



Speak No Evil

Herbie Hancockin pianosoolojen analyysi
jazzpianistin työvälineenä



RIITTA PAAKKI

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia
Musiikin tohtorikoulu MuTri
Musiikkikasvatuksen, jazzin ja kansanmusiikin osasto
Tutkielma
© Riitta Paakki, 2016

Kansi: Tiina Laino
Taitto: Leena Piira
Paino: Unigrafia Oy (Yliopistopaino Helsinki), Helsinki 2016.

ISBN 978-952-329-037-2 (painettu)
ISBN 978-952-329-038-9 (pdf)

Riitta Paakki

SPEAK NO EVIL

Herbie Hancockin pianosoolojen
analyysi jazzpianistin työvälineenä



Tiivistelmä

Tämä tutkielma on osa taiteellista tohtorintutkintoani, jonka aihe on 1960-luvun Blue Note aikakausi ja Wayne Shorterin Speak No Evil -äänilevy. Tutkielmassani ”Speak No Evil – Herbie Hancockin pianosoolojen analyysi jazzpianistin työvälineenä” tarkastelen Speak No Evil -levyä ja Blue Note -levy-yhtiön taustaa. Vuonna 1964 äänitetyllä levyllä yhdistyvät hard bop vaikutteet ja modaaliset elementit. Olen nuotintanut levyllä olevien kuu-den Shorterin sävellyksen teemat. Työssä on mukana transkriptiot kaikista äänitteen pianosooloista, joitakin esimerkkejä pianosäestyksestä sekä kahden kappaleen saksofoni- ja trumpettisoolot. Tutkielman keskeinen tavoite on Hancockin improvisoitujen soolojen ja soittotyylin tutkiminen. Transkriptioita hyväksi käyttäen olen etsinyt Hancockin ilmaisulle tyypillisiä piirteitä. Olen pyrkinyt löytämään tapoja, joilla pystyn soveltamaan löytämiäni asioita omaan soittooni.

Analyysien tekemisen välineenä on työssäni ollut soolojen nuotintaminen ja niiden soittaminen. Päästäkseni sisälle musiikin yksityiskohtiin olen pyrkinyt jäljittelemään alkuperäistä versiota mahdollisimman tarkasti soittamalla sitä levyn mukana. Imitointivaiheen jälkeen seuraa emulointi eli soveltaminen. Erityisesti rytmii-kaan ja fraseeraukseen liittyvät seikat olen omaksunut matkimalla äänitettä, koska jazzrytmiikan erityispiirteet eivät käy ilmi nuottikuvasta. Melodiaan ja harmoniaan liittyviä havaintoja olen sen sijaan pystynyt tekemään helpommin suoraan transkriptioista. Olen tehnyt huomioita esimerkiksi harmonian ja melodian välisestä suhteesta sekä sijaisointujen käyttötavoista.

Hancockin ilmaisulle tyypillisiä piirteitä ovat vahva ja monipuolinen rytmii-kan käsittely, melodisten motiivien käyttö soololinjoissa ja harmonian hienostunut käsittely ja variointi. Olen omaksunut Hancockin soitosta tapoja muunnella sävellyksen harmoniaa esimerkiksi superimpositioita ja modaalisia muunnosointuja käyttäen. Olen tavoitellut Hancockin rytmistä fraseerausta hakemalla tietynlaisen fyysisen tuntemuksen käsiin ja sormiin. Jatkotutkintoprosessin aikana tapahtunut kehitykseni muusikkona on rakentunut useiden pienten oivallusten kautta.

jazz, piano, improvisaatio, Blue Note, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Speak No Evil, transkriptio

Abstract

This written thesis is a part of my artistic doctoral studies. The topic of my studies is "The 1960s Blue Note era and Wayne Shorter's album, *Speak No Evil*". In my thesis, "Speak No Evil – the analysis of Herbie Hancock's piano solos as a tool for a jazz pianist" I study the album *Speak No Evil* and Blue Note -label's background. The album, recorded in 1964, combines hard bop influence with modal elements. Furthermore, I have transcribed the leadsheets of the six Wayne Shorter compositions in this album. This work also includes transcriptions of all the piano solos, some examples of piano comping, two tenor, and trumpet solos. The central aim of this study is to examine Hancock's improvised solos and his jazz piano style. By using the transcriptions, I have looked for typical features of Hancock's expression. I have strived to find ways to apply and adapt those in my own playing.

I have analysed the solos through transcribing and playing them. In order to get into the details of the music I have tried to imitate the original version as closely as possible by playing it along the recording. This process of imitation was followed by the emulation stage, where I applied the material in my own jazz piano playing. I learned and practised rhythms and phrasing through imitation, since some of the typical features of jazz rhythmic cannot be notated. However, melodic and harmonic issues can be more easily be seen on the transcriptions. I have studied the relationship between melody, and harmony and different methods of using reharmonisation.

I find that typical elements for Hancock's playing are strong, versatile rhythms, melodic motive use in solo lines and elegant use of harmonic variation. I have assimilated ways to alter the harmony of the composition by using superimposition and modal interchange chords. I have tried to copy Hancock's phrasing and groove by having a certain physical freeing in my hands and fingers. During this process, my development as a musician has been a combination of many small insights.

jazz, piano, improvisation, Blue Note, Herbie Hancock, Wayne Shorter, *Speak No Evil*, transcription

Kiitokset

Ensin haluan kiittää kaikkia niitä hienoja muusikoita, joiden kanssa olen saanut soittaa tutkintoon kuuluvissa konserteissa ja äänitteellä: Antti Lötjönen, Jaska Lukkarinen, Manuel Dunkel, Teppo Mäkynen, Tero Saarti, Ville Huolman, Jussi Lehtonen, Ape Anttila ja Mikko Hassinen. Mikolle kiitos myös nuotinkirjoitusneuvoista. Kiitos tutkintoni ohjaajille Jukkis Uotilalle ja Jari Perkiömäelle. Kirjallisen työn tekemisessä minua ovat auttaneet ja tukeneet Liisamaija Hautsalo ja Saijaleena Rantanen, suurkiitos molemmille. Siskolleni Leena Piiralle kiitos mökin lainasta ja kirjallisen työn taitosta. Pariisin taiteilijakaupungin säätiölle kiitos siitä, että sain vierailulla Cité des Arts -taiteilijaresidenssissä keväällä 2014. Kiitän taloudellisesta tuesta Koneen Säätiötä, Suomen Kulttuurirahaston Uudenmaan rahastoa, Valtion säveltaidetoimikuntaa ja Sibelius-Akatemian tukisäätiötä.

Kiitos Tero, Roni ja Riku.

Helsinki 12.4.2016

Sisällysluettelo

Tiivistelmä

Abstract

Kiitokset

| | |
|--|-----------|
| 1 Johdanto..... | 1 |
| 1.1 Tutkimuksen aihe ja taustaa | 1 |
| 1.2 Tutkimusmenetelmät..... | 1 |
| 1.2.1 Transkriptio..... | 1 |
| 1.2.2 Transkriptio jazzmuusikon työvälineenä | 2 |
| 1.2.3 Levyn mukana soittaminen..... | 3 |
| 1.2.4 Imitointi ja emulointi | 4 |
| 1.3 Tutkimusaineisto..... | 4 |
| 2 Blue Note -levy-yhtiö..... | 6 |
| 2.1 Blue Note -levy-yhtiön taustaa | 6 |
| 2.2 Speak No Evil -levyn muusikot | 7 |
| 2.2.1 Wayne Shorter – tenorisaksofoni | 7 |
| 2.2.2 Herbie Hancock – piano..... | 8 |
| 2.2.3 Freddie Hubbard – trumpetti | 8 |
| 2.2.4 Ron Carter – basso | 9 |
| 2.2.5 Elvin Jones – rummut | 9 |
| 2.3 Speak No Evil muiden Shorterin Blue Note -levyjen joukossa | 9 |
| 3 Speak No Evil -levyn sävellykset ja soolotranskriptiot..... | 12 |
| 3.1 Witch Hunt | 12 |
| 3.1.1 Saksofonisoolo | 14 |
| 3.1.2 Trumpettisoolo | 16 |
| 3.1.3 Pianosoolo | 18 |

| | |
|--|-----------|
| 3.2 Fee-Fi-Fo-Fum..... | 21 |
| 3.2.2 Saksofonisoolo | 24 |
| 3.2.3 Pianosoolo | 27 |
| 3.3 Dance Cadaverous..... | 29 |
| 3.3.1 Pianosoolo | 31 |
| 3.4 Speak No Evil..... | 34 |
| 3.4.1 Pianofillit..... | 36 |
| 3.4.2 Pianosoolo | 39 |
| 3.5 Infant Eyes..... | 43 |
| 3.5.1 Teema tarkasti | 45 |
| 3.5.2 Pianosoolo | 47 |
| 3.6 Wild Flower..... | 49 |
| 3.6.1 Pianosoolo | 51 |
| 3.7 Yhteenvedo analyseistä..... | 53 |
| 4 Jatkotutkintokonsertit..... | 55 |
| 4.1 Onion | 55 |
| 4.2 Speak No Evil..... | 55 |
| 4.3 Blue Note Sessions | 56 |
| 4.4 My Own Wayne..... | 56 |
| 4.5 Shorter Versions | 56 |
| 4.6 Yhteenvedo konserteista | 57 |
| 5 Lopuksi | 58 |
| Lähdeluettelo..... | 60 |
| Nuottilähteet | 60 |
| Levyjen kansitekstit..... | 60 |
| Haastattelu..... | 60 |
| Internetlähteet..... | 60 |
| Levytykset..... | 60 |
| Kirjallisuus | 60 |
| Liite 1. | 61 |
| Levyn kappaleet ja konserttien ohjelmat..... | 61 |

1 Johdanto

1.1 Tutkimuksen aihe ja taustaa

Taiteellisen tohtorintutkintoni aihe on 1960-luvun Blue Note -aikakausi. Tunnetun levy-yhtiön mukaan nime-
tyn ajanjakson jazzmusiikki on aina ollut minulle läheistä, ja se kiehtoo minua edelleen siksi, että sen svengissä
ja tunnelmassa on jotakin, joka sopii omaan ilmaisuuni pianistina. Koko aikakauden tutkiminen olisi kuiten-
kin ollut kirjallisen työn aihepiiriksi liian laaja, ja lopulta päädyin rajaamaan tutkimuskohteekseni yhden ääni-
levyn. Tämä levy¹ on saksofonisti Wayne Shorterin *Speak No Evil*, joka on äänitetty jouluaattona vuonna 1964.
Vaikka olen kuunnellut *Speak No Evil* -levyn lukemattomia kertoja, sen voima ei haihdu. Sen musiikki vetoaa
minuun sekä emotionaalisesti että älyllisesti. Sävellyksissä ja muusikoiden ilmaisussa on samalla kertaa jotakin
vahvan energistä ja herkän kaunista. Levyllä soittavat saksofonia Wayne Shorter (s. 1933), trumpettia Freddie
Hubbard (1938–2008), pianoa Herbie Hancock (s. 1940), bassoa Ron Carter (s. 1937) ja rumpuja Elvin Jones
(1927–2004). Kokoonpanossa kohtaavat ja sekoittuvat kaksi 1960-luvun merkittävää modernia jazzyhtyettä:
trumpetisti Miles Davisin kvintetti ja saksofonisti John Coltranen kvartetti. Muusikoista Shorter, Hancock ja
Carter soittivat Davisin yhtyeessä, Jones puolestaan Coltranen kvartetissa. Hubbard ja Shorter olivat soittaneet
yhdessä aikaisemmin rumpali Art Blakeyn yhtyeessä. Tämä yhtye ei esiintynyt konserttilavoilla, vaan Shorter
kokosi sen tätä levytystä varten. *Speak No Evil* -levyn muusikot olivat Blue Note -aikakauden tyylin parhaim-
mistoa ja heidän yhteisöittonsa levyllä on korkeatasoista.

Speak No Evil -levyn pianisti Herbie Hancock on yksi musiikillisista esikuvistani, koska hänen ilmaisu-
saan on piirteitä, joita arvostan ja tavoittelen omaan soittooni. Hancockin soitto svengaa vastustamattomasti
ja vaivattomasti, ja hänen tapansa käsitellä harmoniaa on hienostunutta. Tätä kautta tarkentui myös kirjallisen
työni keskeinen tavoite: Hancockin improvisoitujen soolojen ja soittoyylin tutkiminen. Hancockin soittoyyli
on minulle tuttua jo ennestään, mutta uskon, että vain yhden levyn puitteissa tapahtuva tutkiminen tuo ilmi
uusia ja yksityiskohtaisempia seikkoja hänen ilmaisustaan. Tutkimuksessani selvitän, mitkä ovat Hancockin
tyylille tyypillisiä rytmisiä, melodisia ja harmonisia piirteitä. Tässä työssä olen nuotintanut levyn kaikki pian-
osoolot, joiden mukana soittamalla teen havaintoja edellä mainituista ilmiöistä. Niiden avulla pyrin löytämään
tapoja, joilla pystyn soveltamaan Hancockin sooloista löytämiäni asioita omaan ilmaisuuni. Tutkin *Speak No
Evil* -levyä myös kokonaisuutena ja selvitän, miten levyn analyttinen tarkastelu jazzmuusikon näkökulmasta
kehittää minua taiteilijana.

1.2 Tutkimusmenetelmät

1.2.1 Transkriptio

Tärkeimpänä tutkimusmenetelmänä käytän äänitteen analysointia sitä kuunnellen ja sen mukana soittaen.
Keskeinen väline analyysien tekemisessä on *transkriptio* eli improvisoitujen soolojen nuotintaminen. Nuotin-
taminen on itsessään tärkeä ja antoisa prosessi, mutta varsinainen tutkimus kohdistuu siihen, *mitä soolojen
tarkastelu transkriptioiden avulla paljastaa*. Olen nuotintanut myös sävellysten *leadsheet*-nuotit, eli nuotit, jois-
ta käy ilmi sävellysten melodia ja harmonia. Haluan varmistaa, että nuotit vastaavat levyllä soitettuja versioita
mahdollisimman tarkasti. Valmiita nuottiversioita kappaleista löytyy eri lähteistä, kuten *Real Book* ja Jamey Ae-
bersoldin *Play-a-long*-kirjoista. Soolotranskriptioita löytyy myös internetin sivustoilta.² Vaikka transkriptioita

¹ Käytän tässä työssä jatkossa äänilevystä termiä levy.

² Esimerkiksi ”Witch Huntin” kaikki soolot: <http://www.jazztranscriptions.co.uk/shorter-hubbard-hancock-witch-hunt/> (17.8.2015).
”Speak No Evil” -trumpettisoolo: http://www.craigtweddel.com/Freddie_Hubbard_files/Freddie%20Hubbard%20%22Speak%20No%20Evil%22.pdf (5.3.2016).

olisikin valmiina, nuotinnustyön tekeminen itse on ollut minulle muusikkona ja tutkijana tärkeää. Kerron transkription tekemisen eri vaiheista tarkemmin seuraavassa kappaleessa. Nuotti itsessään on vain muistiinpano, ja olisin voinut saada saman tiedon sooloista opettelemalla ne ulkoa ja soittamalla niitä korvakuulolta. Jazzsoolotranskriptioita on internetissä valtava määrä, ja ne ovat tasoltaan vaihtelevia. En mitenkään voi tietää, mitkä niistä ovat luotettavia ja mitkä eivät. Toisaalta en voi olla varma siitä, ovatko omatkaan transkriptioni virheettömiä, mutta minun on pakko luottaa omiin versioihini, jos haluan tutkia sooloja soittamisen kautta ja kehittää itseäni muusikkona. En tietäisi sooloista paljastuneita asioita, jos en olisi nuotintanut ja soittanut niitä itse. Internetissä tarjolla oleviin transkriptioihin ei voi siis luottaa. Mainittakoon esimerkkeinä internetistä löytämäni kaksi transkriptiota kappaleen ”Fee-Fi-Fo-Fum” -pianosoolosta. Toiseen³ on kirjoitettu ainoastaan oikean käden osuus ja toinen⁴ on kirjoitettu partituurin muotoon, koska mukana on myös basson säestyslinja. Mukana ei sen sijaan ole sointumerkkejä, mikä tarkoittaa, että melodialinjan yhteyttä harmoniaan on hankalaa tarkastella – eikä sitä ole ajatellut nuotinnoksen tekijäkään melodian enharmonisista ratkaisuista päätellen. Jopa perinteisten kustantajien julkaisemissa nuoteissa on usein suoranaisia virheitä, eivätkä ne sen vuoksi ole sellaisenaan käyttökelpoista tutkimusmateriaalia. Tämän tutkimuksen aineistoon liittyvissä leadsheet-nuoteissa, esimerkiksi *Play-a-long*- ja *Real Book* -kirjojen versioissa, on niin ikään joitakin virheitä eli toisin sanoen poikkeamia levyille soitetuista versioista. Tarkastelen niitä myöhemmin kyseisten sävellysten kohdalla.

Soolotranskription tekeminen ja analysointi on prosessi, jonka kuluessa näkemys tutkittavasta materiaalista syventyy vähitellen, eikä sitä omassa tutkimuksessani tapahtuisi, jos käyttäisin valmiita transkriptioita. Samoilla linjoilla on myös Jari Perkiömäki (1999, 5) kirjallisessa työssään: ”Transkriptio on aina vain tekijänsä tapa ilmaista paperilla tutkittavan materiaalin olemus. Tämä olemus puolestaan on aina *soivaa todellisuutta*, josta transkriptio on jo toisen käden tietoa.” Perkiömäen tavoin olen sitä mieltä, että oman transkription tekeminen on olennainen osa sitä prosessia, jossa tutkijana syvennän musiikillista näkemystäni tutkittavaan materiaaliin. Tutkimukseni kohteena on äänitteelle tallennettu improvisoitu soolo, jota tarkastelen ja jonka opettelen ja jäsenän. Tarkoitukseni on kehittää omaa improvisointitaitoani käyttämällä äänitteeltä löytyviä keinoja. Sibelius-Akatemian jazzmusiikin aineryhmän kontekstissa transkriptio tutkimusprosessina on yleisesti käytetty taiteellisen tutkimuksen metodi. Taiteellinen tutkimus on sekä käsitteenä että tutkimusalana suhteellisen nuori ja siinä käytetyistä menetelmistä käydään jatkuva keskustelua. Esimerkiksi soittamisen ja improvisoinnin kautta tapahtuva tutkiminen poikkeaa monin tavoin musiikintutkimuksen perinteisistä näkökulmista (ks. Huovinen 2015, 24).

1.2.2 Transkriptio jazzmuusikon työvälineenä

Sävellysten ja improvisoitujen soolojen opettelu äänitteiltä kuunnellen on ollut jazzmuusikoille yksi tärkeimmistä työskentelytavoista niin kauan kuin äänitteitä on ollut olemassa. Se oli myös ainoa tapa opetella ja kopioida uusia kappaleita ennen kuin sävellysten nuotteja julkaiseminen yleistyi. Jazzmuusikon ammattitaitoon kuuluu osata laaja valikoima standardikappaleita, jotka ovat yleensä amerikkalaisia elokuva- ja musikaalisävelmiä. Sävellysten rytmiiikkaa ja harmoniaa on tapana muokata jazzin ilmaisuun sopiviksi.

Opeteltavan soolon voi kirjoittaa nuoteille tai opetella soittamaan suoraan korvakuulolta. Nuotti on kuitenkin likiarvo ja syntyy soolon opettelu sivutuotteena. Jokaisella muusikolla on varmasti oma tapansa tehdä transkriptioita. Joka tapauksessa prosessiin liittyy äänitteen kuunteleminen moneen kertaan, usein lyhyemmissä pätkissä. Työskentelytapa vaihtelee sen mukaan, mikä äänitetyyppi on käytössä, eli kuunteleeko versiota lp-levyltä, c-kasetilta, cd-levyltä vai digitaalisessa muodossa ja kirjoittaako nuotit käsin paperille vai tekeekö sen tietokoneen nuotinkirjoitusohjelmalla. Itse käytän kuuntelussa apuna tietokoneohjelmaa, jonka avulla voi helposti rajata tarkastelun kohteena olevan jakson ja jopa hidastaa sitä säveltason muuttumatta. Työskentele pianon ääressä, jotta voin soittaa ja kokeilla ja samalla opetella fraasin ennen kuin kirjoitan sen muistiin. Nuottien kirjoitukseen käytän kynää ja paperia. Transkription tekeminen on intensiivinen ja keskittymistä vaativa prosessi, joka kehittää jazzmuusikon ammatissa tarvittavia taitoja. Se on mainio tapa harjoitella säveltapailua. Kuuntelen samaa katkelmaa useita kertoja, ja koitan jäljitellä sitä mahdollisimman tarkasti sen

3 <http://thecockblog.blogspot.fi/2014/01/fee-fi-minormajor9-fum.html> (24.2.2016).

4 <http://dfan.org/blog/content/Fee-Fi-Fo-Fum.pdf> (24.2.2016).

mukana soittamalla. Joskus kestää kauan, ennen kuin oivallan, miten rytminen ilmaisu pitää notatoida. Tämä omakohtainen oivalluksen kokemus on tärkeä, koska juuri siinä tapahtuu aiemmin mainittu musiikillisen näkemyksen syveneminen.

Nuottikuvasta paljastuu helpoiten melodian ja harmonian välinen suhde. Jazzimprovisoinnin analyysissä keskitytään usein käsittelemään äänten korkeuksiin liittyviä asioita, kun rytmikkaan liittyvät asiat jäävät helposti vähemmälle huomiolle (Waters 2011, 64). Tekemällä havaintoja melodiasta voi saada selville, mitä säveliä tai asteikkoja soittaja käyttää tiettyjen sointuvaihdosten kohdalla. Melodian perusteella on mahdollista päätellä, käyttäkö solisti hyväkseen ajatusta *sijaisharmonioista*, eli soittaako hän jotain muuta kuin kappaleen alkuperäistä harmoniaa. Soolosta saattaa löytyä jokin omaa korvaa miellyttävä fraasi, ”likki” (engl. *lick*)⁵, jonka voi opetella erikseen ja vähitellen ujuttaa omaan soittoon. Tällä tavoin muusikon sanavarasto laajenee. Fraasien opettelu ja kopiointi ovat kuitenkin vasta pintaa, ja syvemmälle pääsee, kun yrittää päätellä, mitä solisti on ajatellut soittaessaan. Pianisti Art Tatum on tokaissut jostakusta hänen soittotyylinsä matkijasta: ”Noh, hän tietää, *mitä* tein levyllä, mutta hän ei tiedä, *miksi* tein sen” (Berliner 1994, 104).⁶ Itse yritän asettaa itseni solistin asemaan ja miettiä, millä perusteella tämä muusikko soittaa jonkin sävelen tai asteikon. Mistä idea on alun perin syntynyt? Joskus saatan etenkin pianosolistien kohdalla havaita, että idean taustalla on tietty sormijärjestys. Tällainen tapa ajatella antaa työkaluvarastooni yksityiskohtaisempaa tietoa, jota voin sitten soveltaa eri tilanteissa omalla tavallani.

