

Avishai Cohenin soiton analyysi transkriptioiden pohjalta

Veli-Matti Silanterä

Opinnäytetyö

Joulukuu 2017

Kulttuuriala

Musiikkipedagogi (AMK), musiikin tutkinto-ohjelma

Tekijä(t) Silanterä, Veli-Matti	Julkaisun laji Opinnäytetyö, AMK	Päivämäärä Joulukuu 2017
	Sivumäärä 86	Julkaisun kieli Suomi
		Verkojulkaisulupa myönnetty: X
Työn nimi Avishai Cohenin soiton analyysi transkriptioiden pohjalta		
Tutkinto-ohjelma Musiikin tutkinto-ohjelma		
Työn ohjaaja(t) Korhonen, Ari		
Toimeksiantaja(t)		
Tiivistelmä <p>Opinnäytetyön tarkoituksena oli tutkia Avishai Cohenin soittoa sekä sille tunnusomaisia piirteitä ja siinä selkeästi toistuvia ilmiöitä. Työssä tarkasteltiin muun muassa harmonian ja melodian käsittelyä sekä soittoteknillisiä asioita Cohenin soitossa. Työn tavoitteena oli myös tuottaa ennen julkaisematonta materiaalia Cohenin soitosta, jota transkriptioiden muodossa ei ole juuri lainkaan saatavilla.</p> <p>Opinnäytetyötä varten kirjoitettiin mittava määrä transkriptioita, joiden pohjalta tehtiin analyysiä musiikin teorian sekä kontra- ja sähköbasson tuntemukseen perustuen. Kappaleet, joista transkriptiot tehtiin, valittiin sillä perusteella, että ne löytyvät pääsääntöisesti Cohenin julkaisemista songbookeista sekä lead sheeteistä, ja näin tarkoituksena oli tuottaa täydentävää materiaalia jo olemassa olevan nuottimateriaalin rinnalle.</p> <p>Analyysin pohjalla olevaa aineistoa oli yhteensä noin 70 sivua sisältäen sekä soolotranskriptioita että muita esimerkkejä Cohenin soitosta. Kaikkea tätä materiaalia ei kuitenkaan sisällytetty työhön sellaisenaan, vaan siitä poimittiin esimerkkejä, jotka ilmensivät yleisimpiä Cohenin soiton taustalla olevia konsepteja.</p> <p>26 transkription pohjalta tehdyn analyysin perusteella nousi esiin muun muassa se, että Cohen soittaa soolonsa pääsääntöisesti tiukasti sisällä kappaleen harmoniassa merkatien selkeästi sointuvaihdokset, ja että Cohenin sävelkieli perustuu suurimmaksi osin modaaliiseen lähestymistapaan. Tutkimuksessa tuli usein ilmi myös se, kuinka monipuolisesti sekä luovasti Cohen hyödyntää erilaisia tekniikoita soitossaan. Työssä tuotiin esiin myös näiden tekniikoiden taustalla olevia konsepteja.</p>		
Avainsanat (asiasanat) Avishai Cohen, improvisointi, soolo, transkriptio, kontrabasso, sähköbasso		
Muut tiedot (salassa pidettävät liitteet)		

Author(s) Silanterä, Veli-Matti	Type of publication Bachelor's thesis	Date December 2017 Language of publication: Finnish
	Number of pages 86	Permission for web publication: x
Title of publication An analysis of Avishai Cohen's playing based on transcriptions		
Degree programme Degree Programme in Music		
Supervisor(s) Korhonen, Ari		
Assigned by		
Abstract <p>The aim of the thesis was to explore the characteristic features and the most common phenomena in Avishai Cohen's bass playing. The features that were examined in the thesis were, for example, Cohen's approach to harmony and melody as well as certain bass playing techniques. The aim was also produce previously unreleased material on Cohen's playing in the form of solo transcriptions.</p> <p>A great number of transcriptions was written for the thesis. The analysis focused on this transcribed material from the perspectives of music theory and the special characteristics of the double and electric bass. The transcribed musical pieces were selected based on the lead sheets of the music published on either Avishai Cohen's web site or in his songbooks. The aim was to produce complementary material that could be used alongside with the songbooks and lead sheets.</p> <p>The analysed material consisted of circa 70 pages of solo transcriptions and other examples of Cohen's playing. However, not all of this material was included in the thesis. Instead, examples representing the most common concepts behind Cohen's playing of were selected from it.</p> <p>The features that the analysis of 26 transcriptions highlighted were, for example, that Cohen usually played tightly "in" the song's harmony and marked every chord change clearly and that his improvisation was usually based on the modal approach. Another feature that frequently rose from the material was the diversity and creative use of different techniques in Cohen's playing. The concepts behind these techniques were also introduced in the thesis.</p>		
Keywords/tags (subjects) Avishai Cohen, improvisation, solo, transcription, double bass, electric bass		
Miscellaneous (Confidential information)		

Sisältö

1	Johdanto.....	7
1.1	Tutkimusaihe ja sen valinta	7
1.2	Työn tarkoitus ja tavoitteet	8
2	Tutkimuksen taustaa	9
2.1	Avishai Cohenin henkilöhistoria	9
2.2	Kontrabasso.....	12
2.2.1	Kontrabasso orkesterisoittimena.....	12
2.2.2	Kontrabasso jazz-musiikissa.....	13
2.3	Sähköbasso jazz-musiikissa.....	15
2.4	Aiemmat tutkimukset.....	16
2.5	Analysoinnissa käytettyjä termejä ja keskeisiä käsitteitä	18
2.6	Improvisointi.....	23
2.7	Transkriptio	24
3	Tutkimuksen toteuttaminen	26
3.1	Aineisto ja tutkimuksen kohde	26
3.2	Aineiston analysointi	27
4	Avishai Cohenin soiton analyysi	28
4.1	Cohenin sävelkieli	28
4.1.1	Melodinen/modaalinen lähestymistapa.....	28
4.1.2	Johto- ja kohdesävelen käyttö	33
4.1.3	Reharmonisointi.....	37
4.1.4	Pentatoniikan käyttö.....	41
4.1.5	Fraseeraus.....	45
4.2	Soolojen tehokeinot	51
4.2.1	Motiivit ja yhtäläisyydet soolojen välillä.....	51

	2
4.2.2 Urkupisteen käyttö	60
4.2.3 ”Rytmiset pyyhkäisyt”	62
4.3 Huiluäänten/sointujen käyttö	66
4.4 Tekniikat	73
4.4.1 Oikean käden tekniikat	73
4.4.2 Perkussiivinen tyyli	75
4.4.3 Tremolo.....	79
5 Johtopäätökset ja pohdinta	81
5.1 Tavoitteet ja tulokset.....	81
5.2 Hyödyntäminen ja jatkokehitys	83
Lähteet.....	84

Kuviot

Kuvio 1. Luonnolliset huiluäänet 4-kielisellä bassolla (Härkönen, 1982, 13)	19
Kuvio 2. Esimerkki flageolettien (huiluäänten) merkinnästä tässä opinnäytetyössä ..	19
Kuvio 3. Yleisimmät pentatoniset asteikot.....	22
Kuvio 4. Esimerkki fraasin siirtämisestä eri sävellajeihin	26
Kuvio 5. Esimerkki fraasin siirtämisestä eri moodeihin	26
Kuvio 6. Esimerkki D-fryygisen moodin käytöstä kappaleessa <i>Smash</i>	28
Kuvio 7. Esimerkki 1 kappaleesta <i>Calm</i>	29
Kuvio 8. Esimerkki 2 kappaleesta <i>Calm</i>	30
Kuvio 9. Analyysi kappaleesta <i>About a Tree</i>	32
Kuvio 10. Esimerkki 3 kappaleesta <i>Calm</i>	33
Kuvio 11. Esimerkki 1 kappaleesta <i>Amethyst</i>	33
Kuvio 12. Esimerkki 1 kappaleesta <i>Puncha Puncha</i>	34
Kuvio 13. Esimerkki 2 kappaleesta <i>Puncha Puncha</i>	34
Kuvio 14. Esimerkki 1 kappaleesta <i>Remembering</i>	35
Kuvio 15. Esimerkki 4 kappaleesta <i>Calm</i>	35
Kuvio 16. Esimerkki kappaleesta <i>About a Tree</i>	36
Kuvio 17. Esimerkki 2 kappaleesta <i>Remembering</i>	36
Kuvio 18. Esimerkki kappaleesta <i>Calm - Live at Nancy Jazz Pulsation 2015</i>	36
Kuvio 19. Esimerkki 1 kappaleesta <i>Smash</i> live-albumilta <i>As Is... Live at the Blue Note</i>	37
Kuvio 20. Esimerkki 2 kappaleesta <i>Smash</i> live-albumilta <i>As Is... Live at the Blue Note</i>	38
Kuvio 21. Esimerkki 3 kappaleesta <i>Smash</i> live-albumilta <i>As Is... Live at the Blue Note</i>	38
Kuvio 22. Esimerkki dominattisoinnun lisäämisestä soolossa kappaleesta <i>Ballad for an Unborn – Live at Jazz in Marciac 2014</i>	38
Kuvio 23. Esimerkki kappaleesta <i>Lo Baiom Velo Balyla</i>	39
Kuvio 24. Esimerkki kappaleesta <i>Ballad for an Unborn</i>	40
Kuvio 25. Esimerkki 2 kappaleesta <i>Amethyst</i>	40
Kuvio 26. Esimerkki 3 kappaleesta <i>Amethyst</i>	41

Kuvio 27. Esimerkki Bb-molli pentatonisen asteikon käytöstä kappaleessa <i>Ani Maamin</i>	42
Kuvio 28. Esimerkki B-molli pentatonisen asteikon käytöstä kappaleessa <i>Aurora</i>	43
Kuvio 29. Esimerkki 1 pentatoniikan käytöstä kappaleessa <i>Handsonit</i>	43
Kuvio 30. Esimerkki 2 pentatoniikan käytöstä kappaleessa <i>Handsonit</i>	44
Kuvio 31. Esimerkki 3 pentatoniikan käytöstä kappaleessa <i>Handsonit</i>	45
Kuvio 32. Esimerkki 4 pentatoniikan käytöstä kappaleessa <i>Handsonit</i>	45
Kuvio 33. Esimerkki rubatomaisesta fraseeraamisesta kappaleessa <i>Calm</i> albumilta <i>Duende</i>	46
Kuvio 34. Esimerkki fraseerauksesta kappaleessa <i>Calm - Live at Nancy Jazz Pulsation 2015</i>	47
Kuvio 35. Esimerkki 1 kappaleen <i>Seattle</i> fraseerauksesta	48
Kuvio 36. Esimerkki 2 kappaleen <i>Seattle</i> fraseerauksesta	49
Kuvio 37. Esimerkki 3 kappaleesta <i>Puncha Puncha</i>	50
Kuvio 38. Esimerkki 4 kappaleesta <i>Puncha Puncha</i>	50
Kuvio 39. Esimerkki 5 kappaleesta <i>Puncha Puncha</i>	50
Kuvio 40. Esimerkki 6 kappaleesta <i>Puncha Puncha</i>	51
Kuvio 41. Esimerkki kappaleesta <i>Ani Maamin</i>	51
Kuvio 42. Esimerkki 1 kappaleen <i>Smash</i> albumiversiosta	52
Kuvio 43. Esimerkki 4 kappaleesta <i>Smash</i> live-albumilta <i>As Is... Live at the Blue Note</i>	53
Kuvio 44. Esimerkki 2 kappaleen <i>Smash</i> albumiversiosta	53
Kuvio 45. Esimerkki 5 kappaleesta <i>Smash</i> live-albumilta <i>As Is... Live at the Blue Note</i>	53
Kuvio 46. Esimerkki kappaleesta <i>Dreaming</i> , soolon aloitusfraasi, versiossa Avishai Cohen – ”Dreaming” Live at Nancy Jazz Pulsations 2015.....	54
Kuvio 47. Esimerkki kappaleesta <i>Dreaming</i> , soolon aloitusfraasi, versiossa Avishai Cohen – Dreaming Nilüfer Caz Tatili.....	54
Kuvio 48. Esimerkki kappaleesta <i>Dreaming</i> , osien A ja B taite, versiossa Avishai Cohen – ”Dreaming” Live at Nancy Jazz Pulsations 2015	55
Kuvio 49. Esimerkki 2 kappaleesta <i>Dreaming</i> , osien A ja B taite, versiossa Avishai Cohen – Dreaming Nilüfer Caz Tatili.....	55
Kuvio 50. Kappaleen <i>Handsonit</i> bassosolon slap-osuus.....	56

Kuvio 51. Esimerkki 3 kappaleesta <i>Remembering</i>	56
Kuvio 52. Esimerkki motiivin kehittelystä kappaleessa <i>Remembering</i>	57
Kuvio 53. Esimerkki rytmisen motiivin käyttämisestä kappaleessa <i>Ballad for an Unborn – Live at Jazz in Marciac 2014</i>	57
Kuvio 54. Esimerkki rytmisen motiivin kehittelystä live-versiossa <i>Avishai Cohen – Remembering</i>	58
Kuvio 55. Esimerkki rytmisestä sekvenssistä kappaleessa <i>El Capitan and the Ship at Sea</i>	58
Kuvio 56. Esimerkki rytmisestä sekvenssistä kappaleessa <i>Remembering</i>	59
Kuvio 57. Kappaleen <i>Nu Nu</i> bassosoolo	59
Kuvio 58. Esimerkki urkupisteen käytöstä kappaleessa <i>Elli</i>	60
Kuvio 59. Esimerkki urkupisteen käytöstä kappaleessa <i>Remembering</i>	61
Kuvio 60. Esimerkki urkupisteen käytöstä kappaleessa <i>Dreaming -live</i>	61
Kuvio 61. Esimerkki urkupisteen käytöstä kappaleessa <i>El Capitan and the Ship at the Sea</i>	62
Kuvio 62. Esimerkki ”pyyhkäisystä” tahdeissa 14–15 kappaleessa <i>Smash</i>	63
Kuvio 63. Esimerkki ”pyyhkäisystä” tahdeissa 39-40 kappaleessa <i>Smash</i>	63
Kuvio 64. Esimerkki ”pyyhkäisystä” tahdeissa 23-26 kappaleessa <i>Seattle</i>	63
Kuvio 65. Esimerkki ”pyyhkäisystä” kappaleessa <i>Ballad for an unborn</i>	64
Kuvio 66. Esimerkki 1 ”pyyhkäisystä” kappaleessa <i>Ani maamin</i>	64
Kuvio 67. Esimerkki 2 ”pyyhkäisystä” kappaleesta <i>Ani maamin</i>	64
Kuvio 68. Katkelma Jaco Pastoriuksen soolosta yhtyeen <i>Weather Report</i> kappaleessa <i>Havona</i>	65
Kuvio 69. Esimerkki pentatonisesta kuljetuksesta kappaleessa <i>Handsonit</i>	65
Kuvio 70. Esimerkki huiluäänien ja murtoisointujen käytöstä kappaleessa <i>Simple melody</i> . Kuvion huiluäänit on transponoitu oktaavia alemmas hahmottamisen helpottamiseksi.	66
Kuvio 71. Esimerkki huiluäänien ja murtoisointujen käytöstä kappaleessa <i>It's been so long</i> . Kuvion huiluäänit on transponoitu oktaavia alemmas hahmottamisen helpottamiseksi.	66
Kuvio 72. Esimerkki huiluäänien ja murtoisointujen käytöstä kappaleessa <i>Smash</i> . Kuvion huiluäänit on transponoitu oktaavia alemmas hahmottamisen helpottamiseksi.	67

Kuvio 73. Esimerkki leveistä sointuhajotuksista kappaleessa <i>Bass suite #3 part.2</i> . Kuvion huiluäänet on transponoitu oktaavia alemmas hahmottamisen helpottamiseksi.	67
Kuvio 74. Esimerkki tyypillisistä hajotuksista Gm7-soinnulle bassolla	67
Kuvio 75. Esimerkki Cohenin käyttämistä m7-sointuhajotuksista kappaleessa <i>It's been so long</i>	68
Kuvio 76. Esimerkki sointuhajotuksista Em7b5-soinnulle 4-kielisellä bassolla	68
Kuvio 77. Luonnolliset huiluäänet kultakin kieleltä.....	69
Kuvio 78. Esimerkki maj7 tai vastaavan tehoisen soinnun siirtämisestä jokaiseen sävellajiin huiluääniä hyväksi käyttäen (Novick, 1980, 35-60)	70
Kuvio 79. Esimerkki Cmaj7-soinnun eri hajotuksista huiluääniä hyödyntäen (Novick, 1980, 35-60)	70
Kuvio 80. Cohenin käyttämät soinnut, jotka sisältävät huiluääniä soitettuna 4- kielisellä sähköbassolla. Huiluäänet on merkattu "timantein" ja ovat transponoitu oktaavia alaspäin hahmottamisen helpottamiseksi.....	72
Kuvio 81. Esimerkki kappaleesta <i>Smash</i>	73
Kuvio 82. Esimerkki kontrabasson perkussiivisten ominaisuuksien hyödyntämisestä kappaleessa <i>Bass Suite #1</i>	76
Kuvio 83. Esimerkki perkussiivisten ominaisuuksien hyödyntämisestä kappaleessa <i>Elli</i>	77
Kuvio 84. Esimerkki perkussiivisten ominaisuuksien hyödyntämisestä albumin <i>As Is... Live at the Blue Note</i> kappaleessa <i>Remembering</i>	78
Kuvio 85. Esimerkki perkussiivisten ominaisuuksien hyödyntämisestä kappaleessa <i>Calm - Live at Nancy Jazz Pulsation 2015</i>	78
Kuvio 86. Esimerkki 1 kappaleesta <i>Amethyst – Live</i>	79
Kuvio 87. Esimerkki 2 kappaleesta <i>Amethyst – Live</i>	79
Kuvio 88. Esimerkki kahden käden tremolosta vapaalla kielellä kappaleessa <i>Amethyst Live</i>	80
Kuvio 89. Esimerkki kahden käden tremolosta peukaloasemassa kappaleessa <i>One for Mark</i>	80
Kuvio 90. Esimerkki kahdenkäden tremolosta yhdistettynä glissandoon kappaleessa <i>Nu Nu</i>	81

1 Johdanto

1.1 Tutkimusaihe ja sen valinta

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on tutkia Avishai Cohenin kontra- ja sähköbasson soittoa. Työssä tarkastelen Cohenin soittoa tekemieni transkriptioiden pohjalta ja pyrin selvittämään, mitkä ovat tyypillisimpiä musiikillisia ilmiöitä hänen soitossaan ja improvisaatiossaan. Tarkastelun kohteena ovat esimerkiksi hänen harmonian ja melodian käsittely soolon soitossa. Tarkoituksenani on myös tarkastella joitakin hänen persoonallisia usein käyttämiään soittotekniikoita, jotka ovat olennainen osa hänen soundiaan.

Avishai Cohen on yksi tämän päivän merkittävimpiä jazz-basisteja. Hän on muusikko ja säveltäjä, joka omaa uniikin ja innovatiivisen soundin sekä sähkö- että kontrabasolla. (Shroeder, 2011, 60.) Cohenin, Stanley Clarken, John Patituccin ja Christian McBriden lisäksi on vain kourallinen basisteja, jotka mielestäni sopivat tähän kuvaukseen. Cohenin improvisoidut soolot ovat usein melodisesti ja rytmisesti erittäin mielenkiintoisia, mikä on melko harvinaista bassosooloissa. Cohenin innovatiivisessa musiikissa kuuluu hänen israelilainen taustansa sekä vaikutteita klassisesta musiikista, rockista, funkista ja jazzista (Schroeder, 2011, 60). Olen seurannut Cohenin uraa usean vuoden ajan ja huomannut, kuinka paljon hänen musiikkinsa ja soittonsa vaikutus on alkanut kuulua usean nykysoittajan soitossa. Esimerkkinä mainittakoon Phronesis yhtyeen keulahahmo Jasper Höiby, jonka soitossa ja sävellyksissä on kuuluvissa vahvasti vaikutteita Cohenin soitosta ja säveltämisestä.

Cohenin soitosta ei juuri ole nuottimateriaalia saatavilla, ja olenkin törmännyt vain muutamaaan Cohenin soitosta tehtyyn transkriptioon. Koska materiaalia ei käytännössä ole juuri lainkaan, koen, että tällaiselle tutkimukselle on tarvetta.

1.2 Työn tarkoitus ja tavoitteet

Tämä opinnäytetyö on toteutettu tutkimuksellisenä kehittämistyönä, ja se on suunnattu Avishai Cohenista, basson soitosta sekä yleisesti improvisaatiosta kiinnostuneille lukijoille. Opinnäytetyössä käsiteltyjen musiikillisten konseptien ymmärtäminen edellyttää perustasoa laajempaa musiikillisten termien ja ilmiöiden ymmärrystä, vaikka keskeisiä työssä käytettyjä käsitteitä avataankin sekä seuraavassa luvussa että myöhemmin analyysin yhteydessä.

Opinnäytetyön tavoitteena on tuottaa ennen julkaisematonta materiaalia, jota voin tulevaisuudessa hyödyntää oman soittoni kehittämisessä sekä opetustyössä. Tarkoituksena on myös saavuttaa ymmärrys, mikä on Avishai Cohenin soitolle ominaista ja miksi se kuulostaa siltä kuin se kuulostaa. Työssä analysoin Cohenin soittoa tekemieni transkriptioiden pohjalta.

Transkriptioprosessin avulla pyrin kehittämään seuraavia musikaalisia ja ammatillisia osa-alueitani:

- Musiikin kuulonvarainen hahmottaminen/nuotintaminen (transkription teko)
- Musiikin eri ilmiöiden hahmottaminen/analysoiminen nuottikuvan perusteella (transkription analysointi)
- Soittimen hallinta/uusien tekniikoiden omaksuminen (transkription soittaminen)
- Musiikillisen sanavaraston kasvattaminen (transkriptiossa havaittavien ilmiöiden sisäistäminen/käyttönottaminen ja soveltaminen omassa soitossa)

Tarkoitukseni on myös tuottaa tulevaisuudessa harjoituksia, jotka pohjautuvat tyypillisimpiin Cohenin soitossa esiintyviin musiikillisiin ja soittoteknisiin ilmiöihin. Pyrin jalostamaan näitä konsepteja ja tekemään niiden pohjalta materiaalia, jota voin käyttää tulevaisuudessa opetuksessani. Tulevaisuudessa tavoitteenani on myös laajentaa transkriptiokokoelmaa ja tehdä niistä jonkinlainen julkaisu.

2 Tutkimuksen taustaa

Tässä luvussa käsitellään Avishai Cohenin henkilöhistoriaa, kontrabassoa ja bassokitaraa soittimina sekä näiden merkittävimpia soittajia. Lisäksi tarkastellaan aiempia tutkimuksia liittyen opinnäytetyön aiheeseen, avataan keskeisiä työssä käytettyjä termejä sekä perehdytään tutkimuksen tekemisen kannalta oleellisiin osalualueisiin: improvisointiin ja transkriptioprosessiin. Seuraavan alaluvun sisältö perustuu Avishai Cohenin kotisivuilla olevaan biografiaan (Diebolt, 2017) sekä John Goldsbyn kirjoittamaan artikkeliin Bass Player -lehdessä vuonna 2010.

2.1 Avishai Cohenin henkilöhistoria

Avishai Cohen on syntynyt 20.4.1970 Kabrissa, Israelissa. Cohen kasvoi monikulttuurisessa perheessä, jonka juuret ovat Espanjassa, Kreikassa ja Puolassa. Kotona musiikki oli koko ajan läsnä, kun hänen äitinsä kuunteli paljon klassista musiikkia sekä perinteistä kansanmusiikkia. Avishai aloitti pianon soiton 9-vuoden iässä. Hänen ollessa 14-vuotias perhe muutti St. Louisiin Missouriin, jolloin pianon lisäksi kuvioon tuli sähköbasso. Cohen soitti lukionsa jazz-yhtyeessä pianoa, samalla opiskellen sähköbassoa. Näihin aikoihin hänen bassonsoiton opettajansa Jay Hungerford tutustutti hänet Jaco Pastoriuksen musiikkiin, minkä Cohen on myöhemmin kertonut muuttaneen hänen elämänsä. Cohen kertoo opiskelleensa jokaisen äänen, jonka Pastorius koskaan soitti, minkä ansiosta hän sai soittotekniikkansa sellaiseen kuntoon, että pystyi soittamaan todella vaikeita ja teknisiä asioita bassolla. Pastoriuksen tyyli säveltää musiikkia, missä basso oli usein etualalla ja keskiössä, teki Coheniin suuren vaikutuksen. Pastoriuksen tapa tehdä asioita, mitä muut eivät uskaltaneet, antoi Cohenille suunnan, miten hän halusi kehittyä basistina sekä muusikkona. (Diebolt, 2017; Goldsby, 2010.)

