

Fördjupning i solistiskt basspel -

Analys av basisten Tal Wilkenfelds spelstil

Emilia Irene Lindblom

Examensarbete för Musikpedagog (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för musik

Jakobstad 2020



EXAMENSARBETE

Författare: Emilia Lindblom

Utbildning och ort: Musik, Jakobstad

Inriktning/alternativ/Fördjupning: Musikpedagog

Handledare: Eero Paalanen

Titel: Fördjupning i solistiskt basspel – Analys av basisten Tal Wilkenfelds spelstil

Datum 8.8 2020 Sidantal 17

Bilagor 5

Abstrakt

I denna kandidatuppsatts analyserar jag olika stilmässiga och tekniska aspekter i basisten Tal Wilkenfelds basspel. Jag utför detta genom transkription i notskrift av Wilkenfelds låt "The River of Life". Syftet med detta arbete är att fördjupa mig i den australiensiska basisten Tal Wilkenfelds spelstil för att utöka min egen kunskap inom instrumentet och transkription. Utgående från hermeneutisk forskningsansats gör jag en djupare analys av beståndsdelar i låten för att för en större förståelse av helheten.

Resultatet av detta är en notbild för elbas. Min avsikt var att notera så mycket i detalj som jag kunde utgående från min tolkning. I processen upptäckte jag flera detaljer i teknisk väg, som jag inte skulle lagt märke till utan transkriptionen. Det jag upplever vara viktigt med denna forskning är att lyfta fram en aktuell kvinnlig basist, som varit en stor förebild för mig och förhoppningsvis kunna inspirera nuvarande och blivande basister.

Språk: Svenska

Nyckelord: Tal Wilkenfeld, Jazz Fusion, elbas, transkription

BACHELOR'S THESIS

Author: Emilia Lindblom

Degree Programme: Music, Pietarsaari

Specialization: Musicpedagogue

Supervisor(s): Eero Paalanen

Title: A deeper insight in soloistic bass playing – Analysis of bassist Tal Wilkenfeld

Date 8.8 2020 Number of pages 17

Appendices 5

Abstract

This Bachelor's Thesis is based on musical analysis of stylistic choices and technical aspects of Australian bass player Tal Wilkenfeld. The method I chose to accomplish this is through transcription of Wilkenfeld's composition "The River of Life". The purpose of this is to gain a deeper insight in Wilkenfeld's soloistic style of bass playing and transcription. My research is based on hermeneutic analysis to expand my knowledge of the different components of the music and through that gain a deeper understanding of the full composition.

The result of this process is sheet music for electric bass. My intention was to transcribe in as much detail as possible through my interpretation. During the process I discovered many different technical aspects I would not have noticed without the transcription. What I value being important with this thesis is to highlight a contemporary female bass player, who has been a source of inspiration for me and hopefully can inspire bass players now and in the future.

Language: Swedish

Key words: Tal Wilkenfeld, Jazz Fusion, electric bass, transcription

Table of Contents

1	<i>Inledning</i>	1
2	<i>Syfte</i>	2
2.1	<i>Forskningsansats</i>	2
3	<i>Metod och material</i>	3
4	<i>Teori om transkription</i>	4
5	<i>Elbasens historia och uppkomsten av Jazz Fusion</i>	5
6	<i>Tal Wilkenfeld</i>	9
7	<i>Analys av transkription</i>	10
8	<i>Avslutande sammanfattning</i>	16
9	<i>Källförteckning</i>	17

1 Inledning

Då jag hörde Tal Wilkenfeld för första gången var det i ett videoklipp där hon spelade med Jeff Beck i hans trio tillsammans med trummisen Vinnie Colaiuta. De spelade låten "Cause We've Ended As Lovers" skriven av Stevie Wonder, som finns inspelad på Becks album "Blow by Blow" från 1975. Jag har lyssnat på flera versioner av denna låt, både på den inspelade versionen från "Blow by Blow" och på Wonders originalversion. Men det är enligt mig något speciellt tilltalande med precis den versionen som Wilkenfeld spelar med på. I videoklippet jag såg spelade trion en konsert vid musikfestivalen Crossroads i Bridgeview, Illinois (USA) och sättet hon spelar är på något vis unikt för mig i jämförelse med de andra versionerna. Sättet hon både *kompar* (ackompanjerar, stödjer) melodin som spelas av Beck och solot hon spelar på konserten berörde mig av någon anledning. Jag har också sett andra videoklipp från livespelningar där hon också spelar solo, och jag har alltid blivit imponerad och nyfiken på vad hon gör som får solot att behålla en energi och ett flöde som låter naturligt med stigande intensitet. Det väckte mitt intresse för att analysera hennes spelstil ur flera synvinklar. Min kandidatuppsats kommer inte att endast fokusera på hennes solospel, utan både hennes spelstil då hon spelar *temat* (huvudmelodin), kompar någon annan som spelar tema eller solo samt hennes egna solospel. Utgående från detta har jag valt en av hennes egenskrivna låtar där hon spelar mer solistiskt genom att spela huvudmelodin i början, sedan ett solo och resten av låten mer kompbaserat.

