



## „Jazz for Kids“

### Jazzimprovisation für Kinder – oder wie der Horizont diatonisch erweitert werden kann

Referent: Christof Griese, Berlin

AG 30, Samstag, 24. April 1999

#### A) Funtime Band Programm

Jazz Crusaders: Tough – Rock/Funk

Lee Morgan: Sidewinder – Pseudo Bossa

Sonny Rollins: St. Thomas – Calypso

Joe Zawinul: Mercy, Mercy, Mercy – Souljazz

Charles Mingus: Nostalgia In Timesquare – Shuffle/Swing

Die Funtime Band ist ein Ensemble für Kinder, das sich wöchentlich für eine Stunde trifft; einzelne Mitspieler/innen haben außerdem instrumentalen Einzelunterricht, der die Ensemblearbeit effektiv unterstützen kann – in Absprache mit dem Instrumentallehrer. Die Gruppe besteht z.Zt. aus Mädchen und Jungen im Alter von neun bis fünfzehn Jahren.

#### B) Jazzimprovisation für Kinder

– oder wie der Horizont diatonisch erweitert werden kann

1. Die Möglichkeiten der Weckung improvisatorischer Fähigkeiten bei Kindern werden noch viel zu oft unterschätzt. Es gibt mittlerweile jedoch immer mehr Versuche, mit Kindern adäquat improvisatorisch zu arbeiten, für die ich in meinem Beitrag einige konzeptionelle und methodische Ansätze anbieten möchte. Diese Ansätze sind in langjähriger Musikschularbeit – zuerst mit Saxophonschüler(inne)n und später durch den Aufbau von Ensembles – entwickelt und erprobt worden; sie gründen auf der These, daß es möglich und notwendig ist, von Anfang an konsequent technische und musikalisch-improvisatorische Grundlagen zu vermitteln, die auf einem pragmatischen Umgang mit Theorie- und Improvisationskonzepten basieren. Diese Konzepte bewirken einen beachtlichen Motivationsschub durch die schnelle Umsetzung des Erarbeiteten im praktischen Musizieren und dort insbesondere durch die kreative Komponente Improvisation.
2. Ganz entscheidend für den schnellen Erfolg und damit auch für die Motivation ist die richtige Auswahl der Spielliteratur. Hier geht es einmal um originale Jazzkompositionen, die interessant genug sind für die Kinder, und gleichzeitig aber auch einen schnellen Einstieg in die Improvisation ermöglichen. Außerdem muß das Notenmaterial so vorbereitet sein, daß von Schlagzeug über Gitarre und Klavier bis zu den verschiedenen gestimmten Melodieinstrumenten gut spielbare und dem Leistungsstand entsprechende Noten vorliegen; am Anfang sind Klavier-, Gitarren- und Schlagzeugstimmen noch ausnotiert – später kommen allmählich Symbole hinzu. Auch die Melodien lasse ich in der Regel im 1. Jahr noch unisono spielen, damit sich die schwächeren Schüler an die guten 'ranhängen können und zudem von allen auch die Originalmelodie gespielt wird, so daß diese sich besser einprägen kann (was für die Improvisation sehr wichtig ist). Folgende Kriterien für die Auswahl sind dabei zu beachten:
  - a) Rhythmische Schwierigkeiten, Notenwerte (vor allem nicht zu viele verschiedene)
  - b) Tonumfang (vor allem wegen der Intonation)
  - c) Tonarten (am Anfang nicht zu viele Vorzeichen)