Vain muutaman vuoden sähköbassoa soitettuaan Cohen aloitti myös kontrabasson opiskelun. Hän opiskeli Ray Brownin ja Paul Chambersin soittoa perusteellisesti tiedostaen, että se olisi välttämätöntä instrumentin hallinnan kannalta. Cohenin päättäväisyydestä ja omistautumisesta kertoo se, että hän omien sanojensa mukaan päätti olla lähtemättä kotoaan kahteen vuoteen opiskellakseen kontrabasson soittoa perusteellisesti. (Goldsby, 2010.)

Cohen muutti alkuvuodesta 1992 New Yorkiin ollessaan 22-vuotias, tavoitteenaan päästä paikallisiin musiikkipiireihin ja soittamaan parhaiden muusikoiden kanssa. Alku ei ollut nuorelle muusikolle helppo, vaan hän joutui soittamaan kaduilla sekä työskentelemään rakennustyömaalla elättääkseen itsensä. Cohen opiskeli New Yorkissa New Schoolissa ja pari vuotta tehtyään itselleen nimeä hän sai paikan Danilo Perezin triossa. Trio oli siihen aikaan Cohenin mukaan todella kuuma bändi, joka vei asioita eteenpäin soittaen muun muassa Monkkin kappaleita latin-sovituksin sekä erityyppisiä haastavia rytmejä ja muotorakenteita. Latin-musiikki näyttelikin merkittävää osaa Cohenin uran alkuvaiheissa. (Diebolt, 2017; Goldsby, 2010.)

Vuonna 1997 Cohen sai puhelun Chick Corealta, mikä muutti lopullisesti hänen uransa suunnan. Avishai oli aikaisemmin antanut demo-nauhan Corean tutulle osamatta odottaa, että se johtaisi mihinkään. Corea oli ollut ällistynyt nauhoituksen tuoreudesta ja otti Coheniin yhteyttä parin viikon kuluttua nauhan kuultuaan. Corea palkkasi Cohenin osaksi trioaan, Chick Corea's new trioa, sekä osaksi Origins yhtyettä. Yli kuuden vuoden ajan Cohen oli olennainen osa Corean musiikkia, ja tämä antoi Cohenille loistavan tilaisuuden kehittyä entisestään basistina ja säveltäjänä. Cohenin neljältä ensimmäiseltä albumilta, *Adama* (1998), *Devotion* (1999), *Colours* (2000) ja *Unity* (2001), jotka hän julkaisi Chick Corean Stretch / Concord Records levy-yhtiölle, on kuultavissa hänen musiikilleen ja sävellyksilleen keskeisimpiä elementtejä: välimerelliset ja latin-vaikutteet sekä puhaltimien ja vokaaliosuuksien käyttö, jotka yhdessä luovat uniikin soundin. (Diebolt, 2017; Goldsby, 2010.)

2002 vuonna Cohen perusti oman levy-yhtiön Razdaz Recordzin, joka antoi hänelle mahdollisuuden seurata omaa polkuaan sekä äänittää nuoria lahjakkaita muusikoita, joihin hän uskoi. *Lyla* (2003) oli ensimmäinen levy, jonka Cohen julkaisi uudelle levy-yhtiölleen. *Lyla* ilmensi hänen multilahjakasta artistista persoonaansa, ja se sisälsi muun muassa latin-rytmejä, elektronisen musiikin vaikutteita sekä jazzia. Cohen julkaisi Razdaz yhtiölleen vielä albumit *At Home* (2004), *Continuo* (2006), *As Is... Live at the Blue Note* (2007), *Gently Disturbed* (2008) ja *Sensitive Hours/Shaot Regshot* (2008), joista viimeisin myi kultalevyyn vaadittavan määrän Israelissa sekä oli hänen ensimmäinen levynsä, mikä sisälsi laulua joka kappaleessa. (Diebolt, 2017; Goldsby, 2010.)

Vuonna 2009 Cohen julkaisi albuminsa *Aurora*, joka oli hänen ensimmäinen julkaisu EMI/Blue Note levy-yhtiölle. *Aurora* oli uniikki projekti, joka sekoitti klassista musiikkia, jazzia ja sefardijuutalaisia perinteitä, ja oli täydellinen ympäristö, missä Cohen saattoi ilmaista itseään laulajana. *Aurora* sisältää kappaleita englannin, espanjan, ladinon sekä heprean kielellä laulettuna, ja se tavoittaa kuulijoita myös jazzin ulkopuolelta. *Aurora* seurasi albumit *Seven Seas* (2011) ja *Duende* (2012), joista jälkimmäinen on intiimi duo-levytys pianisti Nitai Hershkovits kanssa. Cohen bongasi sattumalta nuoren pianistin kahvilassa Tel Avivissa, jossa Hershkovits oli soittamassa, ja ihastui välittömästi tämän soittoon. Cohen tykästy Hershkovitsin tuoreeseen tapaan tulkita jazz-standardeja ja kertoo, että se muistutti häntä Brad Mehldauin soitosta. *Duende* sisältääkin Cohenin omien sävellysten lisäksi kappaleita mm. John Coltranelta, Thelonius Monkilta ja Cole Portelilta. (Diebolt, 2017; Goldsby, 2010.)

Vuonna 2013 Cohenin uusi projekti *Avishai Cohen with strings* näki päivänvalonsa. Projektin keskiössä oli hieman perinteestä poikkeava jousikvartetti, joka koostui viulusta, kahdesta alttoviulusta ja sellosta. Kokoonpanoon kuului jousikvartetin lisäksi oboe sekä perinteinen pianotrio. Projektin tuotteena syntyi myös albumi *Almah* (2013), joka sisälsi alkuperäismateriaalin lisäksi vanhaa kansanmusiikkia Israelista ja Lähi-idästä uudelleen sovitettona, jazz-standardin sekä uusia sovituksia Cohenin vanhoista sävellyksistä. *Almahin* musiikki edustaa Cohenin mieltymystä sekä läpisävellettyyn klassiseen musiikkiin että jazzin improvisaation vapauteen. (Diebolt, 2017.)

Vuonna 2015 Cohen julkaisi toistaiseksi viimeisimmän trioalbuminsa *From Darkness*. *From Darknessilla* Cohen palasi musiikkinsa ytimeen, triosoittoon. Levy sisälsi pääosin alkuperäismateriaalia, ja Cohen julkaisi sen omalle Razdaz Recordz levy-yhtiölleen. Samoihin aikoihin näki päivänvalon Cohenin uusi kunnianhimoisen projekti *An Evening with Avishai Cohen*, joka vei *Almah* levytyksen konseptia entistä pidemmälle. Projektin ydin on edelleen pianotrio, mutta jousikvartetti on laajennettu kokonaiseen sinfoniaorkesteriin, ja sen ohjelmisto koostuu Cohenin omista jazz- ja kansanmusiikkisävellyksistä, orkesterisovituksista perinteisistä heprean- ja ladinonkielisistä musiikeista sekä klassisista teoksista. Projektia on esitetty yhteistyössä muun muassa Malmön, Brnon, Monacon ja Brysselin filharmonioiden kanssa sekä Orchestre national d'île de Francen ja BBC Concert Orchestran kanssa. (Diebolt, 2017.)

Cohenin musiikkia on käytetty niin tv-ohjelmissa kuin elokuvissakin, ja vuonna 2017 Cohen sävelsi musiikit ranskalaiseen elokuvaan *Le sens de la fête*. Cohenin tähän asti viimeisin levy, *1970*, ilmestyi 6.10.2017. Albumi eroaa aiemmasta tuotannosta tyyllisesti sisältäen vahvasti pop-musiikkivaikutteisia kappaleita. (Diebolt, 2017.)

2.2 Kontrabasso

2.2.1 Kontrabasso orkesterisoittimena

Kontrabasso on sinfoniaorkesterin suurin ja matalavireisin jousisoitin, ja sen rooli orkesterissa on tarjota rytminen ja harmoninen pohja, jonka päälle muu musiikki rakennetaan. Kontrabasso on transponoiva soitin, ja se soi oktaavia matalammalta kuin sille on kirjoitettu. Bassolle kirjoitettaessa käytetään pääsääntöisesti f-klaavia, mutta ylärekisteristä soitettaessa käytetään myös tenori- sekä g-klaavia. Kontrabasson suuren koon ja tästä johtuen sävelten suurten etäisyyksien johdosta se viritetään pääsääntöisesti kvartteihin, toisin kuin muut jousisoittimet, jotka viritetään kvintteihin – tämä on myös perintöä gamba-perheestä. Kontrabasson viritystapa sekä kielten lukumäärä on historian saatossa vaihdellut aina kolmesta kuuteen. Nykyään yleisin kielten lukumäärä on neljä, ja ne on viritetty matalimmasta kielestä alkaen E_1 , A_1 , D ja G. Koska kontrabasso soittaa orkesterissa usein samaa kuin sello, mutta oktaavia alemmalla, on 1800-luvun puolenvälin jälkeen usein orkesteribassoissa ollut käytössä viides kieli, joka soi subkontra-H:na, tai E-kieleen lisättävä C-jatke, jonka avulla vapaa kieli soi kontra-C:nä. Näin ollen bassolla on mahdollista soittaa kaikki samat äänet kuin sellolla oktaavia alemmalla. (Instrument: Double Bass, 2014; Kruckenberg, 1996, 227-229.)

Kontrabasson tausta eroaa kolmesta orkesterin muusta jousisoittimesta siinä määrin, että se kuuluu osittain viuluperheeseen sekä osittain gamba-perheeseen. Kontrabasso onkin jousiperheen vähiten standardisoitu soitin, ja sen ulkonäkö ja koko on vaihdellut paljon vuosien saatossa. Tavallisimpia malleja ovat niin sanottu gamba-malli, viulumalli ja busetto-malli. (Instrument: Double Bass, 2014.)

Kontrabassoa soitetaan orkesterissa pääsääntöisesti jousella (arco) tai näppäillen (pizzicato), kun taas jazz-/populaarimusiikissa pääsääntöisesti näppäillen. Kontrabas-

son kaksi alkuperää näkyy myös jousen käytössä. Jousta pidetään kiinni joko alapuolelta (saksalainen ote), joka on perintöä gamba-perheestä, tai yläpuolelta samalla tavalla kuin viulun tai sellon jousta (ranskalainen ote). Jouset eroavat myös fyysisesti toisistaan esimerkiksi siten, että saksalaisessa jousessa frossi on leveämpi kuin ranskalaisessa jousessa. Kuten nimistäkin voi päätellä, on jousen käyttöön historiallisesti liittynyt vahvasti sen paikan maantieteellinen sijainti. Saksalainen jousi on ollut hallitseva Saksassa, Itävallassa sekä useissa Itä-Euroopan maissa, kun taas ranskalainen jousi on historiallisesti yleisempi Ranskassa, Hollannissa ja Isossa-Britanniassa. Nykyään tilanne on kuitenkin enemmän sekoittunut. (Instrument: Double Bass, 2014.)

Kontrabassolle on kirjoitettu useita sooloteoksia, vaikka ne eivät ole usein suuren yleisön tiedossa. Tämä johtunee siitä, että historian saatossa niitä ovat säveltäneet enemmän virtuoosibasistit kuin maineikkaat säveltäjät. Ne myös usein antavat solistille mahdollisuuden näyttää taitojaan pikemmin kuin, että olisivat täyspainoisia sävellyksiä. Useimmin esitettyjä teoksia ovat Carl Ditters von Dittersdorfin, Domenico Dragonetin, Giovanni Bottesinin ja Serge Koussevitzkyn säveltämät kontrabassokonsertot. 1900-luvun puolenvälin jälkeen kontrabasso on alkanut saada koko ajan lisää ohjelmistoa. Kontrabassolla soitetaan myös joskus muille soittimille sävellettyä ohjelmistoa, esimerkiksi Johan Sebastian Bachin soolosellosarjaa. (Kruckenberg, 1996, 227-229.)

2.2.2 Kontrabasso jazz-musiikissa

Basson perinteinen rooli on toimia osana rytmisektiota sekä tarjota rytmisen ja harmoninen pohja, jolle muu musiikki rakentuu. Jimmy Blanton oli ensimmäinen varsinainen bassosolisti, joka oli yhdenvertainen puhaltajien kanssa ja haastoi muita solisteja. Hän hämmästytti kaikkia soittamalla melodisia, puhallinmaisista sooloja hyödyntäen bassolla laajaa rekisteriä. Blanton ehti toimia aktiivisesti vain lyhyen ajan, sillä hän kuoli tuberkuloosiin vain 23-vuotiaana. Kahtena vuotenaan Duke Ellingtonin bändissä hän ehti kuitenkin tehdä lähtemättömän vaikutuksen lukuisiin basisteihin hänen jälkeensä ja nostaa basson soittoa uudelle tasolle. (Goldsby, 2002, 49.)

1940-luvulla big bandien suosio oli laskussa, ja tämä muutos salli basisteille uusia vapauksia. Rytmisektion tapa soittaa muuttui bebopin aikakautena (1940-luvun puoles-

tavälistä 1950-luvun loppuun). Rumpalit siirsivät tasaisen pulssin soiton bassorum-
 musta ride-symbaliin ja käyttivät bassorumpua ja virveliä aksenttien soittamiseen
 säästäessään solistia. Pianistit ja kitaristit siirtyivät soittamaan tasaisen neljäsosasyk-
 keen sijaan synkopoivampaa rytmiiikkaa, ja näin bassosta tuli ainut soitin, joka tarjosi
 neljäsosapulssin. Oscar Pettiford, Ray Brown ja Charles Mingus olivat soittajia, jotka
 tarttuivat tähän uuteen vapauteen ja nostivat basson soiton standardeja niin tekni-
 sestä kuin musiikillisestikin. Soiton tason noustessa myös odotukset basisteja kohtaan
 nousivat. Bebop-aikakaudella kappaleissa tyypillistä olivat todella nopeat tempot
 sekä entistä monimutkaisemmat harmoniat. Basistien oletettiin toimivan myös solis-
 tisessa roolissa. (Goldsby, 2002, xi.)

1950- ja 1960-luvun taitteessa basistit kehittivät rytmisektion soittoa yhä pidem-
 mälle. Soittajat, kuten Scott LaFaro, Ron Carter ja Charlie Haden, olivat merkittäviä
 hahmoja basson roolin kehityksessä. Blantonin tavoin Scott LaFaro mullisti ikuisiksi
 ajoiksi tavan, jolla bassoa soitetaan. Lyhyt aika 1950-lopusta 1960-luvun alkuun aut-
 toi mullistamaan tavan improvisoida, ja LaFaron levytykset varsinkin Bill Evansin trion
 kanssa pitävät sisällään innovatiivisinta ja tärkeintä basson soittoa jazzin historiassa.
 Ensimmäistä kertaa kaikki yhtyeen jäsenet improvisoivat kollektiivisesti ja saivat ai-
 kaan vuoropuhelua. Ennen Evansin trioa musiikissa pääasiallisesti solisti soitti sooloa
 ja komppi tarjosi vain harmonisen ja rytmisen pohjan. (Goldsby, 2002, 108-109.)

1960-luvun lopusta tähän päivään saakka basistit ovat ottaneet vaikutteita muun mu-
 assa sähköbassotekniikoista, fuusiomusiikista, maailmanmusiikista sekä modernista
 pop-musiikista, vaikkakin soitannolliset perustekniikat soitossa eivät ole juuri muut-
 tuneet 60-luvun lopun jälkeen. (Goldsby, 2002, xi.)

Tämän päivän merkittävien basistien (esim. John Patitucci, Stanley Clarke, Christian
 McBride) tekniseen virtuositeettiin ovat osittain vaikuttaneet sähköbasson sekä klas-
 sisen musiikin tekniikoiden omaksuminen ja soveltaminen. Esimerkiksi mainittakoon
 Edgar Meyerin virtuoottinen jousitekniikka sekä hänen tapansa yhdistää modernin
 klassisen musiikin ja jazz-improvisoinnin elementtejä. Basson rooli on muuttunut
 vuosien saatossa paljon, ja nykyään sitä voidaan pitää täysin yhden vertaisena soitti-
 menä muiden kanssa. Basso nauttii nykyään kanssamuusikoiden ja fanien kunnioi-
 tusta paljolti näiden uraauurtavien soittajien ansiosta, jotka ovat puskeneet basson
 soiton rajoja vuosien saatossa eteenpäin. (Goldsby, 2002, xii.)

2.3 Sähköbasso jazz-musiikissa

Sähköbasson nykymuodon voidaan katsoa Leo Fenderin kehittämäksi vuonna 1951. Fenderin tavoitteena oli kehittää soitin, joka olisi paremmin vahvistettavissa, helpommin roudattavissa, ja jota olisi helpompi soittaa vireessä kuin kontrabassoa. Fenderin precision bass oli merkittävä kehitys sen edeltäjiin nähden, ja kyseinen malli on edelleenkin yksi käytetyimmistä ja kopioituimmista bassokitaroista. Bassokitaran voidaan nuoren ikänsä takia katsoa olevan vielä lasten kengissä ja varta vasten sille sävellettyjen merkittävien teosten määrä on vielä melko pieni. Useat jazz-puritanistit ovat edelleen sitä mieltä, että musiikkia, missä on sähköbasso mukana, ei voida kutsua oikeaksi jazz-musiikiksi. (Schroeder, 2011.)

Vuoden 1951 jälkeen kentälle alkoi ilmestyä merkittäviä jazz-basisteja, jotka soittivat sähköbassoa. Monk Montgomery oli yksi ensimmäisten merkittävien basistien joukossa, vaikka hänkin suhtautui ensin skeptisesti soittimeen. Myöhemmin hänen paneuduttuaan soittimeen paremmin hän kertoi, että hän ei kyllästy sen soittamiseen, ja että sen soittaminen vaatii niin paljon vähemmän työtä kuin kontrabasson ja sillä on mahdollista soittaa tarkemmin ja nopeammin. Montgomeryn lisäksi merkittäviä varhaisia sähköbasisteja jazzin saralla olivat Steve Swallow ja Bob Cranshaw. (Schroeder, 2011, 36-37.)

Jaco Pastorius ja Stanley Clarke olivat keskeisiä hahmoja sähköbasson historiassa 1970-luvun taitteesta lähtien, joiden vaikutteena toimi perinteinen jazz. Pastoriuksella sekä Clarkella oli vuorostaan merkittävä rooli esimerkiksi jazz-fuusiomusiikin kehityksessä. Tämän päivän sähköbassovirtuoosien, kuten Victor Wooten ja Steve Bailey'n musiikissa on kuultavissa myös vaikutteita perinteisestä jazz-musiikista. (Schroeder, 2011.)

Jaco Pastorius on eittämättä sähköbasson historian merkittävin soittaja ja myös Cohen nimeää hänet suurimmaksi esikuvakseen. Vaikka hän kuoli nuorena (35 vuoden ikäisenä), hänen vaikutuksensa musiikkimailmaan, jazziin ja tapaan, jolla sähköbasson soittoa lähestytään nykypäivänä, ei oikeastaan edes voi mitata. Hänen uniikki lähestymistapansa basson soittoon mullisti tavan, jolla sähköbassoa soitettiin. Hänen

melodinen lähestymistapansa sekä soundinsa, jonka hän sai aikaan irrottamalla nauhat bassostaan, ovat toimineet innoittajina basisteilla hänen jälkeensä. Moni huippubasisti, muun muassa Avishai Cohen ja Richard Bona, mainitsevatkin elämänsä käännekohtaksi Pastoriuksen ensimmäisen sooloalbumin (*Jaco Pastorius*) kuulemisen. Pastorius oli myös mukana monella muulla merkittävällä albumilla, kuten Weather Reportin *Heavy Weather* ja Pat Methenyn debyyttialbumilla *Bright Size Life*. Eräs innovatiivisimmista tekniikoista, jonka Pastorius nosti esille basson soitossa, oli huiluäänien melodinen ja harmoninen käyttö. Hyvä esimerkki tästä on kappaleessa *Portrait of Tracy*, jossa Pastorius soittaa melodiaa huiluäänillä ja samalla bassolinjaa tavallisilla sävelillä. (Schroeder, 2011, 42-46.)

Merkittäviä sähköbasson soittajia tänä päivänä ovat muun muassa Stanley Clarke, Marcus Miller, Victor Wooten, Richard Bona, Avishai Cohen, Janek Gwizdala ja Hadrien Feraud vain muutaman mainitakseni. Tänä päivänä virtuoosimaisia sähköbasteja on lukematon määrä ja heitä ilmestyy koko ajan lisää. Nykyään sähköbasso on vakiinnuttanut paikkansa myös jazz-musiikissa.

2.4 Aiemmat tutkimukset

Avishai Cohenista ei juurikaan ole olemassa kattavia tutkimuksia lukuun ottamatta Nicholas L. Abbeyn Edith Cowan yliopistoon tekemää tutkielmaa ”Aspects of rhythm in the music and improvisations in six pieces by bassist Avishai Cohen” (2011). Työ keskittyy Avishai Cohenin trion rytmiiän käsittelyyn kirjoittajan tekemien piano- ja bassotranskriptioiden pohjalta. Tekijä on valinnut tutkimuskohteikseen kuusi Cohenin kappaletta pääasiassa *Gently Disturbed* triolevytykseltä. Työ on melko kattava ja antaa hyvän kuvan Cohenin rytmiiän käsittelystä sekä pyrkii selvittämään, mitkä ovat konseptit ideoiden taustalla. Tästä syystä olen jättänyt Cohenin rytmiiän käsittelyn tämän opinnäytetyön ulkopuolelle ja kehotan siitä kiinnostuneita tutustumaan Abbeyn työhön. Vaikka tämä opinnäytetyö ja Abbeyn tutkielma painottuvat pääsääntöisesti eri musiikillisiin osa-alueisiin, on töissä kuitenkin havaittavissa joitain yhtymäkohtia. Abbey tekee jonkin verran samoja havaintoja, nostaa esiin samoja ilmiöitä ja päättyy joissain kohti samoihin päätelmiin kuin minä tässä työssäni.

Vastaavanlaisia tutkimuksia ja julkaisuja muista soittajista löytyy luonnollisesti lukemattomia, laadun vaihdellen laidasta laitaan. Teoksia, jotka sisältävät vain transkriptioita, on tarjolla lukuisia: esimerkkinä mainittakoon Charlie Parker, Miles Davis ja John Coltrane omnibookit. Tällaiset teokset ovat hyödyllisiä sekä jazzin sävelkielen opiskelussa että yksittäisen soittajan tyyliin paneuduttaessa. Useat huippusoittajat ovat tosin jokseenkin skeptisiä tällaisen opiskelun suhteen, koska jazzin opiskelun perinteisiin on aina kuulunut korvakuulolta soittaminen, joka tällaista teosta hyödynnettäessä saattaa jäädä olemattomiin keskityttäessä vain nuottikuvaan. Suurin hyöty kirjoista saattaa usein olla niiden tekijöille, jotka nuotintavat sooloja ja tässä samalla saavat kehittää kuulonvaraista hahmottamista. (Butterfield, 2008.)

Useasti tällaiset teokset sisältävät hyvin vähän tai eivät ollenkaan soolojen analyysiä, ja tämän takia kirjaa käyttävä ei välttämättä osaa hyödyntää koko potentiaalia, mitä materiaalissa saattaa olla. Huonoimmassa tapauksessa soittaja/opiskelija opettelee ainoastaan muutaman soolon ulkoa, eikä ymmärrä konsepteja ilmiöiden taustalla, eikä näin ollen osaa soveltaa niitä oman soittonsa kehittämiseksi. (Butterfield, 2008.) Tällaisia teoksia tulisi aina käyttää yhdessä levytysten rinnalla, joista materiaali on tehty. Materiaalia tulisi tutkia analyyttisesti, yrittää päästä soittajan ajatuksiin sekä selvittää esimerkissä käytettäviä konsepteja.

