

## Paradigmaattisen analyysin mahdollisuudet

Eric Dolphyn jazzimprovisaatioiden analyysi

Tämän kirjoituksen päämäärä on kaksitahoinen: toisaalta tarkoituksena on tuoda esiin eräs merkittävä, joskaan ei – valitettavasti – yleisesti kovinkaan tunnettu, jazzsaksofonisti, jolla oli voimakas panos modernin jazzin kehitykseen. Toisaalta tarkoituksena on esitellä paradigmaattista analyysimallia, jolla voidaan analysoida myös jazzimprovisaatioiden segmenttirakennetta.

Analyysin corpusena on transkriptiot jazzsaksofonisti Eric Dolphyn viidestä alttosaksofoni-improvisaatiosta vuosilta 1960–61. Improvisaatioita analysoin paradigmaattisen musiikkianalyysi –metodin keinoin, joka on semioottista analyysiä. Paradigmaattinen musiikkianalyysi perustuu nuottitekstin segmentointiin, jossa tarkoituksena on analysoida tekstistä esiin usein kertautuvat (musiikin sisäisen) merkityksen sisältävät segmentit. Tämän työn analyysissä olen halunnut saada esiin nimenomaan ne segmentti-ainekset sekä näiden väliset yhteydet, joista muodostuu performoijan musiikillinen 'kieli' improvisaatiotilanteessa.

Paradigmaattinen analyysimalli tarjoaa tähän tarkoitukseen keinon, sillä sen avulla voidaan tavoittaa jazzimprovisaatiosta karakteristisia piirteitä esittäjälle ominaisesta sävelkielestä segmenttien tasolla. Analyysimetodi pureutuu puhtaasti nuotinnettuun materiaaliin, joten ulkopuolelle jäävät monet mm. etnomusikologisesti kiinnostavat analyysimenetelmät ja lähestymistavat. Vaikka tämän työn analyysi keskittyy nuotinnettuun materiaaliin, ei analyysiä ole kuitenkaan voinut tehdä ilman elävän soitteen läsnäoloa. Elävä esitys improvisaatiosta analysoinnin tukena on varsinkin Dolphyn kohdalla ollut välttämätöntä, sillä väärin tulkituiksi tai ratkaisemattomaksi olisivat monet analysoidut segmentit joutuneet ilman artikuloinnin, sointivärin ja dynaamisten vaihtelujen huomioonottamista.

Kuten edellä mainitsin, on työ jakautunut kahteen osaan: ensinnä esittelen ja teen huomioita Dolphyn taustasta, yhteyksistä tunnettuihin muusikoihin ja hänen musiikillisista tyylipiirteistään. Toiseksi esittelen paradigmaattisen analyysimetodin periaatteita sekä tekstin analyysin kautta sitä tapaa, miten metodia on sovellettu tässä työssä Dolphyn improvisaatioiden yhteydessä.

## Dolphyn musiikillinen toiminta

Eric Dolphy kuului John Coltranen, Ornette Colemanin ja Cecil Taylorin kanssa 1960-luvun alussa niihin innovaattoreihin, jotka muuttivat jazzin kehitystä uusille urille. Se musiikillinen ilmasto, joka vallitsi yleisesti 60-luvun alun jazzissa oli hard bop -tyylin valta-aikaa. Tätä valtavirtaa vasten em. esittäjien pyrkimyksenä oli laajentaa jazzilmaisun mahdollisuuksia uuteen suuntaan. Vaikutteita jazzilmaisunsa nämä ottivat mm. länsimaisesta uudesta konserttimusiikista ja ns. ei-länsimaisesta musiikista (mm. intialainen musiikki ja sen improvisaatioperinne Dolphyn ja Coltranen kohdalla).

Eric Dolphy syntyi Los Angelesissa, Kaliforniassa, 20.6.1928. Hän aloitti klarinetin opiskelun alaluokilla mutta alkoi soittamaan myöhemmin myös alttosaksofonia. Charlie Parkerista tuli merkittävä vaikuttaja Dolphylle – kuten monelle muullekin nuorelle puhaltajalle 1940–50 luvulla – joskin Dolphyn oman tyylin piirteet olivat silmiinpistäviä jo varhaisessa vaiheessa. (Simosko & Tepperman 1979, 27–31.)

Eric Dolphyn ensimmäinen levytys tuli ajankohtaiseksi, kun Roy Porterin big bandin vuoden 1949 nauhoitukset – joissa Dolphy oli mukana muutamalla raidalla – julkaistiin. 1950-luvun alkuvuodet Dolphy vietti armeijassa, minkä jälkeen soitti eri yhtyeissä – sekä omissa että muiden nimissä. Tällöin hän loi kontakteja moniin myöhemmin merkittäviin muusikoihin, joita olivat mm. John Coltrane, Ornette Coleman ja Charles Mingus. Äänityksiä, joissa Dolphy olisi ollut mukana, ei ilmestynyt julkisuuteen sitten ensilevyesiintymisen jälkeen lähes kymmeneen vuoteen. Vasta Chico Hamiltonin nimissä tehdyt nauhoitteet vuonna 1958 tulivat olemaan seuraava levydokumentti Dolphyn uralla. (Simosko & Tepperman 1979, 31–34.)

Merkittävä ajanjakso Dolphyn uralla alkoi vuonna 1958 päättyen hänen ennenaikaiseen kuolemaansa kuutta vuotta myöhemmin. Tämän kuuden vuoden aikana hän osallistui monien merkittävien muusikoiden levytys-projekteihin sekä julkaisi vuonna 1960 musiikkia ensimmäistä kertaa myös omissa nimissään. Tärkeimpiä yhteistyökumppaneita olivat Chico Hamilton, Ornette Coleman, Charles Mingus ja John Coltrane. Dolphy vieraili näiden vuosien aikana ahkeraan studio-sessioissa osallistuen kaikkiaan noin 450:n(!) sävellyksen levytykseen eri artistien nimissä.

Vuosien 1958–59 aikana Dolphy oli tiiviisti Chico Hamiltonin yhtyeessä ja oli pitkän levytystaukonsa jälkeen mukana monella Hamiltonin yhtyeen tallentamalla esityksellä kyseisenä ajanjaksona. Rumpali-yhtyeenjohtaja Chico Hamiltonin kokoonpanossa oli erikoista tietty 'kamarijazzillinen'-tyyli, johon vaikutti osaltaan yhtyeessä mukana ollut sellisti Nathan Gershman. Huhtikuun ensimmäisenä päivänä 1960 oli vuorossa Dolphyn ensimmäiset omissa nimissään tekemät studionauhoitukset. Julkaisu oli nimeltään 'Outward Bound' ja levyllä olivat mukana mm. trumpettisti Freddie Hubbard sekä rumpali Roy Haynes. Tämän jälkeen Dolphy liittyi basisti Charles Mingusin yhtyeeseen ja oli mukana mm. levyillä 'Pre-Bird' sekä 'Mingus At Antibes'. Lisäksi hän osallistui saksofonisti Oliver Nelsonin 'Screamin' The Blues' -levylle.

1980-luvulla esiintulleesta ja julkaistusta nauhoitteesta – 'Open Aspects' – on löydettävissä kiintoisia ja aivan uudenlaisia piirteitä Dolphyn musiikillisista 'harrastuksista'. Heinäkuun kahdeksantena 1960 hän osallistui studionauhoitukseen, joissa soitti alttosaksofonia, mutta Dolphyn lisäksi kokoonpanossa oli myös sekä tablan- että tambouransoittaja. Vasta tämä näin myöhään julkisuuteen tullut nauhoite paljastaa Dolphyn todellisen kiinnostuneisuuden asteen intialaista musiikkia kohtaan. Hän oli eräässä haastattelussa tosin maininnut olleensa kiinnostunut myös eksoottisemmista musiikkityyleistä, mutta mistään ei ollut ennen tätä julkaisua käynyt ilmi että hän todella oli myös itse nauhoittanut sitä. Elokuun 15. vuonna 1960 oli Dolphyn toisen julkaisun äänittämisen aika. Äänite sai nimekseen 'Out There' ja siinä olivat mukana Ron Carter sello, George Duvivier basso sekä Roy Haynes rummut.

Dolphy oli yllättävän taipuisa ja sopeutuva muusikko: hän pystyi ottamaan osaa hyvinkin erilaisiin levytyksiin, mutta pystyi myös näissä erilaisissakin musiikkiympäristöissä säilyttämään oman 'äänensä'. Hän sai oman musiikillisen sanottavansa aina kuuluviin oli sitten kyseessä hard bop-, latinalais-amerikkalainen – tai avantgarde tyyli. Martin Williamsin mukaan (Simosko & Tepperman 1979, viii) Dolphy saattoi puhuessaan tuoda lähes samassa lauseessa esiin kiinnostuneisuutensa jazzklarinetin pioneeriin Jimmy Nooneen, Gerald Wilsonin uusimpaan julkaisuun tai Karlheinz Stockhausenin musiikista tekemiinsä löytöihin. Robert Levin taas mainitsee (Simosko & Tepperman 1979, 12), että Dolphy oli kiinnostunut myös Schoenbergin, mutta myös afrikkalaisten pygmien laulusta sekä intialaisen musiikin esittäjästä Ravi Shankarista.

