

Jazz-improvisatie – Deel II

De eerste stappen in de praktische improvisatie

Peter Guidi

“Alle echte kennis is ervaring. Al het andere is alleen maar informatie.”

Albert Einstein

“Wees niet bang voor fouten. Ze zijn er niet.”

Miles Davis, trompettist

Aan het begin van onze avontuurlijke tocht naar de ontsluiting van de geheimen van het improviseren is het goed te blijven denken aan de geruststellende woorden van de grote pianist en componist Duke Ellington, die het volgende nuttige advies gaf: “Er bestaat niet zoiets als een foute noot; als je hem lang genoeg speelt wordt hij vanzelf goed.”

Leerlingen vragen vaak: “Hoe kan ik improviseren zonder fouten te maken?” Het antwoord is eenvoudig: in het begin kun je dat niet. Maar het gaat erom dat je je daar geen zorgen over maakt. In plaats van bang te zijn voor fouten moet je ze zien als een noodzakelijk deel van het leerproces. Een ander advies dat ik beginners van alle leeftijden geef is dat ze, als ze in een improvisatie een toon spelen die ‘fout’ klinkt, nooit meer dan een halve toon verwijderd zijn van een toon die ‘goed’ klinkt. Welke nieuwe weg we ook besluiten in te slaan, aan het begin zullen we toch gewoon een paar stappen moeten proberen. Zo nu en dan struikelen is een goede manier om waardevolle ervaring op te doen, waar we van kunnen leren, en die ons kan helpen vooruit te komen om te ontdekken wat nog voor ons ligt. Als het gaat om te leren improviseren moeten we op dezelfde manier voor onszelf dingen uitproberen om de praktische waarheid achter de theorie te ontdekken. Het is buitengewoon waardevol de theorie zo gauw mogelijk in praktijk te brengen, en dat kan alleen met vallen en opstaan. In dit licht gezien

moet iedere fout worden beschouwd als een positieve stap in je ontwikkeling tot een bekwaam improvisator. Er is een gezegde onder jazzmusici dat je, als je in een solo een fout maakt, er niet op moet blijven hangen, maar in plaats daarvan moet proberen er gebruik van te maken. Wat is gebeurd is voorbij, verdwenen in het verleden; je hebt geen tijd om er bij stil te blijven staan. Gebruik in plaats daarvan wat gebeurd is tot je voordeel, ga er creatief mee om en kijk waar je terecht komt.

Hiermee wordt helemaal niet bedoeld dat je steeds dezelfde fout kunt blijven maken. Het gaat erom dat je de juiste instelling hebt ten opzichte van alles wat er kan gebeuren. Muziek speelt zich af in de tijd, een feit dat nog meer nadruk krijgt bij het improviseren. Het is een aspect van de muziek (en in het bijzonder van jazz) dat het tot zo’n unieke kunstvorm maakt. Ga met ieder probleem consequent om – maar zorg dat je het later oplost.

Waarom is zo’n instelling zo belangrijk? Gewoon omdat je, om spontaan te kunnen improviseren, in jezelf het gevoel moet oproepen dat je ‘ervoor kunt gaan’. Dat je je vrij en ongehinderd genoeg voelt om risico’s te durven nemen. Voor dit doel is het belangrijk dat je een stevige voorraad zelfvertrouwen opbouwt. Met het oog hierop zullen we een programma volgen dat ons zal helpen dit positieve gevoel te ontwikkelen. Dat we ons realiseren dat we allemaal het vermogen in ons hebben om spontaan te improviseren. De eerste stappen zijn het leren hoe je een genoteerde melodie vrij kunt interpreteren, gevolgd door hoe je kunt improviseren op het blues-schema met behulp van de blues-toonladder (de blues en de blues-toonladder worden besproken in Deel III van deze serie). Hier beginnen we met een bespreking van de vrije interpre-



v.l.n.r. Eric Dolphy, James Moody, Dexter Gordon, Charlie Parker, Chet Baker

tatie van een balladmelodie. Je zou ook kunnen zeggen: leren een thema met spontane variaties te spelen.

Balladmelodieën spelen

“De kunst van het interpreteren is *niet* te spelen wat er staat.”

