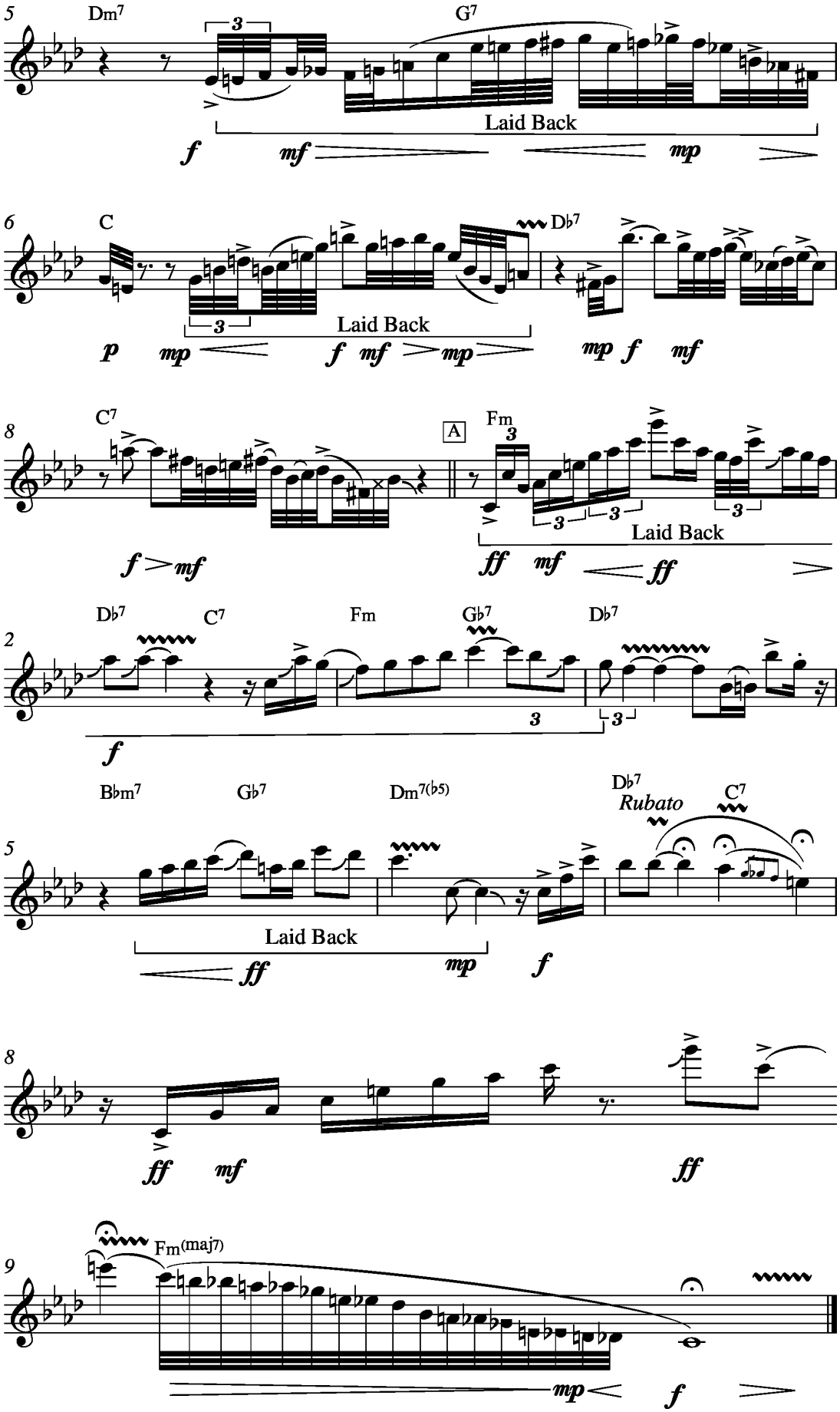
„St. Thomas”

Intro Drums
16
Theme
Chorus 1
1
D D/E D/F♯ B7 E-7 A7 D A7 D D/E
6
D/F♯ B7 E-7 A7 D F♯m7(♭5) C♯77 B7 E-7 B♭7 A7
12
D D7/F♯ G G♯o D/A A7 D
Chorus 2
1
D D/E D/F♯ B7 E-7 A7 D A7 D D/E
6
D/F♯ B7 E-7 A7 D F♯m7(♭5) C7 B7
11
E-7 B♭7 A7 D D7/F♯ G G♯o D/A A7 D A7
Solo Saxophone
Chorus 1
1
D D/E D/F♯ B7 E-7 A7 D A7
5
D D/E D/F♯ B7 E-7 A7 D

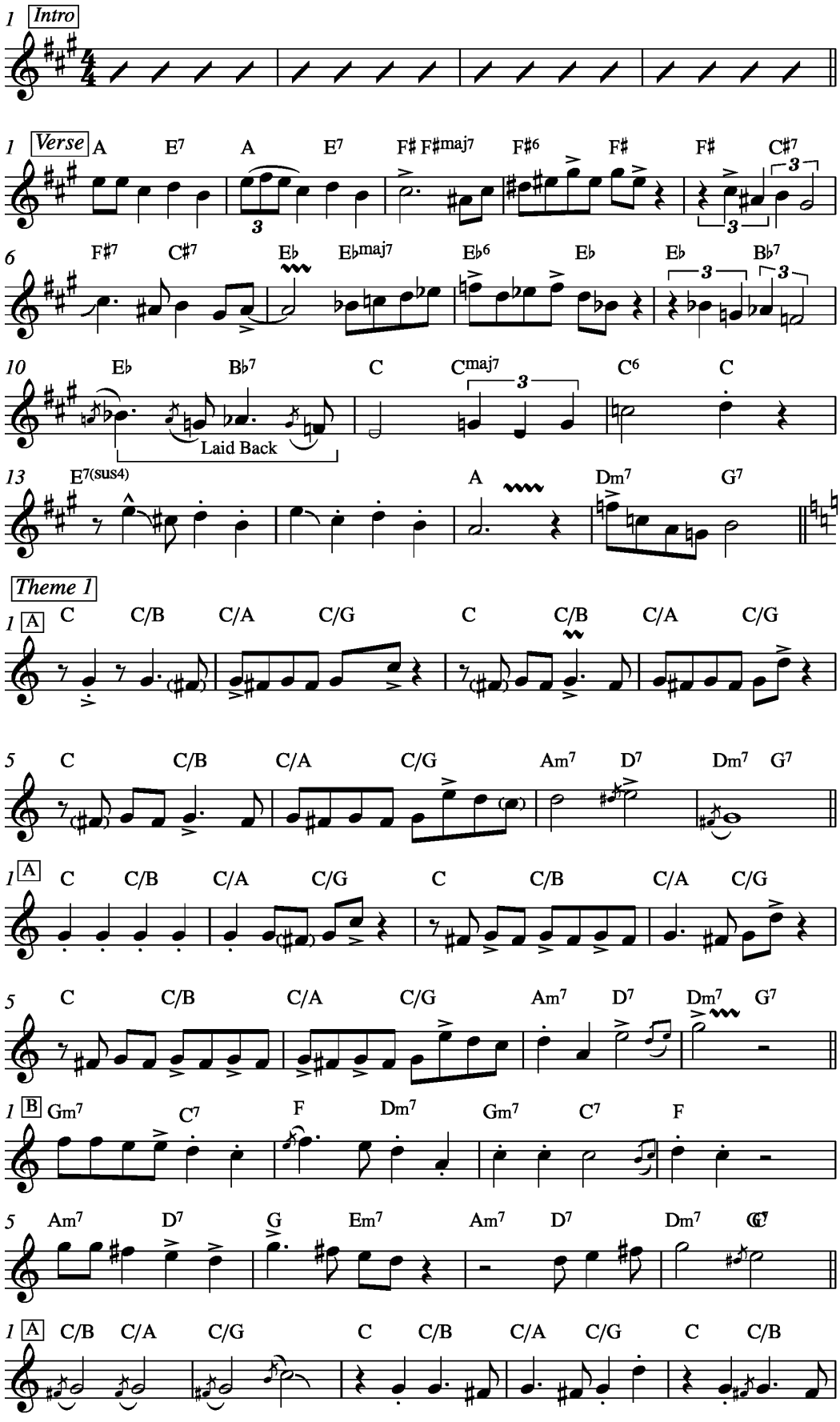
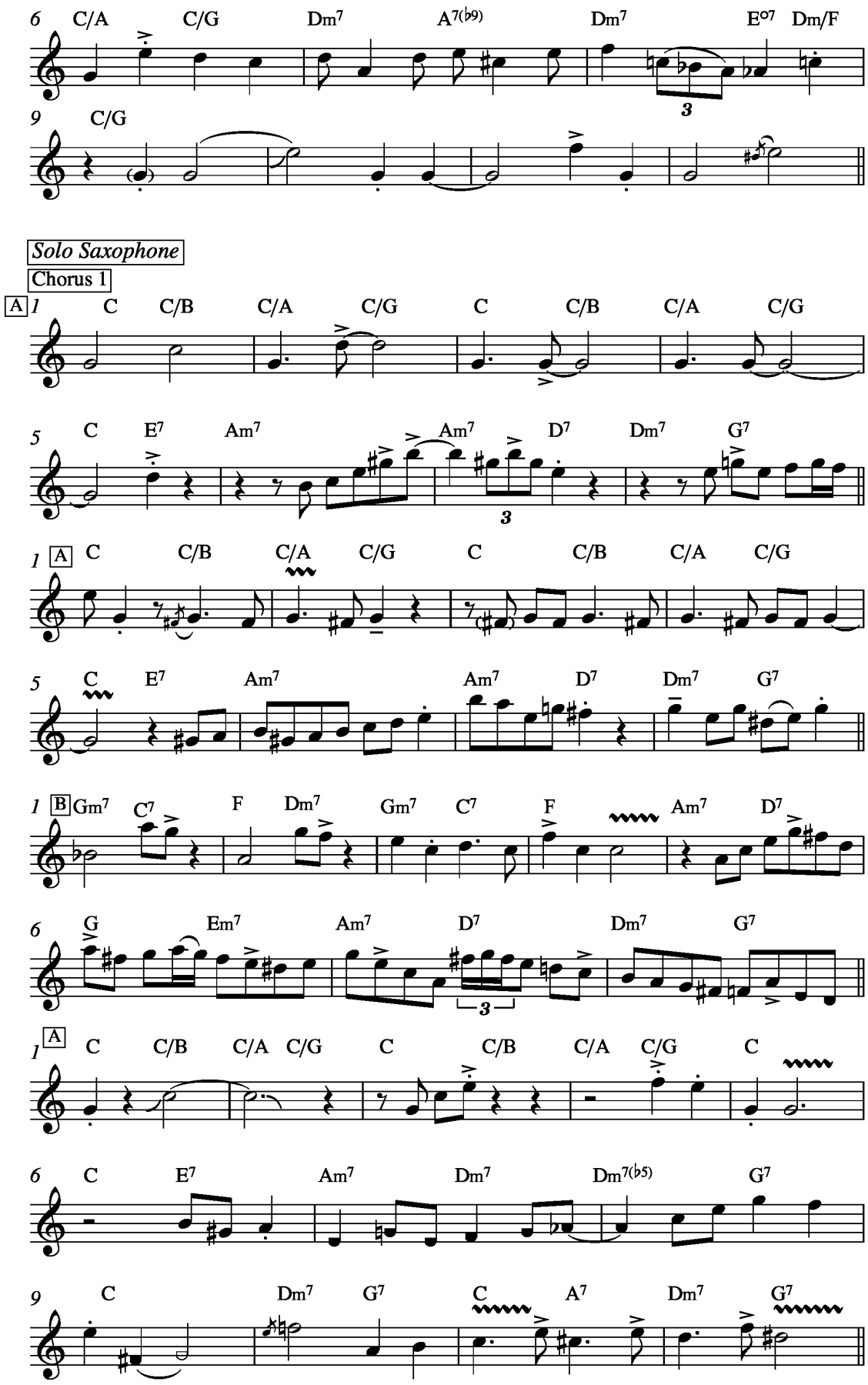
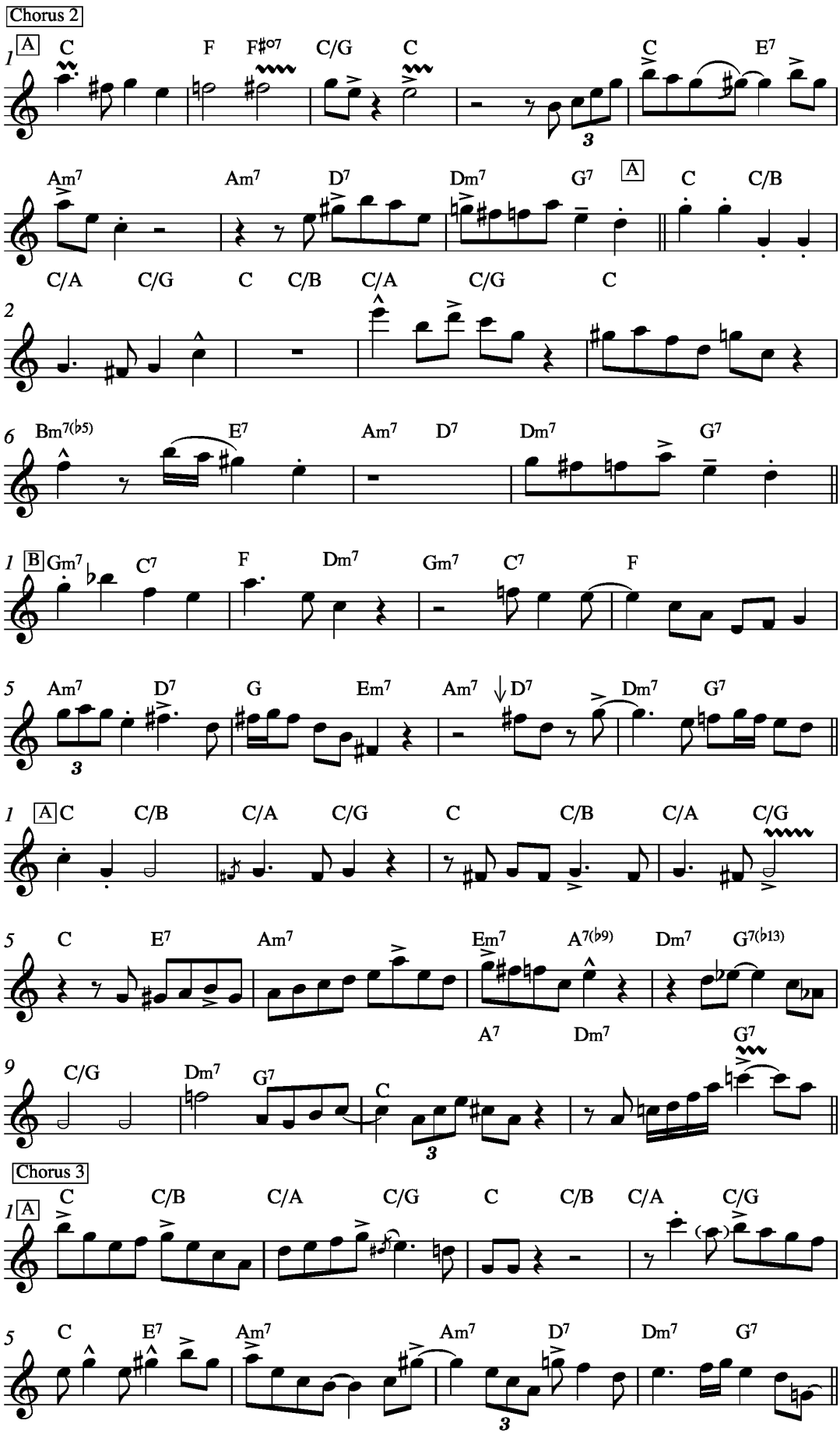
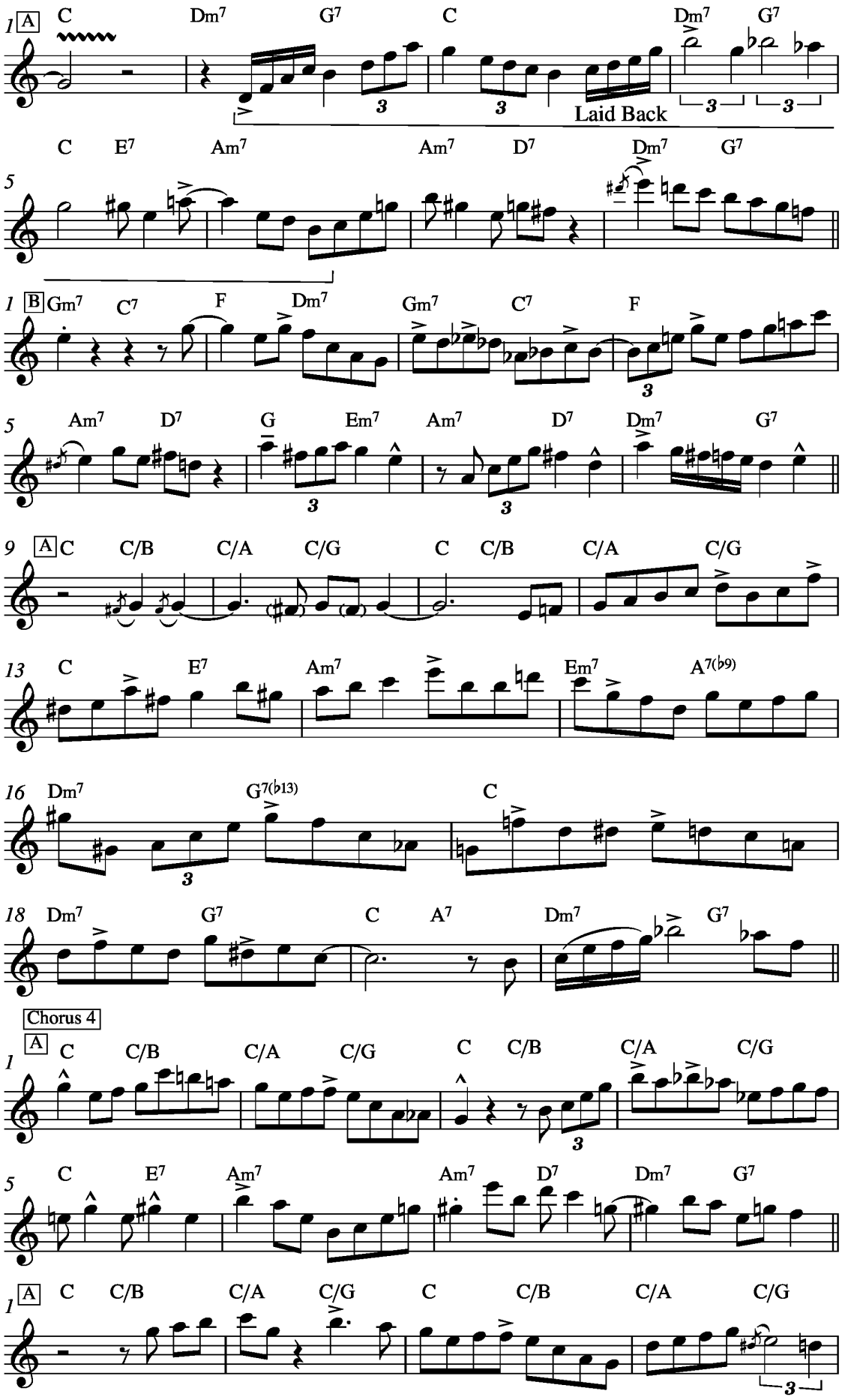
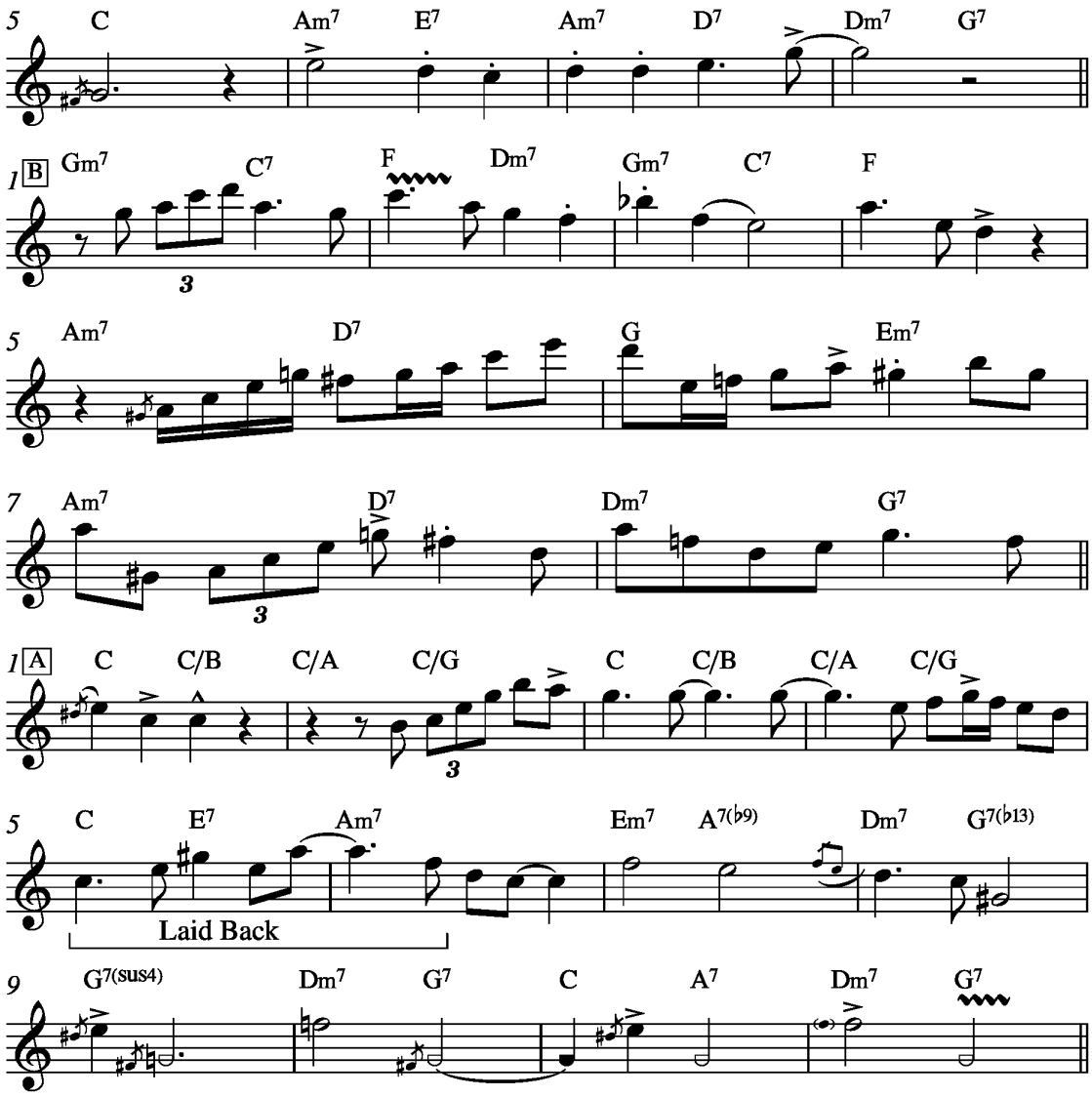

9
F♯m7(♭5)
B7
E-7
A7
13
D
D7/F♯
G
G♯o
D/A
A7
D
Laid Back
Chorus 2
1
D
D/E
D/F♯
B7
E-7
A7
D
A7
5
D
D/E
D/F♯
B7
E-7
A7
D
9
F♯m7(♭5)
C7
B7
E-7
B♭7
3
Laid Back
3
12
A7
D
D7/F♯
14
G
G♯o
D/A
A7
D
Chorus 3
1
D
D/E
D/F♯
B7
E-7
A7
D
A7
5
D
D/E
D/F♯
B7
E-7
A7
D

F♯m7(♭5) C7 B7 E-7 B♭7 A7
9
Laid Back
13 D D7/F♯ G G♯o
15 D/A A7 D
Chorus 4
1 D D/E D/F♯ B7 E-7 A7 D A7
5 D D/E D/F♯ B7 E-7 A7
7
8 D F♯m7(♭5) C7 B7 E-7 B♭7
3
12 A7 D D7/F♯
14 G G♯o D/A A7 D
Chorus 5
1 D D/E D/F♯ B7 E-7 A7
3

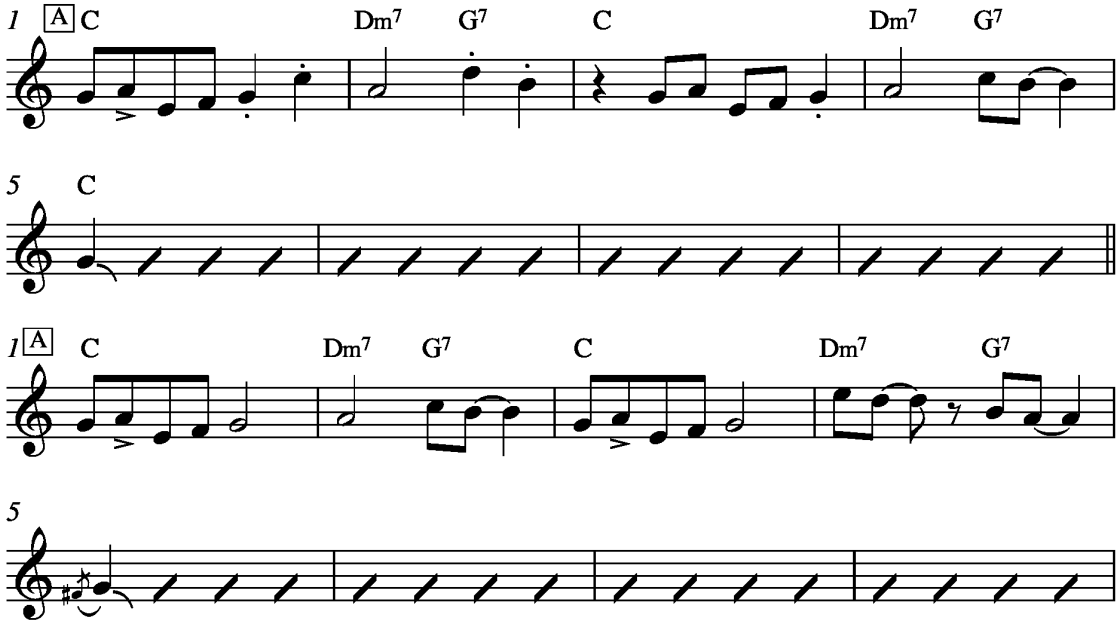
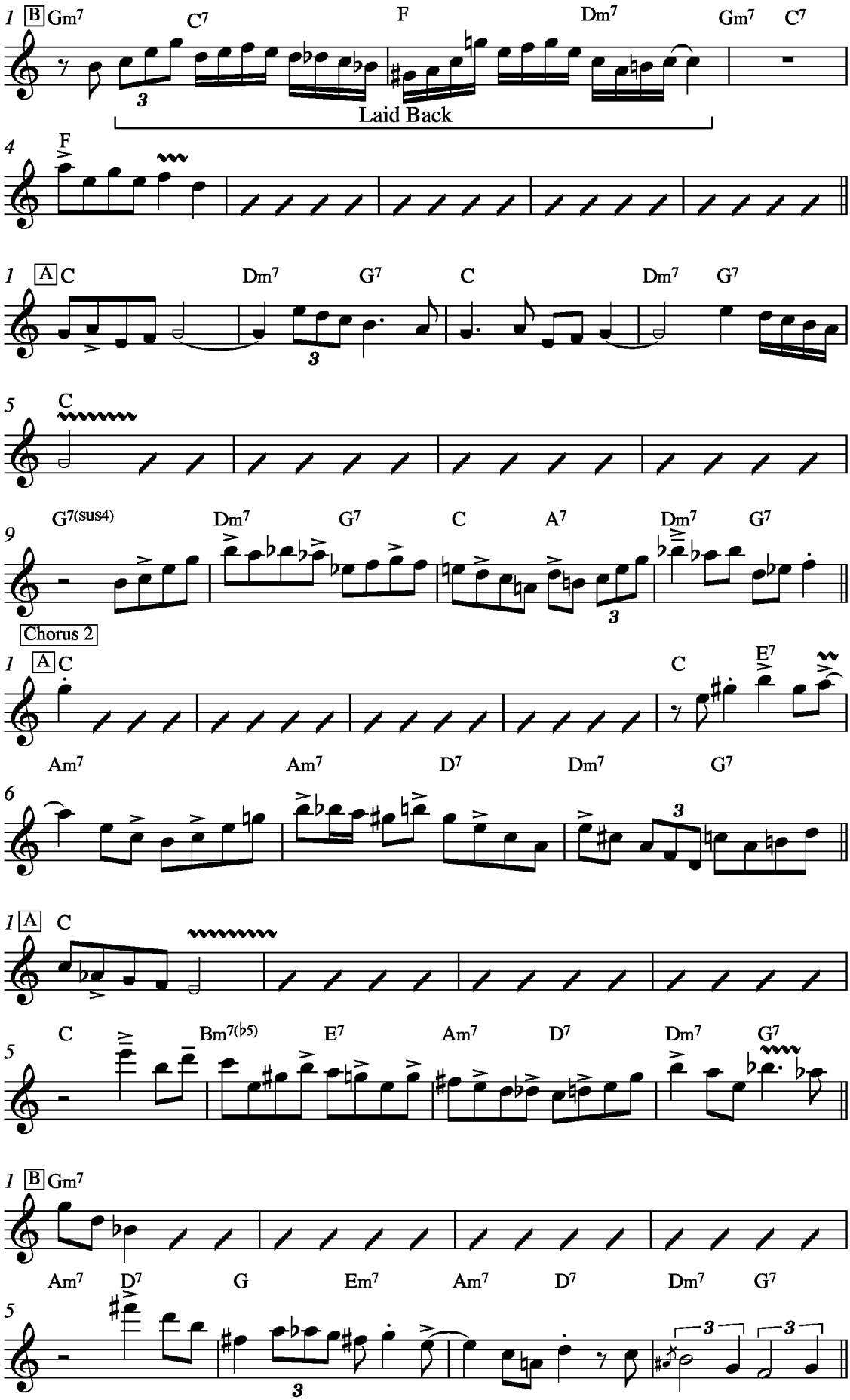
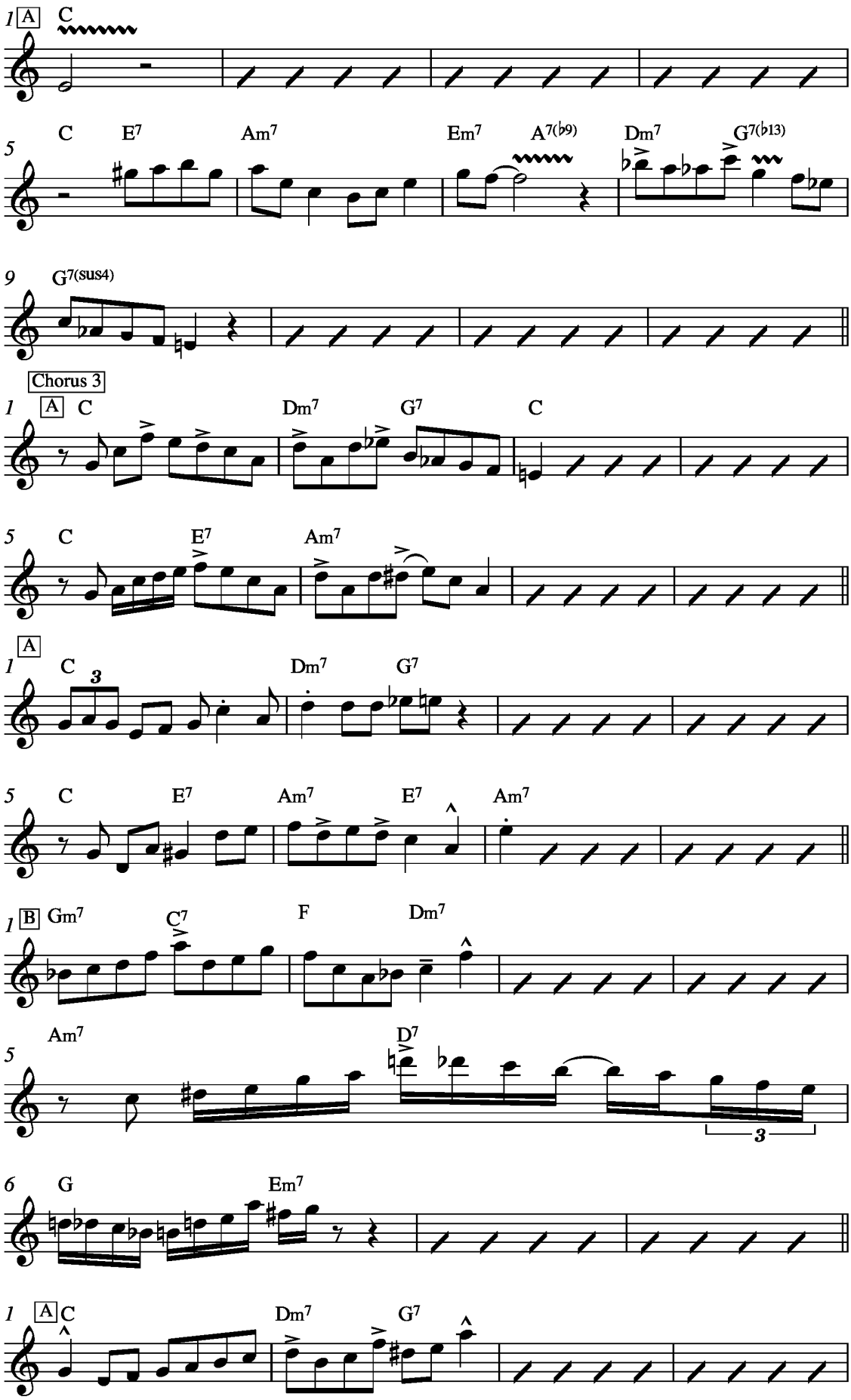
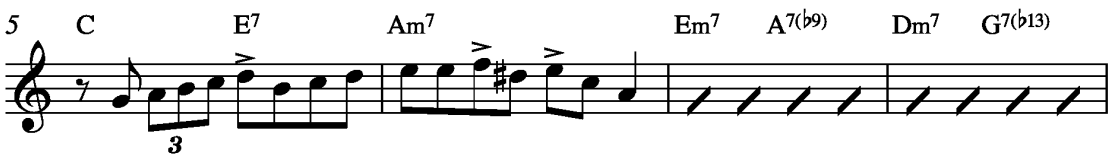
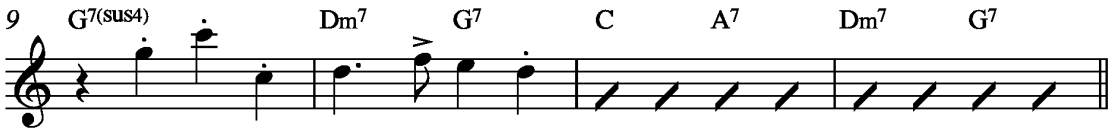

4
D
A7
D
D/E
D/F♯
B7
E-7
A7
8
D
F♯m7(♭5)
B7
E-7
12
A7
D
D7/F♯
G
G♯o
15
D/A
A7
D
Solo
Drums
5 Choruses
Solo Saxophone
Chorus 1
1
D
D/E
D/F♯
B7
E-7
A7
4
D
A7
D
D/E
D/F♯
B7
E-7
A7
8
D
F♯m7(♭5)
B7
11
E-7
A7

13
D
D7/F#
G
G#o
D/A
A7
D
Chorus 2
1
D
D/E
D/F#
B7
E-7
A7
D
A7
5
D
D/E
D/F#
B7
E-7
A7
8
D
F#m7(b5)
B7
E-7
12
A7
D
D7/F#
G
G#o
15
D/A
A7
D
Chorus 3
1
D
D/E
D/F#
B7
E-7
A7
D
A7
5
D
D/E
D/F#
B7
E-7
A7
D
9
F#m7(b5)
B7
E-7
A7


D D7/F♯ G G♯o D/A A7 D
13
3
Chorus 4
D D/E D/F♯ B7 E-7 A7
1
D A7 D D/E D/F♯ B7
4
E-7 A7 D
7
F♯m7(♭5) B7 E-7
9
Growl
A7 D D7/F♯ G G♯o
12
D/A A7 D
15
Solo
Piano
4 Choruses
Theme (Swing)
1
D D/E D/F♯ B7 E-7 A7 D A7 D D/E

6
D/F♯
B7
E-7
A7
D
F♯m7(♭5)
B7
11
E-7
B♭7
A7
D
D7/F♯
G
G♯o
D/A
A7
D
A7
Theme (Calypso)
1
D
D/E
D/F♯
B7
E-7
A7
D
A7
D
D/E
6
D/F♯
B7
E-7
A7
F♯m7(♭5)
C7
B7
E-7
B♭7
A7
12
D
D7/F♯
G
G♯o
D/A
A7
D
Rit.

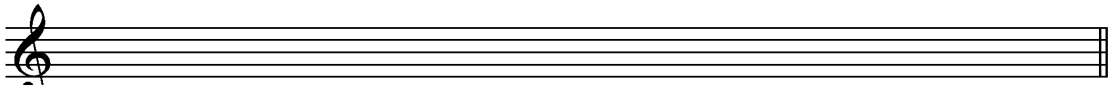
„You Don´t Know What Love Is"


3
Bbm7
Eb7
Ab
Dm7
G7
mp mf
mf
6
C
Db7
C7
A
Fm
f
mp
2
Db7
C7
Fm
Gb7
Db7
mf
Laid Back
5
Bbm7
Gb7
Dm7(b5)
Db7
C7
f
mf
Solo Saxophone
Chorus 1
A
8
Fm7
Fm
Db7
C7
Laid Back
3
Fm
Gb7
Db7
f
Laid Back
mp
5
Bb7
Gb7
Dm7(b5)
mf
mf
Laid Back

7
D♭7
C7
1
A
Fm
Laid Back
f
2
D♭7
C7
ff
mf f
3
Fm
G♭7
p mf
4
D♭7
5
B♭7
G♭7
6
Dm7(♭5)
mp


7
Db7
C7
ff p
mf
mf
f
f
8
Fm
ff
1
B
Bb7
A7
Laid Back
mf
ff
f
2
Ab
Bbm7
Eb7
Ab
mf
5
Dm7
ff
mf
ff
G7
6
C
f
mp
f
Db7
Laid Back
ff
8
C7
A
Fm
mf
f

2
Db7
C7
mf
3
Fm
Gb7
Db7
Growl
ff
mf
f
5
Bbm7
Gb7
Dm7(b5)
mf
ff
f
ff
mf
f
7
Db7
C7
Fm
mf
Chorus 2
1
A
Fm
Db7
C7
f
mf
Laid Back
f
3
Fm
Gb7
Db7
mf
5
Bb7
mp
mp
mf
Gb7
6
Dm7(b5)
f

7
Db7
f
f
mf
f
mf
8
C7
ff
f
1
A
Fm
ff
Db7
C7
f
3
Fm
Gb7
Db7
Laid Back
mf
f
mp
5
Bb7
Gb7
Dm7(b5)
mf
7
Db7
C7
Fm
Solo Piano
B A
Solo Saxophone
B
1
Bb7
A7
Ab
Laid Back
mf
3
Bbm7
Eb7
Ab
Laid Back
ff mf

5
Dm7
G7
3
Laid Back
f
mf
mp
6
C
Db7
3
Laid Back
p
mp
f
mf
mp
mp
f
mf
8
C7
A
Fm
3
3
3
3
Laid Back
f
mf
ff
mf
ff
2
Db7
C7
Fm
Gb7
Db7
3
3
f
Bbm7
Gb7
Dm7(b5)
Db7
Rubato
C7
5
Laid Back
ff
mp
f
8
ff
mf
ff
9
Fm(maj7)
mp
f

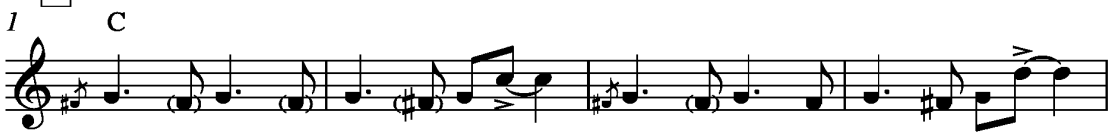
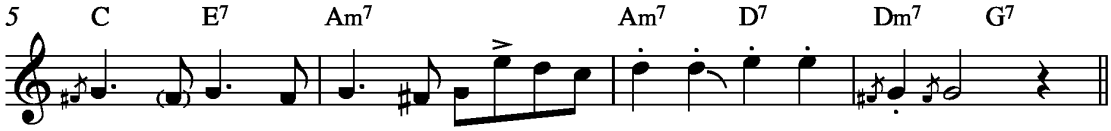
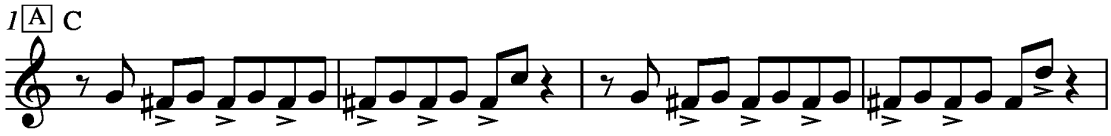
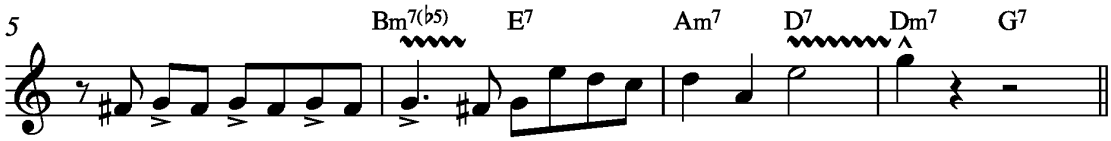
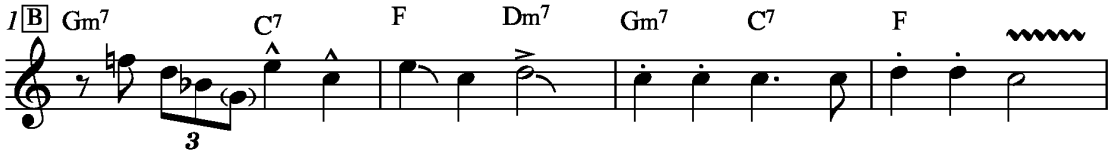
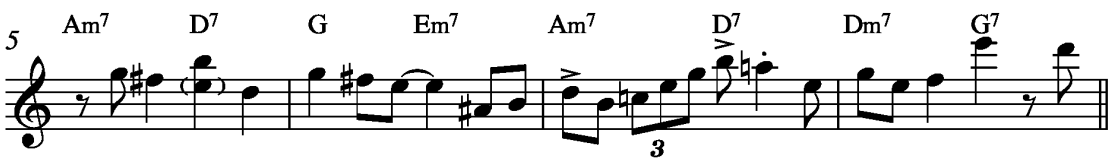
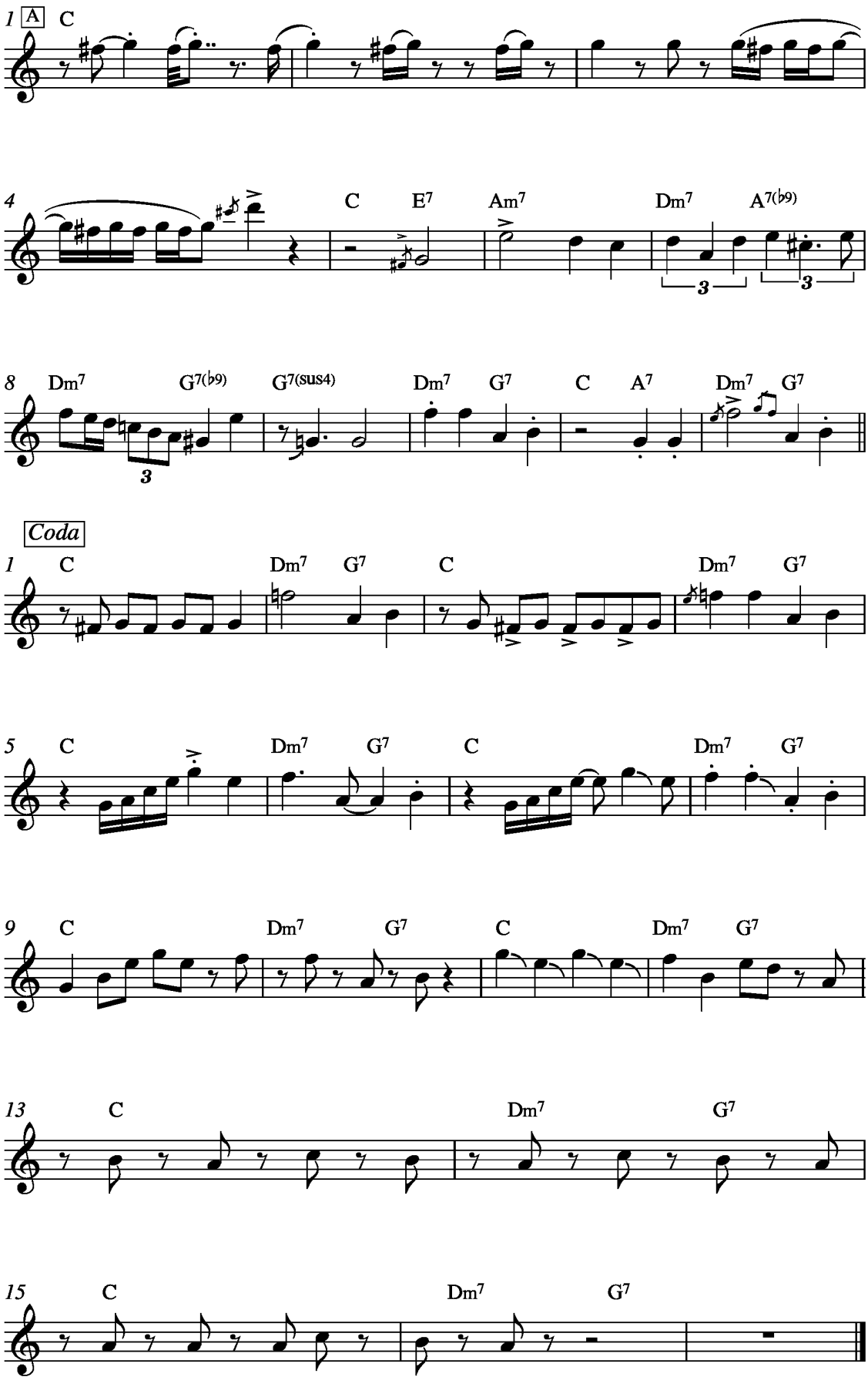
„The Surrey With The Fringe On Top“

6 C/A C/G Dm7 A7(b9) Dm7 E°7 Dm/F
9 C/G
Solo Saxophone
Chorus 1
A 1 C C/B C/A C/G C C/B C/A C/G
5 C E7 Am7 Am7 D7 Dm7 G7
1 A C C/B C/A C/G C C/B C/A C/G
5 C E7 Am7 Am7 D7 Dm7 G7
1 B Gm7 C7 F Dm7 Gm7 C7 F Am7 D7
6 G Em7 Am7 D7 Dm7 G7
1 A C C/B C/A C/G C C/B C/A C/G C
6 C E7 Am7 Dm7 Dm7(b5) G7
9 C Dm7 G7 C A7 Dm7 G7

Chorus 2
A
C F F♯°7 C/G C C E7
Am7 Am7 D7 Dm7 G7 A C C/B
C/A C/G C C/B C/A C/G C
Bm7(♭5) E7 Am7 D7 Dm7 G7
B Gm7 C7 F Dm7 Gm7 C7 F
Am7 D7 G Em7 Am7 D7 Dm7 G7
A C C/B C/A C/G C C/B C/A C/G
C E7 Am7 Em7 A7(♭9) Dm7 G7(♭13)
A7 Dm7 G7
C/G Dm7 G7 C
Chorus 3
A C C/B C/A C/G C C/B C/A C/G
C E7 Am7 Am7 D7 Dm7 G7

1 A C Dm7 G7 C Dm7 G7
Laid Back
5 C E7 Am7 Am7 D7 Dm7 G7
1 B Gm7 C7 F Dm7 Gm7 C7 F
5 Am7 D7 G Em7 Am7 D7 Dm7 G7
9 A C C/B C/A C/G C C/B C/A C/G
13 C E7 Am7 Em7 A7(b9)
16 Dm7 G7(b13) C
18 Dm7 G7 C A7 Dm7 G7
Chorus 4
A
1 C C/B C/A C/G C C/B C/A C/G
5 C E7 Am7 Am7 D7 Dm7 G7
1 A C C/B C/A C/G C C/B C/A C/G

Saxophone / Drums Tradings

Chorus 1

1 B Gm7 C7 F Dm7 Gm7 C7
Laid Back
4 F
1 A C Dm7 G7 C Dm7 G7
5 C
9 G7(sus4) Dm7 G7 C A7 Dm7 G7
Chorus 2
1 A C C E7
Am7 Am7 D7 Dm7 G7
6
1 A C
5 C Bm7(♭5) E7 Am7 D7 Dm7 G7
1 B Gm7
Am7 D7 G Em7 Am7 D7 Dm7 G7
5

1 A C
5 C E7 Am7 Em7 A7(♭9) Dm7 G7(♭13)
9 G7(sus4)
Chorus 3
1 A C Dm7 G7 C
5 C E7 Am7
1 A C Dm7 G7
5 C E7 Am7 E7 Am7
1 B Gm7 C7 F Dm7
5 Am7 D7
6 G Em7
1 A C Dm7 G7

Solo Drums

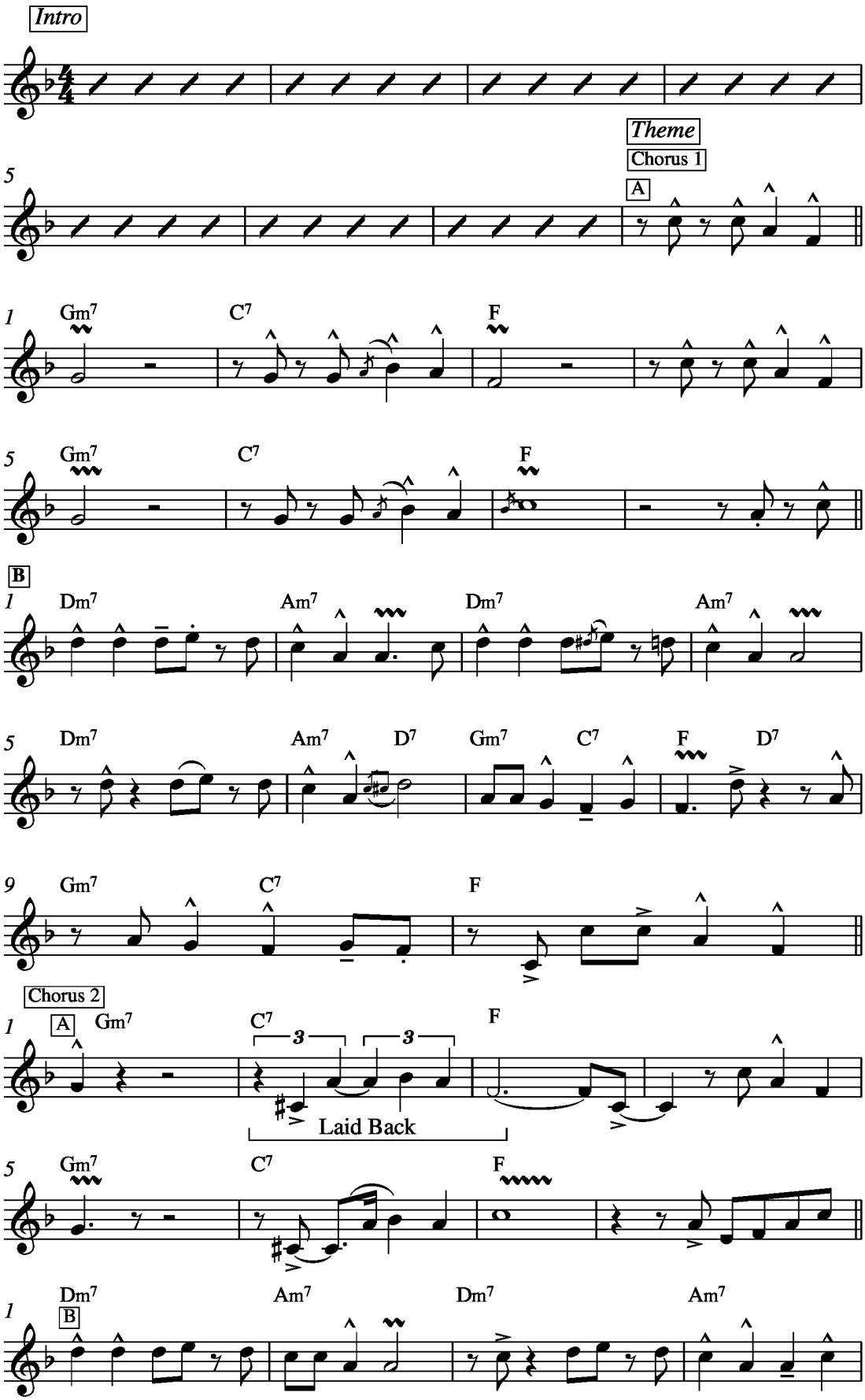
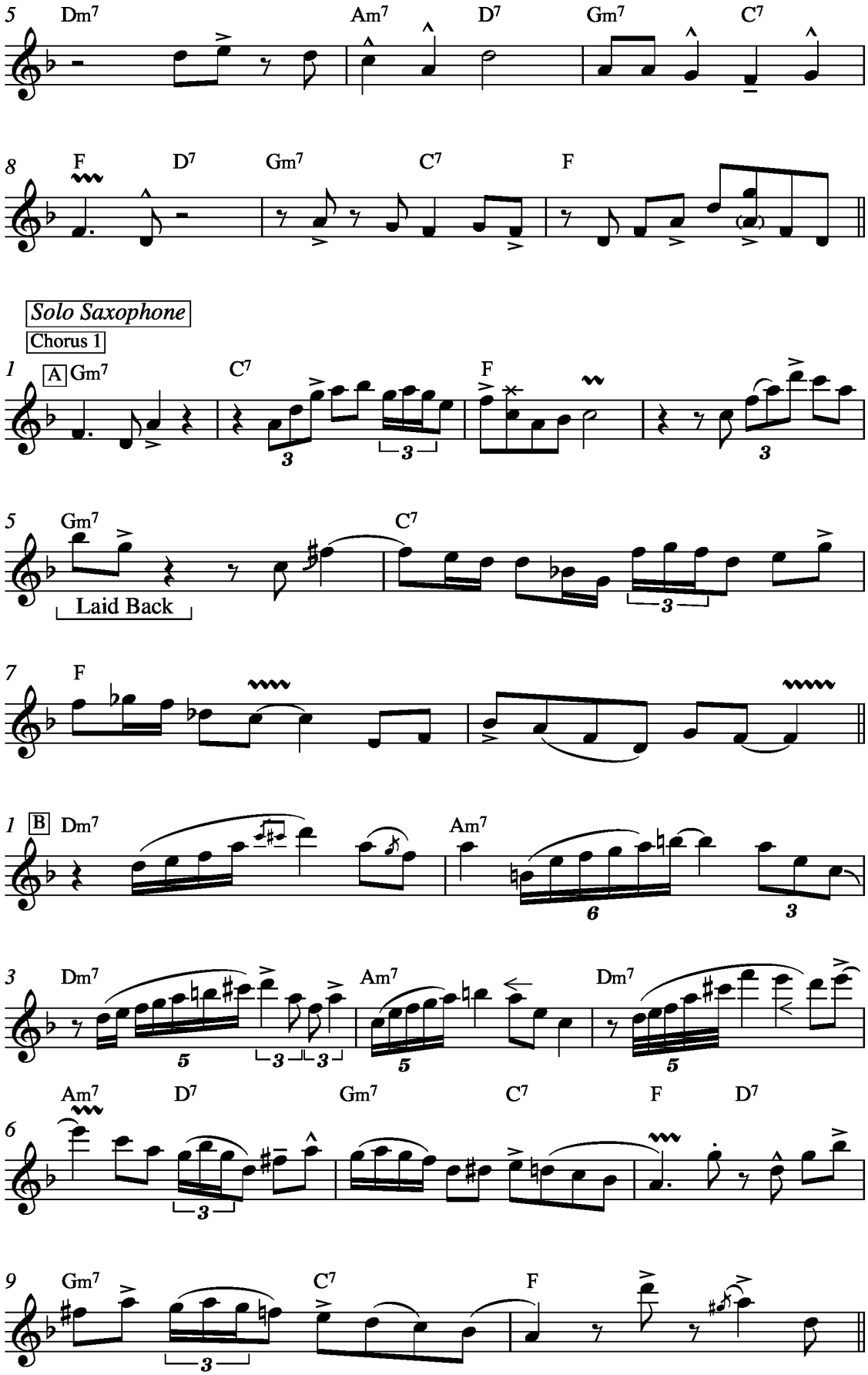
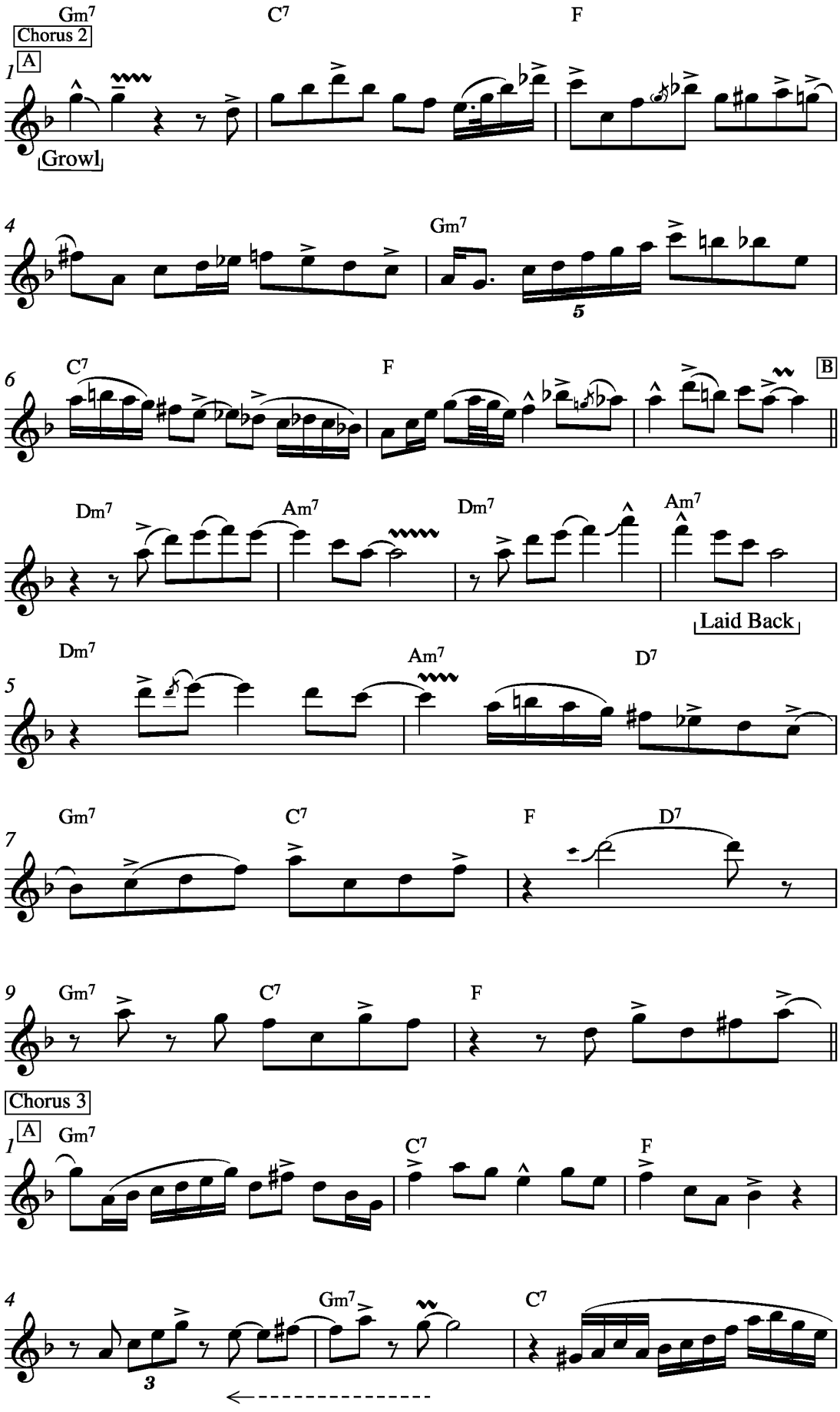
1 Chorus

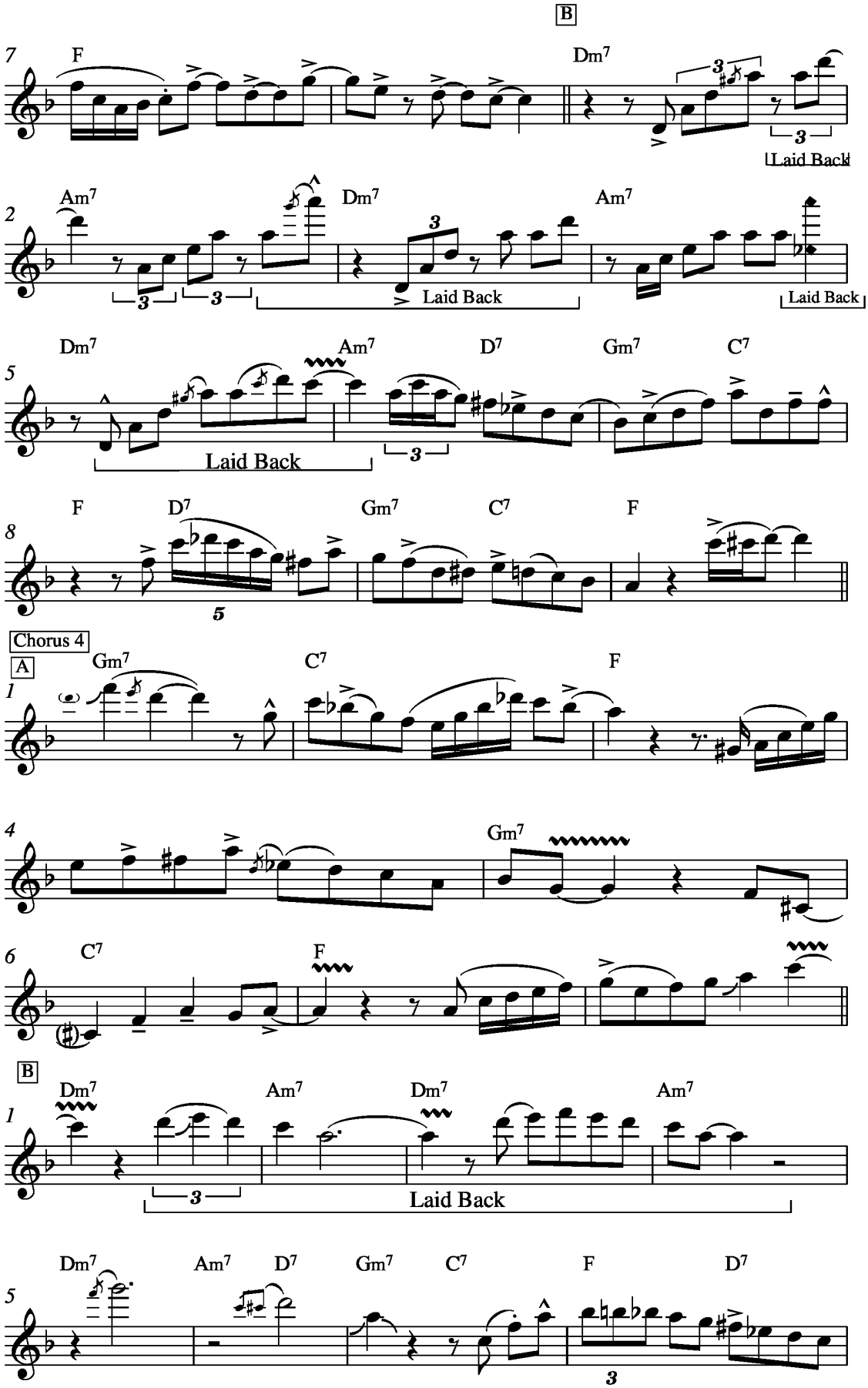
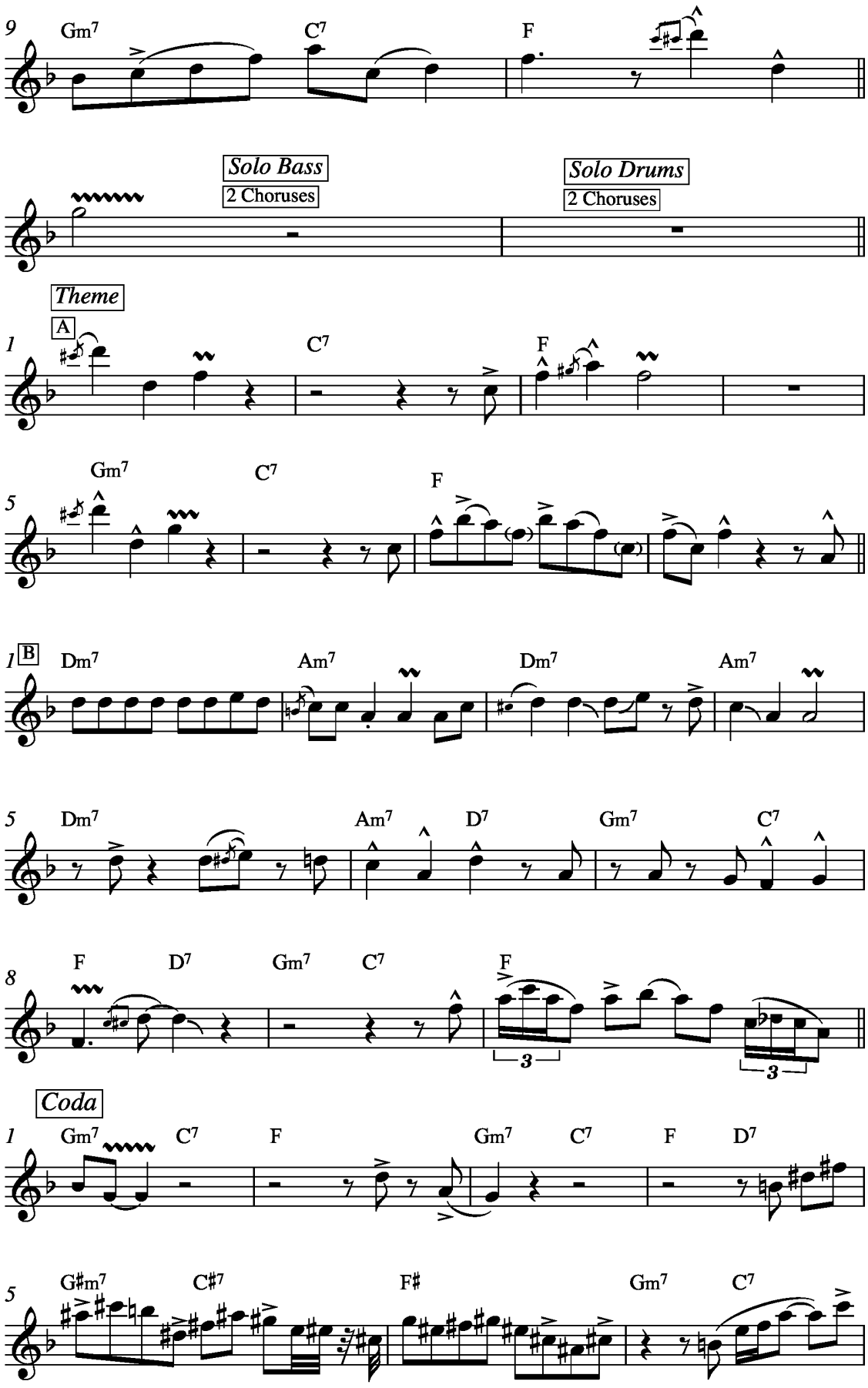
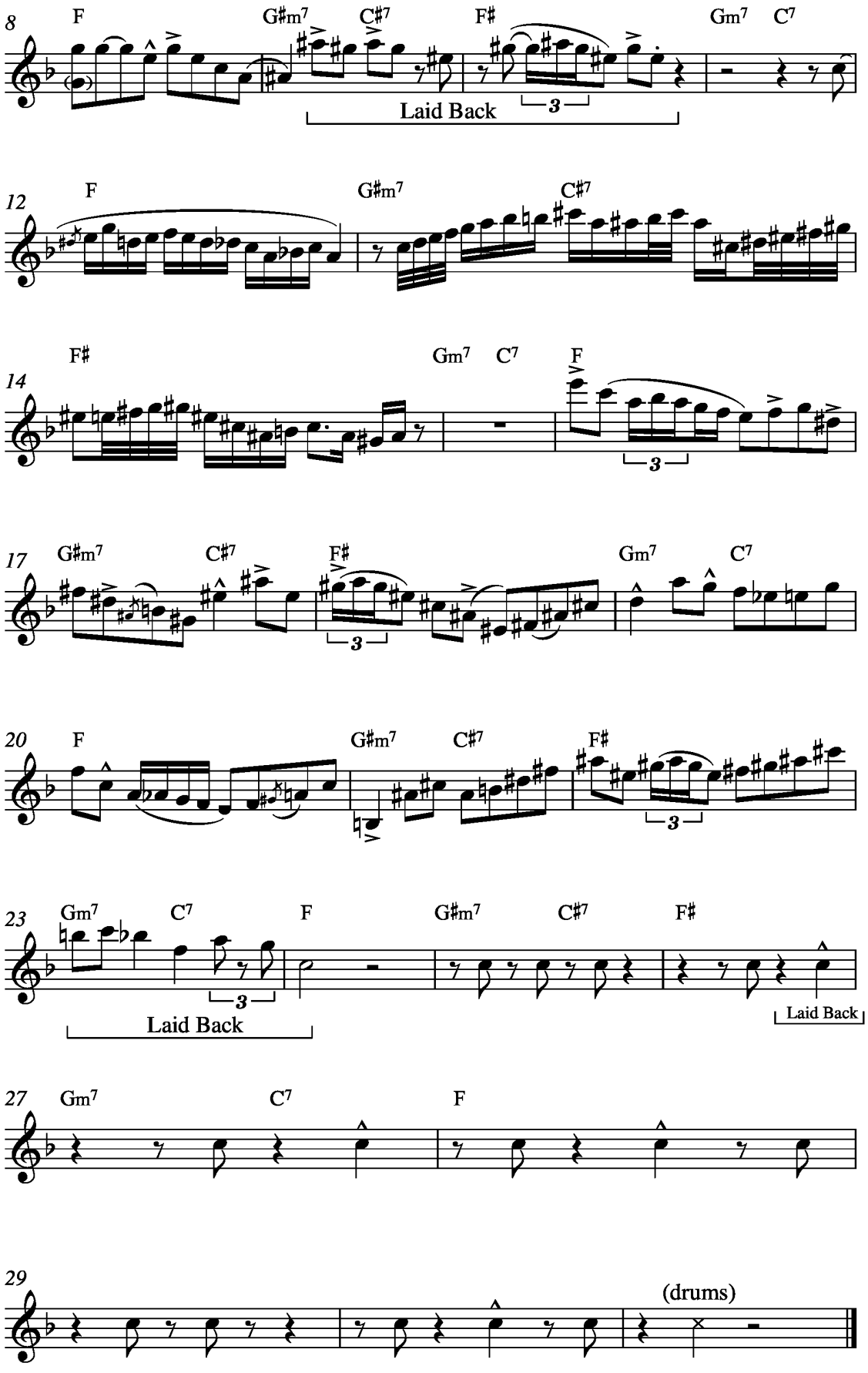


