



Basson murtorytmi kolmessa 1960-luvun jazzyhtyeessä

Tarkastelun kohteena basistit Scott LaFaro,
Jimmy Garrison ja Ron Carter

TUURE KOSKI



EST 74
MuTri-tohtorikoulu

TAIDEYLIOPISTON SIBELIUS-AKATEMIA 2023

Basson murtorytmi kolmessa 1960-luvun jazzyhtyeessä

Tarkastelun kohteena basistit Scott LaFaro, Jimmy Garrison ja Ron Carter

Tuure Koski

Basson murtorytmi kolmessa 1960-luvun jazzyhtyeessä

Tarkastelun kohteena basistit Scott LaFaro, Jimmy Garrison ja Ron Carter

EST 74

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

MuTri-tohtorikoulu

Taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen työ

@ Tuure Koski

Helsinki 2023

Ohjaaja:
Professori Jukkis Uotila

Tarkastajat:
Professori Erkki Huovinen
MuT Jarno Kukkonen

Tarkastustilaisuuden valvoja:
MuT Sami Linna

Nide:
ISBN 978-952-329-324-3
ISSN 1237-4229

PDF:
ISBN 978-952-329-325-0
ISSN 2489-7981

Kannen piirros: Lehtori Jakke Leivo
Taitto ja paino: Hansaprint Oy
Helsinki 2023

Sivuja 173 (teksti) + 132 (liitteet)

Basson murtorytmi kolmessa 1960-luvun jazzyhtyeessä

Tarkastelun kohteena basistit Scott LaFaro, Jimmy Garrison ja Ron Carter

Tiivistelmä

Tuure Koski 2023

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

MuTri-tohtorikoulu

Tohtorin tutkinto, taitelijakoulu

Broken time eli murtorytmi on jazzmusiikissa 1950–1960-lukujen vaihteessa syntynyt bassonsoiton säestystapa. Ilmiön kehitykseen vaikuttivat bassolinjan rytmisen muuntelun monipuolistuminen, kontrabasson kehitys solistisena soittimena sekä 1950-luvun lopun uudet näkemykset säestyksen ja solistin vuorovaikutuksesta. Murtorytmissä basistit luopuivat säännöllisistä ja toistuvista rytmikuvioista ja korvasivat ne vaihtelevilla rytmikuvioilla tai jatkuvasti muuttuvalla improvisoidulla rytmillä. Käsittelen murtorytmien kehitystä tutkimalla kolmen merkittävän kontrabasistin soittoa. Nämä basistit ovat Scott LaFaro, Jimmy Garrison ja Ron Carter. Tutkimuksen keskeistä aineistoa ovat tekemäni transkriptiot Bill Evans Trion, John Coltrane Quartetin ja Miles Davis Quintetin levytyksiltä vuosilta 1959–1967. Näiden yhtyeiden ilmaisulliset lähestymistavat muodostivat vahvan mallin tuleville sukupolville. Yhtyeiden intensiivisen ilmaisun myötä myös basistien sävelkieli muokkautui rytmisesti aiempaa vapaammaksi ilman, että he olisivat tinkineet säestävästä roolistaan. Osoitan transkriptioistani valituilla esimerkeillä uusia rytmisiä ideoita ja muita linjan muodostamisen keinoja, joita basistit alkoivat murtorytmien myötä käyttää. Kontrabasson rytmisen roolin vapautuessa muusikoiden keskinäinen vuorovaikutus nousi entistä enemmän huomion kohteeksi. Murtorytmistä tuli uusi keino hallita bassolinjan jännitettä ja kappaleen kokonaisuutta. Esitän uusia näkökulmia siihen, miten säestyksellisestä rytmin improvisoinnista tuli merkittävä osa elävää jazzperinnettä, johon nämä kontrabasistit ovat jättäneet vahvan persoonallisen jälkensä.

Avainsanat: murtorytmi, broken time, jazz, kontrabasso, rytmi, bassolinja, LaFaro, Garrison, Carter

Broken time bass in three 1960s jazz bands

Focusing on bassists Scott LaFaro, Jimmy Garrison and Ron Carter

Abstract

Tuure Koski 2023

Sibelius Academy of the University of Arts Helsinki

MuTri Doctoral School

Doctor of Music Degree, Arts Study Programme

Broken time is an accompaniment concept in bass playing that evolved in jazz music at the turn of the 1950s and 1960s. The phenomenon grew out of the diversification and rhythmic variation of the bass line, the development of the double bass as a solo instrument, and a conceptual change in the level of interaction between the accompaniment and the soloist in the late 1950s. In the broken time bass line, regular and repeating rhythmic patterns were abandoned and replaced with varying rhythmic patterns or a constantly changing improvised rhythm. My dissertation deals with the development of broken time through three significant double bassists: Scott LaFaro, Jimmy Garrison, and Ron Carter. The transcriptions I made from recordings by the Bill Evans Trio, the John Coltrane Quartet, and the Miles Davis Quintet from 1959 to 1967 are the main focus of the thesis. The expressive approaches of these groups formed a strong model for generations to come. The groups' intense expression also shaped the bassists' melodic language, who started to play rhythmically more freely than before without compromising their accompaniment role. With selected examples from my transcriptions, I present the rhythmic ideas and means of forming a bass line that these bassists employed. The interaction became increasingly the focus of attention through the liberated rhythmic role of the double bass. Broken time became a new way to control the tension of the bass line and, consequently, the overall shape of the song. I will present a new perspective on how rhythmic improvisation in accompaniment became a significant part of the living jazz tradition to which these bassists have left their strong personal contribution.

Keywords: broken time, jazz, double bass, rhythm, bass line, LaFaro, Garrison, Carter

Kiitokset

Jatko-opintoni Taideyliopiston Sibelius-Akatemian jazzmusiikin osastolla alkoivat jo vuonna 2009. Opintojen suositeltu viiden vuoden kesto ylittyi siis merkittävästi. Koronapandemia koitui tutkielmani kirjoitustyön pelastukseksi, koska onnistuin kanavoimaan yli jäänyttä aikaa ja energiaa kirjallisen tutkimukseni edistämiseen. Työn vihdoin valmistuttua on aika kiittää projektiini osallistunutta runsaslukuista joukkoa.

Suurkiitokset professori Jukkis Uotilalle, joka on ollut tavalla tai toisella osallisena opiskelupolullani jo kolmenkymmen vuoden ajan. Uotilan lisäksi jatkotutkintoni arviointilautakuntaan ovat kuuluneet professori Anders Jormin, kitaristi Teemu Viinikainen, musiikin tohtori Jari Perkiömäki, saksofonisti Kari Heinilä ja musiikin tohtori Mikko Helevä. Aloittaessani tutkielmani kirjoittamista sain ideoita aiheeni käsittelyyn Jari Perkiömäeltä ja dosentti Kaarina Kilpiöltä. Tutkielman varsinaisen kirjoitustyön alettua sain korvaamatonta apua dosentti Saijaleena Rantasen lukuisilla ohjaustunneilla. Hän jaksoi työstää kanssani ajatuksiani ymmärrettävään muotoon ja tutkimuksen kriteerit täyttäväksi. Työni viimeistelyvaiheessa Mikko Helevän huolellinen paneutuminen työhöni tuotti siihen runsaasti parannuksia. Suuret kiitokset edellä mainituille, kuten myös kirjoitusvaiheessa keskusteluihin aktiiviselle osallistuneille opiskelijakollegoilleni kosketinsoittaja Visa Oscar Mertaselle, kitaristi Tomi Varre Vartiaselle ja rumpali Jaska Lukkariselle sekä myös lukuisille muille vuosien varrella Sibelius-Akatemian jazzosaston seminaareihin osallistuneille muusikkokavereille. Kiitokset rumpali Keith Hallille, joka auttoi tiivistelmäni englanninkielisen kieliasun muotoilussa. Kiitokset muusikko Kyösti Mäkimattilalle sekä oikolukuavusta että neljännen taiteellisen osioni eli Mental Models-CD:n julkaisusta Soljumo-levymerkillä. Kiitokset kirjoitusvirheiden bongauksesta myös rakkaalle veljelleni Roope Koskelle, joka lisäksi ideoi työni teknistä toteutustapaa ja ehdotti transkriptioiden viemistä YouTube-verkkopalveluun. Kiitokset kannen piirroksesta tärkeälle opettajalleni lehtori Jakke Leivolle, joka koulutti kokonaisen basistisukupolven Suomen musiikkikentälle. Kiitokset kirjallisen työn tarkastajilleni professori Erkki Huoviselle ja MuT Jarno Kukkosalalle huolellisesta paneutumisesta ja oivaltavista huomioista.

Haluan kiittää myös jatkotutkintokonsertteihini osallistuneita muusikkoja. Tohtorintyöni taiteellisiin osioihin ovat osallistuneet rumpalit Markku Ounaskari, Mika Kallio ja Anssi Tirkkonen, pianisti Markus Niittyinen, vibrafonisti Severi Pyysalo, kitaristi Tuomo Dahlblom, saksofonistit Manuel Dunkel ja Mikko Innanen sekä trumpettisti Tero Saarti. Kiitokset VK-studion Rami Hänniselle levyn äänityksestä ja miksausesta. Kiitokset myös Sibelius-Akatemian konserttituottajille Ulla Havulehdolle ja Tiina Haloselle sekä opiskelijakollegalleni Timo Hirvoselle konsertin mahdollistamisesta Koko Jazz Clubilla.

Eriyiskiitokset rakkaalle perheelleni, eli Hannalle ja Emmalle sekä mainiosti perheemme arkea tukeneille Emman isovanhemmille Aarnolle ja Pirjolle. Kiitokset isälleni Juha Koskelle, jonka tuki on myös aina ollut pyyteetöntä ja runsasta. Omistan tämän työn äitini Leena Nivalan muistolle. Pianonsoiton opettajan uran ohella hän työskenteli myös suomentajana. Kun aikanani kirjoitin jatko-opintosuunnitelmani ensimmäistä versiota, hän ehdotti broken time -termin suomentamista murtorytmiksi. Kiitän myös työskentelyni aikaisista apurahoista Suomen kulttuurirahastoa, Musiikin edistämissäätiötä, Taiteen edistämiskeskusta sekä Taideyliopiston Sibelius-Akatemiaa.

Helsingissä 22.8.2023

Sisällysluettelo

1 Johdanto	<u>1</u>
1.1 Tutkimuksen tausta	<u>2</u>
1.2 Keskeiset käsitteet	<u>3</u>
1.2.1 Broken time eli murtorytmi	<u>3</u>
1.2.2 Bassolinjan käsitteet	<u>5</u>
1.2.3 Jazzrytmiikan käsitteet	<u>6</u>
1.2.4 Muut tutkimuksen keskeiset käsitteet	<u>8</u>
1.3 Tutkimuskysymykset	<u>9</u>
1.4 Tutkimusmenetelmät	<u>9</u>
1.5 Tutkimusaineisto	<u>10</u>
1.6 Aikaisempi tutkimus	<u>11</u>
1.7 Tutkintokonsertit ja levytys	<u>13</u>
2 Basson murtorytmin historiallinen tausta	<u>16</u>
2.1 Kontrabasson historia jazzissa 1960-luvulle asti	<u>16</u>
2.2 Soittimien eri roolit jazzyhtyeessä	<u>17</u>
2.3 Basson rooli kappaleen muodon luomisessa	<u>18</u>
2.4 Bassolinjan rytmien muuntelu 1950-luvun jazzperinteessä	<u>19</u>
2.4.1 Puolinuotti- ja neljäsosabassolinjan muuntelu	<u>20</u>
2.4.2 Bassolinjan rytmityksen lähtökohtia	<u>22</u>
2.4.3 Esimerkkejä soittoteknisistä vaihtoehdoista	<u>28</u>
2.4.4 Balladin ja 3/4-tahtilajin erityispiirteet	<u>30</u>
2.5 Edelläkävijät Israel Crosby, Red Mitchell ja Charles Mingus	<u>31</u>
2.6 Ornette Coleman ja free jazz	<u>33</u>
3 Bill Evans Trio	<u>36</u>
3.1 Scott LaFaro	<u>37</u>
3.2 Transkriptiot Scott LaFaron bassolinjoista	<u>39</u>
3.2.1 Witchcraft (<i>Portrait in Jazz</i>)	<u>40</u>
3.2.2 Come Rain or Come Shine (<i>The 1960 Birdland Sessions</i>)	<u>44</u>
3.2.3 All of You (<i>The 1960 Birdland Sessions</i>)	<u>46</u>
3.2.4 Israel (<i>Explorations</i>)	<u>49</u>
3.2.5 Sweet and Lovely (<i>Explorations</i>)	<u>51</u>
3.2.6 Solar (<i>The Complete Village Vanguard Recordings, 1961</i>)	<u>56</u>
3.2.7 Alice in Wonderland (<i>The Complete Village Vanguard Recordings, 1961</i>)	<u>64</u>
3.2.8 Milestones (<i>The Complete Village Vanguard Recordings, 1961</i>)	<u>67</u>
3.2.9 My Foolish Heart (<i>The Complete Village Vanguard Recordings, 1961</i>)	<u>74</u>
4 John Coltrane Quartet	<u>77</u>
4.1 Jimmy Garrison	<u>77</u>
4.1.1 Muut basistit John Coltrane Quartetissa	<u>79</u>
4.2 Transkriptiot Jimmy Garrisonin bassolinjoista	<u>81</u>
4.2.1 I Want to Talk About You (<i>Live at Birdland</i>)	<u>82</u>
4.2.2 Your Lady (<i>Live at Birdland</i>)	<u>87</u>
4.2.3 Acknowledgement (<i>A Love Supreme</i>)	<u>90</u>

4.2.4 Afro Blue (<i>Live at The Half Note 1965</i>)	<u>97</u>
4.2.5 Consequences (<i>First Meditations</i>)	<u>107</u>
5 Miles Davis Quintet	<u>115</u>
5.1 Ron Carter	<u>116</u>
5.2 Transkriptiot Ron Carterin bassolinjoista	<u>117</u>
5.2.1 I Thought About You (<i>The Complete Live at the Plugged Nickel - 1965</i>)	<u>117</u>
5.2.2 Circle (<i>Miles Smiles</i>)	<u>128</u>
5.2.3 Masqualero (<i>Sorcerer</i>)	<u>133</u>
5.2.4 Prince of Darkness (<i>Sorcerer</i>)	<u>141</u>
5.2.5 Fall (<i>Nefertiti</i>)	<u>149</u>
5.2.6 Side Car I (<i>Circle in the Round</i>)	<u>153</u>
6 Johtopäätökset	<u>160</u>
6.1 Murtorytmisen linjan fraasit	<u>160</u>
6.2 Murtorytmi ja musiikillinen rakenne	<u>163</u>
6.3 Murtorytmi osana vuorovaikutusta	<u>165</u>
6.4 Murtorytmi osana jazzperinnettä	<u>167</u>
6.5 Jatkotutkimuksen aiheita	<u>168</u>
Lähdeluettelo	<u>170</u>
Liitteet	
Jatkotutkintokonserttien ohjelmat	<u>174</u>
Transkriptiot	<u>176</u>

1 Johdanto

Taiteelliseen tohtorin tutkintoon tähtäävän opiskeluni päämäärä oli tutkia ja harjoitella murtorytmistä bassonsoittoa niin, että musisointini kehittyisi vapaammaksi ja vahvemmaksi. Opintojeni taiteellinen osio muodostuu neljästä konsertista ja äänilevystä, joiden aiheet viitoittivat harjoitteluani. Murtorytmisen säestyksen ja improvisoinnin kehittämisen lisäksi näihin opintosuorituksiin valmistautuminen vahvisti suhdettani jazzperinteeseen. Taiteellisen osion lisäksi tutkintoon kuuluvat myös käsillä oleva kirjallinen tutkielma sekä erilaiset tukiopinnot. Tämän tutkielman tavoitteena on selvittää, mitä murtorytmisen soittotapa tarkoittaa, mistä historiallisista lähtökohdista se ponnisti ja miten siitä tuli osa jazzperinnettä. Pyrin syventämään ennen kaikkea esimerkkien avulla ymmärrystä murtorytmisen soittotavan synnystä ja historiasta.

Murtorytmi on käsite, jonka olen kehittänyt englanninkielisen termin ”broken time” suomennokseksi. Murtorytmisen soittotapa muodostui 1960-luvulla vaihtoehdoksi siihen asti vallinneiden neljäsosa- ja puolinuottibasson rinnalle. Vanhempien säestystapojen suhteen olennaisena erona murtorytmisessä bassolinjassa oli sävelten aika-arvojen vaihtelevuus ja siihen liittyvä improvisaatio.

Historiallinen yleisesitys basson murtorytmien synnystä olisi muodostunut turhan laajaksi tutkielman kokonaisuudeksi. En toisaalta halunnut keskittyä vain yhteen muusikkoon. Rajaus kolmeen basistiin eli Scott LaFaron (1936–1961), Jimmy Garrisoniin (1934–1976) ja Ron Carteriin (s. 1937) tuntui lopulta sopivalta. Näiden kolmen basistin persoonalliset soittotavat olivat keskenään erilaisia, ja siksi heidän levytyksensä tuovat murtorytmien monenlaisia ilmenemismuotoja hyvin esiin. Rajasin aineistoni heidän tärkeimpiin yhtyeisiinsä ja keskityin Bill Evans Trion, John Coltrane Quartetin ja Miles Davis Quintetin tuotantoon. Kyseiset yhtyeet uudistivat luovasti musiikkia monella tavalla, mistä johtuen niiden vaikutus jazzmusiikin kehitykseen on ollut erityistä.

Bill Evans Trion ilmaisullinen lähestymistapa poikkesi aiemmasta perinteestä nimenomaan basson uudenlaisen murtorytmisen soittotavan vuoksi. Siksi oli luontevaa valita basisti Scott LaFaro yhdeksi tutkimuskohteeksi. Myös hänen jälkeensä triossa soittaneet basistit jatkoivat hänen viitoittamallaan tiellä kehittämällä osaltaan murtorytmistä soittotapaa eteenpäin. Trion ilmaisu pohjautui tonaaliseen harmoniaan ja loi modernin pianotrion mallin, joka vaikutti moniin seuraajiin.

Valitsin tutkimuskohteekseni LaFaron lisäksi basistit Garrisonin ja Carterin, joille murtorytmi tuli ilmaisun osaksi muutamia vuosia myöhemmin. John Coltrane Quartet ja Miles Davis Quintet mullistivat jazzmusiikkia enemmän kuin mitkään muut yhtyeet. Yhtyeiden muusikot hallitsivat aiemman perinteen korkeatasoisesti ja loivat siihen uusia ilmaisukeinoja. Jatkuva pyrkimys lisätä musiikin intensiteettiä synnytti uusia keinoja kasvattaa jännitettä. Basson murtorytmi oli yksi näistä keinoista, ja sen vakiintuminen käyttöön tapahtui vähitellen 1960-luvun aikana. Ron Carterin ja Jimmy Garrisonin juuret ovat syvällä perinteessä. Kirjallisuus jättää usein huomiomatta, että heidän soitossaan esiintyy runsaasti myös murtorytmisiä elementtejä. Juuri näiden vaikuttavien yhtyeiden ilmaisun välityksellä uusi soittotapa sulautui jazzperinteen osaksi. Näen murtorytmien LaFaron innovaationa, mutta basson rooli itsenäistyi ja vapautui useissa muissakin yhtyeissä 1960-luvulla. Coltranen ja Davisin yhtyeet vaikuttivat suuresti siihen, miltä monet yhtyeet nykyään kuulostavat. Kun basson rytmiikka monipuolistui, pääsivät soittajien persoonalliset soittotavat entistä paremmin esille. Tutkimukseni kolme basistia kykenivät omaksumaankin uusia musiikillisiin ajatuksiin ja sopeutuivat nopeasti niiden synnyttämiin tilanteisiin. Vahvojen yhtyeijohtajiensa rinnalla kukin heistä kykeni säilyttämään muusikon identiteettinsä ja soittamaan omaan näkemyksensä perustuen.

1.1 Tutkimuksen tausta

Oma muusikonpolkuni alkoi pianotunneilla, kun olin kuusivuotias. Nuorena aloitetut opinnot loivat perustan musiikilliselle toiminnalleni. Aito innostukseni musiikkia kohtaan syntyi kuitenkin vasta kaksitoistavuotiaana, kun sain toiseksi instrumentikseni sähköbasson. Jazzmusiikki osoittautui minulle inspiraation lähteeksi, ja aloin muutamaa vuotta myöhemmin soittaa myös kontrabassoa, josta tuli nykyinen pääinstrumenttini. Afroamerikkalaisen rytmikan opettelu oli haastavaa ja kiehtovaa – vaikka huomasin, ettei se ollut minulle mitenkään sisäsyntyistä. Rytmiiin liittyvä tunne oli silti uutta ja kiehtovaa, ja vähitellen sen opiskelu tuotti tuloksiakin. Työskentely rytmien parissa jatkuu edelleen. Olenkin käyttänyt enemmän aikaa rytmien harjoitteluun kuin mihinkään muuhun musiikin osa-alueeseen. Improvisoidessani olen päässyt parhaimpiin tuloksiin sellaisina hetkinä, kun keho ja mieli ovat tasapainossa ja sen seurauksena olen varma omasta rytmistäni. Oman kokemukseni perusteella rytmien hallintaan tähtäävään soiton opiskeluun todella kannattaa panostaa. Vakuuttavuus ja itsevarmuus, joita tarvitaan musiikin esittämisessä, syntyvät parhaiten juuri rytmien hallinnan kautta.

Maisteriopintojeni aikana Sibelius-Akatemian jazzmusiikin aineryhmässä sain usein palautetta, jossa soittooni toivottiin lisää improvisoitua aloitteellisuutta musiikin viemiseksi uuteen suuntaan. Murtorytmien opiskelu onkin ollut tässä suhteessa erityisen hyödyllistä. Vielä aloittaessani tohtorintutkintoon tähtäävää tutkimustani ei murtorytmien soitto tapa ollut itselleni erityisen ominaista, ja aihe tarjosikin luontevan tavan kehittää ilmaisuani ja haastaa itseni. Yhtyesoitossa on tärkeää tunnistaa musiikillinen tilanne ja havaita, minkälaista basistin reagointia tarvitaan ja minkälaiset bassolinjan muodostamisen strategiat palvelevat parhaiten kokonaisuutta. Murtorytmien tutkiminen ja harjoittelu on laajentanut rytmistä osaamistani, ja rytmien sanavarastoni on kasvanut.

Transkriptiot ovat kuuluneet bassonsoiton opiskeluuni jo varhaisista vaiheista alkaen. Transkriptioprosessi kehittää korvaa ja kiinnittää huomiota uusiin soitotapoihin, pieniin yksityiskohtiin ja joskus vain yksittäisiin säveliin tai rytmeihin. Kuunteluhavaintojen nuotintaminen kehittää kykyä erottelevaan kuunteluun. Se nopeuttaa rytmien ja sävelkorkeuksien hahmottamista, mikä on olennaista improvisoidessakin. Tuntui luontevalta kerätä tutkimukseni aineistoa tekemällä omia transkriptioita ja käyttää niiden analysointia tutkimuksen menetelmänä. Tällä tavoin kirjallinen tutkielmani tuki luontevalla tavalla tutkinnon taiteellisen osion eri vaiheiden harjoittelua.

Murtorytmisen bassonsoiton tuntemus on vaihtelevaa jazzyhteisössä. Joskus murtorytmi nähdään pelkästään osaksi free jazz -perinnettä, vaikka siihen ei ole perusteltua syytä. Myös murtorytmien opettamisessa on haasteita. Vaikka käsillä oleva tutkielmani ei ole oppikirja, esitän myös joitakin konkreettisia lähtökohdita opetuksen tueksi. Rytmii ei ole aina jazztutkimuksessa saanut yhtä paljon huomiota kuin esimerkiksi melodia tai harmonia, vaikka tasapaino on viime vuosikymmeninä korjaantunutkin. Solistin soitto saa usein enemmän huomiota kuin säestys. Opettajat mieltävät helposti rytmien ilmaisun synnynnäiseksi ominaisuudeksi ja korostavat levyjen kuuntelua. Tässä ei sinänsä ole mitään vikaa, sillä kuuntelu on keskeistä oppimisessa. Rytmien tarkastelu teorian avulla ei ole niin yleistä kuin esimerkiksi soolinjan harmonisten ominaisuuksien tutkiminen. Rytmikan systemaattiseen tutkimiseen tarvitaan käsitteistöä, jota taiteellinen tutkimus voi luoda. Tämä tutkimus tarjoaa nuottikuvan välityksellä rakentuvaa musiikillista analyysiä, joka kehittää kykyä tunnistaa säestyksellisen jazzimprovisoinnin ilmiöitä ja historiallista kehitystä.

1.2 Keskeiset käsitteet

Tutkimukseni keskittyy improvisoituun bassolinjaan, johon liittyviä käsitteitä ovat murtorytmi, bassolinja, rytmisen muuntelu, neljäsoabasso, puolinuottibasso, bassokuvio, basso-ostinato, filli ja urkupiste. Rytmillä on aiheeni käsittelyssä keskeisessä asemassa, ja selvitän sitä käsitteillä polyrytmi, metrinen rytmi, rytmisen jännite, rytmisen lepotaso, tuplatempovaikutelma, tuplatempo, perustempotunnelma, kolmimuunteisuus, laid-back ja synkronisaatio. Muita tutkimuksessani käyttämiäni keskeisiä jazzmusiikin termejä ovat fraasi, komppaus, chorus, avoin muoto ja soundi. Tutkimukseni käsitteet ovat yleisesti vakiintuneita muusikoiden puhekielessä, joskus tosin englanninkielisissä muodossaan. Olen pyrkinyt korvaamaan puhekielen englanninkielisiä termejä niiden suomennetuilla vastineilla ainakin niissä tapauksissa, joissa olen vastineen luontevasti löytänyt.

1.2.1 Broken time eli murtorytmi

Bassolinjan *broken time* eli *murtorytmi* tarkoittaa säästystapaa, jossa säännöllisesti toistuva rytmikuvio on korvattu jatkuvasti muuttuvalla rytmillä. *Bassolinja* tarkoittaa säästysroolissa toimivan musiikillisen kudoksen alimpia säveliä, jotka peräkkäin soitettuna muodostavat harmonian liikettä ilmentävän ketjun.¹ Bassolinjaa voi soittaa kontrabasso, sähköbasso, sähköurut, tuuba, kitara, piano tai jokin muu soitin. Jazzmusiikissa bassolinjojen rytmitys perustui 1960-luvulle asti lähes poikkeuksetta säännöllisesti toistuvaan rytmiin.

Jatko-opintosuunnitelmassani nimesin taiteellisen tohtorintutkintoni aiheeksi ”Broken time jazzbassonsoitossa”. Selvitän seuraavaksi englanninkielisen *broken time* -käsitteen esiintymistä ja yhteyksiä. Ilmiö ja termi ovat yleensä muusikoille tuttuja, ja sanapari ”broken time” on vakiintunut käyttöön ennen kaikkea puhekielessä. Jostain syystä jazzkirjallisuudessa murtorytmiä on käsitelty vain vähän. Muutamia yleisiä luonnehdintoja tyylistä löytyy. Esimerkiksi Mark Gridley määrittelee teoksessaan *Jazz Styles* murtorytmin seuraavasti:²

1. Murtorytmi on rytmisektion soittotapa, jossa jokaisen iskun tarkka esittäminen on korvattu murretuilla kuvioilla, jotka vain viittaavat tempoon; esimerkkinä Bill Evans Trio Scott LaFaron ja Paul Motianin kanssa vuodelta 1961.
2. Basson ja rumpujen soittotapa, jossa rytmiä ylläpitäviä kuvioita ei toisteta jäykästi, vaikka pysytään yhtenäisessä tempossa; esimerkkinä Elvin Jonesin soitto 1960–1970-luvuilla.³

Mielestäni Gridleyn määritelmä on oikeilla jäljillä – vaikka lisäisin, että tempon täsmällinen ilmaiseminen on täysin mahdollista myös metrisesti vaihtelevalla rytmillä. Tempoa ilmentävä linja voi siis olla

¹ Helevä 2017, 5.

² Kaikki tutkielmassa esiintyvien lainausten suomennokset ovat omiani.

³ ”Broken time 1. a style of rhythm section playing in which explicit statement of every beat is replaced by broken patterns which only imply the underlying tempo, exemplified by the 1961 Bill Evans Trio with Scott LaFaro and Paul Motian. 2. the manner of playing bass or drums in which strict repetition of timekeeping patterns is not maintained, but constant tempo is; exemplified by the 1960’s and 1970’s playing of Elvin Jones.” Gridley 2012, 479.

yksinkertainen tai monimutkainen. Olennaista pulssin ilmentämisessä on soiton selväpiirteisyys ja ajoituksen hienorytmisen tarkkuus.

Murtorytmi on myös rumpujen soittotapa. Vaikka Gridley mainitsikin juuri Elvin Jonesin 1960–1970-lukujen rumpujensoiton murtorytmiseksi, ei esimerkki välttämättä ole paras mahdollinen. Vaikka Jonesin soitossa esiintyi symbaalirytmien muuntelua, se ei kuitenkaan edustanut murtorytmistä soittotapaa puhtaimmillaan.⁴ Symbaalirytmien muuntelu on tyylin olennainen elementti, mutta tämä ei yksin riitä määrittelemään rumpujen murtorytmiä. Määrittelyn tulisi huomioida muidenkin rumpusetin osien käyttö. Rumpali John Rileyn oppikirja *Beyond Bop Drumming* (1997) sisältää kuvauksen rumpujen murtorytmistä ja sen syntyhistoriasta.⁵ Riley käyttää termin kirjoitusasuna yhdysmerkin sisältävää versiota ”*broken-time feel*” tai ”*broken-time playing*”.⁶ Hän ei kiteytä yhteen virkkeeseen tarkkaa määritelmäänsä rumpujen murtorytmistä, mutta tarjoaa teoksen esimerkkien avulla ilmiöstä hyvän yleiskuvan. Muita kirjallisuudessa esiintyviä termin synonyymejä ovat esimerkiksi ”*broken feel*”, ”*open time feel*”⁷ ja puhekielinen verbi ”*kellua*”, joka esiintyi alun perin englanninkielisessä sitaatissa: ”...you can *float*...”.⁸ Keskityn tässä tutkimuksessani omaan instrumenttiini ja jätän rumpujen murtorytmien tarkan määrittelyn työni ulkopuolelle.

Olen suomentanut termin *broken time* sanaksi *murtorytmi*. Tälle musiikin ilmiölle ei ole ollut aiemmin yleisesti käytössä suomenkielistä termiä. Kuitenkin käsite määritetty selväpiirteisesti ja ilmiö esiintyy jazzmusiikissa niin yleisesti, että tämän tutkimuksen yhteydessä näin tarpeelliseksi ottaa käyttöön tämän uuden suomenkielisen termin. Sanaa voi mielestäni soveltaa vapaasti tilanteen mukaan – esimerkiksi substantiivina ”basisti hallitsi murtorytmien”, adverbina ”murtorytmisesti soittava basisti” tai muunnella adjektiiviksi ”basistin murrettu rytmi”. Termi murtorytmi toimii jopa yksiselitteisemmin kuin *broken time*, koska englanninkielisen käsitteen mielikuvat sekaantuvat helposti termiin *time feel*, jota käytetään kuvaamaan mikrotason rytmikkaa. *Time feel* kuvaa musiikillisen linjan tai yksittäisen äänen ajoituksellista suhdetta pulssiin,⁹ kun taas murtorytmien synnyttävät musiikillisessa linjassa ilmenevät aika-arvot.

Vaikka varsinaista murtorytmiä kuvaillaan itsenäisenä ilmiönä vain harvoin jazzkirjallisuudessa, basson rooli rytmien tuottajana ei ole jäänyt huomiotta.¹⁰ Kun bassolinja on perinteinen ja perustuu säännöllisesti toistuvaan rytmiin, käytän tästä esiintyvistä poikkeuksista termiä *rytmisen muuntelu*.¹¹ Rytmisen muuntelu on olennainen osa jazzkomppausta, eikä rajanveto rytmisen muuntelun ja murtorytmien välillä ole aina kovin helppoa tai edes mahdollista. Kuinka rajan voisi määritellä? Vaikka bassolinja perustuisi säännöllisesti toistuvaan rytmiin, sitä voi muunnella jatkuvasti ja niin runsaasti, että alkuperäinen perusrytmi katoaa kokonaan. Soiva lopputulos voi muodostua hyvinkin samankaltaiseksi riippumatta siitä, onko basistin lähtökohdista alusta asti improvisoitu (mutta pulssissa etenevä) rytmisen linja vai perusrytmien runsas

⁴ Käsitteeni perustuu keskusteluun Jukkis Uotilan kanssa lokakuussa 2020.

⁵ Teos on jatko-osa hänen aiemmalle rumpuharjoituskirjalleen *The Art of Bop Drumming* (1994). Jatko-osa sisältää jakson rumpujen murtorytmistä, jonka varhaisina kehittäjinä hän mainitsee Mel Lewisin, Tony Williamsin, Elvin Jonesin, Jack DeJohnnetten ja Roy Haynesin. Oppikirja sisältää lukuisia transkriptioita heidän soitostansa.

⁶ Mikko Helevä käyttää samaa kirjoitusasua suomenkielisessä tutkielmassaan *Bassolinjat Hammond B-3 uruilla – Jazzurkurin näkökulma* (2017).

⁷ ”Open time feel” esimerkiksi LaFaro-Fernandéz 2009, 170 (Joe LaBarberan haastattelu).

⁸ Berliner 1994, 297.

⁹ Esimerkiksi ennakoiva, samanaikainen tai myöhäinen ajoitus tai ”time feel”.

¹⁰ Esimerkiksi Berliner 1994, 315–324.

¹¹ Käsittelem jazzperinteen mukaista rytmistä muuntelua alaluvussa 2.4 Bassolinjan rytmisen muuntelu hardbopissa.

muuntelu. Täysin toistuvan rytmikuvion ja jatkuvasti vaihtelevan improvisoidun murtorytmin välin voi hahmottaa janaksi, joka sisältää eriasteista rytmin muuntelua. Käytännössä basisti voi liikkua janalla valitsemallaan tavalla ja muokata soittoaan tilanteen mukaan. Vaikka murtorytmisen soitto voi olla kokonaan improvisoitua ilman mitään tunnistettavaa perusrytmiä, on jazzbasistin lähtökohta käytännössä useimmiten jonkinlaisen staattisen perusrytmin muuntelu.

Basson neljäsosalinjojen rytmin hienovarainen muuntelu on yksi keskeinen jazzbasistin ilmaisukeino. Bassonsoiton perusopintoihin soveltuva Mike Richmondin oppikirja *Modern Walking Bass Technique, A Contemporary Rhythmic Approach* (1983) käsittelee aihetta systemaattisesti ja esittelee erilaisia tapoja rikastaa perinteisen neljäsosabasson rytmikkaa. Teos on luonut omalta osaltaan myös käsitteistöä bassolinjan rytmiikan tarkasteluun. Neljäsosalinjan rytmisen muuntelun opiskelu luo pohjaa myös murtorytmisen bassonsoiton hallintaan, koska yksi mahdollinen tapa luoda murtorytmisen bassolinja on muunnella neljäsosabassoja runsaasti ja monipuolisesti.

Tahtilajin ja pulssin puitteissa esimerkiksi kahden tahdin jakso on mahdollista täyttää hyvinkin erilaisilla aika-arvoilla. Murtorytmin tulo jazzperinteeseen lisäsi erilaisia tapoja liikkua musiikillisesta hetkestä toiseen. Suhteellisen ennustettavat puolinuotit ja neljäsosat korvautuivat vapaammalla rytmillä, joka usein lisäsi rytmistä jännitteisyyttä. Yleisesti ottaen monimutkainen liike lisää rytmistä jännitettä ja yksinkertainen liike purkaa sitä. Aika-arvojen ilmeneminen ei ole murtorytmisessä soitossakaan sattumanvaraista, vaan rytmistä liikettä ohjaavat käytännössä jazzestetiikan vaatimukset. Muusikon persoonallinen soittotapa muodostuu usein tärkeältä osaltaan siitä, kuinka hän toteuttaa rytmisen liikkeen erilaisia mahdollisuuksia.

Toisaalta musiikin ei tarvitse edetä yhteisessä pulssissa, mikä on esimerkiksi free jazzille tyypillistä. Kuitenkin myös free jazzin vapaassa pulssissa soittaessa voi yksittäisistä fraaseista hahmottua rytminen kehys ja usein myös jonkinlainen suhde tempoon. Vapaassa pulssissa esiintyvät musiikilliset energiat toimivat usein samankaltaisella logiikalla kuin musiikin edetessä pulssissa. Tutkimukseni sisältää pääasiassa sellaisia musiikillisia esimerkkejä, jossa yhtyeen pulssi on yhteinen.¹²

1.2.2 Bassolinjan käsitteet

Neljäsosabasso on basson neljäsosapohjainen säestystapa, jossa äänen korkeus vaihtuu tyypillisesti jokaisella neljäsosanuotilla. Soittotapaa kuvaavista englanninkielisistä termeistä yleisin on *walking bass*. Mike Richmondin määrittelee neljäsosabasson näin: ”Neljäsosabasso viittaa neljäsosanuottien linjaan, jota jazzbasisti soittaa. Linjat rakentuvat asteikoista, arpeggioista, kromaattisista muunnoksista ja moodeista. Neljäsosabasson perusperiaate on vakiinnuttaa harmonista ja vakaata rytmistä perustaa jazzyhtyeelle.”¹³

Puolinuottibasso on basson puolinuottipohjainen säestystapa. Kun tahtilaji on 4/4, soitetaan soinnun perussävel tyypillisimmin ensimmäiselle ja kvintti kolmannelle iskulle, vaikka monenlaisia muitakin variaatioita käytetään. Kahteen soitettaessa linjassa esiintyy runsaasti sointusäveliä, kun taas neljäsosabasso mahdollistaa runsaamman diatonisten ja kromaattisten väliäänien käytön erityisesti toisella ja neljännellä

¹² Poikkeuksena aineistossani on John Coltranen kappale ”Consequences”, joka sisältää yhteisen pulssin ulkopuolisiakin rytmisiä elementtejä.

¹³ “*Walking bass* refers to the quarter note lines played by the jazz bassist. These bass lines are constructed using scales, arpeggios, chromatic alterations and modes. The fundamental principle of a walking bass line is to establish a harmonic and steady rhythmic foundation for the jazz ensemble.” Richmond 1983, viii.

neljäosalla.¹⁴ Puolinuottipohjainen basson säestystapa on hyvin yleinen monessa länsimaisessa musiikkityylissä, toisin kuin neljäosabasso, joka on käytössä erityisesti jazzissa.

Bassokuvio on tyypillisesti yhden tai kahden tahdin mittainen toistuva bassolinja. Termin synonyymejä ovat *bassoriffi* ja *bassovamppi* ja englanninkieliset *bass pattern*, *bass vamp* ja *bass figure*. Bassokuvio liikkuu sointujen mukana siten, että bassolinjan sävelien suhde kulloiseenkin sointuun pysyy samana. Bassokuvio on perussäestystapa monessa rytmimusiikkityylissä, joista on jazzperinteeseen sulautunut uusia säestystapojen vaihtoehtoja. Esimerkiksi monissa latinalaisamerikkalaisissa musiikkityyleissä basso soittaa useimmiten kuviopohjaisesti.

Basso-ostinato on tyypillisesti yhden tai kahden tahdin mittainen toistuva bassolinja, joka pysyy samana harmoniasta riippumatta. Bassokuvio on näin ollen *ostinato* nimenomaan silloin, kun bassokuvio pysyy täsmälleen samana soinnun vaihtuessa eli pysyttelee paikallaan alkaen samasta sävelestä.

Filli on määritelty *Grove Music Online* -internetsivuston mukaan näin: "Rytmmusiikissa käytetty lyhyt ja usein rytmien kuvio, jonka yksi tai useampi säestävä instrumentti soittaa musiikin kohtiin, jossa melodia on staattinen tai epäaktiivinen (fraasien, kertosaakkeiden tai soolojen väliin, tai pitkän äänen aikana). Yleensä tällainen kuvio ei kestä muutamaa iskua pidempään."¹⁵ Jazzbasistin improvisoidussa soitossa esiintyy usein myös fillejä, vaikka ne eivät aina erotu selvästi muusta kompista – varsinkaan murtorytmissä.

Urkupiste kuvaa tilannetta, jossa basson äänenkorkeus pysyy paikallaan ja sointuharmonia liikkuu. Basistin urkupisteen käyttö on ilmiö, joka on jossain määrin esiintynyt jazzin varhaisvaiheista alkaen, mutta yleistyi jazzissa 1950-luvun lopulta eteenpäin, jolloin basisti soitti urkupisteen aikana yleensä säännöllistä rytmikuviota. Urkupiste toimii sovituksellisenä tai sävellyksellisenä elementtinä kappaleen tietyssä osassa. Urkupisteen käyttö oli luontevaa yhdistää myös modaaliseen harmoniakieleen ja monet basistit ottivat sen osaksi improvisoitua komppausta. Tämä on basistin erityinen keino vaikuttaa kappaleen muotoon luomalla harmonista jännitettä valittuun kohtaan kappaleen kokonaisuutena.

1.2.3 Jazzrytmiikan käsitteet

Polyrytmi on ilmiö, jossa musiikillinen fraasi ilmentää peruspoljennosta poikkeavaa tahtilajia. Termi *metrinen konflikti*¹⁶ kuvaa käytännössä samaa ilmiötä, vaikka näiden käsitteiden välillä voi nähdä teoreettisia eroja. Käytän termiä melko vapaasti, mikä on yleistä jazzmusiikissa. *Oxford Companion to Musicin* mukaan polyrytmissä on kyseessä "eri rytmien käyttö yhtä aikaa musiikin tekstuuriin eri osissa",¹⁷ ja *Grove Dictionary Onlinen* mukaan polyrytmi on "erilaisten rytmien tai tahtilajien superimpositio".¹⁸ Käytännössä polyrytmiset fraasit toteutuvat usein niin, että rytmien linjat muodostaa yhden tai muutaman äänen solun, jonka kesto poikkeaa peruspoljennosta.

¹⁴ Myös neljäosabasso tyypillisesti painottaa sointusäveliä pääskuilla eli ensimmäisellä ja kolmannella neljäosalla.

¹⁵ "A short, usually rhythmic figure played in jazz and popular music at points of melodic inactivity or stasis (between phrases, choruses or solos, or during a sustained note) by one or more members of an accompanying group. Usually such a figure lasts no more than a beat or two." Robert Witmer, 2001.

¹⁶ Waters 2011, 67.

¹⁷ "Simultaneous use of different rhythms in separate parts of the musical texture" Latham 2002, 979.

¹⁸ "The superimposition of different rhythms or meters" Grove Dictionary Online 2013.

Nuottiesimerkki 1. Bassolinjassa käytetty aika-arvo luo polyrytmin:



Polyrytmisen vaikutelma voi syntyä myös nuottien ryhmittelyn kautta, vaikka aika-arvot itsessään ilmentävät peruspulssia. Esimerkkinä tästä seuraava kolmen kahdeksasosanuotin mittainen kolmisointujen sävelillä liikkuva sekvenssi. Vaikka linja koostuu vain kahdeksasosista, muodostavat äänenkuljetuksen suunnanmuutokset ydinrytmin, joka poikkeaa peruspoljennosta.

Nuottiesimerkki 2. Polyrytmisen kahdeksasosasekvenssi:



Polyrytmit ovat erityisessä asemassa jazzimprovisoinnissa, ja niitä käsittelee useakin oppikirja. Varhaisimmista teoksista Peter Magadinin *Polyrhythms, The Musician's Guide* (1967) on tunnettu erityisesti rumpaleiden keskuudessa. Harjoituksia voi hyödyntää muillakin soittimilla kuin rummuilla siten, että kehittää niihin melodista sisältöä. Ari Hoenigin ja Johannes Weidenmuellerin oppikirja *Intro to Polyrhythms, Contracting and Expanding Time Within Form* (2009) sisältää käytännöllisiä polyrytmien harjoittelumalleja rummuille ja bassolle. Teoksen pääosassa ovat triolista johdetut rytmivariaatiot, mutta monessa harjoituksessa myös pisteellinen neljäsosa toimii ydinrytmänä.¹⁹ Kirja kannustaa kuvioiden harjoitteluun musiikillisissa rakenteissa, kuten 12 tahdin bluesissa ja 32 tahdin AABA-muodossa. Saman aiheen parissa liikkuu myös Bret Willmot oppikirjassaan *Time for the Future, Polyrhythm in Harmony* (2001). Nämä kolme teosta käyvät läpi polyrytmien käytännön mahdollisuuksia todella monipuolisesti.

Rytminen jännite on vaikutelma, joka syntyy musiikillisen linjan rytmistä. Rytmisen jännitteen ilmiöiden kuvaamiseen ei ole olemassa samalla tavalla vakiintunutta käsitteistöä kuin harmonian kuvauksessa. Toonikan, subdominantin ja dominantin varaan rakentunutta järjestelmää on kuitenkin mahdollista verrata metrisen rytmien pääiskujen ja sivuiskujen suhteeseen. Synkopoivat rytmit, polyrytmit ja tiheät fraasit luovat jännitettä, kun taas iskulliset rytmit, säännöllinen toistuvuus ja rytmisesti harvat fraasit purkavat sitä.²⁰ Komppaus pysyy hetkittäin myös *rytmisellä lepotasolla*, jolloin siinä ei pyritä erityisesti luomaan tai purkamaan jännitettä.

Metrisen rytmi kattaa sellaiset rytmiset ilmiöt, jotka voi ilmaista tahtilajeilla, iskualalla ja sävelten aika-arvoilla. Metrisen rytmin ulkopuolelle jäävät esimerkiksi hienorytmiset ilmiöt, kuten *laid-back*.

Tuplatempovaikutelma on suomennos termistä *double-time-feel*. Englanninkielisestä käsitteestä ei ole suomen kielellä vakiintunutta käännettä. Se tarkoittaa soittotapaa, jossa musiikillisen linjan rytminen

¹⁹ Kirjassa käytetään termejä "core rhythm" tai "core groove" kuvaamaan toteutettavan polyrytmin perusyksikköä.

²⁰ Berliner 1994, "Rhythmic tension and release" esiintyy eri yhteyksissä sivuilla 148, 153, 156, 327–328, 373–374.

poljento kaksinkertaistuu suhteessa alkuperäiseen tempoon. *New Grove Dictionary of Jazz* määrittelee sen ”tempon näennäiseksi kaksinkertaistamiseksi, joka saavutetaan puolittamalla vallitseva aika-arvo.”²¹ *Tuplatempo (double-time)* tarkoittaa tempoon itseasiasta kaksinkertaistamista. Sillä on siis eri merkitys kuin sanalla tuplatempovaikutelma (double-time-feel), jota soittaessa tahti kestää yhtä kauan kuin alkuperäisessä tempossa. Varsinaisessa tuplatempossa tahdin ajallinen kesto puolittuu. Tuplatempovaikutelman rinnalla käytän termiä *perustempotunnelma*, joka ilmaisee kappaleen etenevän ilman tuplatempovaikutelmaa.

Kolmimuunteisuus on jazzmusiikille tunnusomainen kahdeksasosanuottien fraseeraustapa, jossa ensimmäinen kahdeksasosa on pidempi kuin toinen. Kolmimuunteisuuden aste voi vaihdella soittajan maun ja tempoon mukaan, mutta lähtökohtana on usein kahdeksasosien pituuden suhde 2:1, jolloin ensimmäinen kahdeksasosa vastaa pituudeltaan triolin kahta ensimmäistä nuottia. Kolmimuunteisuudesta käytetään joskus samaa tarkoittavaa termiä *triolimuunteisuus*. Nuottikirjallisuudessa kolmimuunteisuuden merkintätapoja on käytössä runsaasti, ainakin nämä: *swing 8s*, *swing 8's*, *swing 8th's*, *swing feel* ja *triplet feel*. Silloin kun kahdeksasosat eivät ole kolmimuunteisia, ne ovat *tasaisia kahdeksasosia*. Rytmikehyksen merkintätavat vaihtelevat, ja tavallisimpia niistä ovat *even 8s*, *even 8ths* ja *straight 8ths*.

Laid-back on musiikillisen linjan hienorytmisen elementti, jossa valikoidut äänet soitetaan hieman myöhässä pulssista, kuitenkin niin, että metrinen rytmi säilyy ennallaan. Englannin kielessä ”laid back” tarkoittaa myös ”rentoa”. Tämä kaksoismerkitys kuvaa osuvasti tilannetta, jossa taitava muusikko hallitsee rennosti musiikillisen linjan rytmikan. Tavallisesti eniten laid back -ilmiötä esiintyy solistin soitossa, mutta soittotapa on käytössä myös komppauksessa.

Synkronisaatio – Muusikoilla on yleensä jaettu yhteinen käsitys oman musiikillisen linjan suhteesta pulssiin, tahtilajiin ja kappaleen rakenteeseen. Kun yhtyeen muusikkojen käsitys metrisestä rytmistä on yhteinen, he ovat synkronisaatioissa. Joskus muusikoiden käsitykset kuitenkin eroavat toisistaan, eli heidän synkronisaationsa katoaa. Puhekielessä ”komppi on kääntynyt” silloin, kun 4/4-tahtilajissa muusikoiden välinen synkronisaatio on erkaantunut esimerkiksi yhdellä neljäsosanuotilla. Silloin kun käsitykset eroavat usealla tahdilla tai kokonaisella osalla, on puhekielellä ilmaistuna ”rakenne mennyt sekaisin”.

1.2.4 Muut tutkimuksen keskeiset käsitteet

Fraasi on *Harvard Dictionary of Musicin* mukaan ”musiikillisen linjan osa, joka jossain määrin vertautuu proosan lauseeseen tai virkkeeseen”.²² Määritelmä jättää hieman tulkinnanvaraa, mutta pyrin termiä käyttäessäni yksiselitteisyyteen. Fraasin synonyymi *säe* on varsin harvoin puhekielisessä käytössä jazzmuusikoiden keskuudessa.

Komppaus tarkoittaa melodiaa säestävää musiikillista linjaa. Jazzmusiikin piirissä sana komppaus on syrjäyttänyt perinteisemmän termin *säestys*. Jazzyhtyeessä soittaessaan muusikko on käytännössä aina joko solistisessa tai komppaavassa roolissa. Perinteisesti rummut, basso ja sointusoittimet muodostavat *komppiryhmän* eli *rytmisektion*.

Soundi on suomeksi äänenväri. Englanninkielisen sanan *sound* suomen kieleen omaksuttu versio soundi on jo niin vakiintunut puhekieleen, että sen käyttäminen tutkimuksessa tuntui luontevalta. Tilanteen mukaan

²¹ ”The apparent doubling of the tempo [...] achieved by halving the prevailing note-value.” Kernfeld 2002.

²² ”A division of a musical line, somewhat comparable to a clause of a sentence in prose.” Angus 2014, 5.

joko yksittäisen instrumentin tai koko yhtyeen äänenväriä kuvaava termi tarkoittaa toisinaan myös musiikin kokonaisvaikutelmaa tai tunnelmaa, jolloin voidaan jättää yksilöimättä, mistä vaikutelma tarkasti ottaen syntyy.

Chorus on kappaleen toistuva sointurakenne. Usein jazzesityksessä ensimmäiseen chorukseen soitetaan kappaleen melodia eli teemachorus, jonka jälkeen sama sointukierto toistuu. Silloin kun musiikillinen muoto ei sisällä chorusta käytetään termiä *avoin muoto*. Vaikka suomennettua versiota ”koorus” esiintyy joissakin teksteissä, koin luontevimmaksi säilyttää termin englanninkielisen kirjoitusasun. Tutkielmassani chorus ei välttämättä viittaa *säkeistöön* tai *kertosäkeeseen*, vaan siihen sointurakenteeseen, jonka puitteissa improvisointi toteutuu.

1.3 Tutkimuskysymykset

Murtorytmi oli uusi vaihtoehto bassolinjan muodostamiselle ja sen avulla oli mahdollista luoda aiemmasta perinteestä poikkeavaa musiikillista jännitettä. Halusin selvittää ilmiötä tarkemmin, joten muotoilin tutkimuskysymykseni näin: *Mitä keinoja murtorytmi tuo improvisoidun bassolinjan rakentamiseen?* Valitsin tutkimukseni kolme basistia heti kirjallisen tutkimusprosessini alkuvaiheessa. Kuunnelllessani heidän levytyksiään ja valitessani varsinaista aineistoa nousi esiin mahdollisuus edelleen konkretisoida tutkimuskysymystä. Pohdin aihetta myös muusikon näkökulmasta käytännön soittotilanteissa heränneiden ajatusten kautta. Johdin yleisluonteisesta tutkimuskysymyksestäni neljä tarkentavaa jatkokysymystä:

1. Bassolinjan melodinen ja rytmisen jatkumo hahmottuu yleensä peräkkäisinä fraaseina, vaikka linja soi useimmiten ilman taukoja. *Minkälaisista rytmisistä ja melodisista fraaseista murtorytmisen bassolinja tyypillisesti rakentuu?*
2. Useat jazzimprovisoinnin keinot liittyvät jännitteeseen ja purkaukseen. Bassolinja rakentaa osaltaan kappaleen kokonaisuutta ja usein juuri muodon luominen motivoi soittajaa käyttämään murtorytmiä kappaleen tietyssä jaksossa. *Mitä keinoja murtorytmin luoma jännite tuo kappaleiden rakenteiden ilmentämiseen?*
3. Soittotilanteessa muusikot kommunikoivat monella tasolla. Bassolinjan muotoilu voi olla reaktio muiden soittoon tai aloite musiikin viemiseksi tiettyyn suuntaan. *Miten basson murtorytmi vaikuttaa muusikoiden väliseen kommunikaatioon?*
4. Rytmien monipuolinen improvisointi sulautui vähitellen osaksi aiempaa perinnettä ja tuli monen basistin keinovalikoiman osaksi. *Miten tutkimani basistit liittävät murtorytmin perinteeseen soittotapaan?*

1.4 Tutkimusmenetelmät

Tutkimukseni keskeisiä menetelmiä ovat äänitteiden kuuntelu sekä transkriptioiden tekeminen bassolinjoista ja niiden analysointi. Aineistosta esiin nostamani huomiot olen tehnyt muusikon näkökulmasta ja olen pyrkinyt nostamaan esiin murtorytmin olennaisia piirteitä. Toisinaan esimerkkinä

tuovat esiin ilmiöitä, jotka ovat olleet aikanaan uudenslaisia tai jollain tavoin poikkisivat tavanomaisesta. Kokemukseni muusikkona on auttanut tulkitsemaan soittajien tilannetta ja intentioita. Myös vuosien varrella kehittynyt jazzmusiikin laaja tuntemus sekä tutustuminen aiheestani kirjoitettuun materiaaliin ovat olleet osa prosessiani. Olen myös tutkinut aineistoani soittamalla ja pyrkinyt samalla omaksumaan uusia bassolinjan muodostamisen tapoja. Vaikka aiheeseeni liittyvää tutkimuksellistakin materiaalia on olemassa, ei varsinaista selvitystä murtorytmistä itsenäisenä aiheena aikaisemmin ole vielä ollut.

Improvisoinnin opiskelu äänitteitä kuunnellen on kuulunut muusikoiden oppimismenetelmiin jo varhaisista jazztyyleistä lähtien. Levytysten matkiminen omalla soittimella on hyvä lähtökohta, mutta sen lisänä kuulokuvan nuotintaminen helpottaa muistamista ja syventää musiikin ymmärtämistä musiikin teorian kautta. Levytetyn musiikin sävelkorkeuksien, rytmien, fraseerauksen, soundin ja dynamiikan hahmotus vaatii kuulijalta aktiivista havainnointia. Myös pyrkimys soittaa mahdollisimman samalla tavalla kuin levyllä osoittautuu usein luovaksi prosessiksi. Transkriptioon ja harjoitteluun liittyvät yritykset ja erehdykset ruokkivat mielikuvitusta, ja tekijä tulee samalla pohtineeksi samaan musiikilliseen tilanteeseen sopivia muita vaihtoehtoja. On mahdollista myös huomata, miten levytyksen ratkaisut eroavat itselle ominaisista ja mahdollisesti urautuneista soittotavoista. Bill Evansin kanssa levyttänyt basisti Gary Peacock muisteli keskusteluaan kuuntelun merkityksestä kollegansa Scott LaFaron kanssa seuraavasti: "Scotty ja minä olimme samaa mieltä siitä, että jos haluat ryhtyä muusikoksi, on syytä aloittaa kuuntelusta."²³ Oletan Peacockin puhuneen "kuuntelusta" arkikieltä syvällisemmässä merkityksessä, jolloin musiikin hahmottaminen ja sitä kautta myös oppiminen perustuu keskittyneeseen kuunteluun.

Ääniteteknologian kehitys on olennaisesti auttanut jazzmusiikin kehitystä ja avannut uusia mahdollisuuksia improvisoidun musiikin tutkimiselle.²⁴ Transkriptioiden teko on helpottunut tietotekniikan kehityksen myötä. Käytin Macintosh-tietokoneellani ohjelmaa nimeltä "Transcribe!". Ohjelman keskeinen ominaisuus on ääniraidan hidastaminen, joka usein helpotti rytmin ja melodian hahmottamista. Toisinaan bassolinjan erottuvuutta auttoi myös äänenkorkeuden nostaminen oktaavilla tai taajuuskorjaimen käyttö.²⁵ Äänilähteenä käytin yleensä Bose Quietcomfort 15 -kuulokkeita. Transkriptio on soivasta musiikista muodostettu tulkinta, joka oli suurimmaksi osaksi mahdollista tehdä yksiselitteisesti. Täsmällinen tulkinta oli kuitenkin toisinaan myös haastavaa, ja täsmennän näitä tilanteita seuraavassa alaluvussa.

1.5 Tutkimusaineisto

Aineistoni muodostuu kahdestakymmenestä transkriptiosta, joissa olen nuotintanut basso-osuudet kappaleen alusta loppuun bassosooloja lukuun ottamatta. Rajattuani aiheeni kolmen basistin tuotantoon heidän tärkeimmissä yhtyeissään kuuntelin kyseiset levytykset läpi ja etsin aiheitani monipuolisesti esittelevän kappalekokonaisuuden. Kiinnitin huomiota yhtyeiden kehityskaareen ja pyrin luomaan mahdollisimman kattavan otoksen kunkin basistin ilmaisusta valituissa yhtyeissä. Jo tässä vaiheessa tutkin basistien olennaisimpia tapoja soittaa murtorytmisiä. Sen lisäksi, että itse bassolinjan murtorytmi kuulosti kiinnostavalta, vaikuttivat valintohini kappaleen tempo, rytminen viitekehys²⁶ ja muoto. Nämä kolme

²³ "Scotty and I agreed that if you wanted to get into music, you've got to start with hearing." LaFaro-Fernández 2009, 161.

²⁴ Huovinen 2015, 25.

²⁵ Kontrabassoa kuunnellessa korkeiden ja aivan alimpien taajuuksien vaimennus, sekä 300–700 Hz:n taajuusalueen korostus on usein hyödyksi.

²⁶ Rytminen viitekehys merkitsee tässä kappaleen tahtilajia ja sen kolmimuunteisutta tai tasajakaisuutta.

musiikillista raamia vaikuttavat merkittävästi myös murtorytmiseen soittoon, ja halusin saada riittävästi vaihtelua tutkimusmateriaaliini. Valitsin jokaiselta kolmelta soittajalta jazzballadin sekä 3/4-tahtilajissa etenevän kappaleen. Joissakin esimerkeissäni murtorytmi nousee esiin vain hetkittäin. Scott LaFaron soitto kappaleessa ”My Foolish Heart” ja Ron Carterin soitto kappaleessa ”Circle” toivat esiin persoonallisia piirteitä basistien soundin käsittelyssä ja täydensivät käsitystä heidän ilmaisunsa kirjosta. Jimmy Garrisonin bassolinjan muodostamisen strategia kappaleessa ”Your Lady” poikkesi merkittävästi tavanomaisesta, ja kappale päättyi aineistooni erikoislaatuisuutensa vuoksi.

Rajasin transkriptioistani bassosoolot pois, koska tutkimukseni käsittelee nimenomaan komppausta. En ole tehnyt transkriptioita muiden instrumenttien kuin basson osalta, vaikka esimerkiksi vuorovaikutusilmiötä tarkastellaan usein juuri partituurimuotoisen transkription avulla. Halusin tiivistää näkökulman basistien toimintaan ja samalla välttää runsaasti informaatiota sisältävä nuottikuva. Improvisoidun musiikin vuorovaikutustapahtumat välittyivät usein parhaiten kuuntelun avulla, johon partituuri olisi harvoin tuonut lisäarvoa. Nuotinnokseni sisältävät sointumerkit ja joitain kappaleen rakennetta ilmaisevia merkintöjä.

Rajauksistani huolimatta transkriptioaineistoni kasvoi laajaksi. Ilmiön monipuolinen esittely ei olisi onnistunut kovin kattavasti pienen aineiston avulla. Varsinkin Garrisonin ja Carterin kohdalla valinnanvaraa oli runsaasti, koska John Coltrane Quartetin ja Miles Davisin Quintetin levytystuotannot ovat varsin mittavia. Seurasin valinnoissa myös omaa esteettistä näkemystäni, jolloin koko yhtyeen energinen esitys lisäsi kappaleen mahdollisuutta päätyä tutkimukseeni. Transkriptioiden tekoon sisältyi usein valintoja ja virheet olivat lähes väistämättömiä. Eniten vaikeuksia kohtasin silloin, kun yhtyeen soittajien keskinäinen synkronisaatio oli epäselvä tai katosi kokonaan. Näissä tilanteissa painotin näkemystäni siitä, miten uskon basistin hahmottaneen fraasiensa rytmisen hahmon. En siis esimerkiksi pitänyt rumpalin tai solistin soittoa pulssin paikkaa automaattisesti määrittävänä tekijänä. Bassolinjan fraasien loogisuus oli nuotinnoksissani ensisijaisessa asemassa. Osa musiikillisesta informaatiosta jäi väistämättä nuotinnoksen ulkopuolelle, enkä ole edes yrittänyt merkitä esimerkiksi jokaista dynamiikkaa tai fraseerausta, vaan keskityin tämän tutkimuksen ytimeen.²⁷

Transkriptioiden esimerkkijaksojen valinta perustui pyrkimykseni nostaa esille tutkimuskysymysten kannalta olennaiset ilmiöt kuitenkin liiallista toistoa välttäen. Nuottikuvan avulla oli mahdollista osoittaa murtorytmisen linjan fraaseja ja musiikillisen rakenteen luomisen keinoja kohtuullisen tarkasti, jolloin sanallisen selityksen osuus jäi vähäiseksi. Pohdinnat murtorytmien osuudesta vuorovaikutuksessa ja jazzperinteen muokkaajana vaativat laveampaa sanallistamista, eivätkä jotkut esille tuomani ilmiöt välttämättä tulleet ilmi nuotin välityksellä millään tavalla. Nuottiesimerkkien otsikot toimivat samalla linkkeinä YouTube-palveluun lataamiini transkriptioihin.²⁸ Internet-linkit kappaleiden transkriptioiden kokonaisuun versioihin sijaitsevat niitä käsittelevien jaksojen alussa.

1.6 Aikaisempi tutkimus

Vaikka basson murtorytmiä erillisenä ilmiönä käsittelevää tutkimusta ei ole, on tutkimukseni valikoituneiden kolmen basistin soittoa käsitelty aiemmissa tutkimuksissa. Aineistostani tekemiäni tulkintojen ja päätelmien taustalla ovat muusikon kokemukseni lisäksi vuosien varrella syntynyt käsitykseni

²⁷ Ensisijaista informaatiota tutkimustehtävälleni ovat rytmin suhde pulssiin sekä sävelkorkeudet. Vähemmän keskeisinä pidän esimerkiksi sävelten täsmällisiä soinnillisia pituuksia.

²⁸ Tutkielman e-kirjaversio (epub-tiedosto) sisältää lisäksi erilliset äänitiedostot.

jazzhistoriasta. Tutkimukseni taustoituksen erinomaisena apukeinona ovat olleet Taideyliopiston Sibelius-Akatemian jazzmusiikin aineryhmän historian tunnit ja myöhemmin professori Jukkis Uotilan ohjaamat seminaarit. Lisäksi lukuisten kansainvälisten opettajien vierailut ovat antaneet työkaluja monien musiikillisten ilmiöiden tulkintaan. Tutkimuksen kohteiksi valitsemani yhtyeet ovat keskeisiä jazzhistoriassa, ja siksi niissä esiintyvien muusikoiden vaiheita valottavaa elämäkertakirjallisuutta löytyy runsaasti.²⁹ Lisäksi seuraavat tutkimukset ovat auttaneet sanallistamaan murtorytmisen jazzilmaisun perinnettä.

Rowan Clarkin tutkimuksessa *The Legendary Scott LaFaro, An Analysis of the Bass Playing of Scott LaFaro as Part of the Bill Evans Trio* (2014) termiä "broken time" käytetään vain muutamassa kohdassa. Tutkimus kuitenkin keskittyy paljolti LaFaron soiton murtorytmien ilmiöihin, joita hän käsittelee erityisesti fraasien muotoilun ja vuorovaikutuksen kannalta. Hänen keskeinen johtopäätöksensä on, ettei LaFaro erityisesti pyrkinyt spontaaniin vuoropuheluun Evansin kanssa, vaan murtorytmien tavoitteena oli bassolinjan rakentaminen aikakaudelle epätyypillisellä tavalla.³⁰ Clark keskittyy viiteen LaFaron levyttämään kappaleeseen, joista kaksi – *Alice in Wonderland* ja *Solar* – ovat samoja kuin omassa aineistossani.

Mikel Combsin essee *The Jazz Bass Performance Characteristics of Jimmy Garrison on the 1962 Recording "Coltrane"* (2018) esittelee Jimmy Garrisonin bassonsoittoa John Coltrane Quartetin *Coltrane*-albumilla. Tutkimus havainnoi bassolinjan fraasien rytmisiä ja harmonisia ominaisuuksia muusikon näkökulmasta. Oman aineistoni varhaisin kappale on taltioitu vuoden 1963 elokuussa eli hieman yli vuoden myöhemmin kuin *Coltrane*.³¹ Vertaillen materiaaliani Combsin aineistoon huomasin, että Garrisonin soitossa esiintyi jo vuonna 1962 kohtalaisen runsaasti puolinuotti- ja neljäsosabasson sekä bassokuvioiden variointia. Hänen ilmaisunsa muuttui kuitenkin tulevana vuosina vielä murtorytmisemmäksi.

Robert W. Sabinin tutkimusaiheena on basisti Gary Peacock, joka oli yksi merkittävimmistä basson murtorytmien kehittäjistä. Sabin analysoi työssään *Gary Peacock: Analysis of Progressive Double Bass Improvisation 1963–1965* (2014) transkriptioiden avulla Peacockin soittoa. Sabinin musiikillinen analyysi on yksityiskohtaista ja tarkkaa, ja myös termi "broken time" esiintyy tutkimuksessa usein. Viiden kappaleen transkription lisäksi tutkimus sisältää myös Peacockin haastatteluja, jotka avaavat näkökulmia 1960-luvun muusikoiden ajatteluun ja suhtautumista murtorytmien tuomiin uusiin mahdollisuuksiin.

Todd F. Coolman on basisti, jonka tutkimus *The Miles Davis Quintet From mid-1960s: Synthesis of Compositional Elements* (1997) käsittelee aihettaan kolmen partituurimuotoisen transkription avulla. Tarkastelun keskiössä on yhtyeen kokonaisilmaisu, eivätkä esimerkiksi basson murtorytmiset ilmaisukeinot tule esille kovin yksityiskohtaisesti. Coolman käsittelee aineistoaan sävellyksellisestä näkökulmasta, mutta tarkastelee myös yhtyeen sisäistä kommunikaatiota. Yhtyeen muusikoiden haastattelut taustoittavat tutkimusta arvokkaalla tavalla.

Keith Watersin teos *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet 1965–1968* toimi erinomaisena taustoittavana tietolähteenä ja auttoi myös erityisesti kappaleen "Prince of Darkness"

²⁹ Tutkimukseni basisteista on kirjoitettu elämäkertateokset *Jade Visions, The Life and Music of Scott LaFaro* (Helen LaFaro-Hernández 2008) ja *Ron Carter, Finding the Right Notes* (Dan Oullette 2008). John Coltranesta kirjoitettu teos *John Coltrane, His Life and Music* (Lewis Porter 1999) sisältää tietoa myös Jimmy Garrisonin vaiheista.

³⁰ Clark 2014, 73.

³¹ *Coltrane*-albumi on taltioitu 11.4.–29.6.1962.

transkriptiomateriaalin tulkinnassa. Vaikka kirja keskittyy koko yhtyeen ilmaisuun, ovat Watersin huomioidut Carterin soitosta tarkkanäköisiä.

Aiheeni taustoituksen tukena on ollut myös John Goldsbyn oppikirja *The Jazz Bass Book, Technique and Tradition* (2002), joka luo katsauksen jazzhistorian merkittävimpiin basisteihin. Lyhyiden elämäkertojen lisäksi kirjassa kuvaillaan myös basistien soittotyylejä. Vaikka teos ei sivumääränsä rajallisuuden vuoksi pääse kaikkiin aiheisiinsa kovin syvälle eikä murtorytmiä käsitellä itsenäisenä aiheena, on teos tarjonnut tutkimukseni kannalta merkittävää taustatietoa ja on auttanut bassonsoiton kehityskaaren hahmottamisessa.

Laadukasta jazztutkimusta on tehty myös Suomessa. Monet Taideyliopiston Sibelius-Akatemian jazzmusiikin aiheryhmässä tehdyt taiteellisten tohtoritutkimusten kirjalliset työt ja tutkielmat sivuavat omaa aihepiiriäni, kuten Sami Linnan tutkimus pianisti McCoy Tynerista (2019). Myös Miles Davisin fuusiokautta käsittelevä Jarno Kukkosen kirjallinen työ (2005) sekä urkujen bassolinjoja käsittelevä Mikko Helevän tutkimus (2017) sisältävät yhtymäkohtia omaan tutkimukseeni. Maisterin tutkielmissaan basisti Timo Tuppurainen on käsitellyt Ron Carteria (2003) ja basisti Lasse Lindgren Scott LaFaroa (2005). Jyväskylän musiikkitieteen laitoksen Mikko Nurmen tutkimus *Ron Carter – Jazzlegenda* (2015) sisältää transkriptioita ja analyysejä Carterin bassolinjoista. Nurmen analyysien painotus on bassolinjan suhteessa harmoniseen peruskehyykseen sekä bassolinjan melodisissa ominaisuuksissa. Nurmen transkriptioiden murtorytmisin bassolinja on valssissa ”Iris”.³² Esimerkeissä esiintyy myös Carterille ominaista neljäsosalinjan rytmistä variointia, erityisesti kappaleissa ”Dolphin Dance” sekä ”Witch Hunt.” Tutkielmani taustatekijöitä ovat bassonsoiton historiallinen kehityskaari sekä komppauksen rytmikan kehittyminen – myös muiden instrumenttien kuin basson osalta.

1.7 Tutkintokonsertit ja levytys

Tohtoritutkintoni konserttien tarkoitus on ollut toimia oppimistilanteina, joissa tutkin kokemusperäisesti murtorytmiä. Konserttikokonaisuuteni perustuu basson murtorytmien historiallisen kehitykseen ja viiteen jazzin tyylilliseen raamiin, joissa murtorytmien käyttö on ollut luontevaa. Nämä lähtökohdat ovat ohjanneet ennen kaikkea ohjelmiston sekä yhtyesoiton rytmi- sekä harmoniaympäristöön liittyviä valintoja. Mitään tietyn aikakauden tarkkaa soundillista – tai esikuvien soiton – kopioimista ei ole ollut tarkoitus tehdä, vaan tavoitteenani on ollut soittaa omalla tavallani valikoitujen raamien puitteissa ja löytää improvisointiini sopivia musiikillisia työkaluja.

Konserttiohjelmistoni kokonaisuuden muodostavat murtorytmien historian kehitysvaiheiden asettamat tyylilliset kehykset. Taustana tälle toimii jazzin uudistuminen 1960-luvun alussa. Vuonna 1959 julkaistiin useita levyjä, jotka loivat jazzille uutta suuntaa: Miles Davisin *Kind of Blue*, John Coltranen *Giant Steps*, Dave Brubeckin *Time Out*, Charles Mingusin *Ah Um* ja Ornette Colemanin *The Shape of Jazz to Come*. Nämä albumit loivat suuntaviivoja bebop- ja hardbop-perinteiden rinnalle syntyneille uusille tyyleille, joihin myös basson murtorytmi kietoutuu. Erityisesti modaalinen jazz ja free jazz olivat keskeisessä asemassa murtorytmisen bassonsoiton kehityksessä. Musiikillista toimintaympäristöä monipuolistivat myös latin jazz -tyylit, jotka yleistyivät Yhdysvalloissa erityisesti 1960-luvulla, vaikka afrokuubalaisia vaikutteita oli tullutkin jazzin jo aiemmin 1940-luvulta alkaen. Lähestyttäessä 1970-lukua jazztyyliin kirjo laajeni edelleen ja se sai vaikutteita myös pop-, rhythm & blues- ja rock-tyyleistä. Uusien tyylien myötä basisteillekin syntyi mahdollisuuksia uudenlaisiin säestystapoihin, jolloin myös murtorytmiset

³² Miles Davis Quintetin albumilta *E.S.P.* (1965).

säestysmuodot muokkautuivat. Esimerkiksi modaalisten sävellysrakenteiden hitaampi sointurytmi loi tarpeen uudelleenlaisille bassolinjoille. Kehitystä muokkasivat muusikoiden persoonalliset ilmaisutavat. Tämä historiallinen kehys ja aikakauden tärkeimmät levytykset toimivat tutkintoni taiteellisten osioiden inspiraationa.

Kokonaisuuteni ensimmäisen konsertin teema oli ”murtorytmi tonaalisessa ympäristössä”, johon Bill Evans Trion levytykset toimivat luontevana lähtökohtana. Myös Scott LaFaron jälkeen triossa esiintyi useita merkittäviä basisteja, joilla oli omat lähestymistapansa murtorytmiin. Konsertin harjoitteluvaiheessa keskityin soiton luontevuuteen ja saumattomaan vaihteluun murtorytmin, puolinuottibasson ja neljäsosabasson välillä. Bill Evans Trion ilmaisussa oli olennaista, että jokainen muusikko kantoi soittonsa rytmiä itsenäisesti. Kun vastuu tempojen ylläpidosta ja rakenteiden selkeydestä jakautuu koko yhtyeelle, muodostuu murtorytmisen ilmaisu helpommaksi. Kokemukseni konsertistani oli, että tarvitsin rytmiseen ilmaisuuni vielä lisää harjoitusta, vaikka konsertti sisälsi onnistumisiakin. Ajatukseni oli, että jatkossa olisi kiinnitettävä tarkempaa huomiota siihen, miten koko yhtye ymmärtää toistensa rytmistä ilmaisua saumattomasti.

Toisessa konsertissani pureduin murtorytmiin modaalisessa ympäristössä. Tyyllillisesti ohjelmisto peilasi jazzin suurien nimien, kuten Miles Davisin, John Coltranen ja Wayne Shorterin luomaa musiikkia. Modaalisessa harmoniassa sointujen pysytellessä staattisina pitkien murtorytmifraasien muodostaminen on luontevampaa kuin sointutehojen vaihtuessa nopeasti. Modaalisessa musiikissa myös bassokuvioiden käyttö on yleistä, jolloin murtorytmin lähtökohta muuttuu olennaisella tavalla. Arvioni tästä konsertista suoriutumistani on ollut kriittinen, koska en yksinkertaisesti tehnyt valmistavaa työtä riittävästi, enkä sen vuoksi pureutunut tarpeeksi aiheen ytimeen. Valmistautumista olisi auttanut esimerkiksi tämän tutkielman transkriptiot ja niiden harjoittelu, mitä en vielä toisen konsertini ajankohtana ollut tehnyt.

Kolmas konserttini käsitteli free jazzin ja murtorytmin yhteyksiä. Free jazzin kehitys 1960-luvulla haastoi perinteisiä muotoja ja korosti vapauden ja tasa-arvon ideaaleja. Soittimien roolit muuttuivat, jolloin jako solisteihin ja säestäjiin hämärtyi ja sai uusia muotoja. Tämä loi osaltaan pohjaa myös murtorytmin yleistymiselle ja basson kehittymiselle solistiseksi soittimeksi. Keskeistä konsertin harjoitusprosessissa oli yhdistää rubato perinteiseen jazzrytmiikkaan. Hyödynsin myös kontrabasson sointivärien mahdollisuuksia tavanomaista monipuolisemmin. Transkriptio Charlie Hadenin, Richard Davisin ja Gary Peacockin soitosta auttoivat hahmottamaan 1960-luvun free jazzin olennaisia tyyllillisiä piirteitä. Pidän tärkeänä vapaan ilmaisun säännöllistä harjoittelua. Kokemus improvisaation täydellisestä vapaudesta on inspiroiva ja merkityksellinen, vaikka omat ilmaisukeinoni ovatkin useimmiten sidoksissa tonaaliseen harmoniaan ja pulssiin. Toisen ja kolmannen konserttini välinen ajanjakso venyi pitkäksi. Prosessini edistyi kuitenkin koko ajan, vaikkakin hitaasti. Onnistuin kolmannessa konsertissani huomattavasti paremmin kuin edellisessä. Free jazz -ilmaisun lisäksi usea konsertin kappale sisälsi myös modaalaisia jaksoja, ja myös niissä ilmaisuni oli vahvempaa kuin toisessa konsertissani.

Jatkotutkintoni taiteellisen osion neljäs osasuoritus oli cd-levynä julkaistu äänite ”Mental Models”. Sen teemana oli basson murtorytmin käyttö latin jazz -tyylien ja bassokuvioiden yhteydessä. Tutkintoni taiteellisen osion kokonaisuuden kannalta tuntui luontevalta yhdistää latin jazz ja jazzmusiikissa yleisemminkin käytössä olevat bassokuviot samaan osasuoritukseen, koska murtorytmin käsittely niissä koostuu samankaltaisista elementeistä. Latin jazzissa bassolinjat perustuvat bassokuvioihin. Toisaalta toistuvia bassokuvioita esiintyy jazzissa myös muissa yhteyksissä kuin pelkästään latin jazz -tyyleissä. Teema tarjosi runsaasti mahdollisuuksia ja luokittelin ohjelmistoni rytmiset lähtökohtani neljään kategoriaan: 1. brasilialaisvaikutteiset rytmit, 2. afrokuubalaiset rytmit, 3. rock-jazzrytmiikka, 4. New

Orleans -rytmiikka. Yhdistettynä tempo- ja tahtilajivaihteluihin nämä neljä rytmistä peruskehystä sopivat teemani kannalta ohjelmiston pohjaksi. Levyn teko inspiroi minua säveltämään myös omaa materiaalia.

Viidennen konserttini aihe oli murtorytmi 1970-luvun alun jazztyyleissä. Aikakaudella esille nousivat basson aiempaa melodisempi ja rytmisesti vapaampi rooli, ja myös musiikillisen tilan käyttö korostui. Murtorytmisestä soitosta oli 70-luvulla tullut jo tavanomaista, ja aikakauden tyylipiirteet eli modaalisuutta hyödyntävät sävellykset sekä tasajakoinen rytmiikka tarjosivat sille luontevan alustan.