Eräs erittäin kattava samankaltainen tutkimus tämän opinnäytetyön ja Abbeyn tutkielman kanssa on Mikko Nurmen Jyväskylän yliopistolle vuonna 2006 tekemä pro gradu -tutkielma ”Paul Chambersin soittotyylin analyysi”. Työ pohjautuu Nurmen tekemiin seitsemään transkriptioon Chambersin soitosta ja tutkii Chambersin walking bass- sekä balladisoittoa. Työ käy läpi erittäin yksityiskohtaisesti ja analyyttisesti Chambersin sävelvalintoja sekä ajatuksia ja teoriaa niiden taustalla. Nurmen pro gradu -tutkielman pohjalta on myös julkaistu kirja ”The music of Paul Chambers” sekä suomenkielinen versio ”Paul Chambers – jazzbasson mestari”. Kirja on tiivistelmä Nurmen tutkimuksesta ja erittäin vahva suositus kaikille jazz-basisteille sekä jazz-improvisaatiosta kiinnostuneille lähtötasoon katsomatta. Nurmi on myös kirjoittanut vastaavanlaisen kirjan basisti Ron Carterin soitosta, joka käsittelee samaan analyyttiseen tyyliin Carterin soittoa. ”Ron Carter – jazzlegenda” sekä sen englanninkielinen käännös ”The Art of Ron Carter” käyvät läpi Carterin soittoa valikoitujen 1960-luvun levytyksistä tehtyjen transkriptioiden pohjalta.

Pelkästään jazz-basisteista tehtyjä tutkimuksia on saatavilla melko paljon, muutamien joukosta mainittakoon esimerkiksi Craig Butterfieldin Pohjois-Texasin yliopistoon tekemä tutkimus ”The Improvisational Language of Niels-Henning Ørsted Pedersen: A Performance Study” (2008). Työ käsittelee nimensä mukaisesti Pedersenin improvisaation sävelkieltä kolmentoista soolotranskription kautta. Muiden instrumenttien soittajista tehtyjä tutkimuksia on olemassa valtava määrä, joita en tässä työssä ole käsitellyt.

2.5 Analysoinnissa käytettyjä termejä ja keskeisiä käsitteitä

Arco

Jousisoittimen jousi.

Chorus

Jazz-musiikissa choruksella tarkoitetaan kappaleen muotorakennetta. Yksi chorus on kerran koko muotorakenne läpi soitettuna. Jazzin tärkein muotoperiaate on saman choruksen toistaminen. Esimerkiksi blues-chorus on tavallisesti 12 tahdin mittainen, kun taas useat jazz-standardit ovat 32 tahdin mittaisia ja koostuvat neljästä 8 tahdin osasta. Standardit ovat useasti rakenteeltaan AABA (esimerkkinä rhythm changes -sointukierto). Tavallisesti kappaleen ensimmäisen choruksen päälle soitetaan kappaleen teema, jonka jälkeen solisti(t) soittaa improvisoidun soolon saman sointurakenteen ja muodon eli choruksen päälle. (Brodin, 1985, 57-58.)

Fraasi

Säe, musiikillinen ajatus (Ervola, 2001, 153).

Fraseeraus

Soiton jäsentäminen, klassisessa musiikissa melodialinjan korostaminen (Ervola, 2001, 153). Tässä työssä fraseerauksella viitataan tapaan tulkita jokin musiikillinen idea esimerkiksi rytmisesti.

Luonnolliset huiluäänet/flageoletit

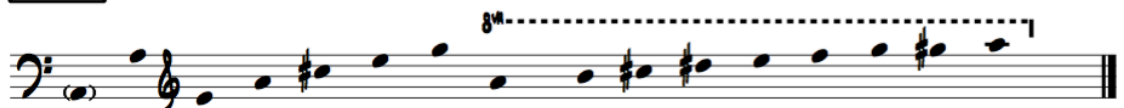
Kosketettaessa kieltä tasan puolestavälistä kevyesti painamatta sitä otelautaa vasten se jakautuu kahteen ”lenkkiin”, jotka soivat molemmat oktaavia korkeammalta kuin

vapaa kieli. Jos kielen jakaa kolmeen yhtä suureen osaan, soi jokainen ”lenkki” oktaavin + kvintin vapaata kieltä korkeammalta. Kuviossa 1 on esitetty esimerkkejä luonnollisista huiluäänistä 4-kielisellä bassolla, mutta kielen voi teoriassa jakaa loputtomasti. Esimerkiksi, jos kieli jaetaan viiteen osaan, saadaan aikaan kahta oktaavia + suurta terssiä korkeampi flageoletti suhteessa vapaaseen kieleen. Flageoletit soivat luonnollisessa vireessä, joten jotkut niistä soivat hyvinkin eri vireessä tasavireisiin soittimiin nähden. (Härkönen, 1982, 13-15.) Flageolettien merkintään on useampi eri tapa, mutta tässä työssä ne merkitään ”timantein”, ja ne soivat oktaavia korkeammalta kuin ne on kirjoitettu (kuvio 2).

E-KIELELLÄ



A-KIELELLÄ



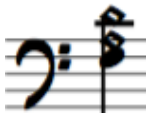
D-KIELELLÄ



G-KIELELLÄ



Kuvio 1. Luonnolliset huiluäänet 4-kielisellä bassolla (Härkönen, 1982, 13)



Kuvio 2. Esimerkki flageolettien (huiluäänien) merkinnästä tässä opinnäytetyössä

Johtosävel

Johtosävel on nimitys sävelille, joilla on pyrkimys liikkua puolissävelaskel ylös- tai alaspäin ja näin purkaa niihin sisältyvä jännite. Johtosävel on ennen kaikkea toonikan

suuri septimi (V asteen soinnun eli dominantin terssi), jolla on taipumus purkautua perusääneen, sekä kromaattisesti ylennetyt tai alennetut sävelet, jotka vaikuttavat ylös- tai alaspäin purkautuvilta johtosäveliltä. Suomen kielessä termillä tarkoitetaan pääsääntöisesti toonikan suurta septimiä, ja muista johtosävelistä käytetään lisämääreitä, kuten kromaattinen johtosävel. (Brodin, 1985, 127-128.)

Karakterisävel

Karakter- tai karaktäärisävelellä tarkoitetaan tässä opinnäytetyössä säveltä, joka antaa soinnulle tunnusomaisen piirteen, mikä erottaa sen muista soinnuista. Esimerkiksi Cm7 soinnun karakterisävelet ovat pieni terssi Eb ja pieni septimi Bb. Nämä sävelet tulee sisällyttää sointuhajotukseen, jotta soinnun luonne tulee esiin (muuntauksen kvinttia ei lasketa karakterisäveleksi). Karakterisävelillä tarkoitetaan myös säveliä, jotka antavat eri moodeille niiden tunnusomaisen soundin. Esimerkiksi lyhdisen moodin karakterisävel on #4, sillä se on sävel, joka erottaa lyhdisen moodin duuriasteikosta (joonisesta moodista), eikä tätä säveltä löydy muista duuriasteikon moodeista. Modaalisessa improvisoinnissa näitä säveliä pyritään usein alleviivaamaan, jotta kyseisen moodin ominaissoundi tulisi esille.

Kohdesävel

Kohdesävel on pääsääntöisesti harmoninen taikka melodinen sävel, esimerkiksi soinnun tai melodian sävel, johon esimerkiksi johtosävel purkautuu. Usein se on sävel, jota on painotettu yhdellä tai usealla seuraavista tavoista (Crook, 1999, 121-122):

- Pitkitetty kesto
- Vahva rytmien sijoittaminen (esimerkiksi tahdin ensimmäisellä iskulla)
- Se on erotettu tauolla muista sävelistä, joko ala-, ylä- taikka molemmilta puolilta
- Äärimmäiseen rekisteriin sijoittaminen (ylös tai alas)
- Huippukohta fraasissa
- Fraasin viimeinen ääni
- Se sisältää aksentin tai perkussiivisen ominaisuuden

Lick

Improvisointikuvio tai lyhyt melodiapätkä, joka on usein ennalta harjoiteltu esimerkiksi II-V-I kadenssin päälle. Soittajilla saattaa olla omia tunnusperäisiä lickejä, jotka toistuvat heidän improvisaatioissaan. (Ervola, 2001, 121.)

Modaalinen

Musiikki, joka ei ole luonteeltaan duuri- eikä mollitonaalista, vaan pohjautuu johonkin moodiin. Eri maiden kansanmusiikissa sekä uudessa klassisessa musiikissa on modaalisia piirteitä. (Brodin, 1985, 198-199.) Modaalinen improvisaatio pohjautuu tiettyjen asteikoiden, moodien käyttöön. Esimerkiksi sointua Dm7 vastaa modaalisessa kontekstissa lähtökohtaisesti D-doorinen moodi (1, 2, b3, 4, 5, 6, b7 – D E F G A H C).

Moodi

Moodi on asteikko, jonka voi johtaa kanta-asteikon eri säveliltä. Esimerkiksi duuriasteikon sekunnilta sekunnille soittaessa on kyseessä doorinen moodi. Duuriasteikolla ja muilla seitsemänäänisillä kanta-asteikoilla (esimerkiksi melodinen molli, harmoninen molli ja harmoninen duuri) on seitsemän moodia. Duuriasteikon moodit ovat jooninen, doorinen, fryyginen, lyydinen, miksolyydinen, aiolinen ja lokriäinen moodi. Kaikilla moodeilla on oma tunnusperäinen soundinsa sekä niitä kuvaavat soinnut: esimerkiksi aiolista A-mollia vastaava sointu olisi Amb6. (Keller, 1998, 9.)

Pentatoninen asteikko

Mitkä tahansa viisi eri ääntä perusäänestä ylöspäin nousevaan järjestykseen laitettaessa muodostavat pentatonisen eli viisisävelisen asteikon. Tavallisimmat pentatoniset asteikot ovat duuri- ja mollipentatoninen asteikko. Duuripentatoninen koostuu duuriasteikon (jooisen moodin) priimistä, sekunnista, terssistä, kvintistä ja sekstistä. Toisin sanoen se on duuriasteikko, johon ei sisällytetä puhdasta kvarttia eikä suurta septimiä. Mollipentatonisen asteikon voidaan ajatella koostuvan duuripentatonisen asteikon rinnakkaismollista käyttäen samoja säveliä kuin duuripentatonisessa. (Crook, 1991, 108-109.)

Kuviossa 3 on kuvattu C-duuripentatoninen asteikko sekä sen rinnakkaismollipentatoninen asteikko A-mollipentatoninen. Viivaston yllä on numeroin merkitty sävelen suhde perussäveleen C-duurissa ja viivaston alapuolella sävelten suhde perussäveleen A-mollissa.

C-DUURI PENTATONINEN ASTEIKKO **A-MOLLI PENTATONINEN ASTEIKKO**

1 2 3 5 6 (8) 6 1 2 3 5 6

1 p3 4 5 p7 (8)

Kuvio 3. Yleisimmät pentatoniset asteikot

Pizzicato

Jousisoitintermi, joka tarkoittaa, että kieliä tulee soittaa näppäillen jousenkäytön sijasta (Brodin, 1985, 258). Pääasiallinen oikean käden tapa soittaa bassoa jazz-musiikissa.

Riffi

Lyhyt melodinen fraasi, johon soolosoittimen improvisaatio rakentuu tai jota soiteetaan solistin taustalla (Ervola, 2001, 174).

Slap bass

Pääasiassa bassonsoitossa käytetty tekniikka, jossa kieliä lyödään oikean käden peukalolla otelautaa vasten (slap), sekä nostetaan kieliä pääasiassa oikeankäden etu- ja keskisormilla, kunnes ne iskeytyvät otelautaa vasten (pop). Tavoitteena on luoda perkussiivisista efektiä soittoon.

Sointuvamppi

Rytmissä ostinatokuvio (Ervola, 2001, 225). Yleensä lyhyt sointukierto/sekvenssi, jota toistetaan, kunnes esimerkiksi solisti antaa merkin jatkaa kappaletta. Esimerkiksi Avishai Cohenin kappaleessa *Elli* soolon taustalla olevaa harmoniaa, jossa toistetaan kahta sointua F – Bbm/F, voidaan kutsua sointuvampiksi.

Tonaalisuus

Yleisessä merkityksessä tonaalisuus tarkoittaa kaikkea hierarkkisesti järjestyneihin asteikkoihin pohjautuvaa musiikkia. Tällöin asteikon jäsenet voivat saada erilaisia funktioita, ja useimmiten jokin sävel saa muita tärkeemmän, perussävelen roolin. (Sibelius-Akatemia.)

Urkupiste

Paikallaan pysyvä bassosävel, jonka päällä harmonia liikkuu usein siitä välittämättä (Brodin, 1985, 355).

Yhdistetty molli

Molliasteikko, joka yhdistää harmonisen, melodisen, luonnollisen mollin ja doorisen moodin sävelet. Eli molliasteikko, joka sisältää sekstin ja septimin kaikki vaihtoehdot 1, 2, b3, 4, 5, b6, 6, b7, maj7. Esimerkiksi C-mollissa sävelet C, D, Eb, F, G, Ab, A, Bb, H.

2.6 Improvisointi

Improvisointina voidaan pitää kaikkea soittamista, mitä ei ole ennalta kirjoitettu nuottiin – esimerkiksi sointumerkeistä vapaasti soittamista, melodian variointia sekä uusien melodialinjojen keksimistä voidaan pitää improvisointina. Yleinen harhakuva on, että improvisaatio syntyy täysin tyhjästä ja se on vain harvojen ja lahjakkaiden yksinoikeus. Totuus on kuitenkin, että improvisoinnin opiskelu on pitkäjänteisyyttä vaativa pitkä prosessi, jossa riittää aina opittavaa riippumatta taitotasosta. Suuri osa ajasta menee sanavaraston kasvattamiseen sekä fraasien ja muiden musiikillisten elementtien sekä musiikin teorian ja eri musiikkityyleille ominaisten ilmiöiden opetteluun. Aloittelevan oppilaan on tärkeää ymmärtää heti, miksi jokin tietty asia tehdään juuri tietyllä tavalla ja mihin sillä pyritään. Improvisoinnissa, kuten muussakin musiikin opiskelussa, tulee edetä systemaattisesti vaiheittain, eikä yrittää omaksua kaikkea kerralla. (Tabell, 2007.)

Crookin (1999, 17) mukaan musiikkia voidaan pitää kielenä, joka koostuu melodiasta, harmoniasta, rytmistä ja lukuisista sen tulkintaan liittyvistä tekijöistä. Se on kieli, jolla kommunikoidaan soittamisen ja laulamisen välityksellä puhumisen sijaan. Jotta musiikkia voidaan pitää kielenä – varsinkin improvisoitua musiikkia jazz-ympäristössä – tulee sen kielen/sanaston koostua sellaisista melodioista, harmonioista, rytmeistä ja tulkinnallisista/musiikillisista ilmiöistä, jotka tekevät jostain tietystä tyyliuunnasta (dixieland, swing, bebop jne.) uniikin kuuloista. Kun uusi jazzin tyyliuunta syntyy, se rakentuu vanhojen tyyliuuntien päälle sävelkielen koristelemisen ja kehittämisen kautta. Hyvinkin pätevän soittajan improvisointi saattaa kuulostaa vieraalta, kaukaiselta, epäsoivalta ja kontekstiin liian modernilta, jos soittaja ei tunne jazzin perinteen sävelkieltä verrattuna solistiin, joka on perehtynyt perinteeseen ja improvisoi tyylinmukaisesti. Omaperäisyyttä ja musiikillista luovuutta tietenkin vaaditaan, kun improvisoidaan jazz-kontekstissa, mutta solistin omaperäisyyden tavoittelun ponnah-

duslautana tulee olla perinteen ja omaperäisyyden tasapaino. Jazzin perinteisen sävelkielen tuntemus vaikuttaa soittajan modernimpien ja luovimpien improvisoitujen ideoiden muotoon ja soundiin, sekä niistä on kuultavissa selvä yhteys vanhan ja uuden välillä, mikä tekee niistä helpommin lähestyttävämpiä sekä miellyttävämpää kuunnella. Loppujen lopuksi solistin tehtävä on soittaa tavalla, jolla kuulija pystyy nauttimaan musiikista ilman ponnisteluja.

Victor Wooten kertoo TED Talks videolla (Music as a Language: Victor Wooten at TEDxGabriolaIsland, 2013) erittäin erilaisesta lähestymistavasta musiikin ja improvisaation opiskeluun. Wooten vertaa opetuksessaan usein musiikkia puhuttuun kieleen ja korostaa improvisaation merkitystä kielen oppimisessa. Hän kannustaa samaan lähestymistapaan musiikin ja improvisaation opiskelussa kuin lapsen puhumaan oppimisen prosessissa, koska silloin kun me puhumme, me improvisoimme kielellä emmekä ajattele koko ajan, että tämä sana on verbi ja tuo substantiivi. Hän korostaa Ted Talkissa sen merkitystä, miten pieni lapsi pääsee jo varhain puhumaan aikuisten kanssa, tavallaan jammailemaan ammattilaisten kanssa ilman, että häntä katsotaan alaspäin vailla tietämystä oikeista lauserakenteista saati siitä, mikä sana esimerkiksi on verbi tai pronomini. Hän korostaa virheiden tekemisen merkitystä, yksilön vapautta ilmaista itseään, kuuntelemisen merkitystä sekä musiikin ympäröimäksi tulemistä. Näin opeteltuna hänen mukaansa yksilön ei ensin tarvitse opetella puhumaan ja vasta myöhemmin löytää omaa ääntään.

2.7 Transkriptio

Transkriptiolla tarkoitetaan tässä opinnäytetyössä musiikin kuulonvaraista hahmottamista ja tämän pohjalta tehtyä nuottia. Transkriptioiden tekeminen ja opettelu on kuulunut perinteisesti jazz-musiikin opetteluun, ja varsinkin soolotranskriptioiden avulla pyritään opettelemaan tyylinmukaista fraseerausta sekä sävelkieltä.

Transkriptio voi käsittää kokonaisen musiikkiteoksen tai osan siitä. Soolotranskriptioita tehdessä tarkoituksena ei ole välttämättä nuotintaa koko sooloa, vaan esimerkiksi jokin kohta soolosta, joka halutaan jostain syystä tutkia ja omaksua. Perinpohjaisen transkription tekemiseen liittyy karkeasti viisi vaihetta. Prosessi alkaa nuotintettavan musiikin, esimerkiksi soolon, valitsemisella ja kuuntelulla. Valinnan taustalla

saattaa olla kuulijan mieltymys johonkin tiettyyn kappaleeseen tai esimerkiksi jokin tietty musiikillinen ilmiö, jota soolo hyvin ilmentää. Sooloa tulee kuunnella useita kertoja ja tavoitteena onkin, että kuulija osaa sen päässään kutakuinkin ulkoa ja pystyy mahdollisesti jopa hyräilemään soolon levytyksen kera. Sooloon tutustuminen etukäteen auttaa musiikin sisäistämistä, kokonaisuuksien hahmottamista sekä nopeuttaa transkription nuotintamisprosessia. (Liebman; Männistö, 2016.)

Toisena vaiheena on itse nuotin tekeminen. Riippuen käsiteltävänä olevan soolon pituudesta ja vaikeudesta, tämä vaihe saattaa kestää hyvinkin kauan ja vaatia paljon kärsivällisyyttä. Äänitteen laatu sekä se, kuinka hyvin nuotinnettava instrumentti kuuluu miksauksessa, ovat ratkaisevia tekijöitä transkriptiota tehdessä. Tavoitteena on tehdä nuotti, joka kuvaa mahdollisimman hyvin soivaa musiikkia. Kaikkea informaatiota musiikista on kuitenkin lähes mahdotonta kirjoittaa nuotille. Solisti saattaa fraseerata esimerkiksi hyvinkin rubatomaisesti, jolloin nuottikuva saattaa olla melko erilainen verrattuna soivaan musiikkiin. Yleensä onkin parempi, että nuotin kirjoittaa melko suorasti kiinnittämättä suurempaa huomiota solistin fraseeraukseen, muutoin nuottikuvasta saattaa tulla hyvin vaikealukuista. Sävelkorkeuksien hahmottamisen apuvälineenä transkriptiota tehtäessä käytetään usein jotain instrumenttia, esimerkiksi pianoa. On olemassa myös erilaisia ohjelmistoja, joiden avulla on mahdollista loopata, hidastaa tai muuttaa musiikin sävelkorkeutta, mikä nopeuttaa varsinkin kokemattomamman transkription tekijän urakkaa.

Kolmas vaihe on musiikin analysointi. Analyysin tärkein tehtävä on selvittää musiikin teorian tuntemuksen pohjalta, mitä soittaja kulloinkin soittaa ja mikä ajatus hänellä on ollut idean taustalla. Analyysillä yritetään päästä soittajan ajatuksiin tulkitsemalla nuottia ja tutkitaan esimerkiksi, miksi hän valitsi juuri kyseiset äänet tietyn soinnun päälle. Analyysillä pyritään löytämään nuotista toistuvia melodisia, harmonisia ja rytmisiä ilmiöitä sekä selvittämään, mikä on ominaista juuri tälle soittajalle ja miksi hänen soittonsa kuulostaa hyvältä. (Liebman.)

Neljäs vaihe on nuotintetun musiikin soittaminen. Yleensä tavoitteena on jäljitellä mahdollisimman tarkasti alkuperäistä äänitettä imitoimalla soundia ja fraseerausta. Tässä vaiheessa on hyvä miettiä, miten soittaja on esimerkiksi sormittanut jonkin sä-

velkulun, sekä muita soittoteknisiä asioita. Transkriptio tulisi lopulta voida soittaa ulkoa ja ajatuksen kanssa jopa niin, että sitä ei edes erota alkuperäisestä. (Liebman; Männistö, 2016)

Viimeinen vaihe on transkriptiosta saadun informaation käyttöönotto, sisäistäminen ja soveltaminen. Transkriptioiden tekemisen ja soittamisen pohjimmainen tarkoitus onkin saada kasvatetuksi omaa musiikillista sanavarastoa. Poimitaan omasta mielestä parhaat ideat ja jatkokehitetään niitä entisestään. Otetaan esimerkiksi transkriptiosta jokin fraasi ja opetellaan soittamaan se eri sävellajeissa (kuvio 4) sekä eri moodeissa (kuvio 5). (Männistö, 2016.) Tämän jälkeen musiikillinen idea ei ole enää sidoksissa mihinkään tiettyyn sointuun, sävellajiin tai rekisteriin ja soittaja voi soveltaa sitä vapaasti.



Kuvio 4. Esimerkki fraasin siirtämisestä eri sävellajeihin



Kuvio 5. Esimerkki fraasin siirtämisestä eri moodeihin

3 Tutkimuksen toteuttaminen

3.1 Aineisto ja tutkimuksen kohde

Tätä opinnäytetyötä varten olen kirjoittanut kokonaisuudessaan noin 70 sivua transkriptioita Avishai Cohenin soitosta, joten otantaa voidaan pitää varsin kattavana. Tästä otannasta työhön on sisällytetty esimerkkejä, jotka havainnollistavat mielestäni keskeisimpiä musiikillisia ja soitannollisia ilmiöitä Cohenin soitossa. Tutkittavat musiikkikappaleet ovat kaikki levytyksiltä sekä konserttitaltioinneilta, joissa Cohen toimii

yhtyeen keulahahmona. Työ ei siis käsittele esimerkkejä, joissa hän toimii vain bändin jäsenenä. Kaikki analysoitava materiaali opinnäytetyössä on joko Cohenin säveltämää originaalimusiikkia tai hänen sovittamaansa perinteisempää maailmanmusiikkia. Musiikkikappaleet on valittu sillä perusteella, että ne kattavat mahdollisimman laajalti erilaisia esimerkkejä Cohenin tuotannosta sävellyksellisistä sekä soitannollisista näkökulmista katsoen.

Työ sisältää esimerkkejä Cohenin kontra- sekä sähköbasson soitosta, ja ne pohjautuvat hänen vuosien 1999-2015 välillä tekemiin levytyksiin sekä muutamaaan Youtube-videoon. Suurin osa kappaleista, joista olen tehnyt transkription, löytyvät Cohenin julkaisemista Songbookeista (*Songbook vol1*, *Songbook vol2*, *Gently Disturbed-Songbook*) sekä avishaicohen.com -sivustolla myynnissä olevista lead sheeteistä. Tarkoitukseni on tuottaa täydentävää materiaalia jo olemassa olevan materiaalin tueksi. Transkriptiot antavat Cohenin soitosta sen informaation, mikä puuttuu lead sheeteistä. Songbookit sisältävät kappaleiden niin sanotusti uloskirjoitetun osuuden (rakenteen, harmonian, melodian), eivätkä keskity millään tavalla soittajien sooloihin/improvisaatioon, joten tekemäni materiaali sekä jo julkaistu materiaali tulevat tukemaan toinen toisiaan.

3.2 Aineiston analysointi

Aineiston tuottamisessa ja analysoinnissa on käytetty edellä esiteltyä transkriptioprosessia. Transkriptioiden käytännön tekemisen apuna käytin iPadia ja Anytune-aplikaatiota. Anytunen avulla on mahdollista loopata musiikista kohtia, joita on vaikea kuulla. Sovelluksella pystyin myös tarvittaessa hidastamaan musiikkia kuullakseni tarkasti, mitä musiikissa tapahtuu. Tavallisesti musiikin hidastaminen ei ole paras keino opetella kappaleita, sillä oikeassa elämässäkään musiikki ei tapahdu hidastetusti, vaan muusikon on kyettävä reagoimaan musiikkiin reaaliajassa. Koska kontrabasso on kuitenkin hyvin matalavireinen soitin sekä soittaja saattaa soittaa paikka paikoin epävireisesti, säästin sekä hermojani että aikaani suomalla itselleni oikeuden hidastaa hankalimpia kohtia.