Jazzrytmiikassa esiintyy piirteitä, joita on vaikea ilmaista nuottikuvassa. Nuotista näkyvät selvästi eri aika-arvot tai se, onko jokin sävel iskulla vai synkoopilla. Yhden fraasin sisällä voi olla nopeaa dynamiikan vaihtelua pienessä mittakaavassa, kun jotkut äänet on aksentoitu ja jotkut ovat lähes kuulumattomia *ghost-nuotteja*⁷. Myös tempoon nähden tietoisesti tapahtuva hetkellinen kiihdyttäminen ja jarruttelu eli timen manipulointi^{8,9} on tyyppillistä. Nämä asiat on opeteltava kuuntelemalla. Ne eivät näy nuotissa, enkä itse edes yritä kirjoittaa niitä täsmälleen oikein, koska silloin nuottikuvasta tulisi todella hankalaa lukea. Kaikilla jazzmuusikoilla on oma tapansa fraseerata rytmiä, eikä esimerkiksi kahdeksasosanuottien fraseerausta ole tapana kirjoittaa täsmällisesti. Järkevämpää on koittaa saada kiinni soittajan pyrkimyksestä ja ideasta, mikä on tavallisesti helppoa, jos solisti soittaa rytmisesti johdonmukaisesti ja määrätietoisesti. Nuotteja lukiessa on hyvä olla perillä jazzmusiikin perinteestä ja estetiikasta.

1.2.3 Levyn mukana soittaminen

Varsinainen oppimisprosessi alkaa toden teolla, kun soolo on muistissa niin hyvin, että sitä voi alkaa opetella soittamaan. Joitakin kohtia pitää ehkä harjoitella erikseen ja hitaammassa tempossa, mutta päämääränä on, että soolon pystyy soittamaan yhdessä äänitteen kanssa. Kuten edellä mainitsin, soolosta voi opetella vaikka vain yhden fraasin, mutta kokonaisen soolon opettelu ja soittaminen levyn kanssa on erityisen antoisaa, koska sillä tavoin oppii hahmottamaan laajempaa muotoa. Hyvä muodon ja draaman taju on improvisoijalle tärkeä taito. Useampien kuuntelu- ja soittokertojen myötä paljastuu monia yksityiskohtia, joita ei ehkä edes huomannut transkriptiota tehdessä. Näin minulle on käynyt usein tätä tutkimusta tehdessäni. Olen tehnyt taiteelliseen tohtorintutkintooni kuuluvia transkriptioita pitkän ajan kuluessa, ja osa niistä oli olemassa jo ennen kuin aloitin jatko-opinnot. Kun saan soolon kirjoitettua, saatan jättää sen vähäksi aikaa. Kun palaan siihen myöhemmin uudestaan, löydän lähes joka kerta täydennettävää ja korjattavaa. Kun soolon oppii soittamaan paremmin, siitä paljastuu usein uusia asioita. Tällainen työskentelytapa on mielestäni muusikon näkökulmasta hyödyllinen, sillä sen ansiosta jazzmusiikin erityispiirteisiin pääsee porautumaan syvemmälle jokaisen uuden oivalluksen myötä. Soolon opettelu ja transkriptio rakentuvat siis kerros kerrokselta monessa eri vaiheessa.

5 Lyhyehkö jazzmusiikin tyyppillinen fraasi.

6 ”Well, he know *what* I did on record, but he doesn’t know *why* I did it.”

7 Nuotti, joka soitetaan hyvin hiljaa ja jonka ennemminkin aistii kuin kuulee. Termin täsmällistä suomennosta ”haamunuotti” ei käytetä. Ghost-nuotit ovat tärkeitä rytmisen monimuotoisuuden luomisessa. Se on aksentin vastakohta.

8 Time (lausutaan suomeksi ”taimi”) tarkoittaa kykyä tuottaa säännönmukaista pulssia tai sykkettä. Termiä on vaikea suomentaa yhdellä sanalla.

9 Jukkis Uotila käyttää *timen manipulointi* -termiä luennoillaan. Uotilan sanoin: ”Termiin sisältyy olennaisesti kyky esittää monitasoinen rytminen kudos, jossa soiva melodiarytmi viittaa myös kuvitteellisiin pulsseihin. Yhden melodia-aiheen aikana voidaan fraseeraamalla viitata useihin rytmisiin tasoihin, viivästyttää tai kiihdyttää melodian suhdetta viitekehystempoon.”

1.2.4 Imitointi ja emulointi

Taitelijan kehityksessä voi erottaa kolme vaihetta: imitaatio, assimilaatio ja innovaatio¹⁰ eli matkiminen, soveltaminen ja keksiminen (Berliner 1994, 120). Jazzmusiikin opettelussa tämän ajatuksen on esitellyt trumpettisti Clark Terry.¹¹ Kuten sanottu, jazzmuusikon kehityksessä toisten muusikoiden improvisoinnin matkiminen on merkittävä vaihe. Arvostamansa soittajan sooloista voi oppia esimerkiksi jazzperinteen tyypillistä kieltä ja sanastoa eli tapoja käsitellä harmoniaa ja rytmiä. Sooloa soitetaan alkuperäisen mukaisesti tehden samalla havaintoja esimerkiksi fraseerauksesta ja dynamiikasta. Näitä tyylikeinoja voi soveltaa omassa improvisoinnissa. Suora matkiminen ja kopiointi ovat vielä imitaatiovaihetta, mutta kun oppimaansa alkaa soveltaa ja muuttaa oman mieltymyksen mukaan siirrytään assimilointiin, jota kutsutaan myös *emuloinniksi*¹² (Perkiömäki 1999, 7). Tässä tutkimuksessa olen käyttänyt emuloinnin kaltaista opettelu- ja analyysimetodia, kun tutkin ilmiöitä oman soittokokemukseni kautta. Näin Herbie Hancock ajattelee matkimalla oppimisesta:

Aina kun ihmiset kysyvät minulta, miten voi opetella improvisoimaan, neuvon heitä - - : Etsi muusikko, jonka soitosta pidät ja kopioi, mitä hän tekee. Tätä analyttistä ja mekaanista lähestymistapaa käyttämällä opit perusteet, mutta on tärkeää, että et jää jumiin vain kopioimaan. Täytyy alkaa kehittää omiakin linjoja, pitää löytää oma ääni. (Hancock 2014, 22.)¹³

1.3 Tutkimusaineisto

Äänitteet muodostavat koko taiteellisen tutkimukseni pääasiallisen aineiston. Teen tutkimusta ennen kaikkea muusikon näkökulmasta, ja siksi itse musiikki eli soiva materiaali on pääosassa. Äänitteiden osalta kirjallisen työn aineistoon kuuluu ainoastaan *Speak No Evil*. Vain tämän levyn sävellykset ja soolot ovat analyysin kohteena. Tärkeänä taustamateriaalina on mainittava muut Shorterin Blue Note -levyt, jotka on äänitetty vuosina 1964–1967.¹⁴ Nämä kahdeksan albumia muodostavat kokonaisuuden, joilla Shorterin 1960-luvun sävellystyylillä avautuu kuulijalle. Levyillä vaihtelevat kokoonpanot on koottu aikansa huippujazzmuusikoista. Olisi ollut mielenkiintoista tutkia ja vertailla näiden kaikkien levyjen sävellyksiä ja yhtyeitä keskenään, mutta tähän työhön aineisto muodostui liian laajaksi. *Speak No Evil* -levyä tarkastellessani minun on kuitenkin tärkeää hahmottaa, mihin se asettuu tässä jatkumossa.

Kirjallisen aineiston muodostavat elämäkerta- ja tutkimusteokset, jotka taustoittavat eri tavoin aikakautta, Shorterin elämää ja hänen musiikkiaan. Keith Waters analysoi kirjassaan *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–1968* Davisin kvintetin studiolevytyksiä ja niiden sävellyksiä, joista suuri osa on Shorterin kynästä. Aihe sivuaa läheisesti omaani. Michelle Mercer on kirjoittanut yhteistyössä Shorterin kanssa elämäkerran *Footprints: The Life and Work of Wayne Shorter*. Levyjen kansitekstit tarjoavat tarkempaa tietoa sekä muusikoista että sävellysten synnystä. Tutkimusaineistoon kuuluu myös kustannettuja nuotteja Jamey Aebersoldin *Play-a-long* ja *The New Real Book* -kirjoista.

Aikaisemmin Shorterin sävellysten harmoniaa ovat tutkineet esimerkiksi Patricia Julien ja Steven Strunk. Heidän tutkimusmenetelmänsä ovat keskenään samankaltaisia ja he viittaavat tutkimuksissaan toistensa julkaisuihin. Huilisti Patricia Julien käsittelee aihetta vuonna 2003 julkaistussa väitöskirjassaan *The Structural Function of Harmonic Relations in Wayne Shorter's Early Compositions: 1959–1963*. Hänen tutkimusaineis-

¹⁰ Imitation, assimilation, innovation.

¹¹ <http://www.jazzadvice.com/clark-terrys-3-steps-to-learning-improvisation/> (luettu 13.3.2016)

¹² Clark Terry käytti alun perin termiä *emulate*, joka on suomeksi emulointi.

¹³ Whenever people ask me how to learn to improvise, I tell them -- : Find a player you like, and then copy what he or she is doing. That analytical, mechanical approach will enable you to learn the basics, but then the trick will be to figure out how not to get stuck in copying. You have to start creating your own lines, to find your own voice.

¹⁴ *Night Dreamer* (1964), *Juju* (1964), *Speak No Evil* (1964), *The Soothsayer* (1965), *Et Cetera* (1965), *The All Seeing Eye* (1965), *Adam's Apple* (1966) ja *Schizophrenia* (1967).

tossaan ei kuitenkaan ole *Speak No Evilin* kappaleita. Pianisti ja säveltäjä Steven Strunk (2005) on tutkinut aihepiiriä artikkelissaan *Notes on Harmony in Wayne Shorter's Compositions, 1964–67*. Kummankin tutkijan painopiste on Shorterille tyypillisissä epätavallisissa ei-funktionaalisissa (engl. *nonfunctional*) harmonisissa liikkeissä. Strunk käsittelee sävellysten harmonioita irrallaan rytmistä tai melodiasta. Hän on käyttänyt nuottilähteenä mm. Aebersoldin kirjoja ja valitettavasti toistaa tutkimuksessaan joitakin niissä olevia virheellisiä sointuja. Strunkin tutkimusaineistoon kuuluvat myös oman tarkasteluni kohteena olevat kappaleet ”Witch Hunt”, ”Speak No Evil”, ”Wild Flower” ja ”Fee-Fi-Fo-Fum”, joiden harmoniakuluista ja etenkin basson liikkeistä tutkija tekee huomioita. Artikkelin nuottiesimerkit ovat paikoitellen sekavia seurata, koska harmonian rytmiä ei huomioida. Johtopäätöksessä Strunk toteaa Shorterin sävellystyylin perustuvan perinteisten harmonisten liikkeiden ja epätavallisten käytäntöjen väliseen tasapainotteluun ja vaikka aina myös ensin mainitut ovat läsnä, ovat epätavalliset harmoniakulut taajemmin käytössä. (Strunk 2005, 327.)

Fredrik Erlandsson (2002) kirjoittaa tutkielmassaan *Tradition och originalitet i tre kompositioner av Wayne Shorter*, että Shorterin sävellykset ovat ainutlaatuinen yhdistelmä uutta ja vanhaa, ja niissä yhdistyvät omaperäiset ja tutut perinteiset elementit. Olen itsekkin sitä mieltä, että Shorterin sävellyksissä vallitsee tietynlainen tasapaino, eikä pelkästään harmonisten, vaan myös melodisten elementtien kohdalla. Esimerkiksi sävellyksessä ”This Is for Albert”¹⁵ A-osan melodia on laulullisen helppo, kun taas B-osassa on sille kontrastina isoja hyppyjä ja laajoja intervaleja. Tasapaino vallitsee myös melodian ja harmonian välillä: jos harmoniakulku on epätavallinen tai ”monimutkainen”, on melodia vastaavasti selkeä ja ”yksinkertainen” ja päinvastoin.

Oma tutkimukseni eroaa edellä mainituista siten, että lähestyn asioita soittajana käytännön näkökulmasta. Muusikon kokemukseni ja se, että olen soittanut tutkittavia sävellyksiä itse konserteissa, tuo tähän tutkimukseen lisäarvoa. Itseni lisäksi tutkimuksesta on uskoakseni hyötyä kenelle tahansa improvisoivalle jazzmuusikolle, joka opettelee soittamaan näitä kappaleita. Käytännön soittovinkkejä voi hakea myös netin keskustelupalstoilta ja blogeista, joissa käsitellään Shorterin sävellyksiä ja niiden harmonioita hyvinkin yksityiskohtaisesti. Nettivinkkeihin kannattaa kuitenkin suhtautua asianmukaisella varauksella.

Seuraavaksi käsittelen Blue Note -levy-yhtiötä ja sen merkitystä 1960-luvun jazzmusiikkiin ja esittelen lyhyesti *Speak No Evil* -levyn muusikot. Tarkastelen sitä, miten levy asettuu omalle paikalleen muiden Shorterin Blue Note -levyjen joukkoon osana laajempaa taiteellista kokonaisuutta. Sen jälkeen analysoin *Speak No Evilin* sävellyksiä ja pianosooloja yksi kerrallaan samassa järjestyksessä kuin ne ovat levyllä. Olen nuotintanut pianosoolojen lisäksi kahden kappaleen saksofoni- ja trumpettisoolot. Käsittelen myös sävellyksestä riippuen muita esiin nousevia asioita. Antoisinta analyysien lukeminen on, jos lukijalla on äänite kuunneltavanaan samaan aikaan.

15 Sävellys on Art Blakeyn Jazz Messengers -yhtyeen levyiltä *Caravan* (1962).

2 Blue Note -levy-yhtiö

2.1 Blue Note -levy-yhtiön taustaa

Blue Note -levy-yhtiön perustivat vuonna 1939 Alfred Lion ja Francis Wolff, jotka olivat muuttaneet Saksasta Yhdysvaltoihin New Yorkiin. Alusta alkaen heillä oli selvä näkemys siitä, minkälaista musiikkia he halusivat äänittää ja julkaista: sen piti olla korkeatasoista, omintakeista ja svengaavaa. Yhtiö kasvoi vähitellen ja sen taiteellinen huippukausi, jota kutsutaan yleisesti Blue Note -aikakaudeksi (”the Blue Note era”), osuu suunnilleen vuosien 1957–1967 välille. Blue Note -tyylissä yhdistyivät bebop-ilmaisuutta sisältävä moderni jazz sekä sielukas blues- ja gospelperinne (Cuscuna & Ruppli 1988, xv). Yhtiölle levyttivät esimerkiksi Thelonius Monk, Horace Silver, Art Blakey, Hank Mobley, Grant Green, Joe Henderson, Freddie Hubbard ja Lee Morgan. Muusikot muodostivat ryhmän, joilla oli tapana soittaa toistensa levyillä. Ryhmää voisi verrata vaikkapa jääkiekkajoukkueeseen, josta muodostetaan eri kentällisiä.

Lion ja Wolff välittivät musiikista ja muusikoista. He julkaisivat vain sellaista musiikkia, josta itse pitivät. Muiden levy-yhtiöiden käytännöstä poiketen Blue Note maksoi muusikoille palkkaa äänityksen lisäksi myös harjoituksista. Ennen jokaista levytystä pidettiin suunnittelusessio ja harjoiteltiin kahdesta kolmeen päivää (Cuscuna & Ruppli 1988, xv). ”Blue Note oli meille vähän sama kuin olisi käynyt pankissa”,¹⁶ Shorter on sanonut. Muusikot saivat 500 dollaria äänityksestä ja lisäkorvauksen joka harjoituspäivästä. Kaiken kaikkiaan levyn tekemiseen varattiin jopa viikko (Mercer 2004, 104). Huolellisen valmistelun ansiosta yhtiön levyillä on paljon muusikoiden omia sävellyksiä, mikä oli tärkeää Lionille ja Wolffille. Monen muusikon ilmaisu kehittyi nimenomaan Blue Noten antaman mahdollisuuden ansiosta. Jos tuottaja Lion piti jonkun artistin soitosta, hän teki tämän kanssa useamman kuin yhden levyn, ja siksi muusikot tunsivat olonsa studiossa mukavaksi. Päähuomio oli musiikin tekemisessä, ei teknisissä asioissa. Näissä olosuhteissa myös Shorterilla oli tilaisuus kehittyä säveltäjänä ja muusikkona (Mercer 2004, 105). Shorterin mukaan: ”Kaikki Blue Notelle julkaistu musiikki ilmaisi haasteen muutokseen” (Ouellette & Panken 2009, 26).¹⁷ Levyjen äänenlaatuun kiinnitettiin erityistä huomiota. Siitä vastasi äänittäjä Rudy Van Gelder. 1960-luvun levyt on äänitetty Gelderin studiossa Englewood Cliffsissä New Jerseyssä. Francis Wolffilla oli Blue Note -yhtiön alkuajoista asti tapana ottaa valokuvia muusikoista studiossa ja näitä kuvia käytettiin usein levyjen kansissa. Tyylikkäästi, aikansa graafista ilmaisu uudistaneet levynkannet suunnitteli Reid Miles.

Pianisti Horace Silver sanoo haastattelussa vuodelta 1980: ”Jos joku osasi soittaa, mutta ei myynyt hyvin – ja sellaisia oli monta – ja Alfred ja Frank uskoivat häneen, he pysyivät hänen rinnallaan. Sellaista ei enää ole” (Cuscuna & Ruppli 1988, xiii).¹⁸ Lion ja Wolff eivät tavoitelleet suurta taloudellista menestystä, vaan halusivat seurata omaa, tinkimätöntä linjaansa. Shorter kommentoi vuonna 2009: ”En usko, että he halusivat tulla miljardööreiksi. Mutta kuka tänä päivänä olisi sellainen?” (Ouellette & Panken 2009, 26).¹⁹

Paul F. Berliner käsittelee kirjassaan *Thinking In Jazz* studio-olosuhteiden haasteita ja kertoo Blue Noten toimintatavasta, jolla säilytettiin esityksen tuoreus:

Monet improvisoijat ja äänittäjät suostuvat elämään pienten virheiden kanssa saavuttaakseen haluamansa äänenlaadun tai spontaanin ilmaisun. 1950- ja 60-lukujen Blue Note -levytykset ovat todiste tällaisesta toiminnasta. Niissä on älykkäästi vältetty studion asettamat tavallisimmat sudenkuopat ja säilytetty elävän konserttitilanteen jännittävä tunnelma. (Berliner 1994, 476.)²⁰

16 ”Blue Note was like going to the bank for us.”

17 ”Whatever music was done on the Blue Note label expressed the challenge of change.”

18 ”But if a guy was a great player who didn’t sell well—and there were many—and if Alfred and Frank believed in him, they would stay with him. You don’t find that anymore.”

19 ”I don’t think they set out to be billionaires. But who is like that now?”

20 ”...many improvisers and engineers prefer to live with minor performance flaws in order to realize their ideals for sound quality and spontaneous expression. The Blue Note recordings of the fifties and sixties remain a testament to the success of such ventures, having intelligently overcome the studio’s normal obstacles to simulate the excitement of live performances.”

2.2 *Speak No Evil* -levyn muusikot

On kiinnostavaa tutkia, millä levyillä ja kenen kanssa *Speak No Evil* -levyn muusikot soittivat 1960-luvun alkupuolella. He olivat kaikki aikansa kansainvälisesti tunnettuja huippumuusikoita ja paljon käytettyjä rivijäseniä eri kokoonpanoissa. Minua kiehtoo tässä aikakaudessa se, miten paljon soittotilaisuuksia muusikoilla oli konserteissa ja studiossa. Merkittävistä jazzlevyistä esimerkiksi John Coltranen *Love Supreme*, jolla Elvin Jones soittaa, on äänitetty pari viikkoa ennen *Speak No Evil*ä. Tammikuussa 1965 on äänitetty Miles Davisin *E.S.P.*, jolla ovat mukana Shorter, Hancock ja Carter. Tarkastelen Wayne Shorteria ja Herbie Hancockia laajemmin kuin muita kolmea, koska Shorter on levysession johtaja ja säveltäjä ja Hancock oman instrumenttini edustaja.

2.2.1 Wayne Shorter – tenorisaksofoni

Wayne Shorterin (s. 1933) ensimmäinen merkittävä yhtye oli Art Blakeyn The Jazz Messengers, jonka jäsen hän oli vuosina 1959–1964. Hän sävelsi suuren osan yhtyeen ohjelmistosta ja vähitellen hänestä tuli sen musiikillinen ja taiteellinen johtaja. Samoihin aikoihin Miles Davis haki uutta saksofonistia kvintettiinsä ja halusi siihen Shorterin, koska hän tiesi tämän sopivan yhtyeeseen sekä soittonsa että sävellystensä ansiosta. Shorter liittyi joukkoon syyskuussa 1964. Kaikki kvintetin jäsenet toivat yhtyeen ohjelmistoon sävellyksiään, joita Davisilla oli tapana muokata uuteen uskoon mielensä mukaan. Hancock toteaa, että ”Shorterin sävellykset olivat ainoita, joita Miles ei editoinut lainkaan” (Waters 2011, 12).²¹ Shorter itse on sanonut: ”Kun sävelsin jotakin, Miles sanoi, ’Waynen musiikkia ei tarvitse muuttaa. Siinä on kaikki’” (Mercer 2004, 101).²² Samaan aikaan vuosina 1964–1968 Shorter julkaisi Blue Note -levynsä, joiden sävellyksistä lähes kaikki ovat hänen omaa käsialaansa. Lisäksi Shorter on säveltänyt useita kappaleita artisteille, joiden levyillä hän soittaa rivijäsenenä.

Shorterin Blakeylle, Davisille ja omille levyilleen säveltämät kappaleet ovat luonteeltaan erilaisia. Messengers-kappaleet ovat vahvasti hard bop -tyylisiä ja noudattelevat usein perinteisiä standardikappaleiden muotoja. Myös Blue Note -sävellyksissä on hard bop -vaikutteita, mutta mukana on myös modaalisia piirteitä ja myöhemmin freejazz-elementtejä. Kappaleet, jotka Shorter sävelsi Davisin kvintetille ovat avoimia ja luonnosmaisia, usein lyhyitä yksiosaisia muotoja, eivätkä ne noudattele harmonioiltaan perinteisiä, tonaalisia sointukulkuja. Shorter käyttää 1960-luvun sävellyksissään harmonisia ratkaisuja, jotka eivät perustu perinteisiin tonaalisiin purkauksiin, vaan ovat ei-funktionaalisia. Shorterin 1960-luvun sävellysten harmonioissa sekoittuvat tonaaliset purkaukset sekä modaaliset ja ei-funktionaaliset ratkaisut.

