

ANALYYSI
BILL STEWARTIN RUMPUSOOLLOISTA KAP-
PALEISSA *SOUL COWBOY* JA *ALL THE
THINGS YOU ARE*

RAIMO VÄYRYNEN

Opinnäytetyö
Kesäkuu 2012
Kulttuuriala





Tekijä(t) VÄYRYNEN, Raimo	Julkaisun laji Opinnäytetyö	Päivämäärä 28.6.2012
	Sivumäärä 51	Julkaisun kieli Suomi
	Luottamuksellisuus () saakka	Verkojulkaisulupa myönnetty (X)
Työn nimi ANALYYSI BILL STEWARTIN RUMPUSOOLLOISTA KAPPALEISSA <i>SOUL COWBOY</i> JA <i>ALL THE THINGS YOU ARE</i>		
Koulutusohjelma Musiikin koulutusohjelma		
Työn ohjaaja(t) Korhonen Ari		
Toimeksiantaja(t)		
Tiivistelmä Tässä työssä tutkittiin rumpali Bill Stewartin rumpusooloissaan käyttämiä ideoita, musiikillista sanavarastoa sekä rytmiikan käsittelyä. Tutkittavina olivat Stewartin soittamat rumpusoolot Pat Metheny'n Soul Cowboy-kappaleen kahdessa eri versiossa, joista toinen on studioäänite ja toinen live-äänite (Pat Metheny trio 99-00 ja Pat Metheny trion live 99-00 levyillä) sekä Jerome Kernin All the Things You Are jazz-standardissa (Pat Metheny trion live- levyillä). Lähempää analyysiä varten rumpusooloista tehtiin transkriptiot. Lisäksi työmenetelmänä oli emulointi eli analysoitavana olevien rumpusoolojen soittaminen sekä kuulonvaraisesti äänitteiden pohjalta että transkriptioista. Rumpusoolojen analyysissä ilmeni, että Stewart käyttää paljon polyrytmiikkaa: erityisesti hän käyttää viisijakoisia rytmejä alijakoina neljäsosien sisällä, mutta hänelle on tyyppillistä soveltaa polyrytmiikkaa myös pitempinä horisontaalisina polymeetrisinä aiheina. Lisäksi hän soittaa kvintoleita usein synkooppineljäsosilta orkestroiden niitä koko rummustolle. Tällöin hän saa aikaan hyvin pyöreää ilmaisuja, jossa neljäsosa-isku ei hahmotu enää turhan selkeästi. Tyyppillistä Stewartille on edelleen se, että hän soittaa soolonsa kappaleen muotorakenteeseen. Rumpalina Stewartilla on hyvä niin sanottu independence, ominaisuus, jossa soittajan kumpikin käsi ja kumpikin jalka toimivat rytmisesti itsenäisesti, toisistaan riippumatta.		
Avainsanat (asiasanat) rumpusoolo, polyrytmiikka, polymeetriikka, sekvenssi, kvintoli		
Muut tiedot		



Author(s) VÄYRYNEN Raimo	Type of publication Bachelor's / Master's Thesis	Date 28.6.2012
	Pages 51	Language Finnish
	Confidential () Until	Permission for web publication (X)
Title ANALYSIS OF BILL STEWART'S DRUM SOLOS		
Degree Programme Degree Programme in Music		
Tutor(s) KORHONEN Ari		
Assigned by		
Abstract <p>In this research the ideas, musical vocabulary and handling of rhythmic of drummer Bill Stewart were studied and analysed. In the focus of the study were the drum solos played by Bill Stewart on two different versions of Pat Metheny's tune Soul Cowboy, one recorded in a studio and another one in a live concert (CDs Pat Metheny trio 99-00 and Pat Metheny trio live 99-00), and on Jerome Kern's jazz standard All the Things You Are (CD Pat Metheny trio live 99-00).</p> <p>The drum solos were examined using three methods: transcription, analysis and emulation. The solos were first transcribed and then analysed with help of the transcriptions. Following this, they were emulated using transcriptions and also imitating the recordings.</p> <p>The analysis showed that Stewart uses plenty of polyrhythms, especially sixteenth note quintuplets and also quintuplets as polymetric units. He plays quintuplets often also from syncopated quarter notes orchestrating them for the whole drum set. This is how he in his drumming creates a kind of round expression, where the quarter note beat is not anymore felt very clearly. Furthermore, it is typical for Stewart to play his solos into the structure of a tune. As a drummer Stewart also has so called good independence.</p>		
Keywords drum solo, polyrhythm, polymeter, sequence, quintuplet		
Miscellaneous		

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	2
1.1 Tutkimusaihe ja sen valinta	2
1.2 Tutkimusaineisto ja -menetelmät.....	3
2 TUTKIMUKSEN TAUSTA	11
2.1 Rumpusetin kehittyminen.....	11
2.2 Rummut soolosoittimena.....	12
2.3 Improvisointi	15
2.4 Bill Stewart.....	16
3 BIL STEWARTIN RUMPUSOOLOT	17
4.1 Soul Cowboy	17
4.1.1 Soul Cowboyn studioversio.....	17
4.1.2 Soul Cowboyn live-versio	23
4.2 All the Things You Are	29
4 POHDINTA	37
LÄHTEET	40
LIITTEET	42

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimusaihe ja sen valinta

Tarkastelen tässä työssä rumpali Bill Stewartin rumpusooloja, joissa huomiota kiinnittää erityisesti rytmin käsittely. Stewartin soitolle on tyypillistä pyöreä ilmaisu, joka syntyy muun muassa kvintolin käyttämisestä. Kiinnostuin Bill Stewartin musiikillisesta ilmaisusta kuullessani ensimmäisen kerran hänen soittoaan ”livenä” Leverkusenin jazz-festivaaleilla vuonna 1989. Aloin perehtyä tarkemmin hänen rytmikkaansa, ja olen ottanut sitä esiin myös opetustyössäni, sillä Stewartin rytmin käsittely on kiinnostanut omaehtoisesti myös monia opiskelijoitani.

Rytmi määritellään seuraavalla tavalla: esittämiseen tarvittava aika jakaantuu korvalle tajuttavalla tavalla (Suuri musiikkitietosanakirja 5 1992, 199). Mainstream jazzissa soiteaan yleisimmin 4/4-rytmissä ja kappaleiden muotorakenteet ovat tavallisimmin 12 tahdin blues sekä 32 tahdin (4 x 8 tahtia) AABA-muotorakenne. Yleistä jo 50-luvulla bebop-muusikoiden ilmaisussa oli, että vaikka soitettiin 4/4-tahtilajissa, niin kuitenkin soitettiin hyvin paljon kolmen neljäsosan mittaisia fraaseja. Näin syntyi niin sanottuja polymetrisiä sekvenssejä. Myöhemmin etenkin jazz-rumpalit ovat alkaneet käyttää myös 5- ja 7-jakoisia fraaseja soitettaessa 4/4-tahtilajissa. Näistä syntyy vielä komplisoidumpia polymetrisiä sekvenssejä, jotka tuovat tulkintaan rytmistä jännitettä. Perkiömäen (2002) mukaan jopa soitettaessa rytmisesti vapaamuotoisessa eli free-improvisaatiossa, muusikon on kyettävä luomaan rytmistä jännitettä. Improvisoidussa musiikissahan kaikki on vuorovaikutusta, jolloin koetukselle joutuu soittajan kypsyyden, kokemisen ja luovuuden. Esitystilanteessa soittajan kokeneisuus paljastuu, sillä musiikki kehittyy siinä hetkessä.

Työni tavoitteena on selvittää yksityiskohtaisesti, miten Bill Stewart rakentaa rumpusoolonsa ja saada näin tarkempi kuva hänen musiikillisesta ilmaisustaan. Samalla on tarkoitus kehittää omaa muusikkouttani sekä hyödyntää tutkimuksen tuloksena syntyneitä materiaaleja opetustyössäni. Vastaavankaltaista tutkimusta on Suomessa tehnyt myös Jere Laukkanen kirjallisessa työssään (2005), Mika Säily (2007) pro gradu -tutkielmassaan, sekä Pekka Saarikorpi opinnäytetyössään (2011).

1.2 Tutkimusaineisto ja -menetelmät

Analysoitavina ovat Bill Stewartin rumpusoolot kahdessa eri versiossa Pat Methenyn kappaleesta Soul Cowboy ja Jerome Kernin kappaleesta All The Things You Are. Soul Cowboy -kappaleesta tarkasteltavana ovat Bill Stewartin ja bändin kitaristin väliset vuorottelevat 12 tahdin soolot ja All The Things You Are -kappaleesta Stewartin soittama pitkä, neljän choruksen rumpusoolo. Soul Cowboysta analysoidaan kaksi eri versiota, joista toinen on studioäänitteeltä ja toinen live-äänitteeltä. Kahta eri tilanteessa soitettua versiota on kiinnostavaa analysoida, jotta voidaan tutkia, missä määrin yhteneväisiä tai keskenään erilaisia rumpusoolot ovat ja onko soittotilanteella vaikutusta sooloihin. All The Things You Are -kappaleen pitkästä rumpusoolosta on puolestaan kiinnostavaa tutkia myös sitä, soittaako Stewart soolon kappaleen rakenteeseen. Studioversio on levyllä *Pat Metheny trio (1999–2000)* ja live-versio levyllä *Pat Metheny trio live (1999–2000)*. Samalta live-levyltä on myös kappale All The Things You Are. Pat Metheny trion soittajat ovat kummallakin äänitteellä samat: Kitaristina on Pat Metheny, basistina Larry Grenadier ja rumpalina Bill Stewart.

Soolojen tarkastelussa tutkimusmenetelminä on käytetty transkriptioiden tekemistä äänitteistä sekä niiden analysointia ja transkriptioista soittamista (emulointia). Transkriptiolla tarkoitetaan musiikin kuulonvaraista nuotintamista nuottikirjoituksen avulla (Suuri musiikkitietosanakirja 6 1992, 164). Transkribointia varten olen kuunnellut sooloja äänitteiltä käyttäen apuvälineenä Sony MDS-JE640 miniDisk Deck-laitetta, jolla tarvittavaa äänitteen kohtaa on mahdollista kuunnella hidastettuna ja toistaa sitä useita kertoja peräkkäin. Notaatiot on kirjattu Sibelius 6 -notaatio-ohjelmalla (notaatiot ovat ohjelmalla tehneet Jouni Koskimäki ja Rasmus Kujala). Emuloidessa soitetaan käsiteltävänä olevat soolot itse sekä kuulonvaraisesti että transkriptioiden pohjalta. Tällöin on mahdollista saada oma tuntuma tarkasteltavana olevaan aiheeseen ja esimerkiksi tässä tapauksessa sisäistää Stewartin tapaa soittaa.

1.3 Analysoinnissa käytettyjä termejä

Analysoitavina olleet kappaleet on soitettu 4/4-tahtilajissa. Tekstissä puhun neljästä eri *tahdinosa* tai *neljäsosasta* sekä siitä, mitä alijakoja ne sisältävät ja kuinka ne on rummustolle orkestroitu. Seuraavassa määrittelen lisäksi muita keskeisiä musiikillisiä käsitteitä, joita Stewartin rumpusoolojen analyysissä on käytetty.

Aksentti

Aksentti tarkoittaa rumpujen yhteydessä muusta tekstistä esiin nousevaa, painollista lyöntiä. Sitä merkitään nuotistossa >-merkillä nuotin päällä.

Chorus

Choruksella tarkoitetaan jazzmusiikissa esimerkiksi 12 tai 32 tahdin mittaista sointuprogrediokokonaisuutta, jota toistetaan improvisoitaessa.

Emulointi

Emuloinnilla tarkoitetaan soittotavan jäljittelyä, imitointia tai simulointia, jolloin tavoitteena on esimerkiksi havainnoiva oppiminen.

Fraasi

Fraasilla tarkoitetaan tässä työssä musiikillista aihetta.

Fraseeraus

Fraseeraus on sävelten aksentointia ja hienorytmistä säätelyä, joilla luodaan halutunlainen rytmisen jännite. Fraseeraus voidaan jakaa ensinnäkin tasaisiin 8-osiin, jolloin pääiskun alijaot tulkitaan nuottikuvan mukaisesti yhtä pitkinä, sekä toiseksi kolmimuunteisuuteen (jazz-fraseeraus), jolloin pääiskun alijaot tulkitaan likiarvoisesti suhteessa 2/1. (Tabell 2008.) *Jazz-fraseeraus* on swingin käsitteen keskiössä. Tosin swingissä ei ole kyse pelkästään fraseerauksesta, vaan siihen kuuluu ”time” (”ajoitus”) sen afroamerikkalaisessa merkityksessä, back-beat eli heikkojen tahdinosien korostaminen, synkopointi, joka takaa rytmisen tasapainon, sekä polyrytmiikan ja polymeetriikan tietoinen käyttö. Jazz-fraseerauksessa kirjoitetut kahdeksasosanuottiparit tulkitaan erimittaisina; iskullinen nuotti on kestoaltaan iskutonta pitempi. Näiden suhde ei kuitenkaan ole vakio, sillä nopeammissa tempoissa nuottien kestot lähenevät toisiaan, ja erittäin nopeissa ne voivat olla täysin tasajakoisia. (Laukkanen 2007d.)

Independence

Käsite tarkoittaa kykyä käyttää kumpaakin kättä ja jalkaa rytmisesti itsenäisesti eli toisistaan riippumatta, jolloin vasen ja oikea käsi sekä vasen ja oikea jalka soittavat samaan aikaan kukin eri rytmiä (esim. Hoffman 2007; Riley 1994, 17).

Kohotahti

Kohotahtia tai pelkästään *kohoa* käytetään terminä minkä tahansa fraasin aloittavista nuotteista silloin, kun fraasi ei ala tahdin alusta (Joutsenvirta & Perkiömäki 2008).

Kolmimuunteisuus

Kolmimuunteisuus on fraseeraustapa, jossa isku (tyypillisesti neljäsosanuotti) jakaantuu niin, että ensimmäinen puolisko on jälkimmäistä pidempi (ja painokkaampi). Peräkkäiset kahdeksasosanuotit tulkitaan tällöin niin, että ensimmäinen on kestoaltaan kaksinkertainen jälkimmäiseen nähden. Toisin sanoen kahdeksasosanuottien kestot ovat suhteessa 67/33 kun nuottikirjoitus osoittaa suhdetta 50/50. Kestojen välinen suhde riippuu muun muassa temposta. Nopeissa tempoissa (ja toisaalta hyvin hitaissa) kestojen välinen suhde lähenee nuottikirjoituksen osoittamaa suhdetta. (Joutsenvirta & Perkiömäki 2008.)

