

# Verktyg och Variationer för Walking Bass

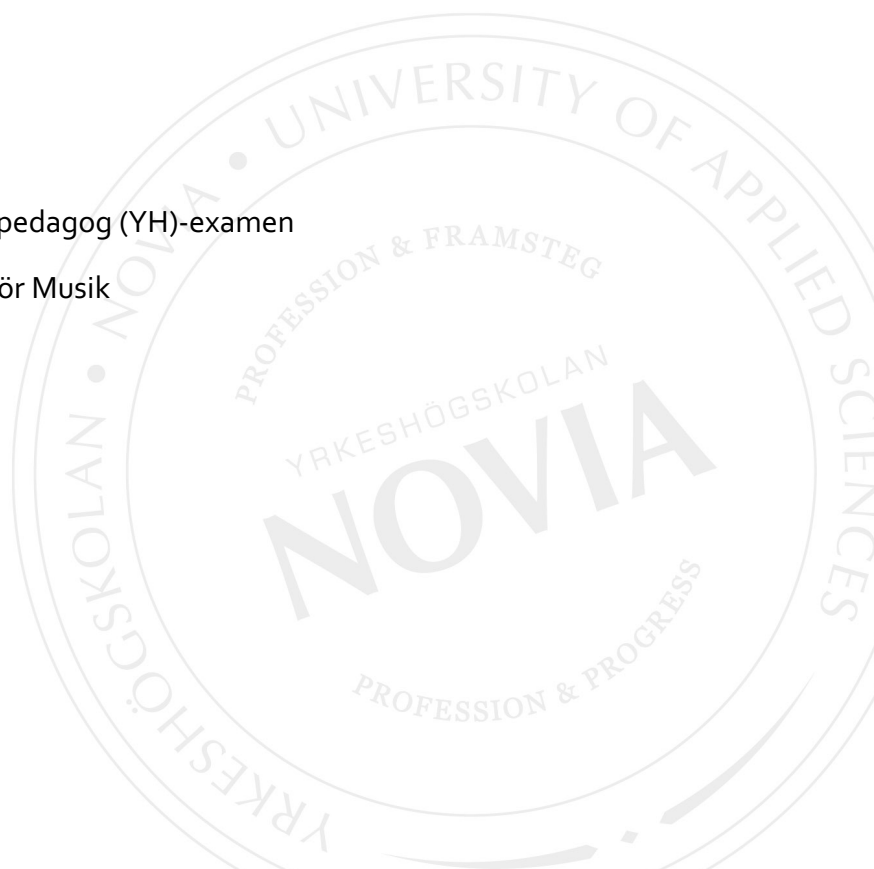
En analys av Paul Chambers och Ron Carters walking bass  
ackompanjemang

Jonathan Jan Christian Bäckström

Examensarbete för Musikpedagog (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för Musik

Jakobstad 2019



## EXAMENSARBETE

Författare: Jonathan Bäckström

Utbildning och ort: Musik, Jakobstad

Inriktningsalternativ/Fördjupning: Musikpedagog

Handledare: Marcus Söderström, Bettina Backström-Widjeskog

Titel: Verktyg och Variation för Walking Bass - En analys av Paul Chambers och Ron Carters walking bass ackompanjemang

---

Datum 15.4.2019 Sidantal 37

Bilagor 3

---

### Abstrakt

I min forskning har jag analyserat vilka verktyg och variationer som förekommer inom walking bass ackompanjemang. Syftet med min forskning är att reda ut hur basisten kan använda sig av dessa verktyg för att skapa intressantare baslinjer. Arbetet tar också upp vilka variationer det förekommer i baslinjerna som skapar tension/release som basisten kan tillämpa. För att konkretisera detta så gör jag en hermeneutisk kvalitativ forskning på Paul Chambers och Ron Carters walking bass ackompanjemang över jazzstandarderna ”Stella by Starlight”. Arbetet tar upp musikteoretiska verktyg som går att analysera i notskrift.

Forskningsresultatet visar att det finns en mängd olika verktyg för att ackompanjera walking bass. Med hjälp av bl.a. tension/release, kromatik, ledtoner och olika riktningar kan basisten skapa längre baslinjer. Genom att lyfta fram jazzhistoria så motiverar forskningen på vilken grund Chambers och Carter står när de utvecklade dessa verktyg.

---

Språk: Svenska

Nyckelord: Jazz, Walking bass, Ron Carter, Paul Chambers

---

## **BACHELOR'S THESIS**

Author: Jonathan Bäckström

Degree Programme: Music, Pietarsaari

Specialization: Musicpedagogue

Supervisor(s): Marcus Söderström, Bettina Backström-Widjeskog

Title: Tools and Variations for Walking Bass - An analysis of Paul Chambers and Ron Carters walking bass accompaniment

---

Date 15.4.2019    Number of pages 37

Appendices 3

---

### **Abstract**

In my research I have analyzed which kind of tools and variations occur in walking bass accompaniment. The purpose of my research is to find out how the bassist can use these tools to create more interesting basslines. The thesis also addresses the variations that occur that causes tension/release that the bassist can apply. To concretize this, I do a hermeneutic research on Paul Chambers and Ron Carters walking bass accompaniment over the jazz standard "Stella by Starlight". The thesis addresses music theoretical tools that can be analyzed in music notation.

The result shows that there are a variety of tools at the bassist's disposal. By using tension/release, chromatic tones, passing notes and by establishing a sense of direction, the bassist can create longer basslines. By highlighting the history of jazz, the research justifies the foundation of which Chambers and Carter stand upon when developing the tools.

---

Language: Swedish

Key words: Jazz, Walking bass, Ron Carter, Paul Chambers

---

# Innehållsförteckning

1	Inledning.....	1
1.1	Walking bass .....	2
2	Begreppsdefinition.....	3
3	Syfte, frågeställningar, forskningsansats och materialval .....	4
3.1	Syfte och frågeställning .....	4
3.2	Forskningsansats .....	4
2.3	Materialval .....	5
4	Historia.....	6
4.1	Kontrabasens ursprung.....	6
4.2	Jazzhistoria och basens utveckling.....	7
4.3	Jimmy Blantons arv .....	9
4.4	1950-talet.....	11
4.5	Miles Davis .....	11
5	Stella By Starlight.....	13
5.1	Bakgrund .....	13
5.2	Form.....	13
5.2.1	Tension/release.....	14
5.2.2	II-V-I.....	14
5.3	Funktionsanalys .....	15
5.4	Ackordanalys .....	15
6	Analys av forskningsmaterialet.....	18
6.1	Paul Chambers.....	18
6.2	Paul Chambers analys .....	19
6.3	Ron Carter .....	23
6.4	Ron Carter Analys.....	23
7	Resultat .....	30
8	Slutdiskussion .....	32
8.1	Sammanfattning .....	32
8.2	Förslag till utövning av materialet .....	33
8.3	Förslag till fortsatt forskning.....	33
8.4	Reflektion .....	34
9	Källförteckning .....	35

## Bilaga

## 1 Inledning

Under min studietid har jag i egenskap av basist och musikpedagog fått bekanta mig med kontrabasens mångsidighet. Inom den klassiska världen spelar man främst med stråke (*arco*) och det var först i och med jazzens uppkomst som kontrabasen småningom ersatte brassbandens tuba som en medlem av rytmsektionen och fingerspelet (*pizzicato*) började utvecklas. Basister som Jimmy Blanton satte snart standarden för basistens roll i jazzensemblen och under 1900-talet så utvecklades walking bass som kom att bli standarden för jazzackompanjemang. Basisten blev ensemblens rytmiska och harmoniska mittpunkt.

Friedland lyfter fram i "Building walking bass lines" (1993, s. 4) att walking bass är lika med rörelsen som uppstår när basisten spelar fjärdedelar. Det är rörelsen som är essensen inom walking bass och Friedland liknar detta med att gå med fötterna. Genom att ta ett steg efter det andra så tar man sig från punkt A till punkt B. Genom att använda sig av låtens form och ackordbeteckningar så kan musikern skapa sig en karta över låten, man har en startpunkt och en slutpunkt. Jag blev intresserad av hur man ritar ut rutten på denna karta, vilka verktyg man kan använda sig av för att klara av de hinder som finns på vägen och vilka variationer man kan överväga under rutten. Walking bass bygger på samma princip; ibland vet man precis vilken rutt man kommer ta, men ibland måste man ha verktyg att improvisera sig fram med.

I min egen övningsrutin har jag utforskat olika aspekter av walking bass, det kändes naturligt att skriva om detta ämne, eftersom jag besitter förkunskap om ämnet. Jag ville ändå få mera belägg för de hypoteser jag har kommit fram till under min studietid, samt att utforska ifall det finns flera verktyg som jag inte har hittat. För att få en tydligare uppfattning om vilka verktyg som används baserar jag min forskning på *Paul Chamber* och *Ron Carters* basspel över jazzstandarderna *Stella by starlight*, en låt jag själv har lyssnat på och också spelat. Båda två är förebilder för mig som jag har bekantat mig med under studietiden. Jag blev intresserad av på vilket sätt jag kunde tillämpa deras ackompanjemangsstil i mitt eget basspel och vilka musikteoretiska verktyg respektive basist använder sig av. För att lyfta fram vilka verktyg basisterna använder sig av ville jag också lyfta fram ett historiskt perspektiv till Chambers och Carter och genom detta lyfta fram vilken grund de står på.

I denna forskning har jag satt fokus på musikteoretiska verktyg. Exempel på sådana verktyg är frasering, rytmik och omfånget på kontrabasen. För att avgränsa detta examensarbete till en lämplig arbetsmängd så har jag valt att lämna ut *fysiska* och *kommunikativa* verktyg. Detta innefattar bl.a. olika instrument, redskap och deras variationer i t.ex. konstruktionen, stall, stränghöjd, strängar etc. Jag kommer heller inte lyfta fram hur Chambers och Carters timing i förhållande till de andra musikerna varierar, eftersom detta specifikt inte handlar om walking basslinjer, utan handlar om kommunikation mellan musikerna. Examensarbetet fokuserar därför på verktyg som går att analyseras i notskrift.

