

Kurs: BG 8050 Självtändigt arbete, kandidat, jazz, 15 hp 2024
Konstnärlic kandidatexamen i musik, 180 hp
Institutionen för jazz

Handledare: Mikael Berglund

Examinator: Torbjörn Gulz

Johannes Bäckström

Basen som motstämma

– En analys av Percy Heaths basspel

Skriftlic reflektion inom själtvtändigt, konstnärlic arbete

Det själtvtändiga, konstnärlic arbetet finns
dokumenterat i KMH:s digitala arkiv.

Abstract

Percy Heath, a renowned American jazz bassist, is the focus of this study aiming to deepen understanding of jazz bass lines' interaction with soloists. Through transcription and analysis of Heath's bass lines and accompanying solos, the study seeks to uncover patterns and techniques applicable to musical practice and ensemble performance. The work, inspired by previous studies on drummer-soloist dynamics and Heath's specific bass-playing style, aims to offer insights for bassists and other musicians interested in jazz bass accompaniment. The study includes detailed transcriptions of performances, followed by analysis and the development of exercises based on the observed techniques. The author hopes to enhance their musical skills and contribute to the understanding of jazz bass performance through this study.

Keywords: jazz, double bass, walking bass, improvisation, swing, transcriptions.

Innehållsförteckning

Förord	2
1. Inledning	2
1.1 Introduktion	2
1.2 Bakgrund	2
1.3 Syfte/frågeställningar.....	3
2. Redovisning av arbetet.....	3
2.1 Inledande arbete.....	3
2.2 Transkriptioner	3
2.2.1 Oleo	4
2.2.2 Solar.....	6
2.3 Analys av baslinjerna.....	7
2.4 Övningar	8
2.5 Repetitioner	9
3. Konstnärliga resultat	9
3.1 Konserten.....	9
3.2 Påverkan på mitt spel.....	10
4. Diskussion	10
5. Avslutning	10
Referenser.....	11

Förord

Jag har alltid fascinerats av konsten att kunna spela enkelt och effektivt. Många musiker åstadkommer stora ting genom att spela snabba och avancerade fraser, men att kunna säga mycket med små medel är en konst som inte bör förringas. En basist som jag anser var expert på just detta är Percy Heath. Ofta är hans walking-linjer väldigt enkla och består enbart av fjärdedelar. När jag tänker på de inspelningar jag tycker mest om visar det sig att Heath är med på många av dessa, vilket tyder på att hans sätt att spela har som mål att få gruppen att låta bra.

1. Inledning

1.1 Introduktion

Percy Heath (30 april 1923–28 april 2005), var en framstående amerikansk basist inom jazzgenren under 50- och 60-talet. Hans största gärning var som basist i Modern Jazz Quartet men han spelade även med många andra band och musiker under sin karriär, som exempelvis Miles Davis, Horace Silver, Wes Montgomery och Bill Evans.

Owens (2002) skriver i sin text om Heath: *“His principal contributions in many contexts were the solid, flowing bass lines upon which others improvised”*. Dessa kvaliteter i hans spel hoppas jag genom detta arbete synliggöra och därmed kunna föra in i mitt eget musikutövande.

Arbetet består av transkriptioner av basisten Percy Heaths kompspel och transkriptioner av solisterna han kompar. Transkriptionerna analyseras utifrån olika parametrar för att avgöra i vilken grad Heaths baslinjer förhåller sig till solisten. Utifrån de slutsatser som dras från mina transkriptioner utformas övningar för att ta till mig de strukturer och tankesätt jag kan urskilja. Detta är intressant för mig och basister som vill fördjupa sin förståelse för hur baslinjer i jazz samspekar med solisten, samt för andra musiker som vill förstå hur baslinjer kan utformas.