Lyöntijärjestys

Lyöntijärjestys eli *käsijärjestys* on tässä työssä merkitty seuraavalla tavalla:

b bassorummun lyönti

B korostunut bassorummun lyönti

H hi-hat soitettuna pedaalilla

o oikean käden lyönti

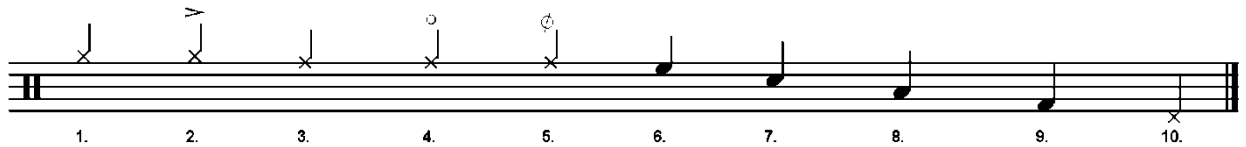
O oikean käden korostettu lyönti

v vasemman käden lyönti

V vasemman käden korostettu lyönti

Notaatio

Rumpunotaatio, jota tässä työssä on käytetty on kuvattu seuraavassa:



1. komppisymbaali, 2. aksentoitu komppisymbaali, 3. hi-hat kädellä soitettuna,
4. avoin hi-hat kädellä soitettuna, 5. puoliavoin hi-hat kädellä soitettuna, 6. pikku tom-tom, 7. virveli, 8. lattiatom-tom, 9. bassorumpu, 10. hi-hat pedaalilla soitettuna

Polymetriikka

Polymetriikalla tarkoitetaan kahden (tai useamman) yhtäaikaisen tahtilajin esiintymistä samassa osuudessa. Näillä tahtilajeilla on yhteinen isku tai alijako, mutta ne ovat ajalliselta kestoaltaan erimittaisia. Koska polymeetreillä voidaan saada aikaan suuria rytmisiä jännitteitä, ne pyritään yleensä purkamaan muotojaksojen taitteisiin. Yleisimpiä polymeetrejä ovat 3/4, 6/8, 5/8 ja 7/8 4/4-tahtilajissa sekä 6/8 ja 2/4 3/4-tahtilajissa. (Laukkanen 2007a). Polymetriikka tarkoittaa siis usean eri tahtilajin tai eripituisen metrisen yksikön päällekkäisyyttä. Polymetrit ovat polyrytmejä: jos esim. yhdessä äänessä on kahden neljäsosan pituisia tahteja tai säkeitä ja toisessa äänessä kolmen neljäsosan mittaisia, on kuuden neljäsosan mittainen suuryksikkö jaettu yhtä aikaa kahteen ja kolmeen osaan. (Nuorvala 2008.)

Polyrytmiikka

Polyrytmiikalla tarkoitetaan kahden tai useamman rytmin (alijaon, tahtilajin) esiintymistä eri osuuksissa. Näillä rytmeillä on ajallisesti yhtä pitkä isku, iskuala, tahti tai tahtipari, mutta ne eroavat toisistaan siinä, miten iskut ja/tai niiden alijaot järjestyvät. (Laukkanen 2007a). Polyrytmillä tarkoitetaan yhdistelmää, jossa aikayksikkö jaetaan eri äänissä (kahdessa tai useammassa) erisuuruisiin osiin, niin että nämä osat eivät ole keskenään jaollisia, esimerkiksi niin, että tahti jaetaan yhtä aikaa kolmen ja neljän mittaisiin osiin. (Nuorvala 2008.) Polyrytmiikka ja polymetriikka ovat afroamerikkalaisen musiikin olennaisia ainesosia, joiden olemassaolo on sidoksissa länsiafrikkalaiseen käsitykseen samanaikaisten

musiikillisten elementtien täydellisestä rytmisestä riippumattomuudesta. Tämä rytmisen riippumattomuus puolestaan perustuu länsiafrikkalaiseen niin sanottuun additiivisen rytmiiikkaan. (Laukkanen 2007a.) Additiivisissa rytmeissä aikayksikkö on jaettu keskenään erisuuruisiin osiin. Tällainen on esimerkiksi rakenne, jossa 12 pulssin yksikkö jaetaan yhdessä äänessä kolmeen tasapitkään osaan, toisessa neljään ja kolmannessa additiivisesti viiden ynnä seitsemän pulssin yhdistelmiin. (Nuorvala 2008.)

Sekvenssi

Sekvenssit voidaan jakaa kahteen luokkaan, melodisiin ja rytmisiin sekvensseihin. Tässä työssä esiintyy vain rytmisiä sekvenssejä. Rytmiset sekvenssit ovat saman rytmisen muodon toistoa, jossa äänten ei välttämättä tarvitse olla keskenään eri korkeuksilla. (Levine, 1995, 114.)

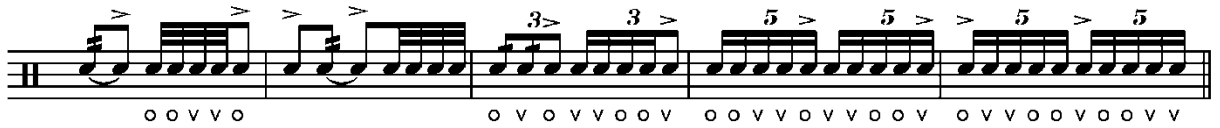
Synkooppi

Synkooppi on painottomalta puoliskolta alkava, iskularajan ylittävä painollinen sävel. *Synkopointi* voidaan määritellä heikkojen tahdinosien korostamiseksi tai myös säännöllisen metrisen aksentin tai iskun väliaikaiseksi siirtymiseksi. Synkopoinnin mukana yleensä myös kaikki muut kyseiseen iskuun liittyvät musiikilliset tapahtumat siirtyvät varsinkin afroamerikkalaisessa musiikissa, jonka rytmiiikan keskeisimpiä ominaisuuksia synkopointi on. Synkooppi esiintyy tavallisesti rytmisenä ennakkona, jossa melodian harmonisesti painollinen sävel tai sointu aikaistuu alkavaksi edellisen iskualan puolella. (Laukkanen 2007b.)

Rudimentit

Rudimentit ovat alun perin marssirummulla myöhemmin niin sanotulla pikku- eli virvelirummulla soitettuja iskusarjoja, joita voi verrata esimerkiksi melodiasoitajien asteikoihin. Jokaisella rudimentilla on oma nimensä. Seuraavissa esimerkeissä on esitetty tässä työssä esiintyviä rudimenteja, sekä niiden sovellutuksia.

The Five Stroke Roll



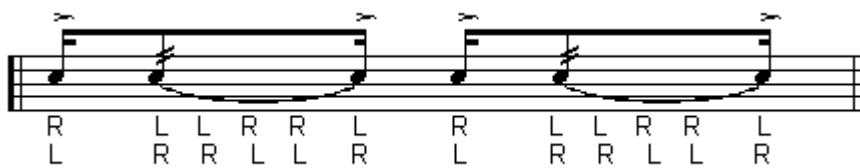
Five stroke roll koostuu kahdesta kaksoislyönnistä vuorokäsin, sekä viidennestä iskusta, joka on aksentoitu. Rudimentti soitetaan yleensä aloittaen vuorotellen sekä oikealla että vasemmalla kädellä. Kolmessa ensimmäisessä nuottiesimerkissä on esitetty erilaisia rudimentin ilmenemismuotoja yleisessä rumputekstuurissa. Neljännen ja viidennen tahdin esimerkeissä näkyy tapa, miten Stewart soveltaa rudimenttia .

The Seven Stroke Roll



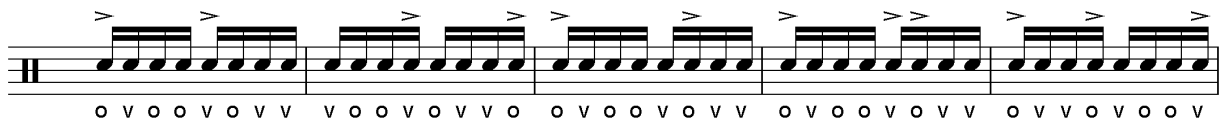
Seven stroke roll koostuu kolmesta kaksoisiskusta vuorokäsin sekä seitsemännestä aksentoidusta iskusta. Rudimentti aloitetaan peräkkäin soittaessa aina samalla kädellä. Kahdessa ensimmäisessä nuottiesimerkissä on esitetty rudimentin ilmentymistä yleensä rumputekstuurissa ja kolmannessa nuottiesimerkissä tapaa, kuinka Stewart soveltaa sitä.

The Six Stroke roll



Six stroke roll koostuu kahdesta aksentoidusta yksittäisestä lyönnistä, sekä kahdesta kaksoisiskusta. Toistettuna rudimentti ei käänny, vaan se alkaa aina samalla kädellä. Käytännössä, etenkin nopeassa tempossa rudimentti voidaan soittaa kuudestaostaosa triolirytmillä, jolloin iskujen pituudet ovat tasamittaisia. Rudimentti voi esiintyä käytännössä myös eri käännöksinä.

Paradiddle



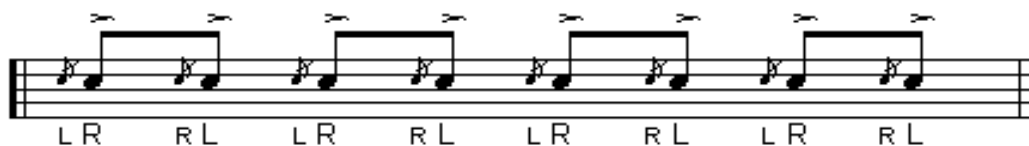
Paradiddle koostuu kahdesta yksittäisestä iskusta ja kaksoisiskusta vuorokäsin. Ensimmäinen yksittäinen isku on aksentoitu. Rudimentti alkaa vuorotellen oikealla ja vasemmalla kädellä. Ensimmäisessä nuottiesimerkissä vasemmalta on kuvattu rudimentin perusmuoto. Seuraavissa esimerkeissä on kuvattu, kuinka rumpalit myös soveltavat rudimenttia yleensä käytännössä.

Paradiddle-diddle



Paradiddle-diddle koostuu kahdesta yksittäisestä ja kahdesta kaksoisiskusta vuorokäsin. Ensimmäinen yksittäinen isku on aksentoitu. Toistettuna rudimentti ei käänny, toisin sanoen se alkaa aina samalla kädellä. Nuottiesimerkissä on kuvattu perusmuoto. Rudimentti voidaan aloittaa myös vasemmalla kädellä, lisäksi siitä voidaan soittaa käännökset niin, että rudimentti aloitetaan sekstolin eri iskuilta.

The Flam stroke



Flam-isku on yksittäinen yhdellä kädellä soitettu isku, jota edeltää toisella kädellä hiljempaa soitettu ”etuhele”. Toistettuna rudimentti soitetään aloittaen vuorotellen sekä oikealla että vasemmalla kädellä.

Rytmi

Rytmin katsotaan perinteisesti koostuvan neljästä elementistä: metrisestä rytmistä, johon kuuluvat aika, syke, isku, iskuala, alijako ja tahtilaji; melodiarytmistä, harmoniarytmistä ja ”äänenlaadullisesta” rytmistä, johon liittyvät muutokset esimerkiksi äänenvärissä ja dynamiikassa. Musiikin rytmi havaitaan ”mittaamalla” melodista, harmonista ja ”äänenlaadullista” rytmiä metristä rytmiä vasten. Lisäksi omana erillisenä rytmisenä osatekijänä voidaan pitää perkussiivista rytmiä. Se voidaan erottaa muista mainituista rytmin osatekijöistä, sillä se koostuu etupäässä määrittämättömistä säveltasosta (toisin kuin melodinen ja harmoninen) ja erillisistä tunnistettavista äänistä (toisin kuin ”äänenlaadullinen”) ja se voi lisäksi hahmottua metristä rytmiä vasten (joten se ei voi olla metrisen rytmin johdannainen). (Laukkanen 2007b.)

Tahtiosoitus

Tahtiosoitus on merkintätapa, jolla ilmaistaan tahdin sisällä olevien laskentayksikköjen määrä ja aika-arvo, jota yksikkönä käytetään. Aika-arvot luokitellaan perinteisesti esimerkiksi perustahtilajeihin ($2/4$ ja $3/4$) ja yhdistettyihin tahtilajeihin, jotka taas voivat olla tasajakaisia (esim. $4/4 = 2/4 + 2/4$), kolmijakoisia, vaihtojakoisia ja niin sanottuja vapaavaihtoisia. (Joutsenvirta & Perkiömäki 2008.)

Tupletti

Tupletti tarkoittaa poikkeuksellista alajakoa, eli tilannetta, jossa nuottiarvo, tahti tai tahdin osa voi jakautua normaalista poikkeavaan määrään aika-arvoja. Näin esimerkiksi neljäs-osanuotti voi jakautua kolmeen, viiteen, kuuteen tai seitsemään osaan. Pisteellinen neljäs-osanuotti taas voi jakautua poikkeuksellisesti muun muassa kahteen, neljään, viiteen, seitsemään osaan. Tupletteja ovat esimerkiksi duoli, trioli, kvartoli, kvintoli, sekstoli ja septoli (eli kaksi-, kolmi-, neli-, viisi-, kuusi- ja seitsenjako). (Joutsenvirta & Perkiömäki 2008.)

2 TUTKIMUKSEN TAUSTA

Jazz on amerikkalaista alkuperää oleva musiikin muoto, jonka juuret ovat afrikkalaisessa ja eurooppalaisessa musiikkiperinteessä. Jazz on siis afroamerikkalainen musiikkityyli, joka on syntynyt ja kehittynyt Pohjois-Amerikassa ja jonka kehittäjiä ovat olleet pääasiassa afrikkalaisperäiset kansanosat. (Laukkanen 2007a.) Puhuttaessa rumpusooloista tässä työssä tarkoitetaan lyömäsoittimilla soitettuja sooloja, joissa on käytössä Pohjois-Amerikassa 1900-luvun vaihteesta alkaen kehittynyt rumpusetti.

Ennen rumpusetin kehittymistä marssirummun soittotekniikalla oli olemassa jo pitkät perinteet. Rumpua soitettiin kapuloilla, ja koska marssirumpua kannettiin sylissä vinoittain oikealle kallistettuna, täytyi vasemmassa kädessä käyttää poikkiotetta, jotta soittoasento olisi luonnollinen. Tällaista otetta sanotaan *traditionaaliseksi kapulaotteeksi*. Myös rumpusetin soittajat käyttivät aluksi poikkeuksetta tätä otetta, vaikka se ei olisi ollut enää välttämätöntä, koska rummut voitiin asettaa telineeseen mihin asentoon hyvänsä. Perinteellä oli kuitenkin suuri vaikutus, ja myös varsinainen soittotekniikka rumpusettiä käytettäessä perustui vanhaan marssirummun soittotekniikkaan. Myöhemmin on yleistynyt myös niin sanottu *matched grip* -ote, missä molempia kapuloita pidetään samalla tavalla. (Esim. Mayer 2007.)

Marssirumpu juontaa juurensa keskiajan eurooppalaisesta *tabor* nimisestä rummista, jota soitettiin unisonossa kolmireikäisen pillin (huilun) kanssa. Se oli kaksikalvoinen rumpu, missä alakalvon poikki kulki naru. Tästä saatiin myöhemmin nimi *snare drum*, suomeksi *virveli*. Ottomaanien armeija käytti sotilastarkoituksessa 1500-luvulla samantapaisia rumpuja, mistä taas sveitsiläiset palkka-armeijan rumpalit saivat vaikutteita. Sotilastarkoitukseen kehittynyt *marssirumpu* (englanniksi *field drum*) oli syvempi, kuin *tabor* ja sitä oli helpompi kantaa marssiessa. Marssirumpujen käyttö armeijoissa yhdessä korkeaäänisten huilujen kanssa yleistyi. Näitä käytettiin tiettyjen signaalien antamisessa, kuten kutsuna aamutoimiin tai kutsuna ruokailuun. (History of the Snare Drum 2006.)

2.1 Rumpusetin kehittyminen

Rumpujen soiton kehittymiseen vaikutti aikanaan paljon se, että afrikkalaiset orjat eivät saaneet Pohjois-Amerikassa käyttää perinteisiä rumpujaan – toisin kuin muun muassa Karibian meren maissa tai Brasiliassa. Syynä kieltoon oli se, että pelättiin heidän viestittävän

niillä toisilleen. (Esim. Stearns 1963, 24.) Afrikkalaiset vaalivat kuitenkin perinteitään ja saivat rytmejä aikaan mm. oman kehon ja erilaisten arkipäivän esineiden, kuten pesulautojen ja kattiloiden avulla. Tuolloin kehittyi myös steppaus. (Smith 2002) Orjuus loppui USA:ssa vuonna 1865 juuri sisällissodan päätyttyä ja sen seurauksena ilmapiiri oli vapaa uusien ilmiöiden puhkeamiselle. Sisällissodan jäljiltä maassa myös oli paljon soittokunnilta jääneitä soittimia, joten instrumentteja oli saatavilla. (Paksula & Alanko 1994, 85; Smith 2002.)

