

KARELIA-AMMATTIKORKEAKOULU
Musiiikin koulutusohjelma

Pauli Pekkarinen

Elvin Jones rumpalina

Opinnäytetyö
Syyskuu 2019



OPINNÄYTETYÖ
Syyskuu 2019
Musiikin koulutusohjelma

Tikkarinne 9
80200 JOENSUU
+358 13 260 600 (vaihde)

Tekijä
Pauli Pekkarinen

Nimeke
Elvin Jones rumpalina

Tiivistelmä

Tämä opinnäytetyö käsittelee jazzhistorian vaikuttavimpiin kuuluvan rumpali Elvin Jonesin elämää ja soiton analysointia vuosilta 1955–1964. Taustatieto-osassa tutkitaan Elvin Jonesin elämänuraa ja soittotyylin rakentumista läpi vuosien sekä saksofonisti John Coltranen yhtyeen historiaa, jossa Jones soitti. Työhön sisältyy myös Elvinin soittokaluston esittely mukaan lukien rummut ja symbaalit, joita hän käytti ja kannatti uransa aikana.

Analyysi- ja transkriptio-osassa työtä on rajattu kohdentamalla analyysi Jonesin jazztyyliin komppaamiseen. Tutkimuksessa on tuotu esille soittotyylin rytmikka, synkopaatio, afrikkaperäisyys sekä fraseeraus. Transkriptioesimerkkejä on tehty kappaleesta Resolution sekä muutamasta aikaisemmasta kappaleesta, jotka tuovat esille Jonesin latinokompin kehityksen.

Kieli
suomi

Sivuja 34
Liitteet 3
Liitesivumäärä 7

Asiasanat
Elvin Jones, rummut, jazz, musiikin historia, rytmikka, transkriptio, notaatio



THESIS
September 2019
Degree Programme in Music

Tikkarinne 9
80200 JOENSUU
FINLAND
+ 358 13 260 600 (switchboard)

Author
Pauli Pekkarinen

Title
Elvin Jones as a Drummer

Abstract

This thesis deals with one of jazz history's most influential drummers Elvin Jones' life history and analyzes of his playing style during the years 1955–1964. The background section explores Elvin Jones' career and the formation of his playing style throughout the years, as well as the history of saxophonist John Coltrane's band that Jones played in. The work also contains a showcase to Elvin's playing gear including the drums and cymbals that he used and endorsed throughout his career.

The analysis and transcription section has been confined to target the analysis on Jones' jazz styled comping. The research has highlighted the rhythmic, syncopation, African origin and phrasing in the playing style. The transcription examples have been made from the song Resolution as well as a few earlier songs that pick up on the development of Jones' Latin groove.

Language
Finnish

Pages 34
Appendices 3
Pages of Appendices 7

Keywords
Elvin Jones, drums, jazz, music history, rhythmic, transcription, notation

Sisällys

1	Johdanto.....	5
2	Elvin Jonesin taustatietoa.....	6
2.1	Lapsuus ja armeijavuodet.....	6
2.2	Musiikkiuran alkuvuodet.....	8
2.3	Aika Coltranen bändissä.....	11
2.4	Toiminta Coltranen bändin ulkopuolella ja kuolema.....	14
2.5	Elvin Jones henkilönä.....	15
3	Soittokalusto.....	16
3.1	Tyypillinen soittokalusto.....	16
3.2	Soittokalusto myöhempinä vuosina.....	17
4	Soittotyylin analysointia ja transkriptioita.....	18
4.1	Soittotyylin johdatusta.....	18
4.2	Peruskuviot.....	19
4.3	Polyrytmiikka ja fraseeraus.....	22
4.4	Rumpunotaatio.....	23
4.5	Transkriptioesimerkkejä.....	24
4.5.1	Jazz komppaus kappaleessa Resolution.....	24
4.5.2	Latinokompit.....	27
5	Pohdinta.....	31
	Lähteet.....	33

Liitteet

1 Johdanto

Opinnäytetyöni käsittelee Elvin Jonesia (1927–2004), joka oli yksi bop-aikakauden lopun merkittävimpiä jazzrumpujen soiton uudistajia. Jones on selkein esimerkki tyylimuutoksesta, jossa rumpalin rooli kehittyi suorasta “time”-komppaajasta rytmisektion ja bändin tunne-energian ytimen johtajaksi 1950–1960-lukujen taitteessa. Toisinaan rumpali pystyi rohkeasti vaikuttamaan musiikin virtaan toimien yhteen yhteissolistina. Jonesin rinnalla uudistajia olivat myös Ed Blackwell, Tony Williams, Paul Motian ja Jack DeJohnette. (Riley 1997, 5.)

Elvin on mielestäni ollut uudistajista musiikin saralla kokonaisvaltaisesti vaikuttavin, eikä pelkästään suorana vaikuttajana, post-bop ja avantgarde jazzin syntyyn, vaan myös yleismusiikillisesti vaikuttaen esimerkiksi rockmusiikin tunnetuimpiin rumpaleihin. Väitteeni tueksi olen kerännyt tietoa rockrumpaleista, jotka ovat maininneet tai joiden on mainittu saaneen vaikutteita Elviniltä. Listaan kuuluvat John Densmore, Mitch Mitchell, Ginger Baker ja John Bonham; kaikki suosittuja rumpaleita, jotka soittivat rock-aikakauden tunnetuimmissa bändeissä. (Barnes 2010; Bulger 2012; Scheinfeld 2016; Great Modern Drummers 2010; Griffith 2009; Moore 2013; Welch & Nicholls 2001.)

Tietoa kerätessäni havaitsin samalla musiikin ja rumpalien vaikutuksen jatkumisen sukupolvelta toiselle. Monet modernit rumpalit ovat saaneet, joko suoraan tai välillisesti (vaikkapa Bonhamin) kautta, vaikutteita Elvin Jonesilta. Näihin rumpaleihin lukeutuvat muiden muassa Brann Dailor, Danny Carey ja Dave Grohl, jotka soittavat tai soittivat nuoruuteni lempibändeissä. (Brann Dailor of Mastodon 2004; Scheinfeld 2016; Great Modern Drummers 2010; Griffith 2009; Grohl 2010; Lackowski 2008, 26.)

Opinnäytetyössä olen tehnyt laajan tutkielman Elvin Jonesin henkilöhistoriasta. Keskityn tutkimaan Elvinin soittotyylin kehittymistä ja hänen uransa vaikuttavinta kautta, vuosia 1960–1966, jolloin hän soitti saksofonisti John Coltranen bändissä. Coltrane oli aikakautensa huippuluokan jazzmuusikoita, joka otti jättimäisen askeleen modernin musiikin kehittämisessä, ja hänen perintönsä jätti suuren jäljen

musiikin historiaan. Analyysin kohteeksi olen valinnut Coltranen kappaleen *Resolution* sekä muutamia esimerkkejä tuomaan esille Elvinin latinokomppien kehityksen. Olen rajannut työtä keskittymällä enemmän Elvinin jazz-komppauksessa tapahtuvaan improvisaatioon. Työssäni käsittelen Elvinin tekemiä sooloja vain hyvin vähän, sillä niitä on hyvin haastavaa nuotintaa ja, koska niistä voisi helposti tehdä kokonaan oman työn. Transkriptioiden ja tekemäni taustatyön pohjalta kerään havaintoja ja analysoin Elvinin soittotyyliä.

2 Elvin Jonesin taustatietoa

2.1 Lapsuus ja armeijavuodet

Elvin Ray Jones syntyi 9. syyskuuta vuonna 1927 Michiganin Pontiacissa perheeseen, jonka kymmenestä sisaruksesta hän oli nuorin. Koko Elvinin perhe oli hyvin musikaalinen. Lähes kaikki perheenjäsenet lauloivat amerikkalaisen kirkkoperinteen tapaan. Laulun lisäksi Jonesien talossa harjoiteltiin paljon pianonsoittoa, esimerkiksi isovelji Hank, isosisko ja äiti soittivat pianoa. Elvinin vanhimmasta siskosta tuli oopperalaulaja, ja hänen isoveljistään Hankista ja Thadista tuli myös menestyviä jazzmuusikoita. Hank Jones oli jazzpianisti ja Thad Jones jazztrumpetisti. (Stern 2018; Gross 1998.)

Elvin Jonesin oma musiikillinen kiinnostus kohdistui rumpuihin. Jo hyvin nuorena hän seurasi sirkuksia, jotka kulkivat kotitalon vierestä kerran tai kahdesti vuodessa. Hän oli hyvin haltioissaan varsinkin sirkusten paraatisoittajista, rumppa-leista ja lyömäsoittajista, joita hän seurasi pitkään kävellen heidän vierellään. (Gross 1998.)

Rummuista kiinnostuminen johti Elvinin liittymään koulun marssibändiin, jossa hän sai alustavan opin rumpujen soitossa. Oppitunneilla Elvin sai läksyksi 26 perusrudimenttia, joita hän harjoitteli 5–8 tuntia päivässä, toisinaan kääntäen nuotit

ylösalaisin tai lukien oikealta vasemmalle. Harjoitteluun Elvin käytti yksinkertaisesti rumpukapuloita, oppikirjaa ja rumpupädiä, koska siihen aikaan hänellä ei ollut varaa muuhun. (Stern 2018; Gross 1998.)

Armeijassa

Elvin suoritti asepalveluksensa Yhdysvaltain ilmavoimissa vuosina 1946–1949. Tähän aikaan Elvin sai klassista lyömäsoitinopetusta Rags Raglandilta, joka oli Columbuksen filharmonisen orkesterin lyömäsoittaja. Armeijassa ollessaan Elvin innostui suuresti jazzista ja bebop-musiikista ja pyrki kuuntelemaan jokaisen uuden tyylisuunnan äänitteen, johon hän pääsi käsiksi. Kasarmilla levyt olivat melko harvinaisia. Suosituimpia artisteja olivat Charlie Parker ja Dizzy Gillespie. Merkittävimpiin rumpaleihin tähän aikaan lukeutuivat Chick Webb, Big Sid Catlett, Papa Jo Jones, Kenny Clarke ja Max Roach. (Stern 2018; Gross 1998.)