2 Syfte

Syftet med detta arbete är att fördjupa mig i den australiensiska basisten Tal Wilkenfelds spelstil för att utöka min egen kunskap inom instrumentet och transkription. Jag har valt henne för att hon är en mångsidig och inspirerande musiker, samt en kvinnlig förebild för mig inom elbas. Genom att analysera både hur hon tar sig an olika typer av basspel kommer jag att analysera hennes val av tonmaterial samt fraserings.

2.1 Forskningsansats

I arbetet kommer jag att använda mig av en *hermeneutisk* forskningsansats. Hermeneutiken som kallas för "konsten att förstå", grundar sig i tolkning och förståelse av flera synvinklar och aspekter samt medvetandet av den egna förförståelsen. En centralgestalt inom Hermeneutiken är den tyska filosofen Hans-Georg Gadamer (1900-2002) som förklarar att förståelse bygger på sammansmältning av två olika förståelsehorisonter som möts. Förståelsen bygger på delar av en helhet, där man bör förstå de olika delarna för att förstå helheten. Dessa teorier bygger på den s.k. "Hermeneutiska cirkeln". (Schmidt, 2006, s. 3-5 & 103-106)

3 Metod och material

Jag kommer att transkribera Tal Wilkenfelds basspel i låten "The River of Life" från albumet "Transformation" (2007). Basspelet byter mellan att vara huvudsakligt melodi-instrument till att spela en mer traditionell roll för elbasen som är att kompa/stödja ett annat melodi-instrument. Med denna information vill jag analysera vilka musikaliska verktyg hon använder sig av i sitt basspel och se ifall det finns kopplingar till några andra musikaliska eller musikhistoriska influenser, musikteori och kanske något annat nytt element jag inte har lagt märke till. Resultatet av detta praktiskt baserade arbete kommer att vara en transkription eller en så kallad notbild för elbas, som består av den noterade baslinjen med ackordbeteckning ovanför notraderna i sammanhang med taktnummer och namngiva delar av låten.

4 Teori om transkription

Transkription är enligt musiketnologin en metod att göra visuella tolkningar av ljud, antingen direkt nedskrivna eller utgående från inspelningar (Oxford Music Online, 2001). Det kan till exempel vara notation av en monofonisk (enstämmig) inspelning, alltså en oackompanjerad melodi. Enligt musikforskaren David Temperley är tolkningen av musik en process av perception och komplexa system av probabilitet eller antaganden som är ett resultat av förväntningar och tendenser. I detta spelar tolkarens kulturella bakgrund och inlärd musikalska normer stor roll, såsom uppfattningen av en musikgenre. (Temperley, 2007, s. 16-17)

I boken *The Reliability of Transcription* gör *musiketnolog* (en person som forskar om musik utgående från sociala och kulturella sammanhang) George List jämförelser mellan två transkriptioner av rumänska folksånger, en där han har tolkat sångerna och en tolkning av hans kollega Mariana Kahane. Skillnaderna i tolkningarna är få, men ändå finns några få skillnader som handlar snarare om hur de har tolkat musiken individuellt. Han lyfter också fram hur han valt att lämna bort vissa saker, såsom att markera vissa toner som är höga eller låga i tonhöjd utgående från 440 hertz. (List, 1974, s. 353-356).

Utvecklingen av teknologi har varit till stor hjälp inom transkription, nuförtiden behöver man inte nödvändigtvis använda en kassettspelare och skriva ner för hand, utan kan skriva ner i ett notskrivningsprogram på dator och använda diverse program eller appar för att sakta ner tempot på ljudklipp och musik utan att ändra tonhöjd. I Lists undersökning som innehöll flera olika melodier som skulle tolkas av flera musiketnologi-studeranden hade eleverna endast en kassettspelare och en stämgauffel som klingade ett A i 440 hertz. Resultaten blev ganska varierade mellan eleverna, hälften av gruppen fick spela musiken hälften långsammare med kassettspelaren och notera melodin medan andra hälften fick i uppgift notera melodin i original hastighet. Detta menar List vara bidragande faktorer till skillnaderna. (List, 1974, s. 164-165)

Jag tror personligen också att det kan ha påverkat resultatet, och att en bidragande annan faktor till de varierande tolkningarna av melodin kan även bero på teknologiska begränsningar eller ljudkvaliteten av inspelningarna.

