



**SAVONIA**

OPINNÄYTETYÖ - AMMATTIKORKEAKOULUTUTKINTO  
KULTTUURIALA

# MAX IT UP!

Analyysi Max Roachin soolosoitosta levyllä *Clifford Brown & Max Roach (1954)* kappaleista *Parisian Thoroughfare* ja *Jordu*

TEKIJÄ:

Mikko Rautiainen

Koulutusala Kulttuuriala	
Tutkinto-ohjelma Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma	
Työn tekijä(t) Mikko Rautiainen	
Työn nimi Max it up! – Analyysi Max Roachin soolosoitosta levyllä <i>Clifford Brown &amp; Max Roach (1954)</i> kappaleista <i>Parisian Thoroughfare</i> ja <i>Jordu</i>	
Päiväys	2.5.2021
Sivumäärä/Liitteet	30/4
Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani(t) Savonia AMK	
<p>Tiivistelmä</p> <p>Opinnäytetyössä tarkastellaan rumpali Max Roachin soolosoittoa vuonna 1954 äänitetyllä Clifford Brownin ja Max Roachin levyllä <i>Clifford Brown &amp; Max Roach</i>. Roachia voidaan pitää eräänä merkittävimmistä jazzrumpaleista, ja hänen rumpusooloideansa ovat sekä tunnistettavia että omaperäisiä. Työssä syvennyttiin ensisijaisesti Roachin soolosoittoon. Tutkittavalta levytykseltä esimerkeiksi valikoituivat kappaleet <i>Parisian Thoroughfare</i> ja <i>Jordu</i>, joiden rumpusoolot transkriptoitii ja analysoitiin. Työn tarkoituksena oli avata Max Roachin soolosoitossa esiintyvää bebopille tyypillistä rytmiikkaa.</p> <p>Analysoitavat soolot valikoitiin opinnäytetyön aiheeksi, koska ne edustavat hyvin Max Roachin 50-luvun puolivälin soittotyyliä. Lisäksi näissä soloissa on useita Roachin soitolle ominaisia yhtäläisyyksiä niiden olematta kuitenkaan liian samanlaisia. Soolot ovat myös täynnä mielenkiintoisia musiikillisia ilmiöitä analysointia varten.</p> <p>Tutkimuksessa vastataan seuraaviin kysymyksiin: Kuka oli Max Roach, ja mikä hänen merkityksensä jazz-musiikille on? Mitkä seikat olivat Max Roachin soolosoiton kantavat perusideat ja miksi hänen soolonsa ovat niin tunnistettavia?</p>	
Avainsanat Max Roach, rumpusoolo, polyrytmi, polymetri, sekvenssi, bebop, hard bop, kysymys-vastausperinne	

Field of Study Culture	
Degree Programme Degree Programme in Music Pedagogy	
Author(s) Mikko Rautiainen	
Title of Thesis Max it up! – An analysis of Max Roach’s solo playing on the album <i>Clifford Brown &amp; Max Roach (1954)</i> on the tunes <i>Parisian Thoroughfare</i> and <i>Jordu</i>	
Date 2.5.2021	Pages/Appendices 30/4
Client Organisation /Partners Savonia AMK	
<p>Abstract</p> <p>This thesis examines the solo playing of drummer Max Roach on the album <i>Clifford Brown &amp; Max Roach</i>, by Clifford Brown and Max Roach, recorded in 1954. Mr. Roach can be considered as one of the most influential jazz drummers of all time. His drum solo ideas are both recognizable and original. The focus of this thesis is the solo playing of Mr. Roach. The tunes <i>Parisian Thoroughfare</i> and <i>Jordu</i> were selected as examples from the recording under study, and their drum solos were transcribed and analyzed. The goal of the thesis was to open typical bebop rhythmic patterns that are apparent in the solo playing of Max Roach.</p> <p>The solos selected for analysis were chosen because they represent the solo playing style of Max Roach during the mid-50’s. In addition, these solos contain numerous similarities that are characteristic to Mr. Roach’s playing without being too much like one another. The solos are also full of interesting musical phenomena to analyze.</p> <p>This thesis attempts to answer the following questions: who was Max Roach and what is his meaning to jazz music? What were the fundamental ideas of Max Roach’s solo playing and why are his solos so recognizable?</p>	
<p>Keywords</p> <p>Max Roach, drum solo, polyrhythm, polymeter, sequence, bebop, hard bop, call-and-response -tradition</p>	

## SISÄLTÖ

1	JOHDANTO .....	5
1.1	Opinnäytetyön tavoitteet .....	5
1.2	Tutkimuskysymykset .....	6
1.3	Tutkimusmenetelmä.....	6
2	JAZZ-RUMPUSETTI .....	7
2.1	Jazz-rumpusetin osat .....	7
2.2	Jazz-rumpusetin soundi .....	7
3	HISTORIAALLINEN TAUSTA .....	9
3.1	Historiallisen taustan käsitteistö .....	9
3.2	Max Roachin taustaa .....	9
3.2.1	Max Roachin musiikilliset vaikutteet.....	10
3.2.2	Max Roachin vaikutus jazz-musiikkiin.....	10
3.3	Clifford Brownin ja Max Roachin kvintetti.....	11
4	TRANSKRIPTIO-ANALYYSI.....	12
4.1	Transkriptio-analysissä esiintyvää termistöä .....	12
4.2	Nuotinnus jazz-rumpusetille.....	12
4.3	Parisian Thoroughfare soolotranskriptioanalyysi .....	13
4.4	Jordu soolotranskriptioanalyysi.....	18
5	POHDINTA.....	24
	LÄHTEET .....	25
	LIITE 1: PARISIAN THOROUGHFARE -RUMPUSOOLOTRANSKRIPTIO .....	27
	LIITE 2: JORDU-RUMPUSOOLOTRANSKRIPTIO .....	29

## 1 JOHDANTO

Kiinnostukseni jazz-musiikkiin alkoi lukiossa saadessani käsiini Miles Davisin albumin *Milestones*. Levyllä kuulemani soitto oli jotain aivan mykistävää. *Dr. Jekyll* oli tempoltaan nopea ja korrilleni silloin niin monimutkaista musiikkia, että muistan tuskailleen saadakseni käsityksen siitä, miten päin kappaleen komppi kulkee. Jokin tuossa musiikissa kuitenkin kiehtoi, ja halusin selvittää asiaa lisää. Kävi ilmi, että levyn kappaleet edustivat suurimmilta osin jazzin alalajia nimeltä hard bop. Osasin tämän jälkeen etsiä lisää samantyylistä musiikkia, ja pian minulla oli kuuntelussa myös muun muassa John Coltranen *Blue Train* sekä Art Blakey and The Jazz Messengersin *Moanin'*-levyt. Pidin kovasti kuulemistani levyistä ja niillä esiintyneistä rumpaleista "Philly Joe" Jonesista ja Art Blakeystä. Aloitettuani opinnot konservatoriolla tutkin kyseisiä rumpaleita hieman tarkemmin ja pyrin aktiivisesti imemään vaikutteita heidän soitostaan. Tähän aikaan harjoittelin soittamista apunani teos *The Art of Bop Drumming*, jonka kirjoittaja John Riley suosittelee liudan rumpaleita ja levyjä kuunteltavaksi. Eräs näistä rumpaleista, Max Roach, ei kuitenkaan herättänyt kiinnostustani. Hänen soittonsa kuulosti jotenkin hyvin yksinkertaiselta ja jopa tylsältä.

Kesti kauan ennen kuin seuraavan kerran kuuntelin Max Roachia ensi reaktion jälkeen. Lopulta kuitenkin, konservatorio-opintojeni loppuvaiheilla, otin hänen soittonsa uudelleen kuunteluun. Tällä kertaa mielipiteeni oli hämmästykseni muuttunut merkittävästi: Roachin soitto kuulosti erittäin loogiselta, ja huomasin kaikkien hänen tekemiensä musiikillisten ratkaisujen olevan erittäin perusteltuja. Ammattikorkeakouluopintojeni alkaessa minulla oli paljon muuta soitettavaa, joten syventyminen Roachin soittoon siirtyi myöhemmäksi.