Tämä tutkielma ja konserttien valmistamisen kautta syntyneet kokemukset muodostavat yhteisen tavoitteen, joka on murtorytmisen bassonsoiton ymmärrys ja hallinta. Tähän käsillä olevaan kirjalliseen tutkielmaan läheisimmät yhteydet on ensimmäisen ja toisen konserttini teemoilla. Suuri osa tutkielmastani liittyy läheisesti tonaalisen murtorytmisen ilmaisun hallintaan.³³ Toisen konsertin aihepiiriin liittyviä eli ”modaaliseen jazzympäristön” esimerkkejä on tutkimuksessa niin ikään runsaasti.³⁴ Kolmannen konsertin aihetta eli ”free jazzin suhdetta murtorytmiin” käsittelen aineistoni kautta kahden kappaleen osalta, ja vapaan ilmaisun teema on esillä monissa havainnoissa ja pohdinnoissa.³⁵ Levytykseni aihepiiriin ”bassokuviot ja latin jazz” liittyi olennaisesti neljä kappaletta transkriptioaineistostani.³⁶ Taiteellisen osion viidenteen konserttiin ”murtorytmi 1970-luvun alun jazztyyleissä” ei tällä tutkielmalla ole kovin suoraa yhteyttä, vaikka murtorytmien historiallisen tausta tietysti pohjusti uutta soittotapaa.³⁷ Suurin osa tämän tutkielman tekstimateriaalista on kirjoitettu kolmannen ja neljännen taiteellisen osion välisenä aikana.

Konserttieni teemat, joita määrittelin termeillä ”tonaalisuus”, ”modaalisuus” ja ”free jazz -elementit”, eivät sulje toisiaan pois, vaan ne esiintyvät usein musiikissa samanaikaisesti. Teemojen musiikilliset ilmiöt kietoutuvat yhteen monilla tavoilla myös historiallisesti. Tämän havainnon olen voinut tehdä sekä tutkielmaa kirjoittaessani että konsertteihin valmistautuessani.

Tutkielmani seuraavassa luvussa käsittelen murtorytmien musiikillisia kehyksiä ja esittelen niitä bassonsoiton piirteitä, jotka pohjustivat uuden soittotavan syntyä. Taustoituksena esittelen muutamia edelläkävijöinä toimineita muusikkoja. Luvuissa 3, 4 ja 5 havainnoin tutkimukseni kolmea basistia ja varsinaista aineistoani. Käsittely etenee vanhimmasta levytyksestä uusimpaan. Myös alaluvuissa nuotti- ja ääniesimerkkini etenevät yleensä kronologisesti, vaikka olen poikennut tästä muutamissa kohdissa, jos aiheen looginen käsittely sitä on vaatinut. Tutkimuksen viimeisessä luvussa vedän havaintoni yhteen, esittelen johtopäätökseni ja esitän jatkotutkimuksen aiheita.

³³ Tonaalista ilmaisua edustavat kappaleet ”Witchcraft”, ”Come Rain or Come Shine”, ”All of You”, ”Israel”, ”Sweet and Lovely”, ”Solar”, ”Alice in Wonderland”, ”My Foolish Heart”, ”I Want to Talk about You” ja ”I Thought about You”.

³⁴ Esimerkkeinä kappaleet ”Solar”, ”Milestones”, ”Your Lady”, ”Acknowledgement”, ”Afro Blue”, ”Circle”, ”Masqualero” ja ”Fall”.

³⁵ Esimerkkeinä kappaleet ”Consequences” ja ”Side Car”.

³⁶ Esimerkkeinä kappaleet ”Acknowledgement”, ”Afro Blue”, ”Masqualero” ja ”Side Car”.

³⁷ Kappale ”Circle” kuului viidennen konsertin ohjelmaan.

2 Basson murtorytmin historiallinen tausta

Hardbop oli keskeinen 1950-luvulla syntynyt moderni jazztyyli, joka saavutti huipentumansa vuosikymmenen loppupuolella. Solistinen ja rytminen ilmaisu oli väkevää, ja jazzkulttuuri oli voimissaan. Modernit muusikot olivat omaksuneet Charlie Parkerin sävelkielen, mikä vaikutti erityisesti solistiseen ilmaisuun. Aikakauden bassonsoitto toimii yhä edelleen monelle jazzbasistille tyylillisenä ihanteena. Myös tutkimukseni basisteille hardbopin hallinta toimi olennaisena ilmaisun perustana. Jokaisella instrumentilla on kehityskaarensa, joka muokkaantuu muusikkojen persoonallisen näkemyksen kautta. Vapaa ja uudenlainen tapa improvisoida rytmiä oli keskeinen uudistus oman instrumenttini historiassa, mutta se ei syntynyt tyhjästä. Perinteisen bassolinjan rytmiset muuntelutavat pohjustivat murtorytmin syntyä. Seuraavaksi tarkastelen murtorytmin syntymisen taustoja, joita olivat bassolinjan rytminen muuntelu, basson solistisen soittotavan yleistyminen ja basson roolin muutos rytmistä kudosta luovana soittimena.

2.1 Kontrabasson historia jazzissa 1960-luvulle asti

Äänitys- ja äänentoistotekniikan kehitys on vaikuttanut kontrabasson soittotapoihin ja rooliin jazzin alkuajoista asti. Basson heikon kuuluvuuden ongelmaa on pyritty ratkaisemaan monin tavoin. Varhaisissa jazzyhteissä New Orleansissa käytettiin bassoinstrumenttina usein tuubaa, koska sen kuuluvuus oli hyvä isoissa tai meluisissa tiloissa. Kuitenkin 1930-luvulta lähtien useat tuubansoittajat vaihtoivat instrumentikseen kontrabasson – tai ainakin ottivat sen toiseksi soittimekseen.³⁸ Kontrabasson etu oli ketteryys. Slap-tekniikka ja jousisoitto kuuluivat varhaisien tyylien keinovalikoimaan sekä sooloissa että säestyksessä.³⁹ Jatkuvan neljäsosalinjan soitto oli helpompaa kontrabassolla kuin tuuballa. Kahteen soitettaessa tuubansoittajat hengittivät sisään yleensä toisen ja neljännen iskun aikana, mutta neljäsosanuottien soitto vaatii vaikeampia hengitysstrategioita.⁴⁰ Aluksi kontrabasistitkin soittivat useimmiten kahteen, mutta neljäsosat yleistyivät 1940-luvulla. Ensimmäisinä neljäsosalinjoja käyttivät John Lindsay, Pops Foster, Bill Johnson, Wellman Braud ja Steve Brown. Count Basien yhtyeen basisti Walter Page kehitti uutta tyyliä eteenpäin lisäämällä äänenkorkeuden vaihtelua.⁴¹ Kun basistit oppivat kuljettamaan neljäsosanuottia soinnusta toiseen, perussoittotavaksi vakiintui walking bass eli neljäsosabasso, jossa säveltasot vaihtuvat perättäisten neljäsosanuottien välillä.⁴²

Basistien neljäsosalinjat kehittyivät melodisemmiksi 1950-luvun loppua kohti tullessaan. Seuratuimpia basisteja ja tyylin luoja hardbop-aikakaudella olivat Paul Chambers, Ray Brown, Oscar Pettiford, Charles Mingus, Percy Heath, Wilbur Ware, Sam Jones ja Doug Watkins.⁴³ Neljäsosalinjojen sisään lisätyt kahdeksasosat yleistyivät, ja Pops Foster kuvaa tätä bassolinjan rytmin historiallista kehitystä tähän tapaan: ”New Orleansissa poimittiin tahdistaksi kaksi säveltä, sitten soitettiin vaikkapa kuusi tahtia jousella ja yksi sävel näppäilemällä... New Yorkissa aloimme soittaa neljä säveltä tahtiin. Nykyään tahdistaksi voi poimia

³⁸ Berliner 1994, 130.

³⁹ Berliner 1994, 315.

⁴⁰ Goldsby 2002, 29.

⁴¹ Neljäsosabassossa sointusävelet sijoitetaan yleensä vahvoille tahdinosaileille, mikä tukee harmonista kehystä.

⁴² Goldsby 2002, 31 ja Berliner 1994, 315.

⁴³ Keskustelu Jukkis Uotilan kanssa 27.10.2020. Suunnilleen samanlaiseen listaan voisi päätyä monia lähteitä vertailemalla.

neljästä kahdeksaan säveltä.”⁴⁴ Myös basistien solistiset taidot kehittyivät, ja yhtenä tärkeänä solistisen bassonsoiton pioneerina mainitaan usein nuorena kuollut basisti Jimmy Blanton (1918–1942), joka soitti Duke Ellingtonin yhtyeessä.⁴⁵ Solistisen bebop-äänenkuljetuksen hallinta oli basistien keskuudessa vaihtelevaa – aikakauden erityisen vahvoina solisteina nousivat esiin Paul Chambers, Ray Brown, Oscar Pettiford, Red Mitchell ja Charles Mingus.

2.2. Soittimien eri roolit jazzyhtyeessä

Soittimen rooli jazzyhtyeessä muodostuu asemasta solistina tai säestäjänä. Solistina voi toimia mikä vain yhtyeen instrumentti, ja soittimet tavallisesti vuorottelevat tässä roolissa. Yleensä yksi soitin kerrallaan soittaa improvisoitua sooloa, vaikka tästä löytyykin poikkeuksia. Säestäjät jakaantuvat kahteen rooliin suhteessa säännölliseen rytmiin. Perinteisessä asetelmassa basson ja rumpujen tehtävä on tuottaa vakaata pulssia säännöllisesti ilmentävää rytmiä. Toisen roolin muodostavat improvisoidulla rytmillä komppaavat soittimet, joita ovat tyypillisesti piano, kitara ja vibrafoni. Myös rumpali osallistuu osittain improvisoidun säestävän kudoksen tuottamiseen, tyypillisesti esimerkiksi virvelirummulla. Basson murtorytmi muuttaa yhtyeen dynamiikkaa ja vuorovaikutusta, koska basisti muuttaa pulssin ilmentämisen tapaansa ja vaihtaa rooliaan.

Musiikillisen kommunikoinnin perustaso syntyy saman roolin jakavien instrumenttien kesken. Staattista rytmiä toteuttavien soittajien on aluksi huolehdittava siitä, että yhteinen hienorytmiikka asettuu kohdalleen. Kun basso ja rummut saavat perustason toimimaan, helpottuu muunlainen musiikillinen kommunikaatio. Vapaasti rytmittävät soittajat voivat vaikuttaa musiikillisen tilan tuntuun säätelämällä rytmitystään yhtyeen tekstuuriin sopivaksi. Musiikillisen linjan suhde pulssiin on merkityksellinen riippumatta soittimen roolista. Solistin rytmin käytössä korostuu musiikillisen linjan hienorytmiikka, ja aika-arvojen käyttö on vapaampaa kuin muilla ryhmillä. Laid-backin hallinta on merkittävä ilmaisukeino, joka lisää musiikillisen linjan solistista vaikutelmaa. Yhteistä svengiä tukevat elementit tuovat energiaa ilmaisuun ja luovat musiikillista tilaa.

Rumpalin ei tarvitse huolehtia harmoniasta tai melodiasta. Tämä vahvistaa rumpujen roolia rytmikan ja muodon muokkaajana, jolloin sävyjen, dynamiikan, hienorytmiikan ja pienten yksityiskohtien hallinta painottuu. Rumpujen soiton merkittävä historiallinen muutos tapahtui 1940-luvulla, jolloin säännöllisesti toistuva komppauskuvio siirtyi virvelistä hi-hatiin ja ride-symbaaliin. Merkittävinä symbaalikomppauksen kehittäjinä mainitaan Kenny Clarke, Max Roach, Philly Joe Jones ja Art Blakey. Perinteisessä komppauksessa vapaus yhdistyy säännönmukaisuuteen niin, että vasen käsi soittaa improvisoituja rytmiaiheita esimerkiksi virveliin, kun samalla säännöllistä pulssia soitetaan symbaaliin, hi-hatiin ja bassorumpuun. Tosin nämä roolit eri rumpusetin osien välillä saattavat vaihdella monilla tavoilla modernissa rummunsoitossa.

Pianistin ja muiden soituinstrumenttien rytminkäyttö ansaitsisi oman tutkimuksensa. Varhaisissa jazztyyleissä pianistit soittivat usein vasemmalla kädellään säännöllisesti toistuvaa neljäsosarytmiä.⁴⁶ Komppaus kehittyi kuitenkin vapaammaksi historiallisesti suhteellisen varhain. Basson murtorytmissä on

⁴⁴ “In New Orleans we’d have two pick notes in one bar, then you’d go six bars of bowing, and maybe one note to pick... In New York we started picking four to a bar. Now we pick four or eight beats to the bar.” Berliner 1994, 315.

⁴⁵ Goldsby 2002, 49.

⁴⁶ Esimerkiksi stride-pianotyylissä.

kyse samankaltaisesta roolin muutoksesta. Sointusoittaja voi usein valita soittotapansa tilanteen mukaan ja hänen tapansa mieltää rooli rytmisessä kudoksessa on keskeinen tekijä yhtyeessä. Joskus hän voi tukea tiiviisti staattisuutta ja toimia toisessa tilanteessa rytmisesti vapaasti. Runsaista mahdollisuuksista huolimatta on olennaista, että sointukomppaus sulautuu muuhun rytmisektioon ja samalla kantaa omalla rytmisellä linjallaan vastuutaan svengistä. Rytmisen kommunikaatio perustuu keskinäisen kuuntelun ja oman ilmaisun hallinnan yhdistelmään. Komppauksen ytimenä on musiikillinen empatia, eli kyky aistia, mitä tilanne vaatii. Yksi solisti voi toivoa runsasta komppausta ja energiaa inspiraatioksi, kun toinen arvostaa vakautta ja yksinkertaisuutta. Vastavuoroisesti solisti voi tukea rytmisektion tarpeita, ja yhtyesoitossa empatia toimii molempiin suuntiin. Kuitenkin solisti toimii lähtökohtaisesti johtajana, jolloin hän vie musiikkia haluamaansa suuntaan, eikä jatkuva vastavuoroisuus ole aina välttämätöntä.

Usean vapaasti rytmittävän sointusoittimen samanaikainen komppaus voi olla ongelmallista, koska vapaalle ja yllätykselliselle rytmille on tilaa rajatusti. Jos yhtyeessä on useita sointusoittajia, toinen pitää usein taukoa. Toinen sointusoittaja voi myös liittyä staattisen rytmin sektioon soittamalla toistuvaa rytmiä, mikä säästää musiikillista tilaa.⁴⁷ Solistin tielle tuleva melodisuus tai rytmisen kudoksen epäselvyys ei ole toivottavaa, oli kyse sitten basson murtorytmistä tai sointusoittajan komppauksesta. Sointusoittajan on hallittava komppauksensa rytmisen sijoittelu, kommunikaation mahdollisuudet, tilankäyttö ja komppauksen yleinen sävy. Sointusoittimen komppaus on yhtyesoiton kannalta tärkeä aihe, josta on saatavilla nykyään oppimateriaaliakin.⁴⁸ Myös basistit voivat soveltaa luovasti muille instrumenteille suunnattuja harjoittelutapoja murtorytmien opiskelussaan.

Pulssin ilmaiseamiseen ei tarvita välttämättä lainkaan yhtä säännöllistä rytmiä soittavaa instrumenttia. Basson liittyessä murtorytmillään improvisoidun rytmin tuottajiin, on samalla huomioitava sen vaatima musiikillinen tila. Modernissa jazzilmaisussa soittimien roolit sekoittuvat usein enemmän kuin perinteisissä tyyleissä. Murtorytmisiä soittaessaan basistin on hyvä tiedostaa, mitä muut vapaasti rytmittävät komppaajat tekevät. Basistinkin on hyvä huomioida, että liian melodiset säestysaiheet voivat olla varsinaisen solistin kannalta häiritseviä. Sointukomppauksen ja bassolinjan päätehtävä on luoda rytmisen kudoksen. Tässä tehtävässä auttaa komppauksen melodisten aineiden vähäeleisyys. Rytmisen jatkumon ja svengin säilyessä voi ilmaisu olla runsastakin. Basson mahtumista tiheään rytmiseen kudokseen voi auttaa se, etteivät muut soittimet käytä samaa rekisteriä. Myös bassolinjan yksinäisyys parantaa sen erottuvuutta.⁴⁹ Rumpali Adam Nussbaum kuvasi luennollaan, kuinka ”komppaus levittää solistille punaisen maton.” Solistin toiminta helpottuu huomattavasti, kun komppaajat huomioivat edellä mainitut olennaiset asiat soittaen yhtenäisesti, tarkasti artikuloiden ja svengaavasti.

2.3 Basson rooli kappaleen muodon luomisessa

Jazzkappaleen musiikillinen muoto syntyy sävellyksen ja sovituksen muodostamaan perusrakenteeseen lisäksi muusikoiden improvisoinnin seurauksena. Koko yhtye osallistuu kappaleen muotoiluun muokkaamalla soiton sävyjä ja intensiteettiä. Musiikillisten jaksojen välille luodaan usein kontrasteja

⁴⁷ Sama periaate toimii tietysti myös silloin, jos sointusoittajia on enemmän kuin kaksi.

⁴⁸ Aiheeseen liittyviä oppikirjoja ovat ainakin seuraavat: Jim McNeely: *The Art of Comping* (1992), Hal Crook: *How to Comp: A Study in Jazz Accompaniment* (1995), Jeb Patton: *An Approach to Comping: The Essentials, vol 1* (2013) sekä *An Approach to Comping: Advanced Concepts and Techniques, vol 2* (2015).

⁴⁹ Tosin bassokin voi joskus käyttää tehokeinona useaa yhtäaikaaisesti soivaa ääntä. Tätä voi pitää kuitenkin poikkeuksena.

mielenkiinnon säilyttämiseksi. Yleisiä improvisoinnin keinoja ovat esimerkiksi harmonian, rytmin tai soundin muutokset taitekohdissa. Tutkimukseeni valitsemani yhtyeet – erityisesti Miles Davis Quintet ja John Coltrane Quartet – muokkasivat improvisaation avulla aiempaa runsaammin myös kappaleidensa muotoa. Kappaleiden versiot myös pidentyivät, jolloin syntyi tarve rakentaa kappaleen sisään erilaisia musiikillisia kaaria. Myös LP-äänilevyn yleistymisen tallennusformaattina edesauttoi rakenteiden pitenemistä.

Basisteille murtorytmi toi uuden vaihtoehdon kappaleen muotoiluun. Aiemmin musiikillisten jaksojen taitekohtia korostettiin esimerkiksi puolinuotti- ja neljäsosabasson vaihtelulla. Nyt jännitteisen bassolinjan luomiseen oli uusia keinoja. Rufus Reid muistelee yhtyeen johtajalta saamansa ohjeistusta, joka oli hänen mukaansa poikkeuksellisen yksityiskohtainen: ”Soittaessani [Bobby] Hutchersonin ja [Harold] Landin yhtyeissä sain selkeitä ohjeita basson soittotavoista. Esimerkiksi: ’Tämän jakson jälkeen tulee bassovamppi.’ Toisessa osassa ’ei neljäsosabassoa, soita kahteen tai murtorytmiä. Täällä voit taas soittaa neljäsosabassoa. Tuolla soitetaan rubatossa, voit halutessasi soittaa jousella. Kun nyökkään, voit soittaa mitä haluat.’”⁵⁰ Vaikka yhtyeen johtajalta voi joskus saada näinkin tarkkoja ohjeita, oletetaan yleensä basistin tekevän muotoilun itse ja mahdollisesti improvisoivan tilanteen mukaan. Modernissa jazzilmaisussa muusikoiden oletetaan hallitsevan useita keinoja nostaa ja laskea intensiteettiä, joilla voi hallita kappaleen kokonaismuotoilua.

2.4 Bassolinjan rytmien muuntelu 1950-luvun jazzperinteessä

Bassolinjan rytmin improvisoitu muuntelu on ollut osa tyylinmukaista jazzbassonsoittoa alusta asti. Sillä muokataan rytmiä parhaiten musiikilliseen tilanteeseen sopivaksi. Basistin muuntelutavat tekevät hänen tyylistään persoonallisen. Muuntelun määrä lisääntyi basistien soitossa vähitellen jo ennen murtorytmin syntyä 1950-luvun loppua kohti. Nykyisessä perinteessä voi rytmiseen jännitteisyyteen vaikuttaa muuntelun monimutkaisuutta säätelemällä. Kuten aiemmin mainitsin, basisti voi muodostaa murtorytmisen linjan kahdesta eri lähtökohdasta – joko suoraan rytmiä improvisoiden tai lisäämällä muuntelua niin paljon, että linjan perusrytmin säännönmukaisuus katoaa tai ainakin hämärtyy.

Seuraavaksi käyn läpi jo ennen murtorytmiä käytettyjä ja perinteiseen soittotapaan liittyviä muuntelukeinoja, jotka usein ovat pieniä ja hienovaraisia. Esittelen myös puolinuotti- ja neljäsosabassosta poikkeavia bassolinjan muodostamisen tapoja, joita esiintyi tietyissä tilanteissa 1950-luvun jazzmusiikissa. Tämä pohjustus auttaa ymmärtämään, miten murtorytmisen soitto erosi aiemmasta 1950-luvun perinteestä ja toisaalta sulautui osaksi uudempaa perinnettä 1960-luvun aikana. Hardbop-muuntelussa bassolinjan aika-arvoja muokataan niin, että perusrytmi – eli neljäsosaa, puolinuotti tai bassokuvio – on kuitenkin jatkuvasti kuultavissa. Muuntelun keinot liittyvät aika-arvojen lisäksi myös soittotekniikkaan. John Coltranen levytyskokoonten esiintyneen basisti Paul Chambersin (1935–1969) soitto ilmentää 1950-luvun lopun tyyliä hardbopista. Esittelen hänen bassolinjojensa transkriptioiden avulla tyypillisiä 1950-luvun rytmisiä muuntelukeinoja.

⁵⁰ ”In Hutcherson’s and Land’s band they were very explicit about the concept they wanted for the bass. They’d say, ‘After we do this, we’re going to put a vamp in the middle of this part’ [an ostinato over one or two repeating chords]. In another part they’d say, ‘Now, in this section, don’t walk [avoid stepwise bass lines, four beats to the measure]. Play in two or you can float [suspend the regular sense of the beat]. When we get here then you can walk. On this other section, it’s all rubato. Use your bow, if you like. When I nod, you can play whatever you want.’” Berliner 1994, 297.

2.4.1 Puolinuotti- ja neljäsosabassolinjan muuntelu

Basson sävelten soinnillisten pituuksien vaihtelut muokkaavat linjan rytmistä luonnetta. Vanhemmissa tyyleissä sävelet soivat tyypillisesti lyhyempinä kuin modernissa ilmaisussa, mikä johtuu suurelta osin instrumenttien ominaisuuksista. Otelaudan suhteen korkealle säädetyt suolikielet tuottavat kestoiltaan luonnostaan melko lyhyitä ääniä. Basistin soundiin vaikuttaa myös hänen tapansa sammuttaa kielten sointia. Puolinuottibassossa äänen väliin jää usein jonkinlainen tauko, jonka pituus vaihtelee kappaleen tempon ja basistin persoonallisen soittotavan ehdoilla. Transkriptiota tehdessä on joskus vaikea määrittellä äänen välisen tauon täsmällistä pituutta. Seuraavassa esimerkissä olen nuotintanut bassolinjan äänet mahdollisimman lähelle todellisia pituuksiaan. Paul Chambers soittaa puolinuottibassoa kappaleessa ”Good Bait” John Coltranen albumilla *Soultrane*.

Nuottiesimerkki 3. Good Bait, puolinuottibasso (Paul Chambers):⁵¹

Swing 8's

Good Bait at 0:00

Chords: B \flat , Gm⁷, Cm⁷, F⁷, Dm⁷, G⁷, Cm⁷, F⁷, B \flat ⁷, E \flat ⁷, E^{o7}, B \flat /F, C⁷, F⁷, B \flat , F⁷

Tämä esimerkki sisältää vain yhden varsinaisen puolinuotin. Siinä esiintyy neljä yleistä puolinuottibasson muuntelukeinoa, jotka olen merkinnyt nuottiesimerkkiin:

1. Kahdeksasosäsävel on lisätty pääiskua edeltävälle kahdeksasosalle.⁵² Tämä on yleisin tapa muunnella puolinuottilinjaa.
2. Lisätty neljäsosanuotti.
3. Lisätty kahdeksasosatriolin kaksi viimeistä nuottia.
4. Synkopointi – eli nuottien siirtäminen iskuttomille kahdeksasosille.

Yleisin muuntelutapa on aika-arvoltaan lyhyiden nuottien lisääminen perusrhythmiin, jolloin rytmisen kudos täydentyy ja saa aikaan rytmisen jatkuvuuden tunnelman.

Esimerkkinä astetta modernimmasta puolinuottibassosta on Scott LaFaron bassolinja kappaleessa ”Israel” Bill Evans Trion albumilla *Explorations* (1961), jossa murtorytmisen soitto vuorottelee melko perinteisen puolinuottibasson kanssa. Tässä kappaleen kohdassa linja etenee perinteisin keinoin puolinuottipohjaisesti.

⁵¹ Kaikki nuottiesimerkkieni otsikot toimivat samalla linkkeinä YouTube-sivustolle, josta kyseisen kohdan voi kuunnella nuottia seuraten.

⁵² Tässä tapauksessa olen tulkinnut sen ghost-nuotiksi, joka on tuotettu vasemman käden sammuttaessa vapaan A-kielen soinnin.

Erona Chambersin puolinuottibassoon on legatofraseeraus ja linjan vapaampi suhde harmoniaan. LaFaro käyttää asteittaisia liikkeitä, eikä soinnun vaihtuessa aina esiinny perussäveltä, vaan basso muodostaa oman melodisen linjansa, joka osaltaan muokkaa myös musiikillisen harmoniaa.

Nuottiesimerkki 4. Israel, puolinuottibasso (Scott LaFaro):

77 Gm7 78 C7 79 Fmaj7 80 Bbmaj7

81 Em7(b5) 82 A7 83 Dm 84 A7

Myös neljäsosabassoa voidaan muokata kahdeksasosanuotteja ja trioleita lisäämällä, samaan tapaan kuin edellisissä esimerkeissä. Hardbopissakin esiintyy synkopointia eli etuiskulle siirrettyjä ääniä. Paul Chambers ei kuitenkaan käyttänyt tätä keinoa kovin usein. Hän soittaa seuraavan esimerkin neljässä ensimmäisessä tahdissa harvinaisen runsaasti kappaleessa ”Blue Train”.

Nuottiesimerkki 5. Blue Train, neljäsosabasson shuffle-muunnelma (Paul Chambers):

Blue Train at 3:01 5

128 Eb7 Ab7 Eb7 Eb7

Ab7 Eb7 Gm7(b5) C7

Fm7 Bb7 Eb Cm7 Fm7 Bb7

Viidennestä tahdistä eteenpäin Chambers palaa shuffle-kuviosta tavanomaiseen ja lievemmin muunneltuun neljäsosabassoon. Neljäsosalinjaan lisättyjä kahdeksasosanuotteja esiintyy viidennessä, kuudennessa ja kymmenennessä tahdissa. Kahdeksannessa tahdissa on esimerkki triolista, joka on myös tyypillinen perinteen mukainen muuntelukeino.

Muuntelun voi jättää kokonaan poisikin, kuten seuraavassa esimerkissä kappaleessa ”Israel”, jossa Scott LaFaro soittaa ilman muuntelua kokonaisen choruksen neljäsosabassolinjan.

Nuottiesimerkki 6. Israel, neljäsosabasso (Scott LaFaro):

Swing 8's Israel at 2:03

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first staff starts at measure 102 and contains six measures of music. Above the staff are the following chords: Dm, Dm(b6), Dm6, D7alt., Gm7, and C7. The second staff starts at measure 108 and contains six measures of music. Above the staff are the following chords: Fmaj7, Bbmaj7, Em7(b5), A7, Dm, and A7. The notation consists of eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes.

Rytminen kantavuus voi siis syntyä ilman muunteluakin. Perinteisten jazzbassonsoiton säestystapojen harjoittelussa pidän tärkeänä tavoitteena sitä, että rytmin vaikutelma säilyy energisena soitettaessa sekä kokonaan ilman muuntelua että runsaasti muunnellen. Tähän vaikuttavat soundin atakki (eli äänen alun terävyys), hienorytmisen ajoitus, dynamiikka sekä äänten soinnilliset pituudet. Sääteliäs rytminen muuntelu luo linjaan usein selväpiirteisyyttä, jota joskus kaivataan isoissa kokoonpanoissa tai kappaleen sovituksen ollessa runsas. Toisaalta tiheä muuntelu saa aikaan rytmisen jatkuvuuden tunteen tuomalla esiin myös kahdeksanosanuotin ja -triolin rytmiset tasot. Tämä saattaa helpottaa yhteisen rytmisen synkronisaation löytymistä pienissä kokoonpanoissa esimerkiksi silloin, kun yhtyeessä ei ole rumpalia.

2.4.2 Bassolinjan rytmityksen lähtökohtia

Edellä kuvatut puolinuotti- ja neljäsosabasso ovat keskeisimmät perinteisen bassolinjan soittotavat. Jo hardbop-aikakaudella oli käytössä muitakin linjan muodostamisen rytmisiä lähtökohtia. Nämä ilmiöt liittyvät kappaleen melodiarytmin tukemiseen, rytmisovituksiin sekä bassokuvion tai basso-ostinatton käyttöön.

Paul Chambers soittaa John Coltranen levyllä kappaleen ”Giant Steps” albumilla *Giant Steps* (1959) yhdistäen puolinuotti- ja neljäsosabassoa. Linjan rytmisen hahmo tukee melodiarytmiä. Tätä auttaa myös kolmannen tahdin ensimmäisen neljäsosan siirtäminen etuiskulle. Kokosävelissä laskeva linja pehmentää harmonista liikettä.

Nuottiesimerkki 7. Giant Steps, teemaa mukaileva rytmitys (Paul Chambers):

Giant Steps at 0:00

35 B D⁷ G^{maj7} B^{b7} E^bmaj⁷ Am⁷ D⁷

39 G B^{b7} E^bmaj⁷ G^{b7} B^{maj7} F^{m7} B^{b7}

Toisessa esimerkissä koko yhtye soittaa rytmisessä unisonossa melodian mukaan kahdeksanteen tahtiin asti. John Coltranen albumilla *Blue Train* (äänitetty 1957) kappaleessa ”Moment’s Notice” soittaa basisti Paul Chambers.

Nuottiesimerkki 8. Moment’s Notice, yhtyeen rytmisen unisono (Paul Chambers):

Moment's Notice at 0:39

54 Em⁷ A⁷ F^{m7} B^{b7} E^bmaj⁷ Ab^{m7} D^{b7}

D^{m7} G⁷ E^bm⁷ A^{b7} D^bmaj⁷ D^{m7}(b⁵) G⁷

Bill Evans Trion rytmisovituksessa kappaleessa ”Israel” basson komppaus tukee melodiaa soittamalla välillä rytmisessä unisonossa sen kanssa. Kolmessa ensimmäisessä tahdissa kokonuottien käyttö luo tilaa melodialle samalla soolojaksojen murtorytmiä pohjustaen.

Nuottiesimerkki 9. Israel, rytmitys melodian mukaan (Scott LaFaro):

Israel at 0:00

114 Dm Dm^(b6) Dm⁶ D⁷alt.

118 Gm Gm^(maj7) Gm⁷ Gm⁶ Dm⁶ Em⁷

Fmaj⁷ Bb⁷ Eb⁷ A⁷ Dm F⁷ Bb⁷ Eb⁷

Komppaus voi myös luoda oman rytmisen linjansa, joka ei seuraa melodiaa. Tyypillisin esimerkki tästä on, jos basso soittaa toistuvaa kuviota, joka seuraa kappaleen sointurakennetta. Yksinkertainen esimerkki tästä on bassokuvion käyttö latin jazz -rytmikehyksessä, jossa kuvioita voidaan varioida samaan tapaan kuin neljäsosa- ja puolinuottibassoa lyhyitä aika-arvoja lisäämällä. Tämän kaltainen variointi ei kuitenkaan ollut vielä hardbop-aikakaudella erityisen yleistä, vaan rytmikuviot soitettiin kurinalaisesti.

Komppauksen rytmisen linja voi syntyä myös rytmisovituksen seurauksena tai basso-ostinatoa soittaessa. Yhtyeen rytmisovitus voi olla yksinkertainen, kuten seuraavassa esimerkissä kappaleessa ”Blue Train” albumilla *Blue Train* (1957).

Nuottiesimerkki 10. Blue Train, rytmisovitus (Paul Chambers):

Blue Train at 0:00

140 Eb⁷(#9) Ab¹³(#11)

147 Eb⁷(#9) Bb⁷(#9) Eb⁷(#9)

Esimerkissä rytmisektio vastaa melodialle omalla rinnakkaisella rytmisellä linjallaan. Tämänkaltainen rytmisen säestystapa, jossa rytmisektio vastaa melodialle on ollut käytössä jo varhaisissa tyyleissä ja muodostaa mahdollisuuden poiketa tavanomaisesta tavasta ilmentää pulssia.

Kappaleessa ”Syeeda’s Song Flute” albumilla *Giant Steps* (1959) rytmisektion sovitukset luovat oman rytmisen linjansa seuraten kappaleen harmoniaa.

Nuottiesimerkki 11. Syeeda’s Song Flute, rytmisovitus (Paul Chambers):

244 Syeeda's Song Flute at 0:00



Kolmannen iskun ennakolle soitettu rytmisektion kuvio luo pohjan jännitteiselle tunnelmalle yhdessä kappaleen harmonian kanssa. Se luo myös kontrastin improvisointijaksoille, jossa esiintyy perinteinen neljäsosabasso.

Urkupisteen käyttö yleistyi 1950-luvun lopulla. Sen käyttöön liittyy useimmiten jonkinlainen rytmikuvio tai ostinato, joka poikkeaa muusta komppauksesta, kuten Coltranen levytyksellä kappaleesta ”Moment’s Notice” albumilla *Blue Train*.

Nuottiesimerkki 12. Moment’s Notice, urkupisteen rytmisovitus (Paul Chambers):

Moment's Notice at 0:14

46 Ebmaj7/Bb Fm7/Bb Gm7/Bb Fm7/Bb

Musical notation for Moment's Notice at 0:14. It is a bass line in 4/4 time, starting with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter rest, a quarter note F2, a quarter rest, a quarter note E2, a quarter rest, and a quarter note D2. The key signature has two flats (Bb and Eb). The notation is repeated for two lines of music. The second line of music has a final Eb chord above it.

Ebmaj7/Bb Fm7/Bb Gm7/Bb Fm7/Bb Eb

Sama urkupisteen rytmitys esiintyy myös kappaleessa ”Spiral” albumilla *Giant Steps*. Rytmikuvio eroaa edellisestä esimerkistä fraseerauksen ja harmonian osalta, mikä luo kappaleeseen täysin toisenlaisen tunnelman kuin edellisessä esimerkissä.

Nuottiesimerkki 13. Spiral, urkupisteen rytmisovitus (Paul Chambers):

Spiral first A at 0:00

156 G/D F#/D F/D E/D Eb/D

D Ebmaj7 F#7 Bm

C#m7(b5) F#7 Bm Em7 A7

Alun urkupiste kestää kuusi tahtia. Sen jälkeen seuraava kuuden tahdin neljäosabassojakso toteuttaa tonaalisen liikkeen. Sovituksessa osien välille luodaan kontrasti. Urkupisteen jänniteen luomiseen osallistuu koko rytmisektio, kun myös rumpukomppi vaihtuu taitekohdassa symbaalista hi-hatiin. Piano soittaa kurinalaisesti ja samaa rytmitystä käyttäen choruksesta toiseen myös soolopaksoissa.

John Coltranen albumilla *Giant Steps* balladin ”Naima” sovituksessa esiintyy triolirytmisen urkupiste. Bassokuvion ensimmäisen ja toisen tahdin välinen pieni muutos tuo linjaan sopivaa rytmistä elävyyttä. Kappaleen soolopaksoissa basson rytmitys toistuu samankaltaisena varioinnin jäädessä vähäiseksi.

Nuottiesimerkki 14. Naima, urkupiste (Paul Chambers):

Naima at 0:00

169 Dbmaj7/Eb Ebm9 Amaj7/Eb Gmaj7/Eb Abmaj7

Myös itsenäisten, sointuharmoniaa seuraavien bassokuvioiden käyttö lisääntyi jazzmusiikissa 1950-luvulla. Latinalais-amerikkalaisen musiikin vaikutus jazziin lisääntyi ja muusikoiden yhteydet kansainvälistyivät. Latinalais-amerikkalaisen musiikin bassolinjat perustuivat lähtökohtaisesti kuvioihin. Joskus sävellyksen bassokuvio muodosti sille olennaisen ja tunnusomaisen elementin. Dizzy Gillespien yhtyeen basistin

George Duvivier puki asian sanoiksi näin: ”Dizzyn kappaleissa on monia bassolle sovitettuja juttuja, kuten Mantecan bassokuvio. Jos et soita sitä, et soita kappaletta.”⁵³

Nuottiesimerkki 15. Manteca, latin jazz-bassokuvio (Al McKibbon):

200

Manteca at 0:00 (starting figure)



Musical notation for the starting figure of Manteca, showing a bass line in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of two measures of music, each repeated twice. The first measure contains a quarter rest followed by eighth notes G2, A2, Bb2, and C3. The second measure contains eighth notes D3, E3, F3, and G3, followed by a quarter rest. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

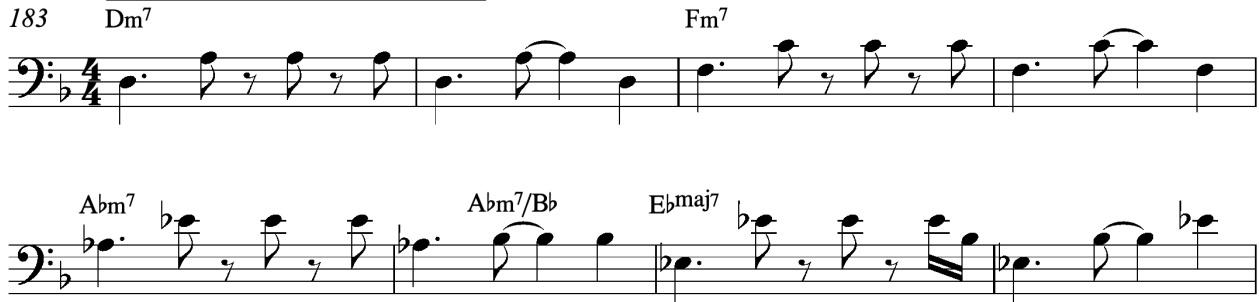
Dizzy Gillespien versiossa kappaleesta ”Manteca” esiintyy myös muita bassokuvioita sekä sisältää neljäsosabassojaksoja,⁵⁴ ja nämä basson muutokset muodostivat olennaisen osan esitystä.

Yhtyeen sovitukset muokkaantuivat myös levytysten yhteydessä. Albumilla *Coltrane Jazz* kappaleessa ”Like Sonny”⁵⁵ Paul Chambers soittaa aikakauden jazzsävellykselle tyypillistä afrokuubalaista kahden tahdin bassokuvioita.

Nuottiesimerkki 16. Like Sonny, latin jazz -bassokuvio (Paul Chambers):

183

Like Sonny, originally issued, at 0:00



Musical notation for the bass line of Like Sonny, showing a bass line in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of two lines of music. The first line starts with a Dm7 chord and contains four measures of music. The second line starts with an Abm7 chord and contains four measures of music. Chords are indicated above the notes: Dm7, Fm7, Abm7, Abm7/Bb, Ebmaj7, and Ab.

Kappaleen aiemmin taltioidussa versiossa oli kuitenkin esiintynyt toisenlainen bassokuvio, joka mukailee melodian rytmiä. Pianon ja basson yhteinen polyrytmisen kuvio näkyy esimerkissä ”Like Sonny – alternate take 1”.⁵⁶

⁵³ ”With Diz’s music, there are many things for the bass that happen with particular tunes’ arrangements, like the bass patterns on ‘Manteca.’ If you don’t play them, you’re not playing the tune.” Berliner 1994, 297.

⁵⁴ Albumilta *The Greatest of Dizzy Gillespie* (1946–1949).

⁵⁵ Äänitetty 2.12.1959.

⁵⁶ Äänitetty 26.3.1959. Julkaistu ensimmäisen kerran John Coltrane -kokoelmalla *The Heavyweight Champion* (1995).

Nuottiesimerkki 17. Like Sonny, rytmisektion yhteinen kuvio (Paul Chambers):

Like Sonny, alternate take, at 0:00

192 Dm⁷ Fm⁷

196 Abm⁷ Ebmaj⁷

Vaikka erilaisia rytmisen linjan muodostamisen tapoja oli hardbop-perinteessä useita, bassolinjan olennainen ydin oli perusrytmin säännöllinen toistuvuus. Esittelemäni erilaiset mahdollisuudet poiketa vallitsevasta komppaustavoista – eli puolinuotti- tai neljäsosabassosta – kuitenkin pohjustivat osaltaan murtorytmin kehittymistä. Toinen tärkeä taustatekijä oli puolinuotti- ja neljäsosabasson improvisoitu vaihtelu, joka kuului olennaisena osana basistien persoonalliseen ilmaisuun.

2.4.3 Esimerkkejä soittoteknisistä vaihtoehtoista

Kontrabasistit toteuttavat rytmistä muuntelua tietyillä soittotekniikoilla.⁵⁷ Basistin otelaudalla kieliä painavan käden⁵⁸ toiminta on olennaisessa roolissa näissä tekniikoissa. Ei ole mitään yhtä oikeaa tapaa käyttää niitä, vaan soittajan persoonallinen soundi rakentuu pienistä yksityiskohdista, jotka tuovat dynamiikkaa ja soundillisia variaatioita bassolinjaan. Yleisimmät tekniikat ovat pull-off-nuotit, hammer-on-nuotit, ghost-nuotit ja glissandot. Myös nuotin siirtäminen etuiskulle, eli synkopointi on olennainen keino tuoda elävyyttä linjaan, vaikka se ei olekaan varsinaisesti soittotekninen ilmiö. Nämä soittotekniikat yhdistettynä rytmien muunteluun muodostavat yhtenäisen ilmaisullisen kokonaisuuden. Ron Carter käyttää neljäsosalinjassaan monipuolisesti erilaisia soittotekniikoita kappaleessa ”I Thought About You” albumilla *The Complete Live at the Plugged Nickel 1965*.

⁵⁷ Mike Richmondin oppikirja *Modern Walking Bass Technique* (1983) perehtyy erityisesti näihin soittotapoihin.

⁵⁸ Yleensä vasen käsi painaa kieliä otelautaan. Vaikka vasenkätisille rakennettuja kontrabassojaakin on olemassa, ovat ne melko harvinaisia.

Nuottiesimerkki 18. I Thought About You, neljäsoсібasson rytminen muuntelu:

I Thought About You at 2:07, Trumpet solo, first 20 bars, (chord symbol refer to basic harmony structure)

226 Bm7(b5) Bb7 Am7 pull-off D7
 G7 (Ab7) G7 glissando
 Gm7 ghost pull-off trioli Em7(b5) A7
 Dm7 Db7 Cm7 F7
 242 Bbmaj7 Eb7 etuisku

Suomenkielisen termistön puuttuessa suomalaisetkin basistit ovat tottuneet käyttämään englanninkielistä sanastoa. *Pull-off* soitetaan näppäilemällä kieltä vasemmalla kädellä samalla kun edellinen ääni vapautetaan. Usein pull-offin kohdesävelenä toimii basson vapaa kieli, kuten äskeisen esimerkin kolmannessa ja neljännessä tahdissa, mutta kohdesävel voi myös olla esimerkiksi vasemman käden etusormella sormitettu sävel. Neljännen tahdin *glissando* tuo Carterin bassolinjaan persoonallisuutta ja se soitetaan liu'uttamalla kättä otelaudalla kieli alas painettuna. Viidennen tahdin *ghost-nuotti* tuotetaan niin, että vasen käsi sammuttaa oikean käden soittaman äänen koskettamalla kieltä ilman, että sormi painuu otelautaan asti. Transkriptioissani olen merkinnyt nämä nuotilla, joissa on risti sen vapaan kielen korkeudella, jolla oletan äänen tuotetun. Edellisessä Carterin soittamassa jaksossa ei esiinny esimerkkiä yhdestä mahdollisesta soittoteknisestä variaatiosta, joka on *hammer-on-nuotti*. Ei ole aina helppoa varmuudella erottaa kuuntelemalla, milloin sävel on tuotettu tällä tekniikalla. Tekniikka on käänteinen pull-offille, eli se soitetaan vasemman käden sormella painamalla kieli riittävällä voimalla otelautaan, jolloin sävel syttyy ilman oikean käden näppäilyä. Hammer-onin ja pull-offin toteuttaminen kontrabassolla on helpompaa, jos kielet ovat matalalla tai ovat jännitteeltään löysät.

Tempo kasvaessa edellä kuvatun muuntelun määrä tyypillisesti hieman vähenee. Keskitempoissa ja nopeissa tempoissa rytmisen ilmaisun perusperiaatteet kuitenkin pysyvät pääpiirteiltään samanlaisina. Basisti Mike Richmond summaa oppikirjassaan rytmisen muuntelun tarkoituksen ja rajoitukset: ”Nämä rytmiset keinot painottavat bassolinjaa ja tehostavat svengiä. Vaikka niillä voidaan luoda perkussiivinen

vaikutelma, pitäisi linjan silti olla sujuva ja tasainen. Näitä keinoja tulisi käyttää vain sopivissa tempoissa, koska väärässä tilanteessa ne häiritsevät rytmistä virtaavuutta ja liikettä.”⁵⁹

2.4.4 Balladin ja 3/4-tahtilajin erityispiirteet

Tietyt rytmisen jännitteen muodot ja muuntelun tavat ovat sidoksissa kappaleen tempoon ja tahtilajiin. Selvimmät ja yleisimmät poikkeukset tavallisimpaan rytmiseen peruskehukseen muodostuvat jazzballadista ja jazzvalssista. Seuraava esimerkki on tyylinmukainen jazzballadin bassolinja Coltranen albumilta *Soultrane* (1958), jonka Paul Chambers soittaa kappaleeseen ”I Want to Talk About You”.

Nuottiesimerkki 19. I Want To Talk About You (albumilta Soultrane), jazzballadi (Paul Chambers):

I Want To Talk About You (album Soultrane), first A 0:00

The musical notation consists of two staves of bass clef music in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat major). The first staff contains the following chords: Ebmaj7, Cm7, Bbm7, Eb7, Abmaj7, and Db7. The second staff contains: Gm7, C7, Fm7, Bb7, G7, C7, B7, and Bb7. There are triplet markings (indicated by a bracket with a '3') under the eighth notes in the first staff and the eighth notes in the second staff.

Balladikomppaus etenee tyypillisesti joko peruspulssissa tai tuplatempovaikutelmassa. Jos balladin perusneljäosan tempo on 60 iskua minuutissa, etenee tuplatempovaikutelmassa soitettu linja samalla logiikalla, kuin jos kappaleen tempo olisi 120 iskua minuutissa ja soinnut kestäisivät kaksinkertaisesti suhteessa alkuperäiseen. Eli linjan rytmitys näennäisesti kaksinkertaistaa tempon. Toisinaan basso vaihtelee näiden tempotunnelmien välillä lyhyissäkin jaksoissa. On soittajan vastuulla huomata, milloin vaihtelu tukee kokonaisuutta ja solistia. Yksi jazziin 1950-luvulla vakiintunut soittotapa oli ”walking ballad”, jossa basso soittaa liikkuvaa balladitempon neljäosabassolinjaa samaan tapaan kuin keskitempossakin. Muun rytmisektion siirtyessä tuplatempovaikutelmaan muuttuvat basistin perustempovaikutelman neljäosat muun yhtyen suhteen puolinuotteiksi. Koko rytmisektion ei siis tarvitse yhtä aikaa vaihtaa rytmikehystä, vaan sektion sisään voi luoda jännitettä. Kappaleessa ”I Want to Talk About You” Chambers aloittaa ensimmäisen choruksen soittamalla puolinuotteja ja vaihtaa neljäsosiin toisessa. Hän ei kovin usein poikkea säännönmukaisesta peruspoljennosta, vaikka lisääkin linjaansa toisinaan kahdeksasosanuotteja, kahdeksasosatrioleita ja kuudestoistaosia. Myös tasaisesti ja kolmimuunteisesti fraseerattujen kahdeksasosien välinen vaihtelu toimii rytmisenä ilmaisukeinona. Vaikka tuplatempovaikutelmaa on mahdollista käyttää esimerkiksi keskitempoisia kappaleita esitettäessä, tämä on käytännössä harvinaista. Perinteinen balladisoitto tarjoaakin basisteille mahdollisuuksia tavallista monipuolisempaan rytminkäyttöön.

⁵⁹ ”These added rhythmic devices punctuate the bass line and enhance the groove. It should be noted that while these figures create more percussive effects, the overall feel of the line should be smooth and even. These devices must be used at the proper tempos because if played out of context they will disturb the rhythmic flow and upset the forward motion of the line.” Richmond 1983, viii.

Käsittelen myöhemmin alaluvussa 4.2.1 Jimmy Garrisonin soittamaa versioita kappaleesta ”I Want to Talk about You”, joka etenee murtorytmissä ja tuplatempovaikutelmassa. Myös Ron Carterin soitossa kappaleessa ”I Thought About You” esiintyy vaihtelua perustempotunnelman ja tuplatempovaikutelman välillä, jota käsittelen alaluvussa 5.2.1. Tässä tapauksessa on tietyt tuplatempovaikutelmassa etenevät jaksot transkriptiossani merkitty metrisellä temponvaihdoksella, koska silloin koko yhtyeen rytmikehys vaihtuu tuplatempovaikutelmaan, joka kestää suhteellisen pitkään. Garrisonin soittama linja oli sen sijaan mielestäni loogisinta nuotintaa kuudestoistaosarytmeillä, koska basson osalta lähes koko kappale etenee tuplatempovaikutelmassa, vaikka muu rytmisektio vaihtelee tuntumaansa pulssiin.

Jazzvalssit yleistyivät suhteellisen myöhään jazztraditiossa, eli vasta 1960-luvulle tultaessa. Perinteinen ja yksinkertaisin bassolinjan rytmitys 3/4-tahtilajissa on soittaa sävel vain tahdin ensimmäiselle neljäsosalle. Yksinkertaista muuntelua edustaa kahdeksasosan tai neljäsosan lisääminen tahdin loppuun. Myös neljäsosabassoa voi käyttää valssissa. Valssin bassolinjan perusrytmityksen voi jakaa kolmeen päävaihtoehtoon jakamalla tahti kokonaisuuksiin: jako yhteen (tahdissa pisteellinen puolinuotti), kahteen (kaksi pisteellistä neljäsosanuottia) tai kolmeen (kolme neljäsosanuottia). Murtorytmiselle bassolinjalle 3/4-tahtilaji tarjoaa runsaasti mahdollisuuksia, koska tahdin voi jakaa osiin monella eri tavalla. Tutkimukseeni valikoituneita 3/4-kappaleita ovat ”Alice in Wonderland”, ”Afro Blue” ja ”Circle”.

2.5 Edelläkävijät Israel Crosby, Red Mitchell ja Charles Mingus

Rytmissen muuntelun määrän lisääntyessä bassolinja lähenee murtorytmiä. Toisaalta bassolinjan luomassa melodisessa vaikutelmassa voi olla suuria eroja. Vaikka Scott LaFaron murtorytmisen ilmaisutapa Bill Evans Triossa oli uusi ja vallankumouksellinen, hänen uutta tyyliään pohjusti eräiden aiempien basistien soitto. Näitä aikaisempia vaikuttajia olivat Israel Crosby, Red Mitchell ja Charles Mingus. Gary Peacock mainitsee yhdeksi murtorytmin edeltäjäksi myös basisti Oscar Pettifordin (1922–1960).⁶⁰

Israel Crosby (1919–1962) persoonalliset bassolinjat 1950-luvun Ahmad Jamal Trion levytyksillä toimivat usein taustamelodian roolissa.⁶¹ Nämä linjat ovat kuitenkin etukäteen sovitettuja ja esiintyivät tyypillisesti vain melodiajaksoissa. Murtorytmisen bassolinjan määritelmä nimenomaan improvisoituna ja rytmiltään vaihtelevana säestyslinjana ei näissä esimerkeissä vielä toteutunut. Crosby oivaltavat melodiset linjat saivat kuitenkin huomiota basistien keskuudessa, mikä loi osaltaan pohjaa sille, että bassolinjan muodostamiseen alettiin nähdä uusia mahdollisuuksia.

Basisti Keith Moore ”Red” Mitchell (1927–1992) oli monessa suhteessa bassonsoiton pioneeri ja hän myös opetti useita aikalaisbasistejaan. Hän osallistui etujoukoissa moneen kontrabassonsoiton uudistukseen. Hän käytti kiinteää mikrofonia ja teräskieliä ensimmäisten joukossa. Vaikka vielä 1950-luvulla hänen tuotannostaan ei säestävässä linjassa esiintyvää murtorytmiä löydy, oli hänen vahva solistinen ilmaisunsa merkittävä inspiraatio Scott LaFarolle sekä monille muillekin murtorytmiä esiin tuoneille basisteille.⁶² Merkillepantavana uudistuksena voi pitää myös sitä, että hän käytti uransa myöhäisemmässä vaiheessa

⁶⁰ Sabin 2014, 132.

⁶¹ Esimerkiksi albumilla Ahmad Jamal at the Pershing: But Not for Me.

⁶² LaFaro-Fernández 2009, 68 ja 84. Goldsby 2002, 101.

vuodesta 1967 alkaen kvinttivireistä bassoa⁶³, vaikka tässä uudistuksessa muut basistit eivät häntä seuranneetkaan.

Charles Mingusin (1922–1979) soitto sisälsi jo ennen 1960-lukua joitakin murtorytmin suuntaan kallistuvia elementtejä. Olisiko hänen soittonsa luokiteltavissa yleisestikin murtorytmiseksi? Mingusin levytyksillä esiintyi toisinaan äkillisiä tempon tai tahtilajin vaihteluita. Paul Berliner kuvaa bassonsoiton kehitystä näin: ”neljä- ja viisikymmenluvun basistit kehittivät edelleen basson säestystapoja, ja viime vuosikymmeninä basistin vaihtoehdot ovat jatkaneet kasvuaan. Charles Mingusin kaltaiset soittajat irrottautuivat soittimen sovinnaisesta pulssin ylläpitäjän roolistaan muuttamalla jatkuvasti rytmiään.”⁶⁴ Mingusin 1950-luvun levytyksillä basso on usein solistin roolissa. Joskus esiintyy myös usean instrumentin yhtäaikaista sooloja, joihin myös basso osallistuu.⁶⁵ Joskus Mingusin levyttämien kappaleiden melodiajaksoissa basso saattaa soittaa taustamelodiaa tai jopa lainauksen toisesta kappaleesta, kuten kappaleessa ”Laura” albumilla *Mingus Three* (1957).⁶⁶

Ekkehard Jost luonnehtii kirjassaan ”Free Jazz” (1974) Charles Mingusin soittoa seuraavalla tavalla: ”Mingus toimi edelläkävijänä – osittain rytmin ylläpitäjän roolin kustannuksella – soittimen rytmisesti itsenäisen ja melodian suhteen kontrapunktilinjan rakentajana. Linjat toimivat samaan aikaan perustana ja vastamelodiana muille.”⁶⁷ Jost käyttää esimerkkinään kahdeksan tahdin bassolinjatraskriptiota kappaleessa ”What Love”. Linja on murtorytmisen, mutta lienee sävelletty etukäteen siitä päätellen, että kappaleen toisessa levytysversiossa Mingusin bassolinja on melko identtinen, vaikka jotkin sekä rytmin että melodian yksityiskohdat niissä eroavatkin. Tässä tapauksessa hänen improvisointinsa kuitenkin kohdistui tapaan, jolla ennalta sovitettu bassolinja soitetaan.

Nopeissa ja keskitempoisissa kappaleissa Mingusin puolinuotti- ja neljäsosabasso eteni useimmiten suoraviivaisesti ilman runsasta variointia. Joskus hän käytti kahdeksanosanuottien tihentymiä ja toisinaan linjoissa esiintyi myös polyrytmisiä rytmimotiiveja, mutta ne olivat kestoaltaan lyhyitä. Sen sijaan balladeissa hän rytmitti usein runsaasti ja varioivasti. Erilaisissa tempoissa ja rytmikehyksissä esiintyvä jatkuva murtorytmisen aika-arvojen improvisointi syntyi kuitenkin vasta LaFaron soiton myötä.

Mingus johti soitollaan yhtyettä ja edellytti valitsemiltaan muusikoilta kykyä vuorovaikutukseen. Ehkä aika ei ollut vielä kypsä murtorytmiselle soitolle. Myös yhtyekumppaneilla oli merkitystä. Rumpali Jack DeJohnette arvioi Mingusin yhtyeen pitkäaikaista rumpalia näin: ”...Jos Danny Richmond olisi ollut toisenlainen rumpali, heillä olisi mahdollisesti ollut samankaltaista vuorovaikutusta kuin Scott LaFarolla ja Paul Motianilla.”⁶⁸ Mingusin ilmaisu perustui hänen voimakkaaseen persoonaansa, syvään

⁶³ Goldsby 2002, 101.

⁶⁴ ”Bass players in forties and fifties added to the evolving conventions of bass accompaniment; over the past few decades the bassist’s options have continued to multiply. Players like Charles Mingus departed from their instrument’s conventional time-keeping role by constantly changing the rhythmic feel of their performance” Berliner 1994, 316.

⁶⁵ Esimerkiksi levyllä *Jazz Composers Workshop* kappaleessa ”Smog L.A.”.

⁶⁶ Bassolinja sisältää lainauksen kappaleen ”Tea For Two” melodiasta.

⁶⁷ ”Mingus proceeded to partly dispense with the time-keeper function of the instrument in favour of rhythmically independent lines running contrapuntally to the melody, lines that were both a foundation and a counter-part to the others.” Jost 1974, 36.

⁶⁸ ”...I think had Danny Richmond been a different kind of drummer, he might have had the kind of interplay with Mingus that you got with Scott LaFaro and Paul Motian.” LaFaro-Fernandéz 2002, xxii.

bluesestetiikkaansa sekä näkemykseen basson roolista rytmisektiota johtavana soittimena. Basisti Bill Crown kommentti aikakauden seuratuimmista basisteista vahvistaa tätä näkemystä: “Suurimmat vaikuttajat olivat Blanton, Oscar Pettiford, Ray Brown, Red Mitchell ja Scott LaFaro, omasta mielestäni. Charles Mingus oli vakuuttava, mutta en usko kovin monen basistin yrittäneen omaksua hänen soittoaan...”⁶⁹ Edellä mainituista mielestäni juuri Oscar Pettiford edusti aikakauden yleisintä bassonsoiton esikuvaa ja Mingusin soittotapaa arvostettiin, mutta hänen tyyliinsä oli normaalista poikkeava. Ekkehard Jostin näkemys on samansuuntainen, mutta nostaa esiin Ray Brownin: ”Huomattavat 1950-luvun loppupuolen basistit – esimerkiksi Paul Chambers, Sam Jones, Doug Watkins – kallistuivat enemmän Ray Brownin suuntaan kuin Mingusiin. Vasta myöhemmin uuden jazzin basistit – kuten Charlie Haden, Scott LaFaro, Steve Swallow ja muut – omaksuivat Mingusin saavutuksia laajentaen niitä free jazzin rytmisiin vaatimuksiin sopivaksi.”⁷⁰ Jostin näkemyksen mukaan Mingus oli edelläkävijä free jazzille. Kuitenkin pidän häntä vielä enemmän tienraivaaja kohti murtorytmiä, koska metrinen rytmi ja tonaaliset harmoniakehykset pysyivät hänen ilmaisunsa keskiössä loppuun asti.

2.6 Ornette Coleman ja free jazz

Saksofonisti Ornette Coleman (1930–2015) uudisti jazzmusiikkia ja kyseenalaisti vanhoja sääntöjä. Murtorytmi ja free jazz syntyivät samoina vuosina kuusikymmentäluvun alussa. Vaikka ilmaisun vapaus on ollut aina osa jazzia, haastoi free jazz perinteisiä muotoja soveltamalla vapautta uudella tavalla. Colemanin musiikissa vapaus koski aluksi melodian suhdetta kappaleen harmoniaan. Vasta muutamia vuosia myöhemmin suhtautuminen yhteiseen pulssiin vapautui.⁷¹ Joskus pelkästään soundi ja fraseeraus satoi musiikin vanhaan perinteeseen. Hänen yhtyeissään jäi usein muusikoiden omalle vastuulle ratkaista, kuinka suhtautua perinteeseen melodiseen ja harmoniseen kieleen, rytmiiin ja musiikilliseen kommunikaatioon. Coleman itse käytti usein pantonaalista sävelkieltä⁷² ja käsitteli myös rytmiä suhteellisen vapaasti. Varsinkin vielä 1960-luvun alussa hänen yhtyeessään soittavat muusikot soittivat häntä perinteisemmin ja pitivät huolen siitä, että musiikki toimi kommunikatiivisesti.

Ajan henkeen kuului haastaa vanhoja muotoja, ja bassonsoitossa tämä ilmeni niin, että perinteinen pulssin ilmaiseminen soittamalla jokainen neljäsosanuotti näyttäytyi vanhanaikaisena. Onko siis murtorytmien bassonsoitto lähtöisin free jazzista? Siinä mielessä ei ollut, että murtorytmillä ei pyritty varsinaisesti vapautumaan pulssin ilmentämisestä, vaan vaihtelevilla aika-arvoilla pyrittiin luomaan uusia tapoja ilmentää sitä. Myös suhtautuminen harmoniaan säilyi ennallaan. Free jazz herätti kuitenkin basistit pohtimaan uusia vaihtoehtoja. Tämä rinnakkaisilmio uudelle bassonsoitotavalle muokkasi ilmapiiriä ja laajensi näkemystä siitä, mitä jazzilmaisu voi olla. Useita murtorytmien varhaisia kehittäjiä työskenteli eri free jazz -yhtyeissä, esimerkiksi Scott LaFaro, Jimmy Garrison ja Charlie Haden (1937–2014) Ornette Colemanin yhtyeessä, sekä Gary Peacock (1935–2020) saksofonisti Albert Aylerin yhtyeessä.

⁶⁹ ”The big influences were Blanton, Oscar Pettiford, Ray Brown, Red Mitchell, and LaFaro, for my money. Charles Mingus was impressive, but I don’t think too many bassists tried to emulate his playing” LaFaro-Fernández 2002, xx.

⁷⁰ ”The outstanding bassists of the late Fifties – Paul Chambers, Sam Jones, Doug Watkins, for example – leaned more toward Ray Brown than toward Mingus. Only later did New Jazz bassists like Charles Haden, Scott LaFaro, Steve Swallow and others, adopt Mingus’s achievements, expanding them to match the rhythmic demands of free jazz.” Jost 1975, 37.

⁷¹ Vuonna 1960 äänitetty Ornette Colemanin albumi *Free Jazz* oli taitekohta vapaaseen pulssiin siirtymisen suhteen.

⁷² Esimerkiksi sooloissaan Coleman improvisoi usein asteikkopohjaisesti eri sävellajissa kuin komppaus.

Bill Evansin Trio joutui puolen vuoden tauolle Evansin terveysongelmien vuoksi. Sillä aikaa LaFaro soitti Colemanin yhtyeessä. LaFaron murtorytmisen soitto oli muodostunut jo ennen tätä, joten en usko Colemanin suoraan vaikuttaneen murtorytmien syntyyn.⁷³ Heitä yhdistivät monet musiikilliset arvot ja tavoitteet, joista merkittävin oli idea soittimien melolisesta tasa-arvosta. LaFaron soittoa Ornette Coleman Quartetissa on kuultavissa albumilla *Ornette!*. Äänite sisältää vapaasti etenevän improvisaation lisäksi myös runsaasti LaFaron pulssissa soitettua neljäsosabassoa. LaFaro soittaa joko kokonaan vapaasti tai pitäytyy neljäsosabassossa, jonka rytmisen hahmo oli samanlaista kuin hänen soittonsa saman aikakauden levytyksillä perinteisessä harmoniaympäristössä.

Evansin palattua sairauslomaltaan LaFaro jätti Ornetten yhtyeen. Yhtyeeseen liittyi noin vuodeksi Jimmy Garrison. Tuolloin äänitetyistä sessioista on julkaistu albumi *Ornette on Tenor*.⁷⁴ Yhteistyö Colemanin kanssa saattoi vaikuttaa Garrisoniin vielä enemmän kuin LaFaron ainakin tämän Garrisonin kommentin perusteella:

Jouduin todella opiskelemaan Ornetten musiikkia. Usein ihmiset ajattelevat, että soitimme suunnittelemana vain mitä mieleen juolahtaa, mutta siitä ei ollut kysymys. Pieni osa hänen teoriastaan oli, että mikä vain nuotti voi olla osa useamman nuotin kirjoa. Jos koulutat itsesi ajattelemaan tällä tavoin, päädyt soittamaan melodioita, joita et tiennyt olevan olemassakaan. Ornetten musiikilla oli suuri vaikutus siksi, että se murtautui tavanomaisesta tavasta tuottaa melodialinjaa... sen sijaan, että olisin vain turvallisesti basisti, Ornetten kanssa olin yksi melodian soittajista, etulinjassa muiden kanssa... saksofonin ja trumpetin välissä. Muutos tavallaan tapahtuu myös psykologisesti, jos alkaa ajatella olevansa osa kokonaisuutta, joka hahmottuu musiikillisen tilanteen melodiaksi.⁷⁵

Garrison arvosti Colemanin innovaatioita, mutta luontaisinta ilmaisua Garrisonille oli edelleen perinteinen komppaus ja sen sisältämä svengi. Hänen kannaltaan hedelmällisin suhde improvisaatioon syntyi yhtyeen rakentaessa uutta ilmaisua, jolla oli tiivis suhde jazzmusiikin edellisiin aikakausiin. Juuri siksi hänelle sopi luontevasti John Coltrane Quartetin lähestymiskulma musiikkiin: ”Ornette muutti musiikillista ajattelua ja suhtautumistani bassoon. Liittyessäni Coltranen yhtyeeseen ajattelin, että ’tätä voin varmasti käyttää...’ Coltrane oli murtautunut ulos tavanomaisista soittotavoista kuten Ornetekin, mutta kyse oli enemmän silkasta yhtyeen energiasta – voisin sanoa yhtyeen hengellisyydestä.”⁷⁶

⁷³ Arvioni perustuu siihen, että levytys *The 1960 Birdland Sessions* sisältää melko samanlaista murtorytmia kuin mitä esiintyy vuotta myöhemmin albumilla *The Complete Village Vanguard Recordings, 1961*.

⁷⁴ Myöhemmin julkaistiin myös samoissa sessioissa äänitetty kappale *Harlem's Mahattan* albumilla *The Art Of Improvisers*.

⁷⁵ “Being with Ornette, I had to really study his music. Most people thought it was just a lot of catch as catch can, but it’s not like that at all. Just a very small part of his theory: knowing that any note can be a part of the whole spectrum of notes. If you train yourself to think like that, you can come up with melodies that you didn’t even know existed. That’s certainly why Ornette’s music had such an impact, because they had broken out of the conventional way of getting melodic lines... Also, rather than my being just a backup bass player, when I was with Ornette I was part of the melodic front line, always in the front with them – right in between him and the trumpet player. It kind of changes you psychologically too, because you start thinking, ”I’m a part of what’s going on melodically, here.” Kahn 2002, chapter 2.

⁷⁶ ”When I was with Ornette, it changed my way of thinking about music, my approach to the bass. When I joined Coltrane, I thought, ’Certainly, I’ll be able to utilize this’... Coltrane... had broken out of the conventional way of playing like Ornette, but it had to do more with the sheer energy of the band – I could say the spirituality of the band.” Kahn 2002, chapter 2.

Free jazzia ja basson murtorytmiä yhdistävät samanaikaisen syntyhistorian lisäksi pyrkimys kohti ilmaisun vapautta ja rajattomuutta. Nykyisissä jazztyyleissä basisti voi esimerkiksi murtorytmillä tuoda perinteiseen ilmaisuun vaihtelua tai avantgardistista ilmettä. Vapaan ilmaisun henki voi olla milloin vain läsnä jazzilmaisussa, eikä se ole riippuvainen esityksen tyylistä tai aikakaudesta.

3 Bill Evans Trio

Bill Evansin (1929–1980) elämänvaiheet on dokumentoitu kirjallisuudessa tarkemmin kuin monen muun jazzmuusikon. Peter Pettingerin *How My Heart Sings* (1998) sekä Keith Shadwikin *Everything Happens to Me* (2002) ovat yksityiskohtaisia ja kattavia elämäkertateoksia. Myös Scott LaFarosta on julkaistu elämäkerta *Jade Visions* (2009), jonka on kirjoittanut hänen sisarensa Helene LaFaro-Fernández.

Kesällä 1958 Evans liittyi Miles Davis Quintetiin ja korvasi pianisti Red Garlandin. Yhtyeen ilmaisu uudistui merkittävästi runsaan vuoden kestäneen ajanjakson aikana, jolloin Evans soitti yhtyeessä. Evansin pianismilla oli merkittävä rooli yhtyeen uudenlaisen soundin synnyssä ennen kaikkea *Kind of Blue* -albumilla. Evansin käyttämät sointuhajotukset ja -laajennukset muokkasivat jazzin traditiota pysyvästi. Vuonna 1959 Evans erosi Davisin yhtyeestä ja perusti oman vakituisen trionsa. Trion aivan ensimmäisessä kokoonpanossa soitti Jimmy Garrison, tosin vain yhden viikon ajan. Muutamien kokeiluiden jälkeen Bill Evansin kokoonpanoksi vakiintui Scott LaFaron sekä rumpali Paul Motianin muodostama trio, joka ehti toimia hieman yli puolitoista vuotta.

Evansin soittotapa auttoi basistia vapautumaan perinteisestä roolistaan. Evansin huolellinen rytmikka yhdistettynä hänen harmonian hallintansa kannatteli musiikillista energiaa itsenäisesti, mikä loi rytmisektiolle oivallisen perustan ottaa vapauksia. Hän pyrki myös sointuhajotustensa avulla huomioimaan basistille jäävän tilan:

Halusin jättää bassolle tilaa ja jätin perussäveliä pois, jotta basso voisi poimia ne. Jos olisin täyttänyt sointuhajotukset perus- ja kvinttisävelillä, basso olisi jäänyt vain rytmikoneeksi... Myös vastakohdat ovat minulle tärkeitä. Pelkäsin jopa, että rummut muodostaisivat ongelman ja harkitsin niistä luopumista. Huomasimme kuitenkin Paul Motianin omaksuneen niin täydellisesti soittotapamme, ettei mitään vaikeuksia syntynyt.⁷⁷

Evansin sointuhajotuksista muodostui varsin runsaasti käytetty malli tulevalle pianistisukupolvelle, vaikka täysin ennenkuulumattomia ne eivät olleetkaan. Pianistit Ahmad Jamal, Errol Garner ja Red Garland olivat jo käyttäneet samankaltaisia sointuhajotuksia ilman alarekisterin perussäveliä.⁷⁸ Motiivi uusien sointuhajotusten käyttämiseen syntyi nimenomaan Evansin halusta kasvattaa bassolinjan merkitystä, eli soittimien välinen tasa-arvo oli hänelle tietoinen pyrkimys:

⁷⁷ "I wanted to make room for the bass and try to leave some fundamental roles empty so that the bass could pick them up. If I am going to be sitting there playing roots, fifths and full voicings, the bass is relegated to a time machine... Contrast is [also] important to me. I even thought that drums would be a problem and we might be better without them. It was remarkable that Paul Motian came along and identified with the concept so completely that drums were never a problem." Shadwick 2002, 82.

⁷⁸ Pettinger 1997, 106.

Toivon trioni kasvavan yhtäaikaisen improvisaation suuntaan sen sijaan, että soittaisimme sooloja vuoron perään. Jos vaikka basisti haluaa vastata musiikilliseen ideaan, miksi hänen tulisi soittaa vain neljäsosabassoa? Muusikkoni hallitsevat jo tavanomaiset soittotavat ja uskoisin, että meillä on oikeus muuttaa niitä...⁷⁹

Vaikka Evans saattoi liioitella pelätessään basson jäämistä pelkän rytmikoneen asemaan, kuvaa kommentti yhtyeen tietoista ja uudistusmielistä asennetta. Rumpali Paul Motianin kertomuksen mukaan yhtyeen jäsenet eivät kuitenkaan keskustelleet asiasta kovin usein, vaikka he tiedostivat perinteisten roolien muuttamisen tarpeen.⁸⁰ Evans osoitti kykynsä musiikin tarkkaankin verbaaliseen analysointiin lukuisissa haastatteluissaan. Silti runsaiden sanallisten ohjeiden antaminen soittotilanteessa ei kuulunut hänenkään tapoihinsa. Jazzmuusikot kokevat usein optimaaliseksi tilanteen, jossa musiikillinen kommunikointi on vahvaa ja sanallinen selittäminen turhaa.

Basisti kykenee tulkitsemaan solistin näkemyksen pulssin sijainnista, vaikka linja sisältäisi hyvinkin vaihtelevia aika-arvoja ja runsasta synkopointia. Miksei siis samaa tulkintakykyä voisi käyttää muun yhtyeen kuunnellessa basistia? Basisti Bill Crow puki ajatuksensa trion soitosta sanoiksi näin:

Bill Evans Trio avasi uuden pelin: kaikki kolme muusikkoa olivat niin täydellisen yksimielisiä pulssin sijainnista, että sen yksiselitteinen ilmaisu oli tarpeetonta. Jokainen heistä saattoi tanssia, leikitellä, koristella tai olla välittämättä pulssista, se pysyi silti vakaana. Scott avasi kokonaan uuden ajattelutavan sen suhteen, mikä basson rooli rytmisektiossa on.⁸¹

Jazzmusiikin improvisoidun luonteen ja edellisessä kappaleessa kuvatut taustat huomioiden voisi spekuloida, olisiko basson murtorytmi syntynyt ennen pitkää jossain muussa yhtyeessä. Luultavasti kyllä, mutta ensimmäiseksi ehti joka tapauksessa Scott LaFaro. Hänen ja Evansin yhteistyö synnytti selvästi aiemmasta poikkeavan jazzmusiikillisen ilmaisutavan.

3.1 Scott LaFaro

Rocco Scott LaFaro (1936–1961) aloitti soittamisen klarinetilla ja vaihtoi instrumentikseen basson 17-vuotiaana. Useiden kertomusten mukaan hän harjoitteli siitä eteenpäin basson soittoa jatkuvasti. Evansin ja LaFaron ensikohtaaminen tapahtui jo muutama vuosi ennen trion perustamista. LaFaron syvä ja pitkään soiva soundi oli tehnyt hyvän vaikutuksen Evansiin.⁸² Haastattelussa Evans kuvaili heidän kohtaamistaan: ”Tavatessamme Chet Bakerin koesoitossa vuonna 1956 tai 1957 ensivaikutelmani hänestä oli, että hän on uskomaton soittaja ja lahjakkuus, mutta pulppusi kuin suihkulähde. Ideoita kasautui toisensa päälle niin,

⁷⁹ ”I’m hoping the trio will grow in the direction of simultaneous improvisation rather than just one guy blowing followed by another guy blowing. If the bass player, for example, hears an idea he wants to answer, why should he just keep playing 4/4 background? The men I’ll work with have learned how to do the regular kind of playing, and so I think we now have the license to change it.” Pettinger 1998, 91.

⁸⁰ LaFaro Fernández (2009), 153.

⁸¹ ”The Bill Evans Trio found a new game to play: all three musicians agreed on the time center so completely that no one of them felt the need to be explicit about it. They could all dance around it, play with it, decorate it, ignore it, and the time was still solid among them. Scott opened up a whole new way of thinking about the role of the bass in the rhythm section.” LaFaro Fernández 2002, xxiii.

⁸² George Klabin haastattelee Bill Evansia 1966 (haastattelu on julkaistu albumilla *Pieces of Jade* (2009)).

että niiden hallinta ei meinannut onnistua.” Muutamaa vuotta myöhemmin LaFaron ideat pysyivät jo paremmin kasassa. Esimerkiksi Victor Feldmanin *The Arrival of Victor Feldman* ja Hampton Hawesin *For Real!* albumeilla hän soitti jo varsin kurinalaisesti, ja hänen musiikillinen intohimonsa välittyi perinteisin keinoin. Toinen merkittävä murtorytmin kehittäjäbasisti Gary Peacock kuvaili Scott LaFaroa seuraavalla tavalla:

Musiikillisesti Scotty oli riskinottaja. Hän tarjosi mallin jostain, jota ei yksinkertaisesti ollut olemassa hänen aikanaan tehden todella suuren uudistuksen erityisesti musiikillisen keskustelun suhteen. Hän kykeni luomaan musiikilliset puitteet vuorovaikutukselle ja keskustelulle solistin kanssa ilman, että solistilta otetaan mitään pois. Red Mitchell ja Paul Chambers soittivatkin jo jossain määrin tällä tavalla. He eivät kuitenkaan ankkuroineet rytmia pulssiin soittamatta sitä. Kutsuimme tätä ”murtorytmiksi”, eli sen sijaan, että soittaisimme neljään, Scotty itse asiassa soitti rytmisiä fraaseja, jotka toimivat samaan aikaan melodisesti ja myös johdonmukaisesti harmonian suhteen muodostaen dialogin melodian tai improvisoijan kanssa.⁸³

Vuosia myöhemmin Bill Evans Trion basisti Marc Johnson muisteli keskusteluaan Evansin kanssa näin: ”Joka ilta hän löysi jotain uutta soittaessamme. Ideat vain poreilivat ja hän onnistui löytämään säveliä, jotka olivat perussäveliäkin perusteellisempia.”⁸⁴ Basson rooli yhtyeen perustana pysyi keskeisenä Evansin triossa, vaikka soittimen solistinen ilmaisu kasvattikin merkitystään. Basistikollega Putter Smithin kertomus kuvaa tiettyjä LaFaron lähestymistapoja: ”...vuonna 1958 Don Cherry kertoi, että hän ja Scotty aloittivat joka ilta jollakin motolla, esimerkiksi: ’nyt trioleita’ – jolloin soloissa soitettiin vain trioleita. Seuraavana iltana esimerkiksi: ’ei kuudestoistaosia’ ja niin edelleen. Tämä aidosti kokeellinen musiikki johti uusiin hyvältä kuulostaviin ideoihin.”⁸⁵ Monelle muusikolle on tuttua harjoitella mekaanisilla menetelmillä niin, että improvisointia jollain tavalla rajoitetaan. Vaikka metodi on hyödyllinen, vaarana on improvisoinnin muodostuminen turhan jäykäksi. Kertomus kuvaa mielestäni hyvin näiden muusikoiden palavaa halua löytää uusia persoonallisia ilmaisutapoja.

Red Mitchell toimi mentorina monelle aikakauden basistille. Hän opetti Scott LaFaroa – ja samaan aikaan myös Gary Peacockia – soittamaan oikealla kädellään kahdella sormella ja näppäilemään etu- ja keskisormella vuorotellen.⁸⁶ Basisti George Duvivierin kertomuksen mukaan LaFaro oletti pitkään kaikkien

⁸³ ”Musically, Scotty was a risk-taker. He provided an example of something that was simply non-existent at the time: made a really major innovation, particularly in terms of dialogue. His ability to play in the context where while he was playing was actually intended to interact and have a dialogue with the soloist, without taking anything away from the soloist. There were some bass players who were already doing that to some extent: Red Mitchell and Paul Chambers, but what they were not doing was anchoring the time without playing it. We Call this “broken time,” that is instead of playing 1-2-3-4, Scotty would actually do some kind of rhythmic phrase, the rhythmic phrase would be melodic and at the same time, it would be consistent with the harmony and would be an internal dialogue with the melody or other improviser.” LaFaro-Fernández 2002, 159, kappaleessa ”His Music I”, jonka on kirjoittanut Gene Lees.