1.2 Bakgrund

I Henrik Jäderbergs arbete ”Att ackompanjera en solist: En fördjupning i trumsetets roll i jazzensemblen” (2022) har han transkriberat trumslagare och solist på ett antal inspelningar och analyserat hur de förhåller sig till varandra. Det gav mig idén att göra ett liknande arbete med fokus på solist och basist. Även Roine Janssons uppsats ”Walking Bass – En undersökning av Percy Heaths spel i bluesformen” (1983) har varit viktig för detta arbete. I den har Jansson transkriberat Heaths linjer på ett antal inspelningar, men endast spel på bluesform. Jansson analyserar Heath bl.a. i förhållande till klassisk melodianalys (genomgångston, språngton etc.) och anser att ”dissonansbehandlingen här i det stora hela inte skiljer sig från den traditionella”.

1.3 Syfte/frågeställningar

Syftet med detta arbete är att genom transkriptioner och analyser få en djupare förståelse för hur mina val som basist samspekar med solisten samt utveckla verktyg för att skapa baslinjer.

Frågeställningar:

- Vad kännetecknar Percy Heaths komp?
- I vilken grad påverkas han av det som solisten spelar och/eller det som spelas av de andra musikerna?
- Vilka metoder kan jag använda för att efterlikna hans sätt att spela och göra det till en del av mitt sätt att spela musik?

2. Redovisning av arbetet

2.1 Inledande arbete

I början av processen var min plan att endast transkribera Percy Heaths baslinjer och analysera dem. Efter att ha läst "Att ackompanjera en solist: En fördjupning i trumsetets roll i jazzensemblen" (Jäderberg 2022) inspirerades jag till att även transkribera solisten för att tränga djupare in i processerna bakom Heaths spel. Det vore alltså intressant att göra en liknande analys av förhållandet mellan bas och solist på ett antal inspelningar. Valet föll på Heath då jag insåg att han är med på ett stort antal av de inspelningar jag tycker bäst om. En viktig faktor till valet av inspelningar är att basen låter tydligt och är ganska starkt mixad vilket underlättar transkription.

2.2 Transkriptioner

Jag transkriberade bas och solister på två olika låtar, "Oleo" och "Solar".

"Oleo" transkriberades genom att lyssna på inspelningarna och skriva ned direkt i notskrivningsprogrammet Sibelius, utan stöd av att spela på något instrument. Endast vid några tillfällen då det på inspelningen var svårt att uppfatta tonhöjd användes piano eller bas som hjälpmedel. Denna metod valdes då det är mer utmanande för gehöret vilket därför också gör att det tränas mer när man utsätter det för denna typ av utmaning.

Arbetet med "Solar" inleddes genom att jag lyssnade på inspelningen med hörlurar, spelade direkt på basen utan att först skriva ner i noter och försökte efterlikna basspelet så mycket som möjligt. Två chorus transkriberades på detta sätt och sedan skrev jag ner resten av basstämman och solisterna direkt i noter på samma sätt som "Oleo". I början av arbetet övervägdes att även transkribera pianokomp och trumkomp, men för avgränsningens skull valdes det bort.

Efter att en låt var transkriberad spelade jag igenom det jag skrivit ner på basen. Då det var mycket material kändes det övermäktigt att studera in allt utantill, men några enstaka kortare partier memorerades. Melodin och solisternas insatser övades inte in utan blev endast föremål för analys i förhållande till basgångarna.

2.2.1 Oleo

Den första låten som transkriberades var "Oleo" från albumet *Bags' Groove* (1957) av Miles Davis. Medverkande musiker är Miles Davis på trumpet, Sonny Rollins på tenorsaxofon, Horace Silver på piano, Percy Heath på kontrabas och Kenny Clarke på trummor. Låten är byggd på Rhythm Changes i Bb-dur med 32 takters AABA struktur. Just denna inspelning är dock arrangerad på ett speciellt sätt:

Under temapresentationen spelar endast bas och de två blåsinstrumenten i A-delarna medan bas, piano och trummor spelar i B-delen. Under improvisationerna varierar detta upplägg genom inspelningen men under trumpet- och tenorsaxofonsolona kompar pianot endast i B-delarna. Trummorna spelar under solona ett väldigt sparsmakat komp bestående av i princip bara ride-cymbal på alla fjärdedelar med vispar. Detta bidrar till en speciell ljudbild där blåsinstrument och baslinje framträder tydligt eftersom pianot inte kompar i A-delarna och trummorna spelar väldigt enkelt.