Sopiva hetki syventymiseen tuli keväällä 2021. Ajattelin, että opinnäytetyö on täydellinen tilaisuus paneutua tämän jazzmusiikin jättiläisen soittoon, koska se oli jäänyt minulta aiemmin tekemättä. Koen, että muutama Max Roach -transkriptio kuuluu jokaisen rumpuja päätöikseen soittavan musiikkipedagogin yleissivistykseen. Lisäksi Roach on Kenny Clarken jälkeen seuraava ja ehkä merkittävin bebop rummunsoiton tyylin luoja, joten paljon lähemmäs modernin jazz-ilmaisun juuria ei voi päästä.

Tässä opinnäytetyössä analysoidut soolot ovat levyiltä *Clifford Brown & Max Roach*. Tämä levy oli yksi John Rileyn *The Art of Bop Drumming* -kirjassa suosittelemista äänitteistä ja käytin tätä yhtenä valintani perusteena. Kappaleet, joiden sooloista tein analyysit ovat *Parisian Thoroughfare* ja *Jordu*. Kappaleet valikoituivat soolojen sisältämien Roachin soitolle ominaisten fraasien yhtäläisyyksien sekä mielenkiintoisten soolomotiivien perusteella.

### 1.1 Opinnäytetyön tavoitteet

Opinnäytetyön tavoitteena on tutkia Max Roachin soolonsoittotyyliä ja pyrkiä ymmärtämään hänen musiikillisia ratkaisujaan. Roachia pidetään yhtenä modernin jazz-rumpujensoiton varhaisimmista kantaisista, joten halusin opetella hänen käyttämänsä rytmistä sanavarastoa, johon useiden rumpaleiden fraseologia vielä tänäkin päivänä perustuu. Lisäksi tarkoituksena on avata hieman Max Roachin elämän eri vaiheita ja saada käsitystä hänen nuoruutensa musiikillisesta ilmapiiristä Yhdysvalloissa aina 1950-luvun puoliväliin asti.

Tässä työssä pureudutaan erityisesti Max Roachin rumpusooloissa käyttämään rytmiikan tiheyteen, polyrytmiikkaan ja orkestrointiin. Valitsemani rumpusoolot ovat sopivan eri tempoisia mutta sisältävät silti paljon samoja musiikillisia elementtejä.

## 1.2 Tutkimuskysymykset

Tämä opinnäytetyö pyrkii vastaamaan seuraaviin kysymyksiin:

- Kuka oli Max Roach?
- Miten hän vaikutti jazz-musiikin kehitykseen?
- Mikä on hänen soolosoittonsa kantava perusidea?
- Mikä ja mitkä tekijät tekevät hänen sooloistaan niin tunnistettavia?

## 1.3 Tutkimusmenetelmä

Tätä opinnäytetyötä tehdessäni pääosassa oli kahden rumpusoolon transkriptioiden tekeminen. Transkriptio toimii tutkimusmenetelmänä mielestäni hyvin tässä tilanteessa, koska sen avulla saan analysoitavan soivan materiaalin kirjalliseen muotoon nuotinnosta käyttäen. Suuressa osassa tutkimusta oli myös kyseisten soolojen soittamaan opettelu rumpusetillä, mikä avasi työssäni tehtävää analyysia.

Kolmantena päämenetelmänä käytin erilaisia kirjallisia (internetartikkeleita ja lehtihaastatteluja) ja audiitiivisia (radiohaastatteluja) lähteitä taustoittaakseni tutkimuskohteeni elämänkaarta ja hänen luomansa musiikin vaiheita. Lisäksi käytin muutamia historiikkeja, oppikirjoja ja tutkimuksia avatakseni tarvittavaa musiikillista termistöä.

## 2 JAZZ-RUMPUSETTI

### 2.1 Jazz-rumpusetin osat

Tutkimissani sooloissa käytetään instrumenttina perinteistä 1940–1960-lukujen aikana vakiintunutta jazz-rumpusettiä, joka koostuu kahdenlaisista lyömäsoittimista, *membranofoneista* ja *idiofoneista* eli kalvorummuista ja itsessään soivista lyömäsoittimista. Yleensä perinteiseen rumpusettiin kuuluvia kalvorumpuja, membranofoneja, ovat bassorumpu eli bass drum, virvelirumpu eli snare, pikkutomi eli tom-tom ja isotomi eli floor tom-tom. Itsessään soivia lyömäsoittimia, idiofoneja, ovat puolestaan komppisymbaali eli ride, aksentti symbaali eli crash sekä kahdesta symbaalista koostuva hi-hat, jota voi soittaa vasemmalla jalalla tai käsillä. (Säily 2007, 6.)

Tyypillisen jazz-rumpusetin rumpujen koot olivat Yhdysvaltain markkinoilla miltei monopoliasemassa olevalla Gretsch-nimisellä yrityksellä 1950-luvun lopussa (tuumakoot tarkoittavat rummun halkaisijaa) 20-tuumainen bassorumpu, 14-tuumainen isotomi, 12-tuumainen pikkutomi sekä 14-tuumainen virvelirumpu (Pekkarinen 2019, 16). Ajan myötä 18-tuumaisesta bassorummusta tuli 20-tuumaista yleisempi. Tämä on standardi jazz-rumpusetissä vielä nykypäivänäkin. Pienemmät rumpujen koot tulivat muotiin yksinkertaisesti käytännöllisyyden vuoksi; pienempiä rumpuja oli helpompi kuljettaa verrattuna aiemmillä vuosikymmenillä käytössä olleisiin suuriin rumpuihin (Roach 1981). Vuoden 1955 Gretsch-tuotekatalogin mukaan 1950-luvun yleisimmät rumpukoot ovat olleet 22- tai 20-tuumainen bassorumpu, 16-tuumainen isotomi, 13-tuumainen pikkutomi sekä 14 tuumainen virvelirumpu. Max Roachin *Clifford Brown & Max Roach* -albumilla soittama rumpusetti oli kuitenkin astetta pienempi: 1950-luvun loppupuolella yleistynyt 20-tuumainen bassorumpu, 14-tuumainen isotomi, 12-tuumainen pikkutomi sekä normaalia matalampi 4-tuumaa syvä 14-tuumainen virvelirumpu (Gretsch-katalogi 1955).

Symbaalien koot ovat voineet olla 1950-luvun puolesta välistä lähtien mitä vain 10 ja 22 tuuman välillä (Gretsch-katalogi 1955). Perinteisen jazz-rumpusetin yleisimmät koot ovat hi-hatille 14 tuumaa ja aksenttisymbaalille 16–19 tuumaa. Komppisymbaalien yleisin koko on 20 tai 22 tuumaa (Riley 1994, 12). Jo aiemmin mainittu rummunvalmistaja Gretsch toimi Yhdysvaltain maahantuoja Turkin Istanbulissa valmistetuille K. Zildjian symbaaleille, joista tuli suosittuja useiden jazz-rumpalien keskuudessa (Pekkarinen 2019, 16).

### 2.2 Jazz-rumpusetin soundi

Yleensä jazzmusiikissa käytettävä rumpusetti pyritään virittämään niin, että jokaisella rummulla on sellainen äänenkorkeus ja -väri, joka sekoittuu hyvin setin muiden rumpujen kanssa. Virveli on rumpusetin korkein ääni, bassorumpu matalin. Tomien äänenkorkeus sijoittuu näiden väliin. Rumpujen soinnin tulisi olla lämmin ja avoin, ja on tavallista, että rumpujen sointia ei pyritä rajoittamaan tai se pidetään hyvin vähäisenä. Tämä soundi saavutetaan nahkakalvoilla. Historiallisesti katsottuna mitä pienempi yhtye sitä korkeammalle rummut oli viritetty. Suurempien ja äänekkäämpien yhtyeiden rumpalit virittivät rumpunsa matalammalle, sillä matalavireiset rummut kantautuivat paremmin läpi koko yhtyeen. (Riley 1994, 10.)

Jazzissa käytetyn rumpusetin komppisymbaalin ääni on yleensä yhdistelmä lyhyttä kapulan iskun ääntä sekä symbaalin soinnista muodostuvaa pidempää ääntä, joka ikään kuin yhdistää kapulan iskusta tulevat äänet yhteen. Hi-hat symbaaleista puolestaan tavoitellaan jalalla soitettaessa selkeää ja erottuvaa "chick" -ääntä. (Riley 1994, 11–12.)