Theme

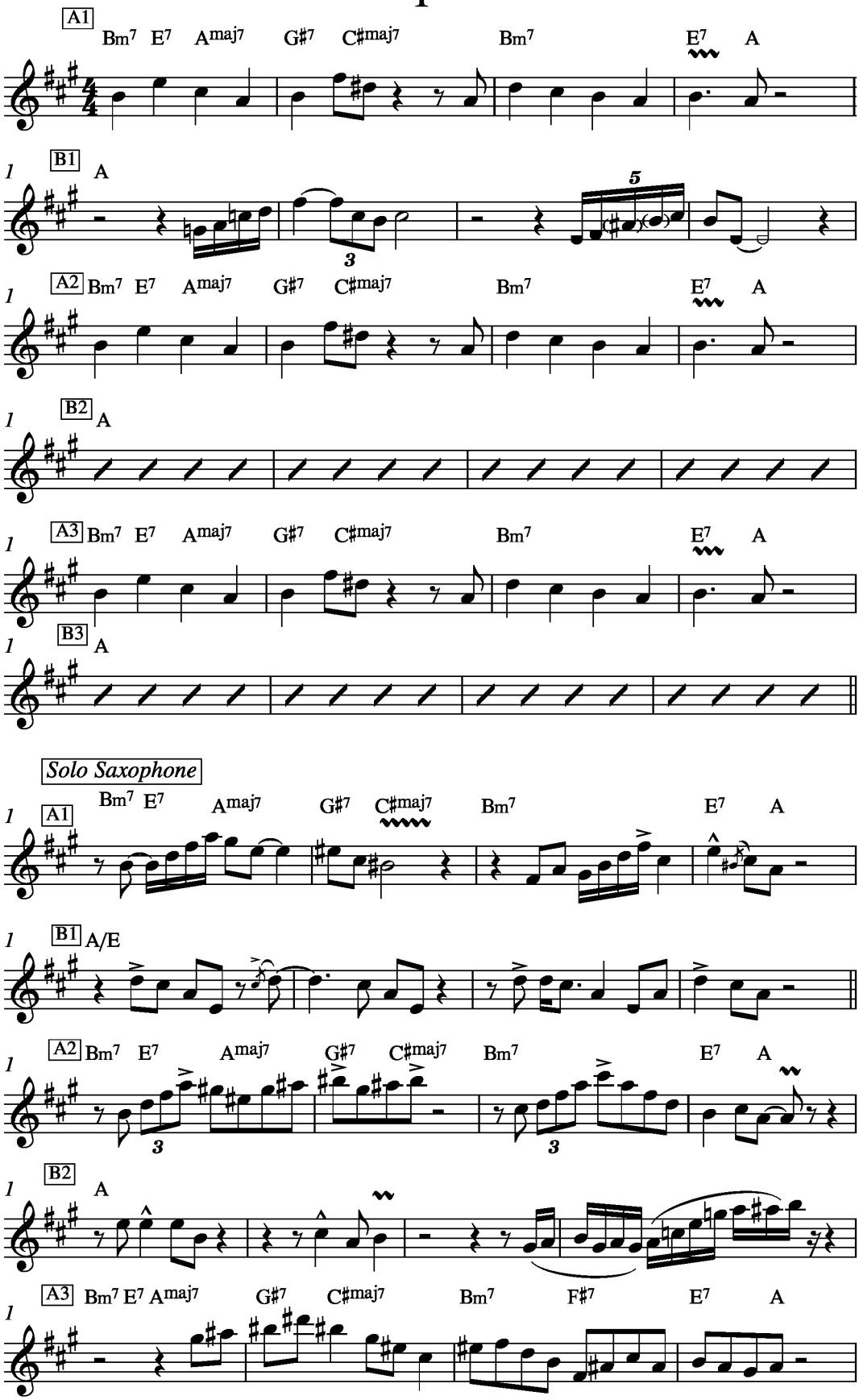
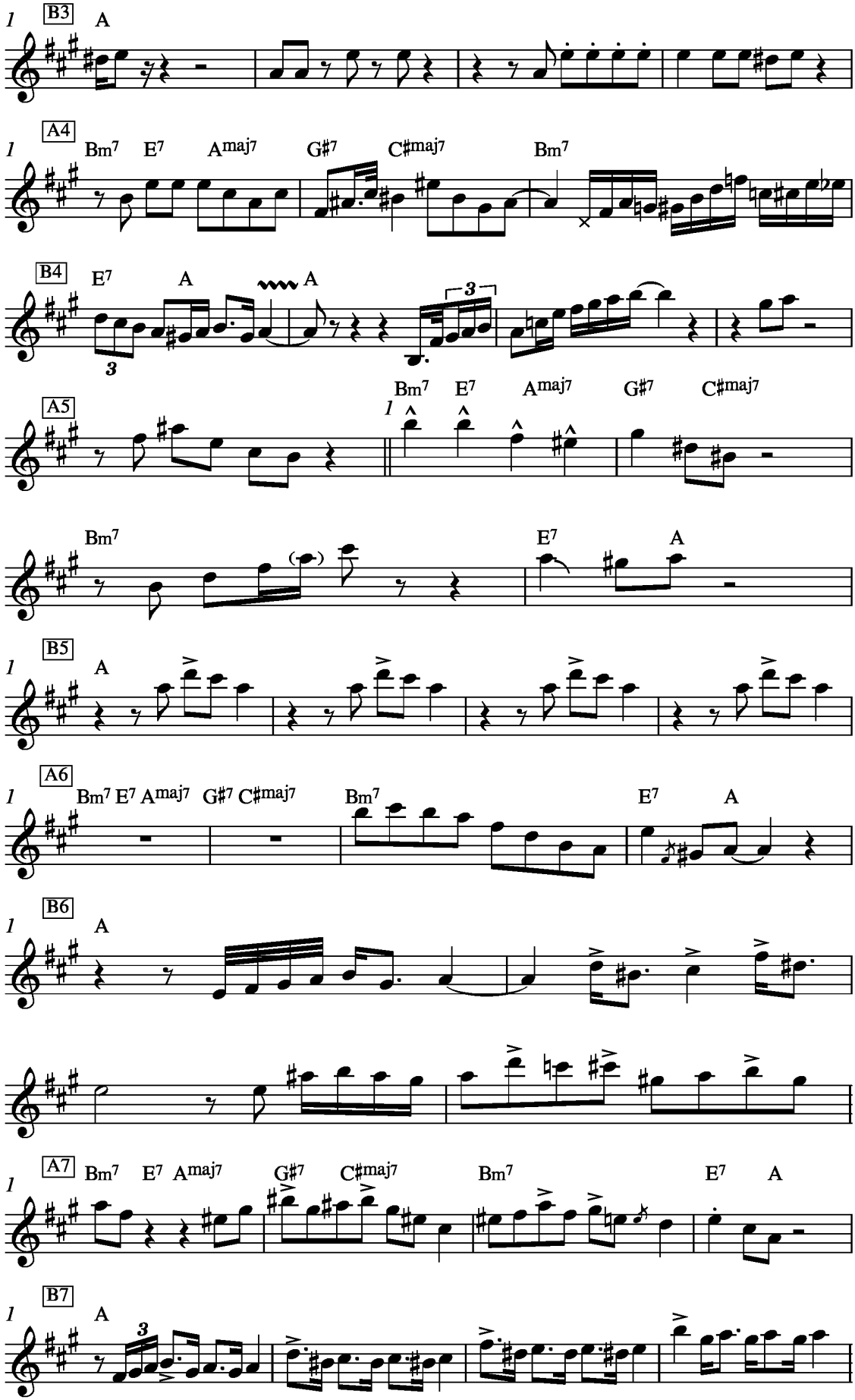
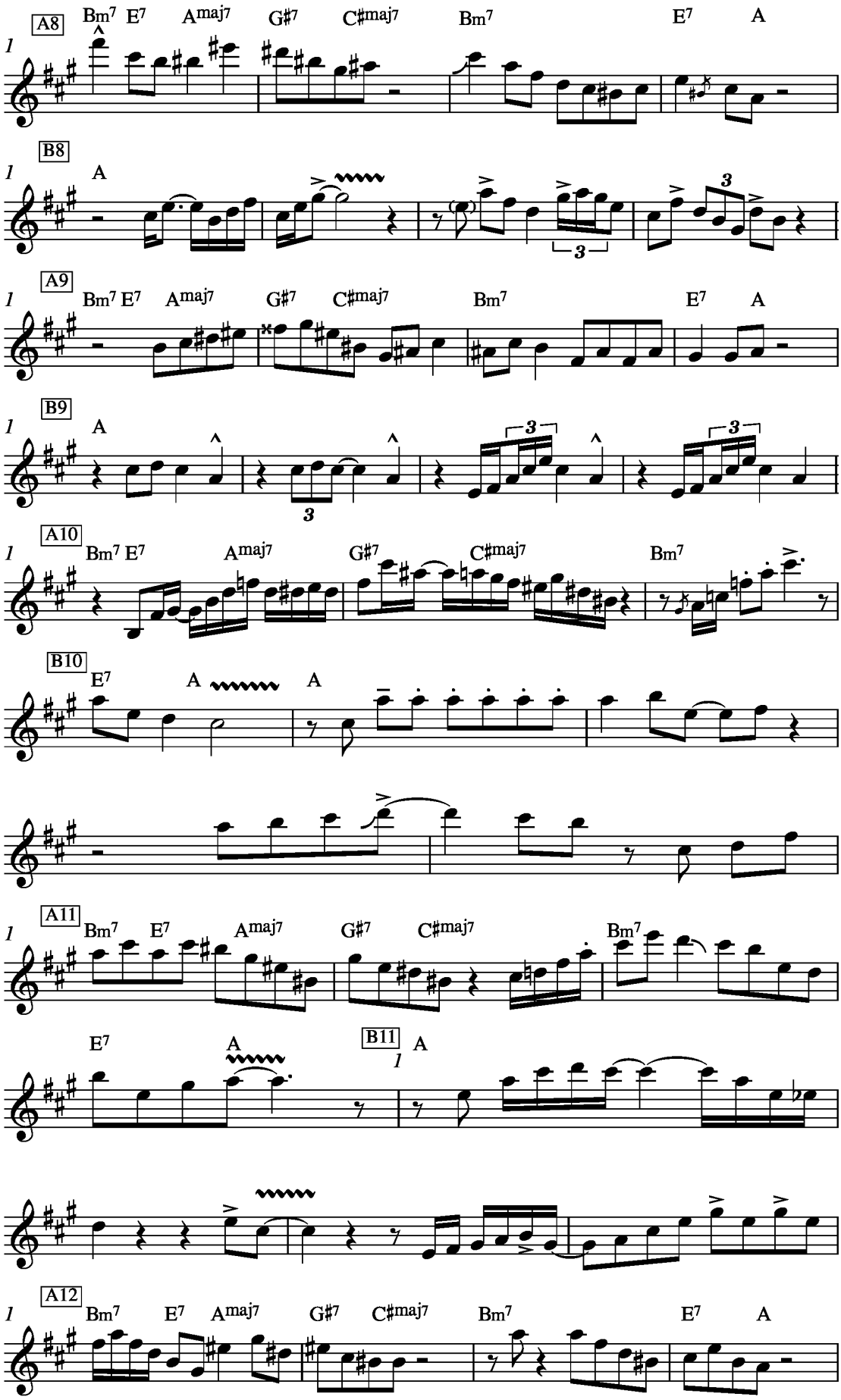
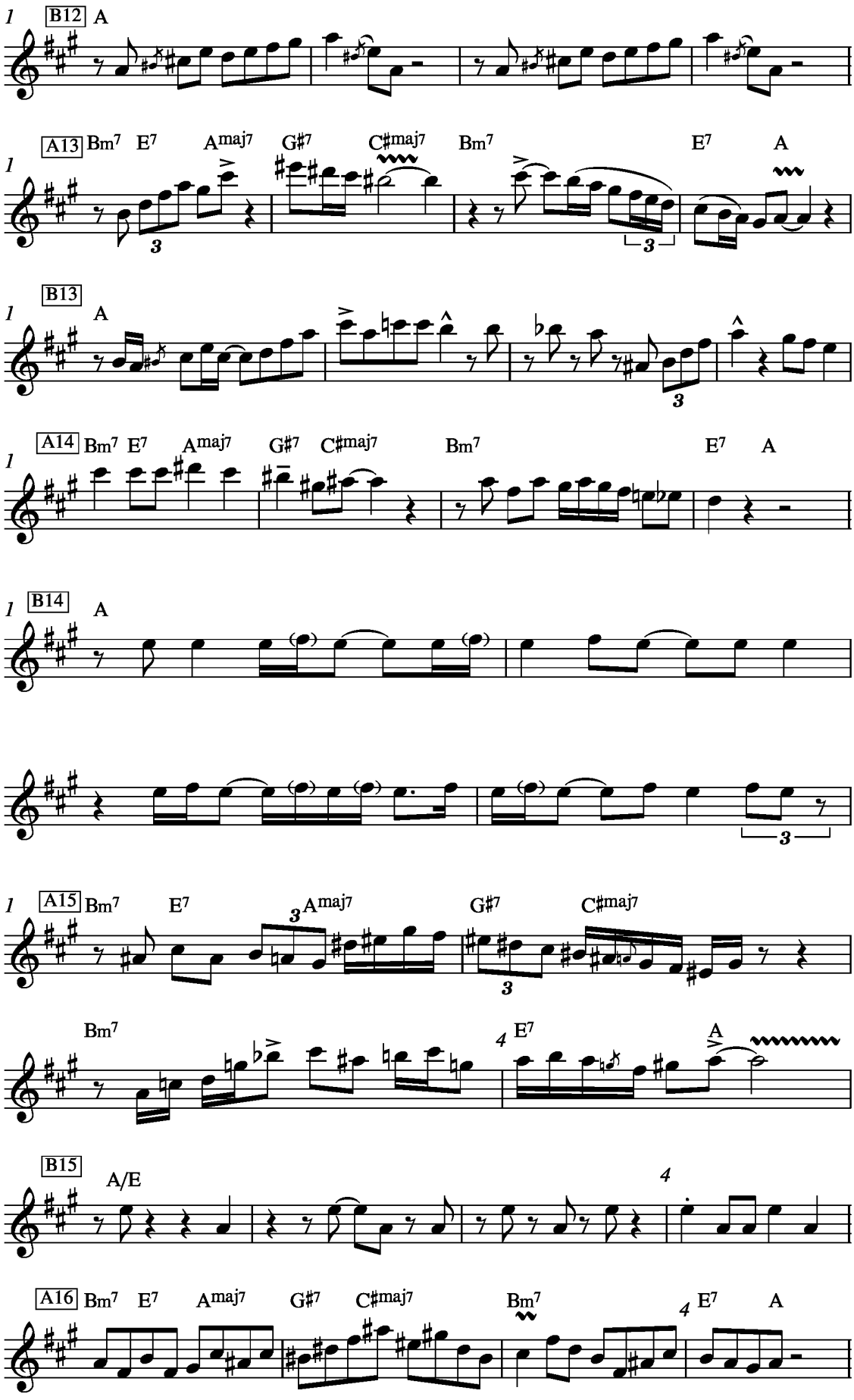
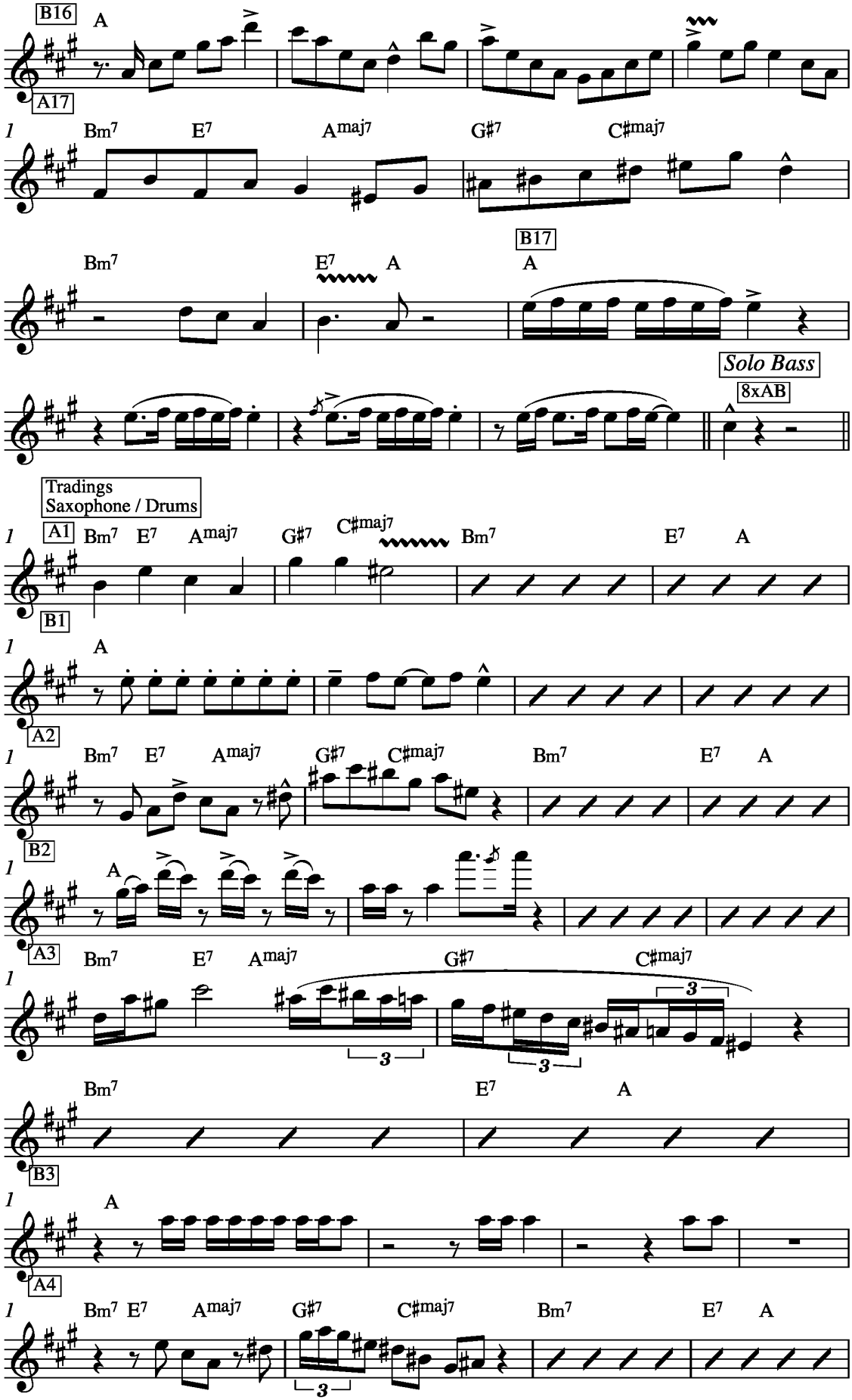
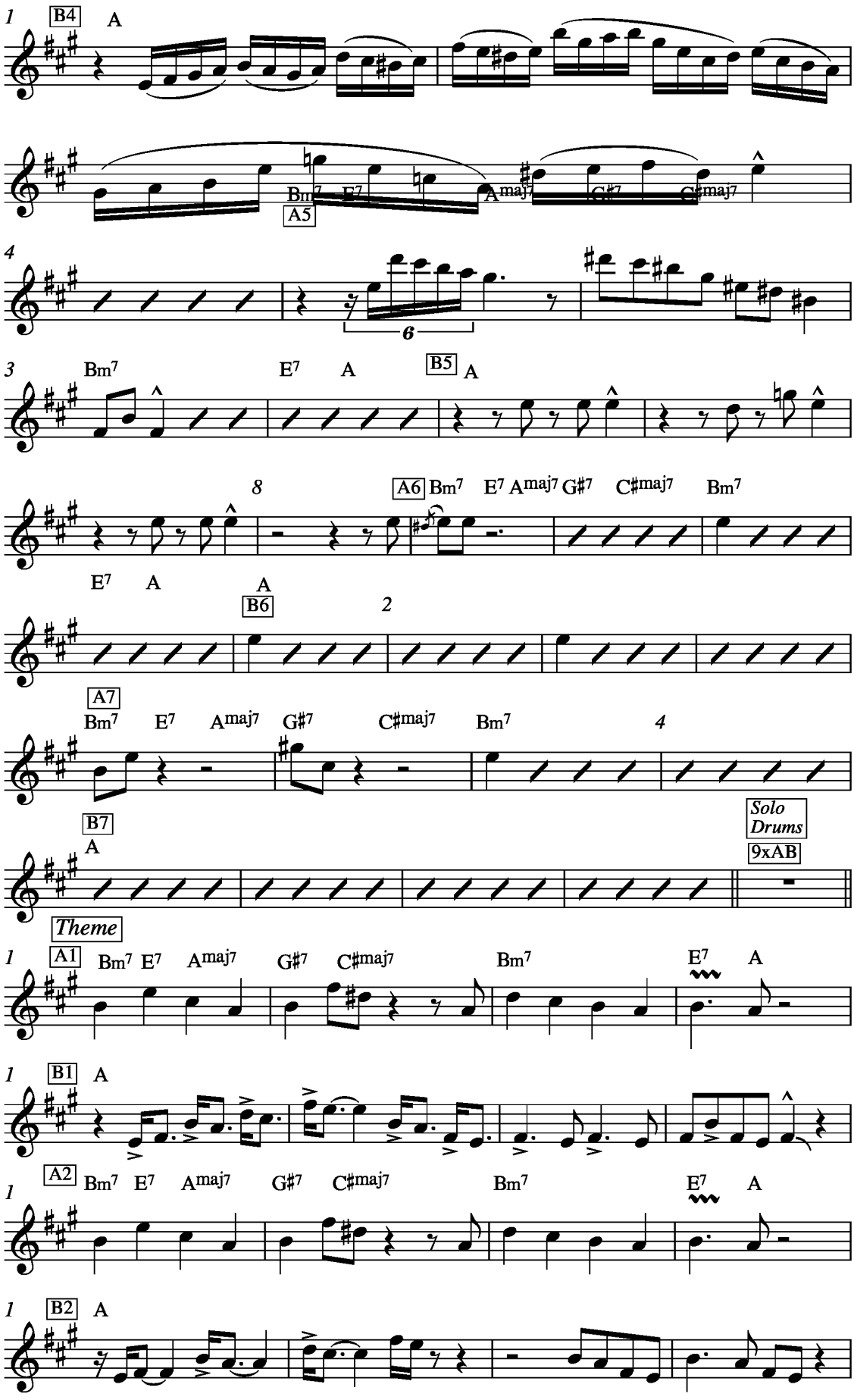
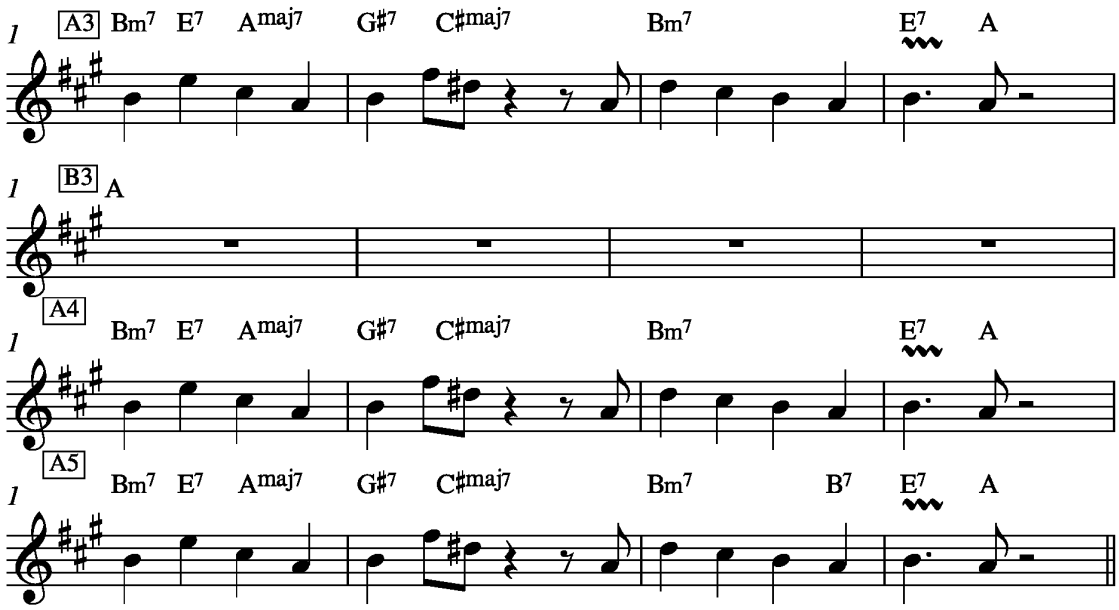
A



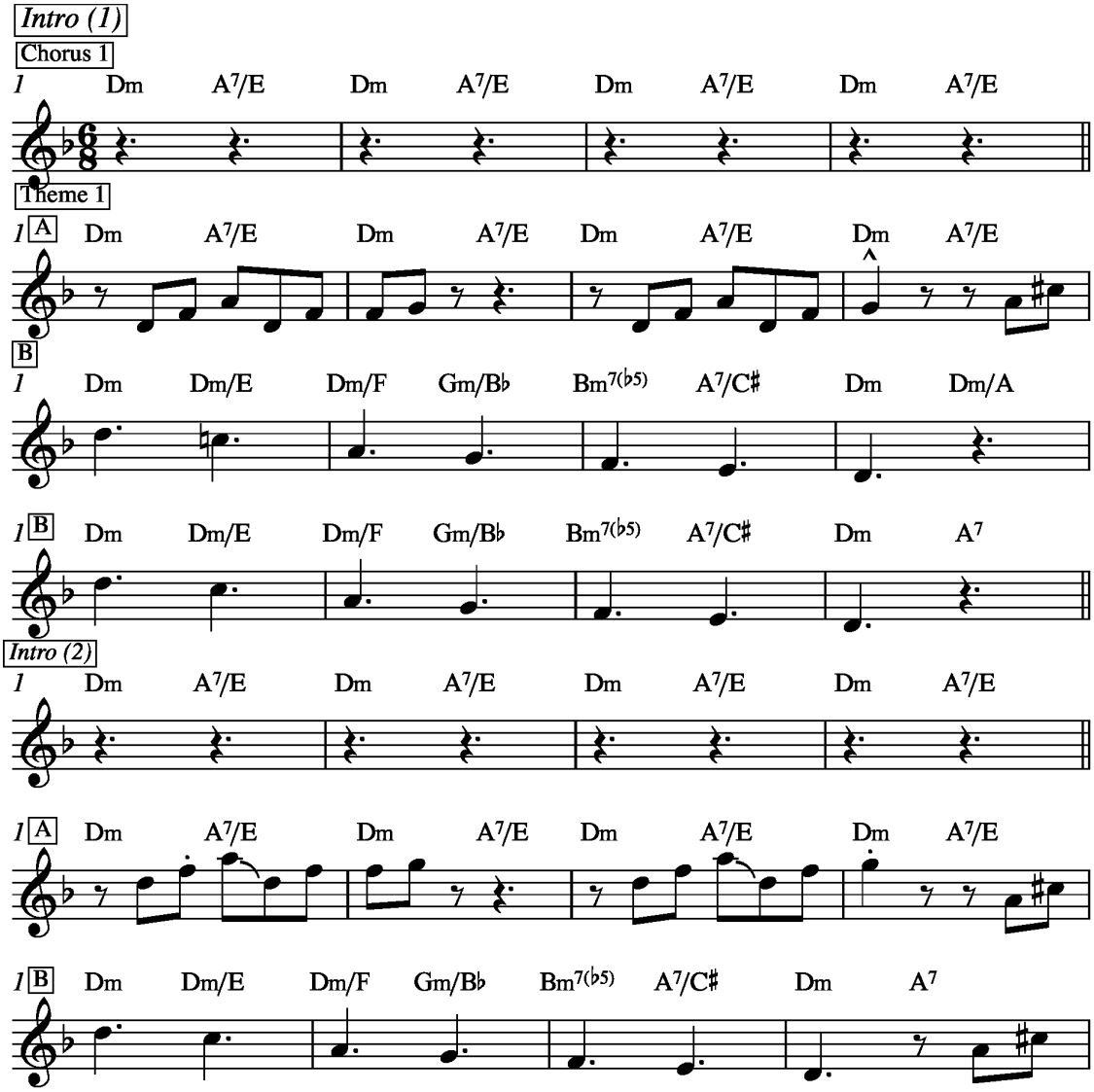
1 A C
4 C E7 Am7 Dm7 A7(b9)
8 Dm7 G7(b9) G7(sus4) Dm7 G7 C A7 Dm7 G7
Coda
1 C Dm7 G7 C Dm7 G7
5 C Dm7 G7 C Dm7 G7
9 C Dm7 G7 C Dm7 G7
13 C Dm7 G7
15 C Dm7 G7

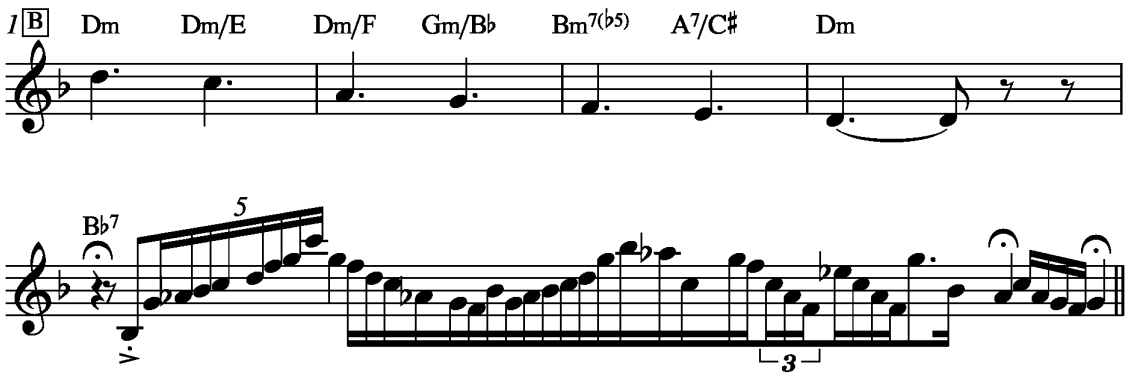
„I´m An Old Cowhand (From The Rio Grande)"

5 Dm7 Am7 D7 Gm7 C7
8 F D7 Gm7 C7 F
Solo Saxophone
Chorus 1
1 A Gm7 C7 F
5 Gm7 C7
Laid Back
7 F
1 B Dm7 Am7
3 Dm7 Am7 Dm7
6 Am7 D7 Gm7 C7 F D7
9 Gm7 C7 F

Gm7
C7
F
Chorus 2
A
1
Growl
4
Gm7
5
C7
6
F
B
Dm7
Am7
Dm7
Am7
Laid Back
Dm7
Am7
D7
5
Gm7
C7
F
D7
7
9
Gm7
C7
F
Chorus 3
A
1
Gm7
C7
F
4
Gm7
C7
3

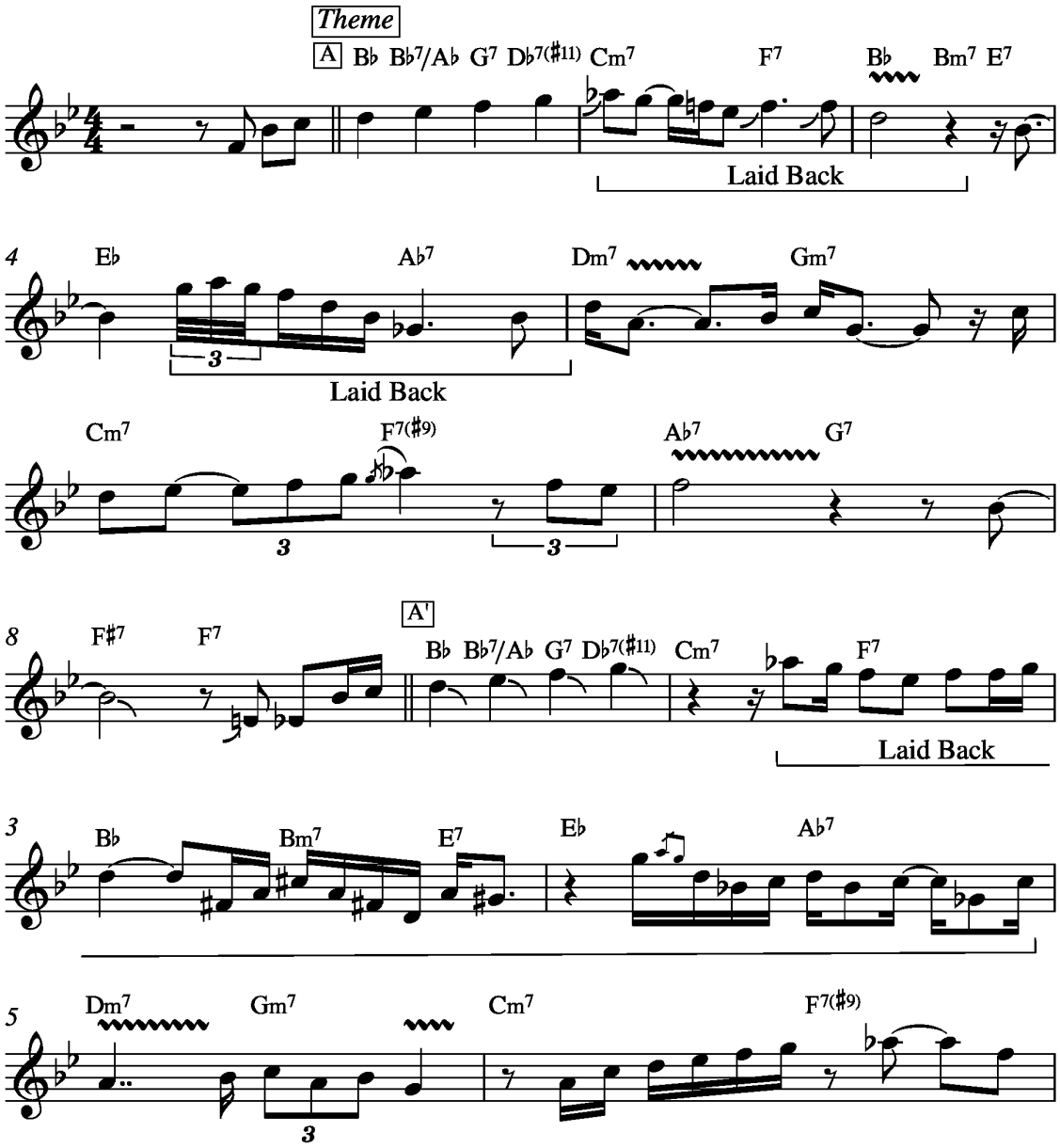
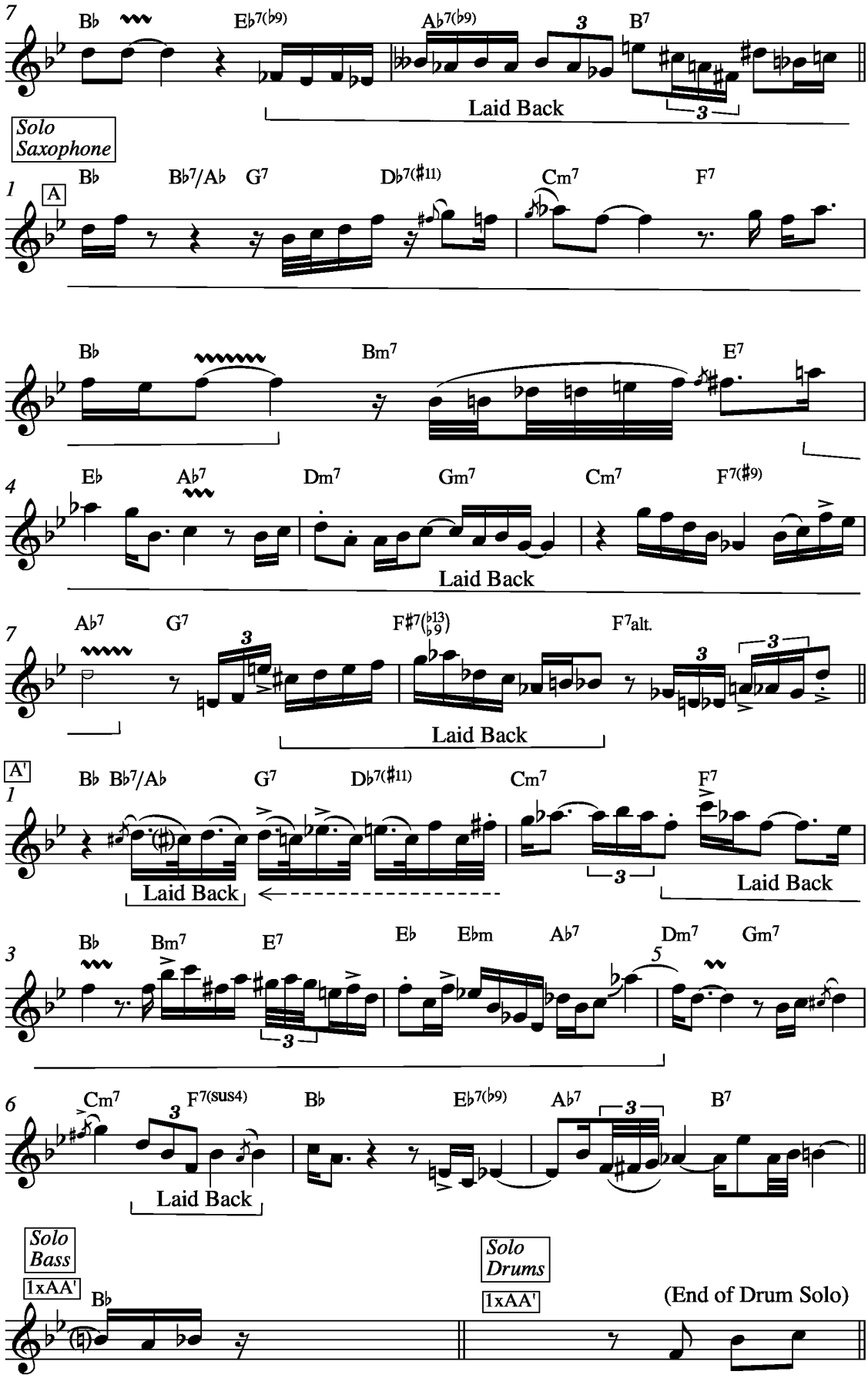

B
7
F
Dm7
Laid Back
2
Am7
Dm7
Laid Back
Am7
Laid Back
5
Dm7
Laid Back
Am7
D7
Gm7
C7
8
F
D7
Gm7
C7
F
Chorus 4
A
1
Gm7
C7
F
4
Gm7
6
C7
F
B
1
Dm7
Am7
Dm7
Laid Back
Am7
5
Dm7
Am7
D7
Gm7
C7
F
D7

9
Gm7
C7
F
Solo Bass
2 Choruses
Solo Drums
2 Choruses
Theme
A
1
C7
F
5
Gm7
C7
F
B
1
Dm7
Am7
Dm7
Am7
5
Dm7
Am7
D7
Gm7
C7
8
F
D7
Gm7
C7
F
3
3
Coda
1
Gm7
C7
F
Gm7
C7
F
D7
5
G♯m7
C♯7
F♯
Gm7
C7

8
F
G♯m7
C♯7
F♯
Gm7
C7
Laid Back
3
12
F
G♯m7
C♯7
14
F♯
Gm7
C7
F
3
17
G♯m7
C♯7
F♯
Gm7
C7
3
20
F
G♯m7
C♯7
F♯
3
23
Gm7
C7
F
G♯m7
C♯7
F♯
3
Laid Back
Laid Back
27
Gm7
C7
F
29
(drums)

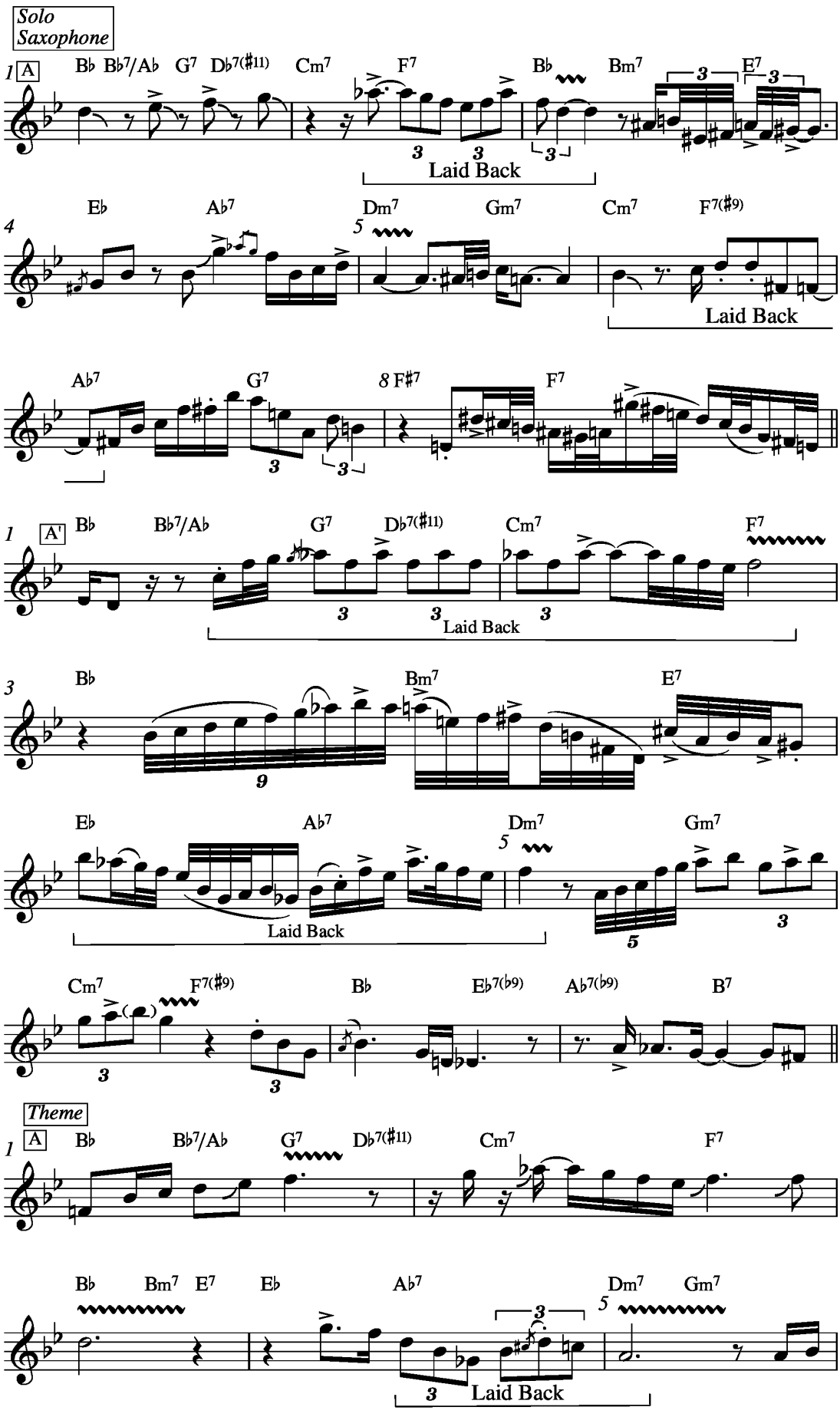
„The Freedom Suite”

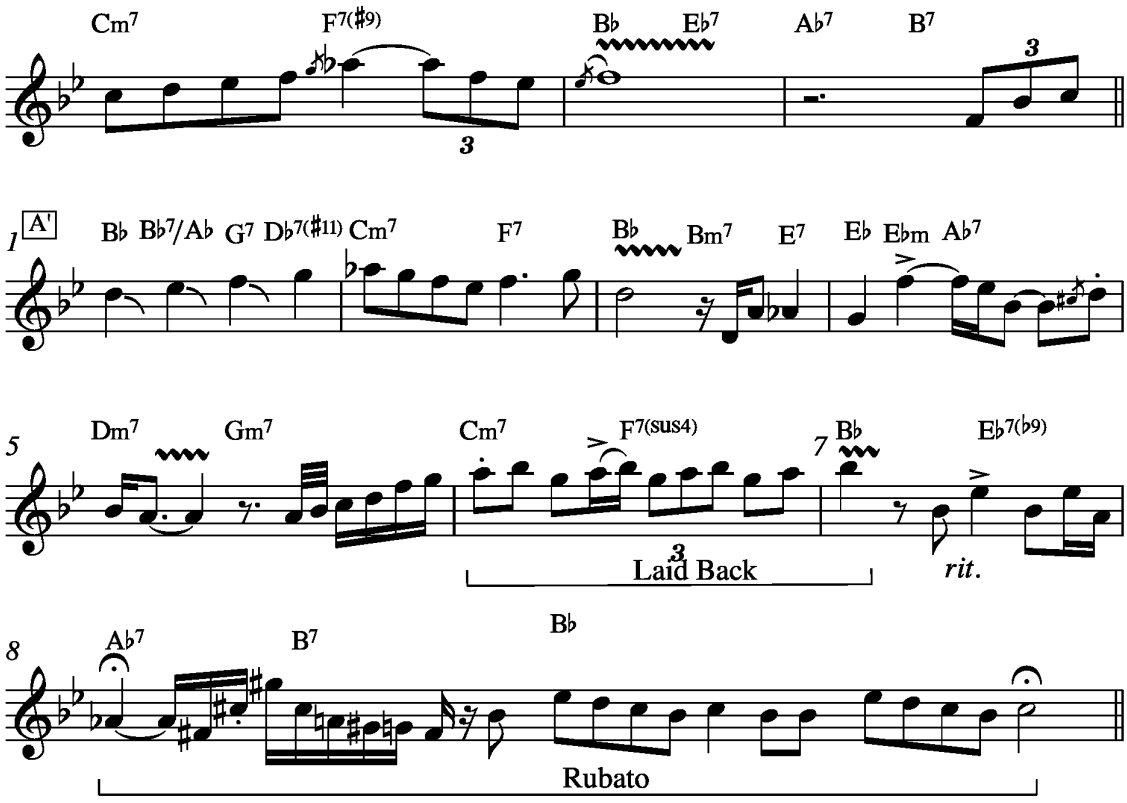
I

B3
A
A4
Bm7 E7 Amaj7 G♯7 C♯maj7 Bm7
B4
E7 A A
A5
Bm7 E7 Amaj7 G♯7 C♯maj7
Bm7 E7 A
B5
A
A6
Bm7 E7 Amaj7 G♯7 C♯maj7 Bm7 E7 A
B6
A
A7
Bm7 E7 Amaj7 G♯7 C♯maj7 Bm7 E7 A
B7
A

A8
Bm7 E7 Amaj7 G#7 C#maj7 Bm7 E7 A
B8
A
A9
Bm7 E7 Amaj7 G#7 C#maj7 Bm7 E7 A
B9
A
A10
Bm7 E7 Amaj7 G#7 C#maj7 Bm7
B10
E7 A A
A11
Bm7 E7 Amaj7 G#7 C#maj7 Bm7
E7 A
B11
A
A12
Bm7 E7 Amaj7 G#7 C#maj7 Bm7 E7 A

B12 A
A13 Bm7 E7 Amaj7 G#7 C#maj7 Bm7 E7 A
B13 A
A14 Bm7 E7 Amaj7 G#7 C#maj7 Bm7 E7 A
B14 A
A15 Bm7 E7 Amaj7 G#7 C#maj7
Bm7 E7 A
B15 A/E
A16 Bm7 E7 Amaj7 G#7 C#maj7 Bm7 E7 A

B16
A
A17
1
Bm7 E7 Amaj7 G♯7 C♯maj7
Bm7 E7 A
B17
A
Solo Bass
8xAB
Tradings
Saxophone / Drums
A1
Bm7 E7 Amaj7 G♯7 C♯maj7 Bm7 E7 A
B1
A
A2
Bm7 E7 Amaj7 G♯7 C♯maj7 Bm7 E7 A
B2
A
A3
Bm7 E7 Amaj7 G♯7 C♯maj7
B3
Bm7 E7 A
A4
A
Bm7 E7 Amaj7 G♯7 C♯maj7 Bm7 E7 A

1
B4
A
A5
Bm7
E7
Amaj7
G#7
C#maj7
4
6
3
Bm7
E7
A
B5
A
8
A6
Bm7
E7
Amaj7
G#7
C#maj7
Bm7
E7
A
A
B6
2
A7
Bm7
E7
Amaj7
G#7
C#maj7
Bm7
4
B7
A
Solo
Drums
9xAB
Theme
1
A1
Bm7
E7
Amaj7
G#7
C#maj7
Bm7
E7
A
1
B1
A
1
A2
Bm7
E7
Amaj7
G#7
C#maj7
Bm7
E7
A
1
B2
A

A3 Bm7 E7 Amaj7 G#7 C#maj7 Bm7 E7 A
B3 A
A4 Bm7 E7 Amaj7 G#7 C#maj7 Bm7 E7 A
A5 Bm7 E7 Amaj7 G#7 C#maj7 Bm7 B7 E7 A

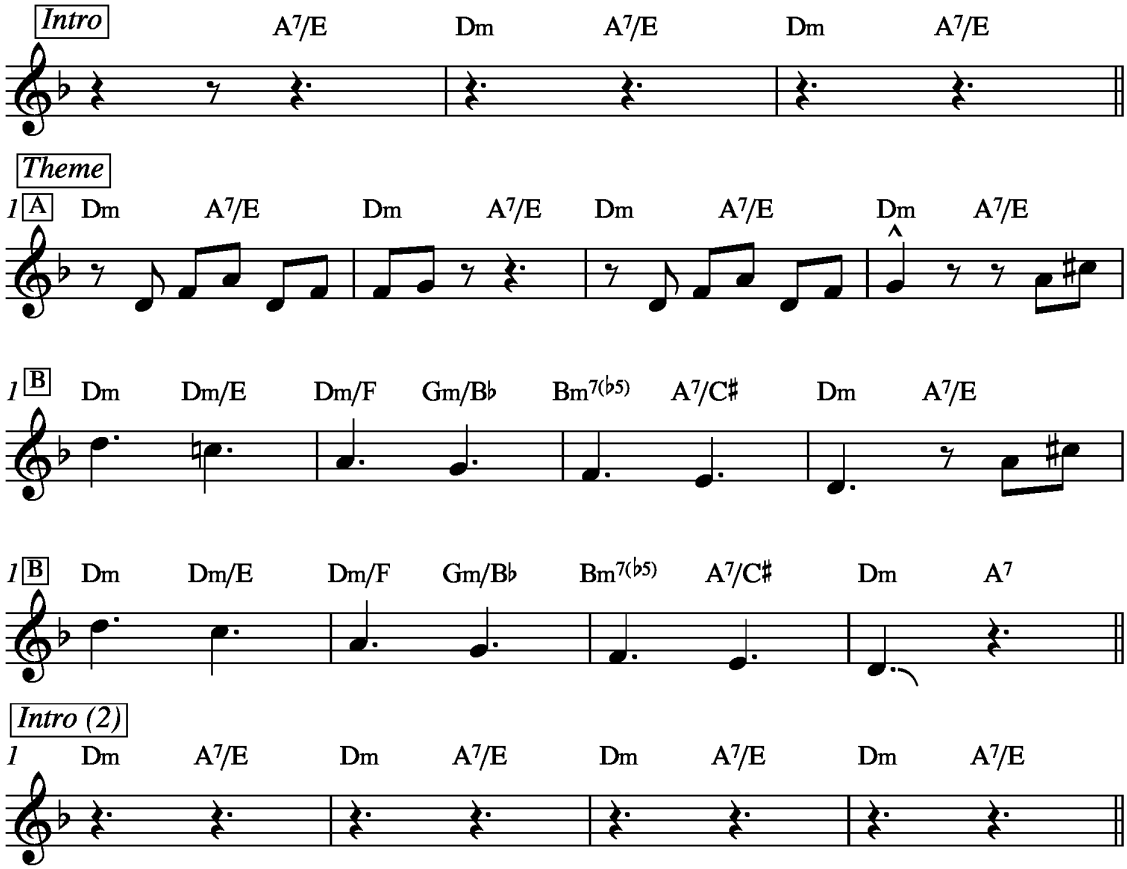
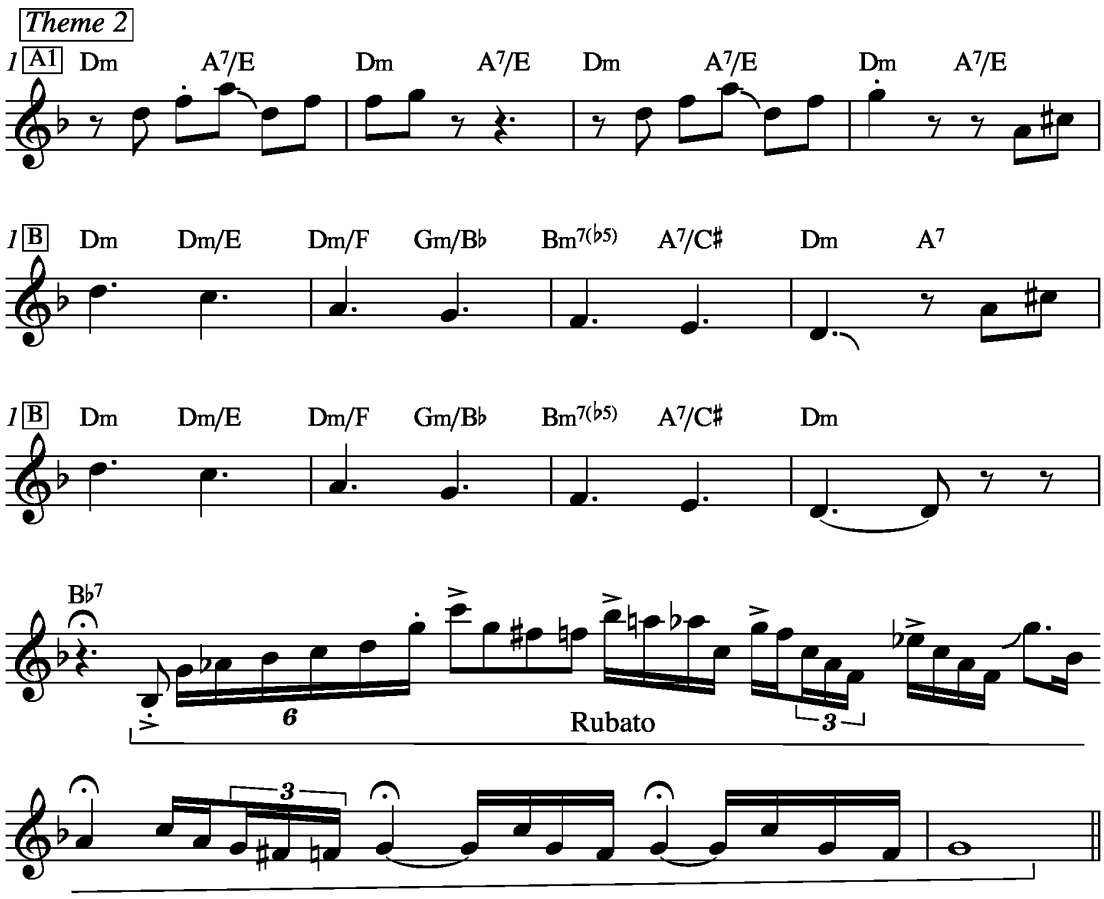
Interlude

Intro (1)
Chorus 1
Dm A7/E Dm A7/E Dm A7/E Dm A7/E
Theme 1
A Dm A7/E Dm A7/E Dm A7/E Dm A7/E
B Dm Dm/E Dm/F Gm/Bb Bm7(b5) A7/C# Dm Dm/A
B Dm Dm/E Dm/F Gm/Bb Bm7(b5) A7/C# Dm A7
Intro (2)
Dm A7/E Dm A7/E Dm A7/E Dm A7/E
A Dm A7/E Dm A7/E Dm A7/E Dm A7/E
B Dm Dm/E Dm/F Gm/Bb Bm7(b5) A7/C# Dm A7

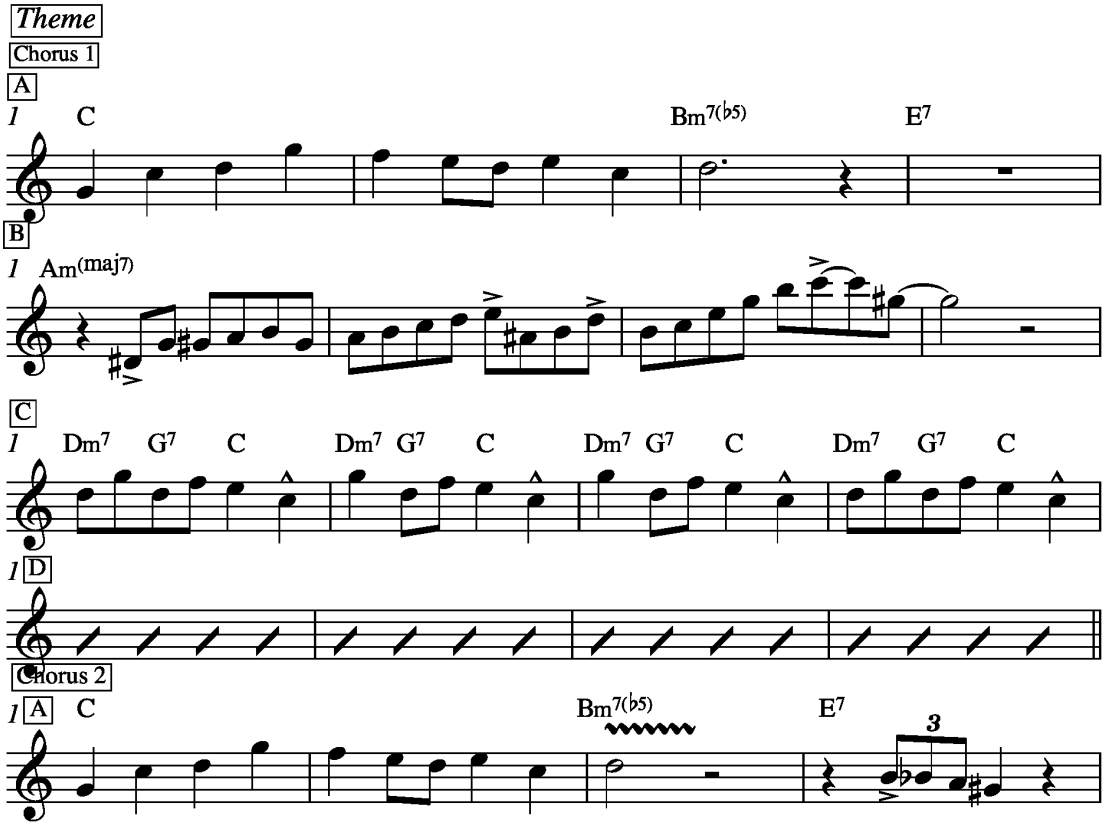
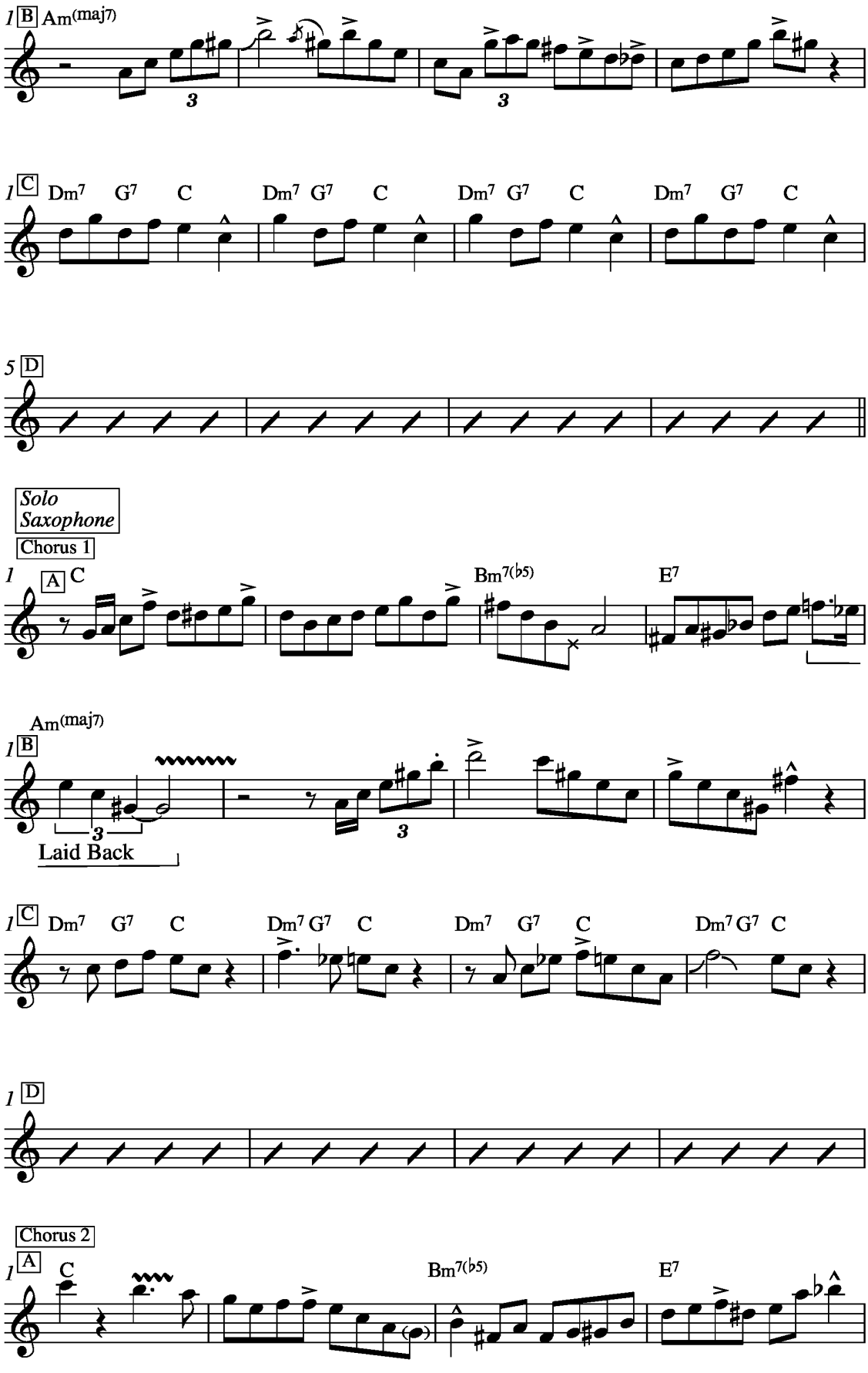
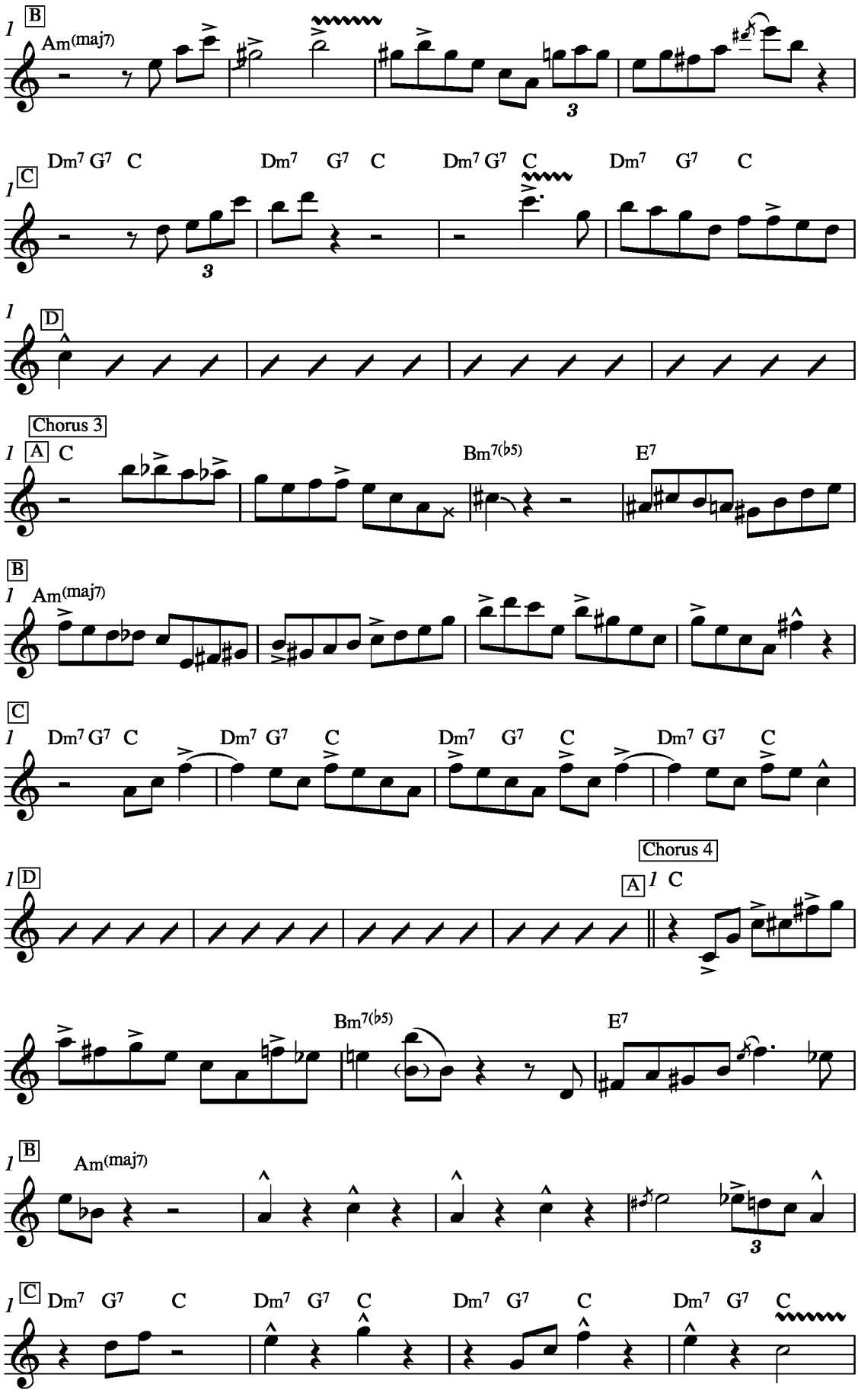
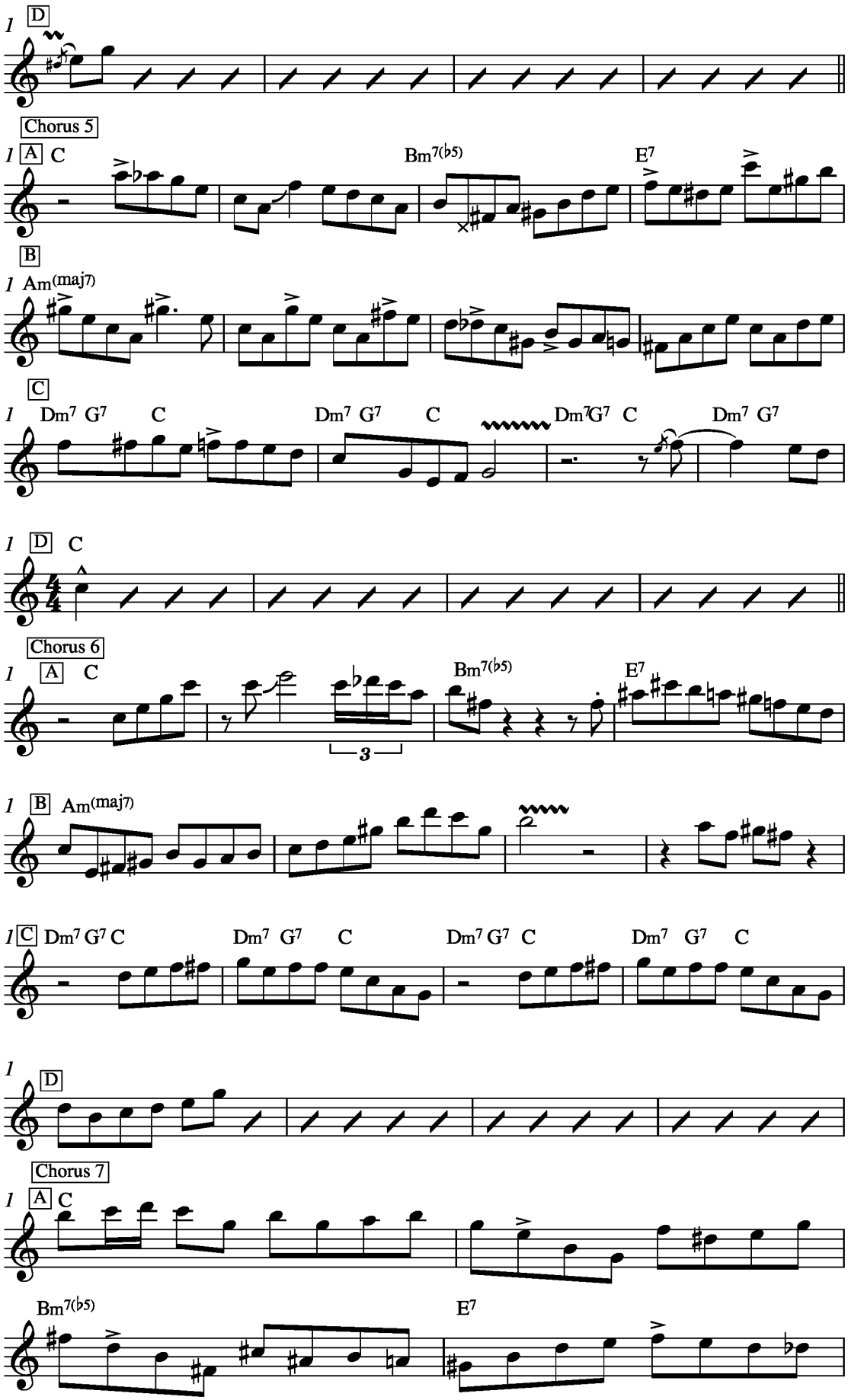
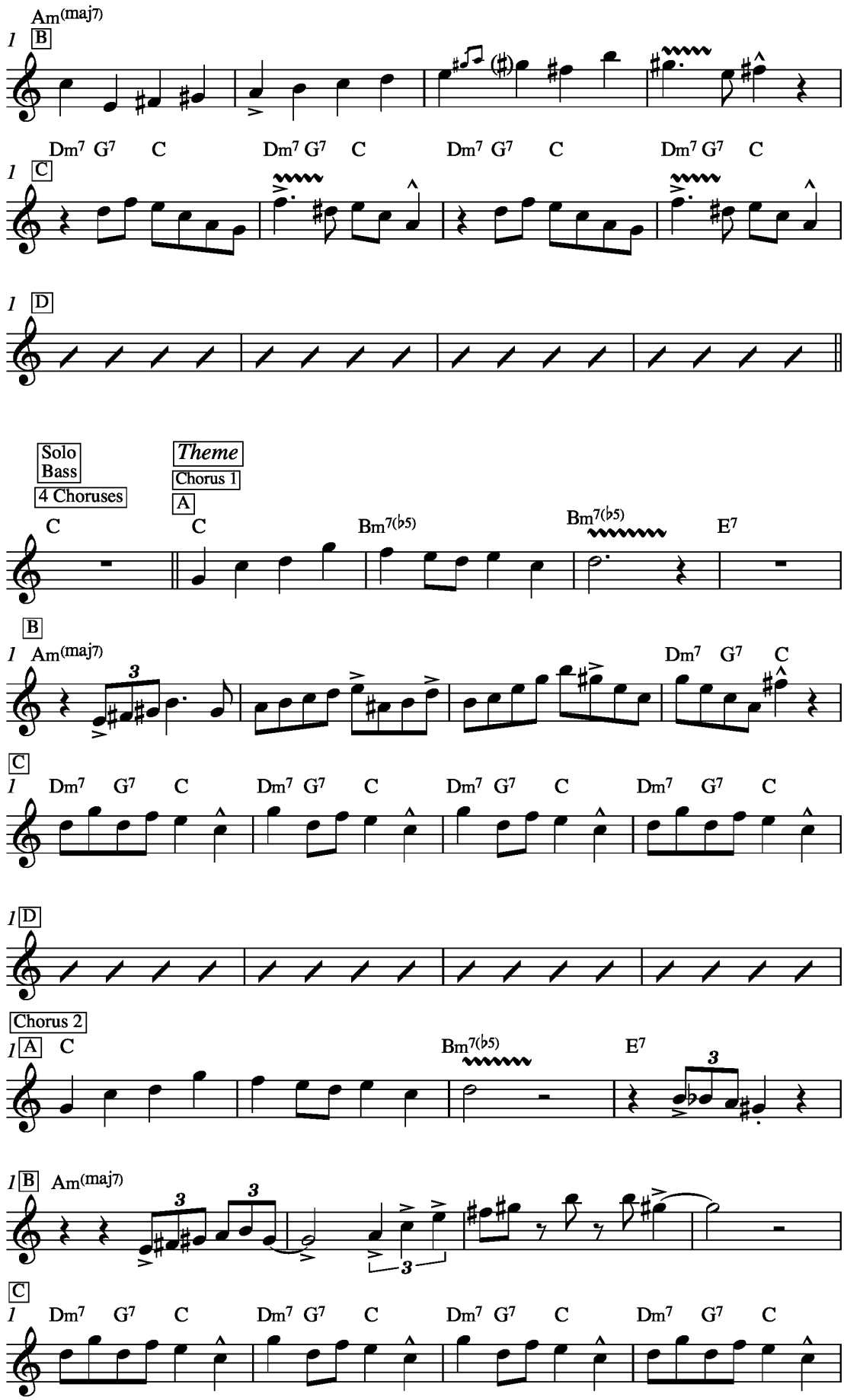
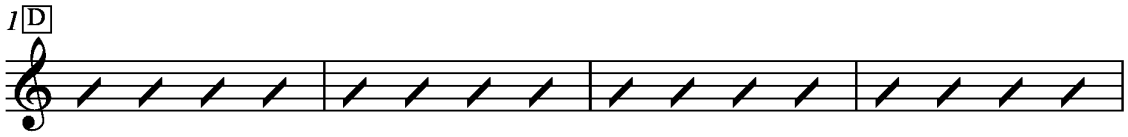
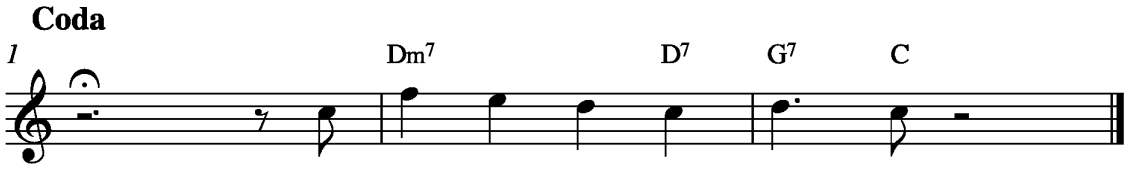