- d) Binäre oder ternäre Phrasierung (bei ternärer Phrasierung muß diese gut vorbereitet werden, z.B. durch Vorspielen/Hörbeispiele)
  - e) Interessante Grooves
  - f) einprägsame Phrasen (am Besten aus dem Tonmaterial für die Improvisation) – mit guter Möglichkeit für motivische Arbeit
  - g) Vampartige Begleitfiguren für Klavier/Gitarren
3. Der praktische Umgang mit Theorie als Grundlage meines Improvisationskonzepts reduziert das notwendige Material auf wenige, aber grundsätzliche Elemente:
- a) Die Dur-Tonleitern: Die zwölf Dur-Tonleitern sind leicht hörend zu erkennen (Alle meine Entchen...) und sollten unbedingt chromatisch erarbeitet werden, um eine Gleichwertigkeit und vergleichbar rasche Abrufbarkeit zu ermöglichen. Sie dienen auch als Grundlage für die Ableitung anderer Skalen (Pentatonik/Blues, paralleles Moll, Modi, Melodisch Moll, etc.) sowie der Intervalle (vom Grundton aus aufwärts ergeben sich nur große und reine Intervalle und abwärts kleine und reine).
  - b) Der chromatische Quintenzirkel: Mit dem „Taschenrechner“ der Musik lassen sich Vorzeichen, Kadenz, Pentatonik, Tritonussubstitution und viele andere musikalische Verhältnisse errechnen.
  - c) Der diatonische Quintenzirkel: Der Dur-Quintenzirkel und der entsprechende im parallelen Moll bilden die Grundlage für harmonische Zusammenhänge und Leittonstrukturen. Sowohl Leittonlinien als auch Stimmführung, Voicings und vieles mehr werden aus dem chromatischen Quintenzirkel abgeleitet und ablesbar.
  - d) Die Skalenreduzierung: Bei der systematischen Erarbeitung der notwendigen Skalen reduzieren wir zunächst auf die Skalen Dur + Moll (inklusive z.B. paralleles Moll, Pentatonik, Blues), Melodisch Moll + Modi und die symmetrischen Skalen. Dabei werden die Ausgangsskalen (Dur, Melodisch-Moll, symmetrische Skalen) instrumental erarbeitet und trainiert, Pentatonik, Blues und Modi werden davon abgeleitet und durch Singen bewußt gemacht.
  - e) Die Reduzierung des Improvisationsmaterials auf eine Skala (Pentatonik, Blues, Dur, Moll + Modi, etc.) mit Hilfe der horizontalen Improvisationsweise und dazu passender Kompositionen (Blues, nicht modulierende Formen, etc.).
  - f) Die schrittweise (in kleinen Portionen) Analyse von Themen auf Form, Melodiebildung (inklusive Rhythmik), Harmonik und ternäre oder binäre Strukturen als Sensibilisierung zur eigenen Gestaltung.
  - g) Weiterführend Skalen-Patterns wie 1-2-3-5 für Dur, 1-3-4-5 für Moll und 1-3-4-b5 für halb- und ganzverminderte Akkorde, abgeleitet aus der Dur-Moll Pentatonik (vgl. auch Jerry Bergonzi: „Melodic Structures“, advance music 1992) als Übergang zur vertikalen Improvisationsweise in Verbindung mit dem diatonischen Quintenzirkel (sowie übrigens auch als Basis zum Entwickeln von walking-bass- lines).
4. Für die Realisation dieser Strukturen sind die folgenden grundlegenden Prinzipien wichtig:
- Lehrende brauchen immer mehr Geduld als Lernende.
  - Theoretische Aspekte sollen nur behandelt werden, wenn sie auch praktisch umgesetzt werden oder Fragen der Schüler/innen klären können.
  - Das Material soll bewußt erarbeitet werden: An die Stelle einer Herrschaft der Finger soll die Hierarchie: Hören – Denken – Spielen treten.
  - Viel soll auswendig erarbeitet werden: Skalen, Themen, Phrasen, etc.
  - Beim Spielen von Phrasen und Themen ist die Call-and-Response-Technik wichtig
  - Zusätzlich sollten Tonträger/Kassetten mit authentischen Musikbeispielen für alle Schüler/innen erstellt werden, möglichst mit der Musik, die erarbeitet werden soll.
  - Bei der Auswahl der Kompositionen sollten möglichst unterschiedliche Rhythmen und Grooves verwendet: Swing im Vierer, Dreier und Fünfer etc., Jazzrock, Rock, Latin, Salsa, Reggae, Soul, Funk usw.
  - Themen sollten als Sensibilisierung zur improvisatorischen Gestaltung auf Form, Melodiebildung (inklusive Rhythmik), Harmonik und ternäre oder binäre Strukturen analysiert werden.

- Man sollte möglichst versuchen, die Schüler/innen in Situationen zu bringen, in denen sie selbst die entscheidenden Fragen („wie kann ich dieses Problem lösen?“) entwickeln oder stellen – das ergibt den größten Lerneffekt!
- Rhythmische Probleme lassen sich am besten durch Vorspielen und/oder mit Begleitung am Klavier (Grooves) oder im Ensemble lösen, aber auch Bodypercussion, Grooveübungen u.ä. sind hier grundsätzlich zu empfehlen.
- Alles Neue sollte an Bekanntem anknüpfen, aufeinander aufbauen und nur schrittweise voranschreiten!
- Schüler/innen (besonders auch junge) müssen herausgefordert werden! Man sollte ihre Fähigkeiten nicht unterschätzen, sondern daran glauben, daß das hier vorgestellte Konzept mit viel Geduld (und Zeit, wovon Kinder noch genügend haben) funktioniert!