Tässä opinnäytetyössä tutkittavat rumpusoolot poikkeavat hieman normaalista jazz-rumpusetin virityksestä. Max Roach käyttää soloissa korkeassa vireessä olevia nahkakalvoisia rumpuja, joissa pikukutomi on viritetty virvelirumpua korkeammalle. (Riley 2004, 32).



### 3 HISTORIAALLINEN TAUSTA

#### 3.1 Historiallisen taustan käsitteistö

Swing: 1930-luvulla syntynyt jazz-tyylisuuntaus, jonka tunnistettavia elementtejä olivat rytmikan kolmimuunteisuus, *walking bass* -bassolinjat sekä laululliset melodiat. (Juusela 2015, 184.)

Swing-aikakausi: 1930-luku, jolloin swing-tyylinen big bandien soittama jazz-musiikki oli Yhdysvaltain populaarimusiikkia. (Juusela 2015, 184.)

Bebop: 1940-luvulla syntynyt jazz-tyylisuuntaus, jonka tunnistettavia piirteitä ovat nopeat tempot, synkopoiva rytmikka, usein monimutkaiset kromaattiset melodialinjat ja sointurakenteet sekä virtuoosimaiset pitkät soolot. (Juusela, 2015 22.)

Hard bop: 1950-luvulla syntynyt jazz-tyylisuuntaus, jossa on elementtejä bebop- rhythm & blues-, blues- sekä gospel-musiikista. (Juusela 2015, 87.)

#### 3.2 Max Roachin taustaa

Maxwell Lemuel Roach syntyi 10. päivä tammikuuta vuonna 1924 Yhdysvaltain Pohjois-Carolinan osavaltiossa sijaitsevassa Newlandin kylässä. Roach varttui New Yorkissa ja hänen lapsuuteensa kuului soittaminen gospel-yhtyeissä. Hän aloitti rumpujen soiton ollessaan kymmenvuotias opiskellen Manhattan School of Musicissa. 1940-luvun alkupuolella, kahdeksantoistavuotiaana, hän alkoi soittaa uusien innovatiivisten soittajien, kuten Charlie Parkerin ja Dizzy Gillespien kanssa New Yorkin klubeilla, kuten Minton's Playhousesessa ja Monroe's Uptown Housesessa. Samalla hän kuuli Kenny Clarken rumpujensoittoa ja otti hänestä vaikutteita. Näistä jamisessioista sai alkunsa uusi musiikkityyli nimeltä bebop. Bebop-tyylissä rumpalit alkoivat soittaa kappaleiden pääasiallista pulssia bassorummun sijasta komppisymbaaliin. Rumpalin rooli muuttui jazzin aikaisempiin tyylilajeihin verrattuna paljon solistisemmaksi, ja Roach olikin nostamassa rumpalin tasavertaiseen improvisoivan solistin asemaan muiden soittajien rinnalle. (Encyclopaedia Britannica 1999; Castiglioni 2020.)

Max Roach toimi rumpalina Charlie Parkerin vuosien 1947–1948 äänityssessioissa sekä Miles Davisin *Birth of the Cool* -albumin levytyksissä vuosina 1949–1950. Vuosien 1954–1956 välillä Roach johti aikakautensa erästä merkittävimmistä yhtyeistä yhdessä Clifford Brownin kanssa ennen Brownin äkillistä kuolemaa auto-onnettomuudessa kesäkuussa 1956. Kvintetti ehti äänittää useita jazzhistorian kannalta tärkeitä albumeja. (Encyclopaedia Britannica 1999; Castiglioni 2020.)

1960-luvulle tultaessa Roachin poliittiset näkökannat tulivat selkeästi esille. Vuonna 1960 hän sävelsi teoksen *We insist! Freedom Now Suite*, jonka teemana oli Yhdysvaltain ja Afrikan tummaihoisten kamppailu kohti tasa-arvoa (Keepnews 2007).

1970-luvulla Roach perusti pelkästään lyömäsoittimista koostuvan yhtyeen M'Boomin. Samoihin aikoihin hän aloitti opettamaan Massachusettsin yliopistossa. Uransa myöhempinä vuosina Roach jatkoi musiikillisia kokeilujaan. 1980-luvulla hän muun muassa esiintyi räppäriin kanssa, teki avantgarde-duettoja Cecil Taylorin ja Anthony Braxtonin kanssa sekä sävelsi näytelmämusiikkia. (Encyclopaedia Britannica 1999; Keepnews 2007.)

Roach jatkoi ammattiuraansa aina 2000-luvun alkupuolelle asti. Hän menehtyi 16.8.2007 New Yorkin Manhattanin kaupunginosassa 83-vuotiaana. (Encyclopaedia Britannica 1999; Keepnews 2007.)

### 3.2.1 Max Roachin musiikilliset vaikutteet

Max Roachin varhainen tutustuminen gospelmusiikkiin vaikutti hänen musiikilliseen tekemiseensä läpi hänen elämänsä (Roach 1984). Kirkko toimi hänen ensimmäisenä musiikkikoulunaan, sillä seurakunnan toimintaan kuului paljon musiikillista toimintaa, kuten laulamista, pianonsoittoa sekä mars-siyhtyeitä. Jo ennen rumpusetin tulemistä kuvioihin hän aloitti soittamaan venttiilitöntä trumpettia marssibändissä kahdeksanvuotiaana (samoihin aikoihin kuvioihin tuli myös piano) ja marssirummun soiton hän aloitti noin yhdeksänvuotiaana (Roach 1984; Mattingly 2021). New York tarjosi 1930-luvulla mahdollisuuksia kuulla kaikenlaista musiikkia. Roach kertoo ottaneensa tuohon aikaan kaikki mahdolliset vaikutteet niin hengellisestä ja klassisesta musiikista aina marssi- ja swing-musiikkiin (Roach 1984). Hän mainitsee erityisesti kuulleensa kaikkia suuria swing-aikakauden yhtyeitä, kuten Duke Ellingtonin ja Fletcher Hendersonin big bandeja New Yorkin lukuisilla keikkapaikoilla.

Roach kertoo myös eri klubeilla soittamisen vaikutteista 1930-luvun loppupuolella ja 1940-luvun alkupuolella. Hän muistelee, miten illan aikana useat eri rumpalit saattoivat soittaa kukin setillisen musiikkia ja kuinka inspiroivaa oli kuulla eri rumpaleiden, kuten Kenny Clarken, Big Sidney Catlettin ja Papa Jo Jonesin, soittavan. Myös näiden rumpaleiden kannustus nuoremmalle Roachille oli hyvin motivoivaa. (Roach 1984; Roach 1988.)

### 3.2.2 Max Roachin vaikutus jazz-musiikkiin

Yleisesti ottaen Max Roachia pidetään yhtenä kaikkien aikojen merkittävimmistä rumpaleista. Hänen vaikutuksensa rumpujen soiton bebop-sävelkielen kehittymiselle on valtava, sillä Roach oli soittamassa useissa merkittävässä bebopin määrittäneissä äänityssessioissa muun muassa Charlie Parke-  
rin, Dizzy Gillespien ja Bud Powellin kanssa. Tämän myötä Max Roachin soitosta tuli eräänlainen standardi bebop-rumpujen soittoon.

Bebop-tyyli toi rumpalin tasavertaiseksi solistiksi muiden instrumentalistien rinnalle. Bebop-yhtyeet olivat yleensä pieniä, joten jokaisen soittajan tuli soittaa enemmän täyttääkseen vapaaksi jäänyt tila (Roach 1988). Rumpalin kohdalla tämä näkyi soolojen lisäksi virvelin ja ajoittain myös bassorummun ja hihatien soittamisessa rytmikuvioissa, jotka ikään kuin kommentoivat solistin soittamista. Näistä Kenny Clarken ja Papa Jo Jonesin alulle panemista rytmikuvioista tuli bebop-komppauksen perusta (Säily 2007, 30). Max Roach aktivoitui erityisesti bassorummun käytössä komppauksessa, ja Roachin sanottiinkin ”pudottelevan pommeja” (*dropping bombs*) bassorummullaan (Riley 1994, 24). Tämän lisäksi Roach oli myös aktiivinen soolojen soittaja, ja 1950-luvun puolivälistä lähtien useilla hänen levyillään on pitkiä sooloja.