Eräs modernin jazzin historian suuria virstanpylväitä on Ornette Colemanin levy 'Free Jazz'. Levy taltioitiin joulun alla 1960 ja myös Dolphy osallistui sen nauhoitukseen. Coleman oli muodostanut levyllä esiintyvän kokoonpanon kahdesta kvartetista, joista toisen 'johtaja' oli hän itse ja toisen Dolphy. Levy antoi tälle vapaalle ja estetiikaltaan uudelle jazzilmaisun tyylille nimensä. Myöhemmin tästä free jazz –nimityksestä on tullut myös uuden jazzin rasite, varsinkin kun sen määritelmän sisään on yritetty mahduttaa ylimalkaisesti lähes kaikki mahdolliset modernin jazzin ilmiöt.

Helmi-maaliskuussa 1961 Dolphy osallistui Oliver Nelsonin 'blues-tutkielma' –levylle 'Blues And The Abstract Truth' sekä Nelsonin levyllä 'Straight Ahead'. Edellisellä oli mukana myös merkittävä pianisti Bill Evans. Toukokuussa samaisena vuonna alkoi Dolphyn yhteistyö levytysten suhteen John Coltranen kanssa. Coltranen 'Africa/Brass' –levyjen äänityssessiot toukokuun 23. ja kesäkuun 7. toivat esiin Dolphyn kykyjä myös ison orkesterin sovittajana. Dolphy sovitti tälle orkesterille 'Song Of The Underground Railroad' –sävellyksen sekä 'Africa'–sävellyksen kaikki julkaistut kolme eri ottoa. Näiden ison orkesterin äänitysten välillä Dolphy osallistui myös Coltranen pienyhtyeen nauhoitukseen toukokuun 25. päivänä. Tämä äänite julkaistiin nimellä 'Ole' ja levyllä olivat mukana edellisten lisäksi trumpettisti Freddie Hubbard, pianisti McCoy Tyner, basistit Art Davis ja Reggie Workman sekä rumpali Elvin Jones.

Ennen lähtöään ensimmäiselle omalle Euroopan kiertueelleen, Dolphyn yhtyeellä oli kiinnitys The Five Spot -klubilla, mistä on peräisin heinäkuun 16. päivä tehdyt mittavat nauhoitukset. Tämän yhden illan aikana esitetty musiikki taltioitiin tarkkaan kokonaisuudessaan ja se julkaistiin 'At The Five Spot' vol. 1–2 levyinä ja yli jäävät esitykset muilla äänitteillä. Illan nauhoitukset julkaistiin myöhemmin kokonaisuudessaan myös kolmen levyn kansiona 'The Great Concert of Eric Dolphy'. Elokuussa Dolphy lähti Eurooppaan esiintyen eri maissa paikallisten säestäjien kanssa. Julkaistuja äänitteitä tältä kiertueelta ovat 'Berlin Concerts', 'In Europe' joka on äänitetty Kööpenhaminassa, 'Stockholm Sessions (1)' sekä vasta vuonna 1992 'löydetyt' ja julkaistut 'The Uppsala Concert' vol. 1–2 -äänitteet.

Euroopan kiertueen jälkeen Dolphy palasi takaisin liittyen John Coltranen yhtyeeseen. Yhtye oli kiinnitetty marraskuussa 1961 maineikkaaseen Village Vanguard -jazzklubiin, jossa sen konserttiesityksiä taltioitiin tuntikausia nauhalle. Näistä nauhoista julkaistiin 'The Village Vanguard' -äänitteet. Marraskuussa Dolphy lähti uudestaan Eurooppaan, tällä kertaa Coltranen yhtyeen mukana, mutta esiintyen myös itse yhtyeen johtajana, jälleen kerran paikallisten muusikoiden säestämänä. Yhtye konsertoi myös Suomessa marraskuun 22. päivä, pitäen konsertin Helsingissä. Tämän konsertin nauhoite on tallennettuna Suomen yleisradion arkistoon.

Jos vuosi 1961 oli Dolphylle erityisen vilkasta työskentelyaikaa, jälkikäteen julkaistujen äänitteiden runsauden perusteella arvioituna, oli seuraavat vuodet hänellä huomattavasti vähemmän tuotteliaampaa aikaa. Dolphy osallistui vuoden 1962 aikana ainoastaan kolmeen(!) studiosessioon. Hän oli tänä vuonna mukana sekä John Coltranen että Charles Mingusin yhtyeessä ja myös jälkimmäisen taiteellisesti epäonnistuneella konserttijulkaisulla 'Town Hall Concert' (1962). Coltranen yhtyeen vakiojäsenen paikan hän jätti maaliskuussa 1962, perustaakseen oman yhtyeen (Simosko & Tepperman 1979, 67). Vuosi 1963 ei ollut Dolphylle edellistä vuotta tuotteliaampi. Hän kuitenkin järjesti tänä vuonna omat studiosessiot, joista julkaistiin levyt 'Conversations' ja 'Iron Man'.

Vuonna 1964 tapahtui käänne Dolphyn musiikissa: helmikuussa äänitetty levy 'Out To Lunch' merkitsi taitekohtaa Dolphylle. Levyllä oli mukana tasavertaisen laadukas kokoonpano, jonka tyylillinen 'kieli' oli yhtenäinen. Äänitteellä soittivat trumpetisti Freddie Hubbard, vibrafonisti Bobby Hutcherson, basisti Richard Davis sekä rumpali Tony Williams. Tasapainoinen kokonaisuus antoi viitteitä siitä suunnasta, mihin Dolphy oli pyrkimässä. Valitettavasti tämä levy jäi kuitenkin hänen viimeisekseen. Dolphy jatkoi levyn jälkeen edelleen yhteistyötä Mingusin kanssa. Euroopan kiertue tuli jälleen ajankohtaiseksi Mingusin yhtyeessä huhtikuussa ja Dolphyn aikomuksena oli myös jäädä kiertueen jälkeen, jazzmusiikille suotuisampaan, Eurooppaan joksikin aikaa. Dolphyn suunnitelmat kuitenkin kariutuivat hänen ennenaikaiseen kuolemaansa kesäkuun 29. 1964.

Vaikka Dolphylle järjestyi useita omia nauhoitussessioita sekä myös monia hänen konserttejaan nauhoitettiin, ei Dolphy itse ehtinyt julkaista kuin n. viisi levyä omissa nimissään. Jälkeenpäin Dolphyn kuoleman jälkeen näitä julkaisemat-

tomia nauhoitteita on tallennettu runsaastikin levyille. Myös sellaisia nauhoitteita ja levytyksiä, joissa hän oli ainoastaan taustamuusikkona, on kyseenalaisesti uudelleenjulkaistu Dolphyn nimissä.

Dolphyä käsittelevää kirjallista materiaalia ei ole olemassa kovinkaan runsaasti. Simosko ja Tepperman ovat kirjoittaneet Dolphyn elämäkerran, joka on keskeinen teos koko Dolphyä käsittelevässä aineistossa. Litweilerin kirjassa 'The Freedom Principle' on luku Eric Dolphysta, missä tuodaan esiin em. elämäkerran tavoin myös hänen elämänvaiheitaan sekä yhteyksiään eri muusikoihin. Porterin ja Simpkinsin Coltrane-kirjat taas valottavat hiukan sitä puolta, minkälainen vaikutus Dolphylla oli tähän – häntä tunnetumpaan – jazz-vaikuttajaan 1960-luvulla. (Dolphy työskenteli Coltranen yhtyeessä useaan otteeseen mistä ehkä keskeisin vaikutus oli Coltranen improvisoinnin muuttuminen entistä bitonaalisempaan suuntaan.) Uwe Reichardt on koonnut perusteellisen discografian nimeltä 'Like a Human Voice. The Eric Dolphy Discography'.

Vaikka tämän kirjoituksen analysoitavat improvisaatiot ovat kaikki alttosaksofoni-esityksiä, ei alttosaksofoni ollut Dolphyn ainoa instrumentti. Hän on varsin hyvin tunnettu ansioistaan huilistina, mutta myös bassoklarinetistina. Voidaan sanoa, että Dolphy toi jazzin historiaan bassoklarinetin: vasta hän käsitteli tätä instrumenttia täysipainoisena ja merkityksellisenä soolosoittimena jazzin yhteydessä, ei ainoastaan välttävänä sivuinstrumenttina.

## Dolphyn musiikin piirteitä

*"I think of my playing as tonal. I play notes that would not ordinarily be said to be in a given key, but I hear them as proper. I don't think I 'leave the changes' as the expression goes; every note I play has some reference to the chords of the piece." (Simosko & Tepperman 1979, 10–11.)*

Tässä haastattelussa Dolphy kertoi improvisointinsa olevan tonaalista: vaikka sävelet eivät suoranaisesti kuulu sävellajiin, on niillä kuitenkin viittaus sävellyksen sointuihin, selittää Dolphy. Tämän toteamuksen mukaan Dolphy ei improvisoi sävellyksen rakenteesta 'ulos', muttei kuitenkaan kerro tarkemmin mikä on se suhde, joka pitää hänen improvisointinsa 'kiinni' sävellyksen harmonisessa rakenteessa. Haastattelussa Dolphy viittaa ilmeisesti improvisointinsa bitonaalisiin piirteisiin, mikä pyrkimys on havaittavissa melko selvästi hänen koko tuotannossaan – kuten esimerkiksi tässä työssä analysoidun 'Alto-itis' –soolon ensimmäisessä tahdissa.

Elvin Jonesin mukaan (Simosko & Tepperman 1979, 4) Eric Dolphy ei ollut yleensä ottaen kiinnostunut verbalisoimaan musiikkiaan: hän puhui harvoin omasta musiikistaan tai ylipäättänsä mistään musiikista. Tällainen kuva on myös varsin helppo muodostaa Dolphysta saatavilla olevan kirjallisuuden pohjalta. Niistä on löydettävissä hämmästyttävän vähän Dolphyn itsensä antamia kommentteja musiikistaan, lähestymistavastaan musiikin tuottamiseen tai yleensä

spesifimpää musiikkinsa piirteiden eksplikointia. Muutamat lausahdukset, kuten edellä ja seuraavana esitetty, antavat vihjeitä siitä, mihin Dolphy ilmaisussaan pyrki.