Shorter oli Davisin yhtyeessä vuoteen 1970 asti, minkä jälkeen hän perusti Weather Report -yhtyeen kosketinsoittaja Joe Zawinulin kanssa. Vuosina 1970–1986 toiminut kokoonpano oli merkittävä fuusiojazz-tyylinen yhtye, jossa oli mukana sähköisiä soittimia, etualalla Zawinulin syntetisaattorit. Vuonna 2000 Shorter perusti akustisen kvartetin, ja tämän kokoonpanon kanssa hän konsertoi edelleen.²³ Yhtye on esiintynyt Suomessa Helsingin Musiikkitalossa marraskuussa 2012 ja Pori Jazz -festivaaleilla 2015. Olin kuuntelemassa, kun Shorter soitti Lincoln Center Jazz Orchestran solistina New Yorkissa 15. toukokuuta 2015. Big band -sovitukset olivat orkesterin jäsenten tekemiä ja tempoiltaan ja rakenteiltaan hyvin lähellä alkuperäisiä levyversioita, vaikkakin tyyliltään ”vanhanaikaisia” swing-bigband-sovituksia. Mukana olivat mm. sävellykset ”Yes Or No”, ”E.S.P.” ja ”Endangered Species”. Oli mielenkiintoista kuulla Shorterin improvisoivan niissä juuri siksi, että versiot olivat alkuperäisten kaltaisia eivätkä yhtä avoimia kuin hänen oman kvartetinsä ohjelmisto. Hän haki sooloissaan uusia reittejä ja otti riskejä.²⁴

Saksofonistina Shorter jakaa mielipiteet. Hänen saksofonistiesikuviaan olivat John Coltrane ja Sonny Rollins, mutta 1960-luvulle tullessa hän oli jo kehittänyt oman tunnistettavan soittotyylinsä. Hän on improvisoija, joka soittaa sooloa sävellyksen muotoa ja tunnelmaa myötäillen ja etsii tuoreita ratkaisuja haluamatta turvautua likkeihin. Ehkä juuri sen vuoksi hänen soittonsa ei kuulosta virtuoottisen sujuvalta. Ensimmäisen Blue Note -levynsä *Night Dreamer*in kansiteksteissä Shorter pohtii suhdettaan soittamiseen ja säveltämiseen:

21 ”Shorter’s compositions were the only ones left completely unedited by Miles.”

22 ”When I wrote stuff, Miles would say, ’There’s no need to change any of Wayne’s music. It’s all there.’”

23 Kvartetissa soittavat Danilo Perez pianoa, John Patitucci bassoa ja Brian Blade rumpuja.

24 16.5.2015 taltioidusta taltioidusta konsertista löytyy osia YouTubesta otsikolla Wayne’s World: Wayne Shorter With The Jazz At Lincoln Center Orchestra.

”Musiikkia ja elämää ei voi erottaa toisistaan. Minulle on yhä enemmän tullut tarve suhteuttaa musiikkini minua ympäröivään elämään. Eikä pelkästään siihen, mitä musiikkipiireissä tapahtuu, vaan myös tähän aikaan, jossa elämme.”²⁵ (Hentoff 1964, 1.) Mark Gridley tekee seuraavia huomioita Shorterin soitosta (Davisin yhtyeessä):

Hänen soitossaan ei ollut kliseitä, ihan kuin hän olisi kehittänyt uuden tyylin... Tavallisesti hän onnistui improvisoimaan sooloja käyttämättä patterneja... Shorter soittaa loistavia melodioita soloissaan... hän yritti myös saada aikaan jotain merkittävää jokaisesta keksimästään melodianjyvästä.²⁶ (Waters 2011, 26.)

Shorterilla on tosiaan tapana käyttää melodisia motiiveja, joita hän kehittää eteenpäin. Hän lähestyy improvisointia samaan tapaan kuin säveltämistä. Ihailen asennetta, jolla Shorter suhtautuu musiikin tekemiseen. Hänellä ei ole tarvetta korostaa itseään tai todistaa mitään. Hän haluaa, että musiikki elää ja kehittyy.

2.2.2 Herbie Hancock – piano

Herbie Hancock (s. 1940) soitti Miles Davisin kvintetissä vuosina 1963–1968. Yhtyeen ilmaisutapa antoi Hancockille vapaat kädet kokeilla uusia ratkaisuja. Hän laajensi harmonioita rohkeasti ja yhdessä Carterin ja Williamsin kanssa uudisti rytmisektion soittotapaa. Omalla nimellään hän julkaisi Blue Note -levyjä, mm. *Takin' Off* (1962), *Inventions and Dimensions* (1963), *Empyrean Isles* (1964), *Maiden Voyage* (1965) ja *Speak Like A Child* (1968). Samaan aikaan hän soitti rivimiehenä useilla Blue Note -julkaisuilla Lee Morganin, Grant Greenin, Bobby Hutchersonin, Kenny Dorhamin, Hank Mobleyn ja Freddie Hubbardin kanssa. 1970-luvulla myös Hancock alkoi soittaa sähköisiä kosketinsoittimia Headhunters- ja Mwandishi-yhtyeissään. Hancock on esiintynyt ja levyttänyt koko uransa aikana säännöllisesti. Duolevy *1+1* Shorterin kanssa ilmestyi vuonna 1997. He konsertoivat edelleen yhdessä duona.

Pianisti Oscar Peterson on sanonut Hancockista: ”Herbien harmonian taju on hyvin johdonmukainen, hän pidentää fraasinsa kauniisti – ne tulevat jostain ja johtavat automaattisesti eteenpäin” (Waters 2011, 61).²⁷ Keith Watersin mukaan Hancockin 1960-luvun soittotyyliille tyypillisiä piirteitä ovat: laaja ja rikas harmoninen sanavarasto, runsas sijaissointujen ja ylärakenteiden käyttö, metriset modulaatiot, tilan käyttö balladeissa, sisäisen dynamiikan käyttö yksittäisissä fraaseissa, joustava komppausstrategia ja monipuolinen pianistisen tekstuurin käyttö, kyky luoda harmonisen liikkeen tuntua paikallaan pysyvän harmonian päälle, bluesiin pohjautuvat ideat ja motiivit sekä oktatonisen (dimin) asteikon käyttö dominanttiharmonioissa (Waters 2011, 20). Kaikki nämä piirteet ovat kuultavissa myös *Speak No Evil* -levyllä.

Edellisellä listalla ainoa suoraan rytmikkaan liittyvä piirre on metrinen modulaatio. Sitäkin Hancockin soitossa ilmenee, mutta hän käsittelee rytmikan muitakin elementtejä monipuolisesti. Hienostuneen harmonian tajan ja svengin yhdistelmä muodostavat Hancockille ominaisen ilmaisutyylin. Hänen soitossaan on sekä leikkisää helppoutta että vahvaa intensiteettiä, ja hän tietää, mitä kukin musiikillinen tilanne vaatii. Hancock on varmasti lähes jokaisen nykyisen jazzpianistin esikuva, enkä itsekään ole poikkeus.

2.2.3 Freddie Hubbard – trumpetti

Myös Freddie Hubbard (1938–2008) aloitti uransa Blakeyn Jazz Messengers -yhtyeessä, jossa hän soitti vuosina 1961–1964. Hän oli mukana Shorterin kanssa esimerkiksi albumeilla *Mosaic* (1961), *Caravan* (1962) ja *Free*

25 You can't divorce music from life. I've had a need to relate my music more and more to the way I respond to life around me. Not only to what I see on the music scene, but also to the times in which I live.

26 His playing was as free of clichés as any saxophone style yet devised... He usually managed to improvise solos that were free of patterns... Wayne Shorter brought an outstanding gift for melody in his solos... he also tried to make something significant out of each kernel of melody that he invented.

27 Herbie has a great linear harmonic sense, in that his phrases are elongated in a very beautiful way – They not only come out of something, they automatically lead back into something else.

For All (1964). Omalla nimellään Hubbard levytti 1960-luvun alussa useita Blue Note -albumeita, joista oma suosikkini on *Ready For Freddie* (1961). Tällä levyllä soittavat myös Wayne Shorter ja Elvin Jones. Ensimmäisessä jatkotutkintokonsertissani esitetty ”Marie Antoinette” ja ”Blue Note Sessions” -konsertin ”Birdlike” löytyvät tältä levytä.

Rivijäsenenä Hubbard oli mukana lukuisilla aikakauden merkittävillä levyillä. Niitä ovat esimerkiksi Oliver Nelsonin *The Blues and the Abstract Truth* (1961), Eric Dolphyn *Out to Lunch!* (1964) ja Herbie Hancockin Blue Note -levyt *Takin' Off* (1962), *Empyrean Isles* (1964) ja *Maiden Voyage* (1965).

Jos Hancock on pianistien esikuva, Hubbard on sitä trumpeteille. Hänen soittonsa on rytmisesti vahvaa ja määrätietoista ja hän ilmentää sävellysten harmonioita monimuotoisilla melodisilla linjoilla.

2.2.4 Ron Carter – basso

Ron Carter (s. 1937) on yksi eniten levyttäneistä jazzbasisteista. Hän tuli laajemmin tunnetuksi Miles Davisin kvintetistä, jossa hän soitti vuosina 1963–1968. Kvintetin levyillä on myös hänen sävellyksiään. Carter kuului Blue Noten ”muusikkotaliin” ja hän soittaa rivijäsenenä esimerkiksi Lee Morganin, McCoy Tynerin, Sam Riversin ja Freddie Hubbardin levyillä. Hän soittaa myös aiemmin mainituilla Hancockin albumeilla *Empyrean Isles* ja *Maiden Voyage*. Omalla nimellään hän on levyttänyt runsaasti 1970-luvun alusta lähtien.

Carterin soittoa rytmisektiossa on kuvailtu ”vakaaksi kuin peruskallio” ja häntä on verrattu ankkuriin. Itse hän ei erityisemmin pidä ”ankkuri”-vertauksesta (Waters 2011, 34). Carter esiintyy edelleen ahkerasti ja itse kuulin häntä viimeksi toukokuussa 2015 New Yorkissa Mezzrow-klubilla, jossa hän soitti pianisti Ethan Iversonin kanssa duokonsertin.

2.2.5 Elvin Jones – rummut

Elvin Jones (1927–2004) on levyttänyt paljon jo 1950-luvulla. Vuonna 1960 hän liittyi John Coltranen kvartettiin, missä hänen energinen ja svengaava soittotyylinsä tuli tunnetuksi. Kvartetissa soittivat lisäksi pianisti McCoy Tyner ja basisti Jimmy Garrison. Jonesin diskografia 1960-luvulta on hämmentävän laaja. Vuonna 1964 äänitetyistä levyistä hän on soittanut esimerkiksi Coltranen klassikkolevyillä *Crescent* ja *A Love Supreme*, Shorterin levyillä *Night Dreamer*, *Juju* ja *Speak No Evil*, Joe Hendersonin levyillä *In 'N Out* ja *Inner Urge* sekä useilla Grant Greenin levyillä. Yhtyeen johtajana hän on tehnyt levytyksiä 1960-luvulta 1990-luvulle asti.

2.3 *Speak No Evil* muiden Shorterin Blue Note -levyjen joukossa

Speak No Evil on ehdottomasti yksi Blue Noten kultakauden tärkeimmistä levyistä. Vuonna 1964, kun *Speak No Evil* äänitettiin, Blue Notelle tyypillinen hard bop -tyyli oli alkanut muuttua modaalisempaan ja vapaampaan suuntaan, samoin kuin Shorterin oma ilmaisu. Shorterin kahdeksan ensimmäistä Blue Note -levyä muodostavat jatkumon, jonka kuluessa hänen musiikillinen ilmaisunsa kehittyi nopeasti. *Speak No Evil* osuu hetkeen, jolloin Shorterin omat sävellykset ja oma sekä muusikoiden soitto olivat huippuluokkaista. Kaikki levyn muusikot olivat tuotteliaita noihin aikoihin. He soittivat jatkuvasti sekä konserttilavoilla että studiossa. Levyn cd-uudelleenjulkaisun kansitekstissä Bob Blumenthal kirjoittaa:

Saksofonisti ei olisi voinut pyytää sopivampia ja osaavampia muusikoita tähän sessioon, mukaan luettuna entinen Messengers-bändikaveri Freddie Hubbard. Shorter kunnioitti muusikoidensa taitoa säveltämällä näille haastavaa originaalimusiikkia ja yhtye vastasi haasteeseen mestarillisesti. (Blumenthal 1999, 2.)²⁸

²⁸ The saxophonist could not have asked for more sympathetic musicians than the ones he recruited for this session, including his former Messengers mate Freddie Hubbard. Shorter paid them the respect their talents deserved by conceiving a program of challenging original music, and the band in turn honored him by meeting the challenge with total mastery.

Speak No Evilin sävellykset tarjosivat juuri oikeanlaisen maaston Hancockin ja Hubbardin ilmaisulle. Joskus niiden harmoniat olivat haastavia huippusoittajillekin, ja Hubbard onkin tokaissut: ”Soitin joillakin hänen parhailla levyillään, mutta minun piti harjoitella kappaleita kotona etukäteen” (Mercer 2004, 106).²⁹

Night Dreamerin ja *Jujun* jälkeen *Speak No Evil* on Shorterin kolmas Blue Note -levy. Nämä kolme ensimmäistä on äänitetty vuonna 1964 ja julkaistu pian äänittämisen jälkeen (*Speak No Evil* vuonna 1965), mutta kaksi seuraavaa, *The Soothsayer* ja *Etcetera*, jotka on äänitetty 1965, on julkaistu vasta 1970–1980-lukujen vaihteessa. Kolme ensimmäistä levyä julkaistiin nopeassa tahdissa ja ne saivat myönteistä huomiota osakseen. Luulen, että ”viivyttely” johtuu siitä, että levymyynti olisi kärsinyt, jos ulos olisi laitettu lisää uusia julkaisuja. Kolme seuraavaa levyä *The All Seeing Eye*, *Adam’s Apple* ja *Schizophrenia* on taas julkaistu äänityksen jälkeen 1965–1967. Näistä albumeista tyyliltään joukosta poikkeaa *The All Seeing Eye*, jossa Shorter lähtee vapaamman ilmaisun suuntaan. Seuraavalla *Adam’s Apple* -levyllä Shorter palaa taas lähemmäs hard bop -tyyliä. Levyn nimikappale ”Adam’s Apple” on eräänlainen vastine Lee Morganin hittikappaleelle ”Sidewinder” (Paakki 2014). Molemmissa sävellyksissä on tasajakoinen boogaloo-komppi. Vuosina 1964–1967 äänitetyillä levyillä lähes kaikki sävellykset ovat Shorterin käsialaa ja jokaiselta levyiltä löytyy sävellyksiä, joista on tullut jazzklassikoita ja osa jazzmuusikoiden perusohjelmistoa. Kun Shorterin *Etcetera* -levy julkaistiin vuonna 1980, 15 vuotta äänittämisen jälkeen, Michael Cuscuna kirjoittaa sen kansitekstissä:

Tämä äänityssessio, joka on joutunut odottamaan hyllyllä aivan liian kauan, on hieno näyttö tämän artistin hedelmällisimmältä kaudelta. Niin upeaa kuin hänen työnsä Blakeyn, Milesin, Weather Reportin ja VSOP:n kanssa onkin ollut, Shorterin todellinen nerous tulee ilmi hänen Blue Note -levyillään. (Cuscuna 1980, 4.)³⁰

Shorterin elämäkerran tekijä Michelle Mercer on myös sitä mieltä, että Blue Note -sessiot paljastavat parhaiten Shorterin nerouden koko kuvan (Mercer 2004, 93).

Speak No Evil -levyn kappaleista ”Witch Hunt”, ”Dance Cadaverous” ja ”Speak No Evil” äänitettiin aikaisemmin 2.11.1964, jolloin rumpalina oli Billy Higgins (Cuscuna & Ruppli 1988, 163). Otot hylättiin ja syitä siihen voi vain arvailla. Ehkä Shorter kuitenkin lopulta halusi Elvin Jonesin rumpuihin, olihan tämä soittanut hänen kahdella aikaisemmalla levyllään. Jones ei päässyt marraskuun sessioon, koska hänellä oli keikka oman yhteensä kanssa rumpumessuilla New Yorkissa³¹ (Porter 2008, 311). Jouluaattona 1964 kalenterista löytyi vapaata, ja Shorter sai levyn äänitettyä haluamallaan kokoonpanolla. Shorter käyttää Blue Note -levyillään rumpalina Elvin Jonesia, Tony Williamsia tai Joe Chambersia. Pianoa levyillä soittaa joko Herbie Hancock tai McCoy Tyner.

Kun Blue Note täytti 70 vuotta vuonna 2009, maaliskuun *Down Beat* -lehdessä julkaistiin artikkeli, jossa kysyttiin monilta jazzmuusikoilta heidän suosikkiaan Blue Note -levyjen joukosta otsikolla ”My favorite Blue Note album”. *Speak No Evil* sai useita mainintoja, kuten Shorterin muutkin soololevyt. Haastattelussa Shorter itse kieltäytyi mainitsemasta yhtä suosikkia. Basisti Christian McBride toteaa:

Yksi Blue Note suosikki? Mahdoton valinta. *Speak No Evil* on täydellinen albumi, joka on noussut modernin jazzin standardiksi uhkaamaan *Kind of Blue*n asemaa. Tunnen ainakin 20 muusikkoa, jotka osaavat levyn kaikki soolot. (Ouellette & Panken 2009, 32.)³²

29 ”I did some of his best recordings, *Speak No Evil* and *The All Seeing Eye*, but I had to take that music home and practice it.”

30 This date, allowed to sit on a shelf too long, is another beautiful statement from one of the richest periods in this artist’s life. As brilliant as his work with Blakey, Miles, Weather Report and VSOP has been, it is Shorter’s Blue Note albums that give us the best and most complete picture of his genius.”and VSOP has been, it is Shorter’s Blue Note albums that give us the best and most complete picture of his genius.”

31 Drum Fair at Palm Gardens.

32 ”One Blue Note favorite? It’s impossible. *Speak No Evil* is a perfect album that has become a standard of modern jazz that rivals *Kind Of Blue*. I know at least 20 musicians who know all the solos on that album.”

Trumpetisti Nicholas Payton on yksi niistä, jonka valinta on *Speak No Evil*. Hän perustelee valintaansa mielestäni hyvin näin:

Speak No Evil on monisävyinen levy siinä mielessä, että jokaisen kappaleen läpi on pujoteltu tietty tunnelma. Se on elokuvallinen. Näen asioita kuunnellessani sitä. Musiikki on lyyristä. Albumi on peräisin aikakaudelta, jolloin musiikin suunta alkoi kääntyä. Se oli moderni ja perinteinen samaan aikaan. Tällä levyllä soittavat Elvin Coltranen bändistä ja sitten Shorter, Hancock ja Ron Carter Milesin bändistä. Albumi on noiden kahden hienon yhtyeen hybridi. Soolot ovat niin mieleenpainuvia, että on kuin soittajat olisivat jutelleet keskenään. (Ouellette & Panken 2009, 28.)³³

Joulukuun 2015 Down Beat -lehden yleisöäänestyksessä (”Readers poll”) *Speak No Evil* oli ylivoimainen *Historical Album* -kategorian voittaja (2015, 56).

Speak No Evil -nimi pohjautuu japanilaiseen tarinaan, joka kertoo kolmesta viisaasta apinasta, joista yksi ei nähnyt pahaa, toinen ei kuullut pahaa ja kolmas ei puhunut pahaa (”See no evil, hear no evil, speak no evil”).³⁴ Tarinan opetuksen voi tulkita siten, että ihmisen ei pitäisi olla utelias, juoruileva tai ylpeä. Levy toteuttaa tuota opetusta hyvin, koska sen johtoajatus tuntuu olevan musiikin tekeminen yhdessä, vuoropuhelu ja kommunikointi. Se osaltaan selittää *Speak No Evilin* poikkeuksellista kvaliteettia. Kukaan muusikoista ei ylpeile osaamisellaan eikä yksikään sävellyksistä ole tempoltaan niin nopea, että siitä muodostuisi solistille jonkinlainen näytön paikka. Kaikki soolot ovat suhteellisen lyhyitä, eikä Shorter ole halunnut levyllä lainkaan basso- tai rumpusooloja. Tässä luotetaan siihen, että ilmeikkäät sävellykset ja juuri oikea kokoonpano niitä tulkitsemassa kantavat pitkälle.

33 ”*Speak No Evil* is a moody record in a sense that there’s a vibe threaded through all the pieces. It’s cinematic. I can see things when I listen. The music is also lyrical. This album comes from that era when things were taking a turn in the music. It was modern but rooted at the same time. There were strong elements of the blues and soul... Here’s his album that had Elvin, who worked with Trane, and then Wayne, Herbie and Ron Carter from Miles’ band. This album represents a hybrid of those great groups. The solos are so memorable that it’s almost as if all the players are talking with each other.”

34 Nämä apinat ovat suosittu aihe japanilaisessa kuvataiteessa. Ne esiintyvät myös emoji-merkeissä.

3 Speak No Evil -levyn sävellykset ja soolotranskriptiot

3.1 Witch Hunt

WITCH HUNT

WAYNE SHORTER

♩ = 212

TRUMPET

TENOR

INTRO

3 1 3 3 EbΔ7 FΔ7 3 3 3

4 GΔ7 DΔ7 3 3 AΔ7 BΔ7 3 3 GbΔ7 AbΔ7 3

8 D♭Δ7 NEW TEMPO (DRS) ♩ = 140 Cm7

BASS IN 4

1 Cm7

15 8vb

5 Cm7

9 Eb7

13 Cm7

17 GbΔ7 F7 E6/9 Eb7

21 Abm7 AΔ7b5/Ab Abm7 (G7)

UNIS (FINE)

Shorter kertoo Speak No Evilin kansitekstissä, että levyn sävellyksiä kirjoittaessaan hänellä oli mielessään kuva mystisten kansantarujen syntymäisistä, usvaisista niityistä ja myös noitarovioista (Heckman 1965, 1). Noitavainojen tunnelmista on syntynyt avauskappale ”Witch Hunt”. Kappaleen sävellaji on C-molli modaalisisena ja tässä tapauksessa doorisena. Muoto on eräänlainen 24 tahdin blues tai ABC, jossa ensimmäiset kahdeksan tahtia vallitsee Cm7-harmonia. Siitä siirrytään mollin III asteelle Eb7-sointuun, kun tavallisesti bluesin toinen sointu on IV-asteen sointu. C-osan alussa tahdissa 17 Gbmaj7-soinnussa on melodian huippukohta Db-sävel. Neljässä viimeisessä tahdissa ei palata takaisin toonikasointuun, kuten blues-rakenteessa yleensä. Melodia rakentuu lähes pelkästään kvartti-intervalleista ja on varsin mieleenpainuva. Sen symmetria luo kauniin kaaren. Avauslauseen jälkeen vedetään henkeä kahden tahdin verran, ja siinä rytmisektiolle ja etenkin pianistille aukeaa mahdollisuus kompata aktiivisemmin ja soittaa lyhyitä melodisiakin aiheita. Tällaista tyhjän tilan täyttämistä kutsutaan fillaamiseksi (engl. *fill*). Tässä Hancock fillaa käyttäen sointuja, jotka vievät harmoniaa eteenpäin.

