



**SAVONIA**

OPINNÄYTETYÖ - AMMATTIKORKEAKOULUTUTKINTO  
KULTTUURIALA

# CHASING THE BOP

jazzlevytyksen työvaiheet ja toteutus

TEKIJÄ:

Sami Karjalainen

Koulutusala Kulttuuriala	
Tutkinto-ohjelma Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma	
Työn tekijä Sami Karjalainen	
Työn nimi Chasing the Bop jazzlevytyksen työvaiheet ja toteutus	
Päiväys 07.06.2021	Sivumäärä/Liitteet 38/10
Ohjaaja Risto Toppola	
Tiivistelmä <p>Opinnäytetyön aiheena oli äänittää albumillinen jazzstandardeja. Projekti alkoi loppuvuodesta 2018 ja huipentui studioäänityksiin huhtikuussa 2019, joita varten sovitettiin yhteensä kahdeksan kappaletta. Levyn yhteiset osiot äänitettiin Savonia-ammattikorkeakoulun musiikin koulutusohjelman rytmimusiikkilinjan tiloissa Kotkankalliolla. Jälkiäänitykset sijoituivat kahteen paikkaan, joista ensimmäiset toteutuivat kotistudiossani ja loput Espoossa Soundwell Studiolla.</p> <p>Opinnäytetyön raportointiosio käsittelee projektin musiikillisia elementtejä kuten ohjelmistoa ja sen analysointia sekä projektin kulkua aina harjoitteluvaiheesta studioäänityksiin.</p> <p>Äänitteellä muusikkoina ovat Jussi Hovilainen (basso), Benjamin Nylund (rummut) ja Sami Karjalainen (kitara). Äänityksestä vastasivat Hannu Salmenkivi sekä Heikki Leppäjarvi. Jälkiäänityksestä ja miksausesta vastasi Jani Snellman.</p>	
Avainsanat äänittäminen, jazz, bebop, hard bob, improvisoinnin harjoittelu, levytys	

Field of Study Choose Field of Study	
Degree Programme Choose Programme	
Author Sami Karjalainen	
Title of Thesis Chasing the Bop jazz recording and its work steps and implementation	
Date 07.06.2021	Pages/Appendices 38/10
Supervisor Risto Toppola	
<p>Abstract</p> <p>The topic of this thesis was to record an album of jazz standards. The project started in late 2018 and culminated in studio sessions in April 2019. A total of 8 pieces was arranged for the sessions. The common sections of the album were recorded at Savonia University of Applied Sciences in Kotkankallio. The dubbing took place in two venues, the first in my home studio and the rest in Espoo at Soundwell Studio.</p> <p>The report is about the musical elements of the project, such as repertoire and its analysis as well as the progress of the project from the rehearsal phase to the studio recordings.</p> <p>The musicians on the recording are Jussi Hovilainen (bass), Benjamin Nylund (drums) and Sami Karjalainen (guitar). Hannu Salmenkivi and Heikki Leppäjärvi were responsible for the recording. Jani Snellman was responsible for the post-recording and mixing.</p>	
<p>Keywords</p> <p>recording, jazz, bebop, hard bop, practicing, album</p>	

## SISÄLTÖ

1	JOHDANTO .....	5
1.1	Projekti .....	5
1.2	Taustastani.....	5
2	TYYLILAJIEN HISTORIA .....	7
2.1	Tonaalinen ja funktionaalinen harmonia sekä tonaalinen jazz.....	7
2.2	Bebop .....	7
2.3	Hard bop.....	8
3	PROJEKTIN ALOITUS JA ESIVALMISTELUT .....	9
3.1	Ohjelmiston hahmottuminen ja kappaleiden valinta.....	9
3.2	Soittajien valinta .....	11
4	OHJELMISTON HARJOITTELU .....	12
4.1	Teemojen harjoittelu .....	12
4.2	Improvisointi ja soolot.....	14
4.3	Säestysharjoittelu .....	19
4.4	Yhtyesoittoharjoittelu .....	22
5	ÄÄNITYKSET JA MIKSAUS .....	23
5.1	Käytännön toiminta ja studio .....	23
5.2	Jälkiäänitykset .....	24
5.3	Miksaukset .....	24
6	POHDINTA .....	26
7	LÄHTEET .....	27
8	NUOTTIESIMERKKIEN LÄHTEET .....	28
9	LIITTEET .....	29
	LIITE 1 Blues For Alice.....	29
	LIITE 2 Joy Spring.....	30
	LIITE 3 Moment's Notice.....	31
	LIITE 4 Stompin' at the Savoy .....	33
	LIITE 5 Lush Life .....	34
	LIITE 6 I Remember You .....	36
	LIITE 7 Lazy Bird.....	37
	LIITE 8 Giant Steps .....	38

## 1 JOHDANTO

### 1.1 Projekti

Tein opinnäytetyönäni projektikonaisuuden, joka käsittää albumin äänittämisen 1930–1950-lukujen jazzstandardeista. Jazzstandardisävellykset ovat tärkeä osa jazzmuusikon repertuaaria. Niihin lukeutuvat oman aikakautensa populäärimusiikkia, Broadwaykappaleita tai kappaleita American Songbookista. Näin ollen ne käsittävät laajan kirjon niin kuulijoiden tuntemia kuin myös jazzmuusikoiden keskuudessa esitettyjä ja levytettyjä sävellyksiä. Albumilla pyrin tuomaan esiin tietoni ja taitoni bebop- sekä hard bop -aikojen estetiikasta. Ajan hengen mukaisesti halusin keskittyä tässä projektissa täysin tonaaliseen jazziin.

Levyprojektikonaisuuden pohjimmainen tarkoitus oli kehittää itseäni bebopin soittajana. Halusin kehittää ja laajentaa taitojani yhä monipuolisemmaksi improvisoijaksi sekä kyetä ilmaisemaan itseäni entistä paremmin erilaisissa sointuharmonioissa. Tavoitteenani oli myös jazzstandardi-ohjelmistoni laajentaminen.

Keräsin levyille laajan kattauksen bebop- ja hard bop -aikakausien jazzstandardeja. Molempia tyylilajeja pitkään kuunnelleena, tutkineena ja harjoitelleena tuntui luontevalta, että tekisin levytyksen kyseisestä musiikista. Halusin ikään kuin luoda itselleni kaikkien ulottuvilla olevan käyntikortin omasta osaamisestani ja näin antaa kuvan siitä, kuka ja millainen olen jazzmuusikkona. Tarkoitus oli tuoda kappaleisiin myös sovituksellisesti pieniä lisämausteita, muun muassa vaikutteita äänitetystä versiosta ja lisäksi täysin omia ideoitani.

### 1.2 Taustastani

Ennen Savonia-ammattikorkeakoulun musiikkipedagogin opintojani olin musiikin ammattiopinnoissa syventynyt enemmän 1970- ja 1980-lukujen fuusiojazziin ja ottanut paljon vaikutteita pitkäaikaisimmilta kitaristioppi-isiltäni Pat Methenyilta sekä Allan Holdsworthilta. Tiesin jo tuolloin, että tulevaisuudessa haluan syventyä enemmän niin sanottuun straight ahead jazzmusiikkiin sekä bebop -sävelkieleen, jotka olivat kiehtoneet minua jo useita vuosia. Pop & Jazz Konservatorio Lappiaan päästyäni olisin heti opintojen alusta alkaen halunnut syventyä ja soittaa vain perinteistä jazzia sekä 1970–1980-lukujen fuusiota. Toisen asteen muusikon koulutus tähtää kuitenkin laajalaaiseen tyylilajien hallintaan sekä moniosaavaan freelance-muusikkouteen, joten huomasin nopeasti, että oppilaitoksen opetussuunnitelma sisälsi kitarapedagogisesti tyylilajeiltaan paljon laajemman paletin kuin vain straight aheadin ja siitä polveutuvat jazzmusiikin tyylilajit. Mielestäni koulun oppilaiden kesken vallitsevat musiikilliset mieltymykset eivät olleet intohimoisesti perinteiseen jazz-estetiikkaan orientoituneita. Toisaalta oppilaiden keskuudessa oli myös muutamia jazz- ja fuusioestetiikasta kiinnostuneita henkilöitä. Omalta osaltani toisen asteen ammattiopintojen mukavimmat, mieleenpainuvimmat ja onnistuneimmat konsertit olivat jazz-viitekehyksen alaisia konsertteja.

Nykyisten opintojeni alkuaikoina aloin mieltyä yhä enemmän bebopin melodiseen ja harmoniseen maailmaan. Tähän suurena sysäyksenä oli pääsy oikeanlaisen, bebopin estetiikkaan syvällisesti perehtyneen opettajan soittotunneille. Ikonisten puhtaalla soundilla soittavien bebop-

kitaramestarien, kuten Wes Montgomery ja George Benson, soundimaailma, fraseeraus ja sävelvalinnat miellyttivät minua paljon. Löysinkin hyvin pian kyseisten kitaristien tuotannosta itselleni uusia, mestarillisesti soitettuja esityksiä. Koin kuitenkin vielä ennen C-tutkintoani, että aika bebop/hard bop-projektille ei olisi vielä oikea, vaan halusin tutkia fuusiomaailmaa vielä lisää. Päädyin tekemään C-tutkintoprojektini yhdessä kahden muun kurssikaverini kanssa. Tutkinto-ohjelmisto sisälsi sävellyksiä mm. Pat Methenyiltä, Chick Corealta ja John Scofieldiltä.