Elvin oli lähtenyt armeijaan ajatuksenaan päästä pois Detroitista ja hakeutua yliopistoon opiskelemaan armeijan rahoittamana, mutta hänen löytämänsä uusi musiikki muutti hänen suunnitelmansa täysin. Kuultuaan uutta innovatiivista musiikkia Elvin päätti ryhtyä jazzrumpaliksi. Uuden harrastuksen rinnalla Elvin tapasi toisen rumpalin, jolla oli erityisen hyvä korva tunnistamaan rytmisiä kuvioita. (Stern 2018; Gross 1998.) Elvin kertoo ystävästään Sternin haastattelussa:

This guy was so good that he could listen to anybody, no matter what they were doing and no matter what the tempo was, and he'd say, "Oh, that's what he's doing right here." And he'd write it out, and tell you what rudiment it was based on, break it all down and analyze it just as fast as the guy could play it. And so I was fortunate to be around him and learn as much as I could through him. It seemed as though we were always together. In our free time we'd listen to this music together and talk to each other about it. And we got to the point where he would write a book, and then I would write one and challenge him with it and see if he could play it; and he'd write one and give it to me and see if I could rise to his challenge. Well, we did that a lot, just practicing. And so I was fortunate to have somebody with that kind of a mind to bounce my ideas off and to learn from and to carry on a dialogue of musical study with. So I was very fortunate. (Stern 2018.)

Armeijasta päästyään vuonna 1949 Elvin oli lähes varaton pieniä säästöjä lukuun ottamatta. Hän sai lainattua siskoltaan 35 dollaria ja yhdessä omien säästöjensä kanssa hän sai ostettua itselleen ensimmäiset rumpunsa, valkoiset merellisen

helmiäispintaiset W.F.L. Ludwigit. Elvin oli 21-vuotias, kun hän alkoi aktiivisesti harjoitella rumpusetin soittoa. Elvinin omien sanojen mukaan harjoittelu oli luonnollista ja jalkojen käyttäminen ei tuntunut kömpelöltä tai vaikealta. Hän ajatteli rumpusetiä yhtenä kokonaisuena soittimena, jossa kaikki raajat toimivat yhdessä. (Stern 2018; Gross 1998.)

2.2 Musiikkiuran alkuvuodet

Armeijan jälkeen Elvin palasi Michiganin Detroitiin, jossa jazzmusiikki kukoisti lähes samalla tavoin kuin New Yorkissa siihen aikaan. Hyvin merkittäväksi muusikkojen verkostoitumispaikaksi osoittautui Blue Bird Inn -jazzklubi, jossa monet aikansa kovimmat muusikot vierailivat ajoittain. Elvin kävi klubilla jatkuvasti, ja vuoteen 1952 mennessä Billy Mitchell oli palkannut hänet housebändin rumpaliksi soittamaan säännöllisesti klubin tapahtumissa. Blue Bird -klubin housebändissä Elvin sai mahdollisuuden soittaa ajan suurimpien tähtien kanssa, joihin luokitui muun muassa Charlie Parker, Sonny Stitt, Wardell Grey, Miles Davis, Tommy Flanagan, Pepper Adams, Milt Jackson ja Yusef Lateef. Housebändin lisäksi Elvin oli veljensä Thadin kanssa hyvin aktiivinen isännöimään erilaisia musiikkitapahtumia, ja toisinaan myös jameja omassa kodissaan. (Bjorn & Gallert 2001, 101–117; Castiglioni 2018.) Elvin kuvaili Detroitia Sternin haastattelussa:

And you know, you'd keep going to a club, and there would be maybe ten drummers sitting around, and five or six piano players, three or four trumpet players, several saxophonists and all the bassists. There were always an extra five or six in the audience. And everybody had the records, and the radio programs were very good; we had some good jazz stations, and so it was a rich territory, a good ground for learning. And we talked music day and night. And there were so many great musicians to look up to, and very talented guys your own age to look up to...Howard McGhee, J.C. Heard and Art Mardigan to name a few, and then of course there were my own contemporaries: Barry Harris and Tommy Flanagan; Paul Chambers and Doug Watkins; Kenny Burrell and the McKinneys, Harold and Bernard. There were just hundreds, you know, literally hundreds of great musicians: Billy Mitchell, the Richardson brothers, James and Jerome. Every time I name somebody, another name pops into my memory, so it could go on and on, literally hundreds of very highly competent musicians in Detroit in all sorts of styles, from the blues and ragtime to modern jazz and R&B-whatever you want. They were classical musicians, very serious people. – – When Motown came into existence, I had already left. – – But they're still in the west side of Detroit, where I

used to work most of the time at a place called Bluebird Inn. That was a beautiful club there. I worked in there for three or four years. That's where Miles Davis did his residence, where Sonny Stitt would do his residence. They all played with our band, which was Billy Mitchell and my brother Thad, James Richardson and sometimes Terry Pollard would be playing piano, sometimes Tommy Flanagan, and sometimes Barry Harris. (Stern 2018.)

Siirtyminen New Yorkiin

Vuonna 1955¹ Elvin sai kutsun New Yorkiin koe-soittoon Benny Goodmanin uuteen kiertuebändiin, jossa Hank-veli soitti. Koesoitto meni penkin alle, minkä jälkeen Elvin oleskeli Hankin hotellihuoneessa pari päivää ja tutustui rumpalitovereihin Kenny Clarkeen, Philly Joe Jonesiin ja myös Art Blakeeyyn. Pian tämän jälkeen Elvin soitti Miles Davisin kanssa *Blue Moods* -levytyksessä ja olisi päässyt Milesin yhtyeeseen soittamaan. Henkilökohtaisista syistä johtuen hän kuitenkin kieltäytyi ja lähti sen sijaan samalla levyllä soittaneiden muusikoiden Charles Mingusin, Teddy Charlesin, ja J. R. Monterosen kanssa kiertueelle, joka ylsi Washington D.C.:stä Connecticutin kautta Kanadan puolelle. Kiertueen aikana Mingusin ja Teddyn välille syntyi iso riita, mikä johti yhtyeen hajoamiseen Torontossa. (Stern 2018.)

Heti tämän jälkeen Elvin kuitenkin sai uusia töitä Mingusin kanssa Bud Powellin triossa. Elvinin huonoksi onneksi kokoonpano ei päässyt äänittämään, koska Powellilla oli sopimus RCA Victorin kanssa ja levy-yhtiön valitsema rumpali oli Arthur Taylor. Powellilla oli siihen aikaan mielisairaus, joka häiritsi esiintymistä. Elvinin mukaan ensimmäisissä esityksissä Powell ei osannut aloittaa kappaleita, joten Elvin vihelsi kappaleiden alusta pari ensimmäistä tahtia ja näin Powell tiesi, mitä soittaa. (Stern 2018.)

Vuosien 1956–57 vaihteessa Elvin soitti ja levytti pasunisti J. J. Johnsonin yhtyeessä. Elvin pääsi ensimmäiselle Euroopan matkalle yhtyeen kanssa vuoden 1957 kesällä ja asui muun muassa Belgiassa jonkin aikaa. Elvin kuuli Belgiassa

¹ Chip Sternin haastattelussa Jones arvelee vuodeksi 1954, mutta samaan aikaan mainitut levytykset *Benny Goodman story*, Miles Davisin *Blue moods*, sekä Ashley Kahnin, Lewis Porterin, että J. C. Thomasin kirjat kertovat vuoden olleen 1955. (Goodman 1955; Jazz discography project 2019; Kahn 2002, 46; Porter 1998, 179; Thomas 1975, 124.)

Haitilaisen Conga-soittajan äänityksiä, jotka saivat hänet kiinnostumaan Saharan eteläpuoleisen Afrikan kansanmusiikista. Siitä lähtien Elvin tavoitteli muun muassa pygmien ja dogonien musiikkia sekä Afrikan Kongosta peräisin olevaa musiikkia. Johnsonin yhtyeessä soitti myös pianisti Tommy Flanagan, jonka Elvin tunsi jo Detroitin ajoilta. Samalla Euroopan matkalla elokuussa Tukholmassa Flanagan sai tilaisuuden äänittää ensimmäisen soololevynsä *Overseas*, jossa Elvin soittaa mestarillisesti pelkillä vispilöillä koko levyn ajan. (Stern 2018; Kahn 2002, 115; Tommy Flanagan: Poet Of Piano.)

Onnistuneesta Euroopan matkasta huolimatta Elvin ei tullut toimeen Johnsonin kanssa. Johnson oli lainannut Elvinille rahaa uuteen rumpusettiin, jota Elvin maksoi takaisin viikottain saamastaan palkasta. Huonot välit johtivat siihen, että Elvin sai potkut yhtyeestä keikalla New Jerseyssa. Elvin piti eroa positiivisena, sillä sen jälkeen hän lähti illanviettoon veljensä kanssa ja päätyikin sattumalta Village Vanguardiin Wilbur Waren kutumana esiintymään saksofonisti Sonny Rollinsin kanssa. Aluksi Rollinsin kanssa soitti vielä vakituinen rumpali Pete LaRoca ja basisti Donald Bailey, mutta ensimmäisen setin jälkeen Rollins pyysi Elvinin lavalle soittamaan hänen ja Waren kanssa toisen setin ajaksi. Elvin luuli esitystä normaaliksi keikkatilanteeksi, mutta huomattessaan äänittäjä Rudy Van Gelderin olevan paikalla Elvin tajusi, että kyseessä olikin esiintymisen lisäksi äänityssessio. *A Night at the Village Vanguard* on yksi ensimmäisiä levytyksiä, jossa Elvinin omintakeinen soittotyylit tulee kunnolla esille. (Stern 2018.)

Vuosien 1956–59 aikana Elvin teki vielä monta muutakin levytystä eri soittajien kanssa. Vuonna 1957 hän soitti muiden muassa basisti Paul Chambersin kvintetissä ja loppuvuodesta hän liittyi saksofonisti Pepper Adamsin yhtyeeseen. Vuonna 1958 hän soitti Steve Lacy'n *Reflections*-levyllä, joka koostui Thelonious Monkin sävellyksistä. Elvin teki myös useita levytyksiä veljiensä Thadin ja Hankin kanssa. Veljekset jopa perustivat lyhytaikaisen yhtyeen The Jones Brothers, joka julkaisi levyn *Keeping Up With The Joneses*, jossa kaikkien soittajien sukunimi oli Jones. (Stern 2018; Jazz discography project 2019.)

2.3 Aika Coltranen bändissä

Ensimmäisen kerran Elvin tapasi John Coltranen Five Spot -nimisessä jazzklubissa vuonna 1957. Coltrane soitti siihen aikaan Thelonious Monkin kvartetissa, jolla oli kiinnitys esiintyä klubilla iltaisin. Elvin oli tullut sinne kuuntelemaan Shadow Wilsonia, joka toimi kvartetin rumpalina. Samoihin aikoihin Elvin sai eräänä iltana tilaisuuden soittaa Coltranen kanssa Birdlandin maanantaijameissa (Kahn 2002, 48). Myöhemmin, kun Coltrane oli palannut Miles Davisin bändiin, Elvin sai toisen tilaisuuden soittaa Coltranen kanssa Philly Joe Jonesin tuuraajana bändin ollessa kiertueella. Silloin Coltrane oli suunnittelemassa oman bändinsä perustamista ja pyysi Elviniä mukaan, kun aika koittaisi. (Gross 1998; Ratliff 2011, 155.)