Roachin vaikutus näkyy myös siinä, kuinka monet jazz-rumpalit hänen jälkeensä ovat kuunnelleet ja ihailleet häntä. Muun muassa Tony Williams on kertonut opetelleensa soittamaan juuri kuten Max Roach ja että Roach on hänen suosikkirumpalinsa (Riley 2006, 68).

### 3.3 Clifford Brownin ja Max Roachin kvintetti

Vuonna 1954 levytuottaja Gene Norman ehdotti Max Roachille, että hän perustaisi oman yhtyeen ja lähtisi sen kanssa kiertueelle. Roach otti yhteyttä muun muassa Art Blakeyn Jazz Messengerseissä soittaneeseen nuoreen trumpettistivirtuosiin, Clifford Browniin, ja pyysi häntä yhtyeeseen ei pelkää rivosoitajaksi vaan toiseksi yhtyeen johtajaksi. (MacDonald 2016.)

Yhtye ehti äänittää viisi studioalbumia, joista jokainen sai hyvän vastaanoton kriitikoilta. Kesäkuun 26. päivä vuonna 1956 lopetti kuitenkin yhtyeen toiminnan ennenaikaisesti, kun Clifford Brown ja yhtyeen pianisti Richie Powell vaimonsa Nancyn kanssa kuolivat auto-onnettomuudessa. Yhtyeen jäsenistöön kuuluivat Roachin, Brownin ja Powellin lisäksi basisti George Morrow sekä tenorisaksofonisti Harold Land. Yhtyeessä saksofonia soittivat myös Sonny Stitt ja Sonny Rollins. (Carr 2004, 103; MacDonald 2016.)

Albumia *Clifford Brown & Max Roach* aloitettiin äänittää 2.8.1954 Capitol-studiolla Los Angelesissa kolmessa erillisessä äänityssessiossa. Näistä sessioista syntyi alkuperäinen, viiden kappaleen mittainen albumi. Seuraavan vuoden helmikuussa albumille äänitettiin vielä kaksi kappaletta lisää. (MacDonald 2016.)

## 4 TRANSKRIPTIO-ANALYYSI

### 4.1 Transkriptio-analyysissä esiintyvää termistöä

Bpm: beats per minute eli iskua minuutissa. Kertoo, kuinka nopea kappale on. (Juusela 2015, 27.)

Jazz-standardi: suosittu kappale, joka kuuluu yleisesti erilaisten jazz-kokoonpanojen repertuaariin. (Juusela 2015, 99.)

Chorus: yksi kokonainen kerta kappaleen rakenteen läpi (Juusela 2015, 38). Tässä opinnäytetyössä käsiteltävissä tapauksissa koko rakenteen kesto on 32 tahtia.

AABA: kappalerakenne, jossa on ensin A-osa kerrattuna, jota seuraa erilainen B-osa ja paluu ensin esiteltyyn A-osaan (Juusela 2015, 3). AABA-rakenne on 32 tahtia pitkä.

Double-time feel: tilanne, jossa joku kappaleen musiikillinen elementti kulkee kaksinkertaisella nopeudella suhteessa kappaleen vallitsevaan tempoon (Juusela 2015, 62). Esimerkiksi kappaleen komppi voi jossain osassa kulkea kaksinkertaisella tempolla suhteessa kappaleen melodiaan.

Metri: musiikissa metrin yleisin määritelmä on tahti. Metri käsittää siis yhden johdonmukaisen rytmisen syklin. Esimerkiksi 4/4-tahtilajin rytmiseen sykliin kuuluu ykkösellä oleva pääisku sekä kolmosella oleva sivuisku. (Saarikorpi 2011, 26–27.)

Polymetri: polymetri pitää sisällään toinen toisilleen alisteisia metrejä (Saarikorpi 2011, 29). Esimerkiksi kolmen 4/4-tahdin sisään mahtuu neljä 3/4-tahtia.

Polyrytmi: kahden tai useamman erilaisen rytmien, joiden aksentit osuvat eri tahdinosille, yhtäaikainen esiintyminen päällekkäin samassa tahtilajissa (Saarikorpi 2011, 28). Yleisimmin esiintyvä polyrytmi lienee hemiola.

Hemiola: rytmikuvio, jossa esiintyy tasaisesti päällekkäin kaksi nuottia samassa ajassa kuin kolme nuottia tai toisinpäin (Juusela 2015, 90). Esimerkkinä kaksi neljäsosanuottia vie saman määrän aikaa, mitä kolme triolineljäsosanuottia.

Rhythmic displacement: tilanne, jossa joku rytmikuvio siirretään eri kohtaan tahtia (Juusela 2015, 155).

Synkopointi: tahdin heikkojen osien aksentoimista (Juusela 2015, 185). Esimerkkinä neljäsosien jälkimmäisen, eli painottoman kahdeksasosan aksentoiminen.

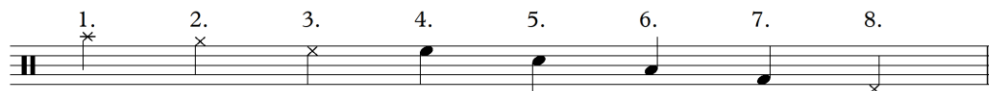
### 4.2 Nuotinnus jazz-rumpusetille

Tässä osiossa käyn läpi rumpusetille opinnäytetyössä käyttämäni notaation tavat:

1. aksenttisymbaali
2. komppisymbaali
3. hi-hat
4. pikkutomi
5. virvelirumpu
6. isotomi

7. bassorumpu
8. hi-hat jalalla

## Rumpunotaatio

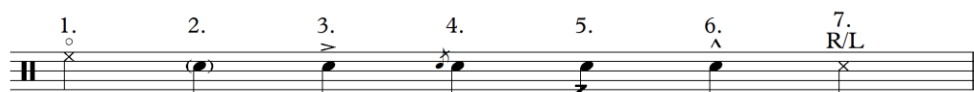


### NUOTTIESIMERKKI 1. Rumpunuottien merkinnät

Notaation lisämerkinnät:

1. aukinainen hi-hat.
2. haamulyönti (*ghost note*), joka soitetään erityisen hiljaa
3. aksentti, eli muita lyöntejä voimakkaampi lyönti
4. etuhele (*flam*), toinen nuotti, joka soitetään juuri ennen päänuottia
5. "päriinä" (*buzz*), jolloin kapulan annetaan pomppia rummun pinnalla
6. virvelirummun kanttilyönti (*rim shot*), jossa kapulan pää osuu rummun kalvoon samaan aikaan kapulan keskiosan osuessa rummun kanttiin
7. oikean käden kapulalla vasemman käden kapulaan lyönti siten, että vasemman käden kapula on kiinni rummun kalvossa (*stick shot*)

## Rumpunotaation lisämerkinnät



### NUOTTIESIMERKKI 2. Rumpunuottien lisämerkinnät

#### 4.3 Pariisan Thoroughfaren soolotranskriptioanalyysi

Pariisan Thoroughfare on tyypillinen, analysoitavalla äänitteellä keskitemppoinen noin 182–190 bpm välillä elävä AABA-rakenteinen jazzstandardi, jonka on säveltänyt pianisti Bud Powell. Kappale esitetään soittamalla ensin intro, joka tässä tapauksessa tuo mieleen teoksen nimelle sopivasti Pariisin liikenneruuhkat. Intron jälkeen on vuorossa AABA-rakenteeseen soitettu kappaleen melodia, eli teema, jonka jälkeen soittajat soittavat kappaleen rakenteeseen sooloja. Viimeisen solistin, eli rummalin, soolon jälkeen on vuorossa vielä kappaleen lopuksi intron uusinta, teema ja outro, joka on

tyylliltään hyvin lähellä introa. Kappaleen introissa, outrossa, sekä teeman A-osissa Max Roach soittaa niin sanotulla double-time feelillä, jolloin hän siis soittaa komppia kaksinkertaisella nopeudella suhteessa kappaleen tempoon.

Kappaleessa Max Roach soittaa aluksi ensin yhden choruksen niin sanottuja ”nelosia” joissa solisti vuorottelee neljän tahdin välein siten, että joka toisella kerralla rumpali soittaa neljän tahdin soolon. Roachin viimeinen soolopaikka siirtyy suoraan seuraavan choruksen alusta alkavaan täyden rakenteen kestävään rumpusooloon.