1 B
Dm
Dm/E
Dm/F
Gm/B♭
Bm7(♭5)
A7/C♯
Dm
B♭7
5
3

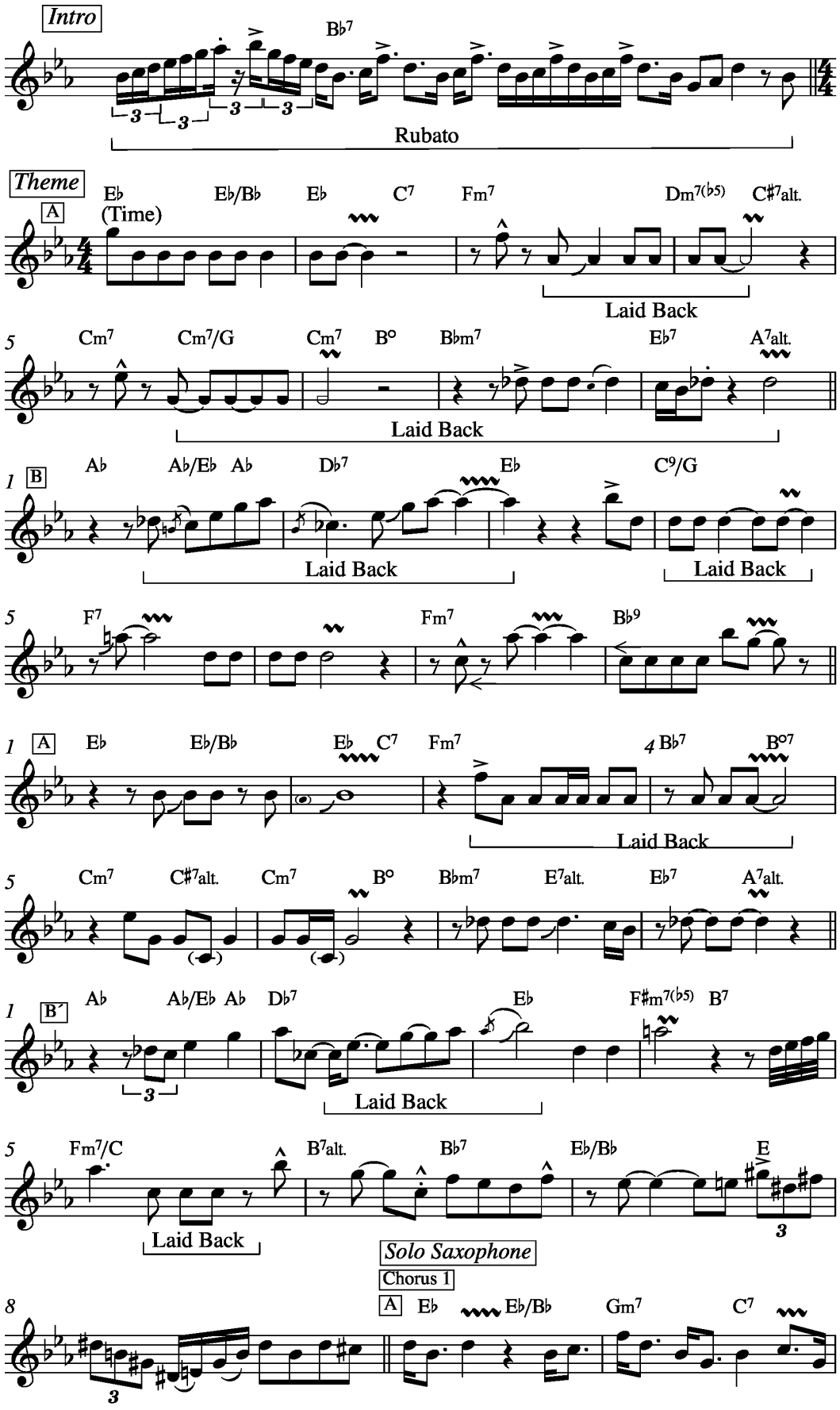
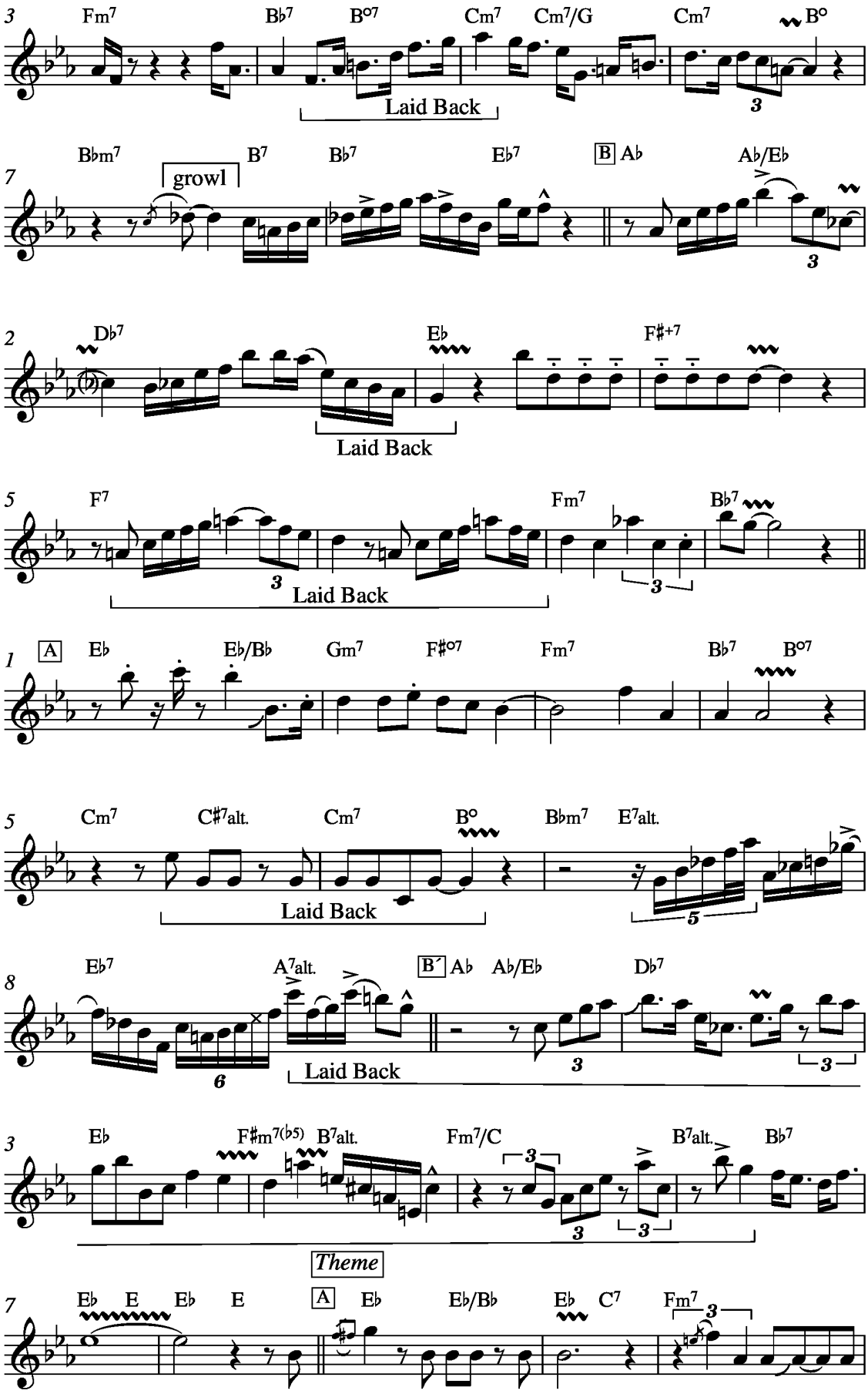
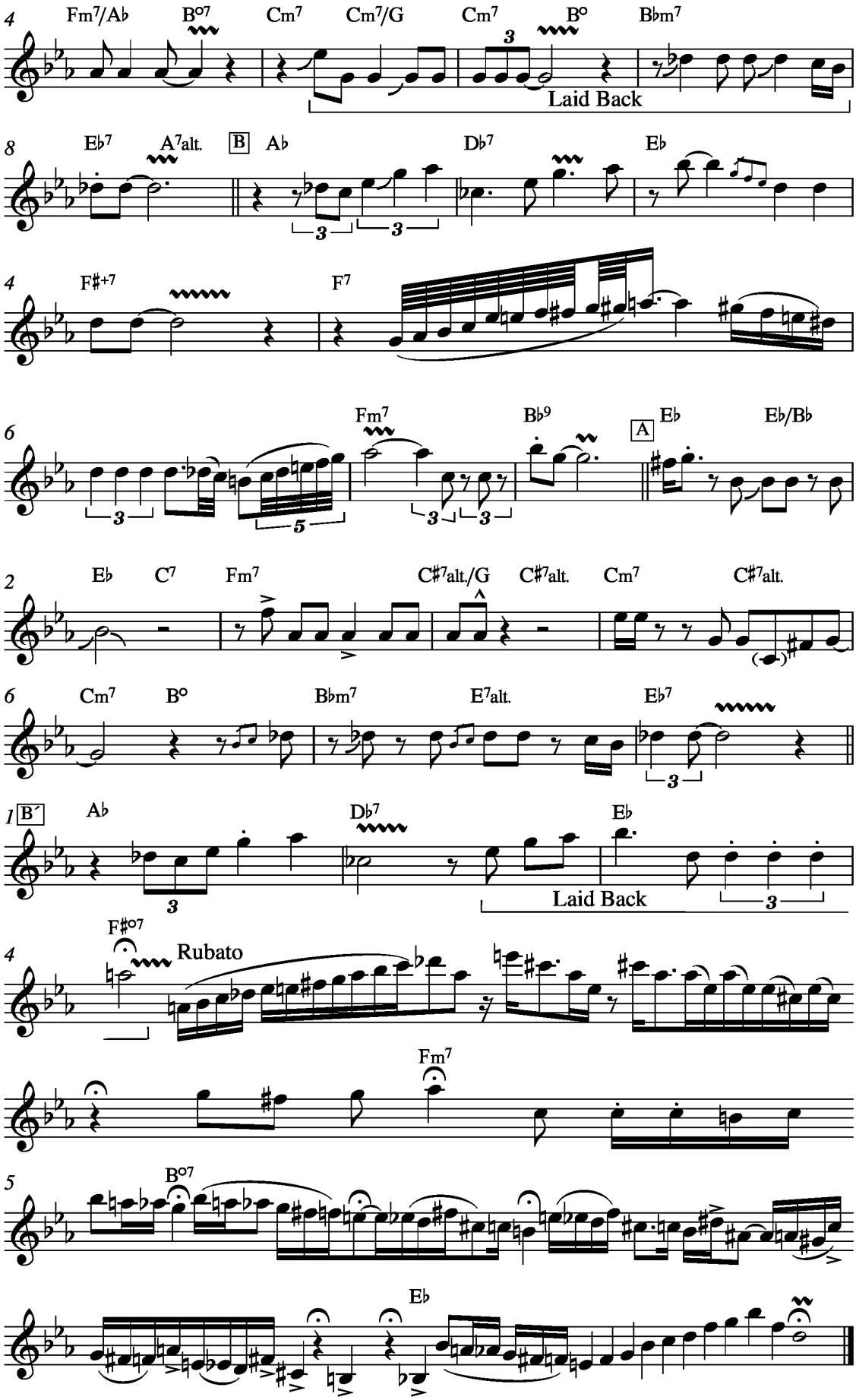
II

Theme
A
B♭ B♭7/A♭ G7 D♭7(♯11) Cm7 F7 B♭ Bm7 E7
Laid Back
4
E♭ A♭7 Dm7 Gm7
3
Laid Back
Cm7 F7(♯9) A♭7 G7
3
3
8
F♯7 F7
A'
B♭ B♭7/A♭ G7 D♭7(♯11) Cm7 F7
Laid Back
3
B♭ Bm7 E7 E♭ A♭7
5
Dm7 Gm7 Cm7 F7(♯9)
3

7
B♭
E♭7(♭9)
A♭7(♭9)
3
B7
Laid Back
3
Solo
Saxophone
1
A
B♭
B♭7/A♭
G7
D♭7(♯11)
Cm7
F7
B♭
Bm7
E7
4
E♭
A♭7
Dm7
Gm7
Cm7
F7(♯9)
Laid Back
7
A♭7
G7
3
F♯7(♭13 ♭9)
F7alt.
3
3
Laid Back
A'
1
B♭
B♭7/A♭
G7
D♭7(♯11)
Cm7
F7
Laid Back
3
Laid Back
3
B♭
Bm7
E7
E♭
E♭m
A♭7
Dm7
Gm7
5
6
Cm7
F7(sus4)
3
B♭
E♭7(♭9)
A♭7
3
B7
Laid Back
Solo
Bass
1xAA'
B♭
Solo
Drums
1xAA'
(End of Drum Solo)

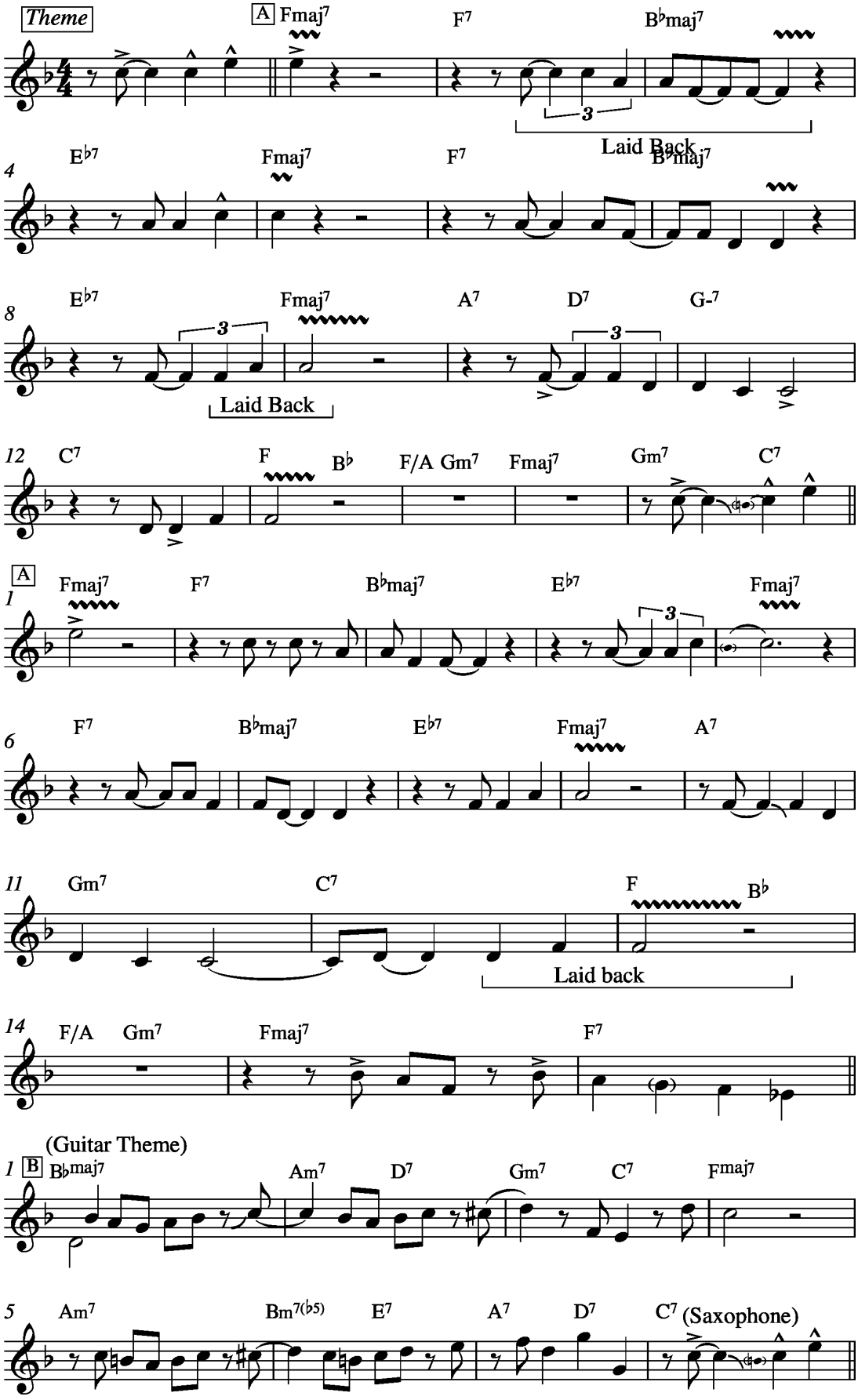
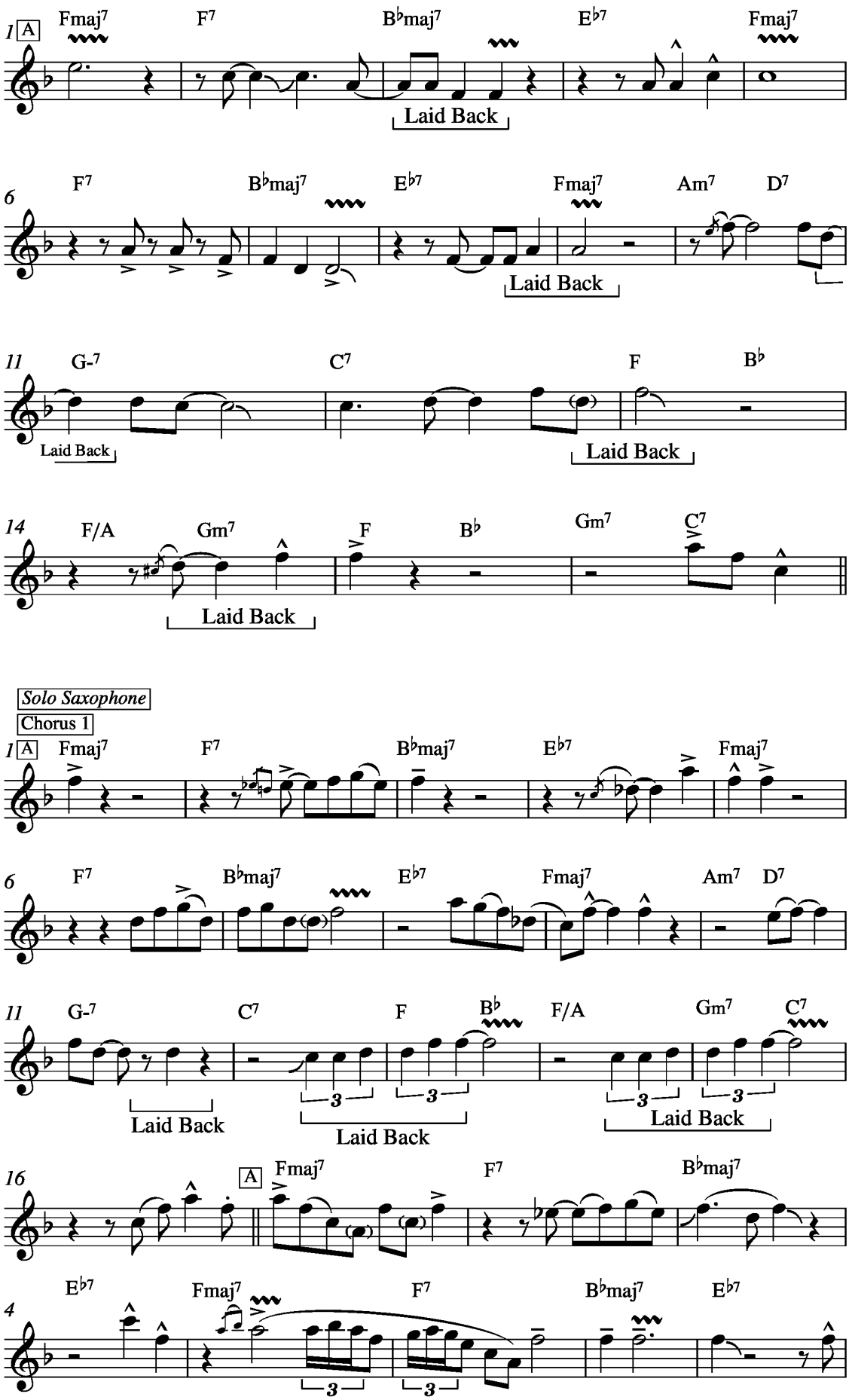
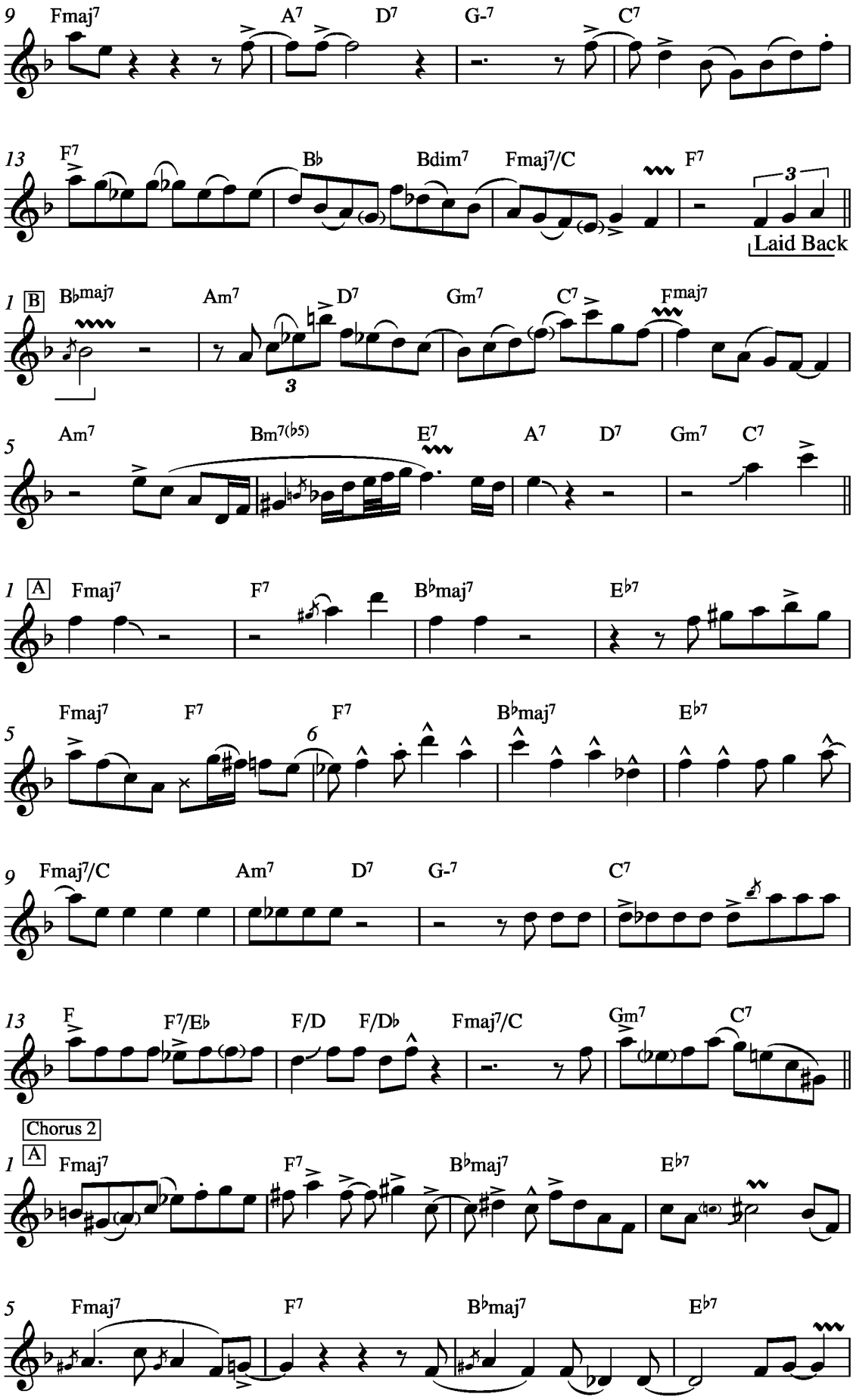
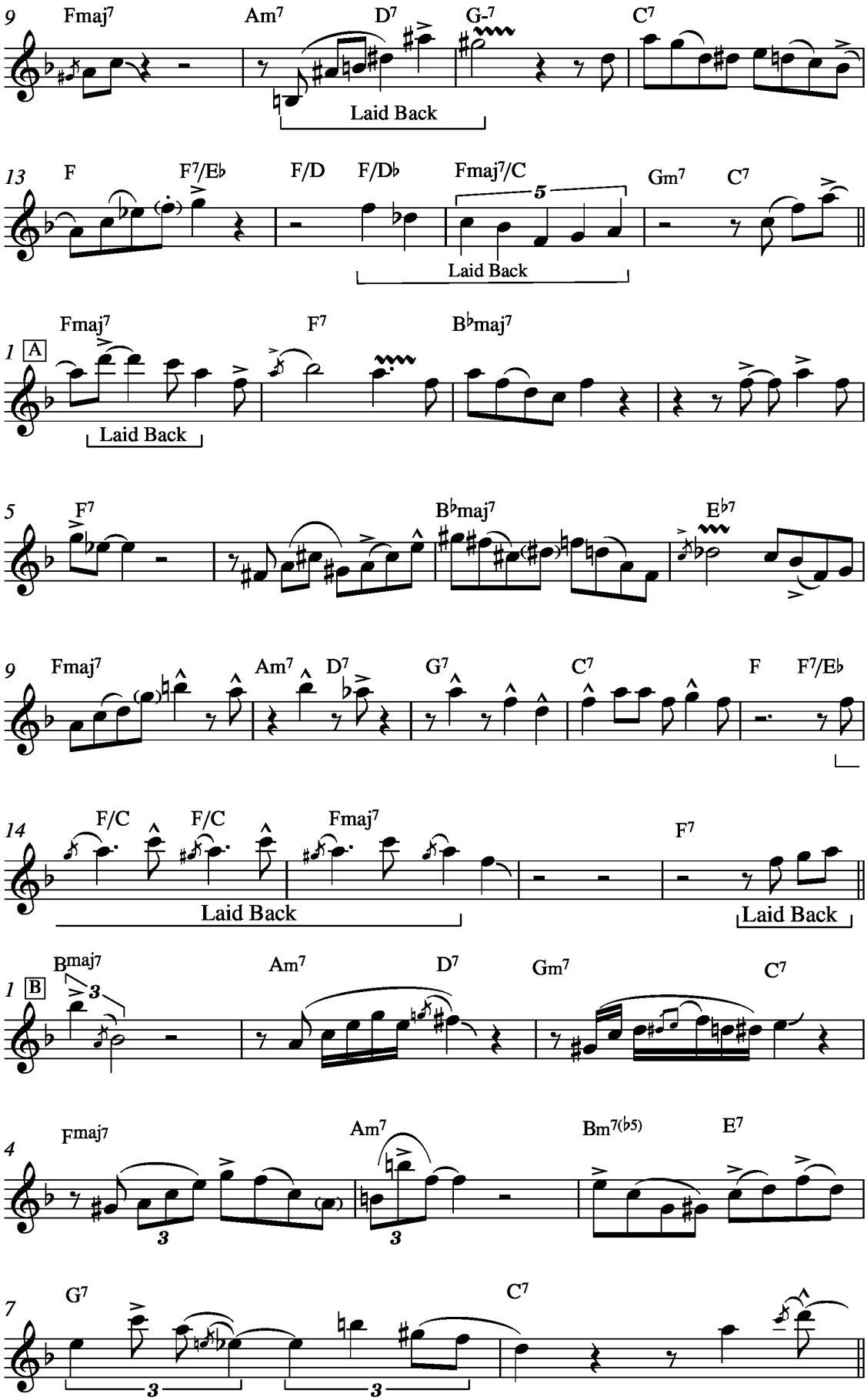
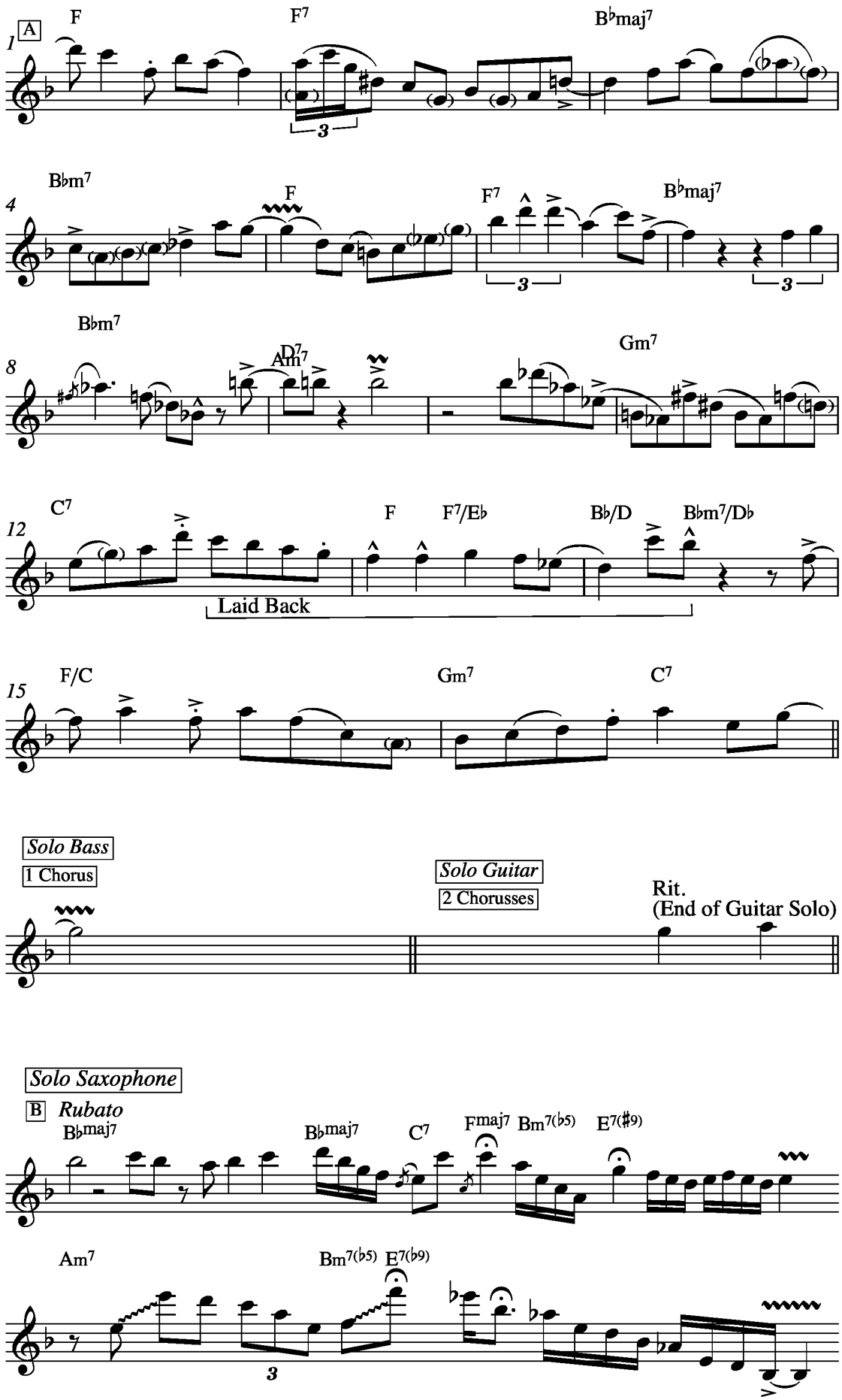
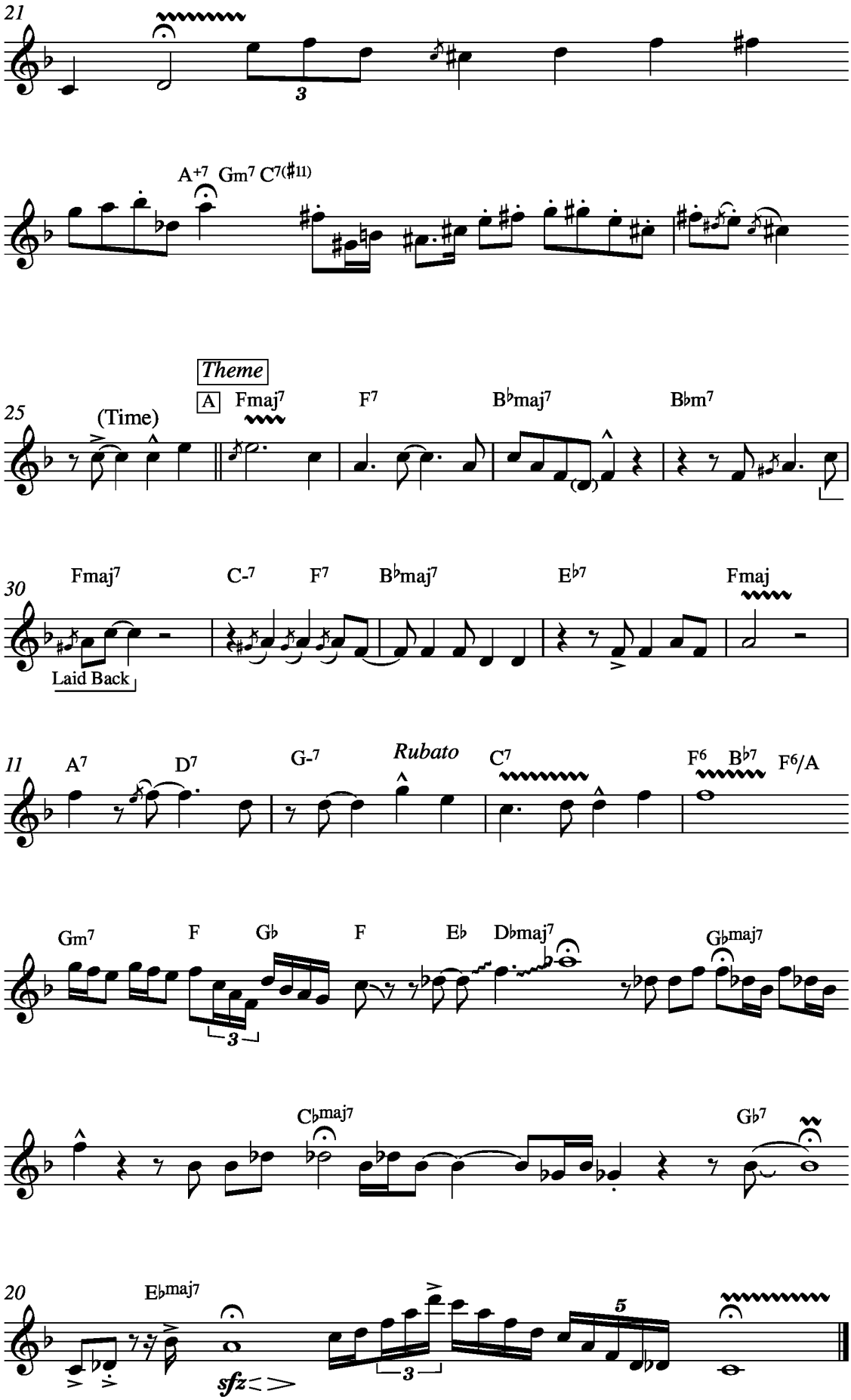

Solo
Saxophone
A
Laid Back
A'
Theme

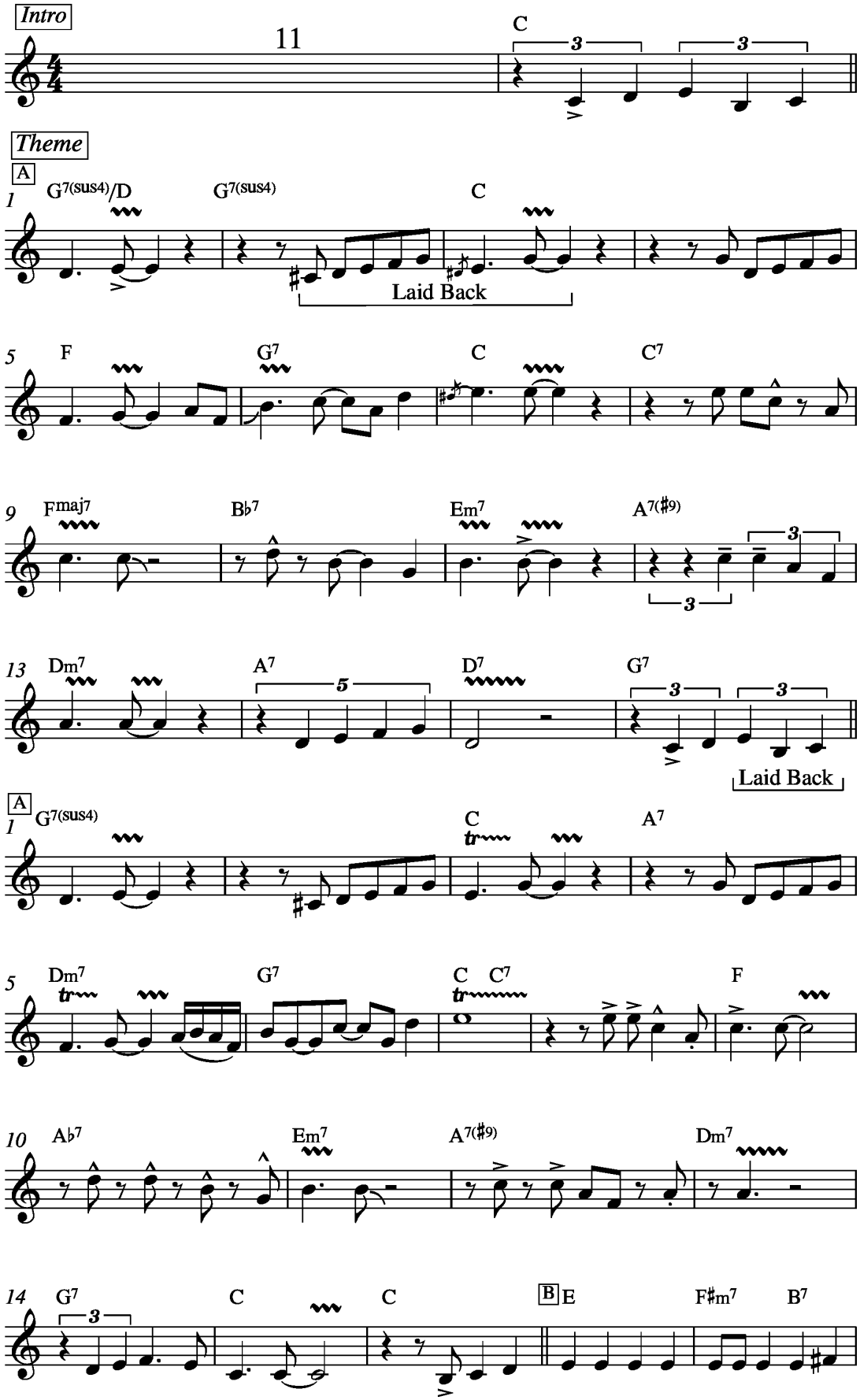
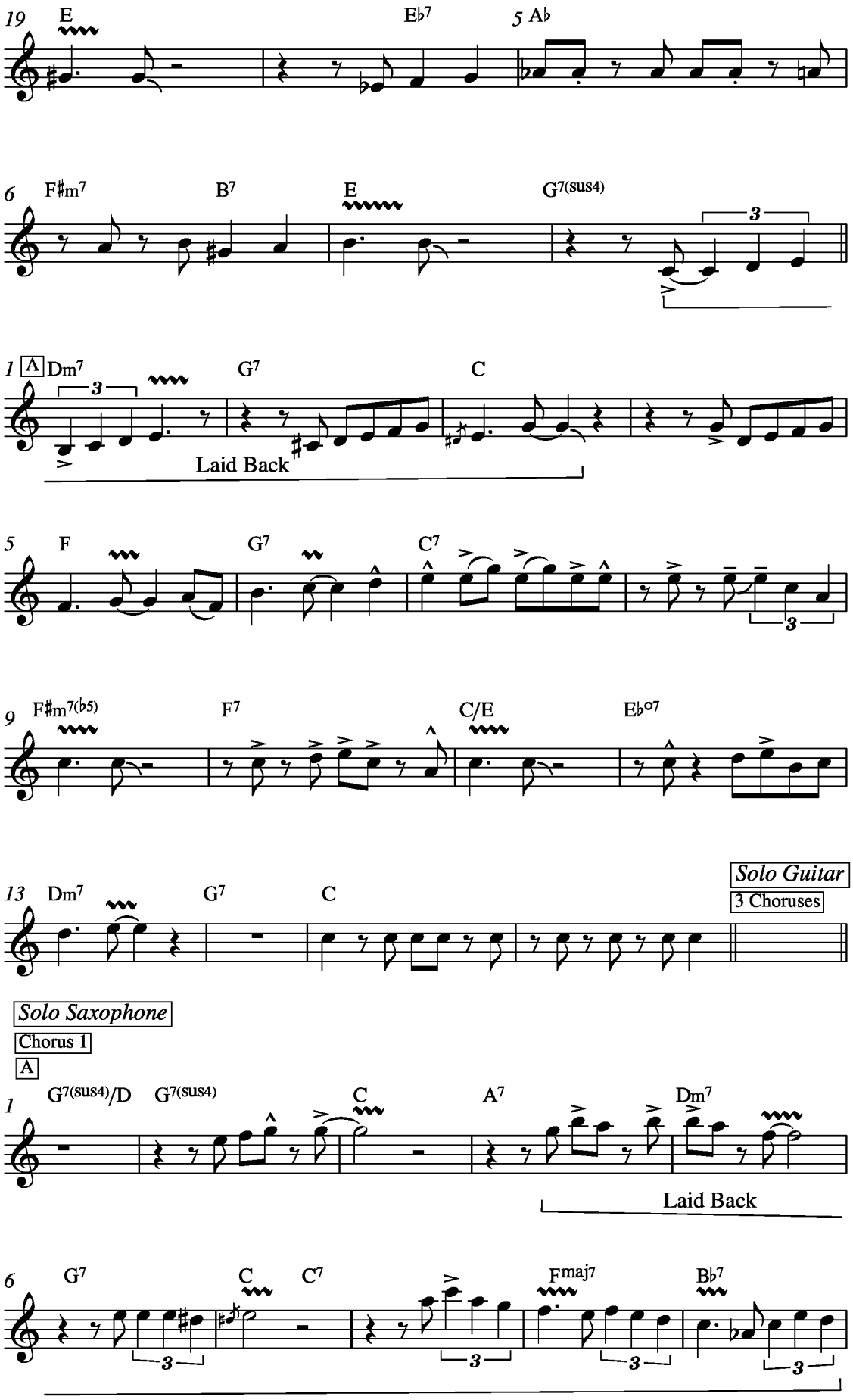
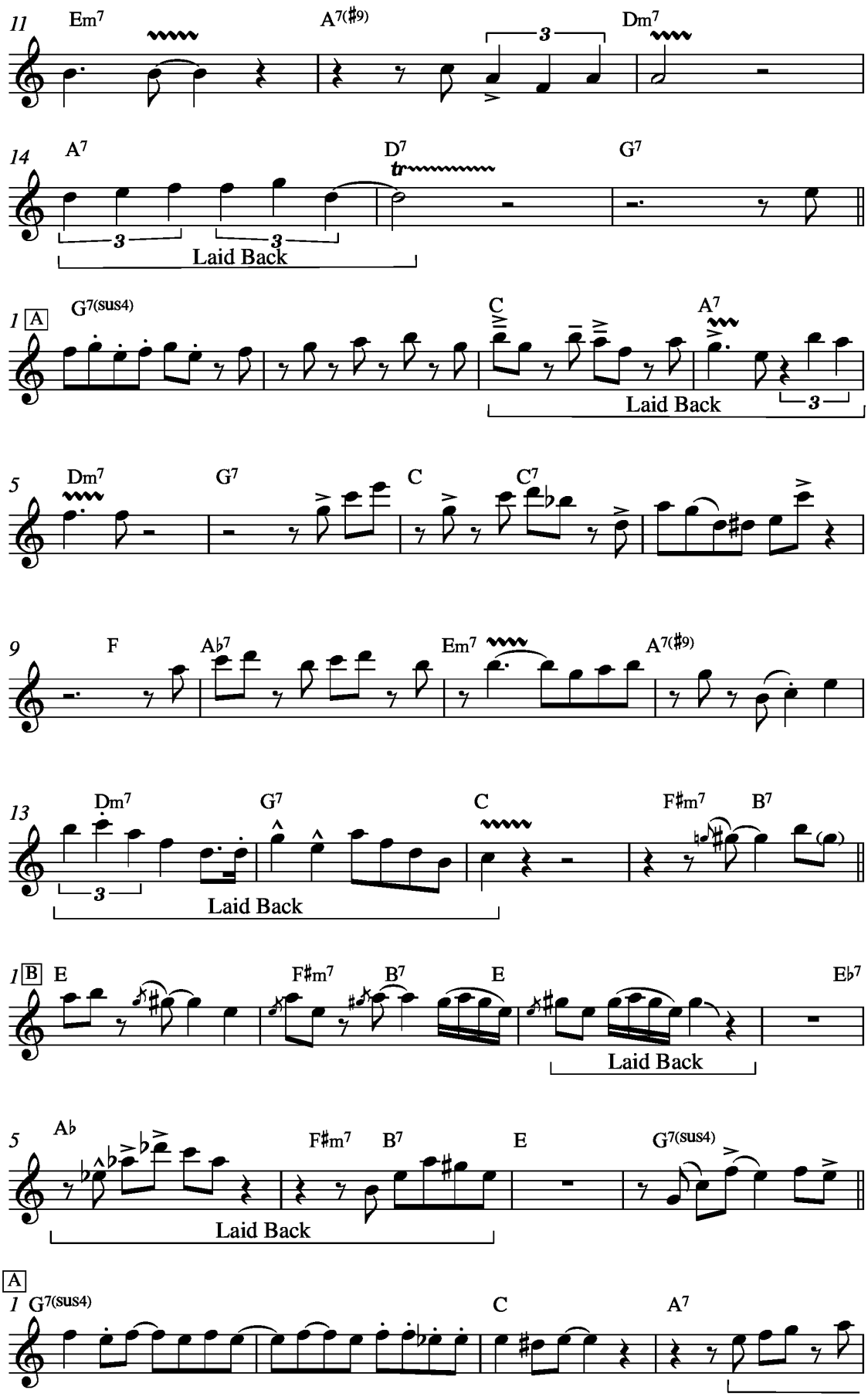

Cm7 F7(♯9) B♭ E♭7 A♭7 B7
1 A' B♭ B♭7/A♭ G7 D♭7(♯11) Cm7 F7 B♭ Bm7 E7 E♭ E♭m A♭7
5 Dm7 Gm7 Cm7 F7(sus4) 7 B♭ E♭7(♭9)
Laid Back
rit.
8 A♭7 B7 B♭
Rubato

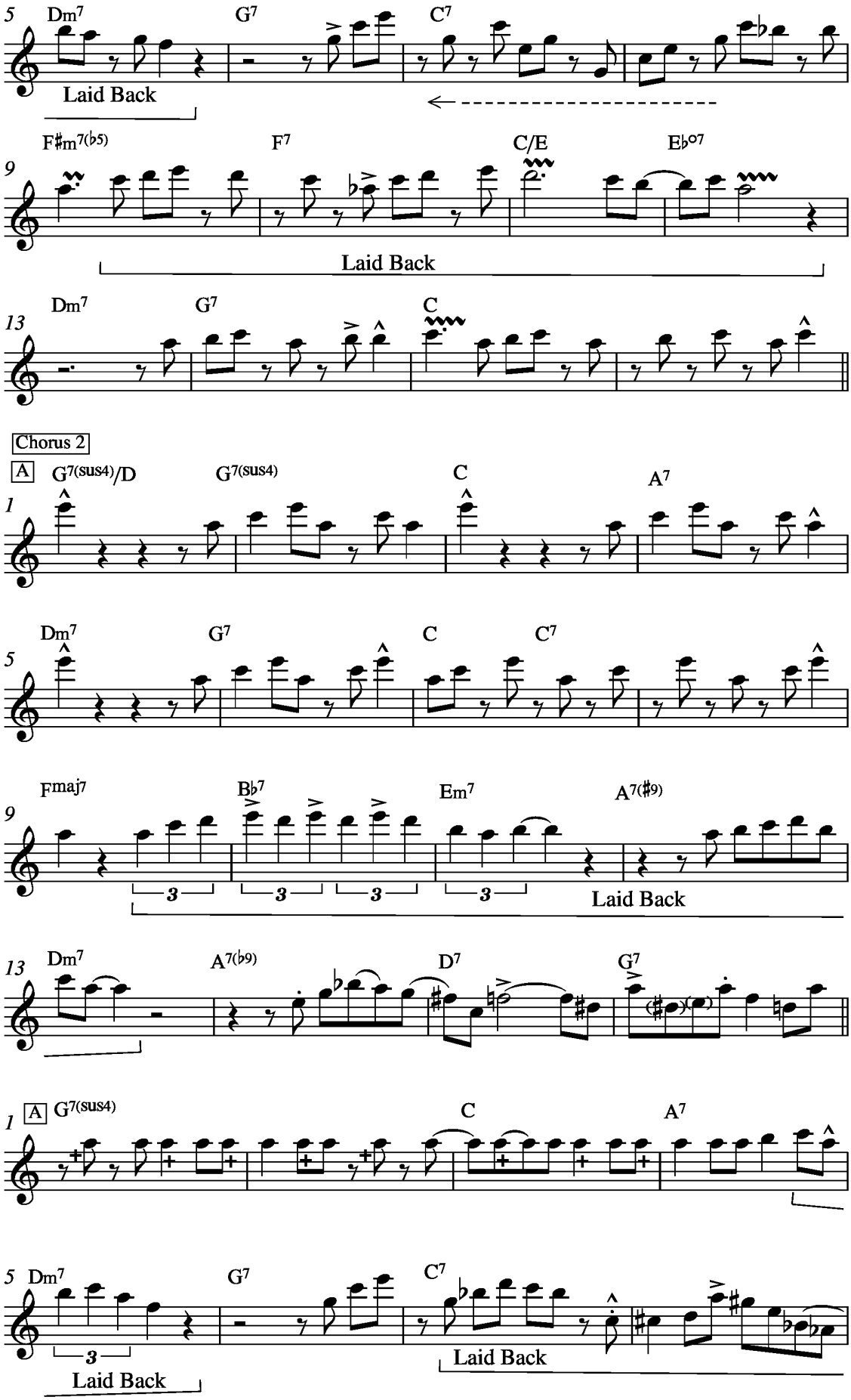
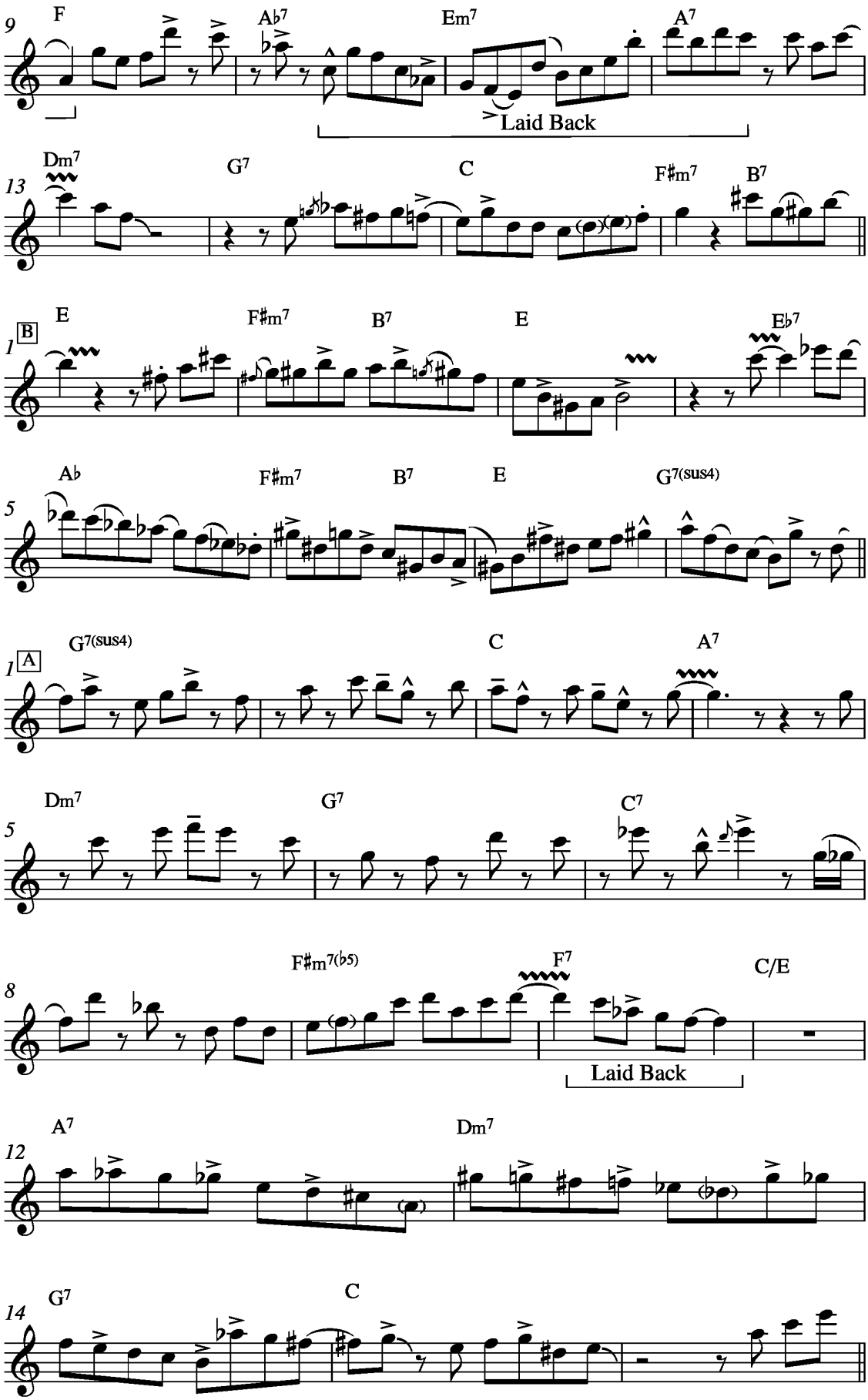
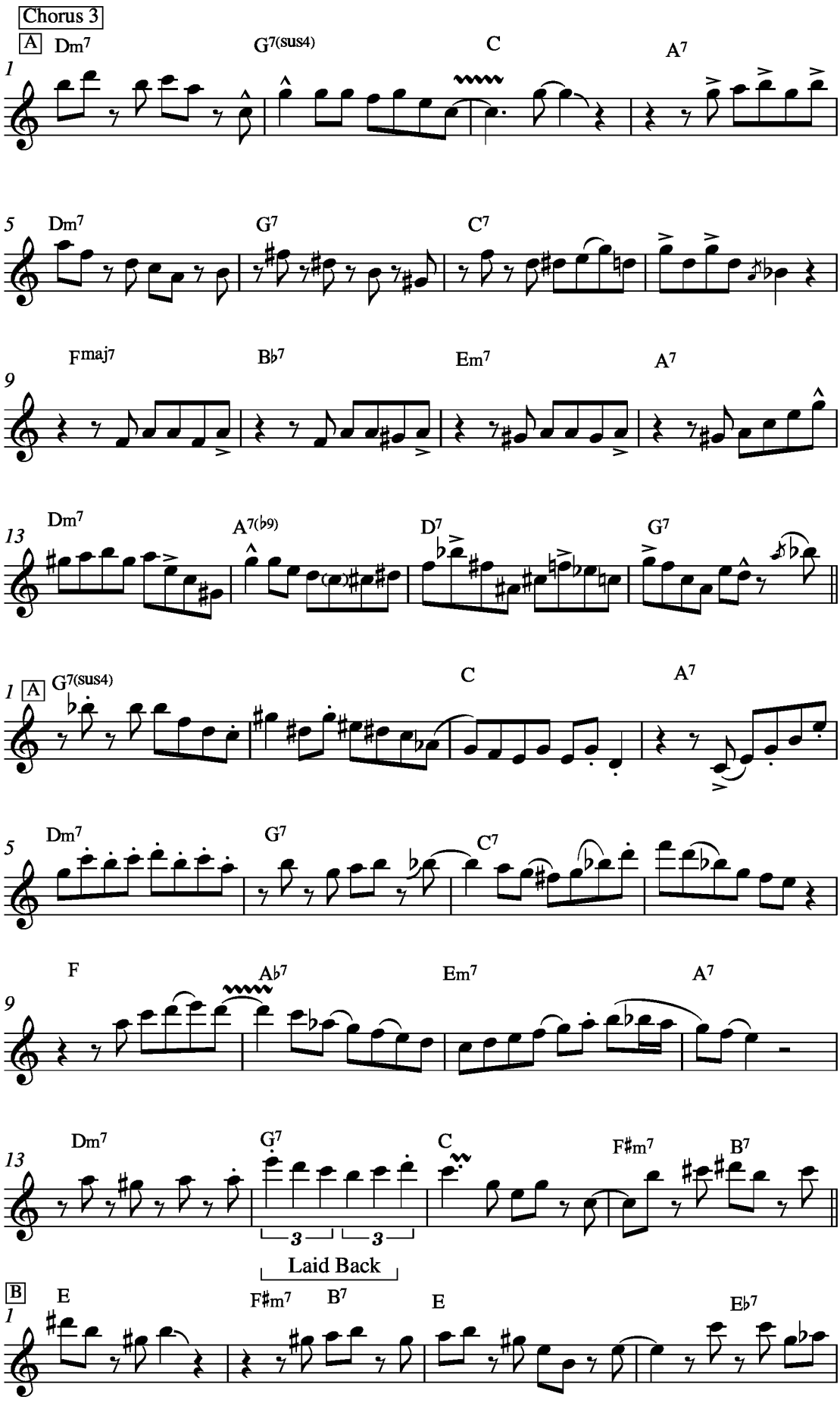
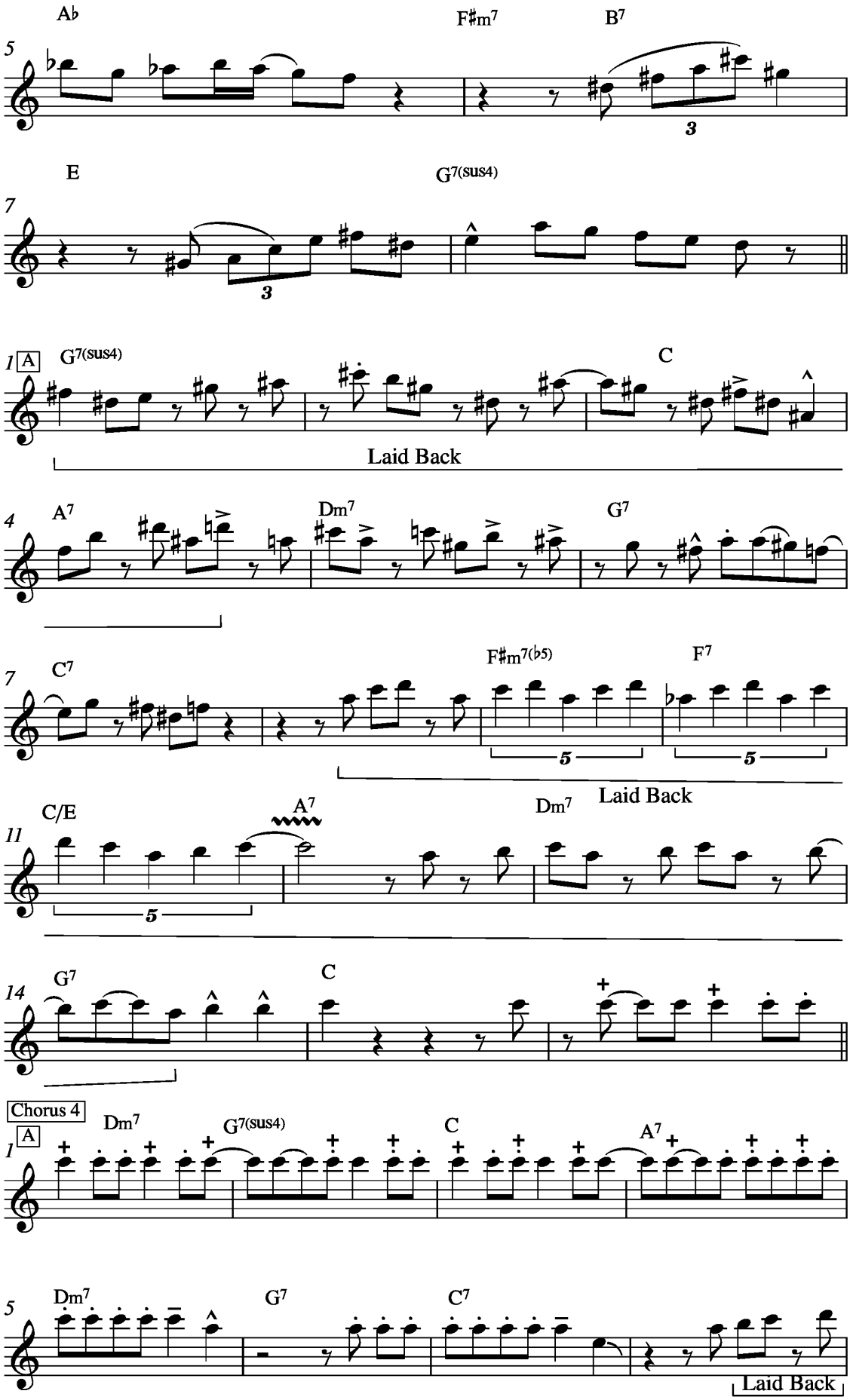
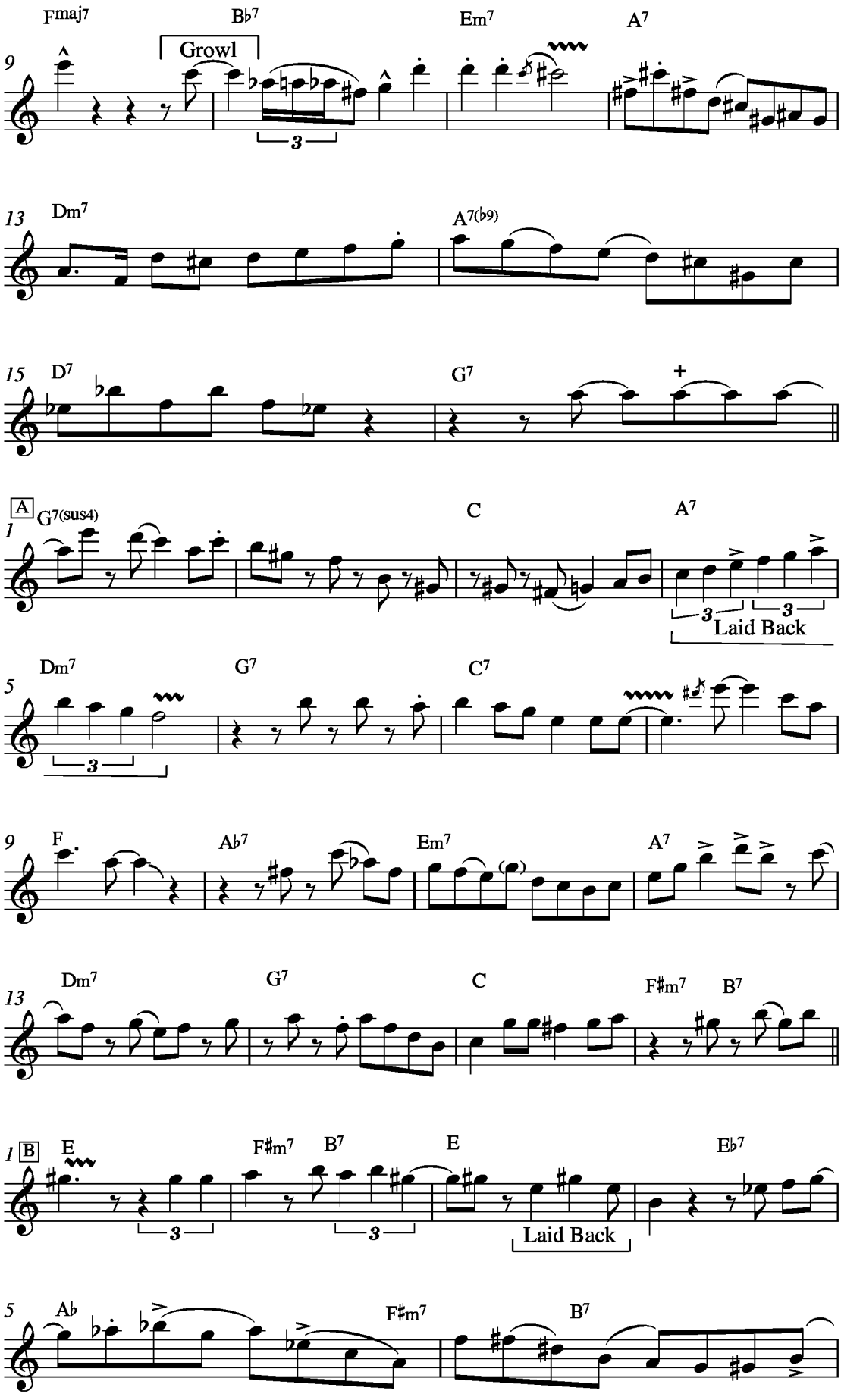
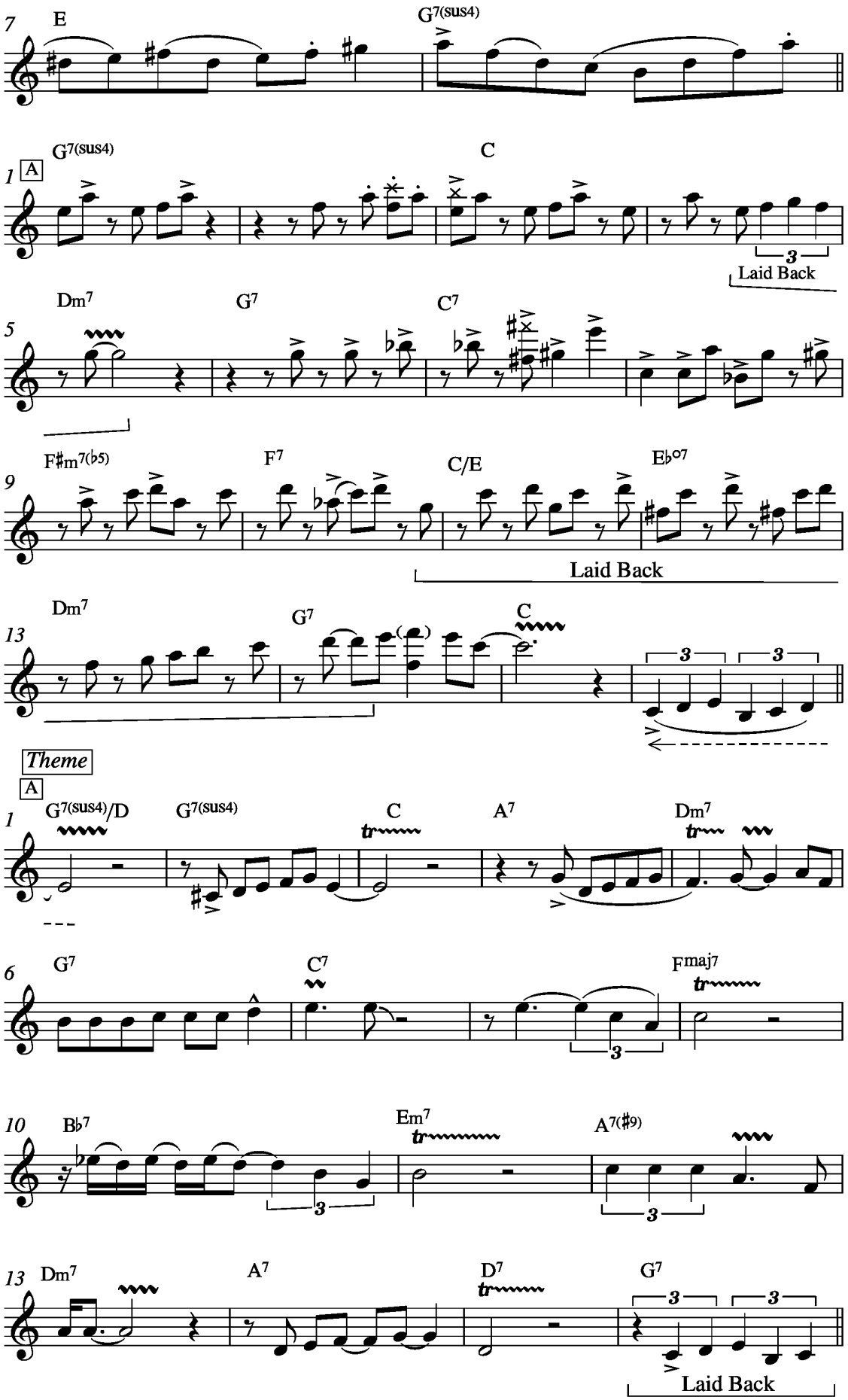
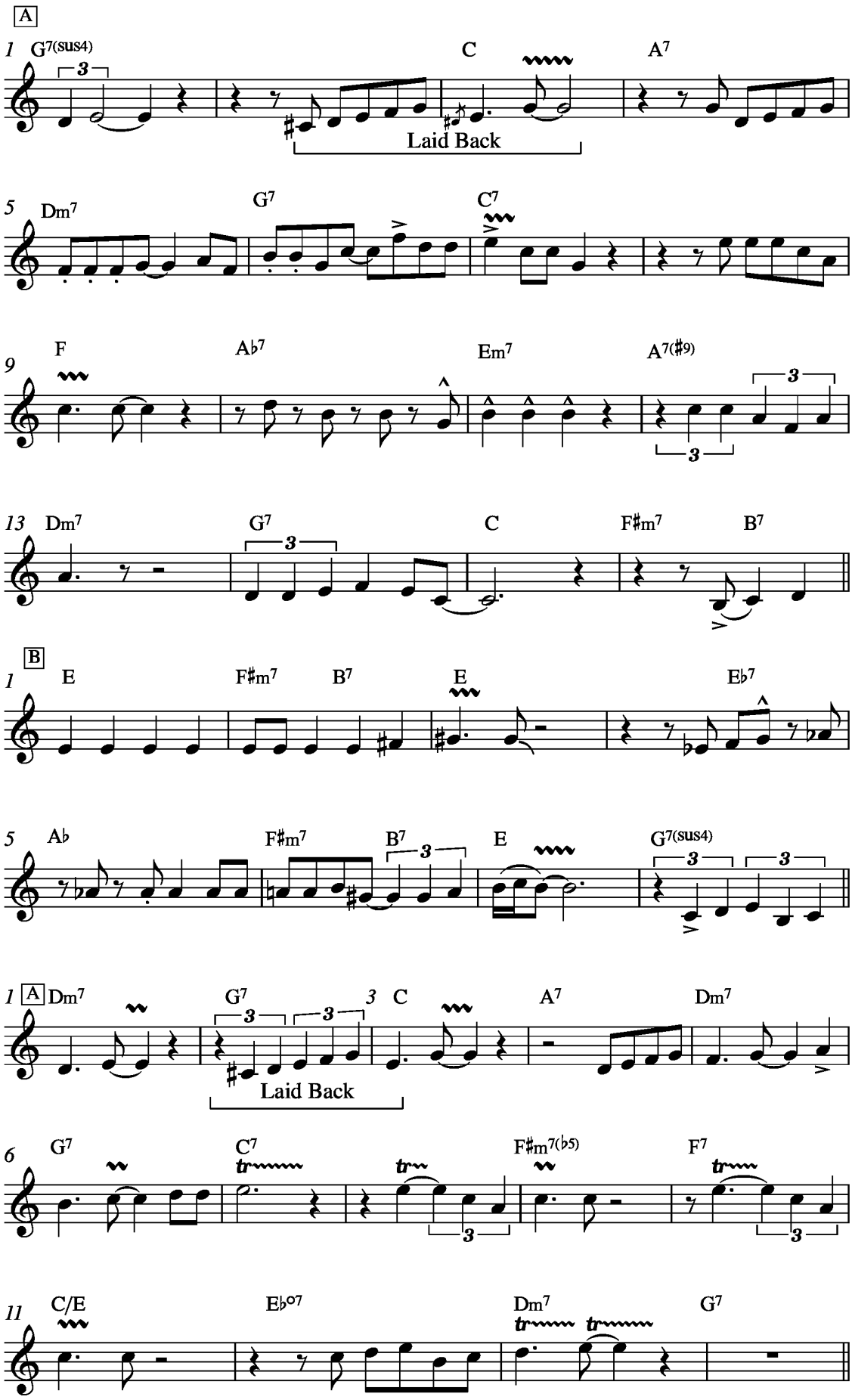
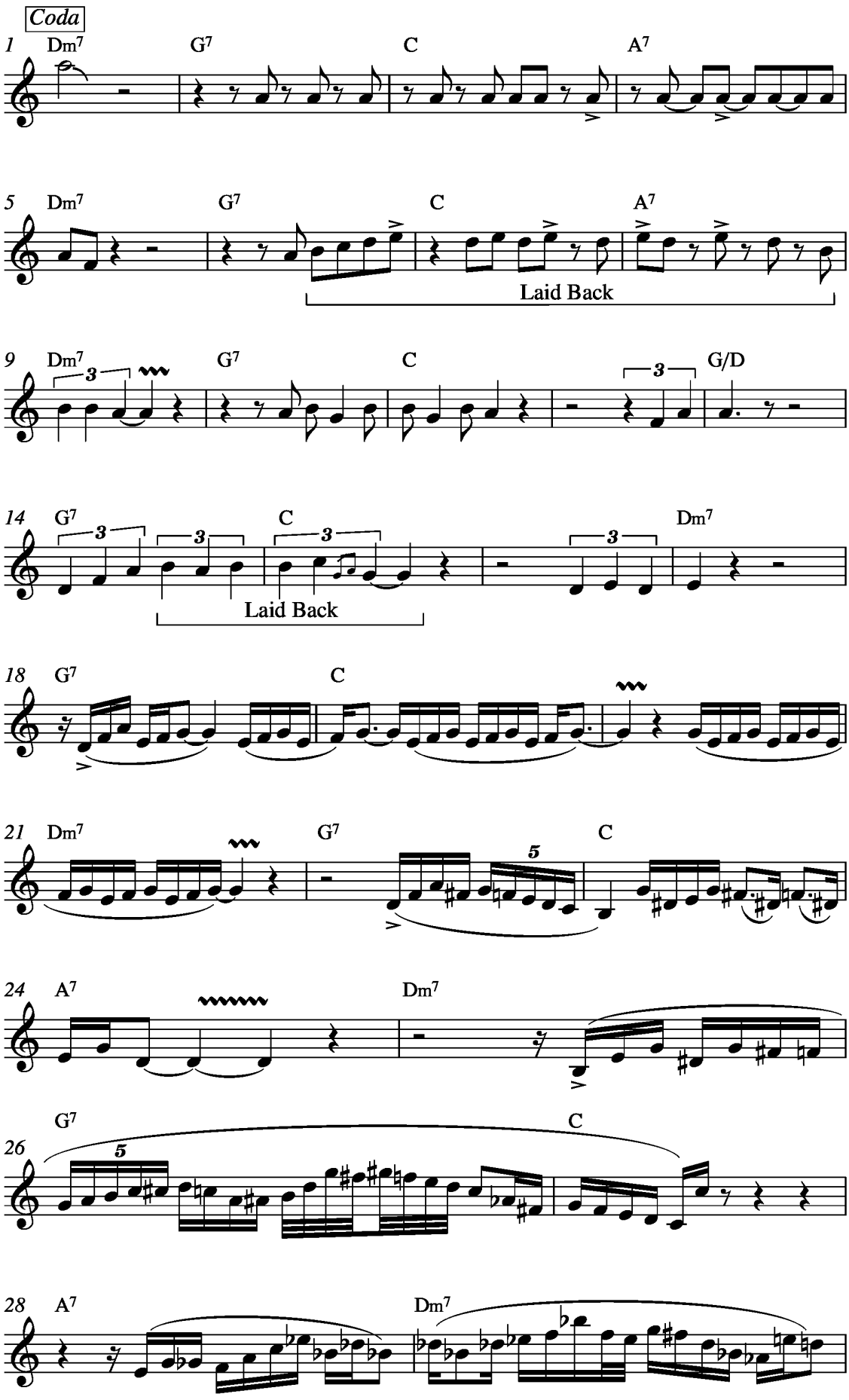
Interlude