Kappale on keskitempoinen, ja alussa tempo on noin 140 bpm, mutta se hidastuu hieman ja on lopussa 136 bpm. Intron tempo on nopeampi 212 bpm. Myös intron melodiassa on käytetty kvartti-intervallia sekä lisäksi asteikkokulkuja. Intro päättyy pitkään ääneen, jonka aikana rumpali alkaa soittaa uudessa, kappaleen varsinaisessa tempossa. Teema soitetaan alussa ja lopussa kaksi kertaa, mikä itsestäni tuntuu kappaletta soittaessani pitkältä. Toisaalta blues-teemat soitetaan yleensä kaksi kertaa. Melodian keston verrattuna soolot ovat melko lyhyitä: Shorter soittaa kolme *chorusta*, Hubbard ja Hancock soittavat kumpikin kaksi. Chorus³⁵ on sävellyksen sointurakenne tai muoto, jota kerrataan ja jonka harmonian pohjalta improvisoidaan.

”Witch Hunt” on sessiossa ensimmäisenä äänitetty kappale ja The Blue Note Label -kirjan mukaan levyllä on valittu kappaleesta kuudes otto (Cuscuna & Ruppli 1988, 165). Olen kuullut ”Witch Huntista” kaksi muutakin ottoa, mutta en valitettavasti tiedä, missä järjestyksessä ne on äänitetty. Toinen ottoista on huomattavasti levyllä päätyneestä versiosta nopeampi ja se kuulostaa hätäiseltä, kun on tottunut levytempoon. Tämä saattaa olla ensimmäinen otto, jossa sävellys ei ole vielä asetunut uomiinsa. Toisen tempo on sama kuin levyllä päätyneessä otossa. Siinä tunnelma on varsin lennokas ja kaikki solistit soittavat kekseliään rohkeasti.³⁶ Muoto on kaikissa kolmessa otossa sama, eli teema soitetaan alussa ja lopussa kahdesti ja soolot ovat aina saman mittaisia. Tämä on siis todennäköisesti ennalta sovittu. Jokaisessa otossa on erilaiset soolot, eli solistit eivät halua soittaa samoja asioita uudestaan. Ideat ovat samankaltaisia, ja esimerkiksi Hancock käyttää kahdeksasosatriolirytmii runsaasti kaikissa kolmessa soolossa.

”Witch Huntin” nuotti löytyy esimerkiksi Jamey Aebersoldin *Play-a-long* -sarjan kirjasta *Vol. 33, Wayne Shorter, The World’s Greatest Fake Book - ja Real Book* -kirjoista. Kummassakin on pieniä virheitä. Intron melodiasta on eri näkemyksiä ja mielestäni se menee kuten nuotissa yllä, eli introssa tahdin 5 melodia seuraa dimiasteikkoja ja tahdin toiseksi viimeinen sävel on G eikä F#. Intron tahdeissa 6 ja 7 melodia on erilainen kuin *Play-a-long*-nuotissa. Eniten poikkeaa tahdin 7 viimeisellä neljäsosalla oleva trioli. *Fake Bookissa* tahdin 6 rytmi on kirjoitettu 16-osina. C-osan soinnuista on eri versioita, erityisesti Gb-pohjaisen soinnun kohdalla. *Play-a-long*-kirjan sointu tahdissa 17 on Gb7, mutta soolotranskriptioita tarkastellessa voi huomata, että kaikki kolme solistia soittavat tuossa kohdassa F-säveltä, joka viittaa Gbmaj7-sointuun. *Real Bookissa* on Gb7 ja *Fake Bookissa* on annettu molemmat vaihtoehdot. Nykyään paljon käytössä olevassa *iReal Pro* -sovelluksessa sointu on Gbmaj7. Mielestäni Gbmaj7 on oikein. Tahdin 19 sointu on pikemminkin E6/9-tyyppinen, eikä dominantti, niin kuin *Real Book* tai *Play-a-long*-kirjan nuoteissa lukee.

Speak No Evil -levyn sävellyksistä ”Witch Hunt” kuuluu soitetuimpien joukkoon. Omintakeinen melodia, helposti omaksuttava blues-sukuinen harmonia ja mukava tempo tekevät siitä suosituksen soittokappaleen ja levytettyjäkin versioita on useita.

35 Suomeksi lähinnä säikeistö, mutta tätä termiä ei käytetä.

36 Esimerkiksi Shorter soittaa toisen soolochoruksensa alussa lainauksen oman sävellyksensä ”Jujun” melodiasta, mikä on mielestäni kekseliästä.

3.1.1 Saksofonisoolo

WITCH HUNT

TENOR SOLO IN C

WAYNE SHORTER

1:42 Cm^7

A

7 Cm^7 **B** Eb^7

13 Cm^7 **C** $G\flat\Delta^7$ F^7

19 $E\flat^9$ $E\flat^7$ $A\flat m^7$

22 $A/A\flat$ $A\flat m^7$ G^7

CHORUS 2

25 Cm^7

31 Cm^7 **B** $E\flat^7$

37 Cm^7

41 $G\flat\Delta^7$ F^7 $E\flat^9$

44 $E\flat^7$ $A\flat m^7$ $A/A\flat$ $A\flat m^7$ G^7

CHORUS 3

49 Cm7

A

53 Cm7

57 Eb7 Cm7

B

62 Cm7

C Gb Δ 7 F7 E \flat 9 Eb7

68 Eb7 Abm7 A/Ab

71 Abm7 G7^{ALT.} Cm7 (TRUMPET SOLO)

8^{vb}

Kappaleen ensimmäisen soolon soittaa Shorter. Rumpali Jones lähettää tenorisoolon liikkeelle sooloruoksen alkuun johtavalla tyyliin sopivalla fillillä, joka päättyy todella leveältä tuntuvalle tahdin ykkösiskulle. Siitä tehokkaasti alkava saksofonisoolo kehittyi kolmen choruksen kestoensa aikana hajanaisista, lyhyistä fraaseista pitempiin melodialinjoihin. Energia ja intensiteetti kasvavat soolon edetessä.

Shorter aloittaa soolonsa laskevalla pentatonisella C-molliasteikolla ja jatkossakin hän käyttää ainoastaan tuota asteikkoa soolorakenteen Cm7-kohdissa (t. 13–15, 25–31, 37–39, 49–56, 61–63). Cm7-harmoniaa on sävellyksessä paljon, ja on jopa hieman erikoista, että hän pitäytyy vain yhdessä ja samassa pentatonisessa asteikossa. Hän ei esimerkiksi käytä doorisen asteikon kaikkia säveliä, eikä soita ulos harmoniasta käyttämällä sijaissointuja. Kolmannen choruksen alussa (t. 49) hän aloittaa pienin variaatioin toistuvan motiivin, edelleen pentatonisen, jota hän jää kertaamaan. Rytmisektio reagoi tähän ja alkaa soittaa aktiivisemmin ja sen tuottama energia yhdessä Shorterin melodian kanssa saa aikaan pitkän, jännitteisen kaaren, joka purkautuu vasta tahdissa 63. Fraasin huippu on tahdissa 58 Eb7-soinnussa, jossa Shorter lainaa kappaleen melodiaa.

Shorterilla on tapana viitata sävellyksen melodiaan improvisoidessaan. Tässä soolossa hän tekee niin sekä toisessa choruksessa (t. 33–34) että edellä mainitussa kolmannessa choruksessa Eb7-paikassa, jossa melodiasakin on huippukohta. Kappaleen melodian pitäminen mukana soolon kaareissa kertoo, että Shorter improvisoi nimenomaan sävellyksen, eikä pelkästään harmonian pohjalta. Tässä toteutuu jo aiemmin mainittu piirre Shorterin soitossa: kyky elää hetkessä ja ottaa riskejä.

Shorter pitäytyy sisällä sointuvaihdoksissa läpi koko soolon. Ainoa paikka, jossa hän soittaa nopeita kromaattisia juoksutuksia on tahdeissa 41–43. Aikaisemmin mainittuun Gb-pohjaiseen sointuun (rakenteen tahti 17) Shorter soittaa kahdessa ensimmäisessä choruksessa saman, vahvasti Gb-duurikolmisoinnun säveliin perustuvan fraasin (t. 17, 41). Kolmannessa choruksessa hän soittaa vastaavaan paikkaan F-sävelen, joka ilmentää nimenomaan Gbmaj7-harmoniaa.

3.1.2 Trumpettisoolo

WITCH HUNT

TRUMPET SOLO IN C

WAYNE SHORTER

3:48

A C_m7 (PIANO)

6 C_m7 7 E_b7 B

11 E_b7 C_m7

16 C_m7 C $G_b\Delta7$ $F7$

19 E^6 E_b7

21 $A_b m7$ A/A**b** $A_b m7$ $G7$

CHORUS 2

A 25 C_m7

29 C_m7

B 33 E_b7

35 Eb7 (Dm7(b5) G7(ALT.)

37 Cm7

40 Cm7 GbΔ7 F7 E6

44 Eb7 Abm7 A/Ab

47 Abm7 G7(ALT.) Cm7 PIANO SOLO

Hubbardin trumpettisoolo tarjoaa vastauksen Shorterin saksofonisoololle. Kun Shorter käyttää soolonsa materiaalina selkeitä ja jopa yksinkertaisia aineksia, on Hubbardin trumpettisoolossa vastapainona paljon ääniä ja nopeita pyrähdyksiä. Tällainen vastakkaisten elementtien ajatteleminen on todennäköisesti tietoista: muusikko kuuntelee edellistä solistia tehden huomioita tämän soolosta ja tuo sitten omassa soolossaan esille jonkin kokonaisuutta täydentävän tekijän.

Heti soolon alussa on esimerkki solistin ja komppaajan välisestä reagoinnista. Hubbard aloittaa soolonsa vahvasti lyhyellä kolmen kahdeksanosan pituisella nousevalla fraasilla (t. 2–3), johon Hancock välittömästi vastaa samanlaisella, mutta laskevalla ja eri tahdin osalle osuvalla fraasilla (t. 3). Tämä esimerkki on jopa liioitellun selvä, tavallisesti muusikoiden välinen kommunikointi tapahtuu hienovaraisemmalla ja huomattomammalla tasolla.

Hubbard tuo soolossaan sävellyksen blues-elementit esiin selvästi. Cm7-kohdissa hän käyttää C-blues-asteikkoja. (t. 6, 29–31, 39–40). Kappaleen Eb7-paikoissa Hubbardin melodialinjat merkitsevät vuorotellen joko Eb7 tai F7-sointua. Ensimmäisessä choruksessa tahdeissa 9–11 melodia ilmentää pikemminkin F7-harmoniaa kuin Eb7-sointua, jonka säveliin ei kuulu D. Tavallisesti blues-rakenteen toinen soitu tässä sävellajissa olisi F7. Ehkä Hubbard haluaa korostaa sävellyksen blues-sukuisuutta todennäköisesti tietoisesti tai sitten alitajuisesti. Toisessa choruksessa tahdistä 33 eteenpäin Hubbard ilmentää Eb7-F7-Eb7-Dm7b5-G7b9 -sointuvaihtoksia. Tahdissa 33 on Eb7-bebop-asteikko alaspäin ja seuraavassa tahdissa F7-bebop-asteikko ylöspäin. F7-asteikolla käännetään takaisin alas ja tahdissa 35 on taas Eb7-bebop-asteikko. Tahdin 36 Dm7b5-G7b9 II-V-kuljetus johdattaa takaisin C-molliin. Myös trumpettisoolossa käy selvästi esiin Gb-soinnun teho: kummassakin choruksessa (t. 17, 41) Hubbard soittaa Gbmaj7-harmoniaa, tahdissa 41 on selkeä Gbmaj9-sointuarpeggio.

3.1.3 Pianosolo

WITCH HUNT

PIANO SOLO

5:11

A

6

B

9

13

C

17 (8) $G\flat A7$

$F7(\sharp 9)$ $E6/9\sharp$ $E\flat 7$

21

$A\flat m7$ $A\Delta 7\flat 5/A\flat$ $A\flat m7$ $G7\text{ALT}$

25 **CHORUS 2**

A

$Cm7$

28

3

Cm7

31

3

Cm7

B

Eb7

34 (F7)

3

Eb7

Cm7

38

Cm7

41

C

3

GbΔ7

F7(#9)

E6/9

Eb7

45

3

Abm7

(AΔ7b5/Ab)

Abm7

G7ALT

Pianosoolon muoto on selkeä. Hancock etenee ideasta seuraavaan harkiten ja pitäytyy esittelemissään ideoissa. Pianosoolo on tässäkin kappaleessa kolmantena eli viimeisenä saksofoni- ja trumpettisoolojen jälkeen. Hubbard soittaa edeltävässä trumpettisoolossa paljon asioita tuplatempossa ja tuntuu, että Hancock haluaa soittaa jotain edellisen soolon vastapainoksi ja sen vuoksi käyttää erilaista rytmikkaa. Aika-arvona trioli, jota Hancock muuallakin suosii tässä tempossa, on soolon pääasiallinen rakennusaine. Melodisesti tärkein motiivi on kvartti, joka esiintyy sävellyksen melodiassa. Harmonian suhteen Hancock luo hyvän tasapainon harmoniasta sisällä ja ulkona olevien elementtien suhteen. Jos hän lisää jännitettä soittamalla ulos harmoniasta, hän purkaa jännitteen bebop-kieleen perustuvalla selkeällä harmoniaa alleviivaavalla melodialinjalla.

Soolon ensimmäisissä kahdeksassa tahdissa Hancock käyttää kolmen sävelen melodista motiivia, jota hän siirtää rinnakkaisesti siten, että sama motiivi osuu ilmaisemaan vallitsevaa harmoniaa (Cm-G7). Tahdeissa 6–7 sama motiivi liikkuu ylöspäin pienen terssin välein ja vie melodian pois C-mollista. Fraasi purkautuu lopulta tahdissa 9 Eb7-sointuun. Tahdissa 19 Hancock esittelee idean kromaattisesti kulkevista kvarteista trioli-aika-arvolla. Kvartit etenevät täsmällisellä sekvenssillä kokosävelaskelin alaspäin. Rytmikkaan syntyy polyrytmisen vaikutelma, koska triolirytmien hahmottaa näin kahden nuotin ryhmissä. Toisen choruksen alussa tahdissa 25 Hancock palaa takaisin trioli-kvartti-ideaan. Tässä sekvenssi ei ole säännöllinen, vaan Hancock rikkoo täsmällisen sekvenssin ja käyttää kvarttia vapaammin sekä melodisesti että rytmisesti. Linjan kromaattisuus korostuu, koska hän ei tässä soita vasemmalla kädellä ollenkaan. Pitkä fraasi, jossa Hancock soittaa ulos harmoniasta, luo tehokkaasti jännitteen, joka purkautuu vasta tahdissa 33 Eb7-sointuun ja laajoihin sointuhajotuksiin. Fraasi tahdeissa 34–37 rauhoittaa edelleen aikaisemmin luotua jännitettä ja vie melodian takaisin sisälle harmoniaan. Tahtien 39–40 fraasissa Hancock jakaa triolit neljän sävelen ryhmiin polyrytmisen vaikutelman aikaansaamiseksi. Hän käyttää tätä tehokeinoa muissakin yhteyksissä. Soolon neljässä viimeisessä tahdissa ennen lopputeemaa Hancock palaa perusasioiden pariin. Hän soittaa selkeän fraasin, joka ilmentää Abm7-Db7 -harmoniaa ja näin ikään kuin ohittaa tahdin 46 A/Ab-soinnun.

Hancockin rytmikan käsittely on monipuolista. Hänen soittonsa svengaa ja hän hallitsee myös rytmikan hienostuneet osa-alueet, kuten polyrytmikan käytön ja timen manipuloinnin. Vasemman käden säestyssoinnut osuvat usein synkoopille ja ovat paikoitellen niin kevyitä ja ghost-tyyppisiä, että hajotusten kaikista äänistä on vaikea saada selvää. Monipuolisen rytmisen kokonaiskuvan aikaan saamisessa vasemman käden ghost-nuoteilla on suuri merkitys. Hancock myös vaihtelee tietoisesti kahdeksanasanuottien fraseerausta, kuten tahdeissa 11–12. Hän soittaa niin halutessaan timesta ikään kuin jäljessä. Esimerkiksi tahdin 9 ensimmäisellä iskulla oleva Db-sävel tulee vasta iskun jälkeen. Tällainen rytmien käsittely rikastaa ilmaisua: se tuo jännitettä, mutta myös rentouttaa svengiä.

Kun sävellyksessä on pitkä jakso yhtä sointua, Hancock luo harmoniaan liikettä soittamalla dominantti-tehoa alkuperäisen harmonian päälle. Ilmiötä kutsutaan *superimpositioksi*. Tässä soolossa hän soittaa C-mollis-jaksoissa joka toiseen tahtiin G7alt-tehoa, mikä käy ilmi sekä vasemman käden sointuhajotuksista että oikean käden soololinjoista. Usein Cm7-soinnun kohdalla onkin Cm6-hajotus, eli I-asteen molli. Hancock siis muuttaa harmonian tonaaliseksi I-V-I-kuljetukseksi modaalisen C-doorisen sijaan. Soololinjoissaan hän käyttää melodista mollia, eikä doorista asteikkoa, mikä ilmenee esimerkiksi tahdeissa 25–26, 37 ja 39–40.

Soolon alussa vasemman käden hajotusten perusteella harmonia on: Cm6-G7(#5)-Cm7-G7-Cm-G7alt-Cm6. Samaa superimpositiota esiintyy soolossa muuallakin. Tahdin 14 melodialinja alleviivaa G7alt-harmoniaa ja tahtien 38–39 vasen käsi on jälleen Cm6-G7alt-Cm6. Tahdissa 10, jossa on Eb7-harmonia, Hancock soittaa selvästi vasemmalla kädellä F7-hajotuksen. Toisessa choruksessa sama kohta on tahdissa 34, jossa myös on F7-sävy laajennettuna F7(#11):ksi. Myös Hubbard tarjoaa F7-melodioita soolossaan tässä kohdassa.

3.2 Fee-Fi-Fo-Fum

FEE-FI-FO-FUM

WAYNE SHORTER

$\text{♩} = 106$

INTRO

5

1 Eb7 D7(#9) Gm7 AbΔ7 BΔ7 D13 Dm7 G7

(BASS IN 2)

5 Eb7 D7(#9) Gm7 AbΔ7 C7(b9) F7 Bb7

9 Eb7 Bb7

(BASS IN 4)

13 Eb7 Bbm7 Eb7 Am7 D7

17 Eb7 D7(#9) Gm7 AbΔ7 BΔ7 D13 Dm7 G7

(IN 2)

21 Eb7 D7(#9) DbΔ7 C7 BΔ7

FINE

”Fee-Fi-Fo-Fum” on ABA-muotoinen sävellys, jossa kummallakin kahdeksan tahdin pituisella osalla on oma, karakteristinen sävyensä. Sävellaji on Bb-duuri tai G-molli. A-osien laulava G-mollisävyinen melodia on soinnutettu sekä tonaalisilla purkauksilla että rinnakkaisilla saman soinnun liikkeillä ja harmonia vaihtuu tiheästi kaksi kertaa tahdissa. B-osassa harmoninen rytmi on harvempi ja tunnelma on lähellä Bb-bluesia. Kromaattisesti laskeva basson liike viimeisessä neljässä tahdissa päättyy Bmaj7-sointuun, joka voidaan analysoida bII-asteen soinnuksi. Melodiassa on A#-sävel, eli maj7, ja Bb-duurissa se on soinnun perussävel. Keino on varsin tavallinen standardikappaleiden lopetuksessa, mutta niissä harmonia puretaan lopuksi I-asteen toonikasointuun, kun tässä jännite jää purkamatta.

”Fee-Fi-Fo-Fum” -nimi on peräisin ”Jaakko ja pavunvarsi” -sadusta, jossa jättiläinen käyttää sitä voimasanana. Tästä voidaan johtaa ajatusleikki: onko Shorter lainannut tähän sävellykseen sointukulun Bmaj7-D7 John Coltranen ”Giant Steps” -sävellyksestä? Onko Shorterin sävellykselleen antama nimi sattumaa vai johdola?

Kappaleen tempo on melko hidas swing (106 bpm), mikä tuo sille oman sävyensä. Jos sitä soittaa nopeammin, mielestäni jokin sävellykselle ominainen taika katoaa. A- ja B-osat ovat keskenään erilaisia myös rytmiseltä ilmeeltään. A-osissa rytmisektio soittaa ”kahteen” ja B-osissa ”neljään”. Soolot mennään neljään. Introssa on käytetty synkopoivaa rytmiiikkaa ja laajoja sointuhajotuksia. Aebersoldin *Play-a-long*-kirjassa intro on nuotinnettu muuten oikein, mutta mielestäni seitsemännen tahdin ensimmäinen isku osuu ykkösiskun jälkimmäiselle kahdeksasosalle eikä vasta kakkosiskulle. Olen kuullut ”Fee-Fi-Fo-Fumista” toisenkin otton, joka on muodoltaan ja tempoltaan samanlainen kuin levyllä valittu versio. Tässä toisessa otossa intron isku tahdissa 7 tuntuu kuitenkin olevan kakkosella. Internetin nuottiversioissa esiintyy kumpikin vaihtoehto. *Real Bookin* versiossa ei introa ole mukana ja siinä tahdistä 22 puuttuu Dbmaj7-sointu.

”Fee-Fi-Fo-Fum” on levyn ainoa kappale, jossa trumpettisoolo on ensimmäisenä. Soolo on yhden choruksen, saksofonisoolo kahden ja pianosoolo yhden choruksen mittainen. Myös ”Fee-Fi-Fo-Fum” on paljon soitettu jazzklassikko, ja kuuluu jazzmuusikoiden perusohjelmistoon.

3.2.1 Trumpettisoolo

FEE-FI-FO-FUM

TRUMPET SOLO IN C

1:12

A

1 Eb7 D7(#9) Gm7 AbΔ7 BΔ7 D7

4 Dm7 G7 Eb7 D7(#9)

6 Gm7 AbΔ7 C7 F7 Bb7

B

9 Eb7 Bb7

13 Eb7

15 Bbm7 Eb7 Am7 D7

A

17 Eb7 (RHYTHM) D7(#9) Gm7 AbΔ7 BΔ7 D7

20 Dm7 G7 Eb7 D7(#9)

22 DbΔ7 C7 BΔ7 Eb7 (TENOR SOLO)

Yhden choruksen mittaisessa trumpettisoolossa Hubbard toteuttaa kappaleen melodian ja muodon asettamaa tunnelmaa. Soolon aloitus on muunnelma melodiasta. A-osissa on käytössä paitsi G-blues-asteikko, myös G7-soinnun bebop-asteikko Dm7-G7-sointuvaihdoksen kohdalla (t. 3–4, 20). Tahdissa 6 Hubbard ilmentää Abmaj7-harmoniaa ja luopuu G blues-asteikosta.