5 Elbasens historia och uppkomsten av Jazz Fusion

I detta kapitel diskuterar jag jazzens historia i samband med utvecklingen av teknologi som bidrog till skapandet av elbasen och dess förändring av jazz och musikhistoria.

I början av jazz-eran kring 1920-talet var kontrabas det vanligaste bas-instrumentet efter tuba och sousafon (blåsinstrument som klingar i lågt register), vilket gjorde att flera kontrabasister var också tvungna att kunna spela tuba. Bas-instrumentens roll var att hålla en "stadig grund" (både rytmiskt och harmoniskt) i orkestern, och de spelade ofta olika variationer av s.k. *växelbas*, vilket betyder att basen byter mellan att spela grundton och kvint. Rytmerna som basen spelade betonade oftast slagen 1 och 3 i en 4/4 taktart, som brukar kallas "two-feel". Under 1920-talet blev det vanligare att basen skulle spela en ton per fjärdedel, vilket bildade ett mer tydligt "sväng" tillsammans med trummorna, och det började kallas *walking bass*. Detta blev vanligt i samband med *swing eran* (1930-40 tal) som uppstod från big band-musiken. Big band-musiken hade fått sin början från den tidiga afro-amerikanska jazzen, men blev populärt då vita orkesterledaren och klarinetisten Benny Goodman gjorde det kommersiellt i radioprogrammet Let's Dance år 1935. Detta gjorde att swing blev den nya populärmusiken. Goodmans orkesters repertoar innehöll många arrangemang av svarta big band kompositören Fletcher Henderson. Andra viktiga namn inom big band och jazzkomposition är Count Basie och Duke Ellington. (Schuller, 1996, s. 3-16) I *The Book of Jazz* refererar författaren Leonard Feather till kompositören och ragtime pianisten Eubie Blake om uppkomsten av walking bass skulle ha börjat från Bill Johnson, basist i Original Creole Band, som hade glömt sin stråke och började istället spela pizzicato under en konsert år 1911. (Feather, 1957, s. 163-167).

Nästa skede i jazzens utveckling var bop eller *bebop*, som karaktäriseras av snabbt tempo, komplexa kompositioner och fokus på improvisation. Bebop-scenen föddes ur *jamsessioner* (musiker samlas och spelar tillsammans) som ofta skedde på barer. Uppsättningen av musiker hade gått från stora big band till att fokusera mera på enskilda instrumentalister. Ofta bestod banden av en trummis, kontrabasist, pianist och saxofonist eller trumpetist som solist eller som kombo. Utvecklingen kom från att musikerna skrev egna melodier på redan existerande kompositioners ackordföljder såsom *12-bar blues*, som är en form av ackordbyten som ofta används i bluesmusik. Ett annat exempel är

saxofonisten Charlie Parkers "Ornithology" som lånat ackord från jazzstandarden "How High The Moon". (Gioia, 2011, s. 186-189) Tidiga bebop-musiker är till exempel Charlie Parker, Miles Davis och Dizzy Gillespie. Musikerna som var aktiva inom denna genre träffades ofta i olika uppsättningar på jamsessioner och spelade sina eller andras kompositioner. Under jamsessionerna utvecklade musikerna på sina instrument-tekniska färdigheter, men det som sällan pratas om är stämningen under dessa tillfällen, som ofta var väldigt tävlingsinriktad. Enligt Ted Gioia som forskat inom jazzhistoria var det en tydlig "macho-kultur" och vissa musiker gjorde narr av nykomlingar som kom och spelade på sessionerna. Dessa musiker som ofta gick jamsessionerna och hade skapat sig ett namn, och på så sätt fått "hög status" gjorde detta genom att välja låtar som gick i otroligt snabba tempon. Ofta innehöll låtarna som spelades även komplexa melodiska linjer eller ackordföljder som kunde vara svåra att improvisera över för någon som inte bekantat sig med dem tidigare. (Gioia, 2011, s. 194-195)

På 1930-talet gjorde instrument-tillverkarna Vega, Regal och Rickenbacker elektriska versioner av kontrabasen som skulle höras bättre genom en blåsorkester. De var alla stående och påminde om kontrabasen men med tillhörande högtalare (Music Radar, 2014). Men det fanns fortfarande behov av en bas som var lättare att få med i trånga turnébussar och som skulle höras genom blåsinstrumenten och nu även elgitarrer. År 1935 designade lap-steel byggaren Paul H. Tutmark som ägde företaget Audiovox en gitarrliknande *solid-body* bas som skulle spelas horisontalt. Solid-body innebär att elbasens kropp inte ihåligt som i akustiska eller halvakustiska instrument, utan att ljudet kommer endast från elektroniken i instrumentet, vilket gjorde att man kunde undgå akustisk rundgång. Rundgång uppstår då en mikrofon tar in en högtalares signal och ljudnivån växer snabbt till ett "tjutande oljud". Basen som fick namnet Audiovox #736 och var mindre än de flesta nuvarande elbasarna, på engelska så kallad *short-scale*. På svenska kan det översättas till "kort skala", och syftar på en bas som är till längden 30"/76 cm eller kortare. Det som även var speciellt med basen var att det var den första basen med band på halsen (*fretted bass* på engelska). Det gjorde att man inte behövde intonera tonerna som man spelar, vilket man gör på bandlösa instrument såsom kontrabasen. Den första versionen av basen tog aldrig fart kommersiellt, och Tutmark försökte igen 1947 men resultatet av försäljningen blev den samma. (*Vintage Guitar Magazine*, 2020)