## **Zu meinem Improvisationskonzept:**

### *I. Horizontale Improvisation – oder was so alles in einer Dur-Tonleiter steckt...*

Horizontale Improvisation bedeutet: Ich brauche mich nicht um die Akkorde zu kümmern – die Skala schwebt wie ein Horizont darüber – mein Kopf ist frei zum Hören und zur musikalischen Kommunikation:

1. Man findet heraus, in welcher Tonart ein Stück steht (Vorzeichen und/oder Schlußakkord). Die parallele Moll-Tonleiter beginnt auf dem sechsten Ton der Dur-Tonleiter (oder eine kleine Terz unter dem Grundton derselben) und benutzt dieselben Töne.
2. Die Dur-Pentatonik besteht aus dem ersten, zweiten, dritten, fünften und sechsten Ton der Dur-Tonleiter (oder vom Grundton aus fünf Quinten des Quintenzirkels aufwärts). Sie wird bei Kompositionen in Dur verwendet, auch mit Modulationen in die benachbarten Quint-Tonarten.

Bsp.: Dur = c-d-e-f-g-a-h-c; Dur - Pentatonik = c-d-e-g-a-(c)

3. Die Moll-Pentatonik besteht aus denselben Tönen wie die parallele Dur - Pentatonik, benutzt jedoch den sechsten Ton der Dur-Tonleiter als Grundton, also den sechsten, ersten, zweiten, dritten und fünften Ton der Dur-Tonleiter oder den ersten, dritten, vierten, fünften und siebten Ton der parallelen Moll-Tonleiter. Sie wird bei Kompositionen in Moll (auch mit Modulationen in die benachbarten Quint-tonarten) oder im Blues verwendet.

Bsp.: Moll - Pentatonik = a-c-d-e-g-(a); Dur-Pentatonik = c-d-e-g-a

4. Die Bluestonleiter (horizontal) verwendet zusätzlich zu den Tönen der Moll-Pentatonik die verminderte Quinte und kann sowohl im Dur- als auch im Moll-Blues verwendet werden.

Bsp.: Moll-Pentatonik = a-c-d-e-g-(a); Bluestonleiter = a-c-d-es-e-g-(a).

Wenn die Bluesskala direkt aus der Dur-Tonleiter abgeleitet werden soll, besteht sie aus den Grundtönen der drei Hauptdreiklänge und den drei blue notes (b3, b5, b7).

Bsp.: C-Dur = c-d-e-f-g-a-h-(c); C-Blues = c-es-f-ges-g-be-(c)

### *II) Singen und Spielen – oder wie ich 84 Tonleitern auf 19 reduziere...*

Beim Erarbeiten der verschiedenen Tonleitern ist es unbedingt erforderlich, diese „ins Ohr zu kriegen“, d.h. bewußt als eigenständige, mit bestimmten Funktionen und Klangeigenschaften charakterisierte Skalen zu erfassen. Ansonsten ist es nicht möglich, bei der Erarbeitung die Skala mit dem Ohr zu kontrollieren, geschweige denn adäquat in der Improvisation anzuwenden. Auch hier dient wieder die Dur-Tonleiter als Ausgangspunkt: Durch unsere Musiktradition ist sie allen geläufig, und es fällt z.B. sofort auf, wenn ein Ton falsch gespielt wird. Beim Üben der Dur-Tonleitern sollten (zuerst rein mechanisch) die Modi (Kirchentonarten) mitgeübt werden, d.h. ich übe nichts anderes als sieben Varianten der Dur-Tonleiter.

Das bedeutet: Ich habe zwölf Dur-Tonleitern mit je sieben Modi = 84 Tonleitern geübt, aber ohne deren Charakteristiken im einzelnen zu kennen. Wenn ich jetzt aber, wieder von der Dur-Tonleiter ausgehend, die einzelnen Modi singen lerne (und damit auch hörend erfasse), kann ich praktisch 84 Tonleitern anwenden, habe aber nur zwölf spielend und sieben singend geübt. Das soll im folgenden erläutert werden.

