



# jamk

## Soolotranskriptiot jazzimprovisoinnin oppimisen työkaluna

Selim Rantapuro

Opinnäytetyö, AMK  
Huhtikuu 2024  
Kulttuuriala  
Musiikkipedagogi (AMK)

**Rantapuro, Selim**

**Soolotranskriptiot jazzimprovisoinnin oppimisen työkaluna**

Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulu. Huhtikuu 2024, 87 sivua.

Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma. Opinnäytetyö AMK.

Julkaisun kieli: suomi

Julkaisulupa avoimessa verkossa: kyllä

## **Tiivistelmä**

Opinnäytetyöni tavoite oli tehdä selväksi oppijalle, mitä jazzsoлотranskriptiot ovat ja miten niitä hyödynnetään jazzimprovisoinnin oppimisessa. Tutkimuksen tehtävä oli kehittämistyön muodossa tehdä joukko malliksi tehtyjä nuotinnettuihin soлотranskriptioihin pohjautuvia laadullisia analyysejä eri jazzmuusikoiden levytysten pohjalta. Kohteena on ollut bebop-vaikutteisen, idiomaattisen improvisoinnin soolojen analysointi ja se, miten oppia kyseistä improvisointitapaa sooloja analysoimalla ja poimimalla sooloista yksittäisiä fraaseja omaan musiikilliseen sanavarastoon.

Opinnäytetyö toteutettiin sooloja analysoimalla ja kokoamalla oppijalle tietopankki nuotinnettujen jazzsoolojen analysointiin. Analysoinnin kohteena oli se, kuinka soлотranskriptioissa kehitellään motiiveja rytmisesti, melodisesti ja harmonisesti. Lisäksi analysoitiin käsillä olevien jazzstandardien sointukiertoa ja jazz-standardeissa tapahtuvia keskeisiä kadensseja, sekä sitä, millaisia melodisia ideoita yksittäinen solisti improvisoi noiden keskeisten kadenssien päälle.

Työn tuloksena syntyi tietopankki soolojen analysointiin. Se sisältää tietoa siitä, miten hyödyntää yksittäisiä melodisia ideoita, joita solostaa saa omaa melodista sanavarastoa laajentaakseen, ja millaisia fraaseja kannattaa muiden soittamista sooloista poimia omaan melodiseen sanavarastoon jazzstandardeissa tapahtuvia keskeisiä kadensseja ajatellen. Liitteinä on joukko tehtyjä soлотranskriptioita, joiden pohjalta on analyysit tehty.

## **Avainsanat (asiasanat)**

Jazz, improvisointi, kitara, bebop, Charlie Parker

## **Muut tiedot (salassa pidettävät liitteet)**

-

**Rantapuro, Selim**

### **Transcribing as a learning method for jazz improvisation**

Jyväskylä: JAMK University of Applied Sciences, April 2024, 87 pages.

Degree Programme in Music Pedagogue. Bachelor's thesis.

Permission for open access publication: Yes

Language of publication: Finnish

### **Abstract**

The goal of the developmental research was to make qualitative analyses based on a group of notated solo transcriptions of some carefully chosen jazz musicians. The solo transcription analyses also tried to explain some elements of idiomatic improvisation based on bebop. Research also tried to clarify certain things like how to analyze jazz solo transcriptions in general, and how to pick phrases to one's own musical vocabulary when it comes to improvisation.

The whole point of this developmental research was to demonstrate how to learn jazz improvisation independently by showing practical examples of how to analyze and pick phrases and practice them when it comes to certain common chord progressions in many jazz standards. Analyses included motivic analysis when it comes to improvisational ideas of the chosen players, and how they develop melodic ideas rhythmically, melodically and harmonically during the solos, by creating an interesting musical story. The chord progressions of all the chosen solo transcriptions were based on some well-known jazz standards.

The chord progressions were analyzed with Roman numerals, a common practice for harmonic analysis for musical pieces and jazz standards in particular. In the end of this research there was a written data bank about the phases of the transcription process and how to make motivic analysis of a selected solo and make an analysis with Roman numerals based on a jazz piece, be it any jazz standard. In the end the data bank tries to demonstrate some practical advice on how to select jazz phrases in a solo that are beneficial for future use.

### **Keywords/tags (subjects)**

jazz, improvisation, guitar, bebop, Charlie Parker

### **Miscellaneous (Confidential information)**

-

<b>1</b>	<b>Johdanto .....</b>	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Työssä käytetyt jazzmusiikkiin liittyvät termit .....</b>	<b>6</b>
<b>3</b>	<b>Tutkimuksen tietoperusta .....</b>	<b>14</b>
3.1	Aiempi tutkimus ja tiedonhaku .....	14
3.2	Mitä musiikillinen improvisointi on? .....	16
3.3	Hyvän soolon ainesosat.....	17
3.4	Mitä on sisäinen kuuleminen? .....	18
3.5	Mieli, keho ja tunteet osana musiikillista improvisointia .....	20
3.6	Soolotranskriptioiden merkitys jazzimprovisoinnin oppimisessa.....	21
3.7	Bebopin merkitys jazzin idiomina .....	23
<b>4</b>	<b>Tutkimuskysymys ja työn tavoitteet .....</b>	<b>24</b>
<b>5</b>	<b>Toteutus .....</b>	<b>29</b>
5.1	Kehittämistyön menetelmä.....	29
5.2	Kehittämistyön aineisto, sen keruu ja kuvaus .....	30
<b>6</b>	<b>Tutkimuksen tulokset: soolotranskriptiot tarkastelun kohteena .....</b>	<b>32</b>
6.1	Miten valmistautua soolon analysointiin.....	33
6.2	Wes Montgomeryn soolon analysointia kappaleeseen <i>Gone With The Wind</i> .....	34
6.3	Grant Greenin soolon analysointia kappaleeseen <i>What Is This Thing Called Love</i> .....	39
6.4	Jim Hallin soolon analysointia kappaleeseen <i>Alone Together</i> .....	42
6.5	Joe Passin soolon analysointia kappaleeseen <i>I Got Rhythm</i> .....	44
6.6	Sonny Rollinsin soolon analysointia kappaleeseen <i>Tenor Madness</i> .....	45
6.7	Dexter Gordonin soolon analysointia kappaleeseen <i>Love For Sale</i> .....	47
6.8	Charlie Parkerin soolon analysointia kappaleeseen <i>Donna Lee</i> .....	50
6.9	Stan Getzin soolon analysointia kappaleeseen <i>My Foolish Heart</i> .....	52
6.10	Tietopankki soolojen analysoinnista .....	54
<b>7</b>	<b>Pohdinta.....</b>	<b>62</b>
7.1	Luotettavuus ja eettisyys .....	62
7.2	Keskeisten tulosten tarkastelu suhteessa tietoperustaan.....	63
7.3	Johtopäätökset ja kehittämis ehdotukset.....	64
	<b>Lähteet .....</b>	<b>66</b>

## LIITTEET

**Liite 1: Wes Montgomeryn soolo kappaleeseen *Gone With The Wind***

**Liite 2: Grant Greenin soolo kappaleeseen *What Is This Thing Called Love***

**Liite 3: Jim Hallin soolo kappaleeseen *Alone Together***

**Liite 4: Joe Passin soolo kappaleeseen *I Got Rhythm***

**Liite 5: Sonny Rollinsin soolo kappaleeseen *Tenor Madness***

**Liite 6: Dexter Gordonin soolo kappaleeseen *Love For Sale***

**Liite 7: Charlie Parkerin soolo kappaleeseen *Donna Lee***

**Liite 8: Stan Getzin soolo kappaleeseen *My Foolish Heart***

# 1 Johdanto

Tämä opinnäytetyö käsittelee jazzimprovisointia ja sitä, miten nuotintetuista sooloista eli transkriptioista ja niiden analyyseistä voi hyötyä, tavoitteena improvisoinnin oppiminen itseohjautuvasti. Improvisointi tärkeä osa muusikon arkea, koska kappaleiden aikana on yleensä soolo-osuus, johon tarvitaan jonkinlaisia taitoja improvisoida, oli tyyli sitten populaarimusiikin joku alalaji, kuten pop tai rock. Jazzissa ja bluesissa improvisointi on keskeinen osa kyseisiä musiikkityylejä. Improvisointi on myös parhaimmillaan antoisa kokemus, jossa soittaja käyttää luovuuttaan ja musiikillista potentiaaliaan omalla persoonallisella tavalla.

Tämä opinnäytetyö keskittyy jazzimprovisaatioon. Syy siihen, miksi valitsin juuri jazzimprovisaation aiheekseni, on se, että jazz on tyyliä, joka on musiikillisesti monimutkainen mutta samalla rikas tyyli, ja oppijalla herää usein kysymyksiä siitä, miten improvisoida jazzia tyylin mukaisesti ilman, että improvisointi kuulostaisi vain asteikkojen soittamiselta edestakaisin. On tärkeää tietää, mitä on fraseeraus ja miten kehitellään melodisia motiiveja, jotta sooloista tulisi mielenkiintoisen kuuloisia. Musiikkipedagogin olisi tärkeää myös osata jazzimprovisointia vähintäänkin siten, että tietää, miten opettaa sitä, ja osaa ohjata oppijaa tekemään aihealueen kannalta sellaisia asioita, jotka edistäisivät oppijan tietämystä jazzimprovisoinnista mahdollisimman syvästi. Näen, että pedagogin pitäisi pystyä kertomaan soolotranskriptioista ja siitä, miten niistä saatavaa tietoa voi hyödyntää, vaikkei kentällä työskentelevä pedagogi olisi jazzimprovisointiin itse erityisen omistautunut.

Suomalaisessa musiikkiopistomaailmassa näen, että tietämys jazzimprovisoinnista ja sen opettamisesta on varsinkin teknologian ja soitonoppaiden saatavuuden myötä kasvanut. Koulutuksen taso jazzmusiikissa tietenkin syvenee toiselle asteelle siirryttäessä rytmimusiikin osalta, mutta hyvin usein asia on niin, että jokaisella musiikkipedagogilla on oma erikoisalansa, josta hän tietää. Usein jazziin vihkiytynyt musiikkipedagogi kyllä osaa opettaa asiassa, ja tietää mistä on suurin piirtein kyse, kun puhutaan soolotranskriptioista. Jokaisella, joka tekee musiikkipedagogin työtä, tulisi olla jonkinlainen käsitys siitä, miten kaikkia mahdollisia tyylejä soitetaan tai millä keinoin niitä voi harjoitella, jazz mukaan lukien. Kirjallisuutta ja opetusmateriaalia kaikille instrumentalisteille on etenkin YouTubessa ja jazzimprovisointiin keskittyvässä kirjallisuudessa. Näen, että kirjoissa ja opetusvideoilla on esimerkkejä yksittäisten liikkien eli lyhyiden musiikillisten ideoiden muodossa. Valitettavasti tällainen nuotti nuotilta

opettelu kirjoista ilman korvakuulolta opettelua ei johda kovin tehokkaiisiin tuloksiin, tai jos esimerkin poimii videolta. Tärkeintä olisi tietää, miten kopioidaan sooloja korvakuulolta nuotti nuotilta, jotta sisäinen kuuleminen kehittyisi, jotta oppisi artikuloimaan ja ymmärtämään erilaisia musiikillisia nyansseja. Miten yksittäinen fraasi soitetaan mahdollisimman musikaalisesti ja miten sitä voisi muunnella rytmisesti tai melodisesti: tästä mielestäni pitäisi saada enemmän tietoa julki, ja juuri tähän asiaan opinnäytetyö pyrkii antamaan tietoa.

Tutkimuskysymykseni on seuraava: miten oppia jazzimprovisointia hyödyntämällä soolotranskriptioista saatavaa musiikillista informaatiota? Pilkon tutkimuskysymykseni osiin ja tarkastelen sitä seuraavista näkökulmista; miten analysoida ja ymmärtää soolojen melodisia motiiveja ja motiivien kehittelyä; tarkastelen myös tavanomaisia kadensseja ja improvisoituja fraaseja suhteessa kadensseihin; lisäksi tutkin jazzstandardeissa esiintyviä tavanomaisia kadensseja ja improvisoituja fraaseja suhteessa kadensseihin; pohdin myös millaisia keinoja ylipäänsä hyvä jazzimprovisoija käyttää improvisoidessaan eritempoisten jazzstandardien sointukiertojen päälle luodessaan mielekkään musiikillisen tarinan, jossa fraasit ovat johdonmukaisia ja sidoksissa toisiinsa. Syy siihen, miksi olen valinnut juuri nuo asiat soolotranskriptioissa tarkastelun kohteiksi, on se, että näen juuri noiden asioiden olevan olennaisia jazzimprovisointiin liittyviä asioita; nuo näkökulmat, joiden pohjalta tutkimuskysymystäni tarkastelen, antavat kuvaavat mielestäni hyvän jazzsoolon ainesosia.

Opinnäytetyö toteutuu tutkimuksellisena kehittämistyönä, jossa on laadullisen tutkimuksen ote. Työn tuloksena on analyysit nuotintetuista soolotranskriptioista, jotka ovat tunnettujen jazzmuusikkojen levytyksiltä. Nuo soolotranskriptiot ovat tempoltaan erilaisia ja pohjautuvat pääasiassa tunnettujen jazzstandardien sointukiertojen pohjalta improvisoiduista soloista. Analyysit soolotranskriptioista pyrkivät antamaan tietoa siitä, mitä soloissa tapahtuu: millaisia melodisia ja rytmisiä ideoita solisti käyttää ja miten motiiveja kehitellään tarinallisiksi kokonaisuuksiksi, joissa musiikilliset ideat liittyvät toisiinsa loogisella tavalla melodisesti, harmonisesti ja rytmisesti. Toteutus sisältää transkriptioista tehtyjen analyysien lisäksi myös tietopankin soolojen analysointiin. Tietopankki sisältää tietoa siitä, miten sooloja analysoidaan ja millaisia fraaseja soloista voisi poimia omaan soittoonsa ja hyödyntää sooloja muissa samanlaisissa harmonisissa konteksteissa, joita eri jazzstandardeissa esiintyy. Opinnäytetyö pyrkii vastaamaan jazzimprovisoinnin pedagogisiin kysymyksiin ja esittämään malliksi menetelmiä, joilla

saavuttaa toivotunlaisia oppimistuloksia jazzimprovisoinnissa. Nämä mallit sisältävät etenkin opettelemisen arvoisia melodisia ideoita, joita voi sellaisenaan soveltaa lukuisiin jazzstandardeihin.

Olen yrittänyt poimia omasta mielestäni käyttökelpoisia fraaseja, joita olen omakohtaisesti havainnut hyviksi ja käyttökelpoisiksi. Eri jazzstandardeissa esiintyy usein lukuisia samankaltaisia sointuprogressioita, joista yleisin on kokemuksen mukaan kahden tai kolmen tahdin mittainen II-V-I-progressio, joka purkautuu joko duuriin tai molliin. Muita jazzille ominaisia progressioita ovat esimerkiksi rytmikierto (*rhythm changes*) tai 12 tahdin blues-kierto. Näihin kaikkiin sointukulkuihin pyrin osaltani esittämään ratkaisuja siitä, millaisia fraaseja voi transkriptioista hyödyntää, jotta yksittäiselle, ja omasta mielestäni opettelemisen arvoiselle fraasille löytyisi monia eri käyttötarkoituksia jazzstandardien eri harmonisissa konteksteissa.

Tämän opinnäytetyön kirjoittajana itse olen jazziin ja sen oppimiseen perehtynyt kitaristi. Opinnäytetyöni tavoitteena on antaa jazzista kiinnostuneelle kohdeyleisölle työkaluja soolojen analysoimiseen ja soolotranskriptioista saatavien yksittäisten fraasien harjoitteluun. Opinnäytetyön tulokset soveltuvat opiksi kaikille improvisoinnista kiinnostuneille, olettaen, että aiheesta kiinnostuneella on jonkinlainen käsitys eri musiikinteoriaan liittyvistä asioista, kuten asteikoista, mukaan lukien duuriasteikko ja melodinen molliasteikko. Hyvä on lisäksi tietää, mistä sävelistä koostuu harmoninen molliasteikko, dimiasteikko, dominanttidimiasteikko sekä kokosävelasteikko, jotta kykenee laajemmin analysoimaan improvisoituja ideoita, joita solisti analysoinnin kohteena olevalla transkriptiolla soittaa. Lisäksi hyvä on olla jonkinlainen käsitys jazzin rytmisestä olemuksesta ja sen kolmimuunteisuudesta fraaseja analysoitaessa. Erityisesti musiikkipedagogit voivat hyötyä opinnäytetyöstäni, mikäli vastaan tulee oppilaita, jotka haluavat oppia lisää jazzimprovisoinnista syvemmin. Tärkeää on oppijan itseohjautuvuuden vahvistaminen jazzin oppimisessa, koska muiden soittamat soolot voi opetella suoraan omilta jazzin suosikkilevyiltä ilman, että tarvitsee hankkia lukuisia soitonoppaita, kun se oleellisin tieto on saatavissa käden ulottuvilla omassa levyhyllyssä.

Jazzmusiikkia improvisoidessa on tärkeä tuntee asteikot, mutta asteikkojen luova käyttö improvisoidessa vaatii käsitystä siitä, miten improvisointia toteutetaan jazzin kontekstissa. Tärkeä osa hahmottaa asteikkojen käyttöä laajemmin jazzimprovisaation oppimisessa on soolotranskriptioiden tekeminen ja niiden analysoiminen. Mitä tahansa musiikkiin liittyviä



teoreettisia asioita ei tässä tutkimuksessa oteta esille jazziin liittyen, kuten termien perusteellista selitystä tai asteikkojen koostumusta. Pääpaino on transkriptioiden analyysissa.

Soolotranskription oppimiseen kuuluu yleensä jonkun jazzsoolon opetteleminen levyltä nuotti nuotilta, sekä soolon kirjoittaminen jälkeinpäin nuottipaperille. Sooloa voidaan kirjoitetussa muodossa hyödyntää soolon analysointivaiheessa, ja kun halutaan poimia yksittäisiä ideoita soolosta soittajan omaan musiikilliseen sanavarastoon. Oletuksena on, että oppijalla on ennestään jo kykyä hahmottaa erilaisia musiikillisia ilmiöitä jazzsooloja analysoitaessa, miten erilaiset melodiset motiivit kytkeytyvät toisiinsa. Opettaja voi tässä vaiheessa ohjeistaa opettamalla oikeita termejä, ja analysoimalla yhdessä oppilaan kanssa nuotinnettua sooloja ja sen musiikillisia ilmiöitä ja musiikin teoreettinen näkökulma huomioimalla. Transkriptiosta oppii asteikkojen lisäksi esimerkiksi soiton rytmiiikkaa, dynamiikkaa, fraseerausta ja melodisuuteen liittyviä asioita soitossa. Onnistunut soolo on ikään kuin tarina, jolla soittaja parhaimmillaan ilmentää omaa persoonallisuuttaan.

## 2 Työssä käytetyt jazzmusiikkiin liittyvät termit

Työssä ja jazzmusiikissa yleensäkin käytetään lisäksi käsitteitä, joita avaan tässä:

*ahdas asettelu* = nelisoinnun tai sitä laajemman sointusatsin muodostaminen oktaavin sisällä

*arpeggio, suom. murtosointu* = soittotekniikka, jossa soinnun säveliä toistetaan peräjälkeen; arpeggio voi koostua kolmisoinnuista tai sitä laajemmista soinnuista

*artikulaatio* = tapa soittaa peräkkäisiä säveliä joko yhdistämällä niitä legaton tai slurrien avulla tai erottelemalla niitä staccatoa hyödyntäen

*balladi, jazzballadi* = jazzstandardi, joka soitetään tavallisesti hitaalla tempolla; tempoltaan hitaasti soitettu kappale (balladitempo)

*balladitempo* = hidas tempo

*bebop* = 1930-luvun lopulla kehittynyt ja 1940- ja 1950-luvuilla vallinnut jazzmusiikin tyyliuuntaus ja nykyisin vakiintunut jazzin improvisointitapa, joka korostaa soiton teknisyyttä ja kappaleen harmonista monimuotoisuutta tonaalisessa mielessä; perustuu paljolti kahdeksasosanuoteista koostuvaan fraseerukseen sooloja improvisoidessa

*big band* = swing-aikakaudella 1930-luvulla vakiintunut orkesterikokoonpano, johon perinteisesti kuuluu 5 saksofonia, 4 trumpettia ja 4 pasuunaa sekä rytmisektio, joka koostuu pianosta, kitarasta bassosta ja rummuista

*blokkisoinnutus* = soinnutuksen tekniikka, jossa jokainen melodian sävel soinnutetaan

*blue note* = tasavireisen viritysjärjestelmän ulkopuolella oleva sävel, viitataan usein pentatonisen asteikon kvartin ja kvintin välissä olevaan säveleen, ns. tritonukseen eli ylinousevaan kvarttiin

*blues-asteikko* = pentatoninen asteikko, johon on lisätty ylinouseva kvartti (*blue note*) asteikon kuudenneksi säveleksi; C-sävellajissa blues-asteikon sävelet olisivat seuraavat: C, Eb, F, F# (ylinouseva kvartti, ns. blue note), G, Bb

*blues-fraasi* = musiikillinen idea tai sanoma, jossa on blues-asteikon säveliä

*blues-vaikutteisuus*, *blues sävytteisyys* = yksi tai useampi musiikillinen idea, joka sisältää blues-asteikon sävelistä muodostettuja melodioita, tarkoittaa lähes samaa asiaa kuin *blues-fraasi*; blues on jazzin keskeinen elementti, ja tärkeää on sisällyttää soittoon myös blues-sävytteisiä fraaseja, jotta improvisoidut ideat kuulostavat musikaalisilta myös jazzkontekstissa

*chorus*, *solo chorus* = jazzissa solisti saa päättää, kuinka monta kertaa hän soittaa soolon kappaleen sointukulkuun pohjautuen, joka on jazzissa usein sama teemassa ja soolo-osuuksissa; yksittäinen chorus tarkoittaa kappaleen sointukulkuun pohjautuvaa sooloa, joka on soitettu vain kerran; solistin lopettaessa oman soolo-osuutensa yleensä yhtyeessä oleva seuraava solisti saa vuoron ja lopuksi soitetaan teema.

*cool jazz* = 1940-luvun lopulla kehittynyt jazzin tyyli, joka kehittyi energisen bebopin vastapainoksi ja oli bebopia maltillisempaa; vaikutteita klassisesta musiikista; kappaleiden sovituksellisuus keskeistä

*dimiasteikko* = symmetrinen asteikko, jonka koostumus on yksi kokonainen sävelaskel, sen jälkeen puolikas, ja joka jatkaa nousuaan edellä mainitulla tavalla

*dimisointu* = nelisointu, joka koostuu pohjasävelestä, pienestä terssistä, vähennetystä kvintistä ja vähennetystä septimistä; dimisoinnun sävelet ovat pienen terssin päässä toisistaan ja dimisointujen käännökset ovat symmetrisiä siitä syystä

*Dixieland jazz* = varhaisin jazzin tyyli, joka syntyi Yhdysvaltain New Orleansissa, joka oli jazzin synnyinkaupunki; kyseinen tyyli kehittyi 1910-luvulla ja vakiintui 1920-luvulla

*dominanttidimiasteikko* = symmetrinen asteikko, jonka koostumus on puolikas sävelaskel, sen jälkeen kokonainen, ja joka jatkaa nousuaan edellä mainitulla tavalla

*double time* = tuplatempo; kappaleen soolo-osuudet tai osa teemasta soitetaan kaksi kertaa nopeammassa tempossa; käytetään usein balladien rytmisenä ja sovituksellisena keinona luoda soolo-osuuksiin lisää jännitystä ja mielenkiintoa

*double time feel, double feel* = käytetään usein hitaammissa tai keskitempoisissa kappaleissa luomaan tunnelmaa siitä, että kappale menee kaksi kertaa nopeammassa tempossa, vaikka tempo pysyy käytännössä muuttumattomana

*drop two* = ahtaan asettelun sointusatsin muuttaminen hajalliseksi tiputtamalla satsin toiseksi ylin sävel oktaavia alemmaksi (jolloin hajotuksen ylin ääni erottuu paremmin sointusatsista)

*fakebook* = tarkoittaa samaa kuin real book; ks. *real book*

*fraasit, likit ja linjat* = Jazzissa puhutaan usein lickeistä, fraaseista ja linjoista. Sooloja analysoidessa on tärkeää tietää kyseiset käsitteet, sillä myöhemmin tässä raportissa tullaan käyttämään kyseisiä

termejä. Kyseiset käsitteet tarkoittavat osittain samoja asioita, ja puhekielessä likki voi tarkoittaa pätkää soolosta, jonka on kopioinut, tai likki voi olla myös soittajan itse keksimä. Likki on yleensä soittajan ennalta harjoiteltu, tiettyyn harmoniseen kontekstiin sopiva melodialinja, joka voi olla fraasin mittainen tai lyhyempi. Linja on yleensä sellainen, jota kehitellään eri konteksteissa, riippuen harmoniasta kappaleen sointukulun aikana, ja linjaa voi muunnella rytmisesti. Linja voi olla myös hyvin pitkä, ja linjasoitosta puhutaan, kun soitetaan lukuisia nuotteja peräjälkeen tauotta, ja nuotit ovat yleensä kahdeksasosanuotteja tai kuudestoistaosanuotteja. Mitä tulee oman näkemykseni mukaan fraaseista, fraasi siis tarkoittaa lausetta, toteamusta musiikillisessa muodossa. Jazzista puhuttaessa puhutaan usein jazzin kielestä. Hyvät soolot usein noudattavat fraasien suhteen kysymys-vastaus -muotoa, jolloin soolosta tulee tarina. Sooloja analysoitaessa käytetään tässäkin raportissa usein sanaa fraasi tai linja, ja nuo käsitteet tarkoittavat samaa asiaa. Likki-termiä pyritään tässä tekstissä välttämään.

*fraseeraus* = melodian, harmonian tai rytmin rytmisen (tai muuten tulkinnallinen) tulkintatapa, joka on usein luonteeltaan idiomaattista

*free jazz* = täysin vapaaseen improvisaatioon perustuvaa jazzia, jossa rytmi voi olla ainoa ennalta määrätty asia ilman sointuvaihdoksia kappaleen aikana; free jazzin tavallisena muotona on ns. "Time, No Changes"

*groove* = tarkoittaa käytännössä samaa asiaa kuin *svengi*, eli soiton rytmikkyys ja kappaleen esityksen aikana hyvä rytmisen yhteneväisyys yhtyeen kesken; termiä svengi tai groove käytetään myös laajemmin kuvaamaan koko afroamerikkalaisen musiikin rytmistä olemusta

*hardbop* = bebopia seurannut jazzin tyyliuuntaus, joka vakiintui 1950- ja 1960-luvuilla; kappaleet saattoivat olla hitaampitempoisia tai niissä saattoi olla laajennettu tonaliteetti, tai vaikutteita soulista

*harmoninen duuri* = duuriasteikko, jossa seksti on alennettu puolella sävelaskeleella eli korvattu ns. pienellä sekstillä

*horisontaalinen* = vaakasuora; soiton melodisuutta korostava improvisointitapa

*houseband* = julkisella paikalla järjestettyjen jazzjamien alussa soittava jazzyhtye, joka soittaa ennen varsinaista jamisessiota, jonne kuka tahansa soittamaan kykenevä voi osallistua

*jazzjamit, jamisessio* = epämuodollinen jazzmuusikoiden tai jazzin harrastajien kokoontuminen ja musisointihetki (sessio), jossa soitettavat kappaleet päätetään tavallisesti etukäteen suunnittelematta; ohjelmisto osataan usein ulkoa ennalta; jazzjamien ohjelmistossa on usein 12 tahdin blues, rytmikierto ja joukko tunnettuja jazzstandardeja

*jazzstandardit* = alun perin yhdysvaltalaisia Tin Pan Alley -säveltäjien 1920-40-lukujen musikaalisävellyksiä, joista jazzmuusikot ovat tehneet omanlaisensa versionsa soinnuttamalla niitä makunsa mukaan ja tulkiten melodioita niitä esittäessään omilla persoonallisilla tavoillaan; jazzmuusikon keskeiseen ohjelmistoon kuuluvia sävellyksiä, jotka ovat yleisesti tunnettuja jazzmuusikoiden ja laajemman yleisön keskuudessa, ja joita on esitetty ja levytetty paljon jazzin historian aikana; jazzstandardi voi olla myös kenen tahansa jazzmuusikon tunnetuksi tekemä ja soitettu kappale

*jazz waltz, jazzvalssi* = kolmimuunteinen 3/4 -tahtilajiin perustuva rytmikka tai em. tahtilajissa menevä jazzkappale

*kadenssi* = sointukulku (lopuke), joka tavallisesti kuljettaa harmoniaa ensimmäisen asteen (I. asteen) sointuun (toonikaan) tai ensimmäisen asteen korvaaviin sointuihin, jolloin kyseessä on ns. autenttinen kadenssi; kadenssi voi olla jokin muu vastaava sointukulku esimerkiksi tai V-asteen sointuun (puolilopuke)

*Jazz Blues* = viitataan usein jazzissa esiintyvään 12 tahdin sointukiertoon pohjautuen yleisesti tunnettuihin jazzstandardeihin, joissa on blues-kierto, kuten Charlie Parkerin tunnetuksi tekemä *Billie's Bounce* (F-blues) tai Sonny Rollinsin *Sonny's Mood* (Bb-blues). Jazz Bluesin erottaa perusmuotoisesta 12 tahdin bluesista mm. siten, että jazzblues sisältää tyypillisesti II-V-kadensseja.