⁸⁴ ”He was really discovering something every night on the bandstand. He had all these ideas that were just bubbling up out of him. And he had a way of finding notes that were more fundamental than the fundamentant.” LaFaro-Fernández 2009, Gene Lees, 168.

⁸⁵ ”... In 1958 Don Cherry told me that he and Scotty would start each night with a motto: ‘Triplets are in’ – all solos were to be entirely triplets. The next night ‘Sixteenths are out,’ etc. This is truly experimental music leading to new ideas that sound good.” LaFaro-Fernández 2009, 123.

⁸⁶ LaFaro Fernández 2009, xxiv.

muidenkin basistien soittavan tällä tavoin.⁸⁷ Kahden sormen tekniikka yleistyi kuitenkin vasta myöhemmin, ja vielä nykyäänkin monet jazzbasistit soittavat vain yhdellä oikean käden sormella. LaFaro käytti suolikieliä ja soitti ilman vahvistinta. Silti hänen sävelensä soivat tarpeen vaatiessa erittäin pitkään, mikä oli aikanaan todella uudenlaista. Hänen ainutlaatuinen soundinsa perustui soittotekniikan lisäksi hänen korkealaatuiseen bassoonsa, jonka kielet olivat tavallista lähempänä otelautaa.⁸⁸

Scott LaFaro kuoli auto-onnettomuudessa heinäkuussa 1961 vain 25-vuotiaana. Hän oli aloittanut kontrabasson soiton vain seitsemän vuotta aikaisemmin ja ehti tässä lyhyessä ajassa muuttaa jazzbassonsoiton historiaa pysyvästi.⁸⁹ Evansille tapahtuma oli järkytys, ja hän jatkoi oman trionsa toimintaa vasta noin vuoden kuluttua.⁹⁰ LaFaron kehittämä basson murtorytmi pysyi loppuun asti Bill Evans Trion keskeisenä musiikillisena elementtinä. Trion seuraavat pitkäaikaiset basistit olivat Chuck Israels (vuosina 1962–1966), Eddie Gomez (vuosina 1966–1977) ja Marc Johnson (vuosina 1978–1980). Kukin heistä jatkoi omalla erinomaisella tavallaan LaFaron luomaa murtorytmiperinnettä.

3.2 Transkriptiot Scott LaFaron bassolinjoista

LaFaro ehti levyttää Bill Evansin kanssa viisi albumia, joista kaksi viimeistä julkaisua on äänitetty saman päivän aikana ja tämä materiaali on julkaistu albumilla *Sunday at Village Vanguard*. Yksi yhtyeen julkaistuista albumeista on bootleg, eikä materiaalia alun perin tarkoitettu julkaistavaksi. Valitsin kokoonpanon kaikilta viideltä julkaistulta albumilta kappaleita, jolloin trion ilmaisun ja murtorytmin kehityskaaret tulivat näkyviin. Murtorytmin määrä lisääntyi yhtyeen tarinan loppua kohti, ja viimeisestä levyltä valinnanvaraa oli runsaasti.

Olen merkinnyt seuraavaan taulukkoon kappaleiden tahtilajit, tempot sekä sen, mikä on mielestäni murtorytmin rooli kyseisessä kappaleessa.

⁸⁷ Berliner 1995, 131.

⁸⁸ LaFaro Fernández 2009, 178–179.

⁸⁹ LaFaro-Fernández 2009, 41.

⁹⁰ Evans esiintyi kuitenkin muissa yhteyksissä pianistina tuon vuoden aikana, vaikka oma trio oli tauolla.

Taulukko 1, Scott LaFaro -transkriptiot⁹¹

Kappale	Tempo ja tahtilaji	Bassolinjan ja murtorytmin piirteitä
Witchcraft	185, 4/4	murtorytmi jäsentää rakennetta
Come Rain or Come Shine	115, 4/4	Neljäsosa- ja kahdeksasosatriolifraasit, murtorytmi jäse rakennetta
All of You	200, 4/4	solistiset murtorytmifraasit
Israel	190, 4/4	sovitetun polyrytmin luoma jännite
Sweet and Lovely	175, 4/4	basson vapaa suhde harmoniaan, melodiset fraasit bassolinjan osana
Solar	230, 4/4	kappaleen melodian käyttö bassolinjassa, koko kappaleen kestävä murtorytmilinja
Alice in Wonderland	165, 3/4	valssi, vähitellen lisääntyvä murtorytmi
Milestones	255, 4/4	vaihtelu solistisen ja säestävän murtorytmin välillä, urkupiste
My Foolish Heart	58, 4/4	balladi, melodiset fillit, pelkistetyn ja runsaan ilmaisun vuorottelu

3.2.1 Witchcraft (*Portrait in Jazz*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

Kun albumi *Portrait in Jazz* äänitettiin, Bill Evans Trio oli ollut toiminnassa vasta viisi viikkoa. Levyn bassolinjat ovat vielä pääosin perinteisiä ja vain muutamassa kappaleessa esiintyy murtorytmiä. Jazzkirjallisuus on huomionnut erityisesti kappaleen ”Autumn Leaves”, josta äänitteellä on kaksi eri versiota.⁹² Siinä Evans ja LaFaro soittavat soolojaan tiheästi vuorotellen ja lopulta yhtä aikaa. Basson murtorytmistä komppausta esiintyy kuitenkin vain kappaleen teemoissa, lähinnä A-osissa. Muissa sovituksen kohdissa basso toimii solistisesti – joko yksin tai pianon kanssa samaan aikaan.

Kappaleessa ”Witchcraft”⁹³ puolinuotti- ja neljäsosabasson sekä murtorytmin välinen vaihtelu jaksottaa kappaleen rakennetta ja toimii sovituksellisenä elementtinä. Kappaleen chorus rakentuu 16 tahdin A-osasta, 16 tahdin B-osasta ja 8 tahdin C-osasta. B-osa jakautuu harmonian vaikutuksesta kahteen kahdeksan tahdin jaksoon, ja myös bassolinjan muotoilu erottaa alku- ja jälkipuoliskon toisistaan. Bassolinja jaottelee osat samalla tavalla sekä teema- että soolojaksoissa. Kappaleen osien välillä myös harmonia vaihtelee selväpiirteisesti, mikä osaltaan motivoi bassolinjan rytmikehyksen tiheää vaihtelua.

⁹¹ Transkriptiotaulukoissa toisen sarakkeen ”tempo” viittaa neljäsosien määrään minuutissa eli metronomilukemaan.

⁹² Ennen kaikkea Robert Hodson 2007, *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*.

⁹³ Cy Coleman (1951).

Nuottiesimerkki 22. Witchcraft, tahdit 13–24:

Vastaavassa kohdassa rakennetta esiintyy improvisoitu urkupistekuvio myös pianosoolossa. Kuviot ovat keskenään erilaisia choruksesta toiseen. Seuraavassa esimerkissä pianosoolon ensimmäisestä choruksesta LaFaron on muunnellut teeman kuviota, joka nyt koostuu kahdeksasosista ilman tahdin ensimmäistä iskua.

Nuottiesimerkki 23. Witchcraft, tahdit 57–60:

Toisessa pianosoolochoruksessa B-osan bassokuvio on edelleen uusi neljäsosa- ja kahdeksasosanuotista rakentuva polyrytmi. Motiivien sävelvalinnat pysyvät lähes samoina, vaikka kuvioiden rytmitys muuttuukin.

Nuottiesimerkki 24. Witchcraft, tahdit 97–104:

B

97 Fmaj7/C 98 Gb13/C 99 Fmaj7/C 100 Gb13/C

101 F13 102 Cm9 103 Bm7(b5) 104 E7

Pianosoolon alussa A-osan bassolinjassa vuorottelevat murtorytmi, neljäsosapohjainen rytmiiikka⁹⁵, sekä puolinuottibasso.⁹⁶ Tahdeissa 49–52 esiintyy myös polyrytmisen fraasi. Leikkaavat vaihdokset näiden välillä toimivat rakennetta jäsentävästi ja korostavat taitekohtia. Murtorytmin jännitteen purkaa usein uuden osan alussa alkava neljäsosabasso, joka toimii rytmisenä lepotasona.

Nuottiesimerkki 25. Witchcraft, tahdit 41–56:

A Piano solo 1st chorus

41 Fmaj7 42 43 Ab^o7 44

45 Gm 46 C7 47 Fmaj7 48 F7

49 Bbmaj7 50 51 Bbm7 52 Eb7

53 Abmaj7 54 G7(b9) 55 C7 56 Gm7 C7

⁹⁵ tahdeissa 42 ja 45.

⁹⁶ tahdeissa 53, 54 ja 57.

Edellisen esimerkin murtorytmi on kuitenkin melko hillittyä ja lähempänä perinteistä neljäsosabassoa myöhempään ilmaisuun verrattuna. LaFaron murtorytmisen soiton monet perusainekset ilmenivät jo tällä ensilevytyksellä, ”Witchcraftin” lisäksi erityisesti kappaleessa ”Autumn Leaves”. Myöhemmin basson aloitteet muuttuivat rohkeammiksi, murtorytmin määrä lisääntyi ja fraasit muodostuivat sujuvammiksi.

”Witchcraft” tuo esiin LaFaron taipumuksen neljäsosatrioleiden käyttöön. Tämä soiton piirre lisäsi basson solistista vaikutelmaa, mutta toisaalta välillä jopa vieraannutti hänen soittoaan perinteisestä jazzrytmiikasta, jossa pääiskuille ankkuroitua neljäsosatrioli on melko poikkeuksellinen ilmiö. Innokkuus neljäsosatriolin käyttöön kumpusi luultavasti hänen luovasta pyrkimyksestään irrottautua peruspuoluslin suorasta ilmentämisestä mahdollisimman monenlaisilla tavoilla.

3.2.2 Come Rain or Come Shine (*The 1960 Birdland Sessions*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

LaFaron murtorytmisen soittotapa kehittyi nopeasti. Trion esiintymisiä Birdlandissa vuoden 1960 maaliskuun ja toukokuun välillä radioitiin suorina lähetyksinä. Niistä säilyneitä taltiointeja on julkaistu 2000-luvulla albumilla *The 1960 Birdland Sessions*. Vaikka ensimmäisestä levytyksestä ja yhtyeen perustamisesta oli kulunut vasta muutamia kuukausia, oli LaFaron murtorytmisen ilmaisu muuttunut huomattavasti aiempaa runsaammaksi ja myös luontevammaksi. Albumin äänitys ei ollut teknisesti korkeatasoinen ja yleisö piti paikoitellen todella kovaa meteliä, mutta basso erottuu silti levyllä mainiosti.

”Come Rain or Come Shine”⁹⁷ oli levytetty jo aiemmin *Portrait in Jazz* -albumille. Kappale esiintyy albumilla *The 1960 Birdland Sessions* kolmena eri versiona, joissa LaFaro käyttää murtorytmiä yleensä runsaimmin ensimmäisessä teemassa. Kappaleen kokonaisuudessa murtorytmi yhdistyy perinteiseen puolinuotti- ja neljäsosabassoon tyypillisesti sellaisessa järjestyksessä, jossa murtorytmisen jakso sijoittuu kappaleen alkuun luoden perinteisempään rytmikehykseen purkautuvan jännitteen. Aiemmassa perinteessä jännitettä säädeltiin puolinuottibasson ja neljäsosabasson energiatasoilla. Murtorytmi toi rinnalle kolmannen energiataason ja toimii useimmin jännitettä pidättävänä elementtinä ennen siirtymistä suoraviivaisempaan rytmiin.

Basso aloittaa pitkällä aika-arvoilla ja kvintti-intervallia hyödyntäen. Triolirytmikan käyttö yhdessä kvintin kanssa on varsin voimakas ja persoonallinen musiikillinen ele. Kolmannen tahdin Eb7-sointua LaFaro ei huomioi, mikä omintakeisen rytmin lisäksi korostaa bassolinjan itsenäisyyttä.

⁹⁷ Harold Arlen (1946).

Nuottiesimerkki 26. Come Rain or Come Shine, tahdit 1–16:

Theme

A

1 Fmaj7 2 Em7(b5) A7 3 Dm⁶ Eb⁷ 4 Dm⁶

5 Gm⁷ 6 C⁷ 7 F⁷ Gb⁷ 8 Cm⁷ F⁷

9 Bbm⁶ 10 Fm⁶ 11 Bbm Abm⁷ 12 Gm⁷ C⁷

13 Bm⁷(b5) E⁷ 14 Am⁷(b5) D⁷ 15 Db⁷ Gb⁷ B⁷ E⁷ 16 A⁷ D⁷ Db⁷ Gb⁷

Nopeat aika-arvot luovat kontrastin pitkille sävelille. Kahdeksasosatriolit muodostavat arpeggioita, ja fraasit käyttävät laajaa rekisteriä tahdeissa 5–8 sekä 13–16. Kvintin käyttö tahdeissa 9–11 erottuu poikkeuksellisenä ideana varsinkin, kun se yhdistyy erikoiseen triolirytmiin.

Evansin sointusovitus sisältää tavallista runsaammin moduloivia II–V-ketjuja. Joskus LaFaro hyödyntää dominanttisointujen tritonuskorvausta, eikä bassolinja huomioi sointuja aina samalla tavalla choruksesta toiseen. Bassosoolon jälkeisen pianosoolon hän komppaa neljäsosabassolla, joka sisältää runsaasti rytmistä muuntelua. Kahdeksasosanuottien ja -trioleiden käyttö jatkuu runsaana kappaleen tempon tarjotessa siihen hyvän mahdollisuuden. Kun Evans siirtyy teemaan toisen soolochoruksen puolivälissä, LaFaro vaihtaa puolinuottibassoon. Kappaleen loppupuolella säännöllinen neljäsosa hahmottuu koko ajan selvästi, koska trioli- ja kahdeksasosafraasit päättyvät neljäsosille ja purkavat rytmisen jännitteensä nopeasti. Synkopoinnin lisääntyminen olisi tehnyt linjan murtorytmisemmäksi.

3.2.3 All of You (*The 1960 Birdland Sessions*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

Bassolinja kappaleessa ”All of You”⁹⁸ on ainutlaatuinen ja virtuoosinen. Sitä kantaa motiivifraasi, jota LaFaro muuntelee monin tavoin. Erona edellisiin esimerkkeihini on, että tässä kappaleessa itsenäinen bassolinja hetkellisesti jopa jättää säestävän roolinsa ja muokkaa tunnelmaa omalla värikkäällä linjallaan.

Sävellyksen 32 tahdin rakenne jakaantuu kahteen 16 tahdin puoliskoon. Evansin harmoniasovitus luo modaalisen sävyn choruksen alkuosaan Cmaj7- ja Dbmaj7-soinnuilla. Modaaliset ja tonaaliset sävyt vuorottelevat kahdeksan tahdin jaksoissa, ja myös bassolinjan rytmitys korostaa tätä jaksotusta. Alussa huomio kiinnittyy LaFaron erikoiseen ja solistiseen triolimotiiviin.

Nuottiesimerkki 27. All of You, tahdit 1–13:

The image shows the bass line for measures 1 through 13 of the song "All of You". The notation is in bass clef with a 4/4 time signature. Measure 1 is a whole rest, labeled "Theme". Measures 2, 4, and 6 feature triplet eighth notes. Measure 5 is marked "(ahead)". Measures 8 and 9 feature triplet eighth notes. Measures 10, 11, 12, and 13 feature eighth notes with a "7" (triplet) marking. Chord symbols are placed above the notes: 2 Dbmaj7 b, 3 Cmaj7, 4 Dbmaj7 b, 6 Dbmaj7, 7 Cmaj7, 8 Em7(b5), 9 A7alt., 10 Em7(b5), 11 A7alt., 12 Dm9, and 13 G7alt.

Teeman alussa esitelty triolimotiivi toteutuu seuraavassa esimerkissä vielä aiempaa tiheämpänä. Ensimmäisen kuuden tahdin modaalisessa jaksossa LaFaron linja muistuttaa solistista taustamelodiaa. Hän jättää toisinaan kappaleen soinnutuksen huomioimatta tai ainakin muuntelee sointujen alkuperäistä rytmitystä, kuten soittamalla tahdissa 19 säveliä Ab ja Db. Motiivi kiinnittyy sekä Dbmaj7- että Cmaj7-soinnun yhteydessä triolin viimeiseen, basson vapaalla kielellä soivaan G-säveleen, joka samalla toimii dominanttitehoisena urkupisteenä.

⁹⁸ Cole Porter (1954).

Nuottiesimerkki 28. All of You, tahdit 18–25:

Pianosoolon ensimmäisessä choruksessa LaFaro luopuu triolimotiivista, mutta komppaa murtorytmisesti. Virtuosoinen soitto ilmenee monin tavoin, esimerkiksi luovalla desimifraasilla tahdeissa 39–41. Basso luo nuotinnoksen perusharmoniaan verrattuna poikkeavan reitin viitaten sointukulkuun Cmaj7–B7–Bb7–A7.

Nuottiesimerkki 29. All of You, tahdit 34–41

Murtorytmi synnytti mahdollisuuden tihentää ja harventaa rytmistä kudosta. Tämä loi tavanomaiseen neljäsosabassoon nähden uusia mahdollisuuksia kommunikointiin ja energisen bassolinjan rakentamiseen. Tahdissa 50 alkaa rytmisesti poikkeuksellisen tiheä fraasi. Tahdistä 52 alkava fraasi varioi alun triolimotiivia. Sekä solistin että bassolinjan jännite rakentuu kohti tahdin 57 dominanttisoitua.

Nuottiesimerkki 30. All of You, tahdit 50–57:

50 $D\flat\text{maj}7$ 51 $C\text{maj}7$ 52 $D\flat\text{maj}7$ 53

54 $D\flat\text{maj}7$ 55 $C\text{maj}7$ 56 $B\flat 7(b5)$ 57 $A7\text{alt.}$

Toisessa pianosoolochoruksessa basso vuorottelee puolinuottien ja murtorytmin välillä. Vuorottelujaksojen pituudet vaihtelevat yhdestä kuuteen tahtiin ollen tyypillisimmillään kahden tahdin pituisia. Kolmannessa choruksessa murtorytmisen jännite purkautuu neljäsosabassoon. Loputeemassa bassolinja käyttää samaa triolimotiivia kuin alussakin, mutta muodostaa oman sointurytmensä vielä aiempaa selvemmin.

Nuottiesimerkki 31. All of You, tahdit 198–205:

Last theme

198 $D\flat\text{maj}7$ 199 $C\text{maj}7$ 200 $D\flat\text{maj}7$ 201

202 $D\flat\text{maj}7$ 203 $C\text{maj}7$ 204 $E\text{m}7(b5)$ 205 $A7\text{alt.}$

Lopussa rakenne laajenee perinteiseen neljän tahdin II–V–III–VI-sointukiertoon. Tahdistä 231 eteenpäin LaFaro täydentää puolinuottipohjaista soittoaan toistuvalla bluesmotiivilla. Fraasi toimii oivallisesti Evansin melodiaa kommentoivana taustamelodiana säestävän linjan häiriintymättä.

Nuottiesimerkki 32. All of You, tahdit 230–237:

230 Dm^{7(b5)} 231 G⁷ 232 Em^{7(b5)} 233 A^{7alt.}

234 Dm^{7(b5)} 235 G⁷ 236 Em^{7(b5)} 237 A^{7alt.}

The image shows two staves of bass notation for the piece 'All of You'. The first staff covers measures 230 to 233, and the second staff covers measures 234 to 237. Above each measure, the chord is indicated: Dm^{7(b5)}, G⁷, Em^{7(b5)}, and A^{7alt.}. The notation includes various rhythmic values and accidentals (flats) for the notes.

Vaikka äänitys kärsii alkupuoliskon särinästä, pidän silti tätä levytysversiota erittäin onnistuneena, koska LaFaron soitto on niin vapautunutta, riskejä kaihtamatonta ja svengaavaa. Seuraavana vuonna äänitettiin albumi *The Complete Village Vanguard Sessions, 1961*, joka sisältää kaksi versiota kappaleesta ”All of You”.⁹⁹ Tuolloin sovituksessa ei enää esiintynyt teeman yhteistä rytmijakoa, eikä LaFaro myöskään soita aikaisemman version triolimotiivifraasia, vaan säestää koko kappaleen murtorytmisesti improvisoiden. Kyseinen triolimotiivi esiintyi *Village Vanguard* -albumilla kuitenkin hänen omassa sävellyksessään ”Jade Visions”.

3.2.4 Israel (*Explorations*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

Elämäkertateosten mukaan trion toinen studiolevytys *Explorations* äänitettiin synkissä ja riitaisissa tunnelmissa. Kertomusten mukaan riitaa aiheutui siitä, ettei LaFaro hyväksynyt Evansin huumausaineiden käyttöä ja vaati lisää palkkaa tulevasta kiertueesta, koska joutui riskeeraamaan Evansin riippuvuuden vuoksi oman toimeentulonsa. LaFaron korkea vaatimustaso ulottui sekä häneen itseensä että kansasoittajiin – myös musiikin suhteen, eikä hän pelännyt ilmaista mielipiteitään. Äänityksen riitaiset tunnelmat eivät välittyneet levyille, vaan albumi sisältää varsin täysipainoista musisointia. LaFaron oma kontrabasso oli levytyksen aikana korjattavana, ja hän joutui turvautumaan lainasoittimeen.¹⁰⁰ Albumilla *Explorations* LaFaron soiton energisyys vaihtelee ja on mahdollisesti eri instrumentin takia usein hillitympää verrattuna edellisen kevään *Birdland*-radiointeihin.

”Israel”¹⁰¹ on esimerkki yhtyeen pyrkimyksestä uudenlaiseen ilmaisuun improvisoinnin lisäksi myös sovituksellisia keinoja käyttäen. Rummut ja basso komppaavat pianosoolon alun soittaen yhteistä rytmijakoa kolmen choruksen ajan tiettyyn taitekohtaan asti. Vaikka on periaatteessa mahdollista, että komppauksen polyrytmi pianosoolon alussa olisi tilanteessa improvisoitu idea, oli kyseessä todennäköisesti

⁹⁹ Levyn materiaali on suurelta osin julkaistu aikaisemmin albumeilla *Sunday at the Village Vanguard* ja *Waltz for Debby*.

¹⁰⁰ Shadwick 2002, 86 ja Pettinger 1998, 104.

¹⁰¹ John Carisi (1949).

etukäteen suunniteltu sovitus. On epätodennäköistä, että rummut ja basso olisivat soittaneet näin pitkään rytmisessä unisonossa, jos kyseessä olisi ollut tilanteessa improvisoitu idea.

Pianosoolon alku teki vaikutuksen kriitikko Gene Leesiin: ”Kukaan ei soita pulssia, ei Motian (joka soittaa vispilöillä), ei LaFaro eikä Evans. Silti pulssin tuntee koko ajan, ja kaikki ovat samaa mieltä sen paikasta. Kun Paul Motian alkaa soittaa neljään kapuloilla, se on enemmän kuin helpotus. Sellainen svengi nostaa tuolista ilmaan.”¹⁰² Leesiin sitaattia on syytä tarkentaa siltä osin, että koko yhtye kyllä sitoutuu koko ajan pulssin, vaikka he eivät soita sen perusyksikkönä toimivia neljäsosasäveliä tai puolinuotteja toistuvasti. Rumpujen ja basson yhteinen polyrytmi koostuu pisteellisistä neljäsosanuoteista, joista joka toinen fraseerataan pitkänä ja joka toinen lyhyenä. Säestyksellisenä rytmijakona – esimerkiksi pianistin tai puhallinsektion soittamana – tämä polyrytmi olisi ollut varsin tavallinen, mutta pianotriossa basson ja rumpujen yhteisenä ideana aikanaan uudellinen.

Nuottiesimerkki 33. Israel, tahdit 25–48:

Piano solo 1st chorus

25 Dm 26 Dm(b6) 27 Dm6 28 D7alt.

29 Gm7 30 C7 31 Fmaj7 32 Bbmaj7

33 Em7(b5) 34 A7 35 Dm 36 Eb7

Piano solo 2nd chorus

2 37 Dm 38 Dm(b6) 39 Dm6 40 D7alt.

41 Gm7 42 C7 43 Fmaj7 44 Bbmaj7

45 Em7(b5) 46 A7 47 Dm 48 A7

¹⁰² ”No one is playing the time, not Motian (who plays brushes) not LaFaro and Not Bill. Yet you can feel the pulse at all times, so perfectly are they agreed on where it is. Paul starts playing with sticks, goes into straight four. It is more than relief. Such is the swing that it will lift you off your chair.” LaFaro-Fernández 2002, xxiii.

LaFaro irrottautuu polyrytmistä muutamassa kohdassa luultavasti tahattomasti, kuten tahdeissa 25–27, 40–42 ja 48. Myöskään jaksotus pitkään ja lyhyeen säveleen ei toteudu säännönmukaisena. Mahdollisesti studiotilanteessa syntynyt sovitus loi kappaleelle persoonallisen sävyn. Polyrytmisen jännite ja sen purkautuminen puolinuottibassoon muokkasi kappaleen kokonaisuotoa, ja Gene Leesin sanoin ”nosti tuolilta” – eli lisäsi esityksen vaikuttavuutta.

Ennalta valmistelluilla sovituksilla oli oma tärkeä roolinsa myös Bill Evans Trion myöhemmässäkin tuotannossa. Esitysten keskiössä pysyi kuitenkin improvisointi, ja uudeksi tärkeäksi jännitteen luomisen keinoksi kehittyi basson murtorytmi, jota alkoi esiintyä yhä enemmän trion musiikissa. Etenkin Bill Evans Trion ensimmäisillä äänitteillä, kuten esimerkiksi kappaleissa ”Witchcraft”, ”Come Rain or Come Shine” ja ”Israel” murtorytmi toimi jännitettä kasvattavana elementtinä kappaleen ensimmäisissä chorusissa siten, että murtorytmiset jaksot erottuivat selvästi omiksi jaksoikseen, ja taitekohdat murtorytmien ja säännöllisen rytmikehyksen välillä olivat selviä.

3.2.5 Sweet and Lovely (*Explorations*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

”Sweet and Lovely”¹⁰³ ei kuulunut Evansin vakituiseen konserttiohjelmistoon, eikä nykyäänkään ole erityisen paljon soitettu jazzstandardisävelmä. Kappaleen muiden esittäjien versiot poikkeavat harmonian osalta Evansin sovituksesta, kuten myös *The New Real Book 2:ssa* julkaistu versio. LaFaro ei huomioi Evansin soinnutusta jatkuvasti, vaan muodostaa tavanomaista enemmän omia reittejä, varsinkin A-osien ensimmäisten neljän tahdin aikana, enkä ole löytänyt bassolinjoista yhtenäistä tapaa LaFaron harmonisille reiteille. A-osan neljä ensimmäistä tahtia hahmottuvat erilaisiksi C7-soinnun ympärille rakentuviksi improvisoiduiksi dominanttiketjuiksi. Kolmannessa ja neljännessä tahdissa esiintyy usein jonkinlainen dominanttisointujen muodostama ketju, esimerkiksi A7–D7–G7–C7, joka muokkaantuu tilanteen mukaan. Transkriptiossa olen käyttänyt tätä perussoinnutusta teemassa, mutta vastaavassa kohdassa soolochoruksia olen käyttänyt kadenssia Gm7–C7 siitä huolimatta, että soittajat välillä viittaavat välillä myös teemassa käytettyihin sointuihin. Thelonious Monkin levyttämässä versiossa A-osan neljässä ensimmäisessä tahdissa esiintyy säännönmukainen dominanttisointuketju, joka laskee kromaattisesti G7-soinnusta alkaen.¹⁰⁴ Voi olla, että tämä versio on ollut yksi lähtökohta Evansin sovitukselle, vaikka täsmälleen samoja sointuja ei Evans tai LaFaro käytäkään. Mikään tietty harmoninen reitti ei vakiinnu edes neljännessä pianosoolochoruksessa, jossa LaFaro vaihtaa neljäsosabassoon. A-osien alun selvin harmoninen liike tapahtuu neljännessä tahdissa, jonka C7-dominantti purkautuu viidenteen tahtiin F7-soinnulle, samaan tapaan kuin bluesrakenteessa. Ehkä lukuisat jazzblues-tradition muuntelutavat toimivat soinnutuksen inspiraationa.

LaFaro soittaa toisinaan niin vapaasti harmonian suhteen, että pidän mahdollisena, että muusikot soittivat levytyksessä korvakuulolta ilman, että olisivat sopineet erityisen tarkkaan käytettäviä sointuja. Heidän korvansa toimivat kuitenkin hyvin ja linjat sopivat hyvin yhteen. Lopputuloksen ilmaisuvoimaisuus syntyy osittain basson harmonisesti jännitteisestä murtorytmilinjasta, jossa eri reittejä etenevät jännitteet purkautuvat onnistuneesti ja kokonaisuus pysyy kasassa. Transkriptioni sointumerkit noudattavat

¹⁰³ Gus Arnheim (1931).

¹⁰⁴ Monk levytti versionsa vuonna 1962 äänitetyllä albumilla *Monk's Dream*. On kuitenkin mahdollista, että Monkin versio oli jo tuttu Evansille aiempina vuosina. Scott LaFaro oli osallistunut Monkin trion koesoittoon ja myös kerran esiintynyt hänen kanssaan vuonna 1959. LaFaro Fernández (2009), 101.

soolochoruksien A-osissa The New Real Book II:n versiota viitaten ennemminkin harmonian peruskehukseen kuin basson tai pianon varsinaiseen harmoniseen reittiin. B-osan sointumerkkejä olen transkriptioon muokannut esityksen mukaan.

Ensimmäisessä A-osassa murtorytmisen linja luo tilaa pitkillä aika-arvoilla. Toisessa A-osassa LaFaro soittaa melodisia vastausfraaseja, jotka lomittuvat säästävään murtorytmiseen linjan.

Nuottiesimerkki 34. Sweet and Lovely, tahdit 5–20:

A1 Theme (AABA)

5 Gm⁷ 6 C⁷ 7 A⁷ D⁷ 8 G⁷ C⁷

9 F⁷ 10 Bb⁷ Eb⁷ Bb⁷ 11 Cmaj⁷ G⁷ 12 C⁶/₉

A2

13 Gm⁷ 14 C⁷ 15 A⁷ D⁷ 16 G⁷ C⁷

17 F⁷ 18 Bb⁷ 19 Cmaj⁷ G⁷ 20 C⁶/₉

Teeman viimeisessä A-osassa solistinen ja melodinen vaikutelma kasvaa edelleen LaFaron soittaessa neljäsoatrioleita ylärekisterissä neljän tahdin ajan. Hän palaa säästävään rooliin tahdissa 33.

Nuottiesimerkki 35. Sweet and Lovely, tahdit 29–36:

A3

29 Gm⁷ 30 C⁷ 31 A⁷ D⁷ 32 G⁷ C⁷

33 F⁷ 34 Bb⁷ 35 Cmaj⁷/G G⁷ 36 C⁶/₉

Rumpujen ensimmäisessä ja kolmannessa choruksessa pitämät tauot jäsentävät sovitusta, ja tämä lisää myös bassolinjan solistista vaikutelmaa. Harmonian tavanomaista abstraktimpi sävy korostuu ja tauot edesauttavat myös pianon ja basson välistä keskustelua muistuttavaa kommunikointia.

Pianosoolon alussa LaFaron soitto on erityisen vapaata. Ylärekisterissä soitettujen fraasien vuoksi basson rooli vaihtuu säestävästä bassolinjasta pikemminkin samanaikaiseksi soololinjaksi. Roolien välinen vuorottelu jatkuu. Esimerkiksi tahdit 42 ja 46 hahmottuvat komppaavaksi bassolinjaksi, vaikka sävelten suhde harmoniaan on vapaa. Basson roolin nopeampainen vaihtelu luultavasti inspiroi Evansia, eikä hänelle tuottanut ongelmia LaFaron vapaa tulkinta kappaleen harmoniasta.

Nuottiesimerkki 36. Sweet and Lovely, tahdit 37–52:

2 [A1] Piano solo 1st chorus (Drs tacet)

37 Gm⁷ 38 C⁷ 39 Gm⁷ 40 C⁷ *gliss.*

41 F⁷ 42 B^b Eb⁷ 43 Cmaj⁷ G⁷ 44 C^{6/9}

[A2]

45 Gm⁷ 46 C⁷ 47 Gm⁷ 48 C⁷

49 F⁷ 50 B^b Eb⁷ 51 Cmaj⁷ G⁷ 52 C^{6/9}

B-osissa bassolinja luopuu melodisesta roolistaan, mikä jäsentää muuten abstraktiksi muodostuvaa rakennetta. A-osassa rakentunut solistisella soitolla luotu jännite purkautuu perinteisemmin rytmitettyyn ja harmonialtaan kurinalaisempaan B-osaan. Toisessa pianosoolochoruksessa basso jatkaa edelleen melodisella otteella ja sen suhde harmoniaan on vapaa. Tässä kohdassa bassolinja jää epämääräiseksi eikä se juurikaan tue solistia. Rytmisen muutos B-osassa purkaa A-osan jännitteen samaan tapaan kuin edellisessä choruksessa. Tahdeissa 56 ja 60 jäävät tavallisesti kolmannelle iskualalle soitettavat sävelet pois ja tahdissa 57 ensimmäinen sävel soi kahdeksasosaa myöhemmin kuin tavallisesti. Nämä sinänsä pienet yksityiskohdat säilyttävät rytmisen vaikutelman ainakin hieman murtorytmisenä, vaikka muuten B-osa etenee rytmisellä lepotasolla.

Nuottiesimerkki 37. Sweet and Lovely, tahdit 53–60:

B (Drs play)

53 Ab⁷ Db⁷ 54 Cmaj⁷ Am⁷ 55 Ab⁷ Db⁷ 56 Cmaj⁷

57 Bb⁷ 58 Ebmaj⁷ 59 D⁷ 60 G⁷

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains measures 53 to 56, and the second staff contains measures 57 to 60. Above each measure, the corresponding chord is written. Measure 53 starts with a B-flat sign and a box containing the letter 'B'. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

Tahdeissa 87–88 LaFaro muuttaa harmoniaa soittamalla kadenssin Fm⁷–Bb⁷–Cmaj⁷,¹⁰⁵ toisin kuin useimmissa choruksissa, jossa Evansin sovituksessa esiintyy kadenssi Ab⁷–Db⁷–Cmaj⁷ tai Ab⁷–G⁷–Cmaj⁷.

Nuottiesimerkki 38. Sweet and Lovely, tahdit 85–92:

B

85 Ab⁷ Db⁷ 86 Cmaj⁷ 87 Fm⁷ Bb⁷ 88 Cmaj⁷

89 Bb⁷ 90 Ebmaj⁷ 91 D⁷ G⁷ 92 G⁷

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains measures 85 to 88, and the second staff contains measures 89 to 92. Above each measure, the corresponding chord is written. Measure 85 starts with a B-flat sign and a box containing the letter 'B'. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

B-osan linja alkaa tällä kertaa korkealta, mutta sen luonne pysyttelee silti säestävänä, ja toistuva tahdin mittainen rytmikuvio luo siihen ennustettavuutta.

Kolmannessa pianosoolochoruksessa rummut jäävät taas aluksi tauolle, mutta nyt vain neljäksi tahdiksi kerrallaan. Evansin A-osien dominanttidimiasteikkoon perustuva soololinja ja LaFaron vapaa linja sopivat hyvin yhteen. Pitkä murtorytmisen jännite purkautuu lopulta neljäsosabassoon neljännen soolochoruksen alussa. Tätä korostaa rumpujen tauko kolmannen pianosoolochoruksen viimeisessä A-osassa. Energia kasvaa jo hieman ennen taitetta rumpujen tullessa mukaan A-osan puolivälissä. Energia lisääntyy entisestään, kun varsinaisessa taitekohdassa tahdissa 133 neljäsosabasso alkaa.

¹⁰⁵ Tämä kadenssi esiintyy kappaleen alkuperäisessä soinnutuksessa.

Nuottiesimerkki 39. Sweet and Lovely, tahdit 125–136:

A3 (Drs tacet)

125 Gm⁷ 126 C⁷ 127 Gm⁷ 128 C⁷ 129 F⁷

130 Bb⁷ (Drs play) 131 C 132 G⁷ 132 C^{6/9}

A1 Piano solo 4th chorus

133 Gm⁷ 134 C⁷ 135 Gm⁷ 136 C⁷

Vuorottelusooloissa rumpujen kanssa trio säätelää intensiteettiä tihentämällä jaksoja soolon edessä. Kahdeksan tahdin jaksot vaihtuvat ensin neljän tahdin mittaisiksi ja tiivistyvät edelleen kahteen tahtiin. Lopulta jännitteen tihentymä purkautuu choruksen mittaiseen rumpusooloon. LaFaro säestää myös rumpusooloa käyttäen lähinnä pitkiä aika-arvoja harmoniaa vapaasti mukaillen. Traditionaalisesti basso pitää taukoa rumpusoolon aikana, eivätkä rumpalit useinkaan kaipaa muita soittimia komppaamaan soolujansa ainakaan improvisoitua rytmiä käyttäen. LaFaro kuitenkin soitti useinkin Paul Motianin soolojen taustalla. Kenties heidän tavoitteenaan oli uudistaa kollektiivisen improvisaation keinoin rumpusoolotraditiotakin.

Evans aloittaa teeman neljäsosaa liian aikaisin. Kyseessä voi olla myös epäonnistunut äänitteen editointi, jonka seurauksena yksi neljäsosa rumpusoolon lopusta jää puuttumaan. Lopputeeman toisen A-osan triolilinja on erityisen solistinen idea ja on aikaisempia A-osia polyrytmisempi.

Nuottiesimerkki 40. Sweet and Lovely, tahdit 237–244:

A2

237 Gm⁷ 238 C⁷ 239 Gm⁷ 240 C⁷

241 F⁷ 242 Bb⁷ 243 C^{maj7} G⁷ 244 C^{6/9}

”Sweet and Lovely” on esimerkki abstraktista ja vapaasta LaFaron soitosta. Murtorytmi mahdollisti basson saumattoman vuorottelun solistisen ja säestävän linjan välillä. Vaikka LaFaron harmonia jäi toisinaan epämääräiseksi, oli soitto rohkeaa ja säilytti määrätietoisuutensa. Tätä auttoi myös Bill Evansin selväpiirteinen ja luonteva tonaalinen harmoniankäsittely sekä erehtymätön rytmi.

3.2.6 Solar (*The Complete Village Vanguard Recordings, 1961*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

Kesällä 1961 Bill Evans sai mahdollisuuden taltioida trioansa New Yorkissa sijaitsevassa klubissa Village Vanguardissa. Tämä levytys muodostui historiallisesti erityisen merkitykselliseksi, koska LaFaro kuoli auto-onnettomuudessa vain 11 päivää äänityksen jälkeen. Trion ilmaisutapa oli kiteytynyt edelleen ja LaFaro käytti murtorytmiä entistä enemmän – usein kappaleen alusta loppuun. Motian tasapainotti soitollaan rytmisektion ilmaisua soittamalla yksinkertaisemmin ja perusrytmiä painottavammin kuin LaFaro. Yhtyeen ohjelmiston modaaliset ainekset nousivat enemmän esiin kuin aiemmilla levytyksillä. Modalisuus yhdistyneenä soundillisesti onnistuneeseen äänitykseen ja Evansin hienostuneeseen pianokosketukseen luo albumille omintakeisen ja paikoitellen mystisenkin sävyn.

Evans aloittaa kappaleen ”Solar”¹⁰⁶ yksin. Yhdeksännen tahdin melodiafraasin jälkeen LaFaro liittyy mukaan ja peilaa pianon melodiaa kaanonissa harmoniaa vapaasti myötäillen. Basso komppaa kappaleen melodian motiiveilla kahden pianosoolochoruksen ajan. Melodiamotiivit ilmentävät harmoniaa ja siksi sopivat tilanteeseen hyvin.

¹⁰⁶ Kappaleen ”Solar” säveltäjäksi on virallisesti nimetty Miles Davis, joka levytti kappaleen 1954. Tämä versio on julkaistu albumilla *Walkin’* (1957). Kappale on kuitenkin käytännössä sama, kuin Chuck Waynen ”Sonny”, joka julkaistiin jo vuonna 1946. Davis on muuttanut kahden ensimmäisen tahdin harmonian Cmaj7-soinnusta Cmmaj7-soinnuksi. Myös kappaleen melodia on sama lukuunottamatta muutaman sävelen korkeutta.

Nuottiesimerkki 41. Solar, tahdit 1–24:

Theme

Cm(maj7) 2 3 Gm7(b5) 4 C7 5 Fmaj7 6 7 Fm7 8 Bb7

9 Ebmaj7 10 Ebm7 Ab7 11 Dbmaj7 12 G7

13 Cm(maj7) 14 15 Gm7(b5) 16 C7 17 Fmaj7 18

19 Fm7 20 Bb7 21 Ebmaj7 22 Ebm7 Ab7 23 Dbmaj7 24 Dm7(b5) G7

Tahdeissa 29–32 esiintyy LaFaron hyvin usein käyttämä polyrytmisen motiivi. Pisteelliseen neljäsoseanuottiin perustuvia usean tahdin mittaisia fraaseja esiintyy kappaleessa runsaasti, ainakin tahdeissa 61–62, 121–130, 142–143, 158–164, 187–188, 262–263 ja 288–290.¹⁰⁷ LaFaro aloittaa choruksen usein kolmijakoisella polyrytmisellä idealla, joka toimii lähtöpisteenä vapaammin synkopoivalle ja improvisoidulle murtorytmille.

¹⁰⁷ Polyrytmi on sama kuin ”Israelin” sovituksessa ja on nyt käytössä improvisoidussa linjassa.

Nuottiesimerkki 42. Solar, tahdit 25–36:

Piano solo 1st chorus

25 Cm(maj7) 26 27 Gm7(b5) 28 C7

29 Fmaj7 30 31 Fm7 32 Bb7

33 Ebmaj7 34 Ebm7 Ab7 35 Dbmaj7 36 Dm7(b5) G7

Kolmannessa choruksessa bassolinja siirtyy ylärekisteriin, mikä lisää melodista vaikutelmaa. Yleisesti ottaen komppauksen melodinen vaikutelma kuitenkin vähitellen vähenee kappaleen edetessä. Kappaleeseen ”Sweet and Lovely” verrattuna basso pysyttelee tiiviimmin kappaleen perusharmoniaa tukevissa sävelissä, vaikka se hetkittäin sisältää laajoja intervaleja tai käväisee ylärekisterissä.

LaFaro varioi pisteellisen neljäsosanuotin muodostamaa polyrytmiä tahdeissa 51–59 muuntamalla sen neljäsosa- ja kahdeksasosanuotin yhdistelmäksi. Melodinen liike rajoittuu kahden äänen kuvioon, jossa sävelet vaihtuvat sointuharmonian mukana. Myös rytmi on polyrytmisen kuvion takia säännönmukaista.

Nuottiesimerkki 43. Solar, tahdit 49–60:

Piano solo 3rd chorus

49 Cm(maj7) 50 51 Gm7(b5) 52 C7

53 Fmaj7 54 55 Fm7 56 Bb7

57 Ebmaj7 58 Ebm7 Ab7 59 Dbmaj7 60 G7

Edellisen esimerkin kolmijakoinen polyrytmivariaatio esiintyy kappaleessa usein, esimerkiksi tahdeissa 97–98, 101–106, 213, 215 ja 217–218.

Seuraavassa esimerkissä LaFaro käyttää neljäsosatriolia. Tässä LaFaro hyödyntää vapaata g-kieltä triolikuviota tukipiteenä hieman samaan tapaan kuin kappaleen ”All of You” nopeassa triolikuviossa.

Nuottiesimerkki 44. Solar, tahdit 61–72:

Piano solo 4th chorus

61 Cm(maj7) 62 63 Gm7(b5) 64 C7

65 Fmaj7 66 67 Fm7 68 Bb7

69 Ebmaj7 70 Ab7 71 Dbmaj7 72 Dm7(b5) G7

Muita neljäsosatriolimotiiveja esiintyy tahdeissa 90–91, 108–112, 152–156 sekä kappaleen lopputeeman tahdeissa 317–319 ja codan tahdeissa 329–335.

La Faron harmoninen ilmaisu poikkeaa joissakin kohdissa tavanomaisesta, kuten seuraavassa esimerkissä on kuultavissa. Db-sävelen käyttö Cmmaj7-soinnussa tuo mystisen sävyn ja toimii outona, mutta harkittuna elementtinä myös ennakoiden kolmannen tahdin Gm7(b5)-sointua. Kappaleen lopun triolikuviota tahdeissa 334–335 on D- ja Db-sävelineen varsin omintakeinen. Olen jättänyt osan codan sointutehoista merkittämättä nuottiin. Vaikka piano liikkuu dominantti- ja toonikatehojen välillä, jää sointujen rytmitys improvisoidun kuuloiseksi.

Nuottiesimerkki 45. Solar, tahdit 317–335:

317 Cm(maj7) 318 319 Gm7(b5) 320 C7

321 Fmaj7 322 323 Fm7 324 Bb7

325 Ebmaj7 326 Ab7 327 Dbmaj7 328 Dm7(b5) G7

329 Coda / ending vamp Cm(maj7) 330 331

332 333 334 335 6x

Tiettyjä harmoniamuutoksia esiintyy jo alkuteemassa, jossa LaFaro käyttää Gb-säveltä Fmaj7- sekä Fm7-soinnuissa tahdeissa 78–79. Gb-sävelen voi toki tulkita Gb7-sijaissoinnutukseksi. Basso etenee usein kromaattisesti alaspäisten tukisävelien kautta ja usein dominanttisoinnut korvautuvat tritonuskorvauksella. Muutamit äänenkuljetukset osoittavat LaFaron taipumuksen suhtautua harmoniaan vapaammin kuin aiemmassa jazzperinteessä oli tapana. Nämä ilmiöt liittyvät usein murtorytmin luovaan käyttöön ja siihen, että bassolinja muuttaa soinnun vaihtumiskohtaa suhteessa tavanomaiseen. Vaikka aivan kaikki bassolinjan liikkeet eivät välttämättä aina hahmotu edes sointukorvauksina, yhdessä pianon kanssa tonaalisen harmonian ilmaisu hahmottuu suhteellisen selvästi.

Nuottiesimerkki 46. Solar, tahdit 77–84:

Seuraavassa esimerkissä LaFaron oktaavi muodostaa tuoreen sävyn äänen soidessa yhtä aikaa. Rakennetta jäsentävän urkupisteen rytmi etenee nytkin pisteellisen neljäsosan varassa.

Nuottiesimerkki 47. Solar, tahdit 133–144:

Piano solo 10th chorus

Valmius musiikilliseen kommunikointiin tulee seuraavassa esimerkissä esiin musiikillisen imitaation kautta. Tahdeissa 167–170 kahdeksasosanuottifraasi saa motivaationsa Evansin rytmisestä tihentymästä ja imitointi tapahtuu rytmien avulla eikä melodisesti. Seuraavan choruksen alussa tahdeissa 182–184 on LaFaron imitoiva vastausfraasi Evansille. Tässä tapauksessa imitointi toimii hyvin soolon energiaa yhtenäistävänä elementtinä.

Nuottiesimerkki 48. Solar, tahdit 165–184:

165 $E_b\text{maj}7$ 166 A_b7 167 $D_b\text{maj}7$ 168 $Dm7(b5)$ $G7$

Piano solo 13th chorus

169 $Cm(\text{maj}7)$ 170 171 $Gm7(b5)$ 172 $C7$

173 $F\text{maj}7$ 174 175 $Fm7$ 176 B_b7

177 $E_b\text{maj}7$ 178 A_b7 179 $D_b\text{maj}7$ 180 $G7$

Piano solo 14th chorus

181 $Cm(\text{maj}7)$ 182 183 $Gm7(b5)$ 184 $C7$

Edellisessä esimerkissä on merkillepantavaa myös se, kuinka rytmisen tihentymän jälkeen pisteellisten puolinuottien muodostama fraasi tahdeissa 173–176 jättää tilaa Evansille. Choruksen lopussa tahdeissa 177–179 kvintti- ja desimi-intervallit tukevat sointupohjaa ja alleviivaavat tahdin 178 tritonuskorvausta.

Seuraavan esimerkin tahdistä 257 alkava choruksen alun urkupiste luo uuden harmonisen sävyn, johon Evansin käyttämät soinnut sopivat mainiosti. Yhtyeen keskinäinen vuorovaikutus tulee esiin hienovaraisesti, kun piano ja basso jäsentävät kappaleen muotoa yhteissoitollaan. Esimerkkinä tästä on G-sävelen muodostama dominanttitehoinen urkupiste rumpusoolon loppupuolella. Vaikka G-urkupistettä esiintyy muuallakin, tulee pianon ja basson yhdessä muodostama uusi sävy yllätyksenomaisesti ja muodostaen samalla uuden musiikillisen jännitteen.

Nuottiesimerkki 49. Solar, tahdit 257–268:

3rd piano trade chorus

257 Cm(maj7) 258 259 Gm7(b5) 260 C7

261 Fmaj7 262 263 Fm7 264 Bb7

265 Ebmaj7 266 Ab7 267 Dbmaj7 268 Dm7(b5) G7

”Solar” on alusta loppuun murtorytmisen. Murtorytmisen tehtävänä ei enää ole luoda jännitettä, joka purkautuu säännölliseen rytmiin, kuten useissa aiemmissa esimerkkikappaleissani. Tekstuurin tiheyden muutokset saavat aikaan jännitteitä ja purkauksia. Bassolinjan musiikillisena lepotasona voi pitää pidempiä aika-arvoja sisältäviä murtorytmisiä jaksoja.

Tutkija Thomas Owens on sisällyttänyt kirjaansa *Bebop, The Music and Its Players* LaFaroa käsittelevän jakson, joka sisältää myös osittaisen transkription kappaleen ”Solar” bassolinjasta.¹⁰⁸ Vaikka hän kuvailee LaFaron uudenlaista säestysrytmiä paikkansapitävästi, olen eri mieltä hänen tietyistä tyylillisistä viittauksistaan, kuten seuraavasta: ”Hänen puhallinsoitinmaiset soololinjansa, joihin oli ripoteltu Parkerin kuvioita, olivat sanavarastoltaan vahvaa bebopia.”¹⁰⁹ En allekirjoita myöskään seuraavaa Owensin kuvausta ”Solarin” bassolinjasta: ”LaFaro tarjoaa ’Solarissa’ oppikirjaesimerkin uudesta basson bebopiin perustuvasta soittotavasta.”¹¹⁰ Oman näkemyksen mukaan LaFaron ilmaisu oli virtuoosista, mutta varsinkaan hänen sooloissaan äänenkuljetukset eivät jatkuvasti ilmaise tonaalisen harmonian liikkeitä. Vaikkapa aikalaisten – kuten Ray Brownin, Paul Chambersin tai Red Mitchellin – solistinen soitto oli tyyliltään huomattavasti lähempänä bebopia ja Parkeria kuin LaFaron. LaFaron ehdottomat vahvuudet olivat muualla. Bebopille ominainen tonaalinen äänenkuljetus sekä rytmikka jäivät taka-alalle hänen siirtyessä jo eteenpäin tyylillisessä jatkumossa. Piittaamattomuus harmonian eksaktista ilmentämisestä johti musiikillisesti mielenkiintoisiin ja arvokkaiisiin tuloksiin. Tietty röyhkeys nuottivalinnoissa avasi mahdollisuuksia uudelle soittotavalle, joka osoittautui merkittäväksi esimerkiksi modaalisessa soittotilanteissa ja vapaassa ilmaisussa. Murtorytmisten innovaatioiden lisäksi hänen huomattavan

¹⁰⁸ Owensin transkriptio vastaa omassa transkriptiossani tahteja 48–72. Owens 1995, 176–178.

¹⁰⁹ ”His horn-like solo lines, sprinkled with several Parker figures, were solidly within the bebop vocabulary.” Owens 1995, 176.

¹¹⁰ ”In Solar, LaFaro presents a textbook of the new role of bebop bass playing that he perfected.” Owens 1995, 177.

ilmaisuvoimainen tyyliinsä syntyi intohimoisesta virtuositeetistä ja rohkeudesta. Näiden ominaisuuksien yhdistelmä teki hänestä suorastaan vallankumouksellisen muusikon.

3.2.7 Alice in Wonderland (*The Complete Village Vanguard Recordings, 1961*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

LaFaro aloittaa soittonsa valssissa ”Alice in Wonderland”¹¹¹ yksinkertaisimmalla mahdollisella tavalla soittaen vain yhden sävelen sointua kohden. Rauhallinen balladitunnelma rakentuu kappaleessa vähitellen kohti murtorytmiä, kun LaFaron rytmi tihenee Evansin soittoa tukien. Ensimmäinen rytmien poikkeus peruskomppauksesta on tahtien 9–10 fillinä toimiva melodinen fraasi.

Nuottiesimerkki 50. Alice in Wonderland, tahdit 3–34:

The image shows a bassoon transcription of measures 3 through 34 of the piece 'Alice in Wonderland'. The score is written on a single bass clef staff. Above the staff, chord symbols are provided for each measure. Measure 3 is marked with a 'B' in a box. Measure 19 is marked with an 'A3' in a box. The transcription includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and ties. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

3 D⁷ 4 G⁷ 5 Cmaj⁷ 6 Am⁷ 7 Dm⁷ 8 G⁷ 9 Cmaj⁷ 10

11 F#m⁷ 12 B⁷ 13 Em⁷ 14 Eb⁷ 15 Dm⁷ 16 A⁷ 17 Dm⁷ 18 G⁷

19 Dm⁷ 20 G⁷ 21 Cmaj⁷ 22 Fmaj⁷ 23 Bm⁷(b5) 24 E⁷ 25 Am⁷

26 Eb⁷ 27 Dm⁷ 28 G⁷ 29 Em⁷ 30 A⁷ 31 Dm⁷

32 G⁷ 33 Cmaj⁷ 34 A⁷

Tahdista 18 alkava fraasi ylittää osien taitekohdan ja kasvattaa energiatasoa elävöittämällä rytmiä vähitellen. Tahtien 19–20 hemiolarytmi¹¹² on LaFaron toisinaan käyttämä erikoisuus. Muita hemiolafraaseja esiintyy tahdeissa 47–48, 75–76 sekä 191–198. Rytmisen aktiivisuuden myötä jännite kasvaa kohti teeman ja soolon taitekohtaa tahdeissa 28–35.

¹¹¹ Sammy Fain (1951).

¹¹² 3/4-tahtilajissa soitettu kahden tahdin pituinen fraasi, joka koostuu kolmesta puolinuotista. Vaikka esimerkkipaasin ensimmäinen ääni on pisteellinen neljäsosa, fraasi hahmottuu hemiolana. Olennainen rytmisen elementti on tässä ensimmäisen tahdin kolmannen iskun toisen tahdin ensimmäiseen neljäsosan yhdistävä kaari.

Basson siirtymistä vapaaseen murtorytmiin pohjustaa pianosoolon alussa toistuva rytmi, jossa basso välttelee hetken tahdin ensimmäistä iskua.

Nuottiesimerkki 51. Alice in Wonderland, tahdit 35–42:

A1 Piano solo 1st chorus

35 Dm⁷ 36 G⁷ 37 Cmaj⁷ 38 Fmaj⁷ 39 Bm⁷(b⁵) 40 E⁷ 41 Am⁷ 42 Eb⁷

Pianosoolon toisessa A-osassa bassolinjan rytminen vaihtelevuus kasvaa. Linja liikkuu ylärekisterissä, ja myös sen melodiset ainekset lisääntyvät. Se toimii silti samalla myös säestävänä elementtinä, koska linja palaa perussäveliin nopeasti, ja sointusävelet tulevat riittävästi esiin myös melodisiksi filleiksi tulkittavissa fraaseissa.

Nuottiesimerkki 52. Alice in Wonderland, tahdit 51–66:

2 A2

51 Dm⁷ 52 G⁷ 53 Cmaj⁷ 54 Fmaj⁷

55 Bm⁷(b⁵) 56 E⁷ 57 Am⁷ 58 Eb⁷

59 Dm⁷ 60 G⁷ 61 Em⁷ 62 A⁷

63 Dm⁷ 64 G⁷ 65 Cmaj⁷ 66

Edellisen esimerkin tahtien 57–58 linja sisältää perusharmoniaan sopimattomia säveliä. Ab-sävel jää puolissävelaskelta alemmas soinnutuksessa esiintyvän Am⁷-soinnun perussävelestä. Jännitteisen linjan voi hahmottaa Bbm⁷–Eb⁷-sijaissoinnutuksena, joka purkautuu Dm⁷-soinnulle tahdissa 59. Tahdeissa 60–62 ylärekisterin filli on melodiselta ainekseltaan perinteinen.

Esimerkki komppauksen lomaan soitetusta melodisesta fillistä on myös tahdeissa 72–73. Tämä fraasi toistuu myös tahdeissa 129–130 sekä triolimuunnelmana tahdeissa 245–246.

Nuottiesimerkki 53. Alice in Wonderland, tahdit 67–74:

67 **B** D⁷ 68 G⁷ 69 C^{maj7} 70 Am⁷

71 Dm⁷ 72 G⁷ 73 C^{maj7} 74

Toisessa pianosoolochoruksessa bassolinjan rytmi muuttuu suoraviivaisemmaksi kahden A-osan ajaksi. Linja vakiintuu murtorytmistä säännöllisesti toistuvaan rytmikuvioon, joka esiintyy ensimmäisen kerran tahdeissa 101–102. Tahdissa 109 kuvio peilaa itseään, kun ensimmäinen ja toinen tahti vaihtavat paikkojaan. Kun basson rytmi muuttuu hetkeksi ennustettavammaksi, se tukee soolon energiatason kasvatusta ja yhteistä svengiä.

Nuottiesimerkki 54. Alice in Wonderland, tahdit 99–114:

A1 Piano solo 2nd chorus

99 Dm⁷ 100 G⁷ 101 C^{maj7} 102 F^{maj7} 3

103 Bm^{7(b5)} 104 E⁷ 105 Am⁷ 106 Eb⁷

107 Dm⁷ 108 G⁷ 109 C^{maj7} 110 A⁷

111 Dm⁷ 112 G⁷ 113 C^{maj7} 114

Vaikka kappale ”Alice in Wonderland” sisältää murtorytmisiä runsaasti, ei LaFaro juurikaan soita tahdin ensimmäistä iskua ennakoivia synkooppeja. Tämä rauhoittaa muilta osin aktiivista bassolinjaa. Ainoat synkoopilla alkavat fraasit ovat tahdeissa 136 ja 139. Myöskään piano tai rummut eivät erityisesti synkopi

tahdin ensimmäistä iskua. Runsaampi synkopointi olisi mahdollisesti muodostanut vielä voimakkaampia rytmisiä jännitteitä. Toisaalta se olisi mahdollisesti heikentänyt esityksen tasapainoa ja normaalista 4/4-tahtilajista poikkeava tahtilaji oli jo itsessään epätavanomainen rytmisen ympäristö vielä 1960-luvun alussa.

Jännitettä syntyy muilla tavoilla kuin runsaalla synkopoinnilla. Seuraavassa esimerkissä tahdeissa 141–142 LaFaro kasvattaa energiaa hänelle ominaisella triolifraasilla ja tihentää rytmiään kohti neljän tahdin taitetta.

Nuottiesimerkki 55. Alice Wonderland, tahdit 131–146:

4
131 \boxed{B} D7 132 G7 133 Cmaj7 134 Am7

135 Dm7 136 G7 137 Cmaj7 138

139 F#m7 140 B7 141 Em7 142 Eb7

143 Dm7 144 A7 145 Dm7 146 G7

3 3 3 3 3 3

Bassosoolon jälkeen Evans improvisoi poikkeuksellisesti vielä toisen pianosoolochoruksen, jossa bassolinja rakentuu samankaltaisin keinoin kuin ensimmäisessä pianosoolossa. Lopputeemassa basson aktiivisuus vähenee ja tunnelma lähenee balladille ominaista rauhaa, samaan tapaan kuin kappaleen alussa.

3.2.8 Milestones (*The Complete Village Vanguard Recordings, 1961*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

Kappaleessa ”Milestones”¹¹³ murtorytmi yhdistyy modaalisuuteen, mikä tuntui inspiroivan LaFaroa. Bill Evans Trion tempo on hieman nopeampi kuin Miles Davisin alkuperäislevytyksellä.¹¹⁴ Kappaleen A-osan harmonia ankkuroituu basistin perussävelen valinnan mukaan joko G-dooriseen tai C-miksolydyiseen asteikkoon. Basisti voi siis äänenvalinnoillaan vaikuttaa siihen, mikä asteikkoon kytkeytyvistä soinnuista painottuu päällimmäiseksi kuulokuvaksi. Pianosoolon komppauksessa LaFaro painottaa vaihtoehtoistaan Gm7-sointua perustehona, vaikka C-lähtösäveltäkin esiintyy monin paikoin. Alkuteema sisältää kuitenkin

¹¹³ Miles Davis (1958).

¹¹⁴ Albumilla *Milestones* (1958).

yllätyksen, koska hän ei käytä kumpaakaan edellä mainituista pohjasävelistä, vaan soittaa sävelet D, A ja D. Sointu muuttuu alkuteemassa näin D-molliksi. Kahdeksan tahdin A-osan kahdessa viimeisessä tahdissa sointu putoaa C- ja G-säveliin. A-osan kahden viimeisen tahdin sointuteho poikkeaa myös Davisin alkuperäisestä versiososta, jossa sointuteho on Fmaj7.

Nuottiesimerkki 56. Milestones, tahdit 1–16:

A Theme Gm¹¹

2 3 4 5 6 7 Gm¹¹/C 8

9 10 Gm¹¹ 11 12 13 14 15 Gm¹¹/C 16

B-osassa A-mollisoinnun oktaavi- ja kvinttisävelillä liikkuva bassokuvio on samankaltainen kuin se, jota Paul Chambers käytti Davisin levytyksellä. Tosin LaFaro varioi kuviota vapaammin kuin Chambers ja LaFaron soundi muodostuu erilaiseksi intervallien sävelten soidessa selvemmin yhtäaikaaisesti. LaFaro varioi B-osan kuviota siirtämällä fraasin aloituskohtaa tahdin neljänneltä iskulta toiselle neljäsosalle, kuten esimerkiksi tahdissa 21. B-osan harmonia perustuu A-aioliseen asteikkoon.

Nuottiesimerkki 57. Milestones, tahdit 17–32:

B Am^{7(b6)}

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32

Soolonsa alussa Evans mukailee teeman avointa sävyä käyttäen suhteellisen pitkiä aika-arvoja. Basson murtoyhtymäinen linja liikkuu ylärekisterissä ja muodostuu aluksi neljän äänen motiivifraasista.

Nuottiesimerkki 58. Milestones, tahdit 41–56:

A Piano solo 1st chorus

41 42 43 44 45 46 47

48 49 50 51 52

53 54 55 56

Myös pianosoolojakson B-osien bassolinja rajoittuu teemassa soitettujen kuvion variaatioihin, vaikka LaFaro muuntelee sen rytmisiä hieman runsaammin kuin teemassa.

Kappaleen A- ja B-osien modaaliset perusasteikot ovat melko läheisiä toisilleen, koska niitä erottaa vain yksi sävel. B-osan paikallaan pysyvä bassokuvio auttaa erottamaan osat toisistaan. Jos molemmat osat olisi improvisoitu samankaltaisesti runsasliikkeisellä linjalla, muodostuisi niiden välille vähemmän jännitteistä liikettä, ja samalla kappaleen rakenteen seuraaminen olisi vaikeampaa.¹¹⁵ Myös sävellyksen epätavallinen rakenne AABBA antaa syyn erotella osat huolellisesti toisistaan. Osien välisen sävyn leikkaava muutos korostaa taitekohtia.

¹¹⁵ Linna 2019, 250.

Nuottiesimerkki 59. Milestones, tahdit 57–72:

2 B
57 Am7(b6)

58 59 60
61 62 63 64
65 66 67 68
69 70 71 72

Pianosoolon A-osissa LaFaro soittaa murtorytmiä, jolloin basso reagoi vapaasti – sitoutumatta erityisesti mihinkään rytmitykseen – ja jättää paljon tilaa. Tahdeissa 81–84 sävelet E, Bb ja D luovat harmonista liikkettä, joka vaikuttaisi inspiroivan myös solistia. Myöhemmin A-osien linjat ankkuroituvat useimmiten pohjasäveliin G ja C. Esimerkiksi tahdistä 92 alkava polyrytmisen kuvio muodostaa hetkellisen harmonian keskuksen C-sävelen sitoutuen. LaFaron soittaessa murtorytmisesti erilaiset bassolinjan luomat harmoniset liikkeet hahmottuvat vahvoiksi improvisoinnin elementeiksi.

Nuottiesimerkki 60. Milestones, tahdit 81–100:

A Piano solo 2nd chorus

81 Gm¹¹ 82 83 84 85 86 87 88

89 90 91 92

93 94 95 96

B Am^{7(b6)}

97 98 99 100

Kappaleen suhteellisen nopeasta temposta johtuen rytmin variointi siirtyy paikoitellen neljäsosanuotteihin. Seuraavassa choruksessa esiintyvissä rytmisissä motiivissa basso soittaa toiselle ja neljännelle iskulle tahdistä 122 alkaen. Linja hahmottuu neljäsosabassoksi, jonka neljäsosasäveliä toisinaan sidotaan kaarilla pidemmiksi aika-arvoiksi. Tässä tapauksessa linja korostaa takapotkuja, eli tahdin toista ja neljättä neljäsosaa. LaFaro kuitenkin palaa kahdeksasosapohjaiseen rytmin variointiin esimerkiksi tahdissa 133 alkavassa fraasissa. Vaihtelu neljäsosa- ja kahdeksasosapohjaisen rytmin muuntelun välillä pitää osaltaan yllä esityksen kokonaisenergiaa ja tekee myös bassolinjasta itsessään mielenkiintoisen.

Nuottiesimerkki 61. Milestones, tahdit 121–136:

A Piano solo 3rd chorus

121 Gm7 122 123 124

125 126 127 128

129 130 131 132

133 134 135 136

The musical notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves of music. The first staff (measures 121-124) starts with a Gm7 chord. The second staff (measures 125-128) continues the melodic line. The third staff (measures 129-132) shows a melodic phrase ending with two sharps (F# and C#). The fourth staff (measures 133-136) features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a final cadence.

Tahtien 133–136 linjan melodinen vaikutelma syntyy F- ja E -sävelten hahmottuessa Gm7–C7 -sointupurkaukseksi.

LaFaron murtorytmi jatkuu improvisoituna, mutta fraaseissa painottuvat taas alun motiivissa esiintyneet E-, G- ja Bb-sävelet. Sävelkorkeuksien rajoittaminen luo valittuihin jaksoihin jännitteisyyttä, joka edesauttaa bassolinjan ilmaisullisen rakenteen muodostamista.

Nuottiesimerkki 62. Milestones, tahdit 153–160:

C Gm7

153 154 155 156

157 158 159 160

The musical notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves of music. The first staff (measures 153-156) starts with a Gm7 chord and features a melodic line with some chords. The second staff (measures 157-160) continues the melodic line, ending with a final cadence.

Bassolinjan rytminen kaari rakentuu edelleen neljäsosabassoa kohti. Soolon loppua kohti kokonuotit jäävät pois käytöstä ja aika-arvot keskimäärin lyhenevät. Seuraavassa esimerkissä esiintyy LaFarolle ominaista triolirytmikkaa.

Nuottiesimerkki 63. Milestones, tahdit 161–176:

Piano solo 4th chorus

161 A Gm7 162 163 164

165 166 167 168

169 170 171 172

173 174 175 176

Pitkään rakentunut murtorytmin jännite purkautuu tahdissa 193 neljäsosabassoon. Tosin LaFaro ehtii soittaa sitä vain kahdeksan tahdin ajan ennen omaa sooloansa. Poikkeuksellisen korkealle nouseva neljäsosalinja yltää huiluäänellä soitettuun G-säveleen asti.

Nuottiesimerkki 64. Milestones, tahdit 193–200:

193 C Gm7 194 195 196

197 198 199 200

Alkuteeman poikkeavat pohjaäänät eivät toistu enää lopputeemassa. Kappaleen pitkässä codassa LaFaro ottaa solistisen roolin soittaen erittäin pitkän ja melodisen neljäsosatriolifraasin.

Kappaleessa ”Milestones” murtorytmisen linja vaihtelee harvan ja tiheän tekstuurin välillä, mikä ruokkii yhtyeen keskinäistä vuorovaikutusta. Vaihtelevat bassosävelten aika-arvot synnyttävät mahdollisuuksia musiikillisen tilankäyttöön ja sen avulla musiikilliseen kommunikointiin. Bassolinja etenee toisaalta vakaasti sekä harmonisesti että rytmisesti. LaFaron ilmaisu on poikkeuksellisen jännitteistä ja tietyiltä osiltaan myös onnistuneen säästeliästä, mikä luo esitykselle vahvan tunnelman.

3.2.9 My Foolish Heart (*The Complete Village Vanguard Recordings, 1961*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

Vuonna 2009 julkaistu Scott LaFaro -kokoelmalevy *Pieces of Jade* sisältää noin 23 minuutin pituisen harjoitusnauhan, jossa Evans ja LaFaro harjoittelevat kappaletta ”My Foolish Heart”.¹¹⁶ LaFaro opettelee kappaletta sointukiertoa kuulonvaraisesti Evansin soitosta, eikä selvästikään vielä tunne teosta. Myös Evans vielä hioo sointusovituksensa yksityiskohtia. Esimerkiksi rakenteen neljännessä ja viidennessä tahdissa ei kappaletta sovitusta ole vielä löytynyt levytysversiossa kuultavaa muotoaan, kun sekä Evans että LaFaro vielä kokeilevat erilaisia harmonisia reittejä. Vaikutelmani mukaan Evans kehittää myös Village Vanguard -levytyksessä esiintyvän kappaletta sointusovituksen juuri tässä harjoituksessa.

LaFaron ilmaisu Bill Evans Trion balladeissa oli erittäin ekonomista ja toimi kontrastina muun ohjelmiston rönsyilevälle ilmaisulle. Evans esitti kappaletta ”My Foolish Heart” A-duurissa, joka on instrumentaalijazzissa harvinainen sävellaji. Se antoi LaFarolle mahdollisuuden käyttää basson vapaita kieliä luovasti ja soittaa tiettyihin sointuihin sopivia kaksoisotteita. Tosin LaFaron erinomainen tekniikka mahdollisti kolmen yhtäaikaista äänen soittamisen myös ilman vapaiden kielten tarjoamaa helpotusta, kuten on kuultavissa tahdissa 12, jossa LaFaro soittaa samanlaisen intervallyhdistelmän kuin kappaleessa ”Milestones”, mutta tällä kertaa sävelillä C#, G# ja C#.

Nuottiesimerkki 65. My Foolish Heart, tahdit 9–16:

LaFaron ainutlaatuinen soundi pääsee hienosti esiin ja luo kuulaan tunnelman, kun kappaletta alun bassolinja etenee pääosin koko- ja puolinuotteihin tukeutuen. LaFaron rytmisen aktiivisuus ja musiikillisen tilan käyttö lisääntyy melko myöhään, vasta ennen chorusin taitetta tahdissa 29. Tahdissa 31 LaFaron melodinen filli nousee hetkeksi huomion keskipisteeksi ja muodostaa kontrastin vähäeleiselle alkujaksolle. Linja käväisee välillä tuplatempovaikutelmassa, ja sitä värittävät soinnikkaat kaksoisotteet tahdeissa 38, 40,

¹¹⁶ Victor Young (1949).

42–44 sekä 53–54. Rytmisesti tiheät ja aktiiviset jaksot vuorottelevat levollisten puolinuottijaksojen kanssa. Tahdeissa 41–42 Evans muuttaa leimallisesti rytmikehystään triolipohjaiseksi. LaFaro jättää sopivasti tilaa soittaen edelleen puolinuotteja, mikä sopiikin tilanteeseen hyvin. Hän ei pyri osallistumaan pianon kohonneeseen aktiivisuuteen esimerkiksi imitoimalla ja soittaa runsaammin vasta sitten, kun bassolle jää enemmän tilaa. LaFaro hyödyntää kontrabasson soinnillisia mahdollisuuksia mainiosti Amaj7-sointujen aikana myös tahdeissa 49–50, jossa G#-sävel muodostaa ison intervallin avulla soinnillisen kontrastin. Ylärekisterin G#-sävel pysyy paikallaan, jolloin se luo pienimuotoisella eleellä harmoniaa ja rytmiä värittävän elementin.

Nuottiesimerkki 66. My Foolish Heart, tahdit 29–53:

2
29

Bm⁷ 30 B⁷ B⁷(#5) E⁷(sus4) E⁷ 31 Amaj⁷ 32

3 3 3 3 3

2nd chorus

33 Amaj⁷ 34 F#⁷(sus4) F#⁷ 35 Bm⁷ 36 G#⁷ D⁷

3 3 3 3 3

37 C#m⁷ C#⁷(#9) F#m⁷ Bm⁷ E⁷(sus4) E⁷ 38 39 40

41 Amaj⁷ 42 Em⁷ Eb⁷ 43 Dmaj⁷ 44 C#⁷ G⁷

45 F#m F#m(maj⁷) 46 B⁷(sus4) B⁷ 47 E⁷ 48 Bm⁷ E⁷

49 Amaj⁷ 50 F#⁷(sus4) F#⁷ 51 Bm⁷ 52 G#⁷ D⁷ 53 C#m⁷ C#⁷(#9) 54 F#m⁷

3 3 3 3 3

Balladeja soittaessaan monet jazzbasistit varioivat rytmiään enemmän kuin nopeammissa tempoissa. Tämä johtuu tuplatempovaikutelman tarjoamista mahdollisuuksista ja hitaan tempon luomasta tilasta. Bill Evans Trion balladisoitto oli kuitenkin usein korostetun rauhallista, eikä LaFarokaan soittanut niissä kovin murtorytmisesti, vaan noudatti pääasiassa perinteisiä komppaustapoja, jossa pienieleiset sävyt ja soundilliset variaatiot korostuivat. Sama piirre oli havaittavissa myös trion seuraavien basistien soitosta

tulevina vuosina. Hiljainen ja hypnoottinen sävy oli Evansin pianismissa vahva ilmaisekeino, joka tuli erityisen hyvin esiin balladeissa. Sen esiin tuominen edellytti myös basistilta ja rumpailta hillittyä ja kuuntelua korostavaa ilmaisua.

4 John Coltrane Quartet

John Coltrane Quartet on yksi jazzhistorian merkittävimmistä yhtyeistä, ja Coltranen omistautuminen musiikin ja yhtyeen soundin kehittämiseen on vertaansa vailla jazzhistoriassa. Yhtyeen johtajasta, saksofonisti John Coltranesta (1926–1967) on kirjoitettu erinomaisia teoksia, esimerkiksi Lewis Porterin *John Coltrane, His Life and Music* (1999) ja Ashley Kahnin *A Love Supreme, The Story of John Coltrane's Signature Album* (2002).

Kirjallisuudessa useimmin esiin nousevat John Coltrane Quartetin innovaatiot ovat modaalisen kielen kehittäminen sekä solistisen linjan harmonisen kielen monipuolistaminen erityisesti sijaisharmonioiden avulla. Toisaalta yhtye oli edelläkävijä myös komppaustapojen uudistamisessa ja loi yhteissoitollaan omintakeisen soundin. Basson roolin kannalta merkittävä uusi soittotapa oli ”vamp style”. Rytmisektion toistuvien kuvioiden käyttäminen ei ollut sinänsä uutta, mutta tämän yhdistyessä modaaliseen harmoniaan, McCoy Tynerin pianistisiin innovaatioihin sekä moderniin rytmikkaan syntyi yhdistelmästä tuore ja sittemmin laajasti käytetty yhtyesoundi. Afrokuubalaisen musiikin vaikutus jazziin oli alkanut jo aiemmin 1940-luvulla, ja se toi oman mausteensa myös Coltranen yhtyeen ilmaisuun. Coltrane soitti Dizzy Gillespien yhtyeessä 1950-luvun alussa, ja tämä aikakausi vaikutti myös Coltranen omaan yhtyeeseen.¹¹⁷ Afrokuubalaiset elementit olivat tärkeässä osassa Dizzyn ohjelmistossa, tunnetuimpina esimerkkeinä kappaleet ”Night in Tunisia” ja ”Manteca”. Uudenlainen rytmikehys istui myös Coltranen modaaliseen yhtyesoundiin, ja hänen ohjelmistossaan esiintyneitä latin jazz -sävellyksiä olivat ”Like Sonny”, ”Equinox” ja ”Acknowledgement”. Vaikka latin jazz ei ollut mitenkään hallitsevassa asemassa Coltranen tuotannossa, nämä kappaleet jättivät jälkensä jazzhistoriaan ja loivat myös murtorytmiselle bassonsoitolle uudenlaisen rytmisen kehyksen.

4.1 Jimmy Garrison

James Emory Garrison (1934–1976) asui 10-vuotiaaksi asti Floridassa, kunnes hänen perheensä muutti Philadelphiaan, jossa hänen nuoruusvuosien soittokumppaneitaan olivat pianisti Bobby Timmons ja rumpali Albert ”Tootie” Heath. Philadelphia oli tunnettu vahvasta jazzyhteisöstään, ja Garrisonin nuoruudenystäviin kuuluivat myös basistit Reggie Workman ja Henry Grimes, pianisti McCoy Tyner ja trumpettisti Lee Morgan.

Ennen Coltranen yhtyettä Garrison soitti New Yorkissa erilaisissa jazzyhtyeissä. Yksi Garrisonin alkuaikojen levytyksistä oli Walter Bishop Juniorin albumi *Milestones*. Tämä levytys tarjoaa kuvan Garrisonin kyvyistä perinteisen hardbopin parissa, jossa hänen äänenkuljetuksensa ja rytmikkansa on hienostunut niin sooloissa kuin komppauksessakin. Vastaavanlainen bebopiin pohjautuva ilmaisu jäi Coltranen yhtyeessä kuitenkin taustalle. Modaalisessa ja vapaassa ilmaisussa Garrisonin soolot muuttuivat yksinkertaisemmiksi ja sisälsivät vain vähän tonaalisia purkauksia siitäkin huolimatta, että McCoy Tynerin ja John Coltranen solistisessa ilmaisussa olivat myös tonaaliset elementit vahvasti läsnä. Garrison soitti usein soolonsa yksin muiden pitäessä taukoa, mikä johtui luultavasti basson muita instrumentteja heikommasta kuuluvuudesta ilman vahvistimia soitettaessa. Hän soitti sooloissaan usein kaksoisotteita käyttäen tyypillisesti kvartti ja kvintti-intervalleja ja hyödynsi usein myös vapaita kieliä kaksoisotteiden alasävelinä. Basson oma rytmisen logiikka ja jatkuvuus oli useimmiten löydettävissä Garrisonin soitosta free jazzissakin.

¹¹⁷ Porter 1999, 78–79.