B-osa on vahvasti blues-sävyinen. Hubbard käyttää tässä trumpetillemme ominaisia tehokeinoja kuten äänen vireen taivuttamista alaspäin. Näin esimerkiksi Ab-sävelen kohdalla tahdeissa 10 ja 13. Osan lopun kromaattisissa II-V-sointuvaihdoksissa Hubbard alleviivaa harmoniaa selkeästi. D7 bebop-asteikko on käytössä tahdissa 16 Am7-D7-kohdassa.

Viimeisen A-osan alussa (t. 17–19) Hubbard aloittaa triolikaheksasosista rakentuvan fraasin, jonka rytmi toistuu samanlaisena neljä kertaa kahden tahdin aikana. Rytmisektio tarttuu ideaan nopeasti täydentämällä fraasin soittaen iskut ensimmäisen ja kolmannen iskun eteen. Trumpetin fraasi purkautuu tahdissa 19, ja myös piano ja rummut päättävät rytmisen kuvionsa samaan paikkaan.

3.2.2 Saksofonisoolo

FEE-FI-FO-FUM
TENOR SOLO IN C WAYNE SHORTER

2:06

Chords: Eb7, D7(#9), Gm7, AbΔ7, BΔ7, D7, Dm7, G7, Eb7, D7(#9), Gm7, AbΔ7, BΔ7, D7, Dm7, G7, C7, F7, Bb7, Bb7, Eb7, Bbm7, Am7, D7, Eb7, D7(#9), Gm7, AbΔ7, BΔ7, D7, Dm7, G7.

21 E \flat 7 D7(\sharp 9) D \flat Δ 7 C7 B Δ 7

CHORUS 2

A 25 E \flat 7 D7(\sharp 9) Gm7 A \flat Δ 7 B Δ 7 D7

28 Dm7 G7 E \flat 7 D7 Gm7 A \flat Δ 7 8^{va}...

31 C7 F7 B \flat 7

(8).....

B 33 E \flat 7 B \flat 7 E \flat 7 RHYTHM FREELY

38 E \flat 7 B \flat m7 A \flat m7 D7

A 41 E \flat 7 D7(\sharp 9) Gm7 A \flat Δ 7 B Δ 7 D7

44 Dm7 G7 E \flat 7 D7(\sharp 9) D \flat Δ 7 C7 B Δ 7

Detailed description of the musical score: The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B \flat and E \flat). It consists of seven staves of music. The first staff (measures 21-24) has a melodic line with chords E \flat 7, D7(\sharp 9), D \flat Δ 7, C7, and B Δ 7. The second staff (measures 25-27) is marked 'CHORUS 2' and 'A', with chords E \flat 7, D7(\sharp 9), Gm7, A \flat Δ 7, B Δ 7, and D7. The third staff (measures 28-30) has chords Dm7, G7, E \flat 7, D7, Gm7, and A \flat Δ 7, ending with an 8^{va}... instruction. The fourth staff (measures 31-32) has chords C7, F7, and B \flat 7, followed by a dotted line with '(8).....' below it. The fifth staff (measures 33-37) is marked 'B' and 'RHYTHM FREELY', with chords E \flat 7, B \flat 7, and E \flat 7. The sixth staff (measures 38-40) has chords E \flat 7, B \flat m7, A \flat m7, and D7. The seventh staff (measures 41-43) is marked 'A' and has chords E \flat 7, D7(\sharp 9), Gm7, A \flat Δ 7, B Δ 7, and D7, with triplets indicated over measures 42 and 43. The eighth staff (measures 44-46) has chords Dm7, G7, E \flat 7, D7(\sharp 9), D \flat Δ 7, C7, and B Δ 7.

Shorter soittaa toisena solistina kahden choruksen pituisen soolon. Kaksi chorusta ovat keskenään erilaisia, minkä voi todeta jo nuottikuvaa katsomalla. Ensimmäisen choruksen rytmikka on harvaa, ja käytetyin aika-arvo näyttää olevan kahdeksasosa. Toisessa choruksessa Shorter käyttää huomattavasti tiheämpää rytmikkaa: tuplatempofraaseja ja timen päällä olevia pyrähdyksiä. Näitä ilmiöitä on vaikea notatoida. Tässä soolossa Shorterin rytmisen ote on kauttaaltaan niin vapaa ja irtonainen, että nuottikuva ei kerro läheskään kaikkea. Eniten kiinni timessa ovat kummankin B-osan alut (t. 9–11, 33–35).

Soolo alkaa kolmella keskenään samanmuotoisella fraasilla. Shorter ottaa ylhäältä vauhtia ja laskettelee kiihtyvällä vauhdilla alamäkeen. B-osan alku on silkkaa bluesia. B-osan loppupuolella (t. 13) Shorter aloittaa melodisen motiivin, jota hän siirtää ylöspäin Eb-miksolydyisen tai Bb-doorisen asteikon säveliä pitkin. Hän jatkaa ideaa Bbm7-Eb7-kohdassa ja purkaa fraasin selkeään II-V-sointukulkua (Am7-D7) ilmaisevaan linjaan tahdissa 16. Shorter ottaa käyttöön uuden motiivin, nousevan Bb-mollikolmisoinnun, toisen choruksen B-osassa tahdissa 37. Hän soittaa sointua rytmisesti vapaasti, eikä jonkin täsmällisen polyrytmisen kuvion mukaan. Am7-D7-harmonian kohdalla (t. 40) Shorter muuttaa soinnun B-molliksi ja palaa takaisin Bb-molliin Eb7:n kohdalla, jonka jälkeen hän purkaa jännitteisen fraasin alaspäin kulkevalla melodialla. Soolochorukset ovat keskenään eri luonteisia, mutta Shorter lopettaa molemmat samalla tavalla: soittamalla lainauksen kappaleen melodiasta kummankin choruksen loppuun (t. 21–22, 45–46).

3.2.3 Pianosoolo

FEE-FI-FO-FUM

PIANO SOLO

3:57

A

5

B

9

13

A

17

21

Tässä soolossa Hancock ottaa ilon irti mukavasta temposta ja sävellyksen blues-sävyistä. Soolossa on runsaasti gospel- ja rhythm'n'blues-vaikutteisia elementtejä. A-osissa hän ottaa mallia kappaleen melodiasta ja pitää soolossaan melodian tärkeimpänä elementtinä sointuvaihdosten alleviivaamisen sijaan. Soolon tahtien 3–4 melodia ei näyttäisi sopivan alla olevaan harmoniaan. Fraasi on kuitenkin luonteva vastaus soolon aloitusfraasille tahdeissa 1–2 puolissävelaskeleen ylempää. Melodian johdonmukaisuus ja näkemyksellinen ilmaisu ovat tärkeämpiä kuin harmonian kaavamainen ilmentäminen. Tällaista kromaattista liikettä kuvaillaan termillä ”side-slipping” tai ”side-stepping”.

Melodiassa erottuu kaksi elementtiä: blues-likit ja kolmisoinnut. Selkeä blues-jakso on tahdeissa 7–14. Sen jälkeen tulee mukaan kolmisointuajatus. Tahdissa 15 on Eb-duuri, jota seuraa Am (t. 16) ja F-duuri (t. 17–18). F-duurikolmisoinnun äänillä Hancock yhdistää A-osan kahden ensimmäisen tahdin soinnut käyttäen hyväkseen niiden yhteisiä ääniä. Tahdissa 22 sointu on Dbmaj7, mutta Hancock soittaa sekä melodialinjassa että vasemmalla kädellä Gm7-sointua kuten ensimmäisessä A-osassa. Hän palaa kolmisointuihin vielä soolon lopussa (t. 23–24).

Dynamiikan käyttö soolossa on rohkean vaihtelevaa. Soolo alkaa hiljaa ja voimistuu kohti välisosaa, joka on dynamiikaltaan soolon kovin kohta. Myös vasemman käden soinnut ovat paikoitellen hyvin aksentoituja. Hancockin dynamiikan kasvattaminen väliosassa ja myös blues-sävyä korostaminen saa rytmisektion soittamaan erityisen juurevasti ja ”shuffle-tyyppisesti”. Kun Carter lähtee soittamaan neljään, Hancock tuntuu innostuvan, mistä on osoituksena lennokka fraasi tahdeissa 8–10. Kaikki kommunikoivat keskenään ja reagoivat toistensa soittoon. Viimeisen A-osan alku soitetaan taas hiljaa. Koko yhtye soittaa rytmiä tässä kohtaa napakasti ja kuulostaa hauskalta, miten Hancockin ja Jonesin tahdin 17 kakkosiskulle osuvat äänet napsahtavat kohdalleen.

Samaa timen manipulointia kuin muissakin sooloissa esiintyy tässä esimerkiksi tahdissa 15, jossa kolmannen iskun Bb-sävelen Hancock soittaa myöhässä. Tällaisessa melko hitaassa medium-tempossa ilmiö on Hancockin ilmaisulle ominaista ja luontevaa. Soolon loppuun Hancock soittaa B-lyydistä asteikkoa kolmisointuina neljän triolikalheksasosan ryhmissä (t. 23–24), mikä saa aikaan polyrytmisen vaikutelman. Tätäkin tehokeinoa Hancock käyttää usein.

Soolon mukana soittaessa saa hyvän käsityksen tämän tempon svengistä ja siitä, miltä kahdeksasosien soittaminen tuntuu. Trioleihin on hyvin aikaa. Hancock soittaa rytmisesti paljon asioita etuiskuille ja tahdin viimeiselle iskulle neloselle. Viimeisten kahden tahdin polyrytmisen idea näyttää nuotilla hurjalta, mutta istuu hyvin käsiin.

3.3 Dance Cadaverous

DANCE CADAVEROUS

WAYNE SHORTER

$\text{♩} = 118$ INTRO $A\flat\Delta 7$ $A\flat 13$ $A7\text{ALT}$

TRP
TS

1 $Bm\Delta 7$ $Cm\Delta 7$ $C\sharp m 7(\flat 5)$ $F\sharp 7(\flat 9)$

TS 8vb

9 $Bm\Delta 7$ $Cm\Delta 7$ $F\sharp m 7$ $B7$

17 $G\Delta 7$ $C7$ $C7(\flat 9)$ $A\flat\Delta 7(\flat 13)$ $A\flat m 7$

25 $Fm 7(\flat 5)$ $B\flat 7\text{ALT}$ $B\flat m 7$ $C\sharp m 7(\flat 5)$ $F\sharp 7\text{ALT}$

33 $Bm\Delta 7$ $Cm\Delta 7$ $C\sharp m 7(\flat 5)$ $F\sharp 7$ $/E$

41 $D\Delta 7(\sharp 5)$ $Am 7/D$ $D7$ $G\Delta 7$ $/F\sharp$ $Em 7$ $/D$

49 $C\sharp m 7(\flat 5)$ $C7$ $C7(\flat 9)$ $A\flat\Delta 7(\flat 13)$ $A\flat m 7$

57 $G7(\text{SUS}4)$ $C\sharp m 7(\flat 5)$ $F\sharp 7$ $C\Delta 7$

UNIS

FINE

Speak No Evil -levyn sävellyksistä ”Dance Cadaverous” on vähiten tunnettu ja soitettu. Se ei kuulu jazzmuusi- koiden perusohjelmistoon, eikä siitä löydy nuotteja *Real Book* -kirjoista yhtä runsaasti kuin muista levyn kappaleista.³⁷ Tämä on levyn kappaleista ainoa, jonka nuottia ei ole Aebersoldin *Play-a-long*-kirjassa. Kansitekstin mukaan Shorter on ottanut tähän kappaleeseen vaikutteita Jean Sibeliuksen ”Valse Triste” -sävellyksestä, josta Shorter teki sovituksen seuraavalle vuonna 1965 äänitetylle Blue Note -albumilleen *The Soothsayer*. Toisena inspiraation lähteenä ovat olleet vanhat valokuvat lääkäreistä, jotka valmistautuvat tekemään ruumiinavausta. Näistä aiheista juontanee kappaleen nimi ”Dance Cadaverous”, joka voisi olla suomeksi vaikkapa ”Kalmojen karkelo”.

Kappaleen tahtilaji on 3/4 ja muoto ABAC. Kahdeksan tahdin mittaisessa introssa tunnelma on vielä valoisa, mutta muuttuu itse sävellyksessä synkemmäksi ja salaperäiseksi. A-osissa melodian ensimmäinen kahdeksan tahdin pituinen legatofraasi kerrataan. Toisella kerralla harmonia on kuitenkin erilainen (vrt. tahtit 5–7 ja 11–13). Toisessa A-osassa Shorter on soinnuttanut saman, vain hieman muunnellun melodian vielä uudella tavalla (t. 41), jossa Bmmaj7-sointua korvaa Dmaj7(#5). Basson sävel muuttuu, mutta muuten sointu on sama. Tätä sävellysteknistä keinoa, jossa sama melodia soinnutetaan kertauksessa uudella tavalla Shorter käyttää muulloinkin, tämän levyn kappaleista esimerkiksi ”Wild Flowerissa”.

Dance Cadaverousin pitkälinjainen melodia on soinnutettu vaihtelevasti käyttäen tonaalisia purkauksia, rinnakkaisia kuljetuksia sekä harhapurkauksia. Sointuvaihdoksissa on tavanomaisia II-V-kadensseja, jotka purkautuvat tonaalisesti totutulla tavalla, mutta välillä harmonia on yllättävä ja poikkeaa tonaalisten standardikappaleiden harmoniasta. Lopun C#m7b5 - F#7 - Cmaj7 muistuttaa ”Fee-Fi-Fo-Fum”-kappaleen lopetusta. II-V menee bII asteen sointuun ja jää siihen purkamatta, seuraavan choruksen alun B-molliin asti. Vasemman käden hajotukset aukaisevat tahtien 29–32 harmoniaa Bbm7-C#m7b5-F#7alt. Bbm7:n jälkeen on luontevaa soittaa V Eb7. Eb7alt ja C#m7b5-vasemman käden hajotus on sama eli sama sointu mutta bassoääni vaihtuu. C#m7b5-sointu on kaksoisrootissa: se on V Bbm7-Eb7alt:ssa ja II C#m7b5-F#7alt:ssa.

Minun on hankala määritellä B- ja C-osien tahtien 21–22 ja 53–54 harmoniaa. Olen hakenut vastausta Hancockin säestyssoinnuista teemojen ja saksofonisoolon alla sekä myös kummankin solistin soololinjoista. Saatavilla olevissa nuottiversioissa tuo kohta on kaikissa vähän erilainen³⁸. Shorter soittaa soolossaan kummallakin kertaa lainauksen melodiasta ja Hancock soittaa enimmäkseen C13(b9) harmoniaa. Olen päätenyt nuotin mukaiseen ratkaisuun C7(b9)-Abmaj7(b13). On vaikea sanoa, mitä kappaleen nuotissa on alun perin lukenut, kun sekä Hancock että Carter tuntuvat tulkitsevan tuon kohdan varsin vapaasti, kumpikin oman näkemyksensä mukaan. Melodia mainitussa kohdassa on omintakeinen laajoine intervallihyppyineen ja lisää tehoa tuo matala Ab-sävel, joka on tenorisaksofonin rekisterin matalin ääni. Shorter soittaa saman melodian soolossaan ja tuntuu erityisesti liioittelevan Ab-säveltä.

”Dance Cadaverous” on äänitetty levyn kappaleista viimeisenä (Cuscuna & Ruppli 1988, 165). Hubbard soittaa kappaleen introssa ja melodiassa mukana, mutta ei soita sooloa. Loppumelodiassa saksofonisoolon jälkeen Hubbard aloittaa melodian erehdyksessä B-sävelestä, kun sen pitäisi olla A#, mutta hän korjaa virheensä välittömästi. Aivan raidan alussa voi kuulla, että Jonesin ensimmäisessä virvelirumpuiskussa ei ole virvelin matto päällä. Hän asettaa sen nopeasti. Näistä pienistä epätäydellisyyksistä huolimatta tämä otto on valittu lopulliseksi. Cd-uudelleenjulkaisussa on mukana tästä kappaleesta myös toinen otto, jossa ei ole edellä mainitun kaltaisia kauneusvirheitä, soolojärjestys on sama ja soolot saman pituisia kuin varsinaisessa otossa. Sekä piano- että saksofonisoolo ovat hieman hajanaisia vaihtoehtoisessa otossa. Varsinaisen otton kokonaiskaari on eheämpi ja tunnelma intensiivisempi, mistä syystä se on todennäköisesti valittu levyn otoksi.

37 *JazzLTD*-kirjassa on yksi nuottinos, *Colorado Bookin* versio on puoli sävelaskelta ylempää.

38 Esimerkiksi C7(b13b9)-Ab7sus4. Edellä mainituissa *Real Book*issa soinnuksi on laitettu C7(#9) tai Cmaj7/Eb7.

3.3.1 Pianosolo

DANCE CADAVEROUS

PIANO SOLO

1:49

A

8

13

B

17

23

28

31 FREELY

Chords: $B_m\Delta 7$, $C_m\Delta 7$, $C\#m7(b5)$, $F\#7$, $F\#m7$, $B7$, $G\Delta 7$, $C7$, $C7(b9)$, $A_b\Delta 7(b13)$, A_bm7 , B_b7ALT , B_bm7 , $F\#7ALT$.

2

33 **A**

Bm Δ 7 C Δ 7

37 C \sharp m7(b5) F \sharp 7

40 F \sharp 7 D Δ 7/5 Am7/D

44 D7(b9) G Δ 7 G/F \sharp Em7 Em7/D

49 **C** C \sharp m7(b5) C7 C7(b9) A \flat 7(b13)

55 A \flat m7 G7(SUS4) C \sharp m7(b5) F \sharp 7

61 C Δ 7 (TENOR SOLO) Bm Δ 7

Hancockin soolo mukailee sävellyksen salaperäistä tunnelmaa. Se on sävyltään ja ideoiltaan erilainen kuin *Speak No Evil* -levyn muut pianosoolot. Hancock soittaa rytmisesti vapaammin, ikään kuin timen päällä, mitä on joskus vaikea kirjoittaa nuottikuvaan. Rytmisen leijuvuuden saa aikaan osaltaan 3/4-tahtilaji sekä se, miten basso ja rummut soittavat. Rytmisektio soittaa enemmän ”broken time” ajatuksella, pisteellisiä puolinuotteja, ”kahteen”, kun taas saksofonisoolossa, joka seuraa pianosooloa, komppi alkaa soittaa neljäsosia, ”kolmeen”, ja muutenkin aktiivisemmin. Pianosoolossa ei juurikaan esiinny juurevaa svengyä eikä blues-elementtejä, niin kuin muuten usein Hancockin sooloissa.

Hancock käyttää soolon alussa motiivi-idea. Ylöspäinen pieni sekunti–pieni seksti-yhdistelmä toistuu puoli sävelaskelta ylempää seuraten harmoniaa (t. 1–4) Idea päättyy tahtiin 5, jossa ylöspäinen intervalli onkin muuttunut oktaaviksi. Toinen selkeä motiivi on tahdista 34 alkava vaihtelevasti viiden tai kuuden äänen ryhmä, jota Hancock siirtää puolisävelaskelittain harmoniaa vastaavasti samaan tapaan kuin soolon alussa. Äänirykelmät menevät tahtiviivojen yli ja asettuvat pulssiin nähden rytmisesti vapaasti. Tällä keinolla Hancock luo jännitteen, joka purkautuu tahdeissa 39–40 nopeaan dimi-asteikkokulkuun. Laskeva asteikko D7:n kohdalla tahdissa 44 on puolestaan D-alt.

Kahden käden laajoja sointuhajotuksia esiintyy myös. Aikaisemmin mainitussa kohdassa, jossa sävellyksen harmonia on vaikeaselkoinen (tahdit 21–22 ja vastaavasti 53–54), Hancock soittaa laajoja sointuja C-dominanttidimiasteikkoon pohjautuen. Kummallakin kerralla idea on samankaltainen. Sointujen väriä Hancock vaihtaa muutamassa kohdassa. B7-sointu tahdissa 15 on B7sus7 vasemman käden hajotuksen perusteella. Tahdissa 59 Hancock korvaa C#m7b5-soinnun C#m7-soinnulla. Tämä korvaus tekee harmoniasta ikään kuin valoisamman, ”duurisemman”, koska C#m7 on B-duurin II asteen sointu. Bmmaj7- ja Dmaj7(#5)-sointujen yhteyden voi todeta pianosoolonkin kautta, koska tahdeissa 41–42 Hancock soittaa Bmmaj9-arpeggion Dmaj7(#5):n kohdalla.

Aika-arvoista trioli eri tavoin ryhmiteltynä on käytössä paljon. Myös kvartoli-rytmiä on runsaasti, esim. t. 15, 21–22, 41–42. Soolon lopun tahdista 61 alkava trioleista koostuva fraasi on samankaltainen kuin ”Fee-Fi-Fo-Fum” -soolon lopussa oleva fraasi. Harmoniassa on myös sama ilmiö näiden kahden sävellyksen lopussa ja Hancock soittaa tähänkin bII-asteen sointuun llyydistä asteikkoa.