Vuonna 1992 julkitulleessa haastattelussa toimittaja Claes Dahlgrenin esittämään kysymykseen Dolphyn improvisoinnista ja sen suhteesta säestäviin soituihin Dolphy vastaa seuraavasti:

*"Well it depends on what type of composition you're playing... More or less, some of the numbers that I play on, – especially my music, things I have written – have chords, and then on, here lately, I have been working with things that have you might call a sound; more or less, just a basic sound which has more freedom that you can work primarily on line...*

*But more or less all the things I have done before is chords... I don't know how to say this, but, chords is intervalls and allways will be here but, as we work what we're trying to do, I guess, more or less, it's to work on a musical line which is based on chords, if the musical number is based on chords and we work from that". (Dahlgren 1992)*

Tämä haastattelu oli tehty julkaistun tiedon mukaan vain 'joitakin aikoja' ennen Dolphyn kuolemaa New Yorkissa. Haastattelusta ilmenee, että Dolphy oli siirtymässä sointu–melodia –ajattelusta suuntaan, jossa äänenväri on keskeisellä sijalla. Tämä piirre on ollut löydettävissä Dolphyn musiikista jo aivan Hamiltonin ajoilta asti, mutta tietoisemmin tämä ehkä tuli Dolphylle ajankohtaiseksi vuoden 1963 aikana.

Dolphy on usein liitetty jazzin historiassa avantgarde–muusikoihin sekä free–jazz –tyylin edustajaksi. Tämä pitää kuitenkin vain osittain paikkansa, sillä ainoastaan murto–osa hänen tuotannostaan on liitettävissä suoranaisesti free–jazz –kategoriaan. 'Puhdasoppisia' free–jazz –esityksiä – Ornette Colemanin tapaan – Dolphy ei tehnyt ainuttakaan omissa nimissään. Sen sijaan avantgardeksi on mahdollista luokitella eräät Dolphyn vuonna 1963 tekemät nauhoitukset sekä seuraavana vuonna tehdyn 'Out to lunch' –levyn materiaali.

Dolphy oli yleensä mieltynyt improvisoimaan melko tavanomaisten jazzkappaleiden sointukierron ja harmonisen rakenteen päälle, joissa pulssia käsiteltiin säestyksen osalta perinteisesti. Tällaiseen tonaaliseen harmoniaan hän kuitenkin suhtautui improvisoidessaan originellilla tavalla, välttäen mainstream–jazzin melodisia kliseitä ja rytmistä ortodoksisuutta. Dolphyn tyyliin ovat olennaista mm. briljantti ja monivivahteinen äänenmuodostus, teknisesti hyvin hallittu instrumentin käsittely, koloristisuus, laaja äänirekisteri, runsas ornamentointi, bitonaaliset piirteet, ei–tarkasti määriteltävien sointien käyttö, improvisaatioiden kulmikkaat linjat sekä kokosävelasteikon käyttö. Nämä piirteet käyvät ilmi tässä työssä analysoitavista improvisaatioista.

Dolphyn musiikissa heijastui myös ei–jazzillisia piirteitä, kuten vaikutteet intialaisesta musiikista ja länsimaisesta uudesta konserttimusiikista. Dolphy työskenteli 1960–luvulla Gunther Schullerin Orchestra U.S.A. –orkesterissa, joka oli erikoistunut sekä nykysäveltäjien teosten, että jazz– ja Third stream –sävellysten

esityksiin. Dolphyn ollessa orkesterissa ohjelmistoon kuului mm. Mozartin, Gabriellin, Ivesin, Schullerin ja Stravinskyn teoksia (Simosko & Tepperman 1979, 73). Dolphy esitti myös Edgar Varesen huilusävellystä 'Density 21.5.' (Simosko & Tepperman 1979, 11–12). Linnunlaulu kiinnosti myös Dolphya ja varsinkin niissä ilmenneet 1/4-sävelaskelkuviot sekä vihellysäänet, joita Dolphy käytti ajoittain improvisaatioissaan (Simpkins 1975, 150).

Dolphy ei ollut kiinnostunut kirjoittamaan monimutkaisia sovituksia, mikä oli olennaista Schullerin ja Mingusin musiikille. Hänen kiinnostuksensa oli ensisijaisesti improvisoinnissa: miten tehdä siitä kiinnostava suhteessa säestävään harmoniaan. Suurin osa Dolphyn sävellyksistä on piirteiltään melko suoraviivaisia, mutta ovat rytmisesti kulmikkaita ja soinnutettu rohkeasti. Dolphy ei yleensä kirjoittanut teemoihinsa vastaääniä, eikä käyttänyt monimutkaisia rakenteita. Monet sävellykset noudattavat AABA-muotoa tai perustuvat blues-rakenteeseen. (Simosko & Tepperman 1979, 15–16.)

Tosin Dolphy on tehnyt monimutkaisiakin instrumentaatioita, kuten yhdeksänääninen 'Burning Spear' (1963), sovitukset isolle yhtyeelle John Coltranen 'Africa/Brass' -levyllä (1961) ja sävellykset Dolphyn viimeisellä 'Out To Lunch' -levyllä (1964). Kuolemansa aikoihin Dolphy työskenteli sävellyksen parissa, jota hän kirjoitti jousikvartetille. (Simosko & Tepperman 1979, 16–17.) Hän opiskeli myös yksityisesti sävellystä ja orkestrointia säveltäjä Hale Smithin johdolla (McInture 1978).

Eric Dolphy joutui välillä myös ankaran kritiikin kohteeksi. Perusteettomasta kritiikistä hän totesi, että kritiikoiden olisi ensinnä kysyttävä muusikolta mihin tämä pyrkii, ennen kuin kirjoittaa negatiivisen arvostelun muusikosta ja tämän musiikista jota ei ymmärrä (Simosko & Tepperman 1979, 153–154.) Dolphyn poikkeava ilmaisu on kuitenkin selkeästi liitettävissä jazztraditioon (Kuljuntausta 1992, 53–54). Kriitikko Martin Williams oli ensimmäisiä jazzkirjoittajia 60-luvulla, joka ymmärsi mistä Dolphyn musiikissa oli kyse: koloristiset piirteet, tekninen ainutlaatuisuus ja soolojen pirteä mielikuvituksekkuus olivat tervetullut vaihtoehto mainstream-jazzin melodisille kliseille ja rytmiselle ortodoksisuudelle. Tätä eivät kaikki ymmärtäneet: useat klubin-omistajat eivät olleet halukkaita kiinnittämään Dolphya tämän erilaisen musiikin vuoksi. (Spellman 1983.)

Vuoden 1963 sessiot ja seuraavana vuonna tehty levy 'Out To Lunch' olivat merkki uudesta vaiheesta Dolphyn uralla. Varsinkin 'Out To Lunch' -levyllä oli ensimmäistä kertaa myös muut muusikot samalla 'aaltopituudella' Dolphyn uusien pyrkimyksien suhteen. Levyn myötä myös viimeinen linkki bop-perinteeseen oli katkaistu. Dolphyn sävellykset olivat rakenteellisesti monimutkaisempia ja kieleltään vaikeampia kuin aikaisemmin. 'Out To Lunch' -levyn jälkeen Dolphy lähti huhtikuussa 1964 Eurooppaan, uskoen saavansa sieltä enemmän vastakaikua musiikilleen kuin Yhdysvalloista. Uuden etsintä loppui kuitenkin kesken, sillä Dolphy kuoli Berliinissä sokeritaudin aiheuttamaan sydänkohtaukseen kaksi kuukautta myöhemmin. (Litweiler 1984, 75–78.)

## Formaalinen analyysi

Formaalista lähestymistapaa musiikkianalyysiin edustavat sellaiset analyysimetodit, joissa musiikki koodataan symboleiksi (kuten A-teema, B-teema... perinteisessä musiikkianalyysissä). Formaalinen analyysi lähestyy struktuuria staattisesti, loogisina jaksoina analysoiden kirjaimellisesti nuottikuvaa, kun taas esim. Schenker-analyysi on kiinnostunut ajan psykologisesta kokemuksesta: Schenker-analyysin raakamateriaalina on kokemus. (Cook 1989, 116–122.)

Formaaleja metodeja ovat joukkoteoreettinen analyysi sekä semioottinen analyysi. Joukkoteoria on USA:ssa formaalisen analyysin pääsuuntaus. Semioottisen analyysin juuret ovat ranskankielisissä maissa (mm. Kanada). Formaaleja metodeja on käytetty eniten vanhan musiikin, nykymusiikin ja ei-länsimaisen musiikin tutkimuksissa. (Cook 1989, 116–123 ja 151.)

## Semioottinen analyysi

Semioottinen analyysi on formaalista analyysiä. Semioottinen analyysi on semio-logian haara, missä tutkitaan merkkejä. Analyysin juuret ovat musiikintutkimuksen ulkopuolella. Semioottinen lähestymistapa on kuten lingvistikoilla puheanalyysissä: merkityksellisten rakennusainesten erottaminen kokonaisuudesta, sekä tutkiminen miten nämä ovat toisiinsa yhteydessä kyseisessä puheessa. Musiikin yhteydessä tämä toimii siten, että jaetaan teksti segmentteihin joilla on merkitys kyseisessä kappaleessa ja toiseksi analysoida miten nämä ovat jakaantuneet läpi kappaleen. Tarkoituksena on myös löytää säännöt segmenttien jakaantumiseksi (distribuutio-analyysi on toinen nimitys tälle metodille). Menetelmä muistuttaa joukkoteorian menetelmää, kuten myös Retin motiivianalyysiä.