Med denna forskning vill jag få en större förståelse för vilka musikteoretiska verktyg basisten kan använda sig av för att skapa intressanta och i min mening musikaliska walking bass ackompanjemang samt se på vilken grund dessa står.

## 1.1 Walking bass

Ett genomgående tema för detta arbete är begreppet *walking bass*. Begreppet walking bass syftar på den ackompanjemangsstil som basen förknippas mest med i jazzackompanjemang, (Friedland, 1993, s. 4). Walking bass innebär att basen spelar fjärdedelar och på detta sätt binder ihop ackordbyten. Walking bass skapar en sorts rörelse, precis som när man rör på benen och därav namnet ”walking”. Walking bass används förutom i jazz också inom blues, R n’ B, Pop, Rock och många andra musikstilar. Därför är detta ett viktigt verktyg för basisten att behärska.

Det är svårt att peka på en enskild person som gav upphov till walking bass, (Brough, 2012). Walking bass kan höras redan i barockmusik och klassiskmusik, t.ex. i *J.S. Bachs Nun Komm, der Heiden Heiland, BWV 659* och i *Bachs Air*. Inom rytmikens var det ett flertal basister som samtidigt utvecklade tekniken under 1920-talet och när tuban byttes ut mot kontrabasen under 1930-talet så blev det allt vanligare att spela walking bass. Till en början kämpade basister oftast med att få en hörbar volym av instrumentet och överröstades ofta av trummorna och blåsinstrumenten. I och med utveckling av instrumentförstärkning så blev det enklare för basisten att höras och efter det har walking bass utvecklats från basist till basist under 1900-talet ända fram tills idag.

## 2 Begreppsdefinition

Detta kapitel förklarar vanligt förekommande musiktermer som forskningsarbetet tar upp.

**Ackord.** Samklang av en gruppering toner.

**Arpeggio.** Ett ackord där varje ackordton spelas skilt för sig.

**Ballad.** Låt i lugnt tempo.

**Blues.** Låt som bygger på en 12-takters form.

**Chorus.** Refräng, ”Att spela ett chorus” syftar på att spela genom formen till en låt.

**Duo.** Uppsättning bestående av två musiker.

**Död not (Ghost note).** Ton som saknar tonhöjd som ger en rytmisk effekt.

**Fill.** En musikalisk idé som används för att fylla ut tomrum i en låt.

**Half Time.** Tempo som altererar det givna tempot dubbelt längre basens högre register.

**Jazzstandard.** Populära jazzlåtar som ofta kommer från den amerikanska sångboken. Oftast schlagerlåtar från 1920–1950-talet.

**Kromatik.** Halv-steps förhållande mellan toner. Kan sänka *b* (-ess) eller höja *#* (-iss) en ton.

**Kvartett.** Uppsättning bestående av fyra musiker.

**Kvintett.** Uppsättning bestående av fem musiker.

**Ledtoner.** En ton som drar antingen ett halvt tonsteg upp eller ner

**Medium.** Låt i mellan tempo, mellan ballad och ”up” låt.

**R n’ B.** Musikstil som uppkom under 1940-talet i USA. En blandning av afroamerikansk populärmusik.

**Rock.** Musikstil som blev populär på 1950-talet i USA. Förknippas med ungdomskultur och frigörelse.

**Scalewise motion.** Verktyg för att skapa riktning åt musikaliska fraser. Baseras på skaltoner.

**Sextett.** Uppsättning bestående av sex musiker.

**Storband.** En större jazzorkester (rån engelskans ”big band”). Varierande antal mellan 10–20 musiker.

**Sound.** Används ofta för att beskriva en musikers personliga uttryck.

**Trio.** Uppsättning bestående av tremusiker.

**Tumposition.** Spelläge på kontrabasen där tummen flyttas fram på greppbrädan för att spela i basens högre register.

**Upp-tempo/Up.** Låt i snabbt tempo.

### 3 Syfte, frågeställningar, forskningsansats och materialval

I detta kapitel diskuterar jag och klargör mitt syfte, redogör för mina forskningsfrågor samt redovisar mitt val av material.

#### 3.1 Syfte och frågeställning

Syftet med min forskning är att reda ut vilka musikteoretiska verktyg basisten kan använda sig av inom walking bass. Vilka verktyg kan basisten använda sig av för att göra intressantare och mera varierande baslinjer? Vilka variationer kan basisten göra för att skapa spänning i walking bass-linjer och hur har kontrabasen och jazzhistorien lyft fram de verktyg som Chambers och Carter utvecklade. Genom forskningen vill jag själv utveckla mina verktyg för jazzackompanjemang. Mina forskningsfrågor är:

1. På vilken grund utvecklade Chambers och Carter sina musikteoretiska verktyg under 1950–1960-talet?
2. Vilka musikteoretiska verktyg och variationer kan användas i walking bass ackompanjemang?

#### 3.2 Forskningsansats

Syftet med min forskning är att reda ut vilka musikteoretiska verktyg och variationer som kan användas i walking bass. Därför analyserar och tolkar jag Paul Chambers och Ron Carters basspel. Denna forskning utgår ifrån en *hermeneutisk* forskningsansats. Hermeneutiken handlar om att tolka och förstå (Ödman, 2007, s. 13). ”Hermeneutiken erkänner att vi alltid ser från aspekter, att vi aldrig kan ställa oss utanför oss själva när vi studerar verkligheten” påstår Ödman (2007, s.14). Jag besitter en *förförståelse* till materialet, eftersom jag under studietiden har kommit i kontakt med både Chambers och Carters basspel. Förförståelsen är väsentlig inom hermeneutiken; ”vi kan inte förstå utan att redan ha förstått” menar Ödman (2007, s. 102). Eftersom jag har skapat mig en förförståelse av forskningsmaterialet i fråga blir detta min subjektiva tolkning av materialet.

”En rudimentär förförståelse kan dock räcka för att processen ska kunna sättas igång, (Ödman, 2007, s. 102). Min förförståelse till ämnet styr forskningens materialval. Jag har i egenskap av basist uppfattat variationer när jag har lyssnat på walking bass ackompanjemang och jag blev intresserad av att forska närmare vilka variationer som görs. Därför känns det



befogat att göra en kvalitativ forskning på detta ämne eftersom man genom en kvalitativ metod kan upptäcka nyanser, variationer och strukturer i sin forskning, (Starrin, 1994, s. 28). I examensarbetet forskar jag i vilka musikteoretiska verktyg som förekommer i Chambers och Carters walking bass ackompanjemang. Eftersom jag besitter förförståelsen om ämnet så kändes det befogat att basera forskningen på de forskningsfrågor jag framställt.

## 2.3 Materialval

Materialet jag har valt för att uppnå mitt syfte baserar sig på två ljudinspelningar av jazzstandardlåten *Stella by Starlight*. Låten hör till en av de mest spelade jazzlåtarna och eftersom det finns många ljudinspelningar på denna låt så förenklade det processen att välja vilka versioner jag skulle transkribera. Till urvalsprocessen såg jag också på vilka basister som spelade på ljudinspelningen och ville exemplifiera basister som är allmänt kända för att ha utvecklat en egen musikalisk röst. Mitt val av material bottnar sig också i att få en djupare förståelse för låtens harmonik, form och vilka musikteoretiska verktyg man som basist kan applicera.

Ljudinspelningarna jag har valt att analysera är båda av trumpetisten Miles Davis. Den tidigare versionen finns på skivan *Miles 1958* (Discogs, 2019a) och spelas av en sextett bestående av Miles Davis (trumpet), Julian "Cannonball" Adderly (altsaxofon), John Coltrane (tenorsaxofon), Bill Evans (piano), Philly Joe Jones (trummor) och Paul Chambers (bas), (Discogs, 2019a). Den här versionen har jag transkriberat från 1:40 till 3:08. I fortsättningen kommer jag referera till denna version som "version A". Den andra ljudinspelningen jag har valt är från skivan *My Funny Valentine: Miles Davis in concert* (1965) och den spelas av en kvintett bestående av Miles Davis (trumpet), George Coleman (tenorsaxofon), Herbie Hancock (piano), Tony Williams (trummor) och Ron Carter (bas), (Discogs, 2019b). Den andra ljudinspelningen har jag transkriberat från 4:27 till 6:30. I fortsättningen kommer jag att referera till denna version som "version B". Dessa versioner är inspelade med bara 7 års mellanrum och visar tydligt på hur basistens verktyg har utvecklats. Jag valde dessa två versioner eftersom jag upplevde stora variationer i basspelet men också en variation i form och harmonik.

## 4 Historia

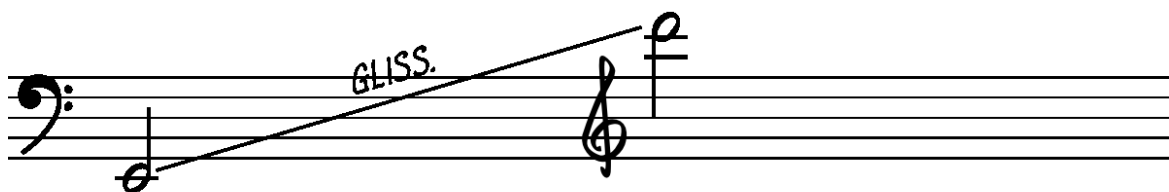
Detta kapitel sammanfattar kontrabasens ursprung och hur instrumentet blev populärt inom jazzen. Vilka viktiga basister påverkade kontrabasens inflytande och på vilket sätt utvecklade dessa basistens roll i jazzimprovisation?