Coltrane perusti uuden yhtyeensä alkuvuodesta 1960, mutta Elvin sattui silloin vielä olemaan töissä Harry Edisonin bändissä. Syyskuussa Elvinin vapauduttua Coltrane otti häneen yhteyttä ja lennätti tämän kiertueen aikana Denveriin keikalle. Silloin Elvin Jones vakiintui rumpaliksi ja McCoy Tyner pianistiksi Coltranen yhtyeeseen seuraavan kuuden vuoden ajaksi. Steve Davis soitti bassoa vielä toistaiseksi. Kokoonpanon ensimmäisiin levytyksiin kuului *My Favorite Things* ja *Coltrane Plays The Blues*. *My Favorite Things* -kappaleesta tuli John Coltranen suosituin hitti, ja Elvinin mukaan se soitettiin jokaisella keikalla. (Priestley 1987, 41; Kahn 2002, 49–50, 77–78.)

Vuonna 1961 Coltranen yhtyeeseen tuli väliaikainen viides jäsen Eric Dolphy, joka oli Coltranen hyvä ystävä. Dolphy soitti muun muassa huilua, bassoklarinettia sekä alttosaksofonia, joka tuki Coltranen tenori-soprano -vaihtoja (Cole 1976, 143.) Dolphyn kanssa soitettiin muun muassa äänitykset *Africa / Brass* sekä *Coltrane "Live" at the Village Vanguard*. Yhtye keikkaili paljon ja muutama kiertue ylsi Yhdysvaltojen ulkopuolelle Japaniin ja Eurooppaan. Peräkkäisinä vuosina 1961 ja 1962 yhtye konsertoi kahdesti jopa Helsingissä. Tähän aikaan Coltranen musiikki sai suuren suosion lisäksi kuitenkin paljon kritiikkiä ja vastustusta arvostelijoilta, jotka eivät ymmärtäneet musiikkia. Elvinin ja Coltranen väliset duetot olivat pidentyneet niin, että yksi kappale saattoi kestää 45 minuuttia. Haastattelussa Elvin mainitsee eräässä tilaisuudessa yhden kappaleen kestäneen jopa 3 tuntia. (Kahn 2002, 55, 58–61; Cole 1976, 145; Numminen 2016, 41; Gross 1998.)

Vuonna 1962 yhtyeeseen liittyi basisti Jimmy Garrison, joka oli Coltranen pitkäaikaisin basisti. Garrisonin tultua mukaan muodostui niin kutsuttu John Coltanen ”Klassinen Kvartetti.” Seuraavia levytyksiä olivat *Coltrane* ja *Ballads*, jolla levy-yhtiö koitti houkuttaa suurempaa yleisöä. Duke Ellingtonin ja Johnny Hartmanin vierailulevytysten ansiosta suurempi yleisö myös tavoitettiin. Vuotta 1963 voisi kutsua kvartetin balladikaudeksi, sillä *Ballads* sekä Ellingtonin ja Hartmanin levyt kaikki sisältävät useita balladeja ja kaikki julkaistiin sinä vuonna. Samana vuonna huhtikuusta elokuuhun kvartetti joutui soittamaan ilman Elviniä, sillä hän oli jäänyt kiinni huumeista ja oli joutunut pakkovieroitukseen Lexingtoniin. Tänä aikana Coltranen päärumpalina toimi Roy Haynes. (Thomas 1975, 149, 153–154, 161–164; Cole 1976, 149; Kahn 2002, 71, 122.)

Huhtikuussa 1964 julkaistulle *Live at Birdland* -levylle äänitettiin kaksi tärkeää kappaletta, *Alabama* ja *Afro Blue*. *Alabama* oli Coltranen muistopuhe sekä valitusvirsi Birminghamin pommi-iskussa menehtyneille lapsille. *Afro Blue* taas oli Coltranen versio kuubalaisen congamestari Mongo Santamarian samannimisestä kappaleesta. Saman vuoden kesällä bändi palasi studioon äänittämään täysin omaperäistä musiikkia. Tuloksena syntyi *Crescent*, jonka sävellysmetodit olivat esiaste bändin tulevaan soundiin. Coltrane alkoi säveltää kappaleita ja melodioita runojen pohjalta, kuten kappaleessa *Alabama*. *Crescent*-äänitteellä jokaisella soittajalla oli myös enemmän solistisia osuuksia, kuten Elvinillä kappaleessa *Drum Thing*. (Thomas 1975, 167–168; Cole 1976, 150, 158; Kahn 2002, 72, 76, 80.)

9.12.1964 bändi palasi takaisin studioon äänittämään neljäosaista sarjateosta, josta tulisi *A Love Supreme*, Coltranen tunnetuin albumi. *Crescentin* lailla jokaisella soittajalla oli solistisia osuuksia albumilla ja *Alabaman* kaltaisesti *Psalmin* melodia koostui Coltranen kirjoittamasta rukouksesta. Coltrane omisti albumin kiitoksena Jumalalle ja julkaisun jälkeen helmikuussa 1965 *A Love Supremesta* tuli menestystuote. Albumi oli yhtä lailla suosittu niin musta- kuin valkoihoisten piireissä ja varsinkin nuorten keskuudessa. Miles Davisin mukaan albumi teki vaikutuksen hippeihin ja muihin rauhanaatteellisiin ihmisiin. (Kahn 2002, x, xvi, 123–124, 144–145.)

A Love Supreme jälkeen Coltrane ei jäänyt paikoilleen, vaan alkoi tehdä paljon kokeellisempaa musiikkia, jolla oli vähemmän tekemistä jazzin kanssa ja oli sen sijaan enemmän afrikkalaisvaikutteista avantgardea. Seuraavia levyjä olivat *Kulu Se Mama* sekä *Ascension*. *Kulu Se Maman* nimikkokappaleessa näkyi Coltranen uuden musiikin suunta; kvartettia suurempi kokoonpano ja vahva afrikkalaisen musiikin vaikutus. Laulu-perkussioiden lisäksi albumilla oli tuplattu kaikki soittimet paitsi piano. Elvinin kanssa soitti ensimmäistä kertaa toinen rumpali Frank Butler. *Ascension* oli 38 minuuttinen improvisaatiokokeilu, jossa peruskvartetin lisäksi soitti kuusi muuta puhaltajaa sekä toisena basistina Art Davis. Samoihin aikoihin Coltrane teki myös useita muita levytyksiä kokeilumielessä, kuten *Transition*, *Sun Ship*, *Om* sekä *First Meditations*. (Jazz discography project 2019; Thomas 1975, 250–251; Cole 1976, 167–170, 181, 182; Kahn 2002, 175, 177–179, 181–183.)

Meditations oli viimeinen Coltranen studiolevy, jolla Elvin ja McCoy Tyner soittivat. Coltrane oli liittännyt yhtyeeseen toisen rumpalin Rasheed Alin, mikä sekoitti yhtyeen sisäisen dynamiikan. Elvin ja Ali eivät tulleet toimeen musiikillisesti eivätkä henkilöinä ja soittaminen yhdessä usein johti keskinäiseen kilpailuun rumpujen soitossa, jonka volyymin alle muilla soittajilla oli vaarana jäädä. Lisäksi Elvin sekä Tyner molemmat soittivat perustuen jykevään peruspulssiin eivätkä pitäneet yhtyeen uudesta tempon vapaatulkintaisesta tyylistä. Ensimmäisenä yhtyeestä lähti Tyner vuoden 1965 lopussa ja syynä oli, ettei hän enää kuullut omaa soittoaan. Elvin lähti yhtyeestä samasta syystä tammikuussa 1966 ja vierailtuaan Duke Ellingtonin orkesterissa Euroopassa, hän palasi yhtyeeseen vain muutamille keikoille maalisi- ja huhtikuussa. (Porter 1998, 266–268; Kahn 2002, 179; Ratliff 2011, 137.)

2.4 Toiminta Coltranen bändin ulkopuolella ja kuolema

Coltrane-vuosien aikana Elvin levytti monen muunkin artistin kanssa. Merkittäviä artisteja ja levytyksiä olivat muiden muassa Gil Evans – *Out of the Cool*, Freddie Hubbard – *Ready For Freddie*, Wayne Shorter – *Speak No Evil & Juju*, Stan Getz ja Bill Evans – *Stan Getz and Bill Evans*, Grant Green - *Matador*, Larry Young - *Into Something & Unity*, Joe Henderson – *Inner Urge* sekä Roland Kirk – *Rip, Rig and Panic*. Elvin teki myös useita levyjä johtajana tai yhteisjohtajana, joihin lukeutui *Together!*, *Elvin!*, *Illumination!*, *Dear John C.*, *And Then Again* ja *Midnight Walk*. Coltranen jälkeen Elvin jatkoi soittamista Tynerin ja Garrisonin kanssa monessa tilaisuudessa, kuten levyllä *The Real McCoy*. (Jazz discography project 2019.)

Vuonna 1968 Elvin perusti vaikuttavan triokokoonpanon, jossa soitti Garrison ja saksofonisti Joe Farrell. Trio levytti kaksi albumia *Putting it Together* ja *The Ultimate*. Myöhemmin Elvinin perustama Elvin Jones Jazz Machine oli menestykseläs yhtye, joka kiersi ympäri maailmaa ja levytti paljon. Yhtye nostatti maineellaan monia nuoria lahjakkaita muusikoita julkisuuteen. Vuonna 1985 Elvin alkoi tributoida Coltranen musiikkia, varsinkin *A Love Supreme* -levyn kappaleita *Acknowledgement* ja *Resolution*, Pat Labarberan kanssa. 90-luvulla Elvinin yhtyeessä soitti Wynton Marsalisin, Nicholas Paytonin ja Joshua Redmanin kaltaisia muusikoita, ja jopa Ravi Coltrane, John Coltranen poika. (Jazz discography project 2019; Kahn 2002, 205–206, 221; Kahn 2002; Keepnews 2004; Gold-Molina 2004.)

Elvin ei eläköitynyt vaan jatkoi kehitystä rumpalina ja muusikkona elämänsä loppuun saakka. 2000-luvun alussa Elvin soitti erilaisissa kokoonpanoissa esimerkiksi Michael Breckerin, Bill Frisellin ja Dave Hollandin kanssa. Viimeisen levytysession Elvin teki *The Great Jazz Trio* – nimisessä kokoonpanossa veljensä Hankin ja basisti Richard Davisin kanssa vuonna 2002. Session aikana kokoonpano soitti 4 levyllistä tunnettuja jazz standardeja. Elvin kuoli 76-vuotiaana New Jerseyyn Engelwoodissa 18. toukokuuta 2004. (Jazz discography project 2019; Kahn 2002; Carlson 2004.)