Musiikin hahmottamisen apunani käytin pääsääntöisesti sähköbassoa ja paikoin myös pianoa, mikä nopeutti prosessia huomattavasti. Kirjoitin nuottia suoraan Sibelius7-ohjelmalla samalla, kun blokkasin kappaleita, enkä siis vielä tässä vaiheessa opetellut soittamaan transkriptiota, vaan jätin sen tarkoituksella myöhemmälle.

4 Avishai Cohenin soiton analyysi

4.1 Cohenin sävelkieli

4.1.1 Melodinen/modaalinen lähestymistapa

Transkriptioista ilmenee, että Cohenin lähestymistapa soolon soittoon on usein modaalinen – hänen improvisointinsa perustuu usein selkeästi vallitsevaan asteikkoon/moodiin. Kuviossa 6 on esimerkki kappaleesta *Smash*, jossa Cohen alleviivaa D-fryygistä moodia läpi koko soolonsa pysyen tiukasti sisällä harmoniassa sekä painottaen sävellajin perusääntä, kvinttiä ja terssiä. Esimerkki ei sisällä yhtään sävellajin ulkopuolista ääntä. Esimerkistä on havaittavissa, että Cohen keskittyy D-fryygisen moodin soittamiseen eikä niinkään jokaisen sointuvaihdoksen merkitsemiseen. Tämä johtuu myös siitä, että kappaleen sointuvamppi pyrkii ilmentämään fryygistä moodia. Harmonia liikkuu D-fryygisen moodin neljän ensimmäisen sointuasteen välillä ylös alas Im-IIImaj7-IIIIm-IV7-IIIIm-IIImaj7.

HARMONY THROUGH OUT D(9)(b9)(4) Ebmaj7 F7 Gm F7 Ebmaj7

BASS GUITAR

5

9

13

Kuvio 6. Esimerkki D-fryygisen moodin käytöstä kappaleessa *Smash*

Transkriptioista ilmenee myös, että Cohen pyrkii sooloissaan soittamaan usein sointuprogession eli sointukulun soinnut selkeästi esiin käyttäen asteikkopohjaista pientä liikettä, joka pohjautuu sekunteihin ja tersseihin. Kuviossa 7 on kappaleen *Calm* (albumilta *Duende*) ensimmäinen soolo-chorus bassosoolosta. Kuviossa on havainnollistettu, miten Cohen merkitsee jokaisen soinnun pysyen tiukasti kappaleen harmoniassa sekä soittaa hyvin melodisesti ja käyttää hyväksi pientä intervalliliikettä. Punaisten laatikoiden sisällä olevat sävelet edustavat Cohenin soittoa niiden kohdalla olevien sointujen aikana. Laatikoiden sisällä olevat ympyröimättömät sävelet ovat kunkin soinnun kolmisoinnun säveliä, ympyröidyt ovat asteikon mukaisia melodiasäveliä, ja vihreissä neliöissä on havainnollistettu kolmisointua laajemmat sointusävelet ja lisäsävelet. KJ merkintä tarkoittaa kromaattista johtosäveltä, joko ylä- tai alapuolista.

The image shows a musical score for Upright Bass in 6/8 time, titled "UPRIGHT BASS". The score is in B-flat major (two flats) and features various chords and melodic lines. Red boxes highlight the notes played during each chord change. Blue circles highlight the notes of the triads. Green squares highlight notes that are not part of the triad but are related to the chord. Yellow circles highlight chromatic leading tones. Chord symbols are placed above the staff: Cm, Fm, Q, Ab, Eb, Fm, Q, Cm, Fm, Q, Ab, Eb, Fm, Q, Cm, Fm, Eb, Q, Ab, Fm, F#o7, D7, Q7, C, Fm. The score is divided into measures 1 through 14.

Kuvio 7. Esimerkki 1 kappaleesta *Calm*

Analyysistä käy ilmi, että Cohenin improvisaatio tässä esimerkissä on harmonisesti todella yksinkertaista ja suoraviivaista, mikä tuli ilmi myös suurimmassa osassa transkriptioita. Cohenin improvisointi perustuu lähes kokonaan kolmisoinnun äänillä pelaamiseen sekä asteikon mukaisiin kuljetuksiin. Hän tähtää pääsääntöisesti sointuvaihdoksessa uuden soinnun kolmisoinnun sävelille täyttäen välit asteikon mukaisilla sävelillä. Varsinaisten sointusävelten ulkopuolisista sävelistä nooni (9) on yleisin, mitä Cohen käyttää. Tämä on varsinkin *Calm* kappaleen harmonian kohdalla luonteva valinta, koska kappale pohjautuu pääsääntöisesti kolmisointuihin, eikä nelisointuihin tai niitä laajempiin sointuihin. Esimerkin 27 tapauksesta 15 kertaa kolmisoinnun ulkopuolinen sävel oli soinnun nooni. Kromatiikkaa sekä sointusävelten koristelua esiintyy vain muutamassa tapauksessa.

Kuviossa 7 Cohen aloittaa fraasinsa tai tähtää sointuvaihdoksessa pääsääntöisesti uuden soinnun perusäänelle taikka terssille. Yllä olevassa esimerkissä on 32 sointua, joista Cohen soittaa soinnun ensimmäiseksi ääneksi perusäänän 12 kertaa (n. 38 %) ja terssin 14 kertaa (n. 44 %), eli yhteensä 26 kertaa (n. 82 % tapauksista). Soinnun kvintiltä alkavia sointuvaihdoksia esiintyi 4 kertaa (n. 12 %) ja muita (1 kpl septimiltä, 1 kpl pieneltä noonilta) 2 kertaa (n. 6 %). Näin soittamalla Cohen alleviivaa vahvasti kappaleen harmoniaa sekä painottaa sointuvaihdoksia. Jopa pitkätkin fraasit on rakennettu tällä tavalla, kuten esimerkiksi kuviossa 8, jossa on nostettu esille viimeinen fraasi tahdeissa 12-15.

Kuvio 8. Esimerkki 2 kappaleesta *Calm*

Cohen aloittaa fraasin tahdissa 12 Ab-soinnun perussäveleltä, jonka jälkeen hän soittaa soinnun terssiltä alkavan asteikon mukaisen kuljetuksen tähdäten seuraavan tahdin (13) ensimmäisen soinnun Eb-duurin terssille. Tahdin 13 soinnun Eb-duuri kohdalla hän soittaa ensin soinnun terssin ja kvintin, jonka jälkeen hän tähtää seuraavan soinnun Fm terssille soittaen sille ylä- ja alapuolisen johtosävelen. Fm-soinnun aikana

Cohen soittaa lyhyen melodiakulun (b3-1-2-b3), joka vie sulavasti seuraavan soinnun D7 kvintille, minkä päälle hän soittaa kolmisoinnun säveliä käyttäen soinnun 5-1-3-5 sävelet. Tahdissa 14 soinnun D7 kvintti toimii kromaattisena johtosävelenä soinnun G terssille, ja G-duurin päälle Cohen käyttää jälleen vain kolmisoinnun säveliä 3-5-1. Seuraavalle soinnulle C mentäessä hän soittaa etuheleenä D-sävelen ilmentäen näin sekuntiliikettä soinnun C terssille E. Tahdissa 15 Cohen soittaa C-soinnun terssiltä alaspäin asteikon mukaisesti merkatien myös sävelen Bb (jolla hän viittaa F-mollin dominanttiin C7-sointuun) ja tähdäten soinnun Fm terssille. Cohen lopettaa fraasin Fm-soinnun perussävelelle.

Esimerkissä Cohenin tapa soittaa sointuprogression läpi tapahtuu pääosin soittamalla sointuvaihdokset sekunti-intervallein (suuri tai pieni) ja joko ylä- tai alapuolelta lähes-tyen. 31:stä sointuvaihdoksesta 23 tapahtuu sekunti-intervallein (74 %). Tällaisesta soitosta tulee hyvin melodinen vaikutelma, ja soitto soljuu eteenpäin vaivattomasti. Vaikka Cohen soittaakin lähes pelkästään Cm-asteikon säveliä asteikkomaisesti, niin analyysistä käy ilmi, että soitto on hyvin harkittua eikä vain asteikon päämäärätöntä soittoa edes takaisin, koska jokainen uusi sointu tulee merkittyä sointusävelellä.

Toinen esimerkki aiheesta on kuviossa 9, jossa on nuotinnettuna kappaleen *About a Tree* bassosoolon ensimmäinen osa, ja joka on jaettu laatikoihin samaan tapaan kuin kuvioden 7 ja 8 soolo. Transkriptiosta nousee esiin samat ilmiöt kuin kappaleen *Calm* soolosta. Lähes kaikissa transkriptioissa oli havaittavissa sama trendi: Cohen soittaa vahvasti harmonian sisässä, käyttää samanlaista sävelkieltä ja merkitsee selkeästi sointuvaihdokset painottaen kolmisoinnun ääniä. Kuvion 9 28 soinnusta hän soittaa ensimmäiseksi ääneksi soinnun perusäänen 7 kertaa, terssin 9 kertaa ja kvintin 7 kertaa.

Erona nousee esille, että tässä esimerkissä Cohen jättää tulkintani mukaan kolme kertaa selkeästi jonkin soinnun huomioimatta ja ilmentää näissä kohtaa selkeästi pidempää linjaa. Soinnut, jotka hän jättää merkitsemättä, on ympyröity nuotissa. Jokaisessa näissä tapauksissa Cohen soittaa pidempää linjaa käyttäen sävellajin perusasetta (Ebm).

Läpi soolonsa Cohen käyttää sävellajin ensimmäisen asteen kohdalla joko luonnollista, harmonista tai melodista molliasteikkoja, mikä viittaa niin sanotun yhdistetyin

mollin käyttöön. Esimerkiksi tahdissa 2 Cohen soittaa Eb-melodisen mollin viidettä astetta vastaavaa sointua ilmentävän asteikon (Bb-miksolyydinen b6) lopettaen sen varsinaisen soolo-osuuden ensimmäiselle iskulle Bb-äänelle, jonka jälkeen hän aloittaa seuraavan fraasin sävellajin perusääneltä alleviivaten harmoniassa V-I liikettä. Tahdin 3 voi tulkita joko harmonisen mollin ilmentämiseksi tai vaihtoehtoisesti voidaan ajatella, että Cohen koristelee perusääntä ensin alapuolisella kromaattisella johtosävelellä, ja että tahdin toiseksi viimeinen ääni Cb ei varsinaisesti viittaa Eb-mollin b6-säveleen, vaan on jo seuraavan soinnun Ab-mollin terssi. Molemmat tulkinnat ovat tässä tapauksessa yhtä oikeita. Tahdissa 12 Cohen jättää Ab-mollisoinnun merkitemättä ja soittaa koko tahdin Ebm7-soinnun säveliä viitaten näin joko luonnolliseen tai vaihtoehtoisesti dooriseen Eb-molliin. Varsinaisia sointukorvauksia ei tässä esimerkissä ole kuin aivan viimeiset kaksi ääntä, joilla Cohen viittaa sijaisdominantti D7-sointuun, joka vie kappaleen seuraavan osion ensimmäiselle soinnulle Db7 (ei kuviossa).

UPRIGHT BASS

♩ = 180

Ebm Eb-mel.mi (Bb7b6)

3 Ebm Eb-harm.mi KJ Abm Ebm3 Abm Ebm/Qb Bb/F Ebm Eb-mel.mi

7 Ebm/Db Abm/B Ebm/Bb Abm Ebm/Qb Bb/F Ebm

11 Ebm Abm Ebm Abm Ebm/Qb F/Bb Ebm Eb-mel.mi KJ KJ

15 Ebm/Db Abm/B Ebm/Bb Abm Ebm/Qb Bb/F Eb (D7)

Kuvio 9. Analyysi kappaleesta *About a Tree*

4.1.2 Johto- ja kohdesävelen käyttö

Yleinen tekniikka soolon, melodian sekä myös bassolinjojen soitossa ja koristelussa on lähestyä kohdesäveliä (yleensä sointusäveliä) kromaattisilla johtosävelillä, joko ylä- tai alapuolisilla, pääasiassa sekunti-intervallein. Johtosävelet eivät välttämättä ole osa sointua ja saattavat olla vallitsevan sävellajin ulkopuolisia säveliä. Cohenin soloissa tätä tekniikkaa esiintyy myös usein. Kuviossa 10 on esimerkki kappaleesta *Calm*, jossa tahdissa 5 Ab-soinnun päälle soitettu H-ääni vie kromaattisesti alaspäin seuraavan tahdin Eb-soinnun kvintille Bb-äänelle.

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 9/8 time signature. The first staff contains measures 1-6 with chords Eb, Fm, G, Cm, Fm, G, and Ab. The second staff contains measures 7-10 with chords Eb, Fm, F#o7, D7b9, and G7. Red boxes highlight chromatic leading notes between measures. Blue circles highlight target notes. A 'KJ' label is present at the end of the first staff.

Kuvio 10. Esimerkki 3 kappaleesta *Calm*

Kuviossa 11 on hyvä esimerkki sointusävelten koristelusta alapuolisia kromaattisia johtosäveliä hyödyntämällä. Tahdissa 44 Cohen korvaa F7-soinnun sävellajin I-as-teella Bb-mollilla ja soittaa ennen jokaista kolmisoinnun säveltä alapuolisen kromaattisen sävelen. Tässä tapauksessa myös sävellajin mukaisen sävelen C voidaan ajatella olevan kromaattinen johtosävel Bbm-soinnun terssille Db-äänelle. Saman tekniikan käyttäminen jatkuu myös tahdin 45 kohdalla, jossa Cohen alleviivaa Ebmaj7-sointua aloittaen sen myös jo edeltävän tahdin 44 viimeiseltä säveleltä D.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff starts at measure 41 with chords Bbm6, Bbm/Ab, Gb7, F7, and Bbm. The second staff starts at measure 45 with chords Ebm, Ebmaj7, Bbm/Db, C7, and F7. Red boxes highlight chromatic leading notes between measures. Blue circles highlight target notes.

Kuvio 11. Esimerkki 1 kappaleesta *Amethyst*

Kuviossa 12 on myös esimerkki kromaattisen johtosävelen käytöstä kappaleesta *Puncha Puncha*. Cohen soittaa sävelille E, C, A ja G alapuoliset johtosävelet jakaen 8-osatrioleita neljän ryhmiin. Äänivalinnoista voidaan päätellä hänen viittaavan joko

harmoniassa tässä kohtaa vallitsevaan Cmaj7-sointuun (soittamalla Cmaj13-murto-sointua), tai vaihtoehtoisesti voidaan tulkita hänen soittavan Am7-sointua koko kaksi tahtia (harmonia on menossa Am7-soinnulle tahdin 41 puolella välissä). Toinen esimerkki samasta kappaleesta on esitetty kuviossa 13, jossa Cohen soittaa sävellajin kvintille johtosäveltä lähes kolmen tahdin ajan 8-osatriolirytmillä.

39 Am/E B7/E Em Cmaj7 Cmaj7 Am7 D/F# Gmaj7(b9)

Kuvio 12. Esimerkki 1 kappaleesta *Puncha Puncha*

31 Em Em(b6) Em6 Em(b6) C7/D# G/D

Kuvio 13. Esimerkki 2 kappaleesta *Puncha Puncha*

Kuviossa 14 on erittäin hyvä esimerkki johtosäveltekniikan käytöstä kahdeksan tahdin ajan. Ensimmäiset neljä tahtia Cohen painottaa tahdin ensimmäistä ja kolmatta iskua, jonka jälkeen hän pitää melodisen idean samana, mutta jaksottaa sen rytmisesti kolmen neljäsosan sarjoihin. Soitusävelet on kuviossa ympyröity, ja niiden suhde sointuun on merkitty numeroin niiden yläpuolella. Kuviosta käy ilmi, että Cohen toistaa johtosävel-soitusävel kaavaa läpi koko esimerkin lukuun ottamatta kahta (laatikoitua) tapausta. Tahdissa 41 Cohen soittaa sävelet A-Bb, minkä voidaan tulkita edustavan pidempää linjaa, johon kuuluu vielä seuraavan tahdin kaksi ensimmäistä ääntä. Tällöin voidaan ajatella, että hän soittaa säveleltä A kromaattisen nousun kohdesävelelle H. Toinen poikkeava esimerkki on laatikoitu tahdissa 47. Sävelten C# ja D# voidaan tulkita edustavan H7-sointua, joka on dominantti tahdin 48 soinnulle E7(sus4). Näin tulkittuna Cohen soittaa H7-soinnun noonin C# ja terssin D#, joka on johtosävel soinnun E7(sus4) perussävelelle E. Cohen ei kuitenkaan soita tuota perussäveltä, vaan siirtyy soittamaan E7(sus4) soinnun terssiä.

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Remembering'. The first staff starts at measure 41 and the second at measure 45. Chords are indicated above the notes: Am, B7(b9)/F#, Dm6/F, and E7(sus4). Fingerings are shown with numbers 1-5. Some notes are circled in red, and some are boxed in red. The notation includes accidentals and a key signature of one flat.

Kuvio 14. Esimerkki 1 kappaleesta *Remembering*

Toinen yleinen tapa lähestyä kohdesäveltä (pääsääntöisesti soinnun säveltä) on soittaa sekä ala- että yläpuolinen lähestymissävel. Usein tapana on soittaa kohdesäveln nähden yläpuolinen diatoninen sävel sekä alapuolinen kromaattinen johtosävel taikka ympäröidä kohdesävel molemmin puolin kromaattisesti. Kuvion 15 tahdissa 13 Cohen tähtää Fm-soinnun terssille soittaen ensin kromaattisen yläpuolisen johtosävelen A ja sen jälkeen alapuolisen kromaattisen johtosävelen G, joka on myös sillä hetkellä vallitsevan soinnun Eb terssi.

The image shows a single staff of musical notation for the piece 'Calm', starting at measure 12. The notation includes chords G, Ab, Eb, and Fm. Notes are circled in blue. A yellow arrow labeled 'KJ' points from the Eb chord to the Fm chord. The notation includes accidentals and a key signature of two flats.

Kuvio 15. Esimerkki 4 kappaleesta *Calm*

Kuviossa 16 Cohen käyttää tätä tekniikkaa kolme kertaa ensimmäisen kahdeksan tahdin aikana kappaleen *About a Tree* soolossa. Tahdissa 5 voidaan tulkita, että Cohen jättää huomioimatta soinnun Bb/F ja soittaa soinnun Ebm terssille (Gb) ensin yläpuolisen diatonisen sävelen Ab ja sen jälkeen alapuolisen johtosävelen F (F on soinnulle Ebm noon, mutta sen voidaan tulkita olevan myös johtosävel terssille). Täysin vastaava tilanne toistuu tahdissa 8. Vaikka Ab-sävel onkin tässä kohtaa vallitsevan soinnun perusääni, voidaan tulkita, että Cohen tähtää seuraavan soinnun terssille käyttäen kyseistä tekniikkaa. Tahdissa 9 tämä ilmiö toistuu, ja Cohen tähtää seuraavan tahdin Ebm-soinnun perusäänelle. Tällä kertaa sointu Bb/F tulee myös ilmenneetä hänen soittaessa soinnun kvintin (F) ja terssin (D), jotka vievät seuraavan soinnun Ebm sekä sävellajin perusäänelle Eb. Craig Butterfield päätyi väitöskirjassa *The improvisational language of Niels-Henning Ørsted Pedersen: A performance study* siihen

johtopäätökseen, että Pedersen käyttää tätä tekniikka pääsääntöisesti kohdesävelen ollessa joko soinnun perussävel tai terssi. Tämä sama piti paikkansa myös Cohenin kohdalla, kuten kuvioissa 16, 17 ja 18 ilmenee. Tosin tapauksia, joissa kohdesävelenä oli kvintti, esiintyi myös transkriptioissa. Tästä voidaan päätellä, että Cohen tähtää pääsääntöisesti jollekin soinnun kolmisoinnun sävelistä aivan, kuten hän muutenkin improvisaatiossaan painottaa.

3 Ebm Abm Ebm³ Abm Ebm/Qb Bb/F Ebm
7 Ebm/Db Abm/B Ebm/Bb Abm Ebm/Qb Bb/F Ebm

Kuvio 16. Esimerkki kappaleesta *About a Tree*

Kuviossa 17 on esimerkki tekniikan käytöstä soinnun perusäänelle kappaleessa *Remembering*. Kuvion soinnun F#dim7 voidaan tulkita olevan soinnun H7b9 ylä rakenne, jolloin C-sävel on soinnun pieni nooni, ja Bb-sävel johtosävel soinnun perusäänelle H.

92 Am F#dim7

Kuvio 17. Esimerkki 2 kappaleesta *Remembering*

Kuviossa 18 on vielä yksi esimerkki tekniikan käytöstä: Eb-duuri kolmisoinnun terssin G ja kvintin Bb kautta soinnun Fm terssille Ab.

24 G Ab Eb Fm G
Cm Fm G³ Ab

Kuvio 18. Esimerkki kappaleessa *Calm - Live at Nancy Jazz Pulsation 2015*

4.1.3 Reharmonisointi

Vaikka Cohenille ominaista on pääsääntöisesti melko tiukasti kappaleen harmonian sisällä soittaminen, esimerkkejä sijaissointujen soittamisesta eli reharmonisoinnista esiintyi myös transkriptioissa. Tästä parhaimmat esimerkit ilmenivät kappaleen *Smash* live-levytyksen *As Is... Live at the Blue Note* versiossa. Soolon pohjana on D-fryygistä moodia ilmentävä sointuvamppi (Dsus4 – Ebmaj7 – F7 – Gm – F7 – Ebmaj7), joka pysyy samana läpi koko soolon. Tämänkaltainen staattinen sointuvamppi onkin varsin hyvä alusta lähteä soittamaan ulos sävellajista niin, että soolo pysyy mielenkiintoisena harmonian pysyessä yksinkertaisena ja muuttumattomana.

Kuviossa 19 on esimerkki Cohenin uudelleenharmonisoinnista soolonsa aikana. Cohen merkitsee tahdissa 19 kappaleen etumerkkien mukaista sävellajia (kappale on varsinaisesti kirjoitettu D-fryygiseen asteikkoon) soittamalla Gm(add9)-soinnun, joka johtaa lyhyehköön dominanttiketjuun. Väldominanttilta A7 siirrytään G-mollisävellajin dominantille D7, josta Cohen jättää septimiään soittamatta, mikä johtaa yhden tahdin tauon jälkeen takaisin G-mollimurtosoinnulle, joka alkaa soinnun kvintiltä.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff starts at measure 17 and ends at measure 19. A red box highlights the notes in measure 19, which correspond to the A7 chord. The second staff starts at measure 20 and ends at measure 21. A red box highlights the notes in measure 20, which correspond to the D(7) chord. Above the staves, chord symbols are written: Gm above measure 17, A7 above measure 19, and D(7) above measure 20. A fermata symbol is placed above measure 19.

Kuvio 19. Esimerkki 1 kappaleesta *Smash* live-albumilta *As Is... Live at the Blue Note*

Vastaavanlaisesta ajattelutavasta löytyy esimerkki hieman myöhemmin samasta soolosta kuviossa 20. Tahdeissa 33-34 Cohen soittaa G-mollin dominantin D7-sointua ilmentävää asteikkoa (G-harmonisen mollin viidettä astetta), jonka hän purkaa G-mollille tahtiin 35. Tahdin 36 puolestavälistä Cohen aloittaa jälleen dominanttiketjun soittaen puolen tahdin mittaisen A7-murtosoinnun, mikä johtaa G-mollin dominantille D7 ilman septimiä tahdissa 37. Tulkintani mukaan Cohen viittaa sointuun D7, vaikka jättääkin septimin soittamatta. Kuvion 21 tahdissa 38 Cohen pysyy edelleen D7-soinnulla soittaen puolentoista tahdin mittaisen asteikon (jolla hän viittaa jälleen

etumerkin mukaiseen sävellajiin, G-molliin), tällä kertaa melodisen G-mollin viidettä astetta. Tahtien 39 ja 40 taitteeseen Cohen soittaa G-duurikolmisoinnun, joka viittaa hetkellisesti D-dooriseen tai D-melodiseen molliin (koska se sisältää sävelen H, joka on D-mollille suuri seksti), mutta palaa tahdin 40 toisella neljäsosalla sävellajin toonikalle D-fryygiselle moodille.