### 4.1 Kontrabasens ursprung

Intresset bland instrumenttillverkare att experimentera med violinfamiljens instrument kan ses som katalysatorn för kontrabasens uppkomst i slutet av 1500-talet förklarar Brun (2000 s.37). Under denna period saknades ännu en standardisering av dimensionerna för kontrabasen och därför fanns det många olika instrument i olika storlekar, vissa liknade cellon och andra var ännu massivare än dagens kontrabasar. Dessa instrumentgrupper gick under namnet ”*basviolin*”. Dessa basvioliner kom i olika dimensioner och hade varierande strängantal. Stängarna tillverkas av tarmtrådar och kallas för ”*kattgut*”, en tillverknings teknik vars ursprung går tillbaka flera tusen år, (Larson, u.å.). Strängarna härstammar ofta från får och annan boskap och inte från katter som namnet antyder på.

Ur denna spretiga instrumentfamilj uppstod ett behov av att standardisera ett basinstrument. I och med utvecklingen av mer kompakta, silvervirade strängar i Bologna under 1660-talet bestämdes namnet ”*violoncello*” för detta nya basinstrument, (Brun, 2000 s. 24–28). Detta instrument kom att bli den moderna cellon. Cellon blev populär i Europa och snart skapades ett behov av ett instrument som kunde komplettera cellon och skapa ett fylligare sound. Detta instrument var dubbelt så stor som en cello och kunde producera toner en oktav under cellon. Med fyra stycken strängar kom detta nya instrument att bli standard för basviolinerna och kallades för ”*contra-basse*” första gången 1695.

Kontrabasen stämdes till en början i kvinter från lägsta strängen till högsta C-G-d-a, (Brun, 2000 s. 114). Fördelen med denna stämning var att kontrabasen kunde spela kontraoktaven C som lägsta ton, som gjorde att kontrabasen kunde ”dubba” cellons låga C. År 1737 så började man i Tyskland experimentera med nya stämningar, (Brun, 2000 s. 118). Basen stämdes om till kvarter, E-A-d-g och blev det enda stråkinstrumentet som inte stäms i kvinter. Den nya stämningen kom att bli populär, eftersom det gjorde att kontrabasen blev enklare att spela. Denna stämning blev standard och används ännu i denna dag.



**Figur 1. Kontrabasens omfång**

Med E-A-d-g stämningen har kontrabasen ett register där lägsta tonen är E och högsta tonen (beroende på bas) är d5, (Symphony Orchestra Library Center, u.å.). Basen klingar en oktav lägre än skrivet. Basens höga register kan ännu utökas genom att spela övertoner och det låga registret kan ännu utökas med hjälp av en mekanisk förlängning eller en femte sträng. Då kan basen spela klingande kontraoktaven C. Basisten läser basklav och kan i vissa fall också läsa tenor- och diskantklav. Genom att spela i det låga registret kan basisten skapa ett djupt och fylligt sound. Ju högre tonhöjd basisten spelar ju gällare sound producerar basen. Basen tappar också volym ju högre upp på basen man spelar. Detta är inte en regel utan det beror oftast på basens konstruktion och därför har jag märkt att vissa kontrabasar ”sjunger” bättre än andra kontrabasar i olika delar av registret.

## 4.2 Jazzhistoria och basens utveckling

Jazzen härstammar ur den afro-amerikanska kulturen och utvecklades parallellt i underprivilegerade områden i USA, (Rasmusson, 1980 s.5). Jazzen definieras av Rolf & Kangas (2000, s. 14) av dess spontanitet, risktagning och utforskning. Improvisationen bildar essensen för alla jazzstilar och många kritiker är ense om att den rytmiska improvisationen som uppstod i New Orleans är grundpelaren för jazzens utveckling under 1900-talet, (Rasmusson, s. 21 1980). Därför anses generellt New Orleans som jazzens vagga.

I slutet av 1800-talet och början av 1900-talet blev militärmusiken populär, och det uppstod så kallade ”brassband” som paraderade på gatorna, (Rasmusson, 1980 s.13–14). Brassbanden kunde bestå av kornetter, trumpeter, tuba, tromboner, klarinett, flöjt, virveltrumma, bastrumma och cymbaler. Det var tubans (och ibland sousafonens) roll att spela basstämman i de tidiga brassbanden, (West, 2018)



På 1930-talet blomstrade swingen och *storbanden* som ofta uppträdde på danserna, (Rasmusson, 1980, s. 78). Benny Goodman, Count Basie och Duke Ellington var några av de viktigaste namnen inom swingen och de ledde sina storband på turnéer i hela USA. I basen blev det allt vanligare att man hörde walking bass ackompanjemang.



The image shows a musical score for the piece "Mr. J.B." in 4/4 time. It features two staves: Piano and Upright Bass. The Piano part is in the treble clef and consists of a series of chords and melodic fragments. The Upright Bass part is in the bass clef and features a walking bass line. The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The score is marked with "0:00-0:06" at the bottom.

**Figur 4, "Mr. J.B."**

Låten *Mr. J.B. Blues* (take one), demonstrerar Blantons virtuositet och framförs av Blanton och Ellington. Duon demonstrerar *call and response* där Blanton "svarar" på Ellingtons fraser. *Call and response* innebär en musikalisk fras som "utropas" ("call") och "besvaras" ("response") av en motsvarande fras, ofta av en annan musiker eller av publiken (Masterclass, 2019). Detta musikaliska verktyg används ofta inom gospel, folkmusik och latin-amerikansk musik och är enligt mig ett av de mest grundläggande musikaliska verktygen.

The image shows a musical score for the piece "In a Mellow Tone" in 4/4 time, focusing on the walking bass line. The score is in the bass clef and features a series of chords and melodic fragments. The time signature is 4/4. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The score is marked with "1:00-1:13" at the bottom. The chords are labeled as Bb7, Eb7, Ab6, Eb7, Ab7, and Dbmaj7.

**Figur 5, "In a Mellow Tone" walking bass**

I figur 5 demonstrerar Blanton sitt walking bass ackompanjement i låten *In a Mellow Tone*. Blanton använder sig till mestadels av skaltoner, *scalewise motion*. Blanton använder sig också av kromatik som ledtoner för att göra längre fraser, t.ex. i takt 6–7. Det som också är anmärkningsvärt är hans stora omfång på basen, ett verktyg som t.ex. Carter ofta tillämpade i sitt basspel. Blanton dog 30.07.1942 av TBC, bara 23 år ung. Med sin virtuositet och sin säkra timing satte Blanton grunden för vad som kom att bli det moderna basspelet och ännu idag bygger jazzackompanjemanget på hans basspel.

#### 4.4 1950-talet

*Cool-jazzen* blomstrade på 1950-talet och dess lågmälda sound var motsatsen raka motsatsen till den ”heta” bebopen som spelades på 1940-talet, (Bruér & Westin, 2006, s. 76–77). Cooljazzen dominerades i början av vita jazzmusiker och cooljazzen blev förknippad med västkusten och Kalifornien dit många musiker flyttade för att jobba, (Rasmusson, 1980, s. 122–123). Betydande artister på västkustscenen var *Gerry Mulligan*, *Chet Baker* och *Stan Getz*.

Samtidigt som cool-jazzen blomstrade så uppstod *Hard-bop* i New York. Denna nya jazzstil byggde vidare på bebop och tog ofta influenser från gospel och soulmusik, (Bruér & Westin, 2006, s. 85). *Art Blakey*, *Freddie Hubbard*, *Lee Morgan* och *Horace Silver* representerade alla hard-boppen under 1950-talet.

Denna tid lyfte fram många nya musiker och några av de basister som ofta nämns är *Ray Brown*, *Oscar Pettiford* och *Charles Mingus* m.fl., (Rasmusson, 1980 s. 111). Alla dessa basister byggde vidare på arvet som Blanton lämnat efter sig men utvecklade också sina egna röster på instrumentet.

#### 4.5 Miles Davis

Trumpetisten Miles Davis (26.05.1926-28.09.1991) spelade med både Gillespie och Parker före han startade sitt eget band 1948, (Ruhmann, 2019). Från mitten av 1950-talet stod Davis i centrum av jazzens utveckling, (Rasmusson, 1980, s. 143). Davis hade ett bra öga för att hitta nya talanger och han utforskade under sin karriär olika konstellationer, (Rasmusson, 1980, s. 144–145). Han grundade sin första kvintett/sextett på 1950-talet (”first great quintet/sextet”) där bl.a. Coltrane, Adderly, Evans, Jones och Chambers spelade. Denna grupp gav ut flera album under *Prestige*, bl.a. *the New Miles Davis quintet*, *cookin’* och *relaxin’*, (Ruhmann, 2019). I slutet av 1950-talet utvecklade Davis tillsammans med andra bebop improvisationen. Istället för att improvisera över ackorden så improviserade de istället med skalor och modal improvisation, (Rasmusson 1980, s. 146). Med modalimprovisation så byggde man melodier på skalor och denna stil kom att kallas för *modaljazz*. Den legendariska skivan *Kind of Blue* (1959) var en produkt av modaljazzen.

1960-talets jazz blev mera radikal i och med *frijazzens* framfart, (Rasmusson, 1980 s. 142). Frijazz bestod av en mera stark expressiv form av jazz som bröt på de gamla reglerna. Davis andra kvintett (*second great quintet*) uppstod under 1960-talet och bestod av bl.a. Wayne Shorter, Hancock, Williams och Carter, (Rasmusson, 1980 s. 145). När man lyssnar på denna kvintett så märker man att de utforskar den fria jazzen mer än 1950-tals kvintetten. Denna kvintett spelade in bl.a. skivan *My Funny Valentine: Miles Davis in concert* (1965), (Discogs, 2019b).