2.5 Elvin Jones henkilönä

Nuorena aikuisena Elvin oli huimapää ja eli sen ajan rocktähten elämää. 50- ja 60-luvuilla hän oli kyltymätön heroiinin käyttäjä Philly Joe Jonesin lailla (Ratliff 2011, 83; Porter 1998, 179). Vuonna 1960 Harry Edisonin bändissä työskentelyn lisäksi Elvin ei alun perin päässyt Coltranen kvartettiin, koska hän oli joutunut huumeratsian seurauksena vankilaan. Jimmy Garrisonin kanssa hän saattoi usein juopotella keikkailtoina, ja erään tarinan mukaan kerran Pariisissa keikalla, kovan juopottelun jälkeen he menivät ulos ryhtyäkseen pahantekoon ja rikkoivat pari ikkunaa kadulla (Cole 1976, 157). Kova juominen ja huumeiden käyttö johti siihen, että Elvin oli usein myöhässä tai jätti tulematta keikoille kokonaan. (Thomas 1975, 124, 125, 150, 153, 159–160; Collier 1978, 490.)

Elvinillä oli myös tapa ajaa autolla hyvin vastuuttomasti. Steve Davis vertasi Elvinin ratin ja kaasupolkimen kohtelua rumpusetin soittoon. Eräänä iltana Elvin oli onnistunut täysin hajottamaan Coltranen auton kolarissa, johon tämä vain kommentoi, että voi aina hankkia uuden auton, muttei uutta Elvin Jonesia. Vuonna 1963 tapahtunut huumeista kiinni jääminen, jonka seurauksena Roy Haynes tuurasi Coltranen kvartetissa kolme kuukautta, on viimeisin merkintä Elvinin heroiinin käytöstä. Pitkään kestänyt pakkovieroitushoito antaisi olettaa, että Elvin raitistui heroiinista sen jälkeen, mutta asiasta ei löydy sen enempää tai tarkempaa tietoa. (Thomas 1975, 132, 162–164; Collier 1978, 490.)

Coltranen kvartetin aikana Elvin oli naimisissa Shirley-nimisen valkoihoisen naisen kanssa. Elvinin pahoista tavoista johtuen suhde Shirleyyn kanssa ei kuitenkaan kestänyt. Kvartetin jälkeen 1960-luvun lopussa Elvin meni naimisiin japanilaisen Keikon kanssa, jonka kanssa hän eli elämänsä loppuun saakka. Jo ennen Elvinin tapaamista Keiko oli suuri jazzmusiikin fani ja omisti suuren jazzkokoelman. Keiko vaikutti suuresti Elvinin myöhempään uraan, sillä hän toimi Elvinin managerina, rumputeknikkona sekä ajoittain myös säveltäjänä. (Thomas 1975, 159; Mansbach 2004; Howland 1979; Kahn 2002.)

3 Soittokalusto

1950-luvun lopusta 1970-luvun loppupuolelle Elvin käytti pääasiallisesti Gretsch rumpuja ja niin sanottuja ”vanhoja” Istanbulista tuotuja K. Zildjian symbaaleja. Gretschillä oli siihen aikaan rumpujen myynnin monopoli, osittain myyntimies Phil Grantin ansiosta, joka toi yritykselle monta ajan kuuluisaa rumpalia. Muun muassa Max Roach, Art Blakey, Mel Lewis, Philly Joe Jones, Tony Williams sekä Jimmy Cobb alkoivat käyttää Gretsch-merkkiä Elvinin tavoin Grantin ansiosta. Gretschin suosioon vaikutti myös se, että yritys oli samaan aikaan K. Zildjianin suurin maahantuoja ja monet rumpalit alkoivat suosia Istanbulista tuotuja käsin tehtyjä symbaaleja, Avedis Zildjianin koneella tehtyjen symbaalien sijaan. (Gretsch 2007; Stern, part 3 2018; The ”Old K” Myth: Fact or Fiction? 2018.)

3.1 Tyypillinen soittokalusto

Vuonna 1957, ennen Coltranen bändiin liittymistä, Elvin tutustui bändinjohtaja J. J. Johnsonin kautta Phil Grantiin, joka oli kokenut lyömäsoittaja ja Gretschin rumpuosaston myynnin ja promootion johtaja. Tapaamisen jälkeen Grant teki Elvinistä Gretsch-rumpujen ja K. Zildjian symbaalien kannattajan ja Elvin kääntyi aina Grantin puoleen tarvitessaan uudet kapulat, kalvot tai vaikka uuden bassorumpupedaalin, varsinkin niiden vuosien aikana, jolloin hän soitti Coltranen yhtyeessä. (Falcerano, Lachapelle & Doerschuk 2018; Stern, part 2 & part 3 2018.)

1950-luvun lopussa Gretschin uuden Broadcaster ”Progressive Jazz” rumpusetti-sarjan standardituumakoot olivat 20” bassorumpu, 14” virveli, 12” etutomi sekä 14” lattiatomi. Elvin kuitenkin käytti mieluummin 18” bassorumpua lähinnä käytännöllisyyden vuoksi ja korvasi rummun koon kovalla poljennalla. 18” bassorummusta on ajan myötä tullut jazzrumpusettien standardituumakoko. (Falcerano, Lachapelle & Doerschuk 2013; Howland 1979; Gretsch 1958.) Louie Bellson kertoi Elvinin bassorummusta näin:

Buddy Rich and I were in London together. Buddy was there with his big band and I was there with Oscar Peterson. We both had the night off so we looked in the paper and saw that Elvin was playing at Ronnie Scott's. We both said, 'Let's go!' We chose seats right in front of his bass drum. Buddy Rich and I both had big 24" bass drums. I remember Buddy leaning over to me and asking, 'How does he get that sound out of that little bass drum?' (Falcerano, Lachapelle & Doerschuk 2013.)

Elvinin symbaalien koot olivat yleensä 14" (hi-hat), 18" vasen- ja 20" oikea (crash/ride). Elvin käytti välillä kahta välillä vain yhtä crash/ride-symbaalia, mutta koot olivat lähes aina samat. Stern-haastattelun mukaan Elvin ei huolinut 20" suurempia symbaaleja. Hän käytti ajan "Medium"-merkinnän paksuisia symbaaleja, jotka nykyisin merkittäisiin varmaankin ohuemmiksi. Yhteen tai kahteen symbaaliin oli yleensä aina myös lisätty niittejä luomaan sihisevän äänen, mikä oli ominainen piirre Elvinin saundissa. (Falcerano, Lachapelle & Doerschuk 2013; Stern, part 2 & part 3 2018.)

3.2 Soittokalusto myöhempinä vuosina

Jo 1960-luvun lopulla Elvin saattoi käyttää viidestä rummusta koostuvaa rumpusetiä esimerkiksi levyllä *The Real McCoy*. Elvin alkoi kannattaa Tama-rumpumerkin Camco-sarjaa vuonna 1978. Tähän aikaan Elvinin rumpuseti oli kasvanut kuusiosaiseksi 14" lattiatomi korvattuna kahteen suurempaan lattiatomiin. Tomien koot olivat 12" x 8", 13" x 9", 16" x 16" ja 18" x 16". Bassorumpu oli edelleen 18" x 14", mikä tarkoitti, että 18":n lattiatomi oli kooltaan bassorumpua syvempi. Elvin jatkoi Taman kannatusta 1990-luvulle asti käyttäen Camcon lisäksi myös Taman muita rumpusarjoja, kuten Crestaria. Taman jälkeen Elvin kannatti Yamaha-merkkiä noin 10 vuotta elämänsä loppuun saakka. Vuonna 1996 Yamaha valmisti Elvinille neljä nimikkorumpusetiä, jotka olivat Maple custom -merkkisiä. Tomien koot olivat lähes samat kuin aikaisemminkin, mutta parissa rummussa oli eri syvyystuumakoko kuten lattiatomissa 18" x 18". Teräksinen virvelirumpu tehtiin Elvinille tilaustyönä, ja se oli kooltaan 14" x 8". (Falcerano, Lachapelle & Doerschuk 2013; Bennett 2016; Howland 1979; Kahn 2002.)

K. Zildjianin johtaja Mikhail Zilcan oli Zildjian perheen sukulainen. Hän kuoli vuonna 1977, jonka jälkeen Avedis Zildjian hankki itselleen kaikki oikeudet K. Zildjian nimen käyttöön. K. Zildjianeja valmistanut mestari symbaalitakoja Agop Tomurcuk jatkoi turkkilaista symbaaliperinnettä perustamalla oman Istanbul-nimisen yhtiön. Elvin käytti vanhoja K. Zildjian -symbaaleja vuoteen 1981 saakka, kunnes Avedis Zildjian alkoi tehdä uusia K Zildjian nimisiä symbaaleja Amerikassa. Elvinistä tuli uuden symbaalisarjan tärkein kannattaja ja markkinoinnin edustushenkilö. 80-luvulla Elvin kiinnostui Istanbul-symbaaleista ja vieraili jopa yhtiön tehtaalla tavattuaan erään keikan jälkeen Agop Tomurcukin ja tämän pojan Armanin. Myöhemmin Elvin saattoi käyttää myös Istanbul-symbaaleja satunnaisesti, mutta jatkoi Zildjian-merkin kannatusta uransa loppuun saakka.

(The “Old K” Myth: Fact or Fiction? 2018; Istanbul Agop 2019; Zildjian 2019.)

Vuonna 2002 Elvinin symbaalikattaus oli seuraavanlainen:

All Zildjian and all are 20-inch A or K models. I prefer K for the ride and A for that symphonic crash. I use three total, two augmented with rivets. My hi-hat is 14 inches because I like to hear it resonate, like Papa Jo Jones would do. It’s a much more sensitive sound than that old pocketypock sound you got from smaller cymbals. (Kahn 2002.)

4 Soittotyylin analysointia ja transkriptioita

4.1 Soittotyylin johdatusta

Elvin Jonesin soittotyylin juuret olivat bebop-musiikissa ja klassisessa marssirumputekniikassa. 60-luvun alussa Elvin Jonesin soittotyyli oli kehittynyt yhdistelmäksi edeltävien ja aikalaisten rumpalien tyyleistä, johon sisältyi myös vahva afrikkalaisten ja karibialaisten rytmien vaikutte. Elvinin soittotyylin omaperäisin piirre oli ehkä hänen jatkuva synkopoiva kompian muuntelu. Tällä tavalla hän saattoi kommentoida solistin sekä muiden soittajien soittoa. Elvin kieltäytyi soittamasta pelkästään suoraa jazzkompia aikalaisten tavoin ja soitti sen sijaan vapaasti sekoittaen ja yhdistäen rytmejä jatkuvasti koko rumpusetillä. 50-luvun taitteessa kaikki muusikot eivät kuitenkaan vastaanottaneet Elvinin tyyliä lämpimästi ja usein hämmentyivät hänen soitosta:

Jones did not fit smoothly into the standard timekeeping role, as he took rhythmic liberties that drew uncommon attention to the drum kit. “It’s hard for a young person when you feel what you’re doing is correct, but you’re not accepted,” the drummer recalled of his first years in New York, “my telephone didn’t ring as often as it could have. (Kahn 2002, 46.)