3.4 Speak No Evil

SPEAK NO EVIL

WAYNE SHORTER

A $\text{♩} = 138$
 1 C_m7 $\text{D}_b\Delta7$ C_m7 $\text{D}_b\Delta7$

5 C_m7 $\text{D}_b\Delta7$ C_m7 $\text{D}_b\Delta7$ $\text{E}_b\text{m}7$ E_m7 C_m7 D_m7

10 D_m7 $\text{B}_b\text{m}7$ $\text{A}7\text{ALT.}$ $\text{B}_b\text{m}7$ $\text{A}7\text{ALT.}$ 1. $\text{B}_b\text{m}7$ 2. $\text{B}_b\text{m}7$

B 16 $\text{A}_m7(\text{b}9)$ A_b7 G_m7 G_b7
 TEN 8vb

20 F_m7 B_b7 $\text{E}_b\Delta7(\#11)$ $\text{D}_b\Delta7(\#11)$

A 24 C_m7 $\text{D}_b\Delta7$ C_m7 $\text{D}_b\Delta7$

28 C_m7 $\text{D}_b\Delta7$ C_m7 $\text{D}_b\Delta7$ $\text{E}_b\text{m}7$ E_m7

32 E_m7 C_m7 D_m7 $\text{B}_b\text{m}7$ $\text{A}7\text{ALT.}$ $\text{B}_b\text{m}7$

36 $\text{A}7\text{ALT.}$ $\text{B}_b\text{m}7$

A C_m7 $\text{D}_b\Delta7$ C_m7 $\text{D}_b\Delta7$ FADE OUT

Levyn nimikappale ”Speak No Evil” kertoo Shorterin mukaan siitä, miten jokaisen kannattaa olla varovainen puheissaan: sillä mitä suustaan päästää ulos voi olla joko kauheita tai ihania seurauksia (Mercer 2004, 154). Äänitysvuorossa kappale oli kolmantena. Sävellys on keskitempoinen (136 bpm) ja muodoltaan AABA. 14 tahdin pituisissa A-osissa harmonia on modaalinen ja ei-funktionaalinen. Alussa vuorottelevat kaksi sointua, Cm7 ja Dbmaj7. Dbmaj7 on modaalinen lainasointu C-fryygisestä moodista. Tahdeissa 8–10 m7-sointu liikkuu rinnakkaisesti ja viimeisissä tahdeissa on käytössä taas kahden soinnun vuorottelu. B-osan harmonia on puolestaan tonaalinen II-V-ketju, joka päättyy Eb-duuriin. Melodia alkaa omaperäisellä ja mieleenpainuvalla kohotahdilla, jossa on kvartti-intervalli ylöspäin, oktaavihyppy alas ja taas kvartti ylös. Melodia jää pitkälle F-sävelelle, joka on alla vallitsevaan harmoniaan nähden joko lisäsävel 11 (Cm7) tai duuriterssi (Dbmaj7). A-osa on eräänlainen versio blues-muodosta sekini. Alun kysymys-fraasi kerrataan ja vastauksena sille tulee liikkuvampi melodia. B-osan melodia on rytmisesti katkonaisempi. ”Speak No Evil” on hyvä esimerkki Shorterin sävellyksissä vallitsevasta tasapainosta erilaisten elementtien välillä.

Kun melodiassa on pitkä ääni ja basisti ja rumpali säestävät soittaen neljään, on pianistilla tilaisuus fillata. Ei voi tietää, onko Shorter antanut tässä kappaleessa Hancockille neuvoksi fillata aktiivisesti, vai tekeekö tämä niin intuitiivisesti. Joka tapauksessa Hancock tekee niin ja filleistä muodostuu tärkeä osa kappaleen luonnetta, ja tarkastelen niitä lähemmin myöhemmin.

Bassokomppaus menee neljään, mutta muutamassa kohdassa Carter irtautuu neljäsosta. Ensimmäisen kerran hän tekee niin saksofonisoolon kolmannen choruksen alussa (2:52), jossa dynamiikka hiljenee. Carter jää soittamaan C-pedaalia, eli C-säveltä myös Dbmaj7:n kohdalla. Harmoniaksi tulee Dbmaj7/C, eli C-fryyginen. Lopputeemassa (7:04) Carter kehittää eri kuvion jokaiseen A-osaan. Riffimäinen säestys sopii hyvin melodian pitkän äänen taustalle.

Sävellyksen rakenne on pitkä, minkä tajuaa kouriintuntuvasti, kun sitä soittaa itse. Levyllä Shorter soittaa kolme chorusta, Hubbard kaksi ja Hancock kaksi. Raita on levyn pisin, 8:21. Onko pitkä kesto se syy, minkä vuoksi kappaleeseen on tehty *fade out* -lopetus eli vähitellen hiljentäminen? Olen kirjoittanut yllä olevan nuotin levyversion mukaan. Aivan raidan viimeisillä sekunneilla voi kuitenkin kuulla, että melodia soitetaan loppuun pitkän äänen jälkeen (t. 29–32), eli *fade out* ei ollut alun perin ajatuksena. Jotain on täytynyt tapahtua, kun tähän ratkaisuun on päädytty viimeistään masterointivaiheessa. Loppuiko nauha kesken? Soittiko joku huonosti tai väärin lopussa, eikä uutta kokonaista ottoa haluttu enää soittaa? Vai eikö raita olisi mahtunut lp-levylle täydessä mitassaan? Mielestäni kappale loppuisi luontevasti tahdin 35 etuiskulle Eb-säveleen ja A7alt-sointuun.

”Speak No Evil” on suosittu ja paljon soitettu kappale. Pianotriolle se tosin soveltuu melko huonosti, koska pitkät äänet, ja etenkin *crescendon* tekeminen niihin, on vaikea toteuttaa pianolla. Myöskään fillien soittaminen melodian lomassa ei ole kovin luontevaa. Olen tehnyt tästä kappaleesta triolleni sovituksen, jossa yhtenä ratkaisuna käytin nopeampaa tempoa kuin alkuperäisessä versiossa. Sillä tavoin ainakin pitkien äänien ongelma helpottaa, eikä muotokaan tunnu niin pitkältä.

3.4.1 Pianofillit

SPEAK NO EVIL

PIANO FILLS

WAYNE SHORTER

1

A

4

7

11

15

A

Chord symbols: $Cm7$, $Db\Delta7$, $Db\Delta7$, $Cm7$, $Db\Delta7$, $Cm7$, $Db\Delta7$, $Ebm7$, $Em7$, $Cm7$, $Dm7$, $Bbm7$, $A7$, $A7_{ALT.}$, $Bbm7$, $A7_{ALT.}$, $Bbm7$, $Cm7$, $Db\Delta7$, $Cm7$.

18

Db Δ 7 Cm7 Db Δ 7

21

Cm7³ Db Δ 7 Ebm7 Em7 Cm7 Dm7 Bbm7

25

A7^{ALT.} Bbm7

27

A7^{ALT.} Bbm7

29

Am7(b5) Ab7 Gm7 Gb7 Fm7 Bb7 Eb Db

37

Cm7 Db Δ 7 Cm7 Db Δ 7

41

43

47

49

Kuten aiemmin mainitsin, tässä kappaleessa pianon filleillä on tärkeä rooli ja ne tuntuvat olevan olennainen osa sävellystä, tai ainakin teos olisi hyvin erilainen ilman niitä. Pianofillit ovat usein muutaman äänen välikommentteja tai sointuhajotuksista rakentuvaa tekstuuria, vähän kuin liian aktiivista komppaamista. ”Speak No Evilin” pianofillit ovat melodisia kokonaisuuksia ja sisältävät samankaltaisia ideoita, joita Hancock käyttää myös soolossaan. Olen nuotintanut ensimmäisen teeman fillit.

Kullakin neljän tahdin fillijaksolla on oma johtoajatuksensa. Ensimmäisessä (t. 2–5) se on vastaus ja muunnelmä puhaltimien melodialle. Toisessa jaksossa (t. 4–7) Hancock käyttää tuplatempoa ja päättää fraasin motiiviin, joka toistuu vain hieman erilaisena myöhemmin kappaleen pianosoolossa. Tuplatempofraaseissa on tonaalisille bebop-linjoille tyypillisiä kromaattisia lähestymiskuvioita (t. 5–6). Seuraavassa kahden soinnun jaksossa (t. 11–14) Hancock käyttää hyväksi A7alt- ja Bbm7-sointujen yhteisiä ääniä Bb, C, F ja G, jotka kuuluvat kummankin soinnun sointu- tai lisäsäveliin. Toisessa A-osassa esitellään triolihahdeksasosat, jotka Hancock ryhmittelee pareittain. Melodia laskee kromaattisesti rinnakkaisia kvartteja pitkin ja päättyy Dbmaj7-sointuun tahdissa 23. Tahtien 26–29 yksinäinen soololinja on perinteistä bebop-kieltä.

Viimeisen A-osan filleissä Hancock käyttää ensin kolmen äänen melodista motiivia (t. 38–41) ja sitten tuplatemporarytmiikkaa (t. 42–44). Viimeinen fillijakso (t. 48–50) perustuu kolmisointuarpeggioille ja triolirytmille, jotka viimeisissä tahteissa (t. 50–51) laajenevat neljäsoatrioleiksi tahtiviivan yli.

3.4.2 Pianosolo

SPEAK NO EVIL

PIANO SOLO

5:40
[A] 1

(TRUMPET SOLO ENDING)

The score is written for piano in 4/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The piece is marked with a tempo of 5:40 and a first ending bracket labeled [A] 1. The first system (measures 1-3) includes a 'TRUMPET SOLO ENDING' annotation. The second system (measures 4-6) features a triplet of eighth notes in the treble and a bass line with chords. The third system (measures 7-9) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 10-12) includes a complex rhythmic pattern with triplets and a quintuplet. The fifth system (measures 13-15) concludes with a final triplet and chord. Chord symbols such as Cm7, DbΔ7, Bbm7, and A7ALT are placed above the bass staff. Measure numbers 4, 6, 9, 12, and 15 are indicated at the start of their respective systems.

4

6

9

12

15

Chord symbols: Cm7, DbΔ7, Bbm7, A7ALT, Cm7, DbΔ7, Cm7.

Measure numbers: 4, 6, 9, 12, 15.

18

Db Δ 7 Cm7

20

Db Δ 7 (Db7) Cm7

22

Db Δ 7 Em7 Cm7

24

Dm7b Bbm7 A7ALT Bbm7

27

A7ALT Bbm7 Bbm7

29 ^{8^m}

Am7(b9) Ab7 Gm7 C7

33 (8)

Fm7 Bb7 D/Eb Db Δ 7(411)

37

[A]

Cm7 DbΔ7 Cm7

40

8^{va}

DbΔ7 Cm7 DbΔ7

43 (8)

Cm7 DbΔ7 Ebm7

46

Dm7 Bbm7 A13(b9) A7ALT

49

A13(b9) A7ALT Bb7(#9) Bbm7

”Speak No Evil” -kappaleessa viimeisenä soolona on pianosoolo, jossa Hancock rakentaa nousevan kaaren lopputeemaa kohti. Soolo on vain yhden choruksen pituinen, mutta sävellyksen pitkän muodon ansiosta siinä on aikaa kehittelyyn ja mahdollisuus käyttää erityyppisiä rakennuspalikoita. Modaalisisissa A-osissa Hancock soittaa harmonian ulkopuolella enemmän kuin B-osassa, jossa hän ilmentää selkeästi sävellyksen sointuvaihtoksia. Erilaiset rytmiset aika-arvot ovat käytössä monipuolisesti juurevan svengaavista kahdeksasosista nopeisiin, timen päällä oleviin pyrähdyksiin.

Hancock aloittaa soolonsa vastaamalla Hubbardin trumpettisoolon viimeiseen fraasiin (kirjoitettu pikkunuoteilla) ja jatkaa samaa ajatusta. Soolon ensimmäisessä A-osassa Hancock ilmentää harmonioita selkeästi soolinjoissaan. Toisessa A-osassa hän alkaa muunnella harmoniaa ja korvaa Dbmaj7-soinnun Db7-soinnulla (t. 20) sekä melodialinjassa että vasemman käden sointuhajotuksessa. Db7-sointu on tritonuskorvaus G7-soinnulle, joka purkautuu vahvasti C-molliin, ja tällä sointutehon vaihdoksella Hancock muuntaa kappaleen modaalista harmoniaa tonaaliseksi. Soolon alkupuolella on useita jaksoja, jossa Hancock leikittelee rytmillä ja fraseeraa kahdeksasosanuotit timesta jäljessä, esimerkiksi tahdeissa 6–7, 11–12 ja 15–16, joissa kahdeksasosat kuulostavat ”tahmeilta”.

Tahdissa 21 Hancock aloittaa nousevista kokosävelaskelista koostuvan motiivin, joka esiintyi jo aikaisemmin teeman filleissä ja jota hän siirtää puolisävelaskelittain ylöspäin. Tällöin melodia siirtyy ulos harmoniasta. Hancock jatkaa sekvenssiä, kunnes löytää sille hyvän lopetuspaikan tahdissa 23 ja vie melodian Em7-soinnulle läheisiin säveliin F#, G ja A, (Em7:n 9, 3, ja 11). Välisosassa Hancock pysyttelee alkuperäisessä harmoniassa ja soittaa svengaavasti ja blues-vaikutteisesti.

Viimeiseen A-osaan Hancock rakentaa pitkän kaaren käyttämällä rytmikassa triolihakdeksasosia polyrytmisesti yhdistettynä melodiseen sekvenssiin. Melodinen motiivi F, Eb, C alkaa jo kohotahdilla viimeiseen A-osaan (t. 36) ja osan ensimmäisessä tahdissa (t. 37) vasen käsi tulee mukaan täydentäen kuvion neljän triolihakdeksasosan pituiseksi, mistä syntyy polyrytmisen vaikutelma. Säilyttäen rytmin samana Hancock alkaa ensin siirtää vasemman käden kvarttihajotusta ylöspäin ja tahdissa 40 myös oikean käden melodia alkaa nousta vasenta kättä seuraten säilyttäen pääsääntöisesti saman laskevan suuri sekunti–pieni terssi -intervallirakenteen. Intensiteetti kasvaa ja melodian suunta nousee, kunnes tahdissa 42 kääntyy alaspäin. Sama motiivi jatkuu vielä tahdin 44 loppuun asti, jossa Hancock vihdoinkin purkaa kerääntyneen jännitteen tahdin 45 etuiskulle Em7-soinnulle ja A-sävelelle. Tässä kohdassa soolon melodia on vapaa lainaus sävellyksen melodiasta. Tällaiseen solistin aloittamaan polyrytmiseen, pitkään jatkuvaan sekvenssiin olisi basistin ja rumpalin helppoa ja houkuttelevaa tulla mukaan. Carter lähtee mukaan vapaampaan harmonian käsittelyyn, mutta rytmisesti sekä Carter että Jones jatkavat neljään, mistä muodostuu hyvä vastapaino Hancockin rytmille sen sijaan, että kaikki soittaisivat samaa polyrytmistä kuviota. Pitkän fraasin aikaansaamaa energiaa riittää vielä soolon neljään viimeiseen tahtiin, jossa Hancock käyttää laajoja sointuhajotuksia ja antaa hyvän vauhdin kohti lopetusmelodiaa. Hän laajentaa A7-soinnun ensin A13(b9)-tyyppiseksi ja vaihtaa sen sitten A7alt-soinnuksi (t. 48, 50).

3.5 Infant Eyes

INFANT EYES

WAYNE SHORTER

PIANO INTRO FREELY

♩ = 50

1 G_m7 F_m7 $E_b\Delta7$ $A13(b9)$

5 $G_b\Delta7$ $F7(SUS4)$ E_bm7 $B_b7(SUS4)$ $B_b7ALT.$

10 $E_b\Delta7$ $E\Delta7(b5)/E_b$ $E_b\Delta7(\#11)$ $E\Delta7(\#11)$

14 $B\Delta7$ $B_b7(SUS4)$ A_bm7 $E_b7(SUS4)$ $D7ALT.$

19 G_m7 F_m7 $E_b\Delta7$ $A13(b9)$

23 $G_b\Delta7$ $F7(SUS4)$ E_bm7 $B_b7(SUS4)$

FINE

Viides kappale levyllä on balladi ”Infant Eyes”. Trumpetisti Hubbard ei soita mukana tällä raidalla, vaan kappale esitetään kvartettikokoonpanolla. Levyn sävellyksistä ”Infant Eyes” on ainoa, jolla ei ole yhteyttä kansantaruihin. Shorter on säveltänyt kappaleen jo vuonna 1961 heti tyttärensä syntymän jälkeen. Levyllä se on päätynyt vasta nyt, kolme vuotta myöhemmin, sillä ilmeisesti hetki oli Shorterin mielestä oikea ja kokoonpano sopiva tulkitsemaan sävellystä. Shorter on sanonut: ”Näin kaiken vastasyntyneen tyttäreni silmissä, jokaisen joka on ollut vastasyntynyt. Ihmiset haikailevat menneisyyteen ja antavat sen vallata nykyhetken, mutta me synnymme uudestaan joka hetki.” (Mercer 2004, 87.)³⁹

”Infant Eyes” alkaa viipyilevällä pianointrolla. Itse sävellyksen muoto on ABA, jossa kukin osa on tavanomaisesta kahdeksan tahdin rakenteesta poiketen yhdeksän tahdin pituinen. Melodian kaari tuntuu tarvitsevan ”ylimääräisen” tahdin rauhoittumiseen ja siten erikoinen tahtimäärä tuntuukin luonteelta. Melodian rytmi pysyy läpi kappaleen samana. A- ja B-osien jälkimmäiset puoliskot (t. 5–8 ja 14–17) ovat keskenään samanlaiset sillä erotuksella että B-osa on kvarttia ylempää. A-osissa melodia seurailee lähes pelkästään Bb-miksolyydistä asteikkoa ja kerran käydään luonnollisessa Bb-mollissa. B-osassa melodian moodeiksi vaihtuvat eri Eb- tai enharmonisesti D#-pohjaiset moodit: miksolyydinen, lyydinen, doorinen ja aiolinen. Myös harmonia on enimmäkseen modaalinen, ja perinteisiä tonaalisia kadensseja on vähän. Shorter soittaa teeman jälkeen yhden choruksen mittaisen soolon, jonka jälkeen Hancock soittaa sooloa yhden A-osan.

39 ”I saw all infancy in [my daughter’s] eyes, everyone who’s ever been an infant. People reminisce about past stuff and let it take over the present, but with every moment, you’re reborn.”

3.5.1 Teema tarkasti

INFANT EYES

WAYNE SHORTER

4/4

TENDR SAX

PIANO FREELY

3

T SAX.

PNO.

PED

1 3 3

T SAX.

[A] Gm7 Fm7 EbΔ7 A13(b9) GbΔ7

PNO.

6 3 3 3

T SAX.

F7(SUS4) Ebm7

PNO.

8 3

T SAX.

Bb7(SUS4) Bb7ALT Bb13(b9)

PNO.

10

T SAX.

PNO.

Chords: EbΔ7, EΔ7/Eb, EbΔ7(#11), EΔ7(#11)

14

T SAX.

PNO.

Chords: BΔ7, Bb7(SUS4), Abm7, Ebm7, D7ALT

19

T SAX.

[A]

PNO.

LAI D BACK

Chords: Gm7, Fm7, EbΔ7

22

T SAX.

PNO.

Chords: A13(b9), GbΔ7, F7(SUS4)

25

T SAX.

PNO.

TENOR SOLO

Chords: Ebm7, Bb7(SUS4), Gm7

Kustannetussa leadsheet-nuotissa sävellyksen melodia kirjoitetaan tavallisesti yksinkertaista neljäosiksi ja kahdeksasosiksi selkeyden ja nuotin luettavuuden takia. Hidastempoisen balladikappaleen melodiaa tulkitessaan jazzmuusikko ottaa vapauksia, hänen jopa odotetaan ottavan vapauksia, etenkin rytmin käsittelyssä. Myös nopeammissa standardikappaleissa rytmiikan ja fraseerauksen muuntelu tilanteen mukaan kuuluu jazzmusiikin ominaispiirteisiin.

Olen kirjoittanut nuottiin mahdollisimman tarkasti sen, miten Shorter soittaa kappaleen melodian. Olen nuottintanut myös Hancockin säestyksen melodian aikana. Nuottikuvasta näkee rytmisen muuntelun ja esimerkiksi sen, missä kohdissa piano soittaa aktiivisemmin. Kun melodiassa on pitkä ääni, pianisti voi soittaa pieniä melodisia fillejä tai sointufillejä.

Tällaisia välikommentteja on esimerkiksi tahteissa 11, 13 ja 18. A13(b9)-kohdissa (t. 3, 22) Hancock soittaa F#-duurikolmisointua, joka A7:n päällä on ylärakennehajotus (upper structure). Siinä soinnun lisävelet muodostavat kolmisoinnun ylimmäksi hajotukseen. Samaa keinoa Hancock käyttää myöhemmin pianosoolossa. Tahtissa 24 Hancock liikuttaa vasemman käden soittoa rinnakkaisesti kokosäveliikkeellä. Ensimmäinen on F7sus4-hajotus, mutta toinen muuttaa harmonian Fmaj7:ksi.

Hitaita tempoja tulkitessaan jazzmuusikot jakavat neljäosan mielessään tiedostaen tai intuitiivisesti pienempiin aika-arvoihin (subdivision). Jako perustuu joko triolihajotukseen tai 16-osapohjaisiin tasaisiin tai swing-kahdeksasosiin. ”Infant Eyesin” kohdalla alajako on pääosin triolipohjaista. Sävellyksen melodian rytmi toistuu lähes koko ajan samanlaisena: kohotahti nelosiskulla ja pitkä ääni ykköselle. Shorter soittaa ykköselle tulevan melodiaäänien lähes aina kohdalleen, mutta muuntelee kohotahtien rytmiä.

3.5.2 Pianosoolo

INFANT EYES
PIANO SOLO

4:41

1

5

8

Vaikka ”Infant Eyes” -kappaleessa pianosoolo on lyhyt, vain yhden A-osan eli yhdeksän tahdin mittainen, Hancock ei kiirehdi täyttämään tilaa kokonaan. Hän antaa fraaseille aikaa hengittää. Soolon kantavana melodisena ajatuksena ovat *kolmi- ja nelisointuarpeggiot*, joita käyttämällä Hancock laajentaa harmonioita rohkeasti. Niistä muodostuu ylärakennehajotuksia tai hybridisointuja, joissa on kaksi nelisointua päällekkäin. Ajatukset etenevät kauniisti viipyillen ja sävellyksen tunnelmaa kunnioittaen.

Hancock odottaa kunnes saksofonisoolon viimeinen nuotti on kunnolla sammunut ennen kuin aloittaa oman soolonsa. Toisen tahdin Fm7-harmonian päälle hän soittaa Em7-nelisoinnun, joka laajentaa alkuperäisen harmonian muotoon Fmmaj13(#11). Tahdin 4 A13(b9)-soinnun kohdalla Hancock käyttää F#-duurikolisointua, joka on alkuperäisen harmonian ylärakenne. Tahdin 5 lopun arpeggio on mielestäni C7, jolla Hancock lähestyy seuraavaa F7sus4-sointua. Tahdissa 7 Ebm7-soinnusta tulee Ebmmaj7 siinä esiintyvän D-sävelen johdosta. Tahdin 8 sointuarpeggio on Gb-duuri, joka Bb7:n päällä muodostaa alt-soinnun. Tosin vasemman käden hajotuksessa ei ole D-säveltä eli soinnun terssiä, vaan sointu on kvarttipino, jota Hancock siirtää kokosävelaskelin rinnakkaisesti. Harmonian teho kuulostaa olevan Emaj7(#11) pikemmin kuin Bb-dominantti. Seuraava sointu on Ebmaj7, eli Hancock lähestyy sitä puolisävelaskelta ylempää. Nuottiin olen kirjoittanut tahdin sävelet alennusmerkkisinä, koska alkuperäinen harmonia on Bb7. Soolon kaksi ensimmäistä fraasia nousevat ylöspäin ilmavasti. Tahtiin 6 laskeudutaan ja tahdeissa 6–7 käydään melodian matalimmassa kohdassa kromaattisen melodian turvin. Ennen teeman alkua B-osasta suunta on taas kolmisoinnalla ylöspäin.