*32 tahdin rakenteet: AABA, AABC, ABCD* = jazzstandardeissa yleisimmin esiintyviä 32 tahdin mittaisia sointukulkuja erotuksena 12 tahdin blues-kierrolle; jazzstandardien rakenne on usein 8

tahtia per yksittäinen osa, eli 8+8+8+8, yleensä 32 tahtia; jos rakenne on AA (8+8), silloin sointukulku on täysin sama molemmissa A-osissa, jos rakenne on BA, sointukulku vaihtuu B-osan aikana (8 tahtia) ja on jälleen sama kuten kaksi ensimmäistä A-osaa viimeisen 8 tahdin aikana. Jos taas rakenne olisi AABC, viimeinen C-osa olisi sointukulultaan erilainen verrattuna edellisiin sointukulkuihin. ABCD-rakenteessa kaikki sointukulut ovat toisistaan poikkeavia (8+8+8+8).

*kokosävelasteikko* = symmetrinen asteikko, jonka kaikki sävelet ovat kokonaisen sävelaskeleen päässä toisistaan

*kromatismi* = diatonisten asteikkojen soittamisen sijaan kromaattisen asteikon kaikkia 12 säveltä hyödyntävä tapa muodostaa melodioita improvisoidessa

*likki (lick)* = lyhyt musiikillinen improvisoitu idea, ks. *fraasit, likit ja linjat*

*linja, linjasoitto* = joukko pidempiä improvisoituja musiikillisiä ideoita, joissa esiintyy vähemmän taukoja; käytetään usein määrittelemään bebopin soiton lineaarista luonnetta (*bebop line*); ks. *fraasit, likit ja linjat*

*medium swing* = käytetään keskitempoisen 4/4 tahtilajissa menevän jazzkappaleen rytmistä olemusta määrittämään

*melodinen motiivi* = Melodiset motiivit ovat lyhyitä melodiapätkiä, melodisia aihioita, joita kehitellään soolon aikana. Hyvät melodiset motiivit luovat tarinaa soololle, kun motiivit liittyvät toisiinsa rytmisesti ja melodisesti. Sekvenssi on melodinen kuvio, joka soi rytmisesti samalla tavalla mutta eri korkeudessa. Sekvenssi voi ylittää tahtiviivat (*going over the barline*), ja tämä on usein sekvenssin tarkoitus, jolloin sekvenssistä tulee polyrytmisen. Tärkeää olisi sooloja analysoitaessa ymmärtää motiivit ja niiden kehittäminen, ja sitä kautta ymmärtää niiden tärkeys myös omassa improvisoinnissa. Hyvä soolo sisältää aina tarinan, jonkinlaisen ns. punaisen langan. Hyvin soitettuun sooloon kuuluu motiivien kehittäminen johdonmukaisiksi kokonaisuuksiksi.

*modaalisuus* = sävelasteikkoihin perustuva improvisointitapa, joka perustuu horisontaaliseen improvisointitapaan, ja joka ei korosta bebopille ominaista vertikaalista improvisointitapaa, jossa

korostetaan sointuvaihdosten tiheää vaihtuvuutta ja niiden soittamista mahdollisimman selkeästi; sävellystyylinä modaalinen jazz suosii harvemmin vaihtuvaa ja pysyvämpää sointuharmoniaa

*motiivien kehittely* = yksittäisen motiivin soittaminen, jota usein kehitellään soittamalla perään toinen melodinen motiivi, joka muistuttaa rytmisesti ja melodisesti edeltävää melodista motiivia

*pentatoninen asteikko* = mollipentatonisessa pohjasävelestä, pienestä terssistä, kvartista, kvintistä ja pienestä septimistä koostuva asteikko; duuripentatonisessa pohjasävelestä, sekuntista, terssistä, kvintistä ja sekstistä koostuva asteikko

*plokkaaminen* = soolon, melodian, rytmin tai sointukulun kopioiminen korvakuulolta joltain äänitteeltä ilman nuotintamista, epävirallinen nimitys sanalle transkriptio

*polyrytmi* = kahden tai useamman itsenäisen ja eri tahtilajeissa menevien rytmien soiminen samassa tahtilajissa yhtä aikaa

*postbop* = 1960-luvulla vakiintunut musiikillinen tyyliuuntaus, jossa kappaleen rakenne ei välttämättä ole selkeästi tunnistettava, mutta jossa on free jazzin elementtejä yhdistettynä ennalta määrättyyn sointukulkuun

*real book* = kokoelma jazzstandardeja, joista on tehty pelkistetyt nuotinnat versiot (*lead sheet*), joissa on melodia ja soinnut, usein yksittäiselle G-avaimelle kirjoitettuna.

*re-harmonisaatio, suom. uudelleenharmonisointi* = sijaissoinnutus, eli alkuperäisen harmonian sointujen korvaaminen toisenlaisilla soinnuilla, harmonian rikastuttaminen lisäämällä siihen sointuja alkuperäisten sointujen lisäksi

*rytmikierto (rhythm changes)* = vakiintunut nimitys sointukululle, joka ensimmäisen kerran esiintyi George Gershwinin sävelmässä *I Got Rhythm* (1930); rakenne: 32 tahdin AABA, kukin osa 8 tahtia, sointukulkuna siis seuraava: A-osa: Bb6-Gm7-Cm7-F7-Dm7-G7-Cm7-F7 (I VI II V III (V) II V) B-osan rakenne: D7 G7 C7 F7 (V) (V) (V) (V)

*shell voicing* = nelisointu, joka koostuu pohjasävelestä, pienestä tai suuresta terssistä ja suuresta tai pienestä septimistä; shell voicingit ovat nelisoinnuista koostuvia sointuhajoituksia, joissa ei esiinny kvinttiä, soinnun voi soittaa joko ahtaassa asettelussa tai ns. hajallisessa asettelussa (drop two)

*slurri* = tekniikka ja nuotinnuksen merkitsemistapa, jolla kaksi tai useampia nuotteja sidotaan toisiinsa, ja soitetaan mahdollisimman yhtenevästi, vastapainona staccatomaiselle ja erottelevalle artikulaatiolle. Nuotinnuksessa tämä on merkitty usein kaarella lähtien siitä nuotista, mistä slurrin on tarkoitus alkaa ja päättyen siihen nuottiin, mihin slurrin on tarkoitus päättyä. Kitaralla slurrin voi toteuttaa hyödyntämällä ns. *hammer-on pull-off*-tekniikkaa, eli käsi tekee vasaramaisen ja napakan liikkeen otenauhoihin ja nyhtäisee otelautakäden toisella sormella ilman, että ääntä soitetaan pletrakädellä eli pikkauskädellä.

*sointukierto, sointukulku* = kappaleessa esiintyvä joukko sointuja; usein sointukulku on jazzstandardeissa sama teeman ja soolo-osuuksien aikana

*transkriboiminen* = nuotinnuksen tekeminen jostain soolosta äänitteeltä omien kuulohavaintojen perusteella

*swing* = jazzmusiikin tyyliuuntaus, joka kehittyi 1920-luvun lopulla ja vakiintui 1930-luvulla, etupäässä big band -musiikkia, viihteellisempi ja valtavirran keskuudessakin suosituimpi jazzin tyyliuuntaus soittoteknisesti ja harmonisesti monimuotoisempaan bebopiin verrattuna; tarkoittaa myös kolmimuunteisuuteen perustuvan afroamerikkalaisen rytmikan olemusta

*tonikisaatio* = sävellajin tai tonaalisen keskuksen hetkellinen vaihtuminen jonkun kadenssin seurauksesta, joka esiintyy välillä myös jazzstandardien sointukuluissa, kuten kappaleissa *Have You Met Miss Jones* ja *I'm Old Fashioned*.

*transkriptio* = nuotinnettu versio äänitteeltä kuulohavaintojen pohjalta kirjoitetusta improvisoidusta soolosta tai melodiasta, johon on voitu lisätä myös kappaleen aikana tapahtuva harmoninen sointukulku



*up-tempo swing* = käytetään nopeampoinen 4/4 tahtilajissa menevän jazzkappaleen rytmistä olemusta määrittämään

*vertikaalinen* = pystysuora; sointujen harmoniaan perustuva lähestymistapa improvisoidessa

### 3 Tutkimuksen tietoperusta

Tässä osiossa määritellään opinnäytetyön keskeiset käsitteet, ja kerrotaan tiedonhausta, sekä siitä, mitä aikaisempaa tutkimusta on aiheesta tehty, kukin alaluku sisältää oman aihealueensa muodostaen yhden kokonaisuuden tietoperustaa. Tämän tutkimuksen keskeisin käsite on improvisointi jazzmusiikissa. Ensimmäinen alaluku sisältää tietoa aiemmasta tutkimuksesta ja tiedonhausta opinnäytetyöhöni liittyen. Toisessa alaluvussa avataan improvisoinnin käsite, ja miten se liittyy musiikkiin ja erityisesti jazziin. Kolmannessa alaluvussa kerrotaan, mitä ovat hyvän improvisoidun soolon ainesosat, eli selostetaan yksityiskohtaisemmin, miten rakentaa mielenkiintoinen jazzsoolo. Sisäisen kuulemisen käsite määritellään neljännessä alaluvussa, ja sen tärkeydestä kerrotaan erityisesti jazzimprovisointiin liittyen. Myös mielen, kehon ja tunteiden merkitystä korostetaan viidennessä alaluvussa improvisointiin ja musiikin esittämiseen liittyen. Kuudennessa alaluvussa kerrotaan lisäksi perusteellisesti soolotranskriptioista ja niiden merkityksestä jazzimprovisoinnin oppimiseen liittyen. Seitsemännessä alaluvussa kerrotaan lopuksi bebopista ja sen merkityksestä jazzin muotokielenä eli idiomina.

#### 3.1 Aiempi tutkimus ja tiedonhaku

Tutkimuksessa on käytetty lähteinä jazzmusiikin koulutukseen liittyvää kirjallisuutta sekä artikkeleita. Tiedonhaussa on hyödynnetty erityisesti kansainvälisiä lähteitä. Lähteinä on käytetty tunnettujen jazzmusiikin kouluttajien julkaisemia kirjoja sekä artikkeleita. Myös muutamia suomalaisten musiikkipedagogien tekemiä kirjallisia lähteitä on tässä tutkimuksessa käytetty.

Lähteinä ovat olleet kirjallisten lähteiden lisäksi omakohtaiset opiskeluaikaiset kokemukseni oppilaitoksissa, muilta musiikkipedagogeilta saatu oppi vuosien varrelta sekä omat oppimiskokemukseni jazzimprovisoinnin parissa. Muita opinnäytetöitä aiheen tiimoilta on julkaistu opinnäytetöiden Theseus-tietokannassa, ja näitä löytyy erityisesti hakusanoilla ”jazz” ja ”improvisointi”, mutta nämä muut opinnäytetyöt eivät ole olleet lähteitä tätä tutkimusta

toteutettaessa, siitä syystä, etteivät ne suoranaisesti pyri vastaamaan siihen, millä tavoin erityisesti soolotranskriptioista saatavaa tietoa voisi hyödyntää jazzimprovisoinnin oppimisessa, kun taas tämä opinnäytetyö keskittyy juuri kyseiseen aihealueeseen. Aiempia opinnäytetöitä samankaltaisista aiheista ovat esimerkiksi Mika Tourusen opinnäytetyö *Näkökulmia jazz-kitaran ja improvisoinnin opiskeluun*, Janne Mikkosen opinnäytetyö *Wes Montgomeryn jazzimprovisaatio ja -kielioppi*, Jukka Jänkälän ja Lauri Rankin opinnäytetyö *Improvisoinnin lähteillä: miten opettaa ja harjoitella improvisaatiota*. Jyväskylän ammattikorkeakoulun *Open stage* -nimisestä artikkelitietokannasta löytyy opinnäytetyöni aihetta sivuava artikkeli nimeltä *Jazz improvisoinnin opettaminen*, jonka ovat kirjoittaneet Laura Helander ja Anni Leppänen. Kyseinen artikkeli kertoo lyhyesti soolotranskriptioiden hyödyistä jazzimprovisoinnin oppimisen apuna, mutta ei sisällä tietoa, miten prosessi tehdään vaihe vaiheelta ja yksityiskohtaisesti. Jazzpianisti Riitta Paakin Sibelius-Akatemian jazzosastolla tehty väitöskirja *Speak No Evil – Herbie Hancockin pianosoolojen analyysi jazzpianistin työvälineenä* (2016) tutkii saksofonisti Wayne Shorterin *Speak No Evil* (1964) -äänilevyllä soittavan pianisti Herbie Hancockin soitossa tapahtuvia musiikillisia ilmiöitä, ja väitöskirja sisältää kyseiseltä äänilevyeltä muun muassa analyysit Hancockin soitosta tehdyistä soolotranskriptioista. Paakin analyysit Hancockin soitosta ovat hyviä esimerkkejä jo siitä, miten tehdä analyyskejä soolotranskriptioista. En ole kuitenkaan käyttänyt Paakin väitöskirjaa omien analyysieni apuna, vaikka Paakin analyysit ovat esimerkillisiä siitä, miten jazzsooloja voi ja kannattaa analysoida.

Tämän opinnäytetyö pyrkii osaltaan korostamaan soolotranskriptioiden merkitystä osana jazzimprovisaation oppimista, ei niinkään omakohtaisten metodipohjaisten harjoitusten tekemiseen ilman soolotranskriptioihin liittyviä referenssejä. Tutkimustietoa jazzmusiikin koulutuksesta on paljon, ja jazzmusiikkiin liittyvät soitonoppaat keskittyvät paljon siihen, miten harjoitella improvisaatiota esimerkiksi asteikkoja hyödyntämällä ja esittämällä yksittäisiä jazzmusiikkiin liittyviä fraaseja, mutta vähemmän siihen, mistä fraasit ovat peräisin, ovatko ne soitonoppaan tekijöiden itsensä kehittämiä fraaseja vai otettu jonkun toisen soittajan soolosta. Lukuisissa soitonoppaissa painotetaan transkriptioiden tekemisen tärkeyttä, mutta vähemmän kerrotaan siitä, miten asia käytännössä tapahtuu vaihe vaiheelta ja yksityiskohtaisesti: usein tämä on enemmän hiljaista tietoa, jota kuullaan vasta jazzin koulutukseen keskittyvissä oppilaitoksissa tai aiheeseen perehtyneiltä pedagogeilta.

### 3.2 Mitä musiikillinen improvisointi on?

Improvisointi yleisenä käsitteenä tarkoittaa hetkessä tapahtuvaa toimintaa ilman, että siihen on valmistauduttu etukäteen. Improvisointia voi tehdä esimerkiksi näyttelijä, henkilö, joka pitää julkisen puheen tai esimerkiksi radiossa haastateltava henkilö, joka ei ole valmistautunut tilanteeseen etukäteen. Ns. *free jazzin* parissa työskennellyt kitaristi ja pedagogi Derek Baileyn mukaan improvisointi on jaoteltavissa kahteen kategoriaan: idiomaattiseen improvisointiin (*idiomatic improvisation*) ja ei-idiomaattiseen improvisointiin (*non-idiomatic improvisation*). Idiomaattinen improvisointi tarkoittaa Baileyn mukaan johonkin tiettyyn tyyliin pohjautuvaa improvisointia, joka voi tapahtua esimerkiksi jazzin, flamencon tai klassisen musiikin kontekstissa. Ei-idiomaattinen improvisointi on puolestaan tyyliin sitoutumatonta improvisointia vailla tietyn tyylilajiin tai tiettyjen tyylilajien ominaispiirteitä. Ei-idiomaattista improvisointia tapahtuu usein täysin vapaassa improvisoinnissa (Bailey 1993, 11–12). Kitaristi Mick Goodrick (1987, 108) korostaa improvisoinnin olevan musiikillinen prosessi, jossa soittaja soittaa asioita hetkessä, asioita, joita ei ole aiemmin soittanut, ja toisaalta asioita, jotka ovat muusikolle ennestään tuntemattomia. Tunnettu jazzpedagogi Hal Crook (1991, 10) kertoo improvisoinnin olevan täydellinen musiikillinen haaste, joka vaatii muusikon täydellistä muusikkoutta koko ajan. Monista jazzmusiikkiin keskittyneistä oppikirjoista yleisesti tunnetun saksofonisti Jamey Aebersoldin mukaan improvisoiija säveltää musiikkia hetkessä (Aebersold 2000, 3).

Crook (1991, 10) sanoo musiikillisen improvisoinnin olevan laaja aihe, joka sisältää lukuisia siihen liittyviä aihepiirejä, tekniikoita ja materiaaleja. Monet musiikin opiskelijat kokevat vaikeuksia päättää, mistä edes aloittaa koko improvisoinnin harjoittelu. On niin monia kysymyksiä, mitkä ovat oikeat askeleet kyseisen taidon oppimiseen, ja kysymyksiä siitä, kuinka paljon työtä kunkin osa-alueen omaksuminen vaatii. Improvisoinnin oppiminen, kuten minkä tahansa muunkin taidon oppiminen voidaan oppia askel askeleelta. Musiikillisen perustan muodostavat Aebersoldin (2000, 3) mukaan asteikot, soinnut, melodia, rytmikka ja harmonia. Jazzkoulutuksen tarkoitus on, että oppija oppisi nämä perusainesosat, jotta voisi improvisoida jazzia. Crook (1991) toteaa, että improvisoinnin oppiminen vaatii sekä luovuutta että teknistä taituruutta. Minkä tahansa taidon oppiminen on oppijasta itsestään kiinni, vaikka opettajat voivat näyttää esimerkin siitä, miten se tehdään. Improvisoinnin oppiminen ja harjoittelu ei perustu intuitioon ja täysin vapaaseen improvisointiin ilman mitään viitekehysä. Harjoittelussa on tärkeää, että improvisoidessa on joku viitekehys, rajoite, johon improvisointi perustuu. Tällä tavalla on helpompi oppia improvisointia asia kerrallaan, koska kokonaisuutena improvisointi on laaja alue oppimisen kannalta (mts. 10–12.)

Viitekehys voi olla esimerkiksi melodisten motiivien kehittäminen improvisoidessa, rytmiiikan harjoittelu tai tietty sointukulku, jonka päälle improvisoi. On tärkeää harjoitella pienempiä osaluonteita kerralla yksittäisiin asiakokonaisuuksiin keskittyen. Itse soittotilanteessa on tärkeää, että improvisointi on mahdollisimman luontaista ja perustuisi mahdollisimman vahvasti intuitioon ja sisäiseen kuulemiseen. On tärkeää, ettei soittaessa kiinnittäisi huomiota yksittäisiin asioihin improvisoidessa toisin kuin improvisointia harjoitellessa. Aebersoldin (2000) mukaan on tärkeää luoda harjoittelurutiini jazzimprovisoinnin oppimiseksi. Jazz on yleisesti todettu olevan musiikillinen kieli. On tärkeää, että harjoittelee improvisoinnin oppimisen kannalta sellaisia asioita, joita ei ennestään jo tiedä (mts. 2.)

Improvisointi jazzissa on keskeistä. Asteikkojen merkitys on keskeinen jazzimprovisaatiassa. Maailmalla yleisesti tunnettu pianisti ja jazzpedagogi Mark Levine (1995, 32) toteaa, että asteikkojen tarkoitus on olla valikoima nuotteja, joita voi soittaa tietyn yksittäisen soinnun päälle. Asteikkoja kannattaa Aebersoldin (2000, 3) mukaan harjoitella sellaisenaan ns. ylös alas tai arpeggio-muodossa kaikissa sävellajeissa, sillä se edistää kykyä tuottaa ideoita, mitä kuulee pään sisällä. Tärkeää on, että kykenee laulamaan musiikillisen idean, jonka kuulee mielessään, ja ideaalitalanteessa tätä samaa periaatetta soveltaa jazzmuusikko improvisoidessaan omalla instrumentillaan.

### 3.3 Hyvän soolon ainesosat

Sibelius-Akatemiassa pitkään opettanut pianisti Max Tabell (2004, 159–162) kertoo, että jazzimprovisoinnissa on kaksi yleisesti tunnettua tapaa improvisoida: horisontaalinen ja vertikaalinen. Horisontaalinen improvisointi tulee kyseeseen yleensä, kun halutaan soittaa melodisuutta korostavia musiikillisia ideoita. Vertikaalinen improvisointi puolestaan korostaa enemmän kappaleen sointukierron harmonisuutta, jolloin musiikillisia ideoita soitetaan enemmän yksittäistä sointua ajatellen, ei kappaleen harmonista ja melodista kokonaiskuvaa ajatellen. Oma tulkintani on se, että horisontaalinen improvisointi on ehkä vertikaalista improvisointia tietyllä tapaa musikaalisempaa ja mielenkiintoisempaa: se huomioi kappaleen laajemmin, mitä sen harmoniaan tulee, ja yhdistää musiikillisia ideoita yli tahtiviivojen, jolloin soolosta tulee tarinanomainen. Kokemukseni mukaan aloittelevalla improvisoijalla saattaa olla tapana soittaa enemmän arpeggioita ja soinnun säveliä yksittäiseen tahdissa olevan soinnun säveliin pohjautuen kappaleen sointukierron aikana, jolloin hänellä voi olla vaikeuksia yhdistää musiikillisia ideoita kerronnallisiksi melodioiksi kysymys-vastaus-muotoon. Puhtaassa vertikaalisessa improvisoinnissa

on haasteellisempaa kytkeä musiikillisia ideoita toisiinsa tarinallisiksi kokonaisuuksiksi. Hyvät improvisoidut melodialinjat jazzissa noudattavat ns. kysymys-vastaus-muotoa, joka juontaa juurensa afroamerikkalaiseen musiikkiperinteeseen, bluesiin, jossa puuvillapelloilla työskentelevät Afrikasta tuodut orjat lauloivat työlauluja. Työlauluissa joku puuvillapellolla työtä tekevä lauloi fraasin pellolla, ja siihen joku toinen työtä tekevä vastasi musiikillisesti jollain samantapaisella laulullisella fraasilla. Itseäni on auttanut se, että laulan samaan aikaan kun improvisoin kitaralla jazzia. Monien suurien jazzkitaristien ja -pianistien ja basistienkin levytyksillä kuulee usein jonkinlaista suullista huminaa taustalla samalla kun he improvisoivat, ja lavalla soittaessa näkee heidän suunsa liikkeestä, että he tavallaan tuottavat puhetta tai laulavat soittaessaan.

Olen omaksunut samanlaisen tavan laulaa soittaessani, sillä laulaminen samaan aikaan kun soittaa, tuo soittoon enemmän ilmavuutta, soitto tavallaan hengittää ja on enemmän musikaalista. Omakohtaisen kokemukseni perusteella tämä improvisointitapa saa itseni ajattelemaan enemmän horisontaalisesti. Oppilas pitäisi saada siis tietoiseksi laulullisuuden ja horisontaalisen lähestymistavan tuomista hyödyistä. Jazzimprovisoinnissa on kyse siis muustakin kuin teorian tuntemuksesta, kyse ei siis ole vain asteikkojen ja arpeggioiden soittamisesta käsillä olevan kappaleen sointukulun päälle. Teorian osaamisesta on toki hyötyä jazzissa, mutta se ei ole jazzin oppimisen itsetarkoitus. Olihan monia jazzsuuruuksia ennen 1970-lukua, ja he eivät ymmärtäneet teoriasta välttämättä niin syvällisesti nykypäivän jazzsoittajiin verrattuna, eivätkä käyneet mitään tutkintoja, koska jazzin koulutus oppilaitoksissa yleistyi vasta 1970-luvulla. Nykyäänkään monelle, jotka haluavat jazzia oppia, laaja teorian tiedämys ei ole päällimmäisin motiivi, vaikka nykyään teoriasta on saatavilla enemmän tietoa kuin ennen. Nykyään on saatavilla monia jazzaiheisia, teoriaa käsitteleviä oppikirjoja.

### **3.4 Mitä on sisäinen kuuleminen?**

*Ear training* eli suomeksi säveltapailu ja sen harjoittelu on Aebersoldin (2000, 3) mukaan tärkeä asia sisäisen kuulemisen taidon saavuttamiseksi. Sisäisen kuulemisen kehittäminen on säveltapailun avulla tärkeää. Olennaista on, että kykenee laulamaan musiikillisen idean, minkä kuulee mielessään, ja tätä samaa periaatetta soveltaa jazzmuusikko improvisoidessaan omalla instrumentillaan. Jazzmuusikot harjoittelevat pitkään tätä taitoa. Tärkeää on siis, että idean kuulee vaistonvaraisesti päässään ennen kuin se on edes soitettu ulos omalla instrumentilla. Improvisoinnissa ja sen oppimisessa korostuu sisäisen kuulemisen merkitys, oppilaalle pitäisi tehdä

selväksi kuulemisen merkitys osana improvisoinnin oppimista. Yhdysvaltalainen, varsin tunnettu jazzpianisti ja pedagogi Hal Galper (2005, 169) sanoo, että kaikki musiikki on soitettu viime kädessä korvakuulolta, jopa nuoteista usein soitettu klassinen musiikki. Oma ymmärrykseni asiasta on se, että tämä voisi tarkoittaa klassisessa musiikissa esimerkiksi sitä, että aivoista tuleva signaali on niin vahva, että kädet toistavat signaalin intuition varassa musiikkina. Nuoteista on opittu toistamaan harjoituksia ja kappaleista niin usein, että nuottien avulla kuulee jo, miten asia kuuluisi soittaa. Jazzimprovisoinnissa tosin ei yleensä soiteta nuoteista, ja kappaleet usein opetellaan ulkoa, mikäli ne on nuoteista alkujaan opeteltu. Nuotit eivät siis ole keskeinen asema jazzissa, olennaista on kappaleiden opetteleminen ulkoa mahdollisimman nopeasti.

Galper (2005) toteaa, että nopeasti soittamisen edellytyksenä on se, että korvat ovat mahdollisimman nopeita kuulemaan nopeitakin musiikillisia asioita, käsien motorinen nopeus ei siis merkitse yhtä paljoa kuin kuulemisen nopeus, eli se, miten kuulemme asiat sisäisesti (mts. 173.) Oppilaan pitäisi siis kehittää omaa kuulemistaan etupäässä asioiden omaksumiseksi parhaalla mahdollisella tavalla. Ideaalitulanteessa osaa jonkun kappaleen melodian ja pystyy myös laulamaan sen ilman omaa instrumenttiaan. Sama pätee jossakin musiikillisessa ideassa sooloo varten. Mikäli ei osaa jotain asiaa, se johtuu siitä, ettei kuule sitä päänsä sisällä ennestään. Signaali aivoissa ei siis ole riittävän vahva musiikillisen idean toteuttamiseksi kuulonvaraisesti.

Harmonia jazzissa on suhteellisen selkeää ja helppo hahmottaa, varsinkin kun osaa I-VII sointuasteet nelisoinnuin duuriasteikossa. Dimiasteikon ja kokosävelasteikon osaaminen on myös hyödyllistä, samoin harmonisen mollin sisäistäminen. Harmoninen duuri ei ole jazzissa kovin yleinen, mutta sitä esiintyy välillä monimutkaisemmissa jazzkappaleissa niitä improvisoidessa. Jazzissa harmonian hahmottaminen asteikkojen kautta opitaan oman kokemukseni mukaan siten, että tietyt asteikot kannattaa osata, ja kappaleiden sointutehoja analysoimalla nelisoinnuin, voidaan vetää jonkinlainen johtopäätös siitä, miten hahmottaa kappaleiden sointuharmoniaa suhteessa soolotranskription improvisoituihin ideoihin. Olennaisinta on kuitenkin se, että opettelee laulamaan fraasit ulkoa, sitten opettelee ne omalla instrumentillaan. Tätä kautta kehittyy sisäinen kuuleminen. Asteikkoja ja sointuasteita on hyvä osata, mutta se, miltä idiomaattinen improvisointi kuulostaa jazzkontekstissa ja bebopissa, on tärkeää hahmottaa esimerkiksi jotain suosikkisoittajaa kopioimalla, miltä musiikki kuulostaa, kun sitä improvisoidaan kyseisen tyylilajin mukaisesti.

Asioita on ideaalitalanteessa toistettu musiikillisen harjoittelun kautta lukuisia kertoja, jolloin keho oppii tekemään musiikillisia ratkaisuja intuition varassa, sekä klassisessa musiikissa että jazzmusiikissa. Kävelemään oppiminen tapahtuu lapsella vähitellen, kunnes lapsi vihdoinkin oppii kävelemään ja kävelemistä ei tule edes ajatelleeksi myöhemmin, kaikki tapahtuu automaattisesti. Sama pätee esimerkiksi jazzimprovisoinnissa. Opitut asiat toteutuvat improvisoidessa musiikillisten ideoiden muodossa lopulta kuulonvaraisesti ja intuitiivisesti. Galper (2005, 169) käyttää termiä ”faking it”, eli teeskenteleminen sen suhteen, että osaa asian. Tämä pätee omalla kohdallani myös jazzia soittaessa ja etenkin improvisoidessa. Opin jotkut kappaleet esimerkiksi jazzjameissa siten, että kuuntelen basistia tai pianistia, ja olen muutaman kerran kappaleen sointukiertoa kuultuani oppinut jo kappaleen sointukulun pääpiirteittäin, sanon vain rohkeasti, että kappale kuin kappale käy, jameissa lavalle noustessani, ja otan sen haasteena, jos en jotain kappaletta osaa ennestään.