I detta examensarbete valde jag att ta med ett historiskt perspektiv för att lyfta fram på vilka grunder Chambers och Carter kom att utveckla de verktyg som forskningsresultatet senare tar upp. I och med kontrabasens introduktion så ersattes tuban och walking bass linjerna utvecklades. Blanton vidareutvecklade basackompanjemanget och införde solistiska inslag till kontrabasistens verktygslåda. Eftersom Blanton satte standarden för basspelet så tog de efterträdande basisterna efter honom och det är därför Chambers och Carter utvecklade de verktyg som tas upp i de kapitel som följer.



## 5 Stella By Starlight

I detta kapitel analyseras låten *Stella by Starlight*. Anledningen till detta är att redogöra för den musikaliska informationen som låten har och för att se på två olika tolkningar av låten. De element jag lyfter fram är bakgrunden till låten, formen, funktionsanalys och hur man som musiker kan förhålla sig till tonmaterialet genom en ackordanalys.

### 5.1 Bakgrund

Låten *Stella by Starlight* skrevs av Victor Young till filmen ”The Uninvited (1944). Victor Young (8.3.1901-11.11.1956) var en amerikansk kompositör som kom att bli en av de främsta inom den amerikanska musiktraditionen, (Layne, 2019) Young har tonsatt över 300 Hollywoodfilmer under sin karriär, främst för mediahusen Paramount och Columbia Pictures. Young jobbade med många olika textförfattare under sin karriär, t.ex. Ned Washington som skrev texten till ”Stella”, som den kallas i folkmun (i fortsättningen av arbetet kommer låten att kallas ”Stella”), 1946, (Layne, 2019).

Låten har tolkats av många olika jazzartister, bl.a. Miles Davis, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra och Bill Evans. Låten har spelats in som bl.a. ”ballad, medium och upp-tempo”. Stella har en avancerad harmonik och kan till en början verka utmanande att spela för nybörjare men hör till en av de mest spelade jazzlåtarna.

### 5.2 Form

Inom jazztraditionen följer många jazzstandards olika typer av former, (Levine, 1995, s. 383). Formen bestäms genom att ge olika delar en bokstav. Formen är viktig, eftersom man genom att bestämma formen på en låt kan kartlägga harmoniken och ”tension/release” delar. Jazzmusiker kan tala om en ”AABA” eller ”ABAC” form på låtar som de ska spela, och detta gör att det blir enklare att memorera olika standards. Att två delar har samma bokstav innebär att de ofta är så pass identiska att de uppfyller samma funktion i en komposition, även om det uppkommer variationer.

Ofta bestäms formen utifrån låtens uppbyggnad och dess längd på alla delar. Den vanligaste formen är en 32-takters ”AABA” form, och det finns hundratals låtar som följer denna form t.ex. *Stella by Starlight*, *Satin Doll*, *Body and Soul* etc. Andra populära former är ABAC-form, t.ex. *If I Were a Bell*, *Someday my Prince will Come*, och AB-form, t.ex. *Giant Steps*,

*Lady Bird* och *Blue Bossa*. Det finns också genomkomponerade låtar som saknar en form, dessa låtar kräver av musikerna att man har memorerat melodin och alla ackordföljder.

Det finns olika sätt att tolka formen på Stella. Eftersom låten saknar repetitioner så finns det olika synsätt på hur man kan dela in låten i delar, (Boornazian, 2018). Stella består av 32 takter och ett sätt är att dela in låten i en A och en B del, AB-form. Ett vanligt sätt är att dela in den i halv, en så kallad AB-form. Ett annat sätt är att dela in den i tre delar, en ABC-form där A-delen består av 16-takter och B och C består båda av åtta takter. En tredje idé är att dela in den i en ABCA2-form, eftersom melodin i de två första takterna upprepas igen i takt 28–29, dock med variation på sista A-delen. Jag har valt att använda mig av formen ABCA2 i mina analyser, eftersom detta tillvägagångssätt delar upp låten på det mest överskådliga sättet.

### 5.2.1 Tension/release

Begreppet ”*Tension/Release*” kan översättas till svenska som ”spänning och upplösning”. Genom att skapa spänning i musiken så uppstår en ouppfylld känsla. Med ”release” så löser man upp spänningen. Liebman (1991, s. 13) påstår att principen tension/release bygger på balansen mellan upphetsning och stillhet. Tension/release är därför ett användbart kompositionsverktyg för att förmedla känslor i kompositionen och för att skapa dramatik. Stella innehåller flera partier av tension release.

### 5.2.2 II-V-I

Många jazzstandards bygger på ackordföljden ”II-V-I” (två-fem-ett). Levine (1995, s.19) påstår att det är den vanligaste ackordföljden inom jazzen. Ackordföljden bygger på en diatonisk skala, och tas alltså från 2: a, 5: e och 1: a steget. I C-dur skulle de alltså se ut på följande vis: Dm7-G7-Cmaj7. II-steget i en durskala blir alltid ett moll7 ackord och V-steget är alltid ett dominant7 ackord. En moll-II-V-I baserar sig på samma teori, men eftersom mollskalan har annat tonmaterial än durskalan så låter den annorlunda. Hämtat från C-mollskalan skulle samma II-V-I se ut på följande vis: Dm7b5-G7-Cm7. II-steget i en moll-II-V-I blir alltid moll7b5, V-steget blir dur7 och I-steget blir moll7. I Stella är II-V-I både i dur och moll en återkommande ackordföljd genom hela låten.

Det anmärkningsvärda med dessa II-V-I: or i Stella är att de i vissa fall inte hinner upplösas till I-steget utan ofta avbryts med en ny sekvens. T.ex. takt 1–4 inleds med en II-V till Dm

(Em7b5-A7b9) men avbryts med en II-V till Bb (Cm7-F7). Inte heller här blir ackordföljden upplöst utan fortsätter med en II-V-I till Eb (Fm7-Bb7-Ebmaj7). Detta skapar tension och ger enligt mig en känsla av icke-uppfyllnad, eftersom man förväntar sig en lösning till tonikan.

### 5.3 Funktionsanalys

Genom att analysera Stella med funktionsharmoni hittar man relationen på ackorden till tonarten (se bilaga 3). I funktionsanalysen ersätter man ackorden med romerska siffror, för att få överblick över ackordrelationen till tonarten. Stella innehåller många icke-diatoniska ackord, vars syfte är att skapa spänning. Ur ett kompositions perspektiv så fungerar funktionsanalysen som en karta för hur ackorden förhåller sig till tonarten.

Det blir problematiskt att göra en funktionsanalys av Stella, eftersom låten innehåller många icke-diatoniska ackord som inte relaterar till hem-tonarten Bb, (Yelverton, 2019). Därför är det ur ett musikaliskt perspektiv mera praktiskt att relatera ackorden till andra tonarter än till hem-tonarten Bb. De tonarter som finns i Stella är följande: Bb-dur, D-moll, Eb-dur, F-dur, G-moll och C-moll. Genom att göra en ackordanalys till Stella så kan man reda ut ackordens funktion till respektive tonart.

### 5.4 Ackordanalys

Genom en ackordanalys så kan man analysera alla ackord och på detta vis få information om hur ackorden förhåller sig till tonarterna: Bb-dur, D-moll, Eb-dur, F-dur, G-moll och C-moll.

The figure shows a musical score for the A-section of 'Stella' by Starlight. The score is in 4/4 time and Bb major. It consists of two staves of music. The first staff starts with a circled 'A' and contains four measures with chords Em7(b5), A7(b9), Cm7, and F7. The second staff starts with a circled '5' and contains four measures with chords Fm7, Bb7, Ebmaj7, and Ab7. Roman numeral analysis is provided above and below the staves.

Measure	Chord	Function
1	Em7(b5)	MOLL-II-V
2	A7(b9)	TILL III
3	Cm7	II-V
4	F7	TILL I
5	Fm7	II-V-I
6	Bb7	TILL IV
7	Ebmaj7	bVII7 (BACKDOOR ACKORD)
8	Ab7	

Figur 6. Ackordanalys Stella by Starlight A-del

A delen börjar med moll-II-V till III, Dm, men den saknar upplösning. Istället fortsätter den i följande två takter med II-V till I, Bb, men även här saknar den upplösning, eftersom nästa ackord är ett Fm7 istället för tonikan Bbmaj7. Detta gör att denna del känns som väldigt sökande och orolig. I takt 5–7 finns alltså en II-V-I sekvens, Fm7-Bb7-Ebmaj7, där Ebmaj7 blir IV steget. Ab7 i takt åtta fungerar som en om-harmonisering av dominanten till tonikan (Bb) och fungerar som ett ”backdoor ackord”. Man kan säga att det fungerar som ett låneackord till V7 ackordet, F7, (Homes, 2018). Detta skapar dramatik i harmoniken, eftersom man vanligtvis förväntar sig Ab7 som ett V7 ackord till Dbmaj7.

The figure shows a musical score for the B-section of 'Stella by Starlight'. It consists of two staves of music in B-flat major. The first staff covers measures 9 to 12, and the second staff covers measures 13 to 16. Above the staves, chord progressions are labeled with functional labels: 'TONIKA' above measure 9, 'II-V-I TILL III' above measures 10-12, and 'II-V-I TILL VMAJ7' above measure 13. The chords are: Bbmaj7 (measure 9), Em7(b5) (measure 10), A7(b9) (measure 11), Dm7 (measure 12), Bbm7 (measure 13), Eb7 (measure 14), Fmaj7 (measure 15), Em7(b5) (measure 16), A7 (measure 17), Am7(b5) (measure 18), and D7(b9) (measure 19). The measure numbers 9, 13, and 17 are written on the left side of the staves.

Figur 7. Ackordanalys Stella by Starlight B-del

B delen löser upp den spänning som A delen skapat. Efter Bbmaj7 ackordet i B-delen följer det två stycken II-V-I, den första till Dm7 och den andra till Fmaj7. I följande takter följer det en oupplöst moll-II-V till Dm7. Denna II-V: a återkommer på flera ställen, de första två takterna i låten och senare i takt nr. 10. Den kommer också igen i sista A delen i takt 25–26. Eftersom den är så återkommande så kan man navigera i låten med hjälp av den. Den ger också en sorts symmetri till låten som skapar en igenkänningsfaktor.