- A) Die Dur-Tonleiter und ihre Modi  
Zunächst singen (!) wir die Dur-Tonleiter  
1. c-d-e-f-g-a-h-c

Dann folgen zwei Modi auf gleichem Grundton, die sich nur in einem Ton von der Dur-Tonleiter unterscheiden:

2. c-d-e-fis-g-a-h-c (Lydisch; vierter Modus von G-Dur)
3. c-d-e-f-g-a-be-c (Mixolydisch; fünfter Modus von F-Dur)

Dann spielen oder singen wir einen Modus, wieder auf gleichem Grundton, der sich nur in einem Ton von Mixolydisch unterscheidet:

4. c-d-es-f-g-a-be-c (Dorisch, zweiter Modus von Bb-Dur)

Dann kommt ein Modus auf diesem Grundton, der sich nur in einem Ton von Dorisch unterscheidet.

5. c-d-es-f-g-as-be-c (Äolisch, sechster Modus von Eb-Dur)

Danach spielen wir einen Modus auf demselben Grundton, der sich nur in einem Ton von Äolisch unterscheidet:

6. c-des-es-f-g-as-be-c (Phrygisch, dritter Modus von Ab-Dur)

Schließlich folgt ein Modus auf gleichem Grundton, der sich nur in einem Ton von Phrygisch unterscheidet:

7. c-des-es-f-ges-as-be-c (Lokrisch, siebter Modus von Db-Dur)

(Der Quitzirkel-Tonarten: G, C, F, Bb, Eb, Ab, Db – läßt grüßen!)

Hier werden die einzelnen Charaktere offensichtlich und hörbar. Die so gefundenen Skalen sind drei Bereichen zuzuordnen:

1. Dur, Lydisch und Mixolydisch mit dem Durdreiklang als Basis
2. Dorisch, Äolisch und Phrygisch mit dem Moll-Dreiklang als Basis
3. Lokrisch (halbvermindert) mit dem verminderten Dreiklang und kleiner Septime

Aber vor allem brauchen wir uns beim Üben und Singen jeweils nur auf einen neuen Ton zu konzentrieren – den Rest haben wir ja schon vorher geübt!

## B) Die Melodisch-Moll-Tonleiter und ihre Modi

Dieses anhand der Dur-Tonleiter dargestellte Prinzip gilt weitergehend auch für die Melodisch-Moll-Tonleiter (natürlich nur aufwärts – abwärts ist sie ja nichts anderes als Äolisch), wobei diese sich auch nur in einem Ton von der Dur-Tonleiter unterscheidet – also kann ich wieder an Bekanntes anknüpfen: c-d-es-f-g-a-h-c (Melodisch-Moll aufwärts).

Diese Skala (eigentlich die einfachste Form einer Moll-Tonleiter) enthält weitere interessante Modi (hier mit jeweils gleichem Grundton):

- c-des-es-f-g-a-be-c (zweiter Modus von be = Dorisch b2) (> Dorisch)
- c-d-e-fis-gis-a-h-c (dritter Modus von a = lydisch-übermäßig) (>Lydisch)
- c-d-e-fis-g-a-be-c (vierter Modus von g = Lydisch-dominant) (>Mixolydisch)
- c-d-e-f-g-as-be-c (fünfter Modus von f = Moll-dominant) (>Mixolydisch)
- c-d-es-f-ges-as-be-c (sechster Modus von es = Lokrisch #2) (>Lokrisch)
- c-des-es-fes-ges-as-be-c) siebter Modus von des = „Superlokrisch“/Alteriert) (\*)

Hier kann jeweils von dem entsprechenden Modus aus der Dur-Tonleiter abgeleitet werden (zweite Klammer). Ausnahme ist die Alterierte (\*) Skala, die sich zwar nur in einem Ton von der Lokrischen unterscheidet, aber dominanten Charakter hat und alle nur möglichen Alterationen des Dominantseptakkordes enthält (b9,#9,#4,#5).

... Wieder 84 Tonleitern gelernt, aber nur 19 geübt!

## C) Die symmetrischen Skalen und ihre Besonderheiten

Jetzt fehlen nur noch die symmetrischen Skalen: Ganzton-, Halb-Ganzton-, verminderte (Ganz-Halbton-) und übermäßige Skala.

1. Ganztonleiter: z.B. c-d-e-fis-gis-b-c (dominantisch); diese Skala hat sechs Töne und muß nur zweifach geübt werden, nämlich wie oben auf dem Grundton 'c' usw.