År 1952 lanserade gitarrbyggaren Leo Fender elbasen vid namn *Fender Precision* vid NAMM-musikmässan i Los Angeles. Fender hade fått idén om att bygga en horisontal bas efter att ha hört ett *mariachi*-band (grupp musiker som spelar traditionell mexikansk musik) var instrumentet *guitarrón*, som är en stor mexikansk akustisk bas, hade inspirerat honom att bygga en bas i liknande format. Han tog inspiration från sin design av *Fender Telecaster*-gitarren, så den första Precision-basen liknade Telecastern väldigt mycket till sitt utseende. Basen fick blandade reaktioner, men de som provade den häpnade ofta över dess spelbarhet och fylliga klang. Försäljningen ökade och Precision-basen blev populär i och med början av rock n' roll-eran, bland de tidigaste kända användarna var Roy Johnson i Lionel Hamptons big band och studiomusikerna Carol Kaye och James Jamerson. (Port, 2019, s. 131-139, 262-268, 327-336)

En centralfigur inom *Jazz Fusion* (på engelska, på svenska fusion eller fusionsjazz) är Miles Davis (1921-1991) som släppte sitt experimentella album *Bitches Brew* år 1970. Han tog inspiration från slutet av 1960-talets psykedelisk-rock och funk och kombinerade det med improvisatorisk jazz, och introducerade därmed elbasen till musikengenren. Musiken var modal och fri, vilket betyder att de ofta använde sig av andra skalor än västerländska dur- och mollskalan att det finns utrymme för långa partier av improvisation. Musiken var på det sättet även mer repetitiv och innehöll partier som bestod av samma ackordföljder som spelades flera varv där flera musiker spelade solo över formen. Grundrytmen var även mer 8-dels baserad och rak eller *straight* istället för *swing* och basen spelade flera repetitiva baslinjer (*ostinato*) istället för improviserad walking bass. Albumet sålde mer kopior än något av Davis tidigare album dittills. (Lawn, 2013, s. 300-302)

Ofta associeras fusion till jazz med rock och funk influenser, medan på 70-talet innebar det att man förde samman flera olika musikstilar och tog influenser från till exempel folkmusik. Exempel på sådana band är till exempel The Mahavishnu Orchestra och Weather Report. (Lawn, 2013, s. 323) Det sistnämnda hör till de mest kända inom fusion-genren, bandet Weather Report som grundades redan år 1970 av tidigare Miles Davis bandmedlemmarna Joe Zawinul (1932-2007) och Wayne Shorter (1933-). Bandet var aktivt i 16 år men bestod av många olika konstellationer, och år 1976

blev Jaco Pastorius (1951-1987) bandets basist. Pastorius virtuosa basspel uppmärksammades för hans välutvecklade spelteknik och starka solistiska uttryck. Zawinul jämförde honom med rock-gitarristen Jimi Hendrix i hans utstrålning och energi på scen, vilket bidrog till Weather Reports popularitet och de började sälja slutsålda konserter. Han anses vara en pionjär inom elbas genom att ha introducerat dess solistiska vikt i jazz och han introducerade även fretless elbasen till musiken. (Lawn, 2013, s. 326-327) Wilkenfeld har även nämnt Pastorius till en av sina inspirationskällor inom elbas, i en intervju för Bass Magazine, en tidning inriktad på basister, basspel, instrument och redskap (*Bass Magazine - Issue 1, 2019*).

Sammanfattningsvis vill jag med detta kapitel beskriva hur uppkomsten av elbasen påverkat musikens utveckling och på det viset varit en stor händelse i musikhistorien hittills. Min upplevelse är att utan skapandet av elbasen skulle vissa musikstilar vi känner till idag kanske inte funnits. Det elektriska "soundet" (ljudvärlden) är grunden för rockmusik och många andra musikstilar. Då elbasen fick en plats i jazzen bidrog det med skapandet av en helt ny musikstil som fick namnet Jazz Fusion. Genom detta fick elbasen även en mer solistisk roll, vilket är enligt mig en direkt orsak till varför det finns elbasister som Pastorius och Wilkenfeld.