Kun puhumme merkityksestä, on tärkeätä tehdä selväksi se taso ('sisäinen' vai 'ulkoinen') millä liikumme käyttäessämme tätä ilmaisua. Merkityksen suhteen on olemassa kaksi tärkeätä semioottista aspektia lähestyttäessä musiikkia, mitkä voidaan liittää myös kahteen esteettiseen näkemykseen musiikista. Ensinnäkin musiikkia voidaan lähestyä muotoilmiönä, jolloin lähtökohtana on, että musiikki viittaa vain omaan itseensä (introversive semiotics). Esteettisenä lähtökohtana tämä on ollut Stravinskilla, jonka mukaan musiikki ei ilmaise muuta kuin itseään, sekä Pierre Boulez'lla, joka pitää musiikkia asemanttisena taiteena. (Tarasti 1978, 130–131.)

Toisaalta on myös olemassa musiikin 'ulkoinen' merkitysaspekti. Tämän lähestymistavan mukaan musiikki ei ole pelkkää soivaa ainesta, vaan siihen sisältyy myös affektiivinen tai ekspressiivinen – musiikin 'ulkoinen' – merkitysulottuvuus (Charles S. Peirce'n interpretantti-käsite). (Tarasti 1978, 131–132.) Semioottisessa analyysissä on kaksi vaihetta, mitkä piirteineen ovat:

- 1) Paradigmaattinen analyysi
  - merkityksellisten segmenttien löytäminen
  - saadaan paradigmaattiset muodot esiin



## *Kuljuntausta*

- musiikin temporaalinen aspekti ei tässä vaiheessa mukana
- 2) Syntagmaattinen analyysi
- huomio musiikin temporaaliseen aspektiin
- löydetään paradigmaattisten segmenttien jakaantumissäännöt

Yleensä semioottisen analyysin ensimmäisessä analyysivaiheessa identifioidut segmentit yksilöidään vielä tarkemmin ja kuvataan systemaattisemmin analyysin toisessa vaiheessa, jotta transformaatiot ja segmenttien jakautuminen saadaan täsmällisemmin selville ja kuvailtua. Vaikeutena semioottisessa analyysissä on ollut löytää sellainen systematisointi-menetelmä, joka soveltuisi jokaisen tutkijan käyttöön. Jos kaikilla semiootikoilla olisi käytössä samanlaiset taulukointimenetelmät segmenttien piirteille, olisi semioottinen analyysi yhtenäisempää ja selkeämpää sekä vertailukelpoisempaa. Hankaluuksia tuottaa myös semiootikoiden epäyhtenäinen termistö. Sinänsä yksinkertaisetkin asiat saadaan kuulostamaan vaikeilta ja harhaanjohtavilta jos jokainen analyytikko ottaa käyttöön oman termistönsä, joka saattaa mennä ristiin toisen analyytikon käyttämän termistön kanssa. Tärkeätä olisi, että analyytikot puhuisivat samaa 'kieltä' myös tässä suhteessa ja että termistön merkkien merkitykset olisi yhtenäisesti täsmennetty (varsinkin kun merkkitesteistä on kyse).

## Paradigmaattinen analyysi

Paradigmaattinen analyysi on semioottista analyysiä. Analyysissä on tarkoitus erottaa ja rajata nuottitekstistä esiin segmentit, joilla on musiikin 'sisäinen' merkitys kyseisessä tekstissä. Analyysin lähtökohtaa voidaan selventää esittämällä kysymys: miten musiikkiteos koostuu erilaisista merkeistä ja miten se on semioottinen tosiasia (Tarasti 1978, 130).

Paradigmaattisessa analyysissä segmenttien määrittely ja rajaaminen tapahtuu vertailemalla segmenttien eri ilmenemismuotoja. Edellytyksenä analyysissä on kertautuvien segmenttien olemassaolo, sillä ainoastaan usein kertautuvia segmenttejä vertailemalla voidaan päästä selville siitä mikä on segmenttien eksakti muoto, eli mihin yksi segmentti loppuu ja mistä toinen alkaa. (Cook 1989, 151-152.)

Vaikeutena on kuitenkin määrittellä eri segmenttien keskinäiset yhtäläisyys-suhteet, sillä jokin tietty segmentti voi ilmetä jonkin toisen segmentin laajentumana tai tiheytyksenä, tai segmentin karakteri voi olla yhdistyneenä jonkin muun segmentin karakteriin (Nattiez 1982, 96). Tästä johtuen kaikki segmentit eivät voi olla samanpituisia eivätkä täysin yksiselitteisiä. Analysoitaessa on tulkittava tilanteen mukaan mikä ratkaisu milloinkin voisi olla oikea. Tämä ei ole hankaluutena usein kertautuvien segmenttien kohdalla, sillä mitä useimmin segmentti kertautuu tekstissä, sitä varmemmin on mahdollista saada selvyys segmentin perushahmosta. Suurimmat hankaluudet tulevat sellaisten segmenttien kohdalla jotka esiintyvät harvoin tekstissä, sillä näille ei löydy mahdollisesti tarpeeksi vertailukohteita eksaktin muodon löytämiseksi.

On myös huomioitava että nuotinnoksen analysointi pitää sisällään tulkintaa samoin kuin nuotinnoksen esittäminenkin. Tähän on kiinnittänyt huomiota Jean-Jacques Nattiez, joka on tehnyt Brahmsin Intermezzosta kaksi erilaista paradigmaattista analyysiä. Kiinnostavaa analyysien kannalta on se seikka, että kaksi pianistia tulkitsevat levyllä tämän Intermezzon juuri näillä kahdella eri tavalla, joilla se voitiin segmentoida. (Tarasti 1978, 128).

Paradigmaattinen analyysi aloitetaan paloittelemalla koko teksti segmentteihin. Analyysissä samanlaiset tai läheisessä suhteessa olevat segmentit laitetaan alekkain taulukoksi, jolloin näiden keskinäinen samankaltaisuus on helpommin havaittavissa. Paradigmaattista taulukkoa aloitetaan rakentamaan vasemmasta yläreunasta (ks. taulukko 1), edeten horisontaalisesti oikealle. Jokainen uusi segmentti saa oman segmenttiluokkansa kunnes esiintyy aiemmin esiintynyt – tai siihen läheisessä suhteessa oleva – segmentti. Tällöin segmentti laitetaan uudelle riville aiemmin esiintyneen alle. Tältä uudelta riviltä jatketaan edelleen segmenttien asettamista oikealle, kunnes esiintyy taas aiemmin esiintynyt segmentti. Tämä laitetaan em. tavalla uudelle riville aiemmin esiintyneen alle. Nämä toimenpiteet toistetaan kunnes koko nuottitekstin segmentit on asetettu taulukoksi. (Cook 1989, 152; Nattiez 1982, 95–96; Pekkilä 1988, 179.)

Samaan segmenttiluokkaan kuuluvat segmentit on näin luettavissa vertikaalisesti ja horisontaalisesti näemme montako erilaista segmenttiluokkaa kyseisessä analyysissä on. Tässä analyysissä segmenttiluokille annetaan kuvaus, joka myös erottaa ne muista luokista ja mistä ilmenee myös luokassa olevien segmenttien ominaispiirteet. Kuinka tarkka tämä kuvaus on, riippuu analyysin tekijästä ja analyysin käyttötarkoituksesta i. mitä halutaan analyysin avulla tekstistä saada esiin. Segmenttien luokitteluun ei joillakin analytikoilla vaikuta segmenttien transpositiot, jolloin pyrkimyksenä on löytää ne karakteristiset piirteet, joita teksti sisältää. Tämä on tavoitteena myös tässä analyysissä. Eliminoimalla segmenttien erilaiset transpositio-muodot, voimme saada kiteytyneemmän – reduktoidun – kuvauksen segmenttien ominaispiirteistä. Analyysissä huomion keskipisteinä ovat segmentit, niiden rajausta ja keskinäinen vertailu. En tule tämän työn analyysissä kiinnittämään huomiota harmonian ja improvisoidun linjan suhteeseen.

## Musiikin semioottista analyysiä

Jean-Jacques Nattiez on analysoinut (Nattiez 1982, 95–126) semioottisesti Debussyn soolohuilukappaleen 'Syrinx'. Nattiez'n taulukoinnissa symbolit A, B, C,... vastaavat motiiveja (i. segmenttejä), symbolit A1, A2, A3,... motiivien varianteja ja symbolit Z, Y, X,... kerran tai kaksi tekstissä esiintyviä motiiveja. Nattiez'n taulukko näyttää paikoin sekavalta, joskin hänellä on ollut syynsä ratkaisuihinsa. Hän on laittanut taulukkoon motiivit A, B, C eri järjestykseen, millä hän on halunnut osoittaa että motiivi C lähtee motiivin A lopusta. Motiivit D ja E ovat taulukossa alekkain samassa kohdassa, millä hän on halunnut osoittaa että ne ovat sukua toisilleen. Näistä on seurauksena se, että taulukon selkeys kärsii. Nämä yhteydet olisi ilmaistavissa muilla keinoin.

Elisabeth Morin on analysoinut (Cook 1989, 152–8 ja 173–5) William Byrdin ja John Tompkinsin kahta variaatiosarjaa 1500-luvulta. Kummatkin sarjat perustuvat samaan teemaan. Näitä kahta eri säveltäjän samasta teemasta säveltämää variaatiosarjaa Morin tutkii vertailemalla niiden segmenttimateriaalia. Analyysin avulla Morin sai esiin sen, että Byrdin tematiikka on moninaisempaa ja satsi kerroksisempaa kuin Tompkinsilla, jolla perustana oli kahden tekstuurin säännöllinen vuorottelu.