Omasta mielenkiinnostani sekä opettajani tarjoamien äänitteiden ansiosta aloin Savonia AMK-opintojeni alkutaipaleella kuunnella paljon aiempaa enemmän puhallinsoittajia. Aloin transkriptoida enemmän mm. John Coltranea, Charlie Parkeria sekä Miles Davisia. Huomasin, että lähes aina tehdessäni transkriptioita kyseessä oli ollut joko kitaristin tai saksofonistin soolo, vaikka kuitenkin olin kuunnellut paljon myös trumpetisteja. Tämän projektin aikana eniten kuunteleman ja tutkimani soittajat Clifford Brown, Lee Morgan ja Freddie Hubbard ovat tietoisesti valintani kautta kaikki trumpetisteja.

## 2 TYYLILAJIEN HISTORIA

### 2.1 Tonaalinen ja funktionaalinen harmonia sekä tonaalinen jazz

Tonaalisuus tarkoittaa yleisesti kaikkea musiikkia, joka perustuu hierarkkisesti järjestyneisiin sävelkorkeuksiin, jotka ovat suhteessa sävelikön keskeiseen säveleen eli toonikaan. pois Kunkin sävelikön jäsenet voivat saada keskenään erilaisia funktioita, joissa jokin sävel saa usein muita tärkeemmän perussävelen roolin. (Pohjannoro 2008)

Tonaalisessa jazzissa sointufunktio pyrkii viemään harmoniaa määrättyyn suuntaan, jolloin sointuasteilla on piirre muodostaa jännitettä ja purkauksia suhteessa toonikaan ja muihin sointuasteisiin. Kirjassaan Tabell lisäksi tarkentaa, että harmoninen jännite viedään kohti lepotehoa. (Tabell 2005, 18–20.) Funktionaalisuus ilmenee jazzissa tyypillisesti esimerkiksi sävellajin V-I, II-V ja I-VI-II-V sointuasteiden kadensseina. Jazz-improvisoinnissa, ja erityisesti bebopin estetiikassa, solisti huomioi ja tuo esiin soololinjoissaan harmonian sekä erityisesti sointujen septimi – terssi purkaussuhteet. Tässä tapauksessa solisti siis noudattaa funktionaalisuuden peruseriaatetta. Jazzmuusikon improvisaatio on pitkälle vietyä loogisten musiikillisten käsitteiden tiivistä soveltamista, joka parhaimmillaan ylittää huikeisiin ilmaisullisiin sfääreihin (Mehegan 1984, 6).

### 2.2 Bebop

Bebop kehittyi toisen maailmansodan aikana 1930-luvun lopun ja 1940-luvun puolivälin tienoilla. Bebopista kehittyikin erittäin suosittu ja historiallisesti merkittävä jazzin tyyliuuntauus, joka oli aikanaan suuri harppaus aiemmin pinnalla olleesta ja hyvin kaupallistuneesta swingistä. Sävellyksille oli tyypillistä niiden haastavat melodiat, monimutkaiset sekä aiempaa dissonoivat harmoniarakenteet, nopeatempoisuus ja sointuvaihdoksia alleviivaava improvisaatio. Aikakauden ensilevytyksillä solistisiksi ominaispiirteiksi muodostuivat instrumentaalisen virtuositeetin ja improvisaation keskeinen rooli. Afroamerikkalainen rytmikka ja blues olivat myös luonnollisesti vahvasti korostettuina. Minton's Playhousen jamisessiot 118th Streetillä Harlemissa, New Yorkin Manhattanilla voidaan lukea yhdeksi merkittävimmistä bebopin syntymäpaikoista. (DeVeaux & Giddins 2009, 296–306; Blumenthal 2014, 150–152, 163–174.)

Kokoonpanot olivat selkeästi pienempiä verrattuna swing-aikakauden big band -kokoonpanoihin. Rytmiryhmä piti yllä groovea vain basistin walking bass -bassolinjoilla sekä rumpujen ride-symbaalilla. Basistin rooli timen kannattelijana rytmisen tekstuurin pohjalla oli hyvin samankaltainen kuin swing-musiikissa. Kuitenkin ajan jamisessioissa basistit alkoivat näyttämään solistisia taitojaan soittamalla itse soolochoruksia. Bebop rumpalin ride-symbaalin rytmien pulssi oli swing soiton raskaasta ja jokaiselle iskulle soitetusta bassorummusta poiketen paljon kevyempää ja joustavampaa. Pianistit luopuivat kompauksessaan swing-aikakaudella vaikuttaneesta stride-tyylistä. Piano komppasi shell-tyylisillä sointuhajotuksilla, joita aksentoitiin takapotkuille sekä täydentäen rumpalin iskuja. Bebop-ajan kitaristit siirtyivät käyttämään vahvistimia, mikä toi heitä enemmän esiin bändikuvassa. Kitaristin rooli komppisektiossa oli, swing-musiikin tasaisesta neljäsosa rytmistä poiketen, soittaa pianotyylisempää synkopoivaa komppia. Kitaravahvistimien ansiosta ajan kitaristit pystyivät nyt nousemaan parrasvaloihin solistin ominaisuudessa. Säestyksen harmonia oli kaiken

kaikkiaan monimutkaisempaa ja aiempaa kromaattisempaa, jolloin sointuihin tuli mukaan b5-, b9-, alt- sekä tritonuskorvaussävyjä. Rytmityhmä oli ennen kaikkea tiiviissä vuorovaikutuksessa solistin kanssa. (DeVeaux & Giddins 2009, 301–305, 319–320; Blumenthal 2014, 150–152, 163–174.)

Bebopin soittajat alkoivat kiinnittää sooloissaan enemmän huomiota harmoniarakenteeseen. Moni aikakauden muusikko koki, etteivät he pystyisi enää ilmaisemaan itseään swing-musiikin kautta. Swing oli suunnattu enemmän tanssimusiikiksi, kun taas bebop kuunneltavaksi taidemusiikiksi. Swing keskittyi enemmän viihteellisyyteen ja tanssittavuuteen, kun taas bebop pyrki korostamaan solistin virtuositeettia. (DeVeaux & Giddins 2009, 296–305; Blumenthal 2014, 150–152, 163–174.)

### 2.3 Hard bop

Bebop alkoi muovautua uuteen hard boppina tunnettuun muotoon 1950-luvun puolivälissä, ja se olikin jazzin hallitsevin tyyli vuosina 1955–1965. Hard bop oli vastaliike samaan aikaan vaikuttaneelle cool jazzille. Tyyliuunnalle ominaisia olivat vahvat gospel-, blues- ja latin-vaikutteet. Tenorisaksofoni korvasi monessa yhteydessä altosaksofonin. Myös Hammond-urkuja alettiin kuulla mukana kokoonpanoissa, mikä voidaan yhdistää soundillisesti mustan väestön kirkkomusiikkiin. Hard bop -kokoonpanot olivat bebop-kokoonpanojen tapaan pieniä. Ajan sävellykset eivät olleet lainoja aiempien tyylien populaarimusiikista, vaan ne perustuivat täysin originaaleille melodioille. (Gridley 2003, 187.) Melodiat olivat bebop-melodioihin verrattuna yksinkertaisempia, lyysisempiä ja helpommin mieleenpainuvia. Osittain tästä syystä johtuen jazz oli jälleen valtavirralla suositumpaa. Sävellysten tiheä ja nopeaan etenevä soinnutus vaati solisteilta ennen näkemättömän kovaa improvisaatiotaitoa. 1950-luvun puolivälin aikaan jazzkenttä alkoi tuottamaan säveltäjiä, jotka eivät välttämättä toimineet instrumentalisteina. Hard bop ja cool jazz edustavat suurimmilta osin bebopin luonnollista kehitystä alati muuttuvassa maailmassa. (DeVeaux & Giddins 2009, 345–366; Blumenthal 2014, 208–219.)



### 3 PROJEKTIN ALOITUS JA ESIVALMISTELUT

#### 3.1 Ohjelmiston hahmottuminen ja kappaleiden valinta

Kun olin päättänyt, että haluan tehdä opinnäytetyönäni levykokonaisuuden, oli minulla tiedossa jo muutama kappale, jotka haluaisin levyttää. En kuitenkaan halunnut lyödä kappalelistaa lukkoon yhdellä kertaa. Halusin olla varma ohjelmistosta, joten varasin ohjelmiston suunnittelulle ja sen muovautumiselle paljon aikaa. Vaihdoin loppujen lopuksi muutaman kappaleen alkuperäiseltä kappalelistaltani.

Päädyin lopulta käyttämään samaa ohjelmistoa myös B-tutkintoni taiteellisessa osiossa, joka koostui yhdestä konsertista. Konsertti pidettiin kuukausi levyäänityksiin varattuja studiopäiviä myöhemmin. Tässä mielessä sain ohjelmiston osalta niin sanotusti kaksi kärpästä yhdellä iskulla, koska 7–8 sävellyksen repertuaarin kunnollinen haltuun ottaminen vie aikaa. Levylle valikoituneissa sävellyksissä minuun vetosivat mielestäni esteettisesti kauniit teemat, joita tukivat mielenkiintoiset ja haastavat harmoniarakenteet. Osan kappaleista valikoin minulle merkittävän levytyksen vuoksi. Halusin, että jokainen sävellys, joka päättyy levylle, on minulle merkityksellinen ja tärkeä niihin liittyvine oivalluksineen ja muistoineen. Albumin kappaleet ovat suora läpileikkaus omaan jazz-historiaani.