Voimakas basson akustinen ääni oli Garrisonin soundin lähtökohta. Vielä Coltranen yhtyeessä Garrison käytti suolesta valmistettuja kieliä, mikä oli tavallista 1960-luvun basisteille.¹¹⁸ Myöhemmin Coltranen yhtyeen jälkeen hänkin alkoi käyttää metallista valmistettuja E- ja A-kieliä. Oman kertomuksensa mukaan hän tavoitteli legatoa ja soundin pyöreyttä: ”Kuuntelin Percy Heathia, hänen sävelensä olivat todella pitkiä... Kuvittelin kielet kuminauhoiksi, joissa on tiettyä kimmoisuutta ja lämpöä. Siitä hetkestä lähtien tiesin, miltä haluan kuulostaa... lämpimät ja pitkät nuotit virtaavat toisesta toiseen... enemmän legatoa.”¹¹⁹

Garrisonin vahvuuksia olivat fokuoitunut ja yhtyettä tukeva soundi ja svengi. Hänen soitossaan yhdistyivät bebopista kumpuava perinne ja vapaa ilmaisu. Hän luonnehti omaa muusikkouttaan seuraavasti: ”On sellaisia muusikoita, jotka svengaavat ja toisia, joita pidetään teknisinä soittajina... En tarkoita sitä, ettei tekninen soittaja voisi svengata, mutta minua pidetään sellaisena, joka svengaa, ja siitä syntyy soiton tunnejälki.”¹²⁰ Ajatus tekniikka- ja tunnesoittajan välisestä eroista ei ole ainutlaatuinen, vaikka kukaan muusikko ei puhtaasti edusta kumpaakaan ääripäätä. Garrisonkin koki itsensä tunnesoittajaksi, vaikka hänen tekniikassaan ei ollut mitään olennaisia puutteita. Verrattuna joihinkin aikalaisiin – esimerkiksi juuri Scott LaFaron tai Ron Carteriin – hänen soitossaan tosiaan esiintyi melko vähän nopeita aika-arvoja ylärekisterissä tai muuten virtuoosista ilmaisuja. Garrison yhdisti kommentissaan kiinnostavalla tavalla nimenomaan rytmin ja svengin siihen, että hän koki itsensä tunnesoittajaksi. Mitä tekniikka lopulta on? Myös svengin tuottamiseen tarvitaan tekniikkaa, eikä tekniikkaa voi määrittellä pelkästään kyvyksi tuottaa nopeita aika-arvoja. Myös tietynlaisen soundin tuottaminen vaatii soittimen teknistä hallintaa.

Kun Bill Evans oli perustanut ensimmäisen oman trionsa, Garrison soitti yhtyeessä sen ensimmäisen viikon ajan. Vuosia myöhemmin Evans kommentoi haastattelussa Garrisonin soittoa: ”kaikki mitä hän soitti, kuulosti bluesilta”.¹²¹ Vaikka bluesestetiikka ei ainakaan sillä hetkellä vastannutkaan Evansin toiveisiin, sopi tämä Garrisonin soiton ominaisuus täydellisesti John Coltrane Quartettiin, jonka ilmaisussa bluesilla on paljon olennaisempi osuus kuin Evansilla. Garrison ei ollut saman tien valmis muuttamaan soittoansa Evansin toivomalla tavalla murtorytmisesti osallistuvaksi, mutta hänen rytminkäyttönsä monipuolistui myöhemmin ja muuttui murtorytmiseksi toista kautta. Musiikillisessa kudoksessa hän ei useinkaan pyri solistiseksi ääneksi – ainakaan samalla tavalla kuin esimerkiksi LaFaro, vaan luo vähitellen muuttuvaa ja elävää rytmiä yhdessä muun rytmisektion kanssa. Coltranen yhtyeessä hänen soittoansa inspiroi varmasti myös Elvin Jonesin luova soitto, jossa rytmien polveilu sai uusia muotoja.

Soolorakenteet Coltranen modaalisisissa sävellyksissä olivat yleensä avoimia, ja kappaleiden esitysversiot pitenivät. Niiden kestäessä tyypillisesti kymmenestä minuutista puoleen tuntiin olivat intensiteetin säilyttäminen ja energian kasvattaminen avainasemassa. Garrisonkin osallistui jossain määrin intensiteetin kasvatukseen, mutta basson pääasiallinen tehtävä oli ylläpitää perusta, jonka varaan muut saattoivat lisätä energisoivia elementtejä. Basson luomaa pohjaa ei voinut muuttaa niin vapaasti kuin vaikkapa Evansin tai

¹¹⁸ Combs 2018, 5.

¹¹⁹ ”One day I was listening to Percy Heath, and his notes were so long, man... I had a picture in my mind that the strings were like rubber bands and had that kind of resilience and warmth. From that time on, that’s how I wanted to sound... warm, long, one note flowing into another one... more legato.” Kahn 2002, chapter 3.

¹²⁰ ”There are some musicians who are characterized as guys who can really swing and there are some that are thought of as technicians... I’m not saying that a technically equipped player can’t swing, but I’ve been thought of as one who swings and that’s where the emotional tag comes from.” Kahn 2002.

¹²¹ ”Everything he played ’sounded like a Blues’” Iverson, 2013. Internet: <https://ethaniverson.com/2013/01/17/bass-genius/> poimittu artikkelista ”Bass Genius” 1.1.2022.

Davisin yhtyeissä, joissa musiikillinen tila luotiin ja hyödynnettiin toisenlaisilla tavoilla. Pitkissä modaalisisissa jatkumoissa Garrisoninkin oli löydettävä uudenlaisia linjan muodostamisen tapoja. Garrisonin musiikillinen reagointi liittyy usein esimerkiksi muutoksiin rumpujen tai pianon komppauksessa, eikä basso useinkaan pyri kommentoimaan solistin soittoa saman tapaan kuin esimerkiksi LaFaro tai Carter. Down Beat -lehden haastattelussa vuonna 1976 Garrison kertoi: ”Elvin soitti niin, että saatoin halutessani soittaa neljään tai sitten olla soittamatta, koska mikään ei pakota pitämään pulssia yllä neljäsosilla. Mielestäni neljään soitto tavallisesti auttoi kuitenkin kvartettimme kokonaisuutta – vaikka toisinaan soitin jotain muutakin, kun siltä tuntui.”¹²²

4.1.1 Muut basistit John Coltrane Quartetissa

John Coltranen yhtyeessä soitti useita merkittäviä basisteja ennen Garrisonia. Ennen oman vakituisen yhtyeen perustamista Coltrane valitsi useimpiin levytyssessioihinsa basistiksi Paul Chambersin (1935–1969), joka soittaa lukuisilla hardbop-aikakauden tärkeillä levytyksillä. Vastavuoroisesti Coltrane esiintyi myös Chambersin omilla levyillä *Chambers' Music* (1956) ja *Whims of Chambers* (1957).¹²³ He soittivat samaan aikaan Miles Davisin yhtyeessä lokakuusta 1955 lähtien. Chambersin rytmien ilmaisu on kurinalaista ja svengaavaa, ja siitä muodostui yksi parhaista perinteisen jazzilmaisun malleista.

Kontrabasisti Steve Davis (1929–1987) soitti John Coltrane Quartetissa yhtyeen perustamisesta alkaen huhtikuusta 1960 vuoden 1961 alkuun. Tänä aikana äänitetyistä levytyssessioista julkaistiin albumit *My Favorite Things*, *Coltrane's Sound* ja *Coltrane Plays the Blues*. Davis soittaa svengaavasti ja hyvällä soundilla. Ainakin tallenteista päätellen tyypillistä Steve Davisille oli kurinalaisuus ja erittäin niukka variointi. Esimerkiksi kappaleen ”My Favorite Things”¹²⁴ alkuperäisessä studioversiossa Davis poikkeaa sovitetusta bassokuvioista yhdentoista minuutin aikana vain muutaman kerran.

Reggie Workman (s. 1937) toimi Coltranen basistina noin vuoden verran ennen Jimmy Garrisonia. Tässä vaiheessa Coltranen yhtyeen soundi oli jo täysin omintakeinen, ja merkittävän osan ohjelmistoa muodostivat modaaliset sävellykset ja bassokuvioihin perustuvat kappaleet. Coltranen kuvailun mukaan Workman täytti roolinsa hyvin: ”Yleensä muusikot laativat omat osuutensa. Esimerkiksi Reggie on hyvin taitava luomaan omia linjojaan.”¹²⁵ Kuitenkin toisessa haastattelussa vuoden 1961 loppupuolelta Coltrane ilmaisi hyvin suorasukaisesti aikeensa vaihtaa basistia:

¹²² ”...Elvin plays in such a way that you can play four if you want or not play if don't want to, so there was nothing that said you had to play a timekeeping four beats. But I did find that it usually was better for the quartet as a whole if I played four—with an occasional something else if I felt it.” Porter 1999, 201.

¹²³ Chambers' Music on äänitetty 1.3.1956 ja Whims of Chambers 21.9.1956.

¹²⁴ Albumilta *My Favorite Things* (äänitetty lokakuussa vuonna 1960).

¹²⁵ ”Most times the other musicians set their own parts. Reggie, for example, is very adept at creating his own line.” Porter 1999, 200.

Vaikka Reggie Workman ei aiheuta minulle mitään erityistä aiheutta valittaa, hän ei ole vielä riittävän kypsä [kuten Paul Chambers]. Ajattelin että Elvinin Jonesin kanssa soittavan basistin täytyy olla todellinen ”luonnonvoima”, koska hän soittaa niin voimakkaasti. Jos basisti ei vastaa samalla auktoriteetilla, hän tulee jyrätyksi. Elvin soittaa usein pulssin edellä ja tarvitsee jonkun, joka pystyy seuraamaan ja johtamaan häntä yhtä aikaa... en tiedä ketään tällä hetkellä vapaata basistia, joka pystyisi siihen.¹²⁶

Coltrane siis vaati yhtyeensä jäseniltä voimakasta ja päämäärätietoista otetta. Koska äänentoisto ei ollut vielä kovin kehittynyttä, oli basistilla oltava jo akustisesti riittävän selkeä ja voimakas soundi. Workman kertoi Coltranen kommentoineen ajatustaan yhtyeestä: “Tiedäthän Reggie, meitä on yhtyeessä vain neljä. Jos soitat samaa kuin muut, meistä tulee trio!”¹²⁷ Coltranelle oli siis tärkeää, ettei basisti soita liikaa unisonossa esimerkiksi rumpalin kanssa tai imitoi pianistin vasemman käden soittoa, vaan muodostaa oman ja riittävästi erottuvan rytmisen linjansa. Basistin vaihtoon oli myös käytännöllisiä syitä. Workman oli kutsuttu armeijan palvelukseen, ja epävarmassa tilanteessa Coltrane päätyi vaihtamaan yhtyeen basistia. Kertomusten mukaan erityisesti Elvin Jones sai Coltranen vakuuttumaan siitä, että Jimmy Garrison olisi sopivin valinta yhtyeen basistiksi. Garrison soitti Coltranen kanssa tämän kuolemaan asti vuoteen 1967.

Joskus Coltranen konserteissa ja levytyksillä esiintyi yhtä aikaa kaksi basistia.¹²⁸ Mielestäni nämä levyille päätyneet kokeilut jäivät usein musiikillisesti epätydyttäväiksi, ainakin jos vertaan niitä Coltranen muuhun levytystuotantoon. Toisen basistin soitto vaikutti olevan ristiriidassa pianistin kanssa tai toi ylimääräiseltä tuntuvan, puolittain solistisessa roolissa toimivan elementin musiikilliseen kudokseen. Voi olla, että toisen basson tehtävä ei välttämättä ollut täysin selvä muusikoillekaan. Yhdeksi syyksi käyttää kahta basistia Coltrane mainitsi sen, että hän kaipasi suurempaa rytmistä vaihtelua:

¹²⁶ ”Though I don’t particularly have any reason to complain about Reggie Workman, he hasn’t reached that level of maturity [equal to Paul Chambers] yet. I’ve figured it out with Elvin though. What he needs is a bassist who’s a real ‘force of nature’ because he plays so hard that if you don’t respond with the same authority, you’re practically overtaken. With Elvin, you need a flexible bassist, because often he’s ahead of the time: you have to follow him and lead him at the same time... I don’t know an available bassist who can do it.” Porter 1999, 200.

¹²⁷ ”You know, Reggie, ain’t but four us in this band. If you’re doing the same things – the band becomes a trio!” Linna 2019, 267. Alunperin Reggie Workmanin haastattelusta Saules De Grey 1985, 116.

¹²⁸ Basistit Art Davis ja Donald Garrett olivat tallenteille päätyneet vierailijat.

Joissakin tulkinnoissani etsin mahdollisuutta tavallista runsaampaan rytmiseen vaihteluun ja uskoin saavuttavani sen kahdella basistilla. Tällä hetkellä aikomukseni ei ole jatkaa tähän suuntaan tai kokeilla sitä uudestaan. Aion epäilemättä pyrkiä samaan yhdellä basistilla, tai mahdollisesti – miksei vaikka ilman basistia. Voisin kuvitella trion, jossa rytminen jatkuvuus ilmenisi ainoastaan jalan naputuksella. Mutta jos jatkan basistin kanssa, haluan hänen pystyvän soittamaan ilman rajoituksia – toisin sanoen niin, ettei hän ole jäykän rytmisen linjansa vanki.¹²⁹

Vaikka yhtyeessä satunnaisesti esiintyi kaksi basistia myöhemminkin, osoittautui Jimmy Garrison murtorytmiin kykeneväksi basistiksi, mikä vastasi tähän Coltranen ilmaisemaan rytmisen vaihtelun tarpeeseen.

4.2 Transkriptiot Jimmy Garrisonin bassolinjoista

Valitsin aineistoni Garrisonin murtorytmisistä bassolinjoista niin, että Coltranen yhtyeen erilaisista rytmikehyksistä saa kattavan kuvan. Coltranen ohjelmiston yhtenä osana säilyivät traditionaaliset tonaaliset jazzsävellykset siitä huolimatta, että monet piirteet niiden esittämisessä vapautuivat. Aineistossani tätä kategoriaa edustaa ”I Want To Talk About You”, joka toimii samalla esimerkkinä Garrisonin balladisoitosta. Nostan esiin myös yhden bassolinjan muodostamisen strategian erikoistapauksen. Kappale ”Your Lady” muodostaa poikkeuksen jazzmusiikin traditionaalisesta esittämistavasta. Runsaan kuuden minuutin bassolinja sisältää vain yhden äänenkorkeuden ja ilmaisu keskittyy ainoastaan rytmin variointiin. John Coltrane Quartetin 1960-luvun ohjelmiston ytimenä olivat modaaliset sävellykset. Usein basistin lähtökohtana toimi bassokuvio, mutta myös traditionaalinen improvisoitu neljäsosabasso säilyi vaihtoehtona. Kappaleet ”Acknowledgement” ja ”Afro Blue” perustuvat pitkiin yhden tonaliteetin ympärille rakentuviin modaalisiin rakenteisiin ja sisältävät kuviopohjaista improvisaatiota. Vuonna 1965 Coltranen suhde yhteiseen tempoon muuttui ja hän halusi yhtyeensä soittavan sen suhteen vapaasti. Tätä ajanjaksoa tutkimuksessani edustaa kappale ”Consequences”. Kun Elvin Jones ja McCoy Tyner olivat eronneet yhtyeestä vuonna 1965, Coltranen äänitteillä alkoi esiintyä lähes pelkästään pulssista vapaata soittoa. Vaikka Garrison jatkoi yhtyeen basistina, keskityin transkriptiomateriaalia valitessani klassisen kvartetin tuotantoon rajaten Coltranen viimeiseksi jääneen kokoonpanon levytykset pois.

¹²⁹ ”For some of my interpretations, I sought the possibility of more rhythmic variety than usual, and I believed I could get that with two bassists. But at the present, I don’t intend to continue in this direction and to renew that experience. Undoubtedly, I’m going to try to obtain the same effect with one bassist, of possibly – why not? – no bassist at all. One can indeed imagine a trio in which the rhythmic continuity will only be suggested by the tapping of our feet. But if I keep a bassist, I want him to be able to play without constraint, that is, not to stay a prisoner of a rigid rhythmic line.” Porter 1999, 199. Alunperin haastattelusta: Jean Clouzet ja Michael Delorme. ”Entretien avec John Coltrane”. *Les Cahiers du Jazz* 8 (1963): 1–14.

Taulukko 2, Jimmy Garrison -transkriptiot

Kappale	Tempo ja tahtilaji	Bassolinjan piirteitä
I Want to Talk About You	68, 4/4	musiikillisen tilan täyttö balladissa, tuplatempovaikutelma
Your Lady	178, 3/4	valssi, polyrytmisen basso
Acknowledgement	120, 4/4	tasajakoinen latin jazz, bassokuvion muunnelmat
Afro Blue	208, 3/4	valssi, muuttuva bassokuvio
Consequences	310, 4/4	vapaa pulssi, vapaa harmonia, nopea tempo

4.2.1 I Want to Talk About You (*Live at Birdland*)

[Linkki bassoranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

Ensimmäisen kerran John Coltrane oli levyttänyt jazzstandardin ”I Want To Talk About You”¹³⁰ vuonna 1958 julkaistulle albumille *Soultrane*. Pianisti Steve Kuhnin muistiinpanojen mukaan kappale kuului Coltranen vakituiseen konserttiohjelmistoon jo kvartettikokoonpanon alusta saakka.¹³¹ Kappale on julkaistu myös albumilla *Live at Newport '63*, joka on äänitetty vain noin kuukautta aikaisemmin kuin käsittelemäni versio albumilta *Live at Birdland*. Garrisonin soittotapa näillä kahdella versiolla oli hyvin samankaltainen. Poikkeuksellisesti Newportin esiintymisessä yhtyeen rumpalina toimi Roy Haynes. Sävellys on perinteinen AABA-muotoinen jazzballadi, ja yhtyeen sovitus pitäytyi kappaleen alkuperäisessä melodiassa ja harmoniassa.

Garrison ottaa hyvin aktiivisen roolin soittaen lähes koko ajan tuplatempovaikutelmassa. Ensimmäisessä melodiassa Elvin Jones soittaa neljäsosapohjaista perussymbaalikuviota. Jones ja Tyner soittavat tuplatempovaikutelmassa vasta teemachoruksen lopussa. Lopputeeman viimeisessä A-osassa Jones palaa perustempotunnelmaan kuudeksi tahdiksi ennen lopuketta. Heistä poiketen Garrison soittaa tuplatempovaikutelmassa jo ensimmäisen choruksen A-osan puolivälistä jatkaen sitä kappaleen loppuun. Yleensä improvisoidessaan rytmisektion muusikot huomioivat toistensa tuplatempovaikutelman käytön ja pyrkivät sen suhteen yhtenäiseen ilmaisuun. Tämä ei kuitenkaan ole välttämätöntä, ja rytmisektion erilaiset tempotunnelmat lisäävät esityksen rytmistä jännitteisyyttä, ja harkiten toteutettuna ne voivat sopia hyvin yhteen. Koko yhtyeen rytmisen ilmaisu on erittäin tarkasti artikuloitua, ja varsinkin Coltrane soittaa rönsyilevästi ja tiheästi.

Garrison rytmittää aktiivisesti heti tahdeissa 2–6, joissa ilmaisu värittävät sävelet kahdeksasosatriolin toisella osalla. Basson murtorytmisen tuplatempovaikutelma ilmenee selvästi jo tahdissa 7, jossa kolmelta neljäsosaiskuilta puuttuvat pohjaäännet.

¹³⁰ Billy Eckstine (1946).

¹³¹ Porter 1999, 173.

Nuottiesimerkki 67. I Want To Talk About You, tahdit 1–9:

Tahdissa 8 Garrisonin Gm7-arpeggio tukee kokonaisuutta. Vaikka säestys on runsasta ja sisältää toisinaan melodisiakin fillejä, ei komppaus astu solistin varpaille. Myöhemminkin kappaleen murtorytmisen vaikutelma vahvistuu siitä, ettei basso soita neljäsosaikuille.

Vaikka basson tekstuuri on kauttaaltaan suhteellisen tiheää, erottuvat tietyt basson fraasit rakennetta jaotteleviksi filleiksi. Esimerkkinä tästä on B-osan loppu, jossa rytmi tihentyy entisestään ja linjan melodisuus hetkellisesti hieman korostuu. Fili sijoittuu luontevasti osan viimeiseen tahtiin jännitteen purkautuessa seuraavaan A-osaan.

Nuottiesimerkki 68. I Want To Talk About You, tahdit 24–25:

Rönsyilevästä kudoksesta erottuvia fillejä esiintyy myös tahdeissa 32–33 ja 73, sekä erityisesti seuraavan choruksen B-osan lopussa tahdissa 57.

Nuottiesimerkki 69. I Want To Talk About You, tahdit 56–57:

56 Dm^7 G^7 57 $Bb^{13}(b9)$

Pianon ja rumpujen tuplatempovaikutelma muuttaa rytmistä kehystä kaksi tahtia ennen teema- ja soolochoruksen välistä taitetta. Tämä ei kuitenkaan vaikuta bassoon, koska se soitti jo aiemmin tuplatempovaikutelmassa. Ainoastaan tahdeissa 28–31 linja käväisee perustempotunnelmassa. Tahdistä 32 eteenpäin basson tuplatempovaikutelma korostuu tiheän tekstuurin ja etuiskujen myötä.

Nuottiesimerkki 70. I Want To Talk About You, tahdit 26–41:

26 $Ebmaj7$ 27 Bbm^7 Eb^7 28 $Abmaj7$

29 Abm^7 Db^7 30 Gm^7 Db^{13} Cm^7 C^7 31 Fm^7 Bb^7

32 $Ebmaj7$ 33 Fm^7 Bb^7

Coltrane solo A1

34 $Ebmaj7$ 35 Bbm^7 Eb^7 36 $Abmaj7$

37 Abm^7 Db^7 38 Gm^7 C^7 39 Fm^7 Gm^7 $Abmaj7$ Bb^7

40 $G^7alt.$ C^7 41 Fm^7 Gm^7 $Abmaj7$ Bb^7

Yhteissoiton vaikutelma pysyy esityksessä tiiviinä, vaikka koko yhtye luo suhteellisen tiheän tekstuurin. Tätä edesauttaa se, etteivät komppaajat tule solistin tielle, vaan valikoivat säästyksellisesti toimivia soittotapoja ja äänenkuljetuksia taidokkaasti. Urkupistekuvio tahdeissa 44–45 rytmittää chorusta, ja staattinen kuvio tuo vaihtelua bassolinjaan. Rytmisesti vaihtelevan linjan keskellä hetkellinen urkupiste kiinnittyy toistuvaan rytmikuvioon, mikä muistuttaa hardbop-perinteen tyyppillistä urkupisteen soittotapaa.

Nuottiesimerkki 71. I Want To Talk About You, tahdit 42–46:

Seuraavassa esimerkkijaksossa Garrison välttelee rytmin vakiinnuttamista neljäsosabassoon,¹³² vaikka hän käväisee siinä hetkellisesti, kuten esimerkiksi tahdeissa 50–51. Garrison lisää synkopointia tahdista 52 eteenpäin ja irrottautuu tällä keinolla staattisesta neljäsosabasson vaikutelmasta.

Nuottiesimerkki 72. I Want to Talk About You, tahdit 50–55:

Samankaltainen hetkellinen neljäsosabasson vaikutelma syntyy myös myöhemmin tahdeissa 67–68, mutta tässäkin kohdassa Garrison välttää toistuvan rytmin vakiintumisen ja lisää tarkoituksellisesti synkopointiaan.

¹³² Tässä nuottikuvassa kahdeksasosanuotit toimivat ”neljäsosabasson” perusyksikkönä tuplatempovaikutelman vuoksi.

Viimeisen A-osan rakenne laajentuu perinteiseen tapaan III–VI–II–V-sointuketjulla. Garrison pohjustaa teeman loppua pelkistämällä linjansa melodiaa tahdeissa 80–81.

Nuottiesimerkki 73. I Want To Talk About You, tahdit 77–87:

Kappaleen lopun pitkästä soolokadenssista muodostui Coltranen tavaramerkki, ja konserttitilanteissa saksofonikadenssit pitenivät illasta toiseen. Lewis Porterin mukaan hän harjoitteli yksin soittamista: ”Tässä hän sai tilaisuuden tutkia mitä voisi saavuttaa yli kolmen minuutin improvisaatiolla ilman rytmisektion tukea”¹³³

Aikakauden tavanomaisessa balladissa bassolinjan aika-arvo ankuroitui vahvasti neljäsosaan tehden siitä poikkeamia vain satunnaisesti. Garrison valitsi kappaleeseen toisenlaisen lähestymistavan ja soitti mahdollisimman runsasta tekstuuria, mikä erosi myös hänen omasta tavanomaisesta balladisoitostaan. Vertailukohtana käytän esimerkiksi Garrisonin balladisoittoa kappaleessa ”Soul Eyes” albumilta *Coltrane* (1962),¹³⁴ jossa Garrisonin soitti huomattavasti vähäeleisemmin kuin kappaleessa ”I Want to Talk About You”. Vaikka Garrisonin soitto ammensi edelleen rytmisen ja melodisen sanavaraston perinteisestä ilmaisusta, oli soitto jo murtorytmistä. Fraasien muotoilu oli kuitenkin Scott LaFaron soittoon verrattuna perinteisempää, ja sävelkulut purkautuivat useammin sointujen perussäveliin. Silloinkin kun Garrison soitti tiheää tekstuuria, ei basso noussut kilpailemaan melodian kanssa huomiosta, vaan säilytti säestävän luonteensa. Myös osien väliset tekstuurin muutokset ovat vähäisiä. Basson lähestymistapa tässä balladissa oli omaperäinen ja mielestäni toteutti Coltranen ideaa siitä, että jokaisella soittimella olisi oltava itsenäinen vahva linjansa ja roolinsa.

¹³³ ”This gave him a chance to explore, for three minutes or more, what he could accomplish without steady beat supporting him.” Porter 1999, 264.

¹³⁴ Transkriptio ja analyysi kappaleesta ”Soul Eyes”: Combs 2018, 21.

4.2.2 Your Lady (*Live at Birdland*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

Coltranen yhtyeen tärkeä jazzmusiikillinen innovaatio oli käyttää staattisia kuvioita komppauksen perustana modaalisisä sävellyksissä. Kappaleessa ”Your Lady”¹³⁵ sovitusta on musiikillinen koe, jolla testattiin rytmisektion perinteestä poikkeavaa soittotapaa. Garrison rajoitti soittonsa vain yhteen Db-säveleen muodostaen täysin omintakeisen bassolinjan. Sen staattisuus rajoittui vain sävelkorkeuteen rytmien ollessa improvisoitua – vaikkakin tiettyjen rajojen sisällä – jolloin basso otti lyömäsoittimen roolin. Coltranen idea basson asemasta perkussiivisena soittimena nousi esiin haastattelussa, jossa hän kertoi kahden basistin kokeiluistaan: ”Toista bassoa käytetään lyömäsoittimena – ainakin eräänlaisena – se kuulostaa bassoon viritetyltä rummulta.”¹³⁶

Lähtökohtana Garrisonin soitolle toimi polyrytmisen idea, jossa basson rytmi jakautuu puolinuotin pituisiin yksiköihin hemiolan tapaan. Ennen melodian alkua kappaleen intron kuulokuva viittaa vahvasti 4/4-tahtilajiin. Vasta saksofonin soittaman melodian alkaessa kuulija huomaa kappaleen etenevän 3/4-tahtilajissa. Voisiko siis olla, että Garrison alkoi vahingossa soittaa väärää tahtilajia? Koska kyseessä oli konserttitalenne eikä kappaleesta ollut aikaisempaa julkaisua, pidän tällaista vahinkoakin periaatteessa mahdollisena. Kuitenkin on todennäköisempää, että kyseessä oli tietoinen ratkaisu ja Garrison loi tarkoituksellisesti polyrytmisen, joka muodosti jännitteen muun yhtyeen kanssa. Jos kyseessä olisi ollut vahinko, olisi Garrison kappaleen aikana – luultavasti nopeastikin – muuttanut soittoaan 3/4-pohjaiseksi. Esityksessä hänen soittonsa eteni suunnilleen samalla logiikalla loppuun asti. Kappaleen alussa myös pianokomppaus sisältää 4/4-tahtilajiin viittaavia rytmejä. Elvin Jonesin rumpujen soittoa voi alussa tulkita molempiin tahtilajeihin sopivaksi, mutta kevyt symbaaliaksentti yhdeksännen tahdin alussa viittasi siihen, että Jones hahmotti kappaleen rakenteen hämäävästä bassosta huolimatta, ja soittaa tietoisesti 3/4-tahtilajissa alusta saakka.

¹³⁵ John Coltrane (1964).

¹³⁶ ”The other bass is used as a percussive sense, you know, sort of like – makes it sound like tuned drum in a bass...” Porter 1999, 199.

Nuottiesimerkki 74. Your Lady, tahdit 1–16:

Db-mixolydian

2 3 4

5 6 7 8

9 (Cymbal) 10 11 12

13 Piano in 14 15 16

Heimiolan mukaiset pääiskut ovat alkutahdin ensimmäisellä ja kolmannella iskulla ja jälkimmäisen tahdin toisella neljäsosalla. Sen lisäksi Garrison improvisoi rytmiaän puolinuottipohjaisten pääiskujen ympärillä. Garrisonin soitto etenee 4/4-tahtilajista peräisin olevien fraasien varassa huolimatta kappaleen kolmijakoisuudesta.

Vähitellen muunlaisetkin rytmin varioinnin keinot lisääntyvät, mistä esimerkkinä tahtien 133 ja 135 etuiskut. Kappaleessa melko myöhään, vasta tahdeissa 137–138 alkaa esiintyä perättäisiä pisteellisiä neljäsosanuotteja, jolloin peruspoljento irtoaa hemiolasta.

Nuottiesimerkki 75. Your Lady, tahdit 129–144:

The image shows a musical score for bassoon, measures 129-144. The score is written in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The music consists of four staves of music. The first staff contains measures 129, 130, 131, and 132. The second staff contains measures 133, 134, 135, and 136. The third staff contains measures 137, 138, 139, and 140. The fourth staff contains measures 141, 142, 143, and 144. The music features a variety of note values, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are also some rests and phrasing slurs.

Seuraavassa esimerkissä tahdeissa 161–163 basson fraasit hahmottuvat neljän neljäsosanuotin mittaisiksi.¹³⁷ Tahdin 163 kolmannelta iskualalta alkaa uusi polyrytmisen sekvenssi, jossa pisteellisen neljäsosan mittainen aika-arvo jatkuu tavallista pidempään. Sinänsä tavanomaisen sekvenssin sijoittaminen epätavalliseen kohtaan vallitsevan 3/4-tahtilajiin suhteen luo rytmistä jännitettä. Pitäytyminen yhdessä sävelkorkeudessa inspiroi Garrisonin käyttämään epäkonventionaalisia rytmityksiä ja risteävät polyrytmit tekevät basson ja rumpujen yhteistyöstä kiinnostavan kudoksen.

¹³⁷ Tahti 161 hahmottuu musiikilliseksi taitekohtaksi.

Nuottiesimerkki 76. Your Lady, tahdit 161–172:

The image shows three staves of musical notation in bass clef, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff contains measures 161, 162, 163, and 164. The second staff contains measures 165, 166, 167, and 168. The third staff contains measures 169, 170, 171, and 172. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and slurs. A tempo marking '(2:42)' is placed above measure 161.

Garrisonin fraseeraa legatossa melkein koko kappaleen ajan luopuen siitä vain lyhyeksi hetkeksi.¹³⁸ Garrisonin ja Jonesin luoma yhteinen rytmisen kudoksen muodosti polyrytmisen ja samalla staattisen pohjan. Yhden sävelen linja koostui lähes kokonaan kolmesta eri aika-arvosta: kahdeksasosista, neljäsosista sekä pisteellisistä neljäsosanuoteista.¹³⁹ Tämä rajausta loi improvisoituun rytmiin staattisuutta ja ennustettavuutta, joka toimi solistia tukevana elementtinä. Vaikka yhtyeen improvisointi jaksottui 16 tahdin kokonaisuuksiin, ei bassolinja kuitenkaan sitä korostanut. Vaikka bassolinjan fraasien polyrytmisyys toimi uudella ja mielenkiintoisella tavalla, ei Garrison enää myöhemmin palannut bassolinjan melodian osalta näin pelkistettyyn ilmaisuun, vaan kappale jäi yhtyeen tuotannon kuriositeetiksi.

4.2.3 Acknowledgement (*A Love Supreme*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

A Love Supreme nousee jazzkirjallisuudessa esiin usein, ja sitä pidetään usein yhtenä Coltranen merkittävimmistä levytyksistä. Albumi sisältää yhden sarjamuotoisen sävellyksen, jossa on neljä osaa. Sarjan osia yhdistää kolmen sävelen motiivi, josta on peräisin myös sen ensimmäisen osan eli kappaleen ”Acknowledgement”¹⁴⁰ bassokuvio. Sama kuvio oli aiemmin esiintynyt Art Farmerin vuonna 1953 levyttämässä kappaleessa ”Mau Mau”,¹⁴¹ mutta Coltrane oli tuskin suoraan ottanut vaikutteita siitä.¹⁴² Yleensä 1960-luvulla basistit soittivat latin jazz -rytmikehyksessä kappaleen bassokuvioita kurinalaisesti. Garrison yhdisti staattisen kuvion improvisoituun murtorytmiseen komppauslinjaan. Murtorytmin soitto

¹³⁸ Tahdeissa 245–252.

¹³⁹ Tahtien 336–342 puolinuotit ovat poikkeuksia.

¹⁴⁰ John Coltrane (1964).

¹⁴¹ Ensimmäinen julkaisu singlelevyllä (1953). Myöhempi julkaisu albumilla *Art Farmer Septet* (julkaistu 1956).

¹⁴² Kahn, 2002. Chapter 3 / Acknowledgement.

kappaleen tasajakaisen latin jazz -rytmikehyksesen yhteydessä oli aikanaan uutta. Myöhemmin tästä rytmisestä kehyksestä on muodostunut basson murtorytmille varsin luonteva ja runsaasti käytetty lähtöpiste.

Tahdeissa 7–9 linja varioi alkuperäistä kuviota. Garrison irrottautuu staattisesta kuviosta nopeasti ja improvisoi murtorytmisesti heti saksofonisoolon alussa. Bassolinjassa painottuvat varsin selvästi Fm7-nelisoinnun sävelet. Kappale säilyttää soolossakin jaksotuksensa kahdeksan tahdin kokonaisuuksiin, ja basso korostaa tätä soittamalla jakson kahdeksanteen tahtiin eli tahtiin 14 kromaattisen linjan, joka hahmottuu C7-dominantiksi. Tämä tahdin fraasi toistuu identtisesti myös tahdissa 22.

Nuottiesimerkki 77. Acknowledgement, tahdit 5–22:

5 **4x with piano** 6 7 (sax in) 8 9

10 11 12 13 14

15 16 17 18

19 20 21 22

Vaikka Coltranen soololinjat ja usein myös McCoy Tynerin komppaus perustuvat F-mollista irtautuviin harmonisiin jännitteisiin, pysyttelee bassolinja varsin tiiviisti perussävellajin sisällä toimien näin vastapainona muille. Vain muutamissa kohdissa bassolinjakin muodostaa vaikutelman harmonisesta liikkeestä, kuten seuraavassa nuottiesimerkissä neljän tahdin jaksossa tahdeissa 31–34. Tässäkin tapauksessa Garrison liikkuu F-doorisen asteikon sävelillä, mutta tahdin mittaisen motiivin liike luo vaikutelman sointutehon harmonisesta liikkeestä. Pieniä intensiteetin kaaria syntyy basson vaihtaessa rekisteriä, esimerkiksi tahdissa 36, jossa linja käväisee korkeassa rekisterissä ja palaa takaisin kahdeksan tahdin jakson lopussa.

Nuottiesimerkki 78. Acknowledgement, tahdit 31–38:

31 32 33 34

35 36 37 38

Basson melodissa liikkeissä korostuvat F-doorisen ja niistä vahvimmin Fm7-soinnun sävelet. Tämä muodostaa vastapainon pianon ja saksofonin vahvoille harmonisille jännitteille. Seuraavassa esimerkissä linja muuttuu kuviopohjaiseksi tahdista 47 alkaen ja kuvio uudistuu improvisoidusti neljän tahdin välein. Solistin intensiteetin kasvaessa bassolinja pysyttelee usein hetken staattisena ja sisältää runsaampaa melodista liikettä solistin suvantokohdissa.

Nuottiesimerkki 79. Acknowledgement, tahdit 47–58:

47 48 49 50

51 52 53 54

55 56 57 58

Seuraavassa kahdeksan tahdin jaksossa basso palaa kuviosta improvisoituun murtorytmiin tahdissa 62. Sen rytmiset ja harmoniset ainekset ovat yksinkertaisia, mutta ne pitävät linjan liikkeessä. Vaikka muu yhtye soittaa harmonisesti yhä jännitteisemmin, basso pysyttelee edelleen sitkeästi F-doorisen asteikon sävelissä. Tästä poikkeuksena on tahtien 63–64 Db-sävel, joka siirtää tonaalisen keskuksen vaikutelman lyhyeksi hetkeksi pois F-mollista.

Nuottiesimerkki 80. Acknowledgement, tahdit 59–70:

Musical notation for Nuottiesimerkki 80, measures 59–70. The notation is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measures 59–62 show a rhythmic pattern of eighth notes with some slurs. Measures 63–66 show a more complex rhythmic pattern with some accidentals (sharps and flats). Measures 67–70 show a continuation of the rhythmic pattern with some slurs and accidentals.

Tahdista 71 eteenpäin alkaa taas toistuva kuvio. Vaikka muun yhtyeen harmoninen jännite ja intensiteetti kasvaa edelleen, bassolinja muuttuu entistä yksinkertaisemmaksi luoden tilaa soolon intensiteetin kasvuille.

Nuottiesimerkki 81. Acknowledgement, tahdit 71–74:

Musical notation for Nuottiesimerkki 81, measures 71–74. The notation is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of eighth notes, often beamed together. Measures 71–73 show a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 74 shows a continuation of the rhythmic pattern with some accidentals.

Soolon säestyslinja jatkuu edellä kuvatuin keinoin kohti saksofonisoolon huippukohtaa. Tahdeissa 99–102 linja pysyy paikallaan luoden vastapainon saksofonin yhä jännitteisemmälle energialle. Tahdeissa 103–106 basso käväisee dominantissa joka toisessa tahdissa. Tahdeissa 107–110 linja kipuaa hetkeksi korkeaan rekisteriin tukien soolon huipennusta.

Nuottiesimerkki 82. Acknowledgement, tahdit 95–114:

Musical score for Nuottiesimerkki 82, Acknowledgement, measures 95–114. The score is written in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The score consists of five staves of music. Measures 95-98 show a steady eighth-note pattern. Measures 99-102 continue this pattern with some rests. Measures 103-106 introduce a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measures 107-110 show a continuation of this pattern with some chromaticism. Measures 111-114 conclude the section with a final melodic phrase.

Soolon lähestyessä loppuaan basso palaa kappaleen motiivikuviin neljä tahtia ennen kuin saksofoni aloittaa lopputemaksi muodostuvan kuvion moduloivan varioinnin. Tahdistä 123 alkavassa jaksossa basso alkaa muunnella motiivifraasia niin, että kuvion rytmi säilyy, mutta äänen korkeudet vaihtelevat. Toisinaan hän varioi kuvion rytmiäkin, kuten tahdeissa 126 ja 130.

Nuottiesimerkki 83. Acknowledgement, tahdit 119–130:

Musical score for Nuottiesimerkki 83, Acknowledgement, measures 119–130. The score is written in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The score consists of three staves of music. Measures 119-122 show a melodic line with eighth and sixteenth notes. Measures 123-126 continue this line with some rests and chromaticism. Measures 127-130 show a continuation of the melodic line with some rests and chromaticism.

Garrison improvisoi kappaleen motiivikuviota mielenkiintoisella tavalla. Kuviosta esiintyy kaksi eri versiota, joista toinen esiintyy tahdissa 131 ja toinen tahdissa 149.¹⁴³ Loppujaksossa Coltrane alkaa moduloida motiivikuviota¹⁴⁴ eri sävellajeihin. Bassolinja pysyttelee kuitenkin F-mollissa, mikä muodostaa vahvan jännitteen melodian ja bassolinjan välille. Vahvaa jännitettä lisäävät osaltaan myös pianon moduloivat soinnut. Basso soittaa vapaasti motiivin ympärillä eikä heti lukkiudu saman kuvion toistamiseen, mikä edesauttaa jännitteen säilymistä ja jakson vapaan virtaavuuden tuntua.

Nuottiesimerkki 84. Acknowledgement, tahdit 131–155:

131 132 133

134 135 136

137 138 139 140

141 142 143 144

145 146 147 148

149 150 151 152

153 154 155 156

¹⁴³ Tahdin ensimmäiselle ja toiselle neljäsosalle soitettavat sävelet vaihtavat paikkojaan. Jälkimmäinen, perussävelestä alkava kolmen äänen yhdistelmä on myös ”A Love Supreme” kolmannen osan, kappaleen ”Pursuance” melodian motiivi.

¹⁴⁴ Coltrane käyttää versiota, jossa sävellajin terssisävel aloittaa tahdin, kuten basso soittaa tahdissa 131.

Bassolinjan variaatiot vähenevät loppua kohti. Kappale moduloi seuraavan sarjan osan ”Resolution” sävellajiin Eb-molliin. Modulaatiokohdassa tahdistta 179 eteenpäin Garrison muuntelee peruskuvioista kolmannen version.

Nuottiesimerkki 85. Acknowledgement, tahdit 177–182:

Kappaleen lopun basson lyhyt solistinen osuus liittää kokonaisuuden ”Resolutioniin”, joka alkaa lyhyellä bassosoololla.

Nuottiesimerkki 86. Acknowledgement, tahdit 201–211:

Vuonna 2016 julkaistiin *A Love Supreme: The Complete Masters*, eli kokoelma julkaisematta jääneistä versioista. Alkuperäisen studiosession jälkeisenä päivänä kvartettia täydensivät saksofonisti Archie Shepp ja basisti Art Davis. Kappaleesta ”Acknowledgement” on kokoelmalla useita versioita. Joillakin versioilla Garrison soittaa samanlaisella murtorytmisellä lähestymistavalla kuin julkaistulla kvartettiversiollakin. Niissä basso kuitenkin kiinnittyy staattiseen peruskuvioon pidempien jaksojen ajaksi. Joissakin versioissa basisti Art Davis soittaa alusta asti, mutta toisissa hän liittyy kappaleeseen vasta loppupuolella. Muutamissa versioissa basistit soittavat yhteissoolon kappaleen lopussa. Alkuperäisen kvartettiversion virtaavaan energiaan ja ilmaisun pelkistettyyn voimaan eivät nämä jälkikäteen julkaistut versiot yllä, mihin yhtenä syynä on basson pysyttely pitkään samassa peruskuviossa. Kvartettiin lisätyt kaksi uutta muusikkoa

sekoittavat myös kokonaisilmaisua. Kun Archie Shepp soittaa bassokuviota unisonossa saksofonilla, muodostuu kokonaisuudesta raskas ja jäykkä.

4.2.4 Afro Blue (*Live at the Half Note: One Down, One Up*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

Mongo Santamarian kappale ”Afro Blue” taltiointiin ensimmäisen kerran vuonna 1959 ja julkaistiin Caj Tjader Sextetin albumilla *Concert by The Sea*. Sen rytmisovitus oli aikanaan ainutlaatuinen ja perustui polyrytmiin, jossa bassokuva muodostaa hemiolan kappaleen 12/8-tahtilajissa. Vaikka tämä hemiolarytmi oli alkuperäisversiolle olennainen ja tunnusomainen piirre, luopui Coltanen yhtye siitä ja soitti kappaleen jazzvalssina. Myös soinnutus erosi olennaisesti Santamarian alkuperäisversiosta, kun yhtye poisti sovituksessaan melodian alkupuolen IV- ja V-asteen tehot. Soolojakso pohjautui F-mollin modaaliseen ja kromaattiseen käsittelyyn. Kappale kuului yhtyeen vakio-ohjelmistoon ja siitä on julkaistu versioita yhtyeen albumeilla *Live at Birdland* (1963), *Afro Blue Impressions* (1963), *Live In Seattle* (1965) sekä *Live in Japan* (1966). Yhtye televisioi kappaleen version myös 1963 Ralph Gleasonin *Jazz Casual* -sarjaan.¹⁴⁵ Valitsin kappaleen lukuisista versioista ainestooni kvartetin toukokuussa 1965 taltioidun radioäänityksen, joka julkaistiin vuonna 2005 albumilla *Live at The Half Note: One Down, One Up*. Albumi sisältää radioinneista tallennettuja konserttiäänityksiä. Tallenne katkaistiin kesken Coltranen soolon – mahdollisesti radioinnin lähetyksaikaarajoituksen vuoksi. Versio kestää silti yli kaksitoista minuuttia. Soitto oli erittäin svengaavaa, energistä ja pitkälle vietyä kromaattis-modaalista ilmaisua. Muutamia kuukausia myöhemmin taltioitu *Live in Seattle* -versio sisälsi jo paljon jaksoja, joissa yhtye luopuu yhteistä pulssista, mutta vielä tässä vaiheessa yhtye soitti koko kappaleen yhteiseen pulssiin pohjautuvasti.

Teemajaksossa tahdin alkujen ennakkokoiskut tahdeissa 8, 12 ja 16 luovat liikkeen tuntua hienostuneesti.

Nuottiesimerkki 87. Afro Blue, tahdit 1–16:

2 3 4

5 Fm 6 7 Db7 Eb7 8 Fm

9 Eb7 10 11 Db7 Eb7 12 Fm

13 Eb7 14 15 Db7 Eb7 16 Fm

¹⁴⁵ Haettu YouTubesta 12.3.2021 osoitteesta: <https://www.youtube.com/watch?v=HuOfm6nSW4A>, taltioitu 7.12.1963

Koko kappaleen aikana Garrison ei aloita kahden tahdin jaksoa synkoopilla, vaan tahtiviivan ylittävä ennakkosku sijoittuu aina tahtiparin jälkimmäisen puoliskoon eli nuottikuvan parillisille tahdeille tultaessa. Muuta erityistä syytä en ole keksinyt tälle ilmiölle kuin sen, että basson ankkuroituessa tahtiparin ensimmäiselle neljäsosalle varmistuu rytmin selväpiirteisyys.

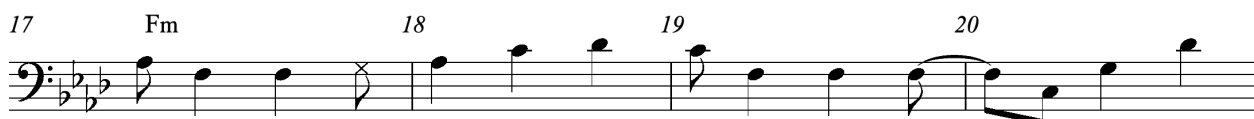
Uudenlaisen ”vamp stylen” yhdistyessä modaaliseen harmoniaan myös Garrison oli ennen kokemattoman haasteen edessä. Kuinka bassolinja olisi syytä muodostaa, jos basson tehtävä on toteuttaa toistuvaa kuviota ja samalla luoda elävää improvisoitua bassolinjaa rytmisektion yhteisessä kudoksessa? Hänen ratkaisunsa oli luoda jatkuvasti uusia tilanteeseen sopivia bassokuvioita. Olen jaksottanut transkriptioita merkittävällä nuottiin kaksoisviivan niihin kohtiin, joissa hahmotan bassokuvion vaihtumisen uuteen. Useimmiten uusi kuvio sijoittui jakson alkuun, mutta joskus kuvio sai muotonsa vasta jakson keskellä alkaen esimerkiksi vasta kolmannesta tai viidennestä tahdistä. Yhtye muotoili soittonsa niin, että tuntuma kahdeksan ja kuudentoista tahdin taitekohtiin säilyi. Jaksoni muodostuivat kuudentoista tahdin mittaisiksi joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta.¹⁴⁶ Transkriptiossani on siis 53 jaksoa, joiden ytimen muodostaa uusi bassokuvio. Vaikka eri bassokuviot muistuttavat toisiaan, ei niissä kahta täysin samanlaista esiinny. Garrison valitsi intuitiivisesti tilanteeseen sopivan kuvion, johon vaikutti myös muun yhtyeen soitto. Selvä esimerkki muun yhtyeen soiton vaikutuksesta bassokuvioon oli tilanne, jossa rytmisektio painotti yhdessä pisteellistä neljäsosarytmiä. Basso reagoi Tynerin vasemman käden soittoon ja Jonesin symbaalirytmiiin. Kun Tynerin soitti pitkään jatkuvaa kahdeksanosapohjaista soololinjaa, korostuivat rytmisektion soitossa neljäsosat.

Uusien kuvioiden luomisen lisäksi Garrison improvisoi muillakin tavoilla. Kuviot toistuivat toisinaan muutamia kertoja täysin samanlaisena, mutta usein niissä tapahtui myös hienovaraisesta muuntelua, mikä loi elävyyttä kudokseen. Välillä hän sen lisäksi irrottautui kuvioista kokonaan ja improvisoi vapaasti linjaansa. Tämä vapaan linjan luoma jännite purkautui useimmiten seuraavan jakson alkuun, jossa hän palasi toistuvaan kuvioon. Nämä kokonaan improvisoidut jaksot rakentuivat tyypillisesti neljäsosanuoteista tai pisteellisistä neljäsosanuoteista. Improvisoitujen jaksojen pituus oli tyypillisesti kahdesta kuuteen tahtia, tosin ne saattoivat olla pidempiäkin.

Bassokuvioiden rytmityksistä on havaittavissa tiettyjä piirteitä, joiden perusteella olen jakanut kuviot kolmeen eri rytmimalliin. Ensimmäisessä mallissani ensimmäisen tahdin synkoopikuvio yhdistyy jälkimmäisen tahdin iskullisiin neljäsosiin.

Nuottiesimerkki 88. Afro Blue, tahdit 17–20:

Rytmimalli 1



Joskus vastaavassa kuviossa tahdit yhdistyvät synkoopilla.

¹⁴⁶ Yhteensä 53 jaksosta 41 on pituudeltaan 16 tahtia. Lisäksi kahdeksan tahdin jaksoja on seitsemän, ja 24 tahdin jaksoja viisi.

Nuottiesimerkki 89. Afro Blue, tahdit 25–28:

Rytmimalli 1 variaatio



Tahtiviivan ylittävä variaatio on iskullista kuviota yleisempi. Vastaava rytmijako esiintyy jaksoissa, jotka alkavat tahdeista 49, 89 ja 169. Toinen rytmimallini sisältää ensimmäisen tahdin pisteellisen neljäsosan ja jälkimmäisen tahdin iskulliset neljäsosat, kuten tahdeissa 113–114.

Nuottiesimerkki 90. Afro Blue, tahdit 113–120:

Rytmimalli 2

Yhdistelmä / variaatio



Tahtien 115–116 kuviossa kaksi edellistä mallia yhdistyvät. Kuvio alkaa pisteellisellä neljäsosalla, mutta tahtiviiva ylitetään ennakkoiskulla. Kuvio on toisen rytmimallin variaatio. Siitä esimerkkinä on tahdistä 65 alkava kuvio:

Nuottiesimerkki 91. Afro Blue, tahdit 65–68

Toinen rytmimalli, synkooppivariaatio



Toinen mallikuvio varioituu myös niin, että ensimmäisen tahdin loppuun lisätään kahdeksasosa, kuten tahdeissa 153–154. Tämä versio esiintyy esimerkiksi tahdeista 265, 521 ja 801 alkavissa jaksoissa.

Nuottiesimerkki 92. Afro Blue, tahdit 153–160:

Toinen rytmimalli, variaatio

Musical notation for measures 153–160. The notation is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). A horizontal line above the staff spans measures 153 to 155. The notes are: 153: B-flat, A-flat, G; 154: F, E-flat, D; 155: C, B-flat, A; 156: G, F, E; 157: D, C, B; 158: A, G, F; 159: E, D, C; 160: B, A, G.

Tahdeissa 129–130 esiintyvä variaatio on lähes samanlainen. Pisteellisen puolinuotin muodostamaa runkoon on lisätty kaksi kahdeksasosaa. Tämä variaatio esiintyy myös tahdeista 281, 329, 345, 537 ja 817 alkavissa jaksoissa.

Nuottiesimerkki 93. Afro Blue, tahdit 129–136:

Toinen rytmimalli, variaatio

Musical notation for measures 129–136. The notation is in bass clef with a key signature of two flats. A horizontal line above the staff spans measures 129 to 131. The notes are: 129: B-flat, A-flat, G; 130: F, E-flat, D; 131: C, B-flat, A; 132: G, F, E; 133: D, C, B; 134: A, G, F; 135: E, D, C; 136: B, A, G.

Kolmannessa rytmimallissa molemmat tahdit rakentuvat pisteellisen neljäsosan ydinrytmin ympärille. Seuraavassa esimerkissä Garrison täydentää ydinrytmiä lisäämällä kahdeksasosasäveliä.

Nuottiesimerkki 94. Afro Blue, tahdit 297–300:

Kolmas rytmimalli

Musical notation for measures 297–300. The notation is in bass clef with a key signature of two flats. A horizontal line above the staff spans measures 297 to 299. The notes are: 297: B-flat, A-flat, G; 298: F, E-flat, D; 299: C, B-flat, A; 300: G, F, E.

Muutamissa jaksoissa varsinaisen bassokuvion korvaa improvisoitu pisteellisten neljäsosien muodostama linja. Basso ei silloin pysyttele toistuvassa kuviossa muuten kuin rytminsä osalta, kuten seuraavassa esimerkissä.

Nuottiesimerkki 95. Afro Blue, tahdit 465–480:

Edellä kuvatut kolme rytmimallia hahmottuvat muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta kaikista 53:sta eri bassokuvioista. Mitä merkitystä näillä malleilla sitten on? Garrison luo elävän säestyslinjan, joka ei muutu liian äkillisesti, eikä luovu missään vaiheessa svengistä tai harmonisesta pohjasta. Rajoittamalla rytmikuvioiden määrää oli mahdollista säilyttää perinteisen bassonsoiton idiomaattisia arvoja uudenaikaisessa musiikillisessa tilanteessa, jonka Coltranen yhtye oli luonut. Kolmen rytmimallin kautta kuvaan soittotapaa, joka antoi Garrisonille mahdollisuuden luoda soittotilanteessa riittävän monipuolisesti vaihtelevia kuvioita, mutta niin, että bassolinjan eheys säilyy.

Kappaleessa esiintyy myös joitakin kuvioita, jotka eivät asetu edellä kuvaamien rytmimallien puitteisiin. Tällainen on tahdistista 137 alkava kuvio. Näitä rytmimalleihini sopimattomia kuvioita löysin viisi, mikä on vähän kappaleen keston nähden.¹⁴⁷ Nämä kuviot alkavat tahdeista 185, 481, 761 ja 777.

Nuottiesimerkki 96. Afro Blue, tahdit 137–140:

¹⁴⁷ Kuvioita on yhteensä 53, eli malleihini sopimattomia kuvioita on alle kymmenen prosenttia.

Miten nämä bassokuviot suhteutuvat soolojakson pitkään jatkuvaan modaaliseen F-molliin? Kahden tahdin kuviot alkavat yleensä soinnun perussävelellä, vaikka tästä esiintyy joitakin poikkeuksia. Harmonista liikettä luo jälkimmäisen tahdin aloitussävelen vaihtelu. Toisen tahdin aloittaa perussävel F kymmenen kertaa ja soinnun terssi Ab kolmetoista kertaa. Näissä kuvioissa fraasin sisäinen harmoninen liike on hyvin neutraalia, mikä vahvistaa staattisuutta. Noin puolet kappaleen kuvioista ovat tällaisia. Toisinaan liike jää poikkeuksellisen vähäiseksi. Silloin muodostuu urkupistemäinen jännite, joka yleensä purkautuu seuraavaan jaksoon ja runsaampaan liikkeeseen.

Nuottiesimerkki 97. Afro Blue tahdit, 193–194:



Nuottiesimerkki 98. Afro Blue, tahdit 361–362:



Toisen tahdin aloitusävelet Bb, D, Eb ja G kasvattavat kuvion melodisen liikkeen vaikutelmaa. Nämä sävelet synnyttävät myös subdominanttiliikkeen kuulokuvan, mikä vahvistaa kappaleen modaalista luonnetta. Kun toinen tahti jatkuu joltakin F-mollikolmisoinnun sointusäveleltä, synnyttää kuvio staattisemman vaikutelman.

Kahden tahdin kuvioiden sisäisiä dominanttisointupurkauksia ei Garrison jostain syystä soittanut.¹⁴⁸ Kuvioiden väliin sijoittuvat improvisoidut jaksot luovat kuitenkin toisinaan vaikutelman dominanttitehosta, millä vahvistetaan pidemmän rakenteen jaksotusta 16 tahdin kokonaisuuksiin. Selvimät dominanttitehot Garrison luo muutamissa urkupistejaksoissa, kuten seuraavassa tahdista 437 alkavassa neljän tahdin fraasissa.

Nuottiesimerkki 99. Afro Blue, tahdit 437–440:



¹⁴⁸ Tällainen kuvio olisi jälkimmäisen tahdin osalta rakentunut esimerkiksi C7-soinnun sävelien varaan.

Myös tahdista 577 alkava jakso luo dominantin vaikutelman C-sävelen toimiessa linjan tukipisteenä. Vaikka kuvion äänet painottuvat Fm7-soinnun säveliin, perussävelten vähäinen esiintyminen tuo jaksoon urkupistemäisen sävyn.

Nuottiesimerkki 100. Afro Blue, tahdit 577–600:

Samoin kuin kappaleessa ”Acknowledgement” ei bassolinja nytkään kovin usein reagoi solistien runsaasti käyttämiin sijaisharmonioihin, vaan basso pitäytyy F-mollissa tai sen kanssa läheisissä suhteissa olevissa soinnuissa. Vain muutamassa kohdassa Garrisonin sävelvalinnat heijastavat solistin harmoniaa, kuten tahdista 29 alkavassa neljän tahdin jaksossa, jossa tahdin alut muodostavat nousevan linjan.

Nuottiesimerkki 101. Afro Blue, tahdit 29–32:

Toisena esimerkkinä sävellajin ulkopuolisten sävelten käytöstä on tahdista 177 alkava sävelkuvio. Linjan jänniteen purkaminen jakson kahdessa viimeisessä tahdeissa 183–184 C7alt.-dominanttisoinnun sävelten kautta takaisin F-molliin lisää taitekohdan selväpiirteisyyttä.

Nuottiesimerkki 102. Afro Blue, tahdit 177–184:

177 178 179 180

181 182 183 184

Poikkeukset sävellajista ovat siis harvinaisia, mutta Garrison reagoi soolon intensiteettiin muilla tavoilla, yleensä rytmin avulla. Joskus hän reagoi myös rekisterinvaihdoksella, kuten seuraavassa esimerkissä alkaen tahdista 102, jossa basso liikkuu ylärekisterissä. Rytmii säilyy jatkuvasti vakuuttavana, vaikka Garrisonin korkealle otelaudan suhteen säädetyt kielet ovat varmaankin tehneet kontrabasson ylärekisterissä soittamisesta haastavaa. Basson liikkeitä aivan näin korkealla peukaloasemissa olleet hänelle erityisen tyypillisiä. Toisaalta Garrison ei käytä kovinkaan usein myöskään basson alinta rekisteriä. Basson alimmalla E-kielellä soitettuja säveliä ei juuri esiinny. Joissakin akustisissa tilanteissa E-kieli saattaa kuulua huonosti, ja luultavasti hänen kontrabassonsa keskirekisteri oli kuuluvampi.

Nuottiesimerkki 103. Afro Blue, tahdit 97–112:

97 98 99 100

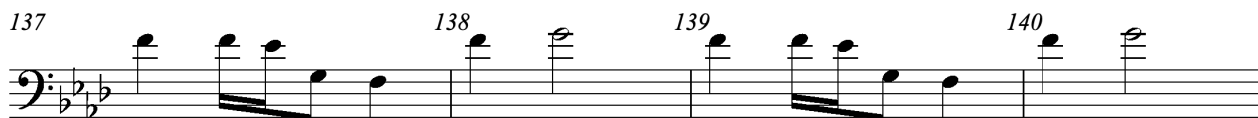
101 102 103 104

105 106 107 108

109 110 111 112

Jo aiemmin esittelemäni Garrisonille tunnusomainen fraasi luo urkupisteen, jonka tehtävä on rytmittää säestystä, luoda vaihtelevuutta säestyksen energiaan ja tukea sen avulla myös solistin improvisaatiota.¹⁴⁹

Nuottiesimerkki 104. Afro Blue, tahdit 137–140:



Kahdessa kohdassa sooloaan Tyner ottaa bassorekisterin haltuunsa soittamalla tavanomaista voimakkaammin matalaa rekisteriä, jolloin uudeksi väliaikaiseksi pohjaksi muodostuu Bb-sävel. Neljän tahdin kuluttua pohja vaihtuu Ab-säveleen. Garrison seuraa Tyneriä Bb7-sointuun muokkaamalla kuviotaan, mutta Ab7-sointu jää basson osalta vähemmälle huomiolle.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Toisen iskun alaspäin suuntautuvan säveliikkeen voisi nuotintaa myös triolina. Transkriptio-ohjelmistolla tekemäni fraasin hidastaminen paljasti kuitenkin kuudestaistaosafrasian olevan lähempänä Garrisonin soittotapaa.

¹⁵⁰ Basson tahdin 326 soittamat äänet peittyvät pianon ja rumpujen alle, enkä ole aivan varma ovatko transkriptiini äänten korkeudet tässä kohdassa oikein.

Nuottiesimerkki 105. Afro Blue, tahdit 313–344:

313 314 315 316

317 318 319 320

321 (Bb7 from piano) 322 323 324

325 (Ab7) 326 327 328

329 (Fm) 330 331 332

333 (Bb7) 334 335 336

337 (Ab7) 338 339 340

341 (Bb7) 342 343 344

Tahdista 441 alkaen sama sointusekvenssi toistuu. Tällä kertaa pianon Ab-sointu toimii ponnauslautana pidemmälle ja monimutkaisemmalle harmoniselle kehitelmälle, jonka energia purkautuu takaisin F-molliin vasta tahdissa 481. Jakson jännitteen luo osaltaan myös koko rytmisektion käyttämä pisteellinen neljäsošanuotti.

Tahdista 497 pianosoolon huipennuksessa bassolinja alkaa poikkeuksellisesti D-sävelestä. Tynerin soolo etenee jännitteisesti kohti tahtien 503–504 C7alt.-dominanttia.

Nuottiesimerkki 106. Afro Blue, tahdit 497–504:

The image shows a musical score for the piece 'Afro Blue' in bass clef. It consists of two staves of music. The first staff contains measures 497, 498, 499, and 500. The second staff contains measures 501, 502, 503, and 504. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes beamed together.

Coltranen soolossa Garrison vähensi kuvioidensa variointia. Tämä jätti tilaa pianokomppaukselle, joka tosin myös pysytteli yhdessä komppikuviossa pitkään. Garrison oli tuskin itse miettinyt teoreettisesti sointupurkauksia tai varsinkaan kehittänyt soittamiaan kuvioita rytmisten mallien perusteella.

Soittotilanteessa hän luotti kokemukseensa ja korvaansa improvisoiden tilanteeseen sopivasti. Yhtyeen uudenlainen ”vamp style” vaati soittajaa kehittämään uudenlaisia tapoja pitää oma linja energisenä ja mielenkiintoisena silloinkin, kun kappaleet ja soolot konserttitilanteissa venyivät yhä pidemmiksi. Pitkien modaalisten rakenteiden jaksotus 16 tahdin osiin auttoi rytmisektion sisäistä kommunikaatiota, koska energiatason muutoksia oli helpompi luoda samanaikaisesti. Soolojen energiatasojen kasvaessa rytmisektio luki tilannetta ja antoi oman panoksensa esimerkillisen hienostuneesti. Bassolinjan pysyttely riittävän yksinkertaisena tasapainotti yhtyeen ilmaisuun, kun Coltranen ja Tynerin solistiset keinot kehittyivät yhä rönsyilevämmiksi. Garrisonin kommunikointi ja reagointi perustui yhteisen energian rakentamiseen, eikä hänen pyrkimyksensä selvästikään ollut esimerkiksi solistien harmonisen muuntelun seuraaminen muuten kuin harvoin.

4.2.5 Consequences (*First Meditations*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

Hyvin menestyneen *A Love Supreme* -albumin julkaisemisen jälkeen Coltrane halusi säveltää lisää pitkiä ja usean kappaleen muodostamia kokonaisuuksia. Vuoden 1965 loppupuolella Coltrane äänitti uuden viiden sävellyksen sarjansa ”Meditations” kahdella eri kokoonpanolla. Levy-yhtiö julkaisi aluksi sekstettiversio albumilla *Meditations*.¹⁵¹ Se jäi viimeiseksi levytykseksi, jolla Elvin Jones ja McCoy Tyner vielä soittivat Coltranen mukana. Albumilla kvartettikokoonpanon lisäksi esiintyvät rumpali Rashied Ali sekä saksofonisti Pharoah Sanders. Koska samaa teosta ei haluttu julkaista kahteen kertaan, on kvartettikokoonpanon versio julkaistu vasta myöhemmin vuonna 1977 albumilla *First Meditations*.¹⁵²

Kahtena viimeisenä elinvuotenaan Coltrane haki musiikkiinsa uutta suuntaa korostaen entistä enemmän vapauden ideaalia. Keinona uudenlaiseen vapaaseen ilmaisuun hän näki irrottautumisen perinteisestä pulssista ja tonaalisesta harmoniasta. Kvartetin muut jäsenet eivät välttämättä olleet tästä kovin innostuneita, eivätkä he jakaneet ainakaan varauksetta samaa vapauden ihannetta, koska perinteiset

¹⁵¹ Äänitetty 23.11.1965. Albumi julkaistiin elokuussa 1966.

¹⁵² Äänitetty 2.9.1965.

musiikin ainekset olivat olleet heille niin keskeisiä. He tietysti pyrkivät edelleen mahdollisimman vahvaan musiikilliseen ilmaisuun ja toteuttivat Coltranen toiveita niin hyvin kuin kykenivät oman näkemyksensä puitteissa.¹⁵³ Coltranen ajatuksena oli, että koko yhtye voisi suhtautua pulssiin vapaasti ja solistisesti. Yhteinen pulssi ei kadonnut kertaheitolla tai kokonaan. ”Consequences” on esimerkki kappaleesta, jossa suhde rytmiin on periaatteessa vapaa, mutta käytännössä – ainakin hetkittäin – yhtyeen muusikoiden näkemykset pulssista myös kohtasivat toisensa. Kvartetin muusikot hyödynsivät pitkään jalostunutta kykyään hienorytmiikan manipuloimiseen ja säätelivät suhdettaan pulssiin soittamalla sen edessä tai takana. Jos esityksen yhteinen pulssi oli hetkellisesti aistittavissa, irrottautuvat muusikot siitä kuitenkin melko nopeasti. Usein muusikot toteuttivat tämän muuntelemalla soittoaan hienorytmiikan keinoin niin runsaasti, että yhteiset pulssit erkaantuivat toisistaan.

Periaatteessa soittotapa vapautti ilmaisun siitä vaatimuksesta, että yksittäiset musiikilliset fraasit viittaisivat tiettyyn tempoon. Kuitenkin yksittäisistä fraaseista hahmottui jonkinlainen tuntuma pulssiin. Suurimman osa kappaleen ”Consequences”¹⁵⁴ bassolinjasta voi hahmottaa ainakin jollain tavoin etenevän 4/4-tahtilajissa. Vain kappaleen alkupuolella Garrison vältteli pulssin ja tahtilajin ilmentämistä. Bassolinja tai muukaan yhtyeen soitto ei enää noudattanut perinteisestä 8 tai 16 tahdin jaksotusta niissäkään kohdissa, joissa pulssi muuten tuntui yhteiseltä. Poistin useimmat tahtiviivat transkriptioni alusta, vaikka jätin näkyviin tahtinumerot. Katkoviivalla esitetyt tahtiviivat ovat kohdissa, joihin Garrison on saattanut jäsentää mielessään tahdin alun.

Kappale alkaa rumpuintrolla, jota seuraa Coltranen teemamotiivi. Muut muusikot säestävät tätä tiheillä, lyhyillä ja intensiivisillä fraaseilla. Saksofonin melodiamotiivi muistuttaa ”A Love Supreme” motiivia, joka on tosin pelkistynyt vain yhden sävelen rytmikuvioksi.¹⁵⁵ Garrison painottaa Dm7-soinnun säveliä, ja tahtien 8 ja 11 pitkät A-sävelet luovat dominanttitehon vaikutelman. Vaikka kappaleen harmonia on vapaa, pysyttelee Garrison yllättävänkin tiiviisti D-mollin sävelissä ja soittaa harmonialtaan suhteellisen yksinkertaisia fraaseja.

¹⁵³ Kahn 2002. Chapter 5.

¹⁵⁴ John Coltrane (1965).

¹⁵⁵ Motiivi jäi elämään eri muodoissaan Coltranen tuotantoon. Samankaltaisia sävellyksiä ovat myös hänen myöhäistuotantonsa ”Sun Ship” ja ”Amen” albumilta *Sun Ship*. Vuonna 1971 julkaistu *Sun Ship* äänitettiin vain viikkoa ennen kvartetin viimeiseksi jäänyttä studiolevytystä *First Meditationsia*.

Nuottiesimerkki 107. Consequences, tahtit 1–45:

Drs intro 2 (Sax) 3 Bass joins at 0:16 4 5

6 7 8 9 10

11 12 13 14 15 16

17 18 19 20 21

22 23 24 25

26 27 28 29 30

31 32 33 34 35

36 37 38 39 40

(to faster tempo)

41 42 43 44 45

Tahdista 26 alkava kolmen sävelen nouseva motiivi lisää vähitellen vaikutelmaa 4/4-pulssista samalla, kun Jones alkaa soittaa symbaalia. Vaikka Jonesin symbaali ei aluksi selväpiirteisesti ilmennäkään tiettyä tempoa, alkaa jonkinlainen aavistus yhteisestä tahdin alusta muodostua. Tahdin 33 rytmi hahmottuu trioliksi perustuen edellisten tahtien pulssivaikutelmaan.

Tahdissa 46 alkaa uusi musiikillinen jakso, jossa Garrisonin nouseva puolinuottilinja luo pulssin vaikutelman aiempaa selvemmin.

Nuottiesimerkki 108. Consequences, tahdit 46–59:

Musical notation for measures 46–59 in bass clef. The notation is arranged in two rows. The first row contains measures 46 through 52, and the second row contains measures 53 through 59. The music features a rising bass line with various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and rests. Measure 53 is the start of a polyrhythmic motif.

Tahdista 53 alkava neljäsosan ja puolinuotin yhdistelmä muodostaa polyrytmisen motiivin, ja kuvio jatkuu pitkään staattisena. Sama polyrytmimotiivi toistuu läpi koko kappaleen monenlaisina versioina. Nopean tempon vuoksi linjassa esiintyy vain vähän neljäsosaa lyhyempiä aika-arvoja. Osa Garrisonin toistuvista rytmikuvioista eivät ole polyrytmisiä, kuten esimerkiksi tahdin 102–103 rytmimotiivi.

Nuottiesimerkki 109. Consequences, tahdit 101–117:

Musical notation for measures 101–117 in bass clef. The notation is arranged in three rows. The first row contains measures 101 through 106, the second row contains measures 107 through 112, and the third row contains measures 113 through 117. The music shows a steady bass line with quarter notes and eighth notes, illustrating a rhythmic motif that evolves organically.

Tahdissa 113 Garrison lisää aiempaan rytmimotiiviinsa yhden neljäsosan. Linja kehittyy orgaanisesti, kun pienet muutokset muovaavat sen hahmoa vähitellen ja uudet rytmiaiheet perustuvat aiempiin.

Seuraavasta nuottiesimerkistä hahmotin neljä erilaista Garrisonin bassolinjan muodostamisen tapaa, jotka sopivat vapaaseen ja nopeatempoiseen musiikilliseen tilanteeseen:

1. Garrison käyttää rytmisiä motiiveja tahdeissa 134–143. Polyrytmimotiivi pysyy aluksi staattisena, mutta sävelten liike lisääntyy alkaen tahdista 141. Staattisen polyrytmi luo basson liikkeeseen ennustettavuutta.
2. Neljäsosa- ja puolinuotin pituisten sävelten vapaa yhdisteleminen. Garrisonin soittotapa muistuttaa hieman neljäsosabassoa, jossa osa neljäsosista jätetään soittamatta tai sidotaan kaarilla tahdeissa 143–149. Kyseessä on samanlainen lähestymistapa, jota Scott LaFaro käytti kappaleessa “Milestones” pianosoolon kolmannessa ja neljännessä choruksessa. Kokonaisuus ei kuitenkaan hahmotu kovin vahvasti neljäsosabasson muunnelmaksi, mikä johtuu yhtyeen vapaasta pulssista.
3. Perinteinen jatkuva neljäsosabasso tahdissa 150–151. Myöhemmin kappaleessa neljäsosabassoa esiintyy myös tahdeissa 185–188, 315–324 ja 339–347. Pisin neljäsosabassojakso on tahdeissa 496–511. Kovin pitkiksi ajoiksi Garrison ei kuitenkaan sitoudu jatkuvaan puolinuottiin tai neljäsosaan. Hän välttelee tarkoituksellisesti perinteisen basson soittotapaa uudenaikaisessa free jazz -ilmaisussa.
4. Garrison karsii liikkeen määrää urkupisteiden avulla tahdeissa 157–178. Liike vähenee ja jää hetkeksi kahden tahdin mittaisiin tonaalisiin keskuksiin, esimerkiksi A-, C- ja G-säveliin. Tämän jälkeen tahdissa 162 linja pysähtyy vielä pidemmäksi jaksoksi D-molliin. Urkupistejaksojen rytmi vaihtelee kokonaan improvisoidusta staattiseen kuvioon. Runsaan ja vähäisen liikkeen kontrastit auttavat luomaan ja purkamaan rytmistä jännitettä.

Nuottiesimerkki 110. Consequences, tahdit 134–182:

The image displays a musical score for the piece 'Consequences', measures 134 through 182. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of seven staves of music, each containing seven measures. The measures are numbered 134 through 182. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and slurs. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern that evolves over the course of the piece.

Kun saksofonisoolo päättyy ja pianosoolo alkaa, ei Garrisonin pulssi enää hahmotu niin selvästi. Nopean tempon ja rytmin monikerroksisuuden vuoksi rytmin nuotinnukseni jäi tulkinnanvaraiseksi. Selvästi neljäsosanuotein merkittävässä olevat rytmit vähenevät samalla, kun triolit ja synkopoivat rytmit lisääntyvät.

Nuottiesimerkki 111. Consequences, tahdit 183–210:

183 184 185 186 187 188

189 190 191 192 193 194

195 196 197 198 199 200

(slightly faster...) 3

201 202 203 204 205

206 207 208 209 210

Tahdissa 197 rytminen intensiteetti tiivistyy ja Garrisonin pulssi hieman nopeutuu. Basso seuraa pianon tempo, ja yhtye käväisee yhteisessä pulssissa, joka nopeasti kuitenkin tietoisesti häivytetään.

Kappaleen loppupuolella Garrisonin ideat yksinkertaistuvat. Intensiteetti laskee, ja kappaleen tunnelma muuttuu kiihkeästä lyyriseksi. Esiytyksen rytmi hahmottuu taas aiempaa selvemmin 4/4-tahtilajiin ja basson fraasit pelkistyvät muodostaen kahden tai neljän tahdin fraaseja.

Nuottiesimerkki 112. Consequences, tahdit 419–432:

419 420 421 422 423 424 425

426 427 428 429 430 431 432

Kappaleen bassolinja rakentui yllättävänkin yksinkertaisista elementeistä, vaikka voisi kuvitella, että vapaa soitotapa olisi tarjonnut mahdollisuuksia hyvin rönsyileviin musiikillisiin ideoihin. Mistä tämä voisi

johtua? Vaikka Coltranen musiikista tuli free jazzia, säilyi bluesperinne sen vahvana osana. Garrisonin pelkistetty soitto tuki tätä elementtiä, mikä sopi ilmaisullisesti erittäin hyvin Coltranen yhtyeeseen. Usein Coltranen myöhäistuotannon pelkistetyssä estetiikassa melodiatkin olivat muutaman äänen motiiveja. Tyyliin eivät mahtuneet ylimääräiset musiikilliset eleet. Muusikon tarve esitellä teknistä taituruuttaan olisi tuntunut liian egoistiselta. Yksinkertaisen bluesin ja vahvasti jännitteisen solistisen ilmaisun kohtaaminen pysyi free jazzissakin heidän yhtyesoundinsa kulmakivenä.

Vapaa soittotapa muutti rytmisen jännitteen luonnetta, eikä sitä purettu enää esimerkiksi perinteisesti svengaavan rytmien kautta. Jännitettä luotiin esimerkiksi nopealla soitolla ja tiheällä tekstuurilla, joka saattoi purkautua esimerkiksi hitaaseen ja meditatiiviseen rubatoon. Basso soitti enää harvoin neljäsosapohjaisesti, koska suhde tempoltaan pysyvään pulssiin muuttui. Yhtyeen kokoonpano vaihteli toisinaan tilanteen mukaan, mutta siinä vaiheessa, kun Coltrane alkoi kutsua rumpali Rashied Alin yhtyeen esiintymisiin säännöllisesti, päättivät Elvin Jones ja McCoy Tyner erota yhtyeestä. Tyner kertoi lähtönsä syistä näin: ”Minusta tuntui, että jos haluaisin edetä musiikillisesti, pitäisi minun erota yhtyeestä. Kun John otti yhtyeeseen toisen rumpalin, siitä tuli fyysisesti välttämätöntä. En enää kuullut itseäni.”¹⁵⁶ Kvartettikokoonpano hajosi vuoden 1965 lopussa. Garrison jatkoi vielä Coltranen uudessa kokoonpanossa ja pysytteli mukana loppuun asti seuraavan puolentoista vuoden ajan.

¹⁵⁶ ”I felt if I was going to any further musically, I would have to leave the group, and when John hired a second drummer, it became a physical necessity. I couldn’t hear myself.” Kahn 2002, chapter 5.

5 Miles Davis Quintet

Miles Davisin (1926–1991) pitkä ja monivaiheinen ura on dokumentoitu tarkkaan jazzkirjallisuudessa. Hän on ollut osallisena todella monissa jazzmusiikin uudistumisprosesseissa. Oman luovan panoksensa ohella häntä pidetään merkityksellisenä yhtyeen johtajana. Kyky valita yhtyeisiinsä muusikoita, jotka kykenivät toimimaan uusien tyylien eturintamassa, olikin hänelle leimallinen piirre usean vuosikymmenen ajan. ”Ensimmäinen klassinen Miles Davis kvintetti” (1955–1956) edusti yhtä hardbop-aikakauden tyylillistä huipentumaa. Tuolloin kokoonpanossa soittivat basisti Paul Chambers, rumpali Philly Joe Jones, pianisti Red Garland ja John Coltrane. Vuosina 1958–1962 kokoonpanossa tapahtui useita muutoksia, mutta Paul Chambers pysyi yhtyeen vakituksena basistina vuoden 1962 loppupuolelle asti. Siinä vaiheessa hänen lisäkseen yhtyeessä soittivat saksofonisti Hank Mobley, rumpali Jimmy Cobb ja pianisti Wynton Kelly. Ron Carter liittyi alkuvuodesta 1963 vakituiseksi basistiksi Davisin yhtyeeseen toimien siinä vuoteen 1968 asti. Myös pianisti Herbie Hancock ja rumpali Tony Williams liittyivät yhtyeeseen myöhemmin samana vuonna kuin Carter. ”Toinen klassinen Miles Davis Quintet”, josta käytetään myös nimitystä ”Miles Davisin 1960-luvun kvintetti” sai lopullisen muotonsa vuonna 1965 saksofonisti Wayne Shorterin liittyessä yhtyeeseen.