I takt 15–16 finns en moll-II-V till VI, Gm. Den här saknar också en traditionell upplösning till Gm7 som skulle fungera som I: a steget i denna ackordföljd. Istället finns det en variant till detta, nämligen G7(b13) som har många liknande toner som Gm7, men med en dur-ter istället för en moll.

(C) VI7(b13) II m7  
 17 | G7(b13) | Cm7 |  
 21 | Ab7(#11) | Bbmaj7 |  
 bVII7(#11) (BACKDOOR) I m A J 7

**Figur 8. Ackordanalys Stella by Starlight C-del**

C-delens första ackord är som tidigare bestämt G7(b13) istället för det mer traditionella Gm7 som skulle upplösa den moll-II-V som leder fram till den (b13 kommer från melodin). Man kan också se på ackordet som en V7(b13) till följande ackord Cm7, dvs en modifierad dominant. Nästa ackord, Ab7(#11), som fungerar som backdoor ackord till tonikan som kommer i takt 23. C delen innehåller mycket tension som upplöses i takt 23, där upplösningen sker i och med tonikan.

MOLL-II-V TILL III MOLL-II-V TILL II  
 25 | (A2) Em7(b5) | A7(b9) | Dm7(b5) | G7(b9) |  
 29 | Cm7(b5) | F7(b9) | Bbmaj7 |  
 KVARTCIRKEL... II-V(VARIATION)-I TILL TONIKA

**Figur 9. Ackordanalys Stella by Starlight A2-del**

A2 börjar på samma sätt som den första A-delen, med en moll-II-V till III. Men den saknar upplösning och avbryts av en moll-II-V-I till II för att sedan avslutas av en modifierad II-V-I till tonikan, där modifikation inträffar på V ackordet som har en sänkt 9, dvs, V7(b9). Alla ackord i A2- delen hör gemensamt till kvartscirkeln, dvs. alla ligger en kvart ifrån varandra. Slutligen stannar kompositionen på tonikan som upplevs som väldigt upplöst eller hemma.

## 6 Analys av forskningsmaterialet

I detta kapitel kommer jag att besvara forskningsfrågan ” Vilka musikteoretiska verktyg och variationer kan användas i walking bass ackompanjemang?”. Jag kommer att forska i denna fråga genom att analysera och transkribera Paul Chambers och Ron Carter baslinjer till Stella by Starlight. Både Chambers och Carter är två stora namn inom jazzvärlden och två av mina största influenser. Jag kommer att analysera ett *chorus* av walking bass var.

Jag kommer att gå genom följande rubriker för att få svar på mina forskningsfrågor, tonmaterial, harmonik, frasering och tension/release. Genom att analysera dessa punkter så får man reda på vilka musikaliska verktyg respektive basist använder sig av.

### 6.1 Paul Chambers

Paul Laurence Dunbar Chambers, Jr föddes 11 april 1935 i Pittsburgh, (Wendell, 2019). Chambers började studera musik redan som barn först med barytonhorn som instrument, men bytte till tuba när han flyttade till Detroit 1948. Snart sadlade han ännu en gång om, denna gång till kontrabas och började ta klassiska lektioner. Chambers intresse för jazz växte mer och mer och han blev intresserad av bebop efter att ha lyssnat på saxofonisten Charlie Parker och pianisten Bud Powell. Chambers har citerat Jimmy Blanton som sin favoritbasist och andra viktiga influenser är Ray Brown, Oscar Pettiford och senare Charles Mingus.

Chambers blev en eftertraktad frilansare på den lokala scenen och flyttade snart till New York där han jobbade med trombonisterna J.J Johnson-Kai Winding kvintett och med pianisten George Wallington. 1955 blev han anlitad av Miles Davis och det var med Davis han fick sitt stora genombrott. Han blev medlem av Davis kända ”first great quintet/sextet” och var aktiv där fram till 1963. Under den tiden spelade Davis in några av sina mest kända album, t. ex. *Round about Midnight*, *Milestones* och kanske mest legendariska *Kind of Blue*. Chambers släppte också album under sitt eget namn, bl.a. *Whim of Chambers* (1956) och *Bass on top* (1957). Chambers jobbade också med John Coltrane och hörs på hans legendariska album *Giant Steps*.

Efter Davis jobbade Chambers med bl.a. pianisten Wynton Kelly, gitarristen Wes Montgomery, saxofonist Hank Mobley, saxofonisten Sonny Criss och med pianisten Barry Harris. Chambers dog av tuberkulos 4.1.1969 efter år av alkohol och heroinmissbruk.

Chambers hyllas som en av de största namnen inom jazzvärlden och var en sann virtuos, både som ackompanjatör och som solist. Hans klassiska bakgrund gjorde att han behärskade stråken bättre än många andra basister under sin tid. Hans basspel hyllas ännu idag och har satt standarden för dagens kontrabasister.

## 6.2 Paul Chambers analys

Under min tidiga studietid blev jag fascinerad av Chambers och började studera honom. Därför besitter jag en förförståelse om hurudan basist Chambers är, jag har alltid sett upp till Chambers tydlighet och hans virtuositet. Jag ser också upp till hans, i min mening, ”tydliga” och klara spelstil, speciellt vad gäller walking bass. Men jag ville forska närmare i vilka verktyg han använder i sitt basspel när han ackompanjerar och se närmare på hur han varierar sina baslinjer.



Figur 10. Chambers takt 1–4

Chambers kommer in i walking vid ungefär 1:41 in i låten, från att ha spelat *two-feel* under melodin med ett *fill* i takt 2. Eftersom formen på Stella börjar med dessa två takter som innehåller mycket spänning så tycker jag att den första frasen återskapar denna känsla.

Från takt 3 bygger han en längre fras som har en vågrät rörelse. Frasen stiger skalvis i tonhöjd och genom att använda sig av kromatik så skapar han en transportsträcka över det fjärde taktstrecket. Denna rörelsen kallas ”*scalewise motion*” och är ett vanligt förekommande verktyg för att skapa walking bass linjer, (Friedland, 1993, s. 38). Denna stigning i tonhöjd skapar en sorts rörelse som ger riktning åt musiken. Scalewise motion kan också sjunka i tonhöjd.



Figur 11. Chambers takt 5–8

Linjen i takt fem är en symmetrisk baslinje, där Bb-durskalans skaltoner spelas ner, upp, ner, upp, ner upp. Genom att använda sig av symmetri som verktyg så blir basspelet mera melodiskt i min upplevelse. Åhöraren förväntar sig nästan var nästa ton skall landa och genom att bryta denna symmetri som Chambers gör i takt 6 så skapar man överraskning. I takt 7 använder han Db som ledton istället för D som finns i ackordet Ebmaj7. Detta gör att ackordet bildar en dominant till Ab7.

Chambers spelar ett ”arpeggio” över Ab7 i takt åtta, detta skapar en mera drastisk lodrät rörelse menar Friedland (s. 43, 1993). Chambers använder sig av en kromatisk ledton som leder baslinjen över taktstreckets till tonen Bb. Scalewise motion och arpeggio är de två verktygen som Chambers använder för att skapa riktning åt baslinjerna.

Chambers använder sig mest av fjärdedels walking-ackompanjemang, men använder sig också av en åttondels *död not*. En död not (även kallad ”ghost note”) är en not som spelas men som saknar pitch. Döda noter markeras med ett ”x” i notskrift. Döda noter spelas på kontrabasen genom att hålla fingrarna på vänster hand löst på strängarna utan att producera en ton. Höger handen knäpper på strängen för att skapa ett perkussivt sound som kan t.ex. användas för att lyfta fram underdelningen i walking bass och för att skapa variation i basspelet.



Figur 12. Chambers takt 9–12

Chambers spelar nästan genomgående grundtonen på första slaget när man studerar bilaga 1 Att spela på detta sätt skapar en känsla av säkerhet för åhöraren, och det gör att man lättare kan identifiera ackordbytena. Ackordbytena i takt 9–12 korrelerar alltid med Chambers tonval, eftersom Chambers placerar respektive ackords grundton på första och tredje slaget.



Detta kan upplevas som tryggt för åhörarna och medmusikanterna men kan också upplevas som förutsägbart, eftersom man alltid förväntar sig att varje ackords grundton skall finnas i basen. Undantagsvis spelar Chambers i takt 14 V-steget av Em7(b5) och A7(b9) på första och tredje slaget istället för att spela grundtonerna. Eftersom dominantens funktion är att leda till tonikan upplever jag att baslinjen får ett öppnare sound.



21  $A\flat 7(\#11)$   $B\flat \text{maj} 7$

**Figur 15. Chambers takt 21–14**

I takt 21 spelar Chambers ett Eb5-ackord och i takt 22 markerar han Ab7(#11) -ackordet vilket kan fungera som II-V till Db (Eb $m7$ -Ab7). I takt 23 markerar Chambers tonen F på första slaget vilket gör att hans baslinje får ett dominant (F7) sound. Detta är ett användbart verktyg för att skapa upplösning till tonikan.

(A2)  
25  $E\text{m} 7(\flat 5)$   $A 7(\flat 9)$   $D\text{m} 7(\flat 5)$   $G 7(\flat 9)$   
29  $C\text{m} 7(\flat 5)$   $F 7(\flat 9)$   $B\flat \text{maj} 7$

**Figur 16. Chambers takt 25–32**

I sista A-delen så kombinerar Chambers många av de ovannämnda idéerna i sitt spel. I takt 25–26 använder han sig av ackordtonerna (E $m7$ (b5) och A7(b9)) för att markera ackorden. Genom detta så förstärks ackorden och det ramar in harmoniken på ett mycket överskådligt sätt. I takt 27–28 spelar han en längre fras som består av skaltoner, kromatik och döda toner som knyter ihop de följande takterna.