Figure 20 shows two staves of music in bass clef. The first staff starts at measure 32 and has a red box around measures 33-34 with the chord label $D7(b6\ b9)$ above it. The second staff starts at measure 35 and has red boxes around measures 35-36 (labeled Gm), 37-38 (labeled $A7$), and 39-40 (labeled $D(7)$).

Kuvio 20. Esimerkki 2 kappaleesta *Smash* live-albumilta *As Is... Live at the Blue Note*

Figure 21 shows a single staff of music in bass clef starting at measure 38. It has red boxes around measures 38-39 (labeled $D7(b6)$), 40 (labeled G), and 41-42 (labeled $D\text{-fryyginen}$). The notes in measures 41-42 include triplets.

Kuvio 21. Esimerkki 3 kappaleesta *Smash* live-albumilta *As Is... Live at the Blue Note*

Yleinen tapa lisätä harmoniaa sointukulkuun on soittaa dominanttisointuja tai niitä ilmentäviä asteikoita. Kuviossa 22 on esimerkki dominanttisoinnun lisäämisestä harmoniaan. Cohen soittaa esimerkin tahdeissa 35-36 Am-soinnulle dominanttisoinnun $E7b9$ vastaavan asteikon (E-miksolyydinen $b2\ b6$), joka johtaa Am-soinnun kvintille tahdissa 37.

Figure 22 shows a single staff of music in treble clef starting at measure 35. It has a red box around measures 35-36 with the chord label Dm above it, and a red box around measure 37 with the chord label Am above it.

Kuvio 22. Esimerkki dominanttisoinnun lisäämisestä soolossa kappaleessa *Ballad for an Unborn – Live at Jazz in Marciac 2014*



Kuvio 24. Esimerkki kappaleesta *Ballad for an Unborn*

Kuvioissa 25 ja 26 on kappaleesta *Amethyst* kaksi esimerkkiä bassosoolosta, kuviossa 25 esimerkki ensimmäisestä kierrosta ja kuviossa 26 soolon toisesta choruksesta. Molemmissa esimerkeissä Cohen jättää Gb7-soinnun merkitsemättä ja viittaa kahden tahdin ajan F7-sointuun. Kuvion 25 tahdeissa 7-8 Cohen soittaa laskevan kromaattisen linjan soittamalla ensin tahdin 7 ensimmäiselle iskulle sävellajin dominantin F7 perusäänen ja tahdissa 8 ensimmäiselle iskulle F7-soinnun terssin. Tämän jälkeen hän purkaa linjan seuraavan tahdin (tahti 9 on kuvion ulkopuolella) sävellajin toonikasoinnun (Bbm) terssille. Cohenin ajatuksena on ollut todennäköisesti tähdätä kunkin tahdin ensimmäiselle iskulle soinnun sävelille ja täyttää välit kromaattisesti. Tässä esimerkissä hän luo myös samalla mielenkiintoisen rytmisen kuvion, sillä tahdit 7 ja 8 ovat rytmisiä ajatellen toistensa peilikuvia.



Kuvio 25. Esimerkki 2 kappaleesta *Amethyst*

Kuviossa X Cohen soittaa tahdeissa 23-24 Cb-kokosävelasteikkoa sointujen Gb7 ja F7 päälle. Koska kokosävelasteikko on symmetrinen asteikko ja sen jokaiselta säveleltä alkava asteikko on oma kokosävelasteikkonsa, joten sillä voidaan katsoa olevan vain yksi moodi tai että kaikki moodit ovat identtiset. Tästä syystä Cb (enharmonisesti H) kokosävelasteikko voidaan ajatella olevan sama kuin F-kokosävelasteikko, ja siksi voidaan tulkita, että Cohen soittaa F-kokosävelasteikkoa, mutta aloittaa sen ylinousevalta kvartilta. Kuvio purkautuu tahdissa 25 (kuvion ulkopuolella) soinnulle Bbm6 johon Cohen soittaa pariäänenä soinnun perusäänen ja terssin.



Kuvio 26. Esimerkki 3 kappaleesta *Amethyst*

4.1.4 Pentatoniikan käyttö

Pentatonisten asteikoiden käyttäminen soolon soittamisessa antaa hyvää vaihtelua sointupohjaisen (esimerkiksi kolmisointu) ja asteikkopohjaisen improvisoinnin rinnalle. Koska kolmisoinnun sävelillä improvisointi antaa kulmikkaan sävyn johtuen suurista intervalleista, ja asteikkopohjainen ajattelutapa puolestaan johtaa helposti pieniin intervalliliikkeisiin, antaa pentatoniikan käyttö hyvän välimaaston näiden kahden välille. Kolmisointu sisältää yhteen oktaaviin 4 säveltä (1, 3, 5, 8), kun taas diatoninen asteikko sisältää 8 säveltä (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) – tuplaten enemmän kuin kolmisointu. Pentatoninen asteikko onkin juuri näiden kahden välimaastosta sisältäen yhteen oktaaviin 6 säveltä (esimerkiksi duuripentatoninen sävelin 1, 2, 3, 5, 6, 8). Pentatoninen asteikko pitää siis sisällään asteikkomaista pientä liikettä sekä kolmisoinnuille ominaisia isompia intervallihyppyjä, ja näin ollen sillä on oma uniikki soundinsa. (Crook, 1991, 109.)

Cohen käyttää myös pentatonisia asteikoita usein improvisaationsa välineenä osana soolojaan. Transkriptioissa ilmeni pitkiäkin jaksoja, joissa hän käytti improvisaationsa pohjana pääosin pentatonisia asteikoita. Kuviossa 27 on kappaleen *Ani Maamin* bassoonin ensimmäiset 20 tahtia. Soolon taustalla on harmoniassa viiden tahdin sointuvampi Bbm-Db7-Gbmaj7-Fm/Ab, Fm/Gb-F7 (Im-bIII7-bVIImaj7-Vm/3 /b6-V7). Cohen käyttää läpi koko esimerkin pääosin Bb-mollipentatonisen asteikon säveliä (Bb, Db, Eb, F, Ab) lukuun ottamatta säveltä C (Bb-molliasteikon sekunti), jota hän käyttää F7-soinnun yhteydessä merkkamaan soinnun kvinttiä, sekä säveltä E tahdissa 14, joka toimii johtosävelenä F-äänelle.

The image shows a musical score for Upright Bass in B-flat major, 3/4 time. It consists of four systems of notation, each with a staff and a set of chord symbols and fingering numbers. The chord symbols are: Bbm, Db7, Gbmaj7, Fm/Ab /Gb, and F7. The fingering numbers are: 1, 13, 5, 3, maj7, 13, 5, 1, 3#11, 4, 5, b3, 1, 5, b7, 1, 13, 5, 3, maj7, 13, 5, 1, 5, 4, b3, 1, b7, 5, 5, 3, 9, 1, 5, 13, maj7, 9, 4, b3, 1, b7, b7, 1, 9, 3, 13, 5, maj7, 9.

Kuvio 27. Esimerkki Bb-molli pentatonisen asteikon käytöstä kappaleessa *Ani Maamin*

Kuvioon 27 on merkitty kunkin sävelen suhde sillä hetkellä vallitsevaan sointuun numeroin sävelten alapuolella. Kuvioista käy ilmi, miten käyttämällä yhtä pentatonista asteikkoa Cohenin tulee käytettyä enemmän sointujen lisäsäveliä improvisoinnissaan kuin kuvion 28 esimerkissä. Sointuvaihdoksiin hän soittaa pääsääntöisesti jotakin nelisoinnun säveltä.

Kuviossa 28 on saman tyylinen esimerkkitapaus kuin kuviossa 27 kappaleesta *Aurora*. Cohenin soolo esimerkissä perustuu pääsääntöisesti B-mollipentatonisen asteikon (B, D, E, F#, A) käyttöön. Koska harmonian rytmi on kaksi sointua/tahti, ja harmonia sisältää useampia eri sointuja, yhdistää hän myös pentatonisen asteikon ulkopuolisia säveliä merkatessaan kappaleen harmoniaa. Samaan tapaan kuin kuviossa 27 Cohen käyttää myös B-mollipentatonisen asteikon ulkopuolista säveltä C# (B-molliasteikon sekunti) varsinkin soinnun A-duuri (V/bIIIIm) kohdalla ilmentämään soinnun terssiä. Cohen keskittyy esimerkissä pääosin käyttämään selkeästi B-mollipentatonista soundia sitä hieman varioiden ja välillä soittaen sen ulkopuolisia säveliä, kuten esimerkiksi tahdissa 5, jossa hän merkitsee sävellajin dominantin F# soittaen sen päälle B-melodisen mollin viidettä astetta vastaavan soinnun F#7b6 kuvaavan asteikon (F#-miksolyydinen b6) ensimmäiset neljä säveltä. Pentatoniikan yhdistäminen sooloissa muuhun sävelkieleen, kuten diatoniseen, modaaliseen ja sointupohjaiseen ajatteluta-

paan, onkin yleisempi ja jopa musikaalisempi lähestymistapa soolon soittoon. Pelkääntään pentatoniikkaa käyttämällä saattaa soolosta tulla helposti mekaanisen, teknisen ja mielikuvituksettoman kuuloinen (Crook, 1991, 110).

Kuvio 28. Esimerkki B-molli pentatonisen asteikon käytöstä kappaleessa *Aurora*

Kappaleessa *Handsonit* esiintyi useita esimerkkejä, joissa Cohen käytti pentatonisia asteikoita improvisoinnissaan. Kappaleessa Cohen soittaa sähköbassoa, ja pentatonisten asteikoiden käyttö juuri sähköbasson kanssa on hyvin tavallista johtuen niiden helposta hahmottamisesta ja soittamisesta kyseisellä instrumentilla. Pentatoniset asteikot ovat usein ensimmäisiä asteikoita, joilla aloitteleva soittaja opettelee improvisoimaan johtuen esimerkiksi siitä, että ne eivät sisällä vahvoja dissonansseja. Kuvion 29 tahdeissa 7-8 on esimerkki G-duuripentatonisen asteikon käytöstä G/A-soinnulle laskevassa linjassa. Tahdin 6 viimeisten H sävelien voidaan tulkita olevan jo osa asteikkoa, ja ne edustavat V-I liikettä sävelelle E, josta Cohen aloittaa linjansa.

Kuvio 29. Esimerkki 1 pentatoniikan käytöstä kappaleessa *Handsonit*

Kuviossa 30 Cohen liikuttaa mollipentatonista asteikkoa kromaattisesti alaspäin sointujen Gbmaj7/Ab ja F/G päälle. Cohen viittaa tahdissa 20 soittamalla Cm-pentatonista asteikkoa ennemminkin Abmaj13-sointuun kuin harmonian mukaiseen

Gbmaj7/Ab-sointuun, sillä hänen soittamansa kuvio sisältää sävelen G, joka viittaa Ab-maj7 pohjaiseen sointuun. Cohenin voidaan tulkita soittavan Cm-pentatonista Ab-sävelen terssiltä, jolloin Cm-pentatonisen asteikon sävelten suhteet Ab-säveleen ovat C-3, Eb-5, F-13, G-maj7, Bb-9 – näin ollen Abmaj13-soinnun kaikki sävelet. Täsmälleen sama ilmiö toistuu tahdissa 21 vain puolissävelaskelta alemmalla, eli Cohen soittaa F/G päälle Hm-pentatonista jälleen jättäen huomioimatta F-sävelen ja näin viitaten Gmaj13-sointuun. Cohen käyttää samaa kuviota puolikkaan sävelen erotuksella tahdeissa 20 ja 21 (merkattu mustilla laatikoilla). Tällainen saman muodon siirtäminen onkin varsin ominaista juuri sähköbasson soitossa johtuen soittimen luonteesta. Tahdissa 22 Cohen jatkaa vielä kolmanteen mollipentatoniseen, joka voidaan tulkita sävelten perusteella olevan joko Fm-pentatoninen tai myös Bb-mollipentatoninen, minkä Cohen vain lopettaa säveleen C, joka ei kuulu Bb-mollipentatoniseen, vaan viittaisi enemmän Fm-pentatoniseen. Tulkinta siitä, että Cohen soittaa Bbm-pentatonista tässä kohtaa on perusteltu, koska näin tulkittuna mollipentatonisten fraasien käyttö kromaattisesti laskevassa linjassa olisi looginen.

The image shows two staves of musical notation for bass guitar. The top staff starts at measure 17 with a bass clef and a treble clef. It features a sequence of notes with a dotted line above the first few. Chord symbols above the staff include Abmaj7/Bb, Gbmaj7/Ab, and Cm-pent. The bottom staff starts at measure 21 with a bass clef and a treble clef. It features a sequence of notes with a dotted line above the first few. Chord symbols below the staff include F/G, Hm-pent., G/A, and Fm(Bbm)-pent. Red boxes highlight specific pentatonic patterns in measures 17, 20, and 21. Measure 22 shows a continuation of the pattern with a final note on a treble clef.

Kuvio 30. Esimerkki 2 pentatoniikan käytöstä kappaleessa *Handsonit*

Kuviossa 31 on esimerkki saman konseptin käytöstä, jossa Cohen soittaa ensin Fm-pentatonista lisäten siihen noonin (sävelen G) soinnun Gbmaj7/Ab päälle ja siirtää samaa kuviota puolissävelaskelta alaspäin ja soittaa Em-pentatonista lisäten noonin (F#-sävel) soinnun F/G päälle. Tälläkin kertaa hän viittaa molempien sointujen kohdalla Maj13-soundiin.

Kuvio 31. Esimerkki 3 pentatoniikan käytöstä kappaleessa *Handsonit*

Kappaleen *Handsonit* kohdalla pentatoniikan käyttö soolossa pohjautuu samaan sävelkieleen kuin kappaleen teema. Kuviossa 32 on osa Cohenin soolosta, jossa hän siteeraa kappaleen melodiaa soittaen sen osana sooloa muun yhtyeen kanssa.

Kuvio 32. Esimerkki 4 pentatoniikan käytöstä kappaleessa *Handsonit*

4.1.5 Fraseeraus

Cohenin tapa fraseerata vaihtelee kappaleesta riippuen todella rytmisesti skarpista hyvin vapaaseen, rytmisesti löyhään, jopa rubatomaiseen tyyliin. Hänen rubatomainen fraseeraustyyliinsä saattaa olla perua klassisen musiikin tavasta tulkita melodiaa. (Abbey, 2011). Tällaista rubatomaista fraseerausta on hyvin vaikeaa nuotintaa eksaktisti vastaamaan soivaa musiikkia, ja usein se ei edes ole perusteltua, sillä nuottikuvasta tulee täsmällisesti nuotintamalla usein todella sekava ja vaikeasti luettava.

Transkriptioissa ilmeni, että Cohen käyttää rubatomaista fraseeraustapaa hyvin usein läpi koko soolonsa, taikka osana sitä. Tällainen fraseeraustapa luo kelluvan ja laulavan vaikutelman, kun hän fraseeraa jokaista fraasia eri tavalla antaen niille jokaiselle eloa ja oman karakteriin (Abbey, 2011). Paras esimerkki tällaisesta lähestymistavasta fraseerauksessa ilmeni kappaleen *Calm* albumin *Duende* versiossa, jossa Cohen soittaa duettona pianisti Nitai Hershkovitsin kanssa. Yhtyeen kokoonpano sekä kappaleen luonne saattavat olla myös tekijöitä, miksi Cohen käyttää tätä lähestymistapaa

soolossaan. Kuviossa 33 on tästä esityksestä esimerkkinä soolon ensimmäinen chorus. Nuotti on hyvin likiarvoinen esitys rytmisesti Cohenin fraseerauksesta, ja olen pyrkinyt esittämään siinä sen, mikä ajatus Cohenilla on todennäköisesti ollut fraasien taustalla. Suosittelen ehdottomasti kuuntelemaan myös soivan esimerkin, josta kuvion 33 transkriptio on tehty, jotta Cohenin tapa fraseerata ilmenee paremmin. Cohen käsittelee rytmiä erittäin taitavasti ja laulavasti itse äänivalintojen ollessa melko suoraviivaiset ja yksinkertaiset hänen pysytellessään tiukasti harmoniassa sisässä.

UPRIGHT BASS

The musical score is written for Upright Bass in a 6/8 time signature. It consists of seven staves of music, numbered 1 through 16. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The chords indicated above the notes are: Cm, Fm, G, Ab, Eb, Fm, G, Cm, Fm, G, Ab, F#o7, G7, Cm, Fm, G, Eb, Fm, F#o7, G7, C, and Fm. The notation includes eighth notes, quarter notes, and triplets. The piece ends with a double bar line at measure 16.

Kuvio 33. Esimerkki rubatomaisesta fraseeraamisesta kappaleessa *Calm* albumilta *Duende*

Cohenilla on täysin toisenlainen lähestymistapa kappaleen *Calm - Live at Nancy Jazz Pulsation 2015* live-esityksessä, jossa hän fraseeraa läpi koko esityksen rytmisesti erittäin tiukasti muutamaa fraasia lukuun ottamatta. Live-esityksen hieman nopeampi esitystempo sekä yhtyeen kokoonpano, jossa tällä kertaa on mukana myös

rumpali, saattavat olla tekijöitä, jotka ovat vaikuttaneen Cohenin erilaiseen lähestymistapaan soolossaan. Kuviossa 34 on bassosoolon ensimmäinen chorus *Calm* kappaleen live-versiosta, jossa Cohen fraseeraa rytmisesti huomattavasti tiukemmin kuin albumin *Duende* versiossa, ja tällä kertaa nuottikuva vastaa melko tarkasti soivaa esimerkkiä.

The image shows a musical score for Upright Bass, labeled 'UPRIGHT BASS' at the top left. The score is in 9/8 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Chord changes are indicated above and below the staff. The chords are: Cm, Eb, Fm, G, Ab, Cm, Fm, Eb, Fm, F#o7, G, Cm, Fm, Ab, Eb, Fm, G, C, Fm. The score is divided into measures 3, 5, 8, 10, 12, and 14. The notation includes various rhythmic values, including triplets and sixteenth notes, and is set in a key signature of two flats (Bb and Eb).

Kuvio 34. Esimerkki fraseerauksesta kappaleessa *Calm - Live at Nancy Jazz Pulsation 2015*

Cohen soittaa rytmisesti myös tiheämmän soolon ja soittaa esimerkiksi kuvion 34 tahdeissa 9 ja 11-12 16-osatrioleihin pohjautuvia kuvioita (joita esiintyi myös soolossa myöhemmin), mitä ei esiintynyt albumiversiossa. Albumiversion 8-osatrioleihin sekä pisteellisiin 16-osiin pohjautuvia kuvioita esiintyi myös selkeästi vähemmän live-versiossa. Sävelkieli on molemmissa sooloissa sama, ja Cohen soittaa tässäkin esimerkissä tiukasti sisässä harmoniassa käyttäen pääasiassa melodisia asteikkopohjaisia kulkuja.

Hyvä esimerkki kahden edellä mainitun fraseeraustavan yhdistämisestä saman soolon aikana ilmeni *Gently Disturbed* albumin avauskappaleessa *Seattle*. Tämän soolonsa Cohen jakaa selkeästi kahteen osaan fraseerauksen kannalta ajatellen. Kuviossa 35 on soolon alkupuoliskolta esimerkki, jossa Cohenin fraseeraus on jälleen rubato- maista ja rytmisesti löyhää. Hän soittaa alkupuolen soolostaan painottaen soittoaan selkeästi kahteen 3/4-tahtilajin päälle, joka lisää entisestään soiton ilmavaa ja kelluvaa tunnetta yhdessä rytmisesti vapaan fraseerauksen kanssa.

SEATTLE

AVISHAI COHEN

$\text{♩} = 170$ Cm F Cm F

RUBATO-LIKE PHRASING

UPRIGHT BASS

5 Cm F Cm F

9 Cm F Cm F

Kuvio 35. Esimerkki 1 kappaleen *Seattle* fraseerauksesta

Kuviossa 36 on kappaleen *Seattle* taitekohta soolossa, jonka jälkeen Cohen muuttaa fraseeraustyyliään toiseen suuntaan. Tahtien 23-26 aikana Cohen soittaa 8-osatrioleihin perustuvan ”pyyhkäisyn”, jonka jälkeen seuraavat fraasit koko loppusoolon rytmisesti tiukasti. Hän painottaa myös loppusoolon ajan 3/4-tahtia soittaen pitkiä 8-osakulkuja ja luoden näin kontrastia soolon alkuun nähden.

21 Cm F Cm F

25 Cm F Cm F

29 Cm F Cm F

Kuvio 36. Esimerkki 2 kappaleen *Seattle* fraseerauksesta

Cohenin sooloissa kävi ilmi usein polyrytmisen ajattelu. Useassa transkriptiossa, etenkin kappaleissa, joiden tahtilaji on 3/4, Cohen fraseeraa sooloaan ajatellen selkeästi kahteen (kaksi vastaan kolmea). Hän mainitseeikin Bass Player lehden artikkelissa pitävänsä erityisen paljon kaksi vastaan kolme fiiliksestä (Goldsby, 2010, 30). Kuviossa 37 on kappaleen *Puncha Puncha* bassosoolon ensimmäiset tahdit. Kappale on kirjoitettu songbookkiin 3/4-tahtilajiin, ja tämä onkin selkeästi kappaleen pulssi alussa, mutta kappaleen edetessä melodiaa ja harmoniarytmiä on sovitettu paikoin kaksi vastaan kolme fiilistä ajatellen. Bassosoolon aikana Cohen fraseeraa selkeästi ajatellen kahteen, ja muukin bändi lähtee alleviivaamaan tätä rytmiiikkaa, josta tulee kuvitelma, että tämä metrinen modulaatio on ennalta sovittua. Kuviossa 37 on kirjoitettu soolon alku 4/4-tahtilajiin, koska Cohen ja muu yhtye soittaa selkeästi kahta kolmen päälle, ja siksi, että Cohen rakentaa fraasinsa siten, että voidaan tulkita hänen ilmentävän ennemminkin 4/4-tahtilajia (neljää vastaa kuutta) kuin 2/4-tahtilajia (kaksi vastaan kolme). Nuottikuva on myös näin kirjoitettuna selkeämmin luettavissa. Eli alkuperäisen kirjoitusasun 3/4-tahtilajin neljäsosan suhde kuvion 4/4-tahtilajin neljäsosaan on $\frac{3}{4} \text{ ♩} = \frac{4}{4} \text{ ♩}$. On myös perusteltua kirjoittaa soolo tähän tahtilajiin, koska koko soolo on soitettu koko yhtyeen toimesta 2/4-fiiliksellä, luukuunottamatta muutamaa fraasia, joissa Cohen selvästi viittaa fraseerauksellaan kirjoitettuun 3/4-tahtilajiin.

♩=120

UPRIGHT BASS

Em Em^{♭6} Em[♭] Em^{♭6} C7/D[♯] G/D C[♯]7^{♭5} Cmaj7

5 Am⁷ Gmaj7 Cmaj7 Am D/F[♯] Gmaj7 Em

Kuvio 37. Esimerkki 3 kappaleesta *Puncha Puncha*

Kuviossa 38 on sama osa soolosta kuin kuviossa 37, mutta esimerkki on kirjoitettu alkuperäiseen 3/4-tahtilajiin vertailun vuoksi.

Em Em^{♭6} Em[♭] Em^{♭6} C7/D[♯]

6 G/D C[♯]7^{♭5} Cmaj7 Am⁷ Gmaj7

11 Cmaj7 Am D/F[♯] Gmaj7 Em

Kuvio 38. Esimerkki 4 kappaleesta *Puncha Puncha*

Kuviossa 39 on esimerkki bassosoolosta, jossa Cohen soittaa triolipohjaista linjaa viitaten 3/4-tahtilajiin. Laatikoihin on merkitty 3/4-tahtilajin iskut havainnollistamaan tätä ilmiötä, sekä kuviossa 40 on sama osa soolosta kirjoitettu 3/4-tahtilajiin.

24 Am/E B⁷/E

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

D/F[♯] Gmaj7^{♭5}

Kuvio 39. Esimerkki 5 kappaleesta *Puncha Puncha*

Am/E B7/E Em Cmaj7

Am D/F# Gmaj7(b9)

Kuvio 40. Esimerkki 6 kappaleesta *Puncha Puncha*

4.2 Soolojen tehokeinot

4.2.1 Motiivit ja yhtäläisyydet soolojen välillä

Rytmisten tai melodisten motiivien käyttö sooloissa on hyvin yleinen ilmiö jazz-musiikissa ja kaikessa improvisoidussa musiikissa, ja tätä tekniikkaa myös Cohen hyödyntää soitossaan. Motiivien käyttäminen, kehitteleminen ja sisällyttäminen sooloihin antaa niihin sisältöä, eikä solo ole vain päämäärätöntä soittelua. Kuviossa 41 on alkuosa kappaleen *Ani Maamin* sooloa, jossa on esimerkkejä motiivien käytöstä. Tahtien 1-3 ja 6-8 fraasit ovat rytmisesti sekä melodisesti lähes identtiset. Tahtien 11-13 fraasi on tämän saman motiivin variaatioita, mutta siinä on havaittavissa saman tapaista rytmiiän ja melodian käsittelyä. Tahdit 5 ja 10 ovat myös lähes identtiset keskenään ja toimivat kohotahteina tahdeille 6 ja 11.