Intro A7/E Dm A7/E Dm A7/E
Theme
1 A Dm A7/E Dm A7/E Dm A7/E Dm A7/E
1 B Dm Dm/E Dm/F Gm/B♭ Bm7(♭5) A7/C♯ Dm A7/E
1 B Dm Dm/E Dm/F Gm/B♭ Bm7(♭5) A7/C♯ Dm A7
Intro (2)
1 Dm A7/E Dm A7/E Dm A7/E Dm A7/E

Theme 2
1 A1 Dm A7/E Dm A7/E Dm A7/E Dm A7/E
1 B Dm Dm/E Dm/F Gm/B♭ Bm7(♭5) A7/C♯ Dm A7
1 B Dm Dm/E Dm/F Gm/B♭ Bm7(♭5) A7/C♯ Dm
B♭7
Rubato

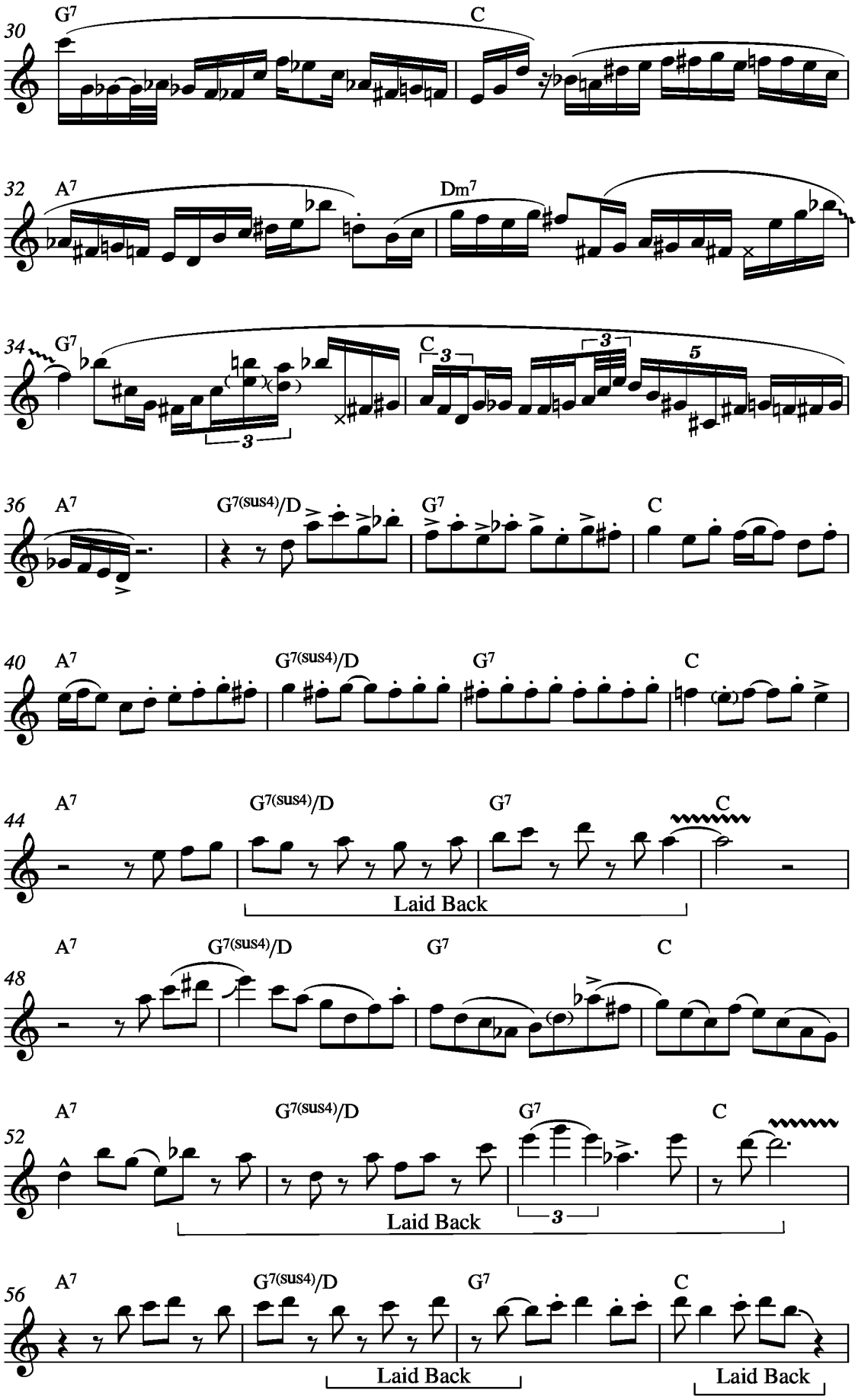
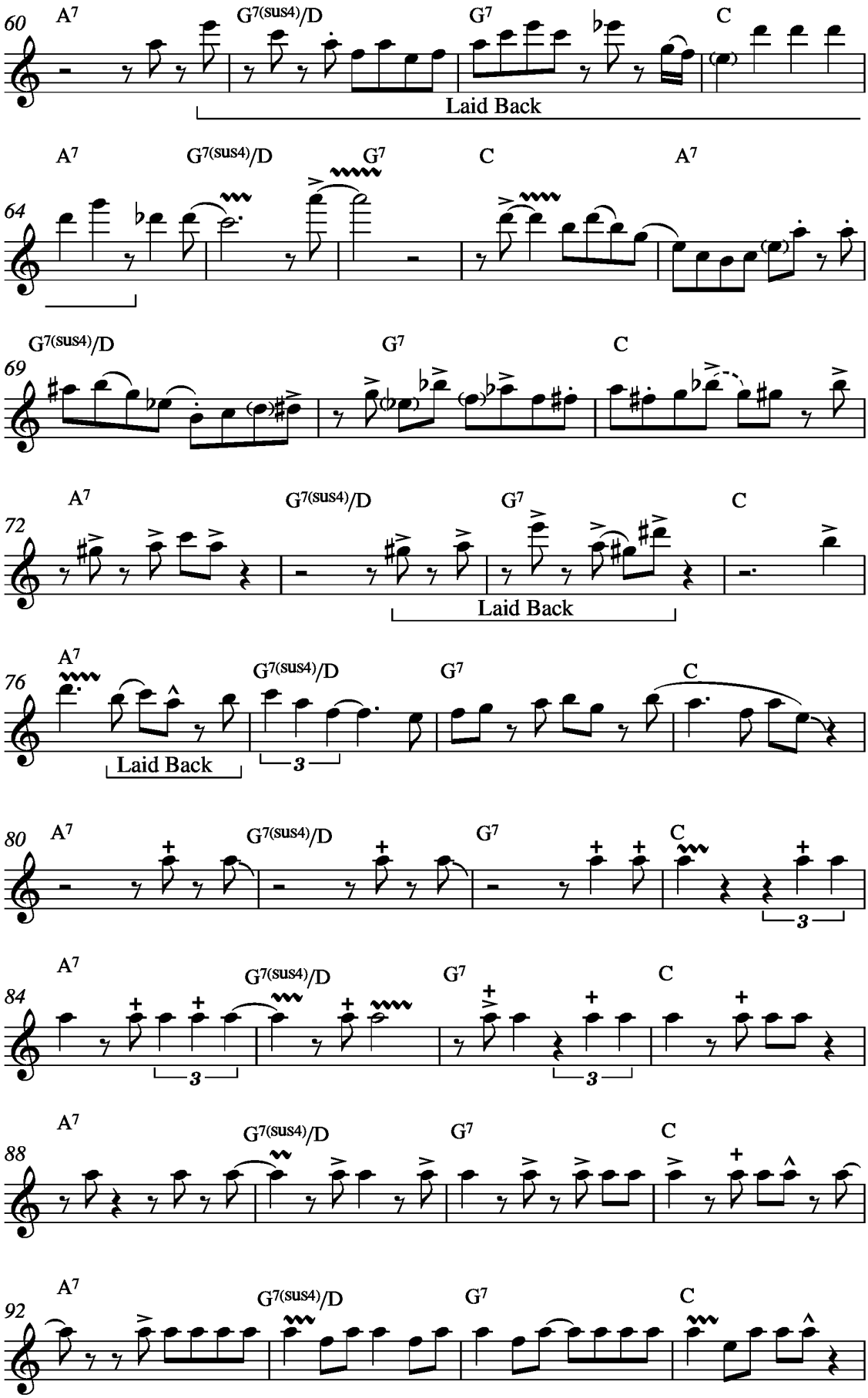
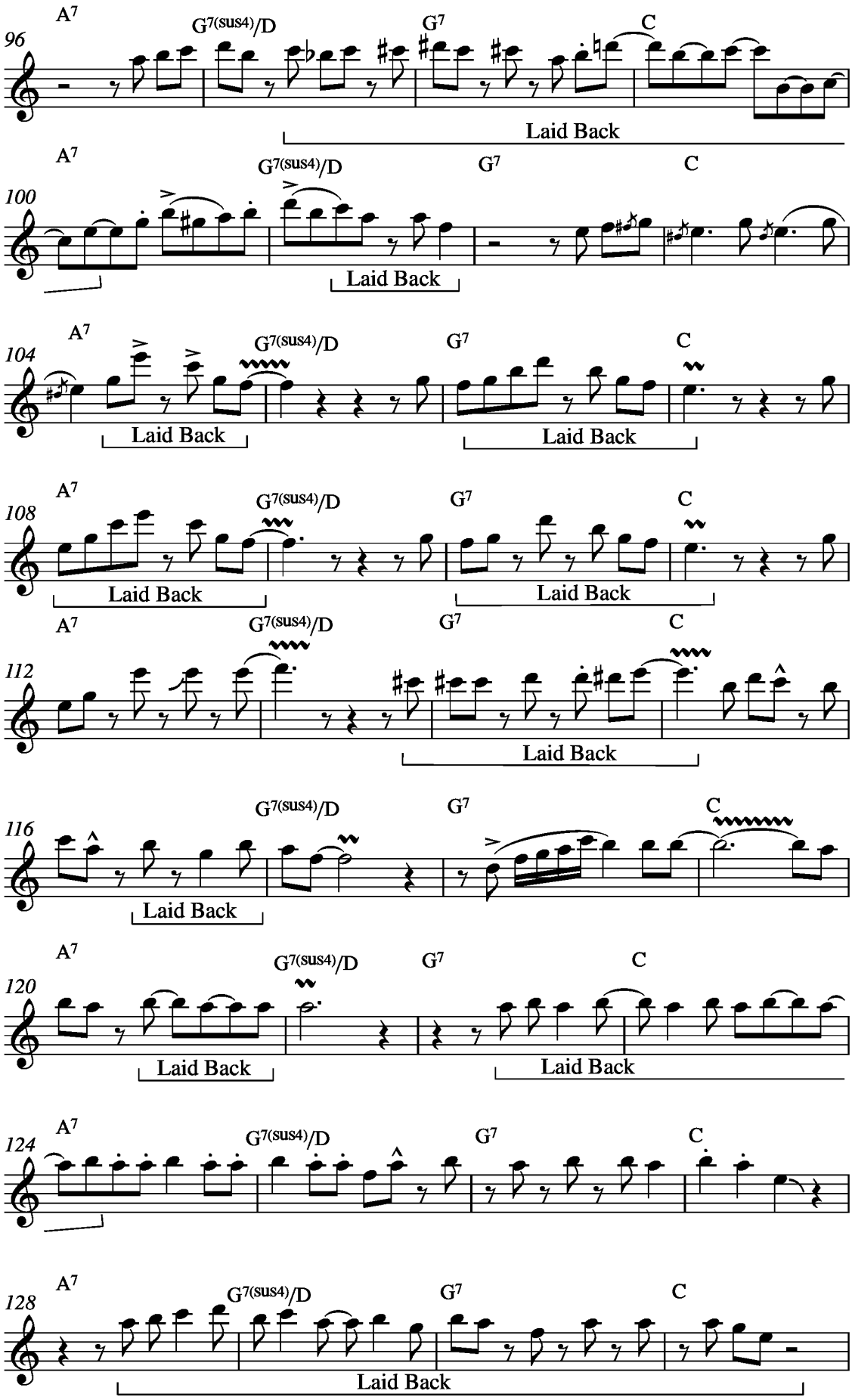
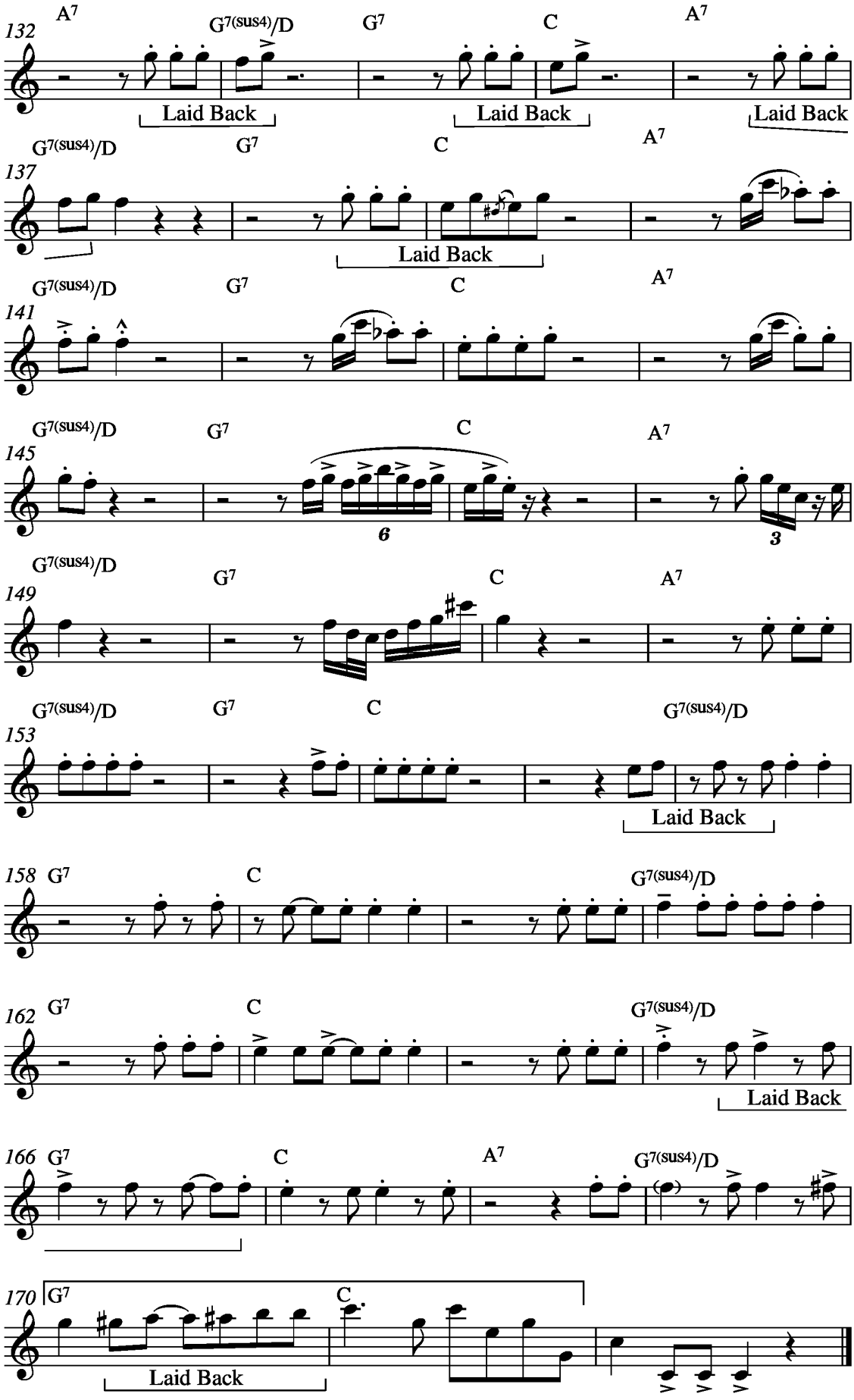
III

Theme
Chorus 1
A
1 C Bm7(♭5) E7
B
1 Am(maj7)
C
1 Dm7 G7 C Dm7 G7 C Dm7 G7 C Dm7 G7 C
1 D
Chorus 2
1 A C Bm7(♭5) E7

1 B Am(maj7)
1 C Dm7 G7 C Dm7 G7 C Dm7 G7 C Dm7 G7 C
5 D
Solo Saxophone
Chorus 1
1 A C Bm7(♭5) E7
Am(maj7)
1 B
Laid Back
1 C Dm7 G7 C Dm7 G7 C Dm7 G7 C Dm7 G7 C
1 D
Chorus 2
1 A C Bm7(♭5) E7

B
Am(maj7)
C
Dm7 G7 C
Dm7 G7 C
Dm7 G7 C
Dm7 G7 C
D
Chorus 3
A C
Bm7(b5)
E7
B
Am(maj7)
C
Dm7 G7 C
Dm7 G7 C
Dm7 G7 C
Dm7 G7 C
D
Chorus 4
A C
Bm7(b5)
E7
B
Am(maj7)
C
Dm7 G7 C
Dm7 G7 C
Dm7 G7 C
Dm7 G7 C

1 D
Chorus 5
1 A C
Bm7(♭5)
E7
B
1 Am(maj7)
C
1 Dm7 G7 C
Dm7 G7 C
Dm7 G7 C
Dm7 G7
1 D C
Chorus 6
1 A C
Bm7(♭5)
E7
1 B Am(maj7)
1 C Dm7 G7 C
Dm7 G7 C
Dm7 G7 C
Dm7 G7 C
1 D
Chorus 7
1 A C
Bm7(♭5)
E7

Am(maj7)
B
Dm7 G7 C Dm7 G7 C Dm7 G7 C Dm7 G7 C
C
D
Solo
Bass
4 Choruses
Theme
Chorus 1
A
C C Bm7(♭5) Bm7(♭5) E7
B
Am(maj7)
Dm7 G7 C
C
Dm7 G7 C Dm7 G7 C Dm7 G7 C Dm7 G7 C
D
Chorus 2
A
C Bm7(♭5) E7
B
Am(maj7)
C
Dm7 G7 C Dm7 G7 C Dm7 G7 C Dm7 G7 C

1
D

Coda
1
Dm7
D7
G7
C

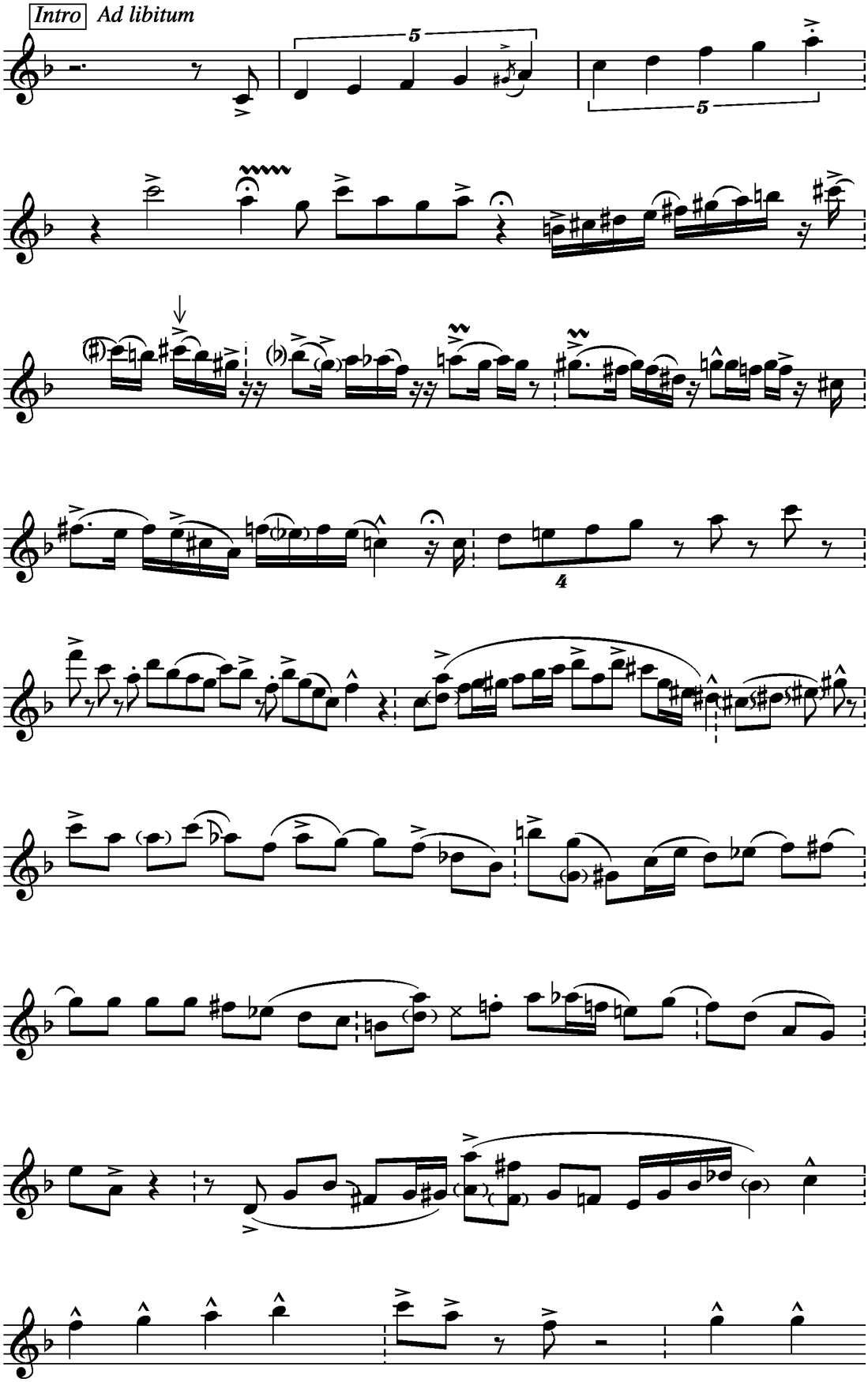
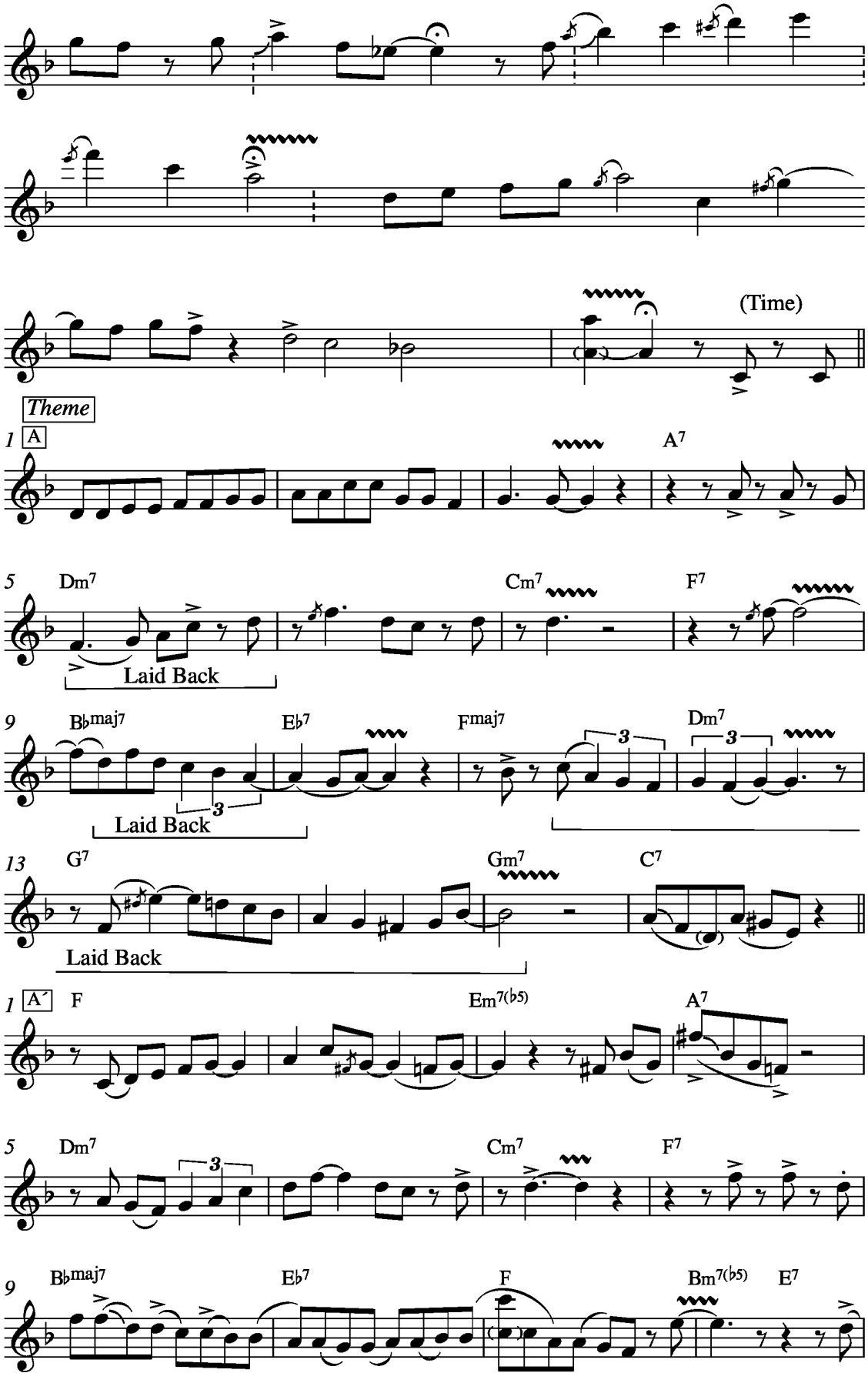
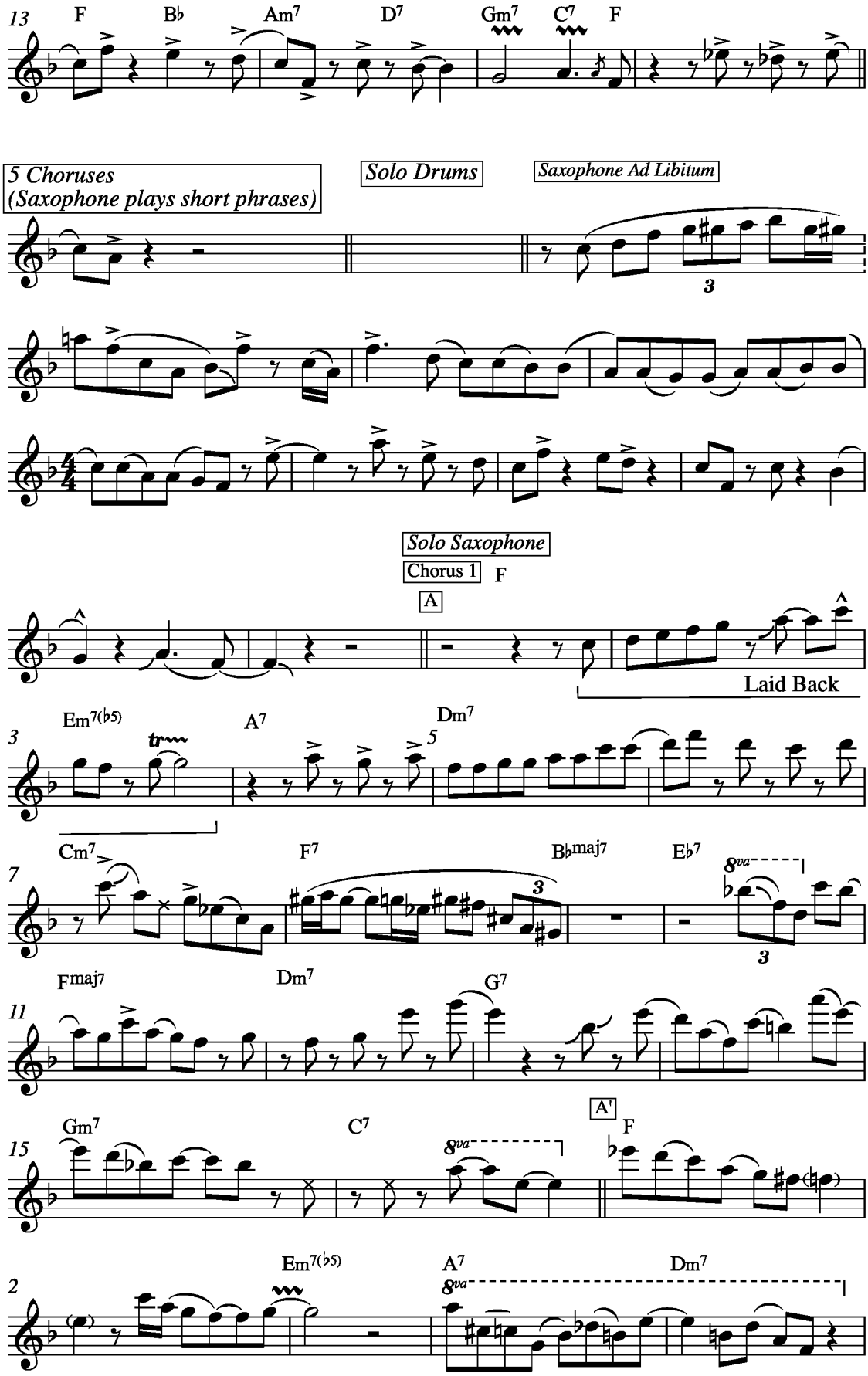
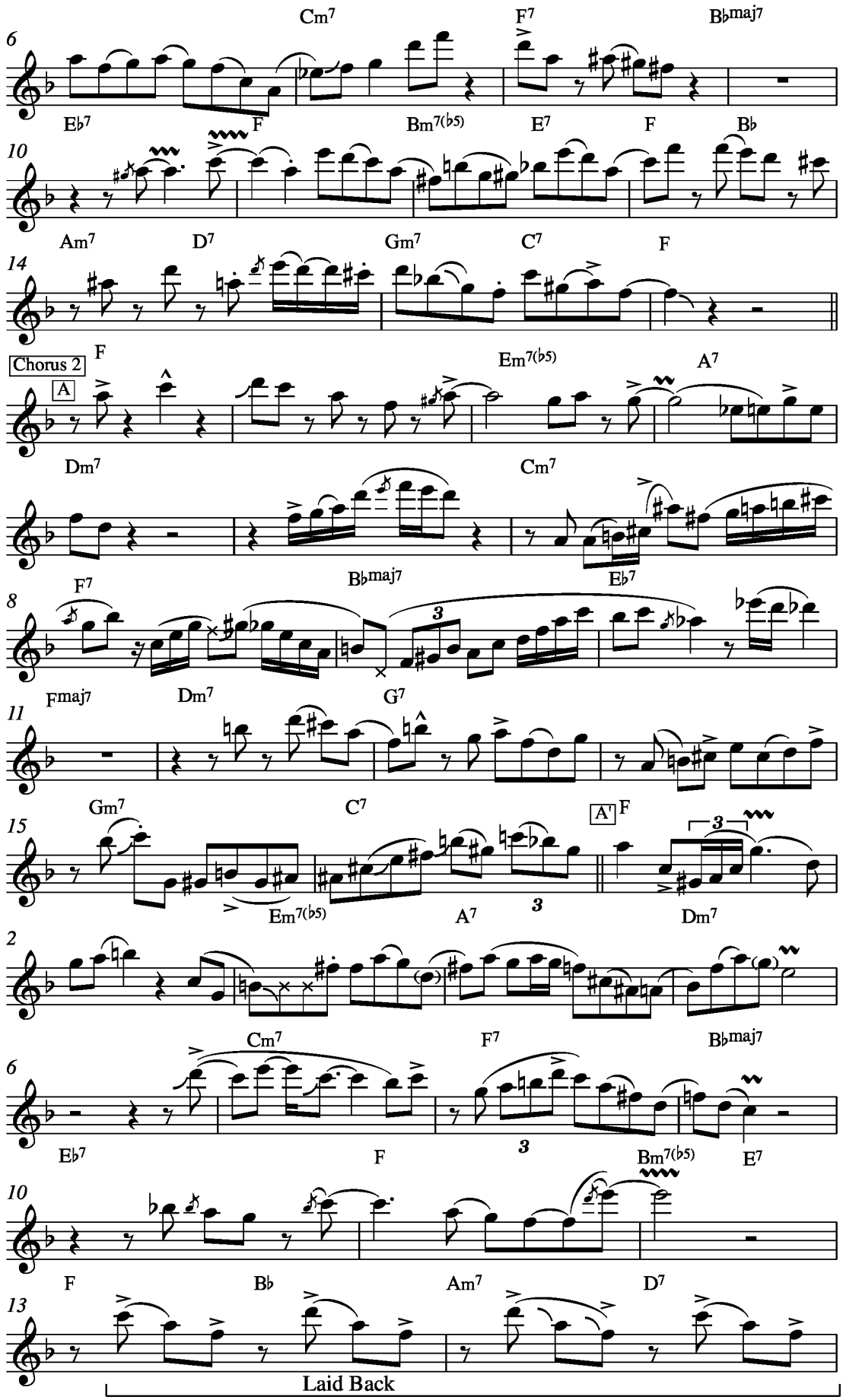
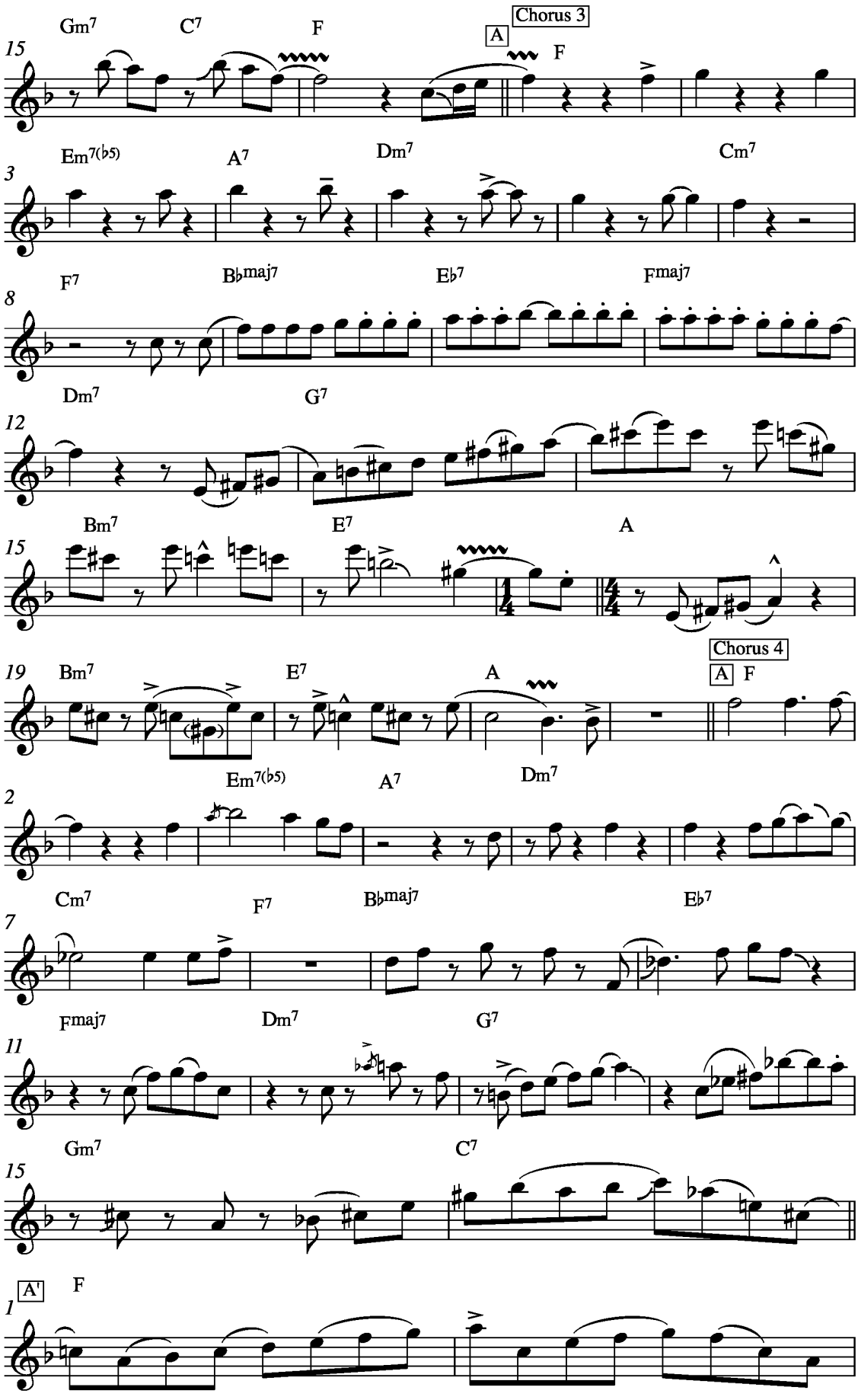
„A Weaver Of Dreams”


3
Fm7
B♭7
B°7
Cm7
Cm7/G
Cm7
B°
Laid Back
B♭m7
growl
B7
B♭7
E♭7
B
A♭
A♭/E♭
2
D♭7
E♭
F♯+7
Laid Back
5
F7
Fm7
B♭7
Laid Back
1
A
E♭
E♭/B♭
Gm7
F♯°7
Fm7
B♭7
B°7
5
Cm7
C♯7alt.
Cm7
B°
B♭m7
E7alt.
Laid Back
8
E♭7
A7alt.
B´
A♭
A♭/E♭
D♭7
Laid Back
3
E♭
F♯m7(♭5)
B7alt.
Fm7/C
B7alt.
B♭7
Theme
7
E♭
E
E♭
E
A
E♭
E♭/B♭
E♭
C7
Fm7

4 Fm7/Ab B°7 Cm7 Cm7/G Cm7 B° Bbm7
Laid Back
8 Eb7 A7alt. B Ab Db7 Eb
4 F#+7 F7
6 Fm7 Bb9 A Eb Eb/Bb
2 Eb C7 Fm7 C#7alt./G C#7alt. Cm7 C#7alt.
6 Cm7 B° Bbm7 E7alt. Eb7
1 B Ab Db7 Eb
Laid Back
F#°7 Rubato
Fm7
B°7
Eb

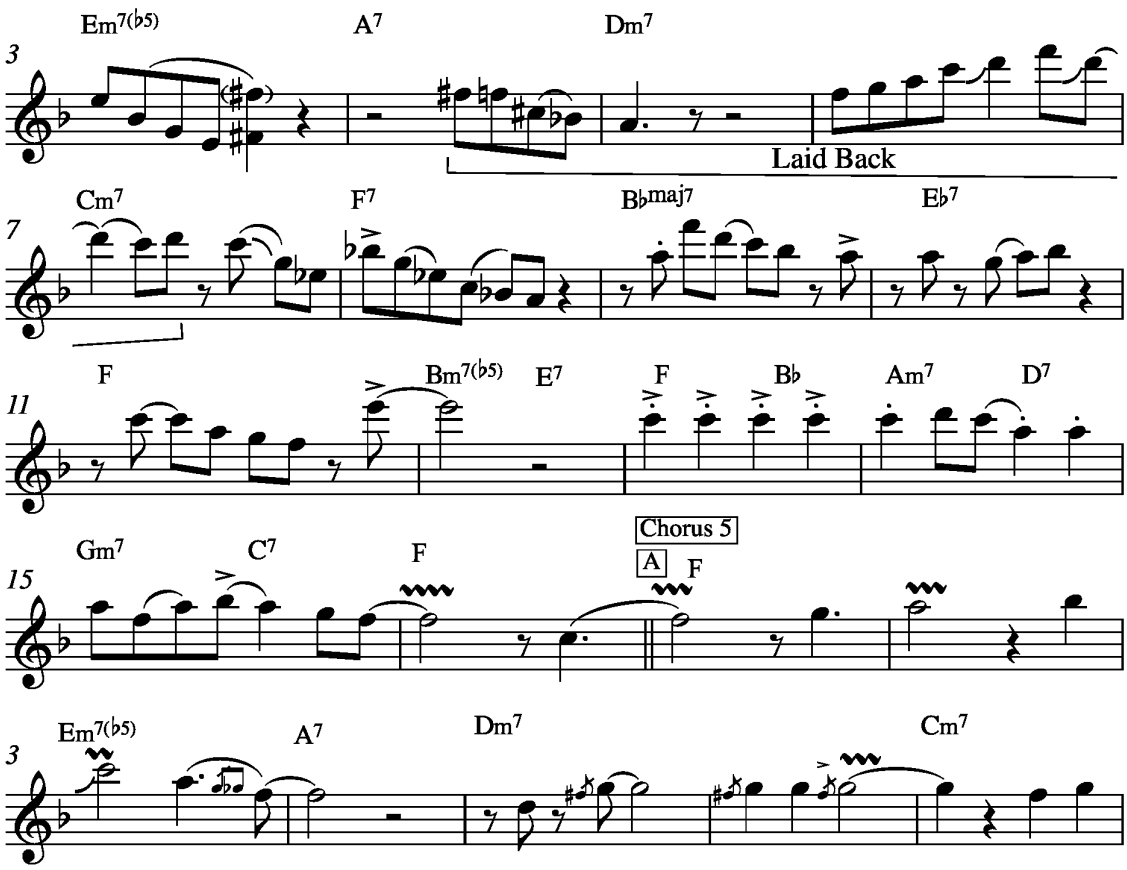
„Without A Song”

1 A
Fmaj7
F7
B♭maj7
E♭7
Fmaj7
Laid Back
6
F7
B♭maj7
E♭7
Fmaj7
Am7
D7
Laid Back
11
G-7
C7
F
B♭
Laid Back
Laid Back
14
F/A
Gm7
F
B♭
Gm7
C7
Laid Back
Solo Saxophone
Chorus 1
1 A
Fmaj7
F7
B♭maj7
E♭7
Fmaj7
6
F7
B♭maj7
E♭7
Fmaj7
Am7
D7
11
G-7
C7
F
B♭
F/A
Gm7
C7
Laid Back
Laid Back
Laid Back
16
A
Fmaj7
F7
B♭maj7
4
E♭7
Fmaj7
F7
B♭maj7
E♭7

9 Fmaj7 A7 D7 G-7 C7
13 F7 B♭ Bdim7 Fmaj7/C F7
Laid Back
1 B B♭maj7 Am7 D7 Gm7 C7 Fmaj7
5 Am7 Bm7(♭5) E7 A7 D7 Gm7 C7
1 A Fmaj7 F7 B♭maj7 E♭7
5 Fmaj7 F7 F7 B♭maj7 E♭7
9 Fmaj7/C Am7 D7 G-7 C7
13 F F7/E♭ F/D F/D♭ Fmaj7/C Gm7 C7
Chorus 2
1 A Fmaj7 F7 B♭maj7 E♭7
5 Fmaj7 F7 B♭maj7 E♭7

9 Fmaj7 Am7 D7 G-7 C7
Laid Back
13 F F7/E♭ F/D F/D♭ Fmaj7/C Gm7 C7
5
Laid Back
1 A Fmaj7 F7 B♭maj7
Laid Back
5 F7 B♭maj7 E♭7
9 Fmaj7 Am7 D7 G7 C7 F F7/E♭
14 F/C F/C Fmaj7 F7
Laid Back
Laid Back
1 B Bmaj7 Am7 D7 Gm7 C7
3
4 Fmaj7 Am7 Bm7(♭5) E7
3 3
7 G7 C7
3 3

A
F
F7
B♭maj7
B♭m7
F
F7
B♭maj7
B♭m7
Am7
D7
Gm7
C7
F
F7/E♭
B♭/D
B♭m7/D♭
Laid Back
F/C
Gm7
C7
Solo Bass
1 Chorus
Solo Guitar
2 Chorusses
Rit.
(End of Guitar Solo)
Solo Saxophone
B Rubato
B♭maj7
B♭maj7
C7
Fmaj7
Bm7(♭5)
E7(♯9)
Am7
Bm7(♭5)
E7(♭9)

21
A+7 Gm7 C7(♯11)
Theme
A Fmaj7 F7 B♭maj7 B♭m7
25
(Time)
Fmaj7 C-7 F7 B♭maj7 E♭7 Fmaj
30
Laid Back
11 A7 D7 G-7 Rubato C7 F6 B♭7 F6/A
Gm7 F G♭ F E♭ D♭maj7 G♭maj7
C♭maj7 G♭7
20 E♭maj7
sfz

„If Ever I Would Leave You”


19 E
E♭7
5 A♭
6 F♯m7
B7
E
G7(sus4)
3
1 A Dm7
3
G7
C
Laid Back
5 F
G7
C7
3
9 F♯m7(♭5)
F7
C/E
E♭o7
13 Dm7
G7
C
Solo Guitar
3 Choruses
Solo Saxophone
Chorus 1
A
1 G7(sus4)/D
G7(sus4)
C
A7
Dm7
Laid Back
6 G7
C
C7
Fmaj7
B♭7
3
3
3
3

11
Em7
A7(♯9)
Dm7
14
A7
D7
G7
Laid Back
1 A
G7(sus4)
C
A7
Laid Back
5
Dm7
G7
C
C7
9
F
A♭7
Em7
A7(♯9)
13
Dm7
G7
C
F♯m7
B7
Laid Back
1 B
E
F♯m7
B7
E
E♭7
Laid Back
5
A♭
F♯m7
B7
E
G7(sus4)
Laid Back
A
1
G7(sus4)
C
A7