Mielestäni parhaimpia kokemuksia jazzjameissa ovat ne kokemukset, kun en osaa jotain kappaletta ja joudun käyttämään korvia ja kuuntelemaan todella tarkasti muita kanssasoittajia käsillä olevan kappaleen sointukierron omaksumiseksi. Tämä on mielestäni teeskentelyä siitä, että osaan asian. Jazzstandardeja paljon soittaneena koen, että on kuitenkin tiettyjä asioita, jotka pystyn ennalta kuulemaan jazzstandardien musiikillisten ilmiöiden suhteen. Tietyt sointuprogressiot toistuvat jazzstandardeissa usein, kuten esimerkiksi II-V-I-sointuprogressiot johonkin tiettyyn sointuun purkautuen. Kyky ennakoita kappaleiden sointukulkua jazzstandardeissa tosin vaatii paljon harjaannusta ja kokemusta, paljon jazzlevytysten kuuntelua ja mahdollisimman moneen jazzstandardiin perehtymistä ja mahdollisimman monen jazzstandardin oppimista ulkoa.

### **3.5 Mieli, keho ja tunteet osana musiikillista improvisointia**

Improvisoinnissa olennaista on ehkä se, ettemme toteuta improvisointia sen itsensä vuoksi mekaanisesti, vaan heijastamme mielen, kehon ja tunteet osaksi omaa musisointiamme. Olennaista on olla välittämättä liikaa niistä musiikillisista yksityiskohdista, joihin harjoittellessa kiinnittää huomiota. Katsomalla muita soittajia sen sijaan, että katson otelautaani, auttaa minua kanavoimaan ajatukseni otelaudan sormien liikkeestä toisalle, pois instrumentista, ja keskittymällä itse musiikkiin ja siihen, mitä todella tunnen ja kuuntelemaan sitä, mitä muut soittavat yhtyeessä.

Goodrick (1987, 108) toteaa, että puhdas improvisointi tarkoittaa eri asiaa kuin ne asiat, joita jo ennestään olemme opetelleet soittamaan ja joita toistamme lukuisia kertoja sooloja soittaessamme. Puhdas improvisointi tarkoittaa soittamisen tapaa, jossa soitamme ideoita, jotka eivät ole meille ennestään tuttuja. Tämä vaatii rohkeaa heittäytymistä sellaiseen mielentilaan, jossa intuitiolla on suuri merkitys. Itsekin toteutan tätä improvisointitapaa enenevässä määrin, ja pyrin välttämään niitä asioita, mitkä tiedän jo ennestään. Tämä auttaa siinä, että oma soitto ei kuulosta niin opetellulta, vaan soitossa on jokin toinen, vapaampi ulottuvuus. Tämä voi kuitenkin olla hyvin tuskallinenkin kokemus, sillä se merkitsee riskien ottamista ja heittäytymistä luovaan mielentilaan. Heittäytymistä tähän mielentilaan voi harjoitella, vaikka se tapahtuisi vain harvoin.

### **3.6 Soolotranskriptioiden merkitys jazzimprovisoinnin oppimisessa**

Mitä tulee itse jazzimprovisoinnin oppimiseen, tärkeää on imitointi. Taiteilija Salvador Dali sanoi, että he, jotka eivät halua imitoida mitään, eivät tuota mitään taiteellisesti. Tämä pätee paikkansa erityisesti jazzimprovisoinnissa ja oman tyylin löytämisessä ja kehittämisessä. Klassisessa musiikissa on tapana oppia luokkahuoneessa, konseptit on selitetty tarkasti ja oppikirjamaisesti. Afrikkalaisessa, suullisessa perinteessä ns. opettaja-oppilas-suhteessa oppilas matkii opettajaa musiikillisesti sen, mitä opettaja soittaa ja miten. Galper (2000, 22) kirjoittaa, että se, miltä asiat kuulostavat, on afrikkalaisen suullisen perinteen oppimisen kannalta olennaista, ei niinkään teoreettinen tieto asiasta.

Levyllä soittavan tai laulavan solistin kopioiminen on erittäin lähellä tätä afrikkalaista suullista perinnettä, jossa opettaja näyttää oppilaalle suoraan, miten soittaa tai laulaa. Soiton kopioimista nauhoitukselta nuotti nuotilta sanotaan soolotranskription tekemiseksi. Levine (1995, 8) toteaa, että transkriptioiden tekeminen on yleisesti tunnustettu hyödyllisimmäksi oppimisen keinoksi jazzimprovisoinnissa. Oppija siis imitoi haluamansa sooloon joltain jazzlevytykseltä nyanssien ja dynamiikan suhteen sen lisäksi, että oppilas on opetellut soolon nuotti nuotilta korvakuulon varassa, ensin laulaen, sitten omalla instrumentillaan. Oppilas voi tehdä lopuksi nuotinnuksen, jonka kautta oppilas voi teoreettisesti analysoida soolon, millaisia musiikillisia ilmiöitä sooloon kuuluu, tai mitä asteikkoja levyllä soittava solisti on soolossa soittanut. Nuotinnus voidaan kuitenkin tehdä myös ennen soolon opettelua nuotti nuotilta levyn mukana, mutta soolo pitäisi kuitenkin oppia soittamaan ulkoa loppuvaiheessa, ilman nuotteja, vaikka omaa nuotinnettua sooloa käyttäisi apuna soolon opetteluun.



Itse tein joskus sitä, että nuotinsin ensin soolon, ja sitten vasta opettelín soolon levyn mukana, mutta oma kokemukseni on se, että nuotinnuksen varaan harjoiteltu ja opeteltu soolo ei tehosta korvakuulolta oppimista, miltä soolo todellisuudessa kuulostaa. Omaa nuotinnettua versiota seurattaessa samalla kun sooloa opettelee levyn mukana, ei kiinnitä niin paljoa huomiota siihen, miltä asioiden pitäisi kuulostaa, vaan kiinnittää huomiota ainoastaan siihen, että soittaa oikeat nuotit. Lopulta sillä ei ole väliä, tekeekö ensin nuotit vai sen jälkeen, kun soolon on opetellut levyn mukana. Levine (1995, 8) toteaa pääasian olevan soolon muistaminen ulkoa, jotta soolon kykenee soittamaan esimerkiksi pelkän metronomin kanssa. Silloin soolo on omaksuttu hyvin, ja soolosta pystyy silloin ammentamaan aineksia omaan soittoonsa. Sooloa voi sen oppimisen vaiheessa tarvittaessa hidastaa jonkun tietokonesovelluksen avulla.

Liebman (n.d.) toteaa, että soolotranskription tekemisessä on yleisesti kolme vaihetta. Alussa on hyvä toistaa sooloa levyä useita kertoja, kunnes soolon osaa laulaa levyn mukana ja mielellään ilman levyä. Toisessa vaiheessa soolo on hyvä opetella nuotti nuotilta levyn mukana niin hyvin, kuin osaa. Soolon pitäisi sujua lopuksi ulkomuistista. Viimeinen vaihe on se, että soolo kannattaa kirjoittaa nuotille, jotta sitä voi analysoida teoreettisemmin, ja lopuksi poimia ideoita soolosta omaan soittoonsa.

Markkinoilla on saatavilla lukuisia audion hidastamiseen tarkoitettuja ohjelmia. Tärkeää on yksittäisiä fraaseja harjoitellessa, että niitä tarvittaessa hidastaa. Riippumatta siitä, millaisia tietokoneohjelmia tai audion toistolaitteita itse hyödyntää, tärkeää on toistojen kautta sisäistää soolo: aluksi riittävän hitaalla tempolla, kunnes sooloa nopeuttaa vähitellen vastaamaan alkuperäisen levyllä soittavan solistin soolon tempo. Opettajasta on paljon hyötyä siinä, että hän voi ohjata oppilasta soolon opettelu eri vaiheissa, esimerkiksi ihan alkuvaiheessa, kun opetellaan nuotti nuotilta sooloa, ja keskitytään esimerkiksi nyansseihin, tai siinä, kun aletaan poimimaan yksittäisiä ideoita opetellusta soolosta omaan soittoon. Yksi hyvä tapa sisäistää fraaseja on poimia jotain soolosta, minkä kuulee selkeästi pään sisällä. Ensimmäinen voi soittaa fraasin ilman tempo, ja pohtia, mistä äänistä fraasi koostuu. Sitten voi vähitellen alkaa muokkaamaan fraasia rytmisesti eri tavalla käyttämällä mielikuvitusta. Duuriterassin muuttaminen molliterssiksi tai puhtaan kvintin alentaminen vähennetyksi kvintiksi muuttaa heti fraasin harmonista ulkoasua, jolloin se sopii eri harmonisiin konteksteihin. Myös suuren septimin voi muuttaa tarvittaessa pieneksi tai toisin päin. Tämä on yksi tapa sisäistää fraasi ja sulauttaa siitä elementtejä omaan musiikilliseen

sanavarastoonsa. Ennen kaikkea mielikuvitusta käyttämällä, voi fraasia muunnella rytmisesti tai fraasista koostuvia asteikon lisäsäveliä muokkaamalla.

Ideat, joita valikoi poimittaviksi omaa soittoa ajatellen, tulisivat olla sellaisia, joista oppilas pitää, ja poimittujen ideoiden määrä voi vaihdella muutamista ideoista lukuisiin, riippuen oppilaan mielenkiinnosta ideoita kohtaan. Soolosta voi poimia esimerkiksi kolme itseään puhuttelevaa ideaa, joita soveltaa jälkeensä omassa soitossaan. Toisaalta poimitut ideat kannattaa valikoida siten, että niille olisi käyttöä tulevaisuudessakin samankaltaisten, muissa jazzstandardeissa esiintyvien sointukulkujen yhteydessä.

Opettaja voi ohjata myös, kun oppilas analysoi sooloa teoreettisesti tekemänsä nuotinnuksen kautta soolosta, jonka hän on opetellut levyn mukana. Maailman tunnetuimpiin jazzsaksofonisteihin ja jazzpedagogeihin kuuluva David Liebman (n.d.) painottaa, että soolon analysointi on tärkeä työkalu, koska silloin opitaan, miten ideoita on hyödynnetty toisiinsa, ja miten ideat liittyvät toisiinsa motiivien kehittämisen muodossa. Jazzin ja improvisoinnin oppiminen on parhaimmillaan antoisa kokemus, ja antaa oppijalle paljon, jos hän jaksaa harjoitella. Hyvä, aiheeseen perehtynyt musiikkipedagogi osaa ohjata harjoittelussa oikeaan suuntaan ja oikeisiin asioihin keskittyen, jolloin oppilaan harjoittelua voidaan tukea oppilaan tarpeita vastaavaksi ja oppilaan oppimiseen käytetty aika tulisi mahdollisimman tehostetuksi.

### **3.7 Bebopin merkitys jazzin idiomina**

Jokainen jazzin aikakausi on Aebersoldin (2000, 2) mukaan muovannut jazzin kieltä koko sen historian ajan. Jokainen jazzmuusikko on tuonut oman persoonallisen ilmaisun kautta jotain uutta jazzin kieleen. Omien kuulonvaraisten havaintojeni perusteella on tiettyjä asioita improvisoinnissa, jotka ovat kuulostaneet erilaisilta jazzin eri aikakausina. 1920-luvulla vallalla ollut, alun perin Yhdysvaltain New Orleansista peräisin olevan Dixieland-tyylin ja sitä seuranneen 1930-luvun swing-aikakauden improvisointitapa oli melodista. Soittajien ideat improvisoinnissa perustuivat enemmän yksinkertaisten melodisten ideoiden kehittelyyn ja bluesiin. Jazz koki yleisesti ottaen ison murroksen 1940-luvulle tultaessa, kun bebop kehittyi. Aiempiin jazzin tyyliin verrattuna bebop vaati soittajalta teknistä taituruutta, sillä kappaleet perustuivat nopeisiin sointukulkuihin. Harmonisesti ja rytmisesti bebop oli improvisointitapana monimutkaisempaa sitä edeltäneisiin dixieland- ja swing-tyyleihin.

Bebop on yksi jazzin aikakausi, mutta bebopissa jazzin tyylistä on silti jotain erityistä, sillä bebop muotoutui jazzin tyylistä yleisesti puhutuksi jazzin idiomiksi. 1940-luvulla vaikuttaneisiin bebop-tyyliksi määritellyn tyylin kehittäjiin kuului muun muassa saksofonisti Charlie Parker, trumpettisti John "Dizzy" Gillespie, pianisti Bud Powell, basisti Oscar Pettiford sekä kitaristi Charlie Christian. Monia 1940-luvulla vaikuttaneita bebop-aikakauden jazzmuusikoita ovat monet myöhemmän ajan jazzmuusikot kuunnelleet ja jäljitelleet heidän soittoaan, ja kehitelleet sittemmin oman tyylin sen pohjalta. Esimerkiksi saksofonistit Sonny Rollins, Sonny Stitt, sekä trumpettistit Clifford Brown ja Lee Morgan saivat paljon vaikutteita 1940-luvun jazzmuusikoilta, ja 1950-luvulle tultaessa bebop-tyylistä kehittynyt hardbop-tyyli sai alkunsa. Hardbop-tyyli on bebop-tyyliä blues-vetoisempaa, ja vaikutteita on myös soulista. Lisäksi hardbop-tyylissä sävellyksien tonaliteetti on usein laajennettu.

Bebopin voisi yleisesti ajatella olevan improvisoimisen tapa, joka on monimutkainen ja sofistikoitunut. Bebop-improvisointi sisältää sekä rytmisesti että harmonisesti monimutkaisia ideoita, ja ajoittain epäsymmetristä fraseerausta tonaalisessa kontekstissa, joka perustuu kappaleen sointukulkuun, harmoniseen rakenteeseen. Bebopin avulla voi myös improvisoida modaaliseen harmoniaan luomalla tonaalisia elementtejä melodisesti. Bebop voisi olla nykyajan improvisointitapa, tyyli, jolla nykyajan jazzmuusikot yleisesti improvisoivat. Tuon improvisointitavan voisi yleisesti määritellä jazziksi. Monet nykyajan soittajat 1950-luvulta lähtien ovat saaneet vaikutteita juuri bebop-aikakauden soittajista, ja jazzista on sittemmin muovautunut jazzin idiomiksi, joka perustuu paljolti juuri bebopiin.

#### **4 Tutkimuskysymys ja työn tavoitteet**

Tämä opinnäytetyö on tyypiltään tutkimuksellinen kehittämistyö. Tutkimuskysymykseni on seuraava: miten oppia improvisointia jazzkontekstissa soolotranskriptioista saatavaa informaatiota hyödyntämällä? Erittelen tutkimuskysymyksen osa-alueisiin, joista käsittelen seuraavia näkökulmia: miten analysoida ja ymmärtää sooloissa soitettuja melodisia motiiveja ja motiivien kehittelyä; tarkastelen myös tavanomaisia kadsseja ja improvisoituja fraaseja suhteessa kadsseihin; pohdin myös, millaisia keinoja ylipäänsä hyvä improvisoija käyttää improvisoidessaan tempoiltaan erilaisten jazzstandardien sointukiertojen päälle luodessaan mielenkiintoisen musiikillisen tarinan.

Opinnäytetyön tavoitteena on improvisoinnin oppimiskeinojen analysointi ja niistä rakennettava tietopankki soolotranskriptioiden analysointiin. Työn tuloksena joukko analysoituja soolotranskriptioita, joissa on selitetty sooloissa tapahtuvia musiikillisia ilmiöitä musiikinteoriaan liittyviä termejä apuna käyttäen. Lopuksi on koottu tietopankki soolojen analysointiin, joka sisältää tietoa siitä, miten analysoidaan sooloja ja millaisia fraaseja omaan soittoon kannattaa poimia, jotta opetelluille fraaseille olisi käyttöä tulevaisuudessakin. Tutkimuksen tarkoituksena on perehtyä pääasiassa soolotranskription tekemisen merkityksellisyyteen osana jazzimprovisaation oppimista. Tavoitteena on kertoa yksityiskohtaisemmin transkription tekemisen vaiheista teoreettisesti ja käytännön tasolla. Prosessi voi viedä aikaa, riippuen siitä, kuinka vaativasta soolosta on kyse teknisesti. Kehittämistyö pyrkii osaltaan jäsentämään näennäisesti monimutkaiselta vaikuttavaa prosessia. Kyse on pohjimmiltaan kuitenkin yksinkertaisesta asiasta, ja olennaisena osana transkriptioiden tekovaihetta on oman sisäisen kuulemisen kehittäminen, sekä ennen kaikkea se, että jaksaa harjoitella. Tutkimuskysymyksiin kuuluu transkription tekemisen vaiheiden pohtiminen, kuvaaminen, ja erittelemisen yksityiskohtaisemmin. Tutkimustietoa jazzmusiikin koulutuksesta on paljon, ja jazzmusiikkiin liittyvät soitonoppaat keskittyvät paljon siihen, miten harjoitella improvisaatiota esimerkiksi asteikkoja hyödyntämällä ja esittämällä yksittäisiä jazzmusiikkiin liittyviä fraaseja, mutta vähemmän siihen, mistä fraasit ovat peräisin, ovatko ne soitonoppaan tekijöiden itsensä kehittämiä fraaseja vai otettu jonkun toisen soittajan soolosta.

Tutkimuksellinen kehittämistyö on Toikon ja Rantasen (2009, 9, 11) mukaan työelämän kehittämiseen keskittyvää tiedontuotantoa. Tutkimustietoa siis hyödynnetään ja rakennetaan käytäntöä varten, ja kehittämisen tulos eli valmis tutkimuksellinen kehittämistyö on tällaisenaan sovellettavissa uusiin toimintaympäristöihin. Kehittämistoimintaa tekee yleensä tutkittavaan asiaan perehtynyt alan asiantuntija. Kehittämistoiminnan päämääränä on usein innovaatio eli uuden palvelun tai tuotoksen kehittäminen tai diffuusio eli hyväksi havaitun toimintatavan levittämistä (mts. 15). Kehittämistoiminnassa olennaista on se, että se tähtää johonkin parempaan tai tehokkaampaan kuin aikaisemmat toimintatavat ja rakenteet. Kehittämistoiminnassa keskeistä on siis käytännöllinen, asioiden korjaamiseen keskittyvä toiminta ja aiempien toimintatapojen parantaminen. Onnistunut tutkimuksellinen kehittämistyö voi levitä muiden toimijoiden ja järjestöjen käyttöön. (Mts. 15–16.) Tässä opinnäytetyössä tavoittelen kaikkia edellä mainittuja asioita joko suorasti tai epäsuorasti. Lukuisat opinnäytetyöt ja tohtoriväitöskirjat kertovat paljon itse tutkittavan aineiston sisällöstä. Harvoin kuitenkin painotetaan sitä, miten opitaan oppimaan.

Opinnäytetyön tarkoituksena on kehittää ja tarjota menetelmiä siihen, miten oppia aiheen ollessa soolotranskriptioista saatavan informaation hyödyntäminen osana jazzimprovisaation oppimista.

Tässä tutkimuksessa soolojen analysointi on keskeisessä asemassa. Analysoinnin tarkoituksena on tutkia yksittäisiä fraaseja ja sitä, miten fraasit liittyvät toisiinsa erityisesti rytmisesti. Hyvä jazzsoolo on mielekäs tarina, jossa improvisoidut melodiset ideat kommunikoivat keskenään ja muodostavat loogisen kokonaisuuden rytmisesti ja melodisesti. Sooloja on hyvä analysoida välillä esimerkiksi hajasävelanalyysia hyödyntämällä, tai esimerkiksi sitä, mistä asteikoista yksittäiset melodiset ideat koostuvat suhteessa soitettavan kappaleen sointuharmoniaan. Tämäntyyppinen asteikoihin harmoniaan keskittyvä tutkailu on toki hyödyllistä, mutta tutkimuksesta tulisi liian pitkä ja perusteellinen, jos tässä tutkimuksessa pohdittaisiin perusteellisemmin jokaisen fraasin yksittäistä säveltä sitä, millaisista asteikoista yksittäiset fraasit koostuvat. Olen pyrkinyt rajaamaan tätä tutkimusta keskittymällä siihen, millaisia melodisia motiiveja solisti hyödyntää ja miten motiivit liittyvät toisiinsa erityisesti rytmisesti, sillä rytmi on tärkeä osa jazzmusiikkia myös improvisoidessa. Rytmikka on ehkä jazzmusiikissa olennaisimpia asioita, sekä säestyksessä että sooloa improvisoidessa. Ilman hyvää rytmitajua on vaikea saada soitto svengaamaan jazzissa.

Omien kuulokohtaisten havaintojeni perusteella hyvä esimerkki yksinkertaisten rytmisten ideoiden hyödyntäjästä on pianisti Thelonious Monk. Hän ei soittajana ollut tekninen. Improvisoidessaan hän soitti vain muutamia nuotteja hyödyntäen niitä rytmisesti hyvin tehokkaasti. Teorian ja harmonian osaamisesta on toki hyötyä, mutta vielä tärkeämpää on soittajan hyvä rytmitaju jazzia soittaessa. Rytmikka on jazzissa kaikkein vaikein hahmotettava, ja samalla moniulotteisin asia. Solisti ja säestäjä voivat oman makunsa mukaan hyödyntää rytmikkaa monin eri tavoin, ja transkriptioita tekemällä hahmottuu se, miten rakentaa rytmisesti napakoita fraaseja sen lisäksi, että hahmottaa, miltä hyvin improvisoidut melodiat kuulostavat jazzkontekstissa. Improvisoidessa voi hyödyntää jopa yhtä tai muutamaa nuottia, kun luo rytmisesti napakoita motiiveja.

Tutkimuksessa on myös tietoa jokaisen soolotranskription analyysin kohdalla siitä, millaisia fraaseja transkriptioista on hyvä soveltaa erilaisiin harmonisiin konteksteihin, esimerkiksi jazzissa yleisesti esiintyvässä II-V-I-progressiossa, joka voi kestää kaksi tai kolme tahtia riippuen progression luonteesta. Myös duurissa ja mollissa esiintyviä fraaseja otetaan esille blues-vaikutteisten fraasien lisäksi. Tavoitteena on antaa tietoa tutkimuksestani kiinnostuneelle siitä,

miten erilaiset fraasit näyttäytyvät sooloissa eri harmonisissa konteksteissa, ja miten niitä voi sellaisenaan hyödyntää muissa samanlaisissa sointuprogressioissa.

Oman näkemykseni mukaan on oletettavaa, että vain harva soittaja sai muodollisen koulutuksen jazzmusiikissa ennen 1970-lukua, jolloin alkoi syntyä jazzmusiikkiin keskittyneitä oppilaitoksia. Yhdysvalloissa ensimmäinen rytmimusiikkiin ja jazzmusiikkiin keskittynyt oppilaitos oli Berklee College of Music Bostonissa. Berkleen oppilaitos aloitti opetustoimintansa jo 1950-luvulla, mutta harvalla oli varaa maksaa muodollisesta koulutuksesta vuosittaisia lukukausimaksuja, jotka jo silloin maksoivat paljon. Muodolliseen koulutukseen Berkleessä oli muutamilla kuitenkin mahdollista päästä apurahalla. Sitä ennen muodollisen kandidaatin, maisterin tai tohtorin tutkinnon saattoi saavuttaa vain klassisessa musiikissa. Oma ymmärrykseni on se, että monet jazzsuuruudet, jotka loivat uraa jazzin syntyajoista aina 1960-luvulle, eivät tienneet teoriasta yhtä syvästi verrattuna nykypäivän jazzmuusikoiden ymmärrykseen musiikinteoriasta. Oletettavaa on, että he kuitenkin kopioivat sooloja levyiltä ilman, että tiesivät esimerkiksi asteikkojen tai harmonian koostumusta kovinkaan hyvin. Olennaista oli ns. soundi eli se, miltä asiat kuulostivat, miltä tietyt asteikot kuulostivat ja tuntuivat omalla soittimella soittaessa. Monet jazzsuuruudet olivat itseoppineita tai kävivät kokeneempien soittajien opissa, jotka näyttivät esimerkkiä, miten improvisoidaan. Oppija toisti perässä kokeneen soittoa, kuten afrikkalaisessa suullisessa perinteessä oli tapana.

Lukuisissa soitonoppaissa painotetaan transkriptioiden tekemisen tärkeyttä, mutta vähemmän kerrotaan siitä, miten asia käytännössä tapahtuu vaihe vaiheelta ja yksityiskohtaisesti: usein tämä on enemmän hiljaista tietoa, jota kuullaan vasta jazzin koulutukseen keskittyneissä oppilaitoksissa tai aiheeseen perehtyneiltä pedagogeilta. Tämä opinnäytetyö pyrkii analysoimaan soolotranskriptioita tahti tahdilta, mitä soolossa tapahtuu kussakin vaiheessa, ja mikä on soolon draaman kaari. Soolotranskriptioista tehtyjen kirjallisten analyysien tarkoitus on näyttää malliesimerkkiä siitä, miten sooloja analysoidaan alusta loppuun musiikillisia termejä käyttäen, ja miten improvisoidut ideat sooloissa liittyvät toisiinsa. Tarkoitus on ennen kaikkea se, että oppija itse oppisi ymmärtämään, mistä ainesosista hyvä improvisoitu jazzsoolo koostuu, sekä soveltamaan tarinallisuutta sooloissaan oppijan onnistuneen soolotranskriptioanalyysin kautta. Myös pedagogit voivat opetustyössään hyödyntää tästä tutkimuksellisesta kehittämistyöstä saatavaa tietoa erityisesti siitä, miten soolotranskriptioita analysoidaan ja miten opettaa

soolotranskriptioiden analysointia hyödyntämällä tässä tutkimuksessa esiintyviä malliesimerkkejä transkriptioanalyseistä. Lähteiden pohjalta tämä tutkimus pyrkii kertomaan, miten fraaseja voi vaihe vaiheelta poimia toisten soittajien soittamista sooloista hyödyntämällä aiempaa tutkimustietoa jazzin pedagogiikasta ja soveltamalla sitä erityisesti soolotranskriptioiden opettelemisen vaiheessa. Soolotranskriptioista saatava informaatio on tärkeää juuri sen kannalta, että oppii ymmärtämään, miten luodaan musiikillisia ideoita melodisten motiivien muodossa ja kehitellään niitä hyödyntämällä kappaleeseen pohjautuvaan sointukulkuun soveltuvia asteikoita. Soolotranskriptioiden tekemisen ja analysoimisen merkitystä osana jazzimprovisaation oppimista ei siis pitäisi aliarvioida. Myös rytmiiän hahmottamisen merkitys korostuu transkriptioita analysoidessa rytmiiän ollessa se tärkein elementti jazzimprovisaatioissa ja jazzmusiikissa yleensäkin.

Tästä opinnäytetyöstä saatavaa informaatiota voi hyödyntää sellaisenaan kaikki melodisia linjoja soittavat instrumentalistit ja aiheesta muutenkin kiinnostuneet musiikin ammattilaiset. Kitaristit ehkä hyötyvät tästä eniten, sillä kitarasooloja on analysoitu tutkimuksellisessa osiossa eniten, ja opinnäytetyö on tehty kitaristin näkökulmasta. Periaatteessa kuitenkin lähtökohtana tämän opinnäytetyön tutkimuksellisen osion tarkoituksena on se, miten sooloja analysoidaan erityisesti soolon rytmien puoli huomioon ottaen, ja miten ideat liittyvät toisiinsa. Sen vuoksi tästä opinnäytetyöstä voi hyödyntää tietoa omassa harjoittelussaan riippumatta siitä, mitä soitinta soittaa.

Tästä opinnäytetyöstä ja sen tutkimuksellisista analyyseistä ei välttämättä opi siitä, miten improvisoidaan muita tyylilajeja, esimerkiksi rokkia. Opinnäytetyöstä ei saa myöskään työkaluja modaalisen jazzin, modernimman jazzin tai free jazzin improvisointimenetelmiin, tai fuusiojazziin, mutta ideoita voi sellaisenaan hyödyntää missä tahansa idiomaattiseen improvisaatioon pohjautuvassa tyylilajissa. Opinnäytetyön tutkimuksellinen osio keskittyy kuitenkin lähinnä bebop-tyylisien soolotranskriptioiden analyyseihin. Transkriptioiden analyysien pääasiallinen tarkoitus on näyttää erityisesti sitä, miten melodiset ideat liittyvät toisiinsa ja miten voi itse pohtia sitä, miten yhdistää melodisia ideoita toisiinsa tekemiensä transkriptioanalyysien tietoja hyödyntämällä. Muodollisia edellytyksiä ei ole teoriaosaamista ajatellen, vaikka teorian tuntemus toki auttaa hahmottamaan kokonaisuuksia paremmin. Pääasia, että hahmottaa jollain tapaa sitä, miten improvisoidut ideat liittyvät toisiinsa rytmisesti, ja osaa toistaa melodioita esimerkiksi laulamalla

esimerkiksi jonkun musiikin hidastusohjelman avulla tarvittaessa. Sen jälkeen, kun fraasin osaa laulaa, pohtii sitä, mitä informaatiota siitä itselleen saa, ja miten ympäröivät fraasit kommunikoivat keskenään. Omia soolotranskriptioita tehdessään soitto-oppilaat voivat hyötyä tästä tutkimuksesta paljon sillä tavalla, että oppilas voi pohtia sitä, miten rytmikka näyttäytyy fraasissa, miten rytmikkaa muunnellaan seuraavassa fraasissa. Onko yhtäläisyyksiä fraasien välillä melodisesti tai rytmisesti? Miten voisi itse yhdistää melodisia ideoita toisiinsa motiivien kehittelyä hyödyntämällä. Tällaisia kysymyksiä on hyvä pohtia mielenkiintoisen soolon aikaansaamiseksi. Voisiko kenties laulaa samalla kun soittaa kun hyödyntää motiivien kehittelyä omassa improvisoinnissaan horisontaalisen soolon aikaansaamiseksi.