6 Tal Wilkenfeld

Tal Wilkenfeld föddes 2 december 1986 i Sydney, Australien. Hon flyttade som 16-åring till USA för att studera musik vid Los Angeles Music Academy College. Under sitt första studieår spelade hon elgitarr som huvudinstrument men valde sedan att byta till elbas efter att ha börjat spela det på skolan. Efter sin examen flyttade hon till New York och började gå på jamsessioner vid lokala jazzklubbar, för att spela med andra musiker. Hennes mål var att bygga sina musikaliska nätverk och få kontakter inom branschen. 2007 släppte hon sitt instrumentala debutalbum "Transformation" som genremässigt beskrevs som Jazz Fusion. Efter släppet fick hon uppmärksamhet av stora namn inom jazz- och bluesgenren och åkte på turnéer med bland annat Chick Corea, Jeff Beck och Herbie Hancock. 2007 spelade hon med Jeff Beck på festivalen Crossroads, som filmades och hennes bassolo fick mycket uppmärksamhet och blev populärt på YouTube. Hon har även medverkat sedan 2007 på ett flertal studioinspelningar av både singlar och album, såsom två låtar från Totos album "XIV" från 2015. (*AllMusic*, 2020)

2019 släppte Wilkenfeld sitt andra studioalbum "Love Remains" där hon sjunger, spelar bas på en del av låtarna samt gitarr på flera. Hon refererade enligt Bass Magazine till albumet som en resa tillbaka till sina singer-songwriter rötter (*Bass Magazine - Issue 1*, 2019).

Wilkenfelds utrustning av elbasar hon spelat med under flera år består av en *Fender Precision* från 1969, en 5-strängad *Sadowsky NYC* (med stänguppsättningen E-A-D-G-C) och en tidig 1960-tals *Harmony H2*. Hon äger även en hel del effektpedaler som hon byter mellan utgående från behov. (*Bass Magazine - Issue 1*, 2019)

7 Analys av transkription

I detta kapitel kommer jag att analysera transkriptionen av låten "The River of Life" och innehållet kommer bestå av många musikteoretiska termer, vilket kan kräva viss kunskap inom ämnet. Förklaring av termer och ljudlandskapet tas i beaktande till viss del i de olika delarna av låten. Men jag kommer ändå mest att lägga fokus på detaljer i Wilkenfelds basspel.

"The River of Life" börjar med piano som spelar brutna Esus2-ackord (*arpeggios*, ackord som spelas ton för ton) och byter mellan bastonerna E, F#, G, A, C och D. Bastonerna kan tolkas som E-moll, men i och med att Esus2-arpeggiot är genomgående i både Intro och A-del så valde jag att skriva tonarten till E-dur. Detta gjorde jag eftersom huvudmelodin kunde tolkas att spela i antingen A- eller E-dur, men jag valde E-dur eftersom jag tolkade E som tonikan, eller "hem-ackordet". Jag upplever känslan i Esus2-ackordet vara på ett vis "svävande" och är inte direkt bunden till att antingen hållas i E-dur eller moll. Det ger enligt min mening en spännande känsla och intressant harmonisk frihet i Introt och A-delen. Ackorden utgående från bastonerna kunde också tolkas t.ex. som Esus2, F#7sus, Gmaj7, A6sus2, Cmaj7#11 och D6/9. Men jag upplever att notbilden blev tydligare och mer lättläst genom att skriva att bastonen byter genom att använda "/" som betyder att ackordet hålls den samma medan basen spelar tonen som står efter tecknet. Då huvudmelodin som spelas av Wilkenfeld börjar i A-delen i takt 10 valde jag att skriva den en oktav ner men lägga till "8va" som indikerar på att melodin spelas en oktav ovanför än vad den är skriven, för att det skulle vara lättare att läsa. Stor del av melodin hålls i högt register vilket innebär att registret på en 4-strängad bas i standardstämning (E-A-D-G) inte räcker, så jag antar att Wilkenfeld spelat in med en 5-strängad bas med hög C-sträng (E-A-D-G-C) eller eventuellt en bas med längre skala. Efter repetitionen av A-delen spelar Wilkenfeld huvudtemat unisont tillsammans med saxofonisten som spelar samma melodi.

Figur 1. 9 takter av "The River of Life"- melodin oktaverat

Efter repetitionen av A-delen i takt 28 kommer en tre tacters övergångsdel som jag tolkade till två takter av 7/8 och en 5/8 takt som bryter upp A-delen och leder in i bassolot i ny tonalitet. Jag måste medge att jag inte är helt övertygad om att ackorden jag valde skriva ner i dessa tre takter är exakt så som pianot spelar, men jag skrev utgående från min tolkning och upplever att de funkar över melodin utgående från bastonerna.

