

Jusa Junttila

Buffalo Express

**Bebop-tyylinen sävellysprojekti ja
siitä koostuva sävellyskonsertti keväällä 2016**

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin tutkinto

Opinnäytetyö

27.4.2016

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Jusa Juntila <i>Buffalo Express</i> - Bebop-tyylinen sävellysprojekti ja siitä koostuva sävellyskonsertti keväällä 2016 22 sivua ja yksi liite (sisältää 8 sävellystä) 27. 4. 2016
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Tutkinto-ohjelma	Musiikin tutkinto
Suuntautumisvaihtoehto	Soitonopettaja, saksofoni
Ohjaajat	Lehtori Jukka Väisänen, MMus Lehtori Antti Rissanen, TMus
<p>Opinnäytetyössäni tutkin bebop-tyyliä säveltämällä kahdeksan kappaletta, jotka esitettiin konsertissa huhtikuussa 2016. Perusajatuksena oli säveltää vanhoihin, kuuluisiin bebop-teemoihin ja niiden sointukiertoihin uusia melodioita. Tämä oli yleinen tapa bebop-aikakaudella.</p> <p>Bebop-aikakausi, eli suunnilleen vuodet 1940 -1955, oli hyvin tärkeä vaihe jazzin historiasa: silloin saatiin merkittäviä musiikillisia ideoita harmonian, melodian ja rytmin käsittelyssä. Nuo ideat toimivat ja vaikuttavat vielä nykyäänkin, ja niitä edelleenkin kehitellään modernissa jazzissa.</p> <p>Sävelsin kahdeksan erityylistä bebop-kappaletta kvintetille, jonka kokoonpano oli saksofoni, trumpetti, piano, basso ja rummut. Seuraavassa luettelossa kerron lyhyesti sävellyksistäni ja siitä mitkä alkuperäiset kappaleet ovat olleet niiden esikuvana:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Juxterity (Anthropology): Nopea Bb-rytmikiertokappale 2) Blues for Toots (Blues for Alice): 12 tahdin Bird-blues 3) Buffalo Express (Cherokee): Nopea bebop, esikuvansa mukaan yksinkertainen melodia 4) Assurance (Confirmation): Sointukierto perustuu esikuvalleen, mutta kappale on hidas jazzballadi 5) The Songbird of St. Michael (All the Things You Are): Latin-tyylinen, myös kappaleen introssa on aineksia alkuperäisestä 6) The Pearl (Cherokee): Hidas, kaunis balladi 7) Blue Weety (Billie´s Bounce): 12 tahdin Bb-blueskierto 8) Don Quijote (Donna Lee): Nopea bebop-teema <p>Sävellysprojektini oli opettavainen: havaitsin, että on hyödyllistä keskittyä rauhassa yhden musiikkityylin opetteluun; jos hallitsee yhden tyylin hyvin, siitä on hyötyä myös kaikkeen muuhunkin musisointiin.</p>	
Avainsanat	bebop, melodia, sointuoppi, harmonia, jazz, säveltäminen

Author Title Number of Pages Date	Jusa Junttila <i>Buffalo Express</i> - A Composition Project in the Bebop Style in Spring 2016 22 pages + 1 appendix (including 8 compositions) 27 April 2016
Degree	Bachelor of Music Pedagogy
Degree Programme	Music
Specialisation Option	Saxophone Teacher
Supervisors	Jukka Väisänen, MMus Antti Rissanen, DMus
<p>In my final project, I studied bebop style by composing eight pieces that were performed in a concert in April 2016. The main idea was to compose new melodies to existing, famous chord changes, which was a common thing in the Bebop era.</p> <p>The Bebop era, approximately years 1940-1955, was a significant time in the history of jazz: musicians got revolutionary ideas in harmony, melody and rhythm. Those ideas are still valid and widely used and they are developed further in contemporary jazz.</p> <p>I composed eight different types of bebop pieces for a quintet: saxophone, trumpet, piano, bass and drums. The following is a list of the pieces and the original pieces their chord changes are based on:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Juxterity (Anthropology): A fast rhythm change piece in Bb. 2) Blues for Toots (Blues for Alice): A 12-bar Bird blues. 3) Buffalo Express (Cherokee): A fast bebop theme, a simple, almost childish melody, as in the original. 4) Assurance (Confirmation): The chord changes are almost the same as in the original piece, but this one is a slow jazz ballad. 5) The Songbird of St. Michael (All the Things You Are): In Latin style. Also the intro bears a likeness to the original one. 6) The Pearl (Cherokee): A slow and beautiful ballad. 7) Blue Weety (Billie's Bounce): A 12-bar Bb blues. 8) Don Quijote (Donna Lee): A fast bebop melody. <p>This project taught me a lot. I noticed that it is useful to concentrate on one musical style at a time. If you master a certain style, it benefits musicianship overall.</p>	
Keywords	harmony, melody, to compose, bebop, jazz