Nelosten soittaminen tuli yleiseksi 50-luvun pienien yhtyeiden musiikillisissa kokeiluissa, joissa seuraava solisti ”kommentoi” edellisen solistin fraaseja, joka usein näin yllytti kilpasoitantaan (Stearns 1970, 9). Nelosten voidaan katsoa olevan myös osa Afro-Amerikkalaista ja Länsi-Afrikkalaista kysymys-vastausperinnettä musiikissa (Stearns 1970. 10). Roach (1986) kertoo Ben Sidranin haastattelussa, että nelokset tulivat teattereissa toimineiden steppaajien ja big bandien rytmisektioiden välisistä neljän tahdin vuorottelevista soolopaikoista.

Ensimmäisten kahden nelosten aikana Roach ei pelkästään vastaa trumpetin ja saksofonin soittamiin neljän tahdin sooloihin, vaan hän jakaa omat neljän tahdin soolonsa ikään kuin kysymykseen ja vastaukseen. Tällä keinolla Roach saa lyhyenkin soolon sisälle musiikillisen logiikan ja pystyy luomaan siihen rytmistä jännitettä.

A Comp freely

A Comp freely

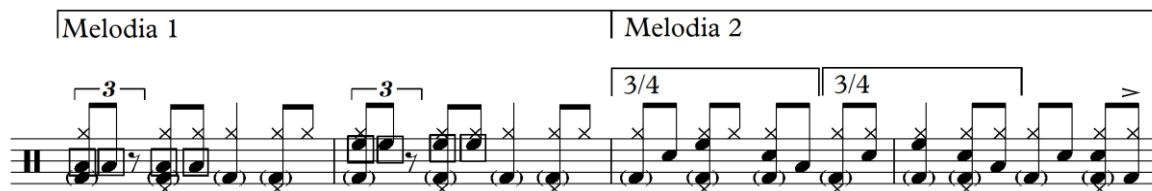
### NUOTTIESIMERKKI 3. Kysymys-vastausparit

Ensimmäisessä soolonelosessa Roach käyttää kahden ensimmäisen tahdin aikana bassorumpua yhtenä melodisena elementtinä virvelin ja isotomin kanssa, kun taas jälkimmäiset kaksi tahtia bassorumpu toimii neljäsosia soittaen vastamelodiana vasemman käden soittamien tomien ja virvelin triolineljäsosakuviolle. Kahden jälkimmäisen tahdin bassorumpu ja vasen käsi muodostavat kolme vastaan kaksi polyrytmien eli hemiolan, jonka muodostama jännite toimii hyvänä vastakappaleena ensimmäisen kahden tahdin yksinkertaisemmalle melodia-ainekselle.



NUOTTIESIMERKKI 4. Ensimmäisen sooloneksen melodiset ideat laatikoituna

Toisessa sooloneksessa Roach soittaa ensimmäisessä tahdissa isotomiin lyhyen melodian, jonka hän toistaa seuraavassa tahdissa pikkutomiin. Näihin ensimmäiseen kahteen tahtiin tulee vastauksena virvelillä, pikkutomilla ja isotomilla soitettu melodia, joka menee tahtilajissa 3/4 alisteisesti tahtilajin 4/4 sisällä muodostaen polymetrisen sekvenssin. Alisteinen 3/4-sekvenssi ehtii mennä kokonaan läpi kaksi kertaa, minkä jälkeen kolmas sekvenssi ehtii puoleen väliin purkautuen vallitsevan 4/4-tahtilajin viimeiselle kahdeksasosalle.



NUOTTIESIMERKKI 5. Toisen sooloneksen melodia 1:n melodiaiskut laatikoituna sekä melodia 2:n polymetrinen sekvenssi

Kolmanteen soolonekseen saavuttaessa kappaleen AABA-rakenteen B-osassa Roach merkitsee omassa soolosoitossaan soittamalla pidemmän yhtenäisen neljän tahdin melodisen idean aiempien sooloneksten kysymys–vastausparien sijaan. Viimeisen A-osan sooloneksessaan hän lopettaa komppisymbaalin soittamisen oikealla kädellään sekä hi-hatin soittamisen vasemmalla jalallaan ja alkaa soittaa melodiaa kaikilla raajoillaan ennakoiden tulevaa kokonaisen choruksen kestäväää sooloaan.

B

Comp freely

A

Comp freely

### NUOTTIESIMERKKI 6. Kaksi viimeistä soolonelosta rakenteessa

Nelosiä seuraavan kokonaisen choruksen soolon A-osat Roach rakentaa käytännössä vain kahden fraasin varaan, joista hän soittaa erilaisia variaatioita. Nämä kaksi fraasia toimivat soolon pääasiallisina musiikillisina motiiveina, joiden ympärille koko solo rakentuu.

Ensimmäinen näistä fraaseista on kahdeksasosanuottien vuorottelu molempien käsien ja bassorummun välillä. Bebopin rytmisessä fraseologiassa ehkä yleisimmin kuultu versio tästä on kolme perättäistä käsien (esimerkkitapauksessa virveliin ja isotomiin soitettua) kahdeksasosanuottia ja yksi bassorummulla soitettu nuotti. Soolon aikana Roach varioi fraasia muun muassa orkestroimalla sitä eri rummuille sekä soittamalla vaihtelevia määriä nuotteja käsillään ja bassorummulla.

### NUOTTIESIMERKKI 7. Ensimmäinen soolofraasi ja erimerkki fraasin varioinnista

Toisena soolomotiivina toimiva fraasi koostuu viidestä nuotista, painottomalta kahdeksasosalta alkavasta aksentista, sitä seuraavista kolmesta triolikaheksasosasta, josta viimeinen on aksentoitu, sekä iskulle päättyvästä aksentoidusta neljäsosasta. Tätä fraasia Roach varioi soolossaan pidentämällä fraasia lisäämällä siihen yhden tai useamman kolmen kahdeksasosatriolin sarjan, joista viimeinen on aina aksentoitu. Hän myös vaihtelee fraasin aloitus- ja lopetuspaikkaa eri tahdinosille sekä orkestroi aksentteja virvelirummun lisäksi toimeille.





NUOTTIESIMERKKI 8. Toinen soolofraasi ja esimerkki fraasin varioinnista

Kappaleen rumpusoolo on soitettu hyvin täyteen, jolloin taukoja ei juuri ole. Roach onnistuu kuitenkin erottamaan soolofraasit toisistaan soittamalla niiden väliin hi-hat-iskun, joka toimii ikään kuin taukona tai "hengityksenä" aina ennen seuraavaan fraasiin siirtymistä. Tämä pieni yksityiskohta tuo mielestäni koko sooloon tilan tuntua, joka muuten uupuisi näin täyteen soitetusta soolosta.



NUOTTIESIMERKKI 9. Hi-hatilla soitetut taukopaikat fraasien välissä laatikoituna

Soolon huippukohta on B-osassa, ja sitä Roach merkitsee soittamalla koko osan kuudestoistaosafraaseja. Hän aloittaa osan soittamalla saman neljästä kuudestoistaosasta ja kahdesta kahdeksasosasta koostuvan rytmisen motiivin virveliin ja molempiin toimeihin. Tämän jälkeen Roach soittaa ympäri settiä kuudestoistaosafraaseja jakaen niitä polymeetrisiin 3/8-sekvensseihin luoden täten soolon huippukohtaan rytmistä jännitettä.



NUOTTIESIMERKKI 10. B-osan avausfraasi sekä polymeetriset 3/8-sekvenssit

B-osan rytmisen jännite purkautuu tultaessa soolon viimeiseen A-osaan, jonka aluksi Roach soittaa miltei identtisen fraasin verrattuna koko choruksen sooloon johtavaan viimeiseen sooloneeloseen. Saman fraasin käyttö sekä viimeisen A-osan sooloneelossa että koko choruksen soolon viimeisessä A-osassa viestii myös siitä, että soolo on lähenemässä loppuaan.



