

VIDEO 5

Set 3

- Bernie's Tune (Dm) 00'25" in deze video
- Cantaloupe Island (Fm) 05'05" in deze video
- Mercy, Mercy, Mercy (B^b en Gm) 12'40" in deze video
- Black Orpheus (Em) 20'22" in deze video
- There Is No Great Love (F) 26'00" in deze video

1) Bernie's Tune (B. Miller, 1952)

Dit is een AABA song uit de Cool periode, de periode met Chet Baker, Gerry Mulligan. In de drie A-delen staan we volledig in d klein – te merken aan de II – V – Im – en gebruiken we, net zoals in enkele stukken uit set 2, het typische ^bVI⁷ blues akkoord:

Dit akkoord levert de enig overgebleven blue note in mineur, nl. ^b5 of a^b, en er staat #11 bij omdat deze noot lang aangehouden blijft in de melodie. Deze noot verwerk je best ook in je toonladder en zo kom je trouwens dichterbij d klein:

d klein antiek
d klein antiek heeft slechts 1 moll

B^b mixolydisch
B^b mixolydisch (de toonladder voor een B^{b7} akkoord)

B^b lydian dominant
B^b lydian/dominant (de toonladder voor een B^{b7} akkoord maar met verhoogde 4)

Denk niet teveel aan die naam, denk vooral aan de ene gewijzigde noot. En dat je in mineur altijd antiek en harmonisch combineert:

Die laatste toonaardwijziging doet zich enkel voor bij **A2** waar je daarna verder gaat met de

bridge of middle part en die staat voor Bernie's Tune duidelijk in B^b:

B

Je herkent de akkoorden uit een Rhythm Changes (in Playlist 1 is dat I've Got Rhythm) en in de achtste maat brengt de $IIIm^{7b5} - V^7$ ons terug naar de hoofdtoonaard van het A-deel, d klein. Heel wat composities hebben net het omgekeerde: A-deel in majeur, B-deel in mineur, en hier is het dus andersom en dat maakt het net zo'n fijne song. Met een leuke melodie natuurlijk.

Geen té moeilijke song, dus ideaal om uit het hoofd te spelen.

Een intro? De laatste 8 maten of **A3** zonder melodie lijkt me een goed idee.

Een coda? De laatste 2 maten 3 x extra, telkens met die opmaat en de laatste maal stoppen bij het fermata teken:

2) Cantaloupe Island (H. Hancock, 1964)

05'05"

Herbie Hancock heeft enkele 'evergreens' geschreven zoals Watermelon Man en dit Cantaloupe Island. Vaak gaat dit gepaard met vaste begeleidingen – zoals zo vaak in Soul Bop, een combinatie van Soul en Bop – maar dan vooral het meer 'down to earth' Hard Bop (Horace Silver, Art Blakey, Cannonball Adderley). Dit kan je gerust ook gebruiken bij de uitvoering van deze song. Een vaste baslijn en een repetitieve begeleiding in de piano en dit geeft voor het Fm^7 en D^b7 een klein verschil en maakt zo veel duidelijk voor je solo:

De bas speelt een ostinato of repetitieve baslijn, bestaande uit 1 – 5 – b^7 en 8, voor beide akkoorden. De piano kan die baslijn in de linkerhand verdubbelen – eventueel een octaaf hoger – en in de rechterhand speelt zij ook een ostinato, in dit geval een repetitieve figuur die vooral opgebouwd is uit akkoordnoten (men noemt dit ook een 'faux bourdon'). Wat bemerk je? Een d ipv d^b zoals aan de voortekening. Hoe komt dat? De meest geschikte

toonladder voor mineur is de dorische ladder, dat betekent dat Fm⁷ dan afkomstig is uit E^b met drie mollen. Traditioneel plaatst men de meer ‘klassieke’ voortekening van f klein en dat is met 1 moll meer en verwant aan A^b groot.

Wat mooi is (denk ook aan All Blues van Miles Davis), is dat de bas wel wijzigt voor het daaropvolgende akkoord, maar dat de ‘faux bourdon’ gewoon wordt aangepast, waar nodig voor het nieuwe D^{b7} akkoord. En wat is het verschil? Die c^b en d^b want ook hier denk je best aan die lydian dominant toonladder, die is wederom dichterbij de voorgaande F dorisch:

The image shows two musical staves illustrating the transition from Fm⁷ to D^b7. The first staff shows the Fm⁷ chord (F, A^b, C^b, E^b) and the D^b7 chord (D^b, F, A^b, C^b) with a #4 interval between the two. The second staff shows the Fm⁷ chord (F, A^b, C^b, E^b) and the D^b7 chord (D^b, F, A^b, C^b) with a #4 interval between the two.