Pablo Casals, cellist

Algemeen gezegd is een jazz-ballad een langzaam, romantisch stuk in 4/4, 3/4 of 12/8 maat, geschreven in de standaard-liedvorm van 32 maten. Jazz-ballads worden meestal in een ontspannen tempo gespeeld, in een zachte, intieme stijl. De kunst om een standaard-ballad mooi en expressief te spelen wordt als een van de toetsstenen voor iedere aspirant jazz-muzikant beschouwd. Veel beroemde jazz-solisten zijn bekend om de fijngevoeligheid waarmee ze ballads spelen. Sommige spelers, zoals de tenorsaxofonisten Ben Webster, Stan Getz en Dexter Gordon, de altsaxofonisten Paul Desmond en Johnny Hodges, de trompettisten Chet Baker en Clifford Brown (om er maar een paar te noemen) hebben het spelen van ballads tot een zeer persoonlijke kunst ontwikkeld.

Al deze musici interpreterden een ballad op een uiterst individuele manier, en geen van hen zou er ooit over gedacht hebben de melodie te spelen zoals die was genoteerd op de bladmuziek. Het is misschien gek om te zeggen, maar de manier waarop een ballad er op de bladmuziek uitziet is waarschijnlijk de slechtste manier waarop hij kan worden gespeeld (ik heb het hier over een melodische solopartij; het geldt natuurlijk niet voor een compositie die door twee of meer instrumenten moet worden gespeeld). De eenvoudige reden is dat veel van de ‘standards’ of ‘evergreens’ van het jazz-repertoire geschreven zijn in een tijd dat de ‘entertainment’-voorziening in huis bestond uit een piano. In de eerste helft van de twintigste eeuw, lang voor de elektronische revolutie, stond in de meeste huizen wel een min of meer bruikbare piano. Meestal kon één lid van het gezin goed genoeg spelen om de anderen te kunnen begeleiden als ze bij elkaar kwamen om samen te zingen. Daarom werden de melodieën meestal in een heel eenvoudige vorm uitgeschreven, waarbij overmatig gebruik van syncopen werd vermeden, om het stuk gemakkelijker te maken voor amateurpianisten en -vocalisten. Iedere interpretatie van de melodie hing af van de mogelijkheden van de individuele uitvoerder (dit is in algemene zin vergelijkbaar met de barokpraktijk om interpretatie en versiering, vooral in adagio’s, over te laten aan de goede smaak en vaardigheid van de speler). Veel van de ‘fake books’ die tegenwoordig verkrijgbaar zijn (een ‘fake book’ is een algemene uitdrukking voor ieder boek met een verzameling jazz-standards en originals), zijn nog steeds voornamelijk gebaseerd op de vroege gepubliceerde versies van de standards. Daardoor is de notatie van balladmelodieën

zelfs in een moderne verzameling van standaardmateriaal vaak stijf en expressieloos. Daarom moet de eerste stap voor iedere toekomstige jazz-speler zijn de genoteerde melodie vrij te leren interpreteren en te versieren; te leren hoe de sobere genoteerde muziek tot leven kan worden gewekt door persoonlijke expressie en interpretatie.

Een melodie interpreteren

“First you’ve got to feel it, then you play it.”

Jazz-sprekwoord

Als eerste kijken we naar de bekende jazz-ballad *All The Things You Are*, geschreven door Jerome Kern (Figuur 1). In het voorbeeld is de song genoteerd zoals die te vinden is in de meeste fake books. Voor deze gelegenheid neem ik aan dat de meeste lezers geen fluit met een lage b hebben, en daarom heb ik de melodie een hele toon omhoog getransponeerd naar de toonsoort Bes-groot. Een balladmelodie zoals deze klinkt beter in het warme, expressieve lage register (meestal wordt deze compositie gespeeld in de oorspronkelijke toonsoort As-groot; zie Kader 1: Ballad-toonsoorten). Figuur 1 geeft de eerste acht maten van de melodie; bekijk ze goed en speel ze precies zoals het er staat.

FIG. 1. ALL THE THINGS YOU ARE

MUSIC: JEROME KERN
LYRICS: OSCAR HANDELSHEIM

♩ = 95

YOU ARE THE PRECIOUS KISS OF SPRING TIME THAT WAKES THE LONE LY WIND TILL SEEM LONG. YOU ARE THE BREATHLESS HUSH OF EYEING THAT TEARS BLESS ON THE BRINK OF A LOVE LY SONG.