Afrikkalaisperäiset muusikot rupesivat yhdistelemään 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkupuolella eri rumpuja yhden henkilön soitettavaksi (esim. Paksula & Alanko 1994, 85). Aluksi bassorumpua soitettiin vain potkimalla, mistä jäänteenä on nimi kickdrum, joka on vieläkin käytössä. Myöhemmin rumpujen valmistaja Ludwig kehitti bassorummun pedaalin sekä pedaalin, millä voitiin soittaa yhteenlyötäviä lautasia. (Nicholls 1997, 56; Smith 2002.) Aluksi käytetyn pedaalin varsi oli lyhyt ja lautaset eli symbaalit olivat matalalla. Sitten keksittiin laittaa symbaalin pedaaliin pitkä, korkea varsi ja näin syntyi high hat eli hi-hat (mm. Paksula & Alanko 1994, 97). Nyt yhteen lyötäviä lautasia voitiin soittaa myös käsin. Kehitys jatkui niin, että virveli- eli pikkurumpu asetettiin telineeseen ja seuraavaksi bassorummun päälle asetettiin penaaleja ja lehmänkelloja sekä pieniä symbaaleja. Myöhemmin settiin lisättiin niin kutsuttuja tomtom-rumpuja. Niin sanottu pikku tomi asetettiin bassorummun viereen tai osittain sen päälle telineeseen ja iso- eli lattiatomi soittajan oikealle puolelle lattialle seisomaan omilla jaloillaan. Seuraavassa vaiheessa yleistyi ison säestys- eli komppisymbaalien (ride symbal) käyttö. Se asetettiin telineeseen bassorummun oikealle puolelle. Ennestään oli jo käytössä pienempiä efekti- ja aksenttisymbaaleja. (Esim. Smith 2002.) Nykyisen kaltainen rumpusetti on tullut käyttöön 1930-luvulla. (Aldridge 1994, 5.)

Rumpusetti kehittyi siis vähitellen, ja sen voidaan nykyisin katsoa olevan yksi instrumentti, kuten viulu, huilu, saksofoni tai mikä tahansa muu soitin. Myös rumpujen soittotekniikka on kehittynyt vuosikymmenien kuluessa. Rumpusetti on aika pitkälle säestyssoitin, mutta etenkin jazzmusiikissa rumpuja on käytetty paljon myös soolosoittimena.

2.2 Rummut soolosoittimena

Länsimainen marssirummun soitto perustuu niin sanottuihin rudimentteihin. Rudimentit ovat vakiintuneita lyöntiyhdistelmiä, joita voidaan verrata melodiasoitinten asteikoihin

instrumenttitekniikan perusharjoituksina (Säily 2007). Rudimentit, jopa hyvin kulunut paradiddlekin, ovat hyviä rakennuspalikoita svengaavien fillien ja soolojen soittamiseen (Riley 2004). Myös niin sanottu traditionaalinen vasemman käden kapulaote eli poikkiote yleistyi jazz-rumpaleiden käytössä. Marssirumpua kannettiin sylissä vinoittain, joten oli luonnollista käyttää poikkiotetta vasemmassa kädessä. Tämä ote on vieläkin käytössä rinnan niin sanotun matched gripin kanssa, jossa kapulat ovat toistensa peilikuvina kummasakin kädessä samalla tavalla.

Rumpusooloja ja niiden historiaa käsittelee myös The Drum Magasin -lehden artikkeli The Art and The History of Drum Soloing (Zulaica 2000), joka perustuu rumpali Steve Smithin haastatteluun. Smith toteaa, että varhaiset jazz-rumpalit eivät soittaneet vielä pitkiä rumpusooloja, mutta tapana oli kyllä soittaa rumpubreikkejä. Rumpali Gene Krupa oli 1930-luvun loppupuolella ensimmäinen, joka soitti nykykäsityksen mukaisia varsinaisia rumpusooloja. Hän oli tuolloin mukana klarinetisti Benny Goodmanin orkesterissa ja soitti soolonsa vahvalla ”beatilla”. Koska bändit olivat siihen aikaan pääasiassa tanssibändejä, myös musiikin oli oltava svengaavaa, orkesterin oli pidettävä rytmiä yllä koko ajan ja yleisöä piti tanssittaa. Sooloja soittaessaan Krupa kommunikoi yleisön kanssa ja soolot olivatkin hyvin viihdyttäviä ja suosittuja. (Zulaica 2000.) Sivumennen sanottuna Krupa vaikuttaa omien havaintojeni mukaan olevan vielä nykyään myös muiden kuin muusikkojen keskuudessa rumpaleista tunnetuimpia. Smith toteaa edelleen, että speaktaakkelimaiset rumpusoolot nousivat todella korkealle tasolle, kun Buddy Rich tuli kuvioihin. Rich oli hyvin nopea, hänellä oli loistava tekniikka ja hyviä ideoita. Hänen soolonsa olivat mielenkiintoisia. Hän ei soittanut temaattisia sooloja, vaan vapaamuotoisia rummustolle ominaisia ideoita ja tekniikoita sisältäviä, svengaavia sooloja. Richin soitto oli hienoa tarinankerrontaa. (Zulaica 2000.)

1940-luvun puolivälissä jazz-musiikki alkoi vähitellen muuttua. Jazz ei ollut enää tanssimusiikkia, vaan se siirtyi enemmän konserttisaleihin ja siitä tuli vakavasti otettavaa kuuntelumusiikkia. (Riley 2004). Sitten kuvaan astuivat sellaiset rumpalit kuin Max Roach , Elvin Jones, Philly Joe Jones ja myöhemmin 1960-luvulla Tony Williams. Max Roach oli hieno säestäjä ja solisti, vaikkei hän ollutkaan teknisesti yhtä taitava kuin Rich. Hän ei toisaalta tarvinnutkaan tekniikkaa tehdäkseen musiikkia, koska hän oli muusikkona hyvä (Zulaica 2000). Myös rumpali Carl Allen toteaa Max Roachista All About Jazz -lehden kolumnissa (Orthmann 2007), että Max Roach oli rumpali, joka otti ensimmäisenä käyttöön melodisen tavan lähestyä rumpujensoittoa. Hän ei ainoastaan soittanut rudimenteja tai

pitäytynyt säestäjänä. Max Roachin soitosta saa hyvän käsityksen kuuntelemalla trumpetisti Clifford Brownin levyjä 1950-luvulta. (Orthmann 2007.) Oma havaintoni on, että näillä levyillä Roach soittaa rumpusoolot aina kappaleen rakenteeseen (esim. äänite Study in Brown 1955). Rileyn (2004) mukaan myös Elvin Jones on sanonut soittavansa soolonsa aina kappaleen rakenteeseen. Riley pitää Elvin Jonesin rumpusooloja yhtä abstrakteina kuin Picasson maalaukset: että Jonesin sooloja voisi ymmärtää, niitä kuunnellessa on laulettava mielessään kappaleen melodiaa. Soolon soittamista kappaleiden muotorakenteeseen pidetäänkin usein toimivana ratkaisuna.

Smith mainitsee solisteista myös Shelley Mannen, joka pystyi soittamaan hienoja sooloja, vaikkei hänelläkään ollut yhtä loistavaa tekniikkaa kuin Richillä; hän oli kuitenkin hyvä rumpali ja hyvä muusikko. Smith tiivistääkin käsityksensä, että ollakseen täydellinen muusikko soittajan tulee olla hyvä säestäjä ja tarpeen tullen pystyä toimimaan myös solistina. Jazz antoi rumpujen soitonkin osalta vaikutteita myös muuhun musiikkiin, sillä myös rock-rumpalit rupesivat soittamaan vähitellen sooloja - tosin monet heistä olivat jazz-rumpaleita vielä pitkään rokin alkuaikoina. Yksi ensimmäisiä rock-rumpaleita oli Sandy Nelson, joka otti soloissaan käyttöön Gene Krupan tom-tom-idean. 1960-luvulla taas sellaiset rock-rumpalit kuten Mitch Mitchell, Ginger Baker ja John Bonham emuloivat soolonsa jazz-rumpaleilta. Esikuvina heillä olivat muun muassa Buddy Rich, Elvin Jones, Louis Bellson ja Art Blakey. (Zulaica 2000.)

Smith mainitsee lisäksi, että hänen omaan soittoonsa ovat vaikuttaneet myös niin sanotut free-soolot, joita hän itsekin joskus soittaa, vaikka enimmäkseen soittaakin sooloja ”in time”. Esimerkkinä hienosta free-soolojen soitosta hän nostaa esiin Rashied Alin ja John Coltranen albumin Interstellar Space (1967). Myös Jack DeJohnnetella on mainitsemisen arvoinen, hieno free-rumpusoolo Miles Davisin Live Evil -albumilla (1970). Heikkoja free-sooloja voi puolestaan joutua kuulemaan silloin, kun rumpalin tekniikka ja sanavarasto eivät riitä muuhun, vaan hänen on ikään kuin pakosta soitettava free-sooloja. Smith painottaa, että free-sooloja soittaessakin soitossa täytyy kuitenkin säilyä jonkinlainen jatkumo. Smith toteaa yleisön pitävän rumpusooloista. (Zulaica 2000.) Tämän voi todeta myös Pat Metheny Trion Live -albumille tallentuneista yleisön reaktioista, kun he kuuntelevat Bill Stewartin rumpusooloja.

2.3 Improvisointi

Laajasti ottaen improvisointina voidaan pitää kaikkea soittamista, jota ei ole etukäteen nuotintettu. Improvisointia on siten esimerkiksi sointumerkeistä komppaaminen, melodian koristelu ja uusien melodialinjojen keksiminen. Improvisoinnin opiskelu muistuttaa paljon kielten opiskelua: Suuri osa työstä on sanaston ulkolukua eli olemassa olevien melodiafraasien ja muiden musiikillisten elementtien ulkoa opettelua. Näistä sitten muodostetaan lauseita eli pidempiä fraaseja kielioopin sääntöjen eli musiikin teorian ja perinteeseen nojaavien tyyllisidonnaisten sääntöjen mukaan. Oppiminen tapahtuu suurelta osin kuuntelemalla ja imitoimalla. Rytmi-musiikin improvisoinnissa pyritään välttämään liiallista tahdin ja yleensäkin sävellyksen osien alkujen painotusta. Tähän päästään lisäämällä taukoja ja muuttamalla fraasien alkuja ja loppuja eri tahdin osille. Myös tauot ovat erittäin tärkeä osa musikaalista esitystä, sillä ne rytmittävät ja jäsentävät pidempiä kokonaisuuksia. (Tabell 2008.)

Steve Smithin mukaan improvisoidun rumpusoolon soittaminen ei vaadi rumpalilta erityistä teknistä taituruutta, sillä oikeastaan on kyse vain itsekseen soittamisesta. Onnistunut soittaminen perustuu siihen, että soittajalla on vahva musiikillinen pohja: käsitys musiikin perusrakenteista, hyvä soittimen käsittelytekniikka ja se, että huippuosajilta on omaksuttu keskeisiä taitoja. (Zulaica 2000.) Muusikoksi kasvetaan myös emuloimalla musiikillisiä esikuvia. Tämä tapahtuu aluksi imitoimalla tai kopioimalla heidän musiikillisiä ratkaisujaan. Uudet asiat on kuitenkin integroitava omaan ”sanavarastoon” (Riley 2004). Sanavarastolla tarkoitetaan jazzperinteeseen kiinteästi kuuluvaa melodisten ja rytmisten fraasien kokoelmaa, jonka edes osittainen tuntemus ja hallinta on jazzillisen tulkinnan sekä improvisoinnin edellytys ja lähtökohta (ks. Berliner 1994). Soittotekniikan saattaminen palvelemaan musiikillisiä ilmiöitä on kuitenkin prosessi, joka on itse opittava. Soittotunneilla käymisestä on tässä vain vähän hyötyä, sillä toinen ihminen ei voi opettaa sitä, kuinka muiden muusikoiden kanssa yhdessä soittaessa musiikillisesti kommunikoidaan. Kyseessä on taito, jonka voi oppia vain käytännössä. (Zulaica 2000.)

Jazz-teoreetikot ovat pitkään olleet sitä mieltä, että jazz-solistit yleensä imitoivat ihmisääntä fraseerauksessaan ja että tämä ei koske rumpaleita. On kuitenkin käynyt ilmi, että myös jazz-rumpalit käyttävät vokaalisia manereita. (DeMiheal 1962, 94): monet rumpalit laulavat tai hymisevät soittaessaan sooloa. Tämä todistaa sen, että vokaaliteoria on relevantti myös rumpuimprovisaatiassa.

2.4 Bill Stewart

Bill Stewartin henkilöhistoriasta muusikkona ei ole saatavana kovinkaan paljon tietoa. Seuraava esittely perustuu kokonaisuudessaan Jazz Times -lehden vuonna 2008 ilmestyneeseen artikkeliin, jonka on kirjoittanut Nate Chinen.

William Harris ”Bill” Stewart on syntynyt 18.10.1966 Iowan Des Moinesissa USA:ssa. Rumpalina hän teki itsensä tunnetuksi kitaristi John Scofieldin bändissä, jossa hän soitti viisi vuotta, vuosien 1990 ja 1995 välisenä aikana. Rummuissa Stewart on itseoppinut ja lisäksi hän on varteenotettava pianisti; pianoa hän käyttää myös säveltämiseen. Bill Stewart varttui musikaalisessa perheessä ja perehtyi monenlaiseen musiikkiin, myös jazziin, kuunnellessaan vanhempiensa levykokoelmia. 1970-luvun Iowassa jazzia ei ollut mahdollista kuulla paljonkaan livenä. Stewartin isä oli pasunisti, joka myös opetti kouluissa instrumenttimusiikkia. Äiti puolestaan oli kuoronjohtaja. Bill Stewart soitti koulunsa orkesterissa ja myöhemmin korkeakouluaikoinaan Top 40 covers –bändissä. Hän omaksui jazzvaikutteita isänsä levykokoelmista sellaisilta rumpaleilta kuten Roy Haynes, Tony Williams, Philly Joe ja Elvin Jones ja monilta muilta.

Aloitettuaan opinnot Pohjois-Iowan yliopistossa Cedar Fallsissa, hän soitti jazz- ja marssi-bändeissä sekä oli mukana yliopiston orkesterissa. Sitten hän vaihtoi opinahjoa ja siirtyi Waynen yliopistoon New Jersey’iin, missä hän opiskeli Dave Samuelsin, Rufus Reidin ja Harold Mabernin johdolla. Siellä hän tapasi myös tulevan yhteistyökumppaninsa saksofonisti Joe Lovanon. Vielä yliopistossa opiskellessaan hän teki ensimmäisen levytyksensä saksofonisti Scott Kretzerin kanssa, myöhemmin syntyivät myös kokoelmat pianisti Armen Donelianin kanssa. Valmistuttuaan yliopistosta vuonna 1988 hän muutti Brooklynin, New Yorkiin, jonne hän asettui asumaan. Siellä hän alkoi hitaasti luoda mainetta esiintymällä paikallisissa jameissa. Kun sana Stewartin taidoista alkoi levitä, se johti esiintymisiin Larry Goldingsin triossa.