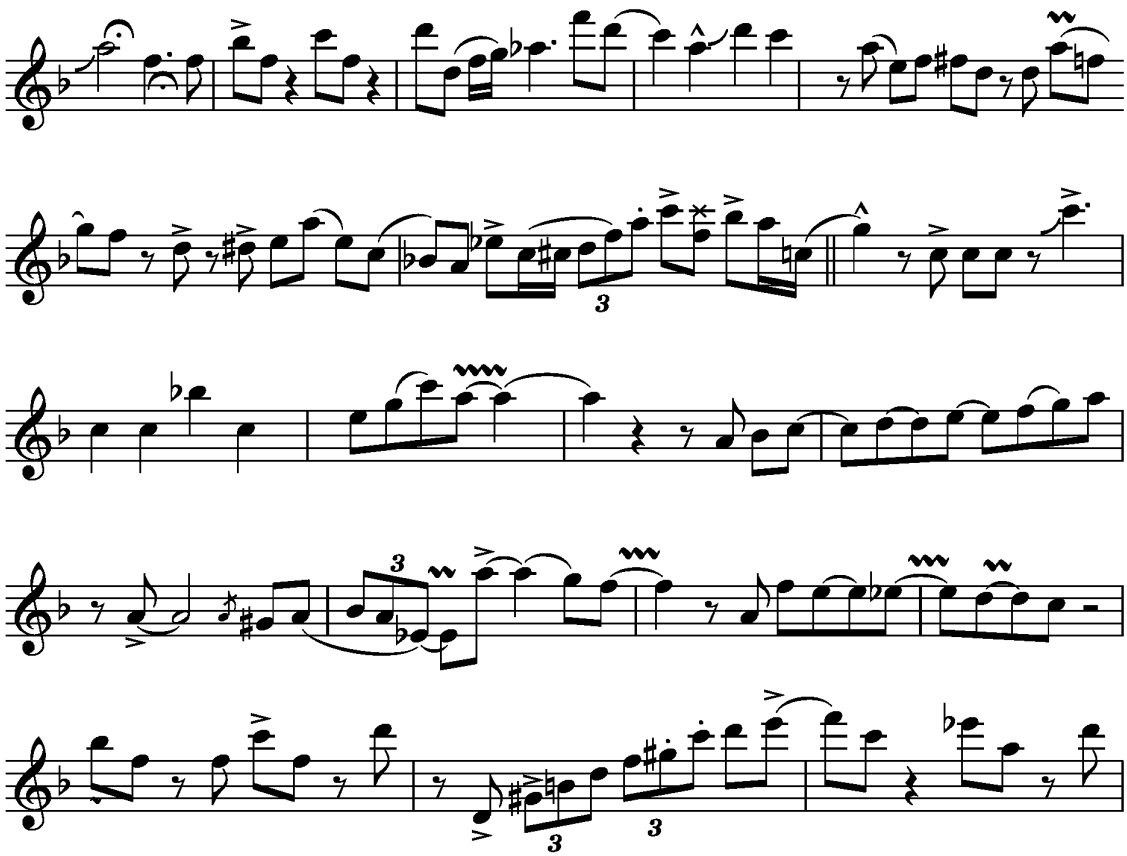
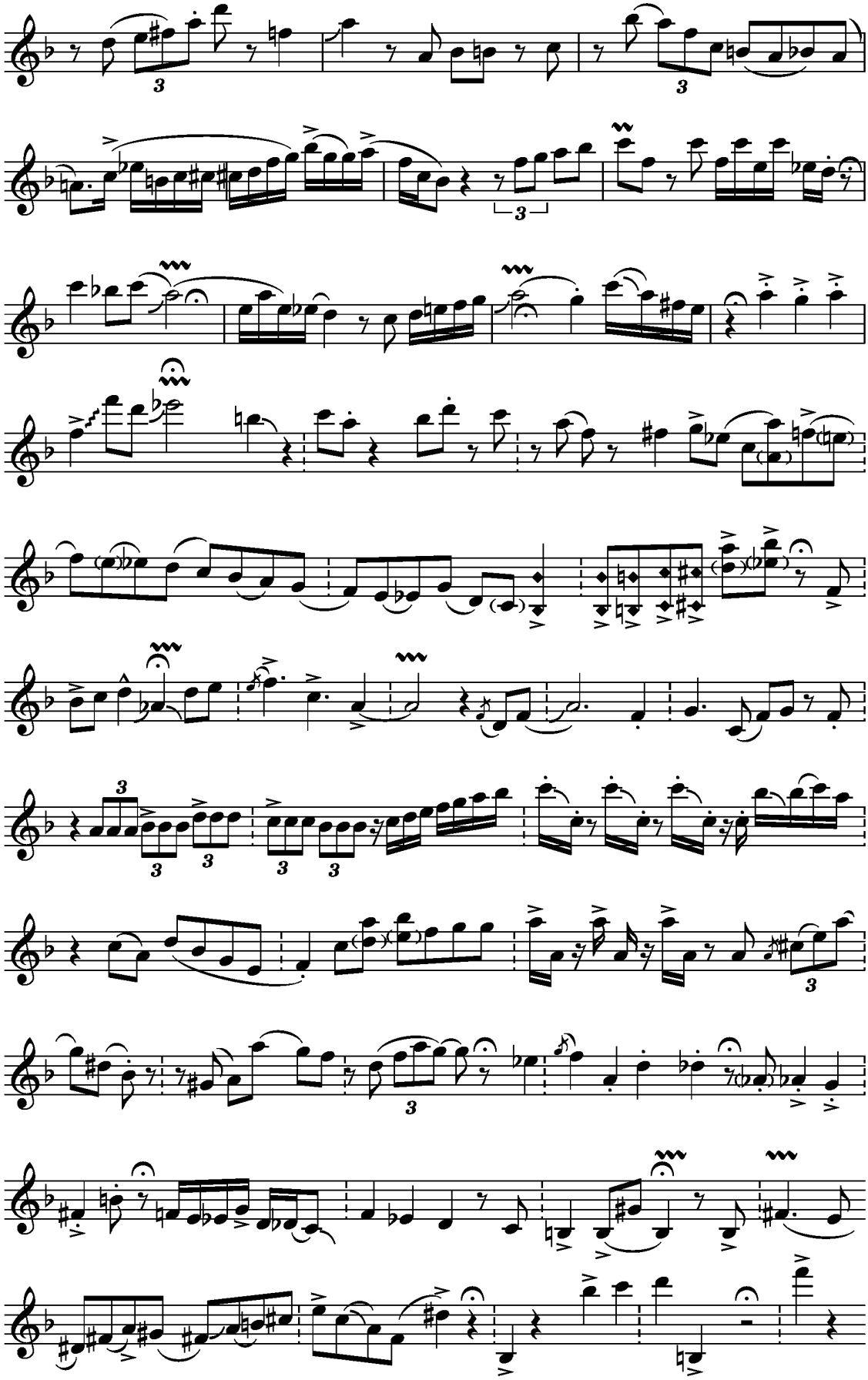
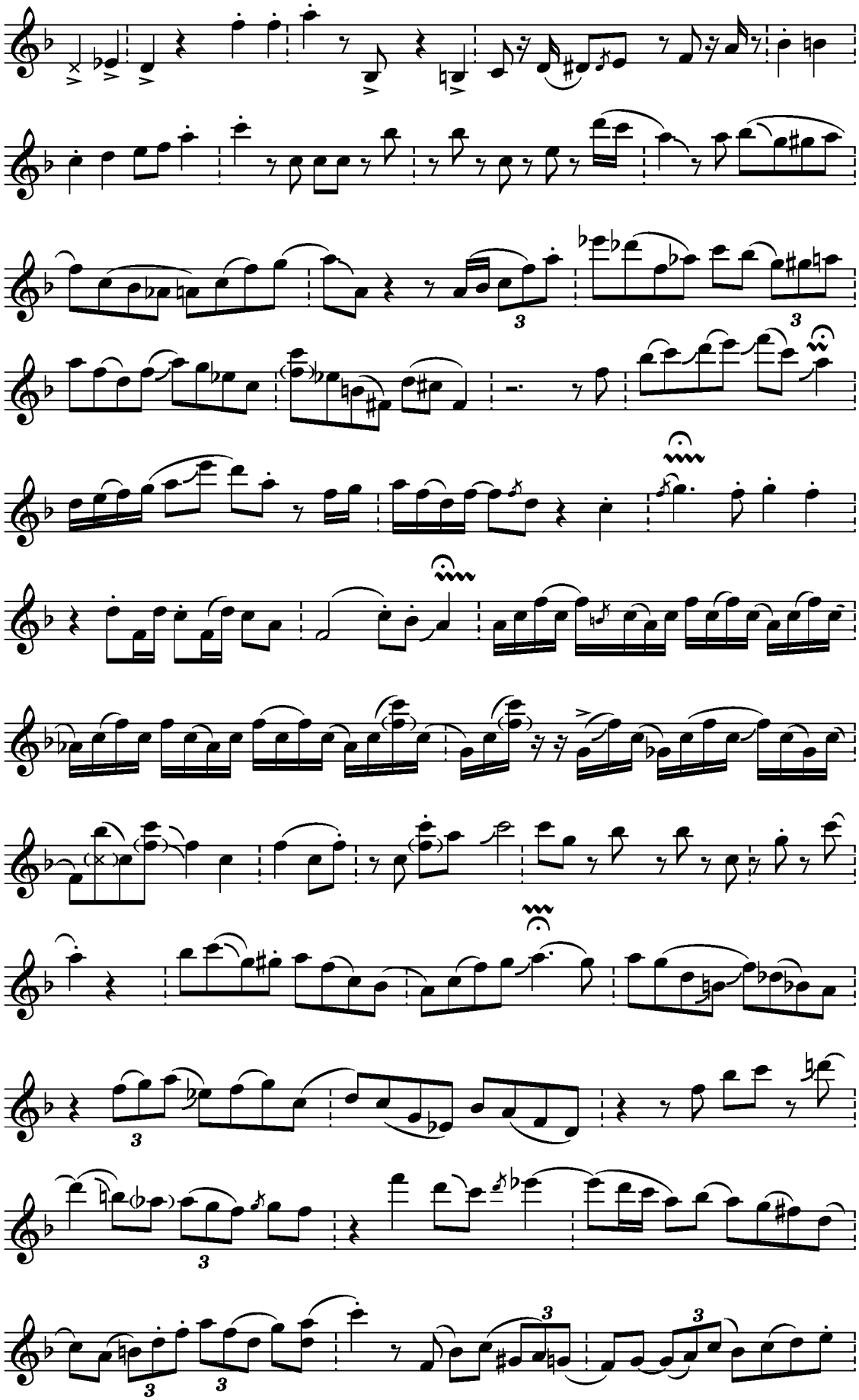
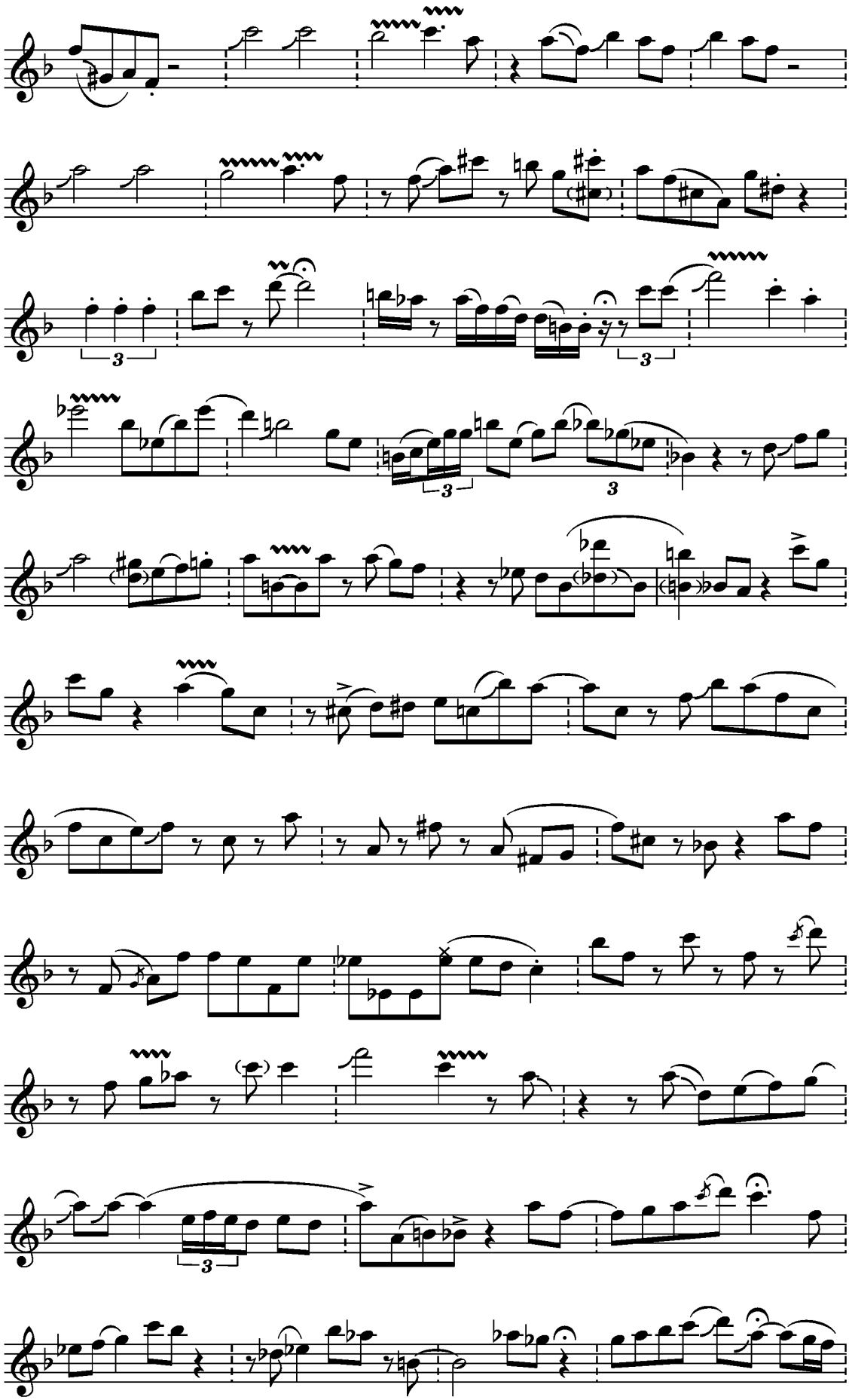
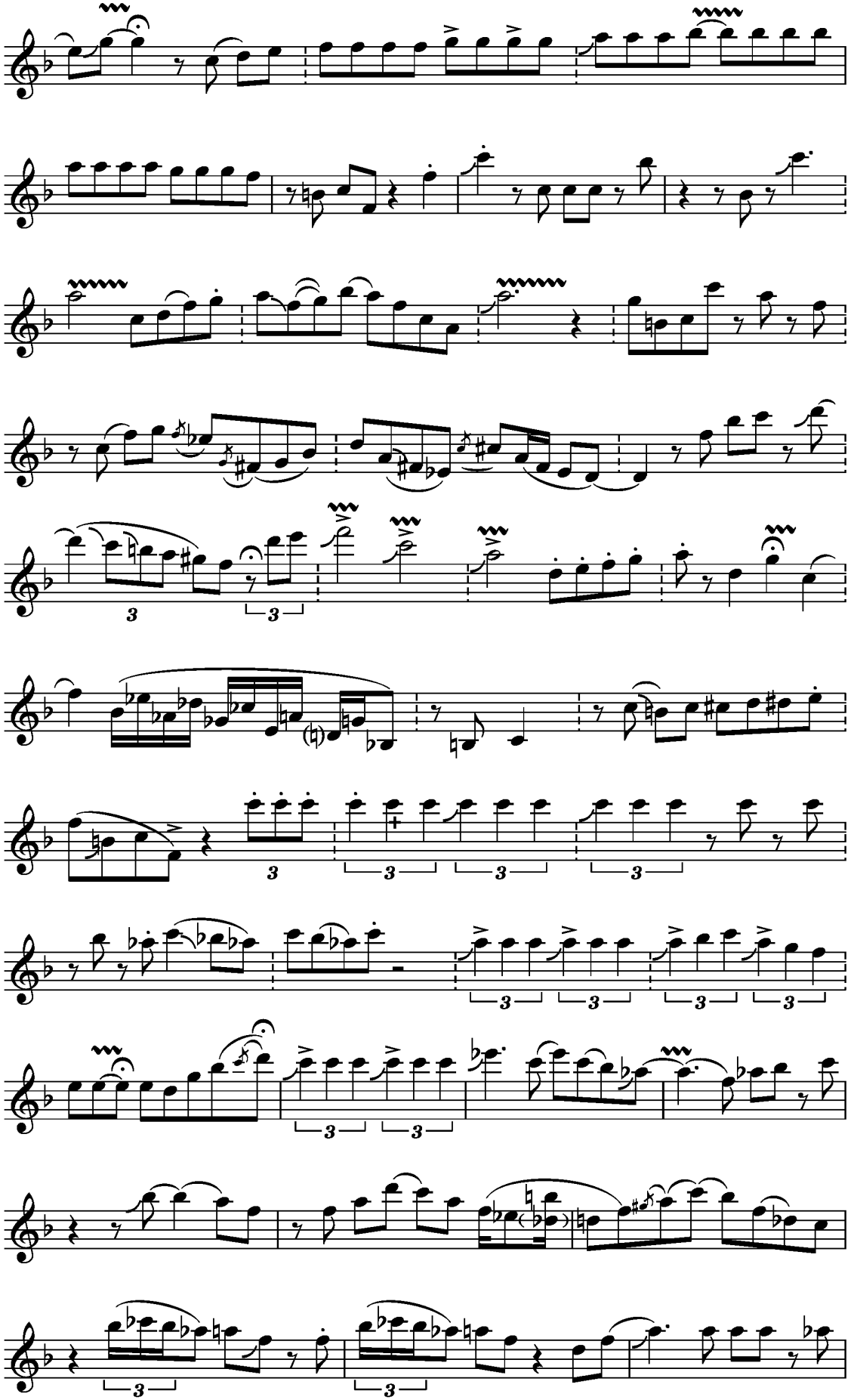
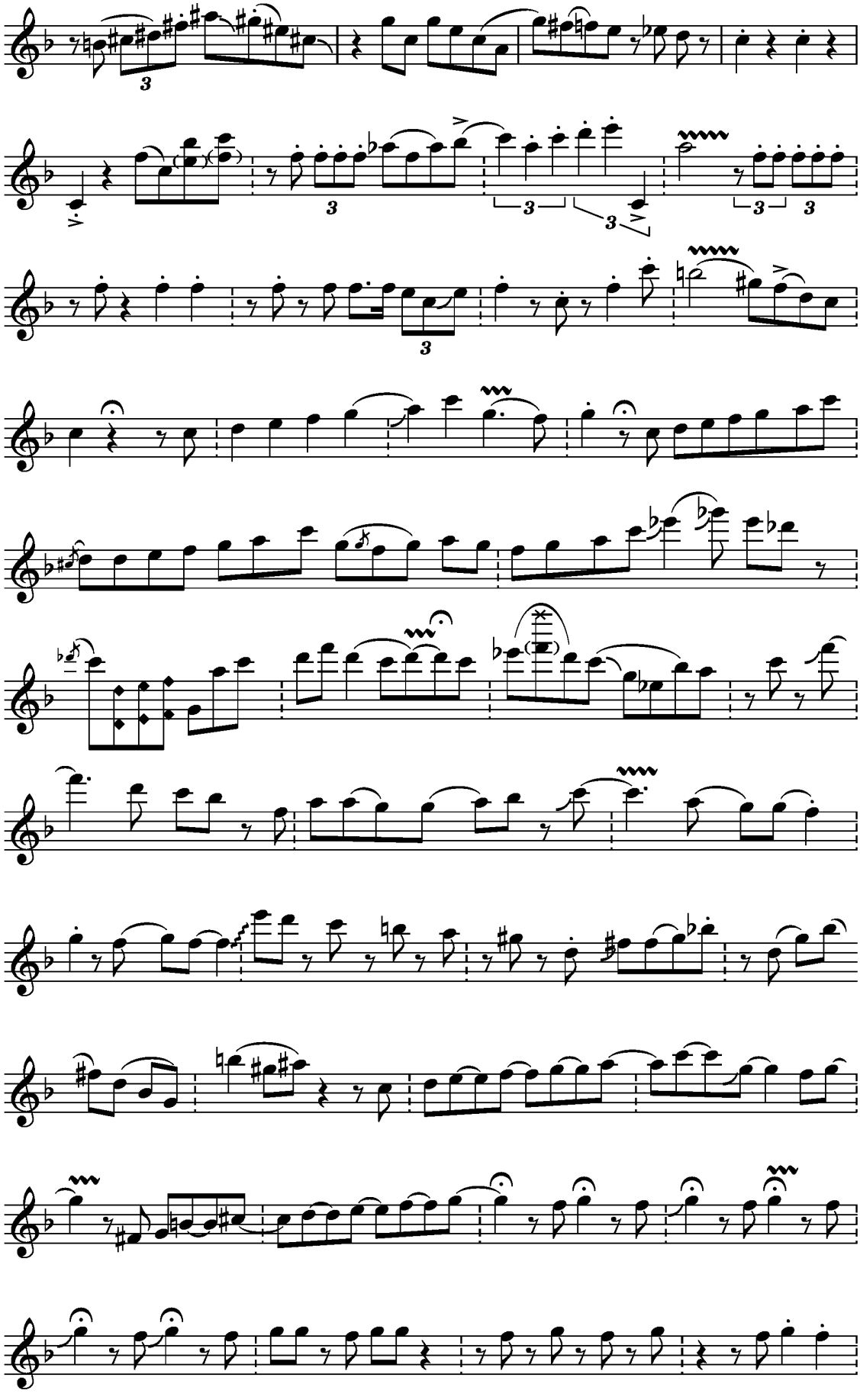
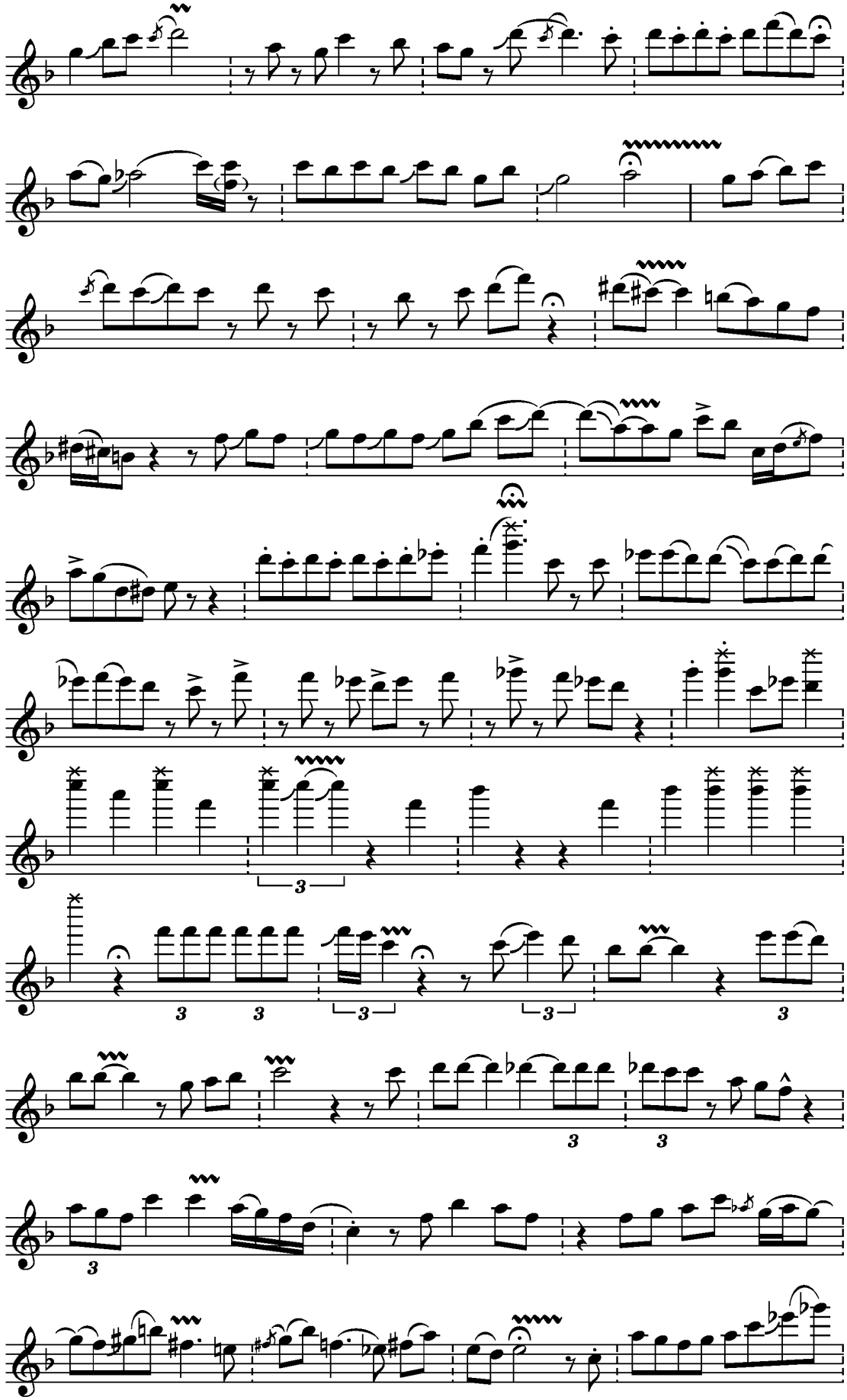
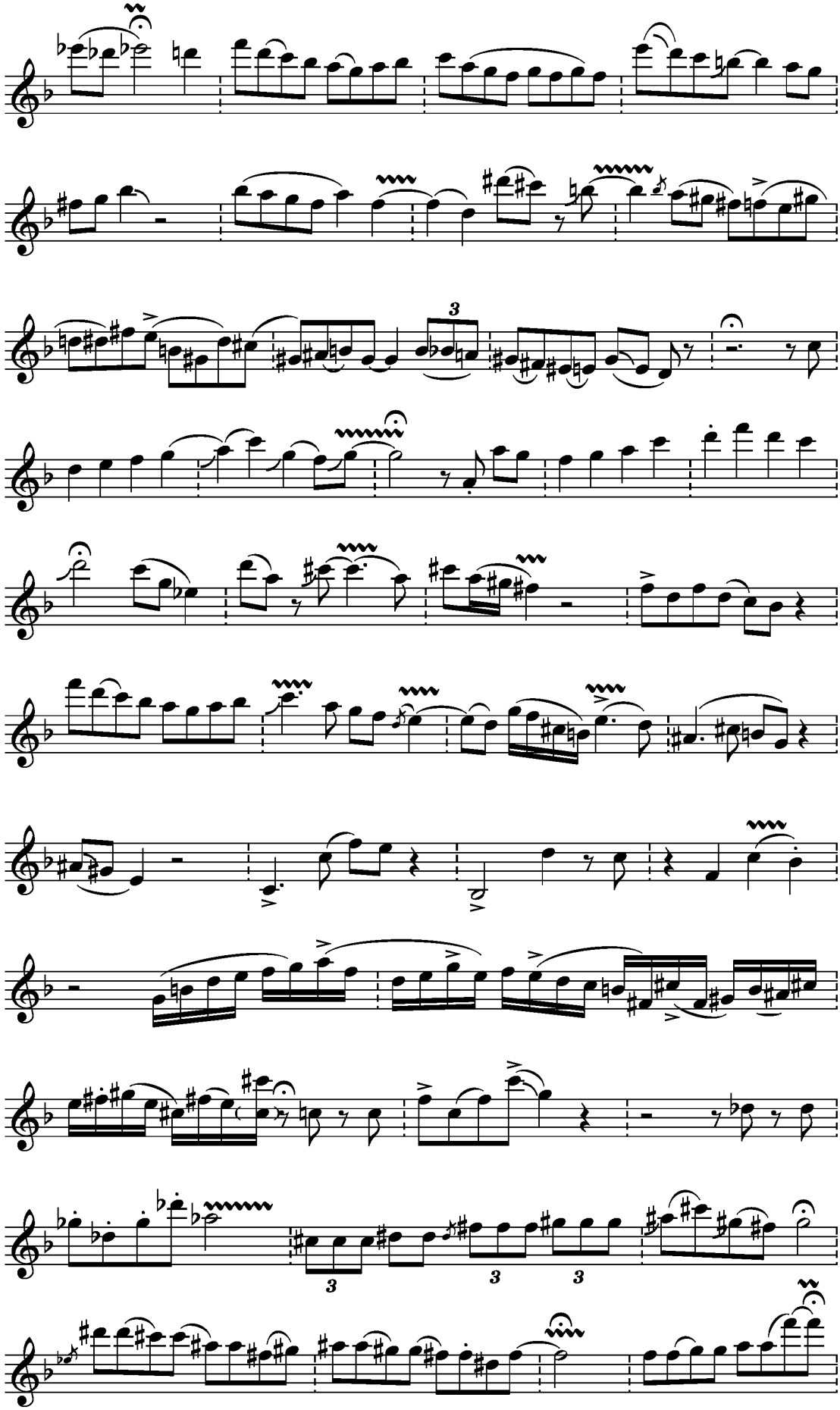
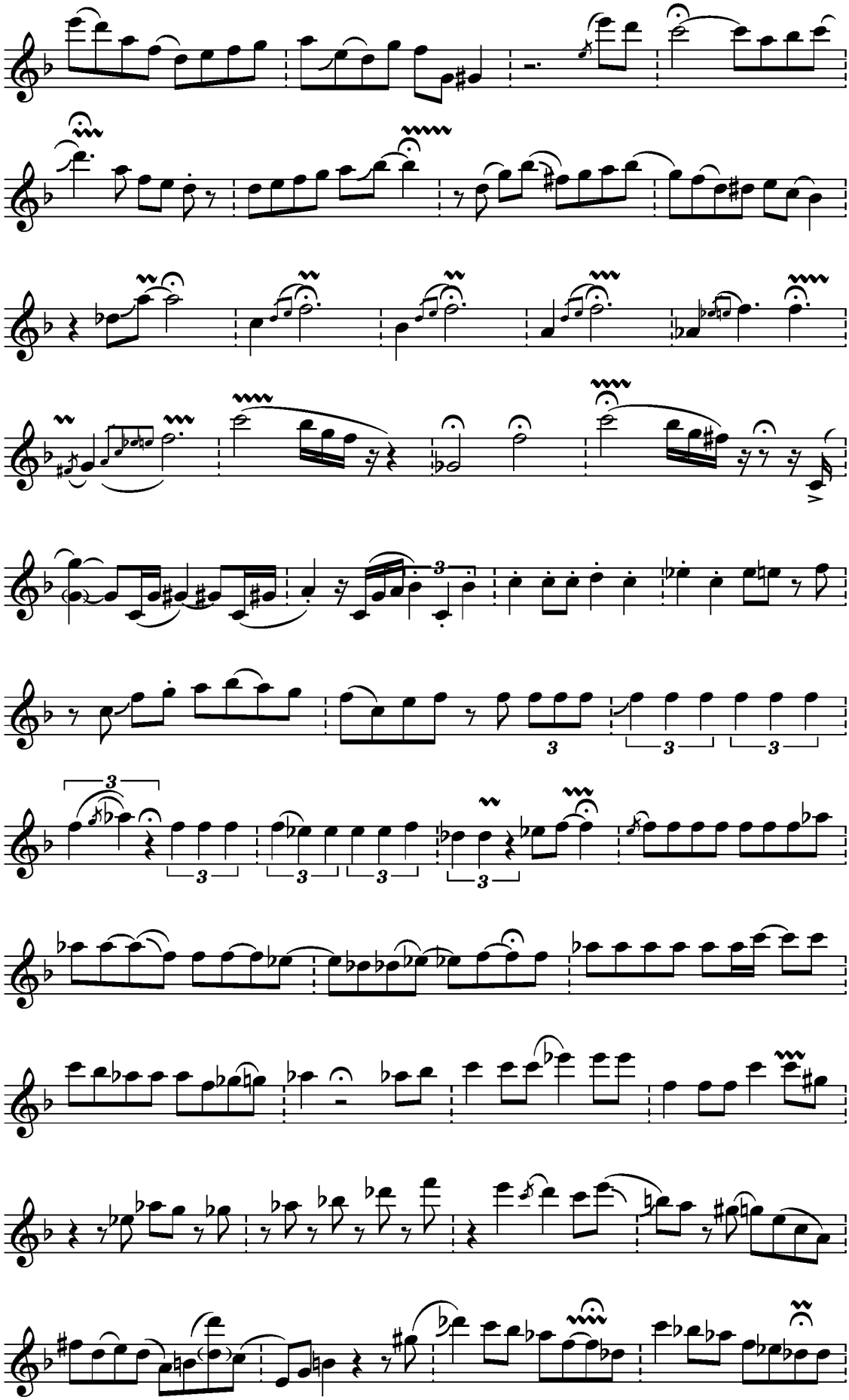
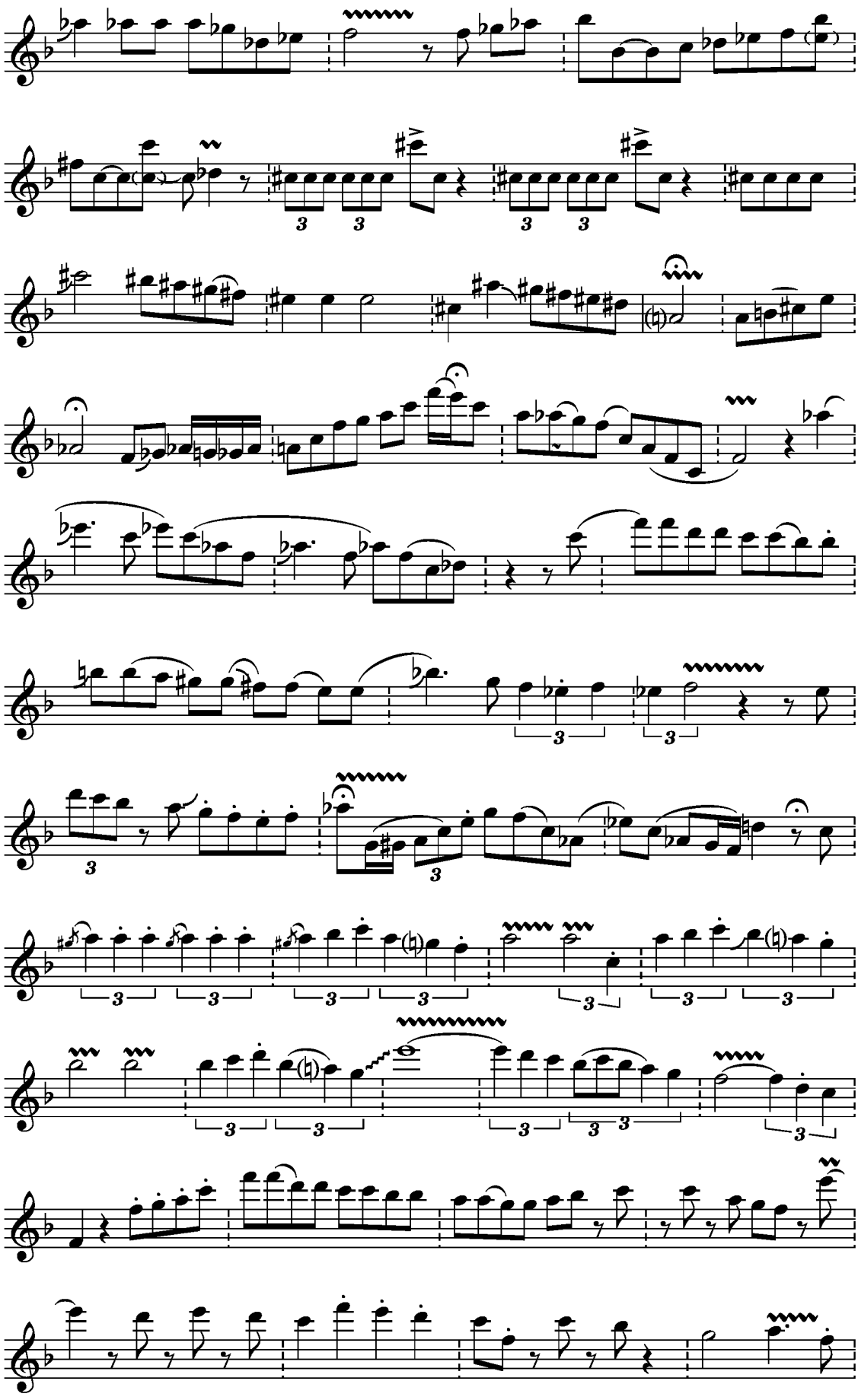
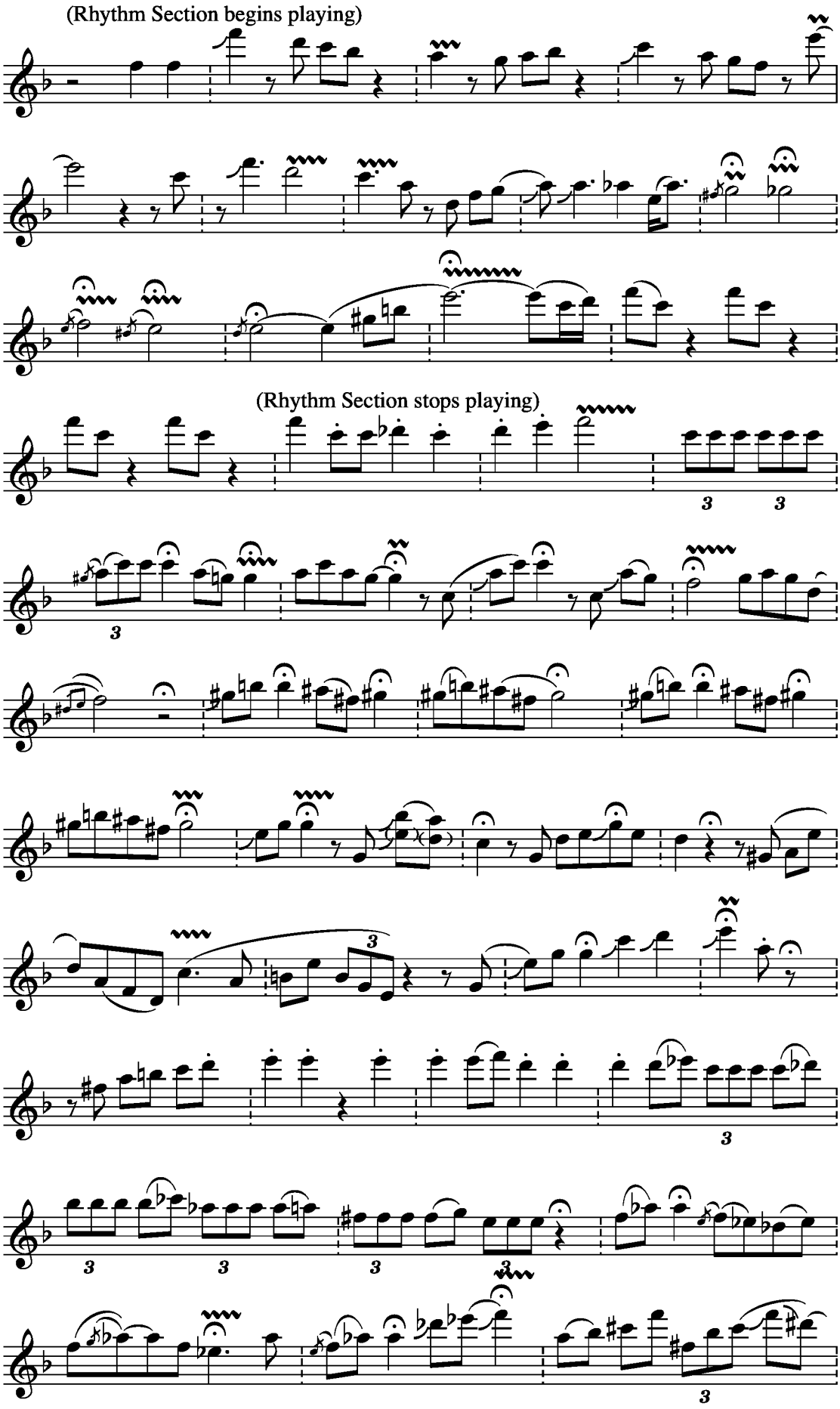
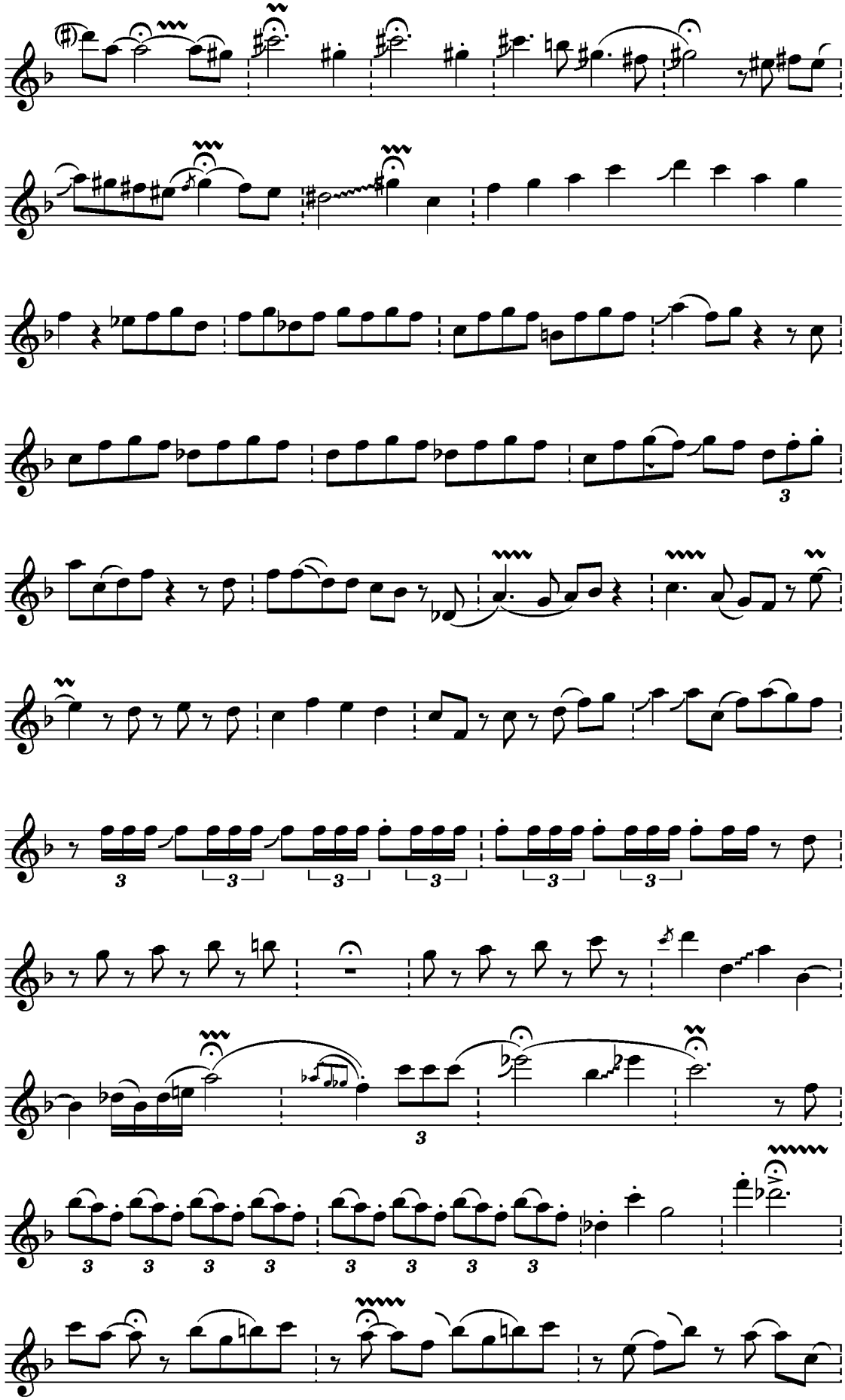
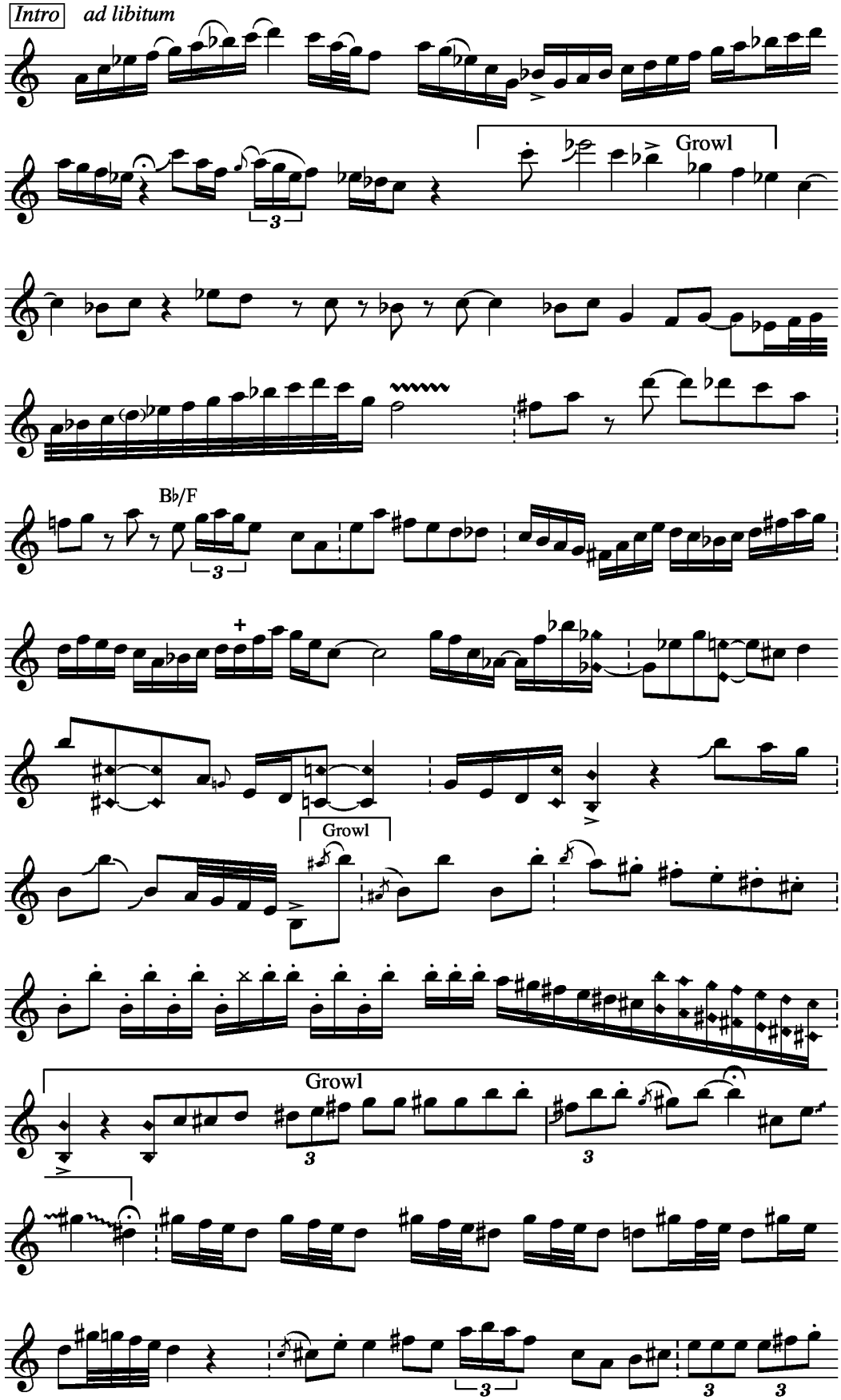
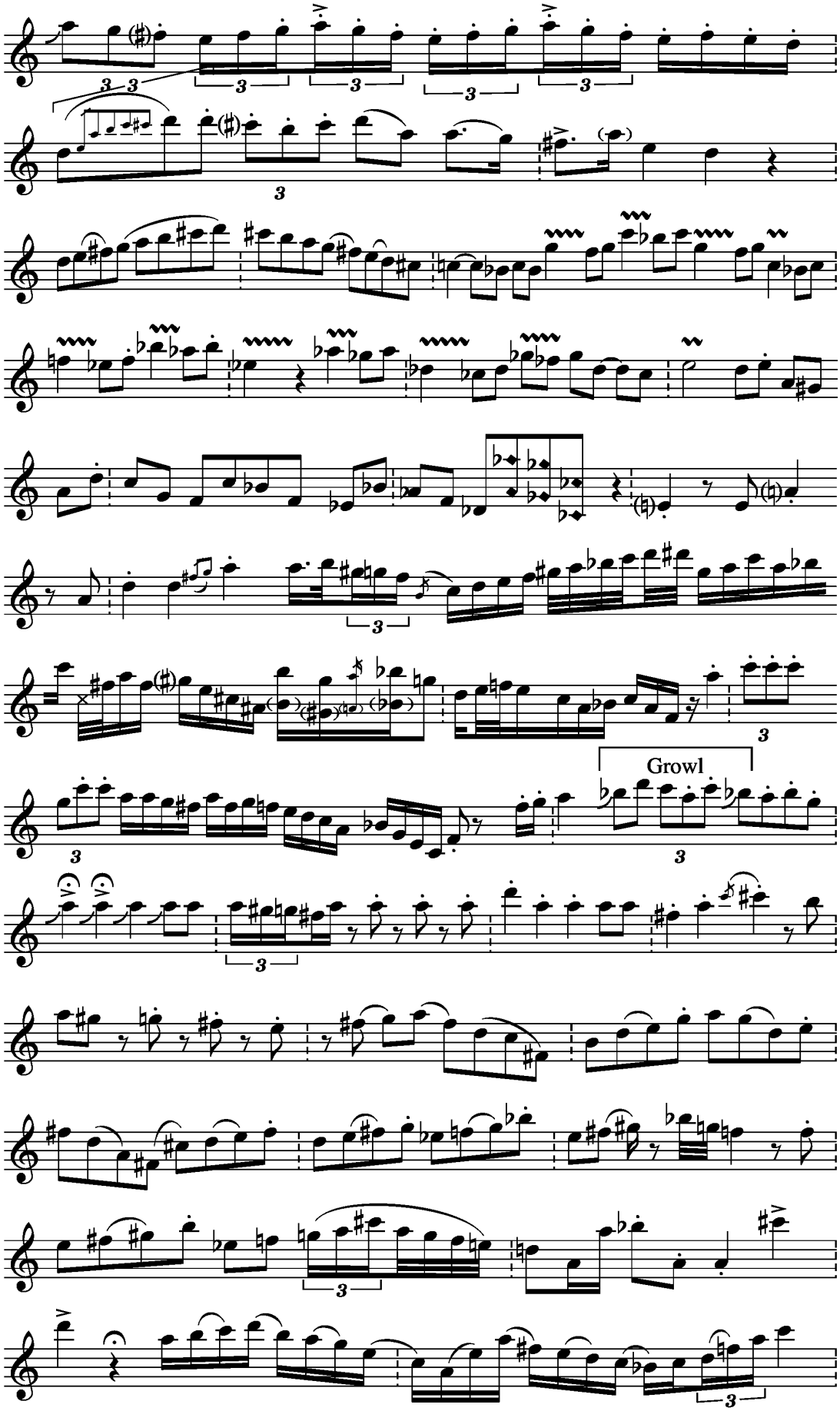
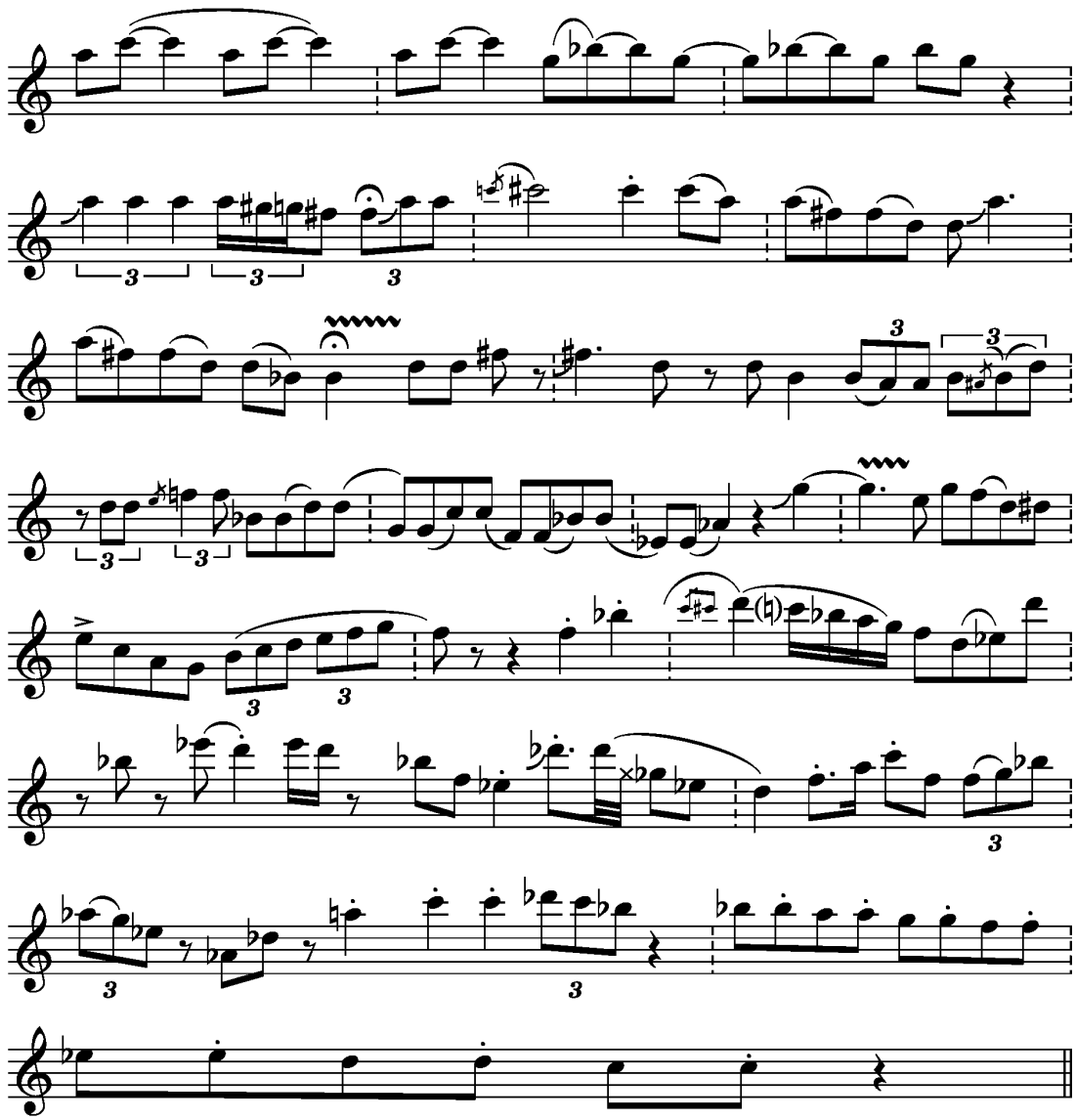

5
Dm7
G7
C7
Laid Back
9
F♯m7(♭5)
F7
C/E
E♭o7
Laid Back
13
Dm7
G7
C
Chorus 2
A
G7(sus4)/D
G7(sus4)
C
A7
1
Dm7
G7
C
C7
5
Fmaj7
B♭7
Em7
A7(♯9)
9
3
3
3
3
Laid Back
13
Dm7
A7(♭9)
D7
G7
A
G7(sus4)
C
A7
1
5
Dm7
G7
C7
3
Laid Back
Laid Back

9
F
A♭7
Em7
A7
Laid Back
13
Dm7
G7
C
F♯m7
B7
B
1
E
F♯m7
B7
E
E♭7
5
A♭
F♯m7
B7
E
G7(sus4)
A
1
G7(sus4)
C
A7
5
Dm7
G7
C7
8
F♯m7(♭5)
F7
C/E
Laid Back
12
A7
Dm7
14
G7
C

Chorus 3
A
Dm7
G7(sus4)
C
A7
1
5
Dm7
G7
C7
9
Fmaj7
B♭7
Em7
A7
13
Dm7
A7(♭9)
D7
G7
1
A
G7(sus4)
C
A7
5
Dm7
G7
C7
9
F
A♭7
Em7
A7
13
Dm7
G7
C
F♯m7
B7
3
3
Laid Back
B
1
E
F♯m7
B7
E
E♭7

A♭
F♯m7
B7
5
3
E
G7(sus4)
7
3
1
A
G7(sus4)
C
Laid Back
4
A7
Dm7
G7
7
C7
F♯m7(♭5)
F7
5
5
Laid Back
C/E
A7
Dm7
11
5
Laid Back
G7
C
14
Chorus 4
1
A
Dm7
G7(sus4)
C
A7
Dm7
G7
C7
5
Laid Back

Fmaj7
Bb7
Em7
A7
Growl
9
Dm7
A7(b9)
13
D7
G7
15
A
G7(sus4)
C
A7
1
Laid Back
Dm7
G7
C7
5
F
Ab7
Em7
A7
9
Dm7
G7
C
F#m7
B7
13
B
E
F#m7
B7
E
Eb7
1
Laid Back
Ab
F#m7
B7
5

7
E
G7(sus4)
1
A
G7(sus4)
C
3
Laid Back
5
Dm7
G7
C7
9
F♯m7(♭5)
F7
C/E
E♭o7
Laid Back
13
Dm7
G7
C
3
3
Theme
A
1
G7(sus4)/D
G7(sus4)
C
A7
Dm7
6
G7
C7
Fmaj7
3
10
B♭7
Em7
A7(♯9)
3
3
13
Dm7
A7
D7
G7
3
3
Laid Back

A
1 G7(sus4)
C
A7
Laid Back
5 Dm7
G7
C7
9 F
Ab7
Em7
A7(#9)
13 Dm7
G7
C
F#m7
B7
B
1 E
F#m7
B7
E
Eb7
5 Ab
F#m7
B7
E
G7(sus4)
1 A Dm7
G7
C
A7
Dm7
Laid Back
6 G7
C7
F#m7(b5)
F7
11 C/E
Eb°7
Dm7
G7

Coda
1 Dm7 G7 C A7
5 Dm7 G7 C A7
Laid Back
9 Dm7 G7 C G/D
14 G7 C Dm7
Laid Back
18 G7 C
21 Dm7 G7 C
24 A7 Dm7
26 G7 C
28 A7 Dm7

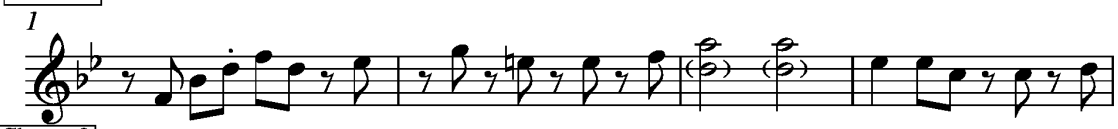

30
G7
C
32
A7
Dm7
34
G7
C
3
3
5
36
A7
G7(sus4)/D
G7
C
40
A7
G7(sus4)/D
G7
C
44
A7
G7(sus4)/D
G7
C
Laid Back
48
A7
G7(sus4)/D
G7
C
52
A7
G7(sus4)/D
G7
C
3
Laid Back
56
A7
G7(sus4)/D
G7
C
Laid Back
Laid Back

60
A7
G7(sus4)/D
G7
C
Laid Back
64
A7
G7(sus4)/D
G7
C
A7
69
G7(sus4)/D
G7
C
72
A7
G7(sus4)/D
G7
C
Laid Back
76
A7
G7(sus4)/D
G7
C
Laid Back
3
80
A7
G7(sus4)/D
G7
C
3
84
A7
G7(sus4)/D
G7
C
3
3
88
A7
G7(sus4)/D
G7
C
92
A7
G7(sus4)/D
G7
C

96
A7
G7(sus4)/D
G7
C
Laid Back
100
A7
G7(sus4)/D
G7
C
Laid Back
104
A7
G7(sus4)/D
G7
C
Laid Back
Laid Back
108
A7
G7(sus4)/D
G7
C
Laid Back
Laid Back
112
A7
G7(sus4)/D
G7
C
Laid Back
116
G7(sus4)/D
G7
C
Laid Back
120
A7
G7(sus4)/D
G7
C
Laid Back
Laid Back
124
A7
G7(sus4)/D
G7
C
128
A7
G7(sus4)/D
G7
C
Laid Back

132
A7
G7(sus4)/D
G7
C
A7
Laid Back
Laid Back
Laid Back
137
G7(sus4)/D
G7
C
A7
Laid Back
141
G7(sus4)/D
G7
C
A7
145
G7(sus4)/D
G7
C
A7
6
3
149
G7(sus4)/D
G7
C
A7
153
G7(sus4)/D
G7
C
G7(sus4)/D
Laid Back
158
G7
C
G7(sus4)/D
162
G7
C
G7(sus4)/D
Laid Back
166
G7
C
A7
G7(sus4)/D
170
G7
C
Laid Back

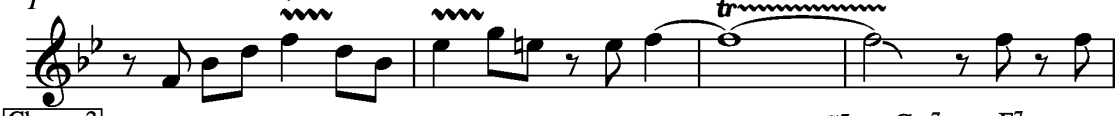
„There Will Never Be Another You”

(Time)
Theme
A
A7
Dm7
Cm7
F7
Laid Back
B♭maj7
E♭7
Fmaj7
Dm7
Laid Back
G7
Gm7
C7
Laid Back
A´
F
Em7(♭5)
A7
Dm7
Cm7
F7
B♭maj7
E♭7
F
Bm7(♭5)
E7

13
F
B♭
Am7
D7
Gm7
C7
F
5 Choruses
(Saxophone plays short phrases)
Solo Drums
Saxophone Ad Libitum
Solo Saxophone
Chorus 1
F
A
Laid Back
3
Em7(♭5)
A7
Dm7
5
7
Cm7
F7
B♭maj7
E♭7
8va
F maj7
Dm7
G7
11
Gm7
C7
A'
F
15
Em7(♭5)
A7
Dm7
2

Cm7
F7
B♭maj7
6
E♭7
F
B♭m7(♭5)
E7
F
B♭
10
Am7
D7
Gm7
C7
F
14
F
Chorus 2
A
Em7(♭5)
A7
Dm7
Cm7
F7
B♭maj7
E♭7
8
Fmaj7
Dm7
G7
11
Gm7
C7
A'
F
15
Em7(♭5)
A7
Dm7
2
Cm7
F7
B♭maj7
6
E♭7
F
Bm7(♭5)
E7
10
F
B♭
Am7
D7
13
Laid Back

Gm7 C7 F
Chorus 3
A
F
Em7(♭5) A7 Dm7 Cm7
F7 B♭maj7 E♭7 Fmaj7
Dm7 G7
Bm7 E7 A
Chorus 4
A F
Bm7 E7 A
Em7(♭5) A7 Dm7
Cm7 F7 B♭maj7 E♭7
Fmaj7 Dm7 G7
Gm7 C7
A'
F

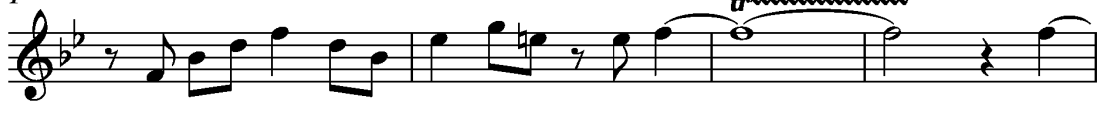


Solo Saxophone

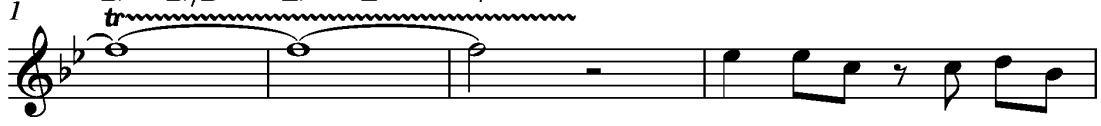
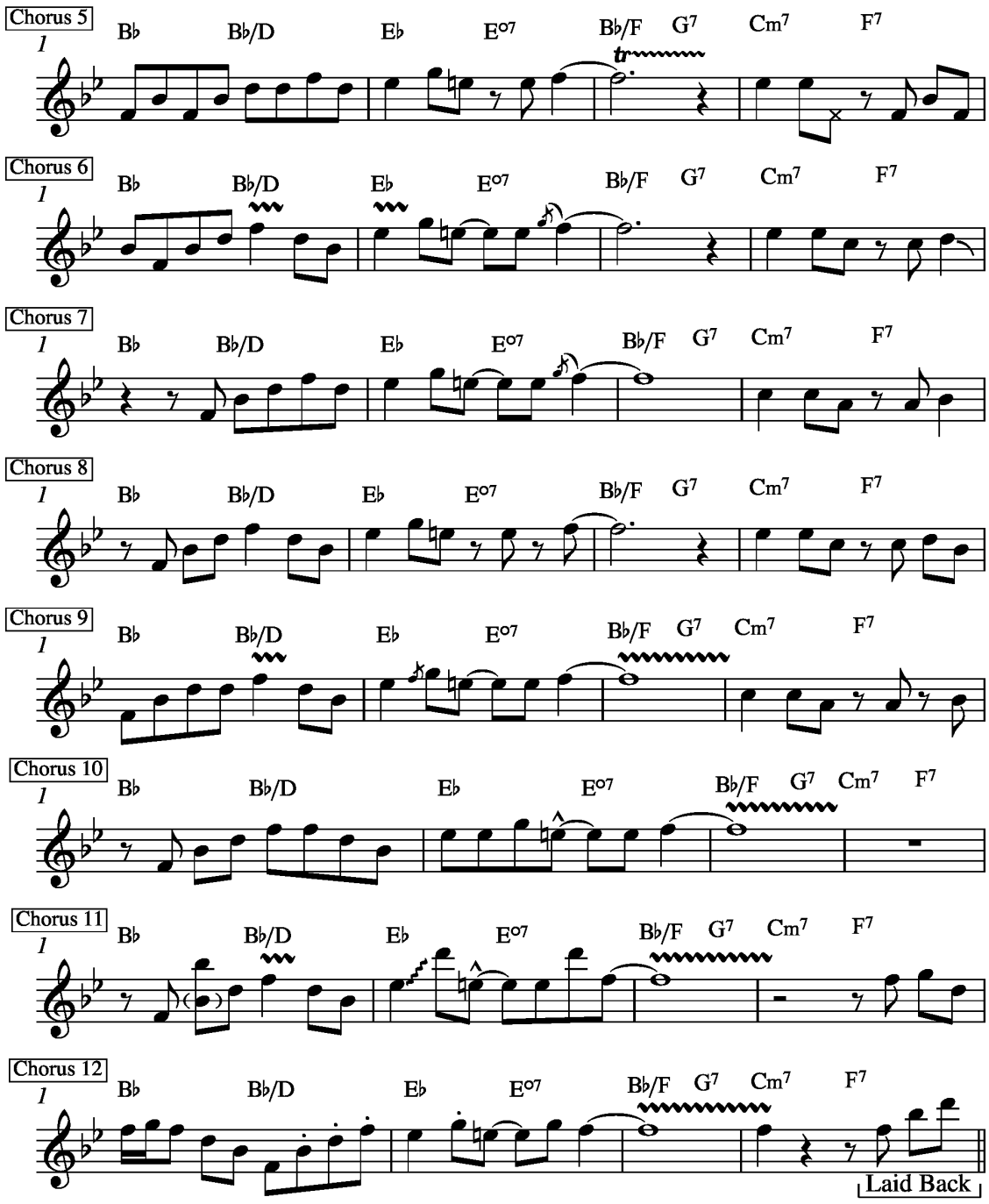
Ad Libitum

(Rhythm Section begins playing)
(Rhythm Section stops playing)

„Don´t Stop The Carnival”

Growl

Theme (Saxophone plays mostly Growl)

Chorus 1

Chorus 2

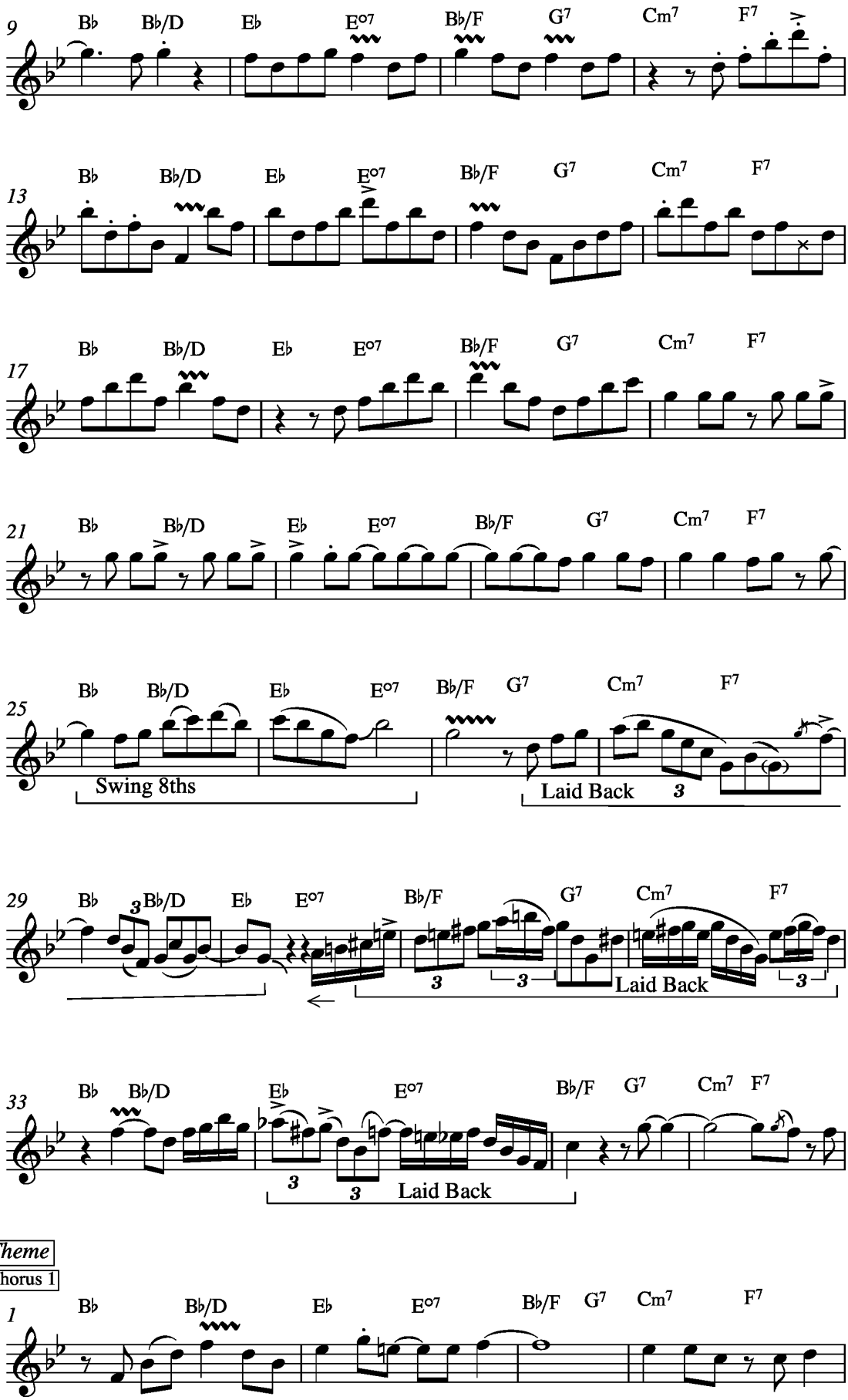
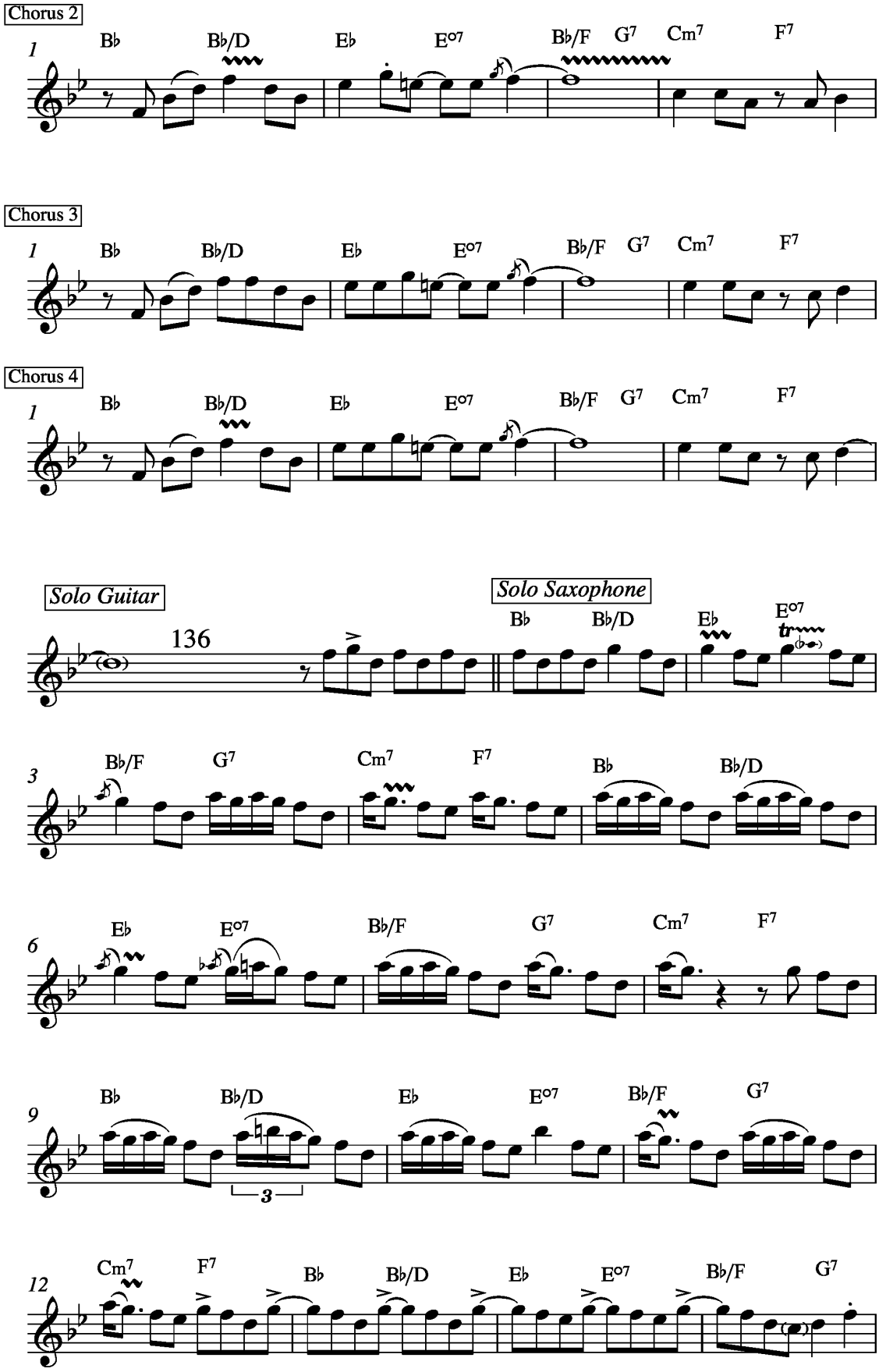
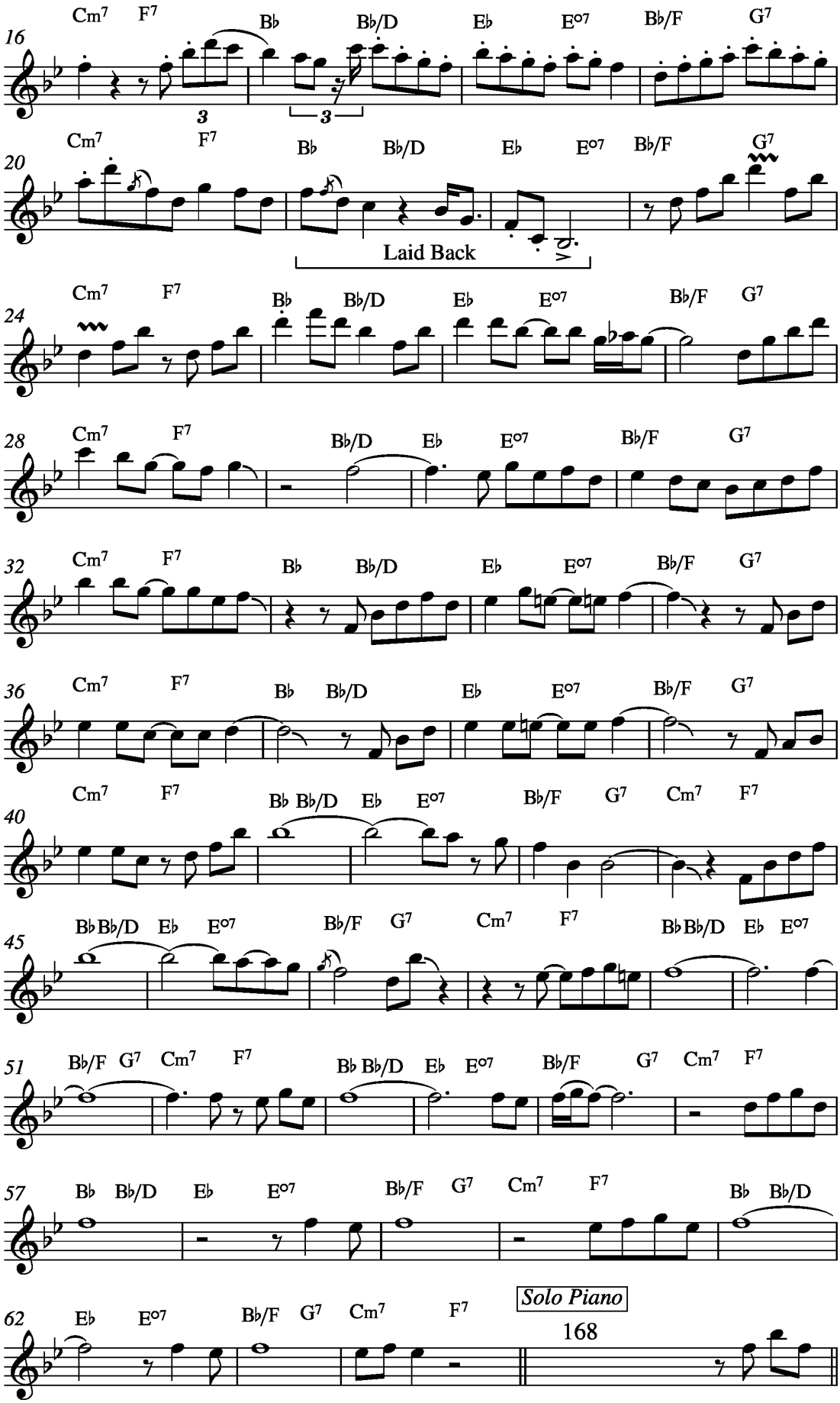
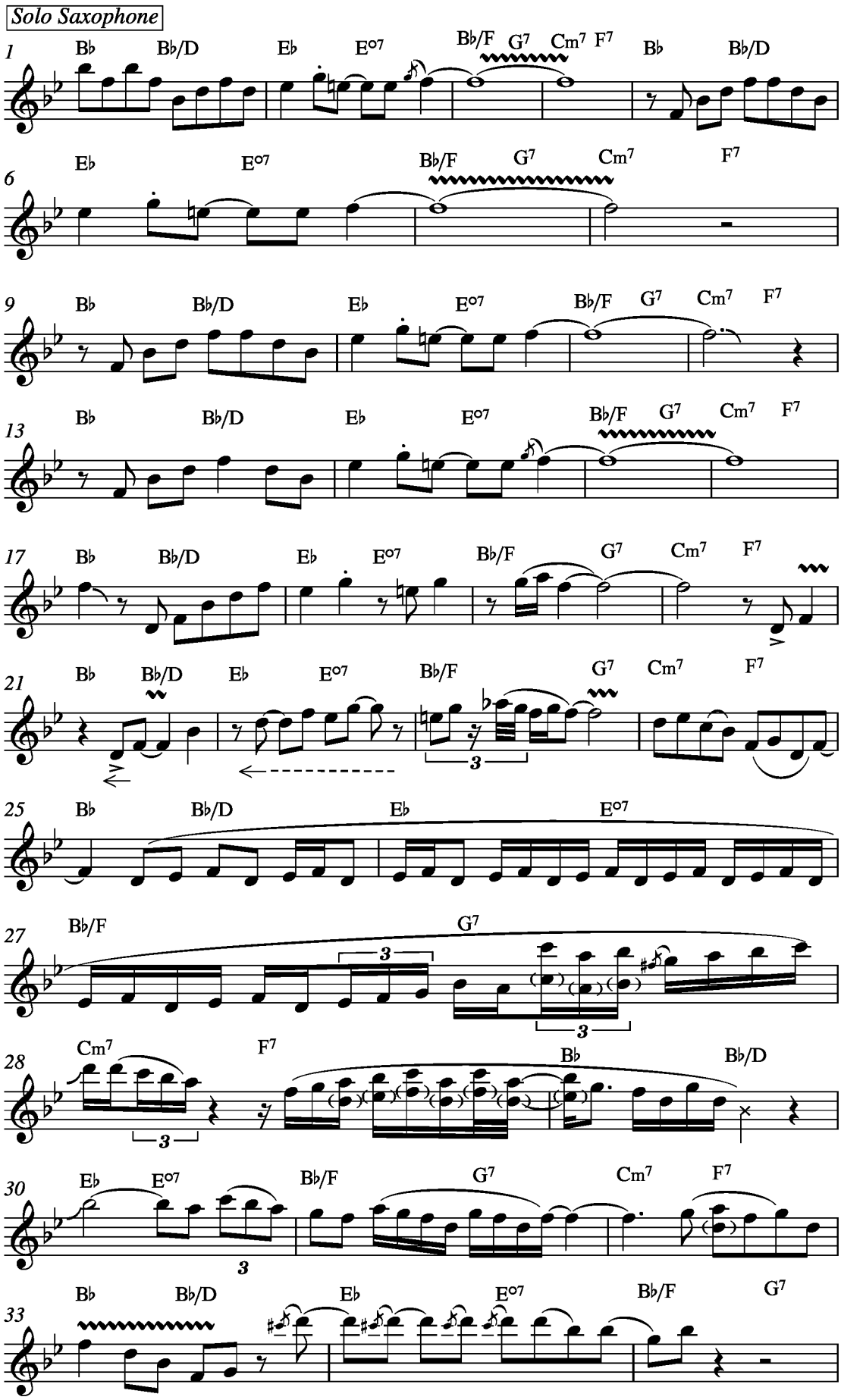
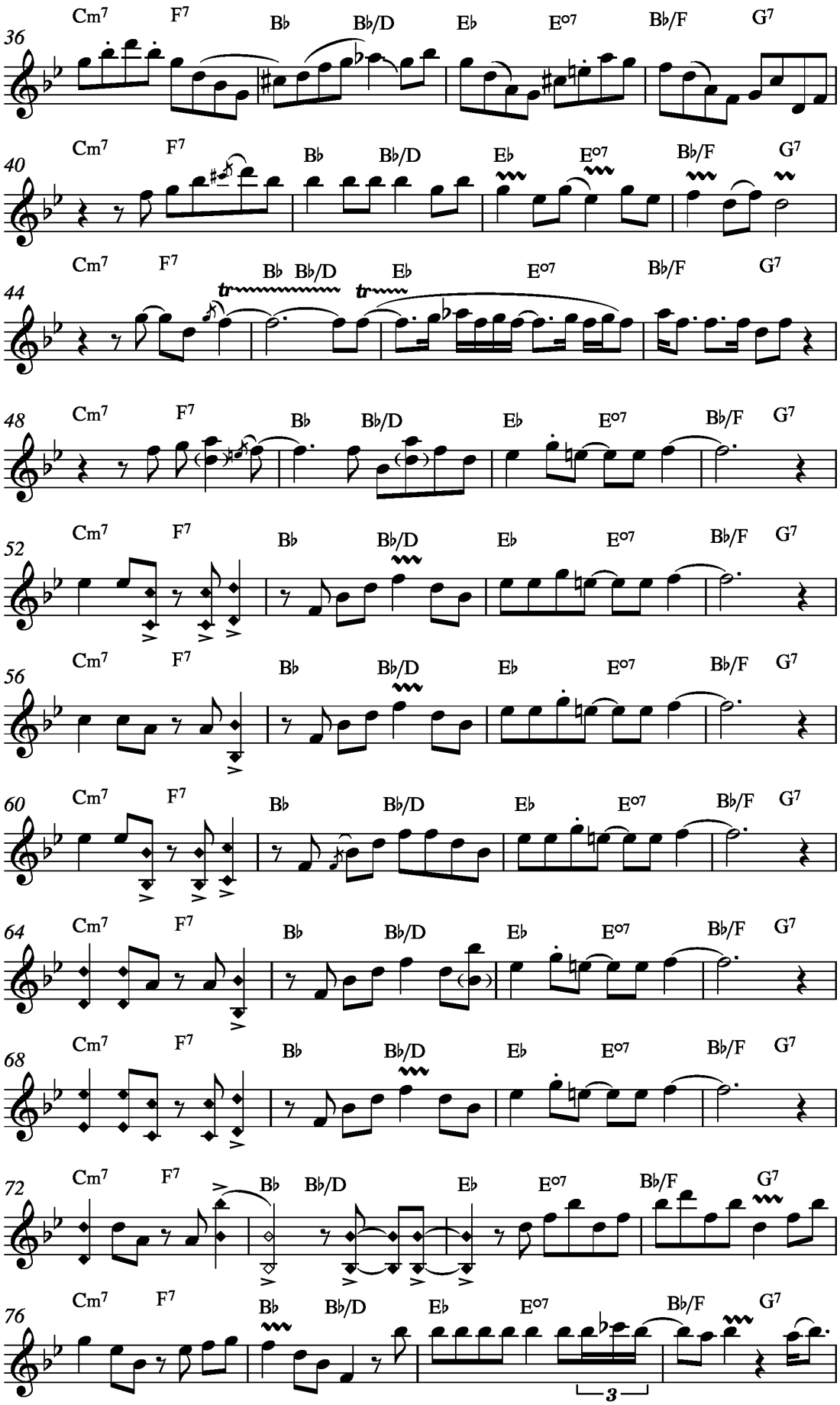
B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7 Cm7 F7

Chorus 3

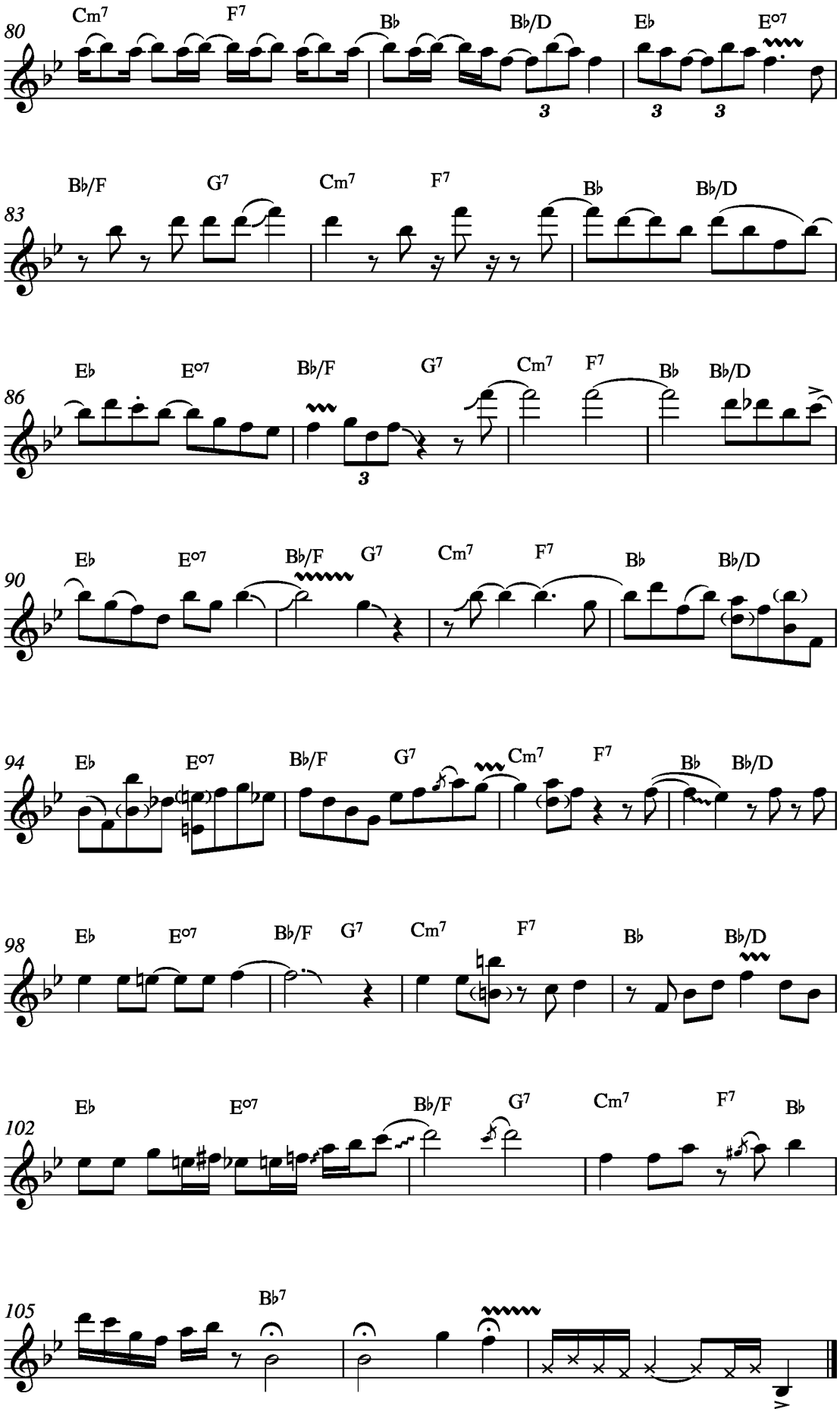
B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7 Cm7 F7