Kappaleet Lush Life ja I Remember You valikoituivat mukaan puhtaasti kauniiden teemojensa ansiosta. Billy Strayhornin sävellykseen Lush Life tutustuin ensimmäistä kertaa ostettuani kappaleen nimeä kantavan John Coltranen albumin. Coltranen ja pianisti Red Garlandin intro kappaleessa on huikea, ja tuon levytyksen versio on mielestäni ilmiömäinen tulkinta balladista. Halusin toisintaa samaa fiilistä omalla levylläni soittamalla intro-osuuden soolona kitaralla vapaammassa time-fiiliksessä. Lush Life -kappale on alun perin kirjoitettu vuosina 1933–1936.

I Remember You -kappaleesta kuuntelin paljon Chet Bakerin kahta eri versiota. Ensimmäinen oli Live in London -levyltä, jossa mukana olivat John Horler, Jim Richardson ja Tony Mann. Toinen versio sisälsi lisäksi erillisen intron. Se oli taltioitu Blue Note Recordingsin vuonna 1955 julkaisemalta Chet Bakerin Chet Baker Sings and Plays with Bud Shank, Russ Freeman and Strings -albumilta. Oman versioni intro oli laina juuri tästä versiosta. Kuultuani laulaja-jazzpianisti Diana Krallin bossanova-version kappaleesta, sain idean sovittaa erillisen osan, joka on kuultavissa levyllä intron ja teeman välissä, kitarasoolon jälkeisenä osuutena sekä kappaleen outrona. Kappale on alun perin Victor Schertzinerin ja Johnny Mercerin yhteissävellys.

Halusin saada levylle mukaan myös yhden bluesin. Charlie Parkerin vuoden 1951 sävellys Blues For Alice pysyttäytyy blues-rakenteessa mutta vie harmoniaa vielä paljon pidemmälle tehden mielestäni harmoniapohjasta paljon melodisemman kuuloksen verrattuna perinteiseen blues- ja jazz-blues-harmoniaan. Näitä sointuvaihtoksia kutsutaankin nimellä "Bebop Blues", "Bird Blues" ja "Bird Changes". Itselleni merkittävin ero kappaleen harmoniassa perinteiseen 12-tahdin bluesiin tai jazz-bluesiin verrattuna oli ensimmäisessä ja viidennessä tahdissa esiintyvien ensimmäisen (I) ja neljännen asteen (IV) sointujen laatu. Ne eivät esiinny bluesille tyypillisessä dominantti 7 -muodossa, vaan ilmenevät sävellajin toonikalle ja subdominantille tyypillisimmässä Fmaj7- sekä Bbmaj7 -muodoissa. Toisena merkittävänä erona voidaan pitää rytmisesti paljon nopeammin

etenevää harmoniaa. Tästä huolimatta perinteisen bluesin harmoninen rakenne pysyy kuitenkin yllä. Vaikka sointuja ja eri sointuvaihtoksia kappaleessa onkin paljon, on Blues For Alicen idea loppujen lopuksi hyvin yksinkertainen.

Rytmiakertoleiriä edustaa Stompin' at the Savoy olematta kuitenkaan täysin ns. perinteinen "I Got Rhythm" -harmoniarakenne. Kappale on Edgar Sampsonin käsialaa vuodelta 1933. Klassikkoversio sävellyksestä lienee Benny Goodmanin ja hänen Big Bandinsa versio. Muita kuuntelemiani versioita ovat Clifford Brownin, Red Garlandin, Charlie Christianin sekä Andreas Öbergin versiot.

Halusin myös levylleni useita niin sanottuja Coltrane-sointuvaihtoksia sisältäviä sävellyksiä. Mukaan tällaisista kappaleista valikoituivat Lazy Bird, Moment's Notice ja Giant Steps. Kappaleiden ominaispiirteisiin kuuluu nopeasti etenevä ja yllättävissä kohdissa toonikaa vaihtava harmonia, puolisävelaskeleella ylöspäin liikkuvat II-V-kadenssit (Moment's Notice) sekä harmonian symmetrinen kulku, jossa sävellaji vaihtuu esimerkiksi intervallin mukaan (Giant Steps). Nämä kappaleet ovat mielestäni todellisia koetinkiviä jazzmuusikolle.

Mike Stern on sanonut: "When I first started learning Giant Steps I was just kind of a push and it kinda made other stuff easier because it was so hard". (Stern 2015). Mielestäni Stern osuu tässä asian ytimeen. Koin itse meneväni huikkeen paljon eteenpäin Giant Stepsiin syventymisen myötä. Giant Steps yhdessä samalta levyltä löytyvän Countdownin kanssa oli erityisen mieleenpainuva huikkeen nopean temponsa sekä röhkeän eteenpäin menevän tunnelmansa ansiosta. Loppujen lopuksi kappaleen perusidea on todella yksinkertainen. Kuulijan tulee ymmärtää, mikä on duurisävellaji ja -asteikko, ja löytää sen toonika, dominantti ja subdominantti. Kappale pyörii kolmen eri sävellajin ja toonikan ympärillä, jotka ovat B-duuri, G-duuri sekä Eb-duuri. Näin ollen kaikki kappaleen soinnut ovat joko näiden sävellajien ensimmäisen asteen toonika- (I), toisen asteen subdominantti- (IIIm) tai viidennen asteen dominanttisointuja (V). Nämä kolme sävellajia ovat kuitenkin harmonisesti kaukana toisistaan. Jokainen sävellaji on duuriterassin eli kahden kokonaisen sävelaskeleen päässä edellisestä. Soittaja voi tässä kuitenkin helpottaa ajatteluaan käsittelemällä samassa tahdissa esiintyviä subdominantti- (IIIm) ja dominanttisointuja (V) vain kunkin sävellajin dominanttisointuina (V).

Van Gelder Studioilla äänitettyltä Blue Note Recordsilla julkaistulta Blue Train -levytykseltä mukaan valikoitui kaksi kappaletta, joista ensimmäinen on Moment's Notice. Kappale kuulostaa paljon helpommalta kuin todellisuudessa soitettuna on. Ensinnäkin kappale on alkuperäisellä levytyksellä todella nopeatempoinen. Toiseksi se on haastava tiheään vaihtuvien sekä kromaattisesti useiden sävellajien läpi etenevien harmonioidensa vuoksi. Tämä kappale osoittautui itselleni koko levytyksen haastavimmaksi kappaleeksi, vaikka se onkin suosikkini kaikista albumin kappaleista.

Harjoitteluvaiheessa en käyttänyt mihinkään muuhun kappaleeseen yhtä paljon aikaa kuin Moment's Noticen harjoitteluun.

Lazy Birdiin olin ehtinyt syventyä jo pidemmän aikaa, sillä olin esittänyt sen jo vuotta aiemmin Sibelius-Akatemian jazzmusiikin pääsykokeissa. Kappale on levyllä valikoituneista Coltranen sävellyksistä kaikista rauhallisimman harmonisen liikkeensä puolesta. Teema on mielestäni myös erittäin hyvin mieleenpainuva.

### 3.2 Soittajien valinta

Lyötyäni levyntekoprosessin lukkoon halusin levyttää opinnäytetyöni kvartetina. Kvartetin oli alun perin tarkoitus koostua kitarasta, pianosta, kontrabassosta ja rummuista. Olisin halunnut pianon osaksi kokoonpanoa, koska kaipasin harmonista tukea ja massaa yhtyeen äänimaisemaan. Ajatuksena oli myös, että osassa kappaleista mukana olisi saksofoni. Vuoden 2017 syksyllä aloin tiedustella, herättäisikö projekti kiinnostusta kollegoissani. Huomasin kuitenkin hyvin nopeasti, että kolmen ihmisen aikataulujen yhteen sovittelu tulisi olemaan huomattavasti helpompaa kuin sitä useamman. Triossa jokaisella soittajalla olisi lisäksi enemmän mahdollisuuksia vaikuttaa yksilöinä kappaleiden yleisointiin. Näin ollen päädyin jättämään pianon pois kokoonpanosta.

Kurssikaverini rumpali Benjamin Nylundin tunsin hyvin jo entuudestaan, sillä olimme soittaneet ja esiintyneet yhdessä useita kertoja aiemminkin esimerkiksi C-tasosuoritusbändissäni sekä yhteisessä coverbändissä. Olen aina ollut vakuuttunut Benjaminin rumpujensoitosta, oli kyseessä mikä musiikin tyylilaji tahansa. Hän on erinomainen funk-grooven-soittaja, ja loistava perinteisessä straight ahead -ilmaisussa. Lisäksi yhteisen soittotaipaleen ansiosta hänestä on tullut minulle läheinen ja tärkeä ystävä.

Kokoonpano kaipasi vielä basistia. Tunsin entuudestaan lukuisia jazz-esteettisesti taitavia sähköbasisteja, joista usean tiesin osaavan soittaa myös kontrabassoa uskottavasti. Tarvitsin tähän projektiin kuitenkin ennemmin kontrabasistin, joka osaisi soittaa myös sähköbassoa eikä toisin päin. Toukokuun 2018 puolivälissä otin yhteyttä Jussi Hovilaiseen, jonka olin tavannut aiemmin yhteisen muusikkotuttumme kautta. Esittelin itseni ja projektin, johon haluaisin hänet mukaan. Jussi vastasi myöntävästi.