Chambers håller sitt omfång till kontrabasens lägre register. Han använder sig sällan av stora intervallhopp, största intervallet Chambers spelar i denna version är en oktav. Omfånget Chambers använder sig av täcker en stor del av bottenregistret, vilket bidrar tills hans stora, fylliga sound. Detta bidrar också till att hans genomgående, bestående sound.

### 6.3 Ron Carter

Ronald Levin Carter (4.5.1937) föddes i Michigan och började spela cello vid 10-års åldern (Wynn, 2019). Carter bytte instrument till bas inom när han flyttade till Detroit pga. rasistiska stereotyper angående hans instrument. 1959 utexaminerades han från Eastman School's Philharmonic Orchestra och flyttade därefter till New York. Där avlade han magisterexamen i Manhattan School of Music 1961. Under sin tid i New York gjorde han sin första inspelning med Chico Hamiltons kvintett, den första av många inspelningar han skulle medverka på. Efter Hamilton fortsatte han att jobba med träblåsaren Eric Dolphy (som också spelat i Hamiltons band), pianisten Thelonius Monk och med trumpetisten Art Farmer.

1963 lämnade Chambers Miles Davis band och samma år erbjöds Carter en position i Davis nya kvintett, ”*Second Great Quintet*”. I kvintetten så spelade förutom Carter också pianisten Herbie Hancock och trummisen Tony Williams i rytmsektionen. Under sin tid med Davis så spelade de in bl.a. E.S.P., Miles Smiles och Nefertiti. Carter var aktiv med Davis fram till 1968.

Carter blev också under 1970-talet bandleadare för sitt eget band, där han ofta spelade basen mera melodiskt och han hade ofta med en till basist vars uppgift var att hålla timingen. Carter var också med och utvecklade piccolobasen, som har en högre stämning än den vanliga kontrabasen. Detta instrument hörs på Carters album *Piccolo* (1977).

Få musiker kan mäta sig med Carters imponerande CV. Har under sin långa karriär gjort över 2000 inspelningar, (Allaboutjazz, 2018). Han har jobbat med bland annat Tommy Flanagan, Gil Evans, Lena Horne, Bill Evans, B.B. King, Dexter Gordon, Wes Montgomery och många fler. Carter är vid examensarbetets skrivning ännu aktiv bassist, pedagog och föreläsare.

### 6.4 Ron Carter Analys

Innan denna forskning har jag studerat Carter, vilket har gett mig en förståelse om Carters basspel. Jag har endast analyserat Carters soloteknik tidigare och ville även se på hans ackompanjemang och hur han skapar variation i sitt basspel. I version B spelar bandet i *half time* vilket innebär att ackorden spelas ut dubbelt så länge än version A. Detta innebär att man som musiker kan spela ut varje ackord mera och på det sättet har mera tid att utforska varje ackords sound.



**Figur 17. Carter takt 1–4**

Carter kommer in efter Davis solo där han spelat two-feel med sin walking bass med ett triol-baserat fill under hela första takten. Detta fill är en reaktion på Davis spänningsskapande avslut på solot och skapar en brytningspunkt där det nya solot tar sin början. Med fillet använder sig Carter av rytmiken för att skapa spänning. I takten som följer spelar Carter en lång, stigande fras som binder ihop det föregående ackordet ( $E_m7(b5)$ ) med det nya ( $A7(b9)$ ) och jag upplever det som ett väldigt flytande sound. Genom att använda sig av kromatik i takt 4 så accentuerar Carter  $b9$  i  $A7(b9)$  ackordet som ledton till tonikan ( $D$ ).



**Figur 18. Carter takt 5–8**

Carter och pianisten Hancock spelar en om-harmoniering på  $C_m7$  i takt 6 och spelar istället  $C\#7$ , en förhandsbestämd om-harmonisering som är mycket återkommande i denna version av Stella. Denna om-harmonisering hör till en längre stigande fras som sträcker sig fyra takter från till takt nio.

Carter bygger fraser över taktstrecken, t.ex. genom att använda sig av scalewise motion och kromatik som han demonstrerar i takt sju och åtta. Detta gör att åhöraren kan upplever baslinjen som en längre musikalisk idé och ger ett öppnare sound.



**Figur 19. Carter takt 9–12**

Nästa fras fortsätter i samma register på basen och innehåller samma om-harmonisering som den i takt sex, bara att den spelas i annan tonart. Först i takt 11 spelar Carter en sjunkande fras som leder till Ebmaj7 i takt 13. I takt 12 framhåller Carter tersen i Bbmaj7 ackordet, vilket fungerar som ledton till Ebmaj7 i takt 13.



**Figur 20. Carter takt 13–16**

Carter spelar en stigande fras och använder sig återigen av kromatik för att spela över taktstrecken. I takt 15 spelar han i *tumposition* för att nå upp till tonen Ab. Att använda ett större omfång av kontrabasen bidrar till större valmöjlighet vad beträffar sound. Genom att spela högre upp så upplever jag att man kan producera ett gällare sound som bryter från kontrabasens traditionella djupa och fylliga sound.

Carter spelar sedan ett sjunkande arpeggio till ackordet Ab7. Detta hopp är svårt att göra med precision på kontrabas, något som Carter utför utan problem. Carter använder sig att detta hopp för att byta register på kontrabasen och detta drastiska byte av register upplever jag skapar ett element av överraskning vilket skapar spänning.



Figur 21. Carter takt 17–20

Carter använder sig av döda noter för att skapa mer rytmiska baslinjer. Genom att använda sig av döda noter bryter Carter upp den fjärdedels-betonade rytmiken i walking bass linjerna. Detta gör att swing underdelning lyfts fram och baslinjerna blir mera rytmiskt framträdande.



Figur 22. Carter takt 29–32

Carter spelar ett rytmiskt mönster som tar åhöraren in till den nya delen som följer takt 32. Detta mönster upplever jag skapa spänning, eftersom det lyfter fram triol-underdelningen och bryter upp walking basspelet. Baslinjen påminner också om call and response, där Carter spelar en rytmisk figur som han svarar med i nästa takt och så vidare. Detta påminner om Blantons basspel, där basisten nästan får en solistisk roll utöver att ackompanjera.



Figur 23. Carter takt 33–36

Carter gör ett stort hopp från G-övertonen till B. Han spelar döda noter för som fungerar som en transportsträcka till tonen B. Strängarna dämpas så att pitchen blir svår att urskilja och ger därför ett perkussivt sound. I takt 35 insinuerar Carter ett F7 ackord över G7(b13), vilket insinuerar ett *backdoor dominant*.



**Figur 24. Carter takt 37–40**

I takt 38 gör bandet samma om-harmonisering som tidigare genom att transponera upp ett halvt tonsteg från Cm7 till C#m7.



**Figur 25. Carter takt 41–44**

Carter demonstrerar scalewise motion genom att spela en lång baslinje som sträcker sig från takt 41–44. Jag upplever denna baslinje som väldigt musikalisk, eftersom den använder sig av flera olika verktyg som tidigare har nämnts och eftersom den knyter ihop ackordet Abm7(#11) samtidigt som den hela tiden sjunker i tonhöjd.



**Figur 26. Carter takt 45–48**

Carter kommer in till takt 45 på en åttondelssynkop och spelar ett Em7(b5) arpeggio i takt 45–46. I takt 47–48 spelar Carter symmetrisk skaltoner upp-ner-upp-ner-upp-ner, som skapar upplösning till tonikan (Bbmaj7).



**Figur 27. Carter takt 49–52**

Carter använder sig av *call and response* i sin baslinje från takt 49–52. Exempel på detta syns i takt 49 där Carter spelar en stigande walking-bass linje som utmynnar i åttondels ghost-notes. Denna fras besvaras i takt 51–52 och är närmast identiskt om man ser på rytmiken. Denna teknik skapar ett dynamiskt basspel och påminner mycket om den call and response som hörs i gospel och soulmusik, där detta verktyg används flitigt, (masterclass.com, 2019).



**Figur 28. Carter takt 53–56**

Carter spelar en kromatiskt upp-ner-upp fras i takt 53 för att skapa spänning. I takt 55 spelar Carter ett fill som påminner om fillet i takt 1 av transkriptionen. Genom detta fill så upplever jag att Carter markerar en övergång till nästa del som sticker ut från resten av analysen.



**Figur 29. Carter takt 57–60**

I takt 57 framåt bandet Carter fjärdedels-trioler som insinuerar en stark 3:4 känsla i musiken. Bandet spelar också en om-harmonisering på Cm7(b5), och spelar istället II-V till Cb (Dbm7-Ab7-Cbmaj7). Sedan en II-V Till Bbmaj7 (Cm7-F7-Bbmaj7).





**Figur 30. Carter takt 61–64**

Carter fortsätter samma 3:4 känsla i takt 61–64. Carter gör en om-harmonisering på Bbmaj7 genom att spela Ab7 i takt 62 och takt 64. Ab7 fungerar som backdoor ackord till Bbmaj7. Slutligen spelar Carter ett fill för att återgå till walking bass.

Carter använder sig av ett betydligt större omfång än Chambers och detta bidrar till flera sound möjligheter. Genom att spela högre upp på basen så skapar han toner som har en högre tonhöjd. Dessa toner är också volymmässigt lägre än kontrabasens lågt klingande toner. Detta gör också att det är svårt att hålla en hög dynamik i det högre registret. Carter använde sig också mycket av basens lägsta register vilket bidrar till ett djupt och fylligt sound, en bra kontrast till de höga, gälla tonerna. Basen kan också spela volymmässigt högre i det låga registret, något som Carter utnyttjar.