Elvinin soittotyylissä hyvin tärkeä piirre synkopoivan kompian lisäksi oli voimakas soittaminen. Jazzrumpaliksi Elvin soitti harvinaisen kovakätisesti: “That first night Elvin was playing so strong and so loud you could hear him outside the club and down the block” (Thomas 1975, 130; Kahn 2002, 49). Kovakätisyys saattoi olla syy sille, miksi juuri Elvin oli niin suosittu rockrumpalien keskuudessa. Musiikin estetiikka Elvinin ja rocktyylin välillä oli hyvin samankaltainen, vaikka Elvin kuitenkin soitti eri tilanteissa hyvinkin laajalla dynaamikalla. Thomasin kuvailua Elvinistä soittajana:

At six feet and 150, he’s extremely slim, and his unusually long arms can cover a lot of percussion territory. His style is almost atavistic, with a raw, primitive power; he plays cross rhythms, constantly stimulating himself with a succession of sixteenth notes, accents, and fast breaks that cause him to sweat away two or three pounds each evening. Some perceptive critics have also said that whatever Trane was doing on saxophone Elvin was duplicating on drums. (Thomas 1975, 132–133.)

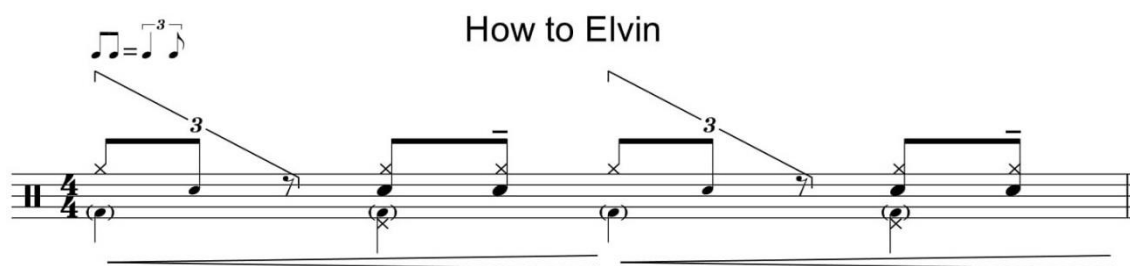
4.2 Peruskuviot

Elvin Jonesin soiton perusta on muiden aikalaisten rumpaleiden tavoin jazzin peruskompissa, mutta Elvinin tyylissä ridekomppauksessa olennaista on heikkojen kahdeksasosien korostus, mikä on merkitty ensimmäisessä nuottiesimerkissä tenuto-merkillä. Myöhemmissä nuottiesimerkeissä heikkojen kahdeksasosien korostus on oletettua. Yksi Elvinin suurimmista esikuvista oli Shadow Wilson, joka Elvinin tavoin soitti ride-komppia korostaen tahdin heikkoja kahdeksasosia. (Monk 2019.)

Ensimmäinen nuottiesimerkki edustaa perusluonteista komppia, jota Elvin saattoi soittaa 1950-luvun lopusta eteenpäin. Elvinin komppauksessa olennaista on yleensä virveliä soitettu neljäsosatrioli, jonka Elvin aloittaa tahdin 1. sijasta kahdeksasosatrioliyksikön keskimmäiseltä iskulta. Kuvio muodostaa siirretyn 3:2 polyrytmin tai toiselta nimeltään hemiolan, joka on polyrytmiikan kulmakivi. Elvin

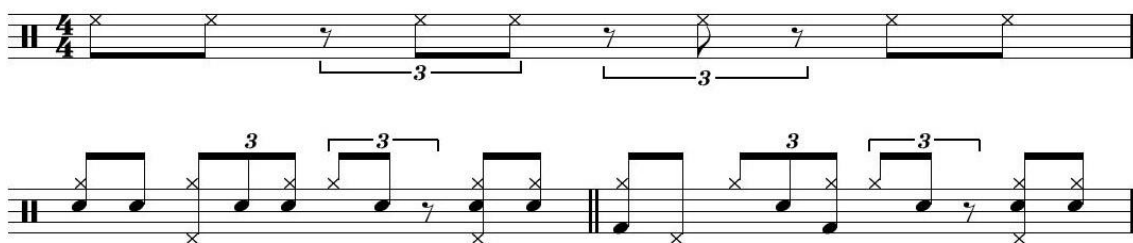
usein soittaa neljäsosatriolin crescendon omaisesti edelleen korostaen viimeistä iskua, joka soitetaan samaan aikaan ride-symbaalin heikon kahdekasosaiskun kanssa. Viimeiseksi jää bassorummun neljäsosasyke ja hi-hatin toinen ja neljäs isku. Bassorummun syke on kuitenkin niin hiljainen, että Elvin tuskin edes soittaa sitä:

Actually, my feet are always going on four. But for some reason I have a light touch on the bass drum and it doesn't always project—because I don't want it to project. I don't think it should, and so that's probably the reason why you don't think that I'm playing four on the bass drum all the time. I'm not, of course, but most of the time it is. It's just subdued and dynamically pulled back. (Stern 2018.)



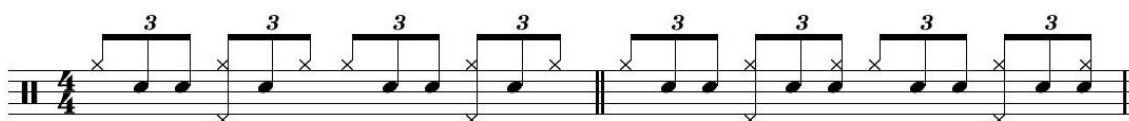
Nuottiesimerkki 1. Elvinille tyypillinen peruskuvio kompatessa.

Siirretty neljäsosatrioli on luultavasti tullut Elvinille vaikutteena afrikkalaisesta musiikista, jota hän oli kuunnellut (Kahn 2002,115). Sama rytmi on muun muassa afrikkalaisen kellokuvion ja kuubalaisen bemben jälkimmäisessä tahdinosassa. Soittamalla kuvion virveliin jazzkompin kanssa saa aikaan vahvasti Elvinin soittoa kuulostavan fraasin. Jakamalla kuvion tiettyjä iskuja jaloille fraasista tulee vielä "elvinmäisempi".



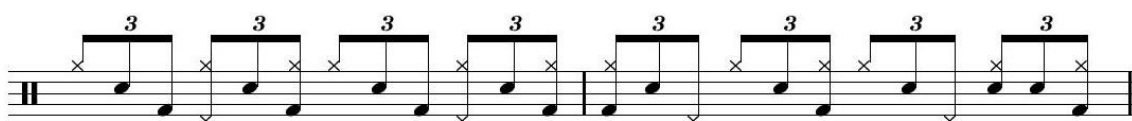
Nuottiesimerkki 2. 1. tahdissa afrikkalainen kellokuvio. 2. ja 3. tahdissa kellokuvio yhdistettynä ja sovellettuna jazzkomppiin.

Kuten aikaisemmista nuottiesimerkeistä 1 ja 2 havaitaan, Elvinin soitto on hyvin triolipohjaista vihjaten 6/8- tai 12/8-tahtilajeihin. Triolipohjaisuus tulee osittain afrikkalaisista vaikutteista, mutta Elvinillä on lisäksi luontainen tapa soittaa rumpuja lineaarisesti eli peräkkäin eri raajoilla (nuottiesimerkit 3–4). Lineaarisuus tulee luultavasti Elvinin ajatuksesta ja halusta soittaa koko rumpusettiä samanaikaisesti. Muiden nuottiesimerkkien tavoin lineaarisuudella on perusta jazzkompissa, jossa Elvin vain ”täyttää” jazzkompin tauot esimerkiksi vasemmalla kädellä.



Nuottiesimerkki 3. Jazzkomppi triolitäytöllä. 2. tahdissa sovellettu versio, jossa rytmi jatkuu päällekkäin ride-kompin kanssa.

Jalat sisällytettyinä mukaan lineaariseen trioliin Elvin yleensä aina johtaa oikealla kädellä ja soittaa keskimmäisen nuotin vasemmalla ja viimeisen nuotin tässä tilanteessa jommalla kummalla jalalla (nuottiesimerkki 4). Elvin hyvin harvoin jos koskaan soittaa triolin keskimmäisen nuotin jalalla, vaan lähes aina vasemmalla kädellä. Hän painottaa välillä jaloilla iskuosille yleensä mukaillen jazzkomppia, mutta muuten lineaarisissa kuvioissa jaloilla soitettut iskut osuvat aina trioliyksikön viimeiselle nuotille. Coltranen kuvaus Elvinin soitosta jongleerauksena oli erittäin kuvaava: ”I especially like his ability to mix and juggle rhythms” (Porter 1998, 179). Fillejä ja sooloa soittaessaan Elvin yksinkertaisesti lopettaa komppikuvion ja siirtää oikean käden symbaalilta rummulle jatkaen oikea-vasen-jalka-kuviota muuten samanlaisena.



Kompissa



Filleissä ja sooloissa

Nuottiesimerkki 4. Elvinin lineaariset triolit muistuttavat jongleerausta.

4.3 Polyrytmiikka ja fraseeraus

Elvinin polyrytmiikka perustuu aikaisemmin mainittujen tahtien sisäisten (3:2) polyrytmien lisäksi myös tahtilajia rikkoviin 4:3 polyrytmeihin. Fraasit on yleisimmin lainattu jazzvalssista eli 3/4 -tahtilajista, jotka Elvin vain heijastaa 4/4 -tahtilajin päälle. Kompatessa Elvin luo polyrytmin leikkaamalla ja muokkaamalla ride-kompin rytmiä, mutta vasen jalka useimmiten pysyy 4/4 -tahtilajissa. Tuloksena syntyy 3 tahtia kestävä sekvenssi, jota Elvin ei kuitenkaan aina soita puhtaasti läpi, vaan lisää polyrytmisiä fraaseja pätkittäin sinne tänne soittaen muuten kappaaleen rakenteen mukaisesti (nuottiesimerkki 5).