Låten fortsätter vidare till bassolo och valde jag att inte skriva ackord eftersom jag inte oktaverar bastonerna som är högt över notlinjerna i basklav. Enligt min upplevelse skulle det gjort transkriptionen av solot otydligare att transponera upp och ner mellan oktaver. Harmoniken är samma som de ackord jag skrivit i följande del. Solot kunde analyseras i G harmonisk moll, som kallas ett "mode", eller modus. Skalan är en mollskala där sjunde steget är höjt, i detta fall en G mollskala med F# istället för F som skulle vara en naturlig mollskala. Wilkenfeld spelar också mest i den tonaliteten så jag valde att endast använda korstecken så tonen F# skulle vara tydlig. Samt för att jag mest använder korstecken i transkriptionen försöker jag undgå att blanda in för många sänkningstecken.

Emellanåt spelar hon även element av en G melodisk mollskala, där sjätte och sjunde steget är höjt, vilken ger en intressant krydda till solot i mina öron.

En speciell stilmässig aspekt som jag upptäckte Wilkenfeld använda flera gånger i solot och resten av låten är en typ av drill som kallas "shake" på engelska, en typ av snabb drill som man spelar med ett finger som glider över två toner. Drillar i sin tur hör till musikaliska ornament eller utsmyckningar som instrumentalister eller vokalister kan göra med sitt instrument utan andra verktyg i förfogande (Oxford Music Online, 2001). Jag valde att använda "tr"-symbolen i notskrivningsprogrammet Sibelius även om den inte låter som den typen av drill som hon spelar, eftersom den upplevde jag vara tydligare än den s.k. "shake"-symbolen. Exempel på detta i Figur 2 från takt 41.



Figur 2. Exempel på drill

Pianosolot som i transkriptionen börjar i takt 63 fortsätter i samma modala tonalitet och Wilkenfeld tar en mer kompbaserad roll genom att spela en mer statisk basfigur (*ostinato*) i 16 takter. Hon gör små variationer som jag valde att lämna bort eftersom de var så få, men noterade ovanför de repeterande takterna "similar groove" vilket innebär att rytmiken och tonerna är ungefär samma under dessa fyra takter. Detta är enligt min uppfattning ganska vanligt i bastranskriptioner eftersom basister ofta spelar utgående från en rytmisk idé eller uttänkta baslinjer vilket brukar kallas "pattern" på engelska, men ofta tar basisten sig friheten och gör små variationer inom den rytmiska eller melodiska idén.

PIANO SOLO repeat 4 times similar groove

63 G⁵/D /C G⁵/D /C /E^b G⁵/D /C G⁵/D /C

Figur 3. Ostinato baslinje

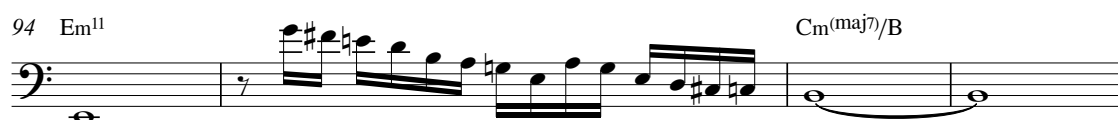
Efter de 16 första takterna går pianospelet mer utanför grundharmoniken och Wilkenfeld följer med och spelar friare både rytmiskt och melodiskt. Hon gör detta genom att bryta upp rytmiska mönstret i tidigare takterna och spelar även en så kallade "fills" på engelska, som syftar på improviserade melodiska linjer (Oxford Music Online, 2001). För att göra övergången till det friare partiet mer tydligt lade jag en tidsmarkering ovanför takt 67 i notbilden.

03:24

67 G⁵/D /C G⁵/D /C /E^b G⁵/D /C G⁵/D /C

Figur 4. Fritt improviserad basfigur över pianosolot

Friare delen av solot når sin klimax efter 8 takter och går in i en liknande övergångsdel som tidigare i låten i taktarterna 7/8 och 5/8. Sedan fortsätter låten till en lugnare del med lägre dynamik som jag valde att kalla "C – PIANO SOLO BREAKDOWN" och pianot fortsätter improvisera över Em¹¹, Csus² och Cm⁷/B. I takt 95 spelar Wilkenfeld en lång melodisk sextondelslinje över Em¹¹ som tilltalade mig, hon leder tydligt till nästa ackord från E-moll till bastonen B genom att använda toner utgående från skalan E-moll och *kromatiska "passing tones"*. Kromatik betyder att man använder toner som är ett halvtonssteg (*liten sekund*) ifrån varandra och "passing tone" är en engelsk term som innebär att man använder de kromatiska tonerna som passerande ledtoner till nästa starka pulsslag.