Fraasien hahmottamisessa rytmikan ja säveltapailun osaaminen on tärkeää. Plussaa kuitenkin on, jos transkriptioissa olevia musiikillisia ideoita analysoitaessa tuntee myös sointuasteiden teoriaa, ja tästä ainakin duurissa I-VII asteiden nelisointuja. Kaikki asteikot on hyvä opetella laulamaan, mielellään kaikissa sävellajeissa. Hyvää tietoa erilaisten asteikoiden koostumuksesta saa esimerkiksi Mark Levinen teoksesta *The Jazz Theory Book*. Suomessa tunnetuin jazzteoriaan erikoistunut kirja lienee Max Tabellin *Jazzmusiikin harmonia*. Molemmat teokset ovat helposti saatavilla esimerkiksi musiikkikaupoista ympäri Suomea. Itse olen havainnut hyväksi varsinkin Rolf Grievebergin *Pop & Jazz Mappi* -nimisen teoksen, jota käytin opiskeluaikanani Helsingin Pop & Jazz konservatoriossa. Kyseinen teos on mielestäni paras ja kattavin suomenkielinen pop/jazz-teoriakirja, vaikka se ei ole saavuttanut Suomessa samaa mainetta kuin esimerkiksi Pasi Heikkilän ja Veli-Matti Halkosalmen teoriakirja *Tohtori Toonika* tai Kai Backlundin *Improvisointi pop- ja jazzmusiikissa*.

## 5 Toteutus

### 5.1 Kehittämistyön menetelmä

Opinnäytetyöni toteutuu tutkimuksellisenä kehittämistyönä, jossa tutkimuksellinen osuus toteutuu laadullisen tutkimuksen otteella. Kanasen (2017, 32–33) mukaan laadullinen tutkimusmenetelmä pyrkii selvittämään sitä, mistä tutkittavassa asiassa on pohjimmiltaan kyse: esimerkiksi tässä opinnäytetyössä analysoin soolotranskriptioissa tapahtuvia musiikillisia ilmiöitä. Aineistolähtöinen analyysi on opinnäytetyössäni keskiössä, ja analyysi on laadullista, havainnointiin perustuvaa sisällönanalyysia. Olen rajannut aineistoani jonkin verran, melodisten



motiivien ja motiivien kehittelyn ollessa keskiössä aineistoni analyysissa, harmonista pohdintaa ei niin paljoa analysoida. Analysoinnin kohteena on eri jazzstandardien sointukulkuihin perustuvat soolot ja niistä tehdyt soolotranskriptiot eli nuotinnukset sooloista. Aineistolähtöinen analyysi on empiiriseen aineiston eli havainnointiin perustuvaan aineiston pohjalta tapahtuvaa teorian rakentamista. Aineistolähtöinen analyysi pyrkii siis selvittämään ja määrittämään perustiedon avulla jonkun ilmiön olemuksesta, mistä tutkittavassa asiassa tai ilmiössä on pohjimmiltaan kyse (Eskola & Suoranta, 1998).

Aineistolähtöinen sisällönanalyysi toteutuu työssäni teemoittelun kautta. Eskola ja Suorannan (1998, 175) mukaan teemoittelulla tarkoitetaan menetelmää, jossa aineistosta poimitaan tutkimusongelmaa valaisevia teemoja. Teemoittelua voidaan hyödyntää kahdella tapaa; ensiksi niin, että aineistosta erotellaan esille piirteitä, jotka ovat yhteisiä. Näin voidaan toimia esimerkiksi haastattelututkimuksessa haastateltavien sanomisien analysoinnissa (Hirsjärvi & Hurme 2022). Toinen tapa hyödyntää teemoittelua on se, että aineistosta poimitaan teoriassa olevia valmiita kategorioita. Kyseisessä menetelmässä liikutaan edestakaisin havaintojen ja teorian välillä (Eskola & Suoranta 1998; Puusa & Juuti 2020). Tässä työssä teemoittelu tarkoittaa, että poimin nuottimassasta fraaseja ja fraasien sisällä tapahtuvia melodisia motiiveja ja muita tutkimuskysymystä valottavia teemoja, joita nostan esille analysoitavaksi ja vertailtavaksi. Hyödynnän teemoittelua yhdessä sointuanalyysin kanssa, ja teemoittelun kautta pyrin tekemään motiivien kehittelyn lisäksi yksittäisten fraasien analysointia suhteessa jazzstandardien sointukiertojen yksittäisiin kadensseihin eli sointujen lopukkeisiin. Fraasien analysointi perustuu siihen, mitä fraaseissa tapahtuu tarkalleen rytmisesti, melodisesti ja suhteessa analysoinnin kohteena olevan jazzstandardin sointukulkuun. Analysoin tässä opinnäytetyössä jazzstandardeissa tapahtuvia kadensseja roomalaisin numeroin.

## **5.2 Kehittämistyön aineisto, sen keruu ja kuvaus**

Tässä luvussa kerron kappalevalinnoista, miksi olen valinnut juuri nämä kappaleet ja niiden sointukierron analysoinnin kohteeksi. Kappaleet ovat tunnettuja jazzstandardeja, ja niissä esiintyvät sointukierrat ovat melko samankaltaisia muihin jazzstandardeihin nähden. Samoja transkriptioista poimittuja fraaseja voi hyödyntää eri jazzstandardien sointukuluissa.

Esimerkiksi 12 tahdin blues-kierto on sellainen, jota sellaisenaan on soitettu kautta aikojen lähes kaikissa sävellajeissa. Jazzbluesia yleisimmin on soitettu kuitenkin F:stä tai Bb:stä, ja tunnetuimmat jazzstandardit, joissa on 12 tahdin blues-kierto, soitetaan yleisimmin kyseisistä sävellajeista. Soolotranskriptioistani Sonny Rollinsin tunnetuksi tekemä kappale *Tenor Madness* perustuu Bb-blues-kiertoon. Soolosta saatavia fraaseja voi kuitenkin harjoitella eri sävellajeissa.

Rytmikierto (*rhythm changes*) on yleinen jazzstandardeissa esiintyvä sointukierto. Kappaleiden melodia on toisistaan poikkeava, riippuen, kuka kappaleen on kirjoittanut. Rytmikierto kuitenkin hyvä opetella kunnolla ja opetella soolotranskriptio kyseiseen sointukiertoon liittyen. Rytmikierto on yleisimmin Bb:stä soitettu sointukierto. Transkriptioini Joe Passin soolosta kappaleeseen *I Got Rhythm* pohjautuu juuri rytmikiertoon. Loput jazzstandardit ovat tempoiltaan ja tonaliteeteiltaan vaihtelevia, mutta ne ovat yleisesti tunnettuja jazzstandardeja, joita on soitettu keikoilla ja jazzjameissa, joihin muusikot kokoontuvat epämuodollisesti soittamaan.

*Love For Sale* on Cole Porterin tunnetuksi tekemä jazzstandardi, samoin Porterin säveltämä *What Is This Thing Called Love*. Molemmat jazzstandardit ovat tunnettuja ja mielestäni soolotranskriptiot kyseisten kappaleiden sointukiertoon pohjautuen ovat hyviä valintoja, sillä kyseiset jazzstandardit kuuluvat jazzmuusikon vakio-ohjelmistoon. Molemmat soolotranskriptiot kyseisistä kappaleista sisältävät käyttökelpoisia fraaseja, joita voi soveltaa muissakin jazzstandardeissa.

*Gone With The Wind* on duurissa menevä, myös varsin tunnettu jazzstandardi.

Soolotranskriptiossa, joka kyseisen kappaleen sointukiertoon pohjautuu, esiintyy paljon kitaristille hyödyllistä soinnullista improvisointia sekä oktaaveilla improvisointia. Muutkin instrumentalistit voivat toki hyödyntää soolotranskriptiosta saatavia yksittäisillä äänillä tai oktaaveilla soitettuja fraaseja. Soolo sisältää käyttökelpoisia fraaseja sekä duurissa että mollissa.

*Donna Lee* -kappaleen sointukulkuun perustuva soolotranskriptio on hyödyllinen nopeiden tempojen improvisoimisen oppimisen kannalta. Soinnut kappaleessa vaihtuvat tiheään, ja soiton teknisyyttä korostuu kappaleen sointukulun päälle improvisoidessa. Myös kappaleen melodian soittaminen vaatii teknistä osaamista omassa instrumentissaan. Kappaleessa on paljon käyttökelpoisia fraaseja erityisesti teknisyyttä korostavan bebop-improvisaation kontekstissa.

*My Foolish Heart* -kappaleen sointukiertoon pohjautuva soolotranskriptio on hyvä esimerkki siitä, miten improvisoida lyyrisesti ja soiton melodisuutta korostaen. Kappale on tempoltaan balladi, ja on tärkeää osata hahmottaa sitä, miten improvisoidaan balladiin melodisesti sen sijaan, että hyödyntää teknisiä ja tiheitä fraaseja soitossaan, jolloin voi kuulostaa helposti puuduttavalta. Soiton pitäisi hengittää erityisesti balladeja soittaessa, ja vähemmän on aina enemmän: tämä tarkoittaa sitä, että välttämättä teknisesti nopeat musiikilliset ideat, jotka eivät muodosta loogista kokonaisuutta, eivät välttämättä kuulosta kovin musikaalisilta tarkemmin harkittuihin ideoihin, joissa on mietitty, miten motiiveja voisi kehittää loogisiksi kokonaisuuksiksi soittamalla vähemmän ja miettimällä sen sijaan, että soittaisi nopeasti ja harkitsemattomasti.

Soolotranskriptioihin perustuvia sointukiertoja on hyvä analysoida sekä duurissa että mollissa, joten olen yrittänyt valikoida opinnäytetyöhöni sellaisia kappaleita, jotka antavat tarpeeksi harmonista informaatiota sekä duurissa että mollissa, ja miten improvisoidessa voi hyödyntää fraaseja eri harmonisissa konteksteissa. Rytmisesti on tärkeää, että opitaan hahmottamaan improvisoidessa jazzkappaleiden erilaisia tempoja aina nopeista kappaleista keskitempoisiin ja hitaisiin balladeihin. Balladeissa on tärkeää korostaa soolon melodisuutta, ei niinkään soittaa vaihdokset auki, kuten esimerkiksi rytmikierrossa. Nopeissa kappaleissa korostuu soiton teknisyyttä, ja improvisoijalta vaaditaan teknisyyttä vaativia asioita, mitä nopeampi tempo on kyseessä. Varsinkin nopeita sooloja opettelemalla ja imitoimalla soittotekniikka kehittyy sisäisen kuulemisen kehittymisen myötä. Nopeammassa tempoissa on kuitenkin mielestäni olennaista se, että kertoo tarinaa ja yhdistelee melodisia ideoita. Ideaalia on soittaa vähemmän, lyhyitä ja ytimekkäitä fraaseja korostamalla, ja jättämällä enemmän tilaa sen sijaan, että soittaisi tiheitä fraaseja koko ajan. Näin soolosta ei tule varsinkaan kuulijalle liian puuduttavaa kuunneltavaa. Kuulijan pitämiseksi valveutuneena ja paremmin kärryillä on mielestäni tärkeää, kun soolossa on joku punainen lanka, tarina, josta kuulija saa kiinni.

## **6 Tutkimuksen tulokset: soolotranskriptiot tarkastelun kohteena**

Tämä luku on tämän opinnäytetyön varsinainen tutkimuksellinen osio. Luvussa käsitellään erilaisia jazzsooloja, jotka ovat eri tempoissa. Analysoitujen soolojen nuotinnukset olen liittänyt lopun liiteosioon, ja kunkin soolon nuottia on lukijan hyvä seurata analyysin rinnalla (ks. liitteet 1–8). Luvun lopuksi esitän tietopankin, johon olen kiteytetysti koonnut tutkimuskysymykseni mukaiset teemat ja vastauksia niihin. Jazzista kiinnostuneen on hyvä oppia tietyt sointukierrot, jotka tulevat

vastaan useaan otteeseen, kuten 12 tahdin blues-kierto, sekä rytmikierto. Lisäksi erilaiset jazzstandardien sointukierrot ovat tarkastelun kohteena, ja monista tyypillisistä jazzstandardien sointukuluista saa myös materiaalia omaan improvisointiin hyödyntämällä erilaisia sointuprogressioita. Eri jazzstandardeissa esiintyy paljon samoja harmonisia sointukulkuja, ja oppijan kopioimistaan soolotranskriptioista saatavia fraaseja voi oppija hyödyntää tietyjä fraaseja monien jazzstandardien sointukulkuihin samanaikaisesti. Jazzstandardien sointukulut ovat tietyiltä osin ennustettavia, ja muistuttavat välillä paljonkin toisiaan. Tärkeää on juuri se, että löytää mahdollisimman paljon sanavarastoa, jota voi hyödyntää monissa yhteisissä jazzstandardeissa esiintyvissä sointukuluissa. Yksittäistä, soolosta poimittua fraasia ajatellen on tärkeää harjoitella se esimerkiksi metronomin kanssa kaikissa eri sävellajeissa.

Analysoinnin kohteena tässä tutkimuksessa on joitakin kitarasooloja ja puhallinsoittajien sooloja, koska kitaralla on helppo jäljitellä esimerkiksi puhallinsoittajien sooloja. Pianosooloja jäljitellessä kitaristi joutuu usein soittamaan tietyt kohdat oktaavia alemmaa pianon ajoittain korkea äänialan vuoksi.

## **6.1 Miten valmistautua soolon analysointiin**

Tärkeää on pilkkoa solo osiin ja tutkia sitä suurennuslasin alla ja yksittäisiä fraaseja ajatellen, teemoittelun metodin mukaisesti teemoja esille nostaen, miten melodiset motiivit liittyvät toisiinsa erityisesti rytmiseltä näkökannalta. Teemoittelun metodilla tarkoitetaan siis tässä tapauksessa sitä, että poimitaan nuottimassasta musiikillisia ideoita (I. teemoja), ja analysoidaan ja vertaillaan niitä keskenään. Teemoitella voi myös harmonisen kontekstin perusteella: esimerkiksi II-V-progressio mollissa tai duurissa jne. Suhteellisen vähän on tehty kirjallista materiaalia soolojen oikeaoppisesta analysoimisesta. Soolon analysointi tässäkin tutkimuksessa auttaa yksinkertaistamaan näennäisesti monimutkaiselta kuulostavia sooloja, entistäkin monimutkaisemmalta soolot näyttävät nuottipaperilla. Paras kun seuraa nuottipaperia tahti tahdilta ja kuuntelee samalla sooloa. Hyödyllistä on kuunnella sooloa esimerkiksi käyttämällä jotain audion hidastamiseen tarkoitettua tietokonesovellusta. Siten oppii parhaiten. Opettajan merkitys sooloja opetellessa tuo toki lisäarvoa oppijan oppimisprosessille, mutta transkriptioprosessin voi tehdä myös itsenäisesti. Alussa on ehkä tärkeää, että tietyissä asioissa ohjeistetaan, jotta myöhemmin oppija oppii itsenäisemmin soolotranskription tekemisen vaiheet.

Oppilaan kehityksen kannalta itseohjautuvuuteen kannustaminen on tärkeintä myöhemmissä vaiheissa.

Kuten vanha sananlaskukin menee: ”Jos antaa miehelle kalan, on ruokkinut hänet päiväksi, mutta jos opettaa hänet kalastamaan, on ruokkinut hänet koko elämän ajaksi.” Oikein ohjaava opettaja osaa varsinkin alkuvaiheessa ohjata oppilasta kiinnittämään huomiota soiton laadullisiin asioihin sooloa opetellessa, esimerkiksi nyansseihin, jotta kopioitu soolo kuulostaisi mahdollisimman tarkalta alkuperäisen, äänilevyllä soittavan solistin sooloon nähden. Myös opettaja voi yhdessä oppilaan kanssa analysoida, mitä teoreettisia ilmiöitä soolossa tapahtuu. Viimeiseksi opettaja voi esimerkiksi neuvoa, miten musiikillisia ideoita poimitaan sooloista ja hyödynnetään omassa soitossa ja erilaisiin sointukulkuihin soveltaen. Viimeinen vaihe on oman tyylin kehittäminen eli oman persoonallisen musiikillisen äänen löytäminen jazzia improvisoidessa. Eräs toimiva tapa opetellun soolon soveltamiseen on se, että pyrkii soittamaan samalla tyyllillä kuin opetellulla soololla, ja siirtää omia aineksia sooloon, esimerkiksi siten, että puolet ovat omia ideoita ja puolet soolosta opittuja ideoita. Tässäkin kohtaa on opettajasta hyötyä. Se, millaisia tapoja hyödyntää sooloista saatavia ideoita on lukuisia. Voi käyttää esimerkiksi kvinttiympyrää ja siirtää saman fraasin kvintin ylemmäs. Samalla se on hyvää aivojumppaa. Apuna kannattaa käyttää metronomia iskuilla 2 ja 4 tai kolmijakoisessa kappaleessa esim. iskuilla 1. Muita hyviä tapoja on ottaa fraasi suoraan käyttöön ja kokeilla sitä johonkin toiseen kappaleeseen, jossa esiintyy samankaltainen sointukulku. Terssin muuntelu auttaa siinä, että fraasi on käyttökelpoinen myös mollissa. Tärkeintä on toistaa opittuja fraaseja, kunnes ne osaa ulkoa.

## **6.2 Wes Montgomeryn soolon analysointia kappaleeseen *Gone With The Wind***

Jazzkitaran maailmassa erityisen tärkeäksi nimeksi on muodostunut kitaristi John Leslie ”Wes” Montgomery. Monet tunnetut jazzkitaristit ovat jäljitelleet juuri Montgomeryn soittoa, kuten kitaristi George Benson, Pat Martino, Pat Metheny ja lukuisat muut tunnetut kitaristit. Tärkeää on varsinkin oppimisen alkuvaiheessa oppia imitoimaan omaa soitintaan, jotta tulee tutuksi, miltä oma soitin kuulostaa jazzkontekstissa.

Montgomeryn soolo jazzstandardista *Gone With The Wind* klassikkolevyltä *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* (1960) on havainnollistava esimerkki Montgomeryn tavasta rakentaa jazzsoolo kitaralla (ks. liite 1). Montgomeryn sooloissa on usein tietty draaman kaari, kuten myös

tässäkin sooloesimerkissä. Montgomery rakentaa nerokkaasti soolonsa kehittelemällä erilaisia motiiveja, jotka liittyvät toisiinsa. Soolo noudattaa improvisointitapaa, joka on horisontaalinen. Montgomeryn soolo sisältää sopivasti jännityksiä ja purkauksia. Hänen tapansa käyttää sointukäännöksiä on myös havainnollistavaa siitä, miten kitaralla soitetaan sointusooloja. Montgomeryn tavasta soittaa sointusooloja oppii varmasti imitoimalla ja tutkimalla, millaisia sointuhajoituksia hän käyttää kitaralla.

Soolo alkaa blues-fraasilla Eb-sävellajista. Heti alussa on imitoimisen arvoista sanavarastoa, jota voi hyödyntää myös omassa soitossa, kuten blues-kierrossa. Tässä kohtaa voisi pohtia, olisiko fraasi järkevää siirtää toiseen sävellajiin metronomin kanssa harjoitellen. Rytmisektio ei ole soolon ensimmäisissä tahdeissa vielä liittynyt mukaan. Soolon kolmannessa tahdissa rytmisektio tulee mukaan. Yksittäinen melodinen motiivi esiintyy kolmannen tahdin puolivälissä, ja sitä kehitetään edelleen tahdissa 4–5. Motiivin johtopäätös esiintyy tahdissa 6. Kyseinen melodinen motiivi ja sen kehittäminen kaikessa yksinkertaisuudessaan on varsin nerokasta. Motiivissa hyödynnetään Eb-duuriasteikon säveliä II-V-(V)-I sointuprogression päälle soitettuna. Tässä kohtaa on hyvä pohtia, olisiko kenties tämä fraasi muunneltuna käyttökelpoinen esimerkiksi blues-kiertoon tai muihin samankaltaisiin jazzstandareihin, joissa on duuri-tonaliteetti, esim. *There Will Never Be Another You* tai *September In The Rain*. Monimutkaisempi fraasi esiintyy tahdeissa 7–10, alkaen tahdistä 7. Väliaikainen tonikisaatio tapahtuu näiden tahtien aikana sävellyksessä. II-V sointukulku, Am7-D7 purkautuu G-duuriin (I). Seuraa välidominantti E7 tahdissa 8, joka päättyy tahtiin 9. Fraasit ovat rytmisesti samankaltaisia ja tahdin 8 triolissa tapahtuva motiivi on samankaltainen triolimotiiviin, joka esiintyy tahdissa 9. Tahdin 9 fraasi on tavallaan johtopäätös aiemmille tahdeille 7–8. Tässä kohtaa on hyvä pohtia, millaisia ideoita saisi omaan soittoonsa, voisiko kenties triolimotiiveja siirtää eri sävellajeihin, joissa esiintyy II-V -sointukulku joka purkautuu I asteen duurisointuun.

Tahtien 10–18 fraasit liittyvät myös toisiinsa. Rytmisen motiivi esiintyy tahdin 10 loppupuolella, ja päättyy tahtiin 11. Samankaltainen rytmisen motiivi esiintyy uudestaan tahdissa 13, sointuna taustalla Fm7. Tahtien 12 ja 14 fraasit ovat tavallaan vastaus tahtien 11 ja 13 motiiveihin, ne ovat vain soitettu eri sävelkorkeudesta. Ensimmäinen vastausmuodossa soitettu fraasi soitetaan tahdissa 12, sointuna F#dim, toinen fraasi tahdissa 14, sointuna Bb7. Fraasi tahtien 15–18 aikana on ikään kuin lopettava fraasi, jossa on johtopäätös sisällytettynä vastauksena aiempiin fraaseihin tahdeissa 10–14. Tahtien 19–22 fraasit liittyvät myös toisiinsa. 18. tahdin loppupäästä alkava fraasi

alkaa trioli-motiivilla jatkuen tahtiin 20. Tahtien 21–22 motiivi on päätännällinen motiivi. Tahdin 21 ideat ovat rytmisesti kytköksissä toisiinsa, sillä ne sisältävät musiikillisia ideoita, jotka menevät alas päin. Tahti 22 sisältää vastauksen aiempiin motiiveihin tahdeissa 21–22. Blues-sävytteinen fraasi tahdissa 24 näyttää hienovaraisia nyansseja, mitä kitaralla voi toteuttaa: fraasit tahdeissa 27–28 ovat samankaltaisia trioli-motiiveja edeltävissä tahdeissa. Melodinen motiivi sointukulun F#m7-B7 päälle tahdissa 31 esiintyy sekvenssinä tahdissa 32, sointukulun Fm7-Bb7. Sekvenssit ovat tehokas tapa esittää samoja rytmisiä ja melodisia ideoita, ja sekvenssit jazzimprovisoinnissa ovat tehokas tapa motiivien kehittämiselle. Kolmimuunteinen blues-sävytteinen motiivi esiintyy tahtien 33–34 välisenä aikana, ja päättyy blues-sävytteiseen slurriin tahdin 34 loppupäässä.

Oktaavi-intervalleissa kulkeva soolo alkaa tahdistä 35. Melodinen idea tahdissa 38 on vastaus tahteihin 35–37. Melodinen idea tahdissa 43 toistuu tahdissa 44. Toinen melodinen idea esiintyy tahdin 46 loppuosassa soinnun Gm7b5 päälle, ja sitä kehitellään edelleen tahdissa 47.

Kysymyksellinen fraasi esiintyy tahdeissa 51–52, ja vastaus noiden tahdin fraaseista löytyy tahdeista 53–54. Samanlainen kysymysmuotoinen fraasi esiintyy tahdeissa 55–56 ja vastaus puolestaan löytyy tahdeista 57–58. Rytmisen motiivi tulee vastaan tahdissa 63–64, ja päättyy ytimekkääseen blues-fraasiin tahdissa 65. Tahdissa 66–67 Montgomery saa kitaran kuulostamaan kuin big bandilta. Voisi kuvitella, että puupuhaltimet soittavat oktaaveja ja vasket soittavat vastauksen soinnun muodostamalla tahdissa 67 puupuhaltimien oktaaveihin. Samanlaista ajattelua esiintyy jälleen tahdeissa 68–69, puupuhaltimien voisi ajatella olevan oktaavit, ja vaskisektio soinnut.

Napakka rytmisen motiivi esiintyy tahdissa 70–71, alkaen Ebmaj7 soinnusta ja päättyen Am7-sointuun. Vastaus motiiviin on löydettävissä tahdin 71 loppupuoliskolta päättyen tahdin 72 ensimmäiselle puoliskolle, sointujen ollessa D7-Gmaj7. Päätäntään johtava fraasi edellisiin motiiveihin liittyen esiintyy tahtien 73–74 aikana. Pitkiä ääniä hyödynnetään tehokkaasti rytmisessä motiivissa, joka esiintyy tahdeissa 75–76, sointujen ollessa Gm7 ja F#dim. Sekvenssejä hyödynnetään tehokkaasti tahdeissa 77–78 joko mollikolmisointuja tai duurikolmisointuja kromaattisesti lähestyen jokaisen kolmisoinnun kvinttiin tahtien 77–78 ensimmäiselle ja kolmannelle iskuille. Tahdeissa 83–86 esiintyy jälleen vuoropuhelua oktaavien ja sointujen välillä. Samanlainen rytmisen motiivi esiintyy koko sointukulun aikana, sointukulkuna siis Fm7-Bb7-Ebmaj7-C7-Fm7-Bb7-Ebmaj7. Kyseinen motiivi tahdeissa 83–86 kuulostaa polyrytmiseltä, sillä se

ulottuu yli tahtiviivojen. Idea on silti nerokas. Motiivi päättyy tahdissa 86 lyhyellä päätösfraasilla. Fraasi tahdeissa 87–88 sisältää enemmän jännitettä, kun taas tahdit 89–90 sisältävät purkauksen ja vastauksen edellisten tahtien jännitteisempään fraasiin. Yksinkertainen motiivi esiintyy tahdissa 93–94, sointukulun Gm7b5-C7 päälle. Yhteenvedon sisältävä fraasi ilmestyy tahdeissa 94–98.

Blokkisointusoolo, eli soinnuilla improvisoitu soolo, alkaa tahdin 98 jälkipuoliskolta. Dimisointujen ja major7-sointujen käännöksiä on hyödynnetty luovasti koko sointusoolo-osion aikana.

Dimisointuja on käytetty kromaattisina sivusointuina purkautuen tiettyyn kohdesointuun: joko mollisointuun tai duurisointuun. Myös tavanomaisia ns. shell voicingeja on hyödynnetty, joissa on vähintään yksi lisäsävel. Kysymyksen sisältävä fraasi alkaa tahdeissa 99–100, ja vastaus löytyy tahdistä 101. Nerokkaita motiiveja esiintyy edelleen tahdeissa 103–106. Tahdin 103 motiivi alkaa soinnulla ja sitä seuraa nopea oktaaveilla soitettu tremolo, sointuna pohjalla on Am7. Tahdin 103 loppupäässä on lyhyt vastaus aiempaan motiiviin kyseisen tahdin alussa. Samankaltainen rytmisen motiivi esiintyy uudestaan tahdeissa 104–105. Nopea oktaavislurri eli joukko sulavasti legatossa soitettuja nuotteja esiintyy tahdin 105 loppupäässä ja tahdin 106 alussa. Sama motiivi esiintyy jälleen tahdissa 106, jota käytettiin tahdissa 104. Tahdissa 107 esiintyy edeltävien tahtien tavoin samankaltainen motiivi, jota kehitellään edellisten tahtien 104–105 pohjalta. Neljäsoatrioleita hyödynnetään tahtien 127–138 välillä tauotta, mikä on osaltaan uskomaton suoritus. Oktaaveja käytetään jälleen tahdissa 141–142, ja tahdeissa 141–142 esiintyviä motiiveja kehitellään edelleen rytmisesti tahdeissa 143–144. Päätösfraasi esiintyy tahdissa 145–146 välillä.