NUOTTIESIMERKKI 11. Rakenteen viimeisen A-osan aloittava fraasi soolonelosisissa (vasemmalla) sekä koko choruksen soolossa (oikealla)

Viimeinen A-osa toimii ikään kuin jähdyttelyinä B-osan huippukohtaan jälkeen. Roach palaa kuudesta-osaosarytmiikasta kahdeksasosa- ja triolikahtasasapohjaiseen soittoon, mikä tuo selkeän eron viimeisen A- ja B-osan välille. Soolon kaksi viimeistä tahtia hän soittaa double-time feelillä, mikä ennakoii rumpusoolon jälkeen alkavaa kappaleen intron uusintaa.



NUOTTIESIMERKKI 12. Rumpusoolon kaksi viimeistä tahtia

#### 4.4 Jordun soolotranskriptionanalyysi

Myös Jordun on perinteistä AABA-rakennetta noudattava, pianisti Irving "Duke" Jordanin säveltämä jazz-standardi, jonka tempo tällä äänitteellä vaihtelee noin 134–140 bpm. Analysoitavalla versiolla Jordusta ei ole erillistä introa tai outtoa: kappaleessa soitetaan alkuun teema, sitten soolot ja lopuksi vielä kerran teema. Aivan kuten kappaleessa Parisian Thoroughfare Roach soittaa myös Jordussa ensin yhden choruksen verran nelosia, joista hän siirtyy suoraan kokonaisen choruksen kestävään rumpusooloon.

Myös Jordun soolonelosten kahden ensimmäisen soolopaikan aikana Roach soittaa itsensä kanssa kysymys-vastauspareja saadakseen soittoonsa selkeän musiikillisen logiikan. Rytmistä jännitettä Roach lisää soolonelosten avausfraasiin verrattuna Parisian Thoroughfaren soolon avaavaan fraasiin venyttämällä vastausta yli tahtiviivojen kestämään kahden tahdin sijasta kaksi ja puoli tahtia. Lisäksi etenkin ensimmäinen soolopaikka on erittäin synkopoiva.

[A] Comp freely

[A] Comp freely

### NUOTTIESIMERKKI 13. Kysymys-vastausparit

Jordun ensimmäisessä soolonelosen kysymyksessä Roach käyttää kolme vastaan kaksi polyrytmiä luodakseen vahvan ja jännitteisen avausfraasin. Hän soittaa bassorummulla tasaista neljäsosaa ja soittaa käsillään päälle neljäsosatrioleja, mistä muodostuu edellä mainittu hemiola-polyrytmi. Fraasin neljäsotriolit Roach vielä jakaa aksentoinnilla kahden ryppäisiin, mikä luo vielä uuden polyrytmisen kerroksen lisäten rytmistä jännitettä edelleen. Tämän lisäksi fraasin ensimmäinen aksentti ei ole ensimmäisellä iskulla, vaan toisella neljäsosatriolilla. Näiden elementtien yhteisvaikutuksesta seuraa erittäin vahva ja jännitteinen avausfraasi.

### NUOTTIESIMERKKI 14. Kuvassa on Jordun soolonelosten avausfraasi, jossa on laatikoituna neljäsosatriolien jakautuminen kahden ryppäisiin

Roachin ensimmäistä kysymystä seuraava vastaus jatkaa rytmisesti jännitteisellä linjalla. Vastaus koostuu kolmesta, kolmelle eri rummulle soitetusta, keskenään samanlaisista painottomalta kahdeksasosilta aksentilla alkavista fraaseista, jotka loppuvat isotomiin soitettuun koko tahdin kestäväan kuudestoistaosien sarjaan. Kun kysymys ja vastaus yhdistetään, ei Roach ensimmäisen soolopaikan aikana soita yhtäkään aksentoitua nuottia vallitsevalle neljäsosapulssille. Tämän seurauksena syntyy kokonaisuudessaan todella synkopoiva ja jännitteinen ensimmäinen soolopaikka.



NUOTTIESIMERKKI 15. Ensimmäisen soolonelosen vastausfraasi

Toisen soolopaikan kysymys-vastausparit noudattavat hyvin pitkälti samaa kaavaa, mitä Parisian Thoroughfaren kaksi ensimmäistä soolonelosta eli vasemmalla kädellä soitettuja melodisia ideoita oikean käden komppisymbaalikuviota vasten. Kysymysfraasissa Roach soittaa toistuvaa kahdeksasosatriolifraasia, ja vastausfraasissa hän soittaa täysin saman hemiola-rytmikuvio, jonka jo analysoin Parisian Thoroughfaren soolossa. Kahden ensimmäisen tahdin triolikaheksasosat toimivat "kiireisempänä" kysymyksenä kahden jälkimmäisen tahdin "laiskemille" triolineljäosista muodostuvalle vastaukselle.



NUOTTIESIMERKKI 16. Toisen soolonelosen melodiset ideat laatikoituna

Kolmannessa soolonelosesa Roach soittaa edelleen kysymys-vastausparin, mutta merkitsee kappalerakenteessa B-osaan siirtymistä soittamalla koko soolopaikan täyteen kuudestoistaosanuotteja. Sekä kysymyksessä että vastauksissa on selvästi kuultavissa jo Parisian Thoroughfaren soolosta tutuksi tulleita polymeetrisiä 3/8-sekvenssejä. Kuudestoistaosanuottien ja polymeetristen 3/8-sekvenssien yhdistelmä luo erittäin intensiivisen jännitteen.



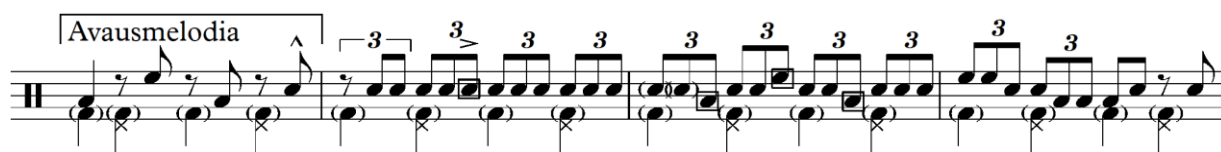
NUOTTIESIMERKKI 17. Kolmas soolonelosen polymeetrisine sekvensseineen

Neljäs soolonelosen liittyy suoraan kokonaisen chorusin kestävään rumpusooloon aivan samoin, kuten kappaleessa Parisian Thoroughfare. Tämän soolonelosen Roach soittaa täyteen kahdeksasosatrioleja, joista osan hän aksentoi tai soittaa toimeihin luoden täten selkeän melodialinjan. Aksentoitamattomat, virveliä soitettut iskut toimivat ikään kuin täyteenä melodiaiskuille. Tasainen kahdeksasosatriolien virta ja sen lomaan harvakseltaan soitettut melodiaiskut luovat tähän viimeiseen sooloneloseen mielenkiintoisen kontrastin saaden aikaan samalla sekä hitaan että nopean kuuluisen fraasin.



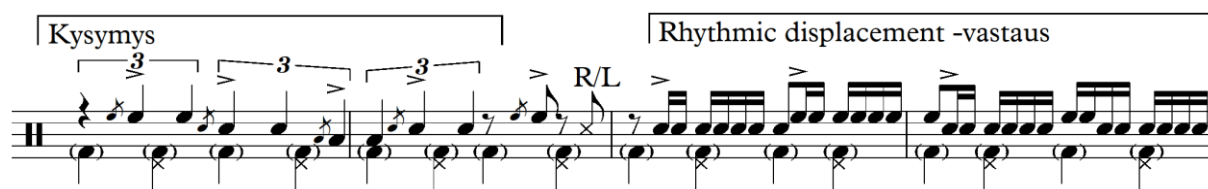
NUOTTIESIMERKKI 18. Neljännän soolonelosen melodiaiskut laatikoituna

Koko choruksen rumpusoolon alun Roach merkitsee soittamalla rakenteen ensimmäiseen tahtiin pelkistetyn kahdeksasosapohjaisen melodia tomeilla ja virvelillä. Seuraavat kaksi tahtia Roach jatkaa neljännestä soolonelosesta tutulla kahdeksasosatrioleista koostuvalla idealla, jossa aksentoidut iskut ja tomi-iskut toimivat melodiana. Soolon neljäs tahti toimii johdatteluna seuraavaan fraasiin.