2. Halb-Ganztonleiter, z.B. c-des-dis-e-fis-g-a-be-c (dominantisch); diese Skala hat acht Töne und muß nur dreifach geübt werden; hier wiederholt sich das System in kleinen Terzschritten.
3. Verminderte Tonleiter, z.B. c-d-es-f-ges-as-a-h-c; diese Skala hat ebenfalls acht Töne, muß dreifach geübt werden und ist zudem nichts anderes als die Halb-Ganztonleiter, auf der großen Terz angefangen: (c-des-dis)-e-fis-g-a-be-c-des-dis-e; sie entspricht harmonisch dem Verhältnis zwischen dem Dominantseptnonakkord (b9) und dem verkürzten Dominantseptnonakkord (b9)= verminderter Septakkord, z.B. C7b9 und Eo7
4. Übermäßige Tonleiter, z.B.: c-dis-e-g-gis-h-c; diese relativ unbedeutende Skala hat sechs Töne und wiederholt sich in ihrer Struktur nach einer großen Terz.

Alle diese Skalen müssen auch singend (und damit hörend) geübt werden.

### III) Der diatonische Quintenzirkel – oder wie einfach musikalische Beziehungen oft sind

Bei der Betrachtung von harmonischen Verhältnissen (Akkordverbindungen) ist das Begreifen des diatonischen Systems (die Beziehungen innerhalb einer Tonart) vor allem mit Hilfe des diatonischen Quintenzirkels sehr hilfreich. Man nehme eine Dur-Tonleiter (diatonisches System), baue auf jeden Ton dieser Tonleiter einen Septakkord mit den tonleitereigenen Terzen – Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7, G7, Am7, Bm7/b5 (diatonische Septakkorde) – auf und ordne diese Septakkorde in einem Quintenzirkel (mit einer „falschen“ Quinte b5 – da wir sonst im chromatischen Quintenzirkel landen), wobei die Quinten immer abwärts weisen (diatonischer Quintenzirkel):

The image displays the diatonic circle of fifths for C major. At the top, seven diatonic triads are shown on a staff: Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7, G7, Am7, and Bm7/b5. Below this, a melodic line in 4/4 time moves through the notes of the C major scale. The bottom staff shows the corresponding diatonic sept chords: Cmaj7, Fmaj7, Bm7/b5, Em7, Am7, Dm7, G7, and Cmaj7.

z. B.: Cmaj7- „Fmaj7- Bm7/b5“ - Em7-Am7-Dm7-G7-Cmaj7

In der parallelen Moll-Tonart sieht es bis auf die Dominante nicht anders aus, z. B.: Am7-Dm7-G7-Cmaj7-Fmaj7-Bm7/b5-E7b9-Am7.

Es handelt sich um dieselben Akkorde, der Zirkel fängt hier nur bei der neuen Tonika Am7 an, und die Dominante muß natürlich ein Dominantseptakkord (Durdreiklang mit kleiner Septime) sein (mit der diatonischen b9).

Neben dem Dominantseptakkord gibt es noch drei weitere Typen:

- die Dur- Septakkorde (maj7) mit großer Septime,
- die moll-Septakkorde (m7) und den
- halbverminderten Septakkord (m7b5) - 2. Stufe in Moll

Da diese Akkorde alle dem diatonischen System C-Dur angehören, kann auch mit den Tönen dieses Systems über diese Akkorde improvisiert werden: Selbst bei der Moll-Dominante E7b9 klingt der Ton 'g' sehr gut (blue note). Vorsicht ist nur bei Cmaj7 angebracht: Hier klingt die reine Quarte 'f' als Zielton einer Phrase deutlich falsch, als Durchgangston ist sie jedoch unproblematisch (hier eignet lydisch immer vor-

züglich). Im Gegensatz zu gängigen Jazzharmonielehren bezieht sich hier die Moll-Harmonik auf die parallele Moll-Tonleiter, den sechsten Modus der Dur-Tonleiter (Äolisch). Dadurch wird das Verständnis harmonischer Zusammenhänge extrem vereinfacht und die Dur-Tonleiter bleibt auch hier der Bezugspunkt.

Man versuche beispielsweise einmal, einen diatonischen Quintenzirkel aus der (auch nicht gerade nach unserem Tonsystem klingenden) Harmonisch-Moll-Tonleiter zu bilden: Die musikalische Realität wird hier nicht abgebildet. Außerdem ist die Tonleiter für mein Verständnis nur der Versuch, die Leittonproblematik der Moll-Dominante in einer Tonleiter auszudrücken: Das Problem steckt aber nur in der Moll-Dominante, nicht im diatonischen System. Es macht mehr Sinn, den Leitton bewußt einzusetzen, wenn die Moll-Dominante erklingt und sich in die Tonika auflöst: Hier taucht im Notenbild ja auch immer das (nur scheinbar nicht zum System dazugehörige) neue Vorzeichen auf...