Op de eerste notenbalk met voortekening en op de tweede zonder, bij de eerste merk je het weinige verschil toch duidelijker, niet?

En dan is er nog het Dm⁷ akkoord, waarop een andere begeleiding komt – zo klinkt dit schema weer AABA – en bij een m⁷ akkoord hoort het best een dorische ladder, dus zonder mollen of kruisen hier. Daarna komt de laatste A en heb je terug de figuur van het begin. Let op: Cantaloupe Island is een modaal stuk – zie video 3 bij Footprints – en dus is er geen turn around, vandaar dat dit schema soms fout begint te lopen. Iemand kan gerust **A3** al als **A1** aanhoren. Een duidelijke drumfill op het einde van **A3** of een andere basnoot (soms hoor je B^b en B^{b7} als akkoord) kan altijd helpen. Wees daar alert voor. Dit stuk is ‘in strictu sensu’ geen AABA maar je begrijpt wel wat ik bedoel.

Een intro? Zoals zo vaak wordt als intro gekozen om de begeleiding van het eerste akkoord enkele malen te spelen, dat heet dan ‘vamp till cue’, waarbij de cue het teken is om met de melodie te beginnen. Leuk is de versie van US3 waar de stem van PW Marquette, de MC van Blue Note, te horen valt. Luister eerst naar US3 en dan het origineel (anders gespeld 😊) en je hoort meteen een duidelijk tempoverschil. Maar de versies liggen wel heel dicht bij mekaar.

Dit stuk is 16 maten lang, dan wordt meestal het thema 2 x gespeeld – en heb je wederom die 32 maten song.

Voor de coda? Vaak wordt op het einde van het B-deel, dus bij het Dm⁷ akkoord, die laatste twee achtste noten geanticipeerd met een Fm⁷ akkoord en zo kan eens ‘abrupt’ en met verrassing gestopt worden. Altijd mooi en met gegarandeerd applaus erna.

The image shows a musical staff illustrating the transition from Dm⁷ to Fm⁷. The Dm⁷ chord (D, F, A^b, C^b) is shown, followed by the Fm⁷ chord (F, A^b, C^b, E^b) with a #4 interval between the two. The Fm⁷ chord is marked with a 'last x only' label.

Op partituren staat vaak last x only om zo’n abrupt einde aan te kondigen.

3) Mercy, Mercy, Mercy (J. Zawinul, 1966)

12'40

We blijven bij de funky songs uit de jaren '60 met deze song van de Oostenrijkse pianist Jozef Zawinul – vooral bekend van de jaren 70/80 groep Weather Report – en die zijn carrière onder meer startte bij altsaxofonist Cannonball Adderley. Het thema is bij het begin enkel opgebouwd uit B^b pentatonisch wat het heel herkenbaar maakt:

Bij heel wat jazzsongs zie je nooit articulaties staan – zoals staccato, legato, slur etc. – maar bij Hard en Soul Bop zie je dat wel vaak. Omdat net de melodie heel karakteristiek is, en dus vaak op een zelfde manier gespeeld wordt. Wat zeker niet het geval is bij andere standards (zie Video 3 bijvoorbeeld de drie versies van Don't Get Around Anymore). En die aanduidingen vergemakkelijken de juiste uitvoering.

Majeur pentatonisch heeft geen 4 en 7 uit de toonladder, net de twee tonen die het meeste spanning opleveren – vandaar een Subdominant die enkel de 4 uit de toonaard in het akkoord heeft en dominant die beide in het akkoord bevest, nl. de tritonus tussen 4 en 7.

De song gaat verder met

Je merkt het, we gaan verder met dynamische en andere tekens. Heel mooi hier is dat gestart piano (zacht) en dan crescendo (groeiend) tot forte. Dat komt vaak aan bod in deze periode en maakt de compositie nog mooier. Je merkt een pedaalnoot in de bas vanaf maat 9 en dat is wederom karakteristiek voor deze stijl. Daarna herken je een formule uit gospel en blues, die stijgende baslijn vanaf maat 13. Dat zijn indicatoren van deze stijl, 'back to the roots' en dat is dus gospel, blues, worksongs (denk aan de titel van de gelijknamige song van Cannonball), en meer uit de periode voor jazz.