Nuottiesimerkki 5. 4:3 polyrytmisen sekvenssi. Polyrytmisen ridekuvion kesto on esitetty numeroilla.

Soittaessa 4:3-fraaseja Elvin välillä käyttää pisteellisiä neljäsosia (nuottiesimerkki 6), jotka ikään kuin pilkkovat 4:3 polyrytmiset fraasit puoliksi. Jazzin kolmimuunteisesta soitosta johtuen pisteellisten neljäsosien jakauma ei kuitenkaan mene täysin tasan. Kaksi pisteellistä neljäsosaa on yhtä kuin kolme tavallista neljäsosaa. Näistä syntyy kolme triolia eli yhdeksän triolin osaa, joita ei voi jakaa kahtia ilman, että rikkoo kolmimuunteisuuden. Niinpä ensimmäinen pisteellinen neljäsosa saa yhden triolin osan enemmän ja jakaumaksi tulee 5 + 4. Vasten neljäsosia pisteellinen neljäsosa muodostaa kolmimuunteisen 3:2 polyrytmin, joka on vain aikaisempaa suuremman aika-arvon tasolla. Näin ollen voidaan todeta, että Elvinin soitto on hyvinkin polyrytmikästä.



Nuottiesimerkki 6. Nuotissa tavalliset ja kolmimuunteiset pisteelliset neljäsosat on esitetty 3/4-tahtilajissa suhteessa kolmimuunteiseen rytmikkaan.

Elvinin fraseeraus on ajoittain hyvinkin vapaata, jolloin Elvin saattaa venyttää aikaa puolin tai toisin luoden vapaamman käsityksen temposta. Elvin myös soittaa hyvin rennosti ja spontaanisti. Tuloksena kaikki Elvinin soittamat rytmit eivät aina ole niin tunnistettavasti kuultavissa, mikä tekee transkriboinnista välillä erityisen haastavaa.

4.4 Rumpunotaatio

Seuraavassa nuottiesimerkissä (7) olen merkinnyt transkriptioissa käyttämäni notaatiomerkit. Järjestelmä perustuu yleiseen rumpunotaatiokaavaan, jota muiden muassa John Riley käyttää kirjoissaan *The Art of Bop Drumming* sekä *Beyond Bop Drumming*. Rumpunotaation selkeyden ja visuaalisuuden vuoksi haamu-
nuotit on merkitty pienillä palloilla. Sulkeisiin kirjoitetut nuotit edustavat sellaisia ääniä, joista en ole ollut täysin varma. Joillakin äänitteillä varsinkin hi-hat-polkuja on välillä vaikea kuulla. Tilanteissa, joissa on pienet pallot sekä sulkeet, isku on lähes olematon. Tuon tällä esille Elvinin laajan soiton dynamiikan. Ride-symbaalien dynamiikkamerkintä saattaisi olla staattisempaa metsopianon tai metsoforten tasoista, mutta varsinkin virvelillä ja bassorummulla tuotetut äänet voivat vaihdella *pp*:sta *ff*:oon.

Symbaalien crash-lyönnit on edustettu aksenttimerkein. Kirjoitan kaikki symbaalit samalle kohdalle viivastolla, koska symbaalien sointeja on hyvin vaikea erottaa toisistaan. Pintalyönti on keksimäni termi ja tarkoittaa Elvinin soitossa esiintyviä symbaali-iskuja, jotka ovat peruslyönnin ja aksenttilyönnin väliltä. Kapulan kärjen ja varren osuessa yhtäaikaan riden kehon ”pinnalle” syntyy erityinen ääni, joka on olennaista Elvinin soitossa. Pintalyönnit on merkitty tenuto-merkillä. Pintalyönnit toimivat myös nuottien korostuksina tai lievinä aksentteina ja vaikuttavat symbaalien lisäksi esimerkiksi virvelilyönteihin, silloin kun ne on merkitty samaan aikaan.

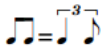
Yleiset notaatiomerkinnot								Erikoiset notaatiomerkinnot							
B.D.	F.T.	S.D.	T.T.	H.H.	R.C.	C.S.	H.H. foot	G.N.	B.N.	C.S.	R.B.	B.S.	H.H. open	H.H. closed	H.H. foot splash
B.D. = Bass drum, bassorumpu								G.N. = Ghost note/tap, haamunuotti							
F.T. = Floor tom, lattiatomi								B.N. = Buzz note, pärinänuotti							
S.D. = Snare drum, virveli tai pikkurumpu								C.S. = Cross stick, kanttilyönti							
T.T. = Tom-tom, etutomi								R.B. = Ride bell, ride kello							
H.H. = Hi-hat, hi-hat symbaali								B.S. = Body strike, pintalyönti							
R.C. = Ride cymbal, ride symbaali								H.H. = Hi-hat auki							
C.S. = Crash strike, Crash lyönti								H.H. = Hi-hat kiinni							
H.H.foot = Hi-hat poljettuna								H.H.footsplash = Hi-hat poljettu splash							

Nuottiesimerkki 7. Kaavio notaatiossa käytetyistä nuottimerkeistä.

4.5 Transkriptioesimerkkejä

4.5.1 Jazzkomppaus kappaleessa *Resolution*

Päätin ottaa tarkastelun kohteeksi kappaleen *Resolution* tuodakseni esille Elvinin kokonaisvaltaista jazzkomppausta (nuottiesimerkit 8–10). Kappale on Coltranen tunnetun sarjateoksen *A Love Supreme* (1964) toinen osa. *Resolution* on tehty *Bernie's Tunen* pohjalta, joka on 40-luvulta peräisin oleva bebop-tyylinen jazzstandardi. Kappaleen äänitykseen tehtiin seitsemän otosta, joista kaksi oli ehjiä ja joista viimeinen oli Coltranea miellyttänyt lopullinen versio. Kappaleessa on yksinkertainen kahdeksan tahdin mittainen rakenne, kolmimuunteinen 4/4-tahtilaji sekä keskinopea tempo, n. 180 iskua minuutissa (beats per minute = bpm). (Kahn 2002, 106–109.)

(0:20.74) ♩ = 180 



Nuottiesimerkki 8. Kolme ensimmäistä teemakiertoa kappaleessa *Resolution*.

Kappale alkaa kahden rakennekierron eli 16:n tahdin mittaisella Garrisonin bassosoolointrolla, minkä jälkeen bändi tulee mukaan ja teema alkaa (0:20.74). Kuten nuottiesimerkistä (8) havaitaan, Elvin painottaa kierron ensimmäistä iskuja, mikä on normaalisti jazzmusiikin tyyllisessä harvinaista. Elvin vaikuttaa kuuntelevan ja vastaavan eniten McCoy Tynerin soittoon, kenen kanssa hän usein aksentoi tahdin ykköselle puolikkaan kierron välein, sekä parillisten tahtien kohoiskuille. Puolikkaan kierron välein Elvin myös soittaa afrikkalaisen kellokuvion rytmiä muistuttavia fraaseja muun muassa nuottiesimerkin tahdeissa 9, 13, 17 ja 21. Elvin kuitenkin muuntelee rytmin orkestraatiota paljon tyyliinsä mukaisesti, mutta tahtien jälkipuolilla jatkuvasti esiintyvä siirretty hemiola on selkeä rytmin tunnistusmerkki. Rakennekierrossa olennaista on myös viimeisessä tahdissa soitettu, usein kuudestoistaosapohjainen filli, esimerkiksi tahdeissa 8 ja 16. Tahteihin 16 ja 19 olen kirjoittanut paradiddlen kaltaisten fillien käsijärjestyksen auki.

Nuottiesimerkki 9. 3/4 pohjaisia polyrytmifraaseja merkitty sulkumerkein Tynerin soolossa.

Resolutionin teeman jälkeen alkaa Tynerin pianosoolo, jossa Elvin komppaa lähes yhteissolistina. Nuottiesimerkissä 9 tahdeissa 105–106 (kierron alussa) on taas nähtävissä afrikkalaisperäisiä rytmejä. Tahdissa 107 Elvin aloittaa toiselta iskulta polyrytmisen sekvenssin, minkä hän päättää lineaarisilla trioleilla. Esimerkki tuo hyvin esille Elvinin tavan jatkuvasti muokata rytmejä, jopa polyrytmisten sekvenssien aikana. Polyrytmien tunnistaa toisen iskun takapotkulle kohdistuvasta lievästä aksentista.

Tynerin soolon huipentuessa hän alkaa soittaa pisteellisiä neljäsosia rakennekierron alusta, johon Elvin nopeasti tarttuu kiinni (nuottiesimerkki 10). Elvin muotoilee mestarillisesti 3/4–kestävän fraasin, jossa pisteelliset neljäsosat korostuvat bassorummulla ja symbaaliaksenteilla ja ympärille muodostuu symbaalikompin sekä virvelin triolitäytön rytmisen kudoksen. Kierron päättyessä Elvin aksentoi kohoiskulle ikään kuin jatkaakseen sekvenssiä vielä pitemmälle, mutta Tyner sen sijaan soittaa tahdin ykköselle aloittaen alusta uuden polyrytmisen sekvenssin kierron. Elvin korjaa nopeasti virheen ja rakentaa kompin uudestaan tällä kertaa varioiden komppia vapaammin. Tynerin soolon viimeisellä kierrolla improvisaation kehittyessä pisteellisten neljäsosien sekvenssi puolittuu neljän tahdin mittaiseksi ja rytmi hajoaa iskujen takapotkuille. Kierron viimeiset neljä tahtia Tyner jatkaa pisteellisiä neljäsosia, kun taas Elvin päättää soittaa itselleen tavanomaisempaa rytmikkaa Tynerin sointuja vasten.

The image displays six staves of musical notation for a guitar solo. The notation includes various rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, with numerous triplets indicated by a '3' over a bracket. The first staff is labeled '137' and includes a tempo marking '(3:24.85)'. The second staff is labeled '141', the third '145', the fourth '149', the fifth '153', and the sixth '157'. The notation also features dynamic markings such as accents (>) and slurs, and some notes are marked with 'x' to indicate fretted positions. The piece concludes with a double bar line and the letters 'R R' below it.

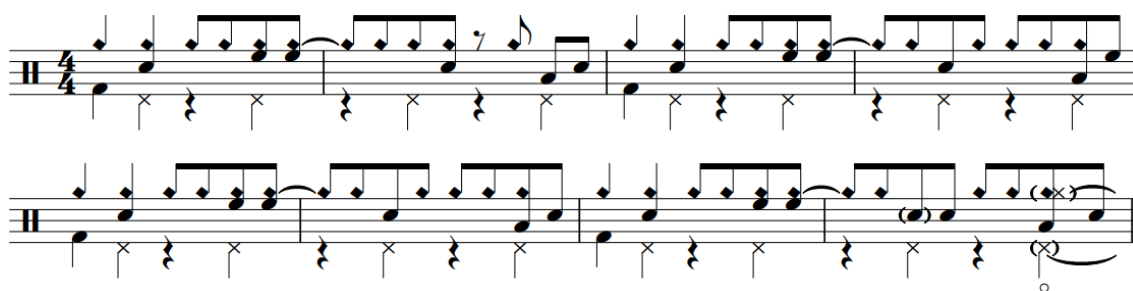
Nuottiesimerkki 10. Tynerin soolon kolme viimeistä kiertoa.