Figuur 1

Gefeliciteerd! Zojuist heb je deze ballad gespeeld op de allerslechtste manier die maar mogelijk is! Hoe je de melodie in de toekomst ook zult interpreteren, het zal moeilijk zijn om hem nog slechter te laten klinken.

De tekst

“Het is een goede gewoonte om instrumentale melodieën te zingen om begrip te krijgen van de juiste uitvoering.”

Carl Philipp Emanuel Bach.

Laten we nu de woorden bij de melodie zetten en precies zo zingen als in Figuur 1 is aangegeven (je kunt hem ook in jezelf zingen, als je je huisgenoten of je burens niet wilt shockeren). Als je dat gedaan hebt, denk ik dat je het ermee eens zult zijn dat zo’n stijve, expres-

sieloze melodie niet past bij deze mooie tekst. Laten we het daarom nog een keer proberen, maar nu terwijl we de woorden interpreteren zoals je ze zou uitspreken – alsof je iemand een verhaal vertelt. Verander de lengte en de timing van de noten, zodat ze passen bij het natuurlijke ritme van de tekst. Hierdoor zul je de melodie expressiever maken en er meer betekenis aan geven. Figuur 2 is een voorbeeld van mijn eigen interpretatie. Speel en zing hem door, en maak een vergelijking met de oorspronkelijke melodie in Figuur 1.

FIG. 2.

ALL THE THINGS YOU ARE

MUSIC: GEORGE GERSHWIN
LYRICS: DOUGLAS HAMMESFEIN

♩ = 95

YOU ARE THE PRECIOUS KISS OF SPRING TIME THAT
MAKES THE LONE LILY BLOTTER GREEN LONG
YOU ARE THE BREATH LESS WISH OF EYE KING THAT
FRESH SLEES ON THE BEING OF A LOVE LY SONG

Figuur 2

Laat deze versie je inspireren tot het maken van je eigen vertolking. Door alleen al de timing van de melodie vrij te interpreteren zijn talloze variaties mogelijk. Bedenk dat jazz een manier is om het individualisme te vieren; er zijn evenveel manieren om een ballad te spelen als er uitvoerders zijn!

Merk op dat ik in maat 11 een heel kleine variatie op de melodie heb gemaakt door één toon te veranderen. Natuurlijk staat het je vrij je eigen variaties en versieringen aan te brengen wanneer en waar je maar wilt. Maar let op dat je dit in het begin niet overdrijft. Wat dit betreft ben ik het eens met grote vocalisten zoals Frank Sinatra en Tony Bennett, die de timing van een melodie vrij interpreterden, maar tegelijk vonden dat variaties alleen aangebracht konden worden als ze een mooie melodie nog mooier maakten. In dit vroege stadium zou ik hun raad opvolgen, hoewel je, als je verder komt, zou kunnen besluiten meer te experimenteren, er daarbij op vertrouwend dat je eigen ervaring en goede smaak je zullen vertellen hoeveel variatie en versiering je je kunt veroorloven.

Natuurlijk is het de bedoeling de oefening hierboven vol te houden in de volledige melodie van de ballad. Hij is te vinden in de meeste fake books, waaronder de *Real Book*. De volledige tekst van *All The Things You Are* kun je vinden op

<http://www.fortunecity.com/tinpan/newbonham/6/allthethingsyouare.htm>.

De tekst in je opnemen

“Dit is jammer genoeg iets dat maar weinig jonge muzi-

kanten tegenwoordig begrijpen of waarderen. Hoe kun je een melodie als *Don't Explain* of *You've Changed* spelen zonder de tekst te kennen? ... Er zit zoveel van de tekst in het lied, het is de draad van het verhaal. Er zit zoveel vast aan de muziek. Je moet die dingen weten om ze tot hun recht te laten komen – om zelfs maar te proberen ze te spelen.”

Dexter Gordon, tenorsaxofonist

Oorspronkelijke composities van jazzmusici hebben vaak geen tekst, of een tekst die er in een later stadium ten behoeve van vocalisten aan is toegevoegd. Maar de meeste ‘standard’ ballads, die de ruggengraat van het jazzrepertoire vormen, waren de ‘pop’-wijsjes van hun tijd, en de melodie was meestal voorzien van een tekst (zie meer over jazz-standards Kader 2: Standards).