Vid analys av endast basgångarna går det att konstatera att nästan uteslutande fjärdedelar spelas genom hela inspelningen, med undantag för några "ghost notes"¹, några synkoper och en gång hålls en ton ut över två fjärdedelar. Fjärdedelarna spelas i regel legato, d.v.s. varje ton hålls ut tills nästa ton slås an.

I figur 1 noteras hur Rhythm Changes vanligtvis lärs ut och det är grunden till hur den också spelas.

Figure 1 shows two musical staves representing the A-section of Rhythm Changes. The first staff contains the following chords: Bbmaj7, G7(b9), Cm7, F7, Dm7, G7(b9), Cm7, F7. Below these chords are the Roman numeral symbols: I maj7, VI7, ii m7, V7, iii m7, VI7, ii m7, V7. The second staff contains the following chords: Bbmaj7, Bb7, Ebmaj7, Ebm7, Dm7, G7(b9), Cm7, F7. Below these chords are the Roman numeral symbols: I maj7, V7/IV, IV maj7, iv m7, iii m7, VI7, ii m7, V7.

Figur 1. A-del på Rhythm Changes

Harmoniken kan förenklat beskrivas som att det i de udda takterna (1, 3, 5 och 7) är tonikaackord och i de jämna (2, 4, 6 och 8) är subdominant- och dominantackord. Tonikaackord är i tonal musik vilande och avspända medan subdominanter och dominanter har spänning och strävan mot tonikan.

Heath använder sig för det mesta av detta förhållningssätt. Det kan konstateras då någon av tonerna i Bb-durtrekläng: Bb, D eller F spelas på taktslag ett i alla de udda takterna genom hela inspelningen, medan C, Eb eller F för det mesta spelas på slag ett i de jämna takterna. Att inte vara fast bunden till exakta ackord ger möjlighet att harmonisera på många olika sätt så länge det följer strukturen av spänning och avspänning. Detta är tydligt i de första fyra takterna, se figur 2.

¹ "Ghost notes" är obetonade toner som spelas mellan fjärdedelarna.

Figur 2. Basens fyra första takter på Oleo (0:00)

I B-delarna är tonvalen något mer oväntade, exempelvis lägger basen i vissa fall sjuor på slag ett. Detta beror troligen på att pianot kompar i B-delarna vilket gör att basen inte behöver ta lika mycket harmoniskt ansvar och att det är två takter per ackord.

Trumpetsolot består framför allt av två olika typer av tonspråk, dels fraser som är på ackorden, dels bluesfraser. Vid spel på ackorden spelas huvudsakligen toner från ackordets tre- eller fyrklang med diatoniska och kromatiska genomgångstoner. Ett tydligt exempel på detta är andra A-delen av trumpetsolot:

Figur 3. Fras från trumpetsolots första chorus andra A-del på Oleo (0:44)

Bluesspråk är svårt att teoretisera men karaktäriseras bland annat av användandet av tonartens mollters och förminskade kvint. Denna fras visar tydligt på användandet av bluesspråk:

Figur 4. Bluesfras från trumpetsolots andra chorus andra A-del på Oleo (1:19)

Vad gäller rytmiken kan konstateras att Davis vid flera tillfällen spelar fjärdedelar som han varierar längden på, exempelvis spelas varannan lång och kort i solots första B-del:

Figur 5. Rytmiskt motiv i trumpetsolots första chorus B-del på Oleo (0:53)

I övrigt spelas huvudsakligen åttondelsfraser.

Rollins solo liknar på många sätt Davis förutom att han inte använder sig av blues eller fjärdedelar som rytmiskt motiv. Han spelar över lag något längre fraser och fler icke-diatoniska spänningstoner på dominanterna.