NUOTTIESIMERKKI 19. Kuvassa on koko choruksen soolon neljä ensimmäistä tahtia, johon on merkittynä soolon avausmelodia sekä seuraavien tahtien melodiaiskut laatikoituna

Soolon seuraavat neljä tahtia Roach soittaa käytännössä täysin samoja fraaseja, joita hän käyttää ensimmäisessäkin soolonelosesaan. Neljäsosatrioleista koostuva kysymysfraasi on vain orkestroitu hieman eri tavalla ja orkestraatioon on lisätty isotomi, mutta fraasin rytmisen muoto on identtinen verrattuna ensimmäiseen sooloneloseen. Myös vastausfraasi on orkestraatiota vaille sama, mutta Roach tuo siihen uutta maustetta siirtämällä fraasin aloitusta puolella tahdilla eteenpäin.



NUOTTIESIMERKKI 20. Koko choruksen soolon tahdit 5–8

Rakenteen toiseen A-osaan tultaessa soolon intensiteetti kasvaa huomattavasti. Miltei koko kahdeksan tahdin osa on soitettu täyteen kuudestoistaosanuotteja, ja Roachin soitossa on kuultavissa jälleen 3/8-polymetrisiä sekvenssejä. Viimeisen kahden tahdin aikana rytmisen jännitteen ollessa huijussa Roach soittaa hetkellisesti myös 5/16-polymetrisiä sekvenssejä.

NUOTTIESIMERKKI 21. Koko choruksen soolon toinen A-osa. Kuvaan on merkittyä polymetriset sekvenssit

B-osaan tultaessa Roach jättää ensimmäistä kertaa koko soolossa bassorummulla soitetun neljäsosapulssein ja hi-hatilla soitetun kakkosen ja nelosen pois soitostaan alkaen käyttää bassorumpua melodisena elementtinä. Tämä tuo suuren kontrastin soolon aiempiin fraaseihin ja merkkää hyvin kappalerakenteen B-osaan.

NUOTTIESIMERKKI 22. Bassorumpu soolosoiton melodisena elementtinä

Kokonaisen choruksen rumpusoolon viimeiseen A-osaan tullessa Roach soittaa samankaltaisen fraasin, kuin viimeisen A-osan soolonelosessa merkatun täten soolon loppumista. Tällä kertaa Roach ei tosin soita kahdeksasosatriolien melodiaiskuja toimeihin, vaan aksentoi ne symbaaleihin ja avonaiseen hi-hatiin bassorummulla tukien. Rytmistä jännitettä hän luo siirtämällä A-osan ensimmäisessä ja toisessa tahdissa soittamansa fraasin aloituspaikan kolmannessa tahdissa ensimmäiseltä iskulta kolmannelle iskulle.

NUOTTIESIMERKKI 23. Soolon viimeisen A-osan aloitusfraasi, sekä fraasin rhythmic displacement

Soolon viimeiset neljä tahtia toimivat valmisteluna teemaan lähdölle. Viimeiset kolme fraasia ovat kaikki kolmen kahdeksasosan sarjoja, jotka lähtevät joko ensimmäisen tai kolmannen iskun takapotkulta ennakoiden suoraan teemaa, jonka lähtö on ensimmäisen iskun takapotkulla. Teema lähtee kohotahdilta, joten Roach jättää soolokiertonsa viimeisen tahdin tyhjäksi, ettei hän soittaisi alkavan teeman päälle.

The musical notation is a single staff with a treble clef and a double bar line at the beginning. It consists of 12 measures. The notes and techniques are as follows:

- Measure 1: Quarter note G4 with an accent (^), quarter note A4 with a natural sign (\*), quarter rest, quarter note B4 with an accent (^).
- Measure 2: Sixteenth notes G4, A4, B4, C5 with a slur and a '6' above it, quarter note D5 with an accent (^), quarter note E5 with an accent (^).
- Measure 3: Quarter note F5 with an accent (^), quarter note G5 with an accent (^), quarter note A5 with an accent (^), quarter note B5 with an accent (^), quarter note C6 with an accent (^), quarter note D6 with an accent (^).
- Measure 4: Quarter note E6 with an accent (^), quarter note F6 with an accent (^), quarter note G6 with an accent (^), quarter note A6 with an accent (^), quarter note B6 with an accent (^), quarter note C7 with an accent (^).
- Measure 5: Quarter note D7 with an accent (^), quarter note E7 with an accent (^), quarter note F7 with an accent (^), quarter note G7 with an accent (^), quarter note A7 with an accent (^), quarter note B7 with an accent (^).
- Measure 6: Quarter note C8 with an accent (^), quarter note D8 with an accent (^), quarter note E8 with an accent (^), quarter note F8 with an accent (^), quarter note G8 with an accent (^), quarter note A8 with an accent (^).
- Measure 7: Quarter note B8 with an accent (^), quarter note C9 with an accent (^), quarter note D9 with an accent (^), quarter note E9 with an accent (^), quarter note F9 with an accent (^), quarter note G9 with an accent (^).
- Measure 8: Quarter note A9 with an accent (^), quarter note B9 with an accent (^), quarter note C10 with an accent (^), quarter note D10 with an accent (^), quarter note E10 with an accent (^), quarter note F10 with an accent (^).
- Measure 9: Quarter note G10 with an accent (^), quarter note A10 with an accent (^), quarter note B10 with an accent (^), quarter note C11 with an accent (^), quarter note D11 with an accent (^), quarter note E11 with an accent (^).
- Measure 10: Quarter note F11 with an accent (^), quarter note G11 with an accent (^), quarter note A11 with an accent (^), quarter note B11 with an accent (^), quarter note C12 with an accent (^), quarter note D12 with an accent (^).
- Measure 11: Quarter note E12 with an accent (^), quarter note F12 with an accent (^), quarter note G12 with an accent (^), quarter note A12 with an accent (^), quarter note B12 with an accent (^), quarter note C13 with an accent (^).
- Measure 12: Quarter note D13 with an accent (^), quarter note E13 with an accent (^), quarter note F13 with an accent (^), quarter note G13 with an accent (^), quarter note A13 with an accent (^), quarter note B13 with an accent (^).

A box labeled "Teemaa ennakoivat fraasit" spans from the beginning of measure 2 to the end of measure 11.

NUOTTIESIMERKKI 24. Soolon neljä viimeistä tahtia

## 5 POHDINTA

Max Roach oli jazzmusiikin todellinen pioneeri, jonka vaikutus näkyy vielä nykypäivänäkin käytännössä jokaisen jazzrumpalin soitossa. Hänet muistetaan erityisesti soittajana, joka nosti rumpalin tasavertaisen improvisoivan solistin asemaan muiden instrumentalistien rinnalle. Roachin osallisuus lukuisilla uraauurtavilla, laajasti levinneillä levytyksillä on tehnyt hänen soitostansa ikään kuin standardin bebop- ja hard bop-rumpujensoitolle. Saman voi toki sanoa myös muun muassa Kenny Clarkesta ja Art Blakeystä.

Roachin soolosoitosta teki tunnistettavaa se, että hän käytti sooloissaan samoja tai samankaltaisia fraaseja, joista tuli ajan myötä hänen "tavaramerkkejään". Roach ei heittänyt musiikillisia ideoitaan hukkaan vaan kierrättää ja kehittelee niitä luoden näin jokaiseen sooloonsa musiikillisen logiikan. Lisäksi hän soittaa kappaleen rakennetta merkiten eri osien alkua sekä muuttaen soolonsa tekstuuria alleviivatakseen esimerkiksi B-osiin siirtymistä. Näillä elementeillä Roach varmisti tyylikkään ja musikaalisen lopputuloksen jokaisessa soolossaan.

Roach tunnettiin aikoinaan virtuoosimaisena soittajana, joka pystyi soittamaan mitä vain, mutta mielestäni hänen tekninen taituruutensa ei tule kypsien musiikillisten ideoiden tielle vaan nimenomaan vahvistaa niitä. Roachin soitta on tarkan ja harkitun kuuloista. Hänen soittonsa kantavana perusideana tuntuukin olleen kliseisesti sanottuna soittaa ensisijaisesti musiikkia, ei rumpuja.