Der diatonische Quintenzirkel sollte (in Dur und Moll) unter Beachtung der Stimmführungsregeln geübt werden: Gleiche Töne bleiben liegen und die anderen gehen den kürzesten Weg: singend und auf Melodieinstrumenten sukzessiv (arpeggiert), auf Harmonieinstrumenten als Akkordfolge (man beachte z.B. auf dem Klavier die raupenartige Fortbewegung der Finger).

IV. Zum Schluß sei noch eine wichtige Beziehung angeführt: Jeder Modus der Dur-Tonleiter gehört entsprechend zu dem Akkord des diatonischen Quintenzirkels, der auf der gleichen Stufe steht. Das diatonische System ist geschlossen.

#### **Literatur und Notenmaterial:**

1. Jerry Bergonzi: Melodic Structures
2. Offene Jazz Haus Schule Köln: Materialien für die Arbeit mit Jazzgruppen, Resonanzen '85
3. Realbook, unverlegtes Fakebook – größter Verbreitungsgrad
4. Diverse legale Realbooks
5. Birger Sulsbrück u.a. Salsa Buch (inkl. MC )
6. Jamey Aebersold: A New Approach to Jazz Improvisation (inkl. MC,LP,CD), besonders Vol.: 2, 11, 13, 14, 17
7. The Jazz Workshop Series, Modal Jazz (inkl. MC,CD), Blues (inkl. MC,CD) Advanced Music
8. Arrangements aus der Serie: Jazz Combo Paks (Hal Leonard), besonders Vol.: 4, 6, 19 (flexible Besetzung)
9. Christof Griese: Playalongs des FB Jazz, Musikschule Charlottenburg, Platanenallee 16 in 14050 Berlin – mit nur einfachen Stücken
10. Christof Griese: Jazz für Kinder aus: Populäre Musik und Pädagogik, hrsg. von Jürgen Terhag, Institut Für Didaktik Populärer Musik, Oldershausen 1994, ISBN 3-93091 5-00-6 (entspricht diesem Script)

#### **Jazzworkshop mit diesem Konzept:**

Internationale Sommerakademie der Freien Kunstschule Berlin,  
Lottumstr. 9/10 in 10119 Berlin Prenzlauer Berg in Zusammenarbeit mit der Musikschule  
Charlottenburg von Berlin, Ltg.: Christof Griese

Infos unter 030-4490057 oder Fax 030-4497084

Nächster Kurs: 19.-25. Juli 1999

Internet: <http://www.saxophon-service.de/homep/waslos/akademie.htm>

## Repertoire für horizontale Improvisation (Auswahl)

(zu finden bei \* = Realbook (illegales Fakebook), #=Aebersold,  
unterstrichen = Playalongs Griese, > = Jazz Combo Paks, <=Sulsbrück)

All blues*	A call for all demons*
Angel	Autumm leaves *
Angel eyes*	Blue monk *
Ann's blues	Black orpheus *
Bama Swing	Blue train #
Bessie's blues*	Breeze
Beautiful Black Casanova	Centerpiece
Blue seven #	The chicken
Blue bossa*	Cocinando <
Blues march #	Doodlin'
Chamäleon>	Equinox*
Cantaloupe island (A-Teil) *	Fat albert rotunda
Conference of the birds *	Footprints *
Don's Dream	Goodbye pork pie hat *
Doxy #	Improvisorium I
Ease away walk #	Little bird
Freddie the freeloader *	Lullaby of birdland *
Games	My funny valentine *
Killer joe (A-Teil) #	Maiden voyage *
Mr. P.C. *	My little suede shoes #
Mercy, Mercy, Mercy>	Open your eyes, you can fly *
Memphis underground *	Pfrancing
Nostalgia in timesquare *	Sidewinder *
Oasis #	Sima Divad
Rockin' in reggae	Sofrito <
Serenade to a cuckoo*	Song tor my father*
Softly as in a morning sunrise	Sugar #
Sudden Samba	Summertime #
Sack of woe #	Sunnymoon for two
Straight no chaser *	Sunshower
St. Thomas *	Take five *
Tenor madness #	They Plan To Leave The Earth
Tongh talk *	Vierd blues #
West coast blues *	VooDooBeDoo
Watermelon Man *	Worksong#