Hyvää motiivien kehittelyä tapahtuu jälleen tahdin 146 loppupäästä tahtiin 149 asti, ja ideat noiden tahtien välillä ovat blues-vaikutteisia mutta rytmisesti napakoita ja selkeitä. Tiheämpää kahdeksasosafraaseerausta tapahtuu jälleen oktaavien muodossa tahdeissa 150–154. Tahdeissa 155–156 esiintyy samankaltainen melodinen idea, mitä aiemmissakin choruksissa sointujen Fm7-Cm6 päälle. Tiheämpi kahdeksasosafraasi päättyy tahtiin 158: tahdeissa 158–159 on samankaltainen rytmi edeltäviin tahteihin nähden. Soolo päättyy napakkaan blues-vaikutteiseen fraasiin alkaen tahdistä 160 ja päättyen tahtiin 162, jonka jälkeen soolo päättyy.

Soolossa on paljon melodista sanavarastoa duurissa ja mollissa, joita voi siirtää kaikkiin sävellajeihin. Fraaseja poimiessa kannattaa kiinnittää huomiota siihen, millaisten sointukulkujen päälle ne on soitettu. Jazzstandardeissa melko yleinen kadenssi on duurissa tapahtuva II-V-I



kadenssi. Transkriptiossa ensimmäiset tahdit 3–6 osoittavat, miten bluesia voi duurikontekstissa hyödyntää II-V-I-progressiossa sointujen ollessa siis Fm7-Bb7-Ebmaj7. Kannattaa myös kiinnittää kyseisten tahtien melodisten motiivien kehittelyyn kyseisissä tahdeissa erityisesti rytmisesti. Seuraava fraasi tahdeissa 7–8 edustaa vähän monimutkaisempaa bebop-kieltä, soinnut siis Am7-D7-Gmaj7, jälleen tyyppillinen II-V-I -progressio duurissa. Fraasia voi sellaisenaan hyödyntää eri sävellajeissa, kannattaa ensin opetella laulamaan kyseinen fraasi ja sen jälkeen opetella se kaikissa sävellajeissa myös omalla instrumentilla. Gmaj7-soinnun nooniin päättyvä fraasi tahdeissa 7–8 on hyvä esimerkki siitä, miten hyödyntää johtosäveliä johonkin soinnun lisäsäveleen pohjautuen, tässä tapauksessa soinnun nooniin (A). Fraasi jatkuu vielä tahdissa 8, ja tahdin 8 alkupäässä on D-duurin kolmisoinnusta, sävelistä A, F#, D koostuva melodinen idea Gmaj7-soinnun päälle soitettuna, joka luo osaltaan soinnun lisäsävelistä koostuvaa ylärakennetta ja harmonista informaatiota. Kannattaa kokeilla esimerkiksi G-duurin soittamista yksittäisistä soinnun sävelistä pohjasävelestä kvinttiin ja sen jälkeen D-duurin soittamista yksittäisinä soinnun sävelinä siitä, mihin G-duurin kvintti päättyy. Kolmisoinnuilla ja niiden ylärakenteilla improvisointi on loistava tapa soittaa melodisia ideoita. Tahtien 9–10 fraasi alkaa tahdista 9, soinnun ollessa Am7-D7. Kyseisessä tahdissa tehokas rytmisen motiivi, jossa hyödynnetty trioleja. Fraasia voi hyödyntää sellaisenaan kuten edellisen tahdinkin fraasia. D7-soinnun päälle soitettu D+ -soinnun arpeggio, eli D-duurin sävelet, jossa kvintti on ylennetty (D, F#, A#), on sellaisenaan käyttökelpoinen moniin V-asteen dominanttisointuihin, jota seuraa toonika (I). Tahdin 22 fraasi, soinnun ollessa Ebmaj7, on käyttökelpoinen fraasi toonikassa hyödynnettynä. Sen voi poimia huoletta omaan musiikilliseen sanavarastoon, sillä fraasi on rytmisesti napakka. Seuraava melodinen idea tahdissa 23, soinnut Am7-D7 on lyhyt II-V fraasi, joka johtaa G-duuriin. Idea koostuu Cmaj7-soinnun arpeggiosta, joka on ylärakenne Am7-sointuun, ja päättyy lopuksi D-nuottiin. D-nuotti on D7-soinnun pohjasävel. Jälleen rytmisen ja napakka fraasi, jossa on hyödynnetty triolia melodisena motiivina. Trioleja f-mollin soinnun sävelistä hyödynnetään tehokkaasti jälleen tahdissa 27. Voisiko tässäkin fraasissa kenties olla harjoittelemisen arvoista melodista sanavarastoa mollissa, samoin, kuten seuraavassa tahdissa 28, jossa on melodinen idea C-melodisessa mollissa. Molemmissa tahdeissa käytetään luovasti trioleja rytmisinä motiiveina, ja melodiset aiheet sopivat molliharmoniaan. Muita kappaleita mollissa on esimerkiksi *Alone Together* tai *Yesterdays*, jotka ovat melko lailla samaa tempoa kuin *Gone With The Wind*. Trioli-sävytteisiä motiiveja on vaikeampi hyödyntää kovin nopeissa tempoissa.

Yhteenvetona voisi sanoa, että tämä soolo on hyödyllinen oppia jokaiselle, joka haluaa oppia kitaralla soittamaan jazzia. Lisäksi kappale on tunnettu jazzstandardi, jonka kuulee soitettavan melko usein. Soolossa on paljon käyttökelpoista sanavarastoa sekä yksittäisten äänten, oktaavien ja blokkisointujen muodossa, ja poimittavaa ja opeteltavaa riittää pitkäksi aikaa. Soolosta voi oppia esimerkiksi sitä, kuinka kehitellä erilaisia melodisia motiiveja perustuen ideoihin, joita improvisoida. Soolon ideat ovat hyvin kytköksissä toisiinsa, ja lopputuloksena on hyvin kerrottu musiikillinen tarina. Erilaiset II-V progressiot esiintyvät lukuisia kertoja kappaleen aikana, ja noihin progressioihin on paljon sanavarastoa saatavilla Montgomeryn soolosta. Oktaavisoolo osoittaa, kuinka voi improvisoida rytmisesti ja melodisesti napakalla tavalla. Oktaavisoolo ei usein ole teknisesti yhtä vaativa kuin yksittäisillä äänillä soitettu soolo, ja oktaaveilla saa korostettua juuri soiton melodisuutta. Soitusoolokin kannattaa kitaristina oppia, vaikka se tuntuu ehkä alussa työläältä. Eri sointuhajoitukset jazzissa tulevat silloin tutuksi, ja erityisesti se, miten niitä soitetaan kitaralla.

### **6.3 Grant Greenin soolon analysointia kappaleeseen *What Is This Thing Called Love***

Grant Green on yksi tunnetuimpia jazzkitaristeja Wes Montgomeryn ohella. Monet kitaristit ovat saaneet vaikutteita myös Grant Greenin soitosta. Montgomeryn tavoin, Green on saanut vaikutteita esimerkiksi kitaristi Charlie Christianilta. Greenin tyyli on enemmän yksittäisistä äänistä koostuvaa improvisointia. Greenin kuulee harvoin soittavan sointuja tai oktaaveja. Greenin sooloista kuulee kyllä selkeästi kappaleen sointuvaihdokset ja kappaleen harmonian, vaikka hän ei sointuja juuri soita improvisointinsa lomassa. Greenin tyyli on melodista. Greenin soitto on pelkistettyä, ja pohjautuu bebopiin ja bluesiin, mutta hänen soittonsa on rytmisesti napakkaa. Hänen soolonsa *What Is This Thing Called Love* -kappaleeseen klassikkoalbumilta *Gooden's Corner* (1961) on hyvä esimerkki Greenin melodisesta ja napakasta fraseerauksesta. Soolo sisältää hyvin bebop-sanavarastoa, jota omaankin soittoonsa voi huoletta poimia, ks. liite 2.

Soolo alkaa tauolla, ja rytmisektio ei säestä. Rytmisektio alkaa säestämään vasta tahdissa kolme. Tahdeissa 4–5 on napakka rytmien vastaus pidempään kahdeksasosalinjaan tahdeissa 1–2. Tahdeissa 7–9 on hyvää lyhyiden melodisten ideoiden kehittelyä Dm7b5-G7-Cmaj7 sointukulun päälle. Sanavarastoa voi noista tahdeista poimia omaankin soittoon, ja toistaa hitaalla tempolla eri sävellajeissa. Tahdissa 7 on idean esitys, jota seuraa idean pidempi melodinen kehittely

seuraavassa tahdissa 8. Tahdissa 9 tulee fraasin päätös, lyhyt ja ytimekäs melodinen idea, joka päättää fraasin. Tahdeissa 11–14 on asianmukaista bebop-kieltä tai bebop-sanavarastoa, tiheää kahdeksasosalinjaa tai fraseerausta II-V-I sointukulun päälle mollissa, sointuina siis Gm7b5-C7-Fm6. Tahdeissa 15–16 esiintyy kahdeksasosalinja, ja tahdissa 17 lyhyt rytmisen lopetus fraasille, sointuna siis toonika (I), eli Cmaj7.

Tahdeissa 18–19 on yksi Greenin tunnettu fraasi, jota Green käyttää useaan otteeseen monissa eri sooloissaan, sointu noiden tahtien aikana siis Cm7. Tuo fraasi on sellaisenaan käyttökelpoinen lukuisiin eri käyttötarkoituksiin eri sävellajeissa, ja kyseinen fraasi on helppo oppia ulkoa. Seuraava melodinen idea tahdin 19 jälkipuoliskolla loppuu F7-soinnun terssiin tahdissa 20, viimeisenä nuottina siis A. Fraasien lopetus jokaisen soinnun terssiin on tavanomaista juuri bebop-improvisoinnille, ja Greenin soolo sisältää lukuisia esimerkkifraaseja, kuinka päättää fraasi soinnun terssiin. Samanlainen vaiheittainen lähestymistapa on kuultavissa Bbmaj7-sointua lähestyttäessä tahdissa 21. Guide tone eli johtosävel on D, Bbmaj7-soinnun terssi. Tahdeissa 22–25 käytetään luovasti rytmisiä motiiveja, sisältäen suuren terssin intervalleja. Toinen motiivi alkaa tahdistä 26, sisältäen neljäsosanuotteja kahdessa ensimmäisessä tahdissa. Tahdeissa 28–29 aihe saa eräänlaisen päätännän, sointukulun ollessa C7-Fm6. Edellisten tahtien ideat osoittavat, että on hyvä jättää tilaa silloin tällöin ja soittaa vähemmän ja pitkiä ääniä, sen sijaan että soittaa koko ajan tiheästi esimerkiksi kahdeksasosafraaseja. Tahdeissa 30–34 Green soittaa pitkiä ääniä. Kyseinen idea antaa polyrytmisen vaikutelman, sillä idea ylittää tahtiviivat. Idea päättyy neljäsosanuotteihin tahdissa 35, ja näin selkeään johtopäätökseen.

Tahdissa 36 alkaa fraasi, jossa on 16-osanuotein soitettu slurri, päättyen C7-soinnun pieneen septimiin. Muutoin tahdit 36–38 sisältävät tiheitä kahdeksasosalinjoja. Seuraava linja tahdissa 39 päättyy tahtiin 40, ja linja sisältää jännitettä. Sitä seuraava linja tahdissa 41 sisältää purkauksen. Jälleen tahdissa 43 on jännitettä, ja purkaus tahdeissa 44–45. Fraasit tahdeissa 46–50 sisältävät purkauksen ja vastauksen, ja luovat levollisemmän tunnelman jännitteisemmille tahdeille 44–45. Tahdeissa 51–53 käytetään tehokkaasti rytmiiikkaa yksittäistä nuottia hyödyntäen II-V-I sointukulkuun Bb-duurissa (Cm7-F7-Bbmaj7). Linja päättyy melodiseen aihioon, joka koostuu Bb-duurikolmisoinnusta tahdissa 54. Samanlaista yksittäisen nuotin tehokasta käyttöä melodisena iskulauseena käytetään edelleen tahdissa 55. Aihio päättyy Ab-duurikolmisoinnun säveliin tahdissa 56. Lyhyt fraasi, joka esiintyy tahdeissa 57–58 tavallaan luo päätöstä edelliseen motiiviin, mutta

motiivia kehitellään edelleen tahdeissa 59, ja kyseisessä tahdissa on kysymysmuotoinen duoli. Duoli on siis kahdesta peräkkäisestä nuotista koostuva joukko, trioli taas kolmesta peräkkäisestä nuotista koostuva joukko.

Tahdeissa 60–61 on lyhyt melodinen vastaus tahdin 59 duolille. Johtopäätös edellisille fraaseille soi tahdeissa 62–65, sointukulun ollessa II-V-I (Dm7b5-G7-Cmaj7). Tiheämpiä fraaseja soitetaan edelleen tahdissa 73. Toistuvia melodisia ideoita esiintyy tahdeissa 69–72. Tahdissa 72 melodiset ideat alkavat juurisävelestä ja nousevat molliasteikossa kvinttiin, ja ideat sisältävät juurisävelen ja molliterssin tahdeissa 69, 71 ja 72. Fraasi päättyy tahtiin 73, ja sointuna toonikasointu, (I) eli Cmaj7. Kyseinen fraasi tahdissa 73 alkaa terssistä ja menee kromaattisesti askel askeleelta kvinttiin ja päättyy juurisäveleen kvarttihypyllä (kolmas isku, tahti 73): jälleen napakka melodinen päätäntä fraasille. Tahdeissa 87–90 on melodinen motiivi, joka ylittää tahtiviivat. Motiivi alkaa tahdin 87 loppupäästä, ja päättyy kolmanteen iskuun seuraavassa tahdissa 88. Melodinen idea sisältää Ebm7-arpeggion II-V sointuprogression päälle (Ebm7-Ab7). Motiivia kehitellään seuraavissa tahdeissa, alkaen tahdistä 88, neljänneltä iskulta, ensimmäisenä sävelenä Dm7-soinnun septimi eli C. Tahdin 90 loppupäästä alkaa fraasi, joka on kysymysmuotoinen, ja fraasi päättyy tahtiin 92, sointujen ollessa Gm7b5-C7. Vastausmuotoinen fraasi tulee tahdissa 94 sitä edeltävälle kysymysluonteiselle fraasille tahdissa 94, harmonian ollessa Dm7b5. Napakka lopetusfraasi saadaan tahdissa 94–99, sointukulun ollessa II-V-I (Dm7b5-G7-Cmaj7). Fraasi alkaa blues-vaikutteisella lausunnolla, melkein kuin huuto. Tämä voisi olla soolon huippukohta eli kliimaksi, Green tykittää E-kielen 15. nauhalta ylä-G -nuottia kahdeksasosien muodossa.

Tahdeissa 100–105 on jälleen toinen jännitteinen blues-vaikutteinen fraasi, tosin rytmikaltaan se on hieman erilainen edeltävien tahtien fraasiin verrattuna. Jännitteisen tunnelman lopettaa ytimekkäästi tahtien 111–113 fraasi. Soolon jännitteinen tunnelma laskee viimeisten fraasien aikana. Tahdissa 119–120 Green soittaa duurikolmisoinnun säveliä yksittäisten äänien muodossa Ebm7-Ab7 sointukulun päälle. Soolo päättyy motiiviin tahdissa 127 ja tuota samaa motiivia käytetään edelleen tahdissa 128. Soolo kokonaisuudessaan päättyy tahdissa 129 lyhyeen melodiseen toteamukseen.

Kokonaisuudessaan tämä soolo sisältää hyvää bebop-sanavarastoa. Soolo on blues-vaikutteinen. Kokonaisuudessaan motiivit ovat rytmisesti napakoita. Soolo sisältää yksinkertaisia melodisia

ideoita ja hyvää motiivien kehittelyä. Jazzstandardina *What Is This Thing Called Love* on tunnettu, ja se on yksi soitetuimmista jazzstandardeista. Fraaseista poimimisen arvoisia on lukuisia, hyvä esimerkki on heti ensimmäisissä tahdeissa soitettu fraasi tahdeissa 1–3, joka antaa harmonista informaatiota Gm7b5-C7 -sointuprogression päälle, kutakin sointua kestää yhden tahdin. Gm7b5-C7 kadenssi johtaa tyyppillisesti f-molliin, ja on luokiteltavissa mollissa tapahtuvaksi II-V-I -progressioksi. Tahtien 4–5 fraasi on melodisesti ja rytmisesti napakka, sointujen ollessa C7-Fm6 (V-I). Tämäkin lyhyt ja bebop-vaikutteinen melodinen idea on sellaisenaan hyödynnettävissä lukuisiin mollissa tapahtuviin kadensseihin eri jazzstandardeissa. Green hyödyntää tehokkaasti molliseptimisoinnuissa tapahtuvia melodisia aiheita rytmisesti tahdeissa 6–8, ja aiheet muistuttavat läheisesti toisiaan. Tahdin 7 melodinen idea, joka alkaa jo tahdin 6 viimeiseltä iskulta, on sellaisenaan hyvää sanavarastoa minkä tahansa molliseptimisoinnun päälle soitettuna. Seuraava melodinen idea tahdissa 8 on puolikkaan sävelaskeleen alempana, ja on samalla tavalla hyödynnettävissä samankaltaisten sointujen päälle. Tahtien 11–14 tiheämpi, kahdeksanosanuoteista koostuva fraasi on hyödynnettävissä sellaisenaan, fraasin ollessa pitkä II-V-I progressio, jossa kutakin sointua kestää yhden tahdin (soinnut Gm7b5-C7-Fm6). Fraasi on sellaisenaan hyödyllistä melodista sanavarastoa mollissa tapahtuvaan II-V-I progressioon. Kyseistä fraasia, kuten muitakin fraaseja, voi harjoitella metronomin kanssa ensiksi laulamalla ja sitten omalla instrumentillaan, ja kaikissa 12 sävellajissa. Tahtien 15–17 ja 111–112 fraasit ovat myös hyödyllistä melodista sanavarastoa samankaltaisia sointukulkuja ajatellen, mollissa tapahtuva II-V progressio I-asteen toonikasointuun tapahtuu esimerkiksi *April In Paris* -nimisessä jazzstandardissa. Tahdin 21–22 fraasi Bbmaj7-soinnun päälle soitettuna on käyttökelpoinen fraasi duurissa, samoin kuin tahtien 85–86 fraasi, myös Bbmaj7-soinnussa.

#### **6.4 Jim Hallin soolon analysointia kappaleeseen *Alone Together***

Jim Hall oli jazzkitaristina edelläkävijä monelle modernimman polven jazzkitaristeille, jotka vaikuttivat 1970-luvulta eteenpäin. Muun muassa kitaristit Pat Metheny, Julian Lage, Peter Bernstein, Lage Lund, Jesse van Ruller sekä Kurt Rosenwinkel ovat saaneet vaikutteita Jim Hallin soitosta. Jim Hall oli soittajana vähäeleinen, hän ei korostanut teknisyyttä soitossaan, kuten esimerkiksi George Benson. Jim Hall oli jazzkitaristina aikaansa edellä. Hänen soittonsa oli älyllistä ja harmonisesti informoivaa, ja hän soitti usein komplekseja sointuja, joita ei kuullut muiden sen ajan jazzkitaristien soittavan. Hänen soittotyylinsä ei ollut yhtä aggressiivista, toisin kuin esimerkiksi Wes Montgomeryn tai Grant Greenin hardbop-vaikutteinen tyyli. Sen sijaan hän oli

ilmaisussaan herkempi, kuten monet sen ajan cool jazz soittajat, Chet Baker, Lee Konitz tai Bill Evans. Hallilla oli tapana jättää tilaa soitossaan, eikä hän useinkaan soittanut kovin tiheitä fraaseja verrattuna muihin aikansa vanhemman polven jazzkitaristeihin, jotka vaikuttivat 1940-, 1950- ja 1960-lukujen aikana. Itse soolo perustuu *Alone Together* -nimiseen tunnettuun jazzstandardiin. Soolo on saksofonisti Paul Desmondin levyltä *Take Ten* (1963). Soolo sisältää hyvää melodista sanavarastoa mollissa, ja hyviä melodisia motiiveja ja niiden kehittelyä.

Itse soolo alkaa lyhyellä g-molli -kolmisoinnun sävelistä koostuvalla melodisella motiivilla tahdissa 2. Motiivi päättyy c-mollin terssiin tahdissa 3. Tahdeissa 4–5 on lyhyt motiivi vastauksena edelliseen motiiviin. Tahtien 2–5 motiivit sisältävät napakkaa mollissa improvisoitua melodista sanavarastoa II-V-I sointuprogression päälle (Dm7b5-G7-Cm6). Tahdin 6 fraasi sisältää C7b9-soinnun sävelistä koostuvan arpeggion (V/IV), joka päättyy Fm-sointuun (IV) tahdissa 7. Motiivi tahdissa 7 muistuttaa tahdin 3 motiivia, koska molemmilla on yhteinen rytmisen lopetus, jolloin noiden tahtien melodiset ideat liittyvät näin toisiinsa. Tahtien 8–9 fraasi sisältää hyviä melodisia ideoita siitä, miten improvisoida dimisoinnun päälle: varmasti kopioimisen arvoista sanavarastoa tämä, sillä dimisoinnut voivat aiheuttaa haasteita improvisoijalle, sillä niitä ei aina tule niin usein vastaan. Tahdin 9 motiivia kehitetään edelleen tahdissa 10, tahtien 9–10 motiivit jakavat samanlaisen rytmin ja ideat liittyvät näin toisiinsa. Myös idea tahdissa 11 Ebmaj7-soinnun päälle on rytmisesti ja melodisesti samankaltainen ideaan tahdissa 12, joka sisältää ylinousevan kolmisoinnun. Idea on napakka, se soitetaan sointukulkuun Dm7b5-G7. Fraasit tahdin 12 loppupuolelta tahtiin 16 asti jakavat myös samanlaisia melodisia aiheita, jotka liittyvät toisiinsa melodisesti ja rytmisesti. Melodinen idea tahdissa 14 toistuu tahdissa 17. Ideat tahdeissa 18 ja 19 ovat rytmisesti samanlaisia, ja melodinen idea on sekvensoitu intervaleja käyttämällä, sekunteja tahdissa 18 ja pieniä terssejä tahdissa 19. Hyviä melodisia rytmejä on myös tahdeissa 23–26, ja ideat liittyvät toisiinsa noiden tahtien aikana. Jännitteisempi melodinen idea alkaa tahdin 26 loppupuolelta ja päättyy tahdin 29 alkuun, myös hyvää melodista kehittelyä tapahtuu noiden tahtien aikana. Vastaus aiempaan fraasiin tulee tahdissa 30, fraasi sisältää purkauksen f-mollissa. Melodiset ideat on rakennettu melodiaa lainaten tahdeissa 36–40. Yksittäisistä äänistä koostuva soolo päättyy muutamia kertoja toistuvaan melodiseen motiiviin, jota kehitellään tahdeissa 41–42. Ideat sointusoolossa ovat myös hyvin kehiteltyjä varsinkin rytmisesti. Sooloanalyysi keskittyy kuitenkin yksittäisillä nuoteilla soitetun soolon analysointiin, mutta on suositeltavaa opetella myös sointusoolo, jotta oppii improvisoimaan soinnuilla, ja ymmärtää, millaisia sointuhajoituksia voi käyttää sointusooloja improvisoidessa.

Mitä tulee yksittäisten fraasien poimimiseen, koko yksittäisistä äänistä koostuva soolo sisältää hyvää melodista sanavarastoa mollissa, kappaleena siis mollisävytteinen jazzstandardi *Alone Together*. Muita mollisävytteisiä, keskitempoisia jazzstandardeja ovat esimerkiksi *Yesterdays*, *You And The Night And The Music*, *Lullaby Of The Leaves*, hieman nopeampi *From This Moment On* ja *Get Out Of Town*. Tahtien 2–3 fraasi on mollissa tapahtuvaan II-V-I kadenssiin sopiva, rytmisesti napakka fraasi, samoin kuin tahtien 4–5. Sointukulkuna siis Dm7b5-G7-Cm6 tahdeissa 2–5. Tahtien 6–7 ja 20–21 fraasit ovat samalla tavalla käyttökelpoinen mollissa tapahtuvissa II-V-I -progressioissa (Gm7b5-C7-Fm6), sointukulku johtaa tällä kertaa IV asteelle eli f-molliin. Kaikkia fraaseja voi siirtää eri sävellajeihin ja soveltaa samankaltaisissa sointukuluissa, joita jazzstandardeissa esiintyy, kun kyseessä on kahden tahdin mittainen II-V-I sointukulku mollissa. Melko yksinkertainen mutta toimiva melodinen idea, jota voi myös hyödyntää mollissa tapahtuvassa II-V-I sointukulussa on sointujen Dm7b5-G7-Cm6 sointukulkuun soitettu fraasi tahdeissa 18–19. Tahdin 34–35 fraasi sisältää hyvää melodista sanavarastoa duurissa, sointukulun ollessa Bb7-Ebmaj7.

## 6.5 Joe Passin soolon analysointia kappaleeseen *I Got Rhythm*

Joe Pass oli tunnettu jazzkitaristi, joka aloitti uransa 1960-luvulla, mutta hän tuli suuremman yleisön tuntemaksi vasta 1970-luvulla. Pass oli teknisesti hyvin taitava instrumentissaan, ja hänen soittonsa on moitteetonta ja jäljittelemisen arvoista. Hänen tapansa soittaa soolokitaraa on myös saavuttanut suurta suosiota jazzpiireissä.

Analysoinnin kohteena oleva soolo on Passin soolo kappaleeseen *I Got Rhythm*. Soolo on Zoot Sims'n albumilta *Zoot Sims and The Gershwin Brothers* (1975). Soolon alussa tahdissa 3 on yksinkertainen rytmisen motiivi, joka loppuu tahtiin 4. Tahdeissa 5–24 on monimutkaisempaa bebop-kieltä ja tiheämpiä kahdeksasosalinjoja, jotka liittyvät vähemmän toisiinsa, mutta jotka silti ovat musikaalisia ja moitteettomia. Tahdissa 25–27 on napakka blues-vaikutteinen idea, jolle on vastaus tahdeissa 28–29. Tahdin 29 lopusta tahtiin 32 on jälleen vahva blues-vaikutteinen melodinen idea, jolla on selkeä artikulaatio. Tahdeissa 33–39 on jälleen tiheämpää kahdeksasosafraseerausta. Tahdeissa 41–42 on napakka kysymys-vastaus -muotoinen melodinen idea. Tahdeissa 43–44 on vahvistava lausunto tahdeille 41–42. Tahdeissa 49–56 on jälleen tiheämpää kahdeksasosanuoteilla tehtyä fraseerausta. Tahdit 57–60 sisältävät taas vahvan melodisen toteamuksen. Tahdeissa 61 ja 62 on rytmisen motiivi, jota seuraa toinen

samankaltainen motiivi tahdeissa 63–65. Yhteenvedona voisi sanoa, että soolossa on kitaristille sanavarastoa. Lyhyet fraasit ovat tarttuvia ja niitä voidaan poimia omaan soittoon huoletta. Pidemmät kahdeksasosafraasit ovat hyvää sanavarastoa myös, joita kannattaa hyödyntää omassa soitossa. Harjoittelu kannattaa tehdä yksittäisten fraasien osalta esimerkiksi metronomin kanssa.

Hyviä esimerkkejä käyttökelpoisista fraaseista soolossa on lukuisia. Muutamia hyvä esimerkkifraasi on esimerkiksi tahtien 5–6 ja 13–14 fraasit, duurissa tapahtuva II-V-I kadenssi, sointujen ollessa Fm7-Bb7-Ebmaj7. Kyseinen fraasi on bebop-vaikutteinen fraasi, jota voi hyödyntää sellaisenaan monissa samankaltaisissa jazzstandardeissa tapahtuvissa kadensseissa. Tiheä kahdeksasosanuoteista koostuva bebop-vaikutteinen fraasi esiintyy tahdeissa 7–8, jota voi sellaisenaan soveltaa esimerkiksi rytmikiertoon, sointukierron ollessa I-VI-II-V (Bb6-Gm7-Cm7-F7), samoin kuin tahtien 10–12 fraasi. Kyseisen fraasin voi myös pilkkoa osiin ja harjoitella sitä lyhyemmissä pätkissä, esimerkiksi tahtien 11–12 fraasia III-(V)-II sointukulun päälle, soinnut siis Dm7-G7-Cm7. B-osaan tullessa esiintyy lukuisia hyviä II-V -fraaseja duurissa, jotka edustavat hyvää bebop-vaikutteista sanavarastoa. Kahden tahdin mittaisia II-V -progression päälle, duurissa soitettuja fraaseja esiintyy paljon tahdeissa 17–23. Yksittäiset vaihtuvat tahdin välein. Kunkin fraasin voi pilkkoa kahden tahdin mittaiseen pätkään, tahdit 17–18, tahdit 18–20, tahdit 21–23. Kaikissa edellä mainituissa tahdeissa on hyvää sanavarastoa duuriin purkautuvia II-V-I progressioita ajatellen. A-osaan tullessa tahdeissa 33–34 on jälleen I-VI-II-V -sointukulkuun sopivaa melodista sanavarastoa, jota kannattaa tutkiskella oman melodisen sanavaraston laajentamista ja rikastamista ajatellen.