## 4 OHJELMISTON HARJOITTELU

### 4.1 Teemojen harjoittelu

Omalta osaltani ohjelmiston solistinen harjoittelu lähti liikkeelle kappaleiden teemojen opettelusta. Kaikki kolme opettajaani painottivat teemojen soiton ja tulkinnan tärkeyttä. Teema tulee tulkita selkeästi ja alkuperäistä melodiaa kunnioittaen. Kaikessa yksinkertaisuudessaan kappaleiden melodioiden eli teemojen opettelu oli ollut aiemmin helppoa ja varsin nopeaa. Harjoittelin aiemmin melodioita soiton lisäksi myös hyräilemällä ja laulamalla. Melodian kunnollinen haltuun ottaminen ja monipuolinen soveltaminen kitaran otelaudalle oli aiemmin kuitenkin tuntunut työläältä. Lisäksi tuntui, että tarvitsisin teemojen tulkinnalliseen puoleen uusia ja erilaisia lähestymistapoja. Eri opettajien soittotunneilta sain nipun hyviä vinkkejä teemojen tulkinnan ja ulkoa muistamisen opetteluun. Tässä kappaleessa esittelen omaa teemantulkintaa ja teemojen ulkoa opettelua eteenpäin vieneitä harjoitteita ja lähestymistapoja.

Käytän seuraavissa nuottiesimerkeissä harmoniapohjana I Remember You -kappaleen B-osaa. Opettelin ensin kappaleiden melodiat yleensä kahdesta eri oktaavialueesta. Tämän jälkeen yhdistin oktaavialueet soitettavaksi yhtä aikaa niin sanotuilla oktaaviotteella, jossa melodiasävelen lisäksi soitetaan sama sävel oktaavia matalampaa. Tämä on mm. Wes Montgomerylle tyypillinen tapa lähestyä melodiatulkintaa.

The image shows two staves of musical notation for the B-section of 'I Remember You'. The first staff contains measures 10 through 17, with chords Bbmaj7, Em7, A7, Dmaj7, Em7, and A7. The second staff contains measures 18 through 24, with chords Dmaj7, Dm7, G7, Cmaj7, Gm7, and C7. A triplet of eighth notes is marked in measure 23.

NUOTTIESIMERKKI 1. I Remember You tahdit 10–17, sovittanut Sami Karjalainen  
(Schertzinger/Merler 1933–36)

Harjoittelin osaa kappaleista myös edellä mainittua lähestymistapaa vielä pidemmälle viedyllä tavalla. Siinä oktaaviotteen sisään, melodiasävelen alapuolelle, sijoitetaan tilanteesta riippuen terssi, kvartti tai kvintti. Sävel voi olla siis joko sointusävel tai soinnun lisäsävel. Tätä lähestymistapaa melodiatulkintoissaan ja sooloissaan käyttää tavaramerkkinään George Benson.

NUOTTIESIMERKKI 2. I Remember You tahdit 10–17, sovittanut Sami Karjalainen  
(Schertzinger/Merler 1933–36)

Tutkin melodian suhdetta kappaleen sävellajiin soittamalla sävellajin perusääntä urkupisteenä ja soitin melodiaa tämän päälle. Perusvireisellä 6-kielisellä kitaralla tämä oli helpoin toteuttaa transponoimalla kappale E- tai A-duuriin, jolloin kahta matalinta kieltä pystyi käyttämään kätevästi urkupisteenä. Kitaran otelauta on minulle hyvin visuaalinen kokonaisuus. Näen siinä erilaiset harmoniarakenteet sekä asteikot erilaisina muotoina. Visualisoin itse koko kitaran otelaudan duuriasteikon kautta ja teen tähän duuriasteikon muotoon tarpeen tullen muutoksia kappaleissa ilmenevistä harmonisista ilmiöistä riippuen. Peilaan siis melodiaa tutkien intervallitietäisyyksiä kappaleen sävellajin perussäveleen. Tämä antaa minulle monipuolisen ja joustavan työkalun lähteä soveltamaan teemansoittoa eri kieliryhmille, asemiin tai sävellajeihin. Harjoittelutapa antaa mielestäni myös monipuolisemmat vaihtoehdot kappaleen reharmonisoinnille eli uudelleensoinnutukselle. Tämä melodiantutkimistapa tarttui mukaan Sami Linnan soittotunneilta. Toteutin tätä lähestymistapaa parin kappaleen kohdalla.

Myös teeman suhde sävellajiin sekä liikkuvaan harmoniaan oli tarpeellista selvittää hyvissä ajoin. Teemu Viinikainen esitteli minulle tämän loistavan harjoituksen, jossa melodia soitetaan läpi lisäten mukaan kunkin soinnun bassosävel. Teinkin useasta kappaleesta yksinkertaiset basso- ja melodiasävelversiot. Tällöin pystyin tutkimaan kunkin soinnun kohdalla, onko melodiasävel soinnun oma sävel, lisäsävel vai ns. inharmoninen tai melodisesti inharmoninen sävel. Seuraavassa taulukossa olen esitellyt nuottiesimerkistä löytyvät sointutyypit sekä näiden sointutyypin sointu- ja lisäsävelet ja niiden merkintätavat.

TAULUKKO 1. Sointutyypikohtaiset sointu- ja lisäsävelet (Karjalainen 2021)

Sointutyyppi:	Sointusävelet:	Lisäsävelet:
maj7	-> 1, 3, 5 & 7	-> 9, #11 & 13
m7	-> 1, b3, 5, b7	-> 9 & 11
dominantti 7	-> 1, 3, 5, b7	-> b9, 9, #9, #11 & 13

NUOTTIESIMERKKI 3. I Remember You tahdit 10–17, sovittanut Sami Karjalainen  
(Schertzing/Merler 1933–36)

Toinen Viinikaiselta saamani idea oli toteuttaa yksinkertainen sointumelodiasovitus kappaleen teemasta. Itse lähestyin asiaa niin, että kappaleen melodia liikkui ylimmillä kielillä E ja B, sointujen karaktääriäännet eli terssit ja septimit keskikielillä G ja D ja basso liikkui matalimmilla kielillä A ja E. Huomasin myös, että teemat jäivät itselleni paremmin muistiin, jos peilasoin kappaleen melodiaa kulloisenkin sävellajin pohjaääneen.

NUOTTIESIMERKKI 4. I Remember You tahdit 10–17, sovittanut Sami Karjalainen  
(Schertzing/Merler 1933–36)

Projektin aikana myös merkittäväksi oivallukseksi kohdallani nousi se, että teemat kannattaa opetella laulamaan lyriikoiden kanssa. Tämä auttoi minua merkittävästi teemojen ulkoa opettelussa ja niiden muistamisessa vielä pitkän ajan kuluttua.

## 4.2 Improvisointi ja soolot

Lähtiessäni opettelemaan uutta kappaletta, pyrin lähes aina tutkailemaan sitä sointuharmonian ja siihen perustuvien sointuarpegioiden kautta. Soolojen soittaminen vain sointusäveliä käyttäen on haastavaa etenkin tiheään liikkuvan harmonian yhteydessä. Käytän seuraavissa nuottiesimerkeissä harmonisena pohjana John Coltranen Moment's Notice -kappaleen kahdeksaa ensimmäistä tahtia.

Kolmisointulähestymisessä kappaleen harmoniarakenteeseen improvisoidaan merkiten pelkästään kolmisoinnun äänillä kappaleen harmoniaa. Pyrin hyvin nopeasti välttämään ylhäältä alas tai alhaalta ylös kulkevaa, rytmillisesti yksipuolista arpeggioimprovisaatiota. Mielekkään kuuloinen kolmisointuimprovisaatio pakottaa ottamaan enemmän rytmistä vastuuta, jolloin soitto on ennemminkin tasaisesta kahdeksasosalinjasoitosta poiketen perkussiivisempaa, rytmisesti mielenkiintoisempaa ja näin ajateltuna rikkaampaa melodista ilmaisua. Käytän seuraavassa esimerkissä myös sointusävelten alapuolisia johtosäveliä sekä sointuvaihdosten ennakointia (anticipation).

Em7 A7 Fm7 Bb7 Ebmaj9 Abm7 Db7

5 Dm7 G7 Ebm7 Ab7 Dbmaj9 Dø7 G7b9

NUOTTIESIMERKKI 5. Moment's notice tahdit 1–8, sovittanut Sami Karjalainen (Coltrane 1958)

Toinen askel kolmisointuimprovisaatiossa oli etsiä kunkin soinnun lisäsäveliä eli ylärakenteita sisältävät kolmisoinnut ja improvisoida vain niillä. Tyypillisesti tämän jälkeen yhdistelin perusmuotoisia ja ylärakenteisia kolmisointuja.

Em7 A7 Fm7 Bb7 Ebmaj9 Abm Db7

5 Dm7 G7 Ebm7 Ab7 Dbmaj9 Dø7 G7b9

NUOTTIESIMERKKI 6. Moment's notice tahdit 1–8, sovittanut Sami Karjalainen (Coltrane 1958)

Tämän jälkeen aloitin jokaisen kappaleen harjoittelun seuraavalla niin sanotulla nelisointulähestymisellä. Nelisointuimprovisoinnissa pyrin improvisoimaan yksinkertaisesti sanottuna vain kunkin nelisoinnun sointusäveliä käyttäen. Lisäsin tätä lähestymistapaa harjoitellessa mukaan myös lähestymiskuvioita ja sointuvaihdosten ennakointia, josta käytetään nimitystä anticipation. Anticipationissa sointuarpeggio soitetaan edeltävien sointujen päälle reilusti ennen kompissa ilmenevää kyseistä sointua. Nelisointuimprovisaatiossa on kolmisointuimprovisaatioon verrattuna selkeämmin kuultavissa bebopille ominaiset septimi/terssi-purkaukset.