De tekst vertelt – vaak in poëtische taal – een verhaal, dat bijdraagt tot de algemene sfeer van een ballad. Veel teksten zijn heel knap en uiterst gevoelig geschreven. Soms is de tekst poëtisch, zoals in *All The Things You Are*, of ontroerend, zoals in *You Don't Know What Love Is*. In andere gevallen zit de tekst boordevol ironie, zoals in de fatalistische humor van *Everything Happens To Me*. Soms gebruikt de tekst een gekunstelde literaire vorm, zoals in *How Deep Is The Ocean*, waar de tekst bestaat uit een reeks vragen, en het antwoord op iedere vraag een nieuwe vraag is. Of de tekst is filosofisch, zoals in *I'm Glad There Is You*, of abstract, zoals in de obsederende tekst van *Laura*, of surrealistisch, zoals in *The Days of Wine and Roses*.

Hoewel het niet de bedoeling is dat de speler bij het uitvoeren van een ballad bewust aan de tekst denkt, is het leren van de tekst een belangrijke stap in het binnendringen in de sfeer van een stuk. Als de musicus de tekst eenmaal uit zijn hoofd heeft geleerd blijft die in zijn achterhoofd zitten, om daar een stemming te creëren die hij dan kan opnemen in de uitvoering. Lester Young, Charlie Parker, Paul Desmond, Miles Davis, John Coltrane, Chet Baker, in feite de meeste grote jazz-musici hebben in biografieën en interviews opgemerkt dat zij hun ballads leerden door naar vocale opnames te luisteren, en dat ze ervoor zorgden dat ze de tekst kenden voor ze het nummer speelden in een optreden of opname. De leukste manier om dit te doen is natuurlijk luisteren naar de grote jazz-vocalisten.

Praktische oefening

“We spelen muziek niet zoals we haar noteren.”

François Couperin

Pas de oefening van *All The Things You Are* toe op een melodie van je eigen keuze volgens de volgende stappen:

- Zoek een ballad uit die je aanspreekt (jazz of klassiek) en leer de melodie zoals die is genoteerd.
- Speel de melodie zo vaak van blad als nodig is om uit

Kader 1: Ballad-toonsoorten

Sommige jazz-ballads zijn geschreven in vaste toonsoorten en zijn traditioneel generaties lang in die toonsoorten gespeeld. Twee van de beroemdste voorbeelden zijn *All the Things you Are* in As-groot en *Body and Soul* in Des-groot. Er zijn goede redenen om deze melodieën in de oorspronkelijke toonsoorten te houden. Ten eerste waren de melodieën in die toonsoorten geschreven en klinken gewoon niet hetzelfde in zomaar een andere toonsoort (misschien gek om te zeggen, maar bij sommige melodieën is dat nu eenmaal zo). Ten tweede wordt een gave uitvoering van ballads in moeilijke toonsoorten als een

soort inwijdingsritueel beschouwd, dat jazzmusici in ontwikkeling moeten doormaken om zichzelf te bewijzen. Afgezien van de genoemde voorbeelden (en een paar andere 'onaantastbaar heilige' nummers) is er geen reden waarom de toonsoort van een stuk niet zou worden aangepast aan de omvang van het instrument. Als een stuk onhandig ligt op de fluit, probeer dan andere voorstekens, tot je een toonsoort gevonden hebt waarin de melodie op jouw instrument lekker speelt.

Kader 2: Standards

Standard: een compositie, meestal een populaire song, die een vast onderdeel van het repertoire gaat uitmaken; in ruimere zin daarom een song die een gevestigde musicus wordt geacht te kennen.

The New Grove Dictionary of Jazz

"Alleen hij die het nieuwe begrijpt door zorgvuldige analyse van wat al bekend is kan een meester worden."
Confucius

In het algemeen kan jazz worden omschreven als een combinatie van Afrikaanse syncopische ritmes en Europese melodische en harmonische structuren. Terwijl de blues, een van de basisbestanddelen van de jazz, van zuiver Afro-Amerikaanse oorsprong is, danken de standaard-melodieën die als hulpmiddelen voor de improvisatie worden gebruikt en de harmonische structuren waarop ze zijn gebaseerd hun ontstaan aan de invloed van Europese volks- en klassieke muziek.