## 6.6 Sonny Rollinsin soolon analysointia kappaleeseen *Tenor Madness*

Eräs hyvä tapa oppia improvisoimaan tavanomaisen 12 tahdin jazz-blues -sointukulun päälle on opetella jokin esimerkkisoolo. Hyviä esimerkkejä on lukuisia, mutta tähän analyysiin on valittu tenorisaksofonisti Sonny Rollinsin tunnetuksi tekemä kappale *Tenor Madness*, joka on yksi tunnetuimmista jazz-blues -kappaleista, jota kuulee usein keikoilla ja varsinkin jazz-jameissa. Kappale pohjautuu blues-kiertoon Bb-duurissa. Kappale sisältää hyvää sanavarastoa juuri jazz-bluesiin sopivaksi, ja yksittäisiä ideoita voi huoletta poimia omaan soittoonsa ja harjoitella eri sävellajeissa. Kappale on samannimiseltä klassikkolevyiltä *Tenor Madness* (1956).



Itse soolo alkaa blues-vaikutteisilla fraaseilla jotka noudattavat kysymys-vastaus -muotoa, sointukulun Bb7-Eb7 päälle (I-IV). Bebop-fraseerausta II-V sointukulun päälle esiintyy tahdeissa 8–11 saavuttaessa G7-sointuun tahdissa 8. Edellä mainituissa tahdeissa on varmasti tarpeellista sanavarastoa, mitä voisi poimia omaan soittoon kyseisen sointukulun ollessa melko yleinen ja paljon soitettu. Tahdista 13 tahtiin 14 (Bb7-Eb7) on yksinkertaisia duurikolmisoinnun säveliä, joista on muodostettu melodisia ideoita. Noitakin melodisia ideoita voisi kenties poimia omaan soittoonsa, sillä kolmisoinnun sävelillä improvisointi on melko yleinen tapa improvisoida. Tahdit 15–19 sisältävät taas monimutkaisempia bebop-linjoja, joita voi myös hyödyntää blues-vaikutteisten, blues-asteikkoon perustuvien ideoiden lisäksi. Tahdit 20–23 sisältävät yksinkertaisempia melodisia ideoita dominanttiharmonian päälle (G7+9-Cm7-F7+9-Bb7). Tahdit 25–34 sisältävät hyviä esimerkkejä siitä, miten kysymys-vastaus-muotoista fraseerausta voidaan hyödyntää blues-kierrossa. Noiden tahtien aikana Rollins soittaa tiheämpiä kysymysmuotoisia fraaseja, ja vastausmuotoiset fraasit ovat napakoita ja lyhyitä. Tämä luo pohjaa hyvälle tarinankerronnalle jazzimprovisoinnissa.

Tahdit 36–48 sisältävät jälleen monimutkaisempia bebop-linjoja. Tahdeissa 41–45 Rollins antaa melodisilla ideoillaan ymmärtää, että sointukulku on Ebmaj7-Ebm6-Dm7-G7-Cm7 rytmisektion soittaessa tavanomaista blues-kiertoa. Idea on silti nerokas ja poimimisen arvoinen. Tahdit 49–53 osoittavat, miten intervalleilla voi improvisoida luovalla tavalla, kyseisten tahtien aikana Rollins improvisoi käyttäen sekunteja ja terssejä. Tahdeissa 56–58 on luovalla tavalla hyödynnetty trilleistä koostuvia melodisia ideoita. Tahdit 61–63 sisältävät jälleen monimutkaisempia musiikillisia ideoita kysymysmuodossa. Vastausmuotoinen melodinen idea seuraa tahdeissa 64–65. Tahdissa 67 on hyödynnetty staccatoa artikulaation keinona. Meneillään oleva chorus päättyy taitavaan bebop-linjojen soitantaan. Tahdit 70–77 jakavat samanlaisen rytmisen motiivin, joka päättyy kahdeksasosista koostuvaan duoliin, ja tahtien ideat ovat yhteneväisiä musiikillisesti. Samoin ovat tahtien 78–80 ideat yhteneväisiä rytmisesti ja harmonisesti. Soolo päättyy blues-vaikutteisiin fraaseihin, jotka noudattavat kysymys-vastaus -muotoa. Lopuksi Rollins soittaa nopean bebop-vaikutteisen 16-osalinjoista koostuvan fraasin, jota voi sellaisenaan kopioida samankaltaisiin sointukiertoihin tai blues-sointukulkuihin eri sävellajeissa. Soolon lopetus on napakka. Kokonaisuudessaan soolo on hyvä esimerkki, joka sisältää rytmistä ja melodista sanavarastoa, jota voi poimia omaan soittoonsa. Sointukiertona siis duurissa soitettu tavanomainen blues-kierto. Motiiveja on kehitelty läpi soolon, ja ideat ovat näin johdonmukaisia, ja sisältävät hyviä melodisia rytmejä ja harmonista informaatiota.

Soolossa on lukuisia hyviä esimerkkifraaseja, joita soveltaa 12 tahdin blues-kiertoon. Alun melodiset ideat tahdeissa 1–7 ovat melko yksinkertaisia, mutta toimivia ideoita 12 tahdin blues-kiertoa ajatellen, sointuasteiden ollessa I ja IV. Muutamia muita esimerkkejä käyttökelpoisista fraaseista on esimerkiksi tahtien 9–11 fraasi sointukulun II-V-I päälle (soinnut Cm7-F7-Bb7) on sellaisenaan käyttökelpoinen esimerkiksi eri tempoissa soitettaviin 12 tahdin blues-kiertoihin, oli sävellaji mikä tahansa. Tahtien 25–29 fraasi on blues-kiertoon käyttökelpoinen fraasi sellaisenaan, samoin tahtien 37–39 ja 61–63 fraasit. Voi pohtia, miten kyseisiä fraaseja voisi soveltaa omissa soitossaan esimerkiksi I-IV asteiden välillä.

## 6.7 Dexter Gordonin soolon analysointia kappaleeseen *Love For Sale*

Tenorisaksofonisti Dexter Gordonin soolo kappaleeseen *Love For Sale* on Gordonin klassikkolevyltä *Go!* (1962). *Love For Sale* -kappale on yksi tunnetuimmista ja soitetuimmista jazzstandardeista. Soolo sisältää paljon hyödyllisiä bebop-fraaseja, joita voi poimia omaan soittoon.

Soolo itsessään alkaa yksinkertaisella blues-motiivilla tahdistä 3 tahtiin 6 (Bb7-Fm6). Tahdeissa 7–10 on bebop-vaikutteista kahdeksasosanuoteilla soitettua fraseerausta. II-V-I -progression päälle soitettut melodiset ideat tahdeissa 11–13 ovat hyviä esimerkkejä kyseisen sointukulun päälle soitetuista melodisista ideoista, sointujen ollessa II-V-I (Bbm7-Eb7-Abmaj7). Kutakin sointua kestää yksi tahti. Näitä fraaseja voi sellaisenaan hyödyntää kaikissa sävellajeissa niiden käyttökelpoisuutensa vuoksi sointukulun ollessa tavanomainen jazzille ominainen sointukulku. Tahdissa 14 on lyhyempi, yhden tahdin mittainen fraasi II-V -sointukulkuun (Abm7-Db7), ja sointukulku purkautuu Gm7b5-sointuun. Hyvää motiivien kehittelyä mollissa tapahtuvan II-V-sointukulun aikana (Gm7b5-C7) on idea tahdeissa 15–16, joka sisältää motiivin, joka purkautuu toonikaan (Fm) tahdissa 17. Tahdeissa 19–20 on rytmisen motiivi joka koostuu Cm7-soinnun arpeggiosta Bb7-soinnun päälle: tämä musiikillinen idea luo osaltaan modaalista vaikutelmaa. Voisi ajatella musiikillista ideaa F-doorisen asteikon sävelistä rakentamalla, kun improvisoi modaalisella tavalla Bb7-soinnun päälle, ja tahtien 19–20 idea on hyvä esimerkki tästä.

Tahdit 23–26 sisältävät hyviä kysymys-vastaus -muotoisia fraaseja Bb7-Fm -sointukulun päälle (IV blues-I), jotka ovat lyhyitä ja ytimekkäitä. Seuraavat tahdit sisältävät tiheämpiä mutta esimerkillisiä bebop-vaikutteisia fraaseja tahdistä 27 tahtiin 42. Tahdeissa 43–44 on trioleista koostuvia ideoita, jotka perustuvat dimiasteikkoon, harmonian ollessa Cm7b5-F7b9. Tahdeissa 49–50 on sama

motiivi, tahdissa 49 sama motiivi soitetaan puoli sävelaskelta ylempää, tahdissa 50 motiivi on täysin sama puoli sävelaskelta alemmaa. Tahdissa 51 palataan Bb7-sointuun eli IV-asteen dominanttisointuun (IV blues). Tahdeissa 51–61 on hyvää motiivien kehittelyä sointukulun purkautuessa lopuksi Abmaj7-sointuun tahdissa 61. Tahdeissa 51–52 on rytmisen motiivi, joka koostuu Fm7-soinnun sävelistä Bb7 soinnun päälle, ja idea luo jälleen modaalista äänensävyä. Tahdeissa 53–54 on rytmisen motiivi, jossa on käytetty trioleja, jotka koostuvat F-melodisen molliasteikon sävelistä. Tahdeissa 55–58 on myös motiiveja, joita on kehitelty hyvin, ja samaa rytmiä on hyödynnetty niiden tahtien aikana. Rytmisesti napakoita motiiveja on käytetty myös tahdeissa 59–61, II-V-I -sointukulun päälle. Tahdeissa 67–69 on rytmisen motiivi, joka koostuu Cm7-soinnun sävelistä arpeggioina Bb7-soinnun päälle. Arpeggiot koostuvat neljäsoatrioleista, joita toistetaan motiivin päätyttyä tahdissa 70 (Fm6). Tahdeissa 71–73 on hyödynnetty arpeggioita. Tahdeissa 74–79 on napakka rytmisen motiivi, jota kehitellään niiden tahtien aikana II-V-I -sointukulun päälle. Tahdeissa 83–85 on Fm6-soinnun sävelistä koostuva arpeggio melodisena ideana. Tahdit 83–84 sisältävät kysymysmuotoisen fraasin, ja vastausmuotoinen fraasi seuraa perässä tahdissa 85. Tahdeissa 86–93 on tiheämpiä bebop-vaikutteisia fraaseja, jotka koostuvat kahdeksasosanuoteista.

Tahdista 95 tahdin 96 puoliväliin esiintyy rytmisen motiivi, jota seuraa vastausmuotoinen, lyhyt kahdeksasosanuoteista koostuva fraasi, joka alkaa tahdin 96 loppupuolelta ja päättyy tahtiin 97. Tahdit 99–105 sisältävät myös hyviä melodisia motiiveja, ja ideat liittyvät toisiinsa rytmisesti. Fraasi on kysymysmuotoinen tahdeissa 99–100 Bbm7-Eb7 -sointukulun päälle. Vastausmuotoinen fraasi seuraa tahdeissa 101–102 Abmaj7-Cm7b5-F7b9 -sointukulun päälle. Päättäjänsä sisältävä fraasi esiintyy tahdissa 103–105, ja fraasi alkaa samanlaisella rytmisellä motiivilla, kuten tahdeissa 99–100 ja 101–102. Tahdeissa 107–108 motiivi on toistettu Cm7b5-F7b9 harmoniassa Fm6-harmonian sijasta. Samaa motiivia oli aiemmin käytetty tahdeissa 83–85, ja motiivin rytmi oli samanlainen. Tahdit 109–110 sisältävät vastauksen kysymysluonteiselle motiiville tahdeissa 107–108. Tahdeissa 111–114 on jälleen hyvää motiivien kehittelyä. Tahdeissa 111–112 on fraasi Dm7b5-G7 -sointukulkuun perustuva fraasi. Vastausmuotoinen fraasi löytyy tahdeista 113–114. Tahtien 111 ja 113–114 motiivit jakavat samankaltaisen rytmin. Motiivilla on vahva lopetus tahdeissa 113–114 sointukulun Dbm7-Gb7-Cm7-F7 päälle. Tahdeissa 115–116 on kysymysmuotoinen fraasi, jota seuraa vastaus tahdissa 117, ja motiivit ovat rytmisesti samanlaisia. Tahdissa 119 tulee vastaan jälleen rytmisesti samanlainen motiivi, ja tahdeissa 119–120 on jälleen kysymysluonteinen fraasi. Tahdissa 121 on vastausmuotoinen fraasi (Fm6). Soolo päättyy

kokonaisuudessaan ideoihin, jotka eivät ole kovinkaan tiheitä melodisesti. Yksinkertainen, mutta vahva rytmisen motiivi tulee vastaan tahdeissa 125, 127 ja 129, ja motiivissa hyödynnetään pisteellisiä neljäsosanuotteja. Tahdeissa 126 ja 128 pianisti reagoi säestyksellään rytmisesti samalla tavalla solistin rytmisiin motiiveihin tahdeissa 125, 127 ja 129. Kokonaisuudessaan soolo on imitoimisen arvoinen lukuisten käyttökelpoisten bebop-fraasien ansiosta.

Mitä tulee yksittäisten fraasien poimimiseen, heti alussa on melko hyvää blues-vaikutteista sanavarastoa tahdeissa 3–6, jota voi hyödyntää myös duurissa jopa sellaisenaan ilman, että tahdin 6 Ab-nuottia palauttaa A:ksi. Fraasia voi sellaisenaan hyödyntää esimerkiksi 12 tahdin blues-kierrossa. Monimutkaisempi fraasi, joka toimii hyvin duurin septimisoinnussa sovellettuna, on myös tahdin 7–9 fraasi, joka päättyy napakasti toonikasoinnun kvinttiin. Kyseistä tahdin 7–9 kahdeksasosanuoteista koostuvaa fraasia voi hyödyntää eri duuriseptimisoinnuissa. Tahdeissa 11–13 on duurissa tapahtuvaan II-V-I-sointuprogressioon hyvä fraasi, sisältäen bebop-vaikutteista sanavarastoa, joka koostuu kahdeksasosanuoteista. Tahdin 14 fraasi sisältää tahdin mittaiseen II-V-sointukulkuun improvisoidun hyvän melodisen idean, joka johtaa molliin. Terssin muuttaminen duuriterssiksi ensimmäisessä nuotissa tahdissa 15 on myös mahdollista, jolloin kyseinen fraasi toimii myös duurissa tapahtuvassa II-V-sointukulussa. Kyseinen fraasi kuitenkin päättyy tahdissa 15, Gm7b5-soinnun molliterssiin, ja on sellaisenaan sopiva, kun kohdesointuna on mollisointu duurisoinnun sijaan.

Tahtien 15–17 melodinen fraasi sisältää II-V-I progression päälle soitettun fraasin mollissa (soinnut Gm7b5-C7-Fm6). Kutakin sointua kestää yhden tahdin verran. Kyseistä fraasia voi hyödyntää sellaisenaan kaikissa sävellajeissa ja samankaltaisissa sointukuluissa eri jazzstandardeissa. Tahtien 43–44 melodisissa trioli-motiiveissa käytetään mielenkiintoisella tavalla kromatismia mollissa tapahtuvassa II-V-prognessiossa, sointujen ollessa Cm7b5 ja F7, molempia sointuja kestää yhden tahdin verran. Kromatismi on mielenkiintoinen tapa improvisoida, ja sen avulla voi luoda toimivia musiikillisia ideoita sooloissa. Tahdin 43–44 motiivi alkaa Cm7b5-soinnun päälle improvisoituna melodisena ideana, ja motiivi lähtee Cm7b5-soinnun pohjasävelestä, ja etenee vaiheittain ja kromaattisesti ensin ylös ja sitten takaisin alas seuraavassa nuottijärjestyksessä: C, C#, D, Eb, D, C#, C. Motiivia kehitellään edelleen tahdissa 44, soinnun ollessa F7. Tällä kertaa samanlaista rytmistä motiivia siirretään lähtemään nuotista Eb, E, F, Gb, F, E, Eb. Eb siis F7 soinnun pieni septimi, harmoninen sävy kyseisessä melodisessa ideassa antaa informaatiota soinnusta, jossa on F7:n

pienen septimin lisäksi b9 eli vähennetty nooni (F7b9). Cm7b5-F7 progressio purkautuu Bbm7-sointuun tahdissa 45.

Tahtien 45–46 melodinen idea Bb-mollissa sisältää hyvin myös melodista sanavarastoa mollissa, jota voi huoletta soveltaa muissakin mollissa tapahtuvissa sointukuluissa. Tahtien 99–105 kahdeksasosalinjoista koostuva fraasi on hyvää melodista sanavarastoa seuraavan sointukulun päälle: II-V-I-(V)-II-V-I, sointujen ollessa Bbm7-Eb7-Abmaj7-F7-Bbm7-Eb7-Abmaj7. Kutakin sointua kestää yhden tahdin verran. Fraasin voi pilkkoa osiin tahti tahdilta, ja katsoa, miten melodiset ideat yksittäisten edellä mainittujen sointujen päälle puhuttelevat, lähtien tahdista 99 ja päättyen tahtiin 105. Sen jälkeen voi yhdistää fraasit esimerkiksi kahden tahdin fraaseiksi yhdistämällä fraasit tahdeista 99–100, 100–101, 101–102, 103–105. Lopulta voi yhdistää fraasit kokonaisuudeksi alkaen tahdista 99 päättyen tahtiin 105, kun on harjoitellut fraasit yhdistämällä kaksi tahtia kerrallaan eri sävellajeissa.

## 6.8 Charlie Parkerin soolon analysointia kappaleeseen *Donna Lee*

Hyvä esimerkki siitä, miten improvisoida bebop-kappaleen päälle, on alttosaksofonisti Charlie Parkerin soolo kappaleeseen *Donna Lee*. Kappale on äänitetty vuoden 1947 studiosessiossa New Yorkissa. Kuten kaikki Charlie Parkerin soolot, sisältää myös tämä soolo paljon hyviä fraaseja, jotka ovat sellaisenaan käyttökelpoisia moniin eri tilanteisiin improvisoidessa.

Soolo alkaa tahdin 1 loppupäästä lyhyellä melodisella fraasilla, joka päättyy tahtiin 3. Fraasi sisältää hyvää bebop-sanavarastoa. Hyvä ja hyödyllinen II-V fraasi on siis kyseessä, jota voi harjoitella kaikissa 12 sävellajissa. Fraasi, jossa on myös hyvää motiivien kehittelyä, tulee vastaan tahdissa 5, joka on lyhyt melodinen idea Bb7-soinnun päälle. Tahdin 5 fraasi on tavallaan vastausmuotoinen fraasi tahdille 1. Tahdeissa 7–9 on myös hyödyllistä sanavarastoa II-V sointukulkuun duurissa. Fraasi kestää kolme tahtia ja koostuu tiheistä kahdeksasosanuoteista. Hyvä fraasi duurissa tulee vastaan tahdissa 11 Db-duurisoinnun päälle (IV-aste). Vastaus edelliseen tahdin 11 melodiseen motiiviin tulee vastaan tahdissa 12. Tahdin 12 fraasi menee hieman tahtiviivojen yli, kuten seuraava melodinen motiivi tahdeissa 13–14.

Hyvää ideoiden kehittelyä tapahtuu myös tahdeissa 19–21, pidempi kysymysluonteinen kahdeksasosafraasi tahdeissa 19–20 saa ytimekkään vastauksen tahdissa 21, joka sisältää rytmisen

motiivin. Hyvä esimerkki II-V-sointukulun päälle improvisoitavasta fraasista mollissa on tahdeissa 23–29 (Gm7b5-C7-Fm). Hyvä päätösfraasi tulee vastaan tahdeissa 31–32 (III-(V)-II-V-I). Kyseinen fraasi toistetaan jälleen tahdissa 33, tällä kertaa toonikassa (Ab). Kyseinen motiivi ylittää tahtiviivat ja fraasi on rytmisesti napakka. Hyvä melodinen motiivi soitetaan jälleen tahdeissa 50–54. Fraasi alkaa tahdista 50 lyhyellä kahdeksasosanuoteista koostuvalla melodisella motiivilla, joka päättyy tahdin 51 alkuun. Hyvää rytmistä motiivien kehittelyä tapahtuu jälkeen tahdeissa 55–57. Fraasi alkaa duoleilla tahdin 55 alusta, ja sitä kehitellään edelleen seuraavissa tahdeissa päättyen napakkaan duoleista koostuvaan motiiviin tahdissa 57, joka päättää fraasin.

Soolo päättyy tiheään kahdeksasosanuoteista koostuvan fraaseihin tahdista 59 tahtiin 65. Nuo tahdit sisältävät paljon jäljittelemisen arvoisia fraaseja, joita voi harjoitella eri sävellajeissa esimerkiksi metronomin kanssa. Soolo päättyy lyhyeen melodiseen lausuntoon tahdeissa 66–67. Soolo päättyy noihin tahteihin. Kokonaisuudessaan soolo on esimerkillinen bebop-soolo, joka sisältää paljon tyyllilajin mukaisia fraaseja, joita kannattaa poimia myös omaan soittoon. Tämän soolon opeteltua selviää varmasti monia hyvän soolon ainesosia, ja sisäinen kuuleminen kehittyy myös tämän soolon opettelemisen myötä.

Muutamia hyviä ja opettelemisen arvoisia ideoita koen tärkeäksi esittää tässäkin soolossa. Soolo kokonaisuudessaan sisältää paljon opettelemisen arvoisia fraaseja, jotka ovat käyttökelpoisia monissa eri tilanteissa. Fraasi, joka alkaa tahdista 2 ja päättyy tahtiin 3, on napakka duurissa tapahtuvaan II-V-I progressioon sopiva fraasi, sointuina siis Bbm7-Eb7-Abmaj7. Bbm7-Eb7-sointuja kutakin kestää kaksi iskua yhden tahdin sijasta, Abmaj7-sointua kestää yhden tahdin verran. Pidempi kahdeksasosanuoteista koostuva fraasi pidemmässä duurissa tapahtuvassa II-V-I progressiossa tahdeissa esiintyy tahdeissa 7–9, sointujen ollessa samat kuin edellä, kutakin sointua kestää nyt yhden tahdin verran. Tämäkin fraasi voidaan hyödyntää sellaisenaan monissa eri duurissa tapahtuvissa II-V-I progressiossa, sillä fraasissa on hyvää melodista sanavarastoa kyseistä jazzissa usein esiintyvää sointuprogressiota varten. Tahdissa 11 on hyvä melodinen idea duurissa, joka kestää yhden tahdin, soinnun ollessa Dbmaj7. Kyseinen idea on sovellettavissa kaikissa sävellajeissa, kun tarvitaan melodista sanavarastoa juuri duurisoinnun päälle improvisoitaessa. Myös seuraava fraasi, joka antaa informaatiota Db-mollista tahdeissa 11–12, on sellaisenaan käyttökelpoinen mollissa ja mollin neljännen asteen septimisoinnussa. Tässä tapauksessa tahtien 11–12 fraasi sopii sekä Gb7-sointuun, että itse Db-molliin. Kyseinen fraasi kannattaa myös ottaa

haltuun kaikissa sävellajeissa. Tahtien 23–25 fraasi sisältää hyvää melodista informaatiota mollissa tapahtuvassa II-V-I -progressiossa, sointujen ollessa Gm7b5-C7-Fm6. Edellä mainitut soinnut vaihtuvat yhden tahdin välein. Kyseinen fraasi on myös hyödyllinen muissa samanlaisissa mollissa tapahtuvissa II-V-I progressioissa. Tämä Parkerin soolo kappaleeseen *Donna Lee* on kokonaisuudessaan hyvä ja esimerkillinen jazzsoolo, josta saa fraaseja harjoiteltavaksi moniksi vuosiksi, opettelemisen arvoisia fraaseja on soolossa paljon.

## 6.9 Stan Getzin soolon analysointia kappaleeseen *My Foolish Heart*

Hyvä esimerkki siitä, miten improvisoida balladitempossa, on tenorisaksofonisti Stan Getzin soolo kappaleeseen *My Foolish Heart* albumilta *Live at the Left Banks* (2000). Getzin soitto on lyyristä. Getz oli erityisen tunnettu jazzballadien tulkitsijana. *My Foolish Heart* on kappaleena melko tunnettu jazzballadi. Soolo itsessään alkaa 16-osalinjalla tahdeissa 1–2, ja päättyy pitkään D-nuottiin, joka päättyy tahdin 2 puolivälissä. Tahdin 2 loppupäästä alkaa toinen fraasi, joka alkaa samalla D-nuotilla. Tämä improvisointitapa, missä aloitetaan seuraava fraasi samasta nuotista, mihin edellisessä fraasissa jäätiin, on nerokas ja toimiva tapa soolon jatkuvuudelle ja siihen, että ideat ovat yhteneväisiä. Melodinen idea tahdin 4 lopussa (Gm) on melodisesti ja rytmisesti yhteneväinen melodiseen ideaan tahdin 6 lopussa (Ebm), ja kyseisten tahtien fraasit ovat samalla tavalla artikuloituja. Päätösfraasi edelliselle fraasille tahdissa 6 tulee tahdeissa 7–9, joka alkaa pitkällä ja korkeilla nuoteilla ja päättyy Bb-duurin eli toonikan terssiin. Tahdin 8 fraasia on yksinkertaistettu, koska sitä oli lähes mahdoton nuotintaa nopeiden glissandojen takia. Tahdin 9 sekvenssiä jatketaan tahtiin 10 alkuun asti, ja tahdin 10 lopusta se saa päätöksen. Musikaalisia 16-osalinjoja balladikontekstissa tulee vastaan tahdeissa 11–13, ja linja päättyy c-mollikolmisoinnun sävelistä koostuvaan melodiseen motiiviin. Kolmisoinnun sävelillä improvisoimista jatketaan edelleen tahdeissa 14–15, tällä kertaa duurissa, ja ideat ovat näin yhdistettyjä toisiinsa juuri kolmisointujen sävelistä koostuvien motiivien kehittelystä johtuen. Melodista ideaa tahdissa 16 kehitellään edelleen tahdissa 17, soinnun ollessa Emaj7#11. Edellisten tahtien ideat osoittavat jälleen nerokasta motiivien kehittelyä, aloittamalla seuraava fraasi samasta nuotista, mihin edellisessä fraasissa jäätiin. Viimeisen fraasin sävel tahdissa 19 yhdistää tulevat melodiset ideat tahdeissa 20–21. Tahdin 20 melodista motiivia kehitellään edelleen tahdissa 21, tahdin 21 ollessa vastausmuotoinen motiivi tahdin 20 kysymysmuotoiselle motiiville. Melodisia sekvenssejä tulee vastaan tahdissa 22, Dm7-soinnun päälle.

Hyvää motiivien kehittelyä tapahtuu myös tahdeissa 24–26. Rytmisen motiivi, joka koostuu c-molliasteikon sävelistä, alkaa tahdistä 24. Tahdissa 25 kyseistä motiivia kehitellään edelleen, ja motiivi päättyy nopeaan melodiseen sekvenssiin, joka loppuu tahdissa 26, sointuna siis A7alt. Sekvenssin sävelet koostuvat A-dominanttidimiasteikosta. Tahdin 27 motiivi on johtopäätöksen sisältävä fraasi edellisen tahdin motiiviin. Melodiset ideat tahdeissa 28–30 ovat myös melodisesti yhteneväisiä, rytmisen idea tahdissa 28 alkaa d-mollikolmisoinnun sävelistä koostuvalla blues-vaikutteisella melodisella motiivilla. Tahtien 29–30 melodinen motiivi muistuttaa tahdin 28 motiivia, mutta tällä kertaa motiivi alkaa g-mollikolmisoinnun sävelistä, ja päättyy myös blues-vaikutteiseen ideaan. Rytmisesti tahtien 28–30 ideat muistuttavat toisiaan. Tahdit 31–34 sisältävät lopputoteamuksen ennen toonikaan eli Bb-duuriin siirtymistä tahdissa 36. Tahtien 36–37 melodiset ja blues-vaikutteiset ideat liittyvät toisiinsa, ja samaa aihetta toistetaan nerokkaasti melodisesti ja rytmisesti. Motiivi päättyy napakasti tahdissa 38. Tahdeissa 39–40 on monimutkaisempi 16-osa-fraasi, joka johtaa IV asteelle eli subdominanttiin (Eb). Tahdin 45 melodinen idea on yhteneväinen tahdin 46 ideaan, kun tahdin 45 ideaa kehitellään edelleen tahdissa 46. Tahti 46 sisältää nopean 32-osanuoteista koostuvan melodisen korukuvion G-melodisen mollin asteikon sävelistä koostuen (F#, G, A, Bb), joka on kehittelyä tahdin 45 g-mollikolmisoinnun sävelistä koostuvalle melodiselle motiiville. Tahtien 47–48 kysymysluonteinen melodinen idea on yhteneväinen tahtien 49–50 vastausluonteiselle idealle. Soolo päättyy tähän, ja teema alkaa.