NUOTTIESIMERKKI 7. Moment's notice tahdit 1–8, sovittanut Sami Karjalainen (Coltrane 1958)

Toinen vaihe nelisointusointulähestymisessä oli soittaa jokaisen soinnun kohdalla terssiä ylempää rakentuva soinnun lisäsäveliä korostava ylempi nelisointurakenne, jolloin sain sointutyypistä riippuen lisäsävelet b9, 9 tai #9 mukaan. Jos ylempi nelisointu rakennetaan kvinttiä alkuperäistä sointua ylempää saadaan mukaan lisäsävel #11 tai 11. Septimiä ylempää lähtevässä nelisoinnussa mukaan saadaan lisäsävel b13 tai 13. Jos taas ylempiä säveliä lähdetään hakemaan terssiä alemmaa lähtevällä nelisoinnolla, saadaan tällöin soinnun sävelet 1, b3 tai 3, b5, 5 tai #5 sekä b6/b13 tai 6/13.

NUOTTIESIMERKKI 8. Moment's notice tahdit 1–9, sovittanut Sami Karjalainen (Coltrane 1958)

Käytin harjoittelussa myös täysin diatonista sointuskaala improvisaatiota, jolloin käytännössä jokainen sävellajin sävel oli jokaisen soinnun kohdalla käytettävissäni. Useamman sävelen käyttömahdollisuus monipuolisti soolojen soundia ja pystyin tekemään esimerkiksi asteikkosekvenssimäisiä ratkaisuja. Näistä itselleni selkeimmin kuultavana tyyppillisenä esimerkkinä olivat John Coltranen duurin 1-2-3-5 sekä mollin 1-2-b3-5 kuviot. Seuraavassa esimerkissä pysyttelen hyvin pitkälti kirjoitetussa harmoniassa ja pyrin tähtäämään sointusäveliä mahdollisimman paljon vahvoille tahdinosaileille. Coltrane-patternien tyylistä sovellusta on kuultavissa tahdeissa 6–8. Kahdeksannessa tahdissa C-mollille tähtäävässä IIm7b5 – V7 ketjussa on kuultavissa kuitenkin asteikkokuljetus Ab-melodisessa mollissa, mikä tekee G7-soinnulle altered-soundin.



NUOTTIESIMERKKI 9. Moment's notice tahdit 1–8, sovittanut Sami Karjalainen (Coltrane 1958)

Jokaiseen levyllä löytyvään kappaleeseen sovelsin aina hyvin nopeasti kromatiikkaa sekä approach-ja enclosure lähestymiskuvioita. Niiden luoma soundi on bebopille tyypillisempää sävelkieltä kuin pelkkä diatoninen improvisaatio. Lähestymiskuviot ovat hyvin keskeinen ilmiö bebop-improvisaatiossa.

NUOTTIESIMERKKI 10. Moment's notice tahdit 1–9, sovittanut Sami Karjalainen (Coltrane 1958)

Kromatiikan lisääminen tapahtui erilaisten bebop-asteikoiden kautta. Jokaiselle sointuasteelle on löydettävissä oma Bebop-asteikko (Baker 1988). Seuraavassa nuottiesimerkissä esittelen duurisävellajin sointuasteille sopivia bebop-asteikkoja sekä jazzmollin sointuasteille sopivia bebop-asteikkoja.

*I-asteen bebop-asteikko:* C6/9      *II-asteen bebop-asteikko:* Dm7  
*III-asteen bebop-asteikko:* Em7      *IV-asteen bebop-asteikko:* Fmaj7  
*V-asteen bebop-asteikko:* G13      *VI-asteen bebop-asteikko:* Am7      *VII-asteen bebop-asteikko:* Bø7

NUOTTIESIMERKKI 11. Duurisävellajin bebop-asteikkoja (Karjalainen 2021)

*I-asteen bebop-asteikko:* Cm6/9      *II-asteen bebop-asteikko:* D7sus♭9  
*III-asteen bebop-asteikko:* E♭maj7#5      *IV-asteen bebop-asteikko:* F13#11  
*V-asteen bebop-asteikko:* G9♭13      *VI-asteen bebop-asteikko:* Aø7      *VII-asteen bebop-asteikko:* B7alt

NUOTTIESIMERKKI 12. Jazzmollin bebop-asteikkoja (Karjalainen 2021)

Käytin bebop-asteikoista eniten duurisävellajin ensimmäisen asteen (I) ja viidennen asteen (V) sekä jazzmollisävellajin ensimmäisen asteen (I) ja harmonisen mollin viidennen asteen (V) Bebop-asteikoita. Tämä upean yksinkertaisen ja toimivan ajatusmallin minulle esitteli Sami Linna.

*Duurin I-asteen bebop-asteikko:* C6/9      *Duurin V-asteen bebop-asteikko:* G13  
*Mollin I-asteen bebop-asteikko:* Cm6/9      *Mollin V-asteen bebop-asteikko:* G7♭9

NUOTTIESIMERKKI 12. Duuri- ja mollisävellajien ensimmäisen ja viidennen asteen bebop-asteikot (Karjalainen 2021)

Esimerkki näiden bebop-asteikoiden käytöstä Moment's Noticen harmoni pohjan päälle.

Em7 A7 Fm7 Bb7

4 Ebmaj9 Abm Db7

6 Dm7 G7 Ebm7 Ab7

8 Dbmaj9 Dø7 G7b9 Cm7 B7

NUOTTIESIMERKKI 14. Moment's notice tahdit 1–9, sovittanut Sami Karjalainen (Coltrane 1958)

#### 4.3 Säestys harjoittelu

Aloitin jokaisen kappaleen säestys harjoittelun kolmisävelisillä shell-hajotuksilla eli soinnun kuorisävelillä (soinnun primääri karaktäärit), jolloin soitin bassosävelen kitaran A- tai E-kieleltä ja karaktääriäänät G- ja D-kieleltä. Seuraavissa komppiesimerkeissä käytän harmonisena taustana Joy Spring -kappaleen A-osaa.

A Fmaj7 Gm7 C9 Fmaj7 Bbm7 Eb9

5 Am7 Ab7 Gm7 C9 Fmaj7 Abm7 Db7 Gbmaj7

NUOTTIESIMERKKI 15. Joy Spring tahdit 1–9, sovittanut Sami Karjalainen (Brown 1954)

Seuraavaksi otin mukaan sointuhajotuksiin B-kielen, jolloin soitin pohjaääni E-kielellä oleviin sointuihin mukaan kvintin (5) ja pohjaääni A-kielellä oleviin sointuihin lisäsävelen (9). Tässä vaiheessa pyrin luomaan rytmisesti mielenkiintoisempaa komppausta, jolloin aksentoin sointuja enemmän synkoopeille.

NUOTTIESIMERKKI 16. Joy Spring tahdit 1–9, sovittanut Sami Karjalainen (Brown 1954)

Tämän jälkeen otin liikettä soinnun bassoääneen tehden pieniä lähestymiskuvioita sointujen pohjaäänien välillä. Soitin ikään kuin lyhyempiä walking bass -tyylinisiä linjoja muun kompini sekaan.

NUOTTIESIMERKKI 17. Joy Spring tahdit 1–9, sovittanut Sami Karjalainen (Brown 1954)

Seuraavaksi lisäsin tarpeen, mahdollisuuksien sekä ennen kaikkea fiiliksen mukaan ylempiä drop 3-tyyppisiä nelisoiturakenteita sekä tritonuskorvauksia. Tritonuskorvauksissa soitin yleensä dominantti 9-pohjaisen soinnun kromaattisesti sävelaskeleen lähestyttävää kohdesointua ylempää. Tämän jälkeen sointujen muut lisäsävelet tulivat mukaan shell-hajotuksiin. Mikäli soinnun pohjasävel on E-kielellä, löytyvät B-kieleltä lisäsävelet 11, #11/b5, b13 ja 13. Tässä tapauksessa ylä E-kieleltä löytyvät lisäsävelet b9, 9 sekä #9. Jos taas pohjasävel on A-kielellä löytyvät b9, 9 ja #9 silloin B-kieleltä, ja 11, #11, b13 sekä 13 ylä E-kieleltä.

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff begins with a boxed 'A' and contains the following chords: Fmaj9, (Am7), (Ab7), Gm7, C7alt, and (Gb7). The second staff starts at measure 3 and contains: Fmaj9, (Gm7), (Am7), (Cm7), (Bm7), Bbm7, and Eb9. The third staff starts at measure 5 and contains: Am7, Ab7#11, Dbmaj7/Ab, and Gb7#11. The fourth staff starts at measure 7 and contains: Fmaj9, Abm7, Db9, and Gbmaj7. The score concludes with a double bar line.