Figur 5. Improviserad baslinje i takt 95

Från pianosolo "breakdown"-delen återgår låten till en kortare A-del som bygger på samma harmonik som tidigare A-del och Intro. Huvudmelodin spelas av saxofonisten medan Wilkenfeld spelar grundbastoner. I takt 107 börjar en ny övergångsdel i 4 takter i 4/4 och 3/4 som i sin tur leder till en ny del som jag gett namnet "D - SAXOPHONE SOLO". D-delen har jag tolkat som E-dur harmonik utgående från baslinjen och ackorden pianisten spelar. Dynamiken och tempot har också i min mening ökat en aning i D-delen i jämförelse med tidigare A-del, vilket ger D-delen en mer energisk känsla. Jag upplever också att D-delen kan stilmässigt refereras att låta mera som en gospel-låt än de tidigare mer fusion-delarna i låten. Denna referens upplever jag uppstå från harmoniken pianot spelar, som enligt mig påminner om gospelmusik.

I början av "D – SAXOPHONE SOLO"-partiet repeteras samma baslinje i flera omgångar och pianot spelar delar av linjen tillsammans med Wilkenfeld på vissa ställen. I början av D-delen presenterar saxofonisten en ny huvudmelodi och övergår sedan till improvisation. Först noterade jag 8 takter av baslinjen som repeteras först 6 gånger, som sedan i takt 119 fortsätter med en liten melodisk variation (*fill*) som Wilkenfeld improviserar.

D - SAXOPHONE SOLO

111 repeat 6 times E B(sus4) F#7/A#

113 B(sus4) A/C# E A(sus2) E/G# F#m7 E(sus2)/G#

115 E B(sus4) F#7/A#

117 B(sus4) A/C# E A(sus2) E/G# F#m7 E(sus2)/G#

Figur 6. Repeterande baslinje i "D – SAXOPHONE SOLO"

119 07:14 E *tr* B(sus4) F#/A#

Figur 7. Melodisk variation i "D – SAXOPHONE SOLO"

Resten av låten fortsätter Wilkenfeld spela samma baslinje och låten kommer till en slutdel där saxofonisten spelar en avslutande huvudmelodi, så jag valde att kalla delen för "D – OUTRO". Låtens intensitet upplever jag att ha nått sin höjdpunkt och slutar med två korta sextondelsbaserade slag på det tredjeslaget i sista takten. Jag skulle kalla slutet av låten för ett "in i väggen"-slut, med brist på bättre uttryck. Med detta syftar jag på sättet instrumenten slutar att spela tvärt utan att hålla ut ackordet.

127 D - OUTRO E B(sus4) F#7/A#

129 B(sus2) A/C# E A(sus2) E/G# F#m7 E(sus2)/G#

131 E B(sus4) F#7/A#

133 B(sus2) A/C# E A(sus2) E/G# F#m7 E(sus2)/G# E/G# E

1. 2.

Figur 8. "The River of Life" outro

8 Avslutande sammanfattning

Syftet med detta arbete är att fördjupa mig i den australiensiska basisten Tal Wilkenfelds spelstil för att utöka min egen kunskap inom instrumentet och transkription. Valet av låt var inte helt solklart för mig från början, men jag visste att jag kunde få mycket ut av att göra ett arbete utgående från transkription för att analysera en basist jag ser upp till. Låten jag valde visade sig vara en utmaning både praktiskt och teoretiskt att skriva i notformat, och jag fick göra flera val och tolka så gott jag kunde enligt bästa förmåga. Transkriptionsprocessen fick mig att upptäcka flera detaljer jag inte skulle ha lagt märke till utan denna typ av djupdykning i materialet. Detta upplever jag ha gett mig användbara verktyg i mitt eget basspel, samt en bidragande process till min musikaliska utveckling.

Jag hoppas även materialet kan vara intressant och användbart för någon annan musiker eller musikintresserad. Det jag upplever vara viktigt med detta arbete är att lyfta fram en kvinnlig och en mer aktuell förebild för nuvarande och blivande basister. Tyvärr finns det inte så mycket skrivet material om Tal Wilkenfeld att utgå från, så jag fick söka efter material för att kunna forska om hennes bakgrund. Jag har även inte hittat så många transkriptioner av hennes basspel, vilket enligt mig borde uppmärksammas, eftersom Wilkenfeld har varit en viktig musikalisk inspirationskälla för mig ända från början då mitt intresse för elbas väcktes. Jag upplever att jag har genom detta arbete fått en djupare insikt i solistiskt basspel samt bidragit med nytt skrivet material om Tal Wilkenfeld.