Yhtyeen ohjelmisto vuosina 1963–1968 jakautuu kahteen osaan. Yhtye esitti vuoteen 1965 asti pääosin jazzstandardeja, joiden esittämistä yhtye muokkasi jatkuvasti improvisoiden. Jotkin sovituksellisista elementeistä säilyivät kuitenkin myös samanlaisina illasta toiseen. Standardien ohella toisen osan soitettavasta materiaalista muodostivat yhtyeen jäsenten sävellykset, joita alkoi esiintyä yhä enemmän ajanjakson loppua kohti. Alkuvaiheessa monet niistä olivat modaalisia sävellyksiä, joissa soinnut vaihtuivat hitaasti, kuten ”So What”, ”Joshua” ja ”Agitation”. Albumilla *E.S.P.* yhtyeen ohjelmistoon tuli myös uudenlaisia modaalisia sävellyksiä, joissa soinnut vaihtuivat tiheästi.¹⁵⁷ Sävellysten luoma tunnelma kasvatti merkitystään Davisin ilmaisussa, mikä uudisti myös improvisoinnin lähtökohtia 1960-luvun jälkipuoliskolla. Davis ja Shorter sävelsivät yhtyeelle eniten materiaalia, vaikka levytyksille päättyi myös joitakin Hancockin, Williamsin ja Carterin sävellyksiä.¹⁵⁸ Rakenteiden epäsymmetriset muodot ja uudenlaiset temaattiset motiivit antoivat uusia lähtökohtia koko yhtyeen improvisoinnille. Levytysten työtapana oli kollektiivinen, ja muusikot kykenivät ottamaan runsaasti vastuuta sekä omasta osuudestaan että yhteisestä ilmaisusta. Shorter kuvaili sitä haastattelussaan vuonna 1995: ”Ei ollut lainkaan harvinaista, että Miles Davis toi studioäänityksiin vain mielessään olevia luonnosmaisia ja temaattisia ideoita ja pyysi muusikoita ’tutkimaan, mitä näiden kanssa voisi tehdä.’ Teimme tyypillisesti kokeiluja, muutimme harmoniaa, rakennetta tai tempoa kunnes olimme yksimielisiä siitä, että työ oli ’valmis.’”¹⁵⁹

Davis ymmärsi jazzperinnettä perinpohjaisen tarkasti samaan tapaan kuin Coltranekin. Vaikka molempien pyrkimyksenä oli luoda uudenlaista musiikkia, musiikilliset innovaatiot rakentuivat perinteen jatkeeksi. Toisin kuin vapaaseen ja pulssittomaan ilmaisuun viimeisinä vuosinaan siirtynyt Coltrane, Davis ei koskaan hylännyt pulssia tai svengijä, vaikka monenlaiset vapaan improvisoinnin elementit lisääntyivätkin hänen musiikissaan. Saksofonisti Dewey Redman vertailee Coltranen ja Davisin yhtyeitä osuvasti: ”Milesin yhtye kuulostaa jotenkin tietoisemmalta – he jakavat iskuja osiin paljon täsmällisemmin ja yhdistelevät rytmin eri tasoja. Coltranen yhtyeestä esiin nousee vapaus ja myllerrys – soittavat he sitten kolmimuunteisesti tai

¹⁵⁷ Kappaleissa ”E.S.P.”, ”Iris”, ”R.J.” ja ”Mood”.

¹⁵⁸ Coolman 1997, 31.

¹⁵⁹ In the case of studio recording, it was not uncommon for Miles Davis to simply bring sketches of thematic ideas he had in mind and ask the other musicians to ’see what you can do with that.’ (Shorter 1995) Typically, the group would experiment, possibly making changes in the harmony, form, or tempos until the consensus was that the work was ’ready.’” Coolman 1997, 35.

tasajakoisesti. Musiikki on aina täydellisen virtaavaa ja orgaanista ja paljon epäsuoremmin tietoista.”¹⁶⁰ Mainittu yhtyeen virtaavuus ja orgaanisuus syntyi siitä, että Coltraneen yhtye kasvatti energiaa tasaisesti ja pitkään. Davisin yhtye toimii usein samalla tavalla, mutta ilmaisu sisälsi usein myös yllättäviä leikkauksia ja äkillisiä muutoksia.

Improvisointijaksot eivät aina sisältäneet yhteistä ennalta sovittua sointurakennetta, ja rytmikkokin muokkautui usein monimutkaiseksi. Toisinaan aggressiivinen rytminkäsittely sai yhteisen synkronisaation katoamaan. Vaikka synkronisaatio olikin yhtyeen tavoitteena, joskus sen edelle menivät muunlaiset ilmaisulliset aspektit. Yhtyeen kyky selvittää hankalista tilanteista nähtiin voimavarana eikä riskejä kaihdettu. Voimakkaan ilmaisun rinnalla virheettömyys ja siisteys olivat toissijaisessa asemassa. Kuten joistakin transkriptioistanikin ilmenee, yhtyeen ilmaisussa painottuivat yllätykset, joustavuus ja vahva tulkinta. Side traditionaaliseen rytmiseen ja harmoniseen kieleen, kuten myös kappaleiden rakenteisiin säilyi kuitenkin aina taustalla liittäen musiikin jazzperinteeseen. Todd Coolman kiteytti asian hyvin: ”Vaikka avant garden pioneerit, kuten Ornette Coleman, Cecil Taylor ja Albert Ayler kehittivätkin uuden vapaan jazzsuuntauksen niinkin aikaisin kuin 1959, muokkasi Miles Davisin kuusikymmentäluvun kvintetti tradition uudeksi ilman, että olisi kokonaan hylännyt sen.”¹⁶¹ Yksi näistä traditiota uudistaneista ilmiöistä oli Ron Carterin murtorytmi.

5.1 Ron Carter

Arvioiden mukaan Ron Carter (s. 1937) on kaikkien aikojen eniten levyttänyt jazzbasisti, mahdollisesti jopa kaikista eniten levyttänyt jazzmuusikko.¹⁶² Carter aloitti levytysuransa vuonna 1957 ja toimi New Yorkissa kysyttynä muusikkona vuodesta 1959 lähtien.¹⁶³ Noin kuuden vuoden jakso Davisin yhtyeessä ajoittuu hänen pitkän uransa alkupuolelle. Carterin soittoa leimaavat tietoiset musiikilliset valinnat ja reagoitukyky. Kirjallista materiaalia Carterista on saatavilla runsaasti, esimerkiksi elämäkertateos *Finding The Right Notes*.¹⁶⁴ Nimi viittaa hänen filosofiaansa improvisoivana muusikkona, jonka mukaan basistin tulisi kaikissa soittotilanteissa ”löytää tilanteeseen sopiva – oikea sävel”. Tähän ajatukseen hän on palannut useassa haastattelussa. Hän pyrkii tiedostamaan valintojensa vaikutukset yhtyeen kokonaisilmaisuun, jossa joskus yksittäinen sävelkin saattaa muuttaa koko esityksen suunnan. Toisinaan myös yksinkertainen ilmaisu on Carterille leimallista ja hän pystyykin harvinaisen tietoisesti säätämään erilaisia mahdollisia lähestymistapoja ja soittamansa tekstuurin rytmistä ja melodista liikettä, mikä auttaa valitsemaan erilaisiin yhteytyöskentelyn tilanteisiin parhaiten sopivan lähestymistavan.

Carter rytmittää linjaansa usein monipuolisesti. Vaikka komppaus on usein puolinuotti- tai neljäsosabassoa, hän muuntelee sitä luontevasti ja monipuolisesti vaihtelevilla aika-arvoilla. Davisin yhtyeen ilmaisuun

¹⁶⁰ “If you listen to Miles’s group at that time, you hear something that was much more conscious – they’re much more explicit about the way they’re subdividing the beat, superimposing one rhythmic feel over another. With Coltrane’s group, there’s this feeling of freedom and turbulence – whether they’re playing off triple feels of duple feels – but in a completely flowing and organic way. It’s so implicit.” Kahn 2002, chapter 2.

¹⁶¹ ”Although it can be argued that as early as 1959 other pioneers of the avant garde such as Ornette Coleman, Cecil Taylor, and Albert Ayler were creating a ‘new brand’ of jazz, sometimes referred to as ‘free jazz,’ the Miles Davis quintet of the mid-1960’s was reshaping the tradition instead of abandoning it altogether.” Coolman 1997, 21.

¹⁶² Ouellette 2013, 415.

¹⁶³ ”Ron Carterin ensimmäinen jazzlevytys oli Phil Woodsin, Kenny Burrellin ja Grady Taten kanssa maaliskuussa 1957 Verve Records-levy-yhtiölle äänitetty *Stompin’ at the Savoy*.” Nurmi, 2015.

¹⁶⁴ Dan Ouellette, 2013.

basson murtorytmi tuli vähitellen ja rakentui perinteisen ilmaisutavan pohjalle. Rytminen vaihtelu ja myös metriset modulaatiot muodostuivat tärkeäksi osaksi koko yhtyeen soundia vuosien kuluessa. Carterin tietoinen, kontrolloitu ja monipuolinen rytminkäyttö sopi täydellisesti Davisin yhtyeeseen.

5.2 Ron Carterin soitosta tehdyt transkriptiot

Carterin käyttämä murtorytmi lisääntyi Davisin yhtyeessä vuotta 1968 kohti. Vuosina 1962–1964 yhtyettä taltioitiin monille ensiluokkaisille ja klassikoiksi muodostuneille albumeille. Valitsin materiaalini kuitenkin myöhemmästä tuotannosta, jossa murtorytmi oli noussut vielä olennaisempaan rooliin, ja toisaalta myös saksofonisti Wayne Shorter oli liittynyt kokoonpanoon. Vuonna 1965 taltioitu ”I Thought About You” edustaa yhtyeen tapaa soittaa jazzstandardeja. Perinteinen ilmaisu säilyi pohjalla, mutta yhtyeen ilmaisua muokkasivat modaalisten ja vapaiden sointurakenteiden lisääntyminen, uudenlaiset rytmikehykset ja tasajakoiset kahdeksasosarytmit. Uusien rytmien sävyttämiä tyylejä alettiin nimittää vaihtelevasti rock-jazziksi ja fuusioksi.¹⁶⁵ Tässä jaksossa tutkitussa kappaleista kolmessa on kahdeksasosien fraseeraus kolmimuunteista. Toiset kolme kappaletta ovat tasajakoisia.

Carterin viimeisiltä studiolevytyksiltä *Miles in the Sky* ja *Filles De Kilimanjaro* ei tutkimukseeni valikoitunut materiaalia, vaikka hyviä murtorytmiesimerkkejä albumeilla esiintyykin. Näissä levytyksissä Carter soitti usein sähköbassoa, ja päädyin rajaamaan aineistoni vain kontrabassolla soitettuihin esimerkkeihin.

Taulukko 3, Ron Carter -transkriptiot

Kappale	Tempo ja tahtilaji	Bassolinjan piirteitä
I Thought About You	62 (–124), 4/4	jazzstandardi, balladi, metriset modulaatiot
Circle	138, 3/4	valssi, rekistereiden käyttö, fraseeraustavat
Masqualero	140, 4/4	tasajakoinen, bassokuvion variointi, fraasit tuplatempovaikutelmassa
Prince of Darkness	244, 4/4	tasajakoinen, neljäsosatriolin ja pisteellisen neljäsosapolyrytmien vuorottelu
Fall	82, 4/4	runas triolirytmien käyttö, basson melodiaelementit
Side Car I	192, 4/4	tasajakoinen, soolajaksojen vapaa harmonia

5.2.1 I Thought About You (*The Complete Live at The Plugged Nickel – 1965*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

Chicagolaisessa Plugged Nickel -klubissa taltioitua albumia pidetään yhtenä käännekohtana yhtyeen historiassa.¹⁶⁶ Herbie Hancockin kertomuksen mukaan muusikot asennoituivat erityisellä tavalla iltaa

¹⁶⁵ Kukkonen 2005, Abstract.

¹⁶⁶ Coolman 1997, 19–22.

varten: ”Yhtyeemme oli hitsautunut niin hyvin yhteen, että soittamisesta oli tullut helppoa. Olimme kehittäneet onnistumisen kaavan ja se oli juuri päinvastaista mitä halusimme. Tarvitsimme haasteita ja mietimme, kuinka ottaa isompia riskejä.”¹⁶⁷ Perinteisen ilmaisun ja yllätysten vuorottelu oli ollut vahvasti läsnä yhtyeen soitossa jo aikaisemminkin, mutta tästä hetkestä eteenpäin he halusivat olla entistä rohkeampia.

Yhtyeen usein käyttämä kokonaismuodon improvisoinnin keino oli hyödyntää metrisiä modulaatioita, joiden avulla oli mahdollista muokata esityksen tempoa. Rytmisen kehyksen improvisointi oli yhtyeelle hyvin tavallista, varsinkin perustempon ollessa hidaskas. Yksinkertaisin rytmikehyksen muutostapa oli käyttää tuplatempovaikutelmaa. Joskus yhtye teki tämän samassa esityksessä kahteen kertaan, jolloin soitettavat aika-arvot lyhenivät neljäsosaan alkuperäisestä muodostaen kolmannen tempon suhteessa alkuperäiseen pulssiin.¹⁶⁸ Toisenlainen yhtyeen runsaasti käyttämä metrinen modulaatio tapahtui 4/4- ja 6/4-tahtilajien välillä niin, että edellisen tempon neljäsosatrioli muuntui uuden tempon neljäsosiksi, kuten esimerkiksi kappaleessa ”I Thought About You”.¹⁶⁹ Tempon muutokset tapahtuivat usein improvisoiden ja edellyttävät vahvaa muusikoiden välistä vuorovaikutusta ja kuuntelua. Kuka vain muusikoista saattoi tehdä aloitteen rytmikehyksen muutokseen. Heidän välilleen muodostui tietynlainen peli, jolloin oli olennaista aistia sen hetkisellemusiikilliselle intensiteetille sopivin rytmikehys ja dynaamiset vaihtelut. Tavoitteena oli hallita intensiteettiä monenlaisin musiikillisin keinoin, ja basson murtorytmi tuli vähitellen yhdeksi mahdollisuudeksi muokata jännitteitä. Yllätykset olivat tärkeitä, minkä vuoksi tempon vaihdokset tai musiikillisen tekstuurin muutokset eivät aina tapahtuneet kaikkein ilmeisimmissä kohdissa kappaleita. Harmonian muuntelu oli osa samaa peliä, ja joskus tuntuu suorastaan maagiselta, kuinka esimerkiksi Carter aavisti Hancockin sijaisharmoniat valiten tilanteeseen täsmälleen sopivat äänet. Hancock kertoi heidän asennoitumisestaan: ”Jotkut jutut kuulostivat paremmilta kuin toiset. Hyppäsimme pimeään, ja hyvä niin. Luotimme varauksetta toistemme kykyyn vastata siihen, mitä ikinä tapahtuisikaan.”¹⁷⁰

Taukojen pitäminen ja tilan käyttö tulivat yhä tärkeämmiksi ilmaisukeinoksi.¹⁷¹ Etenkin Davisin soolojen pitkät tauot antoivat rytmisektiolle mahdollisuuksia reagointiin. Tunnelman luominen tilankäytön avulla ei rajoittunut vain solistin toimintaan. Usein myös Hancock ja jopa Tony Williams pitivät taukoja komppauksessaan. Carterin tauot olivat harvinaisia lukuun ottamatta kappaleiden introja. Carterin soitto pääseekin hyvin esiin sellaisissa jaksoissa, joissa pelkkä bassolinja ja solisti kannattelevat kappaleen muotoa muun rytmisektion aktivoituessa vain paikoitellen.

Seuraavassa esimerkissä Davis aloittaa melodian suoraan konsertissa esitetystä edellisestä nopeatempoisesta kappaleesta. Rytmisektio liittyy vähitellen mukaan tunnistettuaan kappaleen ja tilanteen vaatiman soittotavan. Carterin selväpiirteiset ja varmat ensimmäiset äänet antavat selvän suunnan tempolle.

¹⁶⁷ ”We’d gotten so cohesive as a band that it had become easy to play together. We had figured out a formula for making it work, but of course playing by formula was exactly the opposite of what we wanted to do. We needed to put the challenge back in, to figure out ways to take more risks.” Dickey & Hancock 2014, 92.

¹⁶⁸ ”I Thought About Youssa” ei kuitenkaan esiinny tätä muunnosta. Tästä ilmiöstä esimerkkejä on monessa Davisin 1960-luvun versiossa kappaleesta ”Stella by Starlight”.

¹⁶⁹ Jimmy Van Heusen (1939).

¹⁷⁰ ”Some things sounded better than others, but we were stepping into the darkness and it was okay. We had absolute trust in each other’s ability to respond to whatever would happen.” Coolman 1997, 20.

¹⁷¹ Coolman 1997, 115–120.

Nuottiesimerkki 113. I Thought About You, tahdit 1–16

A, 1st theme (Miles starts the melody)

2 3 4 5 Gm⁷ 6 Em⁷(b⁵) A⁷ 7 Dm⁷ G⁷

8 C⁷ F⁷ 9 Bbmaj⁷ 10 Eb⁷

Substitute chords

11 [Bbm(maj⁷) Am⁷ Abm⁷ Gm⁷ C⁷] 12 Fmaj⁷ 13 Bm⁷(b⁵) E⁷

14 Bm⁷(b⁵) E⁷ 15 Am⁷ D⁷ 16 Gm⁷ C⁷

Tahdissa 10 Carter fillaa leikkisällä kuudestoistaosatriolilla, mikä on hyvä esimerkki hänen rytmisestä joustavuudestaan. Basson sointia hyvin esiin tuova desimi-intervalli tukee harmoniaa ja Carter käyttääkin tätä keinoa runsaasti. Tahdissa 11 Carter soittaa Bb-sävelen tahdin ensimmäiselle iskulle, vaikka rakenteessa on toonikasointu Fmaj⁷. Kyseessä ei liene ennalta harkittu sovitus, vaan ohimenevä epävarmuus sointurakenteen suhteen. Vaikka muusikot tulevat soittaneeksi tahtiin 11 kaksi ylimääräistä neljäsosanuottia, muodostuu ilmiöstä hyvinkin huomaamaton.

Seuraavan esimerkin tahdissa 19 Davis lisää rytmistä aktiivisuuttaan soittamalla melodiafraasin tuplatempovaikeutelmassa. Carter ei kuitenkaan reagoi tähän välittömästi tai hätäisesti, vaan kuuntelee fraasin loppuun ja soittaa tilanteeseen sopivan sijaisharmonian tahteihin 21–22. Hän lisää rytmistä aktiivisuuttaan vasta hieman myöhemmin tahdissa 23. Odottava jännitteinen tunnelma pysyy luontevasti yllä.

Nuottiesimerkki 114. I Thought About You, tahdit 17–26:

B, 1st theme

♩ = ♩ *swing* ♩[♩]s

17 Bm^{7(b5)} Bb⁷ 18 Am⁷ Ab⁷ 19 G⁷ 20 Ab⁷

21 Db⁷ 22 Gb⁷ G⁷ 23 Gm⁷ 24 25 Em^{7(b5)} 26 A⁷

Seuraavassa neljässä tahdissa etuiskuun yhdistynyt triolikuviot maustaa tilannetta rytmisesti ja luo yhtyeelle mahdollisuuksia kappaleen viemiseksi moniin suuntiin.

Nuottiesimerkki 115. I Thought About You, tahdit 27–30:

27 Dm⁷ 28 Db⁷ 29 Cm⁷ 30 B⁷

Perusrhythmiltään puolinuottibassoon perustuva linja säilyttää jännitteensä, ja solistikin jättää tilaa muille mahdollisille aloitteille. Carter muuntelee puolinuottibassoa tahdeissa 31–34 ja tahtien 35 ja 36 toistuva rytmikuviot jäsentää linjaa. Tahdin 37 neljännelle iskulle soitettua fraasin olen tulkinut transkriptiossani kuudestoistaosiksi. Tämä Carterin rytminkäyttö oli aikanaan uudeltaisesta. Hän soittaa usein basisteille yleisesti tyypillisen alaspäin suuntautuvan triolifraasin sijaan kuudestoistaosia tai joskus jopa kvintoleita tai sekstoleita. Fraasin rytmi hahmottuu vahvimmin sen ensimmäisen ja viimeisen äänen perusteella väliäänten muodostaessa kuulokuvassa sävelryöpyn.

Nuottiesimerkki 116. I Thought About You, tahdit 31–46:

The musical score is written in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of four staves of music. The first staff contains measures 31, 32, 33, and 34. Measure 31 has a Bbmaj7 chord, 32 has no chord, 33 has a Bbm7 chord, and 34 has an Eb7 chord. The second staff contains measures 35, 36, 37, and 38. Measure 35 has an Fmaj7 chord, 36 has no chord, 37 has a Bm7(b5) chord, and 38 has a Bb7 chord. The third staff contains measures 39, 40, 41, and 42. Measure 39 has an Am7 chord, 40 has a D7 chord, 41 has a Dbmaj7 chord, and 42 has a Gb7 chord. A bracket above measures 40, 41, and 42 is labeled 'Substitute chords'. The fourth staff contains measures 43, 44, 45, and 46. Measure 43 has an Fmaj7 chord, 44 has no chord, 45 has no chord, and 46 has no chord. There are triplets in measures 31, 35, and 39.

Tahdissa 43 kappaleen alkuosan pidättelevä murtorytmisen jännite purkautuu selväpiirteiseen neljäsosabassoon. Linja pysyttelee aluksi paikallaan kahdessa sävelessä ja kasvattaa siten vielä jännitettä choruksen taitetta kohti. Perinteinen neljäsosabasso jatkuu hieman alle kahden choruksen ajan saksofonisooloon asti. Svengaava neljäsosabasso jatkuu melko pitkään, minkä jälkeen seuraava rytmikehyksen muutos tuntuu taas tervetulleelta vaihtelulta.

Neljäsosabassojakson jälkeen Tony Williams tekee aloitteen metrisestä modulaatiosta takaisin alkuperäiseen tempoon tahdissa 158. Carter jatkaa vielä tahdin 159 loppuun neljäsosilla. Seuraavassa tahdissa Carter reagoi Williamsin aloitteeseen neljäsosatriolilla, joka yleensä pohjustaisi palaamista perustempotunnelmaan. Carter kuitenkin jatkaa yllätyksellisesti neljäsosatrioleitaan. Tämä tarjoaa idean valssiin siirtyvästä metrisestä modulaatiosta. Kaksi tahtia ennen choruksen taitetta Williams hetkellisesti osallistuukin tähän ideaan, mutta ei jatka kahta tahtia pidempään. On vaikea varmuudella sanoa, miksi jakso jäi niin lyhyeksi juuri tässä kohdassa. Ehkä rytmikehyksen vaihdos olisi ollut juuri tässä kohdassa liian ilmeinen. Ilmeisten ratkaisujen välttäminen oli osa aiemmin mainittua muusikoiden välistä peliä ja voi olla, että metrinen modulaatio olisi vienyt kappaleen energiaa Williamsin mielestä väärään suuntaan. Tahdissa 168 poljento palaa alkuperäiseen balladiin, ja Williams jää tauolle.

Nuottiesimerkki 117. I Thought About You, tahdit 155–171:

155 Dm⁷ [156 D^bmaj⁷ 157 G^bmaj⁷ 158 C⁷] F⁷

159 B^bmaj⁷ 160 161 = Eb⁷

162 Fmaj⁷ Dm⁷ 163 Bm⁷(b⁵) E⁷ 164 Am⁷ D⁷ 165 Gm⁷ C⁷

166 Fmaj⁷ B^b⁷ Eb⁷ Ab⁷ 167 D^bmaj⁷ G^bmaj⁷ C⁷

168 Bm⁷(b⁵) B^b⁷ Am⁷ Ab⁷ G⁷ 169 170 171 G⁷

Kun pianokin soittaa hiljaa ja vähäeleisesti, basson desimikuvio kantaa säestystä ja täyttää tilaa yksiaänistä linjaa runsaammalla soundilla. Rumpalin improvisoitu tauko oli vielä 1960-luvulla jazzissa harvinainen ilmiö, ja Williams oli ensimmäisiä rumpaleita, jotka rohkenivat tehdä niin.

Seuraavassa jaksossa bassolle jää runsaasti vastuuta säestyksen etenemisestä ja Carter käyttää 12/8-tahtilajiin viittaavia fraaseja desimi-ideoiden jatkuessa. Tässä kohdassa on useita vaihtoehtoja hahmottaa rytmi, mutta näkemykseni mukaan bassolinjan fraasit muodostuvat 4/4-tahtilajin trioleista.

Nuottiesimerkki 118. I Thought About You, tahdit 172–183:

172 Gm7
173 Em7(b5) A7
174 Dm7 G7
175 Cm7 F7

176 Bbmaj7 ahead 177 Em7(b5) Eb7
178 Fmaj7
179

180 Bm7(b5) E7
181 Bm7(b5) E7
182 Am
183 A7 D7 G7 C7

Tahdissa 180 Carter soittaa – ehkä vahingossakin – Em7–B7, eli perussoinnutukseen kuulumattoman II–V-purkauksen, mistä seuraa pieni sekaannus rytmissä. Tämä aiheuttaa kahden neljäsosanuotin putoamisen pois rakenteesta tahdissa 182. Tahdin 183 dominanttiketju ilmaisee kuitenkin rakenteen taitekohdan varsin selvästi, mikä saa yhtyeen palaamaan varmasti samaan kohtaan rakennetta.

Saksofonisoolon lopussa tahdista 190 eteenpäin metrinen modulaatio 6/4-tahtilajiin hahmottuu selvästi pelkän bassolinjan perusteella rumpujen pitäessä edelleen taukoa. Tahdeissa 192–193 Carter kantaa esitystä eteenpäin soittamalla rytmisesti vaihtelevia fraaseja ja vakiinnuttaa hetkeksi uuden 6/4-tahtilajiin viittaavan rytmikehyksen.

Nuottiesimerkki 119. I Thought About You, tahtit 184–203:

B, saxophone solo 2nd chorus

184 Bm7(b5) Bb7 185 Ab7 Gb7 186 G7 187 G7
substitute chords changes

188 Gm7 189 Em7(b5) A7 190 Dm7 G7 Cm7 F7

192 Bbmaj7 193 Eb7 194 Fmaj7 195 Bm7(b5) Bb7

196 Eb7 Ab7 197 Dbmaj7 Gbmaj7 198 Bmaj7 Emaj7 199 Amaj7 Dmaj7 Gm7

A, piano solo

200 Bm7(b5) Bb7 201 Am7 D7 202 G7 203

Carterin ja Shorterin saumaton ja kuunteleva yhteistyö tahtien 196–199 sijaissointuja sisältävässä harmoniakuljetuksessa luo taianomaisen tunnelman pianosoolon alkuun. Pianosoolossa yhtye – ainakin oman odotukseni vastaisesti – ei alakaan tihentää rytmistä kudostaan. Sen sijaan he pitävät yllä intensiivistä ja hiljaista balladitunnelmaa, jonka intensiteetti syvenee entisestään.

Tahteissa 205–209 Carterin rytmikka on leikittelevää ja hän jättää joitakin pääiskujen bassoääniä soittamatta. Hän reagoi Hancockin soololinjoihin muuntelemalla rytmiä, mikä luo yhdessä pianon kanssa leijuvan tunnelman. Jakso on hyvä esimerkki Carterin rytmisesti luovasta soitosta.

Nuottiesimerkki 120. I Thought About You, tahdit 204–219:

204 Gm7 205 Em7(b5) A7 206 Dm7 Db7 207 Cm7 F7

208 Bbmaj7 209 Eb7 210 Fmaj7 211

212 Bm7(b5) E7 213 Bm7(b5) E7 214 Am7 D7 215 Gm7 C7

B, piano solo 1st chorus

216 Bm7(b5) Bb7 217 Am7 G7 218 G7 Ab7 219 G7

Tahtien 208–211 kaksoisotteet ja lyhyt käväisy tuplatempotunnelmassa yllättävät energisoivasti, ja yhtyeen keskinäinen vuorovaikutus jatkuu hienostuneena. Tahdissa 213 Carterin Dm7–G7-sijaissoinnutus poikkeaa perusharmoniasta. Mollin II–V-purkauksen korvaaminen rinnakkaisen duurin II–V-kuljetuksella on yksi Carterin tyypillisistä sointukorvauskeinoista.¹⁷²

Pianosoolon lopussa Carter ja Hancock luovat neljän tahdin pituisen yhteisen sijaisharmoniajakson, jossa muusikot lukevat toistensa aikomuksia hienosti. Heidän erityisen runsaasti tilaa jättävä soittonsa antaa tavanomaisesta poikkeavalle harmonialle aikaa hahmottua persoonallisella tavalla. Hancockin soitto tahdeissa 228–231 viittaa tunnettuun jazzsävellykseen ”Spring is Here”.

¹⁷² Tässä sointukorvauksessa II–V-sointujen pohjasävelet soitetaan siis pientä terssiä ylempää.

Nuottiesimerkki 121. I Thought About You, tahdit 220–231:

Basic changes: Gm⁷ Em^{7(b5)} A⁷ Dm⁷ Db⁷ Cm⁷ F⁷
 220 Gm⁷ Fm⁷ 221 Em⁷ Ebm⁷ 222 Dm⁷ Dbm⁷/Ab 223 Cm⁷/G Cbm⁷/Gb

Basic changes: Bbmaj⁷ Eb⁷ Fmaj⁷ Dm⁷ Bm^{7(b5)} E⁷
 224 Bbm⁷/F 225 Eb⁷/F 226 Bbm⁷/C 227 Cm⁷ Bm⁷ Bbm⁷

Basic changes: Am⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷
 228 Am⁷ Dm⁷/A 229 Gm⁷ 230 Fmaj⁷ 231 Bbmaj⁷ Bbmaj⁷/C

Poikkeuksellisen pitkään jatkuneen meditatiivisen tunnelman jälkeen Davis aloittaa lopputeeman. Yllätykset jatkuvat, ja Davis pitääkin vielä taukoa aina teeman puoliväliin asti. Bassolinja jää tekstuurin aktiivisimmaksi elementiksi, mikä korostaa sen solistista roolia. Carterin fillit tahdeissa 240–242 lisäävät basson melodista vaikutelmaa. Fraasit pysyttelevät kuitenkin melko hillittyinä, eikä hän varsinaisesti luovu säästävästä roolistaan. Williams aloittaa pitkän tauon jälkeen vispiläsoiton tahdissa 236, mutta jääkin vielä uudelleen pois tahdissa 240.

Nuottiesimerkki 122. I Thought About You, tahdit 232–247:

A, piano solo 2nd chorus 7

232 Bm^{7(b5)} Bb⁷ 233 Am⁷ D⁷ 234 G⁷ Ab⁷ 235 G⁷

236 Gm⁷ 237 Em^{7(b5)} A⁷ 238 Dm⁷ G⁷

239 C⁷ F⁷ 240 Bbmaj⁷ 241 Eb⁷

242 Fmaj⁷ 243 244 Bm^{7(b5)} E⁷

245 Bm^{7(b5)} E⁷ 246 Am⁷ D⁷ 247 G⁷ C⁷

Lopulta tahdissa 252 Davisin fraasi tuplatempovaikutelmassa aktivoi rytmiä. Loputeemassa bassolinjan tekstuuri onkin poikkeuksellisen tiheää tahdista 252 tahtiin 257 asti.

Nuottiesimerkki 123. I Thought About You, tahdit 252–262:

The musical score shows the bass line for measures 252 to 262. The key signature has one flat (B-flat). Measure 252 starts with a Gm7 chord and features a triplet of eighth notes. Measure 253 has Em7(b5) and A7 chords. Measure 254 has Dm7 and G7 chords. Measure 255 has Cm7 and F7 chords. Measure 256 has Bbmaj7. Measure 257 has Eb7. Measure 258 has Fmaj7. Measure 259 has Bm7(b5) and Bb7. Measure 260 has Ab7. Measure 261 has Gb7. Measure 262 is a whole rest. A note above measure 262 reads: "On the recording the next track 'The Theme' starts at bar 262."

Tahtien 260–261 sointumerkit viittaavat Carterin bassolinjaan, vaikka muu yhtye ei näihin sijaisharmonioihin osallistukaan. Davis aloittaa kappaleen lopussa viimeisten sointujen päälle konsertin seuraavan kappaleen ”The Themen”. Davis käytti tehokeinona usein äkillisiä leikkauksia siirryttäessä kappaleesta toiseen. Usein myös kappaleiden väliset kontrastit esimerkiksi tempojen suhteen rakensivat osaltaan konsertin kaarta.

Kappale ”I Thought About You” oli julkaistu myös edellisenä vuonna äänitetyllä konserttialbumilla *My Funny Valentine*. Paul Berliner on tehnyt tästä esityksetä transkription ja analyysin.¹⁷³ Versioista löytyy monia yhteisiäkin elementtejä, mutta yhtenä merkittävänä erona oli Plugged Nickel -versiossa esiintyvät pianon ja rumpujen pitkät tauot ja muutenkin säästeliäs komppaus. Tämä nosti basson erityisrooliin esitystä kannattelevana soittimena.

5.2.2 Circle (*Miles Smiles*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

Kappaleessa ”Circle”¹⁷⁴ varsinaista murtorytmiä esiintyy suhteellisen vähän. Se sisältää kuitenkin tiettyjä Carterin improvisoinnin elementtejä, joilla hän värittää ja muotoilee soittoaan, ja sen vuoksi kappale valikoitui mukaan tutkimukseeni. Carter käyttää basson eri rekisterejä luovasti ja myös fraseeraa soittonsa tarkasti ja nyansoidusti. Levytyksestä on julkaistu studiosession harjoitusottoja, joissa Carterin soitto oli murtorytmisempää kuin varsinaisessa julkaisussa.¹⁷⁵ Niissä yhtye vielä harjoitteli kappaleen melko mutkikasta muotoa, eikä kokonaisuus vielä pysynyt rytmisesti koossa. Hankalasti hahmottuva rakenne voi

¹⁷³ Berliner 1995, partituurimuotoinen transkriptio sivuilla 713–727. Albumi on äänitetty helmikuussa 1964.

¹⁷⁴ Miles Davis (1966).

¹⁷⁵ Kokoelmalla *Freedom Jazz Dance: The Bootleg Series, Vol. 5*. Äänitetty 24–25.10.1966. Julkaisuvuosi 2016.

olla syynä siihen, ettei kappaleesta ole julkaistu kunnollista nuottia esimerkiksi Real Bookeissa. Keith Waters on tutkimuksessaan käsitellyt sävellystä ja hänen ajatuksensa mukaan kappaleen rakenne sisältää ”valinnaisia interlude-osia”¹⁷⁶, joita yhtye improvisoi kuuntelemalla.¹⁷⁷ Oma näkemykseni kuitenkin poikkeaa tästä ja pidän todennäköisenä, että kappaleen rakenne oli ennalta sovittu seuraavan nuotinnokseni mukaisesti. Kappaleen perusrakenne sisälsi neljä eri maalia. Levytyksessä trumpetti- ja saksofonisoolot muodostavat oman kokonaisuutensa ja käyttävät valitsemiaan maaleja kappaleen alkuosaan yhdistettynä tavanomaisesta poikkeavassa järjestyksessä.¹⁷⁸ Sen sijaan pianosoolossa yhtye toteuttaa koko perusmuotoisen rakenteen, jossa yhteisen alkuosan jälkeen edetään neljään erilaiseen maaliin.¹⁷⁹ Kappaleen jälkikäteistä tulkintaa on mielestäni hämännyt se, että Carter yksinkertaisesti soitti muutaman väärän äänen rakenteen toisessa maalissa.¹⁸⁰ Nämä muutamat harhaanjohtavat – vaikkakin kappaleen harmoniaan sopivat – bassoäännet eivät haitanneet levytyksessä, mutta ne ovat jälkikäteen aiheuttaneet vaihtelua kappaleen rakenteen tulkintaan.

¹⁷⁶ Interlude-osa tarkoittaa välisoittoa. Tässä tapauksessa sillä tarkoitetaan perusrakenteessa ylimääräisenä lisänä toimivaa jaksoa, jossa on ennalta sovittu harmoninen rakenne.

¹⁷⁷ Waters 2011, 154–157.

¹⁷⁸ Trumpettisoolo alkaa toisen choruksen alusta jatkuen 3. maalin puoliväliin asti. Siitä alkaa saksofonisoolo, joka päättyy 5. maalin loppuun. Tällainen järjestely on luultavasti sovittu studiosessiossa.

¹⁷⁹ Piano soittaa soolossaan maalit 6–9.

¹⁸⁰ Carter soitti joko vahingossa tai harkittuna sijaisharmoniana kolmosmaalin G- ja Gb-sävelet Cm7-sointuun ja sen jälkeen vielä C-sävelen Bbmaj7-soinnussa ensimmäiseen tahtiin. Hän alkoi mahdollisesti soittaa 3. maalia, mutta korjaa virheensä lennossa.

Nuottiesimerkki 124. Circle, melodia ja levytysrakenne:

Circle

Lead sheet as played by Miles Davis Quintet on album *Miles Smiles*

A 

Dmaj7(b5) Dm(add9) Dm⁹ Dm⁶ B^bmaj⁹ E^b7(#9) D7alt.

8 Gmaj7(b5)/B Cmaj7(b5)/B Gmaj7(b5)/B Gmaj7(b5)/F#

13 A^bmaj7(b5)/G Gmaj7/A Fmaj7(b5)/E A7(sus4)

18 **B1** 1. 6. Dmaj7(b5) B^bmaj7 Em7(b5) A7

2. 4. 7 Dmaj7(b5) **B2** Cm7 F¹³

B^bmaj7 Em7(b5) A7 always to 

3. 8. Dmaj7(b5) **B3** G7(sus4) G^b7(#11) F¹³

Cm7 F7 B^bmaj7 Em7(b5) A7 always to 

18 5. 9. 10. Dmaj7(b5) 2x to  3rd time to coda  Coda improvised D-pedal (after last theme)

Julkaistuista harjoitusotoista voi päätellä, että kappale oli yhtyeelle studiosessiossa uusi. Lopullisessa versiossa Carter ilmaisee kappaleen rakenteen ja perusrhythmiikan hyvin selväpiirteisesti lukuun ottamatta mainitsemiani vääriä bassoääniä, mikä auttaa esitystä pysymään koossa.

Tahdeissa 12–15 Carter soittaa ylärekisterissä. Tämä toistuu usein rakenteen vastaavassa kohdassa muissakin choruksissa. Rekisterin muutos jäsentää neljän tahdin jakson omaksi kokonaisuudekseen ja selkeyttää näin rakennetta.

Nuottiesimerkki 125. Circle, tahdit 1–19:

1 Dmaj7(b5) 2 A 3 Dm(add9) 4 Dm⁹ 5 Dm⁶ 6 Eb7(#9) 7 D⁷alt. 8 Gmaj7(b5)/B 9 Cmaj7/B 10 Gmaj7(b5)/B 11 12 Gmaj7/F# 13 Abmaj7/G 14 Gmaj7/A 15 Fmaj7/E 16 A⁷(sus4) 17 18 Dmaj7(b5) 19

Harjoitusversion sovituksessa kymmenennessä tahdissa alkava Gmaj7(b5)/B-sointu kestää neljä tahtia. Jakso on lyhentynyt varsinaisessa otossa kahden tahdin mittaiseksi, mikä on esimerkki siitä, että joskus yhtye sovitti kappaleiden rakenteita vielä studiossakin.

Pianosoolossa Carter murtaa rytmiä trioleilla tahdeissa 148–149, mutta säestys jatkuu hilitysti antaen tukea ja tilaa pianosoololle. Basson rekisterin muutos jäsentää nytkin rakennetta, mutta poikkeuksellisesti tässä kohdassa urkupiste soitetaan korkealta ja sen jatko matalalta. Muotoilun kannalta olennainen musiikillinen tapahtuma on taitekohdan äkillinen rekisterinvaihdos, eikä tietyn osan soittaminen korkealta tai matalalta ollut sinänsä tärkeää.

Nuottiesimerkki 126. Circle, tahdit 146–163:

146 **A** Dm(add9) 147 Dm⁹ 148 Dm⁶ 149 B^bmaj⁹ 150 E^b7(#9) 151 D⁷alt.

152 Gmaj7(b5)/B 153 Cmaj7(b5)/B 154 Gmaj7(b5)/B 155

156 Gmaj7(b5)/F# 157 A^bmaj7(b5)/G 158 Gmaj7/A 159 Fmaj7(b5)/E

160 A⁷(sus4) 161 162 Dmaj7(b5) 163

Pienet fraseerauksen yksityiskohdat, kuten glissandot muodostavat olennaisen osan Carterin ilmaisua. Esimerkki glissandosta on tahdissa 196. Tahdeissa 200–201 kvartolirytmii tuo linjaan elävyyttä, vaikka tätä monimutkaisempaa murtorytmilinjaa Carter ei alakaan soittaa. Esimerkki laajoista intervaleista vapaata D-kieltä hyödyntäen esiintyy tahdeissa 202–208.

Nuottiesimerkki 127. Circle, tahdit 194–208:

194 Cm⁹ 195 196 F¹³ 197

198 B^bmaj⁷ 199 200 E^m7(b5) 201 A⁷

202 **A** Dm(add9) 203 Dm⁹ 204 Dm⁶ 205 B^bmaj⁹ 206 E^b7(#9) 207 D⁷alt.

”Circle” tuo erityisen hyvin esiin Carterin kyvyn tukea kappaleen rakennetta ilmaisun pienillä yksityiskohdilla. Hänen tapansa hyödyntää rekisterin vaihdoksia auttaa tekemään bassolinjasta itsessään ilmaisuvoimaisen ja kiinnostavan. Kyky korostaa fraseerauksen piirteitä on olennaista hänen muusikkoudessaan.

5.2.3 Masqualero (*Sorcerer*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

Toukokuussa 1967 äänitetty albumi *Sorcerer* sisältää runsaasti basson murtorytmiä. Muun rytmisektion tavoin Carterkin pyrki irrottautumaan kaikkein tavanomaisimmista komppaustavoista. Oman leimansa yhtyeen ilmaisuun toivat kappaleet, joissa esiintyy tasaisesti fraseerattuja kahdeksasosia. Tämä yleistyi 1960-luvun jazzmusiikissa. Syynä oli aluksi latin jazzin vaikutus, mutta ilmiö tuli osaksi Davisin musiikkia myös rockin kautta.¹⁸¹ Esimerkiksi Tony Williamsin tapa soittaa kappaleessa ”Masqualero”¹⁸² ei pohjautunut niinkään latinalaisamerikkalaiseen rytmikkaan, vaan taustalla olivat rock-vaikutteet. Yhtyeen muusikot käyttivät taitavasti tasaisten kahdeksasosien yhdistämistä kolmimuunteisiin kahdeksasosiin ja trioleihin. Lisäksi eri fraseerauksen ja hienorytmiikan keinot säilyivät tärkeänä osana yhtyeen kokonaisilmaisua.

”Masqualero” rakentuu kahdeksan tahdin A-osasta, kuuden tahdin B-osasta ja kahdeksan tahdin A2-osasta. Rakenne kuitenkin vaihtelee soolosta toiseen, ja Hancock käyttää soolossaan AABA-muotoa.¹⁸³ Kappaleen harmonia luo fryygisen asteikon avulla espanjalaisen sävyn, jota Davis oli käyttänyt jo aiemmassa tuotannossaan.

Bassolinja perustuu persoonalliseen A-osien bassokuvioon, joka esiintyy esimerkiksi tahdeissa 9–10. A-osien lopussa, esimerkiksi tahdeissa 15–16 soinnun vaihtuessa Abm11-sointuun, Carter siirtää saman kuvion puolisävelaskelta ylemmäksi ja vaihtaa kuvion sävelkulkua niin, että sen kolme viimeistä säveltä sopivat sointuun. Kuvion rytmin nuotinnus – esimerkiksi kymmenennessä tahdissa – on jossain määrin tulkinnanvarainen. Rytmä on mahdollista tulkita joko triolipohjaiseksi tai pisteellisen kahdeksasosan ja kuudestoistaosan yhdistelmäksi. Transkriptiossani esiintyy molempia versioita, ja vaihtelen rytmin merkintää musiikillisen tilanteen mukaan, koska kuvion fraseeraus ei pysy täysin samanlaisena kappaleen edetessä.

¹⁸¹ Kukkonen 2005, 15.

¹⁸² Säveltäjä Wayne Shorter (1967).

¹⁸³ Waters 2011, 186.

Nuottiesimerkki 128. Masqualero, tahdit 9–16:

Theme A

9 $A\flat\text{maj}7(b5)/G$ 10 11 12

13 14 15 $A\flat m^{11}$ 16

A-osan lopun sointurytmi vaihtelee. Soolojaksossa Carter soittaa $A\flat m^{11}$ -soinnun A-osan seitsemännen tahdin kolmatta iskua ennakoivalle kahdeksasosalle, mutta joskus $A\flat$ -sävel esiintyy jo tahdin alussa. Sointurytmi vaihtelee samalla tavalla myös B-osan lopussa, jossa $E7$ -sointu vaihtuu $F\text{maj}7$ -soinnuksi. Teemassa hän nostaa bassokuvion puoli sävelaskelta ylemmäksi soittamatta varsinaisesti soinnun perussäveltä. Carter leikittelee kuvion fraseerauksella, esimerkiksi tahdissa 26 hän lyhentää iskullisten sävelten kestoja.

Nuottiesimerkki 129. Masqualero, tahdit 23–26:

Theme C

23 $A\flat\text{maj}7(b5)/G$ 24 25 26

C-sävel toimii tahdeissa 31–38 bassolinjan urkupisteenä. Uuden pohjaäänien vaikutelmaa vahvistavat vielä $Cm7$ -nelisointuarpeggiot.

Nuottiesimerkki 130. Masqualero, tahdit 31–38:

Tpt solo 1st chorus

Musical score for Tpt solo 1st chorus, measures 31–38. The score is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 31 starts with a box labeled 'A' and the chord $A\flat\text{maj}7(b5)/G$. Measures 32–34 show a melodic line with eighth and quarter notes. Measure 35 continues the line. Measure 36 has a triplet of eighth notes. Measure 37 has a box labeled $A\flat m^{11}$ and a triplet of eighth notes. Measure 38 ends with a double bar line.

Esimerkkejä tonaalisena keskuksena käytetystä C-sävelestä esiintyy runsaasti, esimerkiksi tahdeissa 89–94, 125–137, 149–150, 160, 207–210 ja 249. Tämä on aiheuttanut joitakin erilaisia tulkintoja siitä, kuinka kappaleen perusharmonia pitäisi tulkita.¹⁸⁴

Teeman väliosa on sovitettu eräänlaiseksi kaanoniksi, jossa eri soittimen melodiafraasit lähtevät liikkeelle eri tahdinosilla. Bassokin osallistuu kaanoniin tahdissa 19.¹⁸⁵

Nuottiesimerkki 131. Masqualero, tahdit 17–22:

Musical score for Theme B, measures 17–22. The score is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 17 starts with a box labeled 'Theme B' and the chord $E7(\#9)$. Measures 18–20 show a melodic line with eighth and quarter notes. Measure 21 has a box labeled $E7$. Measure 22 has a box labeled $F\text{maj}7$.

Soolojaksojen B-osissa Carter rajoittaa melodisen liikkeensä usein E-säveleen, ja vaihtaa vain oktaavia. B-osissa melodisen liikkeen pelkistyessä esiintyy erityisen usein jännitettä lisääviä polyrytmejä. B-osa on pituudeltaan poikkeuksellisesti vain kuusi tahtia.

¹⁸⁴ Palaan näihin tulkintoihin tämän alaluvun lopussa.

¹⁸⁵ Tahdissa 22 basso soittaa Coolmanin transkription mukaan F#-sävelen. Sovituksen tenorisaksofonistemma C#-ääni on ehkä hämännyt Coolmanin korvaa. Tarkka kuuntelu teknisten apuvälineiden avulla paljastaa, että basso pysyttelee F-sävelessä osan loppuun asti, eikä yhtye ole muuttanut kappaleen sointurakennetta teemajaksossa. Coolman 1995, 99–100.

Nuottiesimerkki 132. Masqualero, tahdit 39–44:

Musical notation for measures 39–44. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 39 starts with a boxed 'B' and the chord E7(#9). Measures 40, 41, 42, 43, and 44 are marked with their respective measure numbers. Measure 43 includes the chord Fmaj7(#11). The notation shows a series of eighth and quarter notes with various articulations and slurs.

Bassolinjassa alkaa esiintyä kuudestoistaosafraseja tahdeissa 51–52. Kappale etenee keskitempossa ja sen kahdeksasosat ovat tasajakoisia. Nämä ominaisuudet edesauttavat mahdollisuuksia tuplatempovaikutelman käyttöön. Siirtyminen eri aika-arvojen luomien rytmisten tasojen välillä on sujuvaa, koska kolmimuunteisen rytmisen kehyksen ylläpidosta ei tarvitse huolehtia.

Nuottiesimerkki 133. Masqualero, tahdit 49–52:

Musical notation for measures 49–52. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 49 is marked with its measure number. Measure 50 is marked with its measure number. Measure 51 is marked with its measure number and the chord Abm11. Measure 52 is marked with its measure number. The notation shows a series of eighth and quarter notes with various articulations and slurs.

Bassokuvio pelkistyy yhden tahdin mittaiseksi staattiseksi kuvioksi tahdeissa 89–91. Tämän jälkeen Carter siirtyy murtorytmiseen linjaan tahdissa 92, jonka hallitsevana rytminä on polyrytmisen kuvio, joka koostuu kolmen kahdeksasosan mittaisista yksiköistä.

Nuottiesimerkki 134. Masqualero, tahdit 89–110:

89 C $A\flat\text{maj}7(b5)/G$ 90 91 92

93 94 95 $A\flat m^{11}$ 96

Tpt 4th chorus A

97 $A\flat\text{maj}7(b5)/G$ 98 99 100

101 102 103 $A\flat m^{11}$ 104

105 B $E7(\#9)$ 106 107

108 109 $F\text{maj}7$ 110

Melodinen liike on B-osien oktaaviliikkeen vuoksi erityisen vähäistä. A-osissakaan ei aina esiinny kovin runsasta liikettä, ja usein linja rakentuu kahdesta sävelestä muodostuvien motiivien varaan. Tästä on esimerkkinä tahdista 97 alkava yksinkertainen perus- ja kvintisävelen muodostama motiivi. Melodisen liikkeen karsiutuessa huomio kiinnittyy rytmiin.

Erytisen pitkään jatkuva polyrytmisen fraasi alkaa tahdista 125. Alun yksinkertainen melodinen liike luo mahdollisuuden jännitteen kasvattamiselle. Tahdista 133 eteenpäin melodinen liike lisääntyy. Carter myös manipuloi hienorytmisesti ajoitustaan, ja synkopoidun rytmin kuulokuva lähenee neljäsoatriolia.

Nuottiesimerkki 135. Masqualero, tahdit 125–146:

Tahdissa 141 alkavassa B-osassa Carter käyttää glissandoja tehokeinona ja kahdessa viimeisessä tahdissa tremoloa.

Tremolo esiintyy myös seuraavan chorusen B-osassa ja alkaa tällä kertaa jo osan alussa. Sen aikana Hancock komppaa erityisen selväpiirteisesti. Tämä auttaa muuta yhtyettä tilanteessa, jossa basso ei hetkellisesti osallistu rytmin tuottamiseen.

Nuottiesimerkki 136. Masqualero, tahdit 163–168:

Saksofonisoolon loppupuoliskolla yhtye lisää rytmistä intensiteettiään, ja chorus alkaa Carterin kuudestoistaosafraasilla.

Nuottiesimerkki 137. Masqualero, tahdit 177–184:

Sax solo 4th chorus A

177 $A\flat\text{maj}7(b5)/G$ 178 179 180

181 182 183 $A\flat m^{11}$ 184

Tahdista 191 alkaa vielä monimutkaisempi kudus, joka on tuplatempovaikutelman lisäksi polyrytmisen. Yhtye kasvattaa jännitettä niin aggressiivisesti, että se kadottaa hetkeksi keskinäisen synkronisaationsa. Hancock pitää joko taukoa tai piano on miksattu tässä kohdassa kuulumattomiin. Viidennen saksofonisoolochoruksen B-osassa yhtyeen synkronisaatio löytyy uudestaan, ja myös pianokomppaus palaa takaisin.

Nuottiesimerkki 138. Masqualero, tahdit 191–198:

C or A of sax solo 5th chorus

191 $A\flat\text{maj}7(b5)/G$ 192 193 194

195 196 197 $A\flat m^{11}$ 198

Pianosoolon alussa yhtye rikkoo rytmiä triolin avulla. Rakenne hämärtyy kuitenkin uudelleen, ja tahdissa 217 Carter soittaa Ab-sävelen kaksi tahtia liian aikaisin. Williamsin pitäessä taukoa on Hancockin soitto melko abstraktia. Yhteinen rakenteen kohta hahmottuu vasta seuraavan choruksen alussa, kun Hancock ja Carter hahmottavat toistensa pulssin aukottomasti.

Nuottiesimerkki 139. Masqualero, tahdit 213–230:

Piano solo 1 st chorus extended A

213 $A\flat\text{maj}7(b5)/G$ 214 215 216 217

218 219 220

221 222 223 $A\flat m^{11}$ 224

225 $E7(\#9)$ **B** 226 227 228 229 $F\text{maj}7(\#11)$ 230

Pianosoolon lopussa Carter käyttää soittoteknisenä efektinä vapaan kielen ja D-kielellä soitettua G-säveln vuorottelua tahdeissa 261–269. Tämäkin soiton luova värityskeino oli aikanaan – ja on vielä nykyäänkin – harvinainen säästyksellisessä bassonsoitossa.

Nuottiesimerkki 140. Masqualero, tahdit 261–268:

C

261 $A\flat\text{maj}7(b5)/G$ 262

263 264

265 266

267 $A\flat m^{11}$ 268

Todd Coolman on julkaissut tutkimuksessaan *The Miles Davis Quintet From mid-1960s: Synthesis of Compositional Elements* (1997) kappaleen partituurimuotoisen transkription. Tästä käsiini saamassani digitaalisessa kopiassa olivat käsin kirjoitetut nuotit muuttuneet visuaalisesti niin epäselviksi, etten valitettavasti pystynyt vertailemaan bassotranskriptioiden yhteneväisyyttä kuin varsin pieneltä osalta. Todd Coolmanin analyysi kappaleen harmonian luonteesta on mielestäni melko radikaali. Hänen mukaansa kappaleen A-osassa kappaleen ”oikea” pohjasävel olisikin C, vaikka G-sävel esiintyy A-osien pohjalla useimmin.¹⁸⁶ Onkin totta, että Carterin bassokuviossa myös C-sävel esiintyy usein, mikä luo sovitukseen kaksinapaisen tonaliteetin. Omassa kuulokuvassani C-sävel hahmottuu useimmiten perussoinnun väliaikaiseksi urkupisteeksi, jolloin varsinaisen soinnun kvarttisävel luo tilapäiseksi jäävän sijaissoinnun musiikilliseen tilanteeseen. Myös Keith Waters debatoi Coolmanin esittämää näkemystä vastaan, ja mielestäni hänellä on siihen hyvät perustelut.¹⁸⁷ A-osan tonaliteettia kuvaa parhaiten Abmaj7(b5)/G-sointu, joka ilmaisee kappaleen vallitsevinta fryygisen asteikon sävyä. Carterin soittama C-sävel muodostaa väliaikaisen tonaalisen keskuksen, mikä on basistien usein käyttämä ja tavanomainen ilmaisukeino. Esimerkiksi Jimmy Garrison soitti modaalisessa kappaleessa ”Impressions” usein G7-sointuun viittaavan bassolinjan, vaikka kappaleen tonaliteetin pohjana pidetään yleensä D-doorista asteikkoa.¹⁸⁸ Bassolinjan mahdollisuus määritellä ja muunnella sointutehoja oli olennainen ilmaisukeino, jota tonaalinen jazzmusisointi on tulvillaan. Vaikka modaalisessa ympäristössä useita tahteja kestävästä ilmiönä tätä keinoa käytetään hieman vähemmän kuin perinteisessä tonaalisessa harmoniassa, oli Carterille sointutehojen improvisoitu muuntelu hyvin tavanomaista.

”Masqualero” on modaalinen sävellys, jossa esiintyy bassokuvio. Tämä antaa tilaisuuden verrata Carterin bassolinjaa Garrisonin soittoon kappaleissa ”Acknowledgement” ja ”Afro Blue”. Garrisonille keskeistä oli uusien bassokuvioiden improvisointi sen mukaan, mikä sopi tilanteeseen. Carterkin kehittää toisinaan uusia kuvioita, mutta hänen improvisointinsa painottuu kappaleen peruskuvion ja toisaalta perinteisen bossanova-tyylisen bassokuvion variointiin. Toisinaan Carter irrottautuu näistä ja improvisoi murtortmistä linjaa vapaasti käyttäen myös eri aika-arvoja huomattavan vaihtelevasti. B-osien vähäinen melodinen liike saa epätavallisen mittaiset osat jäsentymään selvemmin.

5.2.4 Prince of Darkness (*Sorcerer*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

Tempon metrisen muuntelun mahdollisuudet olivat olleet jo monen vuoden ajan osa Davisin yhtyeen keinovarastoa.¹⁸⁹ Vertailukohtana kappaleelle ”Prince of Darkness”¹⁹⁰ pidän kahdeksan kuukautta aiemmin äänitettyä kappaletta ”Footprints”¹⁹¹. Siinä rytmisektio muunteli pulssia metrisesti käyttäen tahtilajeja 3/4, 4/4 ja 6/4 siten, että tahdin pituus pysyi samana. Carterin bassolinja pysytteli yhdessä kuviossa, ja metrisen muuntelu toteutui ennen kaikkea Tony Williamsin aloitteista. Kappaleen ”Prince of Darkness” bassolinjan idea on myös polyrytmisen, ja Carter käytti improvisaatiojaksojen bassolinjansa aika-arvona pääasiassa

¹⁸⁶ Coolman 1997, 88.

¹⁸⁷ Waters 2011, 183–184.

¹⁸⁸ Linna 2019, 125.

¹⁸⁹ Kuten esimerkiksi kappaleessa ”I Thought About You”.

¹⁹⁰ Wayne Shorter (1967).

¹⁹¹ Julkaistu albumilla *Miles Smiles* (äänitetty lokakuussa 1966, julkaistu 1967).

puolinuottitriolia, eli samaa rytmiä kuin aikanaan kappaleessa ”Footprints”. Olennaisena erona kappaleeseen ”Footprints” on se, että tietyn bassokuvion sijaan kappaleen ”Prince of Darkness” linja muodostuu improvisoimalla melodisesti. Välillä linja muistuttaakin 6/4-tahtilajiin soitettua neljäsosabassolinjaa, joka etenee muun yhtyeen suhteen eri rytmikehyksessä. Basso ei kuitenkaan pysyvästi lukkiutunut tiettyyn aika-arvoon. Linjan rytmitys sisältää hetkittäin myös tavanomaista 4/4-komppausta ja murtorytmisiä polyrytmi-ideoita.

Bassolinja suhtautuu harmoniaan melko vapaasti. Sointujen täsmällinen toteuttaminen ei ollut yhtä tärkeää kuin omalla logiikallaan etenevä bassolinja. Sävellyksen harmonia on suhteellisen haastava, ja kappale on ollut äänitettäessä yhtyeelle luultavasti tuore. Piano komppaa hyvin vähän – vain teemoissa ja muutaman tahdin ajan trumpettisoolossa. Herbie Hancock soittaa kuitenkin oman soolonsa. Teema sisältää muutaman rytmisen iskun, jotka rytmisektio huomioi toisinaan myös soolochoruksissa. Soinnut on siirretty ennakoivasti edeltävien tahtien neljännelle iskulle, kuten tahdeissa 2, 6, 12 ja 14.

Nuottiesimerkki 141. Prince of Darkness, tahdit 1–17:

Theme 1st chorus

2 Gm⁹ 3 4 Dm⁹ 5

6 B^bm⁹ 7 8 Gm⁹ 9

10 G^bmaj7 11 12 B^bmaj7(#5) Bmaj7 13

14 A^bmaj7(#11) 15 G^bmaj7(#11) 16 Cmaj7/D 17

Carter luo teemajaksolle persoonallisen luonteen ja värittää kaksoisotteilla tahtien 6 ja 22 sointuja. Tahdin 12 harmoniamuunnos esiintyy vain melodiassa. Siinä hän soittaa G-sävelen Bbmaj7(#5)-sointuun.¹⁹² Pohjaäänien muutoksen avulla vältetään rinnakkainen äänenkuljetus melodian kanssa. Tahdeissa 16–17 soitettu G-pohjasävel on mahdollisesti vahinko, mutta muodostaa silti toimivan sijaisharmonian.¹⁹³

Abstraktiksi muodostuvan bassolinjan seuraamista helpottaa usean choruksen alkuun soitettu basson motiivifraasi. Tämä G–A–B^b–G-sävelkulku esiintyy ensimmäisen kerran tahdeissa 18–19.

¹⁹² Tahdissa 348 Carter soittaa poikkeuksena tähän tahtiin G^b-sävelen.

¹⁹³ Samaa sijaissointua ei esiinny muualla kappaleessa.

Nuottiesimerkki 142. Prince of Darkness, tahdit 18–25:

Theme 2nd chorus

Trumpettisoolon alussa bassolinja esittelee rytmiset perusaineksensa. Chorus alkaa motiivifraasilla tahdeissa 34–35, jatkuu puolinuottitriolilla tahdeissa 36–37 ja sen jälkeen muodostaa polyrytmin käyttäen pisteellistä neljäsosanuottia tahdeissa 38–41. Kappaleen melodisesti improvisoitu bassolinja rakentuu näiden kolmen rytmisen solun varaan.

Nuottiesimerkki 143. Prince of Darkness, tahdit 34–49:

Trumpet solo 1st chorus

Kuulokuvassa puolinuottitriolin ja pisteellisen neljäsosanuotin välistä eroa ei aina huomaa, koska aika-arvojen ajallinen kesto on lähes sama. Puolinuottitriolin soittaminen tasajakoiseen rumpukomppiin tuskin oli Carterillekaan kovin jokapäiväistä. Sen sijaan polyrytmisen komppaaminen pisteellistä neljäsosaa käyttäen oli ainakin murtorytmin kautta tutuksi muodostunut komppaustapa. Oliko Carter aina itsekään tietoinen, kumpaa näistä aika-arvoista hän käytti? Itse en usko Carterin tehneen vaihtelua näiden aika-arvojen välillä aina tietoisesti, vaan hän hahmotti rakenteen taitekohdat yhteisinä kiintopisteinä ja rytmitti

kuulonvaraisesti. Joka tapauksessa soolojakson alussa pisteellinen neljäsosarytmi toimi hänen keinonaan siirtyä puolinuottitrioliin. Trumpettisoolon loppupuolella tahdeissa 104–105 esiintyy vastaavanlainen aika-arvon huomaamaton muutos.

Nuottiesimerkki 144. Prince of Darkness, tahdit 98–113:

Saksofonisoolon viides ja kuudes chorus ovat esimerkkejä soitosta, jossa yhteinen synkronisaatio melkein katoaa, mutta kokonaisrakenne pysyy silti hiuksen hienosti kasassa. Carter soittaa aluksi tavallista korkeammassa rekisterissä eikä seuraa kappaleen perusharmoniaa tarkasti. Pianokomppauksen puuttuessa kappaleen bassolinjan transkriptio kirjoittaminen oli suhteellisen haastavaa. Vasta kun löysin kohdat, missä pisteelliset neljäsosat vaihtuivat puolinuottitrioliksi, alkoi bassolinjan logiikka selvitä.

Carter muodosti rytmisesti jännitteisen ja normaalista soittotavasta melko radikaalisti poikkeavan linjan. Bassoa onkin vaikea seurata, ja sen suhde kappaleen rakenteeseen hämärtyy helposti. Bassolinjan epätavalliset aika-arvot muodostavat myös yhtyeen sisällä epävarmuutta tahdin ykkösen paikasta, koska peruspulssi ei saa bassolinjasta tukea. Synkronisaatiota ei luultavasti mitenkään tarkoituksellisesti sekoitettu, vaan se jäi toissijaiseksi huomion kohteeksi. Basson epätavallisen soittotavan muodostama rytmien jännite muodostui keskeiseksi musiikillisen energian synnyttäjäksi. Muusikot luottivat siihen, että rytmien yhteisymmärrys löytyy tarvittaessa riittävän nopeasti.

Nuottiesimerkki 145. Prince of Darkness, tahdit 210–241:

Tenor sax solo 5th chorus

210 Gm⁹ 211 212 Dm⁹ 213

214 Bbm⁹ 215 216 Gm⁹ 217

218 Gbmaj7(#11) 219 220 Bbmaj7 221 Bmaj7

222 Abmaj7(#11) 223 Gbmaj7(#11) Ebm⁷ 224 Dm⁹ 225

Tenor sax solo 6th chorus

226 Gm⁹ 227 228 Dm⁹ 229

230 Bbm⁹ 231 232 Gm⁹ 233

234 Gbmaj7(#11) 235 236 Bbmaj7 237 Bmaj7

238 Abmaj7(#11) 239 Gbmaj7(#11) Ebm⁷ 240 Dm⁹ 241

Pianosoolon alussa Carter käyttää poikkeuksellisesti pitkiä aika-arvoja, ja kappaleen sävy muuttuu hetkeksi. Hän muuntelee myös harmoniaa käyttämällä D-urkupistettä tahdeissa 258–265.

Nuottiesimerkki 146. Prince of Darkness, tahdit 258–273:

Piano solo 1st chorus 7

258 Gm^9 259 260 Dm^9 261

262 Bbm^9 263 264 Gm^9 265 266 $Gbmaj7(\#11)$ 267

268 $Bbmaj7$ $Bmaj7$ 269 270 $Abmaj7(\#11)$ $Gbmaj7(\#11)$ 271 Ebm^7 272 Dm^9 273

Pianosoolojaksossa koko yhtyeen soitto on rytmisesti hajanaista. Kolmannen pianosoolochoruksen puolivälistä eteenpäin soittajat erkaantuvat toisistaan bassolinjan jäädessä jälkeen muista. Neljännen pianosoolochoruksen lopulla Carter yksinkertaistaa soittoaan ja yhteinen pulssi ja rakenne löytyvät hetkeksi. Basso jää kuitenkin uudestaan jälkeen pianosta, ja viides pianosoolochorus on rytmisesti kaikista epäselvin. Synkronisaatio palautuu kunnolla vasta kuudennen pianosoolochoruksen alussa, jossa koko yhtye yksinkertaistaa soittoaan. Vaikka trio saa soittonsa jossakin määrin rytmisesti uomiinsa, aloittaa Davis melodian puolitoista tahtia liian aikaisin. Rytmisektio soittaa melodian mukaan ja löytää synkronisaationsa tällä kerralla nopeasti.

Nuottiesimerkki 147. Prince of Darkness, tahdit 338–364:

Piano solo 6th chorus

338 Gm⁹ 339 340 Dm⁹ 341

342 Bbm⁹ 343 344 Gm⁹ 345

346 Gbmaj7(#11) 347 348 Bbmaj7 Bmaj7 349

350 Abmaj7(#11) Gbmaj7(#11) 351 Ebm⁷ 352 Dm⁹

Theme out 1st chorus

353 (Gm⁹) 354 Gm⁹ 355 Dm⁹ 356

357 Bbm⁹ 358 359 Gm⁹ 360

Lopputeeman jälkeen harmonia jää paikalleen D-mollisointuun ja Carter murtaa rytmιάän epätavallisella tavalla. Carterin fraasien kiintopisteenä toimii joka toisen tahdin ensimmäinen isku sekä puhaltajien kertaama melodiafraasi. Olen tulkinut codan bassolinjan vallitsevan aika-arvon kvintoliksi, vaikka Carterin bassolinja ei tässä kohdassa ole aivan täsmällinen. Kvintolin tietoinen käyttö improvisoidussa bassolinjassa on poikkeuksellista. On myös mahdollista, että hän soittaa korvalla jotain eksaktista pulssista poikkeavaa samalla, kun muun yhtyeen yhteiset rytmijaot toimivat hänen kiintopisteinään. Toisaalta myös kappaleessa ”Side Car” Carterin soitossa esiintyy kvintoleiksi hahmottuvia rytmejä. Siksi uskon hänen ottaneen tämän harvoin käytössä olevan aika-arvon osaksi keinovalikoimaansa tietoisesti.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Nuottiesimerkissä ”Side Car I tahdit 165–183”.

Nuottiesimerkki 148. Prince of Darkness, tahdit 382–407:

382 Ebm^7 383 Dm^9 384 385 Coda 386 387

388 389 390 391 392 393

394 395 396 397

398 399 400

401 402 403 404

405 406 407

Kappaleessa ”Prince of Darkness” yhtye haastoi itseään soittamalla normaalista poikkeavalla tavalla, mikä lähensi esityksen suhdetta free jazziin. Carter vältteli tavanomaisen bossanova-pohjaisen bassolinjan toteuttamista, mikä olisi tavallisesti toiminut basistille luontevana ja suhteellisen helpponakin ratkaisuna tämän kaltaisessa sävellyksessä. Basso ei kuitenkaan purkanut rytmistä jännitettään selvästi jäsentyvään rytmiiikkaan. Sen seurauksena yhtyeen yhteiset kiintopisteet ja suhde harmoniseen kehykseen katosivat suhteellisen usein.

5.2.5 Fall (*Nefertiti*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

Albumilla *Nefertiti* yhtye kehitti ilmaisuaan uuteen suuntaan.¹⁹⁵ Selväpiirteinen jako teema- ja soolopaksoihin sai uusia muotoja kappaleessa ”Fall”¹⁹⁶, jonka alussa Davis sekoittaa improvisaatiota ja sävellettyä melodiaa vuorottelulla. Melodia toimi myös taustamelodiana valikoiduissa kohdissa Wayne Shorterin ja Herbie Hancockin soolojen aikana. Melodian ja sooloimprovisoinnin limittyessä myös basson ja rumpujen musiikilliset aloitteet muodostuivat entistä olennaisemmaksi osaksi ilmaisua.

Kappaleesta *The New Real Bookissa* julkaistu nuotti on tehty kappaleen säveltäjän Shorterin alkuperäisen nuottikäsikirjoituksen perusteella. Käyttämäni sointumerkit eroavat tästä nuotista joiltain osin, ja valikoin sointumerkkini osittain Carterin käyttämien bassoäänien perusteella. Rakenne on neljän tahdin osista rakentuva AABA-muoto. Shorter on kirjoittanut myös bassolle melodian, jota Carter käyttää bassolinjansa motiivina sekoittaen sitä improvisoituun säestyslinjaansa. Osien ensimmäisessä tahdissa esiintyy usein – noin puolet kerroista – Shorterin säveltämä melodiamotiivi joko sellaisenaan tai varioituna. Motiivin jälkeisissä kolmessa tahdissa Carter improvisoi yleensä sointujen pohjalta niin, ettei niissä ole havaittavissa erityistä melodista tai solistista lähestymistapaa.

Carter vaihtelee harmonisia reittejään runsaasti. Bassolinjan fraasit ilmentävät sointuja selvästi, mutta soinnut vaihtelevat choruksesta toiseen. Eniten vaihtelua on A-osan ensimmäisessä tahdissa, jonka bassolinjan aloitussävelenä esiintyvät F#-miksolydyisen asteikon sävelet G#, A# ja C#. Käytän transkriptiossani A-osien ensimmäisen tahdin sointumerkkinä sointua C#m11. Toinen vaihtoehto sointumerkiksi tuossa kohdassa olisi F#7(sus4)-sointu, joka esiintyy myös *The New Real Bookin* nuotinnoksessa sekä joissakin muissa lähteissä.¹⁹⁷ Hancockin käyttämät sointuhajotukset sopivat molempiin pohjaääniin. Carter ei kertaakaan soita tahdin ensimmäiseksi nuotiksi nimenomaan F#-säveltä. Sävellyksen modaalinen luonne antaa Carterille useita vaihtoehtoja bassosävelen valintaan, ja yllätykset lisäävät musiikin jännitettä ja energiaa. Myös choruksen neljäs ja kahdeksas tahti muodostavat haasteen yksiselitteisen sointumerkin valinnan suhteen. Näissä tahdeissa Hancockin soitto viittaa eniten Ebmaj7-sointuun, mutta Carter soittaa usein pohjalle C-sävelen. Päädyin käyttämään transkriptiossani choruksen neljännessä tahdissa Cm11-sointua ja kahdeksannessa tahdissa Ebmaj7-sointua.

Carterin linja on rytmisesti vaihteleva. Muun yhtyeen tavoin hän leikittelee triolirytmieillä, ja nuotinnos olisikin ollut mahdollista kirjoittaa myös 12/8-tahtilajiin. Sävellyksen melodian triolit ja tempo houkuttelevat vaihtelevaan rytminkäyttöön. Triolin osien yhdistäminen kaarella tahdeissa 4–5 ja myös tahdeissa 16–17 edustavat Carterille tyypillistä rytmikkaa. Tämän rytmisen leikittelyn tuloksena syntyy usein tahdin toiselta ja neljänneltä iskulta alkavia neljäsosatriolirytmieitä, joilla hän luo polyrytmisen tason neljäsosapoljennon suhteen. Tahdeissa 12–13 kahdeksasosatrioli yhdistyy murrettuun sointuarpeggioon.

¹⁹⁵ Waters 2011, 209–210.

¹⁹⁶ Wayne Shorter (1967).

¹⁹⁷ Strunk 2005.

Nuottiesimerkki 149. Fall, tahdit 1–17:

Swing 8's
1st chorus

2 C#m¹¹ 3 B¹³(b⁹) 4 E⁹(sus⁴) 5 Cm¹¹

6 C#m¹¹ 7 B¹³(b⁹) 8 E⁹(sus⁴) 9 E^bmaj⁷

10 Dmaj⁷ 11 D¹³(b⁹) 12 Gm¹¹ 13 Bm⁹ A^bmaj⁷(b⁵)

14 C#m¹¹ 15 B¹³(b⁹) 16 Em¹¹ Am¹¹/B 17

Seuraavassa esimerkissä tahdin 26 toiselta iskulta alkava neljäosatrioli luo neljän tahdin jännitteen ja muodostaa samalla urkupisteeseen staattisella D-sävelellä.

Nuottiesimerkki 150. Fall, tahdit 26–33:

26 Dmaj⁷ 27 D¹³(b⁹) 28 Gm¹¹ 29 Bm⁹ A^bmaj⁷(b⁵)

30 C#m¹¹ 31 B¹³(b⁹) 32 Em¹¹ Am¹¹/B 33

Tahtien 30–31 harmoninen reitti poikkeaa tavanomaisesta, kun linja alkaa soinnun terssisävelestä tahdissa 31. Toistuva bassokuvio antaa mahdollisuuden tulkita tahdin 31 D#7-sijaissoinnuksi. Toisaalta kuvion äänet

sopivat A#-säveltä lukuun ottamatta myös alkuperäiseen B13(b9) -sointuun. Carterille on tyypillistä kehittää linjoillensa uusia harmonisia reittejä, joihin muiden soittajien on mahdollista reagoida. Useimmiten hän valitsee sävelensä niin, että myös kappaleen alkuperäinen sointurakenne on käyttökelpoinen, eikä siksi välttämättä vaadi muilta reagoitua.

Samankaltaista harmonista muuntelua esiintyy 12 tahdin jaksossa tahdeissa 54–65. Linja etenee vapaasti triolirytmisissä kuten tahdeissa 54–57, polyrytmistä kuviota käyttäen kuten tahdissa 58–61 tai säännöllisesti toistuvaa kuviota käyttäen kuten tahdeissa 62–63. Vaikka triolirytmikka on pääosassa, käyttää Carter välillä myös kuudestoistaosia, kuten tahdissa 53. Tämä luo vaihtelua ja hetkellisen rytmisen jännitteen, joka purkautuu neljän tahdin taitteessa. Tahdistä 57 alkava pianon ja rumpujen nopean valssin luoma intensiteetin muutos ei juurikaan vaikuta basson jo valmiiksi melko tiheään rytmiseen ilmaisuun. Basson jatkaessa entiseen tapaan myös puhaltajien perustempotunnelmaan viittaava fraasi kuulostaa perustellulta. Rytmisen jännitteen kokonaisuus muodostuu erilaisten rytmikehysten ja tempotunnelmien kohdatessa.

Nuottiesimerkki 151. Fall, tahdit 50–64:

4th chorus

50 C#m11 51 B13(b9) 52 E9(sus4) 53 Cm11

54 C#m11 55 B13(b9) 56 E9(sus4) 57 Ebmaj7

58 Dmaj7 59 D13(b9) 60 Gm11 61 Bm9 Abmaj7(b5)

62 C#m11 63 B13(b9) 64 Em11 Am11/B 65

Myös seuraavan choruksen väliosa on mielenkiintoinen. Carter käyttää taas D-urkupistettä, mutta varioi rytmiä vielä enemmän ja hyödyntää ylärekisteriä laajalla intervallilla.

Nuottiesimerkki 152. Fall, tahdit 74–81:

Tahteissa 78–81 hän käyttää jälleen luovalla tavalla trioleita. Melodinen liike pelkistyy, ja kahden tahdin staattinen D#-sävel muodostaa samalla sijaisharmonian.

Carterille tyypillisiä soinnillisia värityskeinoja esiintyy runsaasti, mistä ovat esimerkkejä tahdista 95 alkavat glissandot. Hän käyttää myös samaan aikaan soivia oktaavisäveliä ja jopa tremoloa samaan tapaan kuin aiemmin kappaleessa ”Masqualero”. Tahtien 100–101 glissandon ja tremolon yhdistelmä on Carterille ominainen rohkea yllätys. Tämä musiikillinen ele peilaa Shorterin edellisen tahdin juoksutusta. Tämän kaltaiset ideat tekevät myös bassolinjasta itsessään mielenkiintoisen, persoonallisen ja tunnistettavan.

Nuottiesimerkki 153. Fall, tahdit 94–105:

Samankaltaisia soittotekniikoiden avulla luotuja värityskeinoja Carter käyttää myös tahteissa 48–49, 84–86 ja 118–120. Horisontaalisesti sointuja yhdistäviä melodialinjoja ei kappaleen bassolinjassa juurikaan esiinny, vaan melodisten liikkeiden lähtökohtina toimivat sävelletyn linjan variointi tai vertikaalisten

sointuarpeggioiden soitto. Horisontaalista liikettä syntyy kuitenkin sijaisharmonioiden, urkupisteiden sekä tahtiviivojen yli jatkuvan rytminkäytön keinoin.

5.2.6 Side Car I (*Circle in the Round*)

[Linkki bassotranskriptioon](#)

[YouTube-linkki](#)

Columbia levy-yhtiö julkaisi kappaleen ”Side Car I”¹⁹⁸ vasta yksitoista vuotta sen tallentamisen jälkeen kokoelmalla *Circle In The Round*, joka sisälsi aiemmin julkaistuilta albumeilta ylijäänyttä materiaalia. Mahdollisesti kappaleen myöhäinen julkaisu johtui siitä, että yhtyeen rytminen synkronisaatio toisinaan katosi muusikoiden ottaessa yhä enemmän riskejä. Aikakaudelle tyypillinen esitys yhdisti rockpohjaiseen rytmikkaan tiettyjä free jazzin elementtejä, kuten soolojen vapaan harmonian. Huhtikuussa vuonna 1967 olivat monet rockista lähtöisin olevat vaikutteet tulleet jo selvästi osaksi yhtyeen ilmaisua.