De meeste componisten van standards uit de vroege twintigste eeuw waren inderdaad kinderen van immigranten uit Europa (veel te veel om hier op te noemen). Veel van hen (zoals Jerome Kern, de componist van *All The Things You Are*) waren van Joodse afkomst; hun ouders waren naar de V.S. geëmigreerd uit landen als Spanje, Duitsland, Polen en Rusland, en hadden de sterke muzikale tradities van ieder land met zich meegenomen. In de enorme smeltkroes van de Verenigde Staten kwamen talrijke invloeden bij elkaar en vormden zo nieuwe muziekstijlen. Het is interessant dat de componist in wiens songs de invloed van Europese joodse melodieën het sterkst doorklinkt, Cole Porter, geboren werd in Indiana als kind van welgestelde protestantse ouders. Hij was niet alleen een geweldige componist van veel van de standards, die ook vandaag de dag nog door jazzmusici gespeeld en opgenomen worden, hij schreef ook zelf de poëtische, vaak geestige teksten bij zijn songs. Breng voor meer over Cole Porter een bezoek aan de volgende prettige en informatieve websites: <http://www.coleporter.org/> en <http://www.geocities.com/porterguide/>.

In veel van de vroege standards is de invloed van Europese muziek heel duidelijk. Jerome Kern, die door velen

wordt beschouwd als de 'vader' van de Amerikaanse standard song, werd in zijn vroege composities beïnvloed door Europese opera-aria's en bel canto. Een gedeelte van Kerns eerste succesnummer *They Wouldn't Believe Me* (dat geldt als de eerste moderne Amerikaanse ballad) lijkt op de aria *Nessun Dorma* uit Puccini's *Turandot*. Kern ging door met het schrijven van talrijke invloedrijke en hoogst originele composities, maar zijn vroege werk was stevig verankerd in de Europese traditie. Voor een kort overzicht van het leven en de carrière van Jerome Kern kun je gaan naar http://www.songwritershalloffame.org/exhibit_home_page.asp?exhibitId=67.

Er is iets voor te zeggen dat de jazz niet zou hebben bestaan als de blues er niet waren geweest. Maar volgens velen is het even waar dat de jazz zich niet voorbij de blues zou hebben ontwikkeld zonder de standards. Deze goed en vakkundig gemaakte melodieën, met hun interessante, vaak ingewikkelde en uitdagende harmonische ondergrond, vormen nog steeds een groot deel van het huidige jazz-repertoire. Veel jazz-originals zijn geschreven met akkoordschema's van standards als inspiratiebron. Een bijzondere plaats in deze standardschema's wordt ingenomen door George Gershwin's *I've Got Rhythm*. Talloze jazz- en populaire songs zijn geschreven op de akkoordopeenvolgingen van de blues en *I've Got Rhythm*. Er zijn zelfs zoveel nummers op de akkoorden van Gershwin's compositie gebaseerd, dat jazzmusici de akkoorden van *I've Got Rhythm* eenvoudig 'rhythm changes' noemen (een aanduiding voor alle composities die op dat akkoordschema zijn geschreven). Waar jazzmusici ook heen reizen, als ze andere jazzmusici tegenkomen kunnen ze onmiddellijk samen geïmproviseerde muziek spelen door óf het bluesschema óf de rhythm changes te gebruiken. Het is maar één aspect van de jazz waardoor deze echt de naam 'wereldmuziek' verdient. Meer details over George Gershwin in het algemeen is te vinden op <http://www.gershwin.com/>.

je hoofd te leren. Speel zo mogelijk met pianobegeleiding of met een meespeel-cd.

- Speel de ballad uit je hoofd met een vrije interpretatie van de timing.
- Wees avontuurlijk en maak de melodie tot iets van jezelf. Speel de melodie niet zoals hij genoteerd staat, maar speel zoals jij hem voelt!
- Als het liedje een tekst heeft, zing die dan alsof je een verhaal vertelt. De tekst zingen helpt de uitvoerder de notatie te interpreteren op een manier die past bij de woorden. Gebruik de tekst om nieuwe interpretaties van de melodie te vinden.
- Als er geen tekst bij het stuk is, bedenk dan zelf iets. Maak je eigen tekst!
- De laatste stap is de tekst in gedachten houden terwijl je de melodie op de fluit speelt. Probeer met je instrument hetzelfde verhaal te vertellen als de tekst met woorden doet.
- Luister naar interpretaties van grote instrumentalist en vocalisten.

Luisteren naar opnames

“If it sounds good it is good!”