UPRIGHT BASS Bbm Db7 Gbmaj7 Fm/Ab /Gb F7

6 Bbm Db7 Gbmaj7 Fm/Ab /Gb F7

11 Bbm Db7 Gbmaj7 Fm/Ab /Gb F7

16 Bbm Db7 Gbmaj7 Fm/Ab /Gb F7

Kuvio 41. Esimerkki kappaleesta *Ani Maamin*

Kuviossa 42 on esimerkki kappaleen *Smash* bassosoolon alusta, jota Cohen lähtee rakentamaan toistamalla edeltävän osion loppua: bassosoolon kolme ensimmäistä ääntä ovat identtiset sooloa edeltävän melodialinjan viimeisen kolmen äänen kanssa. Cohen käyttää tätä kolmen äänen laskevaa linjaa motiivina, jota hän varioi aloittaen linjan asteikon eri säveliltä. Hän soittaa motiivia aloittaen sen pääsääntöisesti joko tahdin kolmannen iskun jälkimmäiseltä 8-osalta (tahdeissa 1, 3 ja 6), aivan kuten alkuperäinen melodiakin, taikka tahdin toiselta 8-osalta (tahdeissa 3, 4, 7 ja 8). Hän aloittaa kuvion aina joko sävellajin terssiltä (tässä tapauksessa F-ääneltä) tai sävellajin sekstiltä (tässä tapauksessa Bb-ääneltä).

Toinen selkeä motiivi, jota Cohen toistaa kuviossa 42, on nähtävissä tahdeissa 2, 5, 9 ja 13. Hän soittaa tahtien 1-13 jokaisen fraasin päätteeksi saman hypyn perusääneltä kvintille. Ensimmäisen fraasin ollessa sama kuin edeltävän osion viimeinen tahti, kaikki muut fraasit päättyvät neljän tahdin mittaisen sointukierron ensimmäiselle tahdille lähes identtisesti.

HARMONY THROUGH OUT D(SUS4) Ebmaj7 F7 Gm F7 Ebmaj7

BASS GUITAR

5 7

9 7

13 7

The musical score for Bass Guitar is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb). The piece is titled 'Smash'. The score shows a bass line with a repeating motif of a descending eighth-note line. The harmony is indicated by a series of chords: D(SUS4), Ebmaj7, F7, Gm, F7, and Ebmaj7. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (5, 9, 13) and a fingering (7). The first system shows the initial motif. The second system shows the motif starting on the fifth measure. The third system shows the motif starting on the ninth measure. The fourth system shows the motif starting on the thirteenth measure, with triplets indicated by a '3' over the notes.

Kuvio 42. Esimerkki 1 kappaleen *Smash* albumiversiosta

Cohen aloittaa myös saman *Smash* kappaleen bassosoolon live-levyllä *As Is... Live at the Blue Note* samalla fraasilla kuin albumiversiolla. Aloituksen jälkeen hän lähtee kehittämään ideaa hieman eri tavalla soittamalla pidemmän fraasin, mutta päättää sen myös samaan tyyliin asteikon perusääneen, tällä kertaa vain oktaavia matalammalle (kuvio 43).

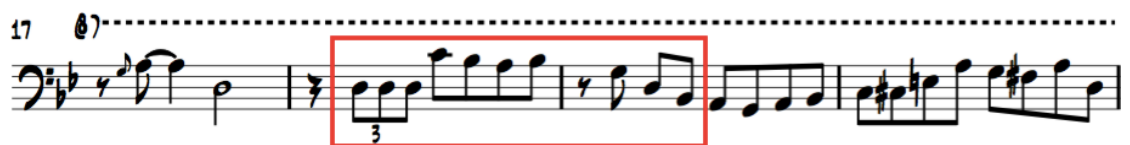


Kuvio 43. Esimerkki 4 kappaleesta *Smash* live-albumilta *As Is... Live at the Blue Note*

Kappaleen *Smash* kahden version välillä ilmeni myös muita esimerkkejä, joissa Cohen käyttää samaa ideaa hieman eri tavalla. Kuvioissa 44 ja 45 esiintyy lyhyt melodinen idea, joka löytyy molemmista esimerkeistä: hyppy perusääneltä septimille, muutama äänen melodialinja (C-Bb-A-C, kuviossa 44 tämä toistuu kaksi kertaa ja kuviossa 45 kerran), jonka jälkeen Cohen soittaa G-mollikolmisointua alaspäin. Kummassakin esimerkissä hän soittaa saman melodisen idean, mutta varioi sitä rytmisesti eri lailla. Kuviossa 44 hän soittaa idean hieman pitempänä sekä rytmisesti hitaampana kuin kuvion 45 esimerkissä.



Kuvio 44. Esimerkki 2 kappaleen *Smash* albumiversiosta



Kuvio 45. Esimerkki 5 kappaleesta *Smash* live-albumilta *As Is... Live at the Blue Note*

Vastaavan kaltainen hyvä ja selkeä esimerkki saman melodisen idean rytmisestä vaihtelusta eri esiintymistilanteissa ilmenee kappaleen *Dreaming* kahdessa eri live-tallenteessa. Kuvioissa 46 ja 47 on kahden eri live-tallenteen bassosoolojen ensimmäiset tahdit, joissa Cohen lähtee rakentamaan soolojaan aloittaen ne samalla melodisella idealla. Linjojen äänet ovat identtiset lukuun ottamatta aloitussäveltä: kuviossa 46

linjan aloitussävel on vallitsevan soinnun terssi, kun taas kuviossa 47 se on soinnun nooni.

Upright Bass

♩ = 220

13/8

4

Chords: Ebm, Bb(9/5/4), gmaj7, Gbmaj7, Db, gmaj7, Bb7, Db, Ebm, F/A, Db/F

Kuvio 46. Esimerkki kappaleesta *Dreaming*, soolon aloitusfraasi, versiossa Avishai Cohen – "Dreaming" Live at Nancy Jazz Pulsations 2015

Upright Bass

♩ = 220

13/8

3

Chords: Ebm, Bb(9/5/4), gmaj7, Gbmaj7, Db, gmaj7, Bb7

Kuvio 47. Esimerkki kappaleesta *Dreaming*, soolon aloitusfraasi, versiossa Avishai Cohen – Dreaming | Nilüfer Caz Tatili

Tarkastelin näiden kahden *Dreaming* esityksen lisäksi vielä kahta muuta Youtubessa olevaa live-esitystä samasta kappaleesta kuulonvaraisesti ilman, että tein niistä nuottikuvaa. Kaikista neljän version bassosooloista löytyi hyvin paljon yhtäläisyyksiä, vaikka esitysten välillä on aikaa jopa vuosia. Soolot sisältävät samoja melodisia ja rytmisiä motiiveja, sekä jokaisessa soolossa Cohen käytti myös perkussiivisia tekniikoita. Eräs hyvin ilmeinen yhtäläisyys kaikissa sooloissa oli se, että kappaleen B-osaan mennessä Cohen siteerasi joka kerta kappaleen melodiaa ja jäi koristelemään ja varioimaan sitä koko loppusoolon ajaksi, joskus pidemmäksi aikaa ja joskus lyhyemmäksi. Hän soittaa myös joka kerta ennen soolonsa loppua pianon kanssa unisonossa pienen pätkän kappaleen melodiaa ja lopettaa sen jälkeen soolonsa. Kuvioissa 48 ja X on esitetty kappaleen *Dreaming* kahden eri live-esityksen bassoolon A ja B osan taite, jossa Cohen siteeraa kappaleen melodiaa varioiden sitä rytmisesti.

Kuvio 48. Esimerkki kappaleesta *Dreaming*, osien A ja B taite, versiossa Avishai Cohen – "Dreaming" Live at Nancy Jazz Pulsations 2015

Kuvio 49. Esimerkki 2 kappaleesta *Dreaming*, osien A ja B taite, versiossa Avishai Cohen – Dreaming | Nilüfer Caz Tatili

Dreaming kappaleen esimerkeistä voidaan johtaa päätelmä, että Cohen on suunnitellut etukäteen sooloihinsa jonkinlaisen kaaren taikka rakenteen ja toistaa sitä hieman varioiden esityskerrasta toiseen. Sooloissa esiintyy elementtejä, joita hän toistaa esityksestä toiseen. Toinen hyvä esimerkki tästä on kappaleen *Handsonit* bassosoolot albumiversiossa sekä kahdessa live-esityksessä, jotka löytyvät Youtubesta – toinen ruotsalaisen Bohuslän big bandin kanssa (Bohuslän Big Band & Avishai Cohen Trio - "Handsonit") ja toinen pienemmän kokoonpanon kanssa (Avishai Cohen - "Handsonit"). Tämänkin kappaleen kohdalla sooloista löytyy samaa sävelkieltä, samoja lickejä, kappaleen melodian soittoa sekä soittotekniikoita. Kaikissa kolmessa esityksessä Cohen käyttää myös slap-tekniikkaa sähköbasson soitossa. Tämän tekniikan käyttö on hänelle harvinaista, enkä ole havainnut hänen käyttävän tätä tekniikkaa kuin muutamman kappaleen yhteydessä, mikä viittaa siihen, että se on ollut ennalta harkittu tehokeino juuri tämän kappaleen kohdalla. Kuviossa 50 on kappaleen *Handsonit* albumiversion soolosta osuus, jossa Cohen käyttää slap-tekniikkaa. Live-versioissa slapin käyttö oli albumiversioon nähden suuremmissa roolissa, mutta pohjautui samantyyppisiin kuvioihin.

Handwritten musical notation for bass solo in the song 'Handsonit'. The first staff starts at measure 49 with a chord of $A\flat m a j 7 / B\flat$. A bracket labeled 'SLAP' covers measures 49 through 52, with a chord of $G\flat m a j 7 / A\flat$ written above it. The second staff starts at measure 53 with a chord of F / G . The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Kuvio 50. Kappaleen *Handsonit* bassosoolon slap-osuus

Kuviossa 51 on esimerkki kappaleesta *Remembering*, missä Cohen niin ikään ottaa soolonsa alkuun idean selkeästi kappaleen piano-osuudesta samaan tapaan kuin kappaleessa *Smash*. Ennen sooloa basso ja pianon vasen käsi soittavat samaa bassolinjaa, ja pianon oikea käsi soittaa A-ääntä urkupisteenomaisesti. Cohen irtautuu bassokuvioista ja aloittaa soolonsa samalla idealla kuin pianon melodia ja alkaa varioida sitä rytmisesti. Tämän ansiosta siirtymä sooloon on hyvin luontevan kuuloinen ja idea vaikuttaa ennalta suunnitellulta.

Handwritten musical notation for bass solo in the song 'Remembering', marked 'SOLO' in a box. The notation is divided into three systems. The first system starts at measure 56 with a chord of $A m$. The second system starts at measure 60 with a chord of $A m$. The third system starts at measure 64 with a chord of $A m$. Chords $F\sharp 07$, $D m^b / F$, and $E 7 (6U54)$ are indicated above the notes. The notation shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Kuvio 51. Esimerkki 3 kappaleesta *Remembering*

Cohen palaa samassa soolossa vielä myöhemmin saman idean ääreen. Hän varioidi melodiaa rytmisesti tiheämmin alkaen soittaa lopulta triolipohjaista rytmiä. Tämä johtaa uuteen ideaan, jossa hän soittaa osuuden loppuksi 8-osatriolia neljän ryhmässä (kuvio 52).

104 Am F#o7 Dm6/F 8m E7(9u54)

108 Am LAIDBACK F#o7 Dm6/F E7(9u54)

112

116 Am F#o7 Dm6/F E7(9u54)

The score consists of four staves of bass guitar notation. The first staff (measures 104-107) shows a sequence of chords: Am, F#o7, Dm6/F, and E7(9u54). The second staff (measures 108-111) includes a 'LAIDBACK' effect and continues with F#o7, Dm6/F, and E7(9u54). The third staff (measures 112-115) features a complex rhythmic pattern with triplets and a '3' marking. The fourth staff (measures 116-119) continues with Am, F#o7, Dm6/F, and E7(9u54), also featuring triplets.

Kuvio 52. Esimerkki motiivin kehittelystä kappaleessa *Remembering*

Cohenin sooloissa ilmeni useita esimerkkejä rytmisten motiivien käytöstä ja kehittelystä. Kuviossa 53 on Cohenin soolon ensimmäiset tahdit kappaleesta *Ballad for an Unborn – Live at Jazz in Marciac 2014*. Cohen käyttää soolonsa alussa motiivina kolmen äänen sarjaa, jota hän varioi rytmisesti sävelten kestolla sekä mistä kohtaa tahiä hän aloittaa kuvion. Cohen keskittyy tämän rytmisen motiivin kehittelyyn koko kappaleen ensimmäisen osan ajan seuraten äänivalinnoillaan tiukasti kappaleen harmoniaa.

♩ = 170

UPRIGHT BASS

5 A A/C# Am/C E/B 8m6 F#m7(b9)

9 F#9/A# F#m9/A Am F#m7(b9)

13 Em Cmaj7

The score is for upright bass in 3/4 time, tempo 170. It shows four staves of music. The first staff (measures 1-4) has a red box around a triplet of eighth notes. The second staff (measures 5-8) has red boxes around a triplet of eighth notes and a triplet of eighth notes. The third staff (measures 9-12) has red boxes around a triplet of eighth notes and a triplet of eighth notes. The fourth staff (measures 13-16) has red boxes around a triplet of eighth notes and a triplet of eighth notes. Chords are indicated above the notes.

Kuvio 53. Esimerkki rytmisen motiivin käyttämisestä kappaleessa *Ballad for an Unborn – Live at Jazz in Marciac 2014*

Kuviossa 54 Cohen soittaa kappaleen *Remembering* live-versiossa selkeän rytmisen idean soittaen johtosäveliä soinnun sävelille. Tahdit 41-44 hän painottaa tahdin ensimmäistä ja kolmatta iskua, jonka jälkeen hän lähtee kehittämään rytmiä tahdeissa 45-48 pitäen harmonisen idean samana. Hän luo jännitettä soittamalla 3/4 kestävää kuviota 4/4-tahtilajin päälle, toistaa kuvion neljä kertaa (merkitty laatikoin), jonka jälkeen hän siirtyy seuraavaan ideaan.

Figure 54 shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains measures 41-44 with chords Am, B7(b9)/F#, Dm6/F, and E7(sus4). The second staff contains measures 45-48 with the same chords. Red boxes highlight the rhythmic patterns in measures 45-48, which are repeated four times.

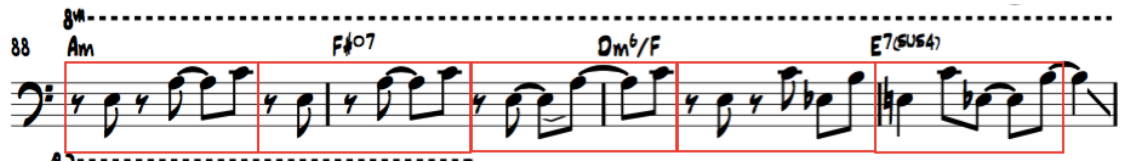
Kuvio 54. Esimerkki rytmisen motiivin kehittelystä live-versiossa *Avishai Cohen – Remembering*

Kuviossa 55 on esimerkki rytmisen motiivin käytöstä sekvenssin omaisesti kappaleessa *El Capitan and the Ship at Sea*. Esimerkissä Cohen soittaa kolme iskua kestoltaan olevaa kvartteihin pohjautuvaa sekvenssiä 4/4-tahtilajin päälle. Hän aloittaa kuvion tahdin toiselta iskulta ja lopettaa sen neljännen tahdin ensimmäiselle iskulle. Cohen soittaa tämän sekvenssin muun yhtyeen pitäessä tauon ja saa aikaan efektin, että kappaleessa tahtilaji vaihtuisi 3/4-tahtilajiksi.

Figure 55 shows a single staff of musical notation in bass clef. The first measure (53) has chord Emaj7(#11). The second measure has chord Bb7(#9). Red boxes highlight the rhythmic patterns in measures 53-56.

Kuvio 55. Esimerkki rytmisestä sekvenssistä kappaleessa *El Capitan and the Ship at Sea*

Kuviossa 56 on esitetty vastaavanlainen esimerkki rytmisestä sekvenssistä (3/4 mitainen kuvio 4/4-tahtilajin päälle) kappaleessa *Remembering*, jossa on myös sama melodinen kuvio.



Kuvio 56. Esimerkki rytmisestä sekvenssistä kappaleessa *Remembering*

Kuviossa 57 on esimerkki rytmisen motiivin viemisestä läpi koko soolon kappaleessa *Nu Nu*. Cohen toistaa nopeaa rytmistä kahden 16-osan ja yhden 8-osan kuviota läpi soolonsa. Hän soittaa Ab-sävelen ja G-sävelen käyttäen pull-off tekniikkaa ja imitoi tällä efektimäisellä kuviolla oudille tyypillistä ilmaisua tahdeissa 4-6, 8, 12 ja 14. Oudimaisen soundin imitoiminen tässä esimerkissä onkin varsin perusteltua, sillä kappaleessa yhtyeen kokoonpanoon kuuluu myös oud. Soolo koostuu pääosin kappaleen basso-riffin varioinnista (tahdeissa 9-16) ja tämän rytmisen efektin sisällyttämisestä rikkiin. Tahdeissa 17-21 Cohen soittaa sooloonsa jakson murtosointuja, jonka jälkeen hän palaa vielä aikaisemmin esittelemäänsä rytmiseen motiiviin soittaen tällä kertaa lyhyen melodisen kulun samaan rytmikkaan pohjautuen.

UPRIGHT BASS

5 Dm Gm Dm Gm

9 Dm Gm Dm Gm

13 Dm Gm Dm Gm

17 Dm Gm Dm Gm

21 Dm Gm Dm Gm

Kuvio 57. Kappaleen *Nu Nu* bassosoolo

4.2.2 Urkupisteen käyttö

Vaikka urkupisteellä tarkoitetaankin varsinaisesti paikallaan pysyvää bassosäveltä, tarkoitetaan sillä tässä työssä myös sooloissa selkeästi toistettavaa säveltä. Urkupisteen käyttö ilmenee usein Cohenin soolojen pohjalta kirjoitetuissa transkriptioissa. Cohen käyttää urkupistetekniikkaa tuodakseen jonkin rytmisen idean paremmin esille soolossaan. Urkupisteen käyttö on myös erittäin hyvä tehokeino lisätä harmonista jännitettä, ja se onkin usein basistien hyödyntämä tehokeino bassolinjojen soitossa. Tavallisesti basisti jää soittamaan urkupisteenä joko sävellajin perussäntä tai kvinttiä lisäten näin jännitettä kappaleeseen, kappaleen harmonian kulkiessa normaalisti eteenpäin. Kuvioissa 58, 59 ja 60 Cohen soittaa juuri sävellajin perussäveltä urkupisteenä osana soolojaan, sekä kuviossa 60 sävellajin Eb-duurin sekstiä eli säveltä C. Tämänkin voidaan ajatella olevan Eb-duurin rinnakkaissävellajin C-mollin perussävel. Kappaleen melodia tässä kohtaa perustuu paljolti C-sävelen toistoon.

Kuvio 58. Esimerkki urkupisteen käytöstä kappaleessa *Elli*

Kuten esimerkeistä käy ilmi, perustuu Cohenin urkupisteen käyttö pääosin rytmiseen variointiin sekä pieneen melodiseen liikkeeseen. Cohen koristelee myös usein pedaaliantä pienillä intervalleilla, kuten esimerkiksi kromaattisella alapuolisella johtosävellä. Kuvion 58 tahdeissa 37-38 ja kuvion 60 tahdeissa 73-76 on esimerkki tästä lähestymistavasta.

104 Am F#o7 Dm6/F E7(sus4)

108 Am LAIDBACK F#o7 Dm6/F E7(sus4)

112 Am F#o7 Dm6/F E7(sus4)

3 3 3 3 3 3 3 3

Kuvio 59. Esimerkki urkupisteen käytöstä kappaleessa *Remembering*

Kuviossa 58, 59, 60 ja 61 kaikissa esimerkeissä Cohen on valinnut urkupistesävelensä myös niin, että se tukee kappaleen harmoniaa. Kuviossa 58 urkupiste F on myös sointuvampin F-Bbm/F bassosävel, ja kuvion 60 urkupiste C on sointujen Ab ja Ab7 duuriterssi, soinnun Am7b5 molliterssi, soinnun Gm7(sus4) kvartti ja soinnun Cm perusääni. Kuviossa 59 urkupiste A on soinnun Am perussävel, soinnun F#dim7 molli-terssi, Dm6/F soinnun kvintti ja soinnun E7(sus4) kvartti.

73 Ab Ab7 Am7(b5)

75 Gm7(sus4) Cm Gm7(sus4) Cm

77 Ab Ab7 Am7(b5)

Kuvio 60. Esimerkki urkupisteen käytöstä kappaleessa *Dreaming* -live



Kuvio 62. Esimerkki ”pyyhkäisystä” tahdeissa 14–15 kappaleessa *Smash*

Cohen käyttää samaa ”pyyhkäisyä” myöhemmin samassa soolossa sillä erotuksella, että hän aloittaa kuvion tahdin toiselta neljäsosalta kolmannen sijaan (kuvio 63). Tällä kertaa pyyhkäisy ilmaisee koko soolon päättymisen, jonka jälkeen Cohen siirtyy soittamaan sointuja huiluäänin, mikä on merkki muille soittajille, että kappale on päättymässä.



Kuvio 63. Esimerkki ”pyyhkäisystä” tahdeissa 39-40 kappaleessa *Smash*

Hyvä esimerkki ”pyyhkäisyn” käytöstä soolon jaksottamiseksi löytyy kappaleesta *Seattle* (kuvio 64):



Kuvio 64. Esimerkki ”pyyhkäisystä” tahdeissa 23-26 kappaleessa *Seattle*

Tässä soolossa Cohen fraseeraa jakson ennen pyyhkäisyä (tahdit 1-22) hyvin rytmisesti löyhästi, lähes rubatomaisesti, sekä selkeästi ajatellen 3/4-tahtilajia kahteen. Cohen soittaa tahdeissa 23-26 pyyhkäisyn, joka erottaa loppusoolon fraseerauksen ja rytmiiikan käytön kannalta selkeästi. Tahdistä 27 eteenpäin koko loppusoolon hän fraseeraa rytmisesti hyvin tiukasti soittaen pitkää 8-osalinjaa selkeästi ajatellen nyt kappaletta kolmeen. Esimerkkejä pyyhkäisyjen käytöstä ilmeni useassa soolossa ja niiden funktio oli aina samankaltainen: erottaa jokin soolon tai kappaleen osa tai idea toisistaan. Esimerkiksi kuviossa 65 Cohen merkitsee kappaleen uuden osan pyyhkäisyllä:



Kuvio 65. Esimerkki "pyyhkäisystä" kappaleessa *Ballad for an unborn*

Kuvioissa 66 ja 67 esimerkkejä tekniikan käytöstä kappaleessa *Ani Maamin*:



Kuvio 66. Esimerkki 1 "pyyhkäisystä" kappaleessa *Ani maamin*



Kuvio 67. Esimerkki 2 "pyyhkäisystä" kappaleesta *Ani maamin*

Cohen kertoo Bass Player lehden (Goldsby, 2010) haastattelussa opiskelleensa kaikki Ray Brownin ja Paul Chambersin koskaan soittamat lickit opitellessaan kontrabasson soittoa, mikä on kuullovissa "pyyhkäisyiden" käytössä. Ray Brown käsittelee kirjassa *Ray Brown's bass method* (1963) kappaleessa *Rhythm patterns with drops* vastaavaa ilmiötä walking bass linjojen yhteydessä. Brown puhuu kirjassaan dropeista ja antaa esimerkkejä, miten tasaista 4-osapulssia rikotaan rytmisesti droppien avulla. Cohenin käyttämien pyyhkäisyjen voidaan ajatella edustavan samaa konseptia vain hieman jatkokehiteltynä.