”Side Car” ei ole kovin usein esitetty kappale, eikä siitä ole julkaistu kovin täsmällistä nuottimateriaalia. Löysin siitä vain yhden *The Miles Davis Real Bookissa* julkaistun nuotinnoksen. Tämän nuotin melodia sisältää virheitä, eikä sointumerkkejä ollut lainkaan. Harmoniaksi merkitty ”no chords” pitää paikkansa vain kappaleen soolojaksoissa. Teemajaksossa esiintyy kuitenkin selväpiirteisesti toistuva sointuharmonia. Kolmen soolojakson harmonia alkaa C6/9- ja Bb6/9 -sointujen muodostamalla sekvenssillä. Tästä irrottaudutaan kuitenkin nopeasti, ja harmonia muuttuu vapaaksi. Piano komppaa soloissa vain vähän, mikä antaa bassolle mahdollisuuden harmonian määrittelyyn. Carterin bassolinja on esityksen energian kannalta muutenkin keskeisessä roolissa. Kun bassolinja hahmottuu selväpiirteisesti, se kannattelee kokonaisuutta. Silloin kun synkronisaatio on vaarassa kadota, ei rytmisektio pysty myöskään kommunikoimaan solistin kanssa vahvasti.

Kappaleessa ”Side Car” moduloivat duurisoinnut hallitsevat melodiajakson sointuharmoniaa, ja kappaleen tasajakoista rytmikehystä voi kuvata tyylinimellä ”boogaloo”, johon muusikot lisäsivät oman jazzmusiikillisen mausteensa.

Heti ensimmäinen basson sävel rytmittyy ensimmäisen iskun jälkimmäiselle kahdeksasosalle, mikä synnyttää eläväisen ja murtorytmisen vaikutelman.

¹⁹⁸ Miles Davis (1968).

Nuottiesimerkki 154. Side Car I, tahdit 1–9:

Intro

1 $\text{Db}^{13}(\#11)$ (D/Db) 2 $\text{C}^{13}(\#11)$ (Db/C) 3 $\text{Db}^{13}(\#11)$ 4 $\text{C}^{13}(\#11)$



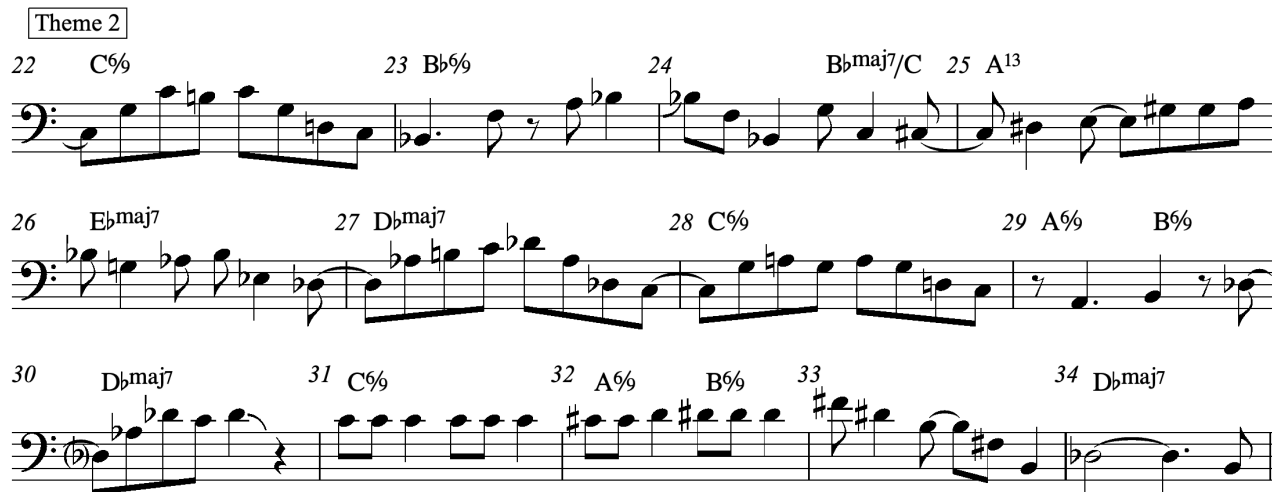
5 $\text{Db}^{13}(\#11)$ 6 $\text{C}^{13}(\#11)$ 7 8 $\text{Db}^{13}(\#11)$

Teemassa Carterin rytmisen kudoksen tiheä. Se ei kuitenkaan vakiinnu mihinkään tiettyyn kuvioon, vaan pysyttelee murtorytmisenä. Joskus hän käyttää sointujen terssejä bassosävelinä, kuten seuraavassa esimerkissä tahteissa 25 ja 32. Runsaasti moduloiva duurisointuja sisältävä harmonia ei aina hahmotu kovinkaan selvästi.

Nuottiesimerkki 155. Side Car I, tahdit 22–34:

Theme 2

22 $\text{C}^{\%}$ 23 $\text{Bb}^{\%}$ 24 $\text{Bb}^{\text{maj}7}/\text{C}$ 25 A^{13}



26 $\text{Eb}^{\text{maj}7}$ 27 $\text{Db}^{\text{maj}7}$ 28 $\text{C}^{\%}$ 29 $\text{A}^{\%}$ $\text{B}^{\%}$

30 $\text{Db}^{\text{maj}7}$ 31 $\text{C}^{\%}$ 32 $\text{A}^{\%}$ $\text{B}^{\%}$ 33 34 $\text{Db}^{\text{maj}7}$

Trumpettisoolon alun bassolinja kiinnittyy hetkeksi staattiseen kuvioon ja teeman kahdesta ensimmäisestä tahdista muodostuvaan sointusekvenssiin. Ratkaisu voi olla Carterin oma tai säveltäjän idea, ja uskon sen syntyneen studiosession aikana tai vasta soittotilanteessa. Kappaleen teema on selvästi tonaalinen, ja vaikka soolajakson harmonia on periaatteessa vapaa, toimii kahden soinnun sekvenssi sopivana lähtöpisteenä vapaalle harmonialle. Yhtye soittaaakin päättäväisesti ja energisesti pitäen yllä rytmin intensiteettiä.

Nuottiesimerkki 156. Side Car I, tahdit 35–39:

Trumpet solo

35 C $\frac{6}{9}$ 36 B $\flat\frac{6}{9}$ 37 C $\frac{6}{9}$ 38 B $\flat\frac{6}{9}$ 39 C $\frac{6}{9}$

The musical notation is written on a single staff in bass clef. It covers five measures, numbered 35 to 39. Above the staff, the key signature for each measure is indicated: C $\frac{6}{9}$ for measures 35, 36, and 39; and B $\flat\frac{6}{9}$ for measures 37 and 38. The melody in measure 35 starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2, a quarter note C3, and eighth notes B2 and A2. Measure 36 starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2, a quarter note C3, and eighth notes B2 and A2. Measure 37 starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2, a quarter note C3, and eighth notes B2 and A2. Measure 38 starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2, a quarter note C3, and eighth notes B2 and A2. Measure 39 starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2, a quarter note C3, and eighth notes B2 and A2.

Vaikka Carter irrottautuu sointusekvensistä, bassolinjan muodostama improvisoitu harmonia hahmottuu vielä varsin selvästi. Tahdista 44 alkava linja muodostaa moduloivia kolmisointuja. Kolmisointusekvenssin jälkeen tahdeissa 49–60 harmonia hahmottuu dominanttitehona, koska linja etenee G-miksolyydisen asteikon sävelillä. Pisteellisen neljäsosanuotin ympärille rakentuu polyrytmifraasi, joka jatkuu pitkään. Tahdista 61 alkaen tonaliteetti vaihtuu C-duurista C-molliin. Vaikka Carter muodostaa vapaasti harmoniansa, hän pysyttelee suhteellisen pitkään samassa tonaliteetissa. Tämä helpottaa yhtyeen vuorovaikutusta, koska silloin muut ehtivät reagoida Carterin soittoon. Suhde kappaleen tonaalisen pohjaan eli C-säveleen säilyy, vaikka tahdin 61 jälkeen bassolinja irrottautuu väliaikaisesti C-duuritaliteetista.

Nuottiesimerkki 157. Side Car I, tahdit 40–76:

Yhtyeen synkronisaatio tahdistä 48 eteenpäin muuttuu epäselväksi. Tahdissa 67 Carter palaa vielä hetkeksi alun sointusekvenssiin ja boogaloo-kuvioon, mikä palauttaa synkronisaation. Shorterin soolossa Williamsin ja Carterin yhteinen kudos taas monimutkaistuu, eivätkä he välttämättä pyrkikään rytmisesti synkronoituun soittoon, vaan soittavat vapaasti.

Tahdeissa 111–116 Carter palaa aiempaan kolmisointusekvenssiin ja bassolinja pelkistyy. Bb- ja F-sävelten muodostama kvintti muodostaa väliaikaisen tonaalisen keskuksen tahdeissa 117–131. Soittoteknisenä tehokeinona Carter käyttää nousevaa glissandoa.

Nuottiesimerkki 158. Side Car I, tahdit 107–131:

The image displays a musical score for the piece 'Side Car I', measures 107 through 131. The score is written in bass clef and consists of six staves. The first staff (measures 107-111) features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including two triplet markings. The second staff (measures 112-115) continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff (measures 116-120) shows a more complex rhythmic structure with eighth and sixteenth notes, and a triplet. The fourth staff (measures 121-124) features a series of chords and eighth notes. The fifth staff (measures 125-128) continues with eighth notes and quarter notes. The sixth staff (measures 129-131) concludes the sequence with eighth notes and quarter notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Davis soittaa melodian saksofonisoolon ja pianosoolon väliin. Yhtye rytmittää edelleen monimutkaisesti, eikä synkronisaatio selvene kovin nopeasti tässä teemajaksossakaan.

Pianosoolon alun sointusekvenssi jää aiempia lyhyemmäksi. Tahdit 168–172 muistuttavat perinteistä neljäsosabassolinjaa erottuen omaksi jaksokseen. Tahdista 173 alkavaa jaksoa oli haastava nuotintaa, mutta vaikutelmani on, että Carter pyrkii murtamaan rytmisen linjansa soittamalla lyhyen jakson kvintoleita. Tahdista 179 eteenpäin linja hahmottuu tasajakoisiksi neljäs- ja kahdeksasosien muodostamaksi polyrytmiseksi sekvenssiksi. Rytmistä jännitettä esiintyy jaksossa varsin runsaasti. Riski yhteisen tahtirakenteen katoamisesta on ilmeinen, mikä osaltaan lisää jännitteisyyttä ja toimii itsessään ilmaisullisena keinona. Free jazzin vapaan estetiikan rooli kasvoi 1960-luvun lopulla Davisinkin yhtyeessä. Tämä loi hetkittäin ristiriitaitilanteita perinteisten harmonisten ja rytmisten kehysten sekä uusien musiikillisten ideoiden välille.

Nuottiesimerkki 159. Side Car I, tahdit 165–183:

Piano solo

165 166 167 168

169 170 171

172 173 174 175

176 177 178

179 180 181 182 183

Pianosoolon jatkuessa polyrytmikuviot ja kvintolit vuorottelevat edelleen. Tässä tapauksessa on lähes mahdotonta vetää täsmällistä rajaa hienorytmiikan manipuloinnin ja luovan aika-arvojen käytön väliin. Rytmisen lähestymistapa on samankaltainen kuin kappaleessa ”Prince of Darkness”, jossa kolmijakoinen polyrytmi vuorotteli puolinuottitriolin kanssa. Yhtyesoitossa muusikon kannalta olennaista on kyky löytää tarvittavat yhteiset rytmiset kiintopisteet, joissa rytmisen jännite purkautuu. Tahti tai musiikillinen rakenne voi alkaa siitä, mistä muusikot yhteisesti haluavat riippumatta siitä, noudattaako esimerkiksi rytmi ehdottomasti tahtilajin ja tempon asettamia rajoja. Tässä musisoinnin muodossa rajoja on mahdollista venyttää niin, että epämääräisyys luo jännitettä ja yhdessä löydetty kiintopiste purkaa jännitteen.

Lopputeemassa yhtye on rytmisesti tiiviimmin koossa kuin edellisessä välimelodiassa. Teeman kertauksessa Carter muuttaa bassolinjan rytmistä luonnetta pitkällä aika-arvoilla. Hän värittää harmonian linjaa soittamalla perussävelten sijaan soinnun terssejä.

Nuottiesimerkki 160. Side Car I, tahdit 207–219:

Theme 6

207 C^{6%} 208 B^{b6%} 209 B^bmaj⁷/C 210 A^{6%}

211 E^bmaj⁷ 212 D^{b6%} 213 C^{6%} 214 A^{6%} B^{6%}

215 D^bmaj⁷ 216 C^{6%} 217 A^{6%} B^{6%} 218 219 D^bmaj⁷

Vaikutelma kappaleen kokonaisuudesta on, ettei se ole vielä löytänyt lopullista muotoaan. Bassolinja sisältää kuitenkin pitkiäkin ehjiä jaksoja ja mielenkiintoista rytminkäyttöä vapaassa harmonisessa ympäristössä. Kappaleesta julkaistiin albumilla *Circle in the Round* toinenkin versio nimellä ”Side Car II”. Toinen versio on improvisoinnin ja rytmisen yhtenäisyyden kannalta vielä ensimmäistä versiota vapaampi, ja kokoonpanoon on liittynyt kitaristi George Benson.

Coltranen ”Consequences” sisälsi kappaleen ”Side Car I” kanssa samankaltaisia bassolinjan rytmisiä elementtejä, esimerkiksi toistuvia polyrytmisiä fraaseja ja lyhyitä käväisyjä neljäsosabassossa. Molemmat esitykset myös suhtautuvat pulssiin niin, ettei sen suora ilmentäminen ollut aina tarpeellista. Bassolinjan tarkastelussa Carterin aika-arvojen käyttö oli Garrisonia monipuolisempaa, ja basson luoma harmoninen sisältö muodosti pidempiä reittejä verrattuna Garrisoniin, jonka poikkeamat perusharmoniasta jäivät usein lyhyiksi. Molempien soitossa oli vapaasta harmoniasta huolimatta taipumus muodostaa tonaalisia keskuksia, joiden suhteen sekä ympäröivä harmonia että bassolinja itsessään muodostavat tonaalisia jännitteitä ja purkauksia. Vapaa improvisoitu harmonia ja rytmi toimivat valitsemisensä esimerkeissä jännitettä luovina elementteinä, jotka kuitenkin yhdistyvät lopulta tonaalisen ilmaisun keinoihin ja perinteisiin jännitteen purkamisen tapoihin. Etenkin Coltranen yhtyeen tuotannosta olisi ollut mahdollista löytää sellaisiakin vapaan soiton esimerkkejä, jossa yhteyttä tonaaliseen ilmaisuun ei enää ole lainkaan, mutta rajoitin nämä esimerkit tarkoituksellisesti pois tutkimuksestani. Coltrane pyrki myös tietoisesti luopumaan kokonaan pulssista. Vaikka Davisin tuotannosta löytyy runsaasti esimerkkejä, jossa testataan synkronisaation rajoja erityisesti basson ja rumpujen murtorytmien avulla, pyritään niissä synkronisaatioon kuitenkin palaamaan melko säännöllisesti, viimeistään teemajaksoissa. Kappaleissa ”Prince of Darkness” ja ”Side Car” vaikuttaa siltä, että synkroniin palaaminen juuri sillä hetkellä kun esimerkiksi solisti tekee siihen aloitteen, ei aina onnistunut sujuvasti näiltä mestareiltakaan. Varsinkin kvintetin viimeisenä vuotena heidän asenteenaan tuntui olevan, että jännitettä pyrittiin vain kasvattamaan aggressiivisella ilmaisulla seurauksista välittämättä. Onnistuessaan tällainen asenne tuotti kuitenkin myös taiteellisesti varsin merkittäviä tuloksia ja synnytti varsin intensiivisiä musiikillisia tunnelmia.

6 Johtopäätökset

Basso koetaan usein yhtyeen koossapitävänä elementtinä, johon muut soittimet voivat tukeutua. Kokemukseni mukaan muusikot pitävät tärkeänä, että basistin soitosta on riittävän helppoa tulkita hänen säestyksensä rytmisen hahmo, soittaa basisti sitten rytmisesti säännöllisesti toistuvaa tai improvisoitua linjaa. Jazzyhtyeen johtamistapojen käytännöt vaihtelevat, ja joskus basisteja ohjeistetaan hyvinkin tarkasti sen suhteen, minkälainen rooli hänellä tulisi olla. Usein nämä päätökset jäävät kuitenkin basistille itselleen, mikä antaa mahdollisuutta valita, kuinka kurinalaista tai vapaata ilmaisuhalua tuottaa. Tämä edellyttää kykyä joustavaan ja monipuoliseen rytmien säätelyyn. Muun yhtyeen tukeminen ja aloitteellinen murtorytmi koetaan joskus jopa toisensa poissulkeviksi ominaisuuksiksi. Tutkimukseni esimerkit osoittivat kuitenkin, että bassolinjan irrottautuminen säännönmukaisesta rytmityksestä monipuolistaa yhtyeen ilmaisuhalua. Murtorytmisen bassolinjan tarjoama mahdollisuuden joustavaan kommunikointiin sekä energiatason monipuolisempaan säätelyyn ja mahdollistaa myös yhteisen kudoksen polyrytmisten tasojen esiintuomisen. Murtorytmisen basson on mahdollista osallistua vapaasti melodisen ja rytmisen kudoksen tuottamiseen ja käyttää musiikillista tilaa luovasti.

Jos basson murtorytmi luo edellä mainittuja ilmaisullisia etuja, miksei sitä sitten käytettäisi aina? Vaatimus siitä, kuinka selväpiirteisen bassolinjan tulisi olla, vaihtelee muusikkojen ja jazztyylien välillä runsaasti. Basson murtorytmi lisää musiikillisen informaation määrää, ja pitäytyminen säännöllisesti toistuvassa rytmisessä luo turvallisemmaksi koetun komppausympäristön. Lopulta musiikillisen tilanteen ja muusikoiden mieltymysten synnyttämät esteettiset raamit säätelevät niitä soittotapoja, jotka yhtyeen eri rooleissa esiintyville soittimelle koetaan luonteviksi.

Bassolinja vaikuttaa yhtyeen soundiin rytmien, harmonian ja melodian liikkeen keinoin ja luo samalla soitettavalle teokselle muotoa. Samalla kun murtorytmi toi basistille uusia mahdollisuuksia, oli basistien löydettävä tasapaino uuden ja vanhan soittotavan välillä. Toisin sanoen eri vaihtoehdot bassolinjan rakentamiseen kasvoivat ja valinnan mahdollisuudet lisääntyivät. Samalla tuli olennaiseksi ratkaista, mitä perinteisen soittotavan elementteistä tulisi säilyttää ja minkälaisia rytmien murtamisen keinoja voisi mahdollisesti käyttää. Murtorytmi muutti basson roolia, joka saattoi olla aiempaa vapaampi tai abstraktimpi. Samalla usein basson rooli yhtyeissä säilyi musiikin perusrakenteita ylläpitävänä voimana.

6.1 Murtorytmisen linjan fraasit

Tarkensin tutkimuskysymystäni ”mitä keinoja murtorytmi toi bassolinjan rakentamiseen” neljään konkreettisempaan kysymykseen. Ensimmäiseksi pyrin havainnoimaan, minkälaisista fraaseista murtorytmi muodostui. Tarkastelen seuraavan yhteenvedon avulla murtorytmisten fraasien polyrytmejä, aika-arvoja, rytmistä paikkaa musiikillisessa rakenteessa ja melodisia ominaisuuksia. Lisäksi tarkastelen bassolinjojen värityskeinoja ja tiettyjä harmonian ilmentämisen keinoja. Seuraava yhdeksän kohdan luettelo antaa samalla mahdollisuuden tarkastella eroja tutkimukseni basistien välillä.

1. Kolmijakoiset polyrytmiset kuviot 4/4-tahtilajissa nousivat keskeiseen osaan kaikkien kolmen basistin soitossa. Esimerkkejä niistä löytyy aineistostani jokaisesta 4/4-tahtilajissa etenevästä kappaleesta. Kolmijakoiset polyrytmit muodostuvat tyypillisesti kolmen kahdeksasosanuotin tai kolmen neljäsosanuotin mittaisista soluista, jotka rytmisensä osalta toistuvat hetkellisesti. Jazzmusiikin solistiseen ilmaisuun sekä vapaarytmiseen komppaukseen erilaiset kolmijakoiset polyrytmit ovat kuuluneet alusta

asti, ja siksi oli luonnollista, että myös basistit alkoivat käyttää niitä. Siirtyminen säännöllisestä rytmistä suoraan täysin improvisoituun satunnaiseen murtorytmiin voi olla liian äkkinäinen, jolloin polyrytmisen fraasi voi toimia siltana murtorytmin toteuttamiseen, koska se sisältää säännönmukaisen rakenteen, mutta poikkeaa tahti kerrallaan etenevästä peruspulssin suorasta ilmentämisestä.

2. Kun tahtilajina oli valssi, tahdin jakaminen puoliksi pisteellisellä puolinuotilla toimi usein luontevana variaationa rytmien muuntelulle. Kaikkien kolmen basistin soitossa esiintyi tähän pohjautuvaa rytmien muuntelua lähes jatkuvasti. Kahden 3/4-tahdin jakoa kolmen puolinuotin jaksoihin hemiola-rytmiä käyttäen tapahtui suhteellisen harvoin. Kuitenkin tästäkin ilmiöstä löytyi joitakin esimerkkejä kaikilta kolmelta basistilta. Yleisesti ottaen kovin monimutkaista rytmikkaa, kuten tahtiviivoja jatkuvasti ylittävää synkopointia, ei aineistoni valssiesimerkeissä juurikaan esiintynyt. Ehkä 3/4-tahtilaji tarjosi muusikoille itsessään riittävän tavanomaisesta poikkeavan ja inspiroivan rytmisen ympäristön. Valssin eteenpäin suuntautuva liike oli saavutettavissa yksinkertaisillakin rytmisillä keinoilla.

3. Triolista johdettuja polyrytmejä löytyi aineistostani runsaasti. LaFarolle sekä neljäsosa- että kahdeksasosatriolit olivat olennainen ilmaisukeino. Hän myös muunteli trioleita polyrytmisesti, esimerkiksi kappaleissa ”All of You”, ”Come Rain or Come Shine” ja ”Sweet And Lovely”. Carterin soitto kappaleessa ”Fall” toi varsin monipuolisesti erilaisten triolirytmien muuntelun mahdollisuuksia. Myös kappaleessa ”I Thought About You” hän pohjusti muutokset kappaleen rytmikehykseen usein triolin avulla. Kappaleessa ”Prince of Darkness” neljäsosatrioli muodosti jatkuvan jännitteen suhteessa rytmiseen peruskehukseen. Jimmy Garrison käytti kahdeksasosatriolia runsaasti sekä murtorytmisissä että neljäsosabassossa. Kuitenkaan tutkimukseni Garrison-transkriptiot eivät sisältäneet lainkaan trioleiden avulla tapahtuvaa polyrytmistä muuntelua. Elvin Jonesin soitossa triolipolyrytmit tuntuvat olevan keskeisessä asemassa, mutta hieman yllättäen nämä eivät ainakaan analysoimissani viidessä kappaleessa kuuluneet Garrisonin sanavarastoon. Polyrytmisesti käsiteltyjä trioleita en löytänyt myöskään Mikel Combsin tutkimuksen *Coltrane*-albumin transkriptioista. Rytmisektioiden aiemmassa perinteessä – esimerkiksi pianistien komppauksessa – triolipolyrytmit olivat jo pitkään muodostaneet keskeisen osan rytmistä sanavarastoa. Murtorytmin myötä myös triolin polyrytmiset muuntelutavat yleistyivät basistien soitossa, mikä lisäsi mukaan uudenlaisen rytmisen jännitteen luomisen tavan.

4. Monimutkaisemmat polyrytmit – esimerkiksi viisi- tai seitsenjakoiset – ovat yleistyneet jazzmusiikissa vasta 1960-luvun jälkeen, enkä havainnut niitä tutkimusmateriaalissani lainkaan. Näiden polyrytmien puuttuminen kokonaan aineistostani oli itselleni yllätys. Pidän hyödyllisenä kaikenlaisten polyrytmien harjoittelua, mutta kuitenkin murtorytmisen bassonsoitto ei sinänsä vaadi erityisen monipuolista polyrytmisanavarastoa.

5. Tempolla oli murtorytmisten fraasien rytmiseen muotoiluun jonkin verran vaikutusta, mutta kenties vähemmän kuin etukäteen odotin. Basistien tekniset kyvyt luonnollisesti rajoittavat jossain määrin nopeiden aika-arvojen käyttöä, jolloin nopeissa tempoissa voisi ajatella luontevaksi seuraukseksi synkopoinnin ja nopeiden aika-arvojen vähenemisen. Scott LaFaron trioleita suhteellisen nopeassa kappaleessa ”All Of You” voi pitää esimerkkinä siitä, että tempon ei välttämättä tarvitse rajoittaa ilmaisun runsautta. Muuntelun siirtämistä kahdeksasosista neljäsosapulssiin esiintyi kappaleissa ”Milestones” ja ”Consequences”, jolloin rytmiä improvisoitiin esimerkiksi jättämällä neljäsosabasson

neljäosia soittamatta.¹⁹⁹ Tosin molemmissa esiintyy myös kahdeksasosien synkopointia. Ron Carter synkopoi nopeahkossa kappaleessa ”Side Car I” kahdeksasosiaan suunnilleen yhtä paljon kuin keskitempoisessa kappaleessa ”Masqualero”.

6. Balladit toivat esiin eroja basistien rytmisen ilmaisun ja musiikillisen tilankäytön lähestymistavoissa. Scott LaFaron hillitty soitto kappaleessa ”My Foolish Heart” täytti varsin paljon vähemmän musiikillista tilaa kuin Jimmy Garrisonin balladisoitto kappaleessa ”I Want to Talk about You” siitäkin huolimatta, että nopeammissa tempoissa tämä suhde oli päinvastainen. Ron Carterin tilankäyttö balladissa ”I Thought about You” vaihteli runsaasti ja lähtökohtana tilankäytölle toimi reagointi yhtyeen kulloiseenkin musiikilliseen tilanteeseen.

7. Murtorytmi lisäsi basson mahdollisuuksia tuoda esiin melodisia aiheita. Musiikillisessa linjassa rytmi ja melodia ovat aina läsnä, ja siksi tietyn musiikillisen kohdan yksiselitteinen jaottelu ”melodiseksi” tai ”ei-melodiseksi” on mahdotonta. Kuitenkin joitakin huomioita bassolinjan melodisuuden vaikutelmasta oli mahdollista tehdä. Melodisen vaikutelma syntyy vaikuttivat linjan sävelkorkeuden yleinen vaihtelevuus, ylärekisterin käyttö, intervallien laajuus, musiikillisen tilan käyttö sekä soinnun pohjääänien esiintyvyys. Vaikka Bill Evans Trio on saanut mainetta soittimien melodisesta tasa-arvosta, oli silti LaFaronkin murtorytmikomppaus luonteeltaan säestävää. Melodiset ainekset nousivat kyllä hetkittäin voimakkaastikin esiin, mutta tämä ei ollut jatkuvasti vallitseva ja yleinen piirre. Melodisista ilmaisuja sisältyi kappaleisiin ”Sweet and Lovely”, ”Solar” ja ”Milestones”. Garrisonin murtorytmissä melodiset elementit olivat melko samanlaisia kuin hänen perinteisessäkin komppauksessaan. Kappaleet ”I Want to Talk About You” ja ”Acknowledgement” edustivat tutkimukseni melodisinta Garrisonia. Hänen soittonsa kappaleessa ”I Want to Talk about You” edusti jazzperinteen mukaista säestystä, josta melodisina elementteinä erottuivat erityisesti taitekohtien fillit. Myös kappale ”Acknowledgement” osoittautui hetkittäin yllättävän melodiseksi, vaikka basso ei millään tavalla vuorottele tai pyri suoranaisesti keskustelemaan muiden soittimien kanssa, vaan muodostaa oman rinnakkaisen melodiansa yhteiseen energiseen kudokseen. Myös Carterin soitto sisälsi usein melodisia aineksia, vaikka se ei myöskään hänellä esiintynyt jatkuvassa vuoropuhelullisessa roolissa. Usein melodiset fraasit valikoituvat tyypillisesti sellaisiin kohtiin, jossa muu yhtye jätti niille musiikillisen tilan. Esimerkiksi kappaleissa ”I Thought About You” ja ”Fall” Carter sääteli taitavasti soittonsa melodista vaikutelmaa ympäröivän musiikillisen tilanteen mukaan. Sekä Carterin että Garrisonin komppaus noudatti murtorytmissäkin LaFaroa perinteisempää estetiikkaa, jossa basso pysytteli tiiviimmin säestävässä roolissa. Sen myötä solistin kanssa kilpailevia elementtejä ei juurikaan tuotu musiikilliseen tilanteeseen. Lukuun ottamatta lyhyitä melodisia fillettejä, joita esiintyi kaikkien kolmen basistin ilmaisussa, ei murtorytmien käyttö läheskään aina johtanut bassolinjan melodisen vaikutelman lisääntymiseen perinteisiin säestystapoihin verrattuna.

8. Aineistostani nousivat esiin myös tietyt kontrabasson kaksois- ja kolmoisotteisiin liittyvät soundilliset ilmiöt. Kaikki kolme muusikkoa hyödynsivät basson mehevästi soivia kvartti-, kvintti-, oktaavi- ja desimi-intervalleja. Murtorytmi tuntui inspiroivan niiden käyttöä, ja arvelen sen johtuvan siitä, että mahdollisuus pitkien aika-arvojen käyttöön sekä vapautuminen tietyn rytmien tuottamisesta helpottaa teknisesti kaksoisotteilla soittamista ja tekee siitä luontevaa. Toisinaan basso väliaikaisesti asettautui ikään kuin pianistin tai kitaristin rooliin ja täytti musiikillista tilaa tavanomaista korkeammasta rekisteristä.

¹⁹⁹ Toinen ajattelutapa on, että neljäosat yhdistyivät kaarella.

9. Vertaillessani basistien tapoja käsitellä harmoniaa en havainnut erityisen merkittäviä eroja perinteisen ja murtorytmisen soiton välillä. Kaikki kolme basistia hyödynsivät urkupisteitä ja muuntelivat sointuja omilla persoonallisilla tavoillaan. LaFaro käytti vapaata murtorytmiä urkupisteiden yhteydessä ja irrottautui usein 1950-luvun perinteisestä tavasta kiinnittyä urkupisteiden aikana säännöllisesti toistuvaan rytmikuvioon. Garrisonin soittaessa urkupisteitä hän jäi toisinaan urkupisteen kohdalla soittamaan myös toistuvaa rytmiä, kuten kappaleessa ”I Want to Talk about You”. Carterin soitossa urkupisteen luova käyttö on muodostunut olennaiseksi osaksi hänen persoonallista tyyliään, ja hän toteuttaa niitä sekä perinteisesti kiinnittyen toistuvaan rytmikuvioon että vapaasti murtorytmisesti. Dominanttisoinnun tritonuskorvauksia esiintyi aineistossani runsaasti, esimerkiksi LaFaron soitossa yllättävän usein. Garrisonin osalta aineistoni painottui modaalisiin kappaleisiin, joissa tritonuskorvauksen käyttö ei yleisesti ottaen ole kovin tavallista. Carterin sointumuuntelun keinot olivat moninaisia ja perustuivat yhteistyöhön Hancockin kanssa. Tässä yhteistyössä tritonuskorvaus oli vain yksi monista harmonian muuntelutavoista.

Murtorytmien käytännön haasteena näen rytmisen eheyden säilyttämisen samalla kun linjan rytmien hahmo vaihtelee. Rytmisesti ehjä fraasi hahmottuu myös muille soittajille kuin basistille itselleen. Fraasien toistuvuus – joko polyrytmisesti tai muulla tavalla – yleensä lisää niiden loogista ymmärrettävyyttä ennustettavuuden vuoksi. Myös fraseeraus ja hienorytmien tarkkuus vaikuttavat linjan selväpiirteisyyteen. Yleistäen ilmaistuna improvisoivan muusikon musiikillinen sanavarasto muodostuu sellaisista fraaseista, joita hän osaa käyttää luovasti. Samaan tapaan kuin solistiseen ilmaisuun, myös murtorytmiseen säestykseen tarvitaan omanlaistaan sanavarastoa, eli soittajan hyvin hallitsemia fraaseja, joita soittaja kykenee muuntelemaan improvisoiden ja svengin säilyttäen.

Periaatteessa murtorytmi antaa mahdollisuuden myös tilan jättämiseen tai jopa tavallista vähäeleisempään ilmaisuun. Useassa valitsemassani esimerkissä basson tekstuuri oli kuitenkin suhteellisen tiheää, niin kuin Scott LaFaron bassolinjat kappaleissa ”All of You”, ”Solar” ja ”Milestones”. Myös Jimmy Garrisonin soitto jazzballadissa ”I Want to Talk About You” oli tekstuuriltaan varsin tiheää. Kappaleissa ”Prince of Darkness” ja ”Side Car I” soittajien keskinäinen synkronisaatio paikoitellen hävisi ja ilmaisu kadotti joitakin hienostuneita tasojaan, mikä kuitenkin kenties korvautui vapaan jazzin ilmaisukeinoilla. Tekijöiden kannalta taiteellisen ilmaisun rajojen hakeminen on ollut toisaalta välttämätöntä, ja Miles Davisin yhtyeen muusikot ovat itsekin luonnehtineet toimintaympäristöään ”koelaboratorioksi”.

6.2 Murtorytmi ja musiikillinen rakenne

Toinen tutkimuskysymykseni on murtorytmien osuus kappaleen kokonaisuuden rakentamisessa, johon basisti voi osallistua monella tavalla. Aineistoni kappaleiden rakenteet edustavat suurelta osin perinteisiä muotoja sisältäen alkuteeman, soolochorukset ja lopputeeman. Tästä poikkeavia avoimia, yhteen sointuun perustuvia modaalisia soolorakenteita esiintyi Coltranen kappaleissa ”Your Lady”, ”Acknowledgement” ja ”Afro Blue”. Harmonialtaan vapaata avoimia soolopakkeja sisälsivät Coltranen kappale ”Consequences” ja Davisin kappale ”Side Car I”.

Murtorytmi lisäsi basson mahdollisuuksia tahtiviivojen häivyttämiseen ja toisaalta myös niiden korostamiseen tarpeen vaatiessa. Taitekohtien korostaminen tapahtui usein esimerkiksi tekstuuria tihentäen tai harventaen. Yleisesti ottaen soljuvassa solistisessa ilmaisussa fraasien rytmitys pyrkii usein välttämään kulmikasta ilmaisua niin, että melodiset ja rytmiset aiheet jatkuvat tahtiviivojen ja taitekohtien yli. Samaa

estetiikkaa noudattaa myös vapaasti rytmittävä sointukomppaus. Myös rummut ja basso häivyttävät usein tahtiviivat, mutta toisaalta välillä toimivat juuri päinvastoin taitekohtia korostaen. Toisinaan musiikillista kokonaisuutta auttaa parhaiten juuri se, että säestys ilmentää selvästi rakennetta ja musiikillisten jaksojen tarkkoja taitekohtia. Tähän liittyvät musiikilliset valinnat vaihtelivat basistin persoonallisen soittotavan ja esteettisen näkemyksen mukaan.

Modaalisissa kappaleissa ”Acknowledgement” ja ”Afro Blue” Jimmy Garrison jäseni usein rakennetta säilyttämällä tuntuman 8 tai 16 tahdin jaksoihin. Tämä tapahtui bassokuvioita improvisoimalla tai ajoittamalla hienovaraisia rytmisiä tai melodisia muutoksia jaksojen taitekohtiin.

Murtorytmillä luotiin jännitteitä ja purkauksia kappaleiden rakenteissa monilla tavoilla, mikä auttoi basisteja muotoilemaan kappaleiden rakenteita tilanteen mukaan joko korostaen tai häivyttäen osien välisiä taitekohtia. Jaoin murtorytmien vaikutukset musiikilliseen muotoon kolmeen luokkaan:

1. Ensimmäisessä luokassa bassolinja jakaantui jaksoihin, joissa muutokset murretun ja säännöllisesti toistuvan rytmin välillä muodostuivat selviksi ja äkillisiksi. Näissä kappaleissa murtorytmillä luotiin usein jännite, joka purkautui toistuvaan rytmiin tietyssä basistin valitsemassa kohdassa, joka usein on myös kappaleen perusrakenteen taitekohta. Ennen murtorytmien käytön yleistymistäkin oli tavallista, että basso komppasi ensin kahteen ja sitten sopivaksi valitsemassaan kohdassa vaihtoi neljäsoabassoon aiheuttaen jännitteen purkautumisen ja musiikillisen energian kasvun. Murtorytmi nosti näiden rinnalle uuden kolmannen vaihtoehdon ja jännitteen tason. Rytmisellä lepotasolla svengin luoma energisyyden vaikutelma kasvoi, kun ensin jännitetä pidätettiin murtorytmien avulla. Scott LaFaron murtorytmi nimenomaan korosti osien taitteita Bill Evans Trion ensimmäisillä levytyksillä kappaleissa ”Witchcraft”, ”Come Rain or Come Shine” ja ”Israel”. Myöhemmin kun murtorytmi pysytteli jatkuvana soittotapana, esimerkiksi kappaleissa ”Solar” tai ”Milestones”, osien välisiä taitekohtia korostettiin vain satunnaisesti tai ei lainkaan. Kappaleessa ”Masqualero” Carter jäsenteli kappaleen epäsymmetristä rakennetta vaihtelemalla kuviopohjaisen soiton ja improvisoidun linjan välillä osien taitekohdissa, minkä avulla kappaleen epäsymmetrinen rakenne hahmottui selvemmin.

2. Toisessa luokassa kappaleiden bassolinjat perustuivat paljolti rytmiltään säännölliseen komppaukseen, mutta sisälsivät murtorytmisiä jaksoja, joilla basistit kasvattivat musiikillista energiaa. Bassolinjan säännöllisen rytmitykseen pohjautuvat jaksot toimivat silloin usein rytmisenä lepotasona. Jaksojen pituudet vaihtelivat tyypillisesti yhdestä kahdeksaan tahtiin. Murtorytmiset fraasit toimivat samoin kuin fillit kompin lomassa, mutta loivat pidempiä jännitteisiä jaksoja. LaFaron soitto kappaleissa ”Alice in Wonderland” ja ”My Foolish Heart”, Garrisonin bassolinja kappaleessa ”I Want To Talk About You” sekä Carterin soitto kappaleessa ”Circle” säilyttivät vahvan tuntuman perusrytmiin, jolloin määritelmällinen raja murtorytmien ja runsaasti muunnellun perusrytmikomppauksen välillä muuttui häilyväksi. Ron Carterin ilmaisussa korostuvat erilaiset vaihtelut bassolinjan rytmisessä tekstuurissa, rekisterien käytössä ja sointivärisessä erityisesti kappaleissa ”I Thought about You” ja ”Circle”. Improvisoidut tekstuurimuutokset eivät useinkaan liittyneet niinkään kappaleiden rakenteiden esiintuomiseen, vaan näillä keinoilla pyrittiin ruokkimaan soittokomppaneiden luovuutta. Samalla ne kuitenkin saattoivat muotoilla musiikillisia jaksoja, jotka joko rakentuivat sävellyksen osien sisään tai saivat varsinaisen musiikillisen rakenteen, esimerkiksi choruksen näyttäytymään uudessa valossa.

3. Kolmas luokka muodostui sellaisista kappaleista, joissa rytmisen lepotaso oli murtorytmisen. Tällaisia olivat LaFaron soittamat kappaleet ”Solar” ja ”Milestones”²⁰⁰ ja Carterin soittamat kappaleet ”Fall” ja ”Prince of Darkness” sekä pitkiä modaalisia jaksoja sisältävät Garrisonin soittamat kappaleet ”Acknowledgement” ja ”Afro Blue”. Kun säännönmukaista rytmiä ei esiintynyt, jäi säännöllisen ja improvisoidun rytmin taitekohta musiikillisen jännitteen säätelykeinona pois käytöstä. Tässäkin kategoriassa fraasien muotoilu saattoi rakentaa jännitteistä rytmiiikkaa. Jaksotus kuvioissa pidättäytymisen ja improvisoidun linjan välillä auttoi Garrisonia rakentamaan jännitteisiä kaaria – esimerkiksi kahdeksan tai kuudentoista tahdin kokonaisuuksia laajemman musiikillisen rakenteen sisään. Kuviodien varioinnin avulla musiikillisen kudoksen elävyys säilyi. Läheisemmin free jazz -estetiikkaa noudattivat kappaleet ”Consequences” ja ”Side Car I”, joissa bassolinja pyrki pikemminkin välttämään sitoutumista traditionaalisiin tahtimääriin. Jonkinlainen kokoava ja toistuva lyhyt bassokuvio vapaamman improvisaation ponnahduslautana oli havaittavissa useassakin kappaleessa, kuten kappaleissa ”Milestones”, ”Acknowledgement”, ”Afro Blue”, ”Masqualero”, ”Prince of Darkness”, ”Fall” ja ”Side Car I”.

Suuret dramaattiset vaihtelut eivät usein ole edes toivottavia, eikä kappaleen rakennetta aina haluta erityisesti alleviivata. Aineistostani etenkin Coltranen ja Davisin yhtyeen esitykset pyrkivät usein etenemään orgaanisesti niin, että vaikkapa choruksen taitekohtia pyrittiin usein enemmänkin häivyttämään kuin korostamaan. Coltranen yhtyeen yhä pidemmiksi venyneet soolot, jotka usein pysyttelivät yhden tonaliteetin ympärillä, vaativat Garrisonia ratkaisemaan, mikä soittotapa parhaiten tukisi yhtyettä. Tyypillisesti hän pysytteli valitsemansa säestystavan puitteissa koko kappaleen ajan tekemättä radikaaleja tai äkillisiä leikkauksia. Sen sijaan hienovarainen muuntelu oli jatkuvaa, ja tällä keinolla hän tuki soolojen pitkiä kaaria.

Davisin yhtyeessä nopeat leikkaukset ja muusikoiden väliset reaktiot muodostuivat olennaiseksi osaksi improvisointia. Tempovaikutelman muutokset, metriset modulaatiot ja muut aloitteelliset valinnat rytmikehyksen suhteen vaikuttivat koko esityksen muotoon. Carter käytti murtorytmiä joustavasti vaihtelevan pituisissa jaksoissa, ja hänen lähtökohtansa rytmikehyksen muutoksiin perustuivat hetkessä elämiseen ja improvisointiin.

6.3 Murtorytmi osana vuorovaikutusta

Kolmas tarkentava tutkimuskysymykseni koski murtorytmin vaikutusta soittajien väliseen vuorovaikutukseen. Tähän kysymykseen vastaaminen osoittautui lopulta melko haastavaksi tämän tutkimuksen puitteissa. Itselleni ilmeni, että vaikka vuorovaikutusilmiöiden selittäminen transkriptioiden avulla oli jossain määrin mahdollistakin, keskeisimmät kysymykset jäivät vaille vastausta. Vaikka olisin tehnyt transkriptioita myös muiden instrumenttien kuin basson soitosta, en välttämättä olisi saanut selville mielestäni riittävän olennaisia havaintoja. Aihe on kiinnostava ja tärkeä, mutta vaatii jatkotutkimusta ja luultavasti toisenlaisia tutkimusmenetelmiä. Mahdollisena lähestymiskysymyksenä voisi olla, minkälainen improvisointi synnyttää musiikillista tilaa ja millainen ilmaisu täyttää sitä. Nostan seuraavaksi esiin joitakin aineistosta esiin nousseita huomioita ja pohdintoja, jotka muusikonkokemukseeni ja kirjalliseen lähdemateriaaliin peilaten selventävät tutkimukseni yhtyeiden vuorovaikuttamisen tapoja.

²⁰⁰ Lukuun ottamatta kahdeksan tahdin neljäsosabassoa.

Olellainen lähtökohta jazzmusiikin kommunikaatiolle on se, että muusikot kuuntelevat aktiivisesti toisiaan, mistä seuraa vaistomaisia valintoja ja toimintaa. Kommunikointia esiintyy kaikissa soittotilanteissa, vaikka sen painopisteet ja merkitykset muuttuvat tilanteen ja tyylien mukana. Vaikkapa jazzmusiikin ytimessä olevan svengin luominen vaatii oman soiton hallinnan lisäksi kykyä vuorovaikutukseen ja kykyä kuulla ja tunnistaa muiden muusikoiden svengi. Parhaat omat kokemukseni onnistuneista yhtyesoittotilanteista liittyvät hetkiin, jolloin vuorovaikutus tapahtuu ikään kuin itsestään eikä tietoinen ajattelu häiritse vaistoimaista toimintaa. Yksi muusikon tärkeistä taidosta on vaistota, minkälaiseen vuorovaikutukseen muilla muusikoilla on taipumusta ja kykyjä.

Jazzissa vuorovaikutus sai uusia muotoja ja nousi huomion kohteeksi 1960-luvulla, ja muusikoilta odotettiin valmiutta reagoida tarvittaessa yhä monipuolisemmin. Murtorytmi laajensi basistien rytmistä sanavarastoa, mikä loi myös uudenlaista kommunikaatiota. Materiaalia kuunnellessani muusikoiden välisen kommunikaation vaikutelma syntyi silloin, kun bassolinjan rytmisessä hahmossa tapahtui erityisiä muutoksia, tai jos basso otti voimakkaasti kantaa harmoniaan, tai kun bassolinjan melodinen vaikutelma oli voimakas.

Bill Evansille vuorovaikutuksen ja keskustelevan soiton lisääminen oli erityinen päämäärä, mikä tulee esiin myös hänen haastatteluistaan. Evans toivoi basistin osallistuvan myös melodisesti musiikilliseen kokonaisuuteen. Aktiivinen ja energinen Scott LaFaro sopi yhtyeeseen luontevasti, eikä hän tarvinnut useaa pyyntöä kasvattaa basson roolia. On kuitenkin harvinaista kuulla sen kaltaista solistin kanssa keskustelevaa säästystä, jossa muusikot vuorotellen vastaisivat toistensa musiikillisiin fraaseihin. Useimmiten kommunikaatio toteutui hienovaraisella tasolla, ja basson rooli säilyi säästävänä. Aineistossani ”Sweet And Lovely” oli lähimpänä vuoropuhelullista ja melodisesti keskustelevaa ilmaisua. Siinäkin bassolinja vaihteli rooliansa kappaleen osasta toiseen. Suoraa musiikillista keskustelua voi pitää erikoistapauksena samalla tavalla kuin sitä, että murtorytmi lähtökohtaisesti olisi erityisen melodista.

John Coltrane Quartetin vuorovaikutus edustaa hienovaraisesta kommunikaatiota. Vuorovaikutusta kuvaa – keskustelun sijaan – enemmänkin ”yhteinen jaettu kokemus”, joka heidän kertomansa mukaan syntyi osittain hengellisyyden kautta. Yhtyeen esitykset hahmottuvat usein saumattomiksi kokonaisuuksiksi. Jokaisen muusikon musiikillinen linja on niissä silti usein vahva ja omintakeinen. Rytmisektio ei pyrkinyt kommentoimaan esimerkiksi solistin yksittäisiä fraaseja, vaan huomion painopiste oli laajoissa musiikillisissa kaarissa. Rummut ja basso rakensivat pitkiä fraaseja, jotka saattoivat muodostaa omia reittejään, mutta kasvattivat samalla saumattomasti yhteistä energiaa. Murtorytmi mahdollisti uusia rytmisiä reittejä ja teki osaltaan soitosta kiinnostavaa, mutta tämä ei mielestäni silti erityisesti muuttanut Garrisonin tapaa kommunikoida musiikillisesti. Elvin Jonesin poikkeuksellinen rytmisen joustavuus ja monipuoliset tavat täyttää rytmistä kudosta ruokkivat epäilemättä myös Garrisonin soittoa. Uudesta omintakeisesta musiikillisesta kielestä huolimatta yhtyeen kommunikaation tavat perustuivat vahvasti jazzperinteeseen.

Miles Davisin yhtye loi uudenlaisen musiikillisen kommunikaation mallin monille nykyisillekin yhtyeille. Heidän olellainen lähtökohtansa oli pyrkimys soittaa joka ilta eri tavalla. Myös taukojen ja musiikillisen tilan käyttö sai uusia muotoja erityisesti Davisin sooloissa, mikä loi mahdollisuuksia rytmisektion reagoinnille. Kommunikaation olellainen piirre oli yllätysten ja perinteisen ilmaisun välinen tasapaino. Jokainen yhtyeen jäsen oli valmis täydentämään toisen musiikillisia aloitteita, mutta myös tarvittaessa pysyttelemään yksinkertaisessa ilmaisussa. Kommunikaatiosta tuli ikään kuin peli, joka muistutti säkenöivää keskustelua. Yllättävät musiikilliset aloitteet saivat lähes varmasti jonkinlaisen reaktion kansasoittajilta. Reaktio saattoi kuitenkin olla räiskyvä tai hyvin hillitty. Basson murtorytmi tuli osaksi kehitystä, jossa koko yhtyeen rytmisen kudoksen pysytteli muuttuvana ja muodostui paikoitellen hyvinkin

monimutkaiseksi ja soitto jopa aggressiiviseksi. Carter synnytti joskus jopa tietoisesti ristiriidan muun yhtyeen suhteen. Neljäsoatriolit kappaleessa ”Prince of Darkness” ja tai kvintolit kappaleessa ”Side Car I” pyrkivät rytmisesti jännitteeseen ilmaisuun, vaikka tätä jännitettä ei pyritty edes purkamaan. Basson murtorytmi lisäsi todennäköisyyttä kadottaa synkronisaatio. Siksi sellaisten esimerkkien osuus on aineistoni korostunut. Epäilemättä murtorytmi saattoi joskus myös nopeuttaa synkronisaation löytämistä uudelleen. Kyky selviytyä haastavista tilanteista oli osa yhtyeen musisoinnin viehätystä. Carterin määrätietoisien ilmaisun vuoksi bassolinja itsessään säilytti usein ryhtinsä silloinkin, kun synkronisaatio hetkellisesti katosi.

6.4 Murtorytmi osana jazzperinnettä

Basson murtorytmi syntyi, kun muusikot alkoivat kyseenalaistaa tiettyjä 1950-luvun jazzmusiikin peruselementtejä. Kun jotkut muusikot kokivat perinteisen neljäsoabasson jopa tylsäksi, oli aika kypsä improvisaation laajentamiseksi uusille alueille. Tosin neljäsoabassokin oli syntynyt vasta noin kaksikymmentä vuotta aiemmin, joten sekin oli vielä suhteellisen uusi soittotapa. Siksi en uskokaan, että murtorytmi olisi voinut kehittyä kovin paljon aiemmin ennen 1960-luvun alkua. Samaan aikaan syntynyt free jazz katalysoi basson murtorytmin liittymistä perinteeseen ja auttoi näkemään soittimien mahdollisia rooleja uudella tavalla.

Scott LaFarolla oli kova motivaatio kehittää basson roolia itsenäiseksi ja melodiseksikin elementiksi. Useat kertomukset mainitsevat hänen viettäneen soittimensa parissa kaiken mahdollisen ajan. Intohimo ja korkea energiataso leimaavat myös hänen yhtyesoittoaan. Teknisesti hänen soittonsa oli virtuoosista, ja hän uudisti näkemyksen siitä, mikä basisteille oli mahdollista. Aineistossani hänen parhaat ominaisuutensa tulevat esiin inspiroituneena ilmaisuna kappaleissa ”All Of You”, ”Milestones” ja ”My Foolish Heart”.

Tutkimus vahvisti kuvaani Jimmy Garrisonista perinnetietoisena soittajana. Häntä kuunnellessa ei juuri koskaan tule pelkoa siitä, ettei jokin soiton elementeistä pysyisi hallinnassa. Garrison ei ollut kiinnostunut tuomaan näyttämölle omaa taitavuuttaan tai melodista näkemystään, vaan asetti aina prioriteetiksi yhteissoiton. Näkemykseni mukaan Garrison alkoi soittaa murtorytmiä ennen kaikkea Ornette Colemanin ja John Coltranen vapaan soiton pohjalta. Hänen tapansa toteuttaa murtorytmiä pohjautui hänen omaan näkemykseensä, enkä havainnut hänen ottaneen suoria vaikutteita siitä, mitä Scott LaFaro oli soittanut muutamia vuosia aikaisemmin, vaikka Garrison luultavasti oli tietoinen Evansin trion ilmaisutavasta. Hänen murtorytminsä ainekset pohjautuivat perinteisiin rytmien muuntelukeinoihin, joissa melodiset ainekset eivät nouse erityisasemaan. Aineistossani ”Afro Bluen” pienin muutoksin etenevä bassolinja toimii esimerkkinä hänen määrätietoisuudestaan, vaistonvaraisuudestaan ja maltistaan. Kappaleessa ”Acknowledgement” bassolinja liikkuu hienovaraisesti vaihdellen staattista ja liikkuvaa tekstuuria tasapainoisesti ja yhtyettä tukien. Tämän klassikkolevytyksen bassonsoitto muodostaa yhden Garrisonin uran huippuhetkestä.

Murtorytmi on muodostunut Ron Carterille osaksi hänen laajaa ilmaisukeinojen repertuaariaan. Hänen vahvuuksiaan ovat perinteen hallinta sekä musiikillinen reagointikyky. Erityisesti vaikutuksen tekee hänen monipuolisesti vaihtelevat aika-arvonsa. Olennaista hänen ilmaisussaan on myös luova glissandojen, tremolon ja muiden soinnillisten keinojen hyödyntäminen. Hän osaa myös valita musiikilliseen tilanteeseen sopivia yksinkertaisia ratkaisuja. Toisaalta kun Garrisonin musiikilliset valinnat tuntuivat usein vaistomaisilta, vaikuttavat ne olevan Carterilla huomattavan tietoisia, joskus jopa älyllisiä. Carterin ura muusikkona on jatkunut huomattavan pitkään verrattuna hänen nuorena kuolleisiin kollegoihinsa LaFaron

ja Garrisoniin. Sen vuoksi hänen murtorytmisen soittotapansa on ehtinyt integroitua jazzperinteeseen ja sopii hyvin murtorytmisen soiton malliksi. Carterin luova soitto kappaleissa ”I Thought about You” ja ”Fall” muodostui itselleni erityisen merkitykselliseksi.

LaFaro oli ennen kaikkea uuden murtorytmisen bassonsoittotyylin luoja, mutta hän ehti nuoresta iästään huolimatta osoittaa taitonsa myös perinteisessä ilmaisussa. Garrison ja Carter edustavat perinteisen jazzbassonsoiton ydintä, eikä murtorytmi ollut heille mitenkään ainoa tai välttämättä edes ensisijainen ilmaisutapa. Kuitenkin juuri he toivat murtorytmin kiinteäksi osaksi jazzperinnettä toteuttamalla rohkeasti aiemmin tuntematonta bassonsoittotapaa. Tutkimukseni vahvisti käsitystä siitä, että Garrison ja Carter kehittivät murtorytmisen tyylin omista lähtökohdistaan eivätkä suoraan imitoineet esimerkiksi LaFaron sinänsä innovatiivista soittoa. Jazzmusiikin kentän jatkuvasti laajentuessa siihen sekoittuu nykyisin monenlaisia aineksia. Osa vanhoista tyyleistä on jäänyt elämään ja osa on kadonnut. Perinteiset bassonsoittotyylit pitävät edelleen pintansa, mutta eivät enää ole ainoita vaihtoehtoja. Murtorytmisesti soittavat basistit ovat osaltaan laajentaneet myös tapaa, jolla muutakin rytmimusiikkia kuin jazzia soitetaan.

6.5 Jatkotutkimuksen aiheita

Tutkimukseni kolme basistia eivät olleet ainoita murtorytmisen tyylin luoja. Samanaikaisesti heidän kanssaan 1960-luvulla monet muutkin basistit, kuten Gary Peacock, Charlie Haden, Richard Davis (s. 1930), Chuck Israels (s. 1936), Eddie Gomez (s. 1944) ja Miroslav Vitous (s. 1947) kehittivät basson murtorytmiä eteenpäin. Bill Evansin Triossa soittaneet basistit, kuten Israels, Peacock, Gomez sekä Marc Johnson (s. 1953), ovat vieneet osaltaan eteenpäin LaFaron melodista tyyliä. Tämän lisäksi Garrisonin ja Carterin tapa soittaa murtorytmiä on toiminut merkittävänä vaikutteena monille muillekin aikalaisbasisteille, joita ovat esimerkiksi Cecil McBee (s. 1935), Ron McClure (s. 1941), Buster Williams (s. 1942) Rufus Reid (s. 1944), Dave Holland (s. 1946) ja Stanley Clarke (s. 1951) – vain muutamia mainitakseni. Murtorytmin hallitsevia basisteja on 1970-luvun jälkeen tullut paljon, ja murtorytmistä on muodostunut monelle nykybasistille melkein pä perussoittotapa. Luonteva jatkotutkimusten kohde olisi tutkia muidenkin murtorytmiä kehittäneiden basistien soittoa. Myös perinteisten säestysmenetelmien rytmiset variaatiot sisältävät monenlaisia vaihtoehtoja, joita ei vielä ole tarkasti kartoitettu tutkimuksen keinoin. Bassonsoiton kehitys free jazzissa voisi olla oman tutkimuksensa aihe. Oma lukunsa tutkimuksessa voisivat olla pohjoiseurooppalaiset basistit, kuten Anders Jormin (s. 1957), Lars Danielsson (s. 1958) ja Jesper Lundgard (s. 1954), joiden ilmaisu perustuu paljolti murtorytmiin, vaikka ilmaisussa painottuvat myös melodiset ja solistiset keinot uudella tavalla. Amerikkalaisten muusikoiden lisäksi heille merkittäviä esikuvia ovat olleet tanskalainen basisti Niels-Henning Ørsted Pedersen (1946–2005), ruotsalainen Palle Danielsson (s. 1946) sekä norjalainen Arild Andersen (s. 1945).

Musiikin energia ei välity pelkästään nuotinnoksen välityksellä, ja muusikolle on ensiarvoisen tärkeää olla jatkuvassa kontaktissa itse soivan musiikin kanssa. Silti transkriptioihin perustuva tutkimus on itselleni paras keino hahmottaa musiikillisten ilmiöiden olemusta. On kuitenkin hyvä muistaa, ettei käyttämäni keino ole ainoa mahdollinen. Erilaisilla kysymyksenasetteluilla olisi ollut mahdollista tuoda esiin tutkimistani basisteista muunlaisiakin näkökulmia. Aihepiirini tutkimusta voisi jatkaa syventymällä muusikoiden kokemuksiin tai tutkimalla murtorytmin asemaa jazzkulttuurissa. Näitä aiheita voisi lähestyä esimerkiksi haastattelututkimusten avulla. Aineiston rajauksen vaatimus jätti mielenkiintoisia esimerkkejä ulkopuolelle myös tästä tutkimuksesta. Tutkimukseni aineiston laajuus yllätti itseni siinä vaiheessa, kun olin sitä kerännyt. Tutkimuksen edetessä huomasin, että olisin voinut vielä laajentaa esimerkiksi Ron Carterin

osuutta, mutta materiaalia oli kertynyt jo paljon. Toisaalta loppuvaiheessa ajattelin jälkiviisaana, että olisin voinut valita Carterin soittoa koskevan aineistoni vielä huolellisemmin.

Tarkoitukseni on ollut jäsentää ja syventää näkemystäni murtorytmisestä soitosta. Kirjallisen tutkimuksen olennaisin anti itselleni on ollut se, että improvisoinnin ja murtorytmien mahdollisuudet ovat jäsentyneet mieleeni aiempaa paremmin. Pidän tutkimukseni kysymyksenasettelua onnistuneena, koska olen saanut sen avulla aivan konkreettisia työkaluja omaan musisointiini. Taiteellisen tutkimukseni tärkein tavoite on oppia hallitsemaan soiton tiettyjä elementtejä. Olennaisimpia niistä on svengin ja energian virtaavuuden säilyminen myös murtorytmissä. Harjoitusprosessini kautta ilmaisullinen sanavarastoni on laajentunut, ja parhaimmillaan soittotilanteessa olen huomannut, että murtorytmisellä soitolla voi tukea yhtyettä uudella tavalla. Itseluottamus improvisoidessa on myös tärkeää. Sen avulla lähenen tavoitettani siitä, että musiikilliset ideani muodostaisivat loogisen, mutta riittävästi yllätyksiä sisältävän kokonaisuuden. Näkemyksen syventäminen edesauttaa hetkessä elämistä, mikä parhaimmillaan tekee musiikin improvisoinnista taianomaista.

Lähdeluettelo

Äänilevyt

- Brubeck, Dave. *Time Out*. Columbia CK8192. Äänitetty New Yorkissa 25.6.–18.8.1959.
- Chambers, Paul. *Chambers' Music*. Blue Note CDP 7 84437 2. Äänitetty 1.3.1956.
- Chambers, Paul. *Whims of Chambers*. Blue Note 7243 4 89872 2 8. Äänitetty 21.9.1956.
- Coleman, Ornette. *The Shape of Jazz to Come*. Atlantic 1317-2. Äänitetty Hollywoodissa 22.5.1959.
- Coltrane, John. *Soultrane (Remastered)*. Original Jazz Classics OJC20 021-2. Äänitetty 7.2.1958.
- Coltrane, John. *Blue Train*. Blue Note CDP 7 46095 2. Äänitetty 15.9.1957
- Coltrane, John. *Giant Steps*. Atlantic 8122-72399-2. Äänitetty 4.–5.5.1959
- Coltrane, John. *My Favorite Things*. Atlantic 7567-81346-2. Äänitetty New Yorkissa 21–26.10.1960.
- Coltrane, John. *Coltrane's Sound*. Atlantic 8122-73754-2. Äänitetty New Yorkissa 21–26.10.1960.
- Coltrane, John. *Coltrane Plays the Blues*. Atlantic 950001. Äänitetty New Yorkissa 21–26.10.1960.
- Coltrane, John. *The Heavyweight Champion – The Complete Atlantic Recordings*. Rhino Recordings R271984. Kokoelma julkaistu 1995.
- Coltrane, John. *Coltrane*. Impulse! – AS21. Äänitetty 11.4.1962–29.7.1962
- Coltrane, John. *Live at Newport '63*. Impulse! – GDR-128. Äänitetty Newportissa 7.7.1963 ja New Yorkissa Village Vanguardissa 2.11.1963.
- Coltrane, John. *Live At Birdland*. Impulse! A-50. Äänitetty New Yorkissa 6.3.1963, 8.10.1963 ja 18.11.1963.
- Coltrane, John. *A Love Supreme: The Complete Masters*. Impulse! LC-1836. Äänitetty 8.–10.12.1964.
- Coltrane, John. *Live at Half Note: One Down One Up*. Impulse! OCLC 62192165. Äänitetty 26.3 ja 7.5.1965. Julkaisuvuosi 2005.
- Coltrane, John. *First Meditations*. Impulse! AS-9332. Äänitetty 2.9.1965. Julkaisuvuosi 1977.
- Coltrane, John. *Afro Blue Impressions* (1963). Pablo Records 2520–101. Äänitetty Tukholmassa 22.10.1963 ja Berliinissä 2.11.1963. Julkaisuvuosi 1977.
- Coltrane, John. *Live In Seattle*. Impulse! WMC5-116. Äänitetty 30.9.1965. Julkaisuvuosi 1971.
- Coltrane, John. *Live in Japan*. Impulse! GRP 4102 2. Äänitetty Tokiossa 11.7.1966 ja 22.7.1966. Julkaisuvuosi 1973.
- Davis, Miles. *Kind of Blue*. Columbia CK40579. Äänitetty New Yorkissa 2.3.–22.4.1959.
- Davis, Miles. *Milestones*. Columbia CK 40837. Äänitetty New Yorkissa 3.–4.4.1958.
- Davis, Miles. *The Complete Live at The Plugged Nickel 1965*. Columbia CXK 66955. Äänitetty Chicagossa 22.–23.12.1965. Julkaisuvuosi 1995.
- Davis, Miles. *Miles Smiles*. Columbia CS-9401. Äänitetty New Yorkissa 24.–25.10.1966. Julkaisuvuosi 1967.
- Davis, Miles. *Sorcerer*. Columbia CK52947. Äänitetty New Yorkissa 16.–24.5.1967.
- Davis, Miles. *Nefertiti*. Columbia CS46113. Äänitetty New Yorkissa 7.6.–19.7.1967. Julkaisuvuosi 1968.
- Davis, Miles. *Circle in the Round*. Columbia 467898 2. Julkaisuvuosi 1979.
- Davis, Miles. *Miles in the Sky*. Columbia 472209 2. Äänitetty New Yorkissa 16.1. ja 15.–17.5.1968.
- Davis, Miles. *Filles de Kilimanjaro*. Columbia 467088 2. Äänitetty New Yorkissa 19.–21.6.1968 ja 24.9.1968. Julkaisuvuosi 1969.
- Davis, Miles. *Freedom Jazz Dance: The Bootleg Series, Vol. 5*. Columbia 88985357372. Äänitetty 24–25.10.1966. Julkaisuvuosi 2016.
- Evans, Bill. *Portrait in Jazz*. Original Jazz Classics 0025218608824. Äänitetty New Yorkissa 28.12.1959.

Evans, Bill. *The 1960 Birdland Sessions*. Sound Hill Records FSCD-2038. Äänitetty 12.3.–7.5.1960. Julkaistu 2005.

Evans, Bill 1961. *Explorations*. Original Jazz Classics 00025218603720. Äänitetty New Yorkissa 2.2.1961. Julkaistu 2006.

Evans, Bill, *Sunday at the Village Vanguard*. Riverside Records RLP-9376. Äänitetty New Yorkissa 25.6.1961. Julkaistu 1987.

Evans, Bill, *Waltz for Debby*. Original Jazz Classics OJCCD-210-2. Julkaistu 1992. Äänitetty New Yorkissa 25.6.1961.

Farmer, Art. *The Art Farmer Septet*. Original Jazz Classics OJCCD-054-2, P-7031. Äänitetty 2.7.1953 ja 7.6.1964.

Feldman, Victor. *The Arrival of Victor Feldman*. Original Jazz Classics OJCCD-268-2. Äänitetty 21.–22.1.1958.

Gillespie, Dizzy. *The Greatest of Dizzy Gillespie*. RCA Victor 889854072421. Äänitetty 1946–1949 (”Mantecan” äänitysvuosi 1947). Julkaistu 2017.

Hawes, Hampton. *For Real!*. Original Jazz Classics OJCCD 713-2. Äänitetty 17.3.1958. Julkaisuvuosi 1961.

Jamal, Ahmad. *Ahmad Jamal at the Pershing: But Not for Me*. Chess 329 108-2. Äänitetty 1958.

LaFaro, Scott. *Pieces of Jade*. Resonance Records HCD-2005. Julkaistu 8.9.2009.

Monk, Thelonious. *Monk’s Dream*. Columbia MOCCD13475. Äänitetty 1962.

Tjader, Caj: *Concert By The Sea*. Fantasy 8038. Julkaisuvuosi 1959.

Oppikirjat

Crook, Hal 1995. *How to Comp: A Study in Jazz Accompaniment*. Advance Music.

Goldsby, John 2002. *The Jazz Bass Book, Technique and Tradition*. San Francisco: Backbeat Books.

Hoening, Ari & Weidenmueller, Johannes 2009. *Intro to Polyrhythms, Contracting and Expanding Time Within Form*. Pacific: Mel Bay Publications.

Magadini, Peter 1993. *Polyrhythms, The Musician’s Guide*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

McNeely, Jim 1992. *Piano Book, The Art of Comping*. Rottenburg N.: Advance Music.

Patton, Jeb 2013. *An Approach to Comping: The Essentials, vol 1*. Sher Music.

Patton, Jeb 2015. *An Approach to Comping: Advanced Concepts and Techniques, vol 2*. Sher Music.

Richmond, Mike 1983. *Modern Walking Bass Technique, Volume I*. New Jersey: Ped Xing Music.

Riley, John 1994. *The Art of Bop Drumming*. Manhattan Music Publications / Warner Bros Publications.

Riley, John 1997. *Beyond Bop Drumming*. Manhattan Music Publications / Warner Bros Publications.

Willmott, Bret 2001. *Time for the Future*. Pacific: Mel Bay Publications.

Nuottikirjat

Leonard, Hal 2003. *The Bill Evans Trio – Volume 1*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Leonard, Hal 2003. *The Miles Davis Real Book: C Instruments*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Leonard, Hal 2004. *The Real Book: C Instruments*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Leonard, Hal 2017. *The Real Book – Volume 2. The second edition*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Sher, 1988. *The New Real Book I*. Petaluma, California: Sher Music Co.

Sher, Chuck 1991. *The New Real Book – Volume Two*. Petaluma, California: Sher Music Co.

Tukimuskirjallisuus

- Berliner, Paul F 1994. *Thinking in Jazz – The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Clark, Rowan 2014. *The Legendary Scott LaFaro – An Analysis of the Bass Playing of Scott LaFaro as Part of the Bill Evans Trio*. A Thesis submitted to Massey University and Victoria University of Wellington in (partial) fulfilment of the Master of Music (Performance), New Zealand School of Music.
- Combs, Mikel 2018 *The Jazz Bass Performance Characteristics of Jimmy Garrison on the 1962 Recording Coltrane*. DMA, Scholar Essay, School of Music, University of Illinois.
- Coolman, Todd F. 1997. *The Miles Davis Quintet From mid-1960s: Synthesis of Compositional Elements*. New York: School of Education, New York University.
- Gridley, Mark C. 2012. *Jazz Styles* (11th edition). New Jersey: Pearson Education.
- Hancock, Herbie & Dickey, Lisa 2014. *Possibilities*. London: Penguin Books.
- Helevä, Mikko 2017. *Bassolinjat Hammond B-3 -uruilla – Jazzurkurin näkökulma*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Hodson, Robert 2007. *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*. Oxfordshire: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Huovinen, Erkki, 2015. *Musiikillinen improvisaatio, keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*. Turku: Utukirjat.
- Iverson, Ethan 2013. *Do The M@th* -verkkojulkaisu osoitteessa www.ethaniverson.com.
- Jost, Ekkehard 1974. *Free Jazz*. New York: Da Capo Press.
- Kahn, Ashley 2002. *A Love Supreme – The Story of John Coltrane’s Signature Album*. [E-book version] New York: Penguin Books.
- Kernfeld, Barry 2002. *The New Grove Dictionary of Jazz – Second Edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Kukkonen, Jarno 2005, *Early Jazz-Rock: the Music of Miles Davis, 1967–72*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- LaFaro-Fernández, Helene 2009. *Jade Visions – The Life and Music of Scott LaFaro*. Denton: University of North Texas Press.
- Lindgren, Lasse 2005. *Scott LaFaro: interaktiivinen yhtyeimprovisointi kontrabasistin näkökulmasta*. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Linna, Sami 2019. *McCoy Tyner, Modal Jazz, and the Dominant Chord*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Nurmi, Mikko 2015. *Ron Carter – Jazzlegenda* [PDF-versio]. ISBN 978-952-93-5251-7. Tampere: Mikko Nurmi.
- Nurmi, Mikko 2006. *Paul Chambersin soittotyylin analyysi*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos.
- Ouellette, Dan 2008. *Ron Carter – Finding the Right Notes*. USA: ArtistShare.
- Owens, Thomas 1995. *Bebop – The Music and its Players*. New York: Oxford University Press, Paperback version.
- Pettinger, Peter 1998. *Bill Evans – How My Heart Sings*. New Haven: Yale University Press.
- Porter, Lewis 1999. *John Coltrane, His Life and Music*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Sabin, Robert W. 2014. *Gary Peacock: Analysis of Progressive Double Bass Improvisation 1963–1965*. New York: Manhattan School of Music, Program in Jazz Studies.
- Shadwick, Keith 2002. *Bill Evans – Everything Happens to Me – A musical biography*. San Francisco: Backbeat Books.

- Strunk, Steven 2005. *Notes on Harmony in Wayne Shorter's Compositions, 1964-67*. Journal of Music Theory, Vol 49, No. 2 (Fall, 2005) Durham: Duke University Press on behalf of Yale University Department of Music.
- Szved, John 2002. *So What – The Life of Miles Davis*. Maryland: Arrow Books.
- Tuppurainen, Timo 2003. *Ron Carterin soittotyylin analysointi Miles Davisin levytysten pohjalta*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Waters, Keith 2011. *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet 1965-1968*. Oxford: Oxford University Press.

Liitteet

Jatkotutkintokonserttien ohjelmat

1. Very Early

Konsertin aiheena oli murtorytmi tonaalisessa ympäristössä.

Sibelius-Akatemian kamarimusiikkisali, 13.1.2011

Kokoonpano: Markus Niittynen – piano, Markku Ounaskari – rummut, Tuure Koski – kontrabasso.

Ohjelmisto: Comrade Conrad (Bill Evans), Israel (John Carisi), Very Early (Bill Evans), Turnaround (Ornette Coleman), Falling Grace (Steve Swallow), The Peacocks (Jimmy Rowles), Gloria's Step (Scott LaFaro), Five (Bill Evans).

2. Footprints

Konsertin aiheena oli murtorytmi modaalisessa ympäristössä.

Musiikkitalon Black Box, 11.12.2012.

Kokoonpano: Manuel Dunkel – saksofoni, Markus Niittynen – piano, Markku Ounaskari – rummut, Tuure Koski – kontrabasso.

Ohjelmisto: Euterpe (Sam Rivers), Footprints (Wayne Shorter), Twice a Day (Markus Niittynen), Galata (Manuel Dunkel), Tiistaina (Tuure Koski), Ensilumi (Tuure Koski), Hehku (Tuure Koski). Like Sonny (John Coltrane).

3. Broken Shadows

Konsertin aiheena oli murtorytmi free jazz -ympäristössä.

Koko Jazz Club, 31.5.2019.

Kokoonpano: Mikko Innanen – saksofoni, Tero Saarti – trumpetti, Mika Kallio – rummut, Tuure Koski - kontrabasso.

Ohjelmisto: Royal Underdog (Tuure Koski), W.R.U (Ornette Coleman), Lonely Woman (Ornette Coleman), Ramblin' (Ornette Coleman), Hat and Beard (Eric Dolphy), Ascension (John Coltrane), Spirits (Albert Ayler), Broken Shadows (Ornette Coleman), Up to Eleven (Tuure Koski), Silence (Charlie Haden).

4. Mental Models

Äänitteen aiheena murtorytmi latin jazz -ympäristössä sekä bassokuvioiden yhteydessä.

Äänitysajankohta touko-kesäkuu 2021, CD-levy julkaistiin syksyllä 2022.

Kokoonpano: Mikko Innanen – saksofoni, Tero Saarti – trumpetti, Severi Pyysalo – vibrafoni, Tuomo Dahlholm – kitara, Anssi Tirkkonen – rummut, Tuure Koski – kontrabasso.

Ohjelmisto: Freedom Jazz Dance (Eddie Harris), You're Everything (Chick Corea), Part X (Tuure Koski), Indistractable (Tuure Koski), Good Habits (Tuure Koski), Humpty Dumpty (Chick Corea), Full Engagement (Tuure Koski), La Fiesta (Chick Corea), Side Car (Miles Davis), Eat That Frog (Tuure Koski).

5. My Song

Konsertin aiheena 1970-luvun basson murtorytmiin perustuvat jazztyylit.

Musiikkitalon Black Box, 2.2.2023.

Kokoonpano: Severi Pyysalo – vibrafoni, Tuomo Dahlholm – kitara, Anssi Tirkkonen – rummut, Tuure Koski – kontrabasso.

Ohjelmisto: For Turiya (Charlie Haden), Chelsea Bells (Steve Swallow), Vignette (Gary Peacock), Major Major (Gary Peacock), Infinite Search (Miroslav Vitous), Circle (Miles Davis), Grow Your Own (Keith Jarrett), Prism (Keith Jarrett), I Will Tell Him About You (säv. Miroslav Vitous, 1969, My Song (säv. Keith Jarrett, 1977).

Transkriptiot

Transkription "Witchcraft"

Witchcraft

(Scott LaFaro bass line from Bill Evans album Portrait in Jazz)

A Fmaj7 2 3 Ab^{o7} 4

5 Gm7 6 C7 7 Fmaj7 8

9 Bbmaj7 10 11 Bbm7 12 Eb7

13 Abmaj7 14 G7(b9) 15 C7 16

B 3

17 Fmaj7 C9(sus4)/F 18 F6 19 Fmaj7 C9(sus4)/F 20 F6

21 Fmaj7 C9(sus4)/F 22 F6 23 Bm7(b5) 24 E7

25 Am 26 F/A 27 Am6 28 F/A Am

29 Gm 30 Eb/G 31 Gm7 32 C7

C Fmaj7 Ab^{o7}

33 34 35 36

37 Gm7 38 C7 39 Fmaj7 40

3

A Piano solo 1st chorus

41 Fmaj7 42 43 Ab^{o7} 44

45 Gm 46 C⁷ 47 Fmaj7 48 F⁷

49 B^bmaj7 50 51 B^bm⁷ 52 Eb⁷

53 A^bmaj7 54 G⁷(b9) 55 C⁷ 56 Gm⁷ C⁷

57 **B** C⁹(sus4) 58 59 60

61 62 63 Bm⁷(b5) 64 E⁷

65 Am 66 F/A 67 Am⁶ 68 F/A

69 Gm 70 Eb/G 71 Gm⁷ 72 C⁷

C Fmaj7 73 74 75 Ab^{o7} 76

77 Gm⁷ 78 C⁷ 79 Fmaj7 80 C⁷

A Piano solo 2nd chorus

81 Fmaj7 82 83 Ab^{o7} 84

85 Gm⁷ 86 C⁷ 87 Fmaj7 88 F⁷

89 $B\flat$ maj7 90 91 $E\flat$ 7 92 3

Bass line for measures 89-92. Measure 89: $B\flat$ maj7. Measure 90: no chord. Measure 91: $E\flat$ 7. Measure 92: no chord.

93 $A\flat$ maj7 94 G 7 95 C 7 $D\flat$ 7 96 C 7

Bass line for measures 93-96. Measure 93: $A\flat$ maj7. Measure 94: G 7. Measure 95: C 7. Measure 96: C 7.

[B] 97 F maj7/ C 98 $G\flat$ 13/ C 99 F maj7/ C 100 $G\flat$ 13/ C

Bass line for measures 97-100. Measure 97: F maj7/ C . Measure 98: $G\flat$ 13/ C . Measure 99: F maj7/ C . Measure 100: $G\flat$ 13/ C .

101 F 13 102 C m9 103 B m7(b 5) 104 E 7

Bass line for measures 101-104. Measure 101: F 13. Measure 102: C m9. Measure 103: B m7(b 5). Measure 104: E 7.

105 A m 106 E 7 107 A m6 108 $E\flat$ 7 D 7

Bass line for measures 105-108. Measure 105: A m. Measure 106: E 7. Measure 107: A m6. Measure 108: $E\flat$ 7, D 7.

109 G m 110 D 7 111 G m7 112 C 7

Bass line for measures 109-112. Measure 109: G m. Measure 110: D 7. Measure 111: G m7. Measure 112: C 7.