Morinin systeemi on systemaattisempi ja laajempi kuin Nattiez'n. Morin karakterisoi jokaista segmenttiyksikköä kahdella piirteellä, joista toinen koskee sävelkorkeutta, toinen rytmia. Morinin menetelmä on näin ollen yleispätevämpi, neutraloiden Nattiez'n systeemiä enemmän musiikillisen kontekstin vaikutuksen. Morinin systeemi sisältää vähemmän tulkintaa. Morin ei kuitenkaan tavoittele generoivaa säännöstöä, kuten Marcelle Guertin (Cook 1989, 165–171) analysoiudessaan Debussyn 'Preludeja'.

Nattiez'n samankaltaisuuden kategoriointi on joustavampaa kuin Morinin, mistä esimerkkinä:

- asteikkokulku g–d suunnasta riippumatta samassa luokassa
- kategoriointi segmentin hahmon mukaan, vaikka alku- ja loppunuotit eivät ole samat
- kategoriointi rytmisen samankaltaisuuden mukaan

Nattiez ei erota melodiaa ja rytmia eri taulukoihin kuten Morin. Nattiez'n taulukon segmenttien piirteiden määritelmät ovat osaltaan formaalisia ja yleisesti sovellettavia, osaltaan täsmällisesti ilmaistuja muttei yleisesti sovellettavissa ja osaltaan melko ei-informatiivisia ja yleispätemättömiä. Nattiez ei selitä eikä perustelee kaikkea esittämäänsä: ratkaisut ovat osaltaan vapaita analyttisiä ratkaisuja, eivät deduktioita.

Semioottisen analyysin ongelmana on löytää kriteerit oikealle segmentoinnille (onko kriteerinä iskullisuus, tauot, rytmien vai teksturaalinen homogeenisuus?). Vaikeuksia tulee eteen myös sen seikan suhteen, kertooko analyysi enemmän analysoijan tulkintatavasta kuin itse musiikista. Semioottinen analyysi antaa mahdollisuuden musiikin tarkkaan kuvaamiseen, muttei aina selvitä tarkasti mitä tarkoitamme näillä kuvauksilla. Vaarana on myös, että tehdään tarkkoja ja systemaattisia kuvauksia musiikista ilman, että näillä olisi suurempaa sidettä itse musiikkiin jonka koemme.

## Tekstien paradigmaattinen analyysi

### *'Alto-Itis'*

'Alto-Itis' –esitys on äänitetty 27.5.1960, 'Screamin the Blues' –levylle. Äänitteellä olevat Oliver Nelsonin kuusi sävellystä ovat kaikki esitystyyliltään bop-vaiikutteisia. Dolphyn improvisaatiot erottuvat särmikkyydessään muiden melko konventionaalisista sooloista, kuten myös Nelsonin hard-bop-, rhythm & blues- sekä gos-

pel-sävytteisistä sävellyksistä. Näiden piirteiden seasta Dolphyn melko eksperimentaaliset soolot pistävät terävästi esiin. (Simosko & Tepperman 1979, 46.)

Saksofonisti-säveltäjä Oliver Nelsonin ja Dolphyn lisäksi levyllä soittavat trumpettisti Richard Williams, pianisti Richard Wyands, basisti George Duvivier ja rumpali Roy Haynes.

Dolphyn improvisaation suhde sointukiertoon on tässä soolossa paikoin etäinen. Ensimmäisessä tahdissa hän soittaa Cm-arpeggion G-duurin päälle ja Eb-duurin Em-soinnun päälle. Koko ensimmäisen tahdin voisi tulkita myös Cm7-sointuarpeggioksi. Tässä improvisaatioissa tulevat myös esiin ne hankaluudet, joihin törmää yritettäessä selittää Dolphyn improvisointia funktionaalisen harmonian näkökulmasta. (Porter 1983, 125.) Sävellyksen ja improvisaation rakenne on AABA-muoto.

'Alto-Itis' -soolon transkriptio on kirjoitettu Eb-vireeseen, joten säestävät soinnut ovat pientä terssiä ylemmässä suhteessa transkriptioituun sävellinjaan. Sooloa ei myöskään ole transkriptioitu kuin vain ensimmäinen kierros, joita kaiken kaikkiaan on kolme. Jo tästä voidaan kuitenkin havaita, että Dolphy pitäytyy improvisaatioissaan melko keskitettyyn segmentti-materiaaliin.

## Analyysi (taulukko 1)

Segmenttiluokkien karakteristiset piirteet luokittain.

p – Sointuarpeggio alaspäin laskevassa muodossa. Arpeggion ylintä säveltä edeltää yleensä yksi tai useampi alapuolinen sivusävel.

q – Segmenttiluokan perustana kuvio, jossa ensinnä suuri hyppy alaspäin, sen täyttö ja paluu lähtösäveleen tai sen lähisäveleen. Tätä seuraa asteikkokulku ja ylöspäin – yleensä trioliaika-arvoin – etenevä sävelkulku.

r – Asteikkoliikkeelle perustuva segmenttiluokka. Liike on alaspäinen ja ylimällä sävelellä on yksi tai kaksi alapuolista sivusäveltä.

s – Kestoltaan improvisaation perusaika-arvoa pidempi – itsenäisen merkityksen saanut – sävel.

t – Kuvio jossa liike alaspäin ja sen täyttö, mitä seuraa liike ylempään – aika-arvoltaan pidempään – säveleen.

## 'They All Laughed'

Prestige levy-yhtiö järjesti 28.6.1960 Eric Dolphyn soittamaan Ken McInturen toiselle soololevyille, jonka otsikko on 'Looking Ahead'. Ken McInture oli myös nuoreen avantgarde-sukupolveen kuuluva alttosaksofonisti, joskaan hänen tyylinsä ei ollut yhtä palavaa kuin Dolphylla. Yhteistä heille kylläkin oli samantyylinen – eiperinteinen – suhtautuminen harmoniaan, sekä fragmentaariset kuviot improvisaatioissa. Myös tässä sessiossa solistien kontrasti konventionaalisiin säestäjiin on tyyllisesti silmiinpistävä. (Simosko & Tepperman 1979, 46.)

'Looking Ahead' -levyllä olevan 'They All Laughed' -sävellyksen on säveltänyt

# Kuljuntausta

George Gerswin ja sen esittävät Dolphyn ja McInturen lisäksi pianisti Walter Bishop Jr., basisti Sam Jones sekä rumpali Art Taylor.

Levy sai negatiivista kritiikkiä merkittävän Down Beat -jazzlehden kriitikolta, joka ei ymmärtänyt mihin Dolphylla ja McInturella oli pyrkimys (McInture 1978). Kriitikot eivät olleet vielä valmiita vastaanottamaan uuden jazzilmaisun ilmiötä, huolimatta levyn vielä kovin vaisusta avantgardismista verrattuna siihen, mitä oli tulossa. Ornette Colemanin 'Free Jazz' -levy - jolla myös Dolphy oli mukana - nauhoitettiin vain muutama kuukausi tämän jälkeen ja se tuli olemaan merkittävä rajapyykki modernin jazzin kehityksessä. Kuten 'Looking Ahead' -levy, myös 'Free Jazz' sai ilmestyessään ristiriitaisen vastaanoton.

Taulukko 1. 'Alto-itis', paradigmaattinen analyysi

The image shows a handwritten musical score analysis for the piece 'Alto-itis'. The score is organized into five sections labeled p, q, r, s, and t. Each section contains musical notation on staves, including notes, rests, and chord symbols. Section p (measures 1-8) starts with a key signature of two flats and a time signature of 3/4. It features chords such as Bb7, Gm7, Gm7, and Cm7. Section q (measures 1-12) features chords like Cm7, F7, Bb7, Gm7, F7, and Cm7. Section r (measures 1-2) features Cm7 and F7. Section s (measures 1-2) features Bb7. Section t (measures 1-2) features Cm7. The analysis includes first and second endings for each section and is connected by vertical lines.

'They All Laughed' –soolon transkriptio on kirjoitettu Eb–vireeseen, mutta säestävät soinnut on kirjoitettu soivaan muotoon eli pientä terssiä korkeammalle suhteessa transkriptioituun linjaan.

## Analyysi (taulukko 2)

Segmenttiluokkien karakteristiset piirteet luokittain.

p – Sointuarpeggio, yleensä alaspäin laskevassa muodossa

q – Segmenttiluokan perustana kuvio, jossa ensinnä suuri hyppy alaspäin, sen täyttö ja paluu lähtösäveleen tai sen lähisäveleen. Tätä seuraa asteikkokulku ja ylöspäin etenevä sävelkulku.

r – Perustana sävelkulku ylöspäin, minkä jälkeen pidemmin aika–arvoin palaataan alaspäin, päätyen yleensä improvisaation perusaika–arvoa pidempään säveleen.

s – Säveltoistoon perustuva segmenttiluokka. Paikoin ornamentointia toistettavien sävelien ympärillä.

t – Asteikkoliikkeelle perustuvat segmentit. 'b':llä merkityt aiheet ovat samaa sukua, joista kolme alinta on redusoitu muoto ylimmästä kuviosta.

u – Improvisaation perusaika–arvoa pidempi sävel, jolla on itsenäinen merkitys.

v – C–G–H–G –motiivilla alkava segmentti, joka pohjautuu terssi–intervallisuhteisiin ja koristeluun.

w – Usein kertautuva ja laskeva, lyhyt neljän sävelen kromaattinen kuvio. Kuviossa liike ylöspäin, paluu lähtösäveleen ja liike alaspäin.