Rytmiikan käsittely on vapaan ilmavaa samaan tapaan kuin harmonian. Hancockin on mahdollista ottaa vapauksia soolossaan, koska basso soittaa selkeästi sointujen pohjasäveliä, eikä ota sen enempää kantaa sointujen tehoihin. Myös rummut jättävät tilaa vapaammalle ilmaisulle. Soolon ilmavuuden ja jopa haurauden huomaa hyvin, kun sitä soittaa levyn mukana. On helppo arvata, mitä sormijärjestyksiä Hancock käytti, koska fraasit ovat hyvin käteen sopivia. Vapaudet rytmiikassa tuntuvat luontevilta. Hancock ehtii miettiä, mitä soittaisi seuraavaksi. Fraasien väleissä on tilaa ja aikaa.

3.6 Wild Flower

WILD FLOWER

WAYNE SHORTER

♩ = 158

A $B\flat\Delta 7$ $A\flat m 7$ $A 7 \text{ALT.}$ $E\flat\Delta 7(\flat 5)$

TS 8vB

5 $B\flat\Delta 7$ $A\flat m 7$ $A 7 \text{ALT.}$ $D 7(\sharp 9)$

B $G 7(\flat 9 \text{SUS} 4)$ $C m 7$ $F 7$ $B\flat\Delta 7(\sharp 5)$ $A\flat\Delta 7(\sharp 11)$

UNIS.

13 $G m 13$ $C 13(\flat 9)$ $F m 7$ $E 7(\sharp 9)$

TS 8vB

A $E\flat\Delta 7$ $C m 7$ $A\flat m 7$ $A 7 \text{ALT.}$ $E\flat\Delta 7(\flat 5)$

21 $B\flat\Delta 7$ $A\flat m 7$ $A 7 \text{ALT.}$ $D 7(\sharp 9)$

C $G 7(\flat 9 \text{SUS} 4)$ $C m 7$ $F 7$ $B\flat\Delta 7(\sharp 5)$ $B\flat m 7$ $E\flat 7$

UNIS.

29 $A\flat\Delta 7$ $D\flat\Delta 7$ $A\flat m 7$ $E\flat 7$ $D 7(\sharp 9)$

Levyn päättää ”Wild Flower”, joka on reipas kolmijakoinen 6/4-tahtilajinen kappale. Alussa tunnelma on jazzvalssimaisen hillitty ja tempo on hiukan alle 160 bpm, mutta lopputeemassa huomaa että tempo on matkan varrella hieman noussut. Tunnelma tuntuu riehakkaalta ja rytmisektio soittaa lopputeeman rohkeammin irrotellen kuin alussa. Muoto on ABAC. Trumpetin ja saksofonin melodia kulkee oktaaveissa, unisonossa tai kaksiaäänisesti. ”Wild Flower” on levyn ainoa kappale, johon Shorter on sovittanut pitempiä melodiajaksoja kaksiaäänisesti. Kuten ”Speak No Evilissa”, Hancock fillaa myös tässä kappaleessa melodian pitkien äänien alla.

Melodian avausfraasi toistuu teeman alussa kaksi kertaa peräkkäin, mutta rytmi ja fraseeraus ovat erilaiset toisella kerralla (vrt. tahdit 2 ja 6). Toisen A-osan alussa (t. 17) kyseinen melodia on soinnutettu uudella tavalla ja saksofoni siirtyy soittamaan toista stemmaa trumpetin melodian alapuolelle. A-osien erilainen harmonia vaihtaa sävellajin tuntua. Alussa sävellaji kuulostaa olevan Bb-duuri ja toisessa A-osassa puolestaan Eb-duuri. Kertauksen soinnutus (t. 21) on sama kuin ensimmäisessä A-osassa. Vielä yksi uusi, nyt modaalinen, soinnutus lähes samalle melodialle tulee lopussa (t. 29), jossa moodista tulee Ab-lyydinen. Viimeisessä melodiafraasissa A-sävel on alennettu Ab:ksi sopimaan harmoniaan (t. 29). Neljän tahdin melodiafraasi esiintyy sävellyksessä viisi kertaa lähes samanlaisena neljällä eri tavalla harmonisoituna.

Aebersoldin *Play-a-long*-nuotista puuttuu osa harmonioista, koska nuotti on kirjoitettu kertauksella 1. ja 2. -maaleihin eikä koko rakennetta auki. Tästä syystä nuottiin ei ole merkitty toisen A-osan Ebmaj7-Cm7-sointuvaihdoksia. B- ja C-osien alussa (t. 9, 25), jossa harmonia on G7(b9sus4), on sointuna Fm, joka on lähellä totuutta, voisihan G7(b9sus4)-soinnun merkitä myös Fm/G. *Real Bookin* nuottiversiossa on useita virheellisiä sointuja. Tahtien 2 ja 6 melodian erilaisuutta ei ole huomioitu, vaan rytmi on kirjoitettu ainoastaan neljäsosiksi.

Piirre, jossa sama melodia soinnutetaan usealla eri tavalla ei ole tyypillistä tuon aikakauden jazzsävellyksille. Shorter kuitenkin käyttää tätä keinoa muissakin sävellyksissään, esimerkiksi *Night Dreamer* -levyn ”Black Nile” -kappaleen introssa ja aiemmin käsitellyssä ”Dance Cadaverous” -kappaleessa. Kaikki solistit, saksofoni-, trumpetti- ja piano-, soittavat yhden choruksen pituisen soolon.

17 ^{8^m}-----

A

17 $E_b\Delta 7$ $Cm7 (G7ALT)$ $Abm7$ $A7ALT$

19 (8)-----

19 $E_b\Delta 7(b5)$ $Bb\Delta 7$ $Bb\Delta 7$

22

22 $Abm7$ $A7ALT$ $D7(\#9)$

25

C

25 $G7(b9SUS4)$ $Cm7$ $F7$ $Bb\Delta 7(\#5)$ $Bbm7$

28

28 $Bbm7$ $E_b7(b9)$ $Ab\Delta 7$ $Db\Delta 7$ $Abm7$ E_b7

31

31 $D7(\#9)$ (E_b7) $D7(\#9)$ (E_b7) $D7(\#9)$ (E_b7) $D7(\#9)$ (E_b7) $D7(\#9)$ (E_b7)

”Wild Flowerin” pianosoolossa tunnelma on leikkisän vauhdikas. On kuin piano ja rummut pitäisivät hauskaa yhdessä. Soolon aika-arvoissa on svengaavia kahdeksasosia, runsaasti trioli-ideoita ja myös tuplatempoa. Harmoniassa Hancock käyttää muutamaa otteeseen sijaissointuja, mutta muuten hän pysyttelee lähellä kappaleen alkuperäistä harmoniaa.

Tätäkin sooloa Hancock rakentaa melodisten motiivien kautta. Ensimmäisen tahdin fraasi saa vastauksen toisessa tahdissa, jossa rytmi ja suunta ovat samat, mutta melodian intervallirakenne muuttuu. Toinen motiivi on tahdeissa 7–8, jossa Hancock siirtyy ulos D7(#9)-harmoniasta. Hän siirtää rinnakkain neljän sävelen sekvenssiä kvartti-suuri sekunti-kvartti, joka nousee kokosävelaskelin. Fraasin aika-arvona on triolikahdeksasosa. Hancock jakaa triolit neljän ryhmiin, mikä saa aikaan polyrytmisen vaikutelman. Kuvio istuu luontevasti käteen ja sormiin, joten idea on ennen kaikkea pianistinen. Tämän huomaa, kun sooloa soittaa itse. Kun Hancock käyttää sekvenssi-idea, hän rikkoo usein kuvion säännöllisyyden ja näin nostaa idean vielä uudelle, luovemmalle tasolle. Tässä hän pitää ”ylimääräisen” tauon tahdissa 8. Tahtien 13–16 kaksi 16-osista rakentuvaa fraasia loppuvat hauskaasti samantyyppisellä rytmillä, mutta käänteisellä melodian suunnalla.

Harmoniaan Hancock lisää dominanteja muutamaa kohtaan. Kappaleen harmonia B-osan alussa tahdeissa 9–10 on G7(b9sus4)-Cm7. Hancock lisää tuohon väliin G7alt-soinnun, jota hän selvästi ilmentää soololinjassaan. Tämä lisäys saa aikaan liikettä eteenpäin, koska purkauksesta tulee tonaalinen dominantti-toonika. Sama superimpositio tapahtuu C-osan alussa (t. 25). Tahdissa 29 Dbmaj7-sointu korvataan dominantilla Db7. Soolon lopussa (t. 31–32) oktaavit ja kahden käden sointuhajotukset ovat riehakkaan kuuloisia. Hancock soittaa samankaltaisen idean Shorterin soolon taustalla tämän soolon lopussa (2:21).

3.7 Yhteenveto analyseistä

Näiden soolojen perusteella voi tehdä johtopäätöksiä Hancockin tuon aikakauden soitolle tyypillisistä piirteistä. Hancock käsittelee sävellysten harmonioita kekseliäästi ja luo sävellyksille muotoa muokkaamalla sointuja, komppaamalla energisesti ja fillaamalla silloin, kun siihen on tilaa. Oikean käden soololinjat rakentuvat usein melodisen tai rytmisen motiivin pohjalta. Motiivin perussolu voi olla lyhytkin idea, vaikka vain tietty intervalli. Tämä tuo sooloihin jatkuvuutta ja selkeää muotoa. Hancock käyttää runsaasti myös perinteisiä bebop-tyylinen melodialinjoja, jotka alleviivaavat harmoniaa. Niitä ovat esimerkiksi kromaattiset kuviot, joilla sointuääniä lähestytään. Hancockilla on oikeastaan aika vähän likkejä, joita hän käyttäisi toistuvasti. Yksi C-mollifraasi löytyy kolmesta paikasta: ”Witch Huntin” ja ”Wild Flowerin” sooloista ja ”Speak No Evilin” filleistä. ”Witch Huntin” soolossa toisen choruksen alussa tahdin 25 nelosiskulta alkava triolimelodia on sama kuin ”Wild Flowerin” kolmannessa tahdissa ja ”Speak No Evilin” filleissä tahdissa 43, jossa aika-arvona ovat 16-osat. Mielienkiintoista on, että ”Wild Flowerissa” tuossa kohtaa harmonia on Ebmaj7(b5) ja kahdessa muussa kappaleessa Cm7. Ajatteleeko Hancock mielessään Cm7:a Ebmaj7(b5)-soinnun kohdalla? Se on mahdollista, ovathan soinnut hyvin lähellä toisiaan. Kaksi keskenään samankaltaista melodis-rytmistä ideaa löytyy ”Speak No Evilin” tahdeista 10–12 ja ”Wild Flowerin” tahdeista 19–20, joissa kummassakin on trioli-rytmi yhdistettynä tersseissä kulkevaan melodiaan. Silloin, kun Hancock siirtyy soittamaan harmonian ulkopuolella, hän tekee sen yleensä liikuttamalla tiettyä intervallirakennetta rinnakkaisesti. Näin tapahtuu ”Speak No Evilin” tahdeissa 22–23, ”Wild Flowerin” tahdeissa 7–8 ja myös ”Witch Huntin” tahdeissa 27–32, jossa eri suuntiin liikkuvat kvartit vievät ulos Cm7-harmoniasta.

Rytmiikan käsittely on monipuolista ja pulssilla leikittelevää. Aika-arvoista korostuvat triolikahdeksasosat, joita Hancock soittaa paljon tämän tempoissa kappaleissa. Etenkin triolien ryhmittely neljään on tyypillistä. Tästä esimerkkejä ovat mm. ”Witch Hunt” -soolon tahdit 39–40, ”Fee-Fi-Fo-Fum” tahdit 23–24 ja ”Speak No Evil” tahdit 38–45. Vasemman käden soinnut Hancock soittaa usein synkoopille pääiskujen eteen. Se saa aikaan eteenpäin menevän svengaavan vaikutelman. Myös kevyet ghost-nuotit tukevat svengiä.

Harmonian muuntelu Shorterin sävellyksissä on mielestäni haastavaa, koska Shorter on itse jo soinnuttanut ja sovittanut sävellyksensä harkiten. Hancock muuttaa harmoniaa ainakin kahdella tavalla: hän lisää

sointuja alkuperäisten väliin tai vaihtaa niiden väriä. Ensin mainittua eli superimpositiota tapahtuu kaikissa sooloissa lukuun ottamatta ”Infant Eyes” -sooloa. Hän ei muuta kappaleen alkuperäistä harmoniaa, vaan tihentää harmonian rytmiä ja lisää seuraavalle soinnulle johtavia dominantteja joihinkin paikkoihin. Tätä tapahtuu erityisesti kappaleessa ”Witch Hunt”. On kiinnostavaa verrata keskenään ”Witch Huntia” ja ”Speak No Evilia”, joissa kummassakin tonaalinen keskus on C ja perusmoodi on doorinen. ”Witch Huntin” pitkään Cm7-jaksoon Hancock soittaa Cm6-tyyppisen hajotuksen ja lisää väliin G7alt-soinnun. ”Speak No Evilin” alkuperäinen harmonia on Cm7-Dbmaj7, ja Hancock soittaaakin aluksi näin, mutta muuttaa myöhemmin Cm7:n Cm6-soinnuksi ja Dbmaj7:n Db7:ksi. Kummassakin tapauksessa modaalista harmoniasta tulee tonaalinen. Toinen tapa, jolla Hancock muuttaa harmoniaa on soinnun laadun vaihtaminen eli toisin sanoen modaalisten lainasointujen käyttäminen. Esimerkiksi ”Dance Cadaverous” -soolossa (t. 59) C#m7(b5)-soinnun tilalla on B-duurista lainattu C#m7.

Jazzmusiikissa modaalisuus on harvoin ”puhdasta” siten, että improvisointi perustuisi pelkästään yhteen asteikkoon. Modaaliset jaksot käsitellään tonaalista logiikkaa käyttäen, kuten tälläkin levyllä. Modaalisia piirteitä alkoi tulla jazzmusiikkiin 1960–1950-lukujen vaihteessa ja *Speak No Evil* -levyn solistit olivat ensimmäisiä jazzmuusikoita, jotka kehittivät tapoja uudenlaisten harmonioiden tulkitsemiseen. Hancockin käyttämät harmoniset keinot, kuten superimpositio ja reharmonisointi, ovat olleet esimerkkeinä seuraaville pianistisukupolville, ja niistä on tullut jazzilmaisun perustyökaluja. Myös Hubbard käyttää superimpositiota ja käsittelee modaalista harmoniaa tonaalisesti, esimerkiksi ”Witch Hunt” -soolossa (t. 36).

Sävellysten leadsheet-nuotit olen kirjoittanut mahdollisimman tarkasti levyversioiden mukaan yrittäen päätellä, mitä alkuperäisessä nuotissa on lukenut. Olen käyttänyt lähteenä myös eri kirjoissa julkaistuja nuotteja ja verrannut niitä omiini. On yllättävää, että niin monessa on virheitä. Uskon, että jazzmuusikot ja musiikinopiskelijat ympäri maailman käyttävät esimerkiksi *Real Book*, *New Real Book* ja Aebersoldin *Play-a-long*-sarjan kirjoja nuottilähteenä. Viimeksi mainittua olen pitänyt luotettavana, mutta siinäkin näiden sävellysten kohdalla on joitain virheitä. ”Vanhan” *Real Bookin* nuoteissa melodiat ovat melkein oikein, mutta soinnuissa on paljon puutteita. Sen sijaan *New Real Bookin* versiot ovat moitteettomia, ja niiden lähteenä mainitaankin Shorterin alkuperäiset nuotit (Cher 1988, 425, 426). Jazzmusiikissa kappaleen opettelemisen välineenä äänite on parasta tutkimusmateriaalia. Jos haluaa saada mahdollisimman oikean kuvan tutkittavasta materiaalista, julkaistuihin nuotteihin ei kannata täysin luottaa.

4 Jatkotutkintokonsertit

Sibelius-Akatemiassa taiteellisen tohtorintutkinnon laajuudeksi on tavallisesti määritelty viisi konserttikokonaaisuutta. Oman tutkintoni taiteellinen oppinäyte koostuu neljästä konsertista ja yhdestä julkaistusta äänitteestä. Koska tohtorintutkintoni tutkimusaihe on ”1960-luvun Blue Note -aikakausi ja etenkin *Speak No Evil* -levy”, oli konserttien ohjelmistojen valinnassa selkeä rajaus. Konserttien teemat säilyivät alkuperäisen suunnitelman mukaisina eivätkä muuttuneet prosessin edetessä ja mielestäni niistä muodostui järkevä kokonaisuus. Sekä levyille että konsertteihin kokosin yhtyeet muusikoista, joiden kanssa olin tehnyt töitä aikaisemmin ja jotka tunsin hyvin. Tällä tavoin oli mahdollista harjoitella kunkin konsertin ohjelmistoa useaan kertaan ja pidemmän ajan kuluessa. Työskentelytapa, jossa materiaali kypsyy vähitellen, sopii minulle. Jatkotutkintokonserttien valmistelu on kehittänyt minua yhtyeen johtajana. Kehityksen on saanut aikaan paitsi lisääntynyt kokemus, myös syvempi näkemys aikakauden jazzmusiikista. Seuraavaksi kerron pääkohdat äänitteestä ja konserteistani.

4.1 Onion

Vuonna 2006 äänitetty Riitta Paakki Trion levy *Onion* on tutkintoni alkupiste. Levyllä soittavat bassoa Ape Anttila ja rumpuja Mikko Hassinen. Levyn on tuottanut Jim Beard, ja se on julkaistu Impala-levymerkillä. *Onion* on trion kolmas levy ja kaikki yhtyeen jäsenet ovat säveltäneet kappaleita sille, kuten trion aikaisemmillemkin levyille. Tällä levyllä suurin osa kappaleista, eli seitsemän 11:stä, on omia sävellyksiäni. Vaikka syventyminen tutkintoni aiheeseen oli vasta alussa, näissä sävellyksissä kuulee jo vaikutteita 1960-luvun tyylistä. Esimerkiksi ”Villi Väinö” -kappaleeseen lainasin tietoisesti sointukulun ”Wild Flower” -kappaleesta, ja siitä juontaa juurensa myös sävellyksen nimi. ”Mental Mittenin” kohdalla tavoittelin Hancockin ”Dolphin Dance” -sävellyksen tunnelmaa.

Onion on mielestäni tämän trion paras levy, mikä on pitkälti tuottaja Jim Beardin ansiota. Hänen näkemyksellinen ammattitaitonsa tuli esille sekä studiossa äänitystilanteessa että levyn miksaus- ja masterointivaiheissa. Oli hieno kokemus saada työskennellä hänen kanssaan.

4.2 Speak No Evil

Ensimmäisessä jatkotutkintokonsertissa oli luonnollista ja jopa välttämätöntä soittaa tutkimuksen keskipisteessä olevan levyn sävellykset alkuperäisiä versioita kunnioittaen. ”Speak No Evil” -otsikoitu konsertti pidettiin Sibelius-Akatemian Kamarimusiikkisalissa 21.11.2007. Kokoonpanossa soittivat trumpettia Tero Saarti, tenorisaksofonia Manuel Dunkel, bassoa Ville Huolman ja rumpuja Jussi Lehtonen. Koska *Speak No Evilin* kuusi sävellystä eivät kestoiltaan riittäneet koko konsertin ohjelmaksi, soitimme lisäksi kappaleet ”The Soothsayer”, ”Tom Thumb”, ”Toy Tune”, jotka valitsin Shorterin muilta Blue Note -levyiltä. Ne toivat esitykseen erilaista rytmistä ilmettä, sillä ”The Soothsayer” on nopeampoinen ja ”Tom Thumb” tasajakoinen boogaloo. Ylimääräisenä soitimme ”Marie Antoinette” -kappaleen Freddie Hubbardin *Ready For Freddie* -levyltä.

Konsertti onnistui hyvin. Oli hyödyllistä päästä itse soittamaan tutkimuksen kohteena olevat sävellykset alkuperäisellä kokoonpanolla ja saada kokemus siitä, miltä kappaleiden tempot, harmoniat ja rakenteet tuntuvat kun niitä soittaa konserttitilanteessa eikä vain harjoituskopissa. Teemakonsertista, jossa esitetään klassikoksi muodostuneen levytyksen kappaleet alkuperäisen kaltaisina, tulee helposti vain kalpea toisinto alkuperäisestä. Sitä yritin välttää. Olin soittanut levyn pianosooloja ja kiusaus soittaa niistä tuttuja fraaseja omissa sooloissani oli olemassa. Mielestäni emme juuttuneet liikaa alkuperäiseen levytykseen, vaan esitimme sävellykset oman näkemysemme mukaisina nykypäivän versioina.

4.3 Blue Note Sessions

Toisen konsertin otsikko oli ”Blue Note Sessions”. Se järjestettiin Sibelius-Akatemian Kamarimusiikkisalissa 29.10.2008 ja kokoonpano oli sama kuin edellisessä konsertissa. Tähän konserttiin valitsin vapaasti sävellyksiä eri artistien Blue Note -levyiltä. Konsertin kappaleet olivat ”Cape Verdean Blues” (Horace Silver), ”Serenity” (Joe Henderson), ”One Finger Snap” (Herbie Hancock), ”Contemplation” (McCoy Tyner), ”Ceora” (Lee Morgan), ”Birdlike” (Freddie Hubbard), ”Dolphin Dance” (Herbie Hancock), ”Teru” (Wayne Shorter) ja ”Straight Ahead” (Kenny Dorham).

Osa konsertin kappaleista olin soittanut jo aikaisemmin. Uudet kappaleet poimin kuuntelemalla levyjä ja soittamalla niiden mukana. Ohjelmiston valintaperusteita oli vaikea päättää, mutta jonkinlainen raja oli ollut tarpeen, koska valinnanvaraa oli niin paljon. En onnistunut saamaan konsertista ehjää kokonaisuutta, koska kappalevalinnat olivat tietyllä tavalla sattumanvaraisia ja valmistelu jäi myös hieman puutteelliseksi.