Cohenin varsinkin sähköbasson soitolle tyypillinen piirre on myös vastaavanlainen nopeiden "pyrhäydsmäisten" sävelkulkujen käyttö, joissa on selvästi kuullovissa vahvasti Jaco Pastoriuksen vaikutus. Varsinkin Pastoriuksen uran loppupuolella tekemät

levytykset sisältävät sooloja, jotka koostuvat katkonaisesta soitosta ja pitkälti pyrähdysmäisistä ja nopeista hänelle tyyppillisistä 16-osa-lickeistä.

Cohenin soolosta kappaleessa *Handsonit* on kuultavissa vahvasti samoja elementtejä kuin Pastoriuksen soitossa. Soolo sisältää lähes yksinomaan nopeita 16-osiin pohjautuvia toisistaan irrallisia kuljetuksia tai lickejä, hyvin samaan tyyliin kuin esimerkiksi Pastoriuksen soolo Weather Reportin kappaleessa *Havona*. Pastorius käyttää soolossaan paljon pentatonisia lickejä 16-osanuotein (kuvio 68):

The image shows four staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The first staff starts with a *Cmaj7* chord and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with a *Gmaj7* chord. The third staff features a *B7(b9b4)* chord and a more rhythmic, syncopated line. The fourth staff concludes the phrase with a *Gmaj7* chord and a final melodic flourish.

Kuvio 68. Katkelma Jaco Pastoriuksen soolosta yhtyeen *Weather Report* kappaleessa *Havona*

Nopeisiin 16-osiin pohjautuvien lickien sekä pentatoniikan käyttö *Handsonitin* soolossa on luonteva valinta, koska kappaleen teema perustuu myös samoihin elementteihin.

The image shows a single staff of musical notation in bass clef, 4/4 time, starting at measure 20. It features a continuous, fast-moving line of eighth and sixteenth notes, characteristic of a pentatonic lick. A chord change to *F/G* is indicated above the staff. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

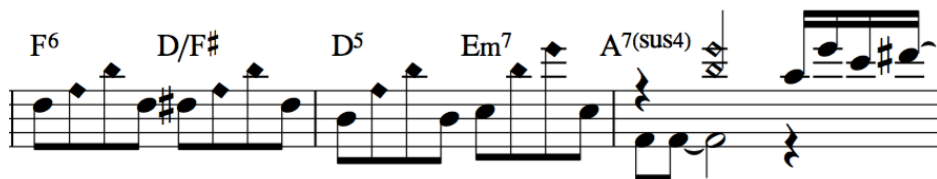
Kuvio 69. Esimerkki pentatonisesta kuljetuksesta kappaleessa *Handsonit*

4.3 Huiluäänten/sointujen käyttö

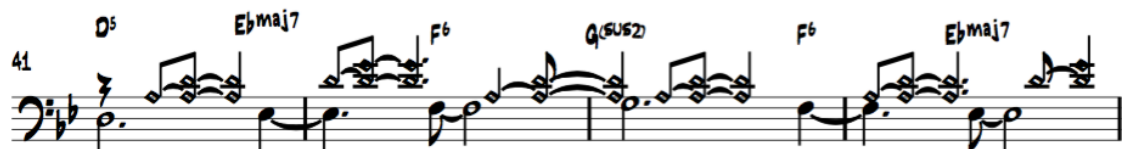
Kävin läpi Cohenin koko omalla nimellään julkaiseman tuotannon ja poimin esiin kaikki kappaleet, joissa huiluäänten käyttö on mielestäni merkittävä osa kappaletta. Havaitsin, että Cohen hyödyntää huiluääniä pääasiassa sähköbasson kanssa, vaikka esimerkkejä myös kontrabasson soitossa ilmeni. Hänen lähestymistapansa huiluäänien soittoon on kaikissa transkriptioissa harmoninen, eikä niissä ilmennyt huiluäänillä soitettuja osioita, joita voitaisiin ajatella melodiana. Cohen käyttää huiluääniä sävellyksellisenä elementtinä lähes kaikissa esimerkeissä ja usein tilanteissa, joissa basso soittaa yksinään tai toimii ainoana säestävänä soittimena, kuten kappaleissa *Simple melody* (kuvio 70) ja *It's been so long* (kuvio 71). Cohen soittaa tyypillisesti murtosointuja säestäessään laulusolistia huiluäänillä. Kuviossa 72 on vielä yksi esimerkki murtosointujen yhdistämisestä huiluäänien soittoon kappaleen *Smash* loppuosioista basso soolon jälkeen.



Kuvio 70. Esimerkki huiluäänien ja murtosointujen käytöstä kappaleessa *Simple melody*. Kuvion huiluäännet on transponoitu oktaavia alemmas hahmottamisen helpottamiseksi.



Kuvio 71. Esimerkki huiluäänien ja murtosointujen käytöstä kappaleessa *It's been so long*. Kuvion huiluäännet on transponoitu oktaavia alemmas hahmottamisen helpottamiseksi.



Kuvio 72. Esimerkki huiluäänien ja murtoisointujen käytöstä kappaleessa *Smash*. Kuvion huiluäänit on transponoitu oktaavia alemmas hahmottamisen helpottamiseksi.

Tyypillinen tapa hyödyntää huiluääniä harmonian/sointujen soitossa on soittaa jokin tavallinen ääni soinnun pohjasäveleksi ja soittaa jäljellä olevilla vapailla kielillä soinnun muut sävelet. Tämä on tekniikka, jonka pioneerinä voidaan pitää Jaco Pastoriusia. Huiluäänten korkean soinnin ja basson matalan rekisterin ansiosta näin soitettuihin sointuihin saa tehtyä laajoja hajotuksia, jotka soivat erittäin hienosti bassolla (Novick, 1980, 12). Tätä tekniikkaa Cohen hyödyntää jokaisessa tähän nostetussa esimerkissä, jossa hän soittaa huiluääniä. Kuviossa 73 on osa kappaleen *Bass suite #3 part.2* introsta, joka ilmentää hyvin huiluäänillä soitettuja leveitä sointuhajotuksia.

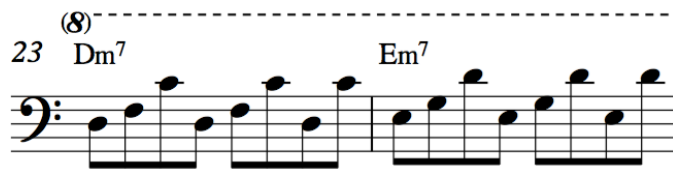


Kuvio 73. Esimerkki leveistä sointuhajotuksista kappaleessa *Bass suite #3 part.2*. Kuvion huiluäänit on transponoitu oktaavia alemmas hahmottamisen helpottamiseksi.

Kolmisointuja laajempien sointujen soittaminen bassolla asettaa haasteita varsinkin käytettäessä 4-kielistä bassoa, jota Cohenkin kaikissa tämän opinnäytetyön esimerkeissä käyttää. Koska säveliä on mahdollista soittaa kerrallaan vain yksi per kieli, on nelisointuja laajempia sointuja soitettaessa viimeistään jätettävä joitakin soinnun säveliä soittamatta. Tosin jo nelisointuja soitettaessa jätetään usein soinnun muuntamaton kvintti soittamatta ja pyritään soittamaan soinnun pohjasävel sekä karakterisävelet: esimerkiksi molliseptimisoinnusta (m7) soitetaan tavallisesti perussävel, terssi ja septimi. Tällöin soinnun luonne tulee ilmi (kuvio 74 ja 75).



Kuvio 74. Esimerkki tyypillisistä hajotuksista Gm7-soinnulle bassolla



Kuvio 75. Esimerkki Cohenin käyttämistä m7-sointuhajotuksista kappaleessa *It's been so long*

Vähennetty tai ylinouseva kvintti luonnollisesti pyritään usein merkkamaan sointuhajotuksessa, jotta soinnun funktio tulee ilmi. Esimerkiksi m7b5-soinnussa on tärkeää sisällyttää vähennetty kvintti mukaan sointuhajotukseen, jotta se saadaan erottumaan m7-soinnusta (kuvio 76).



Kuvio 76. Esimerkki sointuhajotuksista Em7b5-soinnulle 4-kielisellä bassolla

Haasteita huiluäänillä soittamiseen antaa myös se, että tietyt äänet soivat vain tietyillä kielillä. Kuviossa 77 on esitetty kaikki teoriassa mahdolliset huiluäänit kultakin kieleltä. Käytännössä kuitenkin varsinkin sähköbassolla soittaessa jo perusäänestä kolme oktaavia ja terssiä korkeammat huiluäänit ovat todella vaikeita saada soimaan selkeästi ja näin ollen vaikea hyödyntää.

The image displays four musical staves, each representing a different string on a guitar. Each staff is labeled with its corresponding string name in a small box at the beginning: E-KIELELLÄ, A-KIELELLÄ, D-KIELELLÄ, and G-KIELELLÄ. The staves show the natural harmonics for each string, with notes placed on the staff lines and fret numbers indicated above the notes. The E-string staff shows harmonics up to the 12th fret. The A-string staff shows harmonics up to the 8th fret. The D-string staff shows harmonics up to the 8th fret. The G-string staff shows harmonics up to the 15th fret. Each staff contains a sequence of notes representing the natural harmonics of that string.

Kuvio 77. Luonnolliset huiluäänet kultakin kieleltä

Tämä tulee ilmi myös Cohenin soitossa, sillä korkein huiluääni, mikä transkriptioissa ilmenee, on G-kielellä soitettu kolme oktaavia korkeampi soiva g^2 . Tämän takia tietyssä sävellajissa soitetut soinnut tai melodiakulut on vaikeaa tai jopa mahdotonta transponoida sellaisenaan toiseen sävellajiin. Muuttamalla sointuhajotuksia on kuitenkin usein mahdollista saada soitettua sointu ja/tai vastaavan tehoinen sointu käyttäen huiluääniä toisessa sävellajissa muuttamatta soinnun funktiota.

Kuviossa 78 on esitetty maj7 tai jokin vastaavan tehoinen sointu kaikissa 12-sävellajissa. Kuvio sisältää yhden esimerkin mahdollisista hajotuksista kussakin sävellajissa, jotka ovat mielestäni tavallisimpia, helpoiten soitettavia ja parhaiten kutakin sointua ilmentäviä esimerkkejä. Sävellajista riippuen on mahdollista soittaa useitakin eri hajotuksia tietyille sointulaaduille (kuvio 79).

Cmaj9 C#maj7 Dmaj7(add13) Ebmaj7 E6 Fmaj7(add13)

3 (9) MAJ7 5 MAJ7 3 MAJ7 3 (13) MAJ7 3 3 6 5 MAJ7 3 (13)

(E, D, G) (E, D, G) (A, D, G) (D, G) (E, A, G) (A, D, G)

F#maj9(omit3) Gmaj7 Abmaj7(add13) Amaj7(add13) Bbmaj7(add13) Bb9(omit3)

4 (9) 5 MAJ7 3 5 MAJ7 MAJ7 3 (13) MAJ7 3 (13) MAJ7 3 (13) 6 (9) 5

(E, A, G) (E, G, D) (A, D, G) (E, A, D) (A, D, G) (E, A, D)

Kuvio 78. Esimerkki maj7 tai vastaavan tehoisen soinnun siirtämisestä jokaiseen sävellajiin huiluääniä hyväksi käyttäen (Novick, 1980, 35-60)

Cmaj9 Cmaj9(omit3) Cmaj13(omit3) Cmaj7(add13) Cmaj13(omit3) Cmaj7

3 (9) MAJ7 MAJ7 (9) 5 (13) MAJ7 (9) 3 (13) MAJ7 MAJ7 (13) (9) 3 MAJ7 5

(A, D, G) (E, D, G) (D, E, G) (A, D, G) (E, D, G) (A, E, G)

Kuvio 79. Esimerkki Cmaj7-soinnun eri hajotuksista huiluääniä hyödyntäen (Novick, 1980, 35-60)

Kuvioihin 78 ja 79 alariville f-avaimelle on kirjoitettu soinnun perusääni tavallisena painettuna äänenä ja yläviivastolle g-avaimelle on kirjoitettu soinnun loput sävelet huiluääninä soitettuna. Viivastojen välissä olevat numerot ilmoittavat kyseisen soinnun huiluäänten suhteen perussäveleen, mahdolliset lisäsävelet hajotuksissa on merkitty sulkuihin. Suluissa olevat kirjaimet numeroiden alapuolella ilmaisevat, miltä kieleltä kukin huiluääni tulee soittaa, jotta kyseinen sointuhajotus on mahdollista to-

teuttaa. Hajotukset on tehty niin, että ne ovat vielä toteutettavissa 4-kielisellä sähköbassolla. Sointuhajotukset eivät sisällä huiluääniä, jotka soivat korkeammalta kuin kaksi oktaavia ja pientä septimiä kunkin kielen perussävelestä (kuvio 77), joten ne ovat vielä melko helposti soitettavissa.

Cohen käyttää tämän opinnäytetyön kaikissa esimerkeissä vain luonnollisia huiluääniä, eikä transkriptioissa ilmennyt esimerkkejä keinotekoisien huiluäänten käytöstä. Transkriptioista ilmenee, että Cohen suosii tiettyjä sointuhajotuksia kappaleesta toiseen, mikä johtuu myös siitä, että kyseiset kappaleet menevät samasta sävellajista (D-duurista) tai sävellajeista, jotka ovat hyvin lähellä D-duuria ja/tai sisältävät yhteisiä sointuja. Kuvioon 80 olen kerännyt yhteen esimerkkitranskriptioista kaikki soinnut, jotka sisältävät huiluääniä.

IT'S BEEN SO LONG



SMASH



SIMPLE MELODY



BASS SUITE#3 PART 2



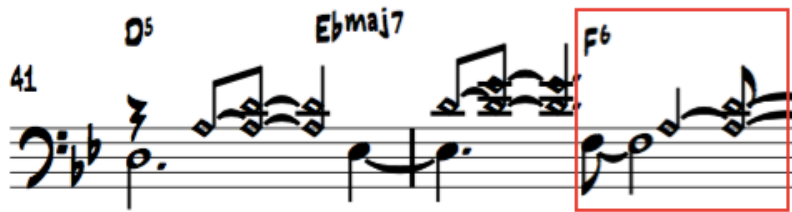
DE YE TAN DI



Kuvio 80. Cohenin käyttämät soinnut, jotka sisältävät huiluääniä soitettuna 4-kielillä sähköbassolla. Huiluäännet on merkattu "timantein" ja ovat transponoitu oktaavia alaspäin hahmottamisen helpottamiseksi.

Kuviosta 80 käy ilmi, että kaikki sointuhajotukset, joita Cohen käyttää, koostuvat kolmesta sävelestä: yhdestä painetusta sävelestä ja kahdesta huiluäänestä. Lähes kaikki kuvion 80 soinnut on rakennettu niin, että soinnun pohjasävel on soitettu A-kielillä ja huiluäännet D- ja G-kielillä. Vain kappaleessa *Bass suite#3 part2* esiintyi sointuja,

jotka oli rakennettu muulla tavalla. Käytettäessä ainoastaan kolmea ääntä soinnun rakentamiseen täytyy valita soittavat äänet tarkkaan, jotta haluttu harmonia saadaan selkeästi soitettua. Tästä johtuen joissain tapauksissa soinnun voi tulkita irrallisena ainakin kahdella eri tapaa, silloin täytyy tarkastella kappaletta laajemmin ja yrittää päätellä, mitä säveltäjä/soittaja siinä kohtaa tarkoittaa. Esimerkiksi kappaleessa *Smash* Cohen soittaa bassoäänen F päälle huiluääninä äänet A:n ja D:n (kuvio 81). Tämän soinnun voi tulkita joko F6 soinnuksi ilman kvinttiä tai D-mollisoinnun terssikäännökseksi – tässä tapauksessa molemmat ovat yhtä oikeita tulkintoja aiheesta.



Kuvio 81. Esimerkki kappaleesta *Smash*

4.4 Tekniikat

4.4.1 Oikean käden tekniikat

Jazz-musiikissa tavallinen tapa tuottaa ääntä bassolla on soittaa oikealla kädellä ”pizzicato” eli näppäillen. Tämä on myös Cohen pääasiallinen äänenmuodostustapa. Hänen pizzicato-soittonsa ei kuitenkaan ole millään tavalla tunnistettava tai tavallisuudesta poikkeava, jota olisi aiheellista käsitellä tässä työssä laajemmin.

Pizzicaton lisäksi oleellinen osa kontrabasson soittotekniikkaa on ”arco” eli jousella soittaminen. Varsinkin klassisessa musiikissa jousella soittaminen on pääasiallinen tapa tuottaa ääntä. Jazz-musiikissa jousen käyttäminen ei myöskään ole tavatonta, mutta selkeästi pienemmässä roolissa kuin pizzicato-soitto. Useat jazz-basistit käyttävät jouta, mutta usein melko yksitoikkoisesti soittaen pääsääntöisesti pitkiä ääniä ja hyödyntämättä sen koko potentiaalia.

Historia tuntee myös basisteja, jotka ovat tunnettuja jousen käytön solististen mahdollisuuksien hyödyntämisestä. Yksi varhaisista esimerkeistä on Slam Stewart (s.

1914). Stewart kehitti persoonallisen tavan soittaa sooloja kuultuaan viulisti Ray Perryn soittavan sooloa sekä laulavan samaan aikaan unisonossa sooloaan. Stewart tykästy tähän soundiin ja sovelsi samaa tekniikkaa basson soittoonsa. Hän soitti sooloa jousella samaan aikaan laulaen soittamaansa oktaavia korkeammalta – johtuen basson matalasta rekisteristä – ja tästä tuli hänen tavaramerkkinsä. Toinen merkittävä soittaja, joka myös hyödynsi jousitekniikkaa soloissaan, oli Jimmy Blanton. Blantonin levytykset Duke Ellingtonin kanssa sisältävät hyviä esimerkkejä hänen jousen käyttötään. Kokoelmalevyllä *Duke Ellington: Solo, Duets and Trios* Blanton soittaa kappaleissa *Body and Soul*, *Sophisticated Lady* ja *Mr. J.B. Blues* pitkät soolot hyödyntäen sekä pizzicato- että jousisoittoa. (Goldsby, 2002, 39-40, 49-50.)

Paul Chambers oli myös basisti, joka aktiivisesti käytti jouta soolojensa soitossa. Hänen jousisooloistaan on myös julkaistu kirja *The Music of Paul Chambers vol. 2 Arco-logy*, joka pitää sisältään 25 transkriptiota Chambersin jousisooloista. Tämän päivän soittajia, jotka hyödyntävät soitossaan ja soloissaan jouta, ovat muun muassa Esbjörn Svensson triossa soittanut Dan Bergelund, Lyn Seaton, Christian McBride, Edgar Meyer ja Avishai Cohen.

Cohenin jousen käyttö perustuu pääosin kappaleen osiin, jotka ovat läpisävellettyjä, eikä niinkään improvisaatioon. Esimerkkeinä mainittakoon kappale *Seven seas*, *Ballad For An Unborn* ja *Emotional Storm*, joissa kaikissa Cohen soittaa pääosin pizzicata, mutta ne sisältävät osuuksia, joissa hän käyttää myös jouta. Cohenin katalogista löytyy myös kappaleita, joissa jousisoitto on suuremmassa roolissa, esim. *Duende* levyltä Thelonius Monkin standardi *Criss Cross*, jossa Cohen soittaa aluksi teeman ja myöhemmin säestää jousella, sekä *Lyla* albumilta The Beatles klassikko *Come Together*, jossa hän soittaa koko kappaleen jousella duona rumpujen kanssa. Varsinaisia sooloja Cohen soittaa harvoin jousella, eikä hänen tuotannossa ole kuin muutama esimerkki, näistä mainittakoon levytykset *Arab Medley* ja *Vamonos Pa'l Monte*, sekä Youtubesta löytyvä live-taltiointi *"Aley Giva" Live at Nancy Jazz Pulsation 2015*.

4.4.2 Perkussiivinen tyyli

Cohenin soitossa eräs erittäin keskeinen ja tunnistettava piirre on hänen tapansa hyödyntää kontrabasson perkussiivisia mahdollisuuksia. Cohen yhdistää usein basso-riffeihinsä ja sooloihinsa perkussiivisia elementtejä lyömällä bassoa johonkin kohtaan ja näin imitoiden samanaikaisesti jotakin lyömäsoitinta.

Kontrabasson perkussiivisten mahdollisuuksien hyödyntäminen ei ole mitenkään tavatonta varsinkaan modernissa taidemusiikissa, erityisesti soolobassoteosten yhteydessä. 1960-luvulta lähtien kontrabasson uusien rytmisten ja äänensävyllisten tekniikoiden käyttö on lisääntynyt räjähdysmäisesti (Daino, 2010). Kontrabasson perkussiivisia mahdollisuuksia hyödynnetään myös muun muassa rockabilly-musiikille tyyppillisessä slap-soitossa. Slap-tyylisessä soitossa kieliä kiskotaan sekä lyödään voimakkaasti oikealla kädellä niin, että ne hakkaavat otelautaa vasten samalla, kun soitetaan jotakin bassokuviota. Myös Astor Piazzollan säveltämistä tangoista löytyy kohtia, joissa bassoa tulee lyödä rummunomaisesti.

Kontrabasson perkussiivisia mahdollisuuksia hyödynnetään usein lyömällä jotakin osaa bassosta kädellä tai jollain apuvälineellä. Esimerkiksi Jacob Druckmanin teoksessa *Valentine* bassoa tulee soittaa patarumpukapulalla lyömällä sen varrella sekä päällä muun muassa basson kanteen, kylkiin ja kieliin. Barney Childsin sävellyksessä *Mr. T. His Fancy* bassoa tulee puolestaan soittaa muun muassa kynällä. Cohenin soitossa ei ilmennyt esimerkkejä muusta kuin kädellä tehdyistä perkussiivisistä efekteistä.

Se, millainen ääni bassosta saadaan aikaiseksi sitä kädellä lyömällä, riippuu siitä, mihin kohtaan bassoa lyödään, millä käden osalla sekä miten. Lyöntitapoja on kaksi: joko pompauttaa käsi irti basson pinnasta välittömästi osuman jälkeen tai jättää käsi kiinni basson pintaan kontaktin jälkeen. Käden pompauttaminen irti kontaktin jälkeen antaa bassolle mahdollisuuden resonoida paremmin ja kauemmin sekä antaa hieman kirkkaamman soundin. Näitä kumpaakin tekniikkaa on mahdollista hyödyntää, mihin ja millä bassoa sitten lyödäänkään. (Daino, 2010.)

Eric Daino mainitsee työssään *The Double Bass: a technical study of timbre* (2010) erilaisia mahdollisuuksia lyödä bassoa käden eri osilla ja näin saada aikaan erilaisia soundeja. Basson etukantta lyöessä sormilla ja kämmenellä niin, että kämmenen

takaosa lepää hieman basson kyljen päällä samaan tyyliin kuin conga-rumpuja lyötessä, saadaan aikaan vahva ja kirkas sointi. Vaihtoehtoisesti tummempi ja bassorumpua imitoiva soundi saadaan aikaiseksi lyömällä kantta käden alaosalla käden ollessa nyrkissä. Pelkästään sormia käyttämällä saadaan myös aikaiseksi laaja skaala eri soundeja. Koko sormia käyttämällä saadaan aikaan ohut ja korkea ääni. Näin soittaessa saadaan myös helposti luotua tremoloefektiä käytettäessä yhden tai molempien käsien sormia. Sormen päällä soittaessa saadaan aikaan hieman lämpimämpi ja matalampi soundi, kun taas käyttämällä kynsiä saadaan aikaan erittäin terävä ääni. (Daino, 2010.)

Tavallisimmat kohdat, johon bassoa lyödään, ovat etu- ja takakansi, basson kyljet sekä kaula. Kaikista näistä saadaan aikaiseksi erilaisia soundeja. Esimerkiksi basson takakantta lyötessä ääni on selvästi vaimeampi kuin etukantta lyötessä, koska takakannessa ei ole f-aukkoja – äänen täytyy kulkeutua ensin basson rungon läpi ja sitten vasta ulos etukannen f-aukoista, ennen kuin se saavuttaa kuulijan. Basson kylkiin lyötessä saadaan aikaiseksi napakampi, kirkkaampi ja fokuoituneempi ääni kun kansiin lyötessä, mutta basso ei lähde resonoimaan niin voimakkaasti. Kaulaan lyödessä basso ei resonoi juuri ollenkaan, joten tällöin bassoa tulee lyödä esimerkiksi rystysillä tai sormenkynsillä, jotta saadaan edes jonkinlainen ääni aikaiseksi. (Daino, 2010.)