Eräällä trion vakiokkeikalla Augie’s Clubilla Manhattanilla Maceo Parker tuli esittäytymään Stewartille ja kutsui hänet mukaan tulevaan Roots Revisitedin levytykseen. Myöhemmin häntä pyydettiin liittymään John Scofieldin bändiin, missä soitti myös Joe Lovano. Lovano oli mukana myös Stewartin molemmilla sooloalbumeilla, joista ensimmäinen ”Think Before You Think” julkaistiin Japanissa Jazz City -levymerkillä. Siinä soittivat Lovanon lisäksi

basisti Dave Holland ja pianisti Marc Copland. Seuraavalla ”Snide Remarks” albumilla soittivat pianisti Bill Carrothers, trumpettisti Eddie Henderson ja basisti Larry Grenadier. Albumin ylpeydenaiheena oli yhdeksän Stewartin omaa sävellystä, jotka toivat hyvin esiin hänen hienon sävellystekniikkansa. Lovano analysoikin Stewartia seuraavasti: hän on melodiasoittaja, jolla on rytmintaju. Stewart soitti myös Michael Breckerin albumilla *Time is of the Essence*. Vuonna 1999 Larry Grenadier, Stewart ja kitaristi Pat Metheny muodostivat trion, jolta ilmestyi studioalbumi *Pat Metheny Trio 1999-2000* ja livealbumi *Pat Metheny Trio Live*, bändi on tehnyt myös satoja live-esiintymisiä.

Stewart on vakuuttanut trion muut soittajat taidoillaan ja myös ansainnut heidän luottamuksensa. John Scofield on sanonut: ”En voi sanoin kuvata, kuinka paljon ihailen hänen soittoaan.” ja Pat Metheny taas on kommentoinut Stewartia seuraavasti: ”Kaveri on pohjaton ideakaivos. On jännittävää olla hänen kanssaan esiintymislavalla.”

3 BIL STEWARTIN RUMPUSOOLOT

Analysoitavina ovat Bill Stewartin rumpusoolot kahdessa kappaleessa: Pat Methenyn kappaleessa *Soul Cowboy* ja Jerome Kernin kappaleessa *All The Things You Are*. *Soul Cowboy*sta analysoidaan kaksi eri versiota, joista toinen on studioäänitteeltä ja toinen liveäänitteeltä.

4.1 Soul Cowboy

4.1.1 Soul Cowboyn studioversio

Ensimmäisenä analysoin *Soul Cowboy* -kappaleen studioversion 12 tahdin vuorottelevat soolot. *Soul Cowboy* on rakenteeltaan blues eli yksi chorus on 12 tahtia. Jazz-soittajilla on usein tapana soittaa vuorottelevia sooloja, mikä pätee tässäkin kappaleessa. Koko kappaleen rakenne on seuraavanlainen: Ensin soitetaan teema kaksi kertaa. Sitten kitaristi Pat Metheny soittaa 11 chorusta sooloa, jota basisti Larry Grenadier ja rumpali Bill Stewart komppaavat eli säestävät. Sen jälkeen Larry Grenadier soittaa 4 chorusta bassosooloa, jota Bill Stewart säestää rummuilla. Sitten Pat Metheny soittaa yhden chorusen kitarasooloa kompin kanssa, minkä jälkeen Bill Stewart soittaa rummuilla yksin chorusen. Näitä vuo-

rottelevia kahdentoista tahdin sooloja tulee tässä versiossa kolme kertaa, yhteensä 6 chorusta. Lopussa soitetaan taas teema kaksi kertaa. Yleensä jazz-muusikot eivät välttämättä sovi chorusten määriä etukäteen, vaan vuorossa oleva solisti osoittaa elein tai ilmaisee soittamalla kyseessä olevan viimeisen choruksen. Kysehän on improvisaatiosta, jolloin musiikkia luodaan tässä hetkessä, käsillä olevalla soittohetkellä, ja vuorovaikutuksella pyritään saamaan aikaan hyvä kokonaisuus. Myös soittajien tunnetila voi ratkaista lopputuloksen kannalta paljon: Jos solistilla on hyvä ”fiilinki”, niin choruksia voi tulla useita.

Ensimmäinen soolochorus

Ennen kuin varsinainen soolochorus alkaa Stewart soittaa tahdin mittaisen niin sanotun kohotahdin. Kohotahdin ensimmäisellä neljäsosalla oikea käsi soittaa komppisymbaaliin triolin ensimmäisen iskun ja hi-hat-jalka triolin toisen ja kolmannen iskun. Toisella neljäsosalla edellinen symbaalilla ja hi-hatilla soitettu fraasi toistuu, mutta nyt siihen on lisätty sekstoli. Sekstolin ensimmäinen isku on soitettu bassorummulla ja loput virvelillä crescendona eli voimistuen: näin trioli-rytmi tuplaantuu. Sekstolin viimeisellä lyönnillä on aksentti eli korostus ja käsijärjestys voisi olla ovoovO Kolmannella tahdinosalla rytmi vaihtuu tavallisiksi 1/16:ksi ja käsijärjestys on ilmeisesti vOvv, myös hi-hat-rytmi muuttuu vähän. Hi-hat soitetaan nyt 2. ja 4. kuudestoistaosalle.



Kohotahdin neljännellä tahdinosalla ja varsinaisen soolochoruksen ensimmäisellä neljäsosalla oikealla kädellä soitetaan komppisymbaaliin ensimmäinen 1/16-isku ja hi-hat-jalalla edelleen toinen ja neljäs 1/16-isku. Kuvio voidaan katsoa rytmiseksi muunnokseksi kohotahdin ensimmäisellä ja toisella neljäsosalla soitetuista trioli-kuvioista. Sen lisäksi tulee 1/16-kuvio bassorummulla ja virvelillä soitettuna (bvvb, bvvb). Soolochoruksen toisella neljäsosalla tulee kaksi kuudestoistaosa-iskua ja kahdeksasosa-isku (symbaali, virveli, virveli):

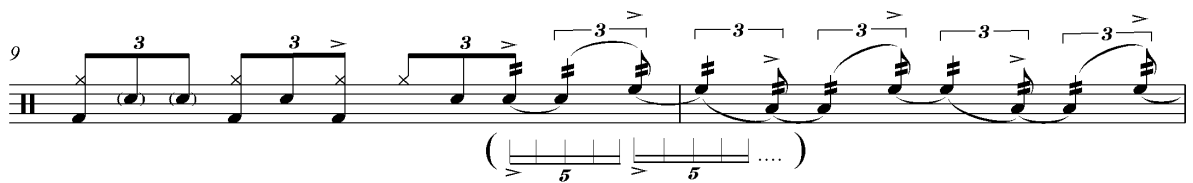


Varsinaisen soolotahdin kolmannelta tahdinosalta alkaa 5/8:n mittainen polymetrinen sekvenssi symbaalilla, virvelillä ja bassorummulla. Viisi 1/8-iskua on jaettu 3+2 kahdeksasosaa. Rytmi koostuu 1/16- ja 1/8-iskuista. Sekvenssin ensimmäinen isku on niin sanottu flam stroke komppisymbaalilla ja virvelillä.



Stewart soittaa sekvenssiä choruksen kolmannen tahdin 4. neljäsosan ensimmäiseen iskuun saakka. Hän soittaa sekvenssin läpi kolme kertaa, mutta neljännellä kerralla hän lopettaa sen kesken, koska kolmannen tahdin neljännellä tahdinosalla hän alkaakin soittaa 1/16-jakoa.

Neljännän tahdin kolmannella tahdinosalla soitetaan kvintoli-kuvio tomeihin ja bassorummulla ovooB. Neljännellä tahdinosalla taas soitetaan 1/16-trioli, mikä jäsentää ensimmäiset neljä tahtia; käsijärjestys voisi olla Ovoovv eli paradiddle-diddle. Viides tahti alkaa 1/16- ja 1/8-jaoin. Tahdin kolmannelta tahdinosalta alkaa taas samanlainen polyrytmisen 5/8-sekvenssi kuin ensimmäisessä tahdissa, ja nyt sitä soitetaan kolme kertaa. Kuvio päättyy seitsemännen tahdin toiselle tahdinosalle ja toisen tahdinosan 1/8:lle tulee symbaali ja bassorumpu. Kolmannella ja neljännellä tahdinosalla on 1/16-jaot, ja myös kahdeksas tahti jatkuu 1/16-jaolla. Kahdeksannen tahdin 3. ja 4. tahdinosalla tulee trioli virvelillä ja tomeilla korostuksin jäsentäen toisen neljän tahdin jakson. Yhdeksäs tahti jatkuu trioli-jaolla komppisymbaalin soittaessa jazz-ride-rytmiä. Kolmannella neljäsosalla trioli päättyy oikean käden virveli-aksenttiin, mistä alkaen soitetaan aksentti tomeihin kolmemuunteisille synkooppi kahdeksasosille vuorokäsin siten, että jokaiselta aksentilta soitetaan tomeihin kvintoli.



Kyseessä on oikeastaan mahdollisimman löysänä soitettu five stroke roll Ovoo Voovv. Viimeinen synkooppi soitetaan bassorummulla 12. tahdin toisen neljäsosan triolin kolmannelle iskulle. 12. tahdin kolmannella ja neljännellä tahdinosalla soitetaan kolmimuunteinen 1/8-jako, mikä on selvä merkki kansasoittajille siitä, että chorus päättyy.



Toinen soolochorus

Toinen Stewartin soolochorus alkaa 3:2 neljäsosa triolialiheella. Bassorumpu soittaa neljäsosatriolia ja $\frac{1}{4}$ -osa triolin sisään tulee vielä trioli, jolloin saadaan 9:2 polyrytmisen perusaie. Stewart jakaa vielä $\frac{1}{8}$ -triolia $\frac{1}{16}$ -osiin, sekä iskuja rummuston eri osiin. Chorus alkaa puolen tahdin mittaisella kohotahdilla, missä tahdin kolmannella tahdinosalla oleva $\frac{1}{4}$ -triolin ensimmäinen isku on taukoa. Kohotahti ja soolochoruksen ensimmäinen ja toinen tahti soitetaan bassorummun johdolla, edellä mainittua 9:2 peruskuviota soittaen orkestroituna rummustolle, sekä jaettuna välillä vielä $\frac{1}{16}$ -aika-arvoihin.



Kolmas tahti alkaa samoilla rummun iskuilla, kuin ensimmäinen ja toinen tahti, mutta lyöntinopeus ei ole aivan sama, koska 3. tahdin ensimmäisellä neljäsosalla soitetaankin $\frac{1}{16}$ -kvintoli.



Kolmannessa ja neljännessä tahdissa $\frac{1}{16}$ -kvintolikuviot ja synkopoidut $\frac{1}{16}$ -kuviot vuorottelevat ja neljännen tahdin viimeinen neljäsosa soitetaan kuudestoistaosia käsijärjestyksellä OvvO. Tahdin viimeiseltä oikean käden iskulta lähtee five stroke roll -rudimenttikuvio soitettuna kvintolina. Välillä rudimentin aksentti on soitettu bassorummulla. Kuudennen tahdin kolmannella tahdinosalla on five stroke roll -kuvioon lisätty kuudes isku bassorummulla, joten kuvio on hiukan nopeampi kuin edelliset eli $\frac{1}{16}$ -trioli. Tahdin kolmannella ja neljännellä neljäsosalla soitetaan paradiddlekäsijärjestyksellä kuudestoistaosia virveliin aksenteilla (OvvO vooV). Seitsemännen tahdin ensimmäisellä neljäsosalla

on myös paradiddleaihe ja sen viimeiseltä kuudestoistaosalta lähtee taas five stroke roll kvintolina. Kahdeksannen tahdin toisella neljäsosalla on 1/16-trioli lattiatomiin.

Kolmannella neljäsosalla on synkopoitu 1/16-kuvio ja 4. neljäsosalla 1/16-kuvio. Yhdeksäs tahti jatkuu 1/16-sykkeellä, mutta kuudestoistaosat on jaettu 5/8-polymetriseksi sekvenssiksi, tässä tapauksessa 6+4 kuudestoistaosaa. Toteutus on seuraava: Paradiddlediddle + 4 single-iskua (OvOOvv OVov).



Kymmenennessä tahdissa käsien soittama polymetrinen aihe jatkuu, mutta lisäksi Stewart soittaa hi-hat-pedaalilla 4:3 polymetrisen kuvion, toisin sanoen pisteellistä 1/8-aika-arvoa. Kymmenennen tahdin toiseksi viimeisellä 1/16:lla 5/8-aihe supistuu 6 iskun mittaiseksi, siis jäljelle jää paradiddle-diddle. Yhdenentoista tahdin kuusi viimeistä iskua soitetaan single-iskuina.



Choruksen viimeisessä, kahdennessatoista tahdissa soitetaan trioleita aksentein ja annetaan näin selvä merkki bändille, että chorus päättyy.

Kolmas soolochorus

Kolmas Stewartin soolochorus alkaa kahden neljäsosan mittaisella kohotahdilla. Kohotahdin 3. neljäsosalla on soitettu trioli-kuvio symbaalilla virvelillä ja bassorummulla. Kohotahdin 4. neljäsosalla taas on soitettu 1/16- trioli-kuvio vuorokäsin symbaalilla, virvelillä ja tomeilla. Choruksen ensimmäisen tahdin ensimmäisellä ja toisella neljäsosalla soitetaan kuudestoistaosia symbaalilla, bassorummulla ja virvelillä, ensimmäistä virvelin iskua kunnmallakin neljäsosalla hieman korostaen. Tahdin 3. neljäsosalla on soitettu 1/16-trioli tomeihin. Tahdin neljännellä ja seuraavan tahdin ensimmäisellä neljäsosalla on soitettu kahden neljäsosan mittainen synkopoitu 1/16-fraasi tomeihin aksentein. Toisen tahdin toiselta neljäsosalta aina viidennen tahdin alkuun asti edellisenkaltaiset fraasit toistuvat.

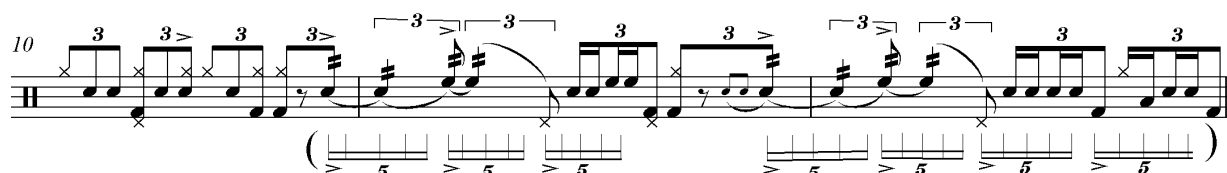
Viidennen tahdin ensimmäisellä neljäsosalla on soitettu 1/8-triolin kaksi ensimmäistä iskuja, ensimmäisellä kevyt bassorummun isku ja symbaali ja toisella virvelin aksentoitu isku. Toisella neljäsosalla soitetaan kuudestoistaosia bassorummulla, symbaalilla ja virvelillä. Kolmannella neljäsosalla on soitettu 1/16-kuvio käsijärjestyksellä Ovvo ja viimeiseltä oikean käden iskulta taas five stroke roll kvintolina. Kuudennen tahdin toisella neljäsosalla on soitettu 1/16-kvintoli toimeihin, jonka käsijärjestys voisi olla oovov. Seuraavat neljäsosat soitetaan 1/16-jaolla. Seitsemännen tahdin toisella neljäsosalla alkaa polyrytmisen sekvenssi, jossa tahdin seuraavien kolmen neljäsosan aika-arvo on puolitettu. Kolme neljäsosaa on jaettu siis kahteen pisteellisen neljäsosan eli kolmen kahdeksasosan mittaiseen sekvenssiin ja jokainen kahdeksasosa on jaettu 1/16-trioleiksi. Sekvenssit on soitettu toimeilla ja bassorummulla, lyöntijärjestys on Ovvovoobb.