## 7 Resultat

I detta kapitel diskuterar jag resultatet av forskningen och jämför transkriptionerna med varandra för att lyfta vilka likheter och skillnader som uppkommer. Syftet med detta arbete har varit att studera vilka musikteoretiska verktyg basisten kan använda sig av inom walking bass och forskning visar att både Chambers och Carter använder sig av många gemensamma verktyg för att bygga upp sitt walking bass spel. Respektive basist bygger vidare på den grund som Blanton skapade på 1930–1940-talet, där basen fungerar som den rytmiska och harmoniska medelpunkten för ensemblen och genom att stå på den grunden så har de med sitt basspel båda utvecklat egna verktyg.

Både Chambers och Carter använder sig av tension/release för att skapa sina baslinjer. Eftersom låten Stella by Starlight innehåller många inslag av tension/release så behöver musikerna behärska detta verktyg för att kunna improvisera över låten. Många av de verktyg som Chambers och Carter använder sig av bygger på tension/release och därför fungerar tension/release som ett övergripande verktyg.

Genom att skapa riktning åt baslinjerna uppstår det tension/release. Det finns två olika metoder för att skapa riktning på baslinjerna: scalewise och arpeggio metoden. Genom att använda skaltoner kan basisten göra längre, mer flytande vågräta baslinjer. Genom att använda arpeggion kan basisten göra mera drastiska lodräta baslinjer. Dessa två metoder kan gå uppåt och nedåt i tonhöjd. Utöver dessa verktyg kan basisten även använda sig av ledtoner för att bygga linjer som går över taktstrecken.

Ett vanligt förekommande verktyg är att spela över taktstrecken. Detta skapar ett öppnare, mer sammanhängande sound som knyter ihop baslinjerna. T.ex. i C-delen i låten använder sig bägge basister detta verktyg för att spela ut ackorden. För att göra takt-överskridande baslinjer så använder sig både Chambers och Carter av ledtoner. Basisterna använder sig av kromatik, som gör att baslinjerna låter mer dissonanta och skapar därför spänning. Genom att använda dissonans kan basisten skapa variationer i harmoniken, t.ex. i takt fyra i bilaga 2 använder sig Carter av kromatik, där han spelar en linje som lyfter upp b9 i A7(b9) ackordet som ledton till tonikan (A). Därför är detta ett verktyg som basisten kan använda i walking-bass för att påverka harmoniken.

En vanlig förekommande idé i båda Chambers och Carters basspel är att placera ackordets grundton på det första slaget i en ny takt. Genom att placera en annan ton på första slaget så kan man knyta ihop fraser över taktstrecket samt eventuellt skapa spänning.

Både Chambers och Carter spelar döda noter för att accentuera swing underdelningen och för att skapa rytmiska variationer i sina walking bass linjer. Carter använder detta verktyg avsevärt mer än Chambers vilket gör att hans basspel kan upplevas som mera rytmiskt avancerat.

Om-harmonisering är ett kompositions verktyg som används för att variera harmoniken. Med om-harmoniseringar kan musikern skapa ett mera intressant och unikt sound. I dessa versioner använder sig både Chambers och Carter av om-harmoniseringar vid flera tillfällen, t.ex. i bilaga 2, takt 5–6 modulerar Carter (och ensemblen) upp ett halvt tonsteg för att skapa spänning i harmoniken.

Chambers och Carter använder sig av symmetriskt basspel som ett verktyg. Chambers använder sig av symmetri i takt fem av bilaga 2, där han använder sig av scalewise motion för att skapa en symmetrisk baslinje. Detta skapar ett tydligt mönster och åhöraren kan förvänta sig vilka toner som följer. Därför skapar detta en känsla av upplösning. Symmetri är därför ett användbart verktyg för att skapa *release* efter *tension*.

Carter använder sig av call and response verktyget i takt 49–52, där han i sin baslinje besvarar sina egna idéer. Detta verktyg kan användas för att skapa dynamiska baslinjer och påminner om Blantons solistiska basspel.

Carter använder sig av ett större omfång på kontrabasen än Chambers. Genom att använda sig av olika tonhöjd på basen kan man skapa variationer i soundet. Genom att spela i kontrabasens höga register får man än högre, gällare ton som saknar samma volym som i kontrabasens lägre register, där man får en djupare och lägre klingande ton. Därför kan man använda detta verktyg för att skapa variation i soundet.

## 8 Slutdiskussion

I detta kapitel kommer jag att sammanfatta forskningsresultatet. I kapitlet presenteras också förslag till utövning av materialet, förslag till fortsatt forskning och avslutningsvis reflekterar jag över vilka upplevelser jag har fått ta del av under forskningsprocessen.

### 8.1 Sammanfattning

Syftet med min forskning har varit att reda ut vilka musikteoretiska verktyg basisten kan använda sig av inom walking bass samt att utforska vilka variationer basisten kan använda sig av i sitt basspel. Arbetet belyser också hur kontrabasen och jazzhistorien bidrog med den grund som Chambers och Carter utvecklade dessa verktyg på. Mina forskningsfrågor var 1. ”På vilken grund utvecklade Chambers och Carter sina musikteoretiska verktyg under 1950–1960-talet?” 2. ”Vilka musikteoretiska verktyg och variationer kan användas i walking bass ackompanjemang?”.

Genom att se tillbaka på kontrabasens uppkomst och att se på jazzens uppkomst och utveckling under 1900-talet så kan man förstå vilken grund Chambers och Carter står på. Genom att analysera formen och harmoniken i Stella by Starlight så kan man få en uppfattning om vad som krävs av musikerna för att improvisera över låten.

Forskningsresultatet visar att Chambers och Carter använde sig av många olika musikteoretiska verktyg och variationer i sina basspel. Många av dessa verktyg bygger på tension/release. Genom att skapa riktning på sina fraser kan basisten skapa spänning med sina baslinjer. Basisten kan använda sig av scalewise motion eller ackord för att skapa riktning. Genom att spela över taktstrecken kan basisten skapa längre sammanhängande linjer. Genom att variera vilka toner man placerar på det första slaget i en takt så kan man knyta ihop fraser över taktstrecken samt använda variationen för att skapa spänning. Basisten kan använda sig av ledtoner som kromatik för att binda ihop dessa basslinjer. Med kromatik kan man också skapa dissonans och därmed skapa spänning. Basisten kan använda sig av om-harmonisering, döda noter, symmetri och call and response för att skapa harmoniska och rytmiska variationer i sitt basspel. Genom att använda sig av olika oktavregister på basen kan basisten med hjälp av kontrabasens konstruktion variera soundet på baslinjerna.

## 8.2 Förslag till utövning av materialet

Forskningsresultatet visar hur pass mångfacetterat walking bass kan vara genom att applicera dessa verktyg. Genom att utöva detta material så kan man få en djupare förståelse om walking bass och hur man enligt mig kan göra ackompanjemanget intressantare med hjälp av variationer i basspelet. Även fast detta arbete riktar sig åt basister så går det även att tillämpas av alla musiker, främst pianister, organister, gitarrister och eventuellt andra instrumentgrupper som kan tänkas behöva kompa walking bass i något skede har nytta av denna forskning.

Genom att först analysera harmoniken i en låt så kan man kartlägga var det uppkommer tension/release. Nästa steg är att tillämpa de verktyg som arbetet tar upp i låten. Jag kan rekommendera att göra liknande transkriptioner som bilaga 1 och bilaga 2 genom att lyssna på olika versioner av låten i fråga och transkribera baslinjen till den låt man vill lära sig. Genom att sedan metodiskt göra varje övning var för sig kan man tillämpa alla verktyg i sitt spel. T.ex. kan man börja med att öva sig på att skapa riktning på sina baslinjer. För att kunna göra det så behöver man vara medveten om harmoniken i låten och ifall man vill använda sig av scalewise motion eller arpeggios. Jag rekommenderar att man övar båda dessa var för sig också eftersom dessa fungerar som grunden till alla walking basslinjer. Sedan kan man enligt exemplet börja öva på att spela olika riktningar. Jag rekommenderar av att alltid öva med en metronom, eftersom detta stärker den inre-timing.

Dessa verktyg gör walking bass ackompanjemanget mera mångsidigt och intressant och de har varit utvecklande för mig att tillämpa dem i mitt eget spel. Genom att behärska verktygen så kan man instinktivt utföra dem under t.ex. uppföranden. Jag rekommenderar att metodiskt öva på dessa verktyg kunna utöka sin mångsidighet inom jazzimprovisation.

## 8.3 Förslag till fortsatt forskning

Enligt mig finns det ett behov att vidareutveckla dessa verktyg i fortsatt forskning. Genom att analysera annat material med samma basister skulle man antagligen få flera exempel på de verktyg som använts, samtidigt kunde man också forska i vilka andra verktyg Chambers och Carter använder sig av. Vilka andra basister finns det som använder sig av liknande eller samma verktyg som Chambers och Carter är en fråga som också uppstår. Genom att göra motsvarande forskning på andra låtar och basister skulle man troligen få ett annat resultat.

Man kunde även forska i de punkter som jag i detta arbete valde att inte ta med, dvs. hur påverkar respektive basists instrument, konstruktion och strängar bl.a. på vilka variationer som uppkommer i basspelet. Man kunde också se på hur olika tempon påverkar vilka verktyg basisterna använder sig av, t.ex. ifall snabbare upp-tempo begränsar baslinjerna eller ifall basisterna använder sig av samma verktyg oavsett tempo. På vilket sätt påverkar interaktionen med de andra musikerna basistens basspel och vilka verktyg väljer basisten att lyfta fram för att kommunicera i detta sammanhang? Genom att bygga på med dessa punkter skulle man få en större helhetsbild av valen som basisterna gör samt hur de påverkar musiken.