Yhtenä isona teemana tässä työssä oli pyrkiä avaamaan Roachin sävelkieltä itselleni, ja saada vaikutteita hänen tyylistään omaan improvisointiin. Tämä tavoite toteutui jokseenkin hyvin. Opettelin molemmat tässä työssä analysoidut soolot ensin korvakuulolta ulkoa fraasi kerrallaan, minkä jälkeen vasta kirjoitin kokonaiset soolotranskriptiot. Tämä menetelmä oli hitaampi kuin mitä soolojen suoraan kirjoittaminen nuotille, mutta koen sisäistäneeni soolot hyvin juuri tämän menettelytavan ansiosta. Aion siis jatkossakin käyttää tätä menetelmää saadakseni kaiken irti mahdollisimman paljon jokaisesta tekemästäni transkriptiosta.

Työn aikana sain selville paljon 1950-luvun jazzrumpaleiden käyttämästä soittokalustosta sekä rumpujen vireistä. Koen, että tämän tiedon avulla minun on jatkossa helpompi saada aikaiseksi autenttista hard bop -soundia, mikäli niin haluan.



## LÄHTEET

- Roach, Max 1981. Haastattelu 15.7.1981. Max Roach: Rise of the 18" Bass Drum Legend. <https://scottkfish.com/2016/07/07/max-roach-rise-of-the-18-bass-drum-legend/>. Viitattu 6.3.2021.
- Roach, Max 1984. Howard University Jazz Oral History Project -haastattelutarja. Päivitetty 18.3.2019. <https://library.howard.edu/Jazz/maxroach>. Viitattu 6.3.2021.
- Roach, Max 1986. Haastattelu 3.1.1986. <http://bensidran.com/conversation/talking-jazz-max-roach>. Viitattu 6.3.2021.
- Roach, Max 1988. Haastattelu vuodelta 1988. Celebrating 30 Years Of 'Fresh Air': Drummer And Composer Max Roach. <https://www.npr.org/2017/08/31/547305328/celebrating-30-years-of-fresh-air-drummer-and-composer-max-roach?t=1614980735866>. Viitattu 7.3.2021.
- Gretsch-katalogi, 1955. Vuoden 1955 Gretsch-rumpujen esittelykatalogi. [http://www.drumarhive.com/Gretsch/Gretsch\\_55.pdf](http://www.drumarhive.com/Gretsch/Gretsch_55.pdf). Viitattu 6.3.2021.
- Encyclopaedia Britannica, 1999. Encyclopaedia Britannican Max Roach -biografia. Päivitetty 6.1.2021. <https://www.britannica.com/biography/Max-Roach>. Viitattu 7.3.2021.
- Keepnews, Peter 2007. Lehtiartikkeli. <https://www.nytimes.com/2007/08/16/arts/music/16cnd-roach.html>. Viitattu 5.3.2021.
- MacDonald, Terry 2016. Internet-artikkeli. <https://www.seacoastjazz.org/clifford-brown-and-max-roach.html>. Viitattu 9.3.2021.
- Mattingly, Rick 2021. Percussive Arts Society -artikkeli. <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/max-roach>. Viitattu 9.3.2021.
- Castiglioni, Bernhard 2020. Drummerworld -artikkeli. [https://www.drummerworld.com/drummers/Max\\_Roach.html](https://www.drummerworld.com/drummers/Max_Roach.html). Viitattu 9.3.2021.
- Säily, Mika. 2007 "Philly Joe" Jonesin jazz-rumpukomppaus. Improvisoitu säestys ja vuorovaikutus kappaleessa 'Blues for Philly Joe'. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Musiikkitiede.
- Saarikorpi, Pekka 2011. Jazzrytmiikan kielioppi. Länsiafrikkalaiset rytmiset dissonanssit afroamerikkalaisessa musiikissa. Julkaisematon opinnäytetyö. Helsinki. Metropolia.
- Pekkarinen, Pauli 2019. Elvin Jones rumpalina. Opinnäytetyö. Joensuu. Karelia-ammattikorkeakoulu.
- Riley, John 1994. The Art of Bop Drumming. Manhattan Music. INC.
- Riley, John 2004. The Jazz Drummer's Workshop. Advanced Concepts For Musical Development. Cedar Grove, USA: Modern Drummer Publications, Inc.
- Riley, John 2006. Beyond Bop Drumming. Alfred Publishing Co., Inc.
- Stearns, Marshall W 1970. The Story Of Jazz. Oxford University Press.

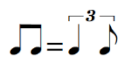
Juusela, Kari 2015. *Berklee Contemporary Dictionary of Music*. Berklee Press.

Carr, Ian 2004. *The Rough Guide to Jazz*. Rough Guide, Ltd.

Brown, Clifford & Roach, Max 1954–1955. *Clifford Brown & Max Roach. Äänite*. EmArcy 814 645–2.

## LIITE 1: PARISIAN THOROUGHFARE -RUMPUSOOLOTRANSKRIPATIO

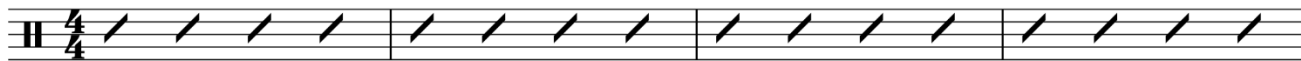
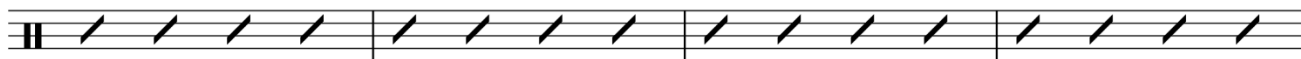
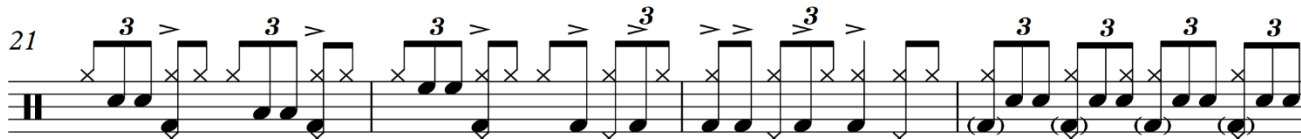
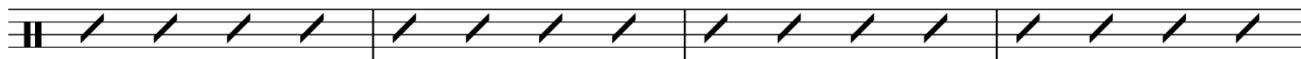
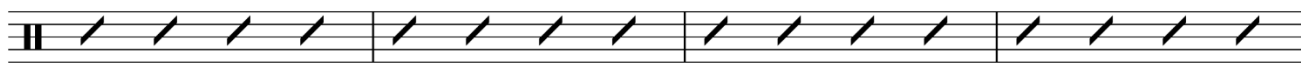
## Parisian Thoroughfare -rumpusoolo



♩ = 182

Drums Max Roach

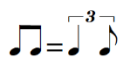
[A] Comp freely

[A]  
9 Comp freely[B]  
17 Comp freely[A]  
25 Comp freely[A]  
33

2 **A****B****A**

## LIITE 2: JORDU-RUMPUSOOLOTRANSKRIPATIO

## Jordu -rumpusoolo

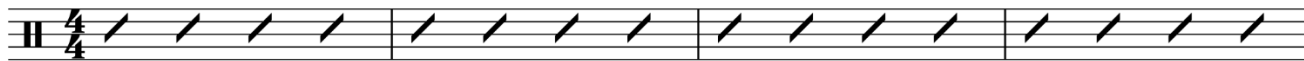


♩ = 135

Drums Max Roach

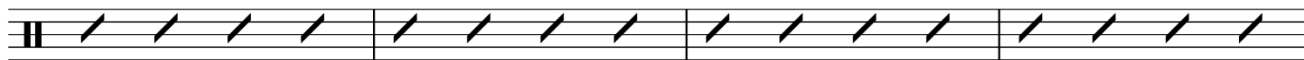
A

Comp freely



A

9 Comp freely



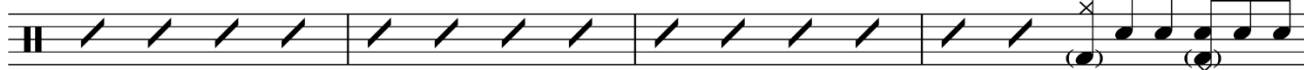
B

17 Comp freely



A

25 Comp freely



A

33



2 ABA