Kahdeksannessa tahdissa on soitettu kahdeksasosatrioleista jaettua rytmiä lattiatomilla, bassorummulla ja symbaalilla osaa iskuista aksentoiden. Yhdeksännen tahdin toiselta neljäsosalta alkaen komppisymbaaliin soitetaan jazzride-komppia. Stewart soittaa ridekompin päälle edelleen kahdeksasosatriolipohjaista rytmiä bassorummulla, hi-hatilla ja virvelillä.

Kymmenennen tahdin kolmannella neljäsosalla Stewart kääntää symbaalikompin siten, että kolmannella neljäsosalla tulee 3-muunteinen kahdeksasosa ja neljännellä tahdinosa neljäsosa Kymmenennen tahdin neljännen neljäsosantriolin viimeiseltä iskulta lähtee neljäsosa synkooppikuvio 3-muunteisena, käyden iskulla 11. tahdin neljännellä tahdin osalla ja jatkuen 4. neljäsosan triolin kolmannelta iskulta neljäsosasynkooppina kahdennentoista loppuun asti. Tämän ”rytmisen luurangon” sisään on jokaiselta synkooppi-iskulta soitettu aina five stroke roll-rudimentti kvintolina. Kaksi viimeistä tahtia purettuna osiin näyttää seuraavalta: yhdestoista tahti lähtee 3-muunteisella virvelin aksentoidulla 1/8 -kohoiskulla, mistä on soitettu five stroke roll kvintolina virveliin (Ovvoo). 11. tahdin ensimmäisen neljäsosan synkoopilta lähtee kvintoli pikkutomiin aksentilla (Voovv). Toisen neljäsosan synkoopilta soitetaan edelleen five stroke roll kvintolina alkaen hi-hat-jalalla ja jatkuen virveliin ja pikkutomiin (Hoovv). Kolmannen neljäsosan synkoopin molemmat jalat soittavat yhtä aikaa.

Neljännellä neljäsosalla bassorumpu ja komppisymbaali soittavat yhtä aikaa tahdin osan ensimmäisen iskun. Neljännen tahdinosan triolin kolmannella iskulla on oikean käden aksenttilyönti virveliin. Neljännellä tahdinosa on siis 3-muunteinen 1/8 -rytmi, mutta lisäksi väliin on soitettu vasemman käden kaksoishele mahdollisimman löysänä (O vv O). Yhdenentoista tahdin neljännen neljäsosan synkoopilta soitetaan taas kvintoli virveliin, ensimmäinen isku aksentoituen. Kahdenentoista tahdin ensimmäisen neljäsosan synkoopilta soitetaan kvintoli pikkutomiin ensimmäisen iskun aksentilla. 2. neljäsosan synkoopilta soitetaan kvintoli alkaen hi-hat-jalalla sekä virvelillä (Hoovv). Kolmannen neljäsosan synkoopilta soitetaan kvintoli (bassorumpu, komppisymbaali, lattiatomi, virveli, virveli). Neljännen neljäsosan synkoopilla on bassorumpu. Seuraavan tahdin ensimmäiselle iskulle soitetaan bassorumpu ja symbaali. Koko bändi on yhtä aikaa seuraavan choruksen ensimmäisellä iskulla, josta lopputeema alkaa.



4.1.2 Soul Cowboy'n live-versio

Seuraavana analysoidaan 12-tahdin vuorottelevat rumpusoolot Pat Metheny trion live-versiosta, joita tulee viisi chorusta. Live-tilanne on oletettavasti innostanut Stewartia soittamaan useampia choruksia kuin studiotallenteella. Huomionarvoista mielestäni on se, että live-version ensimmäinen rumpubreikki alkaa kohotahdilla samalla aiheella, kuin studioversion toinen rumpubreikki, eli 3:2 polyrytmisellä trioliaiheella, joka alkaa kohotahdin toiselta neljäsosalta. Live-versiossa soitetaan neljäsosatrioli toiselta tahdin osalta, joka päättyy neljännelle tahdin osalle ja jonka sisään on soitettu trioli toimeilla ja bassorummulla. Studioversiossa bassorumpu johtaa triolissa, live-versiossa oikea käsi johtaa.



Ensimmäinen soolochorus

12 tahdin rumpusoolochorus alkaa Stewartille ominaisella synkopoidulla 1/16-pohjaisella kuviolla, 1/16, 1/8, 1/6, minkä jälkeen tulee toiselle ja kolmannelle neljäsosalle 1/16-

kvintolikuviot, joissa käsijärjestys on Ovoov ovoVB. Edelliset kuviot toistuvat neljässä ensimmäisessä tahdissa. Viidennessä tahdissa soitetään 5/8-mittainen jazz-komppityylinen aihe soitettuna 1/16- resoluutiolla. Toisella kerralla aihe jatkuu vain 3/8- mittaisena ja aiheen neljäs hi-hatin isku on korvattu bassorummulla. Seuraavassa tahdissa soitetään kuudestaostaosia kahdessa ensimmäisessä neljäsosassa symbaalilla, bassorummulla, virvelillä ja hi-hatilla. Kolmannelle ja neljännelle tahdinosalle soitetään 1/16- kvintoli paradiddle-rudimenttia hyväksi käyttäen tomeilla virvelillä ja bassorummulla. Seitsemäs tahti jatkuu 1/16-kvintoli-rytmillä. Kolmannella ja neljännellä neljäsosalla on 1/16- triolikuviot. Kahdeksas tahti alkaa 1/16-rytmillä aksentein ja käsijärjestys on OvvO. Tahti jatkuu five stroke roll-rudimenteilla fraseerattuna 1/16-kvintoleina. Kahdeksannen tahdin neljännellä neljäsosalla on soitettu 1/16-triolirythmi komppisymbaaliin ja lattiatomiin vuorokäsin. Yhdeksännessä ja kymmenennessä tahdissa on soitettu synkopoitua 1/8- triolipohjaista rytmiä orkestroituna komppisymbaaliin, bassorumpuun ja lattiatomiin. Choruksen kaksi viimeistä tahtia Stewart soittaa perus jazzridekomppia symbaaliin sekä samaan aikaan triolirytmia tomeilla ja bassorummulla, viimeisessä tahdissa mukana on myös virveli. Viimeisessä neljäsosassa komppisymbaaliin tulee vain neljäsosa, jotta seuraavan tahdin ensimmäinen isku painottuu paremmin.

Toinen soolochorus

Toinen rumpusoolochorus alkaa 1/16-jaoilla soitettuina virvelillä ja bassorummulla. Komppisymbaali soittaa kaksi tahtia perinteistä jazzridekomppia, mutta tässä tapauksessa 1/16- resoluutiolla. Toisen tahdin neljännessä neljäsosassa symbaalin ja bassorummun viimeisellä 1/16:lla olevat iskut on aksentoitu ja seuraavan tahdin ensimmäinen symbaalin isku on sidottu siihen, toisin sanoen pääisku on siirtynyt 1/16-koholle. Kolmannessa ja neljännessä tahdissa Stewart soittaa edelleen kuudestaostaosia virvelillä ja bassorummulla. Komppisymbaaliin hän soittaa periaatteessa neljäsosia, mutta kolmannen tahdin neljännen neljäsosan symbaalin isku on siirtynyt kolmannen neljäsosan viimeiselle 1/16:lle aksentoituna bassorummun iskun kanssa. Samoin neljännen tahdin kolmannen neljäsosan symbaalin isku on siirtynyt toisen tahdinosan viimeiselle 1/16:lle aksentoituna myös bassorummun iskun kanssa.

Viidennen tahdin ensimmäisellä tahdinosalla edellinen aihe jatkuu vielä kahden kuudestaostaosa-iskun verran ja tahdinosan lopussa on 1/8-tauko. Viidennen tahdin toisen neljäsosan ensimmäisellä iskulla on kova aksentti virvelillä. Sitä seuraa synkopoitua triolipoh-

jaista fraseerausta bassorummulla, komppisymbaalilla ja virvelillä. Kuudennen tahdin kolmannen neljäsosan triolin kolmannelta iskulta alkaa pitkä 1/4-synkooppi soitettuna aksentein vuorokäsin (virveli, pikku tomi, lattiatori, pikku tomi, lattiatori) jne, kunnes se purkautuu 8. tahdin kolmannelle neljäsosalle. Jokaiselta aksentilta soitetaan five stroke roll kvintolina (sama aihe, kuin studio-versiossa). Kahdeksannen tahdin kolmannella neljäsosalla on soitettu trioli-jako symbaalilla ja bassorummulla. Neljännellä tahdinosalla soitetaan 1/16-kuvio bassorummulla, symbaalilla ja lattiatorilla. Kaksi viimeistä kuudestaosta-osa-iskua lattiatoriin on aksentoitu. Yhdeksäs tahti alkaa 1/16-kvintoli-rytmillä lattiatoriin käsijärjestyksellä: OVOvv. Kolme ensimmäistä kvintolin iskua on aksentoitu. Toisella ja kolmannella tahdinosalla soitetaan kuudestaostaasia bassorummulla, symbaalilla ja virvelillä. Yhdeksännen tahdin neljänneltä neljäsosalta alkaa 3/8-mittainen sekvenssi 1/16-trioli- jaolla (BoovvBOvv BoovvBOvv BoovvB).



Sekvenssi päättyy 10. tahdin neljännen tahdinosan ensimmäiselle iskulle. Kolmannella kerralla sekvenssi jää kesken ja se on vain kahden kahdeksäsosan eli kuuden 1/16-trioli-iskun mittainen. Kymmenennen tahdin neljännellä neljäsosalla soitetaan 1/16-trioli bassorummulla, symbaalilla ja virvelillä. Yhdeksäntoista tahdin ensimmäisellä neljäsosalla on soitettu Stewartille tyypillinen synkopoitu 1/16-kuvio. Toisella tahdinosalla soitetaan kuudestaostaasia bassorummulla, symbaalilla ja virvelillä. Kolmannella ja neljännellä, sekä seuraavan tahdinosan ensimmäisellä neljäsosalla on soitettu kolmen neljäsosan mittainen sekvenssi, joka koostuu 1/16-triolista, kuudestaostaosa-kvintolista ja 1/16-synkooppi-kuviosta. 1/16-trioli on soitettu six stroke roll -käsijärjestyksellä ja 1/16-kvintoli on soitettu five stroke roll -rudimenttia soveltaen. 1/16-synkooppi-kuviosta ensimmäisen kuudestaostaosan symbaali-isku, sekä toisen kuudestaostaosan virveli-isku ovat aksentoituja. Kahdeksäntoista tahdin toisella, kolmannella ja neljännellä tahdinosalla sekvenssi toistuu.



Kolmas soolochorus

Live-version kolmas rumpuchorus alkaa taas Stewartille ominaisesti kohotahdilla. Koho alkaa blueschoruksen kahdennentoista tahdin kolmannelta neljäsosalta. Kolmannen neljäsosan ensimmäisellä iskulla on komppisymbaali ja jälkimmäisellä 8. osalla on 1/16- trioli, joka on soitettu bassorummulla ja virvelillä. 1/16- trioli jatkuu neljännellä tahdinosalla. Koko 3/8 mittainen 1/16-triolikuvio soitetaan luonnollisesti käsijärjestyksellä Boovvoovv. Varsinainen chorus alkaa taas Stewartille tyypillisellä 1/16- synkooppikuviolla, jota seuraavat vuorottelevina 1/16-trioli- ja 1/16-kvintolikuviot. Viidennessä tahdissa Stewart soittaa buzzroll-tekniikalla virveliin neljäsosia ja kahdeksasosia. Kuudennen tahdin kolmannella ja neljännellä, sekä seitsemännen tahdin ensimmäisellä ja toisella neljäsosalla hän täyttää myös virvelin buzzrollina soitetut neljäsosat 1/8-trioleiksi bassorummulla. Seitsemännen tahdin kolmannella tahdinosalla kolmimuunteinen fraseeraus muuttuu tasaisiksi kahdeksasosiksi. Kahdeksannen tahdin kolmannella ja neljännellä tahdinosalla soitetaan paradiddle kuudestoistaosina (OvoovOvv). Seuraavassa tahdissa kuudestoistaosat virvelillä ja pikku tomilla soitetaan käsijärjestyksellä Ovoo, Vovv, oovo, voov. Kymmenenessä tahdissa tulee kolmen 1/16-iskun mittainen polyrytmisen aihe, joka etenee iskujärjestyksellä bassorumpu, lattiatomi, pikku tomi, bassorumpu, pikku tomi, lattiatomi. Aihe päättyy neljännen tahdinosan jälkimmäiselle kahdeksasosalle. Yhdennessätoista tahdissa sama aihe toistuu, mutta vasen käsi soittaa nyt pikku tomin sijasta virveliin multiple bounce -iskuun. Kahdenteentoista tahtiin soitetaan 1/16- jako paradiddlekäsijärjestyksellä.

Neljäs soolochorus

Neljännen choruksen ensimmäisellä neljäsosalla tulee triolin kaksi ensimmäistä iskua bassorummulla ja symbaalilla ja virvelillä, triolin kolmannen iskun ollessa taukoa. Toisella neljäsosalla on soitettu 1/16- trioli. Ensimmäinen isku on soitettu bassorummulla ja loput virvelillä paradiddle-diddlelyöntijärjestyksellä. Kolmannelta neljäsosalta alkaa kolmen neljäsosan mittainen synkopoitu 1/16-resoluutioinen rytmi bassorummulla ja virvelillä. Virvelin iskut ovat fraasin kolmanneksi viimeistä iskua lukuun ottamatta aksentoituja. Fraasi loppuu 2. tahdin toisen tahdinosan ensimmäisellä iskulla, mistä soitetaan kuudestoistaosia. Toisen tahdin kolmannella ja neljännellä tahdinosalla soitetaan kuudestoistaosia virveliin paradiddlekäsijärjestyksellä. Kolmannessa tahdissa on soitettu kuudestoistaosia, sekä 1/16-synkooppeja lattiatomilla, bassorummulla, symbaalilla sekä virvelillä. Lattiatomin iskut on aksentoitu.

Neljännän tahdin ensimmäisellä tahdinosalla soitetaan kaksi kuudestoistaosa-iskua hi-hatjalalla sekä virvelillä, virveli-isku aksentoituna. Toisen neljäsosan ensimmäinen isku virvelillä ja symbaalilla on myös korostettu. Bassorumpu soittaa toisen neljäsosan neljännän kuudestoistaosan. Kolmannella ja neljännellä tahdinosalla soitetaan 1/16-trioli ja 1/16-kvintoli, six stroke roll- ja five stroke roll-rudimenteina. Viidennen tahdin ensimmäisellä neljäsosalla soitetaan synkopoitu 1/16-rytmi. Toisella neljäsosalla soitetaan 1/16-kvintoli. Kvintolin ensimmäinen isku on soitettu vasemman käden ”cross stick” virvelin kanttilyönillä, kaksi seuraavaa iskuja oikealla kädellä virvelin kalvoon ja neljäs ja viides isku bassorummulla. Viidennen tahdin kolmas ja neljäs neljäsosa, sekä kuudennen tahdin ensimmäinen ja toinen neljäsosa on soitettu synkopoiduin kuudestoistaosin bassorummulla, symbaalilla sekä tomeilla. Kuudennen tahdin kolmannella ja neljännellä tahdinosalla on soitettu 1/16-jakoa virveliin ja tomeihin. Viisi ensimmäistä 1/16-iskua on aksentoitu ja käsijärjestys on OVOOVovo. Seitsemännen tahdin ensimmäisellä neljäsosalla edellinen rytmi jatkuu vielä päättyen toisella kuudestoistaosalla bassorummun ja symbaalin iskuun. Toisella neljäsosalla on soitettu 1/16-trioli bassorummulla, virvelillä ja tomeilla, ja lyöntijärjestys on Boovov. Kolmannella neljäsosalla on synkopoitu 1/16-rytmi symbaali- ja virveliaksenteina sekä bassorummulla. Neljännellä neljäsosalla soitetaan kuudestoistaosia.