Chorus 4

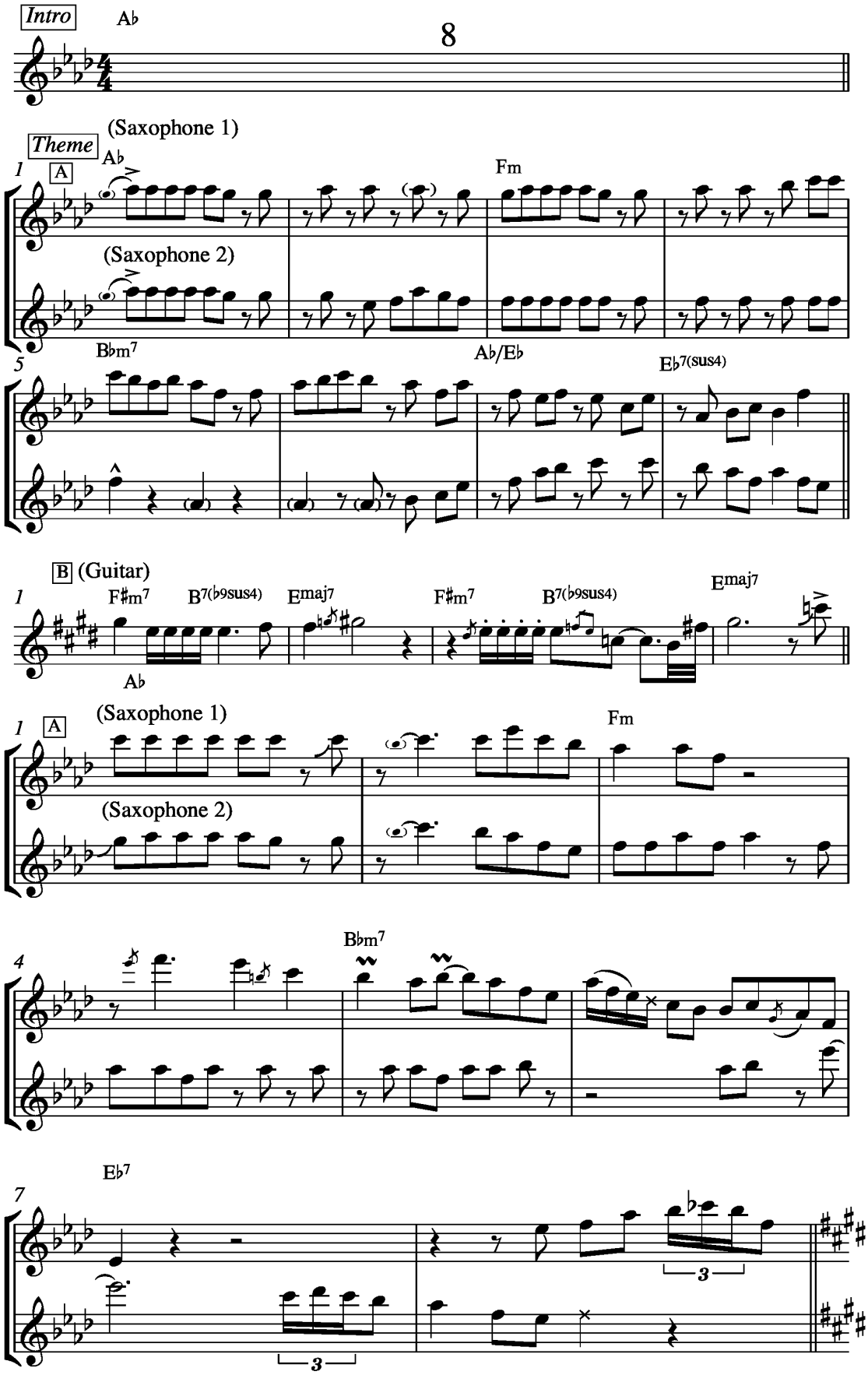
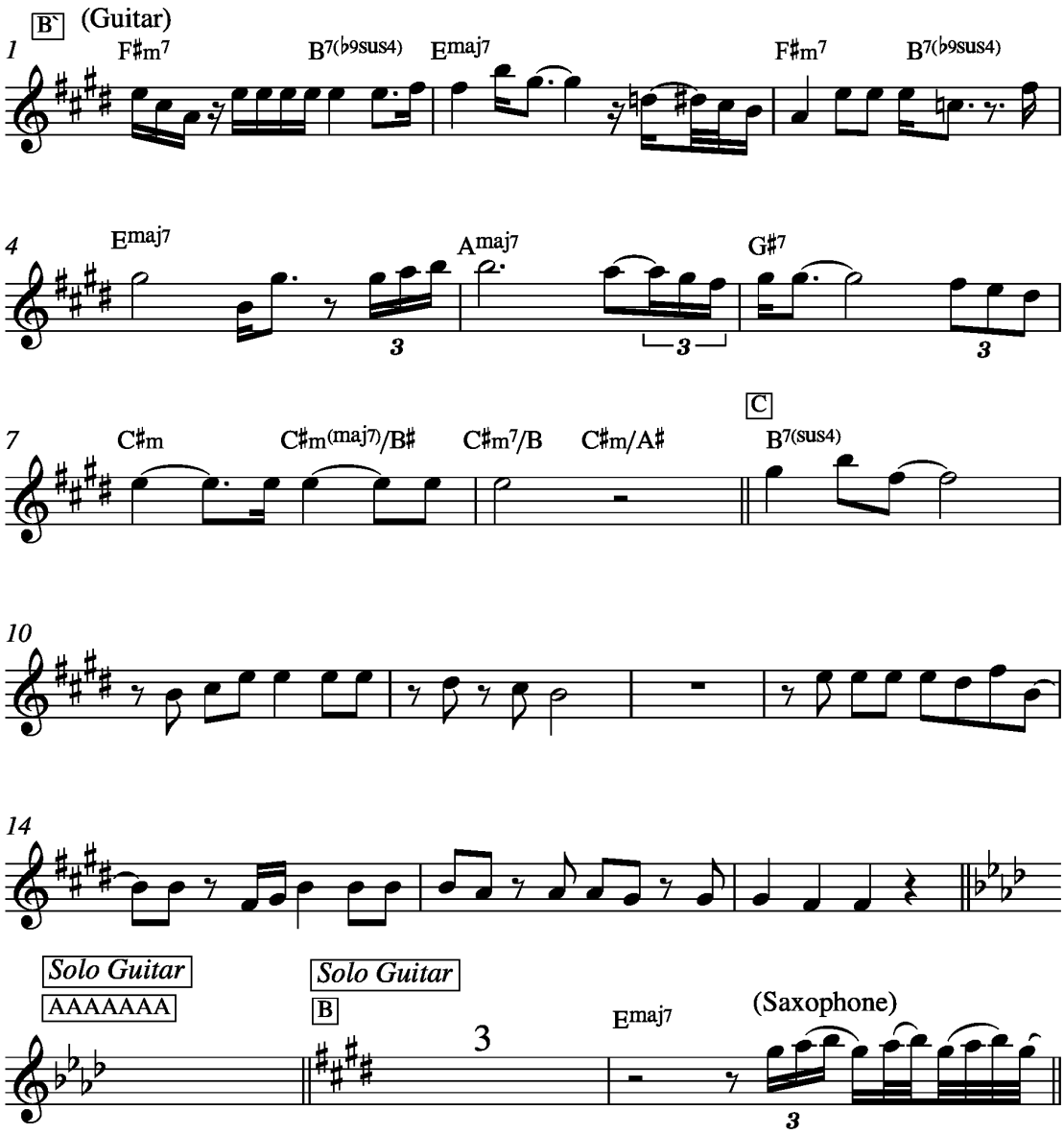
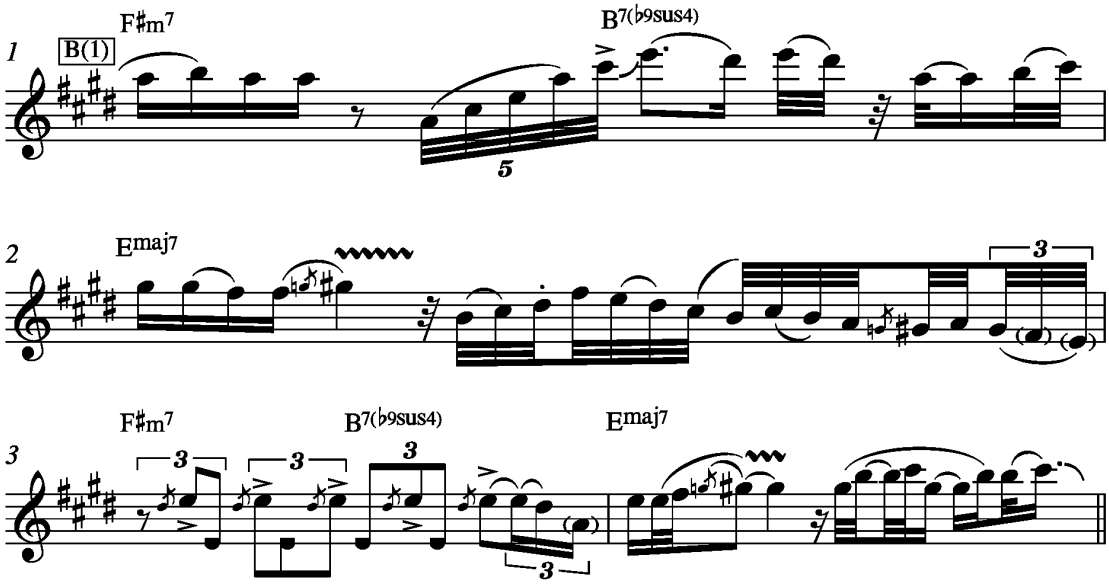
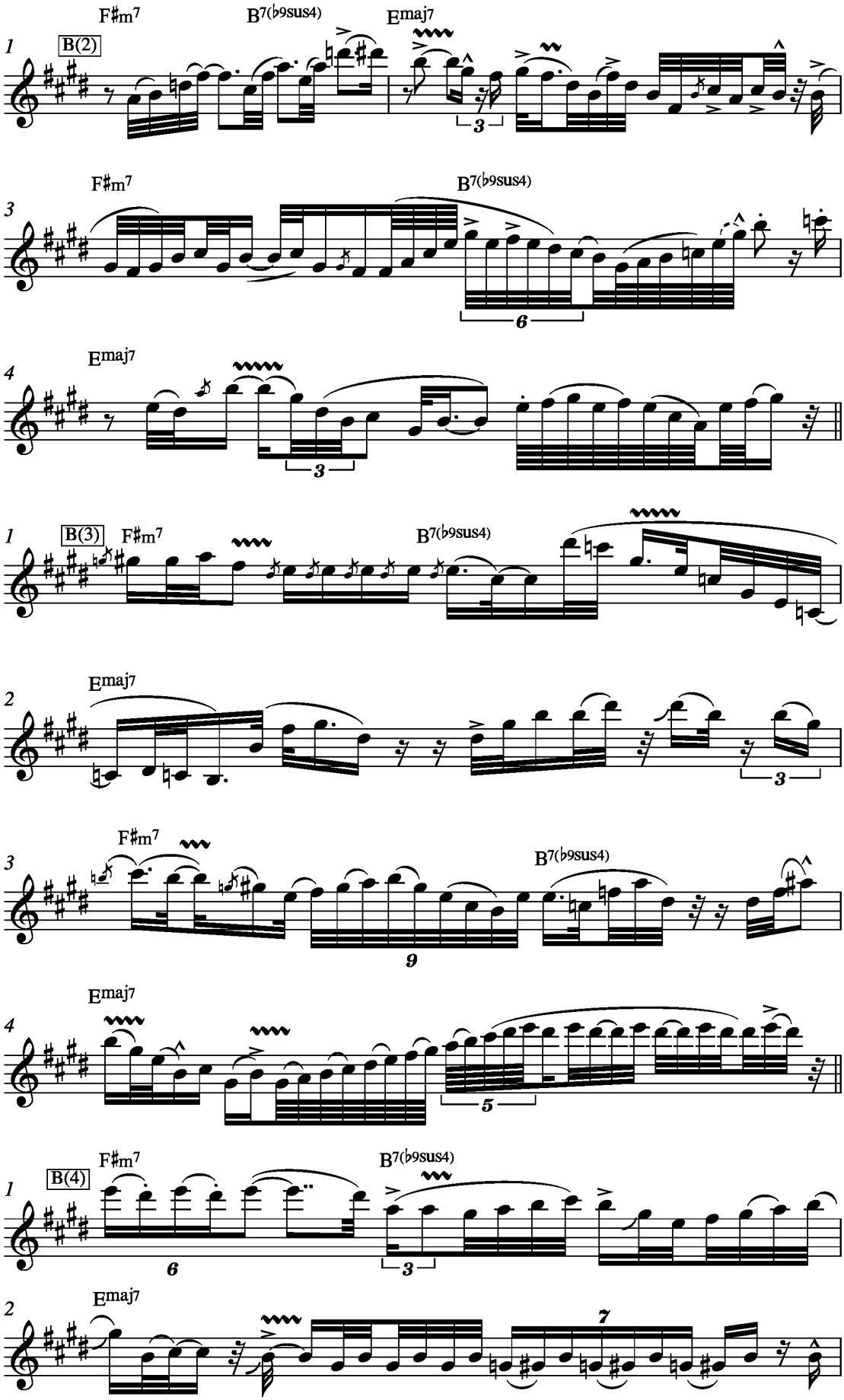
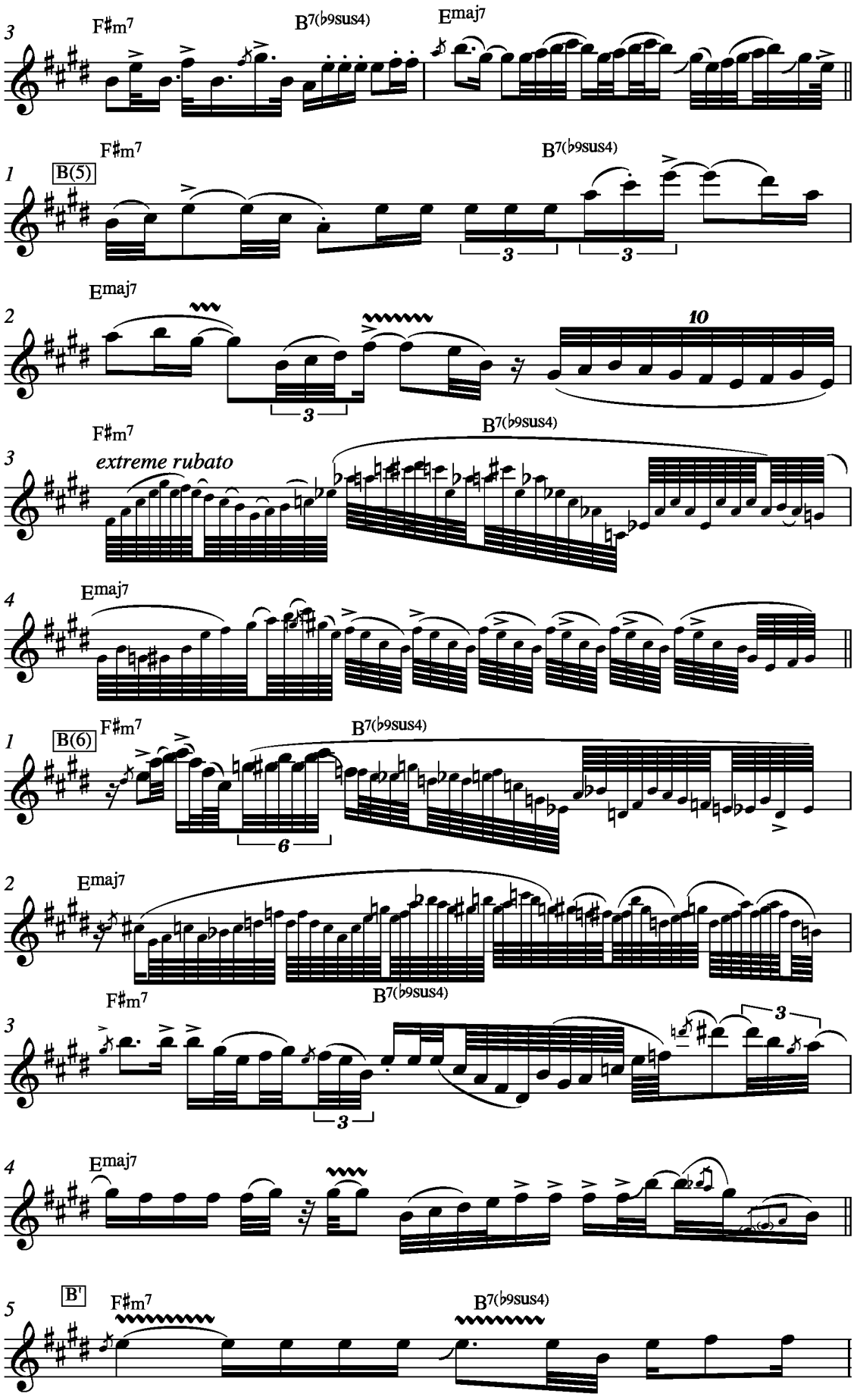
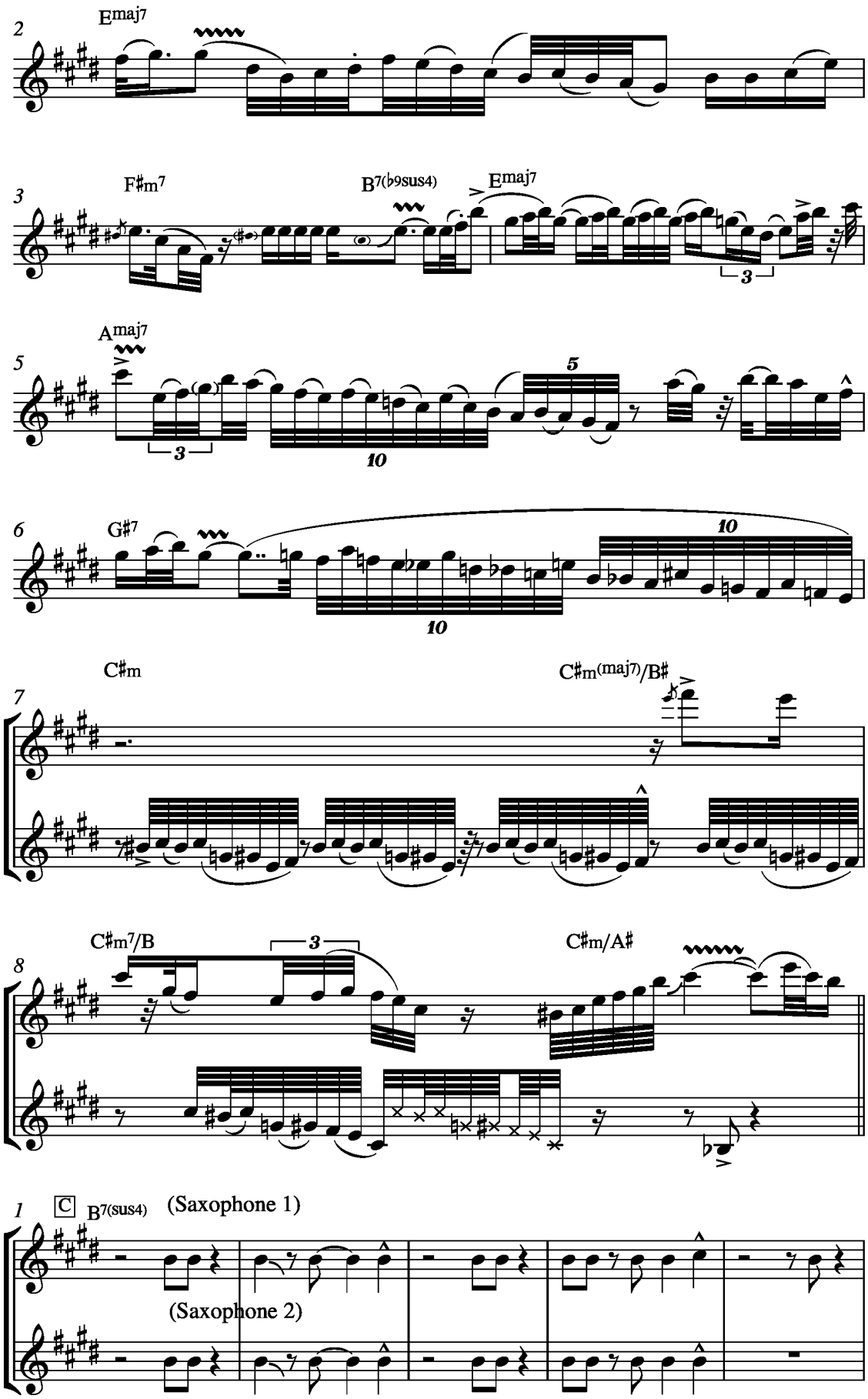
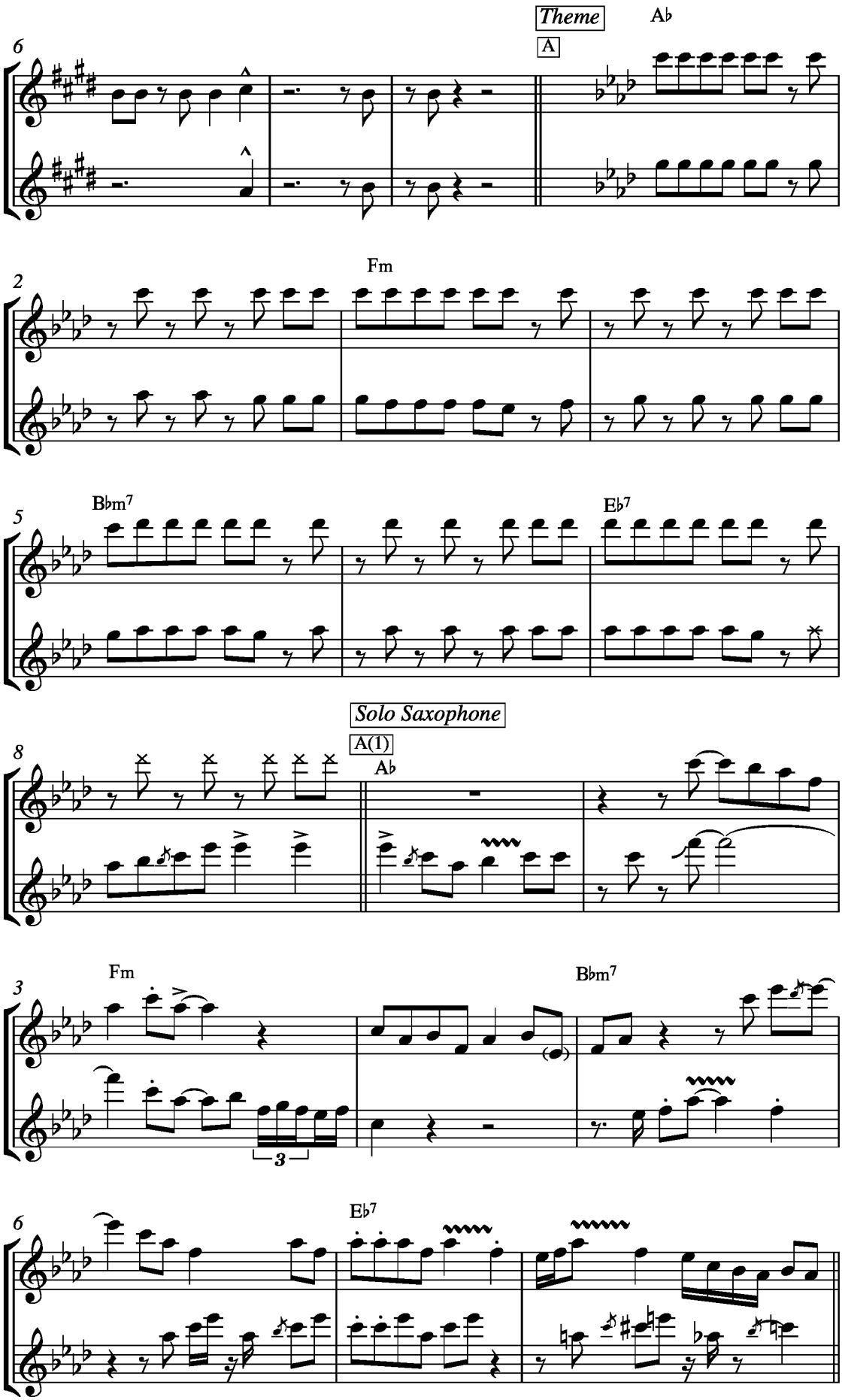
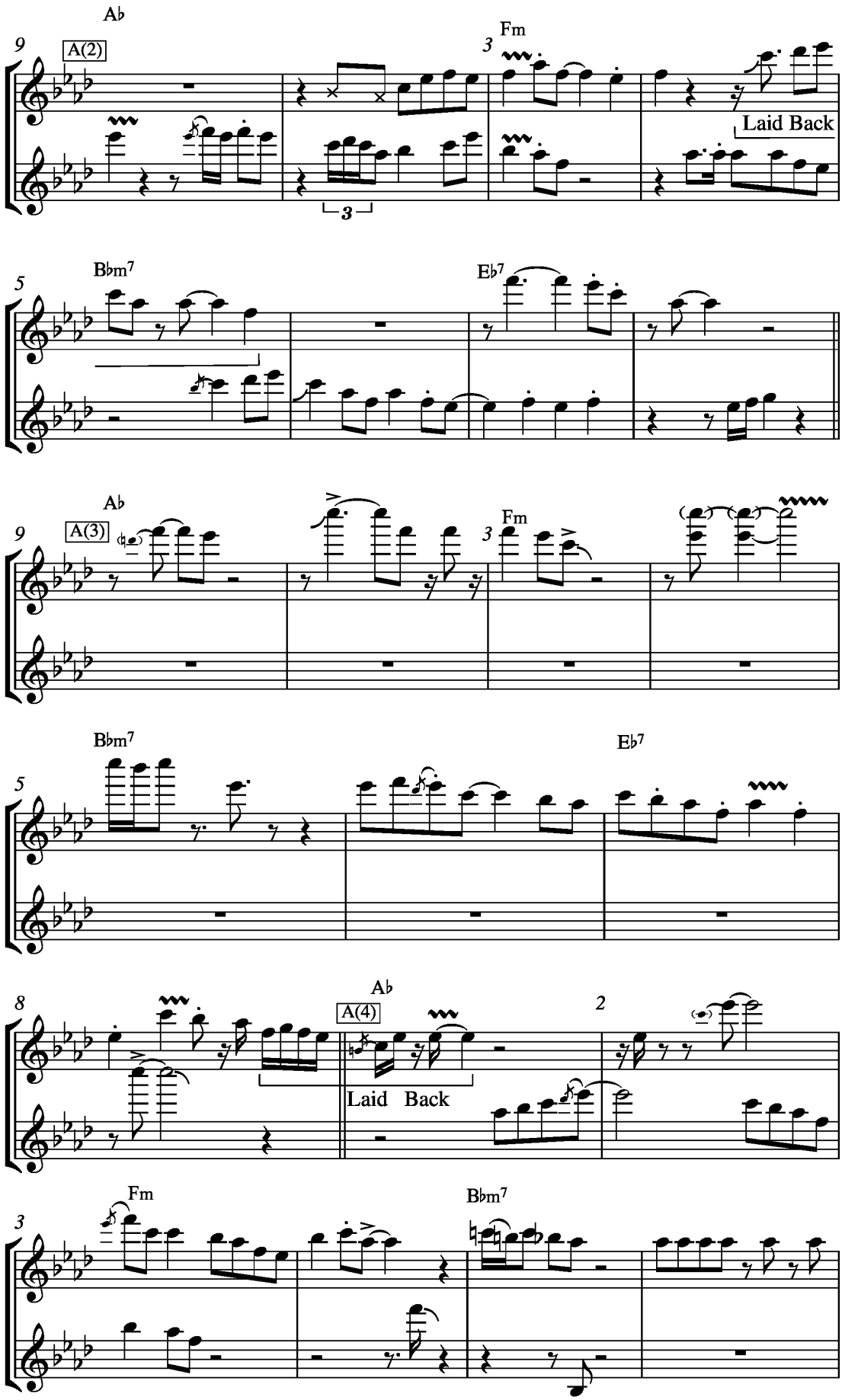
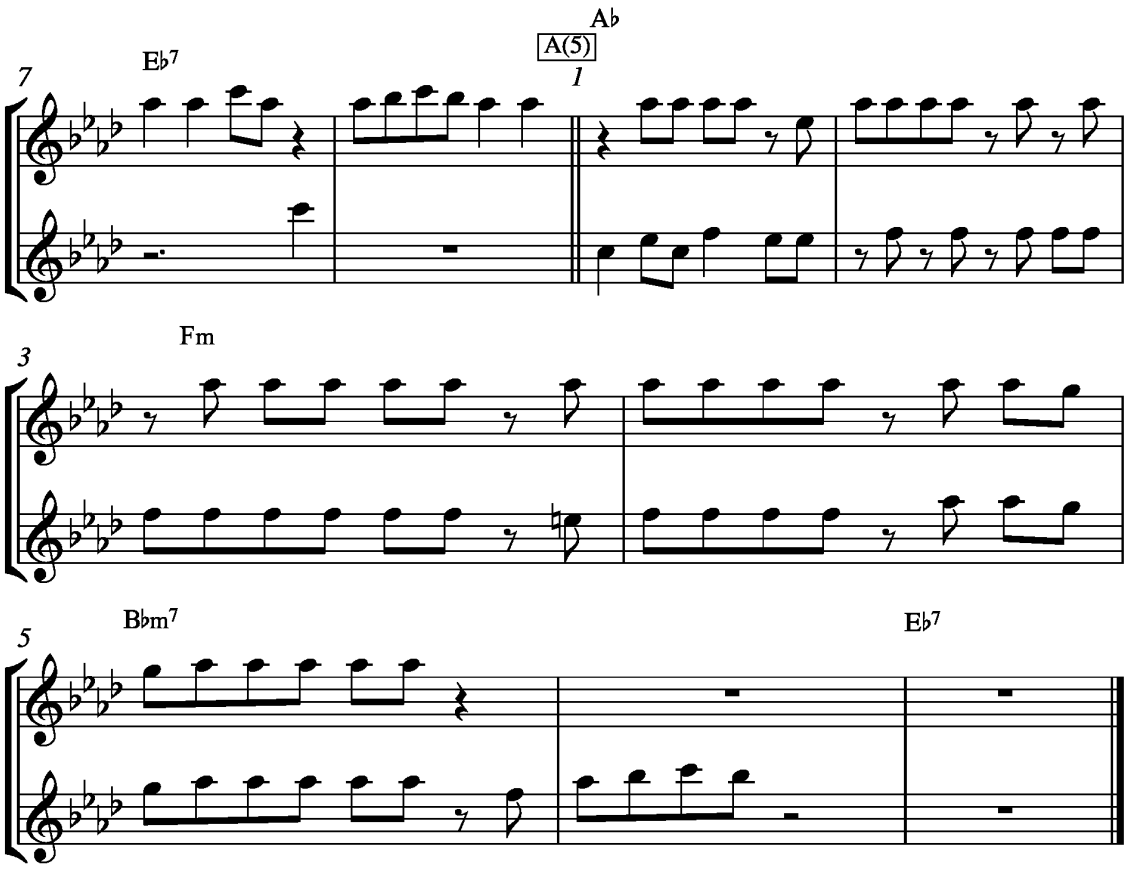
B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7 Cm7 F7

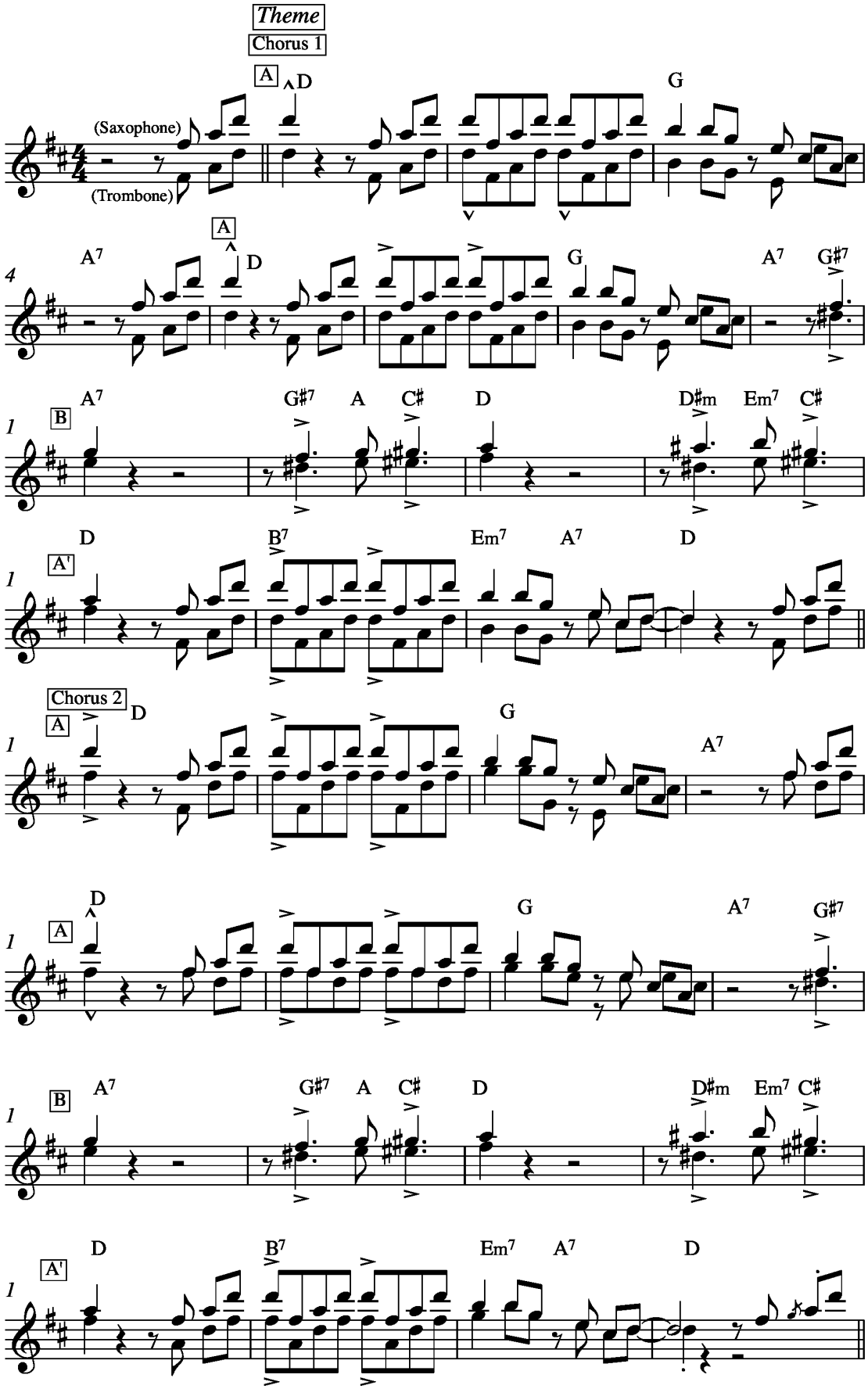
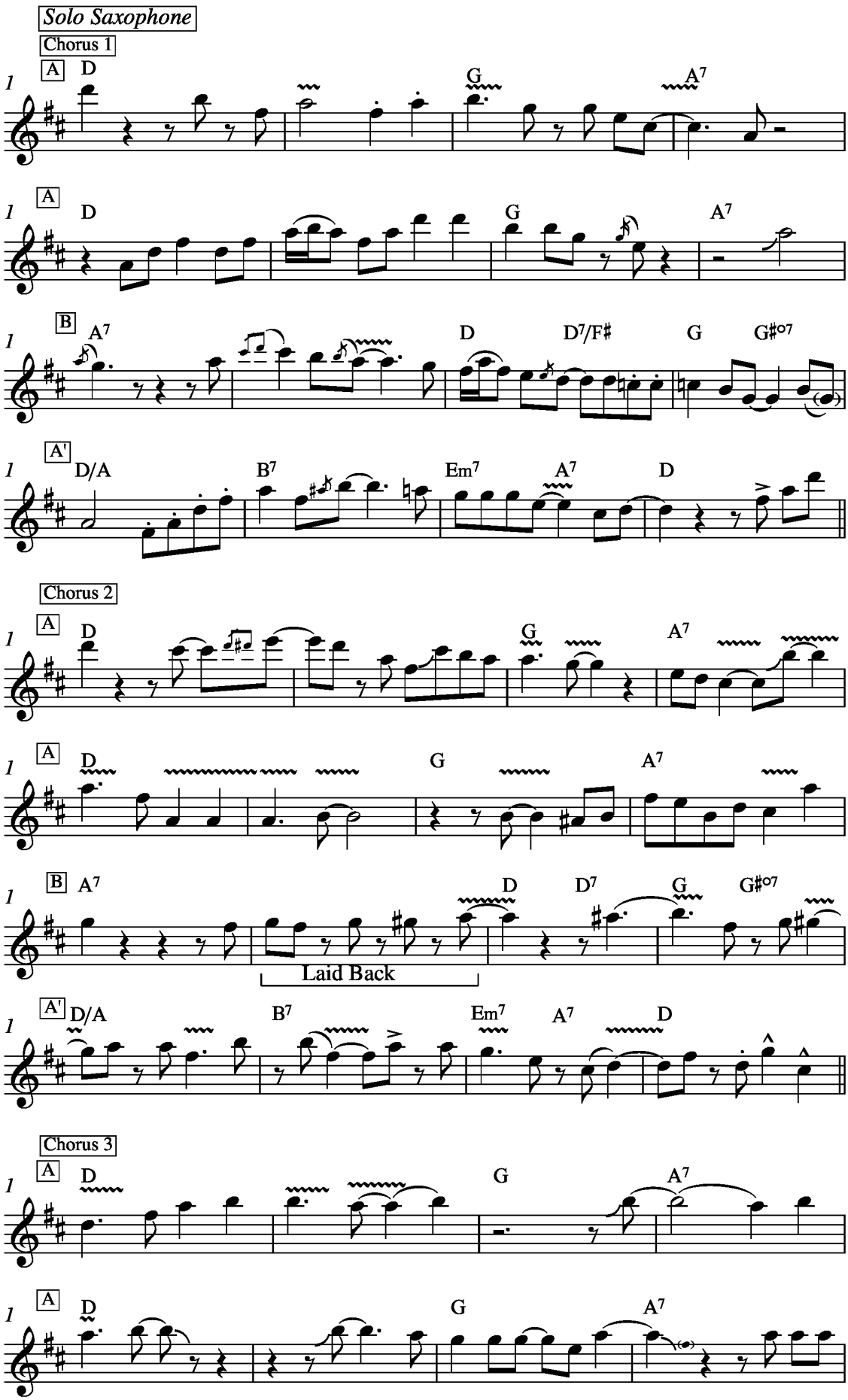
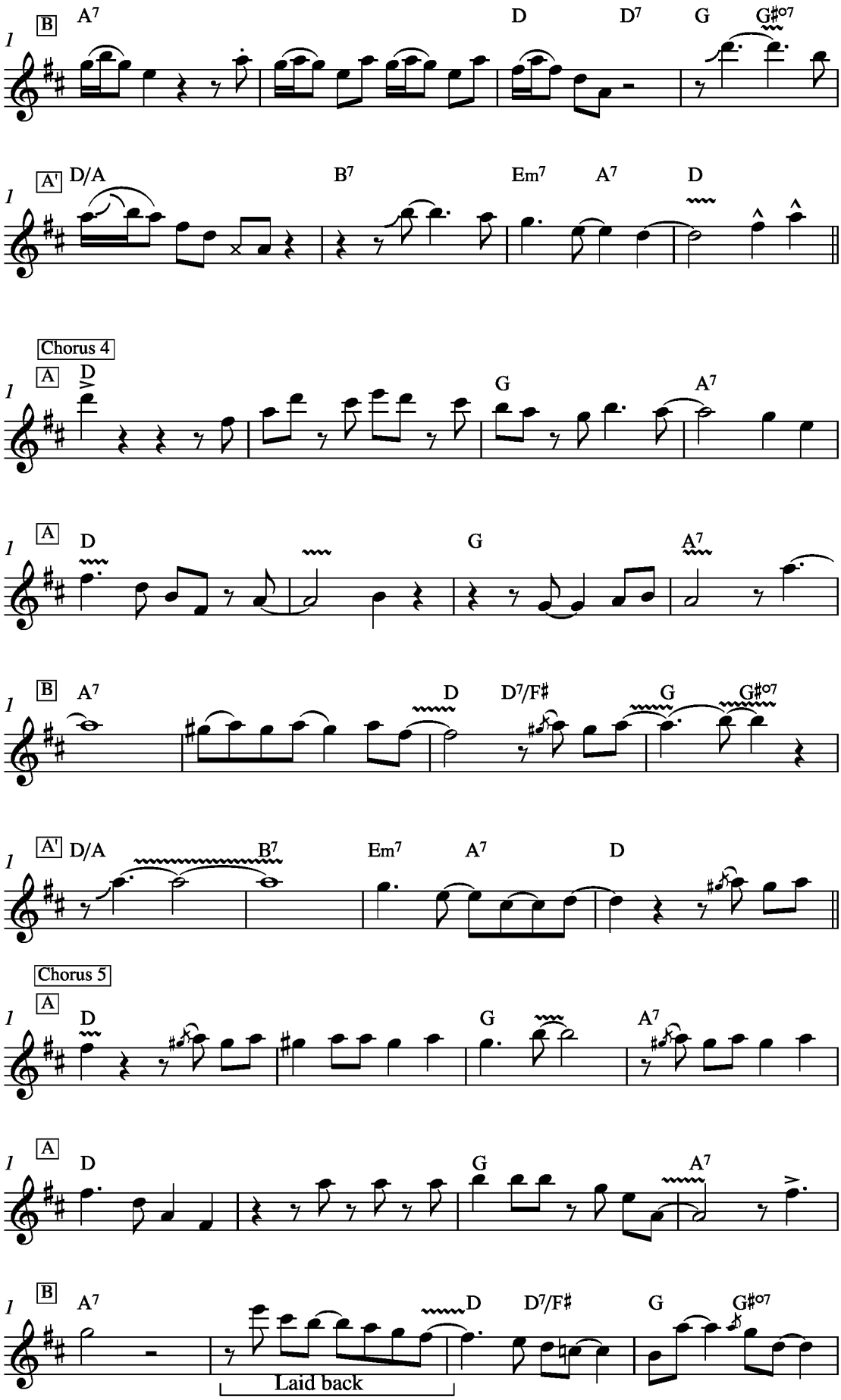


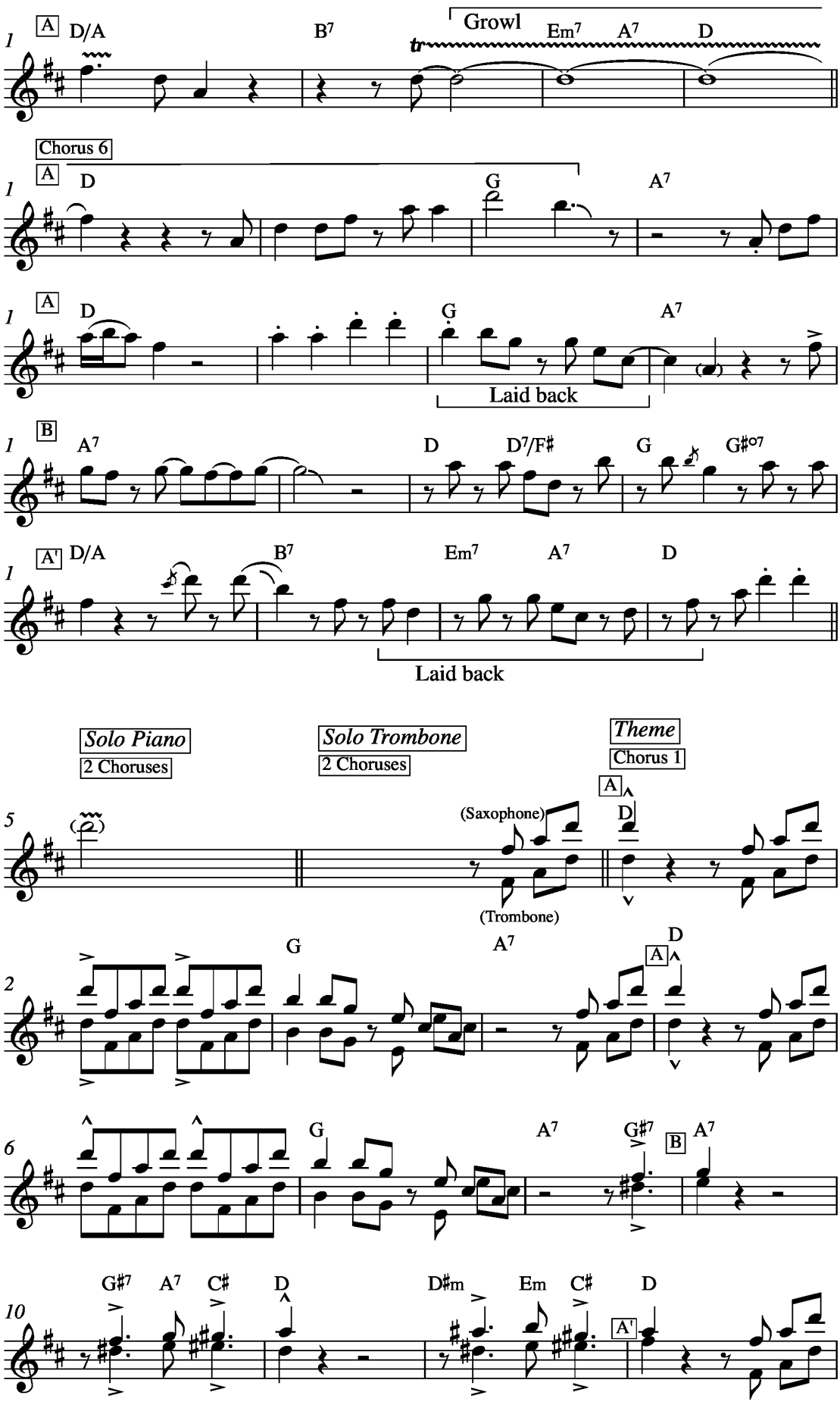
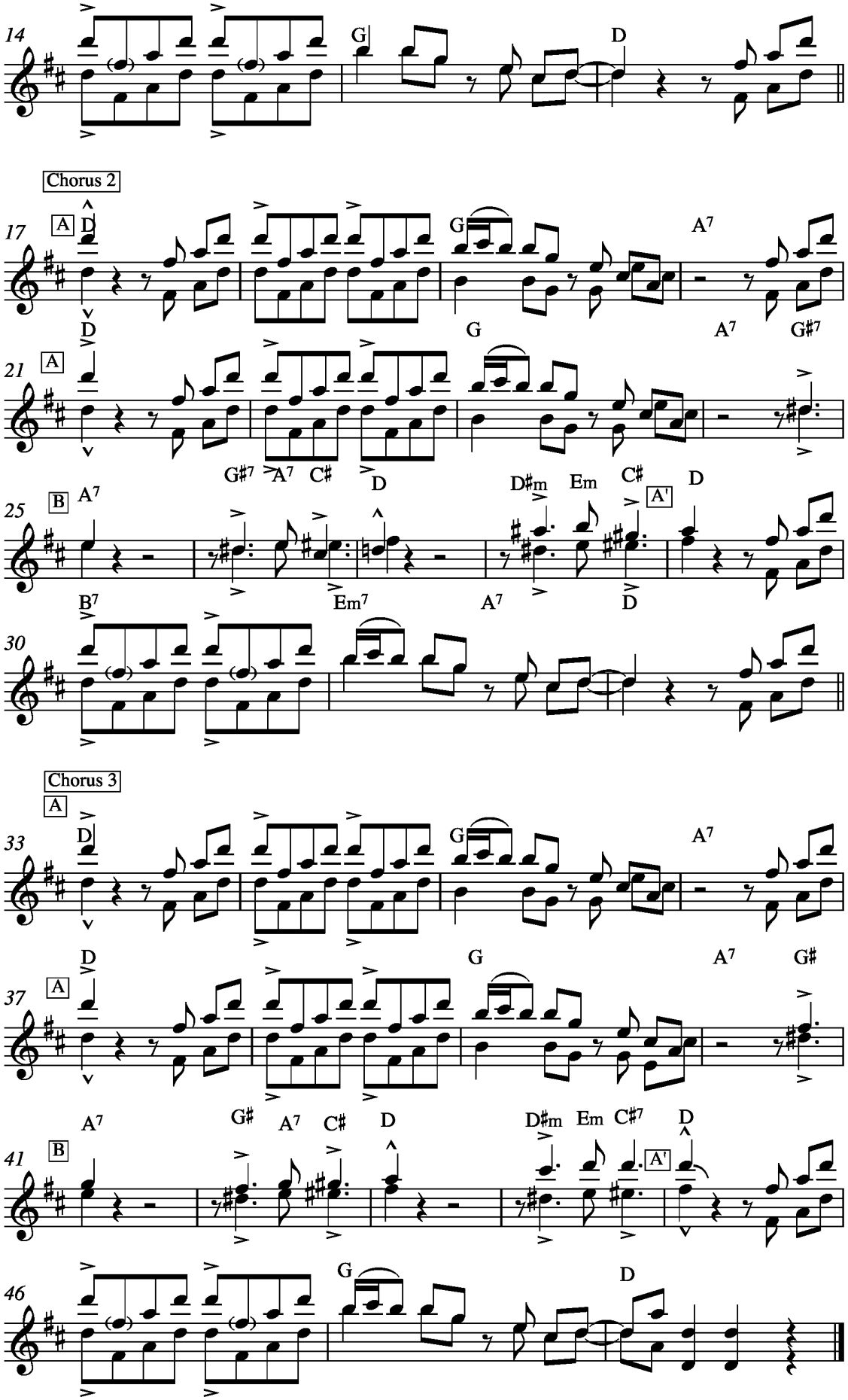
Chorus 5
Chorus 6
Chorus 7
Chorus 8
Chorus 9
Chorus 10
Chorus 11
Chorus 12
Laid Back
Solo Saxophone (Saxophone plays mostly Growl)

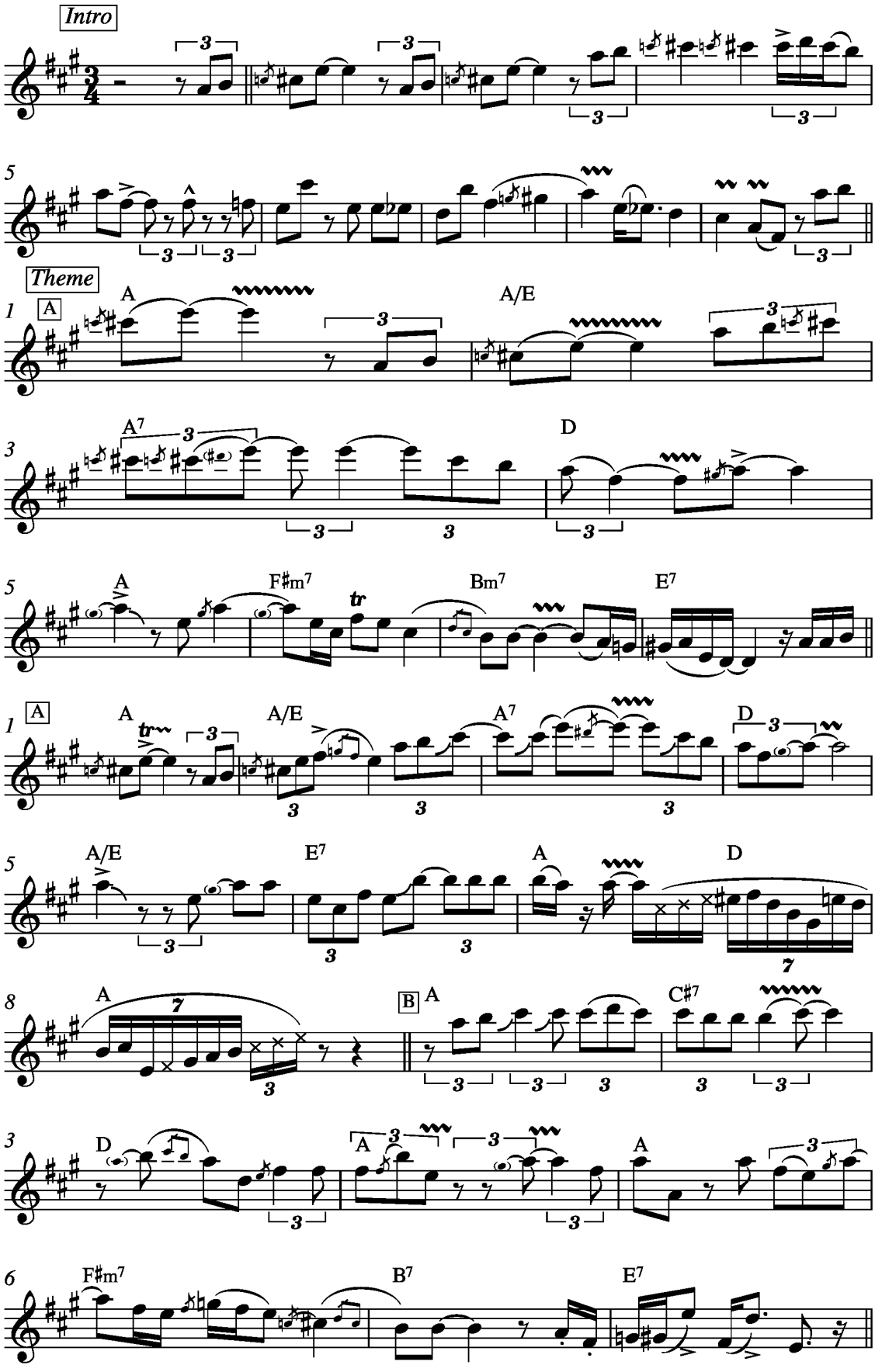
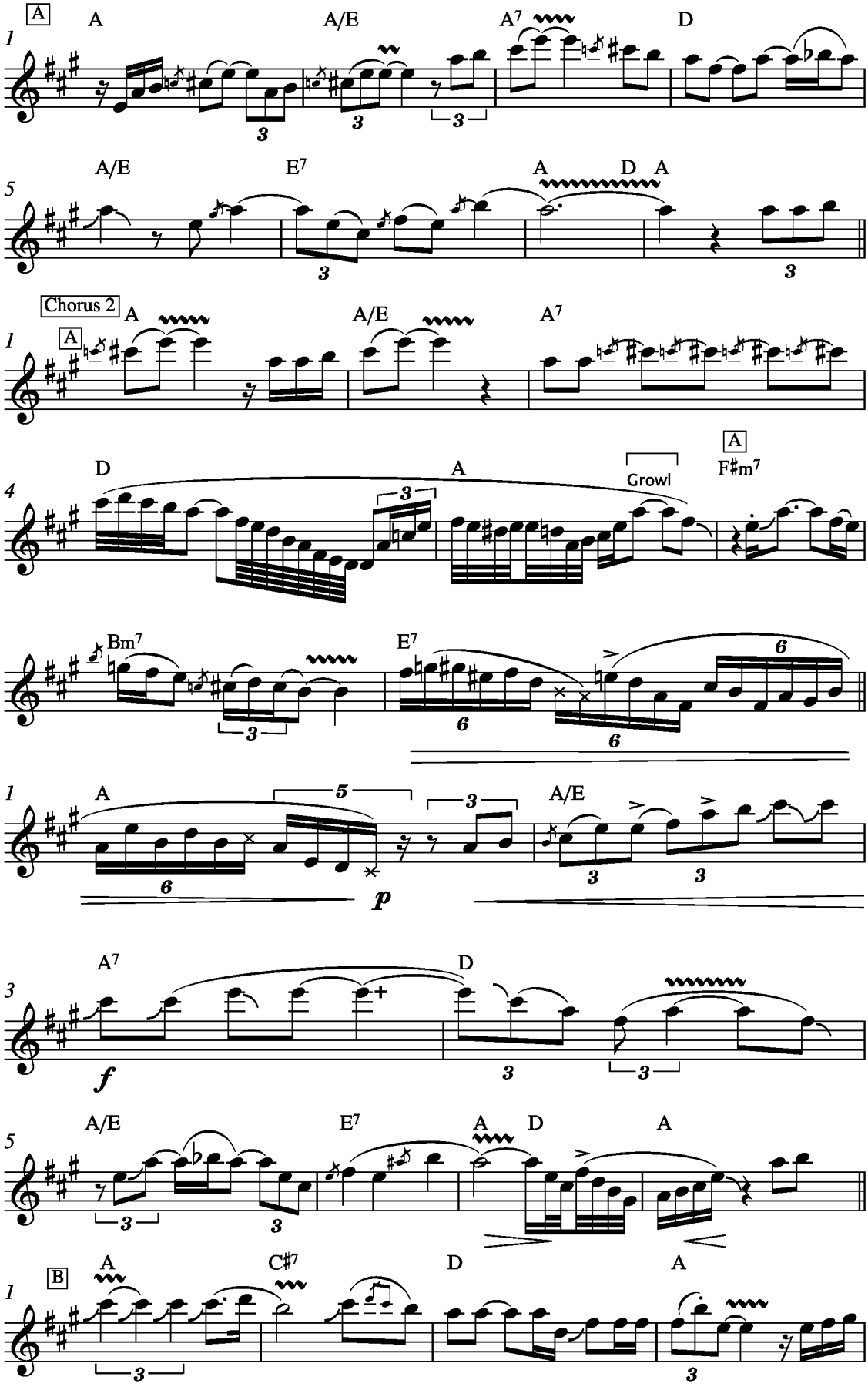
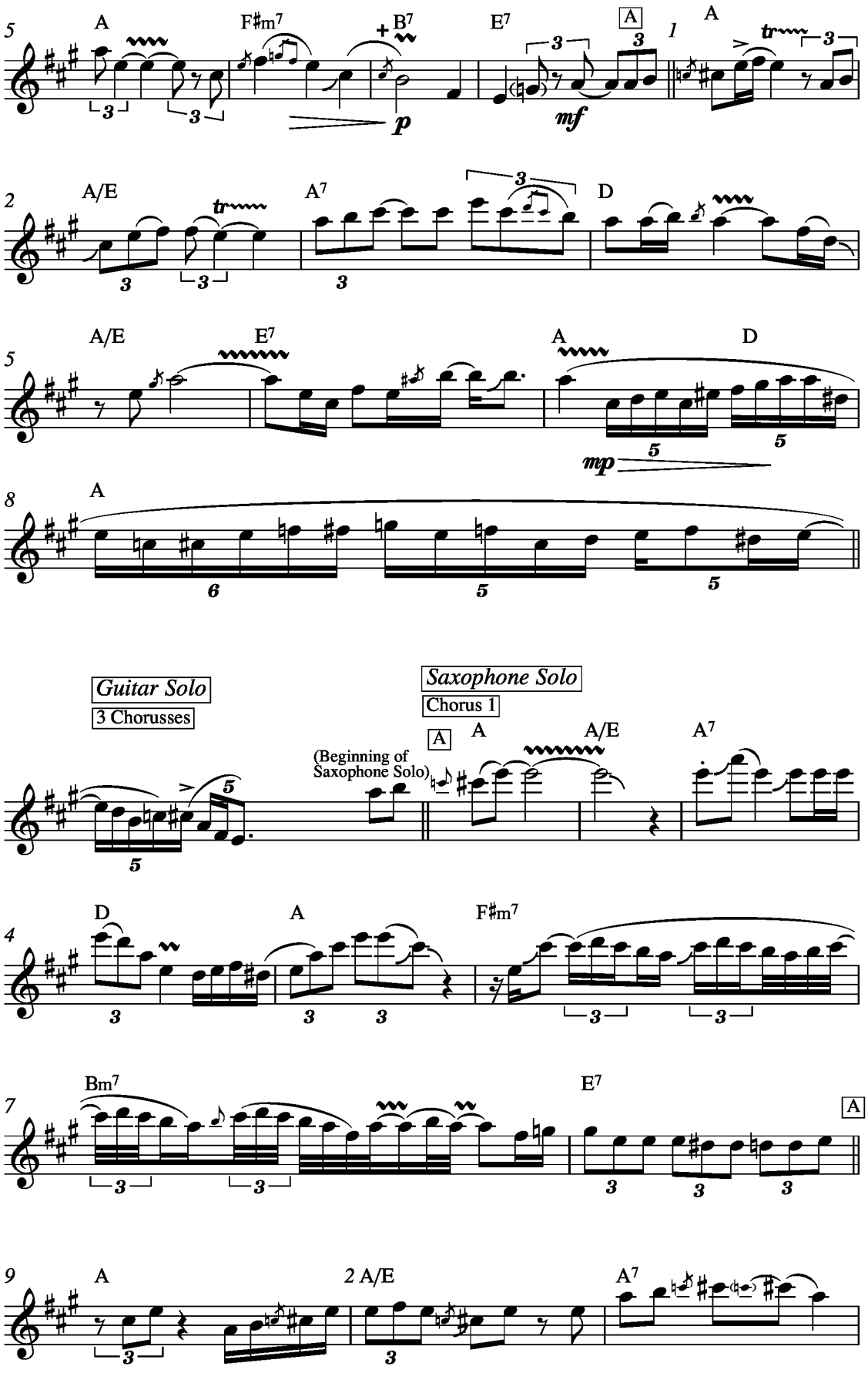
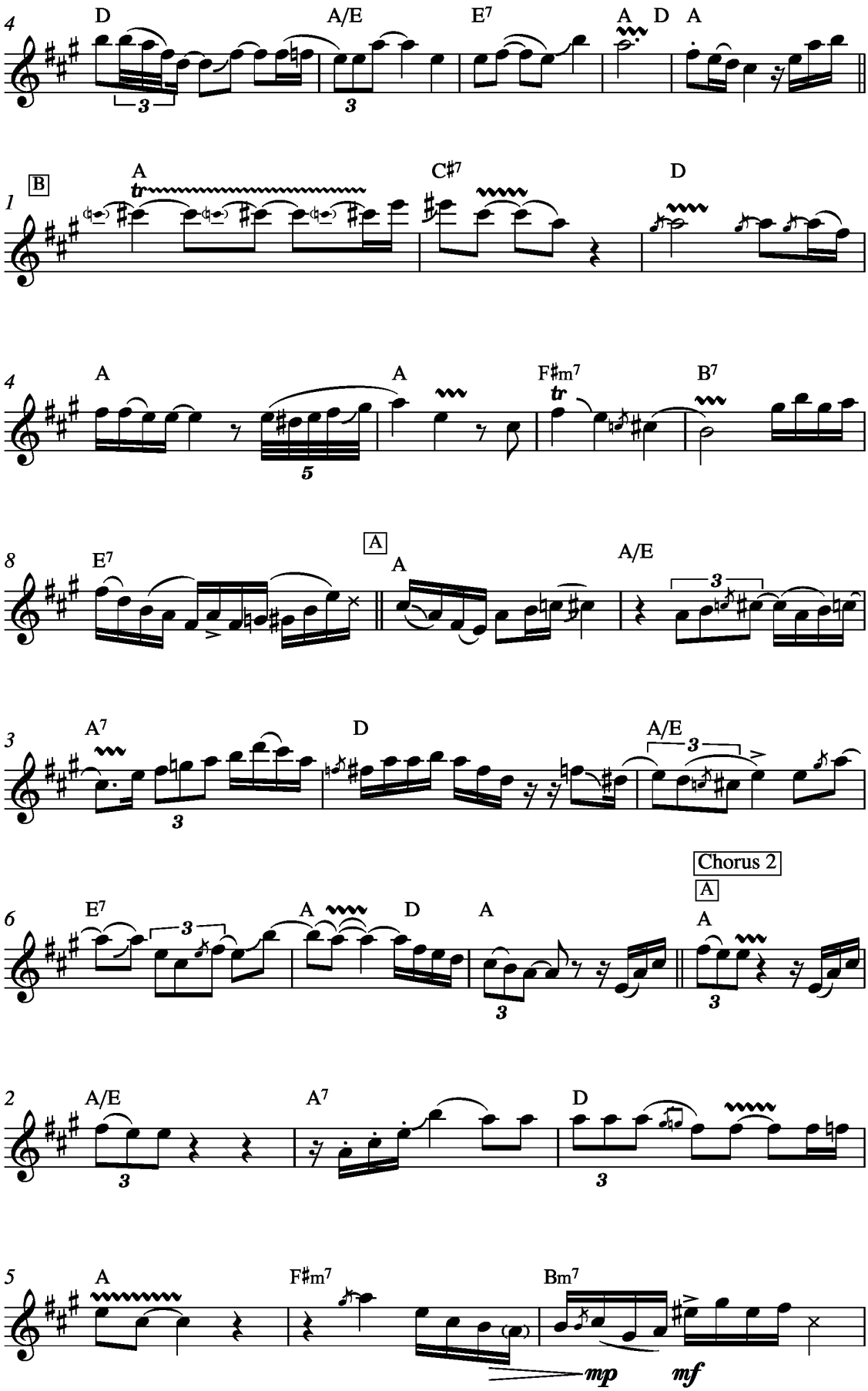
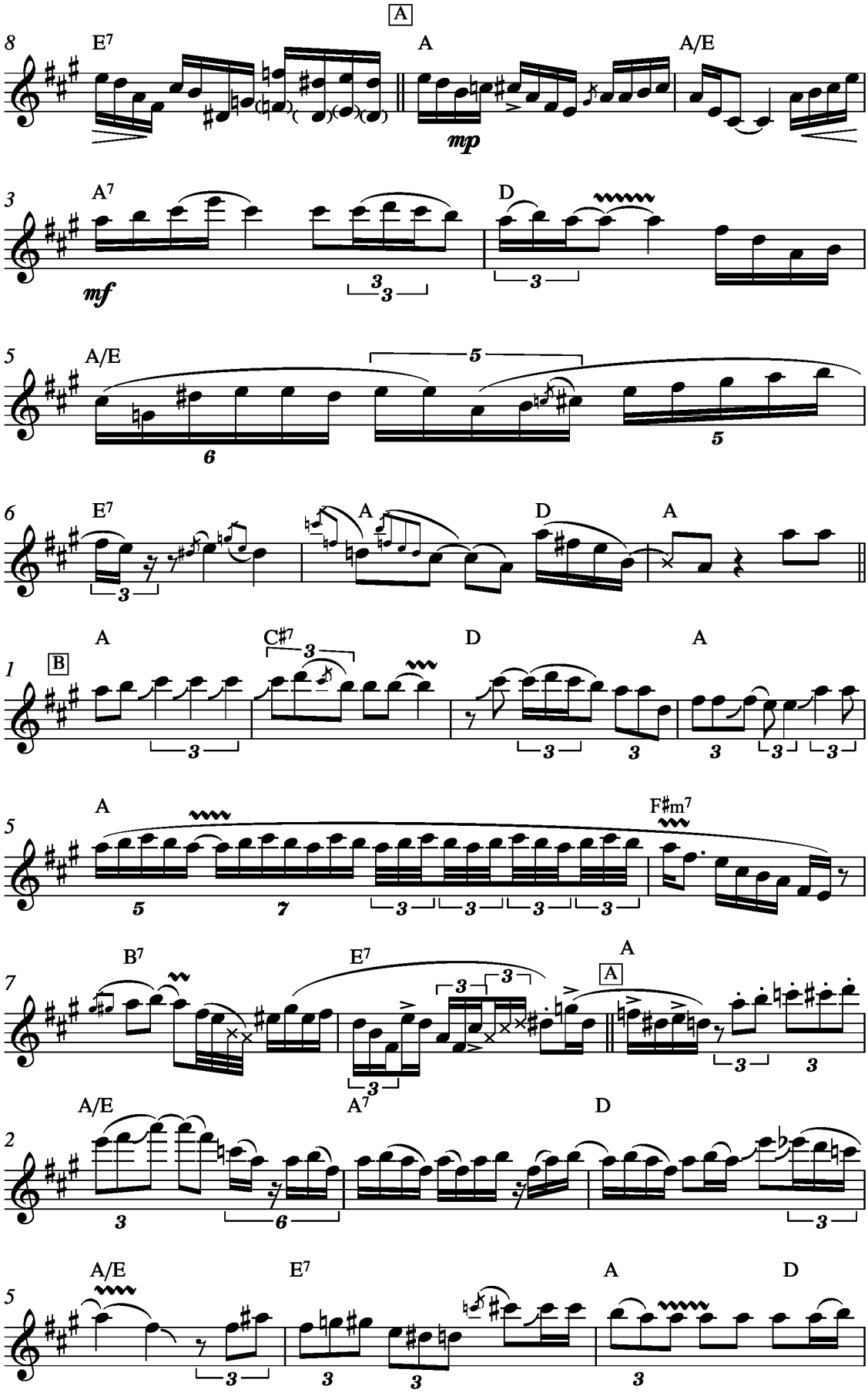
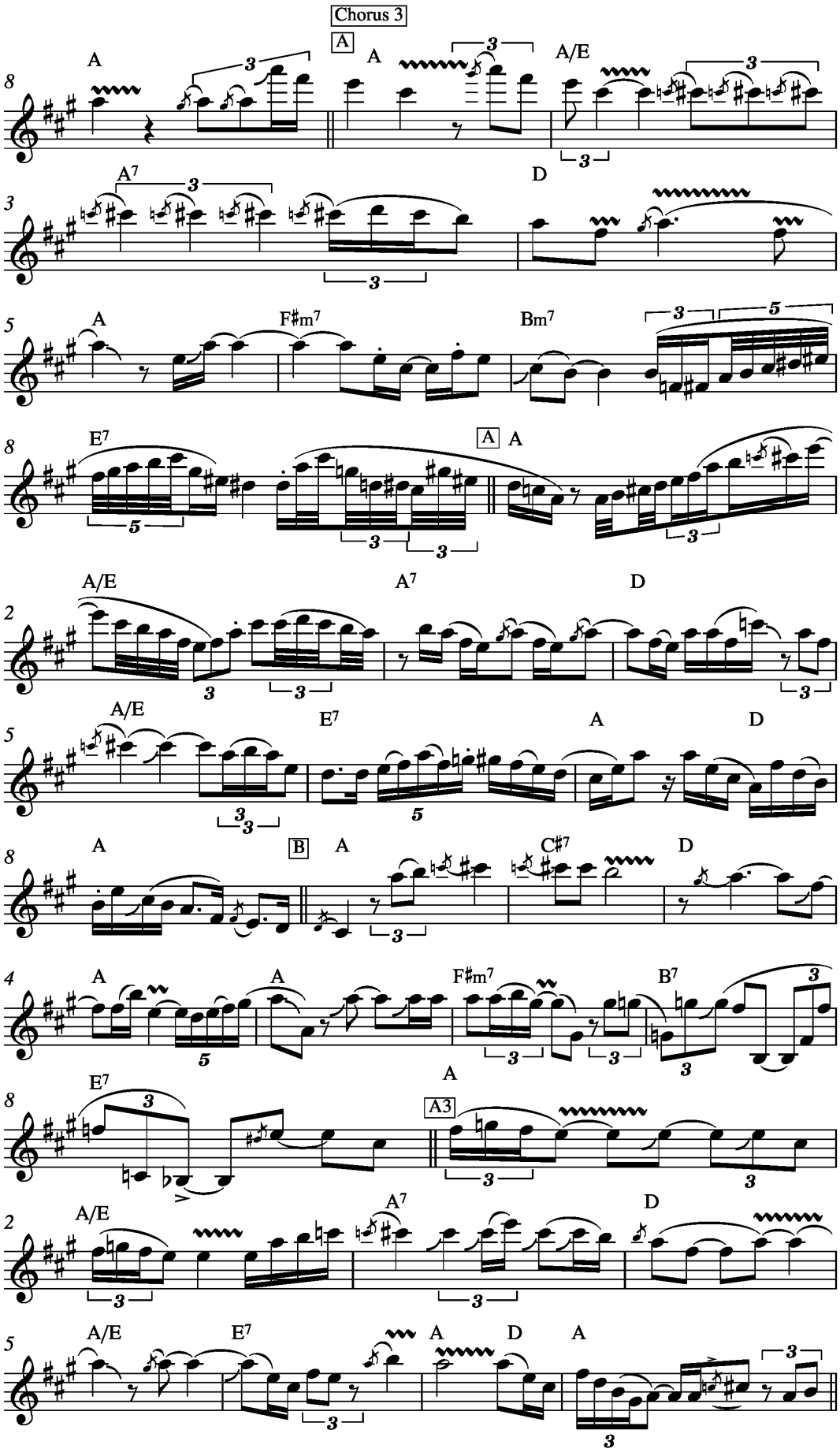
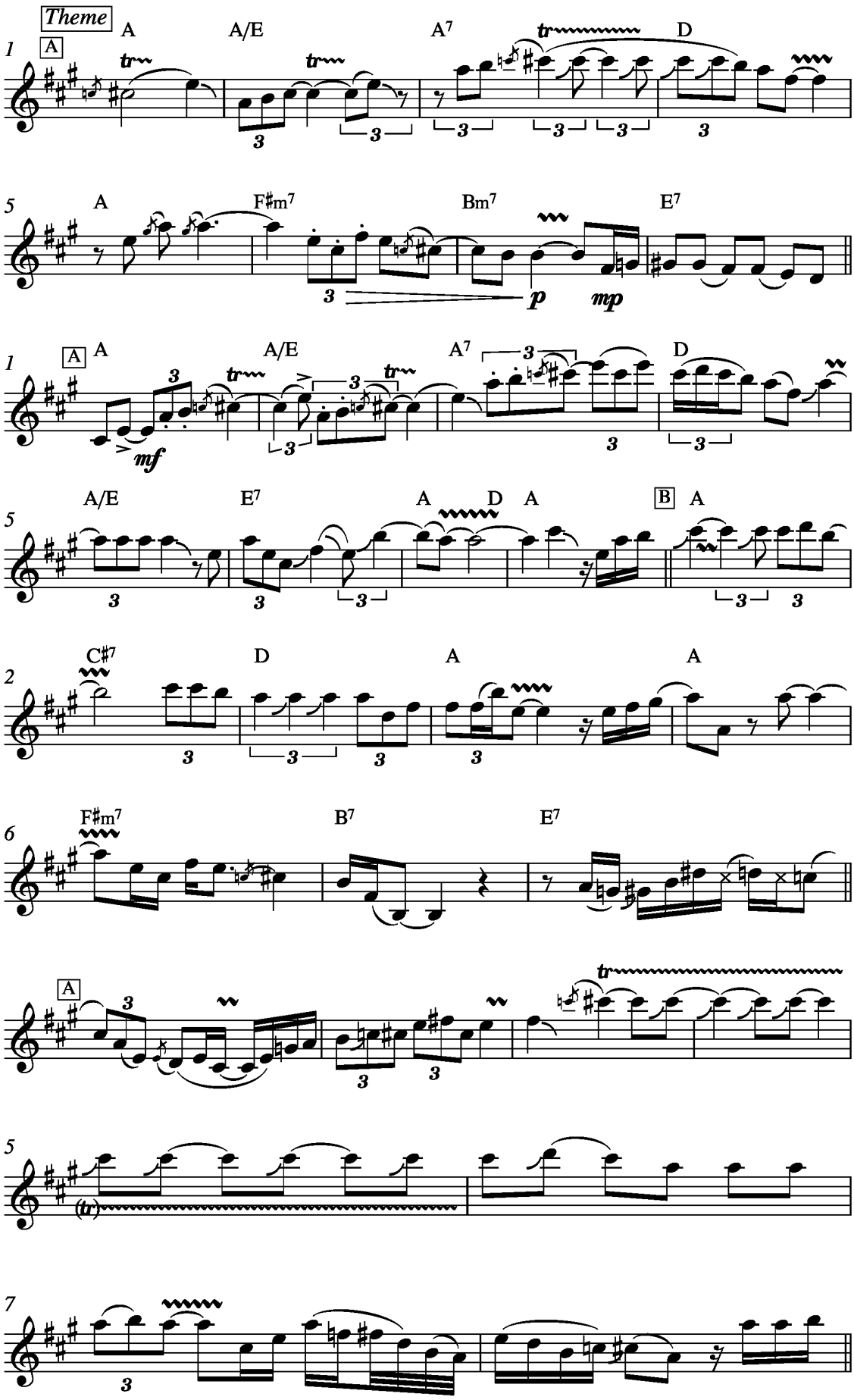
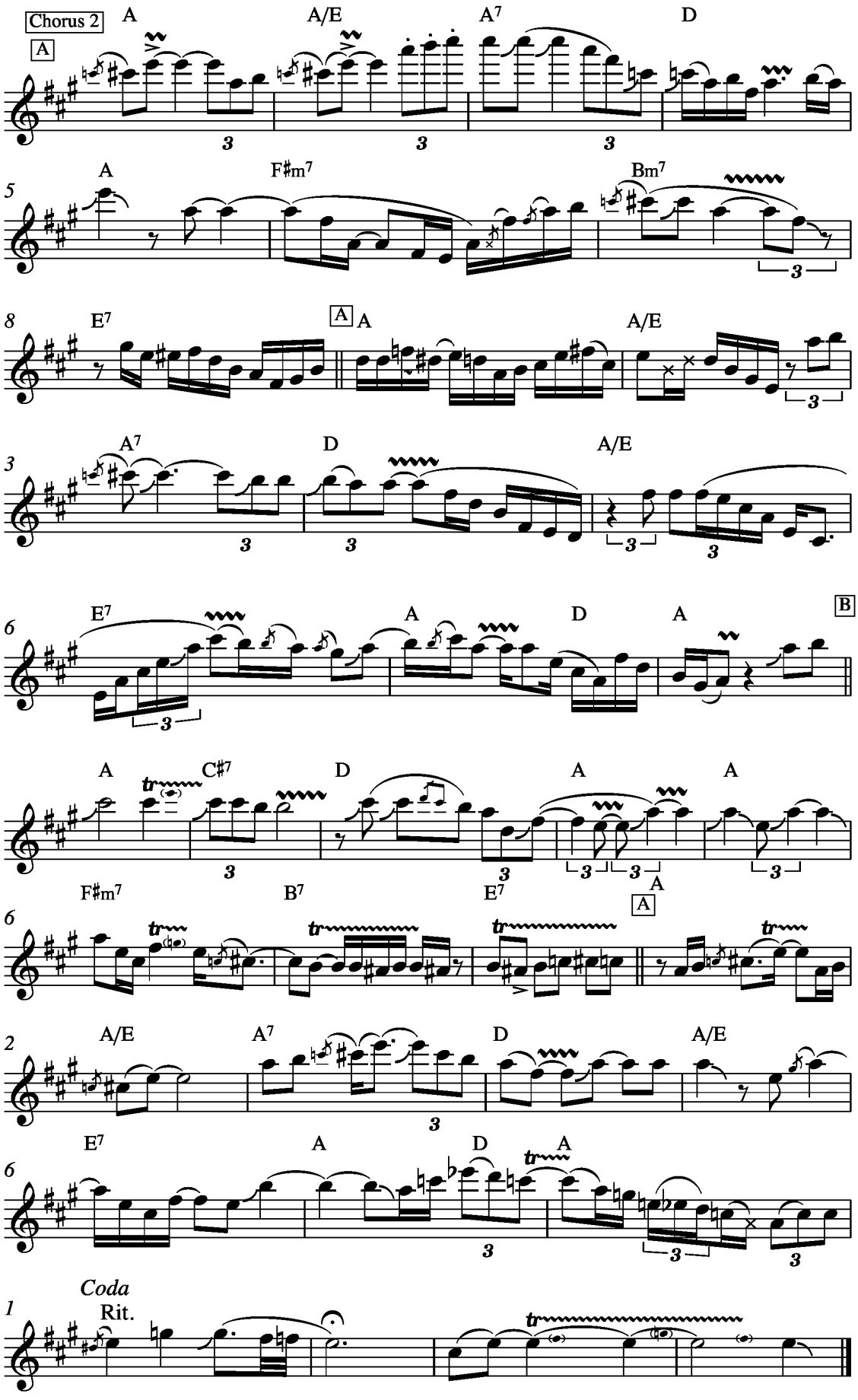