Sisällys

1	Johdanto	5
2	Bebopin historiaa	6
3	Bebopin musiikillisia ilmiöitä	8
3.1	Rytmiikka	8
3.2	Harmonia	9
3.3	Melodia	10
3.4	Soundi	11
3.5	Sovitukset	11
3.6	Rytmissen rooli	12
4	Bebop-muusikoiden soittamien kappaleiden alkuperä	12
5	Oma kokemukseni bebopin soitosta	14
6	Sävellysteni esittely	15
6.1	Juxterity (Liite 1)	15
6.2	Blues for Toots (Liite 2)	16
6.3	Buffalo Express (Liite 3)	16
6.4	Assurance (Liite 4)	17
6.5	The Songbird of St. Michael (Liite 5)	17
6.6	The Pearl (Liite 6)	18
6.7	Blue Weety (Liite 7)	18
6.8	Don Quijote (Liite 8)	20
7	Yhteenveto ja pohdinta	20
7.1	Opinnäytetyöni tavoitteet	20
7.2	Tulokset	21
7.3	Tulosten arviointia	21
7.4	Miten tuloksia voisi hyödyntää	22
7.5	Ajatuksia jatkokehittämiseksi	22
7.6	Yleistä pohdintaa	22
	Lähteet	24
	Liitteet	
	Liite 1. Liitteen nimi	

1 Johdanto

Opinnäytetyön aiheena on uusien bebop-sävellysten tekeminen ja sävellyskonsertin dokumentointi videolle. Konsertti pidettiin 8.4.2016 Ammattikorkeakoulu Metropolian Galleria-salissa Helsingissä, ja siitä tehtiin myös äänitallenne. Äänitelliite on opinnäytetyön arviointikäytössä, mutta tekijänoikeudellisista syistä äänitettä ei julkaista theseus.fi-tietokannassa.

Tässä raportissa kerron tekemistäni kahdeksasta sävellyksistä, joista tuli sooloineen yhteensä noin tunnin mittainen konsertti. Ne ovat enimmäkseen Charlie Parker -tyyppisiä, 1940-luvun bebop-tyylisiä kappaleita. Kuusi sävellystä perustuu Parkerin teemoihin ja niiden sointukulkuihin, ja loput kaksi sävellystä perustuvat ns. jazzstandardeihin¹ *Cherokee* ja *All the Things You Are* (luku 6). Kappaleiden nuotit löytyvät Liitteetosiosta.

Tietoperustassa, luvuissa 2-5 kerron bebopin historiasta, muusikoista, sen musiikillisista ilmiöistä sekä bebop-muusikoiden soittamien kappaleiden erilaisista taustoista ja alkulähteistä. Kerron myös lopuksi hiukan omia kokemuksiani bebopin soitosta.

Työni on luonteeltaan analyttinen koska kerron sävellysprosessistani sekä kappaleistani analysoiden niitä. Analyysiosiossa (luku 6) kerron mm. mikä on ollut esikuvana sävellykselleni, vertailen sitä alkuperäiseen, analysoiden kyseisen kappaleen keskeisiä elementtejä, esim. rytmikkaa, melodiaa, harmoniaa sekä kerron myös hieman omista tuntemuksistani kappaleita säveltäessäni.

Bebop on mielestäni tärkeä osa jazzin historiaa. Sen harmonia-ajattelu oli aikanaan niin modernia, että nykyjazzin soittajat vieläkin ammentavat bebop-perinteestä, tosin monet ovat kehittäneet omaa tyyliänsä siitä edelleen eteenpäin. Halusin opinnäytetyössäni perehtyä juuri bebopiin syvemmin, koska siitä saan niin paljon ”eväitä” omaan muusikkouteeni. Koska tämä projekti on urani ensimmäinen suurempi sävellysprojekti, halusin tehdä sen bebop-tyylillä, perinteitä kunnioittaen.