NUOTTIESIMERKKI 18. Joy Spring tahdit 1–9, sovittanut Sami Karjalainen (Brown 1954)

Toin lisäsäveliä mukaan komppaukseen myös aiemmin sooloharjoittelukappaleessa mainitsemini ylemmillä nelisointurakenteilla. Ylemmät nelisointurakenteet on kirjoitettu alemmaksi, kun taas suluissa olevat soinnut kuvaavat kappaleen varsinaisia sointuja ja sitä, miten eri ylänelisointurakenteet vaikuttavat niiden sointu- ja lisäsäveliin.

(Fmaj9) (Fmaj9) (Gm7) (Gm7) (C13) (C7b9) (Fmaj9)  
 Am7 Am7 Bb6 Bb6 Bbmaj7b5 Bb°7 Am7  
 4 (Fmaj9) (krom.>) (Fmaj9) (Fmaj9) (Bbm9) (Eb7b9sus) (Eb13) (Eb9) (Fmaj9)  
 Am7 Abm7 Am7 Am7 Dbmaj7 Bb°7 Dbmaj7b5 G°7 Am7  
 6 (krom.>) (Ab13) (Gm9) (G9sus) (C7b9#5) (C7b9#5) (Fmaj9)  
 Fmaj7b5 Gbmaj7b5 Ab7 Bbmaj7 Dm7 Dbm6 Bb°7 Am7  
 8 (F6) (krom.>) (F6) (Abm9) (Db7b9) (Db7b9) (Gbmaj9)  
 Dm7 C#m7 Dm7 Cbmaj7 Cb°7 Cb°7 Bbm7  
 10 (krom.>) (Gb6/9) (Gbmaj9) (Gb6)  
 D7sus Eb7sus Bbm7 Ebm7

#### NUOTTIESIMERKKI 19. Joy Spring tahdit 1–9, sovittanut Sami Karjalainen (Brown 1954)

Omassa treenisyklissäni komppaustreeni tapahtui yleensä soolona, rumputaustan tai jonkin levytyksen mukana. Soolona kompatessa pyrin pitämään sykkeen jalassani kappaleen temposta riippuen joko neljäsosalla tai toisella ja neljännellä iskulla. Komppaamisen yhteydessä hyräilin ja pyöritin mielessäni kappaleen teemaa. Rumputaustan kanssa treenatessa olen viime vuosien aikana ajautunut käyttämään Drumgenius -sovellusta, joka sisältää laajan kirjon eritempoisia jazz-rumpukompeja. Jokainen rumpukomppi yleensä transkriptio jostakin jazz-standardin klassikkolevytyksestä. Käytin Drumgeniusta komppiharjoittelun tukena muutaman kappaleen kohdalla. Levytyksen mukana soittaminen oli kuitenkin mielestäni kaikista ylivertaisin harjoittelutapa, koska silloin omassa säestämisessä tulee reagoitua solistin sävelvalintoihin, artikulaatioon ja aksentointiin. Tämä tapa on säestysharjoittelumuodoista kaikista lähimpänä bändisoittoa.

#### 4.4 Yhtyesoittoharjoittelu

Harjoittelimme trion kanssa Pop & Jazz Konservatorion ja Metropolia AMK:n musiikin osaston tiloissa Helsingin Arabiassa. Harjoittelun aloitimme marraskuussa 2018. Otimme käsittelyyn aina kaksi kappaletta kerrallaan. Pidimme aluksi harjoituksia yhdestä kahteen kertaan kuussa, mutta studiopäivien lähestyessä tiiviimmin, joko kerran tai jopa kahdesti viikossa.

## 5 ÄÄNITYKSET JA MIKSAUS

### 5.1 Käytännön toiminta ja studio

Alkuperäinen ideani oli toteuttaa äänitykset kesän ja syksyn 2018 välisenä aikana, jolloin levy olisi saatu äänitettyä jo yli puoli vuotta ennen varsinaista B-tutkintoani. Kevään 2018 intensiivinen valmistautuminen Sibelius-Akatemian jazzmusiikin osaston pääsykokeisiin sekä kesän täyttyvä keikkakalenteri pakottivat myöhäistämään aikataulua lähemmäs vuodenvaihdetta 2018–2019. Kokoonpanon jäsenten kiireellisyyden vuoksi pääsimme aloittamaan aktiivisen viikoittaisen harjoittelun vasta marraskuussa, mikä viivästytti äänityksiä jälleen parilla kuukaudella. Vuoden 2019 alkupuoliskolta vapaita treenipäiviä löytyi kuitenkin sen verran hyvin, että saimme varattua studion huhtikuun alkuun. Viimeiset viikot ennen äänityksiä harjoittelimme yhtyeenä tiiviimmin: treenit olivat kestoaltaan pidempiä ja niitä oli useammin, jopa useita kertoja viikossa.

Studiotilat varattiin aikavälille 4.–7.4.2019 Kuopion Konservatorion ja Savonia-AMK:n rytmimusiikin osastojen tiloista. Äänitystilaksi valikoitui TV-studio, joka studiotiloista suurimpana tarjosi parhaat ja varsin loisteliaat puitteet äänityksille, sillä soitimme kaikki samassa tilassa ja äänitys oli suurimmilta osin livenä. Yhteisäänityksille tyypillisiä äänivuotoja pyrittiin minimoimaan sijoittamalla akustiikkaseiniä soittajien väliin. Levyn äänittäjinä toimivat Heikki Leppäjärvi ja Hannu Salmenkivi.

Valmistelimme studiota äänityksiä varten yhden iltapäivän ja illan ajan. Äänityksissä käytettiin lukuisia erilaisia mikrofoneja. Huoneeseen sijoitettiin kaksi tilamikrofonia, joilla saatiin äänitettyä ns. autenttista live-yhteissoittoa. Rummut mikitettiin viidellä mikrofonilla: snare-mikrofonilla, bassorumpumikrofonilla, hi-hat-mikrofonilla sekä kahdella overheadilla. Basso äänitettiin kahdella mikrofonilla: kontrabasson omalla piezo-mikrofonilla, jolla saatiin äänitettyä DI-boksin kautta ns. linjasoundi, sekä soittajan eteen sijoitetulla kondensaattorimikrofonilla. Kitaran äänittämiseen käytettiin kaiken kaikkiaan kolmea eri mikrofonia: kummankin vahvistimen eteen sijoitetut Shuren SM58-mikrofonit ilman grilliä sekä haulikoksi nimetty pitkä kondensaattorimikrofoni kitaroiden akustisen soundin äänittämiseksi. Viimeksi mainitun mikrofonin käyttö mahdollisti sen, että miksausvaiheessa oli tarvittaessa mahdollista lisätä sähköiseen kitarasoundiin myös akustista sointia.

Päädyin käyttämään äänityksissä kahta vahvistinta monipuolisemman soundin aikaansaamiseksi. Olin albumin treenivaiheessa käyttänyt samaa, kahden vahvistimen stereo -systeemiä ja todennut sen hyväksi. Vahvistimiksi valikoituivat AER Compact 60/3 sekä DV Markin Jazz 12. Molemmat vahvistimet täydensivät paikanpäällä soundiltaan ja ominaisuuksiltaan hienosti toisiaan. Kitaran ja vahvistimien välissä käytössä oli Mooer Micro ABY -signaalin reititin, joka jakoi kitarasta tulevan signaalin kahdella instrumenttipiuhalla kumpaankin vahvistimeen. Mukana oli myös Line6:n M13-multiefektipedaali, josta olen yleensä käyttänyt jazz-kontekstissa jousikaikua ja/tai analogi- tai digitaali-delaytä. Päädyin kuitenkin käyttämään mahdollisimman neutraalia puhdasta soundia ilman efektejä, johon efektit voitaisiin liittää mukaan jälkikäteen. Näin ollen M13-multiefektipedaali jäi pois käytöstä.

Jussille tulleen tärkeän keikan vuoksi jouduimme lyhentämään yhtyesoittoa varten varattua studioaikaa kolmesta täydestä päivästä yhteen reiluun työpäivään. Käytimme lauantai-illan sekä

koko sunnuntain äänittäen soolona soitettavia kitaran intro-osuuksia sekä muutamia overdubeja. Tämän lisäksi kuuntelimme tarkasti läpi kaiken nauhoittamamme ja valitsimme otoista parhaimmat.

## 5.2 Jälkiäänitykset

Jälkiäänitysten suunnittelu alkoi samana päivänä, kun äänitykset Kotkankallion tv-studiolla oli saatu päätökseen. Jälkiäänitysten toteuttamiselle oli kaksi vaihtoehtoa. Ensimmäinen vaihtoehto oli, että sopisin toisen äänittäjän kanssa pari päivää, jolloin tulisin uudelleen Kuopioon tekemään jälkiäänityksiä yhdessä äänittäjän kanssa. Toinen vaihtoehto puolestaan oli, että hoitaisin äänitykset omatoimisesti kotonani. Jälkimmäisessä vaihtoehdossa aikataulullisia muuttujia oli huomattavasti vähemmän, joten päädyin toteuttamaan jälkiäänitykset omatoimisesti.

Suunnitelman mukaan jälkiäänitykset oli tarkoitus järjestää jo studioäänityksiä seuraavalla viikolla. En kuitenkaan onnistunut tuossa ajassa luomaan kotiini asianmukaista studiotilaa enkä aikataulullisista syistä saanut rauhoitettua kotioiloja sille tasolle, jota äänitykset olisivat vaatineet. Lisäksi nurkan takana hämmöttävä B-tutkinto alkoi painaa päälle, joten äänityksiä oli siirrettävä kesälle.