Kahdeksannen tahdin ensimmäisellä ja toisella neljäsosalla toistuu jälleen 1/16-trioli ja 1/16-kvintoli peräkkäin soitettuna six stroke roll- ja five stroke roll -rudimenteina. Kolmannella ja neljännellä neljäsosalla tulevat 1/16-triolikuviot lattiatomilla ja bassorummulla. Yhdeksännen tahdin kolme ensimmäistä neljäsosaa on soitettu synkopoiduin 1/16-iskuina tomeilla, symbaalilla ja bassorummulla. Neljännellä tahdinosalla on soitettu 1/16-rytmi lattiatomiin crescendolla. Koko seuraava tahti on soitettu 1/8-trioli-jaolla lattiatomiin. Ensimmäisen neljäsosan triolin kolmannelta iskusta eteenpäin kaikki loput tahdin trioli-iskut on soitettu aksentoituina flameina.



Yhdennentoista tahdin ensimmäisellä neljäsosalla on synkopoitu 1/16-rytmi virveliaksenteilla. Toisella tahdinosalla on soitettu kuudestoistaosia. Kolmannella neljäsosalla ja neljännellä tahdin osalla on jälleen 1/16-trioli ja 1/16-kvintoli peräkkäin. Kahdennentoista tahdin

ensimmäisellä ja toisella neljäsosalla on myös soitettu 1/16-kvintolikuviot. Kolmannella ja neljännellä neljäsosalla Stewart soittaa selkeän triolirytmien toimeihin ja virveliin osoittaen choruksen loppuvan.

Viides soolochorus

Tässä live-versiossa viimeisen rumpusoolochoruksen ensimmäinen ja toinen tahti soitetaan 1/16-iskuina orkestroituna koko rummustolle. Kolmannen tahdin ensimmäisellä neljäsosalla on soitettu 1/8-triolin kaksi ensimmäistä iskua kolmannen ollessa taukoa. Ensimmäinen isku on soitettu bassorummulla ja symbaalilla ja toinen hyvin kevyesti virveliin. Toisella neljäsosalla on soitettu 1/8-trioli symbaalilla ja virvelillä vuorokäsin. Kolmas triolin isku on aksentoitu. Tältä kolmannen tahdin toisen neljäsosan triolin kolmannelta iskulta alkaa pitkä 3-muunteisesti fraseerattu neljäsosasyntkooppi, joka jatkuu viidennen tahdin kolmanteen neljäsosaan saakka, missä tullaan takaisin iskulle. Jokaiselta kolmimuunteiselta syntkooppikahdeksasosalta on soitettu five stroke roll kvintolina orkestroituna rummustolle. Syntkoopeilla olevat aksentti-iskut on orkestroituu seuraavasti: virveli, pikku tomi, bassorumpu, bassorumpu, bassorumpu, bassorumpu, virveli, pikku tomi, virveli. Viidennen tahdin kolmannella neljäsosalla soitetaan 1/16-kvintoli virveliin five stroke roll -käsijärjestyksellä aksentin ollessa ensimmäisellä iskulla.

Neljännellä neljäsosalla rudimentti soitetaan toisin päin, jolloin aksentti tulee kuvion viimeiselle iskulle. Edellisen kuvion viimeisen iskun voi ajatella myös tulevan neljännen neljäsosan 3-muunteiselle syntkooppikahdeksasosalle, jolloin nuottikuvan iskunopeutta on muutettava hiukan, kuitenkin niin, että aksenttien väliin tulevat tuplaiskut soitetaan mahdollisimman löysinä, toisin sanoen iskujen välit olisivat samanmittaiset. Neljännen neljäsosan syntkoopilta soitetaan taas syntkoopeja five stroke roll -käsijärjestyksen aksenttien seuraavan tahdin kolmanteen neljäsosaan saakka. Kolmannella neljäsosalla soitetaan taas five stroke roll aksentin ollessa neljäsosalla eli kvintolin ensimmäisellä iskulla. Neljännellä neljäsosalla on taas five stroke roll toisin päin eli aksentti viimeisellä iskulla. Seitsemännen tahdin ensimmäisellä ja toisella neljäsosalla on soitettu pelkät 3-muunteiset 1/8-syntkoopiksi aksentit pikku tomiin ja virveliin. Toisen neljäsosan syntkoopilta soitetaan taas 1/4-syntkoopeja kahdeksannen tahdin toiseen neljäsosaan saakka five stroke rollin aksenttien. Kahdeksannen tahdin toisella neljäsosalla soitetaan 1/16-trioli bassorummulla ja virvelillä ja kolmannella ja neljännellä neljäsosalla on soitettu kuudestoistaosia toimeilla ja virvelillä käsijärjestyksellä Ovoo VVOV. Yhdeksännessä ja kymmenennessä tahdissa soi-

tetaan synkopoitua 1/8-triolipohjaista rytmiä bassorummulla, symbaalilla, virvelillä ja lattiatomilla dynaamisin vaihteluiin. Yhdestoista tahti alkaa 3-muunteisilla kahdeksasosilla. Ensimmäisellä neljäsosalla on bassorumpu ja symbaali iskulla aksentoituina ja virveli 1/8-synkoopilla. Toisella neljäsosalla on soitettu kahdeksasosat 3-muunteisina symbaalilla ja aksentoidulla virvelin iskulla. Kolmannella neljäsosalla tulee tasaiset kahdeksasosat symbaalilla, virvelillä ja bassorummulla. Myös kaikki loput kahdeksasosat on soitettu tasaisina. Neljännen neljäsosan isku on soitettu symbaalilla ja bassorummulla. Yhdennentoista tahdin neljännen neljäsosan 1/8-synkoopilta alkaa kolmen kahdeksasosan pituinen sekvenssi (flam stroke lattiatomilla, flam stroke pikku tomilla ja bassorumpu). Sekvenssi tuli soitettua kolme kertaa.



4.2 All the Things You Are

Kappaleen rakenne on yleinen AABA, mutta se ei ole aivan tavallinen sikäli, että viimeinen A-osa on pituudeltaan 12 tahtia kahdeksan tahdin sijaan. Koko chorus on siis 8+8+8+12 tahtia, eli yhteensä 36 tahtia. Tempo on nopea: neljäsosa on 320 lyöntiä minuutissa. Temposta johtuen kahdeksasosat soitetaan tasaisina. Pat Metheny aloittaa kappaleen yksin kitaralla tulkiten kahden ensimmäisen A-osan melodiaa hyvin vapaasti, tosin sointurakenteeseen. Basisti ja rumpali tulevat mukaan B-osassa. Koko teema tulkitaan hyvin vapaasti kuitenkin tiukasti kiinni kappaleen rakenteessa. Pat Metheny soittaa teeman jälkeen 8 chorusta kitarasooloa bändin kompatessa.

Sen jälkeen Bill Stewart soittaa neljä chorusta rumpusooloa. Rumpusoolon jälkeen tulee vielä teema kerran ja lopussa jäädyään soittamaan epämääräiseksi ajaksi niin sanottua vampppia. Vampissa jäädyään toistamaan tietyn pituista sointukulkua niin pitkään, kunnes joku näyttää merkin sen lopettamisesta. Ihailtavaa bändin soitossa on se, kuinka vapaasti itse kukin soittaja pystyy rytmisesti ja harmonisesti rakentamaan kokonaisuutta niin, että kuitenkin koko ajan pysytään kappaleen rakenteessa.

Yleisfraseeraus tässä soolossa on tasaiset kahdeksasosat, kuten aikaisemmin todettiin. Yhdessä tahdissa on 8 kahdeksasosanuottia, jotka voi ajatella alla brevenä eli kahteen, siis 4+4 nuottia. Transkriptiossa on aina yksi chorus kirjoitettu yhdelle sivulle, sen lisäksi olen merkinnyt myös osat **A1**, **A2**, **B** ja **A3** jokaisen choruksen nuotinnukseen kokonaisuuden

hahmottamisen helpottamiseksi. Transkriptioissa tahtinumerot kulkevat aina jokaisen choruksen läpi 1-36. Analyysissäni olen puhunut jokaisen choruksen osien tahtinumeroista erikseen, jotka olisivat 1-8, 1-8, 1-8 ja 1-12, mutta joita ei ole kuitenkaan kirjoitettu transkriptioihin.

Rumpusoolo

Ensimmäinen chorus

Rumpusoolon ensimmäisen choruksen **A1**-osa alkaa be bop -komppityylisellä fraseerauksella, kahdeksasosa- ja neljäsosa-iskuina, niitä synkopoiden ja joitakin iskuja korostaen soittuna komppisymbaalilla, bassorummulla ja virvelillä. Ensimmäisen **A1**-osan lopun Stewart merkitsee selkeästi soittaen kahdeksannen tahdin ensimmäisellä ja toisella tahdinosalalla neljäsosat, sekä kolmannella tahdin osalla kahdeksasosat symbaalilla ja virvelillä.



Neljännelle tahdinosalalle jätetään tauko korostamaan osan jäsentymistä. **A2**-osa jatkuu komppimaisella fraseerauksella. Neljännentoista tahdin kolmannelta tahdinosalalta alkaa puolen tahdin mittainen motiivi, jossa soitetään kahdeksasosatrioli virvelillä, sitten neljäsosa bassorummulla ja symbaalilla. Viidennessätoista tahdissa motiivi toistuu kaksi kertaa. Osan viimeisessä tahdissa soitetään synkpoituja neljäsosia ja kahdeksasosia sisältävä kuvi virvelillä, symbaalilla ja bassorummulla.



B-osa soitetään komppimaisella fraseerauksella. **A3** alkaa esimerkiksi afrokuubalaismaisessa musiikissa yleisellä rytmisellä kuviolla soittuna bassorummulla ja toimeilla (BooB ooBv).



Oikea käsi soittaa lattiatomiin ja vasen käsi pikku tomiin. Choruksen 29. tahdissa oikea käsi soittaa lattiatomin sijaan virvelillä ja 30. tahdissa taas lattiatomilla. Osan 32. tahdissa bassorumpu jää pois. Choruksen 33. tahdin kolmannella tahdinosalla jäädään soittamaan edellisen kuvion alkuosaa, mihin on lisätty symbaali ensimmäiselle iskulle. 34. tahdin kolmannella neljäsosalla alkaa 10/8- mittainen polymeetrinen sekvenssi.



Kun Stewart on soittanut sekvenssin kaksi kertaa läpi, niin seuraavalla kerralla sekvenssin ensimmäinen isku osuu toisen choruksen **A1**-osan ensimmäiselle iskulle.

Toinen chorus

Aihe jatkuu vielä toisessa choruksessa viisi tahtia. Fraasi alkoi siis edellisen choruksen kolmanneksi viimeisen tahdin kolmannelta neljäsosalta ja jatkuu toisen choruksen kuudennen tahdin ensimmäiselle neljäsosalle saakka. Stewart soitti siis fraasin osien taitteen yli.



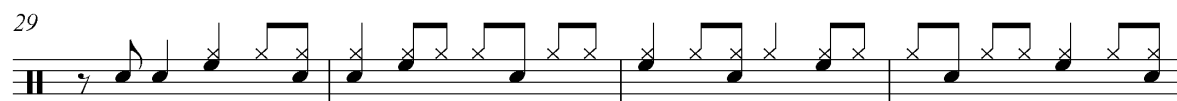
Toisen choruksen **A1**-osa jatkuu siis viisi tahtia edellä mainitulla polymeetrisellä sekvenssilä. Kuudennen tahdin ensimmäisellä neljäsosalla sekvenssi päättyy. Choruksen kuudennessa ja sitä seuraavissa tahdeissa Stewart soittaa kahdeksas- ja neljäsosia välillä myös synkopoiden symbaalilla, bassorummulla ja virvelillä. Lisäksi seitsemännen tahdin kolmannella neljäsosalla on soitettu kova aksentti flam-strokana lattiatomilla ja virvelillä. **A2**-osassa orkestrointi muuttuu toimeihin jäsentäen näin myös osan vaihtumista. Kymmenennen ja yhdennentoista tahdin käsijärjestys voisi olla ooo(v), ovvo, (v)oo(v), Ovvbo. Kahdennentoista tahdin käsijärjestys on voo, ovv. Kolmannentoista tahdin ensimmäisellä iskulla tulee kova aksentti flam-strokana symbaalilla ja virvelillä. Ensimmäisen neljäsosan kahdeksasosalle soitetaan symbaali ja bassorumpu myös aksentoituna, ja tahdin lopussa soitetaan neljäsosia bassorummulla ja symbaalilla. Choruksen neljännessätoista ja viidennessä-

toista tahdissa soitetaan myös neljäsosia bassorummulla, symbaalilla ja virvelillä, sekä jätetään myös neljäsosataukoja. Viidennentoista tahdin neljännellä neljäsosalla soitetaan kahdeksasosat symbaalilla ja virvelillä. **A2**-osan viimeisessä tahdissa esitellään seuraavassa osassa esiintyvä aihe, neljäsosatrioli. Trioli soitetaan symbaalilla ja virvelillä vuorokäsin paisuttaen. Fraasi päättyy tahdin kolmannelle neljäsosalle virvelin aksentti-iskuun. Tahdin viimeinen neljäsosa on taukoa, korostaen osan päättymistä.

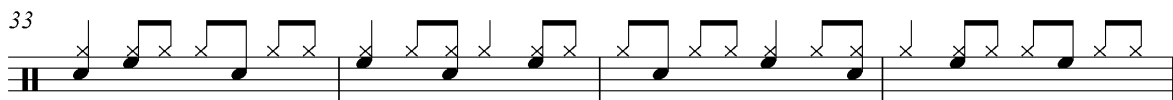
B-osan ensimmäinen tahti alkaa neljällä kahdeksasosaiskulla, jotka on soitettu symbaalilla ja pikku tomilla paradiddle käsijärjestystä käyttäen. Kolmannelta neljäsosalta soitetaan neljäsosatriolia toimeihin. Neljännessä tahdissa tahdin ensimmäisellä puoliskolla olevasta neljäsosatriolista soitetaan vain kaksi ensimmäistä iskua bassorummulla ja symbaalilla. kolmas triolin isku on taukoa. tahdin kolmannella tahdinosalla on soitettu neljäsosa- isku bassorummulla ja symbaalilla. Tahdin neljäs neljäsosa on taukoa. **B**-osan viimeiset neljä tahtia soitetaan neljäsosa- ja kahdeksasosa-jaoin bassorummulla, symbaalilla ja virvelillä, sekä toimeilla. **B**-osan viimeisessä tahdissa esitellään myös tuleva kolmen neljäsosan mittaisen polymeetrinen sekvenssin rytmien aihe. Tahdin ensimmäinen isku soitetaan pikku tomiin. Tahdin toinen isku, joka on toisen tahdin osan kahdeksasosasyntkoopilla, soitetaan virvelillä. Tahdin toisella neljäsosalla on myös virvelillä niin sanottu haamulyönti. Tahdin kolmas neljäsosa soitetaan pikku tomiin. Tahdin neljäs neljäsosa on taukoa, korostaen osan päättymistä. **A3**-osa jatkuu edellä esitellyllä kolmen neljäsosan mittaisella polymeetrillä sekvenssillä, mutta orkestrointi on muuttunut siten, että vain sekvenssin ensimmäinen isku soitetaan pikku tomiin pisteellisenä neljäsosana ja sekvenssin toisen neljäsosan jälkimmäisellä kahdeksasosalla, sekä kolmannella neljäsosalla olevat iskut soitetaan virvelillä.