¹*The Great American Songbook* -kappaleet, musikaali- ja elokuvasävellykset ja muut *evergreenit* muodostivat (ja vielä nykyäänkin muodostavat) tärkeän osan jazzohjelmistoa. Näitä kappaleita kutsutaan *jazzstandardeiksi*.

2 Bebopin historiaa

Isot swing-orkesterit, esim. Ellingtonin, Basien, Goodmanin ja Millerin big bandit alkoivat joutua vaikeuksiin toisen maailmansodan aikana mm seuraavista syistä: 1) sotaväen värväys verotti muusikoita pois orkestereista, 2) levyjen teko vaikeutui, koska levyjen tekoon tarvittavia raaka-aineita tarvittiin sotateollisuudessa ja 3) muusikkojen liitto julisti levytyskiellon kaupallisille äänitteille, pienin poikkeuksin (Tucker ja Jackson 2016, www). 4) Huvivero aiheutti myös sen, että tanssimusiikkia ei saanut soittaa. Tämä johti pienempien, instrumentalistiyhtyeiden nousuun: ihmiset tulivat nyt kuuntelemaan hyviä muusikoita sen sijaan että olisivat tulleet tanssimaan (Gillespie ja Frasier 1980, 169). Tämä lisäsi muusikoiden painetta kehittyä koko ajan paremmiksi ja muusikot alkoivat kehittää uusia juttuja, jotta yleisön mielenkiinto pysyisi yllä.

Aikaisemman sovitetun big band -jazzin vastapainoksi siis kehittyi bebopista pienyhtye-musiikkia, jossa sooloimprovisoinnille annettiin tärkeä rooli. Tavallisin kokoonpano oli kvintetti, johon kuului trumpetti, saksofoni, piano, basso ja rummut (Otavan iso musiikkitietosanakirja 1976). Merkillepantavaa on kitaran roolin pieneneminen (Tucker ja Jackson 2016, www).

Nuoret, mustat² newyorkilaismuusikot, kuten esim. rumpalit Kenny Clarke ja Max Roach, trumpetisti Dizzy Gillespie, pianistit Thelonius Monk ja Bud Powell, ja vähän myöhemmin Kansas Citystä kuvioihin tullut saksofonisti Charlie Parker alkoivat 1930-luvun lopussa etsiä modernimpaa tapaa soittaa jazzia. He vaihtoivat ideoita keskenään, jammailivat pienissä yökerhoissa Harlemissa virallisten keikkojensa jälkeen sekä muusikoiden asunnoissa (Gillespie ja Frasier 1980, 94). Pyrittiin luomaan 1930-luvun jazziin vaikuttaneesta (valkoisesta) kaupallisuudesta riippumatonta musiikkia jolla olisi oma taiteellinen itsearvonsa (Otavan iso musiikkitietosanakirja 1976, 304): ”*Taidetta taiteen vuoksi*” (Tucker ja Jackson 2016, www). Muusikot kutsuivat tuota uutta tyyliä ”moderniksi jazziksi”, mutta media sekä yleisö alkoivat kutsua tuota tyyliä sanalla ”bebop” (Gillespie ja Frasier 1980, 156-157) mistä monet, esim. Dizzy Gillespie tai Max Roach eivät pitäneet (Gillespie ja Frasier 1980, 157). Myöskään Duke Ellington ei pitänyt tuosta sanasta, vaikkei ollutkaan varsinaisesti bebop-muusikko (Gillespie ja Frasier 1980, 243).

² Vaikka bebopin yleisesti ajatellaan olevan mustien jazzmuusikoiden kehittämä tyyli, oli myös valkoisia muusikoita, jotka olivat mukana tässä uudessa ”modernin jazzin” aallossa: mm. trumpetisti Red Rodney, alttosaksofonistit Lee Konitz ja Art Pepper, baritonisaksofonisti Gerry Mulligan ja pianisti Lenny Tristano.

”Ensi-iltamme Onyx-clubilla (52. kadulla Manhattanilla) merkitsi bebop-kauden syntyä”, sanoi Dizzy Gillespie kirjassaan.³Harlemilaisissa yökerhoissa, joista tärkeimpiä varmasti oli Minton`s Playhouse, bebop-muusikot alkoivat kokeilla ja kehitellä ideoitaan, mutta bebopin läpimurto suurelle, myös valkoiselle yleisölle tapahtui 1940-luvun puolivälissä kuuluisalla 52. kadulla⁴, eli ”kadulla” kymmenine jazzklubeineen (Carr 2011, 31-32) mm. Onyx, Yacht Club, Club Downbeat, Club Carousel ja 3 Deuces (Tucker ja Jackson 2016, www).¹ Dizzy Gillespie totesikin: ”Kaikkiällä kansa lappoi laumana kuuntelemaan meitä...Siitä päättelin, että kansan musiikkikorva oli kohentunut” (Gillespie ja Frasier 1980, 241).