Silver spelar ganska likt Davis. Blues förekommer ofta och han använder vid flera tillfällen liknande fjärdedelsmotiv.

Trots att det förekommer stor variation både mellan solisterna och inom varje solo spelar basen ungefär på samma sätt under hela inspelningen. Klangen varierar genom att ibland

hoppa upp i ett högt register och vara kvar där i några takter men detta har inte någon tydlig koppling till solisten utan är mest ett sätt att variera soundet.

Vid två tillfällen verkar dock Heath reagera rytmiskt på vad Silver spelar.

I detta exempel ser vi ett rytmiskt motiv i pianot i takt 209–211 som basen sedan spelar i 211–212:



209

Figur 6. Rytmiskt motiv i pianosolots andra chorus B-del på Oleo. (3:44)

Även i sista B-delen spelar Silver ett rytmiskt motiv som Heath upprepar i takt 275.



273

Figur 7. Rytmiskt motiv i sista temats B-del på Oleo. (4:50)

2.2.2 Solar

”Solar” kommer från skivan *Walkin’* (1957) av Miles Davis och medverkande musiker är samma som på ”Oleo” förutom att Rollins är utbytt mot Dave Schildkraut på altsaxofon. Ett chorus är tolv takter långt och är harmoniskt lik bluesformen då den börjar på tonikan och sedan landar på subdominanten i takt 5.

Solisterna tar sig an låten på ganska olika sätt: Davis spelar sparsmakat och håller sig ganska nära melodin, fraserna förhåller sig tydligt till ackorden och han spelar inga notvärden kortare än åttondelar. Ett tydligt exempel på att han spelar nära melodin är att han i sista takten av varje chorus spelar en väldigt snarlik fras som upptakt till nästa chorus. Schildkraut å andra sidan använder sig redan i sin första fras av sextondelar (double-time) och senare spelar han ännu snabbare löpningar som inte förhåller sig till pulsen på ett tydligt sätt. Tonvalen förhåller sig för det mesta tydligt till den underliggande harmoniken men i förhållande till formen är det inte så strukturerat som Davis. Silver hamnar någonstans mellan de två blåsarna, för det mesta används åttondelsfraser och formen är tydlig (t.ex. upprepas samma fras i chorusets femte takt) men han ligger inte lika nära melodin som Davis.

På samma sätt som på "Oleo" skiljer sig basspelet inte avsevärt åt under låtens gång trots att solisterna spelar på väldigt olika sätt, utan fortsätter med mestadels fjärdedelar och många fraser som återkommer flera gånger under alla solon. Vad gäller interaktion mellan solist och bas är det svårt att hitta tydliga exempel på denna inspelning, då Heath spelar i princip samma typ av fraser genom hela inspelningen. Det verkar t.o.m. som att Davis och Heath vid några tillfällen inte spelar samma ackord, till exempel i starten på det andra trumpetsolot:

Figur 8. Starten på andra trumpetsolot (3:26)

Davis spelar Gm7-C7 i takt 147–148 medan basen spelar Cm hela vägen, vilket i 148 resulterar i att trumpeten spelar E samtidigt som basen spelar Ess. Denna dissonans blir dock inte så påträngande eftersom de landar på ett konsonant intervall i takt 149, men det ger en indikation om att de kanske inte lyssnar så intensivt på varenda ton som den andra spelar.

2.3 Analys av baslinjerna

En aspekt som finns i Heaths baslinjer är att han spelar spänningstoner i olika delar av takten vilket ger linjerna en melodisk karaktär.

I figur 9 ser vi hur den kromatiska tonen Cess skapar spänning på slag fyra då den leder kromatiskt till Bb i nästa takt.

Figur 9. Spänning på slag 4.

I figur 10 belyses hur ackordstoner spelas på alla taktslag utom taktslag tre där G, ackordets nona, skapar spänning på slag tre som löser upp sig på slag fyra.

31 Fm⁷

Figur 10. Spänning på slag 3.