## 8.4 Reflektion

Genom denna forskningsprocess upplever jag att jag har fått en större förståelse för vilka verktyg och variationer som finns tillgängliga i walking bass ackompanjemang. Jag har upplevt detta arbete som lärorikt och jag ser framemot att få öva och tillämpa de resultat jag har kommit fram till i mitt eget basspel. Detta arbete har gett mig nya vinklingar på hur man kan göra jazzackompanjemang mera intressant.

Under forskningsprocessen bestämde jag att arbetet inte skall lyfta upp någon av de analyserade basisterna över den andra, utan istället lyfta fram bägge basisternas styrkor. Både Paul Chambers och Ron Carter är två av de främsta jazzmusikerna för sin tid och bägge basister ser jag som stora influenser i mitt eget musikerskap. Genom detta arbete har jag lyft fram hur pass mångfacetterad walking bass kan vara. Avslutningsvis vill jag uppmana till att på nästa musikupplevelse fokusera på basen som en del av upplevelsen.

## 9 Källförteckning

- All about Jazz, 2018. *Ron Carter* [Online] <https://musicians.allaboutjazz.com/roncarter> [Hämtad 9.4.2019]
- Boornazian, J., 2018. *How to improvise over "Stella By Starlight"* [Online] <https://www.learnjazzstandards.com/blog/learning-jazz/jazz-theory/improvise-stella-starlight/> [Hämtad 1.4.2019]
- Brough, R., 2012. *Walk that Dog: The Emergence of Walking Bass Lines In Jazz* [Online] <http://www.ojbr.com/4-5.asp> [Hämtad 10.4.2019]
- Bruér J. & Westin L., 2006. *Jazz: musik människor och miljöer*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag
- Brun, P., 2000. *A new history of the double bass*, Villeneuve d'Ascq: Paul Brun Productions
- Discogs, 2019a. *Miles Davis-1958 Miles* [Online] <https://www.discogs.com/Miles-Davis-1958-Miles/release/2123862> [Hämtad 1.4.2019]
- Discogs, 2019b. *Miles Davis-My Funny Valentine- Miles Davis live In Concert* [Online] <https://www.discogs.com/Miles-Davis-My-Funny-Valentine-Miles-Davis-In-Concert/release/739181> [Hämtad 1.4.2019]
- Friedland, E., 1993. *Building walking bass lines*. Hal Leonard: Milwaukee
- Ginell, R-S., 2019. *Jimmy Blanton* [Online] <https://www.allmusic.com/artist/jimmy-blanton-mn0000349181/biography> [hämtad 10.04.2019]
- Homes, N., 2018. *Essential Harmony 'The Back Door II V' progression tutorial* [Online] <https://www.youtube.com/watch?v=Z7JeN86JBJM> [Hämtad 1.4.2019]
- Rasmusson, L., 1980. *Jazz*. Stockholm: Almqvist & Wiksell
- Rolf, J. & Kangas, J., 2011. *Jazz koko tarina*. Helsingfors: readme.fi
- Starrin, B., 1994. Om distinktionen kvalitativ – kvantitativ i social forskning. i: B. Starrin & P. Svensson, red., *Kvalitativ metod och vetenskapsteori*. Lund: Studentlitteratur.
- Larson, D., u.å. *Making Gut Strings* [Online] <https://www.gamutmusic.com/new-page> [hämtat 1.4.2017]
- Layne, J., 2019. *Victor Young* [Online] <https://www.allmusic.com/artist/victor-young-mn0000959775/biography> [hämtat 1.4.2017]

Levine, M., 1995. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music co

Liebman, D., 1991. *Chromatic approach to jazz harmony and melody*. u.o.: Alfred Music

Masterclass, 2019. *What Is Call and Response in Music?* [Online] <https://www.masterclass.com/articles/what-is-call-and-response-in-music>, [Hämtad 9.4.2019]

Moos, M., 2003. *Slap that Bass: A History of the Bass in Jazz* [Online] <http://riverwalkjazz.stanford.edu/program/slap-bass-history-bass-jazz> [Hämtad 9.4.2019]

Ruhlmann, W., 2019. Miles Davis [Online] <https://www.allmusic.com/artist/miles-davis-mn0000423829/biography> [hämtad 11.04.2019]

Symphony Orchestra Library Center, u.å. [Online] <http://www.orchestralibrary.com/reftables/rang.html> [Hämtad 10.4.2019]

The Thelonius Monk Institute Of Jazz, 2019. [Online] <http://www.jazzinamerica.org/JazzResources/Glossary/q/zz>, [Hämtad 9.4.2019]

Wendell, E., 2009. *Chambers, Paul (Laurence Dunbar, Jr.)* [Online] <https://web.archive.org/web/20131110194115/http://www.jazz.com/encyclopedia/chambers-paul-laurence-dunbar-jr> [Hämtad 1.4.2017]

West, M-J., 2018. *Tuba in the house* [Online] <https://jazztimes.com/features/tuba-in-the-house/> [Hämtad 9.4.2019]

Wynn, R., 2019. *Ron Carter* [Online] <https://www.allmusic.com/artist/ron-carter-mn0000275832/biography> [hämtad. 3.4.2019]

Yelverton, N., 2019. *Analysis of Stella by Starlight* [Online] <http://natyylverton.com/analysis-of-stella-by-starlight/> [Hämtad 1.4.2019]

Ödman, P-J., 2007. *Tolkning, förståelse, vetande: Hermeneutik i teori och praktik*. u.o.: Norstedts Förlagsgrupp



## Analyserat ljudmaterial

*In a mellow tone.* Duke Ellington & His Orchestra (Blanton-Webster Band) [Online]  
[https://www.youtube.com/watch?v=zbH3\\_IpOqmU](https://www.youtube.com/watch?v=zbH3_IpOqmU) [Hämtad 14.5.2019]

*Just a while to stay here.* The Music Of New Orleans, Vol.2: Music Of The Eureka Brass Band [Album]. Eureka Brass Band [Artist]. Folkways Records (1958)

*Mr. J.B. Blues (take one).* Solos, Duets And Trios [Album] Duke Ellington [Artist] Bluebird (1990)

*Stella by Starlight.* My Funny Valentine-Miles In Concert [Album]. Miles Davis [artist]. Columbia (1965)

*Stella by Starlight.* 1958 Miles [Album]. Miles Davis [Artist]. CBS/Sony (1986)

*Steppin' into swing society.* Steppin' into swing society [Album]. Mercer Ellington [Artist]. Coral (1958).

# Bilaga

## STELLA BY STARLIGHT

BILAGA 1

PAUL CHAMBERS

(A)  $E_m7(b5)$   $A7(b9)$   $C_m7$   $F7$

1:42

5  $Bb^{maj}7$   $E_b^{maj}7$   $A_b7$

(B)

9  $Bb^{maj}7$   $E_m7(b5)$   $A7(b9)$   $D_m7$   $G_m7$   $C7$

13  $F^{maj}7$   $E_m7(b5)$   $A7$   $A_m7(b5)$   $D7(b9)$

17 (C)  $G7(b13)$   $C_m7$

21  $A_b7(\#11)$   $Bb^{maj}7$

(A2)

25  $E_m7(b5)$   $A7(b9)$   $D_m7(b5)$   $G7(b9)$

29  $C_m7(b5)$   $F7(b9)$   $Bb^{maj}7$

# STELLA BY STARLIGHT

RON CARTER

BILAGA 2

**(A)**

4:27

4

3 3 3

$E_m7(b5)$   $A7(b9)$

5  $C_m7$   $C\#m7$   $C_m7$   $F7$

9  $F_m7$   $F\#m7$   $F_m7$   $Bb\text{maj}7$

13  $Eb\text{maj}7$   $A7(b9)$

17 **(B)**  $Bb\text{maj}7$   $E_m7(b5)$   $A7(b9)$

21  $D_m7$   $G_m7$   $C7$

25  $F\text{maj}7$   $D_m7(b5)$   $G7(b9)$

29  $Eb\text{maj}7$   $D7(b9)$

33 **(C)**  $G7(b13)$

3

2  
37 C<sub>m</sub><sup>7</sup> C<sub>#m</sub><sup>7</sup> C<sub>m</sub><sup>7</sup>

41 A<sub>b</sub>m<sup>7</sup>(#11)

45 E<sub>m</sub><sup>7</sup>(b5) B<sub>b</sub>ma<sub>7</sub>

49 (A2) E<sub>m</sub><sup>7</sup>(b5) A<sub>7</sub>(b9)

53 D<sub>m</sub><sup>7</sup>(b5) G<sub>7</sub>

57 D<sub>b</sub>m<sup>7</sup> A<sub>b</sub><sup>7</sup> C<sub>m</sub><sup>7</sup> F<sub>7</sub>

61 B<sub>b</sub>ma<sub>7</sub> A<sub>b</sub><sup>7</sup> B<sub>b</sub>ma<sub>7</sub> A<sub>b</sub><sup>7</sup>

# STELLA BY STARLIGHT

BILAGA 3

VICTOR YOUNG

**(A)** #IV-(b5) VII7(b9) II-7 V7  
 Em7(b5) A7(b9) Cm7 F7

4

5 V-7 I7 IVmaj7 bVII7  
 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Ab7

9 **(B)** Imaj7 #IV-(b5) VII(b9) III-7 I-7 IV7  
 Bbmaj7 Em7(b5) A7(b9) Dm7 Bbm7 Eb7

13 Vmaj7 bIV-(b5) VII7 VII-7(b5) III7(b9)  
 Fmaj7 Em7(b5) A7 Am7(b5) D7(b9)

17 **(C)** VI7(b13) II-7  
 G7(b13) Cm7

21 bVII7(#11) Imaj7  
 Ab7(#11) Bbmaj7

25 **(A2)** #IV-(b5) VII7(b9) III-7(b5) VI7(b9)  
 Em7(b5) A7(b9) Dm7(b5) G7(b9)

29 II-7(b5) V7(b9) Imaj7  
 Cm7(b5) F7(b9) Bbmaj7