4.5.2 Latinokompit

Seuraavat transkriptioesimerkit (11–14) tuovat esille latinokomppien kehityksen Elvinin soitossa. Elvinin soittamat latinalaisvaikutteiset kompit ovat enimmäkseen afrokuubalaisperäisiä. Elvinillä oli tapana kuunnella paljon Xavier Cugatin musiikkia, jota saattoi kuulla radiosta tai elokuvissa. Cole Porter myös tunnetusti sävelsi paljon kappaleita, jotka toivat mieleen latinalaisia rytmejä. Elvin ei pitänyt joidenkin karibialaisten ja myös afrikkalaisten perkussiosoitajien komppien liiallisesta jäykkyydestä. Sen sijaan hän haki omassa soitossaan usean soittajan aiheuttamaa lievää epätahtisuutta, mikä teki kompeista joustavampia ja aaltomaisia. Epätahtisuuden hakeminen selittää myös osittain Elvinin soittotyylin fraseerausta. (Kahn 2002, 101.)

Aikaisin esimerkki Elvinin latinokompista on kappaleessa *Alone Together*, joka on Miles Davisin vuonna 1955 tehdyllä *Blue Moods* -levyllä. Kappaleen introssa

ja A-osassa on vahvasti mamboa muistuttava latinokomppi (nuottiesimerkki 11). Elvin soittaa kappaleessa kapuloiden sijasta vispilöillä, koska tultaessa B-osaan latinokomppi vaihtuu kolmimuunteiseksi vispiläkompiksi. Latinokompissa kupuun soitetut ride-lyönnit myös kuulostavat metallisilta muistuttaen vispilöiden peräpäällä tuotettua ääntä ja virvelilyönneissä on vispilöille ominainen ”läts” soundi. Elvin soittaa tradi-gripillä, mikä mahdollistaa vasemmalla kädellä helposti vispilän päiden nopean vaihdon virvelin vispilälyöntien ja tomien perälyöntien välillä.



Nuottiesimerkki 11. Latinokomppi kappaleessa *Alone Together*.

Kompista tulee esille Elvinin varhainen staattisemman oloinen soitto, jossa ei ole vielä niin paljon synkopointia ja havainnollistaa minkälaisista rytmeistä ja kompeista Elvin on lähtenyt liikkeelle. Jo näinkin varhaisessa kompissa kuitenkin huomaa, miten Elvin muuntelee ja synkopoi symbaalikuviota ja soittaa koko rumpusettä. Viimeisen tahdin nelosiskun auki poljetusta hi-hatista en ollut varma, sillä sointi ja symbaalin äänen kesto antaa vaikutelman myös niittisymbaalien lyönneistä.

Toinen esimerkki on seuraavalta vuodelta (1956) J. J. Johnsonin levyttä *J is for Jazz*. Kappaleessa *Overdrive* Elvin soittaa teemassa hyvin nopeaa kellokompia (nuottiesimerkki 12), joka muistuttaa cascaraa, mutta jälkimmäisen tahdin rytmi on hieman erilainen. Elvinin latinokompeissa on lähestulkoon aina 2-3 puoleinen clave. Kellokuvion lisäksi Elvin painottaa luultavasti virvelillä ja hi-hatilla toiselle ja neljännelle iskuosalle, vuorottaen perus- sekä kanttilyönneiden välillä ja pitäen kompin poikkeuksellisesti hyvin staattisena luultavasti nopean tempon takia.

$\text{♩} = 280$

Nuottiesimerkki 12. Nopea kellokomppi kappaleessa *Overdrive*.

Seuraava transkriptioesimerkki (13) on Elvinin versiosta kappaleessa *A Night In Tunisia* Sonny Rollinsin *A Night at the Village Vanguard* -levytyksestä (1957). Illan aikana levytettiin kaksi versiota kappaleesta, joista toisella soittaa Pete La Roca. Transkriptio on Elvinin rumpusoolon lopusta (6:47.68), missä hän siirtyy vapaasta soolosta takaisin latinokomppiin ennen teemaan paluuta. Soolopätkä on siitä erityisen hyvä esimerkki, sillä siinä on hyvin rikasta, mutta myös aiemmin käsiteltyä tuttua rytmikkaa latinokompin ympärillä. Elvin muuntelee kellokuviota paljon soittaen välillä enemmän jazzimmin, mutta rytmikka muistuttaa paljon mozambiquen 2-3 puoleista kellokuviota. Kolmimuunteinen mozambique-tyylinen komppi on ehkä yleisin versio latinokompista, jota Elvin käyttää monessa kappaleessa.

(6:47.68) $\text{♩} = \overset{\sim}{\text{♩}} \overset{\sim}{\text{♩}}$

Nuottiesimerkki 13. Latinokomppityylinen soolo *A Night in Tunisian* lopusta.

Viimeinen nuottiesimerkki (14) on myös *A Love Supreme* (1964) levyltä kappaleesta *Acknowledgement*. Elvin soittaa kappaleessa hyvin monipuolisesti yhdistäen paljon aikaisempien esimerkkien ominaisuuksia. Kuudestoistaosien kolmimuunteisuusmerkintä on kirjoitettu sulkuihin, koska fraseeraus vaihtelee tilannekohtaisesti ja kulkee yleisesti jossain suoran ja kolmimuunteisen välillä. Kappaleen alussa intron jälkeen Garrison aloittaa ja soittaa kappaleen ostinatoa neljä tahtia, jonka jälkeen Elvin tulee komppiin mukaan (0:40). Elvin soittaa aluksi hyvin yksinkertaisesti, mutta kompista tulee heti esille lineaarisuus, jota Elvin hyödyntää paljon kappaleessa. Seuraavassa kierrossa Tyner tulee mukaan ja Elvin alkaa kehittää kompin synkopaatiota valmistautuen Coltranen teeman aloitukseen tahdissa 13. Elvinin ride-vetoinen komppi muuttuu kuudestoistaosapohjaiseksi, jossa cascaran oloinen rytmikuvio vaihtelee joka tahdissa. Muilla raajoilla Elvin pyrkii täyttämään ride-lyöntien tauot lineaarisesti, jatkaen kuudestoistaosien virtaa.

(0:40) ♩ = 122 (♩ = $\frac{3}{4}$)

5

9

13

17

Nuottiesimerkki 14. Kompin rakentuminen kappaleessa *Acknowledgement*.

5 Pohdinta

Opinnäytetyössäni olen tarkastellut Elvin Jonesin elämän kaarta, soittokalustoa sekä komppisoittotyylä. Taustatieto-osuudesta tuli loppupeleissä suurempi kuin mitä olin aluksi kuvitellut. Melko varmasti ainakaan Suomen mittakaavalla ei löydy näin kattavaa historiikkaa Elvin Jonesin urasta. Työtä voisi helposti hyödyntää työkaluna, vaikka afromusiikin tai jopa popmusiikin historian opetuksessa. Elvinin soittotyylin kehityksen esille tuominen oli myös tärkeä ja hyödyllinen osa historian tutkimuksessa. Taustatiedon kirjoittaminen kuitenkin venytti työn määrää ja jouduin supistamaan analyysiosiota jonkun verran, ja siihen pääsin kunnolla käsiksi vasta opinnäytetyön loppuvaiheessa.

Soittotyylin analysointiin ja transkriptioihin olin suunnitellut paljon materiaalia. *Resolutionista* oli alun perin tarkoitus tehdä koko kappaleen transkriptio, mutta hylkäsin idean ja tyydyin valmiiksi tekemääni materiaaliin, koska kokonaisen kappaleen transkriptio varsinkin Elvinin soitosta on vain niin pitkäkestoinen ja työläs projekti. Luultavasti saatan kuitenkin tehdä transkription myöhemmin loppuun, kun kerran olen sen jo aloittanutkin. Oman transkriptiotyön kautta olen kantapään kautta tullut huomanneeksi todeksi rumpuopettajien kehoituksen tehdä mieluummin lyhyitä ja selkeitä transkriptiopätkiä sen sijaan, että transkriboi kokonaisia kappaleita. Elvinin soiton transkriboiminen on kuitenkin ollut todella kehittävää ja opettavaista, ja olen erittäin tyytyväinen tähän asti tekemääni työhön.

Transkriptioiden kirjoitukseen käytin Sibelius-, Transcribe- sekä Amazing Slowdowner -ohjelmia. Koen, että transkriptioissa kehittämäni notaatiomerkkisysteemi on selkeä. Yleisesti rumpujen soiton notaatiossa on vielä kehittämisen varaa varsinkin, kun samoista soittimista voi erilaisten lyöntien kautta luoda niin monenlaisia ääniä. Nuottien kirjoituksessa on tärkeää, että materiaali on tarpeeksi informatiivista, mutta samalla helposti luettavaa, ja näiden kahden huomion tasapainottelu on avain selkeän notaation kirjoitukseen.

Transkriptioiden ja analyysin rinnalle olisi voinut liittää myös oman harjoittelun dokumentointia. Seuraavaksi minulla onkin edessä transkriptiomateriaalin kunollinen opettelu, sillä transkriptioiden todellinen tehtävä on kuitenkin vain tukea kappaleiden harjoittelua korvakuulolta ja toimia eräänlaisena karttana tai ohjeena helpottamaan kappaleen tai materiaalin sisäistämistä. Toivon samalla, että tekemäni analysointi ja transkriptiot tuovat iloa ja uutta ymmärrystä opinnäytetyötäni lukeville rumpaleille ja miksei muillekin muusikoille tai musiikista innostuneille.

Syvennyin Elvin Jonesin soittotyyliin melko laajasti. Tärkeimpänä komppisoitossa tutkimuksen ulkopuolelle jäi esimerkit Elvinin jazzkomppauksesta hyvin nopeissa tempoissa sekä soitto muissa rakenteissa esimerkiksi blues-rakenteessa. Näihin esimerkkeihin hyvää transkriptiomateriaalia voisi löytyä muun muassa kappaleista *Impressions*, *Chasin' the Trane* sekä *Pursuence*. Liiallinen yhden henkilön soiton transkriboiminen voi kuitenkin aikaansaada liian samanlaiselta kuulostavan "kopiokissa"-ilmiön ja luulen, että oman rumpujen soiton kehityksen kannalta otan vaikutteita seuraavaksi jostain muualta. Elvinin soittotyyliä ylistän vielä sen sovellettavuuden vuoksi. Esimerkiksi metallirumpalit voisivat saada paljon rikkautta omaan soittoonsa Elvinin tyylistä.