Eindigen doen we in g klein – ditmaal zonder leidtoon – en g klein is logisch, het is de verwante mineur van B^b groot dat vooral bij de eerste 16 maten van het stuk voorkomt.

Voor een intro? Luister naar deze versie <https://www.youtube.com/watch?v=s4rXEKtC8iY> waar Cannonball als een volleerd prediker (The Preacher van Horace Silver 😊) zijn boodschap wil verkondigen, als een messenger. Kan het duidelijker? Je hoort de eerste maten herhaald worden en tenslotte heel het schema – zonder melodie. Dus kunnen we dat gerust ook zo doen. Vermits er al een schema weerklonken heeft, is 1 x het thema spelen zeker voldoende.

Voor je solo's: gebruik de pentatonische majeure gerust, voeg er ook wat chromatische doorgangsnooten aan toe zoals de kleine terts, de overmatige kwart (beide blue notes) en dat zal al voldoende kleur geven. Een klein septiem komt er sowieso bij vanaf maat 9 bij het B^{b7} akkoord, maar is nooit een must. En eindigen doe je dan in g klein. Wat meer blues? Voeg dan die verminderde kwint toe aan je g toonladder.

En voor de coda? Vertragen bij het spelen van de laatste vier maten kan zeker, wel moet je de lead goed volgen bij de laatste twee maten. Check de opname rond 4:30".

4) Black Orpheus (L. Bonfa & A. Maria, 1959) in e klein

20'22

Dit is een heel vaak gespeelde bossa nova, en je vindt de eerste versie in de film Orfeu Negro, geregisseerd door de Fransman Marcel Camus. Het is de Orfeus mythe in het Brazilië van de jaren '50 en speelt zich vooral af tijdens de carnaval in Rio. Moet je misschien toch eens bekijken: https://www.youtube.com/watch?v=4T1mN8_TloQ

Meestal wordt deze song in a klein gespeeld, maar ik heb die in e klein getransponeerd zodat deze ook voor zang geschikt is. Al enkele malen is aan bod gekomen dat mineur zowel antiek als harmonisch gebruikt en dat is hier nog duidelijker.

A day in the life of a fool

sad and a long lone - ly day I walk the

Voortekening 1 kruis, dus G groot of e klein maar het begint duidelijk in e klein met een II – V in mineur. En dan merk je dat ook hier de leidtoon wordt toegevoegd, d[#] tijdens het B⁷ akkoord. Vaak wordt – zoals hier – die dominant uitgebreid met b⁹ maar dat is geen must. In maat 6 herken je dezelfde melodie als bij het begin, maar nu met d ipv d[#], en zo wordt duidelijk dat we naar G groot gaan. Nogmaals, heb je de melodie op je partituur dan kan je hier heel wat uit afleiden voor je begeleiding en solo, zoals met die d[#].

In maat 8 zie je een scharnierakkoord: een dim akkoord wordt vaak gebruikt om twee opeenvolgende diatonische akkoorden, in dit geval G^{Δ7} en Am⁷, chromatisch te verbinden. En dat werkt zeker, omdat g[#] meteen ook de leidtoon is naar A. Of nog beter, G^{#dim7} heeft

alle belangrijke noten uit E^{7b9} en dat is de dominant van Am⁷ waarin het oplost. Alleen een g[#] spelen is dan voldoende om je volledig aan te passen aan dit akkoord.

Daarna gaan we verder 'à la Autumn Leaves', want van maat 9 – 16 heb je dezelfde akkoordenprogressie als voor deze song:

9 **B** Am⁷ D⁷ GΔ⁷ CΔ⁷

13 F#m^{7b5} B^{7b9} Em F#m^{7b5} B^{7b9}

Je blijft dus in de hoofdtoonaard, alleen voor B^{7b9} moet je een d[#] toevoegen.

Daarna volgt een herhaling van het A-deel en komt er een nieuw deel van vier maten vooraleer de laatste 8 maten aangevat worden:

21 Bm^{7b5} E^{7b9} Am

25 **C** Am Am/G F#m^{7b5} B^{7b9} Em Em/D CΔ⁷

29 F#m^{7b5} B^{7b9} Em ⊕ (F#m^{7b5} B^{7b9})

31 cry. Tears of good - bye.