9
B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7 Cm7 F7
13
B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7 Cm7 F7
17
B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7 Cm7 F7
21
B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7 Cm7 F7
25
B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7 Cm7 F7
Swing 8ths
Laid Back
29
B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7 Cm7 F7
Laid Back
33
B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7 Cm7 F7
Laid Back
Theme
Chorus 1
1
B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7 Cm7 F7

Chorus 2
1
B♭
B♭/D
E♭
E°7
B♭/F
G7
Cm7
F7
Chorus 3
1
B♭
B♭/D
E♭
E°7
B♭/F
G7
Cm7
F7
Chorus 4
1
B♭
B♭/D
E♭
E°7
B♭/F
G7
Cm7
F7
Solo Guitar
136
Solo Saxophone
B♭
B♭/D
E♭
E°7
3
B♭/F
G7
Cm7
F7
B♭
B♭/D
6
E♭
E°7
B♭/F
G7
Cm7
F7
9
B♭
B♭/D
3
E♭
E°7
B♭/F
G7
12
Cm7
F7
B♭
B♭/D
E♭
E°7
B♭/F
G7

16
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
3
3
20
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
Laid Back
24
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
28
Cm7 F7 B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
32
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
36
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
40
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7 Cm7 F7
45
B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7 Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7
51
B♭/F G7 Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7 Cm7 F7
57
B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7 Cm7 F7 B♭ B♭/D
62
E♭ E°7 B♭/F G7 Cm7 F7
Solo Piano
168

Solo Saxophone
1
B♭
B♭/D
E♭
E°7
B♭/F
G7
Cm7
F7
B♭
B♭/D
6
E♭
E°7
B♭/F
G7
Cm7
F7
9
B♭
B♭/D
E♭
E°7
B♭/F
G7
Cm7
F7
13
B♭
B♭/D
E♭
E°7
B♭/F
G7
Cm7
F7
17
B♭
B♭/D
E♭
E°7
B♭/F
G7
Cm7
F7
21
B♭
B♭/D
E♭
E°7
B♭/F
G7
Cm7
F7
25
B♭
B♭/D
E♭
E°7
27
B♭/F
G7
28
Cm7
F7
B♭
B♭/D
30
E♭
E°7
B♭/F
G7
Cm7
F7
33
B♭
B♭/D
E♭
E°7
B♭/F
G7

36
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
40
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
44
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
48
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
52
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
56
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
60
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
64
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
68
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
72
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
76
Cm7 F7 B♭ B♭/D E♭ E°7 B♭/F G7
3


80
Cm7
F7
B♭
B♭/D
E♭
E°7
83
B♭/F
G7
Cm7
F7
B♭
B♭/D
86
E♭
E°7
B♭/F
G7
Cm7
F7
B♭
B♭/D
90
E♭
E°7
B♭/F
G7
Cm7
F7
B♭
B♭/D
94
E♭
E°7
B♭/F
G7
Cm7
F7
B♭
B♭/D
98
E♭
E°7
B♭/F
G7
Cm7
F7
B♭
B♭/D
102
E♭
E°7
B♭/F
G7
Cm7
F7
B♭
105
B♭7

„Disco Monk”

Intro
A♭
8
(Saxophone 1)
Theme
A♭
Fm
(Saxophone 2)
B♭m7
A♭/E♭
E♭7(sus4)
B (Guitar)
F♯m7
B7(♭9sus4)
Emaj7
F♯m7
B7(♭9sus4)
Emaj7
A♭
(Saxophone 1)
Fm
(Saxophone 2)
B♭m7
E♭7
3
3

Solo Saxophone (Band plays in time, Saxophone plays partially rubato)


F♯m7
B7(♭9sus4)
Emaj7
1
B(2)
3
6
4
3
B(3)
2
9
5
B(4)
7

3
F♯m7
B7(♭9sus4)
Emaj7
1
B(5)
F♯m7
B7(♭9sus4)
3
3
2
Emaj7
10
3
F♯m7
extreme rubato
B7(♭9sus4)
4
Emaj7
1
B(6)
F♯m7
B7(♭9sus4)
6
2
Emaj7
3
F♯m7
B7(♭9sus4)
3
3
4
Emaj7
5
B'
F♯m7
B7(♭9sus4)

2
Emaj7
3
F♯m7
B7(♭9sus4)
Emaj7
5
Amaj7
6
G♯7
7
C♯m
C♯m(maj7)/B♯
8
C♯m7/B
C♯m/A♯
1
C
B7(sus4)
(Saxophone 1)
(Saxophone 2)

Theme
A
A♭
6
2
Fm
5
B♭m7
E♭7
Solo Saxophone
A(1)
A♭
8
3
Fm
B♭m7
6
E♭7

A♭
A(2)
Fm
Laid Back
B♭m7
E♭7
A♭
A(3)
Fm
B♭m7
E♭7
A♭
A(4)
Laid Back
Fm
B♭m7

7
E♭7
A♭
A(5)
1
3
Fm
5
B♭m7
E♭7

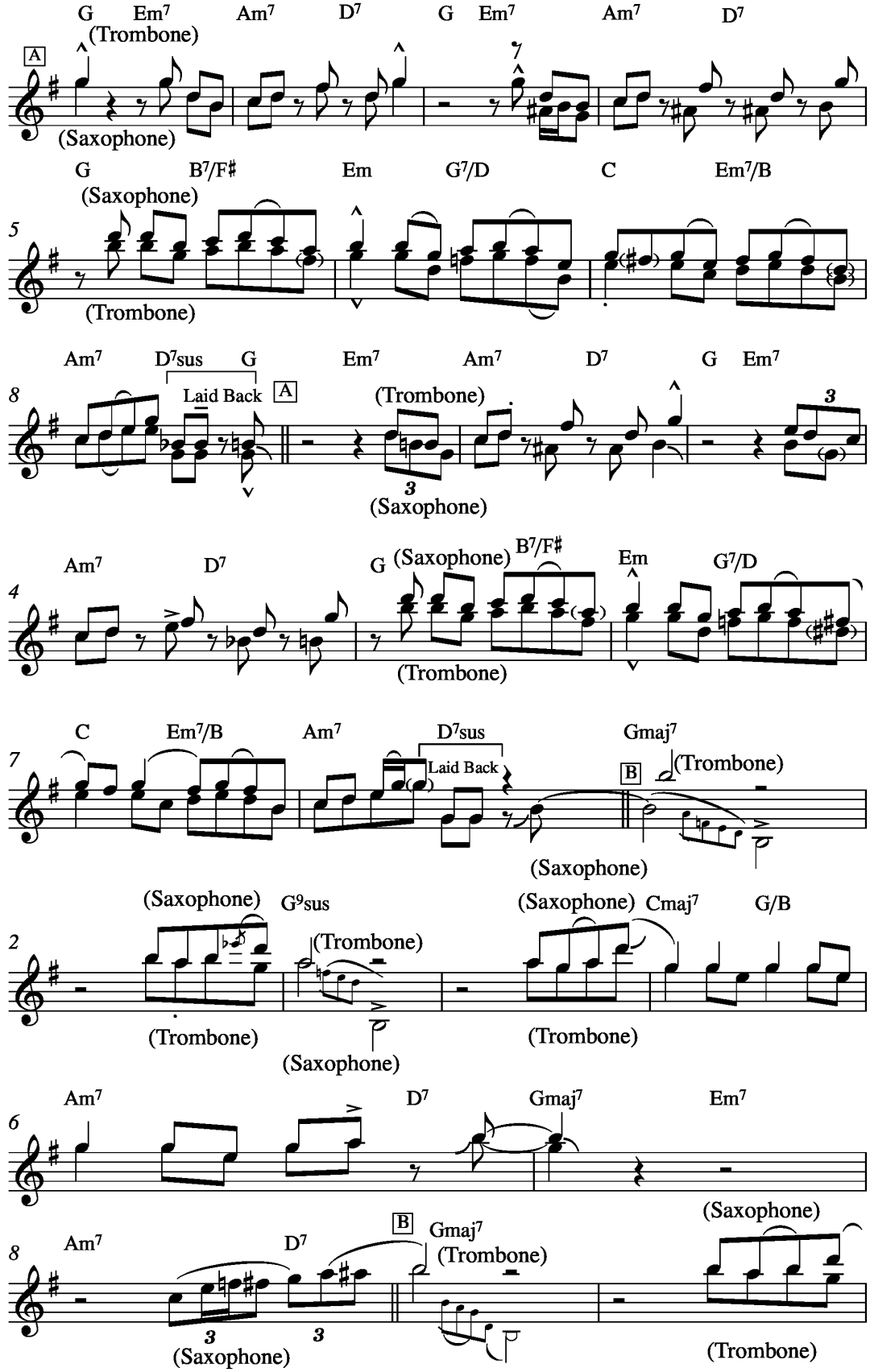
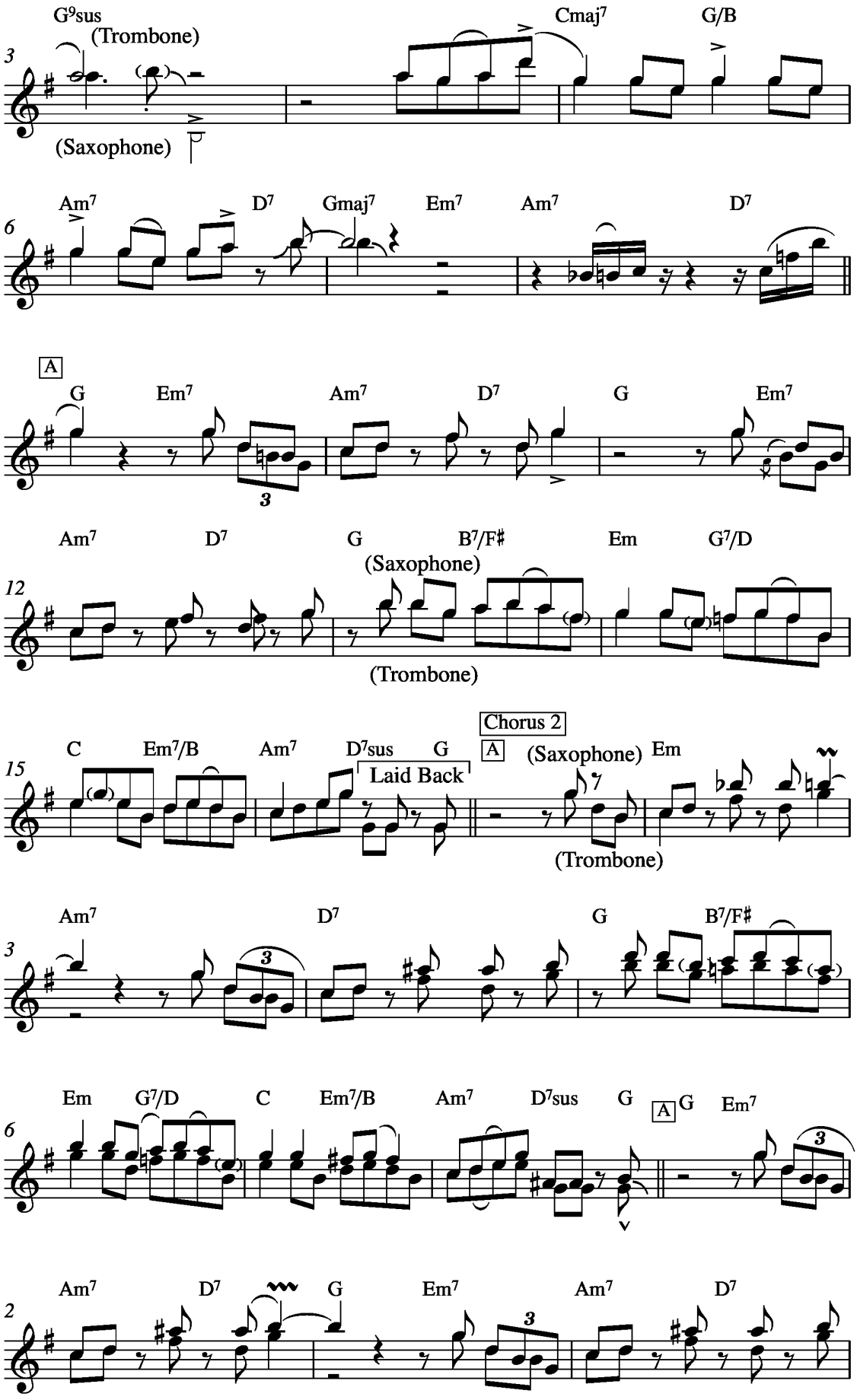
„Duke Of Iron”

Theme
Chorus 1
A
D
G
(Saxophone)
(Trombone)
A7
G#7
B
A
C#
D#m
Em7
A'
B7
Chorus 2

Solo Saxophone
Chorus 1
A
D
G
A7
A
D
G
A7
B
A7
D
D7/F#
G
G#o7
A'
D/A
B7
Em7
A7
D
Chorus 2
A
D
G
A7
A
D
G
A7
B
A7
D
D7
G
G#o7
Laid Back
A'
D/A
B7
Em7
A7
D
Chorus 3
A
D
G
A7
A
D
G
A7

B
A7
D
D7
G
G#o7
A'
D/A
B7
Em7
A7
D
Chorus 4
A
D
G
A7
A
D
G
A7
B
A7
D
D7/F#
G
G#o7
A'
D/A
B7
Em7
A7
D
Chorus 5
A
D
G
A7
A
D
G
A7
B
A7
D
D7/F#
G
G#o7
Laid back

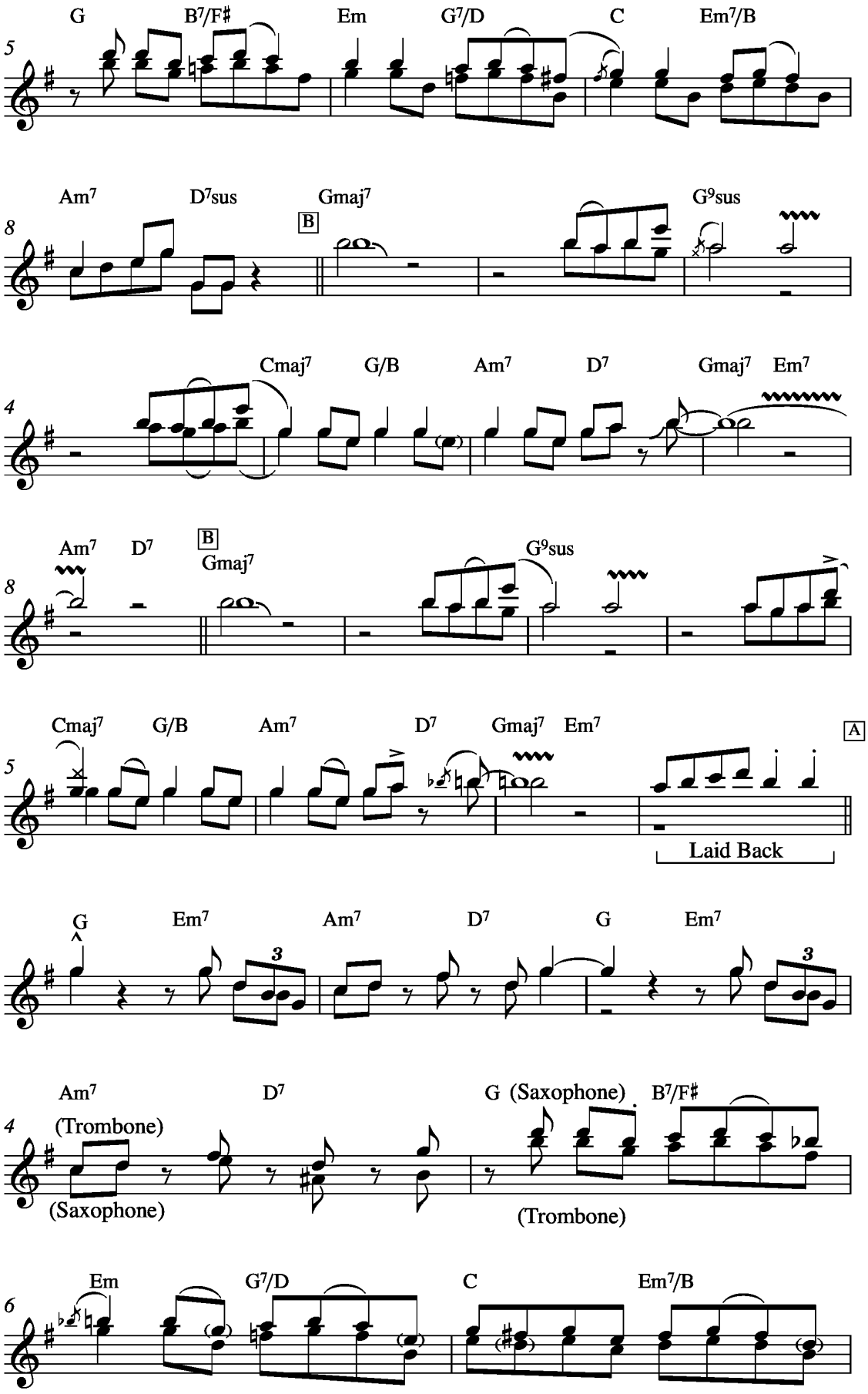
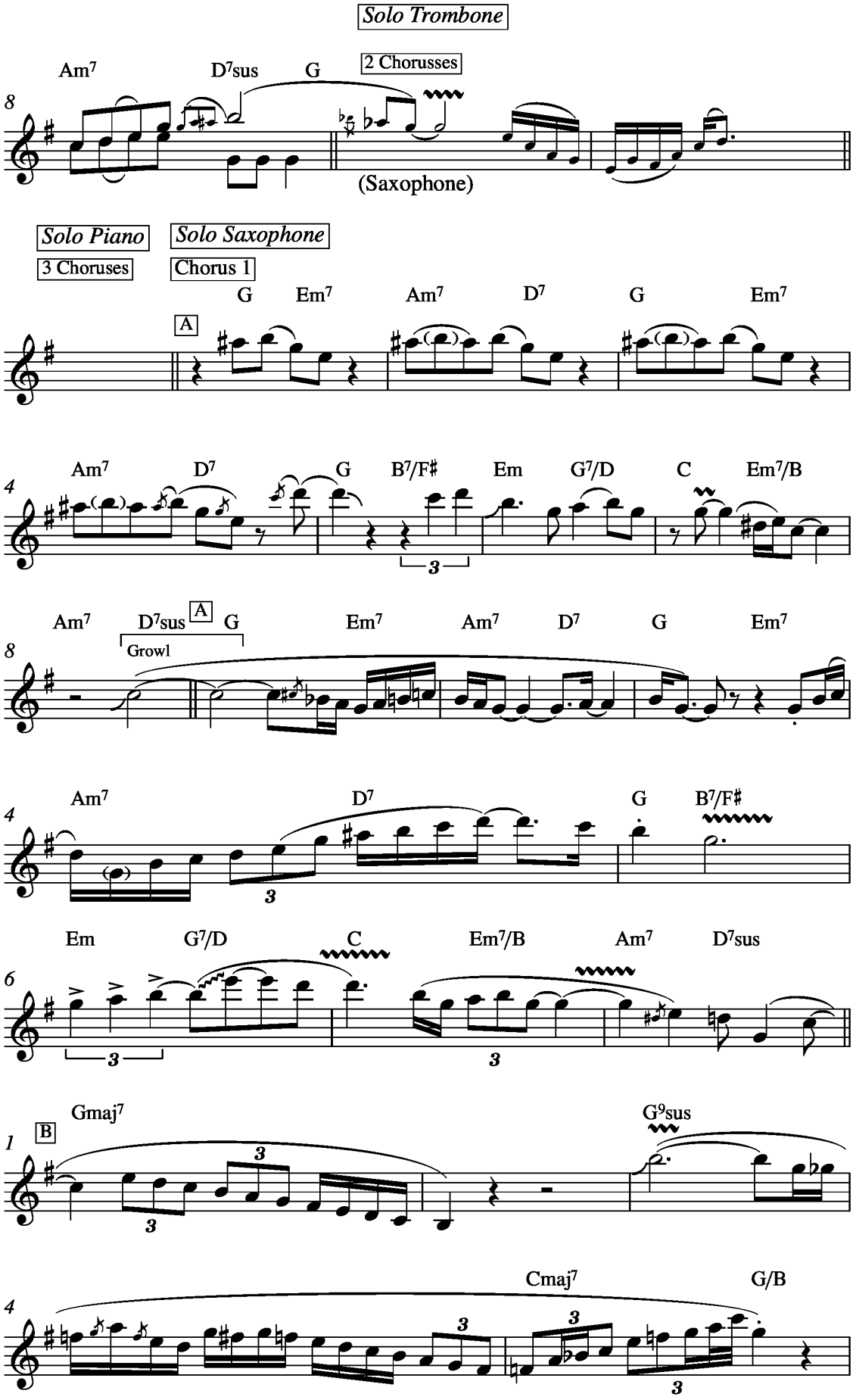

A
D/A
B7
Growl
Em7
A7
D
Chorus 6
A
D
G
A7
A
D
G
A7
Laid back
B
A7
D
D7/F#
G
G#o7
A'
D/A
B7
Em7
A7
D
Laid back
Solo Piano
2 Choruses
Solo Trombone
2 Choruses
Theme
Chorus 1
A
(Saxophone)
(Trombone)
D
G
A7
D
A
G
A7
G#7
B
A7
G#7
A7
C#
D
D#m
Em
C#
D
A'

14
G
D
Chorus 2
17
A
D
G
A7
21
A
G#7
A7
C#
D
25
B
A7
D#m
Em
C#
A'
D
B7
Em7
A7
D
30
Chorus 3
33
A
D
G
A7
37
A
D
G
A7
G#
41
B
A7
G#
A7
C#
D
D#m
Em
C#7
A'
D
46
G
D

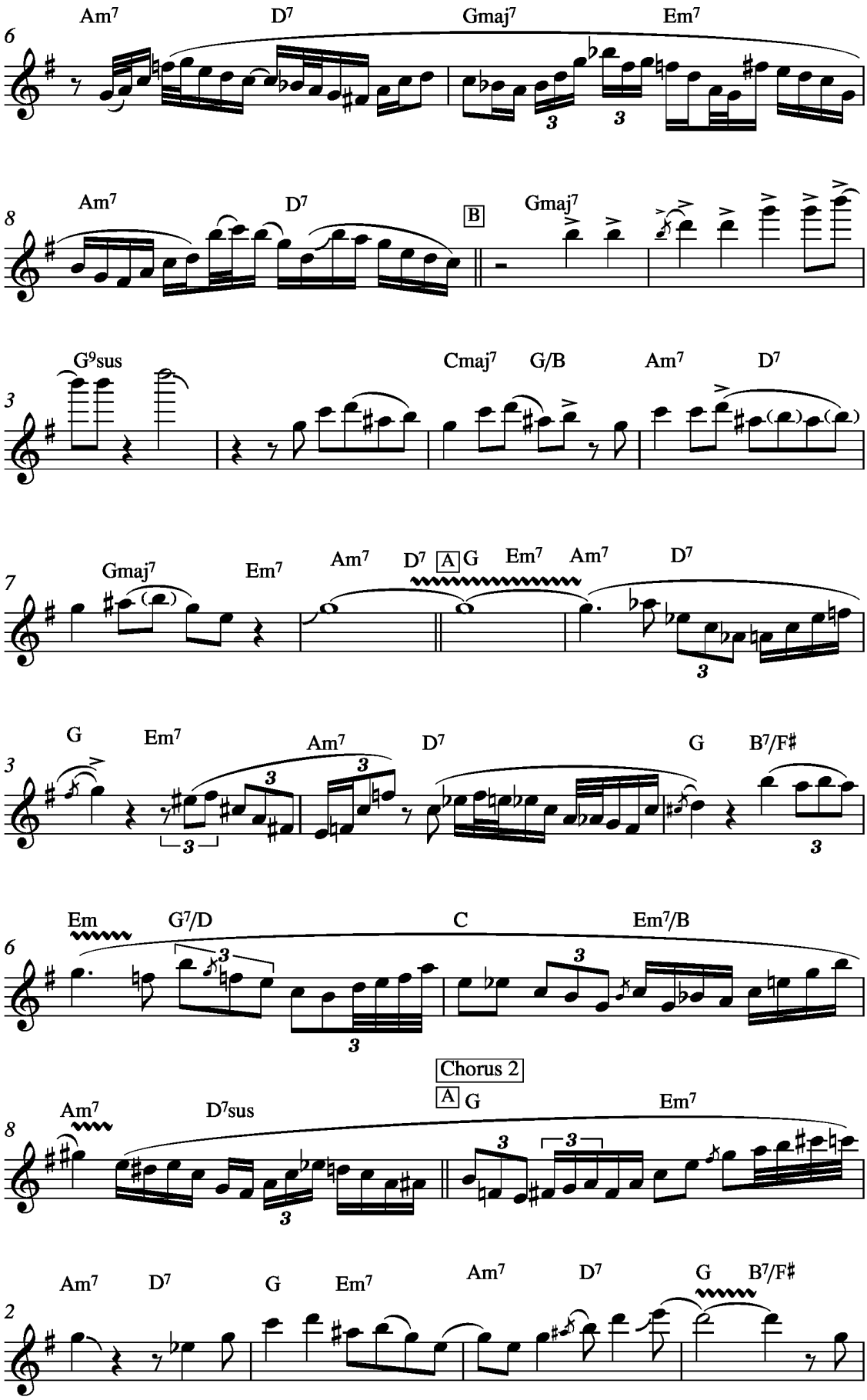
„Tennessee Waltz”


A
A/E
A7
D
A/E
E7
A
D
A
Chorus 2
A
A/E
A7
D
A
Growl
A
F#m7
Bm7
E7
A
A/E
A7
D
A/E
E7
A
D
A
A
C#7
D
A

5
A
F♯m7
B7
E7
A
1
A
tr
3
2
A/E
A7
D
5
A/E
E7
A
D
mp
8
A
Guitar Solo
3 Chorusses
Saxophone Solo
Chorus 1
A
A
A/E
A7
(Beginning of
Saxophone Solo)
4
D
A
F♯m7
7
Bm7
E7
A
9
A
2 A/E
A7

4
D
A/E
E7
A
D
A
B
1
A
C♯7
D
4
A
A
F♯m7
B7
8
E7
A
A
A/E
3
A7
D
A/E
6
E7
A
D
A
Chorus 2
A
A
2
A/E
A7
D
5
A
F♯m7
Bm7
mp
mf

A
8
E7
A
A/E
mp
3
A7
D
mf
A/E
6
5
6
E7
A
D
A
A
C♯7
D
A
1
B
A
F♯m7
5
7
B7
E7
A
A
A/E
A7
D
2
A/E
E7
A
D
5

Chorus 3
A
A
A/E
A7
D
A
F♯m7
Bm7
E7
A
A
A/E
A7
D
A/E
E7
A
D
A
B
A
C♯7
D
A
A
F♯m7
B7
E7
A
A3
A/E
A7
D
A/E
E7
A
D
A

Theme
A
A/E
A7
D
F♯m7
Bm7
E7
mf
mp
p
B
C♯7
B7

Chorus 2
A
A/E
A7
D
A
F♯m7
Bm7
E7
A
A
A/E
A7
D
A/E
E7
A
D
A
B
A
C♯7
D
A
A
F♯m7
B7
E7
A
A
A/E
A7
D
A/E
E7
A
D
A
Coda
Rit.

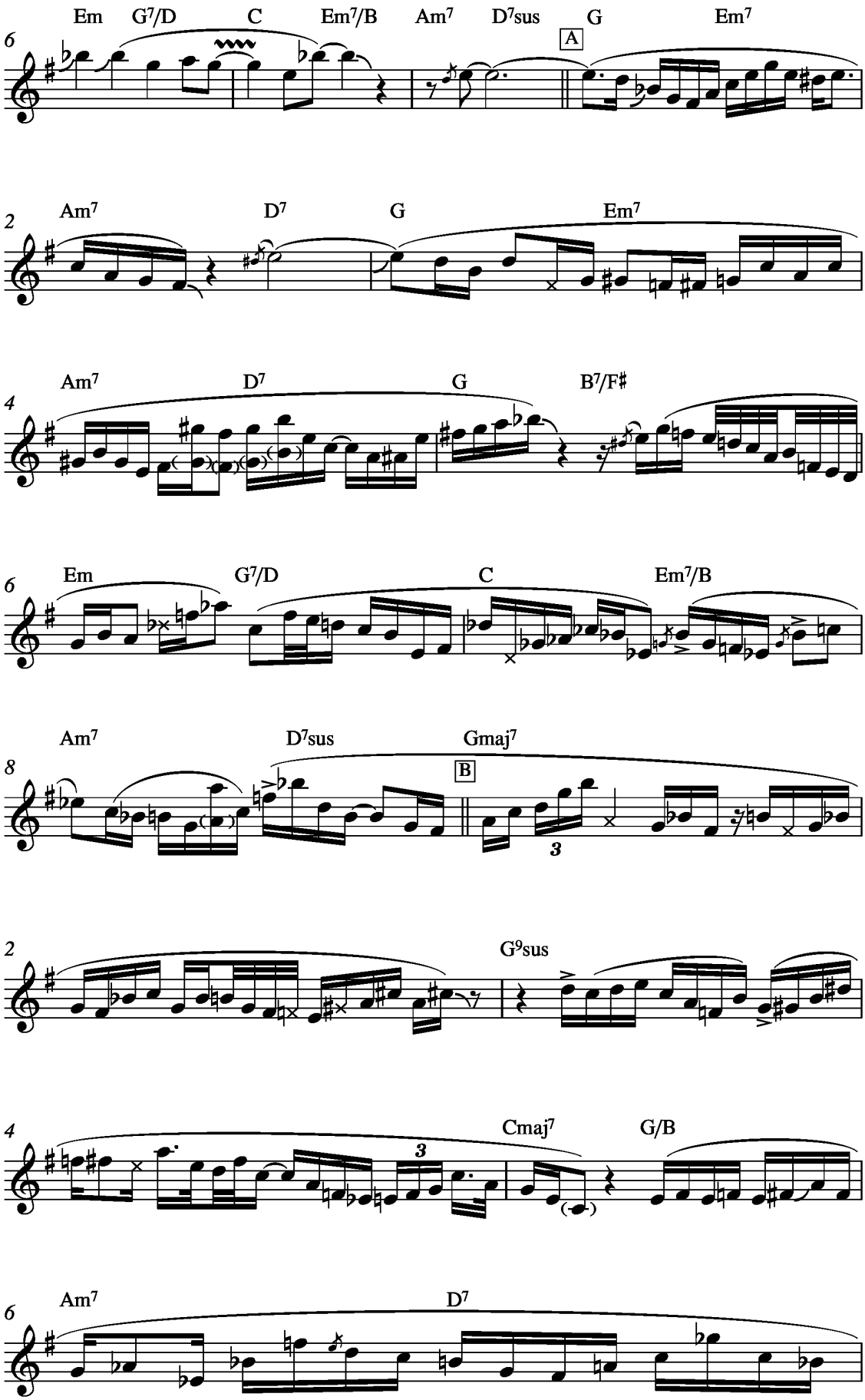
„Biji”

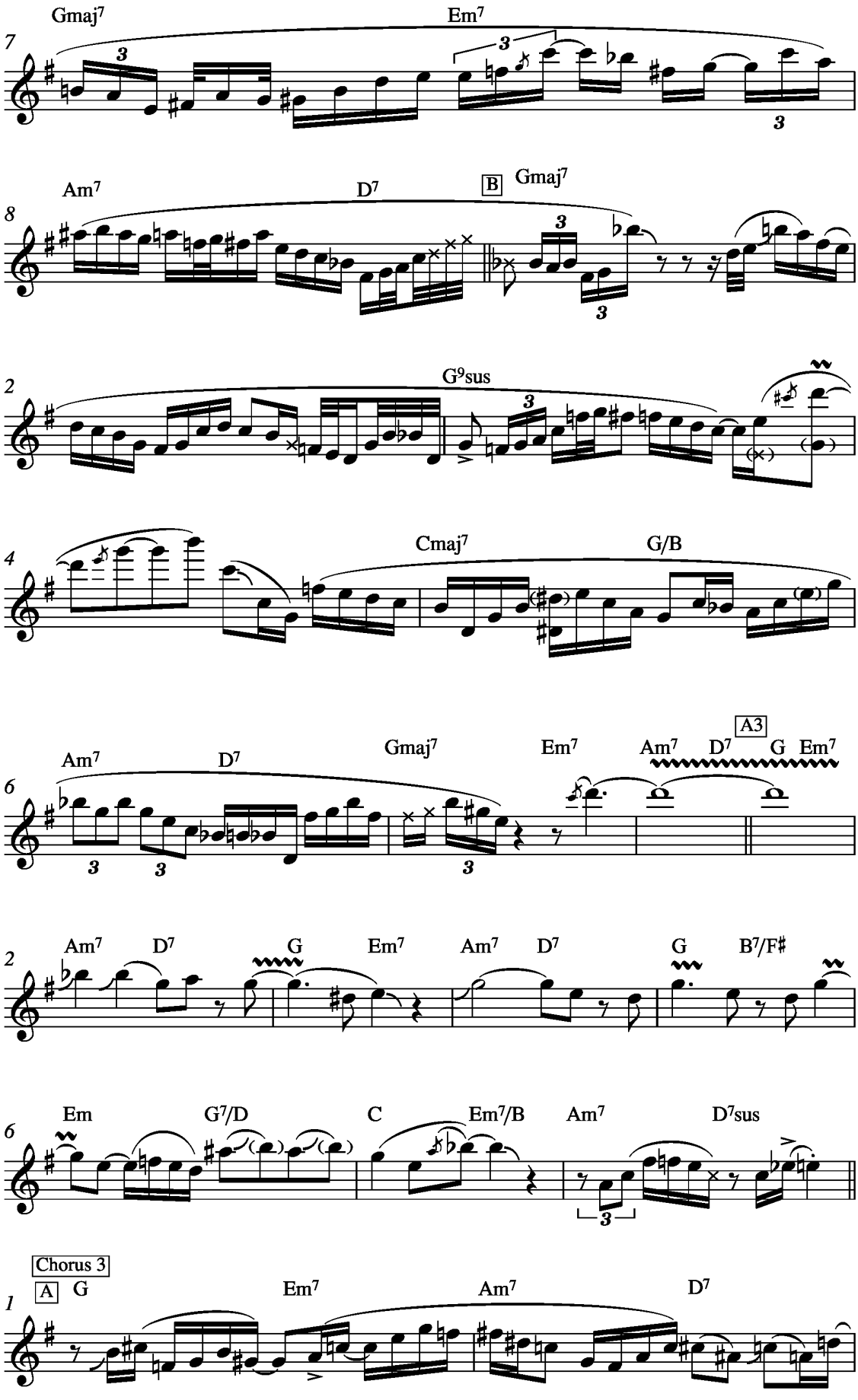
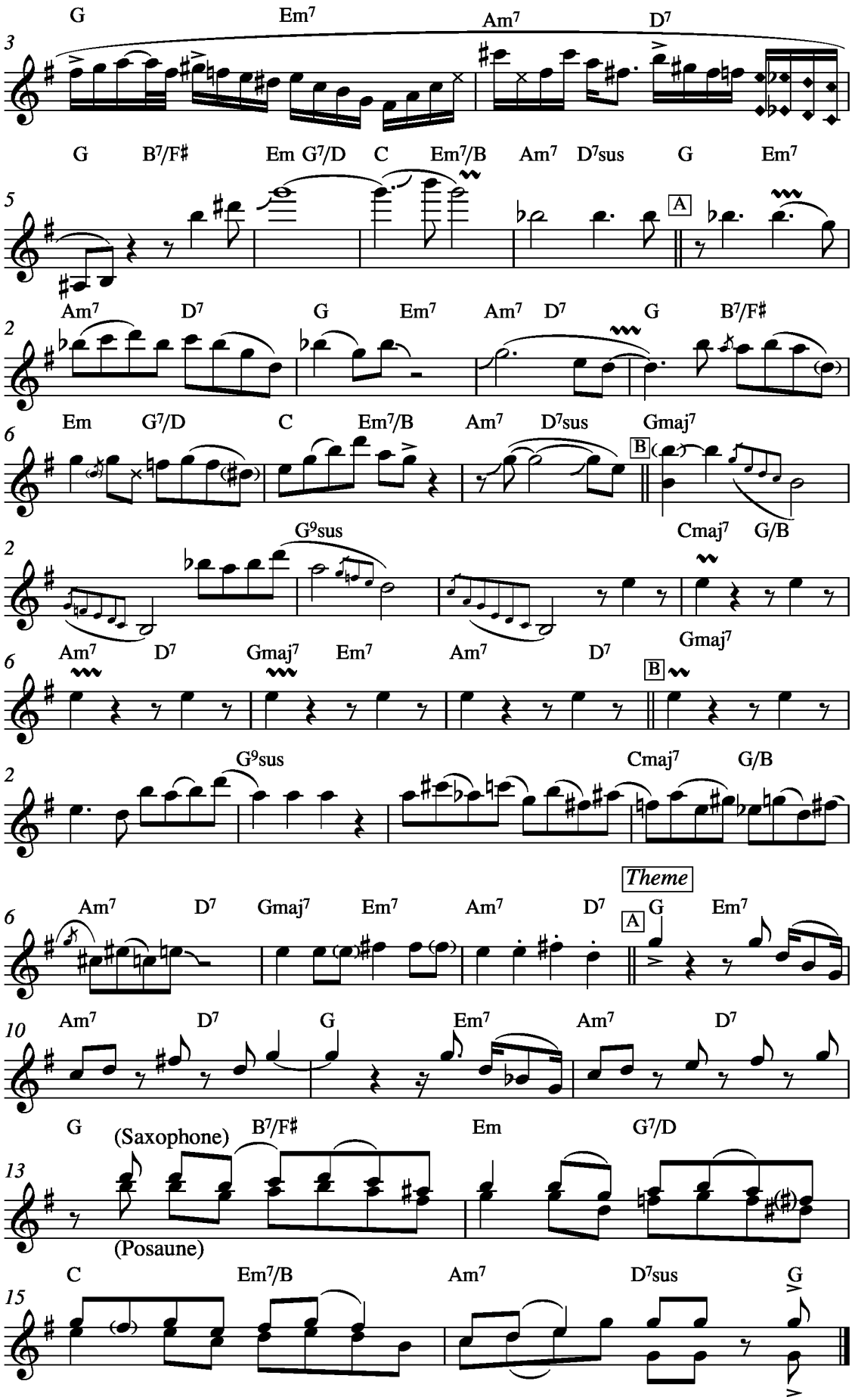
Theme

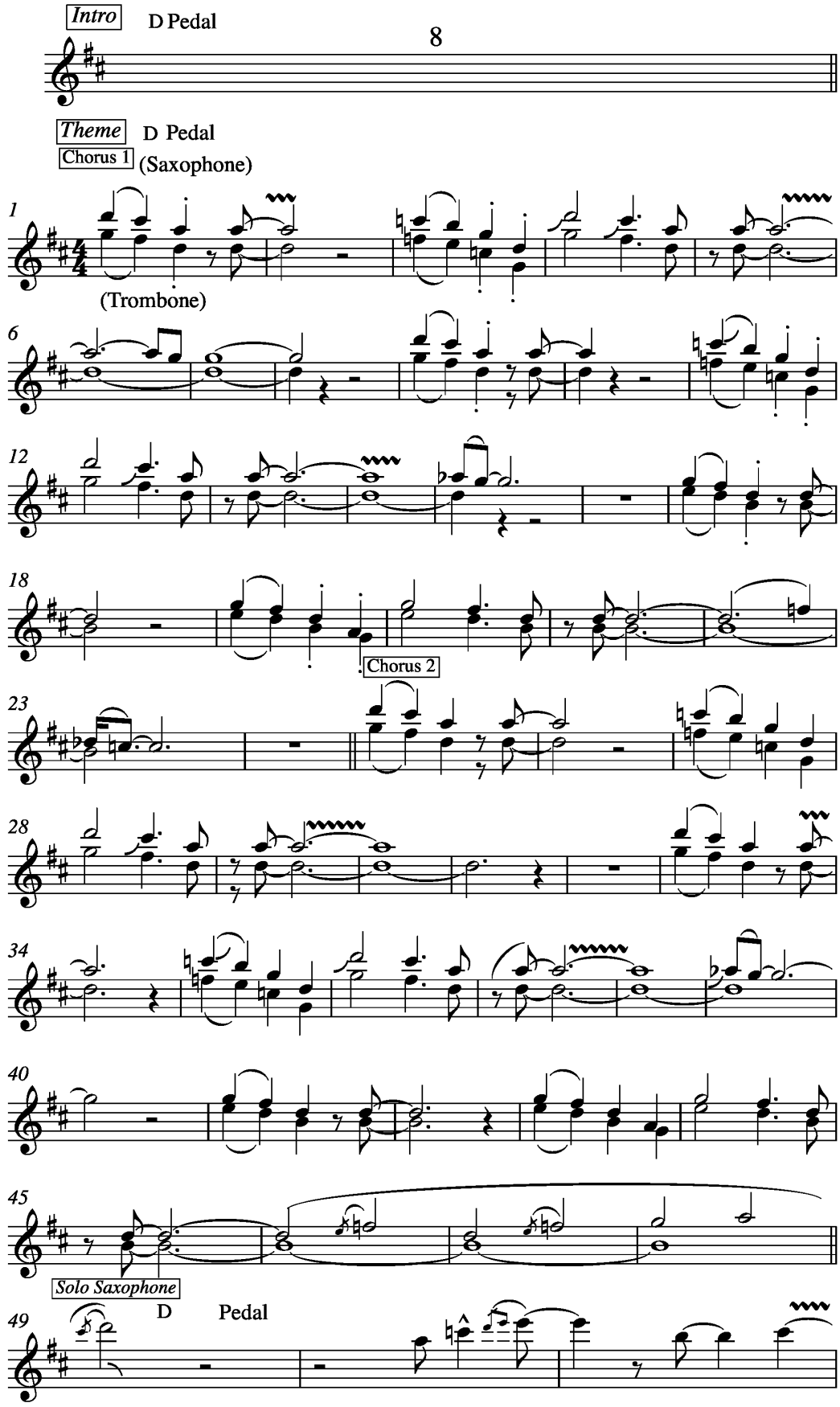
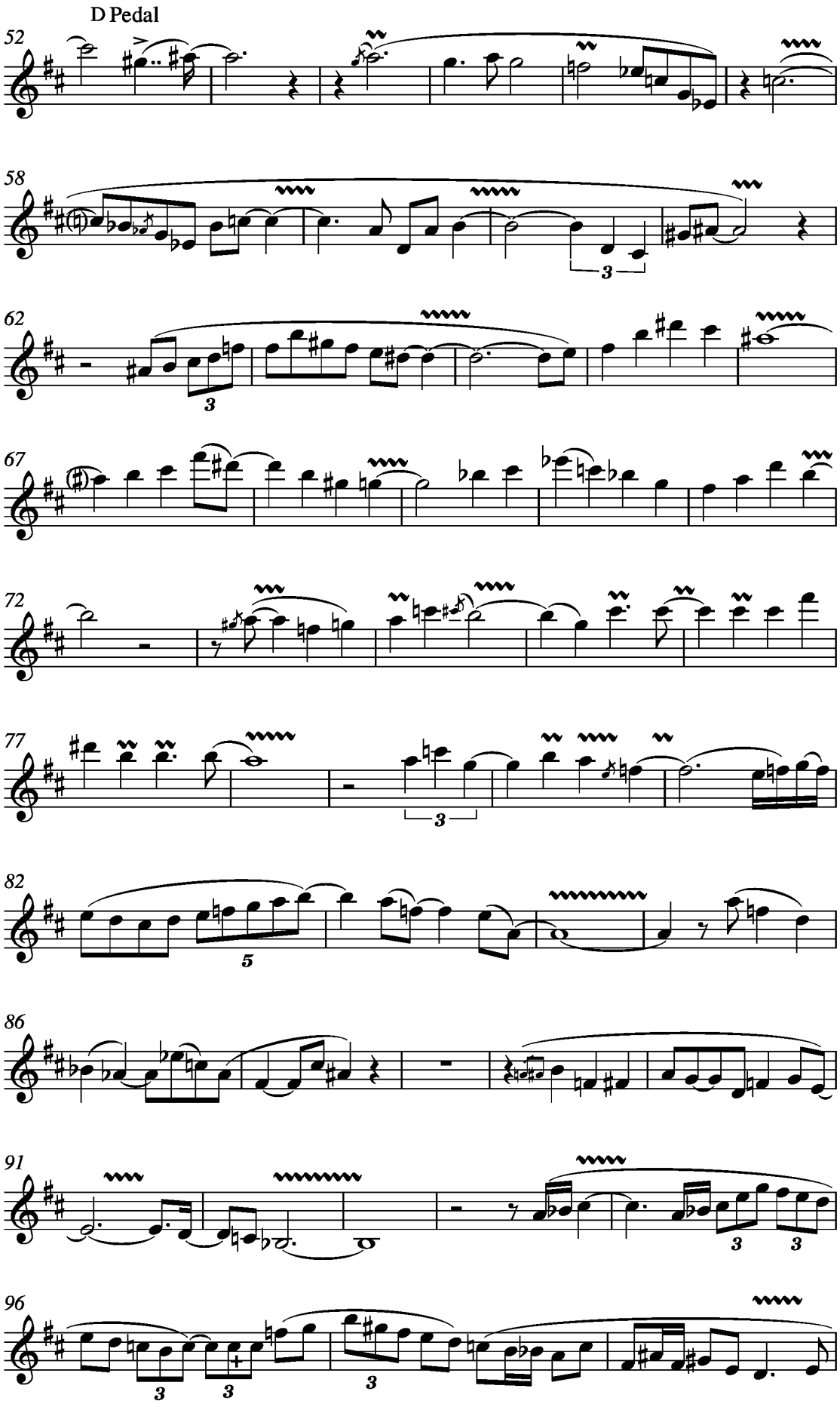
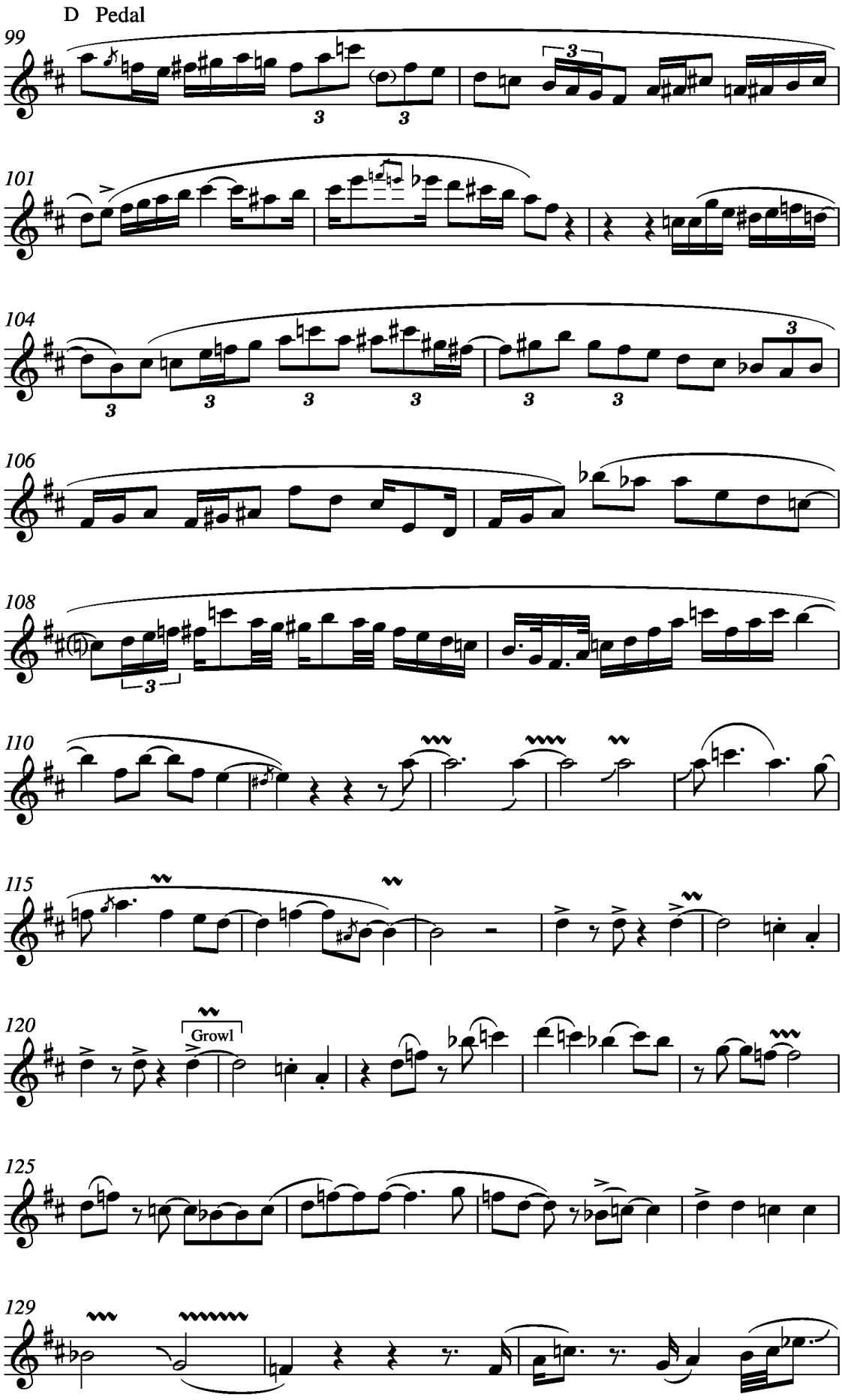
Chorus 1


G9sus
(Trombone)
Cmaj7
G/B
(Saxophone)
Am7
D7
Gmaj7
Em7
Am7
D7
A
G
Em7
Am7
D7
G
Em7
Am7
D7
G
B7/F♯
Em
G7/D
(Saxophone)
(Trombone)
Chorus 2
C
Em7/B
Am7
D7sus
G
Laid Back
A
(Saxophone)
Em
(Trombone)
Am7
D7
G
B7/F♯
Em
G7/D
C
Em7/B
Am7
D7sus
G
A
G
Em7
Am7
D7
G
Em7
Am7
D7

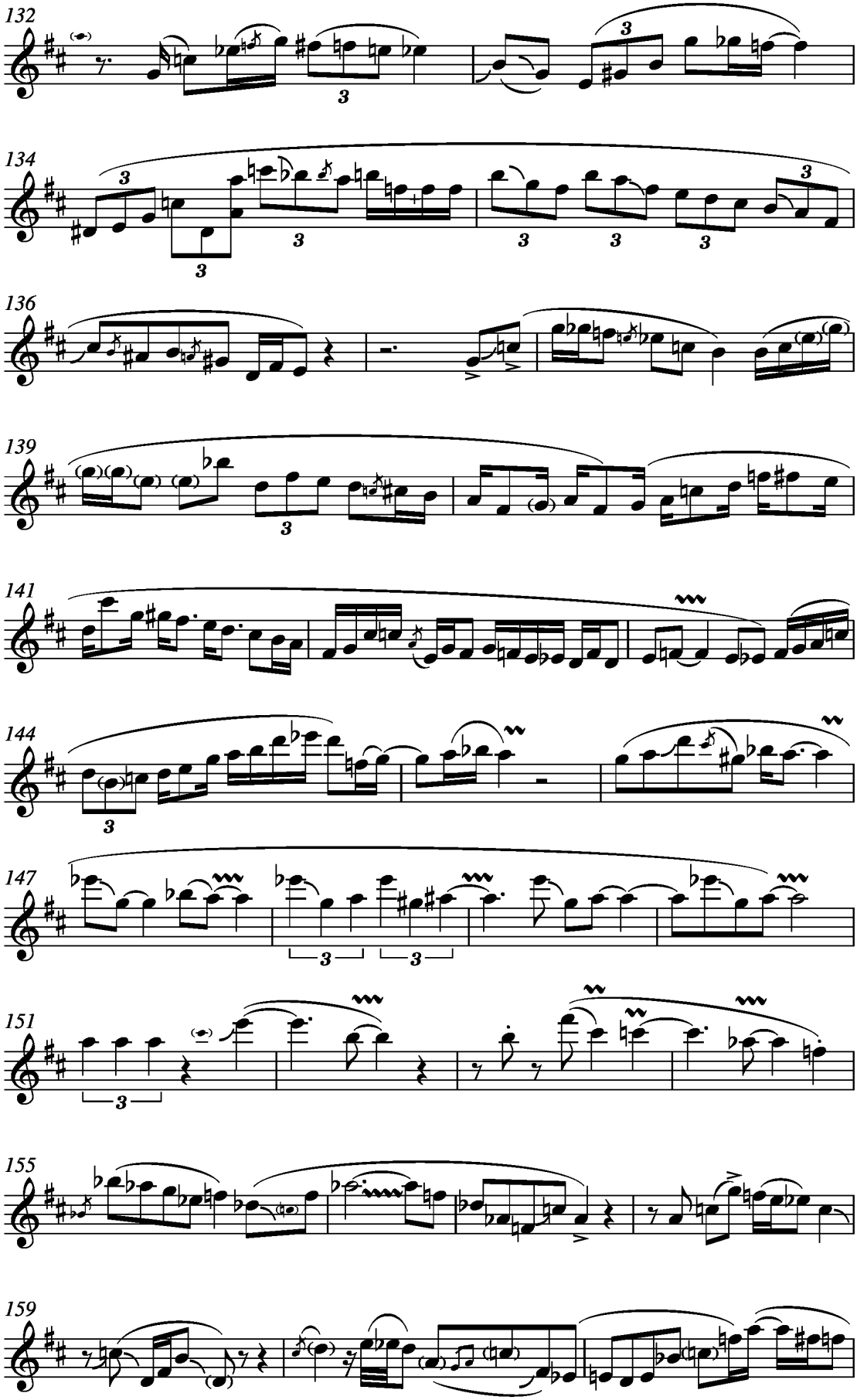
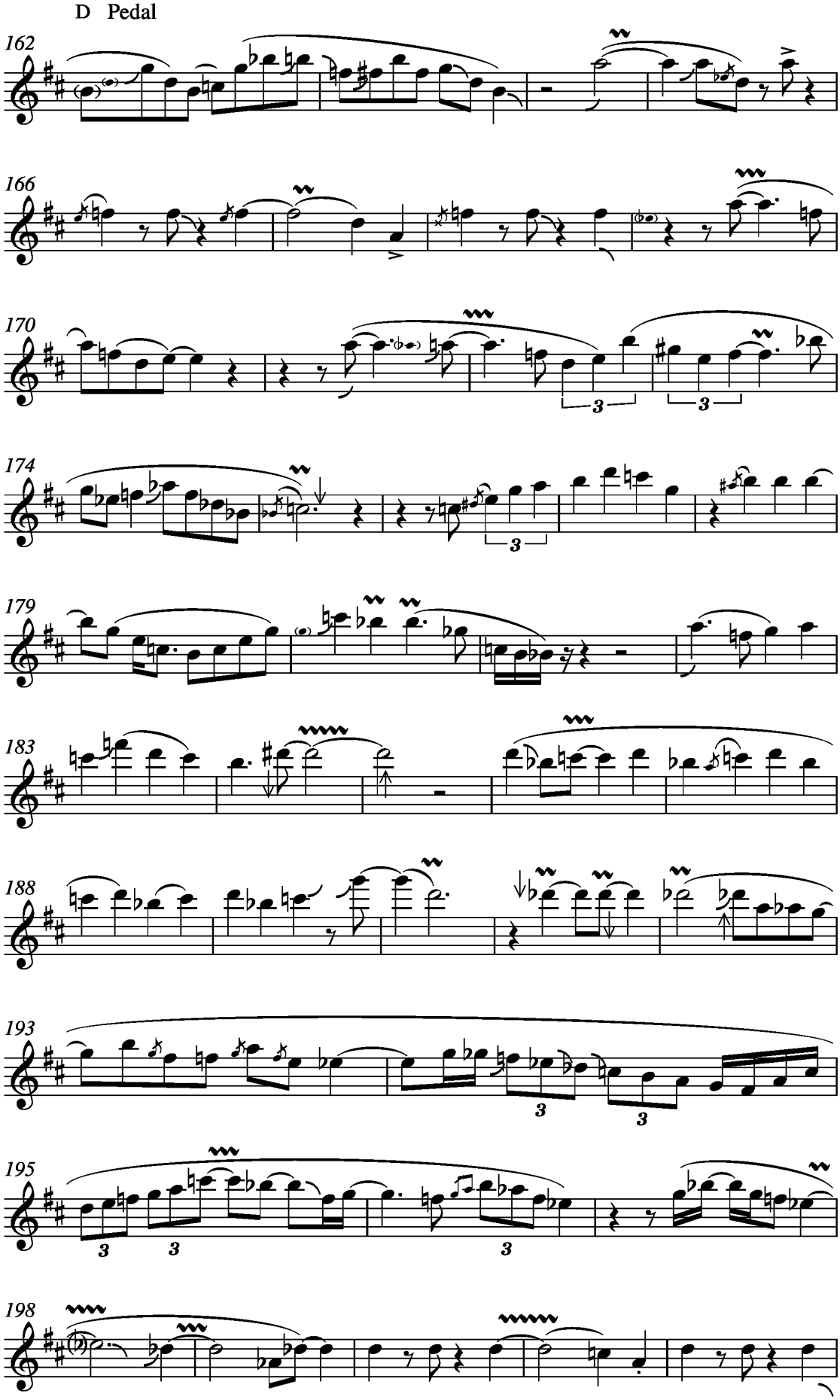
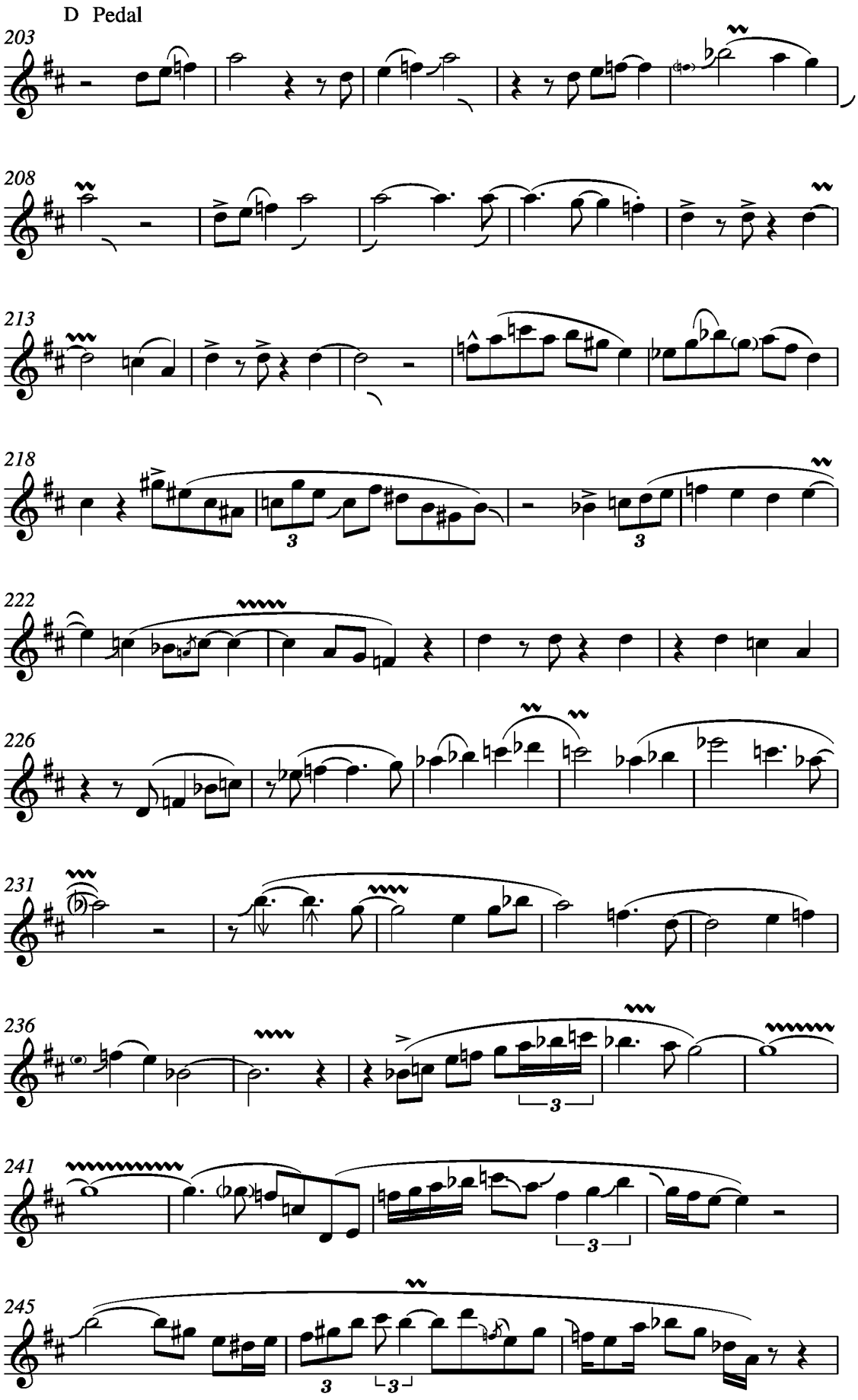
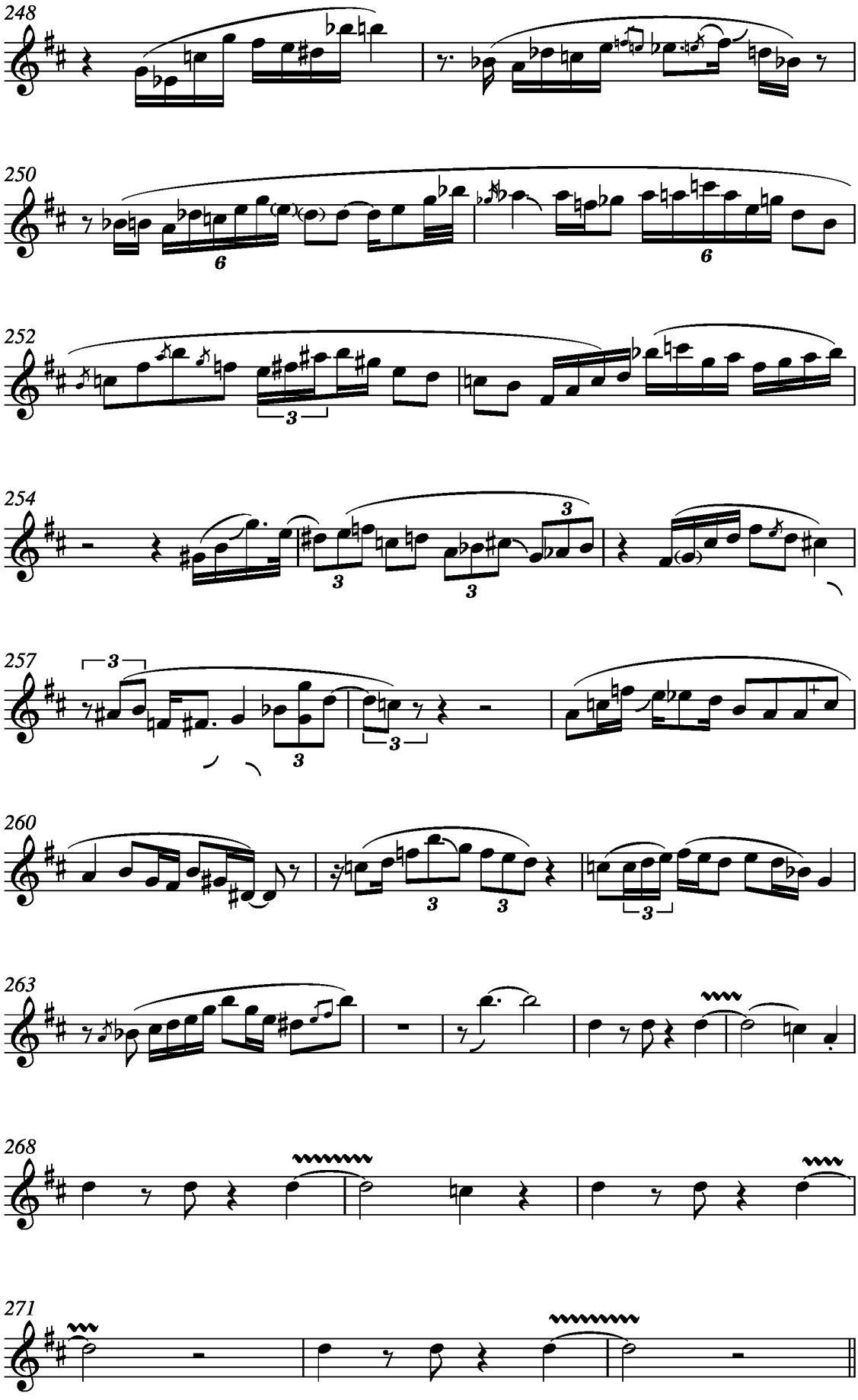