I figur 11 används samma kromatiska spänning som i figur 9 men här från taktslag två till tre:

20 Bb⁷

Figur 11. Spänning på slag 2.

Tonen G, som är ackordets 13-spänningston, spelas på taktslag ett och löser upp sig till F, ackordets kvint, se figur 12

8 Bb⁷

Figur 12. Spänning på slag 1

Detta skulle kunna röra sig om ett felspel då det förekommer mycket sällan, men det fungerar ändå bra då spänningen löses upp på ett tydligt och förväntat sätt. De ovan beskrivna varianterna förekommer inte lika ofta; de vanligaste är spänning på taktslag två och fyra, men att kunna använda sig av alla ger tillgång till ännu fler verktyg för variation.

2.4 Övningar

Utifrån de ovan nämnda användningarna av spänning inom en takt utformades övningar där frastyperna spelades över olika typer av ackordföljder i olika tonarter, exempelvis ii-V-I i dur. Först användes alltid spänningen ”nona till grundton” på ii-ackordet från slag tre till fyra medan övriga toner improviserades, vilket visas i figur 13 (tonen E).

Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷

Figur 13. Exempelövning med spänningston på taktslag tre på ii-ackordet Denna spänning övades också i alla tonarter Efter att ha gjort denna övning blev användandet av spänning mer bekvämt och jag använde mig mer fritt av spänningen ”slag tre till fyra” genom att använda andra toner.

Sedan repeterades processen, men samma spänning användes på V7 ackordet i stället:



Figur 14. Exempelövning för spänning på slag tre på V-ackordet

Samma typ av övningar utformades även utifrån de andra typerna av spänning vilket ledde till en större frihet i mina baslinjer.

2.5 Repetitioner

Jag valde att använda mig av den typiska kvintettsättningen i jazz: trumpet, tenorsax, piano, kontrabas och trumset, då de inspelningar jag transkriberat är med den sättningen (förutom "Solar" där det äraltsax i stället för tenorsax). Ensemblen bestod av:

Axel Lidgren – Trumpet
 Eskil Larsson – Tenorsax
 Elias Larsson – Piano
 Fabian Berencreutz – Trumset

Repetitionerna startade i slutet av januari med ett rep i veckan. Till varje rep bestämdes en ny låt som vi skulle lära oss. Alla låtar studerades in på gehör från originalinspelningarna, utom "Silver Stain", "Rusty Old Hat" och "One Bass Hit". "Silver Stain" och "Rusty Old Hat" är originalkompositioner och "One Bass Hit" är ett eget arrangemang, därför behövdes noter på dem. Fördelen med att studera in direkt från inspelningar är att alla har samma uppfattning om låtens tempo och sväng etc.

Under repetitionerna kunde jag applicera det jag lärt mig av transkriptionerna, framför allt genom att använda mig av ovan visade typer av spänning i mina baslinjer.

3. Konstnärliga resultat

3.1 Konserten

Konserten bestod av följande låtar:

Strollin' (Horace Silver)
 The Outlaw (Horace Silver)
 Solar (Miles Davis)
 Oleo (Sonny Rollins)
 Rusty Old Hat (Johannes Bäckström)
 One Bass Hit (Ray Brown)
 Silver Stain (Johannes Bäckström)
 Extra: The Theme (Miles Davis)

Repertoaren valdes utifrån de låtar som transkriberats samt andra låtar för att komplettera konserten. Alla låtar spelades i swing och därför kunde jag använda mig av det jag lärt mig från transkriptionerna, utom på "Silver Stain" som spelades i latin-stil men som jag ändå valde att ha med för att få mer variation på konserten.

Det var utmanande att spela "Solar" och "Oleo" då jag hade transkriberat Heath på de inspelningarna, eftersom jag ofta antingen spelade fraserna jag plankat rakt av eller spelade de fraser från muskelminnet. Det hade därför varit bra om jag hade lagt mer tid innan konserten på att analysera mina transkriptioner och försöka hitta mönster o. dyl. Å andra sidan hade jag lyssnat mycket på Heaths sound och time vilket troligen smittat av sig på ett mer undermedvetet sätt och är en av de viktigaste anledningarna till att transkribera basister.