We blijven bij verwante toonaarden, want in maat 21 zijn we in a klein (vergeet niet: E^{7b9} was gelijk aan G^{#dim7}), gaan daarna vanaf maat 27 terug naar e klein en dit tot het einde.

Een intro? Dat kunnen gerust de eerste 2 maten zijn, enkele malen herhaald en dan kan de lead met de opmaat starten na een duidelijk teken. Vanaf dan begint het schema te lopen. We noemen dat wederom 'vamp till cue' en cue is dan die opmaat.

Eindigen? Ditmaal heb ik een coda voorzien, uit de originele versie. Dus, bij het slotthema ga je na het Em akkoord uit maat 31 naar de coda en die volg je tot het einde. Om duidelijk te maken dat je in de voorlaatste maat van een lijn van vier maten start, heb ik dat ook zo uitgeschreven:

Je kan gerust vertragen, op aangeven van de lead, in de voorlaatste maat. Wat meer spanning op het slotakkoord? Voeg 6 of 6/9 toe, of nog beter, $Em^{\Delta 7}$ 😊.

5) **There Is No Greater Love (I. Jones, 1936)**

26'00

Op Wikipedia staat: "*There Is No Greater Love*" is a 1936 jazz standard composed by Isham Jones, with lyrics by Marty Symes. Wat is een standard en een jazz standard? Een standard is een song die meestal uit een musical of soms een film afkomstig is. Men spreekt dan van de American Songbook en dat zijn evergreens voor de meeste Amerikanen. Je hoort die niet alleen in een musical, maar ook bvb. op orgel tijdens een baseballgame en meer. Zoals My Funny Valentine, There Will Never Be Another You, Laura en meer.

Een jazzstandard is een song geschreven voor een orkest of voor een groep, en is dus van de hand van jazzmusici. Take the A Train, Mercy, Mercy, Mercy en ook dit nummer. Isham Jones was een bigband leider, met een heel fijn orkest dat later werd overgenomen door Woody Herman – naam die de meesten beter kennen.

Deze song kwam ook al aan bod bij Video 2 in twee versies van Miles Davis. Het is een AABA song en de eerste A vind je hieronder:

Starten doen we in F maar meteen daarna gaan we andere richtingen uit met heel wat dominant septiem akkoorden. Daarom deze tip: soms kan je een song beter 'retrogressief' analyseren, oftewel van achter naar voren.

C⁷: is de dominant in F-groot, logisch die brengt ons terug naar F

G⁷: is de dominant van de dominant in F-groot, of de V/V en ook wisseldominant of dubbeldominant genaamd. Wat verandert? De b^b uit F is hier b in G⁷ en komt vanuit de verwante toonaard C-groot.

D⁷: is de dominant van de... nee, we bezien dat eigenlijk als de dominant van Gm⁷, de te verwachte oplossing. Alleen gebeurt dat niet en gaan we naar G⁷. Maar daarom speel je wel beter een f[#] én b^b (van Gm⁷) op dit akkoord.

E^{b7}: werkt op 2 manieren. Enerzijds is dit akkoord terug te vinden in f klein, de parrallele mineur van F-groot, anderzijds is dit een zgn. substituut dominant en vervangt het A⁷ dat de dominant naar D zou zijn. Hier speel je best – zoals er eigenlijk al staat – een mixolydische ladder met verhoogde kwart, de befaamde lydian dominant of lydisch dominant in het Nederlands.

B^{b7}: is de dominant van het daaropvolgende E^{b7}, maar tegelijkertijd ook de subdominant uit F (B^{bΔ7}) maar met klein septiem, een blue note.

Heel wat uitleg, dus terug naar zo'n overzichtelijk schema met enkel wat verandert...

The image shows two lines of musical notation on a grand staff (treble clef). The first line contains four measures: F⁶ (F4, A4, C5, E5), B^{b7} (B3, D4, F4, A4), E^{b7}(#11) (E3, G3, B3, D4, F4, A4), and D⁷ (D3, F3, A3, C4, E4). The second line contains two measures: G⁷ (G3, B3, D4, F4) and C⁷ (C3, E3, G3, B3).

Dan valt dat toch mee, niet? Daarom, gebruik modi en andere benamingen echt enkel wanneer nodig, want het maakt het vaak te moeilijk. Wel bij een modale song, waar akkoorden meerdere maten blijven doorklinken.