9 Källförteckning

- Blecha, P., 2020. *Vintage Guitar Magazine* (online), <https://www.vintageguitar.com/1782/audiovox-736/>, (hämtat 18.3 2020)
- Ellingson, T., 2001. *Transcription* (online). Oxford Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028268?rskey=wUIOiA&result=2> (hämtat 7.5 2020)
- Erlewine, T., 2020. *AllMusic* (online), <https://www.allmusic.com/artist/tal-wilkenfeld-mn0001024180/biography> (hämtat 7.5 2020)
- Feather, L., 1957. *The Book of Jazz*. Horizon Press
- Gioia, T., 2011. *The History of Jazz Second Edition*. Oxford University Press
- Jisi, C., 2019. Root Awakening. *Bass Magazine - Issue 1*
- Lawn, R. J., 2013. *Experiencing Jazz Second Edition*. Routledge
- List, G., 1974. *The Reliability of Transcription*. University of Illinois Press
- Newell, R., 2014. *Music Radar* (online), <https://www.musicradar.com/news/bass/the-history-of-the-electric-bass-part-one-the-early-days-507234> (hämtat 7.5 2020)
- Port, I. S., 2019. *The Birth of Loud*. Scribner
- Schmidt, L.K., 2006. *Understanding Hermeneutics*. Acumen Publishing Limited
- Schuller, G., 1996. *The Swing Era*. Oxford University Press
2001. *Shake* (online). Oxford Music Online (online), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048834?rskey=0l33Y2> (hämtat 7.5 2020)
- Temperley, D., 2007. *Music and Probability*. Massachusetts Institute of Technology
- Witmer, R., 2001. *Fill* (online). Oxford Music Online (online), <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049257?rskey=R4FIEf&result=1> (hämtat 7.5 2020)
- Ljudmaterial:
 Tal Wilkenfeld, 2007. *The River of Life*, Eagle Records.
 (online): <https://www.youtube.com/watch?v=uQT1qhjo-xI> (hämtad 29.1 2020)

Bilaga 1

Transcribed by
Emilia Lindblom

The River of Life
Bass transcription

Composition by
Tal Wilkenfeld

INTRO

E(sus2) /F# /G /F# E(sus2) /F# A⁶(sus2) Cmaj7(#11)

5 E(sus2) /F# /G /F# E(sus2) /F# A⁶(sus2) Cmaj7(#11) D⁶ Cmaj7(#11)

10 **A** ^{8va} E(sus2) /F# /G /F# E(sus2) /F# A(sus2) Cmaj7(#11)

14 ⁽⁸⁾ E(sus2) /F# /G /F# E(sus2) /F# A(sus2) Cmaj7(#11) D⁶ Cmaj7(#11)

19 ^{8va} E(sus2) /F# /G /F# E(sus2) /F# A(sus2) Cmaj7(#11)

23 ⁽⁸⁾ E(sus2) /F# /G /F# E(sus2) /F# A(sus2) Cmaj7(#11)

27 ⁽⁸⁾ D⁶ Cmaj7(#11) G A(sus4b9) B^bmaj7 G(sus4)

B - BASS SOLO

31

34

V.S.

Bilaga 2

Electric Bass

2
37

39

41

44

46

49

51

53

55

57

59

The image displays a musical score for an electric bass, consisting of ten staves of music. The score is written in bass clef and includes various musical notations such as notes, rests, and trills. The measures are numbered from 2 to 60. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Trills are indicated by a 'tr' symbol above a note. The key signature has one sharp (F#). The score is presented in a clean, black-and-white format.

Bilaga 3

Electric Bass

3

61

PIANO SOLO repeat 4 times similar groove

63 G^5/D /C G^5/D /C /Eb G^5/D /C G^5/D /C

03:24

67 G^5/D /C G^5/D /C /Eb G^5/D /C G^5/D /C

71 G^5/D /C G^5/D /C /Eb

73 G^5/D /C /D /C G^5/D /C

76 /C /Eb G^5/D /C G^5/D

79 G^5/D /C G^5/D /C /Eb G^5/D /C G^5/D /C

83 G^5/D /C G^5/D /C /Eb /C G^5/D /C G^5/D /C /Eb /C

87 G^5 C% Bb F6 Bb C5 Ebmaj7(omits)

C - PIANO SOLO BREAKDOWN

90 Em¹¹ C(sus2)

Bilaga 5

Electric Bass

5

123 E B(sus4) F#7/A#

125 B(sus2) A/C# E A(sus2) E/G# F#m7 E(sus2)/G#

127 **D - OUTRO** E B(sus4) F#7/A#

129 B(sus2) A/C# E A(sus2) E/G# F#m7 E(sus2)/G#

131 E B(sus4) F#7/A#

133 B(sus2) A/C# E A(sus2) E/G# F#m7 E(sus2)/G# E/G# E

1. 2.