G B7/F# Em G7/D C Em7/B
5
Am7 D7sus Gmaj7 G9sus
8
B
Cmaj7 G/B Am7 D7 Gmaj7 Em7
4
Am7 D7 Gmaj7 G9sus
8
B
Cmaj7 G/B Am7 D7 Gmaj7 Em7
5
A
Laid Back
G Em7 Am7 D7 G Em7
3
3
Am7 D7 G (Saxophone) B7/F#
4
(Trombone)
(Saxophone)
(Trombone)
Em G7/D C Em7/B
6

Solo Trombone
Am7
D7sus
G
2 Chorusses
8
(Saxophone)
Solo Piano
3 Choruses
Solo Saxophone
Chorus 1
A
G
Em7
Am7
D7
G
Em7
4
Am7
D7
G
B7/F♯
Em
G7/D
C
Em7/B
3
8
Am7
D7sus
A
G
Em7
Am7
D7
G
Em7
Growl
4
Am7
D7
G
B7/F♯
3
6
Em
G7/D
C
Em7/B
Am7
D7sus
3
3
1
B
Gmaj7
G9sus
3
3
4
Cmaj7
G/B
3
3
3

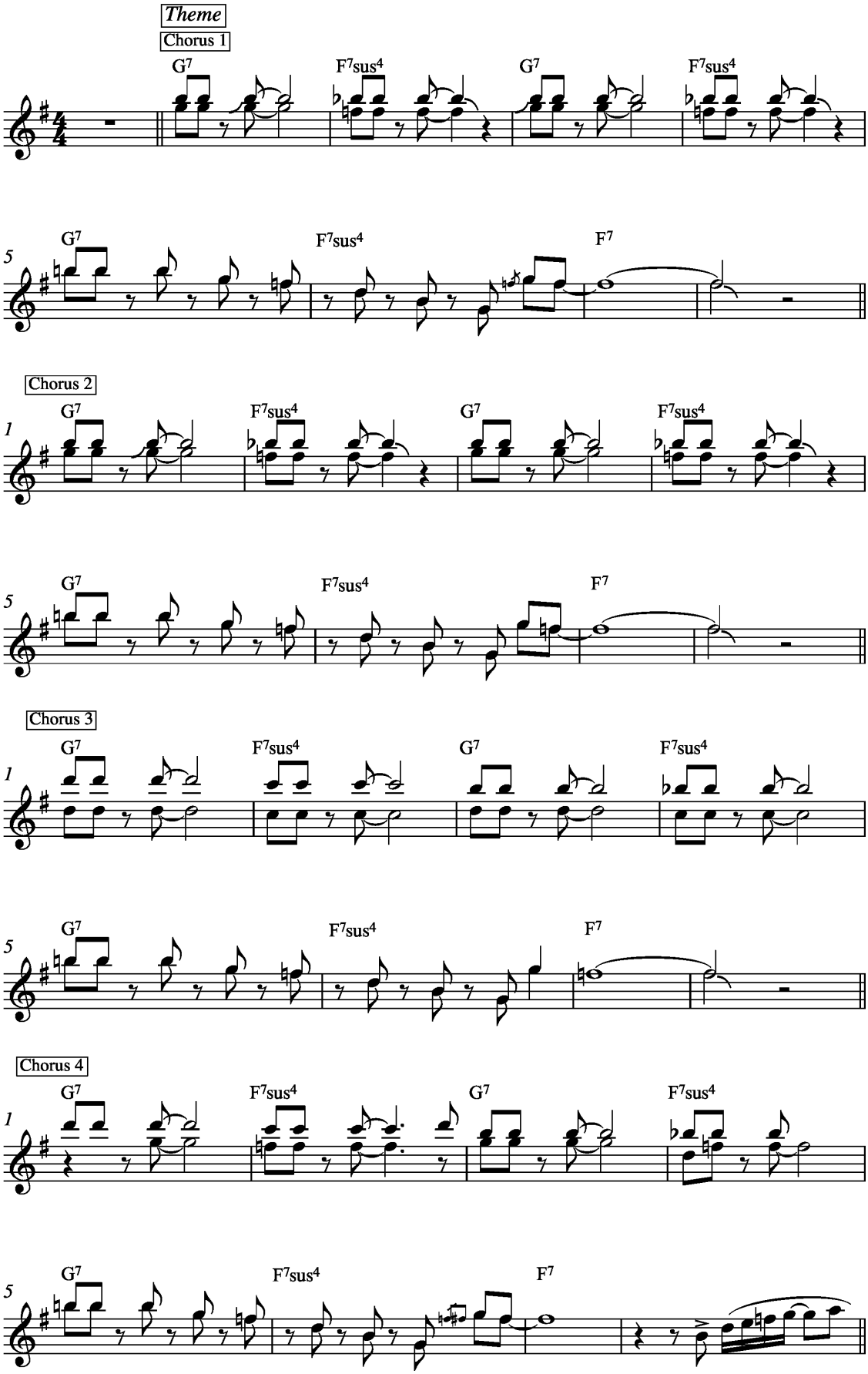
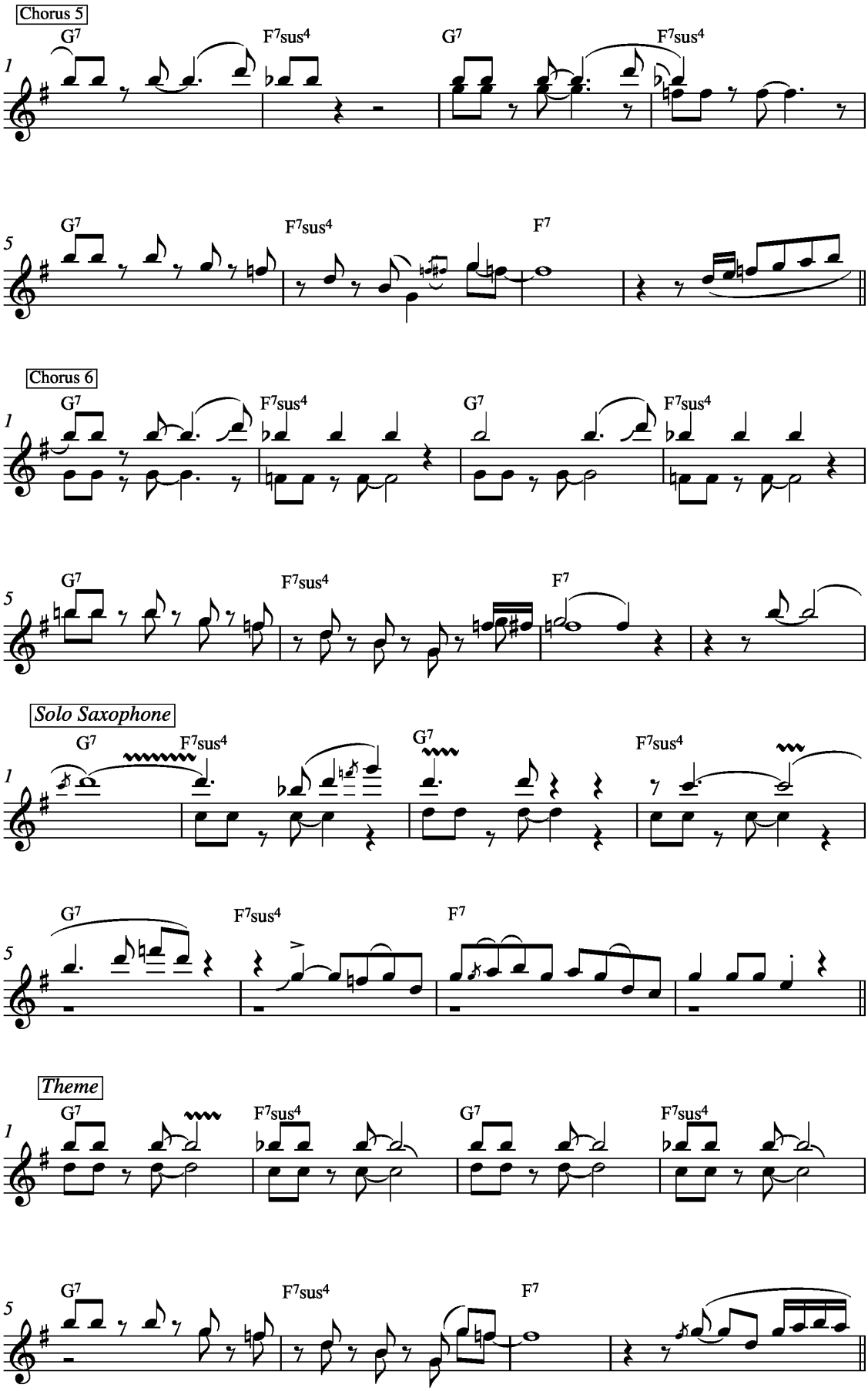
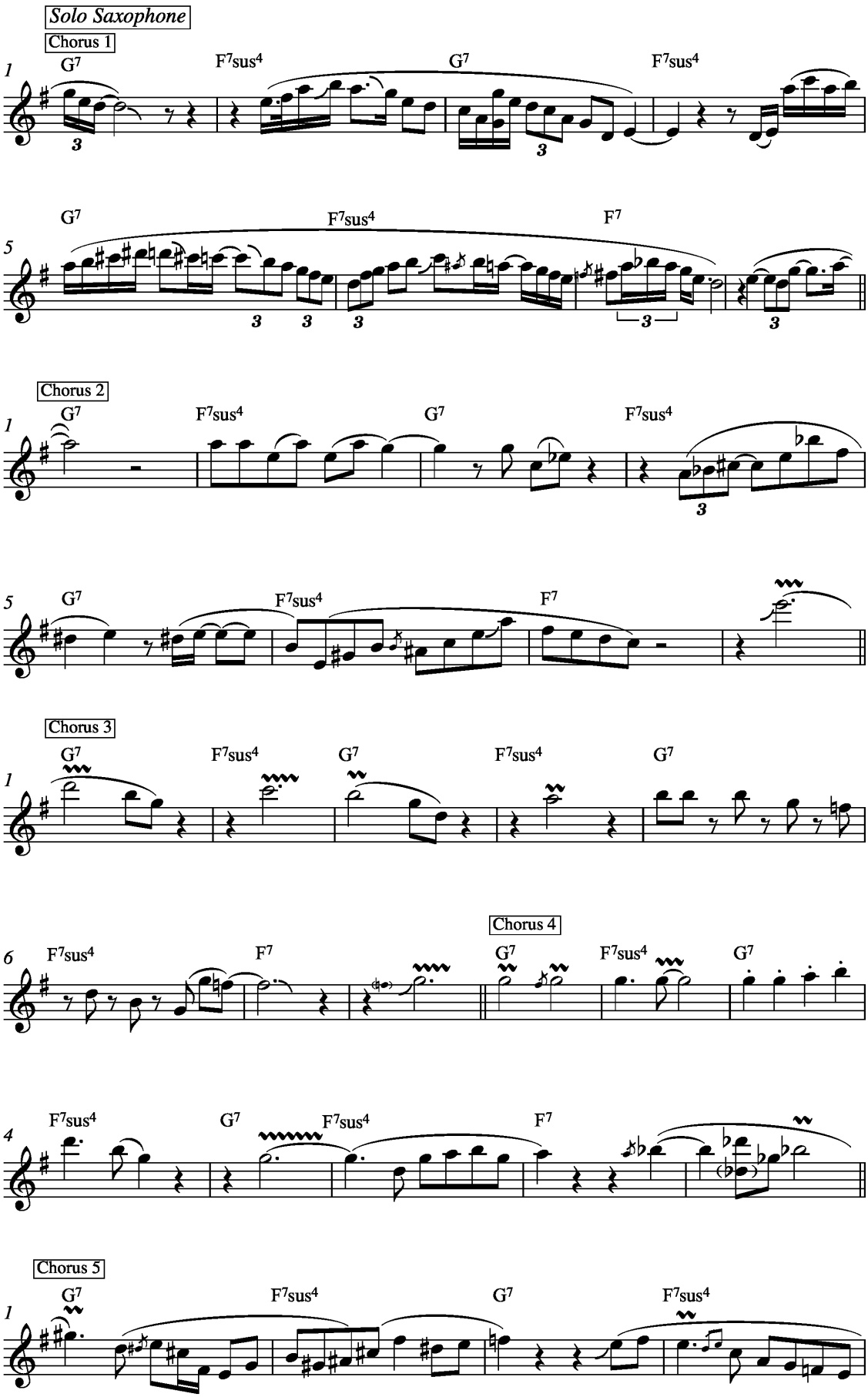
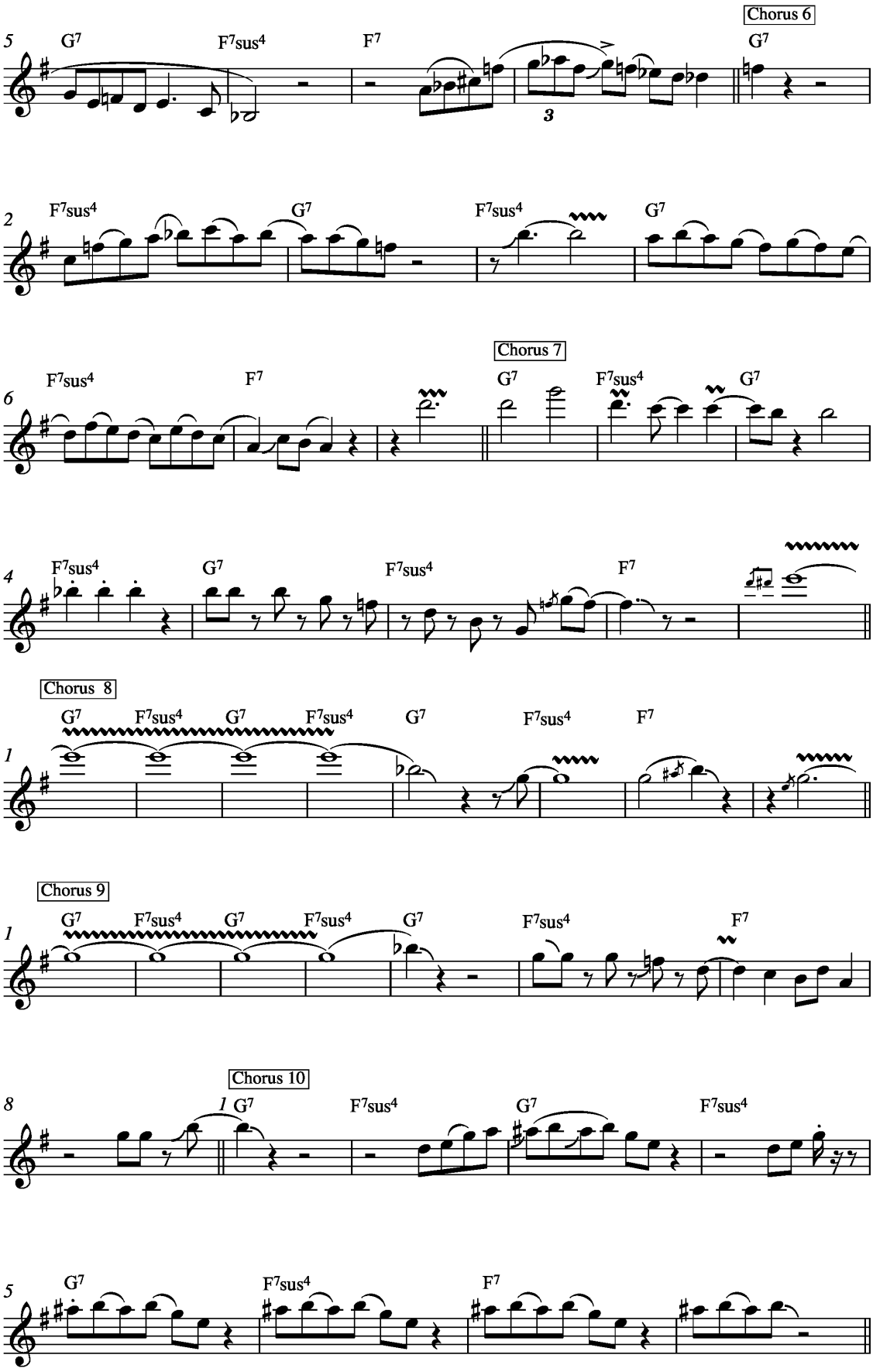
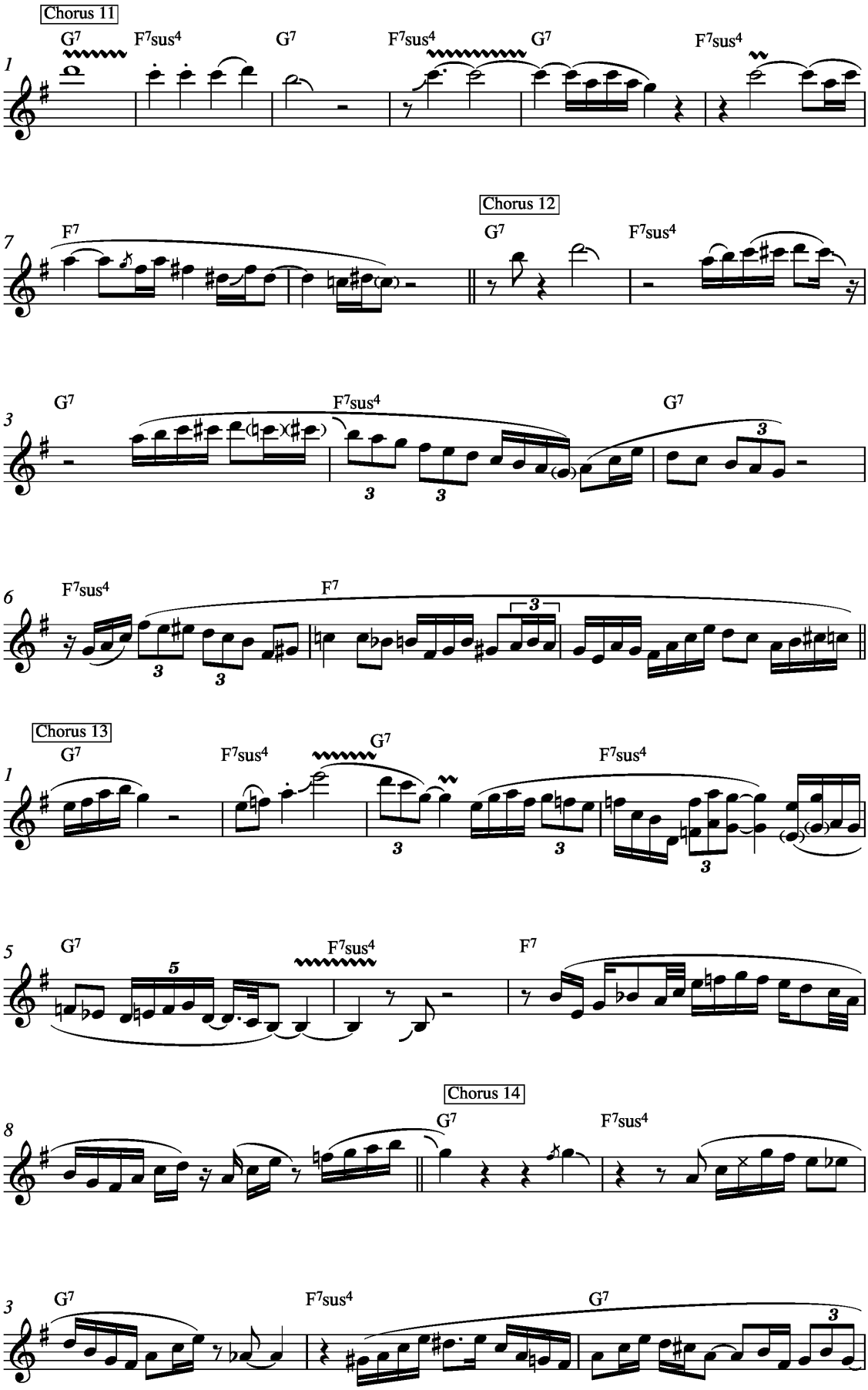
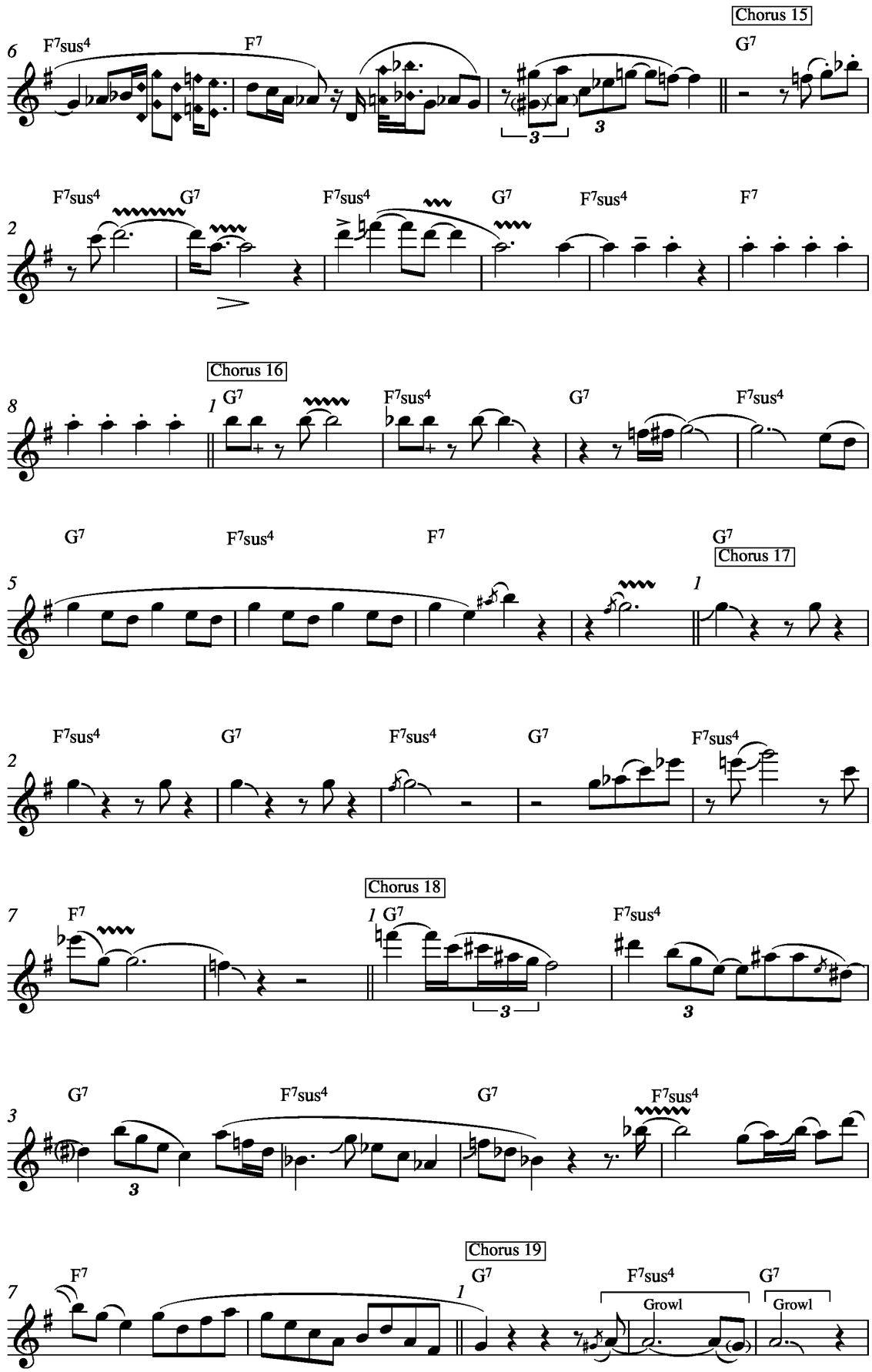
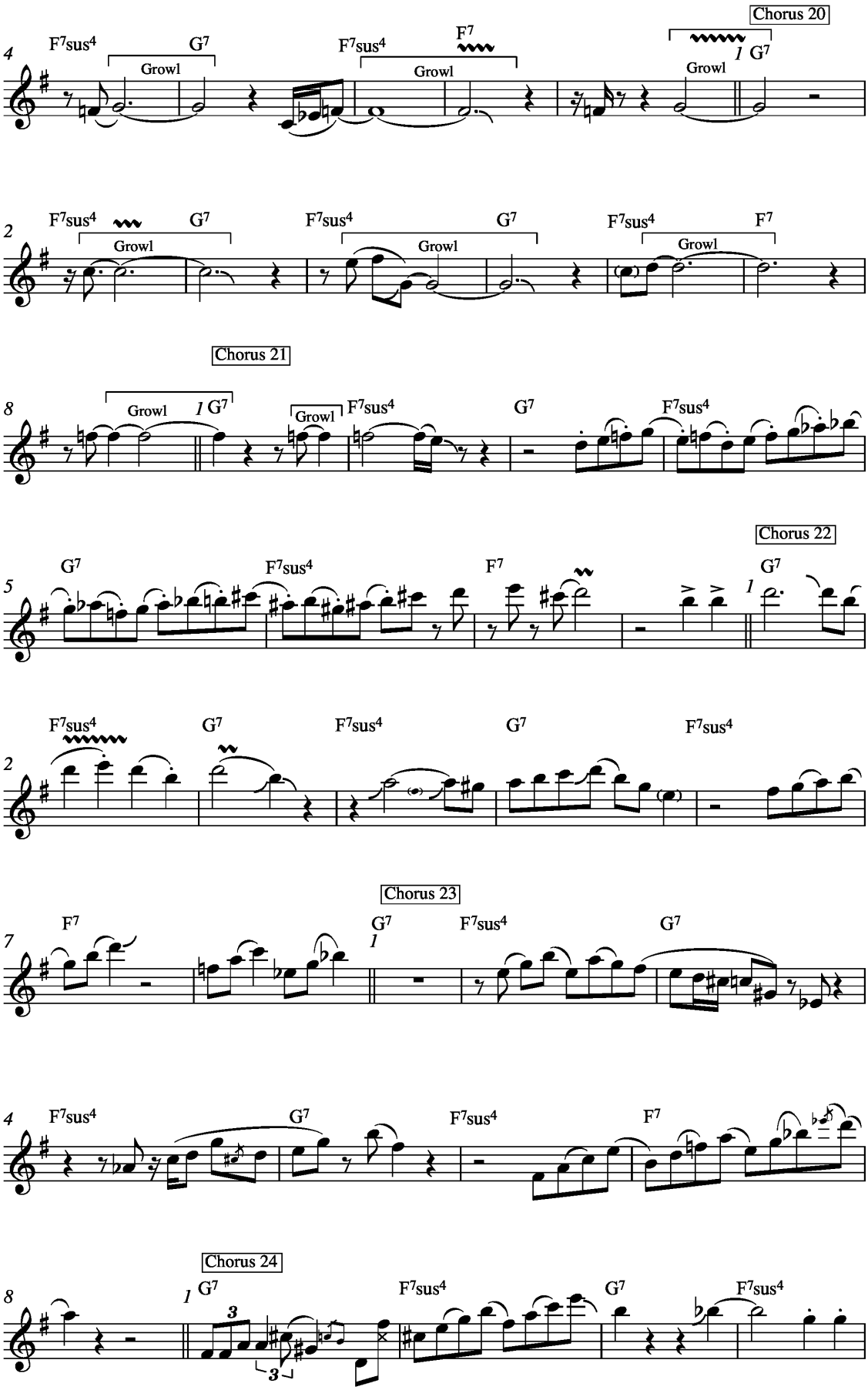
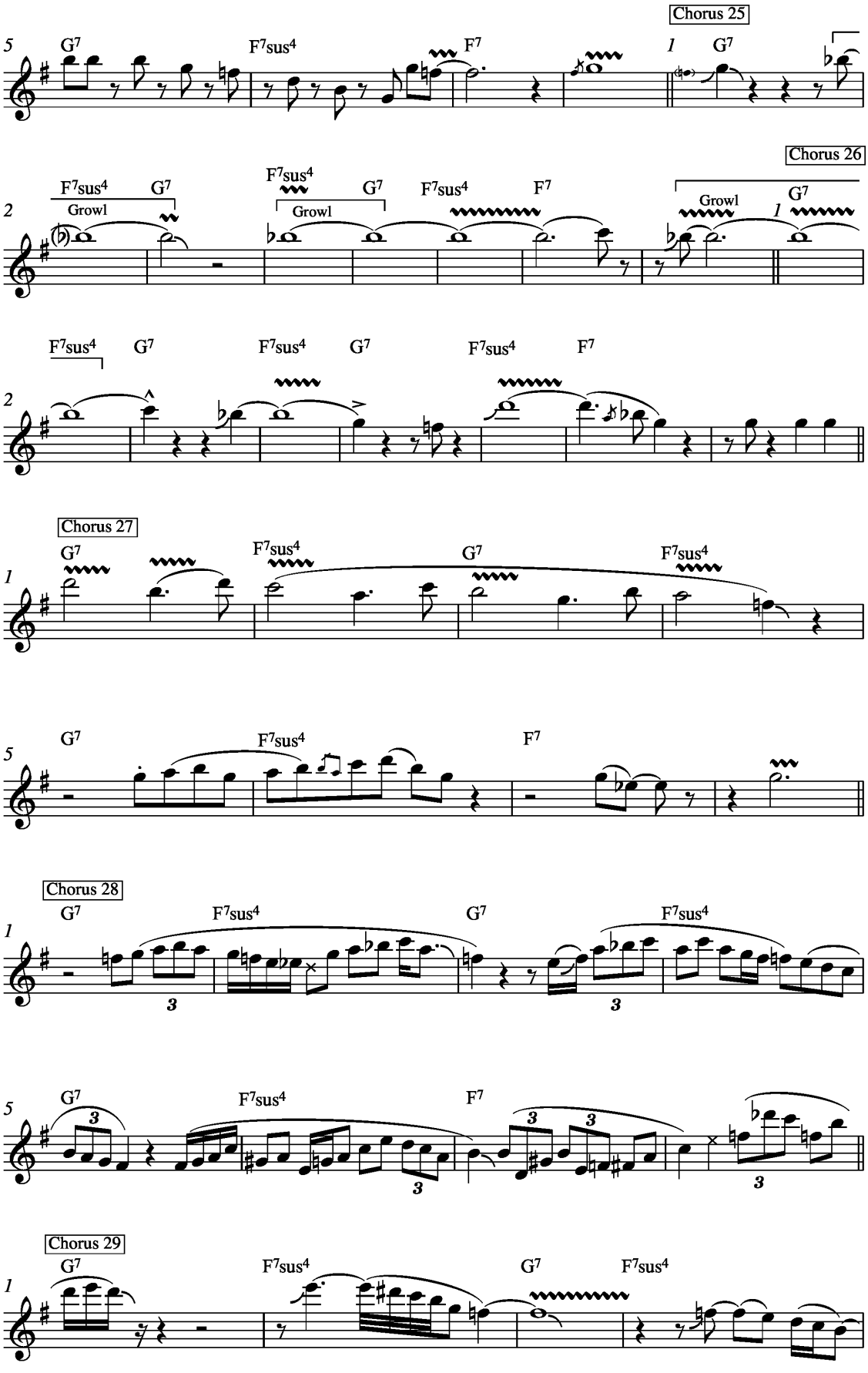
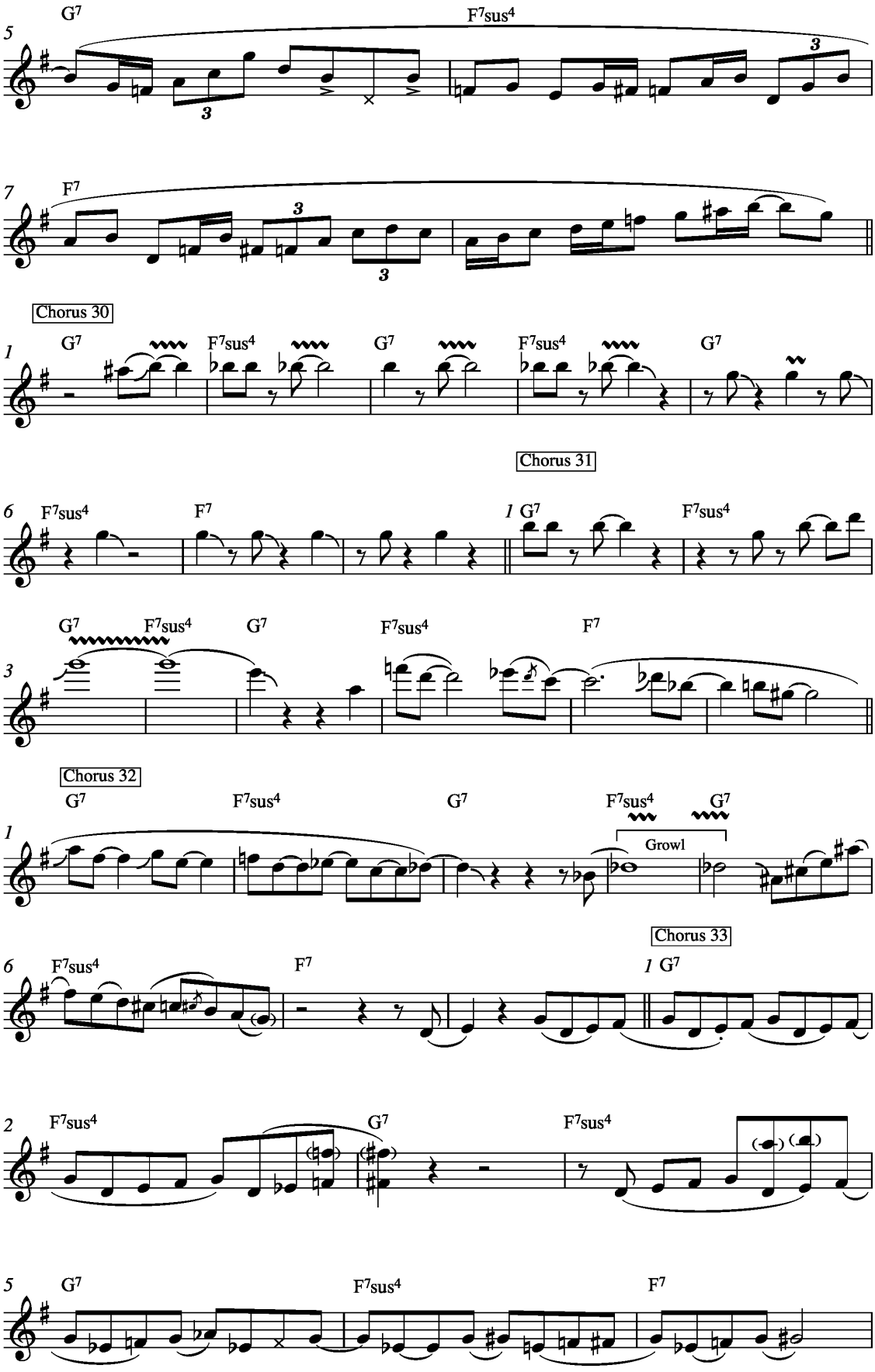
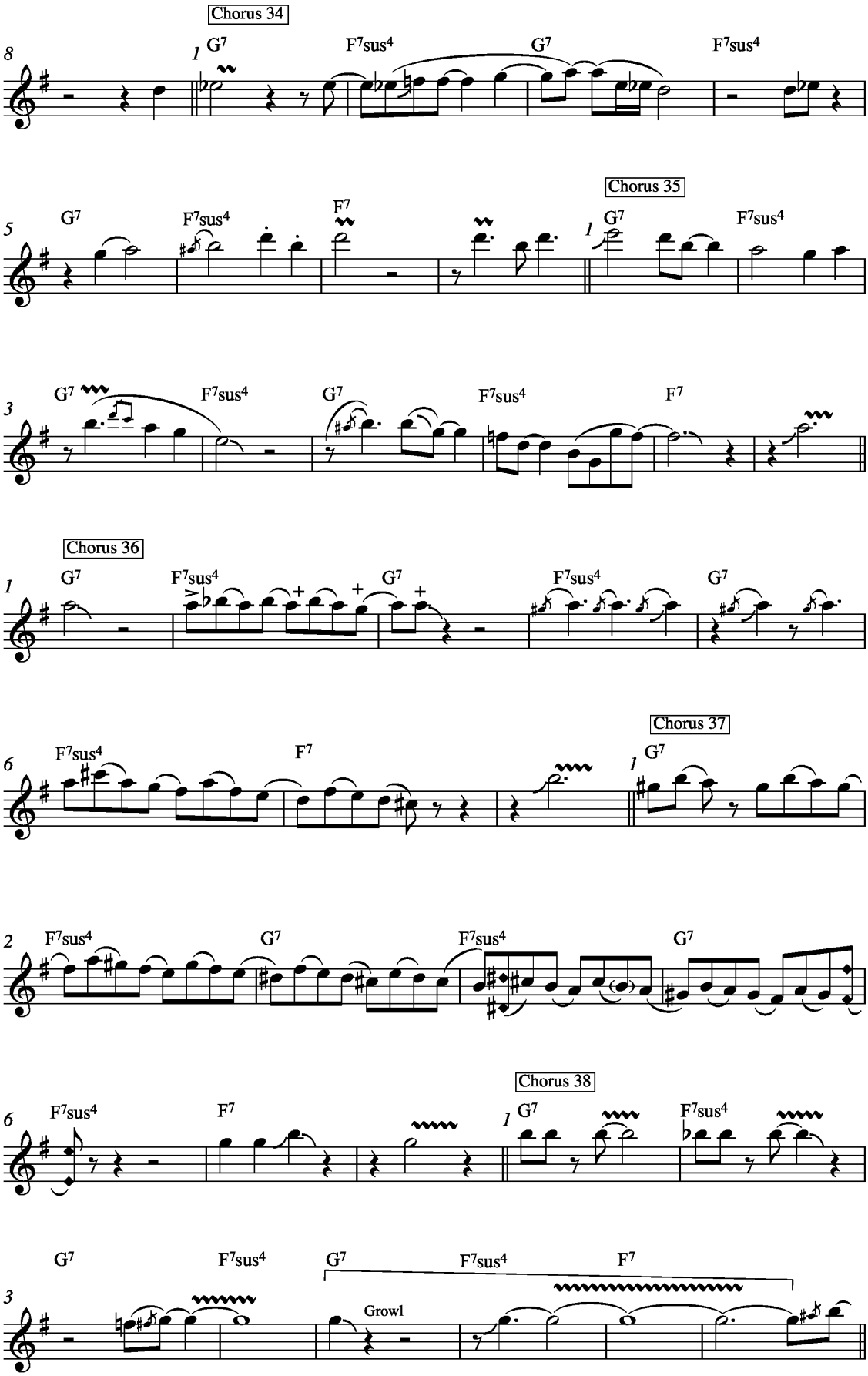
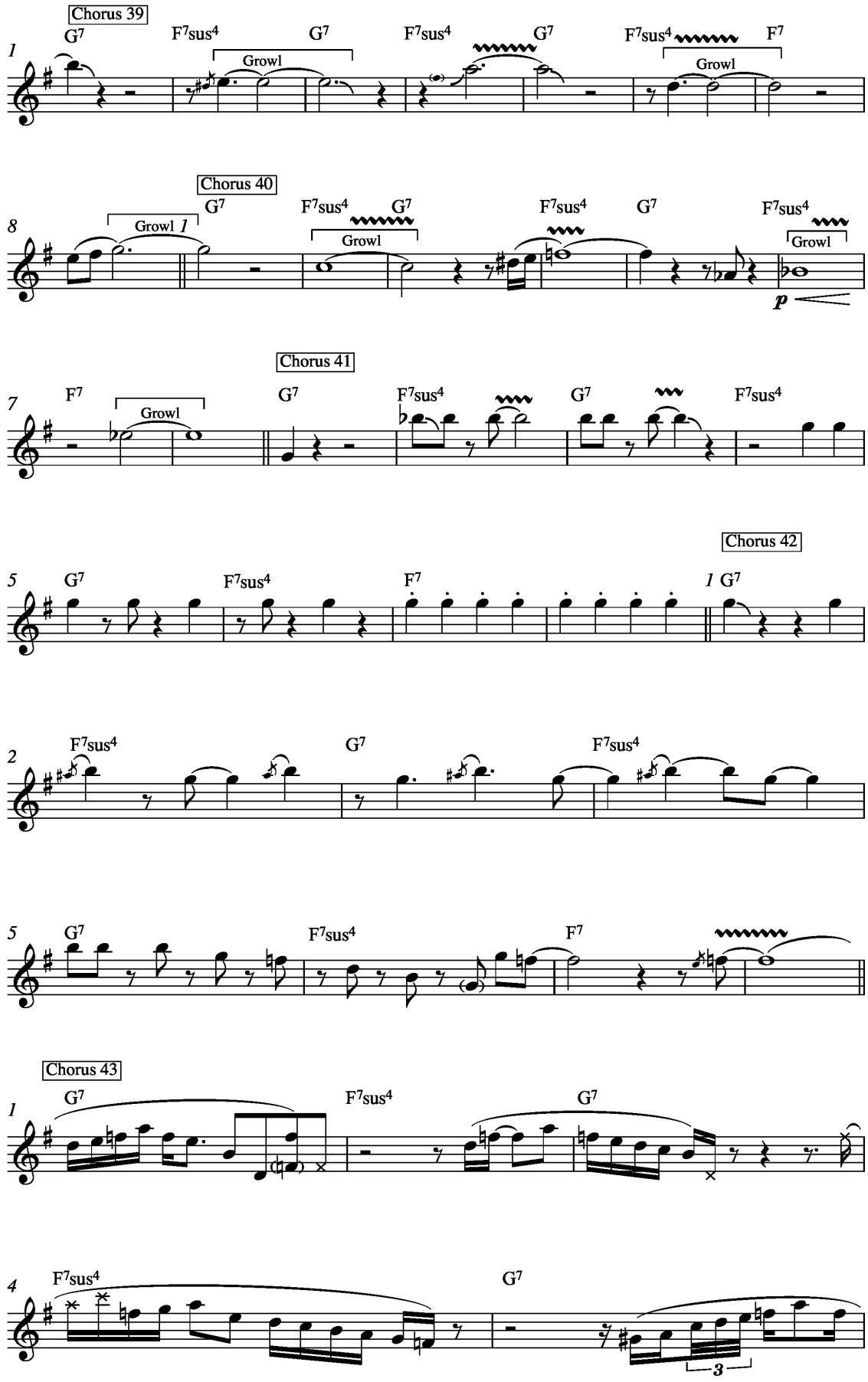
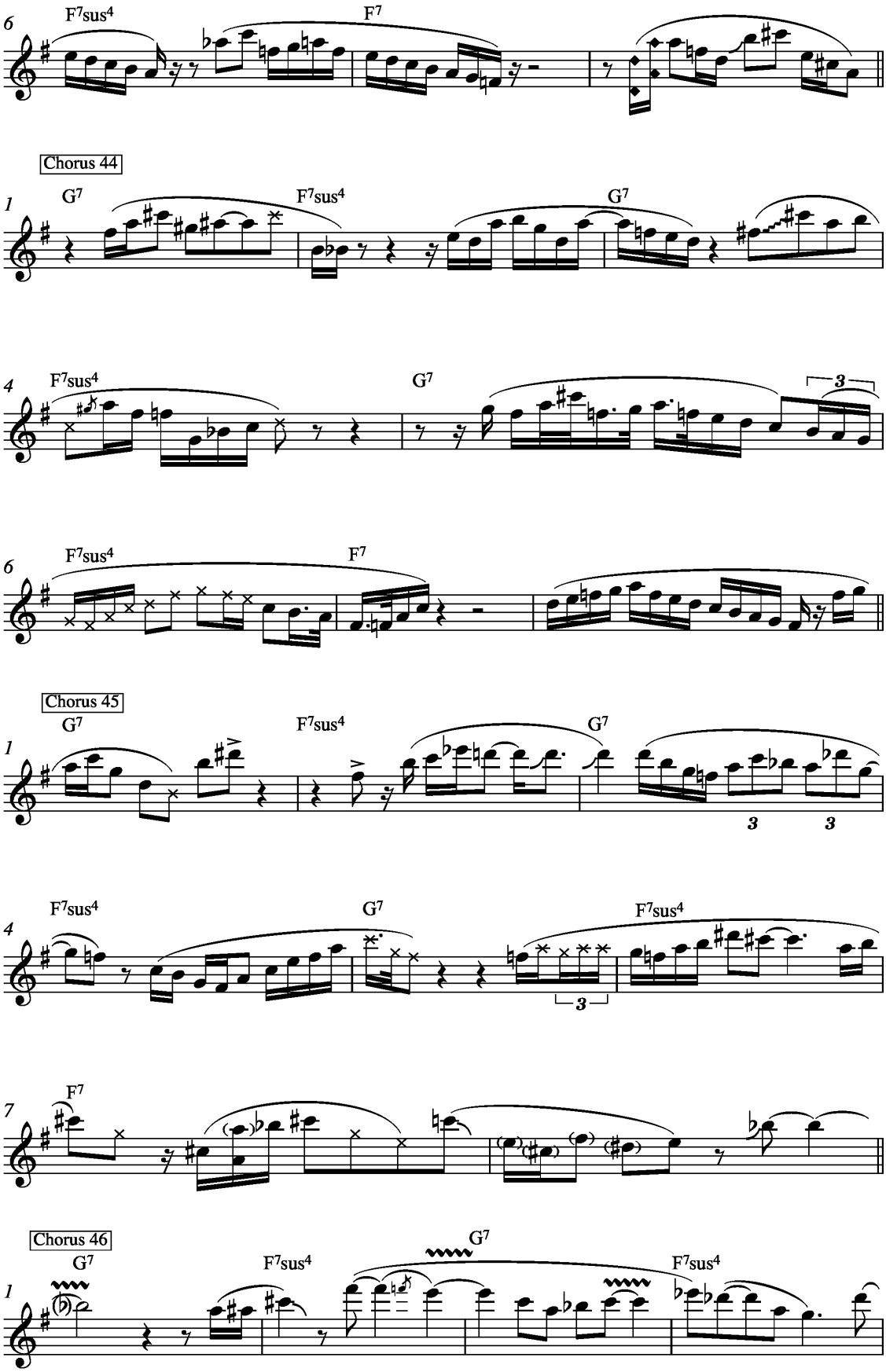
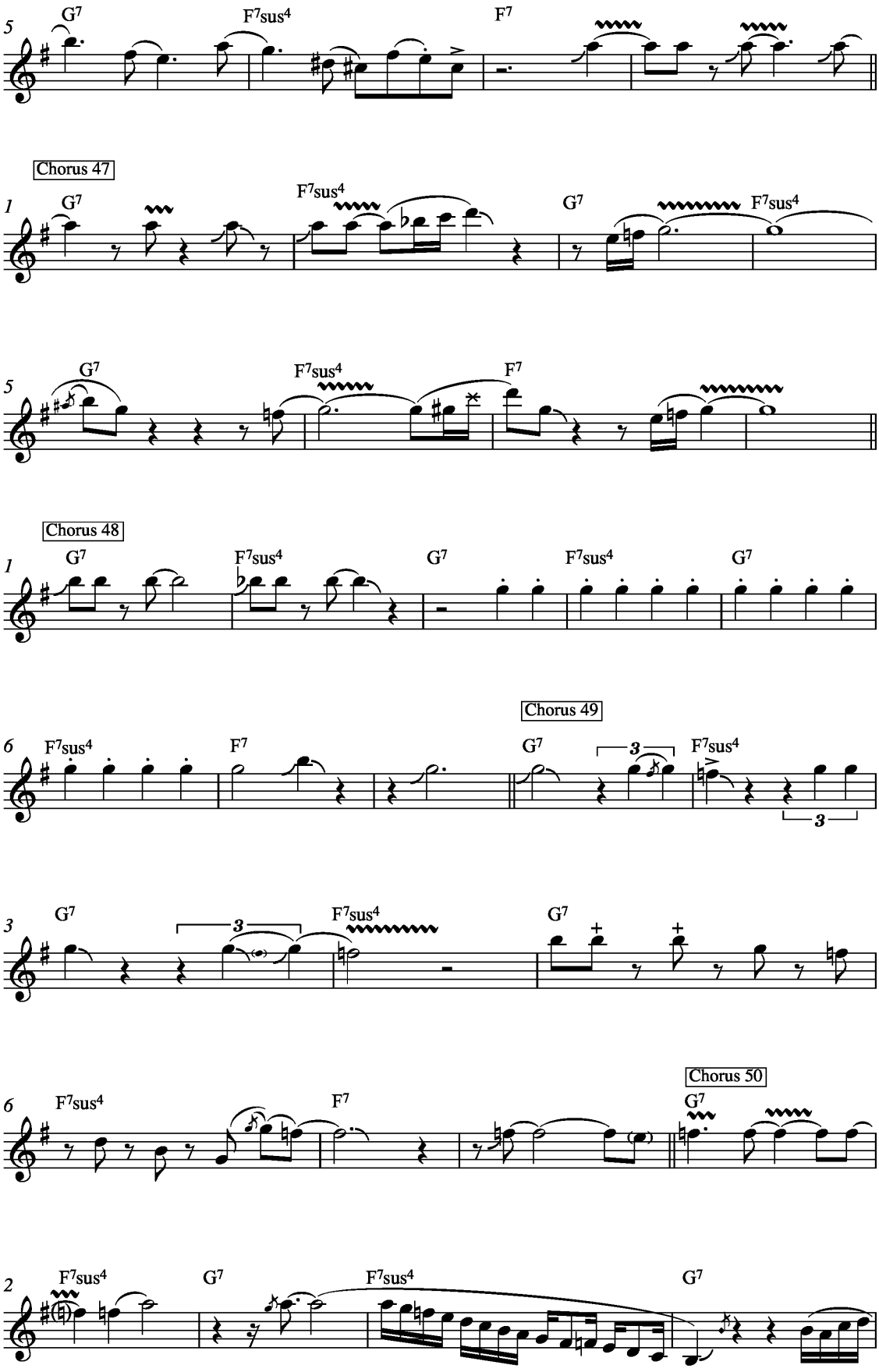
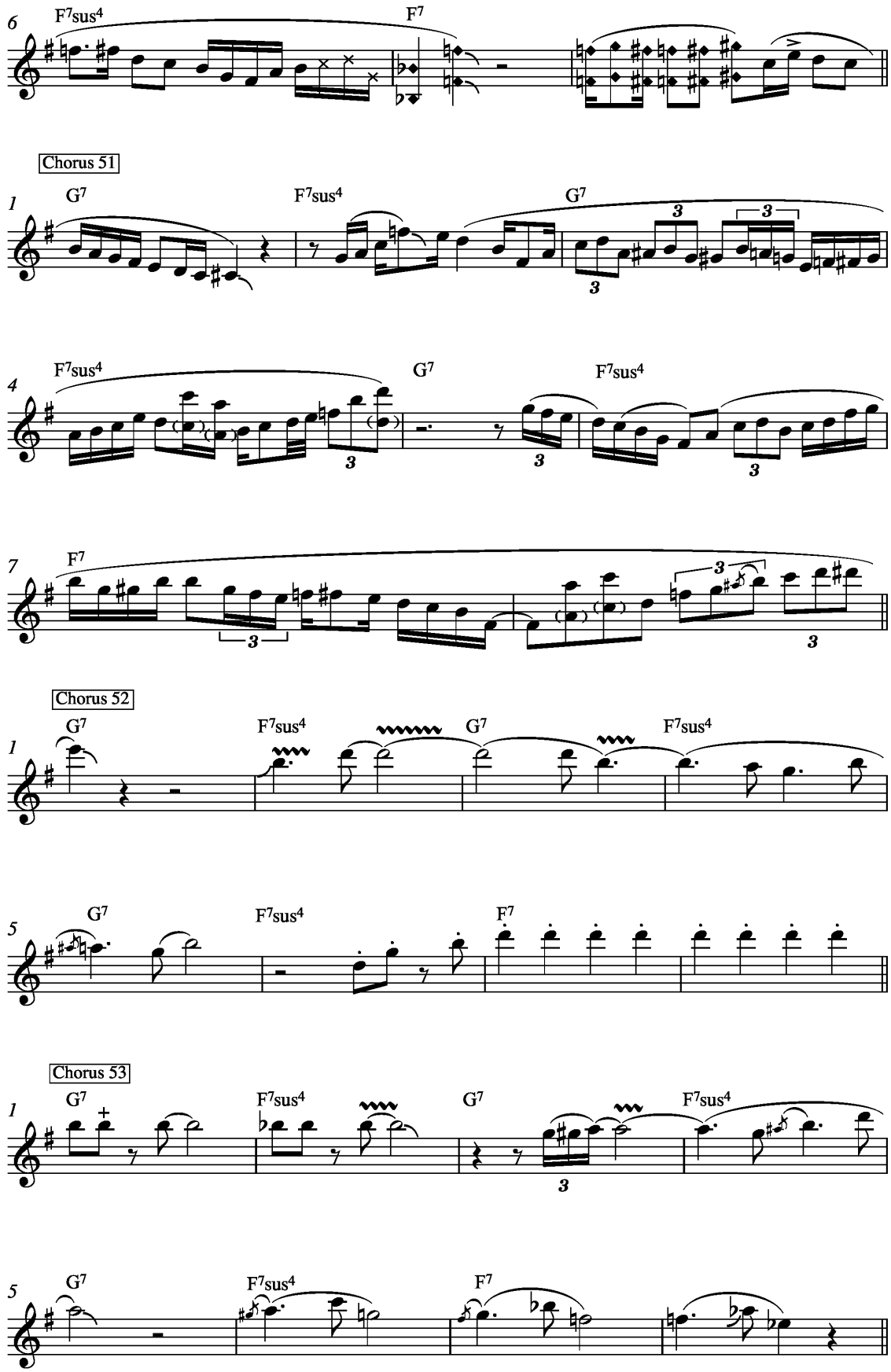
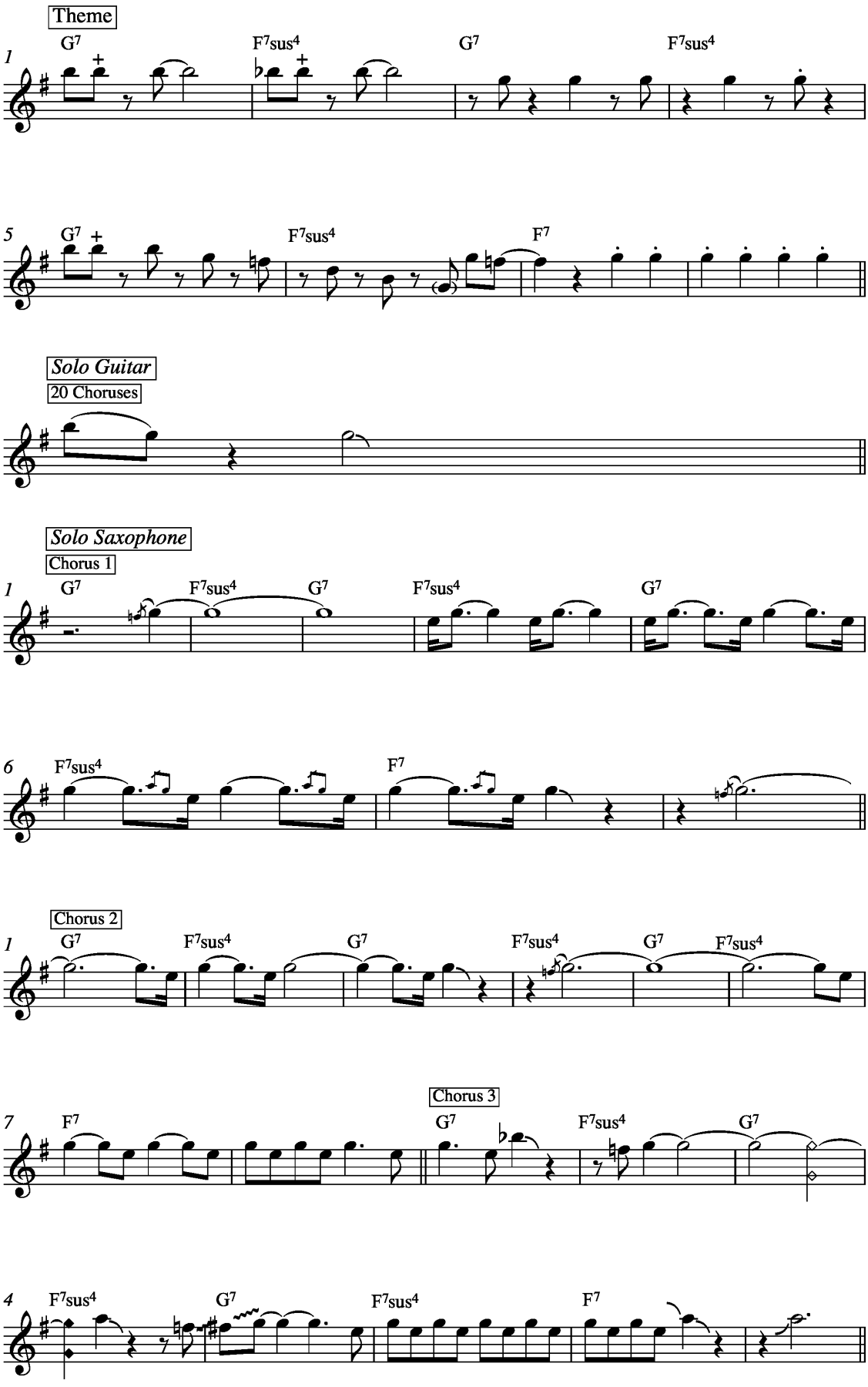
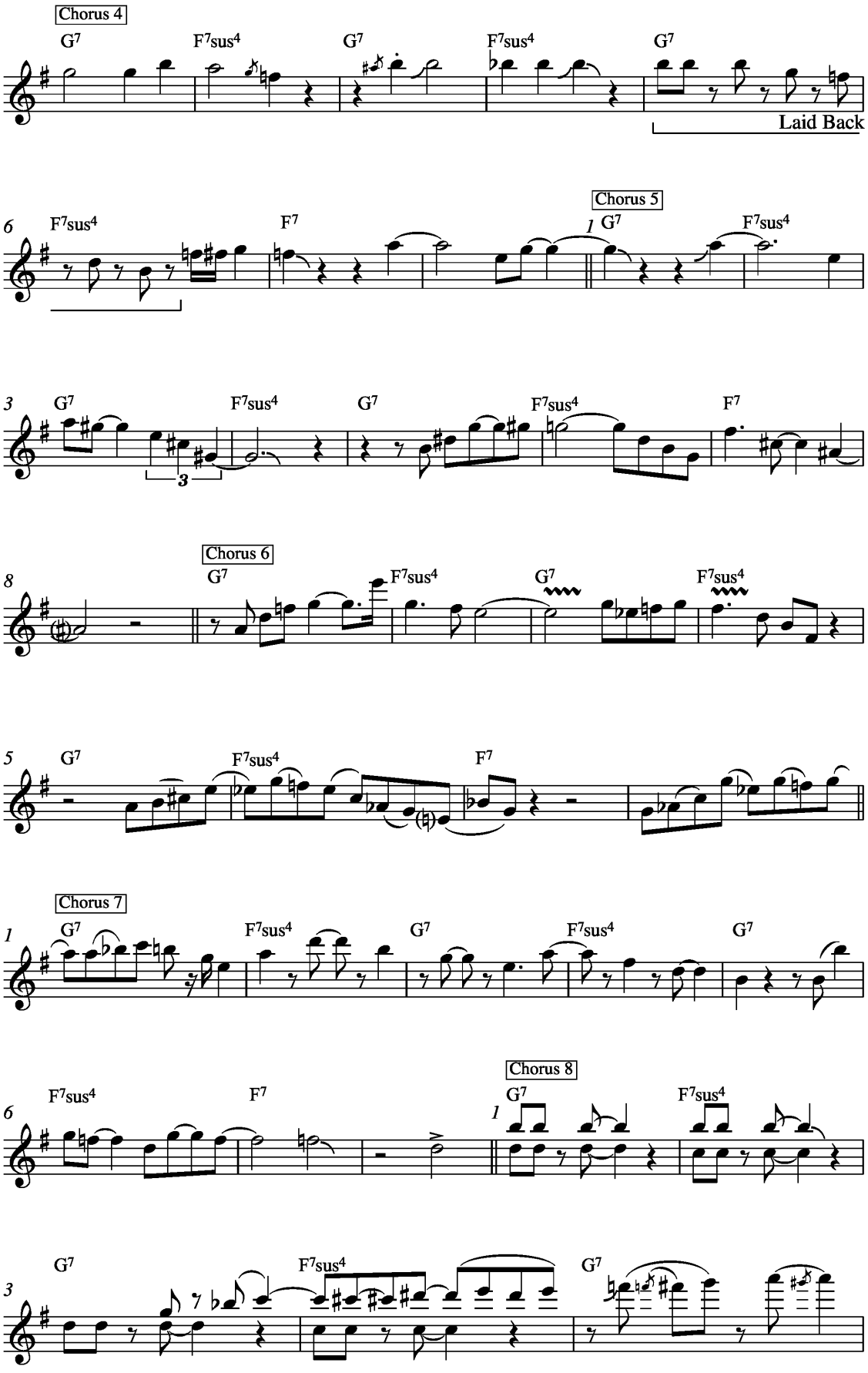
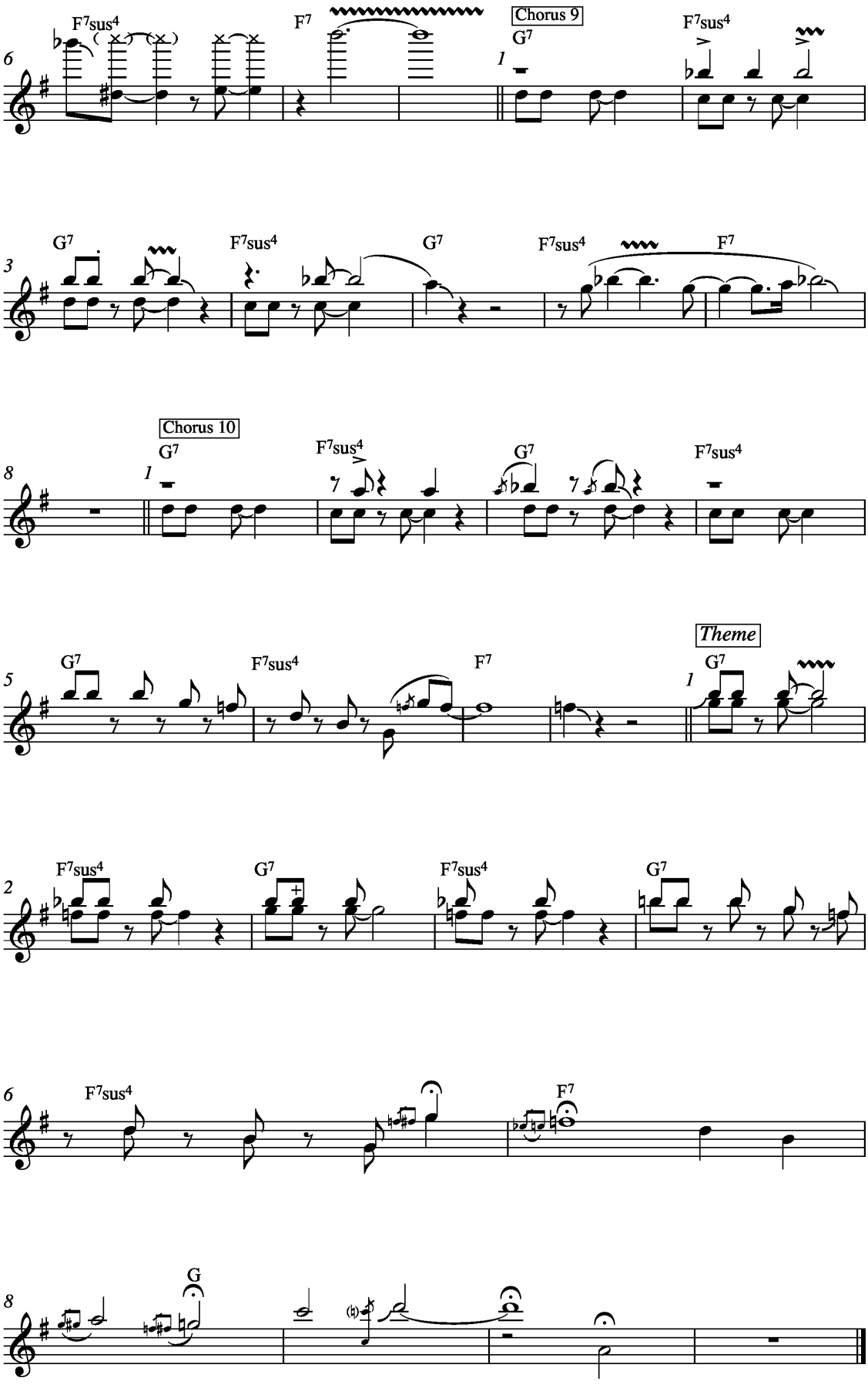

Am7 D7 Gmaj7 Em7
Am7 D7 B Gmaj7
G9sus Cmaj7 G/B Am7 D7
Gmaj7 Em7 Am7 D7 A G Em7 Am7 D7
G Em7 Am7 D7 G B7/F#
Em G7/D C Em7/B
Chorus 2
A G
Am7 D7sus Em7
Am7 D7 G Em7 Am7 D7 G B7/F#


Em G7/D C Em7/B Am7 D7sus G Em7
A
Am7 D7 G Em7
Am7 D7 G B7/F#
Em G7/D C Em7/B
Am7 D7sus Gmaj7
B
G9sus
Cmaj7 G/B
Am7 D7


Gmaj7
Em7
Am7
D7
B
Gmaj7
G9sus
Cmaj7
G/B
Am7
D7
Gmaj7
Em7
Am7
D7
A3
G
Em7
Am7
D7
G
Em7
Am7
D7
G
B7/F♯
Em
G7/D
C
Em7/B
Am7
D7sus
Chorus 3
A
G
Em7
Am7
D7

G Em7 Am7 D7
3
G B7/F# Em G7/D C Em7/B Am7 D7sus G Em7
5
A
Am7 D7 G Em7 Am7 D7 G B7/F#
2
Em G7/D C Em7/B Am7 D7sus Gmaj7
6
B
G9sus Cmaj7 G/B
2
Am7 D7 Gmaj7 Em7 Am7 D7 Gmaj7
6
B
G9sus Cmaj7 G/B
2
Theme
Am7 D7 Gmaj7 Em7 Am7 D7 G Em7
6
A
Am7 D7 G Em7 Am7 D7
10
G (Saxophone) B7/F# Em G7/D
13
(Posaune)
C Em7/B Am7 D7sus G
15

„Sonny, Please”

D Pedal
52
58
62
67
72
77
82
86
91
96

D Pedal
99
101
104
106
108
110
115
120
Growl
125
129

D Pedal

D Pedal
162
166
170
174
179
183
188
193
195
198

D Pedal
203
208
213
218
222
226
231
236
241
245

248
250
252
254
257
260
263
268
271

„Patanjali”

Theme
Chorus 1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
5
G7
F7sus4
F7
Chorus 2
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
5
G7
F7sus4
F7
Chorus 3
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
5
G7
F7sus4
F7
Chorus 4
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
5
G7
F7sus4
F7

Chorus 5
G7
F7sus4
G7
F7sus4
1
G7
F7sus4
F7
5
Chorus 6
G7
F7sus4
G7
F7sus4
1
G7
F7sus4
F7
5
Solo Saxophone
G7
F7sus4
G7
F7sus4
1
G7
F7sus4
F7
5
Theme
G7
F7sus4
G7
F7sus4
1
G7
F7sus4
F7
5

Solo Saxophone
Chorus 1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
F7sus4
F7
Chorus 2
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
F7sus4
F7
Chorus 3
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
F7sus4
F7
Chorus 4
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
F7sus4
F7
Chorus 5
G7
F7sus4
G7
F7sus4

Chorus 6
5
G7
F7sus4
F7
G7
3
2
F7sus4
G7
F7sus4
G7
Chorus 7
6
F7sus4
F7
G7
F7sus4
G7
4
F7sus4
G7
F7sus4
F7
Chorus 8
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
F7sus4
F7
Chorus 9
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
F7sus4
F7
Chorus 10
8
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
5
G7
F7sus4
F7

Chorus 11
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
F7sus4
Chorus 12
F7
G7
F7sus4
G7
F7sus4
F7
Chorus 13
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
F7sus4
F7
Chorus 14
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7

Chorus 15
Chorus 16
Chorus 17
Chorus 18
Chorus 19
Growl
Growl

Chorus 20
Chorus 21
Chorus 22
Chorus 23
Chorus 24
Growl
F7sus4
G7
F7

Chorus 25
Chorus 26
Growl
Chorus 27
Chorus 28
Chorus 29

5
G7
F7sus4
7
F7
Chorus 30
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
Chorus 31
6
F7sus4
F7
1
G7
F7sus4
3
G7
F7sus4
G7
F7
Chorus 32
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
Growl
Chorus 33
6
F7sus4
F7
1
G7
2
F7sus4
G7
F7sus4
5
G7
F7sus4
F7

Chorus 34
Chorus 35
Chorus 36
Chorus 37
Chorus 38
G7
F7sus4
F7
Growl

Chorus 39
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
F7sus4
F7
Growl
Growl
Chorus 40
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
F7sus4
Growl 1
Growl
Growl
p
Chorus 41
F7
G7
F7sus4
G7
F7sus4
Growl
Chorus 42
G7
F7sus4
F7
G7
F7sus4
G7
F7sus4
F7
Chorus 43
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
3

6
F7sus4
F7
Chorus 44
1
G7
F7sus4
G7
4
F7sus4
G7
3
6
F7sus4
F7
Chorus 45
1
G7
F7sus4
G7
3
3
4
F7sus4
G7
F7sus4
3
7
F7
Chorus 46
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4

5
G7
F7sus4
F7
Chorus 47
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
5
G7
F7sus4
F7
Chorus 48
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
6
F7sus4
F7
Chorus 49
G7
3
F7sus4
3
3
G7
3
F7sus4
G7
6
F7sus4
F7
Chorus 50
G7
2
F7sus4
G7
F7sus4
G7

6
F7sus4
F7
Chorus 51
1
G7
F7sus4
G7
4
F7sus4
G7
F7sus4
7
F7
Chorus 52
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
5
G7
F7sus4
F7
Chorus 53
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
5
G7
F7sus4
F7

Theme
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
5
G7
F7sus4
F7
Solo Guitar
20 Choruses
Solo Saxophone
Chorus 1
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
6
F7sus4
F7
Chorus 2
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
F7sus4
Chorus 3
7
F7
G7
F7sus4
G7
4
F7sus4
G7
F7sus4
F7

Chorus 4
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
Laid Back
6
F7sus4
F7
Chorus 5
1
G7
F7sus4
3
G7
F7sus4
G7
F7sus4
F7
8
Chorus 6
G7
F7sus4
G7
F7sus4
5
G7
F7sus4
F7
Chorus 7
1
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
6
F7sus4
F7
Chorus 8
1
G7
F7sus4
3
G7
F7sus4
G7

F7sus4
F7
Chorus 9
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
F7sus4
F7
Chorus 10
G7
F7sus4
G7
F7sus4
Theme
G7
F7sus4
F7
G7
F7sus4
G7
F7sus4
G7
F7sus4
F7
G