Een uitleg:

F⁶: F ionisch

B^{b7}: B^b mixolydisch

E^{b7}: E^b lydian dominant

D⁷: G mineur melodisch (en niet harmonisch) startend op V

G⁷: G mixolydisch

C⁷: C mixolydisch

Dat lijkt allemaal telkens iets anders te zijn. Hoe wil je dan over de maten heen denken en spelen? Dan lijkt me mijn voorstelling hierboven toch duidelijker en overzichtelijker, niet?

Vergeet wel niet, elke AABA heeft drie verschillende A-delen, zeker vanaf de 7^{de} maat. Zo zal bij **A1** een formule staan om naar de 2^{de} A te gaan, bij **A2** de toonaard meestal bevestigd

worden zodat in de brug naar een andere toonaard kan overgeschakeld worden, en bij de laatste of **A3**, een slotformule om de song af te sluiten.

Rest nog de brug:

18 **B** E_m7^{b5} $A7^{b9}$ D_m E_m7^{b5} $A7^{b9}$ D_m

22 E_m7^{b5} $A7^{b9}$ D_m $G7$ $C7$

Ik had het al verraden bij Bernie's Tune... heel wat songs staan in majeur en gaan voor de bridge naar de verwante mineur. En bij Bernie's Tune is dat net uitzonderlijk omgekeerd. Maar hier niet dus... F-groot voor het A-deel, d-klein hier voor de bridge. En ja, weeral met een duidelijke extra leidtoon, c# uit het A7 akkoord. En op het einde van de bridge, via G7 (uit C-groot) naar C7, de dominant van F.

Een mogelijke intro? Weet je wat ook een goed idee is? De bridge nemen als intro, dan verwacht niemand die A, omdat de bridge in een andere toonaard staat. Keith Jarrett doet dat enkele keren, en ik vind dat zeker een leuk alternatief. Maar dan moet je wel goed weten dat je na die B met de eerste A of **A1** start.

Een coda? Kijken we eens naar dit alternatief:

$G7$ G_m7 $C7$ A^b7 A^b_m7 D^b7

$G7$ G_m7 $C7$ F N.C. F^6

Je weet, de laatste vier maten of de vierde en derde laatste maten worden vaak 3 x herhaald, als slot. Wel, je kan dat ook doen door de 2^{de} maal dezelfde melodische zin een halve toon te verhogen, en dus ook de akkoorden. Dat heb ik hier uitgeschreven. Niet dat we dat zeker zullen doen, maar het is een ideetje. En op het einde van deze videoreeks wilde (en niet woude!) ik graag afsluiten met een 'specialeke'. Veel plezier en misschien tot binnenkort op een podium samen met JamZ.Bond! Of voor playlist 3?

EXTRA's

CODA:

Een alternatief en vaak gebruikt? De tag ending. Wat gebeurt er dan? In plaats van naar C⁶ te gaan, wordt uitgeweken naar Em⁷. Dit is een verwant akkoord aan C⁶ vermits het heel wat gemeenschappelijke noten heeft en er zit geen 4^{de} graad van C in, dus geen f. En Em⁷ wordt dan gevolgd door A⁷ en zo krijg je een akkoord dat teruggaat naar Dm⁷, vermits A⁷ de secundaire dominant is van Dm⁷. Die c# hé. Dan krijg je een loop, aka tag ending:



Hoe maak je dit best duidelijk? Wel, in plaats van de melodie te blijven spelen, ga je vanaf het Dm⁷ akkoord weg van de melodie en begin je te improviseren. Dat maakt meteen duidelijk dat er afgeweken wordt van het normale patroon. On cue kan je dan toch naar de tonica C⁶ gaan ipv Em⁷, ofwel gebruik je de Heineken-formule... telkens de terts grondnoot van het II en V akkoord. Duidelijker kan haast niet.



Toch nog verrassing nodig? Dan kan je bijvoorbeeld na de dominant eerst naar D^{bMaj7} of in uitbreiding A^{bMaj7} en D^{bMaj7} uitwijken, dat gebeurt heel vaak:



De solist zal ook graag een solo op elk van die X^{bMaj7} akkoorden spelen, een zogenaamde cadenza. Hier aangeduid met *ad lib*, uit het Latijn en dit betekent dan weer *Ad Libitum*, naar believen. En On Cue wordt dan verdergegaan met de volgende akkoorden. Je merkt het, hiervoor bestaan allerlei termen, van lang geleden, gewoon omdat dit de communicatie vergemakkelijkt. Ook toen 😊 Eens een song of schema loopt, zijn er weinig afspraken nodig (zie video 2) maar zeker bij begin én einde is 'jargon' zeker gemakkelijk om snel te communiceren.