[B] 113 F maj7 114 115 $A\flat$ o7 116

Bass line for measures 113-116. Measure 113: F maj7. Measure 114: no chord. Measure 115: $A\flat$ o7. Measure 116: no chord.

117 G m7 118 C 7 119 F maj7 120 C 7

Bass line for measures 117-120. Measure 117: G m7. Measure 118: C 7. Measure 119: F maj7. Measure 120: C 7.

Bass solo (1 chorus / 40 bars) 121 122 123 124

Bass solo section for measures 121-124. No chords are indicated for these measures.

[A] Theme 125 F maj7 126 127 $A\flat$ o7 128

Bass line for measures 125-128. Measure 125: F maj7. Measure 126: no chord. Measure 127: $A\flat$ o7. Measure 128: no chord.

129 G m7 130 C 7 131 F maj7 132 F 7

Bass line for measures 129-132. Measure 129: G m7. Measure 130: C 7. Measure 131: F maj7. Measure 132: F 7.

133 B \flat maj7 134 135 E \flat 7 136

137 A \flat maj7 138 G7 139 Gm7 140 C7

[B]

141 Fmaj7 142 C⁹(sus4)/F 143 Fmaj7 144 C⁹(sus4)/F

145 Fmaj7 146 147 Bm7(b5) 148 E7

149 Am 150 F/A 151 Am⁶ 152 F/A

153 Gm 154 E \flat /G 155 Gm7 156 C7

[C]

157 Fmaj7 158 159 A \flat ^{o7} 160

Ending

161 Gm7 162 C7 163 A7 164 D7

165 Gm7 166 C7 167 Fmaj7

168 169 170 171

Transkription "Come Rain or Come Shine"

Come Rain or Come Shine
 (Scott LaFaro bass transcription from Bill Evans Trio:
 The 1960 Birdland Sessions, April 30th 1960 version)

A Theme

1 Fmaj7 2 Em7(b5) A7 3 Dm6 Eb7 4 Dm6

5 Gm7 6 C7 7 F7 8 Cm7 F7

9 Bbm6 10 Fm6 11 Bbm Abm7 12 Gm7 C7

13 Bm7(b5) E7 14 Am7(b5) D7 15 Db7 Gb7 B7 E7 A7 D7 Db7 Gb7

17 **B** Fmaj7 18 Em7(b5) A7 19 Dm6 Eb7 20 Dm6

21 G#m7 C#7 22 F#m7 B7 23 Em13 A13 24 Fmaj7 Bbmaj7

25 Am7(b5) D7 26 Ebmaj7 Abmaj7 27 Dm7 G7

28 E13 Bb13 29 Dm/A Bm7(b5) 30 E7 A7 31 Dm Ab7 32 Gm7 C7

Bass solo 1 chorus (32 bars)

33 34 35 36 (At 2:13)

2

A Piano solo 1st chorus

37 Fmaj7 38 Em7(b5) A7 39 Dm6 Eb7 40 Dm6

41 Gm7 42 C7 43 F7 Gb7 44 Cm7 F7

45 Bbm6 46 Fm6 47 Bbm Abm7 48 Gm7 C7

49 Bm7(b5) E7 50 Am7(b5) D7 51 Db7 Gb7 B7 E7 52 A7 D7 Db7 Gb7

53 **B** Fmaj7 54 Em7(b5) A7 55 Dm6 Eb7 56 Dm6

57 G#m7 C#7 58 F#m7 B7 59 Em13 A13 60 Fmaj7 Bbmaj7

61 Am7(b5) D7 62 Ebmaj7 Abmaj7 63 Dm7 G7 64 E13 Bb13

65 Dm Bm7(b5) 66 E7 A7 67 Dm Ab7 68 Gm7 C7

A Piano solo 2nd chorus

69 Fmaj7 70 Em7(b5) A7 71 Dm6 Eb7 72 Dm6

73 Gm7 74 C7 75 F7 Gb7 76 Cm7 F7

77 Bbm6 78 Fm6 79 Bbm Abm7 80 Gm7 C7

81 Bm7(b5) E7 82 Am7(b5) D7 83 Db7 Gb7 B7 E7 84 A7 D7 Db7 C7 3

B Theme

85 Fmaj7 86 Em7(b5) A7 87 Dm6 Eb7 88 Dm6

89 G#m7 C#7 90 F#m7 B7 91 Em13 A13 92 Fmaj7 Bbmaj7 3

93 Am7(b5) D7 94 Ebmaj7 Abmaj7 95 Dm7 G7 96 E13 Bb13

97 Dm 98 Bm7(b5) E7 A7 99 Dm Am7 Dm

to rubato...

100 Gm7 C7 Fmaj7 Bbmaj7 101 Em7(b5) A7 102 Ab13 103 104 G13

105 106

107 108 109

Transkription "All Of You"

All of You

Scott LaFaro bassline from Bill Evans trio: The 1960 Birdland Sessions,
this version is recorded on May 7th 1960

Theme

2 $D\flat\text{maj}7$ 3 $C\text{maj}7$ 4 $D\flat\text{maj}7$ 5 (ahead) $E\flat$

6 $D\flat\text{maj}7$ 7 $C\text{maj}7$ 8 $E\text{m}7(\text{b}5)$ 9 $A7\text{alt.}$

10 $E\text{m}7(\text{b}5)$ 11 $A7\text{alt.}$ 12 $D\text{m}9(\text{b}5)$ 13 $G7\text{alt.}$

14 $E\text{m}7(\text{b}5)$ 15 $A7\text{alt.}$ 16 $D\text{m}7(\text{b}5)$ 17 $G7\text{alt.}$

18 $D\flat\text{maj}7$ 19 $C\text{maj}7$ 20 $D\flat\text{maj}7$ 21 $E\flat$

22 $D\flat\text{maj}7$ 23 $C\text{maj}7$ 24 $B\flat7(\text{b}5)$ 25 $A7\text{alt.}$

26 $D\text{m}7$ 27 $D\sharp 07$ 28 $E\text{m}7(\text{b}5)$ 29 $A7\text{alt.}$

30 $D\text{m}7$ 31 $G7$ 32 $C\%$ 33

Piano solo 1st chorus

34 $D\flat\text{maj}7$ 35 $C\text{maj}7$ 36 $D\flat\text{maj}7$ 37

2

38 $D\flat\text{maj}7$ 39 $C\text{maj}7$ 40 $E\text{m}7(\text{b}5)$ 41 $A^7\text{alt.}$

42 $E\text{m}7(\text{b}5)$ 43 $A^7\text{alt.}$ 44 $D\text{m}^9(\text{b}5)$ 45 $G^7\text{alt.}$

46 $E\text{m}7(\text{b}5)$ 47 $A^7\text{alt.}$ 48 $D\text{m}7(\text{b}5)$ 49 $G^7\text{alt.}$

50 $D\flat\text{maj}7$ 51 $C\text{maj}7$ 52 $D\flat\text{maj}7$ 53

54 $D\flat\text{maj}7$ 55 $C\text{maj}7$ 56 $B\flat 7(\text{b}5)$ 57 $A^7\text{alt.}$

58 $D\text{m}^7$ 59 $B^7(\text{b}9)$ 60 $E\text{m}7(\text{b}5)$ 61 $A^7\text{alt.}$

62 $D\text{m}^7$ 63 G^7 64 $C^{\flat 9}$ 65

Piano solo 2nd chorus

66 $D\flat\text{maj}7$ 67 $C\text{maj}7$ 68 $D\flat\text{maj}7$ 69

70 $D\flat\text{maj}7$ 71 $C\text{maj}7$ 72 $E\text{m}7(\text{b}5)$ 73 $A^7\text{alt.}$

74 $E\text{m}7(\text{b}5)$ 75 $A^7\text{alt.}$ 76 $D\text{m}^9(\text{b}5)$ 77 $G^7\text{alt.}$

78 Em⁷(b5) 79 A⁷alt. 80 Dm⁷(b5) 81 G⁷alt.

Musical notation for measures 78-81 in bass clef. Measure 78: Em⁷(b5) chord, notes G2, B2, D3, F3. Measure 79: A⁷alt. chord, notes C3, E3, G3, Bb3. Measure 80: Dm⁷(b5) chord, notes F2, Ab2, C3, Eb3. Measure 81: G⁷alt. chord, notes B2, D3, F3, Ab3.

82 D^bmaj7 83 Cmaj7 84 D^bmaj7 85

Musical notation for measures 82-85 in bass clef. Measure 82: D^bmaj7 chord, notes Bb2, D3, F3, Ab3. Measure 83: Cmaj7 chord, notes C3, E3, G3, Bb3. Measure 84: D^bmaj7 chord, notes Bb2, D3, F3, Ab3. Measure 85: notes G3, Bb3, D4, F4.

86 D^bmaj7 87 Cmaj7 88 Em⁷(b5) 89 A⁷alt.

Musical notation for measures 86-89 in bass clef. Measure 86: D^bmaj7 chord, notes Bb2, D3, F3, Ab3. Measure 87: Cmaj7 chord, notes C3, E3, G3, Bb3. Measure 88: Em⁷(b5) chord, notes G2, Bb2, D3, F3. Measure 89: A⁷alt. chord, notes C3, E3, G3, Bb3.

90 Dm⁷ 91 B⁷(b9) 92 Em⁷(b5) 93 A⁷alt.

Musical notation for measures 90-93 in bass clef. Measure 90: Dm⁷ chord, notes F2, Ab2, C3, Eb3. Measure 91: B⁷(b9) chord, notes D#3, F#3, Ab3, Bb3. Measure 92: Em⁷(b5) chord, notes G2, Bb2, D3, F3. Measure 93: A⁷alt. chord, notes C3, E3, G3, Bb3. A triplet of notes G3, Bb3, D4 is marked with a '3' below.

94 Dm⁷(b5) 95 G⁷ 96 C⁶/₉ 97

Musical notation for measures 94-97 in bass clef. Measure 94: Dm⁷(b5) chord, notes F2, Ab2, C3, Eb3. Measure 95: G⁷ chord, notes B2, D3, F3, Ab3. Measure 96: C⁶/₉ chord, notes C3, E3, G3, Bb3. Measure 97: notes G3, Bb3, D4, F4.

Piano solo 3rd chorus

98 D^bmaj7 99 Cmaj7 100 D^bmaj7 101

Musical notation for measures 98-101 in bass clef. Measure 98: D^bmaj7 chord, notes Bb2, D3, F3, Ab3. Measure 99: Cmaj7 chord, notes C3, E3, G3, Bb3. Measure 100: D^bmaj7 chord, notes Bb2, D3, F3, Ab3. Measure 101: notes G3, Bb3, D4, F4.

102 103 Cmaj7 104 Em⁷(b5) 105 A⁷alt.

Musical notation for measures 102-105 in bass clef. Measure 102: notes G3, Bb3, D4, F4. Measure 103: Cmaj7 chord, notes C3, E3, G3, Bb3. Measure 104: Em⁷(b5) chord, notes G2, Bb2, D3, F3. Measure 105: A⁷alt. chord, notes C3, E3, G3, Bb3.

106 B^b7(b5) 107 A⁷alt. 108 Dm⁷(b5) 109 G⁷alt.

Musical notation for measures 106-109 in bass clef. Measure 106: B^b7(b5) chord, notes D3, F3, Ab3, Bb3. Measure 107: A⁷alt. chord, notes C3, E3, G3, Bb3. Measure 108: Dm⁷(b5) chord, notes F2, Ab2, C3, Eb3. Measure 109: G⁷alt. chord, notes B2, D3, F3, Ab3.

110 Em⁷(b5) 111 A⁷alt. 112 Dm⁷(b5) 113 G⁷alt.

Musical notation for measures 110-113 in bass clef. Measure 110: Em⁷(b5) chord, notes G2, Bb2, D3, F3. Measure 111: A⁷alt. chord, notes C3, E3, G3, Bb3. Measure 112: Dm⁷(b5) chord, notes F2, Ab2, C3, Eb3. Measure 113: G⁷alt. chord, notes B2, D3, F3, Ab3.

114 D^bmaj7 115 Cmaj7 116 D^bmaj7 117

Musical notation for measures 114-117 in bass clef. Measure 114: D^bmaj7 chord, notes Bb2, D3, F3, Ab3. Measure 115: Cmaj7 chord, notes C3, E3, G3, Bb3. Measure 116: D^bmaj7 chord, notes Bb2, D3, F3, Ab3. Measure 117: notes G3, Bb3, D4, F4.

118 D \flat maj7 119 Cmaj7 120 Em7(b5) 121 A 7 alt.

Musical staff showing bass clef, key signature of two flats, and notes for measures 118-121. Measure 118 starts with a bass clef and a key signature of two flats. The notes are: 118: B \flat , G \flat , F \flat , E \flat ; 119: D \flat , C \flat , B \flat , A \flat ; 120: G \flat , F \flat , E \flat , D \flat ; 121: C \flat , B \flat , A \flat , G \flat .

122 Dm7 123 D \sharp 07 124 Em7(b5) 125 A 7 alt.

Musical staff showing bass clef, key signature of two flats, and notes for measures 122-125. Measure 122: B \flat , G \flat , F \flat , E \flat ; 123: D \sharp , C \sharp , B \flat , A \flat ; 124: G \flat , F \flat , E \flat , D \flat ; 125: C \flat , B \flat , A \flat , G \flat .

126 Dm7 127 G 7 128 C \flat 9 129

Musical staff showing bass clef, key signature of two flats, and notes for measures 126-129. Measure 126: B \flat , G \flat , F \flat , E \flat ; 127: D \sharp , C \sharp , B \flat , A \flat ; 128: G \flat , F \flat , E \flat , D \flat ; 129: C \flat , B \flat , A \flat , G \flat .

130 D \flat maj7 131 132 133 Last bar of bass solo

Bass solo 3 choruses

Musical staff showing bass clef, key signature of two flats, and notes for measures 130-133. Measure 130: B \flat , G \flat , F \flat , E \flat ; 131: D \flat , C \flat , B \flat , A \flat ; 132: G \flat , F \flat , E \flat , D \flat ; 133: C \flat , B \flat , A \flat , G \flat .

Trade eights with drums

134 D \flat maj7 135 Cmaj7 136 D \flat maj7 137

Musical staff showing bass clef, key signature of two flats, and notes for measures 134-137. Measure 134: B \flat , G \flat , F \flat , E \flat ; 135: D \flat , C \flat , B \flat , A \flat ; 136: G \flat , F \flat , E \flat , D \flat ; 137: C \flat , B \flat , A \flat , G \flat .

138 139 Cmaj7 140 Em7(b5) 141 A 7 alt.

Musical staff showing bass clef, key signature of two flats, and notes for measures 138-141. Measure 138: B \flat , G \flat , F \flat , E \flat ; 139: D \flat , C \flat , B \flat , A \flat ; 140: G \flat , F \flat , E \flat , D \flat ; 141: C \flat , B \flat , A \flat , G \flat .

142 Em7(b5) 143 A 7 alt. 144 Dm7(b5) 145 G 7 alt. 146 Em7(b5) 147 A 7 alt. 148 Dm7(b5) 149 G 7 alt.

Musical staff showing bass clef, key signature of two flats, and notes for measures 142-149. Measure 142: B \flat , G \flat , F \flat , E \flat ; 143: D \flat , C \flat , B \flat , A \flat ; 144: G \flat , F \flat , E \flat , D \flat ; 145: C \flat , B \flat , A \flat , G \flat ; 146: B \flat , G \flat , F \flat , E \flat ; 147: D \flat , C \flat , B \flat , A \flat ; 148: G \flat , F \flat , E \flat , D \flat ; 149: C \flat , B \flat , A \flat , G \flat .

150 D \flat maj7 151 Cmaj7 152 D \flat maj7 153

Musical staff showing bass clef, key signature of two flats, and notes for measures 150-153. Measure 150: B \flat , G \flat , F \flat , E \flat ; 151: D \flat , C \flat , B \flat , A \flat ; 152: G \flat , F \flat , E \flat , D \flat ; 153: C \flat , B \flat , A \flat , G \flat .

154 D \flat maj7 155 Cmaj7 156 Em7(b5) 157 A 7 alt.

Musical staff showing bass clef, key signature of two flats, and notes for measures 154-157. Measure 154: B \flat , G \flat , F \flat , E \flat ; 155: D \flat , C \flat , B \flat , A \flat ; 156: G \flat , F \flat , E \flat , D \flat ; 157: C \flat , B \flat , A \flat , G \flat .

158 Dm7(b5) 159 B 7 (b9) 160 Em7(b5) 161 A 7 alt. 162 Dm7(b5) 163 G 7 164 C \flat 9 165

Musical staff showing bass clef, key signature of two flats, and notes for measures 158-165. Measure 158: B \flat , G \flat , F \flat , E \flat ; 159: D \sharp , C \sharp , B \flat , A \flat ; 160: G \flat , F \flat , E \flat , D \flat ; 161: C \flat , B \flat , A \flat , G \flat ; 162: B \flat , G \flat , F \flat , E \flat ; 163: D \flat , C \flat , B \flat , A \flat ; 164: G \flat , F \flat , E \flat , D \flat ; 165: C \flat , B \flat , A \flat , G \flat .

166 $D\flat\text{maj}7$ 167 $C\text{maj}7$ 168 $D\flat\text{maj}7$ 169

170 $D\flat\text{maj}7$ 171 $C\text{maj}7$ 172 $E\text{m}7(\text{b}5)$ 173 $A7\text{alt.}$

174 $E\text{m}7(\text{b}5)$ 175 $A7\text{alt.}$ 176 $D\text{m}7(\text{b}5)$ 177 $G7\text{alt.}$ 178 $E\text{m}7(\text{b}5)$ 179 $A7\text{alt.}$ 180 $D\text{m}7(\text{b}5)$ 181 $G7\text{alt.}$

182 $D\flat\text{maj}7$ 183 $C\text{maj}7$ 184 $D\flat\text{maj}7$ 185

186 $D\flat\text{maj}7$ 187 $C\text{maj}7$ 188 $E\text{m}7(\text{b}5)$ 189 $A7\text{alt.}$

190 $D\text{m}7(\text{b}5)$ 191 $B7(\text{b}9)$ 192 $E\text{m}7(\text{b}5)$ 193 $A7\text{alt.}$

194 $D\text{m}7(\text{b}5)$ (almost inaudible 4 bars) 195 $G7$ 196 $C6/9$ 197

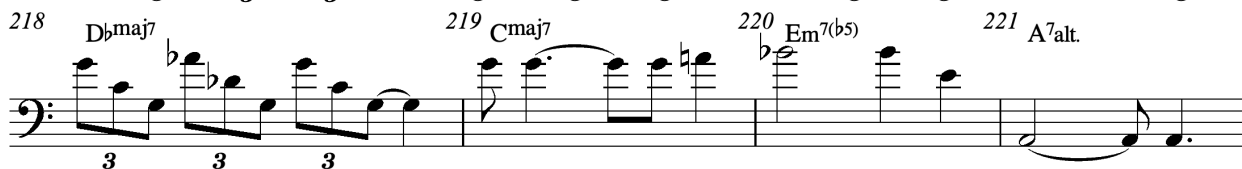
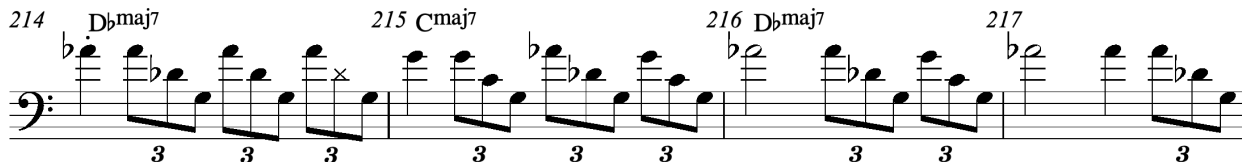
Last theme

198 $D\flat\text{maj}7$ 199 $C\text{maj}7$ 200 $D\flat\text{maj}7$ 201

202 $D\flat\text{maj}7$ 203 $C\text{maj}7$ 204 $E\text{m}7(\text{b}5)$ 205 $A7\text{alt.}$

206 $B\flat7(\text{b}5)$ 207 $A7\text{alt.}$ 208 $D\text{m}7(\text{b}5)$ 209 $G7\text{alt.}$

210 Em⁷(b5) 211 A⁷alt. 212 Dm⁷(b5) 213 G⁷alt.



222 Dm⁷ 223 B⁷(b9) 224 Em⁷(b5) 225 A⁷alt.



Ending extension

226 Dm⁷(b5) 227 B⁷(b9) 228 Em⁷(b5) 229 A⁷alt.



230 Dm⁷(b5) 231 G⁷ 232 Em⁷(b5) 233 A⁷alt.



234 Dm⁷(b5) 235 G⁷ 236 Em⁷(b5) 237 A⁷alt.



238 Dm⁷(b5) 239 G⁷ 240 Em⁷(b5) 241 A⁷alt.



242 Dm⁷(b5) 243 G⁷ 244 Em⁷(b5) 245 A⁷alt.



246 Dm⁷(b5) 247 G⁷ 248 Em⁷(b5) 249 A⁷alt.



250 Dm⁷ 251 G⁷ 252 C⁶ 253 254



Transkriptio "Israel"

Israel

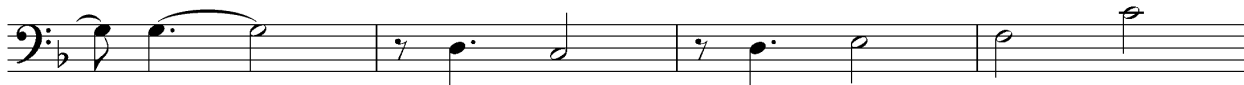
(Scott LaFaro bassline from Bill Evans album Explorations)

Theme

1 Dm 2 Dm(b6) 3 Dm⁶ 4 D⁷alt.



5 Gm Gm(maj7) 6 Gm⁷ Gm⁶ 7 Dm⁶ Em⁷ 8 Fmaj7



9 Bb⁷ 10 Eb⁷ A⁷ 11 Dm F⁷ 12 Bb⁷ Eb⁷



Theme repeat

13 Dm 14 Dm(b6) 15 Dm⁶ 16 D⁷alt.



17 Gm Gm(maj7) 18 Gm⁷ Gm⁶ 19 Dm⁶ Em⁷(b5) 20 Fmaj7



21 Bb⁷ 22 Eb⁷ A⁷ 23 Dm F⁷ 24 Bb⁷ A⁷

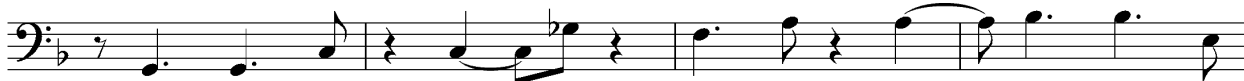


Piano solo 1st chorus

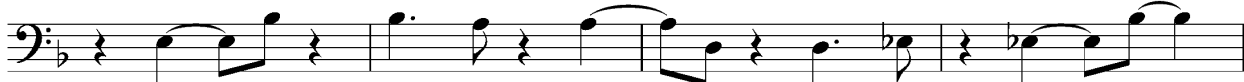
25 Dm 26 Dm(b6) 27 Dm⁶ 28 D⁷alt.



29 Gm⁷ 30 C⁷ 31 Fmaj7 32 Bbmaj7



33 Em⁷(b5) 34 A⁷ 35 Dm 36 Eb⁷



2 Piano solo 2nd chorus

37 Dm 38 Dm(b6) 39 Dm⁶ 40 D⁷alt.

41 Gm⁷ 42 C⁷ 43 Fmaj⁷ 44 Bbmaj⁷

45 Em⁷(b5) 46 A⁷ 47 Dm 48 A⁷

Piano solo 3rd chorus

49 Dm 50 Dm(b6) 51 Dm⁶ 52 D⁷alt.

53 Gm⁷ 54 C⁷ 55 Fmaj⁷ 56 Bbmaj⁷

57 Em⁷(b5) 58 A⁷ 59 Dm 60 A⁷

Piano solo 4th chorus

61 Dm 62 Dm(b6) 63 Dm⁶ 64 D⁷alt.

65 Gm⁷ 66 C⁷ 67 Fmaj⁷ 68 Bbmaj⁷

69 Em⁷(b5) 70 A⁷ 71 Dm 72 A⁷

Piano solo 5th chorus

73 Dm 74 Dm(b6) 75 Dm⁶ 76 D⁷alt.

77 Gm⁷ 78 C⁷ 79 Fmaj⁷ 80 Bbmaj⁷

81 Em⁷(b⁵) 82 A⁷ 83 Dm 84 A⁷

Piano solo 6th chorus

85 Dm 86 Dm(b⁶) 87 Dm⁶ 88 D⁷alt. 89 Gm⁷ 90 C⁷

91 Fmaj⁷ 92 Bbmaj⁷ 93 Em⁷(b⁵) 94 A⁷ 95 Dm 96 Bb⁷ A⁷

Piano solo 7th chorus

97 Dm 98 Dm(b⁶) 99 Dm⁶ 100 D⁷alt. 101 Gm⁷ 102 C⁷

103 Fmaj⁷ 104 Bbmaj⁷ 105 Em⁷(b⁵) 106 A⁷ 107 Dm 108 A⁷

Piano solo 8th chorus

109 Dm 110 Dm(b⁶) 111 Dm⁶ 112 D⁷alt. 113 Gm⁷ 114 C⁷

115 Fmaj⁷ 116 Bbmaj⁷ 117 Em⁷(b⁵) 118 A⁷ 119 Dm 120 Bb⁷ A⁷

Piano solo 9th chorus

121 Dm 122 Dm(b⁶) 123 Dm⁶ 124 D⁷alt. 125 Gm⁷ 126 C⁷

127 Fmaj⁷ 128 Bbmaj⁷ 129 Em⁷(b⁵) 130 A⁷ 131 Dm 132 A⁷

Piano solo 10th chorus

133 Dm 134 Dm(b⁶) 135 Dm⁶ 136 D⁷alt. 137 Gm⁷ 138 C⁷

4

139 *F*maj7 140 *B* \flat maj7 141 *E*m7(\flat 5) 142 *A*7 143 *D*m 144 *E*m7(\flat 5) *A*7

145 Bass solo (5 choruses) 146 147 148 (last bar of bass solo at 4:22)

Piano trades choruses with drums

149 *D*m 150 *D*m(\flat 6) 151 *D*m6 152 *D*7alt. 153 *G*m7 154 *C*7

155 *F*maj7 156 *B* \flat maj7 157 *E*m7(\flat 5) 158 *A*7 159 *D*m 160 *B* \flat 7 *A*7

161 (Drs chorus 12 bars) 162 163 164

165 *D*m 166 *D*m(\flat 6) 167 *D*m6 168 *D*7alt.

169 *G*m7 170 *C*7 171 *F*maj7 172 *B* \flat maj7

173 *E*m7(\flat 5) 174 *A*7 175 *D*m 176 *A*7

(Drs chorus 12 bars, bass plays in background)

177 *D*m 178 *D*m(\flat 6) 179 *D*m6 180 *D*7alt. 181 *G*m7 182 *C*7 183 *F*maj7

184 *B* \flat maj7 185 *E*m7(\flat 5) 186 *A*7 187 *D*m 188 *A*7

Theme out

189 *D*m 190 *D*m(\flat 6) 191 *D*m6 192 *D*7alt.

193 Gm Gm(maj7) Gm7 Gm6 194 195 Dm6 Em7 196 Fmaj7

197 Bb7 198 Eb7 A7 199 Dm F7 200 Bb7 A7

Theme repeat

201 Dm 202 Dm(b6) 203 Dm6 204 D7alt.

205 Gm Gm(maj7) 206 Gm7 Gm6 207 Dm6 Em7 208 Fmaj7

209 Bb7 210 Eb7 A7 211 Dm F7 212 E7 Eb7

Ending

213 D7alt. G7 214 C7alt. F7 215 E13 216 A7alt.

217 (rubato) Dm6 218 219

Transkriptio "Sweet And Lovely"

Sweet And Lovely

Scott LaFaro bass line from Bill Evans trio album Explorations

Piano intro
C Gb7 2 C Gb7 3 C Gb7 4 C Gb7

A1 Theme (AABA)
5 Gm7 6 C7 7 A7 D7 8 G7 C7

9 F7 10 Bb7 Eb7 Bb7 11 Cmaj7 G7 12 C%

A2
13 Gm7 14 C7 15 A7 D7 16 G7 C7

17 F7 18 Bb7 19 Cmaj7 G7 20 C%

B 21 Ab7 G7 22 Cmaj7 23 Ab7 G7 24 Cmaj7

25 Fm7 Bb7 26 Ebmaj7 27 D7 28 G7

A3 29 Gm7 30 C7 A7 D7 G7 C7

33 F7 34 Bb7 35 Cmaj7/GG7 36 C%

A1 Piano solo 1st chorus (Drs tacet)
37 Gm7 38 C7 39 Gm7 40 C7 gliss.

2
41 F7 42 Bb Eb7 43 Cmaj7 G7 44 C6/9

A2

45 Gm7 46 C7 47 Gm7 48 C7

49 F7 50 Bb7 Eb7 51 Cmaj7 G7 52 C6/9

B (Drs play)

53 Ab7 Db7 54 Cmaj7 Am7 55 Ab7 Db7 56 Cmaj7

57 Bb7 58 Ebmaj7 59 D7 60 G7

(Drs tacet)

A3

61 Gm7 62 C7 63 Gm7 64 C7

65 F7 66 Bb7 67 Cmaj7 G7 68 C6/9

A1

Piano solo 2nd chorus

(Drs play)

69 Gm7 70 C7 71 Gm7 72 C7

73 F7 74 Bb 75 Cmaj7 G7 76 C6/9

A2

77 Gm7 78 C7 79 Gm7 80 C7

81 F⁷ 82 B^b7 83 Cmaj⁷ G⁷ 84 C⁶/₉ 3

85 Ab⁷ Db⁷ 86 Cmaj⁷ 87 Fm⁷ B^b7 88 Cmaj⁷

89 B^b7 90 Ebmaj⁷ 91 D⁷ G⁷ 92 G⁷

93 Gm⁷ 94 C⁷ 95 Gm⁷ 96 C⁷

97 F⁷ 98 B^b7 99 Cmaj⁷ G⁷ 100 C⁶/₉

A1 Piano solo 3rd chorus (Drs tacet)

101 Gm⁷ 102 C⁷ 103 A⁷ D⁷ 104 G⁷ C⁷

(Drs play)

105 F⁷ 106 B^b7 107 Cmaj⁷ G⁷ 108 C⁶/₉

(Drs tacet)

109 Gm⁷ 110 C⁷ 111 A⁷ 112 G⁷ C⁷

(Drs play)

113 F⁷ 114 B^b7 115 Cmaj⁷ G⁷ 116 C⁶/₉

B

117 Ab⁷ Db⁷ 118 Cmaj⁷ 119 Fm⁷ G⁷ 120 Cmaj⁷

121 *Bb7* *Wrong ii-V* 122 *Ebmaj7* 123 *D7* 124 *G7*

A3 (Drs tacet)

125 *Gm7* 126 *C7* 127 *Gm7* 128 *C7* 129 *F7*

130 *Bb7* (Drs play) 131 *C* 132 *C%*

A1 Piano solo 4th chorus

133 *Gm7* 134 *C7* 135 *Gm7* 136 *C7*

137 *F7* 138 *Bb7* 139 *Cmaj7* *G7* 140 *C%*

141 *Gm7* 142 *C7* 143 *Gm7* 144 *C7*

145 *F7* 146 *Bb7* 147 *Cmaj7* *Cmaj7* 148 *C%*

B

149 *Ab7* *Db7* 150 *Cmaj7* 151 *Ab7* *Db7* 152 *Cmaj7*

153 *Bb7* 154 *Ebmaj7* 155 *D7* 156 *G7*

A3

157 *Gm7* 158 *C7* 159 *Gm7* 160 *C7*

161 *F7* 162 *Bb7* 163 *Cmaj7* *G7* 164 *C%*

A1 Trade with drums chorus

165 Gm7 166 C7 167 Gm7 168 C7

169 F7 170 Bb7 171 Cmaj7 G7 172 C6%

A2 Drs solo 8 bars

173 Gm7 174 C7 175 176 177 F7 178 Bb7 179 Cmaj7 G7 180 C6%

B

181 Ab7 Db7 182 Cmaj7 183 Ab7 Db7 184 Cmaj7

Drs solo 4 bars

185 Bb7 186 Ebmaj7 187 D7 188 G7

189 Gm7 190 C7 191 Gm7 192 C7

Drs solo 2 bars

A3

Drs solo 2 bars

193 F7 194 Bb7 195 Cmaj7 G7 196 C6%

A1 Drs solo chorus, bass plays softly in background

197 C7 198 199 200 201 F7 202 Bb7 203 Cmaj7 G7 204 C6%

A2

205 C7 206 207 208 209 F7 210 Bb7 211 Cmaj7 G7 212 C6%

B

213 Ab7 Db7 214 Cmaj7 215 Ab7 Db7 216 Cmaj7

217 Bb7 218 Ebmaj7 219 D7 220 G7

A3
221 C7 222 223 224

225 F7 226 Bb7 227 Cmaj7 G7 228 C6/9

A1 Theme out

229 Gm7 230 C7 231 A7 Ab7 232 G7 C7

233 F7 234 Bb7 235 Cmaj7 G7 236 C6/9

A2
237 Gm7 238 C7 239 Gm7 240 C7

241 F7 242 Bb7 243 Cmaj7 G7 244 C6/9

B
245 Ab7 Db7 246 Cmaj7 Am7 247 Ab7 Db7 248 Cmaj7

249 Bb7 250 Ebmaj7 251 D7 252 G7

A3
253 Gm7 254 C7 255 Gm7 256 C7 257 F7 258 Bb7

Coda
259 C7 Gb7 260 C7 Gb7 261 C7 Gb7 262 Cmaj7

Transkription "Solar"

Solar

Scott LaFaro bass line from album Sunday at Village Vanguard

Theme

1 Cm(maj7) 2 3 Gm7(b5) 4 C7 5 Fmaj7 6 7 Fm7 8 Bb7

9 Ebmaj7 10 Ebm7 Ab7 11 Dbmaj7 12 G7

13 Cm(maj7) 14 15 Gm7(b5) 16 C7 17 Fmaj7 18

19 Fm7 20 Bb7 21 Ebmaj7 22 Ebm7 Ab7 23 Dbmaj7 24 Dm7(b5) G7

Piano solo 1st chorus

25 Cm(maj7) 26 27 Gm7(b5) 28 C7

29 Fmaj7 30 31 Fm7 32 Bb7

33 Ebmaj7 34 Ebm7 Ab7 35 Dbmaj7 36 Dm7(b5) G7

Piano solo 2nd chorus

37 Cm(maj7) 38 39 Gm7(b5) 40 C7

41 Fmaj7 42 43 Fm7 44 Bb7

45 Ebmaj7 46 Ebm7 Ab7 47 Dbmaj7 48 Dm7(b5) G7

Piano solo 3rd chorus

49 Cm(maj7) 50 51 Gm7(b5) 52 C7

53 Fmaj7 54 55 Fm7 56 Bb7

57 Ebmaj7 58 Ebm7 Ab7 59 Dbmaj7 60 G7

Piano solo 4th chorus

61 Cm(maj7) 62 63 Gm7(b5) 64 C7

65 Fmaj7 66 67 Fm7 68 Bb7

69 Ebmaj7 70 Ab7 71 Dbmaj7 72 Dm7(b5) G7

Piano solo 5th chorus

73 Cm(maj7) 74 75 Gm7(b5) 76 C7

77 Fmaj7 78 79 Fm7 80 Bb7

81 Ebmaj7 82 Ab7 83 Dbmaj7 84 Dm7(b5) G7

Piano solo 6th chorus

3

85 Cm(maj7) 86 87 Gm7(b5) 88 C7

89 Fmaj7 90 91 Fm7 92 Bb7

93 Ebmaj7 94 Ab7 95 Dbmaj7 96 Dm7(b5) G7

Piano solo 7th chorus

97 Cm(maj7) 98 99 Gm7(b5) 100 C7

101 Fmaj7 102 103 Fm7 104 Bb7

105 Ebmaj7 106 Ab7 107 Dbmaj7 108 Dm7(b5) G7

Piano solo 8th chorus

109 Cm(maj7) 110 111 Gm7(b5) 112 C7

113 Fmaj7 114 115 Fm7 116 Bb7

117 Ebmaj7 118 Ab7 119 Dbmaj7 120 Dm7(b5) G7

Piano solo 9th chorus

121 Cm(maj7) 122 123 Gm7(b5) 124 C7

125 Fmaj7 126 127 Fm7 128 Bb7

129 Ebmaj7 130 Ab7 131 Dbmaj7 132 Dm7(b5) G7

Piano solo 10th chorus

133 Cm(maj7) 134 135 Gm7(b5) 136 C7

137 Fmaj7 138 139 Fm7 140 Bb7

141 Ebmaj7 142 Ab7 143 Dbmaj7 144 Dm7(b5) G7

Piano solo 11th chorus

145 Cm(maj7) 146 147 Gm7(b5) 148 C7

149 Fmaj7 150 151 Fm7 152 Bb7

153 Ebmaj7 154 Ab7 155 Dbmaj7 156 Dm7(b5) G7

Piano solo 12th chorus

157 Cm(maj7) 158 159 Gm7(b5) 160 C7

161 Fmaj7 162 163 Fm7 164 Bb7

165 $E_b\text{maj}7$ 166 A_b7 167 $D_b\text{maj}7$ 168 $Dm7(b5)$ $G7$

Piano solo 13th chorus

169 $Cm(maj7)$ 170 171 $Gm7(b5)$ 172 $C7$

173 $F\text{maj}7$ 174 175 $Fm7$ 176 B_b7

177 $E_b\text{maj}7$ 178 A_b7 179 $D_b\text{maj}7$ 180 $G7$

Piano solo 14th chorus

181 $Cm(maj7)$ 182 183 $Gm7(b5)$ 184 $C7$

185 $F\text{maj}7$ 186 187 $Fm7$ 188 B_b7

189 $E_b\text{maj}7$ 190 A_b7 191 $D_b\text{maj}7$ 192 $Dm7(b5)$ $G7$

Start of bass solo at 3:28 (15 choruses)

193 $Cm(maj7)$ 194 195 $Gm7(b5)$ 196 $C7$

197 $F\text{maj}7$ 198 199 $Fm7$ 200 B_b7

201 $E_b\text{maj}7$ 202 A_b7 203 $D_b\text{maj}7$ 204 $Dm7(b5)$ $G7$

6 (last 4 bars of bass solo at 6:27)

205 E_b^{maj7} 206 A_b^7 207 D_b^{maj7} 208 $Dm^7(b5)$ G^7

Piano trade chorus with drums

209 $Cm^{(maj7)}$ 210 211 $Gm^7(b5)$ 212 C^7 213 $Fmaj^7$ 214

215 Fm^7 216 Bb^7 217 E_b^{maj7}

218 A_b^7 219 D_b^{maj7} 220 $Dm^7(b5)$ G^7

Drum solo

221 $Cm^{(maj7)}$ 222 223 $Gm^7(b5)$ 224 C^7

225 $Fmaj^7$ 226 227 Fm^7 228 Bb^7

229 E_b^{maj7} 230 A_b^7 231 D_b^{maj7} 232 $Dm^7(b5)$ G^7

2nd piano trade chorus

233 $Cm^{(maj7)}$ 234 235 $Gm^7(b5)$ 236 C^7

237 $Fmaj^7$ 238 239 Fm^7 240 Bb^7

241 E_b^{maj7} 242 A_b^7 243 D_b^{maj7} 244 $Dm^7(b5)$ G^7

Drum solo

245 Cm(maj7) 246 247 Gm7(b5) 248 C7

249 Fmaj7 250 251 Fm7 252 Bb7

253 Ebmaj7 254 Ab7 255 Dbmaj7 256 Dm7(b5) G7

3rd piano trade chorus

257 Cm(maj7) 258 259 Gm7(b5) 260 C7

261 Fmaj7 262 263 Fm7 264 Bb7

265 Ebmaj7 266 Ab7 267 Dbmaj7 268 Dm7(b5) G7

Drums solo

269 Cm(maj7) 270 271 Gm7(b5) 272 C7

273 Fmaj7 274 275 Fm7

276 Bb7 277 Ebmaj7 278 Ab7 279 Dbmaj7 280 Dm7(b5) G7

Piano trade 4th chorus with drums

281 Cm(maj7) 282 283 Gm7(b5) 284 C7 285 Fmaj7 286

287 Fm⁷ 288 Bb⁷ 289 Eb^{maj7}

290 Ab⁷ 291 Db^{maj7} 292 Dm^{7(b5)} G⁷

Drums solo

293 Cm^(maj7) 294 295 Gm^{7(b5)} 296 C⁷ 297 F^{maj7} 298

299 Fm⁷ 300 Bb⁷ 301 Eb^{maj7} 302 Ab⁷ 303 Db^{maj7} 304 Dm^{7(b5)} G⁷

Theme

305 Cm^(maj7) 306 307 Gm^{7(b5)} 308 C⁷ 309 F^{maj7} 310

311 Fm⁷ 312 Bb⁷ 313 Eb^{maj7} 314 Ab⁷ 315 Db^{maj7} 316 Dm^{7(b5)} G⁷

317 Cm^(maj7) 318 319 Gm^{7(b5)} 320 C⁷

321 F^{maj7} 322 323 Fm⁷ 324 Bb⁷

325 Eb^{maj7} 326 Ab⁷ 327 Db^{maj7} 328 Dm^{7(b5)} G⁷

Coda / ending vamp

329 Cm^(maj7) 330 331

332 333 334 335

6 x

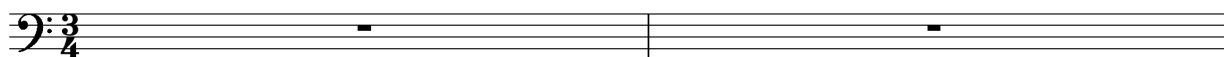
Transkriptio "Alice in Wonderland"

Alice In Wonderland

Scott LaFaro transcription from Sunday at the Village Vanguard
(Take 2 - Originally issued)

Bass tacet for 2 x A,
2 x 16 bars

2



B

3 D⁷ 4 G⁷ 5 Cmaj⁷ 6 Am⁷ 7 Dm⁷ 8 G⁷ 9 Cmaj⁷ 10

11 F#m⁷ 12 B⁷ 13 Em⁷ 14 Eb⁷ 15 Dm⁷ 16 A⁷ 17 Dm⁷ 18 G⁷

A3

19 Dm⁷ 20 G⁷ 21 Cmaj⁷ 22 Fmaj⁷ 23 Bm⁷(b5) 24 E⁷ 25 Am⁷

26 Eb⁷ 27 Dm⁷ 28 G⁷ 29 Em⁷ 30 A⁷ 31 Dm⁷

32 G⁷ 33 Cmaj⁷ 34 A⁷

A1 Piano solo 1st chorus

35 Dm⁷ 36 G⁷ 37 Cmaj⁷ 38 Fmaj⁷ 39 Bm⁷(b5) 40 E⁷ 41 Am⁷ 42 Eb⁷

43 Dm⁷ 44 G⁷ 45 Em⁷ 46 A⁷

47 Dm⁷ 48 G⁷ 49 Cmaj⁷ 50

A2

51 Dm⁷ 52 G⁷ 53 Cmaj⁷ 54 Fmaj⁷

2

55 Bm7(b5) 56 E7 57 Am7 58 Eb7

59 Dm7 60 G7 61 Em7 62 A7

63 Dm7 64 G7 65 Cmaj7 66

67 **B** D7 68 G7 69 Cmaj7 70 Am7

71 Dm7 72 G7 73 Cmaj7 74

75 F#m7 76 B7 77 Em7 78 Eb7

79 Dm7 80 A7 81 Dm7 82 G7

83 **A3** Dm7 84 G7 85 Cmaj7 86 Fmaj7

87 Bm7(b5) 88 E7 89 Am7 90 Eb7

91 Dm7 92 G7 93 Em7 94 A7

95 Dm7 96 G7 97 Cmaj7 98

A1 Piano solo 2nd chorus

99 *Dm*⁷ 100 *G*⁷ 101 *C*^{maj7} 102 *F*^{maj7} 3

Musical staff for measures 99-102. Measure 99: *Dm*⁷ chord, notes G2, B2, D3. Measure 100: *G*⁷ chord, notes G2, B2, D3, F3. Measure 101: *C*^{maj7} chord, notes C3, E3, G3, B3. Measure 102: *F*^{maj7} chord, notes F2, A2, C3, E3.

103 *Bm*^{7(b5)} 104 *E*⁷ 105 *A*^{m7} 106 *E*^{b7}

Musical staff for measures 103-106. Measure 103: *Bm*^{7(b5)} chord, notes B2, D3, F3, A3. Measure 104: *E*⁷ chord, notes E2, G2, B2, D3. Measure 105: *A*^{m7} chord, notes A2, C3, E3, G3. Measure 106: *E*^{b7} chord, notes E2, G2, B2, D3.

107 *Dm*⁷ 108 *G*⁷ 109 *C*^{maj7} 110 *A*⁷

Musical staff for measures 107-110. Measure 107: *Dm*⁷ chord, notes G2, B2, D3. Measure 108: *G*⁷ chord, notes G2, B2, D3, F3. Measure 109: *C*^{maj7} chord, notes C3, E3, G3, B3. Measure 110: *A*⁷ chord, notes A2, C3, E3, G3.

111 *Dm*⁷ 112 *G*⁷ 113 *C*^{maj7} 114

Musical staff for measures 111-114. Measure 111: *Dm*⁷ chord, notes G2, B2, D3. Measure 112: *G*⁷ chord, notes G2, B2, D3, F3. Measure 113: *C*^{maj7} chord, notes C3, E3, G3, B3. Measure 114: *C*^{maj7} chord, notes C3, E3, G3, B3.

A2

115 *Dm*⁷ 116 *G*⁷ 117 *C*^{maj7} 118 *F*^{maj7}

Musical staff for measures 115-118. Measure 115: *Dm*⁷ chord, notes G2, B2, D3. Measure 116: *G*⁷ chord, notes G2, B2, D3, F3. Measure 117: *C*^{maj7} chord, notes C3, E3, G3, B3. Measure 118: *F*^{maj7} chord, notes F2, A2, C3, E3.

119 *Bm*^{7(b5)} 120 *E*⁷ 121 *A*^{m7} 122 *E*^{b7}

Musical staff for measures 119-122. Measure 119: *Bm*^{7(b5)} chord, notes B2, D3, F3, A3. Measure 120: *E*⁷ chord, notes E2, G2, B2, D3. Measure 121: *A*^{m7} chord, notes A2, C3, E3, G3. Measure 122: *E*^{b7} chord, notes E2, G2, B2, D3.

123 *Dm*⁷ 124 *G*⁷ 125 *C*^{maj7} 126 *A*⁷

Musical staff for measures 123-126. Measure 123: *Dm*⁷ chord, notes G2, B2, D3. Measure 124: *G*⁷ chord, notes G2, B2, D3, F3. Measure 125: *C*^{maj7} chord, notes C3, E3, G3, B3. Measure 126: *A*⁷ chord, notes A2, C3, E3, G3.

127 *Dm*⁷ 128 *G*⁷ 129 *C*^{maj7} 130

Musical staff for measures 127-130. Measure 127: *Dm*⁷ chord, notes G2, B2, D3. Measure 128: *G*⁷ chord, notes G2, B2, D3, F3. Measure 129: *C*^{maj7} chord, notes C3, E3, G3, B3. Measure 130: *C*^{maj7} chord, notes C3, E3, G3, B3.

131 **B** *D*⁷ 132 *G*⁷ 133 *C*^{maj7} 134 *A*^{m7}

Musical staff for measures 131-134. Measure 131: **B** section marker, *D*⁷ chord, notes D2, F2, A2, C3. Measure 132: *G*⁷ chord, notes G2, B2, D3, F3. Measure 133: *C*^{maj7} chord, notes C3, E3, G3, B3. Measure 134: *A*^{m7} chord, notes A2, C3, E3, G3.

135 *Dm*⁷ 136 *G*⁷ 137 *C*^{maj7} 138

Musical staff for measures 135-138. Measure 135: *Dm*⁷ chord, notes G2, B2, D3. Measure 136: *G*⁷ chord, notes G2, B2, D3, F3. Measure 137: *C*^{maj7} chord, notes C3, E3, G3, B3. Measure 138: *C*^{maj7} chord, notes C3, E3, G3, B3.

139 *F*^{#m7} 140 *B*⁷ 141 *E*^{m7} 142 *E*^{b7}

Musical staff for measures 139-142. Measure 139: *F*^{#m7} chord, notes F2, A2, C3, E3. Measure 140: *B*⁷ chord, notes B2, D3, F3, A3. Measure 141: *E*^{m7} chord, notes E2, G2, B2, D3. Measure 142: *E*^{b7} chord, notes E2, G2, B2, D3.

3 3 3 3 3 3

4

143 Dm7 144 A7 145 Dm7 146 G7

Musical staff for measures 143-146. Measure 143: Dm7 chord, notes G2, Bb2, D3. Measure 144: A7 chord, notes C3, E3, G3. Measure 145: Dm7 chord, notes G2, Bb2, D3. Measure 146: G7 chord, notes B2, D3, F3.

A3

147 Dm7 148 G7 149 Cmaj7 150 Fmaj7

Musical staff for measures 147-150. Measure 147: Dm7 chord, notes G2, Bb2, D3. Measure 148: G7 chord, notes B2, D3, F3. Measure 149: Cmaj7 chord, notes C3, E3, G3. Measure 150: Fmaj7 chord, notes A2, C3, E3.

151 Bm7(b5) 152 E7 153 Am7 154 Eb7

Musical staff for measures 151-154. Measure 151: Bm7(b5) chord, notes D2, F2, Ab2. Measure 152: E7 chord, notes G2, B2, D3. Measure 153: Am7 chord, notes C2, E2, G2. Measure 154: Eb7 chord, notes Gb2, Bb2, D3.

155 Dm7 156 G7 157 Cmaj7 158 A7 159 Dm7 160 G7

Musical staff for measures 155-160. Measure 155: Dm7 chord, notes G2, Bb2, D3. Measure 156: G7 chord, notes B2, D3, F3. Measure 157: Cmaj7 chord, notes C3, E3, G3. Measure 158: A7 chord, notes C3, E3, G3. Measure 159: Dm7 chord, notes G2, Bb2, D3. Measure 160: G7 chord, notes B2, D3, F3.

Bass solo 2 x AABA

161 Cmaj7 162 A7 163 164 165 166

Musical staff for measures 161-166. Measure 161: Cmaj7 chord, notes C3, E3, G3. Measure 162: A7 chord, notes C3, E3, G3. Measure 163: Rest. Measure 164: Rest. Measure 165: Rest. Measure 166: Rest.

A1 2nd piano solo

167 Dm7 168 G7 169 Cmaj7 170 Fmaj7

Musical staff for measures 167-170. Measure 167: Dm7 chord, notes G2, Bb2, D3. Measure 168: G7 chord, notes B2, D3, F3. Measure 169: Cmaj7 chord, notes C3, E3, G3. Measure 170: Fmaj7 chord, notes A2, C3, E3.

171 Bm7(b5) 172 E7 173 Am7 174 Eb7 175 Dm7 176 G7

Musical staff for measures 171-176. Measure 171: Bm7(b5) chord, notes D2, F2, Ab2. Measure 172: E7 chord, notes G2, B2, D3. Measure 173: Am7 chord, notes C2, E2, G2. Measure 174: Eb7 chord, notes Gb2, Bb2, D3. Measure 175: Dm7 chord, notes G2, Bb2, D3. Measure 176: G7 chord, notes B2, D3, F3.

177 Cmaj7 178 A7 179 Dm7 180 G7 181 Cmaj7 182 A7

Musical staff for measures 177-182. Measure 177: Cmaj7 chord, notes C3, E3, G3. Measure 178: A7 chord, notes C3, E3, G3. Measure 179: Dm7 chord, notes G2, Bb2, D3. Measure 180: G7 chord, notes B2, D3, F3. Measure 181: Cmaj7 chord, notes C3, E3, G3. Measure 182: A7 chord, notes C3, E3, G3.

A2

183 Dm7 184 G7 185 Cmaj7 186 Fmaj7

Musical staff for measures 183-186. Measure 183: Dm7 chord, notes G2, Bb2, D3. Measure 184: G7 chord, notes B2, D3, F3. Measure 185: Cmaj7 chord, notes C3, E3, G3. Measure 186: Fmaj7 chord, notes A2, C3, E3.

187 Bm7(b5) 188 E7 189 Am7 190 Eb7 191 Dm7 192 G7

Musical staff for measures 187-192. Measure 187: Bm7(b5) chord, notes D2, F2, Ab2. Measure 188: E7 chord, notes G2, B2, D3. Measure 189: Am7 chord, notes C2, E2, G2. Measure 190: Eb7 chord, notes Gb2, Bb2, D3. Measure 191: Dm7 chord, notes G2, Bb2, D3. Measure 192: G7 chord, notes B2, D3, F3.

193 Em7 194 A7 195 Dm7 196 G7 197 Cmaj7 198

Musical staff for measures 193-198. Measure 193: Em7 chord, notes G2, Bb2, D3. Measure 194: A7 chord, notes C3, E3, G3. Measure 195: Dm7 chord, notes G2, Bb2, D3. Measure 196: G7 chord, notes B2, D3, F3. Measure 197: Cmaj7 chord, notes C3, E3, G3. Measure 198: Rest.

B

199 D⁷ 200 G⁷ 201 Cmaj⁷ 202 Am⁷ 203 Dm⁷ 204 G⁷ 205 Cmaj⁷

206 207 F#m⁷ 208 B⁷ 209 Em⁷ 210 A⁷ 211 Dm⁷

212 A⁷ 213 Dm⁷ 214 G⁷

A3

215 Dm⁷ 216 G⁷ 217 Cmaj⁷ 218 Fmaj⁷

219 Bm^{7(b5)} 220 E⁷ 221 Am⁷ 222 Eb⁷

223 Dm⁷ 224 G⁷ 225 Em⁷ 226 A⁷

227 Dm⁷ 228 G⁷ 229 Cmaj⁷ 230

A1 Theme

231 Dm⁷ 232 G⁷ 233 Cmaj⁷ 234 Fmaj⁷ 235 Bm^{7(b5)} 236 E⁷ 237 Am⁷ 238 Eb⁷

239 Dm⁷ 240 G⁷ 241 Em⁷ 242 Am⁷

243 Dm⁷ 244 G⁷ 245 Cmaj⁷ 246

A2

247 Dm⁷ 248 G⁷ 249 Cmaj⁷ 250 Fmaj⁷

6
251 Bm⁷(b5) 252 E⁷ 253 Am⁷ 254 E^b7 255 Dm⁷ 256 G⁷

257 Em⁷ 258 Am⁷ 259 Dm⁷ 260 G⁷ 261 Cmaj⁷ 262

B
263 D⁷ 264 G⁷ 265 Cmaj⁷ 266 Am 267 Dm⁷ 268 G⁷ 269 Cmaj⁷ 270

271 F#m⁷ 272 B⁷ 273 Em⁷ 274 A⁷ 275 Dm⁷ 276 A⁷ 277 D⁷ 278 G⁷

A3
279 Dm⁷ 280 G⁷ 281 Cmaj⁷ 282 Fmaj⁷ 283 Bm⁷(b5) 284 E⁷ 285 Am⁷

286 E^b7 287 Dm⁷ 288 G⁷ 289 Em⁷ 290 Am⁷ 291 Dm⁷ 292 G⁷

la
293 Amaj⁷/B 294 295 Dbmaj⁷/E^b 296 297 Fmaj⁷/G 298

299 Dbmaj⁷(#11) 300 301 302 303 304

rit.

305 Cmaj⁷ 306 307 308 309

rubato

Transkriptio "Milestones"

Milestones

(Scott LaFaro bassline from Bill Evans Trio:
The Complete Village Vanguard Recordings 1961)

A Theme Gm^{11}

2 3 4 5 6 7 Gm^{11}/C 8

9 10 Gm^{11} 11 12 13 14 15 Gm^{11}/C 16

B $Am^7(b6)$

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32

C Gm^{11} 34 35 36 37 38 39 Gm^7/C 40

A Piano solo 1st chorus

41 Gm^{11} 42 43 44 45 46 47

48 49 50 51 52

53 54 55 56

2 B

57 $Am7(b6)$ 58 59 60

61 62 63 64

65 66 67 68

69 70 71 72

73 C Gm^{11} 74 75 76

77 78 79 80

A Piano solo 2nd chorus

81 Gm^{11} 82 83 84 85 86 87 88

89 90 91 92

93 94 95 96

B $Am7(b6)$ 97 98 99 100

101 102 103 104

3

105 106 107 108

Musical notation for measures 105-108. Measure 105 starts with a bass clef and a key signature of one flat. Measures 106-108 feature eighth notes and quarter notes, with a triplet of eighth notes in measure 108.

109 110 even 8's 111 112

Musical notation for measures 109-112. Measure 109 has eighth notes. Measure 110 is marked 'even 8's'. Measures 111-112 feature a continuous eighth-note pattern.

113 [C] Gm7 114 115 116

Musical notation for measures 113-116. Measure 113 is marked with a circled 'C' and 'Gm7'. Measures 114-116 feature eighth notes and quarter notes.

117 118 119 120

Musical notation for measures 117-120. Measures 117-119 feature eighth notes and quarter notes. Measure 120 has a half note and a quarter note.

[A] Piano solo 3rd chorus

121 Gm7 122 123 124

Musical notation for measures 121-124. Measure 121 is marked 'Gm7'. Measures 122-124 feature quarter notes and half notes.

125 126 127 128

Musical notation for measures 125-128. Measures 125-128 feature quarter notes and half notes.

129 130 131 132

Musical notation for measures 129-132. Measures 129-132 feature quarter notes and half notes.

133 134 135 136

Musical notation for measures 133-136. Measures 133-136 feature eighth notes and quarter notes.

[B]

137 Am7(b6) 138 139 140

Musical notation for measures 137-140. Measure 137 is marked 'Am7(b6)'. Measures 138-140 feature eighth notes and quarter notes.

141 142 143 144

Musical notation for measures 141-144. Measures 141-144 feature eighth notes and quarter notes.

145 146 147 148

Musical notation for measures 145-148. Measures 145-148 feature eighth notes and quarter notes.

4

149 150 151 152

153 **C** Gm7 154 155 156

157 158 159 160

Piano solo 4th chorus

161 **A** Gm7 162 163 164

165 166 167 168

169 170 171 172

173 174 175 176

177 **B** Am7(b6) 178 179 180

181 182 183 184

185 186 187 188 189

190 191 192

193 C Gm7 194 195 196

197 198 199 200

201 A Bass solo 1st chorus Gm7 202 203

204 205 206 207 208
(Bass solo ends at 5:25)
Bass solo 4 choruses

A Theme Gm7 210 211 212

213 214 215 Gm7/C 216

217 Gm7 218 219 220

221 222 223 Gm7/C 224

225 B Am7(b6) 226 227 228

229 230 231 232

6

233 234 235 236

237 238 239 240

241 C Gm7 242 243 244

245 246 247 Gm7/C 248

249 Ending extension Gm7 250 251 252 253 254

255 256 257 258 259 260

261 262 263 264 265

266 267 268 269

270 271 272 273 274

Transkriptio "My Foolish Heart"

My Foolish Heart

(Scott LaFaro bassline from Bill Evans Trio:
The Complete Village Vanguard Sessions 1961)

1st chorus

1 Amaj7 2 F#7(sus4) F#7 3 Bm7 4 G#7

5 C#m7 C#7(#9) 6 F#m7 7 Bm7 8 E7(sus4) E7

9 Amaj7 10 Em7 A7 11 Dmaj7 12 C#7

13 F#m F#m(maj7) 14 B7(sus4) B7 15 E7 16 Bm7 E7

17 Amaj7 18 F#7(sus4) F#7 19 Bm7 20 G#7

21 C#m7 C#7(#9) 22 F#m7 23 Bm7 Bm7/A 24 G#7(sus4) C#7(b9)

25 F#m7 26 Dm7 G7 27 Amaj7 Dmaj7 28 C#7 F#7

29 Bm7 30 B7 B7(#5) E7(sus4) E7 31 Amaj7 32

2nd chorus

33 Amaj7 34 F#7(sus4) F#7 35 Bm7 36 G#7 D7

37 C#m7 C#7(#9) F#m7 Bm7 E7(sus4) E7

2

41 Amaj7 42 Em7 Eb7 43 Dmaj7 44 C#7 G7

45 F#m F#m(maj7) 46 B7(sus4) B7 47 E7 48 Bm7 E7

49 Amaj7 50 F#7(sus4) F#7 51 Bm7 52 G#7 D7 53 C#m7 C#7(#9) 54 F#m7

55 Bm7 Bm7/A 56 G#7(sus4) C#7(b9) 57 F#m7 58 Dm7 G7

59 Amaj7 Dmaj7 60 C#7 F#7 61 Bm7 62 B7 B7(#5) E7(sus4) E7

63 Amaj7 F#7 Bm7 Dm7 C#m7 F#m Bm7 E7

64 65

rubato

66 67 Amaj7(#11) 68 (tremolo)

Transkription "I Want To Talk About You"

I Want To Talk About You

Jimmy Garrison bass line from John Coltrane album '63 *Birdland*

A1

2 Ebmaj7 3 Bbm7 Eb7 4 Abmaj7 5 Abm7 Db7

6 Gm7 C7 7 Fm7 Gm7 Abmaj7 Bb7 8 G7alt. C7 9 Fm7 Gm7 Abmaj7 Bb7

A2

10 Ebmaj7 11 Bbm7 Eb7 12 Abmaj7 13 Abm7 Db7

14 Gm7 C7 15 Fm7 Gm7 Abmaj7 Bb7 16 Ebmaj7 Abm6 17 Ebmaj7 Fm7 Gm7 Cm7

B

18 Bbm7 Eb7 19 Bbm7 Eb7 20 Bbm7 Eb7 21 Abmaj7

22 Dm7 G7 23 Cmaj7 Am7

24 Dm7 G7 25 Bb13(b9) Fm7 Bb7

A3

26 Ebmaj7 27 Bbm7 Eb7 28 Abmaj7

29 Abm7 30 Gm7 Db13 C7 31 Fm7 Bb7

2

32 Ebmaj7 Fm7 Bb7

Coltrane solo A1

34 Ebmaj7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

37 Abm7 Db7 38 Gm7 C7 39 Fm7 Gm7 Abmaj7 Bb7

40 G7alt. C7 41 Fm7 Gm7 Abmaj7 Bb7

42 A2 Ebmaj7 43 Bbm7 Eb7 44 Abmaj7

45 Abm7 Db7 46 Gm7 C7

47 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abm6 Ebmaj7

50 B Bbm7 Eb7 51 Bbm7 Eb7 52 Bbm7 Eb7

53 Abmaj7 Bbm7 B°7 Ab/C 54 Dm7 G7 55 Cmaj7 Am7

56 Dm7 G7 57 Bb13(b9)

58 A3 Ebmaj7 59 Bbm7 Eb7 60 Abmaj7

61 Abm7 Db7 62 Gm7 C7

63 Fm7 Bb7 64 Ebmaj7 Abm6 65 Ebmaj7 Fm7 Gm7 Cm7

B
66 Bbm7 Eb7 67 Bbm7 Eb7 68 Bbm7 Eb7

69 Abmaj7 70 Dm7 G7 71 Cmaj7 Am7

72 Dm7 73 Bb13(b9) Fm7 Bb7

A3
74 Ebmaj7 75 Bbm7 Eb7 76 Abmaj7

77 Abm7 Db7 78 Gm7 G7 C7 79 Fm7 Gm7 Abmaj7 Bb7

80 G7alt. 81 C7 82 Fm7

83 Bb13(b9) 84 85 3 min sax cadenza 86 87 Ebmaj7

Transkription "Your Lady"

Your Lady

Jimmy Garrison bass transcription from John Coltrane Quartet album Live in Birdland '63

Db-mixolydian 2 3 4

5 6 7 8

9 ♪ (Cymbal) 10 11 12

13 Piano in 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 Sax melody (0:28) 30 31 32

33 34 35 36

37 38 39 40

2

41 42 43 44

45 46 47 48

49 **Piano (0:49)** 50 51 52

53 54 55 56

57 58 59 60

61 62 63 64

65 **Sax melody (1:05)** 66 67 68

69 70 71 72

73 74 75 76

77 78 79 80



4

121 122 123 124

125 126 127 128

129 130 131 132

133 (2:14) 134 135 136

137 138 139 140

141 142 143 144


145 (2:26) 146 147 148

149 150 151 152

153 154 155 156


157 158 159 160

161 (2:42) 162 163 164




Musical staff 161-164: Bass clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measures 161-164. Measure 161 includes the time signature (2:42). The melody consists of quarter and eighth notes with various phrasings.

165 166 167 168



Musical staff 165-168: Bass clef, key signature of three flats. Measures 165-168. The melody continues with quarter and eighth notes.

169 170 171 172



Musical staff 169-172: Bass clef, key signature of three flats. Measures 169-172. The melody continues with quarter and eighth notes.

173 174 175 176



Musical staff 173-176: Bass clef, key signature of three flats. Measures 173-176. The melody continues with quarter and eighth notes.

177 (2:59) 178 179 180



Musical staff 177-180: Bass clef, key signature of three flats. Measures 177-180. Measure 177 includes the time signature (2:59). The melody continues with quarter and eighth notes.

181 182 183 184



Musical staff 181-184: Bass clef, key signature of three flats. Measures 181-184. The melody continues with quarter and eighth notes.

185 186 187 188



Musical staff 185-188: Bass clef, key signature of three flats. Measures 185-188. The melody continues with quarter and eighth notes.

189 190 191 192



Musical staff 189-192: Bass clef, key signature of three flats. Measures 189-192. The melody continues with quarter and eighth notes.

193 (3:14) 194 195 196



Musical staff 193-196: Bass clef, key signature of three flats. Measures 193-196. Measure 193 includes the time signature (3:14). The melody continues with quarter and eighth notes.

197 198 199 200



Musical staff 197-200: Bass clef, key signature of three flats. Measures 197-200. The melody continues with quarter and eighth notes.

6

201 202 203 204

205 206 207 208

209 (3:30) 210 211 212

213 214 215 216

217 218 219 220

221 222 223 224

225 (3:46) 226 227 228

229 230 231 232

233 234 235 236

237 238 239 240

241 (4:02) 242 243 244

245 246 247 248

249 250 251 252

253 254 255 256

257 (4:18) 258 259 260

261 262 263 264

265 266 267 268

269 Melody (4:30) 270 271 272

273 274 275 276

277 278 279 280

281 282 283 284

Staff 1: Measures 281-284. Bass clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 281: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 282: quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 283: quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4. Measure 284: quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4.

285 (4:46) 286 287 288

Staff 2: Measures 285-288. Bass clef, key signature of three flats. Measure 285: quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3. Measure 286: quarter note F3, quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Measure 287: quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4. Measure 288: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

289 290 291 292

Staff 3: Measures 289-292. Bass clef, key signature of three flats. Measure 289: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Measure 290: quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5. Measure 291: quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5, quarter note A5. Measure 292: quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6, quarter note E6.

293 (Sax solo 4:54) 294 295 296

Staff 4: Measures 293-296. Bass clef, key signature of three flats. Measure 293: quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 294: quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5. Measure 295: quarter note G5, quarter note A5, quarter note B5, quarter note C6. Measure 296: quarter note D6, quarter note E6, quarter note F6, quarter note G6.

297 298 299 300

Staff 5: Measures 297-300. Bass clef, key signature of three flats. Measure 297: quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5. Measure 298: quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5, quarter note A5. Measure 299: quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6, quarter note E6. Measure 300: quarter note F6, quarter note G6, quarter note A6, quarter note B6.

301 302 303 304

Staff 6: Measures 301-304. Bass clef, key signature of three flats. Measure 301: quarter note C6, quarter note D6, quarter note E6, quarter note F6. Measure 302: quarter note G6, quarter note A6, quarter note B6, quarter note C7. Measure 303: quarter note D7, quarter note E7, quarter note F7, quarter note G7. Measure 304: quarter note A7, quarter note B7, quarter note C8, quarter note D8.

305 306 307 308

Staff 7: Measures 305-308. Bass clef, key signature of three flats. Measure 305: quarter note E7, quarter note F7, quarter note G7, quarter note A7. Measure 306: quarter note B7, quarter note C8, quarter note D8, quarter note E8. Measure 307: quarter note F8, quarter note G8, quarter note A8, quarter note B8. Measure 308: quarter note C9, quarter note D9, quarter note E9, quarter note F9.

309 (5:10) 310 311 312

Staff 8: Measures 309-312. Bass clef, key signature of three flats. Measure 309: quarter note G8, quarter note A8, quarter note B8, quarter note C9. Measure 310: quarter note D9, quarter note E9, quarter note F9, quarter note G9. Measure 311: quarter note A9, quarter note B9, quarter note C10, quarter note D10. Measure 312: quarter note E10, quarter note F10, quarter note G10, quarter note A10.

313 314 315 316

Staff 9: Measures 313-316. Bass clef, key signature of three flats. Measure 313: quarter note B9, quarter note C10, quarter note D10, quarter note E10. Measure 314: quarter note F10, quarter note G10, quarter note A10, quarter note B10. Measure 315: quarter note C11, quarter note D11, quarter note E11, quarter note F11. Measure 316: quarter note G11, quarter note A11, quarter note B11, quarter note C12.

317 318 319 320

Staff 10: Measures 317-320. Bass clef, key signature of three flats. Measure 317: quarter note D12, quarter note E12, quarter note F12, quarter note G12. Measure 318: quarter note A12, quarter note B12, quarter note C13, quarter note D13. Measure 319: quarter note E13, quarter note F13, quarter note G13, quarter note A13. Measure 320: quarter note B13, quarter note C14, quarter note D14, quarter note E14.

321 322 323 324



325 (5:26) 326 327 328



329 (Melody 5:30) 330 331 332



333 334 335 336



337 338 339 340



341 342 343 344



345 (5:46) 346 347 348



349 350 351 352




353 Piano (5:54) 354 355 356



357 358 359 360



361 362 363 364



365 366 367 368



10

369

(6:09)

370

371

372



373

374

375

376

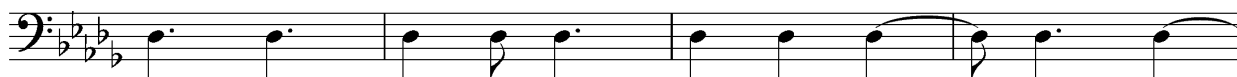


377

378

379

380

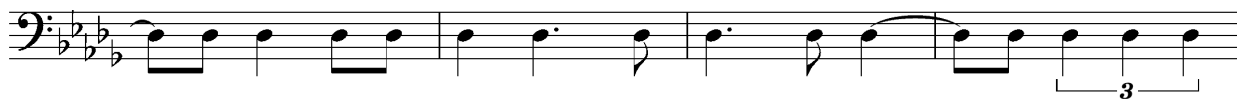


381

382

383

384



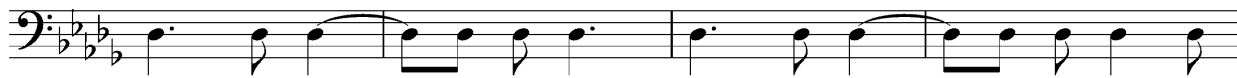
385

(6:26)

386

387

388

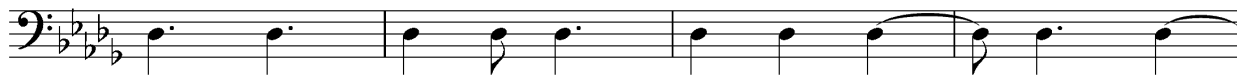


389

390

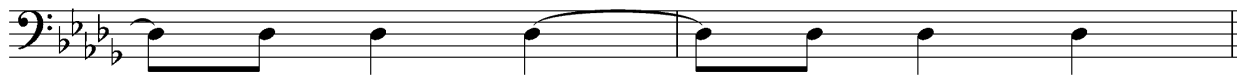
391

392



393

394



Transkriptio "Acknowledgement"

Acknowledgement

Jimmy Garrison bass line transcription

arco tremolo $E_{maj}13$ 2 (3rd time drs start latin groove) pizz. 3 Fm 4 4x with drs

5 4x with piano 6 7 (sax in) 8 9

10 11 12 13 14

15 16 17 18

19 20 21 22

23 24 25 26

27 28 29 30

31 32 33 34

35 36 37 38

39 40 41 42

Detailed description: This is a bass line transcription for the piece "Acknowledgement" by Jimmy Garrison. The music is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece begins with a double bar line and a repeat sign. The first measure (measure 1) is marked "arco tremolo" and "E_{maj}13". Measure 2 is marked "2". Measure 3 is marked "pizz." and "3". Measure 4 is marked "4" and "Fm". Measure 5 is marked "4x with drs". Measure 6 is marked "6". Measure 7 is marked "7 (sax in)". Measure 8 is marked "8". Measure 9 is marked "9". Measures 10 through 14 continue the melodic line. Measures 15 through 18 show a more rhythmic and melodic development. Measures 19 through 22 continue the line with some grace notes. Measures 23 through 26 show a steady eighth-note pattern. Measures 27 through 30 continue with eighth notes and some slurs. Measures 31 through 34 show a similar eighth-note pattern. Measures 35 through 38 continue with eighth notes and some slurs. Measures 39 through 42 conclude the transcription with a final melodic phrase.

2

43 44 45 46

47 48 49 50

51 52 53 54

55 56 57 58

59 60 61 62

63 64 65 66

67 68 69 70

71 72 73 74

75 76 77 78

79 80 81 82

83 84 85 86

87 88 89 90

91 92 93 94

Musical staff 91-94: Bass clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measures 91-94 show a melodic line with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

95 96 97 98

Musical staff 95-98: Bass clef, key signature of three flats. Measures 95-98 show a rhythmic accompaniment of eighth notes with chords.

99 100 101 102

Musical staff 99-102: Bass clef, key signature of three flats. Measures 99-102 show a rhythmic accompaniment of eighth notes with chords.

103 104 105 106

Musical staff 103-106: Bass clef, key signature of three flats. Measures 103-106 show a melodic line with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

107 108 109 110

Musical staff 107-110: Bass clef, key signature of three flats. Measures 107-110 show a melodic line with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

111 112 113 114

Musical staff 111-114: Bass clef, key signature of three flats. Measures 111-114 show a melodic line with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

115 116 117 118

Musical staff 115-118: Bass clef, key signature of three flats. Measures 115-118 show a melodic line with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

119 120 121 122

Musical staff 119-122: Bass clef, key signature of three flats. Measures 119-122 show a melodic line with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

123 124 125 126

Musical staff 123-126: Bass clef, key signature of three flats. Measures 123-126 show a melodic line with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

127 128 129 130

Musical staff 127-130: Bass clef, key signature of three flats. Measures 127-130 show a melodic line with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

131 132 133

Musical staff 131-133: Bass clef, key signature of three flats. Measures 131-133 show a melodic line with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

134 135 136

Musical staff 134-136: Bass clef, key signature of three flats. Measures 134-136 show a melodic line with eighth and quarter notes, including slurs and ties.

4

137 138 139 140

141 142 143 144

145 146 147 148

149 150 151 152

153 154 155 156

157 158 159 160

161 162 163 164 165

166 167 168 169 170

171 172 173

174 175 176

177 178 179 Ebm

180 181 182

183 184 185 186

187 188 189 190

191 192 193 194

195 196 197

198 199 200

201 202 203 204

205 206 207 208

209 210 211

rit. freely $\underline{\underline{3}}$

Detailed description: This page contains eight staves of musical notation in bass clef, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The notation is organized into measures, with measure numbers 183 through 211 indicated above the notes. The music consists of eighth and quarter notes, often beamed together. Measure 209 features a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number '3' below it. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 211. The instruction 'rit. freely' is written below the first staff of the final system.

Transkription "Afro Blue"

Afro Blue

Jimmy Garrison's bass lines from John Coltrane's album Live at the Half Note

The musical score is written in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music, each containing a sequence of bass notes and rests. Above the staves, measure numbers and chord symbols are provided for reference. The chord symbols are: Fm, Db7, Eb7, and Eb7.

Measure numbers and chord symbols above the staves:

- Staff 1: Measures 2, 3, 4
- Staff 2: Measures 5 (Fm), 6, 7 (Db7), Eb7, 8 (Fm)
- Staff 3: Measures 9 (Eb7), 10, 11 (Db7), Eb7, 12 (Fm)
- Staff 4: Measures 13 (Eb7), 14, 15 (Db7), Eb7, 16 (Fm)
- Staff 5: Measures 17 (Fm), 18, 19, 20
- Staff 6: Measures 21, 22, 23, 24
- Staff 7: Measures 25, 26, 27, 28
- Staff 8: Measures 29, 30, 31, 32
- Staff 9: Measures 33 (Fm), 34, 35 (Db7), Eb7, 36 (Fm)
- Staff 10: Measures 37, 38, 39 (Db7), Eb7, 40 (Fm)
- Staff 11: Measures 41 (Eb7), 42, 43 (Db), Eb7, 44 (Fm)

2
45 Eb7 46 47 Db7 Eb7 48 Fm

49 Fm 50 51 Db7 Eb7 52 Fm

53 54 55 Db7 Eb7 56 Fm

57 Eb7 58 59 Db7 Eb7 60 Fm

61 Eb7 62 63 Db7 Eb7 64 Fm

65 Fm 66 67 68

69 70 71 72

73 74 75 76

77 78 79 80

81 82 83 84

85 86 87 88

89 90 91 92

Detailed description: This page contains ten staves of musical notation in bass clef, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. Above each staff, measure numbers are indicated, along with chord symbols: Eb7, Db7, Fm, and Eb. Some measures contain specific performance instructions like 'x' or '7'. The music concludes with a double bar line at the end of the 92nd measure.

93 94 95 96

Staff 93-96: Bass clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measures 93-96 contain a sequence of eighth and quarter notes.

97 98 99 100

Staff 97-100: Bass clef, key signature of three flats. Measures 97-100 contain a sequence of eighth and quarter notes, including a slur over measures 98 and 99.

101 102 103 104

Staff 101-104: Bass clef, key signature of three flats. Measures 101-104 contain a sequence of eighth and quarter notes, including a slur over measures 103 and 104.

105 106 107 108

Staff 105-108: Bass clef, key signature of three flats. Measures 105-108 contain a sequence of eighth and quarter notes, including a slur over measures 106 and 107.

109 110 111 112

Staff 109-112: Bass clef, key signature of three flats. Measures 109-112 contain a sequence of eighth and quarter notes.

113 114 115 116

Staff 113-116: Bass clef, key signature of three flats. Measures 113-116 contain a sequence of eighth and quarter notes.

117 118 119 120

Staff 117-120: Bass clef, key signature of three flats. Measures 117-120 contain a sequence of eighth and quarter notes.

121 122 123 124

Staff 121-124: Bass clef, key signature of three flats. Measures 121-124 contain a sequence of eighth and quarter notes.

125 126 127 128

Staff 125-128: Bass clef, key signature of three flats. Measures 125-128 contain a sequence of eighth and quarter notes.

129 130 131 132

Staff 129-132: Bass clef, key signature of three flats. Measures 129-132 contain a sequence of eighth and quarter notes.

133 134 135 136

Staff 133-136: Bass clef, key signature of three flats. Measures 133-136 contain a sequence of eighth and quarter notes.

137 138 139 140

Staff 137-140: Bass clef, key signature of three flats. Measures 137-140 contain a sequence of eighth and quarter notes.