Cohenin tapa käyttää bassoa perkussiivisesti on pääsääntöisesti löydä oikealla kädellä basson etukanteen, joko yksittäisillä sormilla tai koko kädellä, sekä vasemmalla kädellä basson yläsarjaan kaulan vierestä sormilla samaan tyyliin. Hyvä esimerkki Cohenin perkussiivisesta soitosta bassoriffin yhteydessä löytyy kappaleesta *Bass suite #1* (kuvio 82), jossa se on oleellinen osa kappaleen groovea.

The image shows a musical score for a bass line and a drum line. The bass line is written on a single staff in 4/4 time, starting with a 'LET RING' instruction and a dotted line. The drum line is written on a single staff in 4/4 time, starting with a 'LAST TIME' instruction and a '3X' instruction. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Kuvio 82. Esimerkki kontrabasson perkussiivisten ominaisuuksien hyödyntämisestä kappaleessa *Bass Suite #1*

Kuviossa 82 on kappaleen *Bass suite #1* bassoriffi, joka alkaa rubatomaisen bassointron jälkeen. Cohen soittaa pitkät bassoäänit vapailla kielillä ja näin mahdollistaa myös vasemman käden perkussiivisen hyödyntämisen. Kahdessa ensimmäisessä tahdissa Cohen soittaa bassoriffin yhteydessä vasemmalla kädellään basson yläsarjaan rytmisen iskun pitkän bassoäänin soidessa taustalla. Tahtiin kolme tultaessa Cohen jättää E-kielen soimaan kahden tahdin ajaksi ja soittaa niin sanotun rumpufillin käyttäen molempia käsiään. Alaviivastolle nuottiin on merkitty Cohenin soittama perkusio-osuus groovesta – ylempi ääni kuvastaa vasemman käden lyöntiä basson yläsarjaan ja alempi ääni kuvaa oikean käden lyöntiä basson etukanteen. Yhdistämällä kappaleen bassoriffiin perkussiivisiä iskuja Cohen luo illuusion, että kappaletta soittaisi useampikin soittaja. Tämä tukee myös kappaleen sovitusta, joka ei sisällä muita lyömäsoittimia.

Eräs perkussiivinen tekniikka, mitä Cohen käyttää toisinaan, on soittaa E-kieltä oikean käden peukalolla siten, että peukalolla lyödään kaulan kohdalta otelaudan kylkeen samalla kun soitetaan E-kieltä. Peukalo osuu otelaudan kylkeen hieman ennen kontaktia kieleen ja näin luo perkussiivisen efektin. Tekniikan käyttö rajoittuu pelkästään E-kielen soittoon, ja kaikissa tapauksissa bassolinjat, joita Cohen samalla soittaa, ovat joko yksinkertaisia kuvioita tai urkupisteen hyödyntämistä.

Kuviossa 83 on esimerkki kyseisen tekniikan käytöstä kappaleessa *Elli*, jossa Cohen soittaa F-ääntä urkupisteenä pianosoolon taustalla. Cohen soittaa myös albumilla *As Is... Live at the Blue Note* samassa kappaleessa pianosoolon taustalla lähes identtisesti käyttäen samaa tekniikkaa.

PIANO SOLO PEUKULLA OTELAUDAN REUNAAN

41 F Bbm/F F Bbm/F

45 F Bbm/F F Bbm/F

Kuvio 83. Esimerkki perkussiivisten ominaisuuksien hyödyntämisestä kappaleessa *Elli*

Albumilta *As Is... Live at the Blue Note* löytyy myös toinen hyvä esimerkki tämän tekniikan käytöstä. Cohen soittaa kappaleessa *Remembering* osana bassosooloan kyseisellä tekniikalla kahdeksan tahtisen liikkuvamman linjan, mikä silti on melko yksinkertainen. Kuvioon 84 on nuotinnettu kyseinen osio soolosta, joka on kokonaan soitettu hyödyntäen tätä tekniikkaa.

The musical notation for Figure 84 consists of two staves of bass clef music in 4/4 time. The first staff contains measures 1 through 4. Measure 1 has a chord of Am and a quarter note G. Measure 2 has a chord of F#o7 and a triplet of quarter notes G, A, B. Measure 3 has a chord of Dm6/F and a triplet of quarter notes G, A, B. Measure 4 has a chord of E7(6u54) and a triplet of quarter notes G, A, B. The second staff contains measures 5 through 8. Measure 5 has a chord of Am and a quarter note G. Measure 6 has a chord of F#o7 and a quarter note G. Measure 7 has a chord of Dm6/F and a quarter note G. Measure 8 has a chord of E7(6u54) and a quarter note G. The piece ends with a final Am chord and a quarter note G.

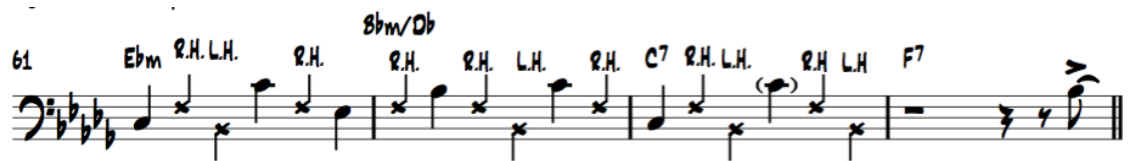
Kuvio 84. Esimerkki perkussiivisten ominaisuuksien hyödyntämisestä albumin *As Is... Live at the Blue Note* kappaleessa *Remembering*

Cohen yhdistää usein perkussiivista soittoa osana soolojaan. Kuviossa 85 on esimerkki kappaleen *Calm* - Live at Nancy Jazz Pulsation 2015 tallenteesta, jossa Cohen soittaa vallitsevan sävellajin kvinttiä urkupisteenä ja rytmiä toisella kädellä vuorotellen luoden 32-osarytmin ja tremolomaisen efektin. Bassoklaavin alla olevaan riviin on kirjoitettu rytmi, jonka Cohen soittaa vasemmalla kädellään basson yläsarjaan.

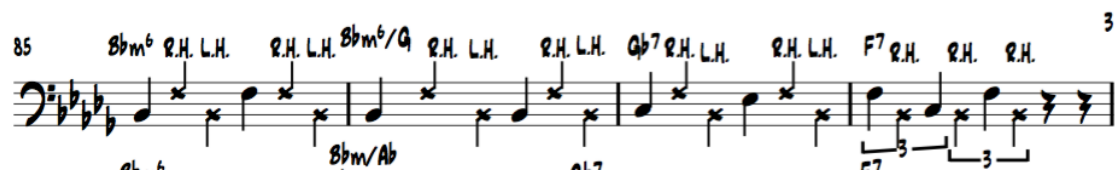
The musical notation for Figure 85 consists of two staves of bass clef music in 9/8 time. The first staff contains measures 40 through 43. Measure 40 has a chord of Eb and a quarter note G. Measure 41 has a chord of Fm and a quarter note G. Measure 42 has a chord of G and a quarter note G. Measure 43 has a chord of Cm and a quarter note G. The second staff contains measures 44 through 47. Measure 44 has a chord of Fm and a quarter note G. Measure 45 has a chord of G and a quarter note G. Measure 46 has a chord of Ab and a quarter note G. Measure 47 has a chord of Eb and a quarter note G. The piece ends with a final Fm chord and a quarter note G.

Kuvio 85. Esimerkki perkussiivisten ominaisuuksien hyödyntämisestä kappaleessa *Calm* - Live at Nancy Jazz Pulsation 2015

Kuvioissa 86 ja 87 on kaksi esimerkkiä kappaleen *Amethyst* live-tallenteesta, jossa Cohenilla on hieman rytmisempi lähestymistapa, sekä hän käyttää jälleen hieman erilaisia perkussiivisia tekniikoita. Näissä kahdessa esimerkissä Cohen soittaa jälleen vasemmalla kädellä basson yläsarjaan (merkitty nuottiin L.H.), mutta oikealla kädellä hän lyö kieliä otelautaa vasten (merkitty nuottiin R.H.). Tavalliset äänet hän nykäisee lujasti niin, että kieli osuu soidessaan vasten otelautaa luoden samalla terävän perkussiivisen efektin. Tällaista tekniikkaa kutsutaan klassisen musiikin puolella Bartok-pizzicatoksi sekä se on melko lähellä rockabilly-musiikille tyypillistä slap-tekniikkaa.



Kuvio 86. Esimerkki 1 kappaleesta *Amethyst – Live*



Kuvio 87. Esimerkki 2 kappaleesta *Amethyst – Live*

Nämä molemmat osuudet Cohenin sooloissa ovat saman tyylistä soittoa kuin hänen tapansa yhdistää perkussiivisia efektejä bassoriffeihinsä, ja ne tuovat mielenkiintoista vaihtelua sooloihin sekä jaksottavat niitä.

4.4.3 Tremolo

Eräs omaperäinen tehokeino, mitä Cohen käyttää sooloissaan, on kahden käden tremolo. Tämän tekniikan käyttö ilmenee usein Cohenin sooloissa sekä albumi- että live-tallenteissa.

Tremolon käyttäminen on yleistä varsinkin jousisoittimilla, kielisoittimilla, kuten mandoliinilla, tai esimerkiksi flamenco-kitaran soitossa. Kontrabassolla pizzicato-soitossa tremoloefekti on melko hankala toteuttaa pelkästään oikean käden kahdella tai kol-

mella sormella, joten Cohen on ratkaissut tämän ongelman ottamalla myös vasemman käden avuksi. Cohen painaa vasemman käden peukalolla soitettavan äänen soivan sävelen ja käyttää oikean käden pizzicaton lisäksi myös vasemman käden etu- ja keskisormea näppäillessään kieltä ja luo näin nopean tremoloefektin.

Tätä tekniikkaa käyttäessään Cohen soittaa pääsääntöisesti yhtä ääntä urkupisteen omaisesti (kuvio 88), vähän sekä hyvin hitaasti liikkuvaa linjaa (kuvio 89) tai efektin omaisia pyrähdyksiä yhdistäen tremoloon myös glissandon (kuvio 90). Tremolon ansiosta Cohen saa lisättyä sooloihinsa jännitettä ja dramatiikkaa.

Figure 88 shows musical notation for two staves. The top staff (treble clef) contains measures 29-32 with chords Ebm , Bbm/Db , $C7$, and $F7$. The bottom staff (bass clef) contains measures 33-36 with chords Bbm^6 , Bbm^6/G , $Gb7$, and $F7$. The notation includes triplets and slurs over the notes.

Kuvio 88. Esimerkki kahden käden tremolosta vapaalla kielellä kappaleessa *Amethyst Live*

Figure 89 shows musical notation for two staves. The top staff (bass clef) contains measures 29-32 with chords Bbm , Fm/Ab , Fm , Ab , Bbm , Fm/Ab , Fm , and Ab . The bottom staff (bass clef) contains measures 33-36 with chords Bbm , Fm/Ab , Fm , Ab , Bbm , Fm/Ab , Fm , and Ab . The notation includes slurs over the notes.

Kuvio 89. Esimerkki kahden käden tremolosta peukaloasemassa kappaleessa *One for Mark*

Figure 90 shows musical notation for a single staff (bass clef) containing measures 1-2 with chords Dm and Gm . The notation includes slurs over the notes.

Kuvio 90. Esimerkki kahdenkäden tremolosta yhdistettynä glissandoon kappaleessa *Nu Nu*

Tämän kyseisen tekniikan kohdalla en ole koskaan törmännyt siihen, että joku muu soittaja hyödyntäisi sitä samalla tavalla kuin Cohen. Cohen käyttääkin tätä tekniikkaa varsinkin pidempien live-soolojensa yhteydessä sekä sellaisten kappaleiden kohdalla, joiden soolotaustana toimii jokin yksinkertainen sointuvamppi.

5 Johtopäätökset ja pohdinta

5.1 Tavoitteet ja tulokset

Ensimmäisenä tavoitteenani tämän opinnäytetyön yhteydessä oli tuottaa ennestään julkaisematonta nuottimateriaalia Avishai Cohenin soitosta, varsinkin soolojen soiton osalta. Tässä tavoitteessani koen onnistuneeni siinä määrin, että se ylitti jopa omat odotukseni ja vaikutti oleellisesti myös muiden tavoitteiden saavuttamiseen. Sain aikaan erittäin kattavan otannan Cohenin soitosta, mikä veikin huomiota osittain muulta työltä. Pelkästään kokonaisten soolojen osalta sain tuotettua 60 sivua transkriboitua nuottikuvaa, jotka kattavat 26 eri musiikkiesitystä. Näiden lisäksi kirjoitin vielä useita irrallisia esimerkkejä Cohenin soitosta sekä koottuja esimerkkejä joistakin keskisistä ilmiöistä. Täydellisiä transkriptioita en sisällyttänyt työhön, vaan nostin niistä esiin esimerkkejä. Tarkoitukseni on julkaista transkriptiot myöhemmin jossain muodossa.

Opinnäytetyön tavoitteena oli myös saada aikaan kuva, mikä on tyypillistä Cohenin soitolle sekä improvisaatiolle. Tässä kohtaa koen, että laajasta otannasta huolimatta ehdin tekemään vasta pintaraapaisun aiheeseen ja siihen potentiaaliin, jota tekemälläni nuottimateriaalilla sekä sen tutkimisella ja kriittisellä analysoinnilla on ja tulee tulevaisuudessa olemaan. Esimerkkini kattaa otoksia lähes koko Cohenin tuotannosta, mutta kokonaisuudessaan sen analysoiminen AMK opinnäytetyöhön laajuudessa osoittautui mahdottomaksi. Pyrin kattamaan liian monta aihetta sen sijaan, että olisin keskittynyt pienempiin aihealueisiin. Tästä johtuen jokainen käsiteltävä aihe on oikeastaan vasta johdatus kyseiseen aiheeseen taikka ilmiöön. Omaan soittooni sekä ymmärrykseeni Cohenin soitosta sain kuitenkin huomattavasti enemmän kuin tähän

raporttiosuuteen sain sisällytettyä. Aihealueita, joita Cohenin soitosta jäi analysoida millään tapaa, on tässä työssä useita – esimerkiksi hänen rytmiikan käsittelynsä (fraseerausta lukuun ottamatta), joka jo itsessään on niin laaja aihe, että siitä olisi mahdollista tehdä kokonaan oma tutkimuksensa, kuten Abbeyn on tehnytkin.

Tutkimuksessa kävi ilmi, ketkä henkilöt ja mitkä seikat ovat vaikuttaneet Cohenin tyylin kehittymiseen. Varsinkin Cohenin sähköbasson soitossa ilmeni vahvoja vaikutteita Jaco Pastoriuksen soitosta, ja tämän Cohen on itse myöntänytkin ja kertonut muun muassa Bass Player lehden artikkelissa opetelleensa kaiken Pastoriuksen koskaan levyttäneen materiaalin. On selvää, että Cohenin virtuoosimainen tekniikka on osittain peruja Pastoriuksen soiton opiskelusta ja omaksumisesta. Esimerkiksi Cohenin sähköbasson soitossa esiin nousseet nopeat 16-osiin pohjautuvat pentatoniset lickit etenkin kappaleen *Handsonit* kohdalla ovat hyvä esimerkki tästä. Toinen tekniikka, joka on kuin suoraan Pastoriuksen pelikirjasta, on Cohenin tapa hyödyntää huiluääniä yhdessä tavallisten sävelten kanssa muodostaessaan sointuja.

Tutkimuksessa nousee usein esille, kuinka monipuolisesti sekä luovasti Cohen hyödyntää erilaisia tekniikoita varsinkin kontrabasson soitossa. Tutkimuksen aikana nousi esiin joitakin soitannollisia lähestymistapoja ja tekniikoita, johon en itse ole muiden soittajien yhteydessä ainakaan tässä laajuudessa törmännyt. Esimerkkinä mainittakoon Cohenin kattava kontrabasson perkussiivisten ominaisuuksien hyödyntäminen erittäin laajassa mittakaavassa sekä hänen persoonallinen lähestymistapansa tremolon soittoon käyttäen molempia käsiä. Myös Cohenin virtuoosimainen kontrabasson hallinta ja erittäin laaja soittimen rekisterin hyödyntäminen nousee esille tutkimuksessa.

Tutkimuksen pohjana käytettyjen 26 transkription pohjalta tehdyn analyysien perusteella on selvästi havaittavissa, että Cohen soittaa pääsääntöisesti tiukasti sisällä kappaleen harmoniassa merkatien selkeästi sointuvaihdokset. Cohenin sävelkieli perustuu pääsääntöisesti modaaliseen lähestymistapaan. Cohenin soolon soitto on usein hyvin melodista ja laulavaa, joka saattaa olla peruja myös siitä, että Cohen on myös taitava laulusolisti sekä säveltäjä.

Tutkimuksen rajoituksena voidaan pitää sitä, että huolellisesta ja perinpohjaisesta transkriptioprosessista huolimatta nuottikuva saattaa sisältää epätarkkuutta ja tulkinvaraisuutta. Tämä on kuitenkin tyypillistä ja yleisesti hyväksyttävää transkriptioprosessille, sillä nuottikuvan täydellinen matemaattinen mallintaminen ei välttämättä aina palvele tarkoitusta. Huomioon tulee ottaa myös, että nuotinnettava soitin saattaa joskus hukkaa äänitteeseen niin, että se on hädin tuskin tai ei ollenkaan kuultavissa, jolloin nuotin teossa on välillä tehtävä valistuneita arvauksia siitä, mitä soittaja yrittää viestiä. Myös soittajan tekemiä omia inhimillisiä virheitä soitossa ei voida kokonaan pois sulkea.

5.2 Hyödyntäminen ja jatkokehitys

Koen, että tuottamallani materiaalilla on jo nyt hyvää potentiaalia jatkoa ajatellen monellakin tavalla. Materiaalissa riittää analysoitavaa sekä sen soittamaan oppimisessa riittää musiikillisia ja teknisiä haasteita pitkäksi aikaa. Materiaalin laajentaminen entisestään on myös tähtäimessäni, kuten myös nuottimateriaalin julkaiseminen tulevaisuudessa jossain formaatissa. Materiaalin pedagoginen potentiaali on myös hyvä – kaikki, ketkä haluavat opiskella syvällisesti Cohenin soittoa tulevat saamaan materiaalista suurta hyötyä tarkastellessaan raportissa esiin nostettuja ilmiöitä ja konsepteja Cohenin soiton taustalla. Tulen varmasti hyödyntämään materiaalia sellaisenaan opetuksessa sekä käyttämään tutkimuksessa esiin nousseita musiikillisia ja soitannallisia konsepteja tulevaisuudessa sen jälkeen, kun itse ehdin omaksua kunnolla materiaalin tarjoaman potentiaalin. Tarkoituksena on jatkokehittää vielä materiaalia ja tehdä sen pohjalta uutta materiaalia, joka voisi toimia oppimateriaalina joidenkin analyysissä nousseiden ilmiöiden tarkemmassa tarkkailussa sekä konseptien jatkokehittämisessä.

Lähteet

Avishai Cohen. *Adama*. CD. Stretch Records, 1998.

Avishai Cohen. *Devotion*. CD. Stretch Records, 1999.

Avishai Cohen. *Colors*. CD. Stretch Records, 2000.

Avishai Cohen. *Ly/a*. CD. Razdaz Recordz, 2003.

Avishai Cohen. *At home*. CD. Razdaz Recordz, 2005.

Avishai Cohen. *Continuo*. CD. Razdaz Recordz, 2006.

Avishai Cohen. *As Is... Live At The Blue Note*. CD. Half Note/Razdaz Recordz, 2007.

Avishai Cohen. *Gently Disturbed*. CD. Razdaz Recordz, 2008.

Avishai Cohen. *Aurora*. CD. EMI / Blue Note, 2009.

Avishai Cohen. *Seven Seas*. CD. EMI / Blue Note, 2011.

Avishai Cohen. *Duende*. CD. EMI / Blue Note, 2012.

Avishai Cohen. *Almah*. CD. Parlophone Music France / Warner Music Group, 2013.

Avishai Cohen. *From Darkness*. CD. Razdaz Recordz, 2015.

Avishai Cohen. *1970*. CD. Sony Masterworks, 2017.

Abbey, N. L. 2011. Aspects of rhythm in the music and improvisations in six pieces by bassist Avishai Cohen. Thesis, Bachelor of Music (Honours). Edith Cowan University, Western Australian Academy of Performing Arts. Viitattu 1.12.2017.

http://ro.ecu.edu.au/theses_hons/23/.

Avishai Cohen Trio - 'Amethyst'. 2015. Youtube-video 8.10.2015. Viitattu 20.3.2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=4rSt1hAxbuY>.

Avishai Cohen – Ballad for an Unborn. 2015. Youtube-video 17.9.2015. Viitattu

28.9.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=iqk8i2OLnOA>.

- Avishai Cohen – ‘Calm’ Live at Nancy Jazz Pulsation 2015. 2015. Youtube-video 31.12.2015. Viitattu 28.9.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=1C9vATfIBz4>.
- Avishai Cohen – “Dreaming” Live at Nancy Jazz Pulsation 2015. 2016. Youtube-video 8.1.2016. Viitattu 20.3.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=t1nMwSAqqVg>.
- Avishai Cohen – Dreaming | Nilüfer Caz Tatili. 2017. Youtube-video 21.2.2017. Viitattu 1.11.2017. https://www.youtube.com/watch?v=m_MoBqwCpTU.
- Avishai Cohen - 'Handsonit'. 2015. Youtube-video 8.10.2015. Viitattu 30.10.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=BzVaydVv7MA>
- Avishai Cohen – Remembering. 2010. Youtube-video 24.11.2010. Viitattu 14.11.2017. https://www.youtube.com/watch?v=Ba45_rPbcp0
- Bohuslän Big Band & Avishai Cohen Trio - "Handsonit". 2011. Youtube-video 3.9.2011. Viitattu 30.10.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=w4C5nGw9w4Q>
- Butterfield, C. (2008). The improvisational language of Niels-Henning Ørsted Pedersen: A performance study. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas. Viitattu 3.11.2017. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc9790/>.
- Brodin, G. 1985. Musiikkisanakirja. Otava.
- Brown, R. 1963. Ray Brown’s Bass Method. Ray Brown Music.
- Crook, H. 1999. READY, AIM, IMPROVISE! Exploring the Basics of Jazz Improvisation. Advance Music.
- Crook, H. 1991. How to improvise, an approach to practicing improvisation. Advance Music.
- Daino, E. 2010. The Double Bass: a technical study of timbre. Thesis, Bachelor of Music (Honours). University of Delaware, Music Theory and Composition. Viitattu 27.10.2017. <http://udspace.udel.edu/handle/19716/5505>.
- Diebolt, J. 2017. Avishai Cohen Biography. Viitattu 17.11.2017. <http://avishaicohen.com/avishai-cohen/>
- Ervola, K. 2001. Musiikkisanakirja Englanti-Suomi-Englanti. Oy Finn Lectura Ab.

Goldsby, J. 2002. The jazz bass book: technique and tradition. Backbeat Books.

Goldsby, J. 2010. Avishai Cohen – Global player. Bass Player, 21, 7, 27-34.

Instrument: Double Bass. 2014. Youtube-video 7.7.2014. Viitattu 11.10.2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=nUUVSxZ4ohl>.

Härkönen, J. 1982. Kontrabasson flageoletit. Basisti, 1982, 2, 9-13. Viitattu 28.9.2017.

<http://www.kontrabassoklubi.fi/vanhatlehdet/Basisti-1982-2.pdf>

Keller, G. 1998. The Jazz Chord/Scale Book Handbook. Advance Music.

Krunckenberg, Sven. 1996. Sinfonia orkesteri ja sen soittimet. WSOY.

Liebman, D. The Complete Transcription Process. Viitattu 3.12.2017.

http://davidliebman.com/home/ed_articles/the-complete-transcription-process/

Music as a Language: Victor Wooten at TEDxGabriolaIsland. 2013. Youtube-video

29.5.2013. Viitattu 2.12.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=2zvjW9arAZ0>.

Männistö, E. 2016. Transkriptiot improvisaation opiskelun apuvälineenä.

Opinnäytetyö. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Viitattu 20.11.2017.

http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/120766/Mannisto_Eemeli.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Novick, A. 1980. Harmonics for electric bass. London/New York/Sydney: Amsco Publications.

Sibelius-Akatemia. Tonaalisuus. Viitattu 30.11.2017.

http://www2.siba.fi/historia/1900/sinfonisetartikkelit/tonaalisuus_sinf.html

Schroeder, D. 2011. The evolving role of electric bass in jazz: history and pedagogy.

Doctoral essey. University of Miami. Viitattu 2.11.2017.

http://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1579&context=oa_dissertations.

Tabell, M. (2007). Afroimpro -sivusto. Viitattu 2.9.2017.

<http://www3.siba.fi/afroimpro/>