Yhteenvedon voisi sanoa, että Getzin soolo on opettelemisen arvoinen, koska jazzballadeihin on vaikea improvisoida, ehkä jopa vaikeampaa kuin keskitempisiin tai nopeatempisiin jazzsävellyksiin. Soolo antaa osaltaan ymmärrystä siitä, millainen on hyvä improvisoitu soolo balladitempossa. Balladissa on hyvä kertoa tarina ja korostaa soiton lyyrisyyttä. Tärkeää on kehitellä melodisia ideoita ja yhdistää niitä toisiinsa. Muutamia fraaseja, joita näen hyvänä ja opettelemisen arvoisena, esiintyy tässäkin soolossa. 16-osanuoteista koostuvia fraaseja esiintyy jo soolon alussa. Tahdissa 3 on D7alt-asteikkoon vahvasti viittaava, 16-osalinjoista koostuva melodinen idea. Kyseinen idea on hyvä esimerkki siitä, miten käyttää Eb-melodista mollia eli melodisen mollin seitsemättä moodia eli alt-asteikkoa D7alt-soinnun päälle. Kromatismia tapahtuu tahdin 4 alkupäässä, soinnun ollessa Gm7. Fraasi alkaa D-nuotista, g-mollin kvintistä ja etenee kromaattisesti G:hen, g-mollin pohjasäveleen. Motiivi kokonaisuudessaan tahdeissa 4–5 on käyttökelpoinen esimerkiksi muihin balladeihin, joissa esiintyy mollia, kuten kuuluisa jazzstandardi *Body And Soul*. Jos ajattelee fraasia kappaleessa, joka vaatii puolet nopeampaa tempoa, sopii



kyseinen fraasi tahdeissa 4–5 myös nopeampiin kappaleisiin. Tahdin 11 fraasi, soinnun ollessa G7, sopii myös sellaisenaan samankaltaiseen harmoniaan, dominanttiseptimisointuun joko balladina tai puolet nopeammassa tempossa. Tahtien 12–13 fraasi c-mollissa on myös käyttökelpoinen eri sävellajeissa ja eri kappaleissa, joissa esiintyy molliharmoniaa. E-lyydisessä moodissa improvisoitu idea tahdeissa 16–17 on käyttökelpoinen samankaltaisessa harmoniassa, jossa vaaditaan lyydistä asteikkoa. Lyydinen esiintyy esimerkiksi balladissa *I Fall In Love Too Easily*, toisen tahdin soinnussa (IV), ja balladissa *My Funny Valentine*, tahti 5. Fraasista saa esimerkiksi kyseisiin kappaleisiin myös hyvää melodista sanavarastoa lyydistä asteikkoa ajatellen, joka on hieman joonista asteikkoa kirkkaampi. Hyvä 16-osalinjoista koostuva fraasi II-V-I progression päälle esiintyy tahdeissa 18–20, sointujen ollessa Cm7-F7-Bbmaj7. Kyseinen fraasi on opettelemisen arvoinen. Tahdista 23 alkava fraasi, joka päättyy tahdin 24 alkuun toimii hyvin lyhyissä II-V-I progressioissa mollissa, sointujen ollessa Dm7b5-G7-Cm. Kyseistä fraasia voi soveltaa esimerkiksi *What's New* -nimisessä jazzballadissa, joka on melko tunnettu balladi yleisestikin. *What's New* -kappaleen tahdeissa 4–5. Tahdissa 26 esiintyy dominanttidimiasteikko, jonka rakenne on puol koko puol koko, mitä tulee sävelaskeleisiin. Kyseinen asteikko on hyvä ottaa tarkastelun alle erityisesti dominanttiseptimisointua ajatellen, jos halutaan korostaa dominanttiseptimisoinnun lisäksi kyseisen soinnun muunnettuja kvinttejä ja nooneja (b5, #5, b9, #9).

## 6.10 Tietopankki soolojen analysoinnista

Tämä luku on tietopankki siitä, miten soolotranskriptioista saatavaa musiikillista informaatiota hyödyntää oppimisen kannalta hedelmällisellä tavalla. Tämä luku sisältää myös keskeisimmän pedagogisen sanoman tätä opinnäytetyötä koskien: miten oppia oppimaan itsenäisesti jazzimprovisaatiota soolotranskriptioista ja koko transkriptioprosessista saatavia tietoja hyödyntämällä.

### Millaisia kappaleita ja soittajia kannattaa valita soolotranskriptiota ajatellen?

Soolotranskriptioista saa paljon informaatiota juuri improvisoinnin oppimiseen. Soolo kannattaa ensin opetella hidastetusti ja laulamaan, ja sitten soolo kannattaa opetella omalla instrumentillaan. Lopuksi soolo on hyvä nuotintaa analyysia varten, johon sisältyy melodisten motiivien analyysi suhteessa analysoitavan kappaleen sointukulkuun. Kappaleen sointukulku on hyvä analysoida roomalaisin numeroin (ks. Liite 7), ja merkitä soolotranskriptioon kappaleen

harmonia jokaista tahtia ajatellen, kuten itsekin olen transkriptioissani tehnyt. Nelisoinnut riittävät sointuihin pohjautuvaa analyysia varten. Soolotranskriptioon pohjautuvan jazzstandardin sointukulku on hyvä hahmottaa suoraan levytykseltä, ei esimerkiksi suoraan jostain *real book* -nuotista, jotka yleisesti eivät anna tarkkaa kuvaa kappaleen sointukierrosta transkriptioita tehdessä. Korvan kehittymisen kannalta on hyvä, jos soinnut yrittää hahmottaa suoraan levytykseltä. Nämä kannattaa kirjoittaa sitten omaan nuotintettuun soolotranskriptioon.

Ei ole lopulta kovin suurta väliä siitä, minkä jazzstandardin sointukiertoon pohjautuvan soolon valitsee, sillä jazzstandardien sointukierrot muistuttavat välillä toisiaan. Hyvä on kuitenkin valita sellainen soittaja, jonka soitosta itse pitää, ja jonka soolon kokee opettelemisen arvoiseksi. Varsinkin oppimisen alkuvaiheessa kappaleen on hyvä olla tunnettu jazzstandardi, esimerkiksi *Autumn Leaves* tai *There Will Never Be Another You* -kappaleiden sointukiertoon pohjautuva soolo. Jazzlevyjä kannattaa ottaa paljon kuunteluun aina jazzin alusta asti aina nykypäivään saakka. Esimerkiksi Miles Davisin kvintetin levytykset 1950-luvulta sisältävät paljon opettelemisen arvoisia sooloja, jotka ovat helposti omaksuttavissa. Chet Bakerin levytykset 1950-luvulta 1960-luvulle ovat myös kuuntelemisen arvoisia, Bakerin soitto on Davisin tapaan helposti omaksuttavaa varsinkin jazzin oppimisen alkuvaiheessa oleville.

### **Kappaleet, joiden pohjalta olen itse valinnut soolotranskriptioni**

Soittajat ja esitettävät kappaleet olen valinnut sooloja ajatellen siten, että kyseiset soittajat ja heidän soittonsa ovat tämän tutkimuksen transkriptioanalyysia varten muodostuneet tärkeiksi musiikillisiksi esikuviksi itselleni vuosien varrella. Lisäksi analysoitavien kappaleiden sointukiertoon pohjautuvat soolot ovat sellaisia, joista erityisesti pidän ja jotka näen pedagogisesti erittäin käyttökelpoisiksi kaikille teemasta kiinnostuneille. Joukossa on melko tunnettuja jazzstandardeja, osa hyvinkin soitettuja ja osa vähän vähemmän soitettuja. Kaikista valitsemistani jazzstandardeihin perustuvista soolotranskriptioista kuitenkin olen oppinut jotain, ja valitsemieni kappaleiden sooloista kaikista löytyy melodista sanavarastoa moniin samankaltaisiin tilanteisiin, joita jazzstandardeissa yleisesti esiintyy. Soolotranskriptiot olen valinnut myös ottaen huomioon tempon vaihtuvuuden, joukossa on eri tempossa soitettuja sooloja. On siis hyvä opetella kuulemaan, miten improvisoida melodisia ideoita esimerkiksi balladiin, joka on täysin eri asia kuin improvisoida melodisia ideoita esimerkiksi nopeahkon kappaleen päälle, esimerkkinä vaikkapa

nopeatempoisesti soitettu kappale *I Got Rhythm* tai kyseisen kappaleen sointukulkuun pohjautuvat lukuisat teemat, joita menneinä vuosina on sävelletty.

Wes Montgomery on jazzkitaristina vaikutusvaltainen, ja hänen koko levynsä *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* (1960) on kuuntelemisen arvoinen, jos haluaa perehtyä Wes Montgomeryn jazzkitaramaailmaan ja hänen tapansa soittaa. Hänen esittämänsä soolo jazzstandardiin *Gone With The Wind* sisältää duurissa hyvää melodista sanavarastoa, joita voi hyödyntää muihinkin duurissa meneviin ja yleisesti tunnettuihin jazzstandardeihin, kuten *All Of You* tai *If I Were A Bell*, ja *There Will Never Be Another You*. Tempoltaan kappale on yleensä keskitempoinen, mutta ei kovin nopea. Kyseistä jazzstandardia soitetaan jonkin verran jazzjameissa, mutta kappaletta ei soiteta varsinkaan Suomessa niin usein, mitä tulee jazzjamien vakio-ohjelmistoon Suomessa. Myöskin klassisille muusikoille kyseinen kappale saattaa olla melko vieras. Kappaleen teema ja sointukulku on toki hyvä opetella ulkoa, sillä jazzstandardi on keikoilla käyttökelpoinen, ja sitä silti soitetaan jonkin verran myös jameissa. Suurin osa kokeneemmista jazzmuusikoista tietää kappaleen sointukulun sekä Suomessa että muualla maailmalla. Soolo sisältää hyviä melodisia ideoita duurissa ja mollissa tapahtuvissa II-V-I -progressioita, sekä mielenkiintoisia melodisia motiiveja, joita Montgomery soolossaan kehittää.

Grant Greenin soolo tunnettuun jazzstandardiin *What Is This Thing Called Love*, levyltä *Gooden's Corner* (1961) sisältää hyvää melodista sanavarastoa kyseisessä jazzstandardissa, ja soolo sisältää blues-vaikutteista sanavarastoa, sekä erityisesti mollissa tapahtuvaan II-V-I -progressioon soveltuvaa melodista sanavarastoa. Jazzstandardi on tunnettu ja opettelemisen arvoinen, sillä kyseinen kappale on hyvin soitettu jazzmuusikoiden keskuudessa esimerkiksi keikoilla tai jazzjameissa. Kappaletta soitetaan kaikissa tempoissa balladina tai nopeana, yleisemmin ehkä nopeana, kuten Green sen soittaa. Myös rytmisiä motiiveja on kehitelty mielekkäällä tavalla soolossa. Joe Passin esimerkillinen, kitaralla soitettu soolo tunnettuun jazzstandardiin *I Got Rhythm* sisältää edellisten soolojen tavoin hyvää melodista sanavarastoa duurissa tapahtuvaa II-V-I -progressioita ajatellen sen lisäksi, että siinä on blues-vaikutteisia fraaseja soolon loppua kohti mentäessä. *I Got Rhythm* -kappaleen sointukiertoon pohjautuu myös esimerkiksi Sonny Rollinsin tunnetuksi tekemä jazzstandardi *Oleo* tai Charlie Parkerin bebop-vaikutteinen sävellys *Moose The Mooche*. Kappaleen sointukierto eli *rhythm changes*, suomeksi *rytmikierto* on sellainen, joka

varmasti tulee vastaan muodossa tai toisessa viimeistään silloin, kun menee jazzjameihin soittamaan. Siinäkin mielessä on hyvä opetella improvisoimaan rytmikierron päälle hyvin.

*Alone Together* -jazzstandardin sointukiertoon pohjautuva Jim Hallin soolosta tehty transkriptio sisältää hyvin melodisessa mollissa soitettua melodista sanavarastoa mollissa tapahtuvaa II-V-I sointukulkua ajatellen. Jos on jazzista laajemmin kiinnostunut, itse kappaleen teema ja sointukulku on hyvä osata ulkoa, sillä kappale tulee vastaan jazzjameissa melko usein. Kappale soitetaan usein keskitempoinena. Jazzissa ja bebopissa varsinkin, usein mollissa menevän kappaleen toonikasointua ajatellen soitetaan hyödyntämällä melodista molliasteikkoa doorisen tai aeolisen asteikon sijasta. Molliseptimiharmonian (ns. molliseiska) sijaan toonikasointu (I) korvataan usein molliseksti-soinnulla (ns. molli-kutonen), eli soinnun sävelet koostuvat mollikolmisoinnusta, johon on lisätty seksti. Muutamia mollissa soitettuja jazzstandardeja ovat esimerkiksi jazzstandardit *Alone Together*, *Softly As A Morning Sunrise*, *Yesterdays* tai *You and The Night and The Music*. Kaikissa kappaleissa on suotavaa säestäessä hyödyntää m6-sointua m7-soinnun sijasta erityisesti kappaletta säestäessä. Ns. mollikutosen päälle siis käy parhaiten melodisesta molliasteikosta, eli ns. jazzmollista koostuvaa asteikkoa. Mollissa menevän kappaleen neljännen asteen mollisointu voi olla joissain tapauksissa molliseptimisointu, jolloin asteikkoon käy esimerkiksi doorinen asteikko. Usein kuitenkin myös neljännen asteen mollisointu on soitettu molli-kutosena, jolloin siihen soveltuva melodista molliasteikkoa kannattaa hyödyntää improvisoidessaan melodisia ideoita. Kannattaa toki kuunnella esimerkiksi muun bändin soittoa noissa tilanteissa keikkatilanteissa tai muussa yhteissoittotilanteessa, joissa esiintyy neljännen asteen mollisointua mollissa menevää jazzstandardia ajatellen, varsinkin, jos pianisti on säestämässä.

### **Puhallinsoittajien sooloista**

Olen valinnut puhallinsoittajien sooloja kitarasoolojen lisäksi analysoinnin kohteeksi.

Puhallinsoittajien soolot ovat suht helposti omaksuttavissa myös kitaralle, sillä kitaralla voi osittain hyödyntää samanlaisia tekniikoita, mitä puhallinsoittajat hyödyntävät, kuten esimerkiksi slurreja. Rollinsin soolo kappaleeseen *Tenor Madness* on tunnettu kappale, joka varmasti tulee vastaan jossain vaiheessa, varsinkin jazzjameja ajatellen. Tempoltaan kappale on keskitempoinen. 12 tahdin jazzbluesia soitetaan yleensä keskitempoinena tai nopeahkona, välillä kuitenkin myös hitaampana. 12 tahdin blueskierto duurissa, joka *Tenor Madness* -kappaleessakin esiintyy, tulee vastaan väistämättä, ja se onkin ehkä soitetuvin sointukierto koko jazzia ajatellen. Jazzbluesia on

yleisimmin soitettu joko Bb:stä tai F:stä, mutta sitä soitetaan melko lailla kaikissa sävellajeissa. Rollinsin soolo on hyvä esimerkkisoolo varsinkin aloittelevalle jazzsoittajalle, ja soolo suht helposti omaksuttavissa suurilta osin. Muutamat tekniset vaikeat kohdat soolossa on hyvä harjoitella hidastetusti esimerkiksi puolet hitaampana ja jotain musiikin ja muun audion hidastamiseen tarkoitettua tietokoneohjelmaa hyödyntämällä. Soolo sisältää kokonaisuudessaan hyvää melodista sanavarastoa duurissa tapahtuvaa blues-kiertoa ajatellen.

Dexter Gordonin soolo pohjautuu yleisesti tunnettuun jazzstandardiin *Love For Sale*. Kappale kannattaa etenkin jazzista kiinnostuneen opetella jossain vaiheessa ulkoa. Soolossa on hyvää blues-vaikutteista sanavarastoa mollissa, jota voi hyödyntää myös duurissa varsinkin, jos molliterssin korvaa duurilla. Soolossa on paljon hyvää melodista sanavarastoa II-V-I-sointuprogressioita ajatellen, sekä mollissa että duurissa. Myös yksittäisiin tahteihin sisällytetyjä melodisia ideoita on sekä duurissa että mollissa. Lisäksi melodisia motiiveja on kehitelty luovalla tavalla, kuten kaikissa muissakin sooloissa, joita olen analysoinnin kohteeksi tässä tutkimuksessa valinnut. Tempoltaan soolo on keskitempoisen ja nopean soolon välimaastossa. Kyseinen kappale soitetaan yleensä melko nopeana, melko lailla samassa tempossa, kuten Gordon levyllään soittaa. Charlie Parkerin säveltämä kappale *Donna Lee* pohjautuu *Back Home In Indiana* -nimiseen jazzstandardiin, jonka pohjalta Parker on säveltänyt bebop-vaikutteisen teeman jälkepäin. Itse *Donna Lee* -kappale on tunnettu jazzstandardi, jota eivät varsinkaan aloittelevat jazzmuusikot soita teeman teknisyyden vuoksi ja kappaleessa tapahtuvien tiheiden sointuvaihdosten takia. *Back Home in Indiana* ei jazzstandardina ole kovinkaan soitettu, mutta sen pohjalta sävelletty *Donna Lee* on tunnetumpi. Kappale yleisesti soitettu nopeatempoisesti. Parkerin soolossa on hyvää melodista sanavarastoa kaikkiin tilanteisiin, ja lähes kaikki fraasit ovat sellaisenaan käyttökelpoisia moniin eri tilanteisiin. Jokaista yksittäistä fraasia voi tarkastella sellaisenaan, ja katsoa erityisesti duurissa ja mollissa improvisoidut melodiset ideat, ja niitä edeltävät II-V -sointukulut. Soolossa on etenkin II-V-I progressioita ajatellen hyödyllistä sanavarastoa sekä duurissa että mollissa.

Balladeista pidän erityisesti *My Foolish Heart* -jazzstandardista. Se on balladina melko tunnettu, mutta sitä ei kuule kovin usein jameissa, ellei joku jameissa esiintymään haluava laulaja anna nuotteja etukäteen koko jameissa soittavalle bändille. Tällaisia tilanteita tapahtuu välillä, mutta ei kovinkaan usein. Yleensä jameissa on tietyt kappaleet, joita on yleisesti soitettu, ja balladeista erityisesti *Body and Soul* tai varsinkin soitettu jameissa. Stan Getz on kuitenkin balladisoittajana

varsin tunnettu ja hänen versioitaan jazzballadeista kannattaa kuunnella, jos haluaa oppia soittamaan lyyrisesti balladiin. *My Foolish Heart* -kappaleen sointukierto on pohjautuva Getzin soittama soolo sisältää kuitenkin hyvää lyyristä sanavarastoa sekä duurissa että mollissa. Muihin balladeihin voi soveltaa melko huoletta transkriptiosta saatavaa melodista sanavarastoa. Tärkeää on mielestäni pohtia, miten esimerkiksi *Donna Lee* -kappaleen soolo eroaa *My Foolish Heart* -kappaleen soolosta, kumpi on soitettu lyyrisemmin. On hyvä pohtia, sopiiko teknisyyttä korostava bebop-vaikutteinen soitto välttämättä kovinkaan hyvin balladin sointukulun päälle improvisoitaessa.

### **Muut instrumentalistit ja heidän sooloistaan tehdyt transkriptiot**

Kitaristien lisäksi muiden instrumenttien soittajia on järkevää imitoida, jotta saa yleiskuvaa siitä, millaisia ideoita he soittavat. Imitointi on parasta säveltapailua improvisoinnin oppimisen ja sisäisen kuulemisen kehittämisen kannalta. Imitointi mahdollistaa ymmärtämään, millaisia ideoita esimerkiksi joidenkin tyylien pioneirit soittavat, tai oma suosikkisoittaja, siinäkin tapauksessa, jos kyseinen soittaja ei soita samaa instrumenttia kuin itse soittaa. Muiden soittajien sooloja pystyy huoletta opettelemaan, eikä rajoitteita sen suhteen ole. Kitaristina suositeltavaa on opetella kitarasoolojen lisäksi esimerkiksi puhallinsoittajien sooloja, koska heidän soittonsa on ilmavaa ja hyvin artikuloitua. Pianistejakin voi huoletta kopioida. Puhallinsoittajien sooloja imitoidessa tällaista ongelmaa harvoin on.

### **Melodis-harmoninen sanavarasto ja sen poimiminen transkriptioista**

Määrä ei korvaa laatua transkriptioita tehdessä. Hyvä on kuitenkin kopioida sekä omaa instrumenttia edustavia soittajia sekä vähitellen muita instrumenttisteja. Kappaleet kannattaa valita siten, että niistä saa hyvää melodis-harmonista sanavarastoa sekä duurissa että mollissa. Tunnettuihin jazzstandardeihin perustuvia sooloja kannattaa ottaa tarkastelun alle myös soolotranskriptioita tehdessä. Tosin vähemmänkin tunnettuja jazzstandardeja on levytetty, joiden päälle on improvisoitu opettelemisen arvoisia sooloja. Tärkeää olisi ottaa tarkastelun kohteeksi tempoiltaan vaihtelevia sooloja: balladitempossa improvisoituja sooloja, keskitempossa improvisoituja sooloja ja nopeissa tempoissa improvisoituja sooloja, kuten olen itsekin analyysissäni tehnyt. Siten oppii kuulemaan, miten improvisoida eri tempoissa. Blues-kierto duurissa on melko lailla sama kaikista sävellajeista soitettuna, ja kannattaa opetella muutamia

blues-sooloja, jotka perustuvat 12 tahdin blueskiertoon duurissa. *I Got Rhythm* -kappaleen sointukiertoon perustuvia sooloja kannattaa myös opetella vähintään yksi. Molliblues-kappaleista yleisin ja soitetuin lienee John Coltranen *Mr. PC*, jossa on 12 tahdin rakenne mollissa, kyseiseen kiertoon saa hyvää melodista sanavarastoa esimerkiksi *Cheese Cake* -nimisestä kappaleesta Dexter Gordonin levytykseltä *Go!* (1962).

Kuten aiemmin luvussa 2.4 mainitsin, sisäinen kuuleminen on olennaista siinä suhteessa, miten kuulee opetellun soolon pään sisällä, ja kun pohtii, mitkä soolossa olevista fraaseista olisivat sellaisia, jotka toimisivat omassa melodisessa sanavarastossa. Tärkeää on pohtia sitä, miten yksittäinen melodinen idea tai fraasi voisi olla käyttökelpoinen eri harmonisissa tilanteissa, kuten jazzstandardeissa yhteisesti esiintyvissä sointukuluissa. Soolotranskriptiosta poimitun fraasin kokeminen käyttökelpoiseksi omassa melodisessa sanavarastossa on osin subjektiivista, sillä jokaisella on omat suosikkifraasinsa, joista pitää. Sisäinen kuuleminen kehittyy parhaiten, kun opettelee soolon nuotti nuotilta korvakuulolta toistojen kautta. Pohdinnan jälkeen opeteltu soolotranskriptio on hyvä ottaa tarkastelun alle, ja poimia sieltä ne fraasit, jotka toimisivat omaan soittoon luontevilta, ja sooloon voi myöhemmin palata, jos opetellusta soolosta saa jotain uusia fraaseja, jotka eivät aiemmin tuntuneet niin luontevilta. Kolmekin musiikillista ideaa yhdestä soolosta ja niiden muokkaaminen luovalla tavalla joko rytmisesti tai melodisesti eri harmonisiin konteksteihin on parempi kuin se, että opettelee useita eri ideoita, mutta ei osaa soveltaa niitä luovalla tavalla tai kenties unohtaa fraasit kokonaan, kun opettelee samaan aikaan suuria määriä fraaseja opetellusta soolosta. Sisäisen kuulemisen kautta soolosta alkaa todennäköisesti siirtyä materiaalia omaan improvisointiin myös tiedostamatta ilman, että tietoisesti yrittää harjoitella jotain yksittäistä melodista ideaa soolosta, vaikka tietoinen yksittäisten fraasien harjoittelukin on tärkeää.

### **Soolon kirjoittaminen nuoteille ja sen analysointi nuoteista**

Sen jälkeen, kun soolo on opeteltu (ns. plokattu) korvakuulolta, on hyvä kirjoittaa soolo nuottipaperille, jotta sooloa voisi analysoida teoreettisesti. Mitä tulee nuoteille kirjoitetun soolon analysointivaiheeseen, itse kuulen kirjoitetun soolon päässäni niin hyvin, että nuottipaperilta yksittäistä fraasia tutkiessani kuulen sen heti mielessäni. Tämän kaltaisen fraasien kuulemisen nuottipaperilla pitäisi olla tavoitteena yksittäisiä fraaseja analysoitaessa suhteessa kappaleen sointuharmoniaan, tai kun analysoidaan, miten melodiset ideat liittyvät toisiinsa rytmisesti,

melodisesti tai harmonisesti. Sen jälkeen, kun on tehty motiiveihin pohjautuva analyysi, voidaan alkaa tarkastelemaan, millaisia fraaseja voisi alkaa poimimaan omaan sanavarastoon. Yleisin jazzstandardeissa tapahtuva kadenssi lienee II-V-I kadenssi joko duurissa tai mollissa. Erityisesti kyseistä sointukadenssia ajatellen on hyvä etsiä itseä puhuttavia fraaseja, fraaseja, joista pitää itse henkilökohtaisesti. Ne fraasit, mitä itse ehdotin poimittaviksi ja tarkemman tutkailun alle, ovat sellaisia fraaseja, joista itse pidän ja jotka itse koen käyttökelpoisiksi. Kannattaa kyseenalaistaa fraaseja, joita ehdotin, mutta miettiä, jos niissä olisi myös sellaista, mitkä todella sopisivat omaan musiikilliseen sanavarastoon.

### **Yksittäisien fraasien tarkastelu tahti kerrallaan**

Fraaseja kannattaa katsoa myös tahti kerrallaan, millaista informaatiota yksittäinen fraasi antaa. Olisiko kenties dimisointua ajatellen hyödyllistä kopioida jokin soolotranskriptiosta kumpuava idea. Jos huomaa jonkun fraasin, joka koostuu esimerkiksi kokosävelasteikon sävelistä, kannattaa fraasia tutkailla ja soittaa opetella tarvittaessa kokosävelasteikko, koska se on symmetrinen asteikko. Kokosävelasteikon sävelet toimivat esimerkiksi dominanttiseptimisoinnun päälle improvisoitaessa. Dominanttidimiasteikko ja dimiasteikko ovat myös symmetrisiä asteikoita. On hyvä muistaa, että dominanttidimiasteikon rakenne on seuraava: puolikas sävelaskel, kokonainen sävelaskel, puolikas, ja jälleen jne. Dimiasteikon rakenne on dominanttidimiasteikon tapaan myös ns. symmetrinen asteikko, jonka rakenne on kokonainen sävelaskel puolikas, kokonainen puolikas jne., eli käänteinen verrattuna dominanttidimiasteikkoon. Myös erilaiset blues-vaikutteiset fraasit kannattaa ottaa tutkiskelun alle, mitä esimerkiksi blues-asteikosta koostuvasta fraasista saisi irti riippuen siitä, onko fraasi mollissa vai duurissa. Myös erilaiset yksittäiset fraasit duurissa ja mollissa ovat käyttökelpoisia moniin tarkoituksiin, jos fraasia tarkastelee tahti kerrallaan. Kolmen tahdin mittaisia fraaseja ei välttämättä kannata aina poimia, vaan hyvä on tarkastella fraasia osissa, ja sitten tutkia, riittäisikö yhdestä tahdistä saatu informaatio jostakin fraasista johonkin muuhun samankaltaiseen harmoniseen kontekstiin suhteessa tutkittavaan fraasiin ja sen harmoniseen olemukseen. Lyydinen kuulostaa erilaiselta kuin jooninen, joten on hyvä erottaa esimerkiksi IV-asteen duurisointu I-asteen duurisoinnusta. Samoin on hyvä hahmottaa mollissa ajoittain jazzstandardeissa esiintyvä bVI-asteen duurisointu: c-mollissa kyseinen sointu olisi Abmaj7.



## 7 Pohdinta

### 7.1 Luotettavuus ja eettisyys

Opinnäytetyössä on noudatettu tutkimusprosessiin kuuluvaa eettisyyttä ja hyvää tieteellistä käytäntöä. Hyvään tieteelliseen käytäntöön kuuluu Arja Kuulan (2011) mukaan rehellisyys, luotettavuus tutkimuksen ja sen tulosten arvioinnissa, sekä eettisesti kestäviä tutkimus- ja tiedonhankintamenetelmiä. Lisäksi muiden tutkijoiden työt ja saavutukset otetaan huomioon niin, että töitä ja saavutuksia kunnioitetaan ja annetaan niille kuuluva arvo ja merkitys omassa tutkimuksessa (mt.) Lähteisiin on opinnäytetyötä tehdessä viitattu asianmukaisella tavalla, ja lähteistä poimittu tieto on olennaista liittyen tämän opinnäytetyön aihealueeseen ja tietoperustaan. Lähteet ovat kansainvälisiä ja luotettavia lähteitä, jotka ovat vahvasti kytköksissä alan kirjallisuuteen.

Aineistoni ei eli levytykset, joiden joukossa on valitsemani kappaleet, on kaikkien saatavilla ja jokaisen tarkastettavissa olevaa julkista materiaalia. Aineistonkeruuseen tai aineiston analysointiin ei siksi liittynyt seikkoja, jotka olisivat vaarantaneet henkilöiden tai organisaatioiden tietosuojaa. Olen kuitenkin säilyttänyt huolellisesti opinnäytetyöhön liittyviä tekstejäni ja muistiinpanojani sivullisten ulottumattomissa ja myös varmuuskopioituina. Aineistoa käsitellessä olen hyödyntänyt omaa MacBook Pro -kannettavaan tietokoneeseen asennettua Transcribe-nimistä tietokonesovellusta, jolla voi hidastaa audiota transkriptioita tehdessä. Nuotinnuksissa olen hyödyntänyt Sibelius-nuotinnusohjelmaa.