4

141 142 143 144

145 146 147 148

149 150 151 152

153 154 155 156

157 158 159 160

161 162 163 164

165 166 167 168

169 170 171 172

173 174 175 176

177 178 179 180

181 182 183 184

185 186 187 188

Detailed description: This image shows a page of musical notation for a bass clef instrument. The score consists of ten staves, each containing four measures of music. The measures are numbered sequentially from 141 to 188. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and ties. Some measures feature slurs over groups of notes. The page number '4' is located at the top left corner.

189

Musical staff 189-192. Measures 189-192. Bass clef, key signature of three flats. Measure 190 has a slur over measures 189-190. Measure 191 has a dot above the note. Measure 192 has a slur over measures 191-192.

5

193

Musical staff 193-196. Measures 193-196. Bass clef, key signature of three flats. Measure 194 has a dot above the note. Measure 195 has a dot above the note. Measure 196 has a dot above the note.

197

Musical staff 197-200. Measures 197-200. Bass clef, key signature of three flats. Measure 198 has a dot above the note. Measure 199 has a dot above the note. Measure 200 has a dot above the note.

201

Musical staff 201-204. Measures 201-204. Bass clef, key signature of three flats. Measure 202 has a dot above the note. Measure 203 has a dot above the note. Measure 204 has a dot above the note.

205

Musical staff 205-208. Measures 205-208. Bass clef, key signature of three flats. Measure 206 has an 'x' above the note. Measure 207 has an 'x' above the note. Measure 208 has a dot above the note.

209

Musical staff 209-212. Measures 209-212. Bass clef, key signature of three flats. Measure 210 has a dot above the note. Measure 211 has a dot above the note. Measure 212 has a dot above the note.

213

Musical staff 213-216. Measures 213-216. Bass clef, key signature of three flats. Measure 214 has a dot above the note. Measure 215 has a dot above the note. Measure 216 has a dot above the note.

217

Musical staff 217-220. Measures 217-220. Bass clef, key signature of three flats. Measure 218 has a dot above the note. Measure 219 has a dot above the note. Measure 220 has a dot above the note.

221

Musical staff 221-224. Measures 221-224. Bass clef, key signature of three flats. Measure 222 has a dot above the note. Measure 223 has a dot above the note. Measure 224 has a slur over measures 223-224.

225

Musical staff 225-228. Measures 225-228. Bass clef, key signature of three flats. Measure 226 has a dot above the note. Measure 227 has a dot above the note. Measure 228 has a dot above the note.

229

Musical staff 229-232. Measures 229-232. Bass clef, key signature of three flats. Measure 230 has a slur over measures 229-230. Measure 231 has a slur over measures 230-231. Measure 232 has a slur over measures 231-232 and a '3' below the note.

233

Musical staff 233-236. Measures 233-236. Bass clef, key signature of three flats. Measure 234 has a dot above the note. Measure 235 has a dot above the note. Measure 236 has a dot above the note.

6

237

238

239

240

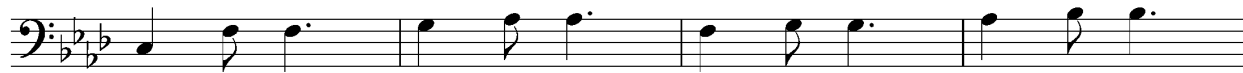


241

242

243

244

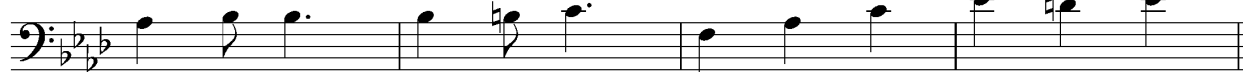


245

246

247

248



249

250

251

252



253

254

255

256



257

258

259

260

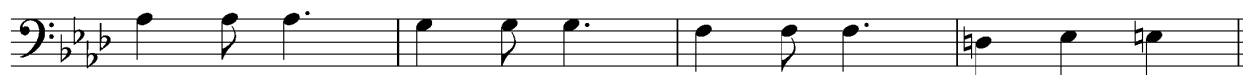


261

262

263

264



265

266

267

268



269

270

271

272



273

274

275

276

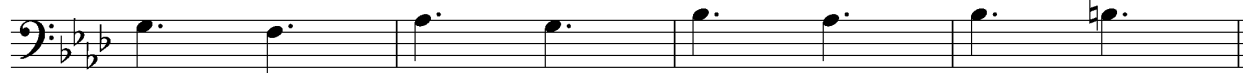


277

278

279

280



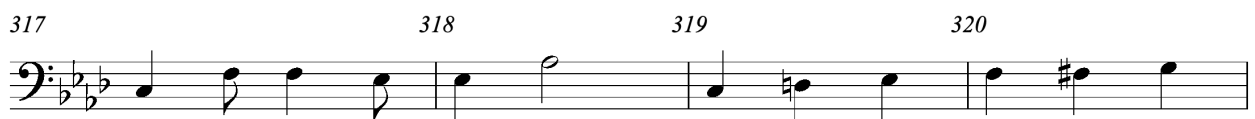
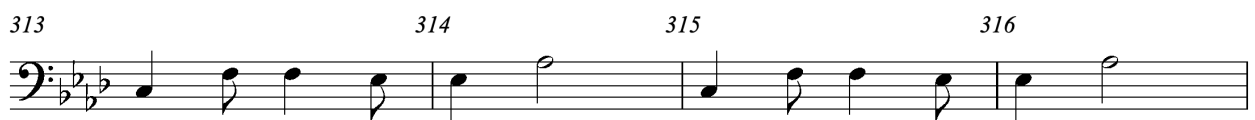
281

282

283

284





8

333 (Bb7) 334 335 336

337 (Ab7) 338 339 340

341 (Bb7) 342 343 344

345 (Fm) 346 347 348

349 350 351 352

353 354 355 356

357 358 359 360

361 362 363 364

365 366 367 368

369 370 371 372

373 374 375 376

377 378 379 380

381 382 383 384

385 386 387 388

389 390 391 392

393 394 395 396

397 398 399 400

401 402 403 404

405 406 407 408

409 410 411 412

413 414 415 416

417 418 419 420

421 422 423 424

425 426 427 428

10
429



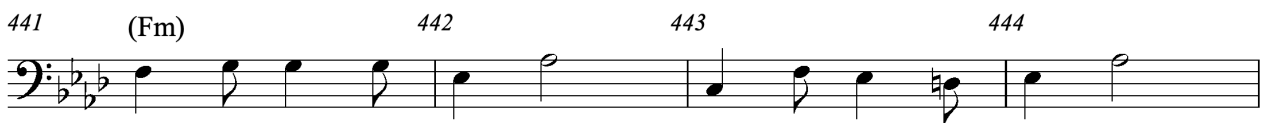
433



437



441



445



449



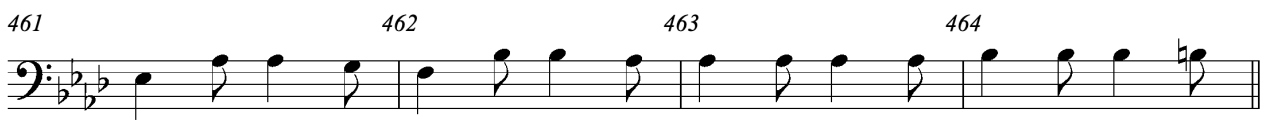
453



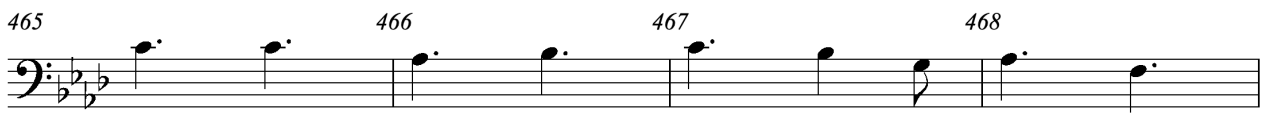
457



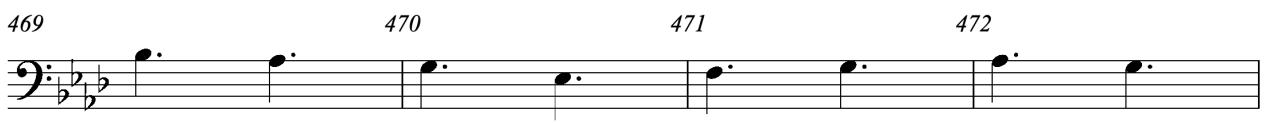
461



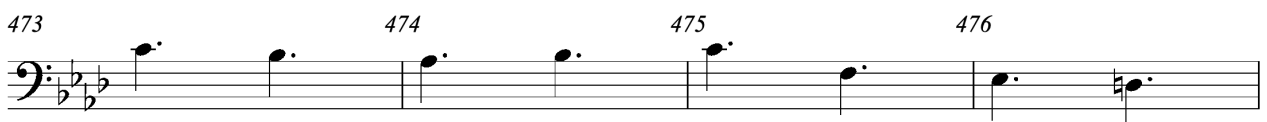
465

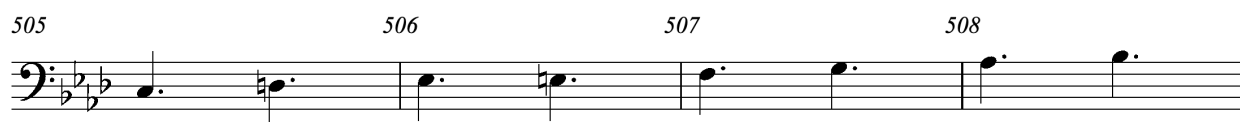
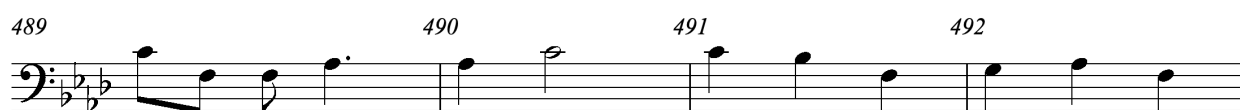
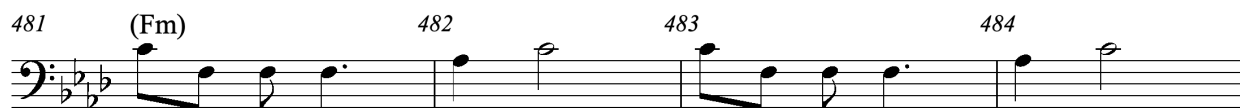
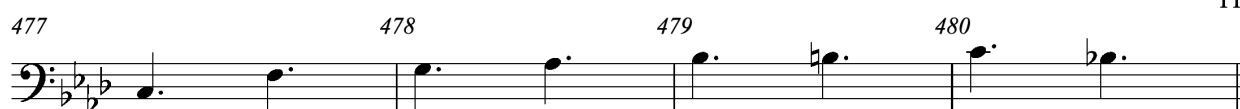


469



473





12
525



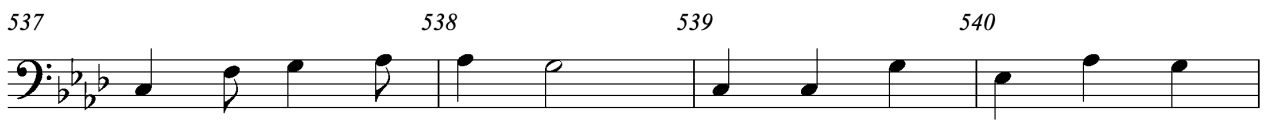
529



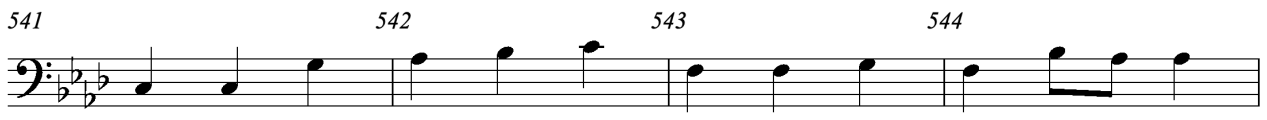
533



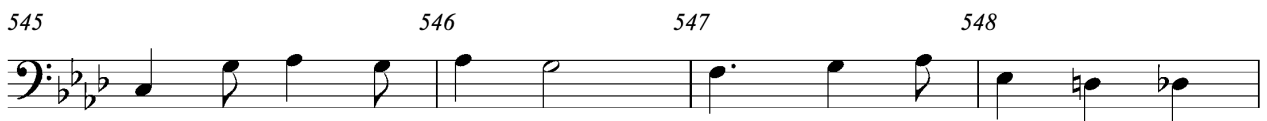
537



541



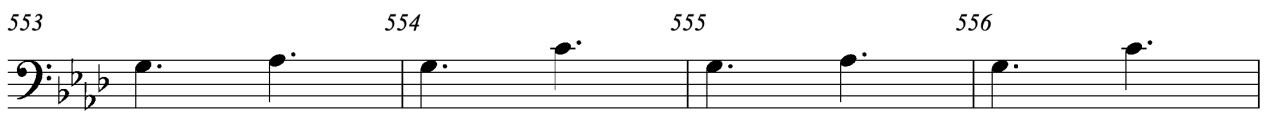
545



549



553



557



561



565



569



(Bb7)

573 (Fm) 574 575 576

3

Detailed description: This staff contains measures 573 to 576. Measure 573 is marked with the chord (Fm). The notes are: 573: Bb, Ab, Gb; 574: Ab, Gb, F; 575: F, Eb, D; 576: D, C, Bb. A triplet of eighth notes (Bb, Ab, Gb) is indicated by a '3' below the staff.

577 (Bb7) 578 579 580

Detailed description: This staff contains measures 577 to 580. Measure 577 is marked with the chord (Bb7). The notes are: 577: Bb, Ab, Gb, F; 578: F, Eb, D; 579: D, C, Bb; 580: Bb, Ab, Gb.

581 (Ab7) 582 583 584

Detailed description: This staff contains measures 581 to 584. Measure 581 is marked with the chord (Ab7). The notes are: 581: Ab, Gb, F, Eb; 582: Eb, D, C; 583: C, Bb, Ab; 584: Ab, Gb, F.

585 (Fm) 586 587 588

Detailed description: This staff contains measures 585 to 588. Measure 585 is marked with the chord (Fm). The notes are: 585: Bb, Ab, Gb; 586: Ab, Gb, F; 587: F, Eb, D; 588: D, C, Bb.

589 590 591 592

Detailed description: This staff contains measures 589 to 592. The notes are: 589: Bb, Ab, Gb; 590: Ab, Gb, F; 591: F, Eb, D; 592: D, C, Bb.

593 594 595 596

Detailed description: This staff contains measures 593 to 596. The notes are: 593: Bb, Ab, Gb; 594: Ab, Gb, F; 595: F, Eb, D; 596: D, C, Bb.

597 598 599 600

Detailed description: This staff contains measures 597 to 600. Measure 600 has a sharp sign (#) above the Bb note. The notes are: 597: Bb, Ab, Gb; 598: Ab, Gb, F; 599: F, Eb, D; 600: D, C, Bb.

601 602 603 604

Detailed description: This staff contains measures 601 to 604. The notes are: 601: Bb, Ab, Gb; 602: Ab, Gb, F; 603: F, Eb, D; 604: D, C, Bb.

605 606 607 608

Detailed description: This staff contains measures 605 to 608. Measure 607 has a double bar line. The notes are: 605: Bb, Ab, Gb; 606: Ab, Gb, F; 607: F, Eb, D; 608: D, C, Bb.

609 610 611 612

Detailed description: This staff contains measures 609 to 612. Measure 612 has a double bar line. The notes are: 609: Bb, Ab, Gb; 610: Ab, Gb, F; 611: F, Eb, D; 612: D, C, Bb.

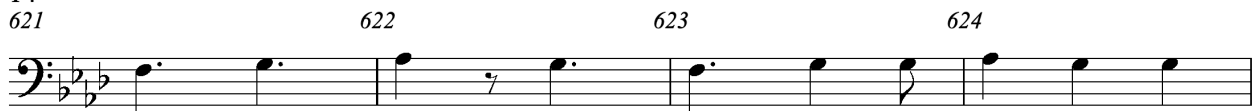
613 614 615 616

Detailed description: This staff contains measures 613 to 616. Measure 614 has a double bar line. The notes are: 613: Bb, Ab, Gb; 614: Ab, Gb, F; 615: F, Eb, D; 616: D, C, Bb.

617 618 619 620

Detailed description: This staff contains measures 617 to 620. Measure 618 has a fermata symbol over the Gb note. The notes are: 617: Bb, Ab, Gb; 618: Ab, Gb, F; 619: F, Eb, D; 620: D, C, Bb.

14
621



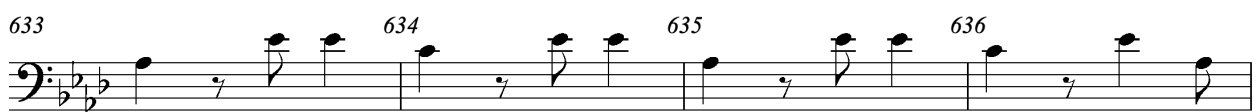
625



629



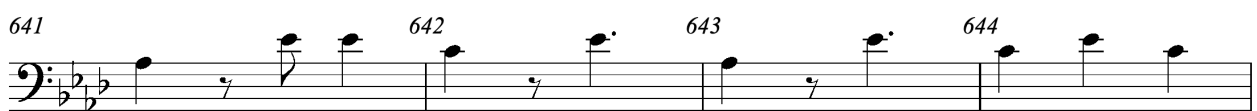
633



637



641



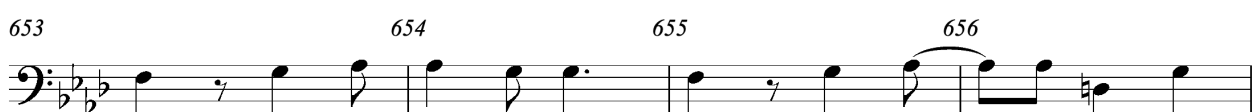
645



649



653



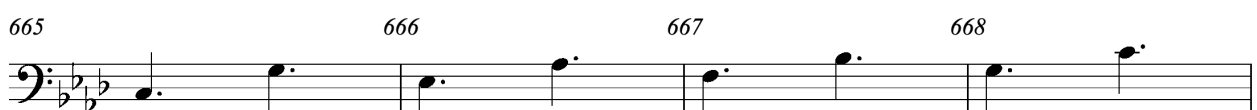
657



661



665



669 670 671 672

673 674 675 676

677 678 679 680

681 682 683 684

685 686 687 688

689 690 691 692

693 694 695 696

697 698 699 700

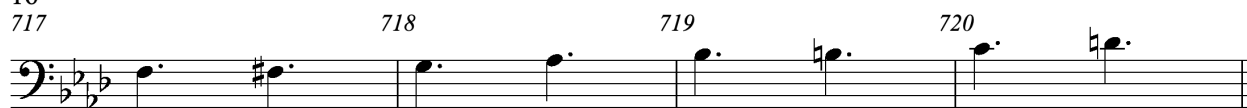
701 702 703 704

705 706 707 708

709 710 711 712

713 714 715 716

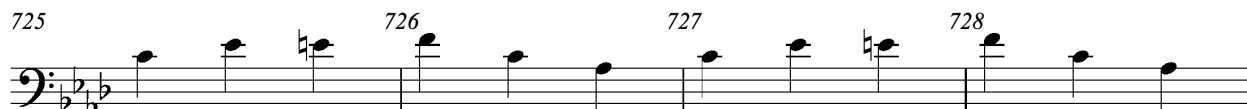
16
717



721



725



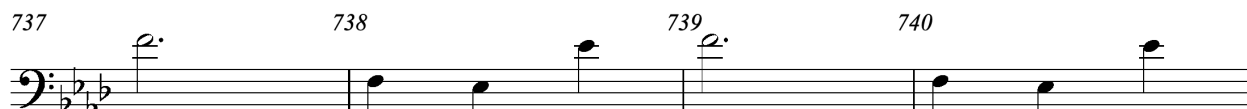
729



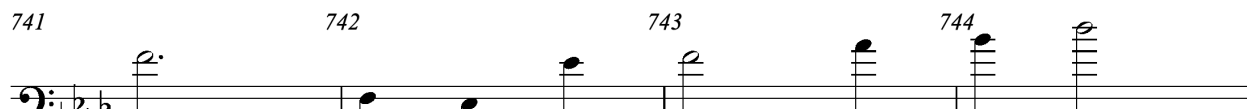
733



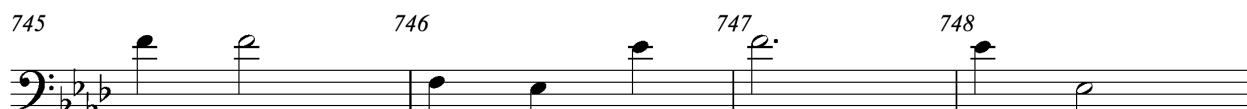
737



741



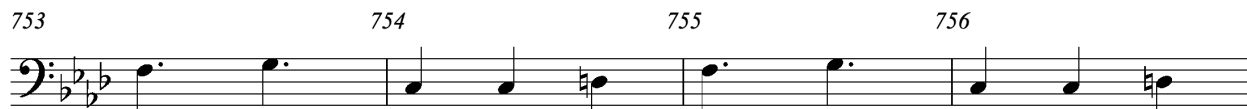
745



749



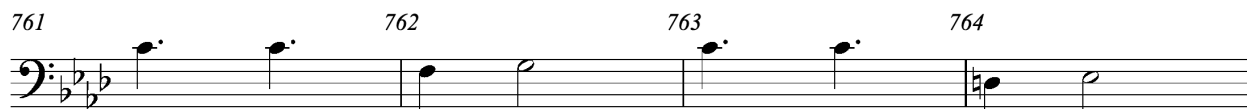
753



757



761



765 766 767 768

769 770 771 772

773 774 775 776

777 778 779 780

781 782 783 784

785 786 787 788

789 790 791 792

793 794 795 796

797 798 799 800

801 802 803 804

805 806 807 808

809 810 811 812

18
813



817



821



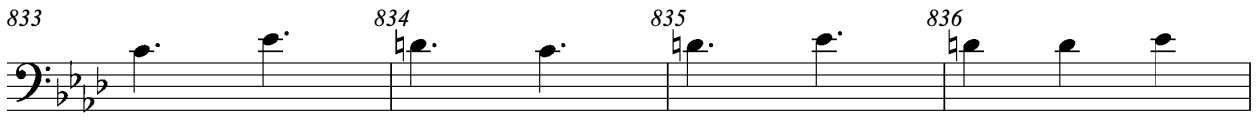
825



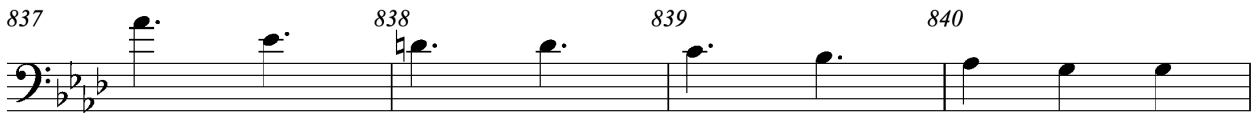
829



833



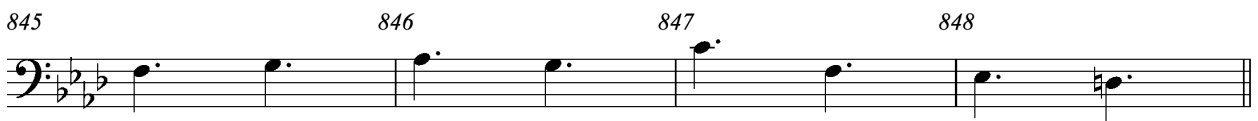
837



841



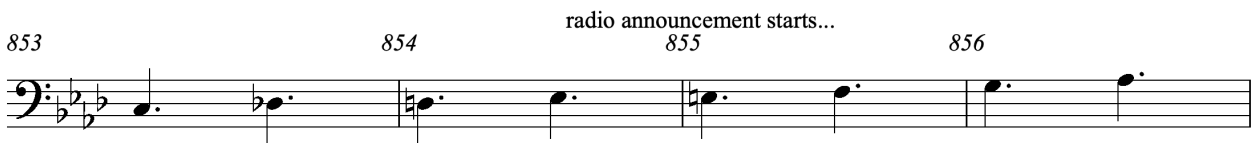
845



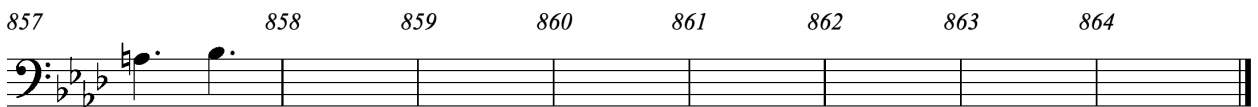
849



853



857



Transkription "Consequences"

Consequences

Jimmy Garrison's bass line, album John Coltrane: First Meditations

Drs intro 2 (Sax) 3 Bass joins at 0:16 4 5

6 7 8 9 10

11 12 13 14 15 16

17 18 19 20 21

22 23 24 25

26 27 28 29 30

31 32 33 34 35

36 37 38 39 40

(to faster tempo)

41 42 43 44 45

46 47 48 49 50 51 52

Detailed description: This is a musical score for a bass line in the key of B-flat major. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a whole rest. The second staff contains measures 2 through 5. Measure 2 has a whole rest, and measure 3 is labeled 'Bass joins at 0:16'. Measures 4 and 5 contain eighth notes. The third staff contains measures 6 through 10. The fourth staff contains measures 11 through 16. The fifth staff contains measures 17 through 21. The sixth staff contains measures 22 through 25. The seventh staff contains measures 26 through 30. The eighth staff contains measures 31 through 35, featuring triplet markings under measures 33, 34, and 35. The ninth staff contains measures 36 through 40, with a triplet marking under measure 37. Below measure 40 is the instruction '(to faster tempo)'. The tenth staff contains measures 41 through 45. The eleventh staff contains measures 46 through 52, featuring a key signature change to C major (indicated by a natural sign under the B-flat) and various note values including quarter and eighth notes.

53 54 55 56 57 58 59

60 61 62 63 64 65 66

67 68 69 70 71 72 73

74 75 76 77 78 79 80 81

82 83 84 85 86 87 88 89

90 91 92 93 94

95 96 97 98 99 100

101 102 103 104 105 106

107 108 109 110 111 112

113 114 115 116 117

118 119 120 121 122

123 124 125 126 127

Possible line, bass not audible

128 129 130 131 132 133

Musical staff 128-133: Bass clef, key signature of one flat. Measures 128-133. Measure 128: F2, G2, A2, B2. Measure 129: C3, D3, E3, F3. Measure 130: G3, A3, B3, C4. Measure 131: D4, E4, F4, G4. Measure 132: A4, B4, C5, B4. Measure 133: A4, G4, F4, E4.

134 135 136 137 138 139 140

Musical staff 134-140: Bass clef, key signature of one flat. Measures 134-140. Measure 134: D4, C4, B3, A3. Measure 135: G3, F3, E3, D3. Measure 136: C3, B2, A2, G2. Measure 137: F2, E2, D2, C2. Measure 138: B1, A1, G1, F1. Measure 139: E1, D1, C1, B0. Measure 140: A0, G0, F0, E0.

141 142 143 144 145 146 147

Musical staff 141-147: Bass clef, key signature of one flat. Measures 141-147. Measure 141: D4, C4, B3, A3. Measure 142: G3, F3, E3, D3. Measure 143: C3, B2, A2, G2. Measure 144: F2, E2, D2, C2. Measure 145: B1, A1, G1, F1. Measure 146: E1, D1, C1, B0. Measure 147: A0, G0, F0, E0.

148 149 150 151 152 153 154

Musical staff 148-154: Bass clef, key signature of one flat. Measures 148-154. Measure 148: D4, C4, B3, A3. Measure 149: G3, F3, E3, D3. Measure 150: C3, B2, A2, G2. Measure 151: F2, E2, D2, C2. Measure 152: B1, A1, G1, F1. Measure 153: E1, D1, C1, B0. Measure 154: A0, G0, F0, E0.

155 156 157 158 159 160 161

Musical staff 155-161: Bass clef, key signature of one flat. Measures 155-161. Measure 155: D4, C4, B3, A3. Measure 156: G3, F3, E3, D3. Measure 157: C3, B2, A2, G2. Measure 158: F2, E2, D2, C2. Measure 159: B1, A1, G1, F1. Measure 160: E1, D1, C1, B0. Measure 161: A0, G0, F0, E0.

162 163 164 165 166 167 168

Musical staff 162-168: Bass clef, key signature of one flat. Measures 162-168. Measure 162: D4, C4, B3, A3. Measure 163: G3, F3, E3, D3. Measure 164: C3, B2, A2, G2. Measure 165: F2, E2, D2, C2. Measure 166: B1, A1, G1, F1. Measure 167: E1, D1, C1, B0. Measure 168: A0, G0, F0, E0.

169 170 171 172 173 174 175

Musical staff 169-175: Bass clef, key signature of one flat. Measures 169-175. Measure 169: D4, C4, B3, A3. Measure 170: G3, F3, E3, D3. Measure 171: C3, B2, A2, G2. Measure 172: F2, E2, D2, C2. Measure 173: B1, A1, G1, F1. Measure 174: E1, D1, C1, B0. Measure 175: A0, G0, F0, E0.

176 177 178 179 180 181 182

Musical staff 176-182: Bass clef, key signature of one flat. Measures 176-182. Measure 176: D4, C4, B3, A3. Measure 177: G3, F3, E3, D3. Measure 178: C3, B2, A2, G2. Measure 179: F2, E2, D2, C2. Measure 180: B1, A1, G1, F1. Measure 181: E1, D1, C1, B0. Measure 182: A0, G0, F0, E0.

183 184 185 186 187 188

Musical staff 183-188: Bass clef, key signature of one flat. Measures 183-188. Measure 183: D4, C4, B3, A3. Measure 184: G3, F3, E3, D3. Measure 185: C3, B2, A2, G2. Measure 186: F2, E2, D2, C2. Measure 187: B1, A1, G1, F1. Measure 188: E1, D1, C1, B0.

189 190 191 192 193 194

Musical staff 189-194: Bass clef, key signature of one flat. Measures 189-194. Measure 189: D4, C4, B3, A3. Measure 190: G3, F3, E3, D3. Measure 191: C3, B2, A2, G2. Measure 192: F2, E2, D2, C2. Measure 193: B1, A1, G1, F1. Measure 194: E1, D1, C1, B0.

195 196 197 198 199 200

Musical staff 195-200: Bass clef, key signature of one flat. Measures 195-200. Measure 195: D4, C4, B3, A3. Measure 196: G3, F3, E3, D3. Measure 197: C3, B2, A2, G2. Measure 198: F2, E2, D2, C2. Measure 199: B1, A1, G1, F1. Measure 200: E1, D1, C1, B0.

(slightly faster...)

201 202 203 204 205

Musical staff 201-205: Bass clef, key signature of one flat. Measures 201-205. Measure 201: D4, C4, B3, A3. Measure 202: G3, F3, E3, D3. Measure 203: C3, B2, A2, G2. Measure 204: F2, E2, D2, C2. Measure 205: B1, A1, G1, F1.

4
206

207

208

209

210



211

212

213

214

215

216



217

218

219

220

221

222



223

224

225

226

227

228



229

230

231

232

233

234



235

236

237

238

239

240

241



242

243

244

245

246

247

248



249

250

251

252

253

254



255

256

257

258

259

260

261



262

263

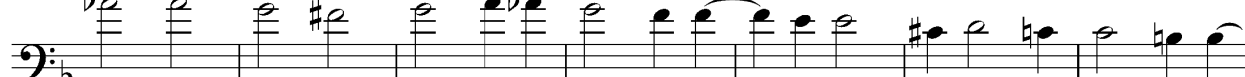
264

265

266

267

268



269

270

271

272

273

274

275



276

277

278

279

280

281



282 283 284 285 286 287

288 289 290 291 292 293

294 295 296 297 298 299 300

301 302 303 304 305 306 307

308 309 310 311 312 313 314

315 316 317 318 319 320

321 322 323 324 325 326

327 328 329 330 331 332 333

334 335 336 337 338 339 340

341 342 343 344 345 346

347 348 349 350 351 352 353

354 355 356 357 358 359 360

361 362 363 364 365 366 367



368 369 370 371 372 373



374 375 376 377 378 379



380 381 382 383 384 385



386 387 388 389 390 391 392



393 394 395 396 397 398 399



400 401 402 403 404 405 406 407




408 409 410 411 412 413




414 415 416 417 418



419 420 421 422 423 424 425



426 427 428 429 430 431 432



433 434 435 436 437 438 439



440 441 442 443 444 445 446

447 448 449 450 451 452 453

454 455 456 457 458 459 460

461 462 463 464 465 466 467

468 469 470 471 472 473 474

475 476 477 478 479 480

481 482 483 484 485 486 487 488

Bass is not audible,
or does not play from

489 491 492 493 494 495

496 497 498 499 500 501

502 503 504 505 506

507 508 509 510 511

8

512 513 514 515 516 517 518

519 520 521 522 523 524 525

526 527 528 529 530 531

532 533 534 535 536 537 538

539 540 541 542 543 544 545 546 547

(gradually out of tempo)

548 549 550 551 552 553 554 555 556

557 558 559 560 561 562 563 564 565

566 567 568 569 570 571 572 573 574

575 576 577 578 579 580 581

(slower tempo / freely)

582 583 584 585 586

587 588 589 590

Transkription "I Thought About You"

I Thought About You

Ron Carter bass transcription from the Miles Davis Quintet
album Complete Live at the Plugged Nickel (3rd set 22.12.1965)

A, 1st theme (Miles starts the melody)

2 3 4 5 Gm⁷ 6 Em⁷(b⁵) A⁷ 7 Dm⁷ G⁷

8 C⁷ F⁷ 9 B^bmaj⁷ 10 Eb⁷

Substitute chords

11 [B^bm(maj⁷) Am⁷ Abm⁷ Gm⁷ C⁷] 12 Fmaj⁷ 13 Bm⁷(b⁵) E⁷

14 Bm⁷(b⁵) E⁷ 15 Am⁷ D⁷ 16 Gm⁷ C⁷

B, 1st theme ♩ = ♩ *swing* ♩'s

17 Bm⁷(b⁵) B^b⁷ 18 Am⁷ Ab⁷ 19 G⁷ 20 Ab⁷

21 Db⁷ 22 G^b⁷ G⁷ 23 Gm⁷ 24 25 Em⁷(b⁵) 26 A⁷

27 Dm⁷ 28 Db⁷ 29 Cm⁷ 30 B⁷

31 B^bmaj⁷ 32 33 B^bm⁷ 34 Eb⁷

35 Fmaj⁷ 36 37 Bm⁷(b⁵) 38 B^b⁷

2

Substitute chords

39 Am⁷ 40 D⁷ [Ab⁷ 41 D^bmaj⁷ 42 G^b7]

43 Fmaj⁷ 44 45 46

A, Trumpet solo 1st chorus

47 Bm⁷(b⁵) 48 B^b7 49 Am⁷ 50 D⁷

51 G⁷ (52 Ab⁷) 53 G⁷ 54

55 Gm⁷ 56 57 Em⁷(b⁵) 58 A⁷

59 Dm⁷ 60 D^b7 61 Cm⁷ 62 F⁷

63 B^bmaj⁷ 64 65 E^b7 66

67 Fmaj⁷ 68 69 70

71 Bm⁷(b⁵) 72 E⁷ 73 Bm⁷(b⁵) 74 E⁷

75 Am⁷ 76 D⁷ 77 Gm⁷ 78 C⁷

B, trumpet solo 1st chorus

3

79 Bm7(b5) 80 Bb7 81 Am7 82 D7

83 G7 84 Ab7 85 G7 86

87 Gm7 88 89 Em7(b5) 90 A7

91 Dm7 92 G7 93 C7 94 F7

95 Bbmaj7 96 97 Bbm7 98 Eb7

99 Fmaj7 100 Dm7 101 Bm7(b5) 102 E7

103 Am7 104 D7 105 Gm7 106 C7

107 Fmaj7 [108 Bb7 109 Am D7 Gm7 C7] 110 Fmaj7

A, trumpet solo 2nd chorus

111 Bm7(b5) 112 Bb7 113 Am7 114 D7

115 G7 116 flat 117 G7 118

119 Gm⁷ 120 121 Em⁷(b⁵) 122 A⁷

Sax solo (starts in the middle of the chorus)

123 Dm⁷ 124 Db⁷ 125 Cm⁷ 126 F⁷

127 Bbmaj⁷ 128 129 Bbm⁷ 130 Eb⁷

131 Fmaj⁷ 132 133 134

135 Bm⁷(b⁵) 136 E⁷ 137 Bm⁷(b⁵) 138 E⁷

139 Am⁷ 140 D⁷ 141 Gm⁷ 142 C⁷

B, saxophone solo 1st chorus

143 Bm⁷(b⁵) 144 Bb⁷ 145 Am⁷ 146 D⁷

147 G⁷ 148 Ab⁷ 149 G⁷ 150 Bb⁷

151 B⁷ Gm⁷ 152 C⁷ 153 Em⁷(b⁵) 154 A⁷

155 Dm⁷ [156 Dbmaj⁷ 157 Gbmaj⁷ 158 C⁷] F⁷

159 B♭maj7 160 161 $\text{♩} = \text{♩}$ E♭7

162 Fmaj7 Dm7 163 Bm7(b5) E7 164 Am7 D7 165 Gm7 C7

166 Fmaj7 B♭7 E♭7 A♭7 167 D♭maj7 G♭maj7 C7

168 Bm7(b5) B♭7 Am7 A♭7 G7 169 170 A♭7 G7 171

172 Gm7 173 Em7(b5) A7 174 Dm7 G7 175 Cm7 F7

176 B♭maj7 ahead 177 Em7(b5) E♭7 178 Fmaj7 179

180 Bm7(b5) E7 181 Bm7(b5) E7 182 Am 183 A7 D7 G7 C7

B, saxophone solo 2nd chorus

184 Bm7(b5) B♭7 185 A♭7 G♭7 186 G7 A♭7 G7 187

substitute chords changes

188 Gm7 Em7(b5) A7 Dm7 G7 Cm7 F7

192 B♭maj7 193 E♭7 194 Fmaj7 195 Bm7(b5) B♭7

6

196 Eb7 Ab7 197 Dbmaj7 Gbmaj7 198 Bmaj7 Emaj7 199 Amaj7 Dmaj7 Gm7

Musical staff for measures 196-199. The staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains eighth and quarter notes with various accidentals.

A, piano solo

Triplet notation: three eighth notes beamed together with a '3' above them, followed by an equals sign and another triplet of eighth notes.

200 Bm7(b5) Bb7 201 Am7 D7 202 G7 203

Musical staff for measures 200-203. Measure 200 has a whole note chord. Measures 201-203 have eighth notes.

204 Gm7 205 Em7(b5) A7 206 Dm7 Db7 207 Cm7 F7

Musical staff for measures 204-207. Measures 204-207 contain eighth notes with triplet markings.

208 Bbmaj7 209 Eb7 210 Fmaj7 211

Musical staff for measures 208-211. Measures 208-211 contain eighth notes with triplet markings.

212 Bm7(b5) E7 213 Bm7(b5) E7 214 Am7 D7 215 Gm7 C7

Musical staff for measures 212-215. Measures 212-215 contain eighth notes with triplet markings.

B, piano solo 1st chorus

216 Bm7(b5) Bb7 217 Am7 G7 218 G7 Ab7 219 G7

Musical staff for measures 216-219. Measures 216-219 contain eighth notes with triplet markings.

Basic changes: Gm7 Em7(b5) A7 Dm7 Db7 Cm7 F7
 220 Gm7 Fm7 221 Em7 Ebm7 222 Dm7 Dbm7/Ab 223 Cm7/G Cbm7/Gb

Musical staff for measures 220-223. Measures 220-223 contain eighth notes with triplet markings.

Basic changes: Bbmaj7 Eb7 Fmaj7 Dm7 Bm7(b5) E7
 224 Bbm7/F 225 Eb7/F 226 Bbm7/C 227 Cm7 Bm7 Bbm7

Musical staff for measures 224-227. Measures 224-227 contain eighth notes.

Basic changes: Am7 D7 Gm7 C7
 228 Am7 Dm7/A 229 Gm7 230 Fmaj7 231 Bbmaj7 Bbmaj7/C

Musical staff for measures 228-231. Measures 228-231 contain eighth notes with triplet markings.

A, piano solo 2nd chorus

7

232 Bm^{7(b5)} Bb⁷ 233 Am⁷ D⁷ 234 G⁷ Ab⁷ 235 G⁷

236 Gm⁷ 237 Em^{7(b5)} A⁷ 238 Dm⁷ G⁷

239 C⁷ F⁷ 240 Bbmaj⁷ 241 Eb⁷

242 Fmaj⁷ 243 244 Bm^{7(b5)} 3 E⁷ 3

245 Bm^{7(b5)} 3 E⁷ 3 246 Am⁷ D⁷ 247 G⁷ C⁷

248 Bm^{7(b5)} Bb⁷ 249 Am⁷ Ab⁷ Gb⁷ 250 G⁷ Ab⁷ 251 G⁷

252 Gm⁷ 253 Em^{7(b5)} A⁷ 254 Dm⁷ G⁷

255 Cm⁷ F⁷ 256 Bbmaj⁷ 257 Eb⁷

258 Fmaj⁷ Dm⁷ 259 Bm^{7(b5)} Bb⁷ 260 Ab⁷ 261 Gb⁷ 262

On the recording the next track
"The Theme" starts at bar 262.

Transkriptio "Circle"

Circle

Ron Carter transcription from Miles Davis Quintet album Miles Smiles

A
 1 Dmaj7(b5) 2 Dm(add9) 3 Dm⁹ 4 Dm⁶ 5 B \flat maj⁹
 6 E \flat 7(#9) 7 D⁷alt. 8 Gmaj7(b5)/B 9 Cmaj7/B 10 Gmaj7(b5)/B 11
 12 Gmaj7/F# 13 A \flat maj7/G 14 Gmaj7/A 15 Fmaj7/E
 16 A⁷(sus4) 17 18 Dmaj7(b5) 19
B1
 20 B \flat maj7(#11) 21 Em⁷(b5) 22 A⁷
A
 24 Dm(add9) 25 Dm⁹ 26 Dm⁶ 27 B \flat maj⁷ 28 E \flat 7(#9) 29 D⁷alt.
 30 Gmaj7(b5)/B 31 Cmaj7(b5)/B 32 Gmaj7(b5)/B 33 34 Gmaj7(b5)/F# 35 A \flat maj7(b5)/G
 36 Gmaj7/A 37 Fmaj7(b5)/E 38 A \flat maj7(b5) 39 40 Dmaj7(b5) 41
B2 "basic" chord line above:
 Cm⁷ F⁷ B \flat maj⁷
 42 G⁷(sus4) 43 G \flat 7(#11) 44 F¹³ 45 46 Cm⁷ 47 B \flat maj⁷ 48 Em⁷(b5) 49 A⁷

2
50 **A** Dm(add9) 51 Dm⁹ 52 Dm⁶ 53 B^bmaj⁹ 54 E^b7(#9) 55 D⁷alt.

56 Gmaj7(b5)/B 57 Cmaj7(b5)/B 58 Gmaj7(b5)/B 59

60 Gmaj7(b5)/F# 61 A^bmaj7(b5)/G 62 Gmaj7/A 63 Fmaj7(b5)/E

64 A⁷(sus4) 65 66 Dmaj7(b5) 67

(saxophone melody & solo)

B3
68 G⁷(sus4) 69 G^b7(#11) 70 F¹³ 71

G starts flat

72 C^m7 73 74 F⁷ 75

76 B^bmaj⁷ 77 78 E^m7(b5) 79 A⁷

80 **A** Dm(add9) 81 Dm⁹ 82 Dm⁶ 83 B^bmaj⁹ 84 E^b7(#9) 85 D⁷alt.

86 Gmaj7(b5)/B 87 Cmaj7(b5)/B 88 Gmaj7(b5)/B 89

90 Gmaj7(b5)/F# 91 A^bmaj7(b5)/G 92 Gmaj7/A 93 Fmaj7(b5)/E

94 A⁷(sus4) 95 96 Dmaj7(b5) 97

[B2] 98 Cm⁷ 99 100 F¹³ 101

102 Bbmaj7 103 104 Em7(b5) 105 A⁷

106 [A] Dm(add9) 107 Dm⁹ 108 Dm⁶ 109 Bbmaj9 110 Eb7(#9) 111 D⁷alt.

112 Gmaj7(b5)/B 113 Cmaj7(b5)/B 114 Gmaj7(b5)/B 115

116 Gmaj7(b5)/F# 117 Abmaj7(b5)/G 118 Gmaj7/A 119 Fmaj7(b5)/E

120 A⁷(sus4) 121 122 Dmaj7(b5) 123

[A] (piano solo) 124 Dm(add9) 125 Dm⁹ 126 Dm⁶ 127 Bbmaj9 128 Eb7(#9) 129 D⁷alt.

130 Gmaj7(b5)/B 131 Cmaj7(b5)/B 132 Gmaj7(b5)/B 133

134 Gmaj7(b5)/F# 135 Abmaj7(b5)/G 136 Gmaj7/A 137 Fmaj7(b5)/E

138 A⁷(sus4) 139 140 D^{maj7}(b5) 141

[B1] 142 B^bmaj7 143 144 E^{m7}(b5) 145 A⁷

146 [A] D^m(add9) 147 D^{m9} 148 D^{m6} 149 B^bmaj9 150 E^{b7}(#9) 151 D⁷alt.

152 G^{maj7}(b5)/B 153 C^{maj7}(b5)/B 154 G^{maj7}(b5)/B 155

Sharp... in tune

156 G^{maj7}(b5)/F# 157 A^bmaj7(b5)/G 158 G^{maj7}/A 159 F^{maj7}(b5)/E

160 A⁷(sus4) 161 162 D^{maj7}(b5) 163

[B2] 164 C^{m7} 165 166 F¹³ 167 168 B^bmaj7 169 170 E^{m7}(b5) 171 A⁷

[A] 172 D^m(add9) 173 D^{m9} 174 D^{m6} 175 B^bmaj9 176 E^{b7}(#9) 177 D⁷alt.

178 G^{maj7}(b5)/B 179 C^{maj7}(b5)/B 180 G^{maj7}(b5)/B 181

182 G^{maj7}(b5)/F# 183 A^bmaj7(b5)/G 184 G^{maj7}/A 185 F^{maj7}(b5)/E

186 A⁷(sus4) 187 188 Dmaj⁷(b5) 189

190 B3 G⁷(sus4) 191 Gb⁷($\sharp 11$) 192 F¹³ 193

194 Cm⁹ 195 196 F¹³ 197

198 Bbmaj⁷ 199 200 Em⁷(b5) 201 A⁷

202 A Dm(add9) 203 Dm⁹ 204 Dm⁶ 205 Bbmaj⁹ 206 Eb⁷($\sharp 9$) 207 D⁷alt.

208 Gmaj⁷(b5)/B 209 Cmaj⁷(b5)/B 210 Gmaj⁷(b5)/B 211

212 Gmaj⁷(b5)/F \sharp 213 Abmaj⁷(b5)/G 214 Gmaj⁷/A 215 Fmaj⁷(b5)/E

216 A⁷(sus4) 217 218 Dmaj⁷(b5) 219

"Bad studio editing".

(trumpet melody)

220 A Dm(add9) 221 Dm⁹ 222 Dm⁶ 223 Bbmaj⁹ 224 Eb⁷($\sharp 9$) 225 D⁷alt.

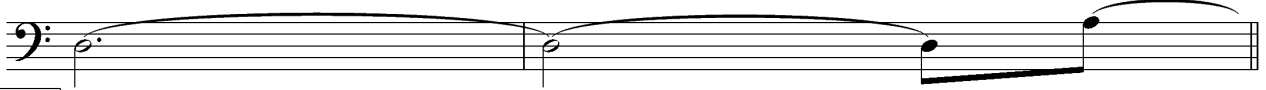
226 Gmaj⁷(b5)/B 227 Cmaj⁷(b5)/B 228 Gmaj⁷(b5)/B 229 230 Gmaj⁷(b5)/F \sharp

231 Abmaj⁷(b5)/G 232 Gmaj⁷/A 233 Fmaj⁷(b5)/E 234 A⁷(sus4) 235

6

236 Dmaj7(b5)

237



Coda

238 Dm(add9)

239

240

241 F#/D



242 Dm(add9)

243 Dm⁹

244 Dm⁶

245 Bbmaj7/D



246 Eb⁷alt./D

247 D⁷alt.

248 Dm(add9)

249

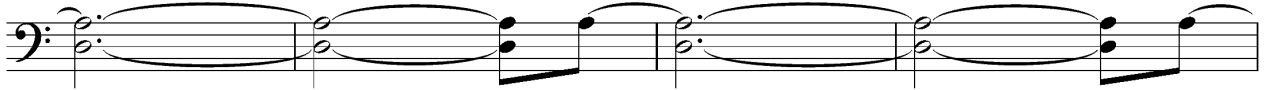


250 Dm(add9)

251

252 Dm⁹

253 Dm⁶



254

255 Eb¹³/D

256 Dm⁹

257 Dm⁶



258 A⁷(sus4)

259

260 Dm⁶

261



262

263

264

265



266

267

268

269



270

271

272

273



274

275

276

277



Transkriptio "Masqualero"

Masqualero

(Ron Carter transcription from Miles Davis Quintet album The Sorcerer)

Intro

1 $A\flat maj7(b5)/G$ 2 3 4

5 6 7 $A\flat m^{11}$ 8

Theme A

9 $A\flat maj7(b5)/G$ 10 11 12

13 14 15 $A\flat m^{11}$ 16

Theme B $E7(\#9)$ 17 18 19 20 21 $E7$ 22 $F\flat maj7$

Theme C $A\flat maj7(b5)/G$ 23 24 25 26

27 28 29 $A\flat m^{11}$ 30

Tpt solo 1st chorus

31 **A** $A\flat maj7(b5)/G$ 32 33 34

35 36 37 $A\flat m^{11}$ 38

2
39 [B] E7(#9) 40 41

42 43 Fmaj7(#11) 44

45 [C] Abmaj7(b5)/G 46 47 48

49 50 51 Abm11 52

Tpt solo 2nc chorus A

53 Abmaj7(b5)/G 54 55 56

57 58 59 Abm11 60

61 [B] E7(#9) 62 63

64 65 66

67 [C] Abmaj7(b5)/G 68 69 70

71 72 73 Abm11 74

Tpt solo 3rd chorus A

75 Abmaj7(b5)/G 76 77 78

79 80 81 Abm¹¹ 82

Musical staff 79-82: Bass clef, key signature of two flats. Measures 79-82. Measure 81 has a chord marking $A\flat m^{11}$. Measure 82 has a triplet of eighth notes.

83 84 85

B $E7(\#9)$

Musical staff 83-85: Bass clef, key signature of two flats. Measure 83 has a chord marking $E7(\#9)$. Measure 85 has a triplet of eighth notes.

86 87 Fmaj7 88

Musical staff 86-88: Bass clef, key signature of two flats. Measure 87 has a chord marking $Fmaj7$. Measure 88 has a triplet of eighth notes.

89 90 91 92

C $A\flat maj7(b5)/G$

Musical staff 89-92: Bass clef, key signature of two flats. Measure 89 has a chord marking $A\flat maj7(b5)/G$.

93 94 95 Abm¹¹ 96

Tpt 4th chorus A

Musical staff 93-96: Bass clef, key signature of two flats. Measure 95 has a chord marking $A\flat m^{11}$. Measure 96 has a triplet of eighth notes.

97 98 99 100

$A\flat maj7(b5)/G$

Musical staff 97-100: Bass clef, key signature of two flats. Measure 97 has a chord marking $A\flat maj7(b5)/G$.

101 102 103 Abm¹¹ 104

Musical staff 101-104: Bass clef, key signature of two flats. Measure 103 has a chord marking $A\flat m^{11}$. Measure 104 has a triplet of eighth notes.

105 106 107

B $E7(\#9)$

Musical staff 105-107: Bass clef, key signature of two flats. Measure 105 has a chord marking $E7(\#9)$. Measure 107 has a triplet of eighth notes.

108 109 Fmaj7 110

Musical staff 108-110: Bass clef, key signature of two flats. Measure 109 has a chord marking $Fmaj7$. Measure 110 has a triplet of eighth notes.

C, also start of sax solo (A)

111 112 113 114

$A\flat maj7(b5)/G$

Musical staff 111-114: Bass clef, key signature of two flats. Measure 111 has a chord marking $A\flat maj7(b5)/G$.

115 116 117 Abm¹¹ 118

Musical staff 115-118: Bass clef, key signature of two flats. Measure 117 has a chord marking $A\flat m^{11}$. Measure 118 has a triplet of eighth notes.

4 [B]

119 E7(#9)

120

121



122

123

Fmaj7

124



125 [A2] Abmaj7(b5)/G

126

127

128



129

130

131

Abm11

132

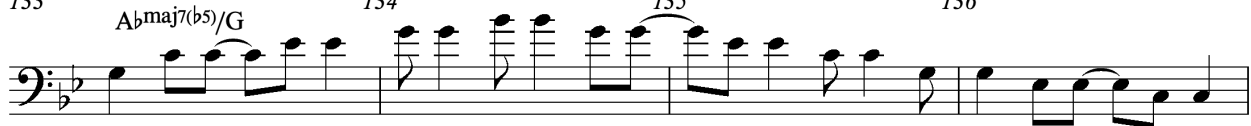


133 [Sax solo 2nd chorus A]

134

135

136



137

138

139

Abm11

140



141 [B] E7(#9)

142

143

144

Fmaj7(#11)

145

146



147 [C] Abmaj7(b5)/G

148

149

150



151

152

153

Abm11

154



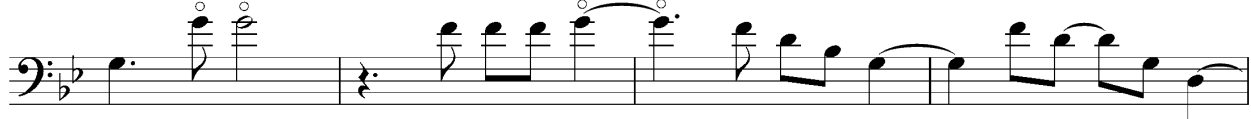
[Sax solo 3rd chorus A]

155 Abmaj7(b5)/G

156

157

158



159

160

161

162



163 **B** E7(#9) 164 165 166 167 Fmaj7(#11) 168

169 **C** Abmaj7(b5)/G 170 171 172

173 174 175 176 Abm11

Sax solo 4th chorus A

177 Abmaj7(b5)/G 178 179 180

181 182 183 184 Abm11

185 **B** (flat) E7(#9) 186 (in tune) 187

188 189 190 Fmaj7(#11)

C or A of sax solo 5th chorus

191 Abmaj7(b5)/G 192 193 194

195 196 197 198 Abm11

199 **B** E7(#9) 200 201

202 203 204 Fmaj7(#11)

6

205

C

A^bmaj7(b5)/G

206

207

208

Musical staff for measures 205-208. Measure 205 starts with a bass clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes. Measure 208 ends with a triplet of eighth notes.

209

210

Abm¹¹

212

Musical staff for measures 209-212. Measure 211 features a half note chord. Measure 212 ends with a triplet of eighth notes.

Piano solo 1 st chorus extended A

213

A^bmaj7(b5)/G

214

215

216

217

Musical staff for measures 213-217. Measures 213-216 contain triplets of eighth notes. Measure 217 ends with a triplet of eighth notes.

218

219

220

Musical staff for measures 218-220. Measure 218 has a triplet of eighth notes. Measure 220 has a triplet of eighth notes.

221

222

223

224

Musical staff for measures 221-224. Measure 223 has a triplet of eighth notes. Measure 224 ends with a half note chord.

E7(#9)

225

B

226

227

228

229

Fmaj7(#11)

230

Musical staff for measures 225-230. Measure 225 has a half note chord. Measure 230 has a half note chord.

A^bmaj7(b5)/G

231

C

232

233

234

Musical staff for measures 231-234. Measure 231 has a half note chord. Measure 234 ends with a half note chord.

Piano solo 2nd chorus A1

piano & bass get back to sync

235

236

237

238

Abm¹¹

Musical staff for measures 235-238. Measure 235 has a half note chord. Measure 236 has a 2/4 time signature. Measure 237 has a 4/4 time signature. Measure 238 has a half note chord.

239

A^bmaj7(b5)/G

240

241

242

Musical staff for measures 239-242. Measures 240-242 feature triplets of eighth notes.

243

244

245

246

Abm¹¹

Musical staff for measures 243-246. Measure 244 has a triplet of eighth notes. Measure 245 has a half note chord. Measure 246 ends with a half note chord.

247

A^bmaj7(b5)/G

248

249

250

Musical staff for measures 247-250. Measure 248 has a triplet of eighth notes. Measure 250 ends with a half note chord.

251 252 253 $A\flat m^{11}$ 254

255 **B** $E7(\#9)$ 256 laid back 257

258 259 $F\text{maj}7(\#11)$ 260

261 **C** $A\flat\text{maj}7(\flat 5)/G$ 262

263 264

265 266

267 $A\flat m^{11}$ 268

Theme A

269 $A\flat\text{maj}7(\flat 5)/G$ 270 271 272

273 274 275 $A\flat m^{11}$ 276

277 **B** $E7(\#9)$ 278 279

280 281 $F\text{maj}7(\#11)$ 282

8 C

283 $A\flat\text{maj}7(\flat 5)/G$ 284 285 286

287 288 289 $A\flat m^{11}$ 290

Coda

291 $E7(\#9)$ 292 293 294

295 $A\flat\text{maj}7(\flat 5)/G$ 296 $F\text{maj}7(\#11)$ 297 298

Transkriptio "Prince of Darkness"

Prince of Darkness

Ron Carter bassline transcription from album Sorcerer

Theme 1st chorus

2 Gm^9 3 4 Dm^9 5

6 Bbm^9 7 8 Gm^9 9

10 $Gbmaj7$ 11 12 $Bbmaj7(\#5)$ $Bmaj7$ 13

14 $Abmaj7(\#11)$ 15 $Gbmaj7(\#11)$ 16 $Cmaj7/D$ 17

Theme 2nd chorus

18 Gm^9 19 20 Dm^9 21

22 Bbm^9 23 24 Gm^9 25

26 $Gbmaj7$ 27 28 $Bbmaj7(\#5)$ 29 $Bmaj7$

30 $Abmaj7(\#11)$ 31 $Gbmaj7(\#11)$ $Ebm7$ 32 Dm^9 33

Trumpet solo 1st chorus

34 Gm^9 35 36 Dm^9 37

38 Bbm^9 39 40 Gm^9 41

2
42 $G\flat\text{maj}7$ 43 44 $B\flat\text{maj}7(\#5)$ 45 $B\text{maj}7$

46 $A\flat\text{maj}7(\#11)$ 47 $G\flat\text{maj}7(\#11)$ $E\flat\text{m}7$ 48 $D\text{m}^9$ 49

Trumpet solo 2nd chorus

50 $G\text{m}^9$ 51 52 $D\text{m}^9$ 53

54 $B\flat\text{m}^9$ 55 56 $G\text{m}^9$ 57

58 $G\flat\text{maj}7$ 59 60 $B\flat\text{maj}7$ $B\text{maj}7$ 61

62 $A\flat\text{maj}7(\#11)$ 63 $G\flat\text{maj}7(\#11)$ $E\flat\text{m}7$ 64 $D\text{m}^9$ 65

Trumpet solo 3rd chorus

66 $G\text{m}^9$ 67 68 $D\text{m}^9$ 69

70 $B\flat\text{m}^9$ 71 72 $G\text{m}^9$ 73

74 $G\flat\text{maj}7(\#11)$ 75 76 $B\flat\text{maj}7$ 77 $B\text{maj}7$

78 $A\flat\text{maj}7(\#11)$ 79 $G\flat\text{maj}7(\#11)$ $E\flat\text{m}7$ 80 $D\text{m}^9$ 81

Trumpet solo 4th chorus

82 $G\text{m}^9$ 83 84 $D\text{m}^9$ 85

86 $B\flat m^9$ 87 88 $G m^9$ 89

90 $G\flat maj7(\#11)$ 91 92 $B\flat maj7$ 93 $B maj7$

94 $A\flat maj7(\#11)$ 95 $G\flat maj7(\#11)$ $E\flat m^7$ 96 $D m^9$ 97

98 Trumpet solo 5th chorus 99 100 101

102 $B\flat m^9$ 103 104 $G m^9$ 105

106 $G\flat maj7(\#11)$ 107 108 $B\flat maj7$ 109 $B maj7$

110 $A\flat maj7(\#11)$ 111 $G\flat maj7(\#11)$ $E\flat m^7$ 112 $D m^9$ 113

114 Trumpet solo 6th chorus 115 116 117

118 $B\flat m^9$ 119 120 $G m^9$ 121

122 $G\flat maj7(\#11)$ 123 124 $B\flat maj7$ 125 $B maj7$

126 $A\flat maj7(\#11)$ 127 $G\flat maj7(\#11)$ $E\flat m^7$ 128 $D m^9$ 129

4

Trumpet solo 7th chorus

130 Gm⁹ 131 132 Dm⁹ 133

134 Bbm⁹ 135 136 Gm⁹ 137

138 Gbmaj7(#11) 139 140 Bbmaj7 Bmaj7 141

142 Abmaj7(#11) Gbmaj7(#11) Ebm⁷ Dm⁹ 143 144 145

Flat

in tune

Detailed description: This block contains the musical notation for the trumpet solo 7th chorus. It consists of four staves of music in bass clef with a key signature of one flat. The first staff (measures 130-133) features eighth-note patterns. The second staff (measures 134-137) features quarter-note patterns with some beamed eighth notes. The third staff (measures 138-141) features quarter-note patterns with some beamed eighth notes. The fourth staff (measures 142-145) features quarter-note patterns with some beamed eighth notes. Chord symbols are placed above the notes.

Tenor sax solo 1st chorus

146 Gm⁹ 147 148 Dm⁹ 149

150 Bbm⁹ 151 152 Gm⁹ 153

154 Gbmaj7(#11) 155 156 Bbmaj7 Bmaj7 157 158 Abmaj7(#11) Gbmaj7(♯)

159 Ebm⁷ 160 Dm⁹ 161

Detailed description: This block contains the musical notation for the tenor sax solo 1st chorus. It consists of four staves of music in bass clef with a key signature of one flat. The first staff (measures 146-149) features quarter-note patterns. The second staff (measures 150-153) features quarter-note patterns with some beamed eighth notes. The third staff (measures 154-158) features quarter-note patterns with some beamed eighth notes. The fourth staff (measures 159-161) features quarter-note patterns with some beamed eighth notes. Chord symbols are placed above the notes.

Tenor sax solo 2nd chorus

162 Gm⁹ 163 164 Dm⁹ 165

166 Bbm⁹ 167 168 Gm⁹ 169

170 Gbmaj7(#11) 171 172 Bbmaj7 Bmaj7 173

Detailed description: This block contains the musical notation for the tenor sax solo 2nd chorus. It consists of three staves of music in bass clef with a key signature of one flat. The first staff (measures 162-165) features eighth-note patterns with triplets. The second staff (measures 166-169) features eighth-note patterns with triplets. The third staff (measures 170-173) features eighth-note patterns with triplets. Chord symbols are placed above the notes.

174 $A\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ 175 $G\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ $E\flat\text{m}^7$ 176 $D\text{m}^9$ 177

Tenor sax solo 3rd chorus

178 $G\text{m}^9$ 179 180 $D\text{m}^9$ 181

182 $B\flat\text{m}^9$ 183 184 $G\text{m}^9$ 185

186 $G\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ 187 188 $B\flat\text{maj7}$ 189 $B\text{maj7}$

190 $A\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ 191 $G\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ $E\flat\text{m}^7$ 192 $D\text{m}^9$ 193

Tenor sax solo 4th chorus

194 $G\text{m}^9$ 195 196 $D\text{m}^9$ 197

198 $B\flat\text{m}^9$ 199 200 $G\text{m}^9$ 201

202 $G\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ 203 204 $B\flat\text{maj7}$ 205 $B\text{maj7}$

206 $A\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ $G\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ 207 $E\flat\text{m}^7$ 208 $D\text{m}^9$ 209

210 $G\text{m}^9$ 211 212 $D\text{m}^9$ 213

214 $B\flat\text{m}^9$ 215 216 $G\text{m}^9$ 217

6
218 $G\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ $B\flat\text{maj7}$ $B\text{maj7}$

222 $A\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ 223 $G\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ $E\flat\text{m7}$ 224 $D\text{m}^9$ 225

Tenor sax solo 6th chorus

226 $G\text{m}^9$ 227 228 $D\text{m}^9$ 229

230 $B\flat\text{m}^9$ 231 232 $G\text{m}^9$ 233

234 $G\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ 235 236 $B\flat\text{maj7}$ $B\text{maj7}$ 237

238 $A\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ 239 $G\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ $E\flat\text{m7}$ 240 $D\text{m}^9$ 241

Theme between solos

242 $G\text{m}^9$ 243 244 $D\text{m}^9$ 245

246 $B\flat\text{m}^9$ 247 248 $G\text{m}^9$ 249

250 $G\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ 251 252 $B\flat\text{maj7}$ $B\text{maj7}$ 253

254 $A\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ $G\flat\text{maj7}(\#\text{11})$ $E\flat\text{m7}$ 255 $D\text{m}^9$ 256 257

Piano solo 1st chorus

258 $G\text{m}^9$ 259 260 $D\text{m}^9$ 261

262 263 264 265 266 267 7

Bbm⁹ Gm⁹ Gbmaj7(#11)

268 Bbmaj7 Bmaj7 269 270 Abmaj7(#11) Gbmaj7(#11) Ebm⁷ Dm⁹ 272 273

Piano solo 2nd chorus

274 Gm⁹ 275 276 Dm⁹ 277 278 Bbm⁹ 279

280 Dm⁹ 281 282 Gbmaj7(#11) 283

284 Bbmaj7 Bmaj7 285 286 Abmaj7(#11) Gbmaj7(#11) Ebm⁷ Dm⁹ 288 289

Piano solo 3rd chorus

290 Gm⁹ 291 292 Dm⁹ 293

294 Bbm⁹ 295 296 Gm⁹ 297

298 Gbmaj7(#11) 299 300 Bbmaj7 Bmaj7 301

302 Abmaj7(#11) Gbmaj7(#11) Ebm⁷ Dm⁹ 304 305

Piano solo 4th chorus

306 Gm⁹ 307 308 Dm⁹ 309

310 Bbm⁹ 311 312 Gm⁹ 313

8
314 G \flat maj7(#11) 315 B \flat maj7 317 Bmaj7

318 A \flat maj7(#11) G \flat maj7(#11) E \flat m7 Dm 9 321

Piano solo 5th chorus

322 Gm 9 323 324 Dm 9 325

326 B \flat m 9 327 328 Gm 9 329

330 G \flat maj7(#11) 331 332 B \flat maj7 333 Bmaj7

334 A \flat maj7(#11) 335 G \flat maj7(#11) 336 Dm 9 337

Piano solo 6th chorus

338 Gm 9 339 340 Dm 9 341

342 B \flat m 9 343 344 Gm 9 345

346 G \flat maj7(#11) 347 348 B \flat maj7 Bmaj7 349

350 A \flat maj7(#11) G \flat maj7(#11) E \flat m7 Dm 9

Theme out 1st chorus

353 (Gm 9) 354 Gm 9 355 Dm 9 356

357 Bbm⁹ 358 359 Gm⁹ 360

Musical staff showing measures 357 to 360. Chords: Bbm⁹, Gm⁹. Includes a triplet of eighth notes in measure 360.

361 Gbmaj7(#11) 362 363 Bbmaj7 Bmaj7 364

Musical staff showing measures 361 to 364. Chords: Gbmaj7(#11), Bbmaj7, Bmaj7.

365 Abmaj7(#11) Gbmaj7(#11) 366 Ebm⁷ 367 Dm⁹ 368

Musical staff showing measures 365 to 368. Chords: Abmaj7(#11), Gbmaj7(#11), Ebm⁷, Dm⁹.

Theme out 2nd chorus

369 Gm⁹ 370 371 Dm⁹ 372

Musical staff showing measures 369 to 372. Chords: Gm⁹, Dm⁹. Includes triplets in measure 372.

373 Bbm⁹ 374 375 Gm⁹ 376

Musical staff showing measures 373 to 376. Chords: Bbm⁹, Gm⁹.

377 Gbmaj7(#11) 378 379 Bbmaj7 Bmaj7 380 Abmaj7(#11) Gbmaj7

Musical staff showing measures 377 to 381. Chords: Gbmaj7(#11), Bbmaj7, Bmaj7, Abmaj7(#11), Gbmaj7.

382 Ebm⁷ Dm⁹ 383 384 385 Coda 386 387

Musical staff showing measures 382 to 387. Chords: Ebm⁷, Dm⁹. Measure 385 is marked 'Coda'. Includes quintuplets in measures 383-387.

388 389 390 391 392 393

Musical staff showing measures 388 to 393. Includes quintuplets in measures 388-393.

394 395 396 397

Musical staff showing measures 394 to 397. Includes quintuplets in measures 394-397.

398 399 400

Musical staff showing measures 398 to 400. Includes quintuplets in measures 398-400.

401 402 403 404

Musical staff showing measures 401 to 404. Includes quintuplets in measures 401-404.

405 406 407

Musical staff showing measures 405 to 407. Includes triplets in measure 405 and quintuplets in measures 406-407.

Transkription "Fall"

Fall

Ron Carter bass transcription from Miles Davis Quintet album Nefertiti

Swing 8's

1st chorus

2 C#m11 3 B13(b9) 4 E9(sus4) 5 Cm11

6 C#m11 7 B13(b9) 8 E9(sus4) 9 Ebmaj7

10 Dmaj7 11 D13(b9) 12 Gm11 13 Bm9 Abmaj7(b5)

14 C#m11 15 B13(b9) 16 Em11 Am11/B 17

2nd chorus

18 C#m9 19 B13(b9) 20 E9(sus4) 21 Cm11

22 C#m11 23 B13(b9) 24 E9(sus4) 25 Ebmaj7

26 Dmaj7 27 D13(b9) 28 Gm11 29 Bm9 Abmaj7(b5)

30 C#m11 31 B13(b9) 32 Em11 Am11/B 33

3rd chorus

2

34 C#m11 35 B13(b9) 36 E9(sus4) 37 Cm11

38 C#m11 39 B13(b9) 40 E9(sus4) 41 Ebmaj7

42 Dmaj7 43 D13(b9) 44 Gm11 45 Bm9 Abmaj7(b5)

46 C#m11 47 B13(b9) 48 Em11 Am11/B 49

4th chorus

50 C#m11 51 B13(b9) 52 E9(sus4) 53 Cm11

54 C#m11 55 B13(b9) 56 E9(sus4) 57 Ebmaj7

58 Dmaj7 59 D13(b9) 60 Gm11 61 Bm9 Abmaj7(b5)

62 C#m11 63 B13(b9) 64 Em11 Am11/B 65

5th chorus

66 C#m11 67 B13(b9) 68 E9(sus4) 69 Cm11 3

70 C#m11 71 B13(b9) 72 E9(sus4) 73 Ebmaj7

74 Dmaj7 75 D13(b9) 76 Gm11 77 Bm9 Abmaj7(b5)

78 C#m11 79 B13(b9) 80 Em11 Am11/B 81 3

6th chorus

82 C#m11 83 B13(b9) 84 E9(sus4) 85 Cm11

86 C#m11 87 B13(b9) 88 E9(sus4) 89 Ebmaj7 3

90 Dmaj7 91 D13(b9) 92 Gm11 93 Bm9 Abmaj7(b5)

94 C#m11 95 B13(b9) 96 Em11 Am11/B 97 3

7th chorus

98 C#m11 99 B13(b9) 100 E9(sus4) 101 Cm11

gliss. gliss.

4 $C\sharp m^{11}$ $B^{13}(b9)$ $E^9(sus4)$ $E\flat maj7$

102 103 104 105

106 $D maj7$ $D^{13}(b9)$ Gm^{11} Bm^9 $A\flat maj7(b5)$

106 107 108 109

110 $C\sharp m^{11}$ $B^{13}(b9)$ Em^{11} Am^{11}/B 113

110 111 112 113

(bass is a little ahead here...)

8th chorus

114 $C\sharp m^{11}$ $B^{13}(b9)$ $E^9(sus4)$ Cm^{11}

114 115 116 117

118 $C\sharp m^{11}$ $B^{13}(b9)$ $E^9(sus4)$ $E\flat maj7$

118 119 120 121

122 $D maj7$ $D^{13}(b9)$ Gm^{11} Bm^9 $A\flat maj7(b5)$

122 123 124 125

126 $C\sharp m^{11}$ $B^{13}(b9)$ Em^{11} Am^{11}/B

126 127 128 129

Coda

130 131 132 133

Transkription "Side Car I"

Side Car I

Ron Carter bass transcription from Miles Davis Quintet album Circle in the Round

Intro

1 $D\flat^{13}(\#\text{11})$ ($D/D\flat$) 2 $C^{13}(\#\text{11})$ ($D\flat/C$) 3 $D\flat^{13}(\#\text{11})$ 4 $C^{13}(\#\text{11})$

5 $D\flat^{13}(\#\text{11})$ 6 $C^{13}(\#\text{11})$ 7 8 $D\flat^{13}(\#\text{11})$

Theme 1

9 $C\%$ 10 $B\flat\%$ 11 $B\flat\text{maj}7$ $B\flat\text{maj}7/C$ 12 A^{13}

13 $E\flat\text{maj}7$ 14 $D\flat\text{maj}7$ 15 $C\%$ 16 $A\%$ $B\%$ 3

17 $D\flat\text{maj}7$ 18 $C\%$ 19 $A\%$ $B\%$ 20 21 $D\flat\text{maj}7$

Theme 2

22 $C\%$ 23 $B\flat\%$ 24 $B\flat\text{maj}7/C$ 25 A^{13}

26 $E\flat\text{maj}7$ 27 $D\flat\text{maj}7$ 28 $C\%$ 29 $A\%$ $B\%$

30 $D\flat\text{maj}7$ 31 $C\%$ 32 $A\%$ $B\%$ 33 34 $D\flat\text{maj}7$

Trumpet solo

35 $C\%$ 36 $B\flat\%$ 37 $C\%$ 38 $B\flat\%$ 39 $C\%$

40 $B\flat\%$ 41 $C\%$ 42 $B\flat\%$ 43 $C\%$ 44 *laid bac*

2
45 46 47 48 49

50 51 52 53 54 55

56 57 58 59 60

61 62 63

64 65 66

67 C% 68 Bb% 69 C% 70 Bb%

71 C% 72 Bb% 73 C% 74 75 76

77 78 79 80 81

82 83 84 85 86

87 88 89 90 91

Sax solo

92 C% 93 94 Bb% 95

96 Bb% 97 C% 98 Bb% 99 C%

100 101^o 102 103

104 105 106

107 108 109 110 111

112 113 114 115

116 117 118 119 120

121 122 123 124

125 126 127 128

129 130 131

132 133 134

135 136 137 138

Theme 3

139 $C\%$ 140 $B\flat\%$ 141 $B\flat\text{maj7}/C$ $A\%$ 142

143 $E\flat\text{maj7}$ 144 $D\flat\%$ 145 $C\%$ 146 $A\%$ $B\%$

147 $D\flat^{13}$ 148 $C\%$ 149 $A\%$ $B\%$ 150 151

Theme 4

152 $C\%$ 153 $B\flat\%$ 154 $B\flat\text{maj7}/C$ 155 $A\%$

156 $E\flat\text{maj7}$ 157 $D\flat\%$ 158 $C\%$ 159 $A\%$ $B\%$ 160 $D\flat\text{maj7}$

161 $C\%$ 162 $A\%$ $B\%$ 163 164 $D\flat\%$

Piano solo

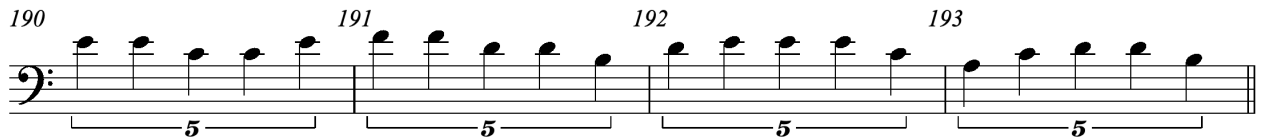
165 166 167 168

169 170 171

172 173 174 175

176 177 178

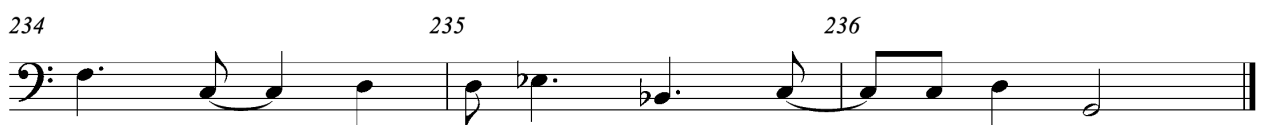
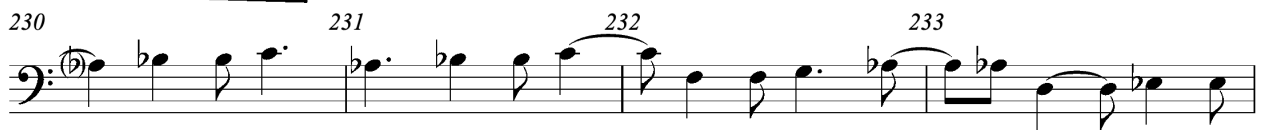
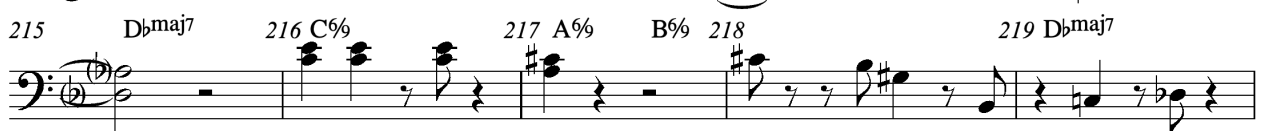
179 180 181 182 183



Theme 5



Theme 6





Broken time eli murtorytmi on jazzmusiikissa 1950–1960-lukujen vaihteessa syntynyt bassonsoiton säestystapa. Ilmiön kehitykseen vaikuttivat bassolinjan rytmisen muuntelun monipuolistuminen, kontrabasson kehitys solistisena soittimena sekä 1950-luvun lopun uudet näkemykset säestyksen ja solistin vuorovaikutuksesta. Murtorytmissä basistit luopuivat säännöllisestä ja toistuvasta rytmikuvioista ja korvasivat ne vaihtelevilla rytmikuvioilla tai jatkuvasti muuttuvalla ja improvisoidulla rytmillä. Tutkielmani käsittelee murtorytmisen soittotavan kehitystä kolmen merkittävän kontrabasistin, Scott LaFaron, Jimmy Garrisonin ja Ron Carterin, soiton tutkimisen avulla. Tutkimuksen keskeistä aineistoa ovat tekemäni transkriptiot Bill Evans Trion, John Coltrane Quartetin ja Miles Davis Quintetin levytyksiltä vuosilta 1959–1967.

EST 74

PAINETTU

ISBN 978-952-329-324-3

ISSN 1237-4229

PDF

ISBN 978-952-329-325-0

ISSN 2489-7981

**TAIDE-
YLIOPISTO**

X SIBELIUS-AKATEMIA

TAITEILIJAKOULUTUS
MuTri-tohtorikoulu