4.4 My Own Wayne

Tähän konserttiin sävelsin uusia kappaleita ottaen tietoisesti vaikutteita Shorterin sävellyksistä ja tutkin, mitkä piirteet ovat Shorterin sävellystyylille tyypillisiä. Samalla halusin, että sävellykset kuulostavat omiltani eivätkä kopioilta tai pastisseilta. Joidenkin kappaleiden kohdalla aloitin sävellystyön lainaamalla Shorterilta suoraan jonkin sointukulun tai melodiapätkän. Näin tein esimerkiksi kappaleissa ”Saint M”, ”Little Dreamer” ja ”Beans”. ”Little Dreamer” -kappaleessa käytin samaa harmoniaa kuin Shorterin ”Jujun” rakenteen lopussa: Fmaj7-Bm7. Harmonian liike on mielestäni kiehtova. ”Beans” syntyi tekniikalla, jota en ollut ennen käyttänyt. Otin ”Fee-Fi-Fo-Fumin” A-osan melodian, transponoin sen ja kirjoitin äänet lopusta alkuun. Tämän jälkeen keksin melodialle rytmin ja soinnutin sen. Kappaleissa ”Dandelion”, ”Heel Hook” ja ”Escargot” lainattua on rytmisen tunnelma. ”Dandelionissa” käytin myös ”sama melodia–eri harmonia”-keinoa. ”Little Dreamer”, ”Relapsin” ja ”Who Knew” -kappaleissa on kahden tai useamman soinnun toistuva kuvio, eli piirre, joka esiintyy useissa Shorterin sävellyksissä.⁴⁰ ”Little Dreamerin” välisosassa on tavallisesta poikkeava tahtimäärä.⁴¹ ”Touring” tavoittelee blues-sävyä ja leikkisyyttä.

Konsertti oli Musiikkitalon Black Box -salissa 15.9.2011. Yhtyeessä soittivat saksofonia Manuel Dunkel, bassoa Antti Lötjönen ja rumppuja Teppo Mäkynen. Tämän kokoonpanon pohjalla toimii nykyinen kvartettini. Kaikkia konsertin sävellyksiä on esitetty myöhemmin eri yhteyksissä.

4.5 Shorter Versions

Viimeiseen konserttiin tein pianotriolle sovituksia Shorterin 1960-luvun sävellyksistä. Jatkotutkintosuunnitelmaa tehdessäni ajattelin, että tämä olisi luonnollinen tapa päättää tutkimukseni. Tähän mennessä olisin jo tutkinut sävellyksiä ja soittanut niitä alkuperäisessä muodossaan, ja myös pianotrio olisi itselleni tuttu kokoonpano. Ajatus oli ehkä hyvä, mutta alkaessani valmistella ja sovittaa konsertin kappaleita tajusin, että tehtävä olikin haastavampi kuin olin odottanut. Shorterin sävellykset ovat jo valmiiksi hiottuja etenkin harmonian ja muodon osalta. Suunnitelmassani lukee näin: ”Sovituksia tehdessäni käytän kappaleiden rytmisiä, harmonisia ja melodisia elementtejä varsin vapaasti.” Joidenkin kappaleiden kanssa toimin suunnitelman mukaisesti, esimerkiksi ”Yes Or No” on purettu osiin ja pantu takaisin kasaan. Toiset kappaleet, kuten ”Black Nile” ja ”This Is For Albert” ovat lähellä alkuperäisiä versioita. Monen kappaleen kohdalla aloitin rytmistä, koska pelkästään jo tempon muutos saattaa tuoda sävellykselle uuden ilmeen, kuten tapahtui ”Speak No Evilin” kohdalla.

40 Esimerkiksi ”Speak No Evil”, ”Armageddon”, ”Deluge”.

41 Shorterilla esimerkiksi ”Infant Eyes”, ”Speak No Evil”.

Mukana konsertissa olivat seuraavat kappaleet Shorterin omilta Blue Note -levyiltä sekä Art Blakeyn ja Miles Davisin yhtyeiden ohjelmistosta: ”This Is For Albert”, ”502 Blues (Drinkin’ and Drivin’)”, ”Speak No Evil”, ”Yes Or No”, ”Miyako”, ”Angola”, ”Wild Flower”, ”Black Nile”, ”Infant Eyes” ja ”Pinocchio”. Näistä ”502 Blues” ei ole Shorterin vaan Jimmy Rowlesin sävellys, mutta sovituksen olen tehnyt *Adam’s Apple* -levyn version pohjalta. Konsertti oli Camerata-salissa 27.11.2013 ja sen kokoonpano oli trio, jossa bassoa soitti Antti Lötjönen ja rumpuja Jaska Lukkarinen.

Vaikka kappaleiden sovittaminen oli haastavaa, se oli myös palkitsevaa ja mielestäni versioista tuli onnistuneita. En pelannut varman päälle, vaan asetin itselleni haasteita ohjelmiston suhteen. Aikaisempien konserttien palautteissa minulta oli toivottu soolopianokappaletta. Tähän konserttiin tein soolopianosovituksen ”Wild Flower”-kappaleesta, jonka sulautin Erik Satien ”Iere Gymnopédie”-sävellykseen. Sen tulkintaa piti lähestyä pianistisesti hyvin eri tavalla kuin muita kappaleita, koska sitä soittaessani minun oli kiinnitettävä enemmän huomiota kosketukseen ja äänenväriin. ”502 Bluesin” sovituksen tahtilaji on 5/4, joka ei ole minulle erityisen luonteva, mutta halusin silti ottaa riskin ja sisällyttää sen ohjelmistoon. Hyvin menneen konsertin jälkeen päätimme äänittää kappaleet ja julkaista ne levyllä. *Characters*-vinyylilevy ilmestyi huhtikuussa 2015 Jaskaa-levymerkille ja lokakuussa 2015 olimme Suomen Jazzliiton kiertueella Suomessa ja Virossa samalla kokoonpanolla ja ohjelmistolla. Konserttiohjelmistoon lisättiin kaksi uutta sovitusta kappaleista ”United” ja ”Charcoal Blues”. Olen tyytyväinen siihen, että tätä ohjelmistoa on saatu esittää jatkotutkintokonsertin jälkeenkin. Kaikki konsertit ovat olleet hyödyllisiä jatkotutkintoprosessia ajatellen. Jollain tavoin ”Shorter Versions” oli kaikkein palkitsevin, koska tuntuu että sen valmistelu kehitti minua muusikkona eniten.

4.6 Yhteenveto konserteista

Taiteellisen jatkotutkinnon tärkein osa ovat konsertit. Muusikolle se on myös tutuin osa: kootaan ohjelmisto ja kokoonpano, harjoitellaan kappaleet yhdessä yhtyeen kanssa ja esitetään ne konsertissa. Jokainen jatkotutkintokonsertti on kuitenkin erityinen, koska jokaista edeltää syventyminen tiettyyn aiheeseen. Jos konserttien teemat on valittu järkevästi, ei niissä tarvitse rajoittaa omaa ilmaisuaan, vaan voi soittaa vapautuneesti ja nauttien. Siinä onnistuin mielestäni hyvin. Jokaisen konsertin ohjelmisto oli mielekäs ja sain soittaa hienojen muusikoiden kanssa rennosti, mutta myös riskejä ottaen. Olen oppinut harjoituttamaan yhtyettä tehokkaammin ja antamaan muusikoille selkeämpiä ohjeita.

Konserttien arvostelulautakunnilta saamani palaute on ollut rakentavaa ja hyödyllistä oman edistymiseni kannalta. Kommentit jokaisen esityksen jälkeen ovat vastanneet pitkälti myös omaa mielikuvaani. Minulta on toivottu rohkeampaa ja heittäytyvämpää otetta ilmaisuuni. Näitä elementtejä olen pyrkinyt kehittämään.

5 Lopuksi

Tutkintoni aihe on yksi rajattu aikakausi ja kirjallisen työn aihe vain yksi äänite. Rajausta on antanut mahdollisuuden syventyä Blue Note -aikakauden tyylin erityispiirteisiin. Jatko-opintojeni kuluessa olen oppinut kuuntelemaan jazzmusiikkia analyttisemmin ja kiinnittämään huomiota yksityiskohtiin. Joitakin syitä sille, miksi *Speak No Evil* on Down Beat -lehden ja myös monen muusikon suosikkilistan kärjessä, voi löytää analyttisen tarkastelun tuloksena. Shorterin sävellysten melodiat ovat mieleenpainuvia ja harmoniat tasapainoinen yhdistelmä tonaalisuutta, modaalisuutta ja ei-funktionaalisuutta. Solistit soittavat toisiaan täydentäen, kuten esimerkiksi kappaleessa ”Witch Hunt”, ja rytmisektion soitto on energistä ja solistia tukevaa. Levyn äänenlaatua arvostetaan. Mielestäni *Speak No Evil* ilmioineen on hyvä Blue Note -aikakauden tyylin edustaja. Kaikilla muusikoilla on omat suosikkinsa ja itselleni on ollut hyödyllistä ymmärtää, millaisia elementtejä oma suosikkilevyäni ja sen itseäni koskettava musiikki sisältää, koska se selkeyttää taiteellista näkemystäni.

Taiteellisen tutkintoni tavoitteena oli kehittyä pianistina ja säveltäjänä. Pianistista kehitystäni on edesautannut kirjalliseen työhön liittynyt Herbie Hancockin ilmaisuun paneutuminen. Hänen soolojensa tutkimisen avulla olen saanut käyttööni uusia musiikillisia työkaluja. Tärkein oivallus liittyy rytmikkaan: svengi ja pulssi *tuntuvat* fyysisenä tunteena kädessä. Kun yritin tavoitella Hancockin svengiiä soittamalla äänitteen mukana, tajusin että jokainen tempo tuntuu kädessä ja sormissa erilaiselta. Hancockin tapa fraseerata kahdeksasosia on omanlaisensa ja pidän siitä. Jos haluan soittaa svengaavasti hitaassa swing-tempossa kuten esimerkiksi ”Fee-Fi-Fo-Fum”, haen käteen saman tunteen kuin kyseistä kappaletta soittaessa. Tunteen pitää olla jännitystä ja rentoutta oikeassa suhteessa. Sama asia on kyseessä timen manipulaatiossa. Minun pitää tietää, miltä haluan kuulostaa kun soitan jonkin melodialinjan pulssista jäljessä, mutta sen lisäksi minun pitää myös tietää, miltä se tuntuu. Hancockin soitosta olen omaksunut muitakin rytmikkaan liittyviä elementtejä, joista edellä mainittuun tuntemus-asiaan liittyy kahdeksasosanuottien fraseeraus eri tempoissa. Varastooni on tullut monipuolisempia aika-arvoja ja polyrytmisiä kuvioita. Olen opetellut vasemman käden komppausta etuiskuille.

Harmonian osalta oivallukseni liittyy modaalisten jaksojen käsittelyyn tonaalisiin keinoihin. Tajusin, että tapaa, jolla Hancock luo tonaalista rakennetta ”Witch Huntin” Cm-jaksoihin, voi soveltaa muissakin sävellyksissä, myös tonaalisissa. Esimerkiksi jazzstandardit ”Invitation” ja ”Softly As In A Morning Sunrise” ovat mollikappaleita, joissa olen käyttänyt omaksumiani keinoja. Olen oppinut laajentamaan ja muuttamaan harmonioita Hancockin esimerkin mukaisesti, eli muuttamaan modaalista harmoniaa tonaaliseksi lisäämällä funktionaalisia tehoja sekä varioimaan sointujen väriä käyttämällä modaalisia muunnosointuja. Huomasin myös, että harmoniaa voi muuntaa ”toiseenkin suuntaan” tonaalisesta modaaliseksi. Kappaleen ”Softly As In A Morning Sunrise”, jonka harmonia on tonaalinen, voi soittaa modaalisesti ”Speak No Evilin” soinnuilla.

Omaa improvisointiani ja ilmaisuani kehittäessä on tärkeää soittaa koko kappaleiden, eikä pelkästään pianosoolojen mukana. Improvisoidessani levyn mukana kokeilen omia ratkaisuja, reagoin rytmisektion ja solistien soittoon ja teen huomioita ilmaisun energiasta. Kun opittuja uusia asioita todella haluaa omaksua omaan ilmaisuunsa, pitää keksiä erilaisia tapoja harjoitella niitä. Harjoittelen esimerkiksi kahdeksasosien fraseerausta hakemalla ensin oikean tuntemuksen sormiin ja käsiin soittamalla levyn mukana. Kun tunne on sopiva, saatan jatkaa siitä johonkin toiseen samantempoiseen kappaleeseen. Minun pitää yleensä miettiä etukäteen mahdollisia tapoja muunnella harmoniaa, mutta yhä useammin pystyn käyttämään niitä valmistelematta. Melodisten motiivien käyttö improvisoinnin harjoittelussa on varsin tavallinen keino, jota olen aikaisemminkin käyttänyt. Harjoittelen siten, että improvisoidessani sooloa pyrin tunnistamaan, mikä soittamani asia on sopiva melodiseksi motiiviksi ja lähden kehittämään sitä. En siis päättää motiiviva mielessäni ennen kuin alan soittaa. Tällainen harjoittelutapa opettaa kuuntelemaan omaa soittoa. On hyvä muistaa, mitä tuli juuri soittaneeksi ja miettiä, mitä aikoo seuraavaksi tehdä.

Kuten kaikilla taiteilijoilla, Herbie Hancockilla on ilmaisussaan vahva tyyli ja oma ääni. Se on muotoutunut hänen taustansa ja esikuviansa kautta. Minun ääneni on muodostunut oman taustani ja kokemusteni kautta. Olen kuunnellut ja jäljitellyt useita taiteilijoita. Heidän ilmaisunsa koskettavimmat ominaisuudet yhdistettynä omaan persoonallisuuteeni ja elämäkokemukseeni ovat yhtä kuin oma soittotyylini. Uusien ko-

kemusten ja oivallusten kautta tyyli kehittyy jatkuvasti, eikä se suinkaan ole valmis. Jatkotutkintokonsertteja valmistellessani olen saanut pohtia monenlaisia jazzmusiikkiin ja pianonsoittoon liittyviä asioita, esimerkiksi pianon sointiväriin ja kosketukseen liittyviä tekijöitä, jotka usein jäävät vähemmälle huomiolle. Olen kehittänyt monipuolisemmaksi ja taitavammaksi pianistiksi jatkotutkintoprosessin kuluessa.

Painopiste tutkinnossani on ollut enemmän soittamisessa kuin säveltämisessä. Uskon kuitenkin kehittyneeni myös säveltäjänä etenkin ”My Own Wayne”-konsertin ansiosta, sillä siihen sävelsin koko ohjelmiston. Myös ”Shorter Versions” -konsertin sovitusten laatiminen oli samankaltaista kuin sävellystyö. Shorterin sävellysten analysointi on opettanut minua tekemään erilaisia huomioita omasta sävellystyöstäni. Tajuan, että hyvässä sävellyksessä on kontrasteja ja erilaisia elementtejä sopivassa suhteessa.

Yhdessä soittamiseen kuuluu aina kommunikointi ja reagointi. Tästä johtuen on tärkeää valikoida yhtyeeseen sellaisia muusikoita, joiden kanssa kommunikointi sujuu luontevasti. Siinä Shorter mielestäni onnistui *Speak No Evilin* kohdalla täydellisesti. Jatkotutkintoprosessin aikana olen oppinut tekemään muiden instrumenttien soittajien ilmaisusta huomioita ja ymmärtämään, millaiset piirteet sopivat yhteen oman ilmaisuni kanssa. Kykenen ohjailemaan musiikin suuntaa soittotilanteessa omalla soitollani. Olen tietoinen siitä, mitkä tällä hetkellä ovat omat vahvuuteni muusikkona ja mitä puolia minun on edelleen kehitettävä.

Speak No Evil -levyn tutkimista voisi jatkaa keskittymällä muusikoiden väliseen kommunikointiin ja yhteisöön erityispiirteisiin. Tämän työn analyseissä on joitakin huomioita aiheeseen liittyen, mutta esimerkkejä voisi kaivaa esille enemmänkin. Sävellyksistä voisi tehdä jonkinlaiset graafiset partituurit, joista käy ilmi kuka tietyn idean esittelee ja miten siihen reagoidaan. Olisi hienoa nähdä sävellysten alkuperäiset nuotit. Kuultuani kappaleista muutamia julkaisemattomia ottoja, kiehtoo ajatus siitä, että saisin kuulla kaikki otot. Sellaisen tutkimusmateriaalin avulla olisi kiinnostavaa tutkia solistien improvisointia vertaillen keskenään saman kappaleen eri ottoja. Sen tutkimuksen aika tulee, jos pääsen joskus vierailemaan Blue Noten arkistoholveissa.

Lähdeluettelo

Nuottilähteet

Aebersold, Jamey (published by): *Wayne Shorter Jazz Classics, Volume 33*. 1985.
 Sher, Chuck (published by): *The New Real Book*. Sher Music 1988.

Levyjen kansitekstit

Blumenthal, Bob: Wayne Shorter: *Speak No Evil*, 1999.
 Cuscuna, Michael: Wayne Shorter: *The Soothsayer*, 1990.
 Cuscuna, Michael: Wayne Shorter: *Etcetera*, 1980.
 Feather, Leonard: Wayne Shorter: *Schizophrenia*, 1967.
 Heckman, Don: Wayne Shorter: *Adam's Apple*, 1966.
 Heckman, Don: Wayne Shorter: *Speak No Evil*, 1965.
 Hentoff, Nat: Wayne Shorter: *The All Seeing Eye*, 1965.
 Hentoff, Nat: Wayne Shorter: *Night Dreamer*, 1964.
 Hentoff, Nat: Wayne Shorter: *Juju*, 1964.

Haastattelu

Ashley Kahn 3.4.2014. Materiaali kirjoittajan hallussa.

Internetlähteet

Erlandsson, Fredrik: (2002) *Tradition och originalitet i tre kompositioner av Wayne Shorter*.
<http://musikforskning.se/konferenser/2003/abstracts.php?menu=1> (luettu 25.2.2016).

Levytykset

Coltrane, John: *Crescent* (1964), MCAD-5889.
 Coltrane, John: *A Love Supreme* (1964), IMP 11552.
 Davis, Miles: *E.S.P.* (1965), 467899 2.
 Hancock, Herbie: *Empyrean Isles* (1964), CDP 7 84175 2.
 Hancock, Herbie: *Maiden Voyage* (1965), CDP 7 46339 2.
 Hubbard, Freddie: *Ready For Freddie* (1961), 7243 5 90837 2 8.
 Shorter, Wayne: *Night Dreamer* (1964), CDP 7 84173 2.
 Shorter, Wayne: *Juju* (1964), CDP 7 46514 2.
 Shorter, Wayne: *Speak No Evil* (1964), CDP 7 46509 2.
 Shorter, Wayne: *The Soothsayer* (1965), CDP 7 84443 2.
 Shorter, Wayne: *Etcetera* (1965), CDP 7243 8 33581 2 0.
 Shorter, Wayne: *The All Seeing Eye* (1965), CDP 7243 8 29100 2 2.
 Shorter, Wayne: *Adam's Apple* (1966), CDP 7 46403 2.
 Shorter, Wayne: *Schizophrenia* (1967), CDP 7243 8 32096 2 0.

Kirjallisuus

Aebersold, Jamey: *Wayne Shorter Jazz Classics, Volume 33*. 1985.
 Berliner, Paul F.: *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. The University of Chicago Press, 1994.
 Cook, Richard: *Blue Note Records: The Biography*. Justin, Charles & Co. Boston, 2001.
 Cuscuna, Michael & Ruppli, Michel (compiled by): *The Blue Note Label, A Discography*.
 Greenwood Press, 1988.
 Hancock, Herbie: *Herbie Hancock: Possibilities/Herbie Hancock with Lisa Dickey*.
 Viking/Penguin group, 2014.

- Huovinen, Erkki (toim.): *Musiikillinen improvisaatio: keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*. Utukirjat, 2015.
- Julien, Patricia: *The Structural Function of Harmonic Relations in Wayne Shorter's Early Compositions: 1959–1963*. University of Maryland, 2003.
- Kahn, Ashley: *Kind of Blue, The Making of the Miles Davis Masterpiece*. Da Capo Press, 2000.
- Mercer, Michelle: *Footprints: The Life and Work of Wayne Shorter*. Tarcher/Penguin, 2004.
- Ouellette, Dan & Panken, Ted: My Favorite Blue Note Album. *Down Beat* 3/2009 (s. 26–36).
- Porter, Lewis (edited by): *The John Coltrane Reference*. Routledge, 2008.
- Strunk, Steven: *Notes on Harmony in Wayne Shorter's Compositions, 1964–67*. *Journal of Music Theory*, 49:2, 2005.
- Waters, Keith: *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965–1968*. Oxford University Press, 2011.
- 80th Readers Poll, Top Historical Albums. *Down Beat* 12/2015, 42.

Liite 1.

Levyn kappaleet ja konserttien ohjelmat

Levy

Riitta Paakki Trio: *Onion* (2006), Impala 013

Ape Anttila - basso

Mikko Hassinen - rummut

Mental Mitten (Paakki)

Kenguru (Paakki)

Mandir (Mikko Hassinen)

Sillä Sipuli (Riitta Paakki)

Villi Väinö (Paakki)

Rönsy (Paakki)

Arelia (Hassinen)

Vuonot (Ape Anttila)

Adrienne (Anttila)

Herpertti (Paakki)

Nukkumatti (Paakki)

Konsertti 1.

Speak No Evil 21.11.2007 Sibelius-Akatemian Kamarimusiikkisali

Tero Saarti - trumpetti

Manuel Dunkel - saksofoni

Ville Huolman - basso

Jussi Lehtonen - rummut

Witch Hunt

Fee-Fi-Fo-Fum

Dance Cadaverous

Speak No Evil

Infant Eyes

Willflower

The Soothsayer

Toy Tune

Tom Thumb

Marie Antoinette

Sävellykset: Wayne Shorter

Konsertti 2.

Blue Note Sessions 29.10.2008 Sibelius-Akatemian Kamarimusiikkisali

Tero Saarti - trumpetti

Manuel Dunkel - saksofoni

Ville Huolman - basso

Jussi Lehtonen - rummut

Cape Verdean Blues (Horace Silver)

Serenity (Joe Henderson)

One Finger Snap (Herbie Hancock)

Contemplation (McCoy Tyner)

Ceora (Lee Morgan)

Birdlike (Freddie Hubbard)

Dolphin Dance (Herbie Hancock)

Teru (Wayne Shorter)

Straight Ahead (Kenny Dorham)

Konsertti 3.

My Own Wayne 15.10.2011 Musiikkitalo, Black Box

Manuel Dunkel - saksofoni

Antti Lötjönen - basso

Teppo Mäkynen - rummut

Beans

Escargot

Little Dreamer

Who Knew

Relapsin'

Heel Hook

Saint M

Dandelion

Touring

Sävellykset: Riitta Paakki

Konsertti 4.

Shorter Versions 27.11.2013 Musiikkitalo, Camerata-sali

Antti Lötjönen - basso

Jaska Lukkarinen - rummut

This Is for Albert

502 Blues (Drinkin' and Drivin') (Jimmy Rowles)

Speak No Evil

Yes Or No

Miyako

Angola

Wild Flower

Black Nile

Infant Eyes

Pinocchio

Sävellykset: Wayne Shorter



ISBN: 978-952-329-037-2 (PAINETTU)
ISBN: 978-952-329-038-9 (PDF)

UNIGRAFIA
HELSINKI 2016

**SIBELIUS-
AKATEMIA**

X TAIDEYLIOPISTO

TAITEILIJAKOULUTUS
MUTRI-TOHTORIKOULU