## '245'

Lähdettyään Chico Hamiltonin yhtyeestä Dolphy asettui New Yorkiin, missä hän liittyi vuonna 1960 Charles Mingusin kokoonpanoon. Mingusin yhtyeessä Dolphy alkoi saada laajempaa huomiota ja samaisena vuonna hän sai myös huomattavan paljon työtilaisuuksia levytyssessioista. Dolphyn ensimmäinen oma levytys tuli myös ajankohtaiseksi: 'Outward Bound' äänitettiin huhtikuun ensimmäisenä vuonna 1960. Tällä levyllä on mukana '245' –sävellys. Levytyksessä olivat soittamassa Dolphyn lisäksi trumpettisti Freddie Hubbard, pianisti Jaki Byard, basisti George Tucker ja rumpali Roy Haynes. (Simosko & Tepperman 1979, 43.)

Dolphyn soolot ja sävellykset levyllä ovat kulmikkaita ja dissonoivia, täynnä yllättäviä käännteitä. Improvisaatioissa on nopeita sävelryöppyjä ja tempon käsittely on paikoin hyvin joustavaa (Simosko & Tepperman 1979, 44). Sinänsä suurta muutosta Dolphyn tyyliin ei ole tapahtunut verrattaessa tätä levytystä vuotta aikaisemmin tehtyihin Hamiltonin äänityksiin, joissa Dolphy oli mukana. Eroa on lähinnä siinä, että sävellykset ovat lähes kaikki Dolphyn käsialaa, mikä tekee musiikista kokonaisuudessaan yhtenäisemmän. Dolphyn sävellykset ovat lähempänä sitä kieltä, mitä hän itse käyttää improvisoidessaan, joskaan eivät ole aivan yhtä yllätyksekkäitä.

Kuljuntausta

Taulukko 2. 'They All Laughed', paradigmaattinen analyysi

Dolphy's solo

**p** **q** **r** **s**

1 G Em7 Am7 D7 Am7

2 D7 G Em7

3 D7 G F#7+ Bm7

4 A7

5 D7 G Am7 D7

6 D7 G Am7 D7

7 G Am7 D7

8 D7 G Em7 Am7

9 Em7 Am7

The musical score is organized into four main sections: 't', 'u', 'v', and 'w'.  
Section 't' (measures 1-5) features a melodic line with a triplet in measure 3 and a G chord voicing in measure 4.  
Section 'u' (measures 6-17) includes a melodic line with a D7 chord in measure 7, an Am7 chord in measure 10, and a G7 chord in measure 14. It also contains a triplet in measure 11 and a bend in measure 15.  
Section 'v' (measures 18-23) shows a melodic line with an Em7 chord in measure 18 and an A7 chord in measure 23.  
Section 'w' (measures 24-27) features a melodic line with a D7 chord in measure 24 and a G chord in measure 27.  
The score includes various guitar techniques: triplets (measures 3, 11, 23), bends (measures 15, 23), and vibrato (measures 15, 23). Chord diagrams are provided for Am7, D7, E7, G7, and Em7.



## *Kuljuntausta*

'245' on bluespohjainen sävellys (12-tahdin rakenne), jossa Dolphyn alttosaksofonityöskentely on Parker-vaikutteista, joskin Dolphylle tyypilliset erilaiset soinnit ovat läsnä, kuten myös standardeista poikkeava fraseeraus (Simosko & Tepperman 1979, 44). 'Outward Bound' on sikäli mielenkiintoinen äänite, että sen kokoonpano oli koottu vain tätä äänitystä varten, eivätkä muusikot olleet nähneet sävellyksien nuotteja ennen nauhoitussessiota (Eyre 1960).

## Analyysi (taulukko 3)

Segmenttiluokkien karakteristiset piirteet luokittain.

p – Asteikkoliikkeelle perustuva segmenttiluokka.

q – Segmenttiluokan perustana kuvio, jossa ensinnä suuri hyppy alaspäin, sen täyttö ja paluu lähtösäveleen tai sen lähisäveleen. Tätä seuraa asteikkokulku ja ylöspäin etenevä sävelkulku.

r – Segmenttiluokka perustuu terssisuhteiseen lyhyeen segmenttiin.

s – Sointuarpeggioon perustuva segmenttiluokka. Paikoin hypyt on täytetty asteikkosävelin. 'b':illä merkityt ovat sointuarpeggiosarja, jossa vuorottelevat ylinouseva D- ja E-kolmisointu. Arpeggioiden voidaan katsoa perustuvan myös kokosävelasteikolle.

t – Runsaasti ornamentointia sisältävä, säveltoistoon ja terssisuhteille perustuva segmenttiluokka. Kuvioissa on myös blues-vaikutteita, kuten molli-terssi ja ylinouseva kvartti (duuri-7 soinnun päällä).

## *'Teenie's Blues'*

'The Blues and the Abstract Truth' -levy äänitettiin 23.2.1961. Levy on Nelsonin merkittävimpiä, missä tämä klassisen koulutuksen sävellyksessä ja teoriassa saanut muusikko tutkailee bluesin rakenteellisia mahdollisuuksia systemaattisesti. Lähtökohtana Nelsonin sävellyksille on ollut kahdentoista tahdin blues-rakenne, joita Nelson on muokannut melodisten ideoiden ja temaattisten motiivien mukaan. (Hentoff 1960; Simosko & Tepperman 1979, 55; Nelson 1961.)

Äänitteellä – jossa myös 'Teenie's Blues' on mukana – soittavat Nelsonin ja Dolphyn lisäksi trumpettisti Freddie Hubbard, pianisti Bill Evans, baritonisaksofonisti George Barrow, basisti Paul Chambers sekä rumpali Roy Haynes. Varsinkin Evans vaikuttaa ratkaisevasti levyn ilmapiiriin, mutta myös Dolphy on seikkailurikkaana runsaasti esillä.

Dolphy soittaa 'Teenie's Blues' –kappaleeseen vain kolmen sointukierron pituisen soolon, mutta hänen tyylinsä piirteet tulevat jo tässä hyvin esiin: hyvä instrumentin hallinta, kulmikkaat linjat ja rytmikkyys tulevat esiin jo ensi tahdista lähtien. Ominaisia piirteitä ovat ylinousevan Eb-duurikolmisoinnun käyttö (tahdit 1–3, 5, 14 jne.) ja Eb-duurikolmisoinnun käyttö (tahdit 2, 4, 10, 14 jne.) varsinkin kun huomioidaan, että sävellyksen sävellaji on D-duuri. Huomioitavaa on myös C#-sävelen säännöllinen käyttö D7-soinnun päälle. Dolphy käyttää läpi soolonsa myös paljon kokosävelasteikkoa. (Kynaston 1988, 64.)

## Analyysi (taulukko 4)

Segmenttiluokkien karakteristiset piirteet luokittain.

p – Suurille hyppylle perustuva 'aloitusmotiivi'. Ominaista segmentille on hyppy alas ja suuri hyppy ylös lähtösäveltä korkeammalle. Segmentille on myös ominaista staccato ja terävä äänenmuodostus.

q – Segmenttiluokan perustana on alaspäinen arpeggio. Arpeggion ensimmäistä säveltä edeltää yleensä yksi tai kaksi alapuolista sekuntisuhteista sivusäveltä.

r – Perustana sävelkulku, jossa suuri hyppy alaspäin, sen täyttö ja paluu lähtösäveleen tai sen lähisäveleen. Tätä seuraa asteikkokulku ja ylöspäin etenevä sävelkulku.

s – Säveltoistoon perustuva segmenttiluokka. Paikoin sivusäveliä toistettavien sävelien ympärillä.

t – Segmentit muodostuvat soinnilliselta tai rytmiseltä funktioltaan itsenäisen merkityksen saaneista sävelistä.

u – Asteikkoliikkeelle perustuva segmenttiluokka.

v – Am7-sointuun perustuva nopea arpeggio. Ominaista laskeva alku C–A–G, mistä takaisin A–säveleen ja arpeggio ylös. Tyypillistä viivähdys lakisävelessä, joka vaihtelee eri kerroilla.

w – Segmentit, jotka eivät kertaudu tekstissä.

*'In the Blues No:3'*

Dolphyn toisen Euroopan kiertueen kynnyksellä hän sai jo merkittävää tunnustusta *Down Beat* -lehden kriitikkoäänestyksessä. Tästä arvonnasta Dolphy oli kiinnostunut vain siinä mielessä, miten se tulisi lisäämään hänen työtilaisuuksiensa saantia. (Simosko & Tepperman 1979, 59.)

Työtilaisuuksia oli kuitenkin tiedossa, sillä elokuun lopulla vuonna 1961 Dolphy lähti Eurooppaan: kiertuetta oli suunniteltu jo kuukausia ja se tuli kattamaan Skandinavian ja Saksan. Tanskassa taltioidulla *'In Europe Vol. 3'* -äänitteellä soittavat Dolphyn lisäksi tanskalaiset muusikot Bent Axen piano, Erik Moseholm basso ja Jorn Elniff rummut. Levy on nauhoitettu Kööpenhaminassa syyskuun 6. ja 8. päivä ja se sisältää kolme versiota Dolphyn *'In the Blues'* sävellyksestä<sup>1</sup>.