Duke Ellington

In de beginjaren van de opnametechniek hadden jazzmusici te maken met het probleem van de beperkte opnameduur. Tot de vroege jaren '50 lag de grens voor de nog primitieve opnametechnologie op maximaal drie minuten (!) per kant. In deze korte tijd was het voor de uitvoerder niet mogelijk een volledige balladmelodie in langzaam tempo te spelen met daarbij een geïmproviseerde solo. In de meeste gevallen was de ballad echter een bekende populaire song uit dezelfde tijd, en daardoor kon de melodie achterwege gelaten worden om ruimte te geven aan de geïmproviseerde solo. Ik verwijs hier naar de bebop-jazzmusici, die meer nadruk legden op improvisatie; de big bands van de 'swing'-periode (waarvan de bandleiders, solisten en vocalisten de popidolen van hun tijd waren) gaven de voorkeur aan de melodie. De enorme populariteit van de big bands maakte dat veel melodieën die we nu als standards beschouwen in die tijd populaire hits waren, bekend bij zelfs het meest onbuigzame jazzpubliek. Een deel van de werking van de improvisatie van de solist was inderdaad te danken aan het feit dat de melodie bij het publiek al bekend was. Het publiek kon een arrangement of een inventieve improvisatie meer waarderen omdat het de originele melodie waarop de solo was gebaseerd al kende. Er zijn maar een paar opnames uit die periode (bijvoorbeeld Charlie Parkers *Parker with Strings*) waarin te horen is dat bebop-musici de volledige melodie spelen.

Later, toen de opnametechniek vorderde en de speelduur van grammofoonplaten toenam, werden opnames van ballads veel uitgebreider. Instrumentalisten konden

nu zowel de melodie als een geïmproviseerde solo spelen. Vaak vlochten ze de melodie door de solo heen, en lieten ze de melodie doorbreken door de solo die eromheen gecreëerd werd (deze vorm van gevorderd balladspel valt buiten het bereik van dit artikel).

Om gevoel te krijgen voor het interpreteren van een melodie is het goed om opgenomen instrumentale en vocale versies van dezelfde ballad met elkaar te vergelijken (en het is nog leuk ook). Er zijn tegenwoordig heel veel goede en voordelige balladverzamelingen op cd verkrijgbaar; ze zijn ook te vinden in de meeste openbare bibliotheken. Hieronder volgen een paar suggesties voor het analytisch luisteren (tussen haakjes staan vocale versies van dezelfde melodieën):

You Go to my Head – James Moody, fluit (vocaal: Frank Sinatra)

Glad To Be Unhappy – Eric Dolphy, fluit (vocaal: Nancy Wilson)

You Turned The Tables on Me – Stan Getz, tenorsax (vocaal: Billie Holiday)

Embraceable You – Charlie Parker, altsax (vocaal: Ella Fitzgerald). (Let op de geraffineerde manier waarop Parker zijn solo begint door te beginnen met een citaat uit een andere ballad, *As Time Goes By*. Hij verandert de melodie subtiel om te zorgen dat hij past bij de akkoorden van *Embraceable You*.)

Stella By Starlight – Miles Davis, trompet (vocaal: Frank Sinatra of Tony Bennett)

Angel Eyes – Harold McNair, fluit (vocaal: Frank Sinatra)

You Don't Know What Love Is – Sonny Rollins, tenorsax (vocaal: Billie Holiday)

Don't Explain – Dexter Gordon, tenorsax (vocaal: Billie Holiday)

Body and Soul – Coleman Hawkins, tenorsax (vocaal: Sarah Vaughan of Michael Feinstein).

Iedere opname van de trompettist/vocalist Chet Baker. Hij is een perfect voorbeeld van het spelen van een melodie zoals je hem zou zingen (of zingen zoals je hem zou spelen!).

In Deel III van deze serie zullen we voor het eerst kijken naar een van de belangrijkste hulpmiddelen van de jazz-improvisator: toonladders. De eerste ladder die we zullen bespreken is de bluestoonladder, die is afgeleid van een van de elementaire bouwstenen van de jazzmuziek: de blues.

Veel van de hier besproken punten worden uitvoeriger geanalyseerd in Peter Guidi's fluitimprovisatie methode *The Jazz Flute* (2 delen, Molenaar Edition, <http://www.molenaar.com>)