Kiireisen kesän keikkarupeaman jälkeen löysin sopivan vapaan viikon elokuun loppupuolelta, juuri ennen uuden opetuskauden alkamista. Varasin jälkiäänityksille neljästä viiteen päivää, jolloin sain rauhassa keskittyä materiaalin läpikuunteluun ja työstämiseen ilman kiireen tuntua.

Aloitin jälkiäänitysprosessin kuuntelemalla läpi kaiken aiemmin huhtikuussa trion kanssa äänitetyn materiaalin ja tein sen pohjalta työsuunnitelman, jonka mukaisesti lähdin etenemään. Olin ottanut tarkat tiedot sekä selkeää kuvamateriaalia ylös muun muassa vahvistimen asetuksista. Valitsin samat vahvistimien eteen sijoitettavat mikrofonit ja asettelin ne täsmälleen samalla tavalla kuin Kuopiossa. Ainoa poikkeus oli tila- sekä haulikkomikrofoni, jotka jäivät näistä äänityksistä pois. Päädyin viimeistelemään ensin soolo-osuudet, jonka jälkeen otin käsittelyyn ne teemat, jotka eivät studion jälkeen minua miellyttäneet. Jälkiäänitykset sujuivat hyvin, ja sain kaiken valmiiksi ennalta määrittelemänäni aikana.

## 5.3 Miksausket

Levyn materiaali oli valmis miksattavaksi elokuussa 2019. Sovin äänityksissäkin mukana olleen Heikki Leppäjärven kanssa, että hän miksaaisi albumin. Elokuun lopussa alkaneet uudet opetusillat sekä tuleva perheenlisäys pitivät minut kiireisenä ja ajatukset toisaalla. Sovimme Heikin kanssa, että palaamme asiaan myöhemmin. Erinäisistä syistä, joita en ole halukas opinnäytetyössäni sen kummemmin avaamaan, päädyin kuitenkin etsimään uuden miksaajan. Ensimmäisenä mieleeni tuli tuottaja-miksaaja Jani Snellman, jonka tunsin jo usean vuoden takaa yhteisestä yhtyeprojektista. Olin Janiin yhteydessä ja saimme aikaan sopimuksen.

Toukokuussa kuuntelimme Janin kanssa materiaalin läpi Soundwell Studiolla Espoossa. Tämän jälkeen Jani pyysi minulta muutamaa referenssikappaletta, joista hän saisi kuvan, millaista soundia levylleni haen. Laitoin samat referenssikappaleet myös Benjaminille ja Jussille kuunneltavaksi, jotta



hekin olisivat tietoisia siitä, millaista miksauksellista lopputulosta lähdemme tavoittelemaan. Lähetin albumin materiaalin Janille miksattavaksi kesäkuussa 2020.

Jo miksausvaiheen alussa huomasimme, että elokuussa 2019 suorittamissani jälkiäänityksissä osaan overdub-raidoista oli jäänyt erilaisia häiriöääniä, jotka nousivat mielestäni liikaa. Lisäksi muutamassa päällekkäisäänityksessä oli kitaran soundi mielestäni liian erilainen huhtikuun 2019 äänityksiin verrattuna. En halunnut kuitenkaan enää tässä vaiheessa nauhoittaa sisällöltään uusia osuuksia, jottei levyn yhdenmukaisuus kärsisi. Asiaa pohdittuani päädyin siihen ratkaisuun, että äänitämme tarvittavat kohdat uudelleen täysin identtisesti kuin alkuperäisissä overdub-äänityksissä. Lisäksi päätimme kitaran osalta jättää DV Markilla äänitetyt raidat kokonaan pois levyltä, sillä se ei tuonut mitään lisäarvoa kitaran kokonaissoundiin, vaikkakin studiossa se kuulosti erittäin hyvältä yhdessä AER:n kanssa. AER oli ylivoimainen soundinsa puolesta, joten se valikoitui levyn vahvistimeksi. Äänitykset toteutimme ensimmäisten ja kolmansien miksausten yhteydessä Soundwell Studiolla.

Sain ensimmäisen miksauksen kuunneltavakseni elokuussa. Kuuntelutin miksatun version yhtyeen jäsenillä ja pyysin heidän mielipiteitään sekä oman instrumenttinsa että yleissoundin osalta. Basson osalta päädyttiin säätämään konkkamikki-soundin ja piezo-soundin keskinäistä suhdetta. Rumpujen osalta muutoksia miksaukseen ei tarvinnut tehdä.

Toisen miksauksen sain kuunneltavakseni joulukuussa 2020. Kuuntelin tätä miksausta läpi huolellisesti parin kuukauden ajan, ja maaliskuun puolivälissä 2021 Jani alkoi työstää kolmatta miksausta, jonka hän palautti minulle kuunneltavaksi viikkoa myöhemmin. Sen läpikuunneltuani totesin, että tämä on viimeinen levyllä päätyvä miksaus. Kahden kappaleen osalta hienosäädimme alkuperäisten äänitysten ja muutaman päällekkäisäänitysoiton keskinäistä saundia ja balanssia vielä toukokuuhun 2021 saakka.

## 6 POHDINTA

Jälkikäteen ajateltuna olisin tahtonut soittaa muutaman keikan ennen äänityksiä, jotta ohjelmisto olisi ollut varmemmin hallussa ja näin live-esiintymiset olisivat toimineet ikään kuin kenraaliharjoituksina äänityksiä varten. Aikataulujen puitteissa tähän ei kuitenkaan ollut mahdollisuutta. Vaikka tulosta saatiin paljon lyhyessä ajassa, olisin halunnut käyttää yhteissoiton äänityksiin kokonaiset kolmesta neljään päivää. Laajempi aikaikkuna olisi lieventänyt tiukasta studioaikataulusta syntyvää stressiä ja johtanut rennompaan ilmapiiriin.

Olen kaikesta huolimatta tyytyväinen lopputuotteeseen. Saimme yhtyeen kanssa aikaan hyvää jälkeä ottaen huomioon äänityksiin käytetty, työmäärään suhteutettuna varsin lyhyt aika. Äänitimme kaiken kaikkiaan kahdeksan kappaletta, joihin käytettiin yhdeksän tuntia sisältäen kaikki otot sekä niiden kuuntelut ja basson overdubit. Melkein jokaisesta kappaleesta levyille päätyikin joko ensimmäinen tai toinen otto.

Kehityin harjoitteluprosessin aikana mielestäni huomasti. Tämä oli selkeimmin huomattavissa siinä, että aloin selkeämmin hahmottaa erilaisia harmonisia kokonaisuuksia ja opin käsittelemään niitä huomattavasti yksinkertaisemmalla ajattelutavalla kuin aiemmin. Olin toki ymmärtänyt näitä asioita aiemmin syvällisen teoreettisesti, mutta sain nyt soitettua niitä paremmin ulos helpompien ajatusmallien avulla. Harmonisten konseptien yksinkertaistamisella tarkoitan sitä, että sointuasteet esimerkiksi duurisävelläjissa käsitellään toonikatehoisten sekä dominanttitehoisten sointujen niin sanottujen perheiden alla. Sävellajin sointuasteet I6/Imaj7, IIIm7 ja VIIm7 ovat kaikki toonikatehoisia, kun taas II-, IV-, V- ja VII-asteet edustavat dominanttitehoa tai dominantin pidätystehoa. Bebop-asteikoiden jakaminen neljään eri bebop-asteikkoon (duurin ja mollin I-aste ja V-aste) vei omaa bebop-asteikoiden soveltamista ja asteikkojen soundin suhteuttamista kuulokuvallisesti kappaleen harmoniaan huikeasti eteenpäin. Myös jokainen teemantulkintaharjoitus auttoi minua merkittävästi kappaleiden ulkoa opettelussa ja antoi lisää kerroksia kappaleiden teemojen tulkintaan. Tästä merkittävänä esimerkkinä on levyllä kuultava Lazy Bird, jossa pyrin tuomaan jokaiseen osaan eri lähestymistapaa teeman tulkintaan.

On kuitenkin vaikea sanoa, veikö jokin yksittäinen harjoitusmalli soittoani enemmän eteenpäin kuin jokin muu, sillä projekti ja sen mukana kulkenut kehitysprosessi olivat niin pitkiä. Koen, että tuottoisa kehitysprosessi oli summa kolmen huipputaitavan jazzmuusikon tunneilta kerättyä ensikäden tietoa, heidän omia kokemuksia ja hyviksi havaitsemia metodeja sekä laajamittaista tiedon käyttöön soveltamista itselleni parhaalla tavalla.

## 7 LÄHTEET

Baker, David 1988. How to play bebop vol. 1. Los Angeles: Alfred Publishing Co Inc.

Blumenthal, Bob 2014. Need to know? Jazz. Lontoo: Harper Collins Publisher Inc.

Deveaux, Scott & Giddins, Gary 2009. Jazz. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Gridley, Mark 2003. Jazz styles: History & analysis. New Jersey: Prentice Hall

Mehegan, John 1984. Jazz improvisation 1: Tonal and rhythmic principles. New York: Watson-Guption Publications.

Pohjannoro, Hannu 2008. Tonaalisuus. Verkkojulkaisu: [https://muhi.uniarts.fi/1900\\_tonaalisuus/](https://muhi.uniarts.fi/1900_tonaalisuus/).  
16.5.2021.

Stern, Mike 2015. My Music Masterclass, Mike Stern, Guitar Masterclass 1. Verkkojulkaisu:  
<https://www.mymusicmasterclass.com/premiumvideos/mike-stern-guitar-lesson-1-masterclass/>.  
Viitattu 27.5.2021.