Een heel duidelijk voorbeeld uit de jazzgeschiedenis: Miles' versie van Bye Bye Blackbird (opname 1957). Dit is meteen zijn eerste CBS opname op de elpee *'Round Midnight* met zijn eerste beroemde kwintet, met John Coltrane (tenorsax), Red Garland (piano), Paul Chambers (bas) en Philly Joe Jones (drums). En beginnen we eerst met de intro.

Wat merk je? De intro bestaat voornamelijk uit de II_m^7 en V^7 en dat komt overeen met veel van de vorige tips. Alleen maakt Red Garland dit extra mooi door de II_m^7 een kleine tert te verhogen en die bereikt hij via een chromatische stijging met gelijkaardige akkoorden. Je hoort dat dit goed werkt en in beide richtingen. En om de spanning wat te behouden, wordt eerst de dominant als sus akkoord gespeeld, dat vertraagt de oplossing. Hoor en zie je trouwens ook in Don't Get Around Much Anymore.

Luisteren naar de intro, de melodie en een stuk van Miles' solo.

Normaal speelt iedereen volledige schema's maar dat zou te lang worden voor een slotmelodie. We pikken even in rond de 6^{de} minuut, midden in de pianosolo. Probeer bij 'inpikken' altijd zo snel mogelijk te horen waar de musici in het schema zijn. Want dat komt zeker van pas bij jams, wanneer je even niet oplet en het schema bijster bent... het kan helpen als je zo snel mogelijk de melodie mee zingt.

Bij 6:04 is pianist Red Garland aan de laatste 16 maten van een schema toe. Daarna start hij een nieuw schema en speelt meteen block chord voicings; dit is het 'in blok' spelen van de akkoorden met beide handen samen. Het geeft een 'dikke' klank en creëert een hoogtepunt en tegelijkertijd eindpunt in je solo. Zo weet je meteen dat de solist zijn slot aankondigt. Dat wordt nog benadrukt door de melodie te suggereren in het B-deel. Dus komt Miles terug binnen in het C-deel of de 17^{de} maat van de melodie, rond 7:08. Een volledige melodie ware te lang geweest.

Wat gebeurt nu bij de laatste acht maten? Miles gaat verder met de melodie maar slechts tot de vierde maat van de laatste A, ic maat 28.

JamZ.Bond

25 $F\Delta^7$ Gm^7 C^7 Am^7 D^7
Make my bed and light the light, I'll ar - rive late to -

29 Gm^7 C^7b^9 F^6 (Gm^7 C^7)
black - bird _____ bye bye.

Dan gaat hij hiervan weg met een korte solo en zo weten de begeleiders dat er een tag ending volgt. Zoals ik hierboven als tip gegeven heb. Miles 'soleert' er extra 4 maten bij en zo eindigen we op de tonica (terwijl de ritmesectie nog een mooi extra einde verzorgt).

Gm^7 C^7 Am^7 D^7

Gm^7 C^7 F^6

Onthou en leer termen zoals turn around, tag ending, on cue, rubato, ad lib, coda en meer te begrijpen. Voor *capo* klopt men meestal op het hoofd, (*head*) en voor de coda wordt een gebalde vuist in de lucht gestoken. Ga naar optredens en jams en kijk hoe iedereen communiceert. Hoe duidelijker, hoe liever voor mij, want dit zijn cruciale momenten in de song en applaus komt krijg je vaak enkel en alleen na een duidelijk einde...

Nog een laatste tip ivm het woord *chorus*. Eigenlijk staat *chorus* voor refrein (pop) maar in jazz is dat meestal de volledige vorm of schema, zoals AABA. Maar een solo kan meerdere schema's bevatten en dat wordt ook meerdere chorussen genoemd. Verwarrend allemaal. Een voorbeeld: een trompettist speelt een solo, dan noem je dat een trompet chorus. Maar dat kunnen dus meerdere chorussen zijn, telkens hetzelfde schema...

Probeer zelf eens een intro en coda te bedenken, en gebruik bij voorkeur de tools die ik hierboven heb aangehaald. Je zal zeker beter voorbereid zijn op wat komen gaat.