Omaakohtaiset oppimiskokemukseni jazzimprovisoinnista ovat jääneet tässä työssä enemmän sivuseikaksi. Olen peilannut jazzimprovisoinnin teemaa omaakohtaisiin kokemuksiini, mutta pyrkinyt pitämään keskiössä kuitenkin varsinaisen analyysin. On huomioitavaa, että tutkijan omat valinnat ja tulkinnat vaikuttavat työn taustalla, ja siten laadullisen tutkimuksen piirre tulkitsijasidonnaisesta luotettavuudesta on luonnollisesti huomioitava. Työssä on tästä syystä tietty subjektiivinen, jopa fenomenologinen näkökulma. Se ei kuitenkaan estä perusteltuja tulkintoja ja johtopäätöksiä (Puusa & Juuti 2020). Kuuntelun pohjalta olen tehnyt havaintoni jazzin eri aikakausien ominaispiirteistä. Myös hyväksi havaitsemani oppimiskeinot transkriptioista saatavaa tietoa hyödyntämällä ovat tulleet tässä opinnäytetyössä esille. Omaakohtaiset kokemukset ovat tulleet esille myös mitä tulee transkriptioiden tekemisen prosessiin.

Fenomenologinen tutkimus yleisellä tasolla tarkastelee tutkittavaa ilmiötä esimerkiksi yksittäisen tutkimuksen kirjoittajan kokemusten pohjalta. Tutkimuksen fenomenologinen näkökulma eli yksittäisen henkilön elämän aikana kokemat havainnot eivät kuitenkaan takaa sitä, että laadullisen tutkimus olisi epäluotettava, vaikka se ei olisi täysin objektiivinen. Laadullista tutkimusta ajatellen tutkijan uskottavuutta voivat punnita ne, jotka haluavat sisäistää tutkijan fenomenologisia tulkintoja laadullisin menetelmin tutkittavasta ilmiöstä (Puusa & Juuti 2020).

Luotettavuutta pohtiessa on mielestäni tärkeää, että kirjoitettu sisältö on peräisin sellaiselta henkilöltä, jolla on perehtyneisyyttä asiaan, ja koen, että olen tarpeeksi perehtynyt jazzimprovisointiin, jotta voisin kirjoittaa siitä luotettavaa asiasisältöä opinnäytetyön muodossa. Olen opiskellut kitaraa ja jazzmusiikkia Suomessa Helsingin Pop & Jazz konservatoriossa, ulkomailla Alankomaissa Haagin kuninkaallisessa konservatoriossa, että myös Belgiassa Antwerpenin kuninkaallisessa konservatoriossa. Kaikissa oppilaitoksissa, joissa olen tähän asti opiskellut, on ollut päteviä musiikkipedagogeja, joilla on ollut vankka tietämys jazzimprovisoinnista, ja olen saanut paljon hiljaista tietoa kyseisistä oppilaitoksista jazzimprovisoinnin harjoittelemiseen liittyen. Vuosien varrella jazzimprovisointiin perehtyneiltä opettajilta saamani hiljainen tieto sekä vuosien varrella lukuisista eri opetusvideoista ja jazzalan kirjallisuudesta hankittu tieto on mielestäni ollut luotettavaa kokonaisuudessaan. Eskolan ja Suorannan (1998) mukaan laadullisen tutkimuksen lähtökohta on se, että tutkija on avoimesti subjektiivinen olemalla tutkimuksen keskeinen tutkimusväline; pääasiallisin kriteeri laadullisessa tutkimuksessa on siis tutkija itse (mt.) Tämä avoin subjektiivisuus omassa tutkimuksessani ei kuitenkaan ole ongelma, sillä tulkintani ja niiden pohjalta tehdyt johtopäätökset voidaan sanoa olevan hyvin perusteltuja, jotka pohjautuvat vuosien varrella saamaani asiantuntijatietoon. Tässä työssä ei sitä paitsi ole mahdollisuutta kertoa kaikenkattavasti tietoa kaikesta jazzimprovisaatiosta, vaan tarjota toimiva ja spesifi lähestymistapa valitsemieni kappaleiden kautta. Tietopankki soolojen analysoinnista, jonka olen koonnut, olkoon hedelmällinen esimerkki tuosta tarkasta lähestymistavasta.

## **7.2 Keskeisten tulosten tarkastelu suhteessa tietoperustaan**

Mielestäni tämä opinnäytetyö vastasi jazzimprovisoinnin olennaisiin kysymyksiin liittyen siihen, mitä jazzimprovisointi on ja miten sitä voi parhaiten oppia. Markkinoilla on saatavilla lukuisia soitonoppaita improvisointiin liittyen, mutta Mark Levineä lainatakseni: olennainen tieto on levyhyllyssä (Levine 1995, 251). Ei tarvitse kuin ottaa joku suosikkisoittajan soolo tarkastelun alle ja

alkaa analysoida sitä. Sooloja analysoitaessa asteikot on toki hyvä osata, sekä eri soinnut ja eri sointuihin sopivat lisäsävelet. Olennaista tutkimustietoa jazzimprovisointiin liittyen on soolotranskriptiot ja niistä tehdyt analyysit. Kukaan ei ole seppä syntyessään aloittaessaan jazzimprovisoinnin opettelua. Kukaan ei voi sanoa olevansa heti valmis improvisoija heti alussa. Ei varsinkaan jazzissa. On hyvä tietää, mistä hyvän soolon ainesosat koostuvat, ottaen huomioon sen, miten musiikilliset ideat ovat sooloissa kytköksissä toisiinsa muodostamalla musiikillisen tarinan. Tässä suhteessa transkriptioiden tekemisestä on hyötyä.

Teemoittelun osalta täytyy todeta, että se toimi hienosti tässä työssä sen osalta, että se toi esille sooloista sellaisia asioita, jotka ovat merkityksellisiä määrittelemään hyvän jazzsoolon ainesosia. Melodisten motiivien tutkiminen suhteessa ympärillä oleviin melodisiin motiiveihin soolotranskriptioita analysoidessa auttaa ymmärtämään, miten motiivit liittyvät toisiinsa luoden tarinallisen kokonaisuuden. Yksittäisten fraasien tutkiminen eri harmonisissa konteksteissa auttaa myös ymmärtämään, millaisissa harmonisissa konteksteissa yksittäistä fraasia voi käyttää, kun sen ottaa tarkastelun alle. Taidemaalari Van Gogh totesi, että suuria asioita saadaan, kun yhdistellään joukko pieniä asioita. Suuri asia voisi tässä yhteydessä olla mielenkiintoinen, hyvin improvisoitu jazzsoolo, ja nuo pienet asiat ovat joukko yksittäisiä fraaseja ja melodisia motiiveja, joita on yhdistelty erityisesti miettimällä yksittäistä melodista ideaa ja sitä, mitä voisi soittaa sen jälkeen, jotta se liittyisi jollain tavalla edeltävään melodiseen ideaan.

### **7.3 Johtopäätökset ja kehittämissuhteet**

Lopuksi voisi todeta, että tämä tutkimus vastasi pääpiirteittäin jazzimprovisoinnin oppimismetodeja koskeviin peruskysymyksiin, ja mitkä ovat niitä olennaisimpia oppimismetodeja jazzimprovisointiin liittyen. Soolojen analysointi on asia, johon toivoisi olevan enemmän ohjeistusta, miten jazzsooloja voisi analysoida erityisesti teoreettisesti. Tärkeää on tietää, mitä hyvissä sooloissa tarkalleen ottaen tapahtuu. Siinä tämä tutkimus onnistui. Tähän opinnäytetyöhön olen koonnut kirjallisuudesta saamani tiedon lisäksi paljon vuosien varrella saamaani hiljaista tietoa aiheeseen perehtyneiltä jazzpedagogeilta, joilta olen saanut oppia sekä Suomessa että ulkomailla. Kaikkia teoreettisia asioita ei tässä tutkimuksessa otettu esille jazziin liittyen, kuten termien perusteellista selitystä tai asteikkojen koostumusta. Olen pyrkinyt rajaamaan aihetta koskien ainoastaan improvisointia ja soolotranskriptioiden merkitystä osana jazzin oppimista, kokoamalla tietopankin siitä, miten analysoida sooloja. Soolotranskriptioista

tehdyt analyysini olkoon malliesimerkkeinä siitä, miten sooloja voi analysoida tai miten opettaa oppijaa analysoimaan soolotranskriptioita ja sitä kautta oppimaan jotain improvisoinnista jazzkontekstissa.

Kehittämisehdotuksia tähän opinnäytetyöhön liittyen olisi muun muassa asteikkojen koostumus, äänenkuljetuksen perusasiat, sointujen muodostaminen eri lisäsäveliä hyödyntämällä, spesifimpi keskittyminen johonkin tiettyyn improvisoinnin tapaan, esimerkiksi kolmisoinnun sävelillä improvisointi. Modaalista jazzia tai 1960-luvulla sävellettyä jazzia ei tässä opinnäytetyössä juuri käsitelty, mutta modaalinen jazz on oma aihealueensa, joka vaatii perehtymistä samalla tavoin kuin tonaalinen jazz ja bebop. 1960-luvun jazzlevytyksillä on paljon hienoja sävellyksiä, jotka ovat monimutkaisia, tyyliiltään joko modaalista jazzia, hardbopia tai postbopia. Itsekin sävellän monimutkaisempaa musiikkia esimerkiksi erilaisia polyrytmejä ja rinnakkaisharmonioita hyödyntämällä. Tämä opinnäytetyö ei siis sisällöllisesti vastaa siihen, miten improvisoida esimerkiksi sellaisten vaikeiden kappaleiden sointukulun päälle, kuten Joe Hendersonin *Punjab* levyltä *In and Out*, (1965) tai Wayne Shorterin säveltämä *E.S.P* Miles Davisin levyltä *E.S.P* (1965). 1960-luvun jazziin keskittyvien soolojen analysoiminen monimutkaisempien kappaleiden päälle toivoisi olevan aihealue, johon joku vielä tarttuisi opinnäytetyötä tehdessään. Vaikeammat 1960-luvulla levytetyt jazzsävellykset ovat kuitenkin sellaisia, joita ei tule jazzjameissa useinkaan vastaan. Aihealue 1960-luvun jazziin ja soolotranskriptioihin liittyen opinnäytetyön kannalta olisi kuitenkin mielenkiintoinen kehittämisehdotus, tosin muutamia väitöskirjoja on tehty aiheeseen perusteellisesti paneutuen, kuten Sibelius-Akatemian jazzosastolla kitaristi Sami Linnan tekemä väitöskirja *McCoy Tyner, Modal Jazz and the Dominant Chord* (2019) sekä pianisti Riitta Paakin samassa oppilaitoksessa tekemä väitöskirja aiheesta *Speak No Evil – Herbie Hancockin pianosoolojen analyysi jazzpianistin työvälineenä* (2016). Kyseiset väitöskirjat ovat perehtymisen arvoisia liittyen juuri 1960-luvun jazziin, postboppiin ja modaalisuuteen.

Jokin populaarimusiikkiin keskittynyt soolojen analysointikin käy hyvin kehittämisehdotukseksi. Blues- ja rock-soolojen analysointi tosin keskittyy enemmän kitaravetoiseen improvisaatioon kitaran ollessa keskeisempi soitin noissa genreissä. Samoin on metallimusiikissa tai missä tahansa kitaravetoisessa musiikissa, joista löytyy monia mielenkiintoisia asioita, joita voi ottaa tarkastelun kohteeksi; esimerkiksi kitarasoolojen analysointi pala palalta, millaisista asioista soolot koostuvat, mitä tekniikoita on hyödynnetty mielenkiintoisen ja tarinallisen kokonaisuuden aikaansaamiseksi.

## Lähteet

- Aebersold, J. 2000. The Jazz Handbook. Viitattu 27.11.2023. <https://www.jazzbooks.com/mm5/merchant.mvc?Screen=FQBK>.
- Bailey, D. 1993. Improvisation. Boston: Da Capo Press.
- Crook, H. 1991. How To Improvise. Boston: Advance Music.
- Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino. Viitattu 28.12.2023. <https://janet.finna.fi>, Ellibslibrary.
- Galper, H. 2005. Forward Motion. California: Sher Music Co.
- Goodrick, M. 1987. The Advancing Guitarist. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Hirsjärvi, S. & Hurme H. 2022. Tutkimushaastattelu. Helsinki: Gaudeamus. Viitattu 8.3.2024. <https://janet.finna.fi>, Ellibslibrary.
- Kananen, J. 2017. Laadullinen tutkimus pro graduna ja opinnäytetyönä. Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulu. Viitattu 28.12.2023. <https://janet.finna.fi>, Booky.
- Kuula, A. 2011. Tutkimusetiikka. Tampere: Vastapaino. Viitattu 27.2.2024. <https://janet.finna.fi>, Ellibslibrary.
- Levine, M. 1995. The Jazz Theory Book. California: Sher Music Co.
- Liebman, D. N.d. The Complete Transcription Process. Viitattu 2.12.2023. [http://davidliebman.com/home/ed\\_articles/the-complete-transcription-process/](http://davidliebman.com/home/ed_articles/the-complete-transcription-process/).
- Puusa, A. & Juuti, P. 2020. Laadullisen tutkimuksen näkökulmat ja menetelmät. Helsinki: Gaudeamus Oy. Viitattu 28.12.2023. <https://janet.finna.fi>, Ellibslibrary.
- Tabell, M. 2004. Jazzmusiikin harmonia. Helsinki: Yliopistopaino.
- Toikko, T. & Rantanen, T. 2009. Tutkimuksellinen kehittämistoiminta. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy. Viitattu 28.12.2023. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-44-7732-4>.

Liite 1

Annex 1

# Gone With The Wind

Solo by Wes Montgomery

From the album:  
 "The Incredible Jazz Guitar  
 of Wes Montgomery"  
 (Riverside 1960)

Medium swing

Transcribed by  
 Selim Rantapuro

No Comping

5 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Am7 Gmaj7 E7

9 Am7 D7 Gmaj7 Gm7 F#o

13 Fm7 Bb7 Gm7(b5) C7

17 Fm7 Bb7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 C7

21 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Am7 D7

24 Gmaj7 E7 Am7 D7 Gmaj7 Fm7

28 Cm6 Gm7(b5) C7

31 F#m7 B7 Fm7 Bb7 Ebmaj7

34 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Fm7 Bb7

2

38 Ebmaj7 Am7 D7 Gmaj7 E7 Am7 D7

42 Gmaj7 Gm7 F#° Fm7

46 Bb7 Gm7(b5) C7 Fm7 Bb7

51 Fm7 Bb7 Ebmaj7 C7 Fm7 Bb7 Ebmaj7

55 Am7 D7 Gmaj7 E7 Am7 D7 Gmaj7

59 Fm7 Cm6 Gm7(b5) C7

63 F#m7 B7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 3

66 Fm7 Bb7 Ebmaj7 C7 Fm7 Bb7 3

70 Ebmaj7 Am7 D7 Gmaj7 E7 Am7 D7

74 Gmaj7 Gm7 F#°

77 Fm7 Bb7 Gm7(b5) C7

81  $Fm^7$   $Bb^7$   $Fm^7$   $Bb^7$   $Ebmaj7$   $C^7$  3

85  $Fm^7$   $Bb^7$   $Ebmaj7$   $Am^7$   $D^7$   $Gmaj7$   $E^7$

89  $Am^7$   $D^7$   $Gmaj7$   $Fm^7$   $Cm^6$  3

93  $Gm^7(b5)$   $C^7$   $F\#m^7$   $B^7$   $Fm^7$   $Bb^7$

97  $Ebmaj7$   $Fm^7$   $Bb^7$   $Ebmaj7$   $C^7$

101  $Fm^7$   $Emaj7$   $Ebmaj7$   $Am^7$   $D^7$   $Gmaj7$   $E^7$

105  $Am^7$   $D^7$   $Gmaj7$   $Gm^7$

108  $F\#^{\circ}$   $Fm^7$

110  $Bb^7$   $Eb^7$

112  $C^7$   $Fm^7$   $Bb^7$   $Fm^7$   $Bb^7$

116  $Ebmaj7$   $C^7$   $Fm^7$   $Bb^7$   $Ebmaj7$  3



4

119 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

121 Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Ebmaj<sup>7</sup>

123 Fm<sup>7</sup> Cm<sup>6</sup> Ab<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

127 F#m<sup>7</sup> B<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Ebmaj<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

131 Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Ebmaj<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Ebmaj<sup>7</sup>

135 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> E<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup>

139 Gm<sup>7</sup> F#<sup>o</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup>

Gm<sup>7</sup>(b5) C<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup>

143

147 Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Ebmaj<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup>

150 Ebmaj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> E<sup>7</sup>

153 A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Cm<sup>6</sup>

157 Gm<sup>7</sup>(b5) C<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup> B<sup>7</sup> 5

160 Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Ebmaj<sup>7</sup>

Theme starts here

Detailed description: The image shows a musical score for guitar in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The score consists of two staves. The first staff begins at measure 157 and contains five measures. Above the staff, chord diagrams are provided for Gm<sup>7</sup>(b5), C<sup>7</sup>, F#m<sup>7</sup>, and B<sup>7</sup>. A measure number '5' is placed above the final measure of this staff. The second staff begins at measure 160 and contains five measures. Above the staff, chord diagrams are provided for Fm<sup>7</sup>, Bb<sup>7</sup>, and Ebmaj<sup>7</sup>. The text 'Theme starts here' is written below the final measure of the second staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

Liite 2  
Annex 2

# What Is This Thing Called Love

From the album  
"Gooden's Corner"  
(Blue Note 1961)

Solo by Grant Green

Up tempo swing

Transcribed by  
Selim Rantapuro

No comping

5  $Fm^6$   $Dm^7(b5)$   $G^7$   $Cmaj^7$

10  $Gm^7(b5)$   $C^7$   $Fm^6$

15  $Dm^7(b5)$   $G^7$   $Cmaj^7$   $Cm^7$

20  $F^7$   $Bbmaj^7$   $Ebm^7$   $Ab^7$

25  $Dm^7(b5)$   $G^7$   $Gm^7(b5)$   $C^7$   $Fm^6$

31  $Dm^7(b5)$   $G^7$   $Cmaj^7$   $Gm^7(b5)$   $C^7$

37  $Fm^6$   $Dm^7(b5)$   $G^7$   $Cmaj^7$

42  $Gm^7(b5)$   $C^7$   $Fm^6$

46  $Dm^7(b5)$   $G^7$   $Cmaj^7$

2

51 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Eb<sup>m</sup><sup>7</sup>

56 Ab<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) G<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) C<sup>7</sup>

61 Fm<sup>6</sup> Dm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) G<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup>

66 Gm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) C<sup>7</sup> Fm<sup>6</sup>

70 Dm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) G<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup>

74 Gm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) C<sup>7</sup> Fm<sup>6</sup>

78 Dm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) G<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup>

82 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

87 Eb<sup>m</sup><sup>7</sup> Ab<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) G<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)

92 C<sup>7</sup> Fm<sup>6</sup> Dm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)

96 G<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)

100 C<sup>7</sup> Fm<sup>6</sup> Dm<sup>7</sup>(b5) G<sup>7</sup> 3

105 Cmaj<sup>7</sup> 3 Gm<sup>7</sup>(b5) C<sup>7</sup> Fm<sup>6</sup> 3

110 Dm<sup>7</sup>(b5) G<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup>

115 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

119 Ebm<sup>7</sup> Ab<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>(b5) G<sup>7</sup>

123 Gm<sup>7</sup>(b5) C<sup>7</sup> Fm<sup>6</sup>

127 Dm<sup>7</sup>(b5) G<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup>

Piano solo starts here

Liite 3

## Annex 3

## Alone Together

Solo by Jim Hall

From the album  
"Take Ten"  
(RCA Victor 1963)

Medium-up swing

Transcribed by  
Selim Rantapuro

Chord progression for the first staff:

Cm<sup>6</sup> Dm<sup>7(b5)</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>6</sup> Dm<sup>7(b5)</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>6</sup>

Chord progression for the second staff:

6 Gm<sup>7(b5)</sup> C<sup>7</sup> Fm<sup>6</sup> Gb<sup>o</sup>

Chord progression for the third staff:

10 Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Eb<sup>maj7</sup> Dm<sup>7(b5)</sup> G<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup>

Chord progression for the fourth staff:

14 Cm<sup>6</sup> Dm<sup>7(b5)</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>6</sup>

Chord progression for the fifth staff:

18 Dm<sup>7(b5)</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>6</sup> Gm<sup>7(b5)</sup> C<sup>7</sup> Fm<sup>6</sup>

Chord progression for the sixth staff:

22 Gb<sup>o</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Eb<sup>maj7</sup>

Chord progression for the seventh staff:

26 Dm<sup>7(b5)</sup> G<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup> Gm<sup>7(b5)</sup>

Chord progression for the eighth staff:

30 C<sup>7</sup> Fm<sup>6</sup> Fm<sup>7(b5)</sup>

Chord progression for the ninth staff:

34 Bb<sup>7</sup> Eb<sup>maj7</sup> Dm<sup>7(b5)</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>6</sup>

Chord progression for the tenth staff:

38 Dm<sup>7(b5)</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>6</sup> Dm<sup>7(b5)</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>6</sup> Ab<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

Chord solo starts here

Liite 4

Annex 4

## I Got Rhythm

Solo by Joe Pass

From the album  
"Zoot Sims and the  
Gershwin Brothers"  
(Pablo 1975)

Transcribed by  
Selim Rantapuro

## Up tempo swing

The musical score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of ten staves of music. The key signature is B-flat major. The tempo is marked 'Up tempo swing'. The score includes various chords and rhythmic markings such as triplets and accents.

Chords and markings for each staff:

- Staff 1:  $B\flat$ maj7, Gm7, Cm7, F7, Dm7, G7, Cm7, F7
- Staff 2: 5, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Ab7, Bbmaj7, G7, Cm7, F7
- Staff 3: 9, Bbmaj7, Gm7, Cm7, F7, Dm7, G7, Cm7, F7
- Staff 4: 13, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Ab7, Bbmaj7
- Staff 5: 17, Am7, D7, Dm7, G7
- Staff 6: 21, Gm7, C7, Cm7
- Staff 7: 24, F7, Bbmaj7, Gm7, Cm7, F7, Dm7, G7, Cm7, F7
- Staff 8: 29, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Ab7, Bbmaj7
- Staff 9: 33, Bbmaj7, Gm7, Cm7, F7, Dm7, G7, Cm7, F7
- Staff 10: 37, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Ab7, Bb7, G7, Cm7, F7

2

41  $B\flat$ maj7  $Gm^7$   $Cm^7$   $F^7$   $Dm^7$   $G^7$   $Cm^7$   $F^7$

45  $Fm^7$   $B\flat^7$   $E\flat$ maj7  $A\flat^7$   $B\flat$ maj7

49  $A\flat$ m7  $D^7$   $Dm^7$   $G^7$

53  $Gm^7$   $C^7$   $Cm^7$   $F^7$

57  $B\flat$ maj7  $Gm^7$   $Cm^7$   $F^7$   $Dm^7$   $G^7$   $Cm^7$   $F^7$

61  $Fm^7$   $B\flat^7$   $E\flat$ maj7  $A\flat^7$   $B\flat$ maj7  $G^7$   $Cm^7$   $F^7$   $B\flat$ maj7

Piano solo starts here



Liite 5  
Annex 5

# Tenor Madness

Solo by Sonny Rollins

From the album  
"Tenor Madness"  
(Prestige 1956)

Transcribed by  
Selim Rantapuro

Medium-up swing

Chord progression and measure markers:

- 1-4: Bb7 Eb7 Bb7
- 5-8: Eb7 Bb7 G7
- 9-12: Cm7 F7 Bb7 F7
- 13-16: Bb7 Eb7 Bb7
- 17-21: Eb7 Bb7 G7 Cm7
- 22-25: F7 Bb7 F7 Bb7
- 26-29: Eb7 Bb7 Eb7
- 30-34: Bb7 G7 Cm7 F7
- 35-37: Bb7 F7 Bb7
- 38-40: Eb7 Bb7 Eb7

2



87  $Bb^7$   $Eb^7$   $Bb^7$  3

92  $G^7$   $Cm^7$   $F^7$  3 5

95  $Bb^7$   $G^7$   $Cm^7$   $F^7$   $Bb^7$

Piano solo starts here

Liite 6  
Annex 6

# Love For Sale

Solo by Dexter Gordon

From the album "Go!"  
(Blue Note 1962)

Transcribed by  
Selim Rantapuro

## Up tempo swing

No comping

6

11

15

20

25

29

33

37

41

2

45 Bbm7 Dm7(b5) G7 Dbm7 Gb7

50 Cm7 F7 Bb7 Fm6

55 Bb7 Fm6 Bbm7

60 Eb7 Abmaj7 Db7 Gm7(b5) C7

65 Fm6 Bb7 Fm6

70 Bb7 Fm6 Bbm7

76 Eb7 Abmaj7 Db7 Gm7(b5)

80 C7 Fm6 Bb7

85 Fm6 Bb7 Fm6

90 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Abm7 Db7

95 Gm7(b5) C7 Fm6 Bbm7

100 Eb7 A♭maj7 Cm7(b5) F7 3

103 Bbm7 Eb7 A♭maj7 8<sup>vb</sup>

107 Cm7(b5) F7 Bbm7 8<sup>vb</sup>

110 Dm7(b5) G7 Dbm7 Gb7

114 Cm7 F7 Bb7 Fm6 3

119 Bb7 3 Fm6 3 Bbm7 Eb7 tr

125 A♭maj7 A♭m7 Db7 Gm7(b5) C7

129 Fm6 Bb7

Piano solo starts here

Liite 7  
Annex 7

# Donna Lee

Solo by Charlie Parker

From the album  
"The Complete Savoy &  
Dial Master Takes"  
(Savoy Jazz 2002)

Up tempo swing

Esimerkki sointuanalysista roomalaisin numeroin  
tahtien alapuolella, sointumerkit merkitty tahtien yläpuolelle

Transcribed by Selim Rantapuro

Ab Bbm7 Eb7 Ab F7  
I II V I (V)

5 Bb7 Bbm7 Eb7 Ab  
(V) II V I

10 Ebm7 Ab7 Dbmaj7 Dbm7 Gb7 Ab F7  
(II - V) IV (II - V) I (V)

15 Bb7 Bbm7 Eb7  
(V) II V

19 Ab F7 Bb7  
I (V) (V)

23 Gm7(b5) C7 Fm C7  
II/VI V/VI VI V/VI

27 Fm C7 Fm B°  
VI V/VI VI VII/III

31 Cm7 F7 Bbm7 Eb7 Ab Bbm7 Eb7  
III (V) II V I (V)

35 Ab F7 Bb7  
I (V) (V)

39 Bbm7 Eb7 Ab Ebm7 Ab7  
II V I (II - V)

2

43  $D\flat\text{maj}7$   $D\flat m7$   $G\flat7$   $A\flat$   $F7$   $B\flat7$

IV (II - V) I (V) (V)

48  $B\flat m7$   $E\flat7$   $A\flat$

II V I

52  $F7$   $B\flat7$   $Gm7(b5)$

(V) (V) II/VI

56  $C7$   $Fm$   $C7$   $Fm$

V/VI VI V/VI VI

60  $C7$   $Fm$   $B^\circ$   $Cm7$   $F7$

V/VI VI VII/III III (V)

64  $B\flat m7$   $E\flat7$   $A\flat$   $B\flat m7$   $E\flat7$   $A\flat$

II V I II V I Trp solo starts here

The image shows a musical score for a trumpet solo, consisting of six staves of music. Each staff contains a melodic line and a corresponding chord progression. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various chord types such as major 7th, minor 7th, dominant 7th, diminished, and triads. Fingering is indicated by numbers 1-3 above notes. The final staff ends with a double bar line and the text 'Trp solo starts here'.



Liite 8

Annex 8

# My Foolish Heart

Solo by Stan Getz

From the album  
"Live at the Left Bank"  
(1975)

**Walking ballad**

Transcribed by  
Selim Rantapuro

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat major) and a 4/4 time signature. The tempo/style is marked as 'Walking ballad'. The score consists of 28 measures, with measure numbers 4, 8, 11, 14, 17, 20, 23, 25, and 27 indicated at the start of their respective lines. Chord changes are indicated above the staff at various points: Cm7, Am7, D7, Gm7, Ebm7, Bbmaj7, Gm7, Ab7, G7, Cm7, F9(sus4), Fmaj7, Gmaj7, Ebmaj7, Fmaj7, Emaj9(#11), Cm7, F7, Bbmaj7, Ebmaj7, Dm7, G7, Cm7, Cm7, A7alt., and Dm7. Rhythmic patterns include triplets (marked '3') and sextuplets (marked '6'). A 'Simplified notation above' is indicated for measures 11-14. A dotted line with '8vb' above it spans from measure 11 to the end of the score.

2

30 Gm7 Cm7

34 F7(b9) Bbmaj7

38 Bb7 Ebmaj7

42 D7(#9) Gm7

46 C7

48 Fmaj7 F9(sus4) F7(b9) Bbmaj7