Osan viidennen tahdin kolmannella neljäsosalla Stewart alkaa soittaa perinteistä jazz-symbaalikomppia sekvenssin päälle.



Kuudennen tahdin toiselta neljäsosalta jatkuen sekvenssistä on jätetty viimeinen virvelin isku pois, sekvenssin rytmin säilyessä edelleen kolmen neljäsosan mittaisena. Nyt pikku tomin ja virvelin iskut puolittavat kolme neljäsosan aika-arvon. Osan yhdeksännen tahdin ensimmäisellä neljäsosalla pois jätetty virvelin isku soitetaan vielä kerran ja jätetään sitten taas pois, sekvenssin jatkuessa komppisymbaali-rytmin päälle choruksen loppuun asti.



Kolmas chorus

Seuraava kolmannen choruksen **A1:n** alku hahmottuu selvästi, $\frac{3}{4}$ -sekvenssin muuttuessa neljä neljäsosan mittaiseksi ja orkestroinnin vaihtuessa myös pikku tomista ja virvelistä bassorumpuun komppisymbaalin jatkaessa. Toisen tahdin kolmannella neljäsosalla perusjazz-komppi symbaaliin päättyy ja symbaaliin jääetään soittamaan ainoastaan neljäsosia. Kolmannessa ja neljännessä tahdissa soitetaan kahden tahdin mittainen motiivi, jossa virveliin soitetaan ensimmäisessä tahdissa ensimmäinen ja toinen neljäsosa samalla, kun symbaaliin soitetaan neljäsosia. Motiivin toiseen tahtiin soitetaan virvelin isku toisen neljäsosan synkooppikahdeksasosalle, komppisymbaalin iskun aikaistuessa myös kolmannelta neljäsosalta toisen neljäsosan synkooppikahdeksasosalle. Motiivi toistuu kolmannessa ja neljännessä tahdissa. Kuudennessa tahdissa soitetaan kahdeksasosat ja kolmannella neljäsosalla virvelillä ja symbaalilla yhtä aikaa jälkimmäistä kahdeksasosaa ensimmäisellä hie-man aksentoiden. Osan viimeisessä tahdissa ensimmäisellä neljäsosalla soitetaan edelleen symbaalilla ja virvelillä aksentoitu isku yhtä aikaa ja neljäsosan jälkimmäinen kahdeksasosa soitetaan bassorummulla ja symbaalilla. Kolmannella neljäsosalla on myös bassorumpun ja symbaalin isku ja neljäs neljäsosa on taukoa jäsentäen taas kappaleen rakennetta.

A2-osa alkaa $\frac{1}{8}$ -, $\frac{1}{4}$ - ja $\frac{1}{8}$ -trioli-fraaseilla, jotka ovat soitettu bassorummulla, symbaalilla ja virvelillä. Osan kolmannessa ja neljännessä tahdissa on soitettu kolmen kahdeksasosan mittainen polymetrinen sekvenssi toimeilla ja bassorummulla. Ensimmäinen kolmen iskun sarja aloitetaan lattiatomin iskulla, toinen isku soitetaan pikku tomilla ja kolmas isku bassorummulla. seuraavalla kerralla tomien iskut vaihtavat paikkaa, eli ensin tulee pikku tomi, sitten lattiatomi ja aina kolmantena bassorumpu. Kolmannen tahdin neljäs ja kahdeksas, sekä seuraavan tahdin toinen kahdeksasosa pikku tomilla ovat korostetut. Osan neljännen

tahdin neljännellä neljäsosalla sekvenssi päättyy siten, että viimeinen bassorummun isku on korvattu niin sanotulla haamulyönnillä virveliin.



Osan viidennessä, kuudennessa ja seitsemännessä tahdissa soitetaan kahdeksasosia to-meilla virvelillä ja bassorummulla paradiddlekäsijärjestyksin: Ovoo,vOvo,vOov,ovvO,voov,Ovvb. A2-osan viimeisessä tahdissa soitetaan kaksi kertaa puolen tahdin mittainen motiivi, joka koostuu 1/8-triolista virvelillä ja kahdesta kahdeksasosasta, jotka on soitettu pikku tomilla ja bassorummulla. **B**-osan ensimmäisen tahdin alkuun soitetaan neljä kahdeksasosaa bassorummulla, symbaalilla, virvelillä, sekä hi-hatjalalla. Kolmannelta neljäsosalta alkaa polyrytmisen sekvenssi, joka koostuu kolmesta puolen tahdin mittaisesta motiivista, joista kaksi ensimmäistä ovat samat, mitkä soitettiin edellisen osan viimeisessä tahdissa, eli 1/8-trioli virvelillä ja kaksi kahdeksasosaa, joista ensimmäinen on soitettu aina pikku tomilla ja toinen **B**-osan ensimmäisessä tahdissa hi-hatjalalla ja sen jälkeen sekvenssin jatkuessa aina bassorummulla. Kolmas motiivi on myös puolen tahdin mittainen kahdeksasosista ja neljäsosasta koostuvasta fraasi, jossa ensimmäinen kahdeksasosa soitetaan aksentoituna bassorummulla ja symbaalilla, toisella kahdeksasosalla soitetaan neljäsosa aksentoituna virvelillä, neljäs kahdeksasosa soitetaan bassorummulla.



Sekvenssi päättyy **B**-osan seitsemän tahdin kolmannella neljäsosalla, johon soitetaan kahdeksasosia bassorummulla, symbaalilla ja virvelillä. Osan viimeisessä tahdissa soitetaan edelleen kahdeksasosia paradiddlelyöntijärjestyksellä (OvooVOvv). Kuvio jäsentää **B**-osan lopun. **A3**-osa alkaa ¼- ja 1/8-iskuilla synkopoiden bassorummulla, komppisymbaalilla ja virvelillä, sekä hi-hatjalalla. Osan toisessa tahdissa soitetaan taas jo aikaisemmin soitettu 10/8-mittainen fraasi. Fraasista soitetaan kolmannen tahdin kolmannelta neljäsosalta vain viisi ensimmäistä iskuja ja neljännen kahdeksasosan hi-hatin isku on korvattu bassorummulla. Fraasi päättyy kolmannen tahdin neljännellä neljäsosalla aksentoituun iskuun

symbaalilla ja virvelillä. Osan neljäs tahti soitetaan komppityyillisesti kahdeksasosia fraseeraten. **A3**-osan viidennessä tahdissa alkaa afrokuubalaistyylinen rytmien aihe soitettuna virvelillä ja komppisymbaalilla yhtä aikaa paitsi ensimmäinen isku, joka on soitettu pelkällä virvelillä. Viidennen tahdin viimeisellä kahdeksasosalla ja kuudennen tahdin neljännellä neljäsosalla soitettut iskut on aksentoitu. Seitsemänteen ja kahdeksanteen tahtiin on lisätty hi-hat jalalla täydentämään kuviota. Osan yhdeksännessä tahdissa soitetaan kahdeksasosia bassorummulla, symbaalilla ja virvelillä. Kymmenennessä tahdissa soitetaan kaksi kertaa kahdeksasosatriolista virvelillä ja kahdesta kahdeksasosasta virvelillä ja bassorummulla koostuva motiivi. Kolmannen choruksen **A3**-osan kahdessa viimeisessä tahdissa Stewart soittaa kahdeksas ja neljäsosia bassorummulla, symbaalilla ja virvelillä 33. tahdissa hi-hat on korvattu bassorummulla. 34. tahdissa palataan vielä aikaisemmin soitettuun fraasiin. Choruksen kaksi viimeistä tahtia soitetaan 1/8- ja 14-iskuina. Osan viimeisen tahdin kolmoselle Stewart soittaa taas hänelle tyypillisen synkopoidun puolen tahdin mittaisen fraasin, jäsentaen näin choruksen lopun.

Neljäs chorus

Neljännän choruksen **A1**-osa alkaa 10/8-mittaisella polymetrisellä kuviolla, joka on soitettu toimeilla, bassorummulla ja virvelillä 10/8 on jaettu kuuden ja neljän kahdeksasosan iskusarjoiksi. Kuusi iskua soitetaan oikealla kädellä ja bassorummulla vuorotellen, ensimmäinen ja kolmas oikean käden isku lattiatomilla ja viides aksentoituna virvelillä, bassorummun soittaessa toisen, neljännen, sekä kuudennen kahdeksasosan. Neljän iskun sarja alkaa oikean käden lattiatomin iskulla ja jatkuu vasemman käden pikku tomin iskulla, bassorummun soittaessa kolmannen kahdeksasosan. Neljäs isku soitetaan niin sanottuna haamulyöntinä virvelillä.



Sekvenssiä soitetaan osan viisi ensimmäistä tahtia, jolloin kuvio kiertää läpi. Kuudennessa tahdissa kuvio alkaa taas alusta, mutta siitä soitetaan vain 4 ensimmäistä iskua. Kuudennen

tahdin kolmannelta tahdin osalta alkaen soitetaan kahdeksasosia paradiddlelyöntijärjestyksin virvelillä, pikku tomilla ja bassorummulla.

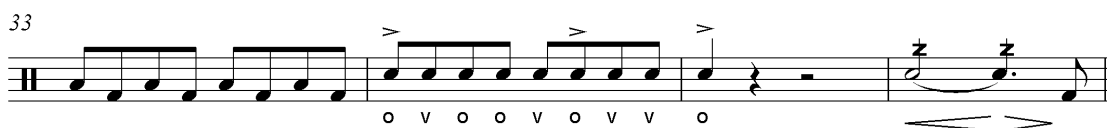
A2-osan ensimmäisessä tahdissa soitetaan edelleen kahdeksasosia bassorummulla, symbaalilla ja virvelillä. Toisen tahdin ensimmäisellä tahdinosalla soitetaan 1/8-triolin keskimäinen isku pikku tomilla, toinen neljäsosa virvelillä ja kolmas neljäsosa bassorummulla, neljännen neljäsosan ollessa taukoa. Osan kolmannen tahdin ensimmäinen neljäsosa on soitettu virvelillä aksentoiden. tahdin kolmannelta neljäsosalta alkaen soitetaan kahdeksasosia virvelillä aksentein paradiddle käsijärjestyksellä. Neljännen tahdin kolmannelta ja neljännellä neljäsosalla soitetaan kahdeksasosia bassorummulla, symbaalilla ja virvelillä. Viidennessä tahdissa soitetaan paradiddle symbaalilla, bassorummulla, pikku tomilla ja virvelillä. Kuudennessa, seitsemännessä ja kahdeksannessa tahdissa Stewart soittaa oikean käden aksentti-iskuvin virvelillä ja lattiatomilla polyrytmisen sekvenssin, joka perusmuodossa on kolmen neljäsosan mittainen. Toisin sanoen oikean käden aksentti-isku jakaa kolme puolinuotin aikaa tasan kahteen. Hän pitää hi-hat-jalan iskuin peruspulsssia soittaen tahtien ensimmäisen ja kolmannen neljäsosan kahdeksannen tahdin ensimmäiselle iskulle asti. Jokaiselta oikean käden aksenttilyönniltä Stewart soittaa seven stroke roll -nimisen rudimentin virvelillä, joka toisella kerralla ensimmäisen aksenttilyönnin lattiatomilla, mutta taas hänelle tyypilliseen tapaan soittaen kaikki rudimentin iskut tasapituisina, jolloin saadaan aikaan septoli. Kun hän on soittanut sekvenssin kaksi kertaa, niin alkuperäistempoa on mennyt kolme tahtia. **A2**-osan kolmessa viimeisessä tahdissa esiteltiin siis jälleen uusi aihe.

B-osa jatkuu edellä esitellyllä aiheella siten, että hän lisää siihen vielä bassorummun iskut septolin 1., 4. ja 7. iskulle joka toisella kerralla. Bassorummun iskut ovat lähellä alkuperäisen tempon kolmen neljäsosan päälle kuvitellun kvartolin kolmea ensimmäistä iskua.

Osan seitsemännessä tahdissa polyrytmisen kuvio alkaa vielä kerran, mutta tahdin neljännellä neljäsosalla olevasta lattiatomin iskusta alkavan seven stroke roll -rudimentin iskut on rytmitetty siten, että, osan viimeisessä tahdissa tullaan takaisin alkuperäiseen tempoon.



Osan viimeisen tahdin ensimmäisellä ja toisella neljäsosalla on soitettu neljäsosatriolin toinen ja kolmas isku virvelillä. Kolmannella ja neljännellä neljäsosalla on soitettu kahdeksasosa virvelillä ja pikku tomilla aksentein. Huomionarvoista on se, että toiseksi viimeisen tahdin neljännellä neljäsosalla olevasta lattiatomin aksentti-iskusta alkaen käsijärjestys on sama kuin septolina soitetussa seven stroke rollissa eli Ovvoovv. Ainoastaan rytmi muuttuu. Edellisen mielestäni aika komplisoituneen polyrytmisen kudoksen voisi ajatella olevan tämän soolon huippukohdan. Yleensä ajatellaan hyvän soolon sisältävän kaaren, jonka huippu osuisi matematiikasta tutun ns. kultaisen leikkauksen kohdalle. Näin näyttäisi tässä soolossa käyneen. Choruksen ja koko soolon viimeinen **A3**-osa on tavallaan alas laskeutumista. Stewart aloittaa sen selkeästi komppimaisella fraseerauksella. Viimeiset neljä tahtia hän soittaa hyvin selkeästi. toiseksi viimeisessä tahdissa Stewart pysähtyy ensimmäiselle neljäsosalle soittaen virvelillä aksentoidun iskun., tahdin lopun ollessa paussia. Viimeiseen tahtiin Stewart soittaa niin sanottua buzz-rolia, ensin voimistuen ja sitten kolmannelta tahdin osalta hiljentyen. Hän soittaa vielä kevyen kahdeksasosa-kohoiskun bassorummulla viimeisen tahdin viimeiselle kahdeksasosalle. Pat Metheny on hyvin mukana ja soittaa kitaralla puolinuotti-kohosävelet, joilla melodia alkaa.



4 POHDINTA

Soul Cowboy -kappaleen kahdessa sooloversiossa huomiota kiinnittävät muutamat Stewartille tyypilliset ilmiöt. Ensinnäkin Stewart soittaa usein sooloihinsa kohon, toisin sanoen hän aloittaa fraasin ennen choruksen ensimmäisen tahdin ensimmäistä iskuja. Kohotahdit hänen sooloissaan ovat yhden, kahden, kolmen neljäsosan tai koko 4/4-tahdin mittaisia.