Tabell, Max 2005. Jazzmusiikin harmonia. Helsinki: Gaudeamus Yliopistopaino.

## 8 NUOTTIESIMERKKIEN LÄHTEET

Brown, Clifford 1954: Joy Spring. Sovittanut Sami Karjalainen.

Coltrane, John 1958: Moment's Notice. Sovittanut Sami Karjalainen.

Merler, Johnny & Schertzinger Victor 1933–36: I Remember You. Sovittanut Sami Karjalainen.

## 9 LIITTEET

LIITE 1 Blues For Alice

**BLUES FOR ALICE**

IN F

CHARLIE PARKER

8

5

9

8

## LIITE 2 Joy Spring

## Joy Spring

Clifford Brown

Fmaj7 3 Gm7 C7 Fmaj7 3 Bbm7 Eb7 3  
 6 Am7 Ab7 Gm7 C7 3 F Abm7 Db7  
 10 Gbmaj7 3 Abm7 Db7 Gbmaj7 3 Bm7 E7 3  
 14 Bbm7 A7 Abm7 Db7 3 Gb Am7 D7  
 18 Gmaj7 3 Gm7 3 C7 Fmaj7 3 Fm7 3 Bb7 3  
 22 Ebmaj7 3 Abm7 Db7 Gbmaj7 3 Gm7 C7  
 26 Fmaj7 3 Gm7 C7 Fmaj7 3 Bbm7 Eb7 3  
 30 Am7 Ab7 Gm7 C7 3 F (Gm7 C7)  
 Fine

## LIITE 3 Moment's Notice

## Moment's Notice

John Coltrane

Em7 A7 Fm7 Bb7 Ebmaj9 Abm Db7

5 Dm7 G7 Ebm7 Ab7 Dbmaj9 Dø7 G7b9

9 Cm7 B7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Ab-7 Db7

13 Gm7 Cm7 Fm7 Bb7 Eb/Bb Fm/Bb

17 Gm/Bb Fm/Bb Eb/Bb Fm/Bb Gm/Bb Fm/Bb Eb6

23 Em7 A7 Fm7 Bb7 Ebmaj9 Abm Db7

27 Dm7 G7 Ebm7 Ab7 Dbmaj9 Dø7 G7b9

31 Cm7 B7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Abm7 Db7

35 Gm7 C7 Abm7 Db7 Gbmaj7 Fm7 Bb7

39 Em7 A7 Fm7 Bb7 Ebmaj9 Abm Db7

43 Dm7 G7 Ebm7 Ab7 Dbmaj9 Dø7 G7b9

47 Cm7 B7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Abm7 Db7

51 Gm7 C7 Fm7 Bb7 Eb/Bb Fm/Bb

55 Gm/Bb Fm/Bb Eb/Bb Fm/Bb Gm/Bb Fm/Bb Eb6



## LIITE 4 Stompin' at the Savoy

## Stompin' at the Savoy

Edgar Sampson

*Med.*  $A\flat 13$   $D\flat maj9$   $A\flat 13$   $D\flat maj9$   $D^\circ 7$

5  $E\flat m9$   $A\flat 13$   $D\flat 6$   $B\flat m7$   $E\flat m9$   $A\flat 13$

9  $D\flat 6$   $D\flat 7$   $G\flat 7$   $G7$   $G\flat 7$

13  $B7$   $C7$   $B7$   $E7$   $F7$   $E7$

17  $A13$   $A\flat 13$   $D\flat maj9$   $A\flat 13$

21  $D\flat maj9$   $D^\circ 7$   $E\flat m9$   $A\flat 13$

25  $D\flat 6$   $A\flat 13$

## LIITE 5 Lush Life

## Lush Life

Billy Strayhorn

*Freely* **A**

$D\flat 6$   $B9$   $D\flat\text{maj}7$   $B9$   $D\flat\text{maj}7$   $B9$

5  $D\flat\text{maj}7$   $E\flat m7$   $Fm7$   $F\sharp m7$   $A\flat m7$   $D13(\sharp 11)$   $Fm7$   $D9(\sharp 11)$   $D\flat m6/9$   $D9(\sharp 11)$

9  $D\flat 6$   $B9$   $D\flat\text{maj}7$   $B9$   $D\flat\text{maj}7$   $B9$

12  $D\flat\text{maj}7$   $E\flat m7$   $Fm7$   $F\sharp m7$   $A\flat m7$   $D13(\sharp 11)$   $Fm7$   $D9(\sharp 11)$   $D\flat m6/9$   $Gm7\flat 5$   $C7$

*Faster* **B**

16  $Fm$   $Fm6$   $Fm$   $Fm7$   $Fm$   $Gm7\flat 5$   $C7$

20  $Fm$   $Fm6$   $Fm$   $Fm7$   $Fm$   $A\flat 13$   $B9(\flat 5)$

25  $B\flat 9$   $E\flat m7$   $A9(\flat 5)$   $Em7(\text{add}11)$   $D13(\sharp 11)$

**C**

30 *Med. Ballad*  $D\flat\text{maj}7$   $D13(\sharp 11)$   $D\flat\text{maj}7$   $D13(\sharp 11)$   $D\flat 6$   $F\sharp m7$   $B13$   $Emaj7$   $D13(\sharp 11)$

34  $D\flat\text{maj}7$   $D13(\sharp 11)$   $D\flat\text{maj}7$   $D13(\sharp 11)$   $D\flat 6$   $D\flat 9$   $C13$   $Fmaj7$   $A13$

38  $A\flat\text{maj}7$   $E\flat 7\sharp 9\sharp 5$   $A\flat\text{maj}7$   $Em7$   $A7$   $Dmaj7$   $Dm7$   $G7$   $Cmaj7$   $A\flat 13$

42 **D** D $\flat$ maj7 D13(#11) D $\flat$ maj7 D13(#11) D $\flat$ 6 C7(#9 $\flat$ 5) B13 Fm7(add11) B $\flat$ 7

46 F#m9 B13 A9(#5) A $\flat$ 13 D $\flat$ maj7 G $\flat$ 13

49 Fm7 B $\flat$ 7 F#m9 B13 A9(#5) A $\flat$ 13

*Double-time Feel*

52 A $\flat$ 7(#9) A7(#9) B $\flat$ 7(#9) B7(#9) C7(#9) D13(#11) A $\flat$ 13 D $\flat$ maj7 D13(#11) D $\flat$ maj7 D13(#11)

56 A $\flat$ 7(#9) A7(#9) B $\flat$ 7(#9) B7(#9) C7(#9) D13(#11) D $\flat$ maj7

*molto rit.* *Solos in double-time feel swing.*

## LIITE 6 I Remember You

## I Remember You

Schertzing/Merler

**A** Fmaj7 Fmmaj7b5 Fmaj7 Cm7 F7

5 Bbmaj7 Bbm7 Eb7 3 Fmaj7 1. Gm7 C7 2. Cm7 F7

**B** Bbmaj7 Em7 A7 Dmaj7 Em7 A7

14 Dmaj7 Dm7 G7 3 Cmaj7 Gm7 C7

18 Fmaj7 Fmmaj7b5 Fmaj7 Am7b5 D7

22 Gm7 Bbm7 Eb7 3 Am7 D7 Bm7-5 E7b9

26 Am7 D7 Gm7 C7 F6 ( D7 Gm7 C7 )

## LIITE 7 Lazy Bird

## Lazy Bird

John Coltrane

A-7 D7 C-7 F7 F-7 B $\flat$ 7  
 5 E $\flat$ maj7 A-7 D7 1. Gmaj7 A $\flat$ -7 D $\flat$ 7 2. Gmaj7  
 11 B-7 E7 Amaj7 B $\flat$ -7 E $\flat$ 7  
 15 A-7 D7 Gmaj7 A $\flat$ -7 D $\flat$ 7  
 19 A-7 D7 C-7 F7 F-7 B $\flat$ 7  
 23 E $\flat$ maj7 A-7 D7 Gmaj7  
 27 F7 $\sharp$ 11 E $\flat$ 7 A-7 D7 $\flat$ 9  
 31 Gmaj7 C7 $\flat$ 9 Fmaj7 B $\flat$ 7 $\flat$ 9  
 35 E $\flat$ 7 A $\flat$ maj7 D $\flat$ 7 $\sharp$ 11

## LIITE 8 Giant Steps

## Giant Steps

John Coltrane

The musical score for "Giant Steps" by John Coltrane is presented in 4/4 time. It consists of four staves of music, each with a corresponding chord progression above it. The key signature is one sharp (F#).

**Staff 1:** Chords: Bmaj7, D7, Gmaj7, Bb7, Ebmaj7, Am7, D7. The melody starts on G4, moves to A4, then Bb4, Eb4, and ends on D4.

**Staff 2:** Chords: Gmaj7, Bb7, Ebmaj7, F#7, Bmaj7, Fm7, Bb7. The melody starts on D4, moves to Eb4, F#4, B4, and ends on Bb4.

**Staff 3:** Chords: Ebmaj7, Am7, D7, Gmaj7, C#m7, F#7. The melody starts on Bb4, moves to C#4, D4, Eb4, and ends on F#4.

**Staff 4:** Chords: Bmaj7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, C#m7, F#7. The melody starts on D4, moves to Eb4, F#4, and ends on F#4.