Vaikka yhtye ei ollut toiminut aikaisemmin yhdessä ja oli koottu vain Skandinavian konserteja varten, oli sen työskentely kuitenkin yhtenäistä. Rumpali Elniffin innostunut soitto vaikuttaa koko yhtyeen kokonaisuuteeseen. Reagointi ja kommunikointi soittajien välillä toimii hienosti ja myös Dolphy itse soittaa mainiosti.

Analyysissä ei ole voinut käyttää tahteja 45–50, koska transkriptioon on merkitty vain rytmi näihin tahteihin. Soolo noudattaa 12:n tahdin rakennetta ja al-

1) Diskografoissa mainitaan neljä versiota, koska näissä on mukaan laskettu myös alussa katkeava keskeneräinen kolmas otos. Levykansien kolmas versio vastaa siis diskografioiden neljättä otosta.

Taulukko 3. '245', paradigmaattinen analyysi

The musical score is presented in two columns, labeled 'p' and 'q'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chords. The score is divided into measures, with some measures containing specific annotations like 'D7', 'E7', 'B7', 'D7+11', 'Em7', and 'Es7'. Vertical lines connect specific measures between the two columns, indicating a paradigmatic relationship. The score is numbered 1 through 19, with some measures having sub-numbering (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chords. The score is divided into measures, with some measures containing specific annotations like 'D7', 'E7', 'B7', 'D7+11', 'Em7', and 'Es7'. Vertical lines connect specific measures between the two columns, indicating a paradigmatic relationship.

# Paradigmaattinen analyysi

(tahdit 27-36)

The image displays a musical score for guitar, divided into two main sections by a vertical line. The left section contains musical notation for measures 1 through 10, with a vertical line labeled 't' extending upwards from measure 1. The right section contains musical notation for measures 16 through 25, with a bracket above it labeled 'p r s'. The notation includes various guitar-specific symbols such as chords (D7, G7, F#7, B7, Em7, Eb7), triplets, and a 'Shake' instruction. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The right section is further divided into three columns of notation, with measures 16-25, 26-28, and 29-36 respectively. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often grouped in triplets. The overall structure suggests a complex rhythmic exercise or a piece with intricate patterns.

Kuljuntausta

Taulukko 4. 'Teenie's Blues', paradigmaattinen analyysi

$\text{♩} = 120$  P q r s t

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

Handwritten musical score for guitar, divided into two systems labeled 'u' and 'v'. The score consists of 11 numbered staves.

**System 'u':**

- Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 7/8. Contains a sequence of chords with a '1' above.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of 7/8. Contains a sequence of chords with a '2' above.
- Staff 3: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of 7/8. Contains a sequence of chords with a '3' above.
- Staff 4: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of 7/8. Contains a sequence of chords with a '4' above and a '10' below.
- Staff 5: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of 7/8. Contains a sequence of chords with a '5' above.
- Staff 6: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of 7/8. Contains a sequence of chords with a '6' above and a '4' below.

**System 'v':**

- Staff 7: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of 7/8. Contains a sequence of chords with a '7' above and a circled 'Z' above.
- Staff 8: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of 7/8. Contains a sequence of chords with a '2' above and a circled 'G7 (b9)' above.
- Staff 9: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of 7/8. Contains a sequence of chords with a circled '5' above and a 'V (b9)' above.
- Staff 10: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of 7/8. Contains a sequence of chords with a '1' above.
- Staff 11: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of 7/8. Contains a sequence of chords with a '2' above.

Vertical lines connect the staves in each system, and a long vertical line separates the two systems.

Taulukko 5. 'In The Blues No:3'. Paradigmaattinen analyysi.

The musical score is organized into two main sections, separated by vertical lines. The first section on the left contains measures 1 through 8. The second section on the right contains measures 9 through 26. The score is annotated with dynamic markings: 'p' (piano) at the beginning of the first section, 'q' at the start of the second section, 'r' (ritardando) above measure 9, 's' (sforzando) above measure 10, and 'p' (piano) above measure 11. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first section consists of six staves of music, with the first staff starting with a 'Dotted' note. The second section consists of 18 staves of music, with the first staff starting with a '7' measure rest. The score is a paradigmatic analysis of the piece, showing the relationship between the two sections.

(tahdit 87-118)

q                      r                      s                      p                      t                      u

The image displays a musical score analysis for phonetic segments. The segments are labeled at the top: q, r, s, p, t, and u. Below each label, musical notation is provided, with vertical lines connecting the segments to their respective measures in the score. The measures are numbered as follows:

- q:** 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18
- r:** 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35
- s:** 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118
- p:** 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118
- t:** 7, 2
- u:** 7, 2, 3, 4, 5



kaa kahdeksan tahdin pituisella interludilla. Soolon piirteitä ovat laaja äänialue, kvarttipohjaiset hypyt interludin aikana ja soolon eräänlainen huippukohta pitkällä äänillä kultaisen leikkauksen kohdalla.

### Analyysi (taulukko 5)

Segmenttiluokkien karakteristiset piirteet luokittein.

p – Sointuarpeggiolle perustuva segmenttiluokka. Taulukon alussa oleva p-segmenttiluokka muodostuu soolon alkuinterludin kvarttipohjaisista arpeggioista, joita ei ole muualla soolossa. Myöhempi p-segmenttiluokka muodostuu muista arpeggioista.

q – Segmenttiluokan muodostaa Dolphyille tunnusomainen kuvio, jolle on perusominaisuudessaan ominaista suuri hyppy alaspäin, sen täyttö ja paluu lähtösäveleen, mitä seuraa asteikkokulku ja ylöspäin etenevä sävelkulku.

r – Sooloa merkittävästi jäsentävät tauot on sijoitettu omaksi segmenttiluokakseen tämän improvisaation analyysissä.

s – Asteikkoliikkeelle perustuva segmenttiluokka.

t – Muusta sävellinjasta erottuva, huomattavan pitkä sävel. Ensimmäisen kerän ilmestyessään segmentti kytkeytyy eräänlaiseen soolon huippukohtaan, joka ajoittuu improvisaation kultaisen leikkauksen kohdalle. Soolo myös päättyy tähän segmenttiin.

u – G-C# –tritonus aiheet, joiden välit täytetään asteikkokululla. Aihe perustuu kokosävelasteikkoon.

### Lopuksi

Tämän tutkimuksen analysoinnin kiinnostuksen kohteena ovat olleet segmenttien rakenteet. Tarkoituksena on ollut selvittää ne karakteristiset piirteet, joista muodostuu improvisoijan musiikillinen tyyli segmenttien tasolla. Kyseisestä analyysistä voitaisiin käyttää myös nimitystä 'karakterianalyysi'. Paradigmaattinen analyysi tavoittaa yhden tason siitä kielestä, mitä tekstissä/improvisaatiassa on käytetty. Analyysin vaikeutena on ollut Dolphyn tapauksessa improvisoijan konventioita välttävä tyyli, mikä on hankaloittanut segmenttien hahmottamista: tyypillisimmätkin segmentit saattavat alkaa käytännöllisesti katsoen miltä tahansa tahdinosalta, mitä ei voi välttämättä huomata vielä yhden tekstin analyysin perusteella. Vasta tarkastelemalla ja vertailemalla useamman tekstin eri segmenttejä on ollut mahdollista saada varmempi lopputulos mahdollisesta oikeasta segmentoinnista sekä Dolphyn improvisoinnin muista piirteistä, jotka eivät välttämättä vielä yhdessä tekstissä ole tulleet esiin.

Paradigmaattisella metodilla analysoiduista segmenteistä ollaan saatu esiin tekstien keskeisimmät piirteet. Kaikille teksteille tyypilliset aiheet tulevat pelkistetyimmässä muodossa esiin lyhyessä 'Alto-Itis' -tekstissä. Kyseinen improvisaatio alkaa alaspäisellä sointuarpeggiolla, jonka ylintä säveltä edeltää alapuolinen si-

vusävel (nuottiesimerkki 1a). Tätä segmenttiä seuraa tyypillinen 'dolphy-kuvio' (nuottiesimerkki 1a), joka on olennaista jokaiselle tässä analysoidulle soololle. Nämä kaksi segmenttiä esiintyvät, paitsi usein teksteissä, myös usein toisiinsa sidoksissa juuri tässä muodossa.

#### Nuottiesimerkki 1



Olennainen piirre improvisaatioissa on myös alaspäinen asteikkoliike (nuottiesimerkki 1b), jonka ylin sävel saa alapuolisen sivusävelen tai mahdollisesti kaksi sivusäveltä. Useissa teksteissä tärkeän merkityksen saa myös säveltoisto ja terssisuhteinen liike, jotka ovat yhdistetyssä muodossa esimerkissä 1c. Huomiotavaa on, että kvantitatiivisesti merkittävät segmentit saattavat olla merkittäviä kokonaistyylin piirteiden kuvaajana, mutta kvantitatiivisuudella ei ole kuitenkaan esteettistä arvoa. Usein kertautuva segmentti voi olla olennainen tyyllille, kun taas musiikillisesti merkittävämpi oivallus tai idea saattaa esiintyä tekstissä vain kerran. Analyysin kannalta on ehdottoman tärkeätä kuunnella kyseistä esitystä myös äänitteeltä. Vasta tällöin voidaan havaita tietyt soinnillisesti (äänenmuodostuksen ja artikuloinnin suhteen) yhdistävät tekijät.

On myös muita tärkeitä piirteitä, jotka ovat olennaisia Dolphyn tyylin kannalta, vaikeivat esiinny kertautuvien segmenttien muodossa. Näitä ovat mm. briljantti ja monivivahteinen äänenmuodostus, teknisesti hyvin hallittu instrumentin käsittely, laaja äänirekisteri, improvisaatioiden kulmikkaat linjat, kolorististen sointien käyttö, rytmisen eloisuus, runsas ornamentointi, bitonaaliset piirteet ja kokosävelasteikon käyttö.