Lähteet

- Barnes, D. 2010. Ginger Baker interview november 2010.
<https://web.archive.org/web/20140819084429/http://www.retro-sellers.com/features37.htm>. 15.4.2018.
- Bennett, D. 2016. Elvin Jones' Drum Sets | Donn's Drum Vault. 5.4.2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=x4s-jd35Q6c>
- Biancardi, M. 2015. Elvin Jones and the Pharoah's tomb of drum history. Reverb.
<https://reverb.com/news/elvin-jones-and-the-pharaohs-tomb-of-drum-history>. 5.4.2019.
- Brann Dailor of Mastodon. 2004. Modern Drummer.
<https://www.moderndrummer.com/2004/05/brann-dailor/>. 25.4.2018.
- Bjorn, L. & Gallert, J. 2001. Before Motown. USA: University of Michigan Press.
- Bulger, J. 2012. Beware of Mr. Baker. USA.
- Carlson, R. 2004. Elvin Jones Dies. Jazztimes.
<https://jazztimes.com/archives/elvin-jones-dies/> 5.4.2019.
- Castiglioni, B. Sine annum. Elvin Jones. Drummerworld.
http://www.drummerworld.com/drummers/Elvin_Jones.html. 8.3.2018.
- Cole, B. 1976/1978. John Coltrane. New York: Schirmer Books.
- Collier, J. 1978. The Making of Jazz. USA: Granada Publishing.
- Gross, T. 1998. Remembering drummer Elvin Jones. Interview. 7.1.1998.
<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1905210>.
 10.3.2018.
- Falzerano, C., Lachapelle, J. & Doerschuk, A. 2013. A Quick Glimpse Of Elvin Jones Gear.
<http://drummagazine.com/a-quick-glimpse-of-elvin-jones-gear/>. 2.5.2018.
- Gold-Molina, J. 2004. Elvin Jones 1927-2004: A True Moment In Time. All About Jazz.
<https://www.allaboutjazz.com/elvin-jones-1927-2004-a-true-moment-in-time-elvin-jones-by-jack-gold-molina.php?pg=1>. 2.5.2018.
- Goodman, B. 1955. Benny Goodman Story. Capital Jazz. USA.
- Great Modern Drummers; Mitch Mitchell, Elvin Jones. 2010. Shakenstir.
<http://www.shakenstir.co.uk/features/shake-drumming-greats/2/>.
 25.4.2018.
- Gretch. 1958. Gretsch catalog. The Fred Gretsch Manufacturing Company.
<http://www.gretschdrums.com/ebooks/1958/index.html?#/2/>. 2.5.2018.
- Griffith, M. 2009. Mitch Mitchell: Drummers Weigh In. Modern Drummer.
<https://www.moderndrummer.com/2009/02/mitch-mitchell/>. 25.4.2018.
- Grohl, D. 2010. 100 Greatest Artists; 14. Led Zeppelin. Rolling Stone.
<https://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-artists-of-all-time-19691231/led-zeppelin-20110419>. 25.4.2018.
- Halkosalmi, V. Ei vuosilukua. Transkriptio musiikin opetuksen välineenä, Esi-puhe - pikakatsaus historiaan. Sibelius-Akatemia.
<http://www2.siba.fi/aleatori/index.php?id=254&la=fi>. 2.5.2018.
- History of Zildjian: 1981. 2019. The Avedis Zildjian company inc. Zildjian.
<https://zildjian.com/information/history-zildjian>. 3.4.2019.
- Howland, H. 1979. Elvin Jones. Modern Drummer, august september 1979.
<https://www.moderndrummer.com/article/august-september-1979-elvin-jones/>. 21.3.2019.

- Istanbul Agop cymbals. Istanbul Agop.
<https://istanbulcymbals.com/about-history.html>. 4.3.2018.
- Jazz discography project. 2003 – 2019. Elvin Jones catalog – album index.
<https://www.jazzdisco.org/elvin-jones/catalog/album-index/>. 4.3.2019.
- Kahn, A. 2002. A Love Supreme, The Story of John Coltrane's Signature Album. London: Penguin Books.
- Kahn, A. 2002. Elvin Jones: At This Point In Time. Jazztimes.
<https://jazztimes.com/features/elvin-jones-at-this-point-in-time/>. 5.4.2019.
- Keepnews, P. 2004. Elvin Jones, Jazz drummer with Coltrane, dies at 76. The New York Times.
<https://www.nytimes.com/2004/05/19/arts/elvin-jones-jazz-drummer-with-coltrane-dies-at-76.html>. 24.4.2019.
- Lackowski, R. 2008. On the Beaten Path, Progressive Rock: The Drummers Guide to the Genre and the Legends Who Defined It. USA: Alfred Music.
- Mansbach, A. 2004. Drum Therapy: Elvin Jones 9/9/27-5/18/04. Jazztimes.
<https://jazztimes.com/news/drum-therapy-elvin-jones-9927-51804/>. 5.4.2019.
- Monk, T. *Sine annum*. Shadow Wilson. Drummerworld.
http://www.drummerworld.com/drummers/Shadow_Wilson.html. 6.4.2019.
- Moore, S. 2013. Stanton Moore on John Bonham's influences. Drum Magazine.
<http://drummagazine.com/stanton-moore-on-john-bonhams-influences/>. 25.4.2018.
- Gretch. 2007. Phil Grant: A Great Gretsch Ambassador. The Gretsch Company.
<https://www.gretsch.com/2007/11/phil-grant-a-great-gretsch-ambassador/>. 2.5.2018.
- Priestley, B. 1987. John Coltrane. Great Britain: Apollo.
- Porter, L. 1998. John Coltrane: His Life and Music. USA: The University of Michigan Press.
- Ratliff, B. Häilä, A. 2011. Coltrane: Erään soundin tarina. USA: Like.
- Riley, J. 1997. 2005. Beyond Bop Drumming. USA: Manhattan Music Publications.
- Stern, C. *Sine annum*. Sound Signatures, Elvin Jones, The Formative Years Part 1; Part 2; Part 3.
http://chipstern.com/chip_sound_ej1.htm. 8.3.2018.
http://chipstern.com/chip_sound_ej2.htm. 8.3.2018.
http://chipstern.com/chip_sound_ej3.htm. 8.3.2018.
- Scheinfield, J. 2016. Chasing Trane: The John Coltrane Documentary. USA. The "Old K" Myth: Fact or Fiction? *Sine Annum*. Drum Web.
<http://drumweb.com/the-old-k-myth-fact-or-fiction/>. 2.5.2018.
- Thomas, J. 1975. Chasin' the Trane. Yhdysvallat. Da Capo Press.
- Tommy Flanaganin NPR artikkeli. Tommy Flanagan: Poet Of Piano. 16.7.2008.
<https://www.npr.org/2008/07/16/92568276/tommy-flanagan-poet-of-piano?t=1551793555376>. 4.3.2019.
- Welch, C. & Nicholls, G. 2001. John Bonham: A Thunder Of Drums. Backbeat books.
<http://johnbonham.co.uk/quotes/other-quotes.html>. 8.3.2018.

Elvin Jones peruskuviot

How to Elvin

Peruskuvio

Kellokompipkuvio

Lineaariset fraasit

a)

b)

c)

Polyrytmikka

Resolution polyrytmiset fraasit

a)

b)

Resolution reprise

♩ = 180

The musical score is written for a double bass in 4/4 time, with a tempo of 180 beats per minute. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number (1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37). The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Accents (>) and slurs are used throughout. Some notes are marked with an 'x' above them, indicating specific techniques. The piece concludes with a final sixteenth-note flourish on the tenth staff.

The image displays a musical score for guitar, consisting of 12 staves of music. Each staff begins with a measure number (41, 45, 49, 53, 57, 61, 65, 69, 73, 77, 81, 85) and contains a series of rhythmic patterns. The notation includes eighth and sixteenth notes, often grouped into triplets (indicated by a '3' above a bracket). Accents (>) are placed over many notes. The music is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The patterns are complex and rhythmic, typical of a technical exercise or a specific style of guitar music.

89

93

97

101

105

109

113

117

121

125

129

133

Detailed description of the musical score: The score consists of ten staves of music, each starting with a measure number (89, 93, 97, 101, 105, 109, 113, 117, 121, 125, 129, 133). The music is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. It features a variety of rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. Many of these notes are grouped into triplets, indicated by a '3' above the notes and a bracket. The score includes numerous articulation marks, such as slurs, accents (>), and breath marks (represented by a vertical line with a small circle). Some notes have horizontal lines above them, possibly indicating fingerings or specific articulation. The overall style is that of a technical exercise or a short piece for a woodwind instrument, focusing on rhythmic precision and articulation.

4 (3:24.85)

137

141

145

149

153

157

R R

Elvin Latinokompit

Elvin Jones

♩ = 120 Alone Together - Blue Moods

Musical notation for 'Alone Together - Blue Moods'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature. The bottom staff is a bass clef with a 4/4 time signature. The music features a steady eighth-note pattern in the bass and a more complex melodic line in the treble, including some grace notes and slurs.

♩ = 280 Overdrive - J is for Jazz

Musical notation for 'Overdrive - J is for Jazz'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature. The bottom staff is a bass clef with a 4/4 time signature. The music features a steady eighth-note pattern in the bass and a more complex melodic line in the treble, including some grace notes and slurs.

♩ = 150
(6:47.68) A Night in Tunisia - A Night at the Village Vanguard

Musical notation for 'A Night in Tunisia - A Night at the Village Vanguard'. It consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature. The bottom staff is a bass clef with a 4/4 time signature. The music features a steady eighth-note pattern in the bass and a more complex melodic line in the treble, including some grace notes and slurs. There are several triplet markings (3) over the notes in the treble staff. The piece ends with a double bar line and the instruction '(Takaisin teemaan)'.

Pauli Pekkarinen

(0:40) ♩ = 122 (♩♩ = $\frac{3}{2}$ ♩) Acknowledgement - John Coltrane

The image displays a musical score for the piece "Acknowledgement" by John Coltrane. The score is written on six staves, each beginning with a double bar line and a common time signature (C). The tempo is marked as ♩ = 122, and the meter is indicated as (♩♩ = $\frac{3}{2}$ ♩). The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings like accents and slurs. A triplet of eighth notes is clearly marked with a '3' and a bracket. The score concludes with a double bar line and repeat dots.