Då jag i mina transkriptioner inte uppfattat särskilt mycket interaktion la jag mest energi på att spela bra basgångar och få till ett bra groove med trumslagaren Fabian. Jag lyssnade förstås på vad solisterna spelade, men det jag spelade påverkades inte på ett konkret sätt av solisterna.

3.2 Påverkan på mitt spel

Under arbetet har det blivit tydligt att basspelet jag transkriberat inte var särskilt interaktivt. I stället tycks strävan vara att skapa ett bra underlag för solisten, där bra sound, bra time/sväng, harmonisk tydlighet och varierade och melodiska linjer är de viktigaste faktorerna.

En annan förändring som skett är att jag innan känt mig låst vid att alltid försöka spela ackordets grundton på slag ett för att vara säker på att ackordet ska bli tydligt. Efter att ha lyssnat mycket och studerat transkriptionerna har jag kommit till insikt om att det går att göra harmoniken tydlig utan att vara låst till att spela grundton på ettan. Detta har öppnat upp för att spela melodiska linjer med mer egen riktning som inte bara bildar ett komp utan också en slags kontrapunktisk basstämma.

4. Diskussion

I de exempel som studerats i detta arbete har det varit svårt att urskilja en tydlig koppling mellan solisten och Heaths spel. Detta beror troligen till stor del på att walking bass består av till största del av fjärdedelar och hela tiden förhåller sig till det harmoniska fundamentet. Det finns därmed inte så mycket utrymme för variation. Inte heller då solisterna tar paus, där basisten skulle kunna spela något mer aktivt kommenterande, sker några tydliga förändringar i basspelet. Det kan förekomma fall där basisten relaterar till något som sker hos solisten, men det verkar i urvalet som studerats oftast vara rytmiska motiv som tas upp.

Säkerligen lyssnar Heath på solisten och påverkas på något sätt i vad han väljer att spela, men att dra tydliga samband mellan vad basen och solisten spelar i detta urval är väldigt svårt. Dock finns i spelet en kreativitet i form av att Heath hittar nya sätt att spela ackorden för varje chorus, vilket förflyttat arbetets fokus. Att analysera transkriptionerna och försöka förstå på vilka sätt nya basgångar kan genereras tycks vara viktigare än att i varje situation förhålla sig till det som solisten spelar.

5. Avslutning

Det var inte självklart att visa på interaktion mellan solist och basgång, vilket dock inte är en förlust då jag genom detta arbete fått nya insikter om basens roll i jazz. Framför allt i form av nya idéer om hur baslinjer kan utformas och att jag tagit intryck av Heaths sätt att spela i form

av sound och time. Jag ämnar dock ta detta arbete vidare i min fortsatta utveckling som musiker och studera sambandet mellan basgångar och solister i andra kontexter. Troligen finns det större interaktion mellan musiker i andra stilar av jazz där basen har en friare roll, vilket skulle vara intressant att undersöka vid tillfälle.

Referenser

Examenskonserten: <https://www.youtube.com/watch?v=rFBUohYm0rg>

Davis, Miles. *Bags 'Groove*. Prestige; 1957 <https://www.milesdavis.com/albums/bags-groove/>

Davis, Miles. *Walkin'*. Prestige; 1957 <https://www.milesdavis.com/albums/walkin/>

Jansson, Roine (1983). *Walking bass: en undersökning av Percy Heaths spel i bluesformen*. Uppsala universitet, Institutionen för musikvetenskap.

Jäderberg, Henrik. *Att ackompanjera en solist: En fördjupning i trumsetets roll i jazzensemblen*. Kungl. Musikhögskolan, Institutionen för jazz.
<https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1660577&dswid=184>

Owens, Thomas (2002). "Heath, Percy (, Jr.)", Grove Music Online, Oxford University Press.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-90000381909#omo-9781561592630-e-90000381909-div1-2>