Systematisoinnin kannalta olisi ihanteellista jos kaikilla segmenttiluokilla olisi sama, vakiomuotoinen karakteri-sisältö, johon mahdutetaan analysoitavat tekstit. Tämän kokoaminen osoittautui kuitenkin tämän työn myötä toimimattomaksi ratkaisuksi. Jotta tähän olisi päästy, olisi näiden luokkien oltava niin yleisiä, etteivät ne enää kertoisi mitään olennaista tekstien piirteistä. Analyysin olisi ennemmin suuntauduttava itse tekstiin ja otettava huomioon sen erityispiirteet, kuin rikkoo teksti väkisin ennalta määrättyihin lokerikkoihin. Tämän työn analyyseissä ollaan pysytty yksittäisten tekstien puitteissa: systematisointijärjestelmä on aina 'nollattu' tekstikohtaiseksi. Jo tästä voimme nähdä haluamamme segmenttien rakenteet ja tehdä segmenttien suhteen vertailua eri tekstien välillä.

Dolphyn improvisaatioiden segmenteistä on analyysin perusteella havaittavissa, että uusia segmenttejä ilmaantuu vielä aivan improvisaatioiden lopputahdeillakin. Monesta improvisaatiosta voidaan analysoinnin lopputuloksena myös havaita, että saman segmentin toistaminen toimii Dolphyn tyyllissä tavallaan 'ponnahduslautana' täysin uuteen segmenttimateriaaliin.

## *Kuljuntausta*

Perimmäinen syy tämän tutkimuksen aiheen valintaan oli tuoda esiin Eric Dolphyn edistyksellisyyttä ja musiikillisesti merkittävää panosta jazzin historian kehityksessä, kuten myös koota yhteen Dolphya koskeva kirjallisuus. Tutkimuksen myötä on ollut tarkoitus edes hiukan yrittää korjata sitä seikkaa, ettei Dolphyn kaikkia ansioita ole välttämättä vielä laajemmalti tiedostettu, joskin aivan viime aikoina on ollut havaittavissa entistä enemmän kasvavaa kiinnostusta hänen musiikkiaan kohtaan.

## Lähteet

- COOK, NICHOLAS 1989 A guide to musical analysis. J.M.Dent & Sons Ltd. London.
- KULJUNTAUSTA, PETRI 1992 Jazzmusiikin määrittelystä. Rytmi-instituutin julkaisu A1. Seinäjoki. (= Musiikin Suunta 1/92. Helsinki.)
- KULJUNTAUSTA, PETRI 1993 Musiikin liike ja Logiikka. Pro gradu -työ. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos. Jyväskylä.
- LITWEILER, JOHN 1984 The Freedom principle. Jazz after 1958. William Morrow and Company, Inc. New York.
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES 1982 Taksonomisesta analyysistä tylin kuvaukseen: Debussyn *Syrinx*. (Kääntänyt Eero Tarasti.) Teoksessa 'Musiikin soivat muodot. Musiikintutkimuksen teorioita ja menetelmiä'. (Toim. E.Tarasti) Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos. Jyväskylä.
- PEKKILÄ, ERKKI 1988 Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi. Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Helsinki.
- PORTER, LEWIS R. 1983 John Coltrane's music of 1960 through 1967: Jazz improvisation as composition. Brandeis University.
- SIMOSKO, VLADIMIR & TEPPERMAN, BARRY 1979 Eric Dolphy: A Musical biography and discography. A Da Capo Press, Inc. New York.
- SIMPKINS, CUTHBERT ORMOND 1975 Coltrane. A Biography. Herndon House Publishers. Philadelphia.
- TARASTI, EERO (TOIM.) 1978 'Jean-Jacques Nattiezin haastattelu'. Musiikki 3/1978. Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Helsinki.

## Lehdet

- DOWNS, C.G. 1989 An annotated bibliography of Eric Dolphy solo transcriptions. *Jazzforschung* 21/1989, 49-54.
- JANOTTA, ROGER 1977 God bless the child: An analysis of an unaccompanied bass clarinet solo. *Jazzforschung* 9/1977, 37-48.
- KYNASTON, TRENT 1988 Eric Dolphy's solo on 'Teenie's blues' - an alto saxophone transcription. *Down Beat* 12/1988.

## Äänilevyjen kansitekstit

- DAHLGREN, CLAES: 1992 Eric Dolphy: 'The Uppsala Concert Vol 2'. SER 04.
- EYRE, RON: 1960 Eric Dolphy: 'Outward Bound'. OJC-022. (NJ-8236)
- HENTOFF, NAT: 1960 The Oliver Nelson Sextet: 'Screamin' the Blues'. OJC-080. (NJ-8243)

MCINTURE, KEN: 1978 Eric Dolphy: 'Fire Waltz'. Prestige P-24085.

NELSON, OLIVER: 1961 Oliver Nelson: 'The Blues and the Abstract Truth'. MCA/Impulse MCA-29063.

SPELLMAN, A.B: 1964 Eric Dolphy: 'Out to Lunch'. Blue Note BST 84163.

### Transkriptiot

ISACOFF, S: 1985 '245': Solos for Jazz Alto Sax, 48-51. Carl Fischer. New York.

KYNASTON, TRENT: 1988 'Teenie's Blues': Down Beat 12/1988, 64-65. Chigaco.

MIEDEMA, H: 1975 'Alto-Itis' & 'In the Blues no:3': Jazz Styles & Analysis: Alto Sax, 30-33. Maher. Chigaco.

WHITE III, A.N: 1975 'They All Laughed': Dolphy Series Ltd. Andrew's Music. Washington D.C.

### Äänilevyt

ERIC DOLPHY: 'Fire Waltz'. 1978. Prestige P-240 85.

ERIC DOLPHY: 'Outward Bound'. 1960. OJC-022 (New Jazz-8236).

ERIC DOLPHY: 'In Europe Vol. 3'. 1965. Prestige 7366.

OLIVER NELSON: 'The Blues and the Abstract Truth'. 1961. MCA-29063.

The OLIVER NELSON SEXTET: 'Screamin' the Blues'. 1960. OJC-080. (New Jazz-8243).

### Discografia

REICHARDT, UWE: 1986 Like a human voice. The E. Dolphy discography. Ruecker. Schmitten.

Kuljuntausta

Liite 1. 'Alto-itis' -transkriptio

Musical score for 'Alto-itis'. The score is written on a single staff with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. The tempo is marked as quarter note = 120. The piece begins with a series of chords: Bb7, Gm7, Cm7, F7, Bb7, Gm7, Cm7, F7. The melodic line consists of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. A box labeled 'B' is placed above the staff at the beginning of the fourth measure. The score concludes with a final chord of Bb7.

Liite 2. 'They All Laughed' -transkriptio

Musical score for 'They All Laughed', featuring Dolphy's solo. The score is written on a single staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 4/4. The tempo is marked as quarter note = 120. The piece begins with a series of chords: G, Em7, Am7, D7. The melodic line consists of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The score concludes with a final chord of G.

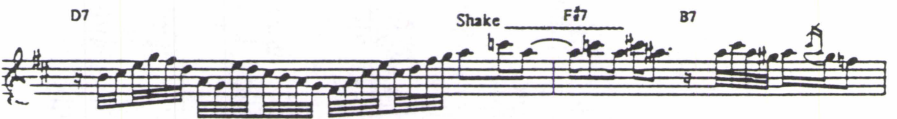
G Em7 Am7 D7  
 C#7 F#7 F#7+ Bm7 E7  
 Em7 A7  
 Am7 D7  
 G G7 E7  
 E7+ A7  
 Am7 D7  
 G Em7 Am7 D7  
 B7+ E7 A7 D7  
 G Em7 Am7 D7  
 G Am7 D7 G

Kuljuntausta

Liite 3. '245' -transkriptio

The musical score consists of ten staves of guitar notation in the key of D major (two sharps). The notation includes various chords and techniques:

- Staff 1: Chord D7, triplets (3), and a sixteenth-note run.
- Staff 2: A sixteenth-note run ending with a triplet (3) and a sixteenth-note triplet (6).
- Staff 3: Chord G7, triplet (3), and a sixteenth-note run.
- Staff 4: Chords D7 and B7, triplet (3), and a sixteenth-note run.
- Staff 5: Chords Em7 and Eb7, triplet (3), and a sixteenth-note run.
- Staff 6: Chord D7+11, triplet (3), and a sixteenth-note run.
- Staff 7: Chord 177, triplet (3), and a sixteenth-note run.
- Staff 8: Chord G7, triplet (3), and a sixteenth-note run.
- Staff 9: Chord D7, triplet (3), and a sixteenth-note run.
- Staff 10: Chords B7 and Em7, triplet (3), and a sixteenth-note run.





Liite 4. 'Teenie's Blues' -transkriptio

♩ = 126

1

2

3

236

Liite 5. 'In the Blues No: 3' -transkriptio

Bright

A handwritten musical score for a blues piece titled 'In the Blues No: 3'. The score is written on 16 staves of music. The first staff begins with the word 'Bright' above it. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals (sharps and flats) throughout the piece. The score features a variety of musical notations, including triplets (indicated by a '3' in a circle), slurs, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Kuljuntausta

A handwritten musical score for a piece titled "Kuljuntausta". The score is written on 16 staves, organized into two systems of eight staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The first system contains several measures with complex rhythmic patterns and accidentals. The second system continues the piece, featuring a prominent triplet of eighth notes in the 11th measure of the system. The notation is dense and characteristic of a working draft or a composer's sketch.