Huomiota hänen sooloissaan kiinnittää myös se, että hänellä on äärimmäisen hyvä niin sanottu independence, eli soittaessa hänen kaikki raajansa ovat riippumattomia toisistaan, mistä on hyvä esimerkki hänen soittamansa koho studioversion ensimmäiseen chorukseen. Lisäksi huomionarvoista on se, että hän käyttää viisijakoisia rytmejä alijakoina neljäsosien sisällä, sekä pitempinä horisontaalisina polymeetrisinä aiheina. Hän soittaa kvintoleita usein myös synkoopin neljäsosilta orkestroiden niitä koko rummustolle. Tällöin hän saa aikaan hyvin pyöreää ilmaisua, jossa neljäsosa-isku ei hahmotu enää turhan selkeästi. Hän jakaa neljäsosan sisällä kvintoleita myös eripituisiin osiin, esimerkiksi studioversion toisen chorusin kolmannessa tahdissa kolmen iskun sarjoihin bassorummulla ja tomeilla. Neljäsosan alijakoina hän soittaa myös paljon vuorotellen kuudestoistaosakvintoleita, kuudestoistaosatrioleita ja tavallisia kuudestoistaosia aksentoiden usein neljäsosalla olevien alijakojen viimeisiä iskuja, toisin sanoen synkopointi esiintyy Stewartin ilmaisussa yleisesti.

All The Things You Are on nopeatempoinen kappale, jossa Stewart soittaa neljän chorusin mittaisen pitkän rumpusoolon. Henkilökohtaisesta kiinnostuksesta halusin selvittää, onko soolo soitettu kappaleen muotorakenteeseen. Aluksi kirjoitin vain soolotranskription alusta loppuun ajattelematta sen kummemmin soolon rakennetta, ja välillä vaikuttikin siltä, että soolo on ehkä vapaamuotoisesti soitettu niin sanottu open solo. Soolotranskription lähempi tarkastelu osoitti kuitenkin, että soolon jäsentely perustui koko ajan muotorakenteeseen. Rakenne on lisäksi vielä vähän tavanomaisesta poikkeava AABA, jossa viimeinen A-osa on 12 tahdin mittainen. Kappaleen kokonaisrakenne on siis 8+8+8+12 tahtia. Stewart tulkitsee kappaletta sen rakenteessa käyttäen sisäistämäänsä rummustolle ominaista sanavarastoa, joten soolo ei ole pelkkää kappaleesta irrallaan olevaa tekniikan esittelyä. Huomiota kiinnitti myös se, että Stewart esittelee usein jo osien lopussa tulevan aiheen, joka esiintyy sitten seuraavassa osassa. Hänen hienoa fraasienkäsittelytaitoaan osoittaa esimerkiksi se, että hän soittaa 10/8- polymeetristä sekvenssiä ensimmäisen chorusin lopusta kaksi ja puoli tahtia, jolloin polymeetrinen sekvenssi toistuu kaksi kertaa. Seuraavan chorusin ja polymeetrisen sekvenssin ensimmäiset iskut kohtaavat, ja fraasi jatkuu sekvenssillä vielä viisi tahtia. Hän omaa hyvälle muusikolle ominaisen kyvyn aloittaa fraaseja ennen musiikissa esiintyviä taitekohtia ja soittaa niitä taitteiden yli hahmottaen kuitenkin kappaleen rakenteen.

Kun sooloa ajatellaan aikajanalla, yleensä nähdään, että hyvä soolo sisältää kaaren, jossa kehittäminen huipentuu niin sanotun kultaisen leikkauksen kohdalla. Lisäksi eri chorusien sisällä voi myös tapahtua huipennuksia ja intensiteetin laskuja. Näitä on havaittavissa ky-

seisessä Stewartin pitkässä soolossa. Tässä soolossa huippukohta sijoittuu viimeisen, neljännen choruksen toisen A-osan loppuun ja jatkuu läpi seuraavan B-osan. Jälleen on huomattava Stewartin kyky hahmottaa kappaleen rakennetta. Hän soittaa kompleksista polyrytmistä sekvenssiä B-osassa, mutta hän esittelee aiheen jo edellisen A-osan kolmessa viimeisessä tahdissa. Soittajan on täytynyt olla tietoinen siitä, että kun 2:3 polyrytmisen perusaihe on soitettu kaksi kertaa, niin peruspulssissa on edetty kolme tahtia. Tämä, kuten aiemmin mainittu polyrytmisin aihein taitteiden yli menokin, johtaa siihen päätelmään, että Stewartilla täytyy olla vahva tietoon ja kokemukseen perustuva taito hallita musiikissa ilmeneviä muotorakenteita ja kaaria sekä polyrytmiikkaa.

Stewartin soittotekniikassa ei ole mitään tavanomaisesta poikkeavaa, mutta ideoiden toteuttaminen ja aiheiden nivominen kokonaisuuksiksi on ainutlaatuista. Hänen rumpunsa ovat hyvässä vireessä toisin kuin monilla nykyrumpaleilla, jotka käyttävät löysää virettä, jolloin dynamiikan hallinta on mahdotonta eikä rumpujen tonaliteetti tule esiin. Stewart sen sijaan virittää varhaisempien jazz-rumpaleiden tavoin rumpunsa korkealle ja koko rumpusetti soi kompaktisti, joten hänen soittonsa kuulostaa rytmisen jännitteisyyden lisäksi myös melodiselta.

Lopuksi voin sanoa, että oli mielenkiintoista selvittää, mitä Stewartin sooloissa itse asiassa tapahtuu. Olen emuloinut näitä sooloja transkriptioiden mukaan alkuperäisäänitteen kanssa, jolloin soittajana joudun omaksumaan täydellisesti alkuperäisen esityksen tulkinnan ja fraseerauksen. Soolojen lähempi tarkastelu on myös antanut virikkeitä ammatillisesti sekä muusikon työhön että opetustyöhön. Sooloista on tullut paljon ideoita, joita varmaankin tulen jalostamaan omanlaisekseni ilmaisuksi ja integroimaan sitä jo omaamaani sanavarastoon. Opetustyöhöni saan tästä analyysistäni myös paljon materiaalia.

LÄHTEET

Äänitteet

Pat Metheny trio Live (1999–2000) on tour in Europe, Japan and USA
 Pat Metheny trio 99–00, recorded: August 1999 at Right Track Recording
 Clifford Brown and Max Roach. Study in Brown. Recorded: New York 1955

Kirjalliset lähteet

Aldridge, J. 1994. Guide to vintage drums. USA: Centerstream.

Berliner, P. F. 1994. Thinking in Jazz: the Infinite Art of Improvisation. Chicago: The University of Chicago Press.

Chinen, N. 2008. Bill Stewart: The tie that binds. Jazz articles. Jazztimes.
<http://jazztimes.com/articles/20789-bill-stewart-the-tie-that-binds> Luettu 21.12.2011.

DeMicheal, D. 1962. Evolution of the Drum Solo. Teoksessa A. Dawson, D. DeMicheal (toim.), A Manual for the Modern Drummer. Boston: Berklee Press.

History of The Snare Drum. www.DrumMuffler.com Luettu 3.9.2011.

Hoffman, S. 2007. Overview: Interpreting Drum Set charts.
<http://www.stewarhoffmanmusic.com/articles-percussion-techniques>. Luettu 21.6.2012.

Joutsenvirta A., Perkiömäki, J. 2008. Musiikin teoria 1. <http://www2.siba.fi/mustel/> Luettu 15.5.2012.

Laukkanen, J. 2005. Afrikkalais- ja afrokaribialaisperäiset rytmiset avaimet sävelletyssä ja improvisoidussa jazzmelodiassa. Julkaisematon opinnäytetyö. Helsinki. Sibelius Akatemia.

Laukkanen, J. 2007a. Polyrytmiikka ja polymeetriikka.
http://www.jerelaukkanen.com/materials/rytmiikka/rytmiikka2_kalvot_polyrytmiikka_polymetriikka.pdf Luettu 15.6.2012.

Laukkanen, J. 2007b. Afroamerikkalainen rytmiikka.
http://www.jerelaukkanen.com/materials/rytmiikka/rytmiikka1_kalvot_afroamerikkalainen_rytmiikka.pdf Luettu 18.6.2012.

Laukkanen, J. 2007c. Rytmiset avaimet.
http://www.jerelaukkanen.com/materials/rytmiikka/rytmiikka1_kalvot_rytmiset_avaimet.pdf Luettu 18.6.2012.

Laukkanen, J. 2007d. Shuffle-fraseeraus ja swingin käsite.
http://www.jerelaukkanen.com/materials/rytmiikka/rytmiikka1_kalvot_shuffle_ja_jazzfraseraus.pdf Luettu 18.6.2012.

Levine, M. 1995. The Jazz Theory Book. Sher Music Company.

Mayer, J. 2007. Secret Weapons For The Modern Drummer - A Guide To Hand Technique. Hudson Music. DVD

Nicholls G. 1997. The Drum Book. A History of the Rock Drum Kit. San Francisco: Backbeat Books.

Nuorvala, J. 2008. 1900-luvun musiikki. <http://www2.siba.fi/historia/1900/index.html> Luettu 17.6.2012.

Orthmann, D. 2007. A tribute to Max Roach. <http://www.allaboutjazz.com/php/article> Luettu 2.4.2011.

Paksula, K., Alanko J. 1994. Rummut. Rumpalin käsikirja. Porvoo: WSOY.

Perkiömäki, J. 2002. Lennie and Ornette. Searching for Freedom in Improvisation. Observations on the Music of Lennie Tristano and Ornette Coleman. Sibelius Academy, Jazz Department. <http://ethesis.siba.fi/ethesis/files/pdf>. Luettu 10.10.2010

Riley, J. 1994. The Art of Bop Drumming. Manhattan Music. INC.

Riley, J. 2004. The jazz drummer's workshop. Advanced concepts for musical development. Cedar Grove, USA: Modern Drummer Publications, Inc.

Saarikorpi, P. 2011. Jazzrytmiikan kielioppi. Länsiafrikkalaiset rytmiset dissonanssit afroamerikkalaisessa musiikissa. Julkaisematon opinnäytetyö. Helsinki. Metropolia.

Smith, S. 2002. Drumset Technique. History of the U.S. Beat. DVD.

Stearns M. 1963. Jazzin historia. Helsinki: Otava.

Suuri musiikkitietosanakirja 1–6. 1991–1992 . Asikainen, R & Hetemäki I. (toim.) Keuruu: Weilin+Göös & Kustannusosakeyhtiö Otava.

Säily, M. 2007. ”Philly Joe” Jonesin jazz-rumpukomppaus. Improvisoitu säestys ja vuorovaikutus kappaleessa ”Blues for Philly Joe”. Julkaisematon pro gradu –tutkielma. Taiteiden tutkimuksen laitos. Helsingin yliopisto.

Tabell, M. 2008. Afroimpro. <http://www3.siba.fi/afroimpro/> Luettu 18.6.2012.

Zulaica, D. 2000. The Art and History of Drum Soloing. <http://www.drummagazine.com/lessons/post/going-for-it-steve-smith/> Luettu 13.10.2011.

LIITTEET

DRUM SOLOS
BY BILL STEWART

Soul Cowboy

(Pat Metheny Trio 99 > 00)

Pat Metheny

rumpujen fill in

1

3

5

7

9

($\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ $\underline{\underline{\underline{\quad}}}$...)

11 kitarachorus (12 tahtia)

12 rumpujen fill in

2

4

2

6

8

10

12

10

12

2

4

6

8

10

13

DRUM SOLOS
BY BILL STEWART

Soul Cowboy

(Pat Metheny Trio live album)

Pat Metheny

Musical notation for the first line of the drum solo, featuring a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes.

1

Musical notation for the second line of the drum solo, starting with a measure rest and followed by eighth and quarter notes with quintuplets.

3

Musical notation for the third line of the drum solo, continuing with eighth and quarter notes and quintuplets.

5

Musical notation for the fourth line of the drum solo, including eighth and quarter notes with quintuplets and a drum pattern of O V O O V O V V.

7

Musical notation for the fifth line of the drum solo, featuring eighth and quarter notes with quintuplets and triplets, and a drum pattern of O V O O V O O V V.

9

Musical notation for the sixth line of the drum solo, including eighth notes with triplets and quarter notes with triplets.

11

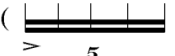
Musical notation for the seventh line of the drum solo, consisting of eighth notes with triplets.

2

1

3

5

( SIMILE)

7

9

11

0



Musical staff 0: A single measure with a triplet of eighth notes.

1



Musical staff 1: A measure with eighth notes, triplets, and quintuplets.

3



Musical staff 3: A measure with eighth notes, triplets, and quintuplets.

5

BUZZ



Musical staff 5: A measure with eighth notes, triplets, and a "BUZZ" instruction.

7

EVEN 8's



Musical staff 7: A measure with eighth notes, triplets, and "EVEN 8's" instruction.

9



Musical staff 9: A measure with eighth notes and triplets.

11



Musical staff 11: A measure with eighth notes and triplets.

4

1



Musical notation for measure 1, featuring a triplet of eighth notes followed by eighth notes with accents.

3



Musical notation for measure 3, including eighth notes with accents, a triplet, and a quintuplet.

5



Musical notation for measure 5, showing eighth notes with accents and a quintuplet.

7



Musical notation for measure 7, containing eighth notes with accents, triplets, and a quintuplet.

9

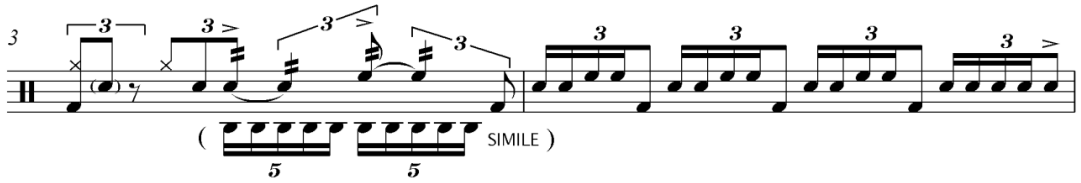


Musical notation for measure 9, featuring eighth notes with accents and multiple triplets.

11



Musical notation for measure 11, including eighth notes with accents, triplets, and quintuplets.



DRUM SOLO
BY BILL STEWART

All the Things You Are

(Pat Metheny Trio live album)

1

Jerome Kern

A1

Measures 1-4 of section A1. The notation is on a single staff with a 4/4 time signature. It features a series of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits. There are accents (>) over the first and third measures.

Measures 5-8 of section A1. The notation continues with eighth notes and cymbal hits. There are accents (>) over the second and fourth measures.

A2

Measures 9-12 of section A2. The notation continues with eighth notes and cymbal hits. There is an accent (>) over the third measure.

Measures 13-16 of section A2. The notation includes eighth notes, cymbal hits, and triplet markings (3) over the second, third, and fourth measures. There is an accent (>) over the fifth measure.

B

Measures 17-20 of section B. The notation continues with eighth notes and cymbal hits. There is an accent (>) over the first measure.

Measures 21-24 of section B. The notation continues with eighth notes and cymbal hits.

A3

Measures 25-28 of section A3. The notation continues with eighth notes and cymbal hits. There are slash marks (/) over the second and third measures, indicating a change in the drum pattern.

Measures 29-32 of section A3. The notation continues with eighth notes and cymbal hits. There is an accent (>) over the fourth measure.

Measures 33-36 of section A3. The notation continues with eighth notes and cymbal hits. There is an accent (>) over the second measure.

2

A1

1 

5 

A2

9 

13 

B

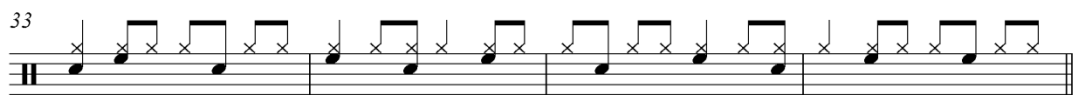
17 

21 

A3

25 

29 

33 

A1

1

5

A2

9

13

B

17

21

A3

25

29

33

4

A1

1

5

O V V O V O O V O V V O V O O O V V

A2

9

13

B

17

21

A3

25

29

33

O V O O V O V V O