Vaikka bebop oli yleisesti ottaen pienten yhtyeiden musiikkia, sillä oli vaikutusta myös isoihin orkestereihin. Earl Hinesin ja Billy Eckstinen big bandeissa oli useita bebopin avainhahmoja, jotka vaikuttivat orkesterin ”bebopmaiseen” soundiin, kuten esim. Dizzy Gillespie ja Charlie Parker (Otavan iso musiikkitietosanakirja 1976; Carr 2011, 49). Toisilla, esim. Duke Ellingtonin orkesterissa, oli sovituksissa nähtävissä bebopmausteita, esim. harmoniassa. Oma lukunsa oli Dizzy Gillespien oma big band, joka oli selkeästi ja tarkoituksellisesti beboppia, latin-mausteilla, kuten esim. kappaleet Manteca ja Cubana Be/Cubana Bop (1947, Vic) (Tucker ja Jackson 2016, www).⁵

Bebop-aikakauden katsotaan päättyneen n. vuonna 1955, Charlie Parkerin kuoleman aikoihin. Bebopin musiikilliset elementit, ehkä tärkeimpänä monipuolinen harmoniaajattelu, oli lähtökohta myöhemmille jazzin tyylisuunnille, kuten esim. *hard bop* ja *free jazz* (Otavan iso musiikkitietosanakirja 1976), mutta se on myös säilyttänyt asemansa omana tyylinään, jota vielä nykyäänkin soitetaan.⁶

³ Gillespie, Dizzy ja Frasier, A.1980, 152.To be or not to bop -Dizzy muistelee. Juva: WSOY

⁴ Rockefellerin omistama 52. katu sittemmin purettiin, koska sitä pidettiin paheiden pesänä. Tilalle rakennettiin pankkeja ja liikerakennuksia (Gillespie ja Frasier 1980,196.)

⁵ Monet yhtyeenjohtajat käyttivät yhtyeissään latinoperkussionisteja saadakseen latin-sävyjä, esim. Dizzyn Gillespien orkesterissa soitti kuubalainen Chano Pozo.

⁶ Esim. Helsingissä sijaitsevassa jazz-klubi Storyvillessä oli 3.3.2016 keikka, jota mainostettiin tähän tapaan: ”Free Fall Club feat. Jukka Perko plays bebop.”

3 Bebopin musiikillisia ilmiöitä

Bebop-tyylissä on tyypillistä tietyt rytmiset, harmoniset ja melodiset ilmiöt. Myös soundissa on tunnistettavia piirteitä ja sovitukset ja rytmisektion rooli kehittyivät. Seuraavissa alaluvuissa kuvataan näitä bebopille ominaisia tyylipiirteitä.

3.1 Rytmikka

Bebop-tyylin kehittyessä alettiin käyttää enemmän synkkooppeja ja aksentteja, varsinkin off-beatille (ks. alaviite 23). Kansas Citystä tulleella nuorella Charlie Parkerilla oli tässä merkittävä rooli. (Gillespie ja Frasier 1980, 121) Melodiat, kuten esim. Parkerin Moose the Mooche olivat rytmikaltaan nykivämpiä, katkonaisempia ja pyrähtelevämpiä kuin tanssiyleisöä miellyttävät swing-teemat (Carr 2011, 29).

Tempoista tuli nopeita: jopa yli 360 Bpm⁷ tempoja viljeltiin, kuten esim. Dizzy Gillespien Be-Bop (Gillespie ja Frasier 1980, 149). Tällä tavalla pystyttiin ”soittamaan suohon” huonot muusikot, kuten myös ”oudoilla” sävellajeilla (Gillespie ja Frasier 1980, 118). Omaa virtuoositeettia esiteltiin jopa musiikin kustannuksella (Gillespie ja Frasier 1980, 264).

Alettiin harrastaa enemmän myös ”tuplatempofraaseja”⁸ (Gillespie ja Frasier 1980, 146), kuten esim. Charlie Parkerin kappaleessa Confirmation (Verve 8005, Parkerin soolossa 1. soolochoruksen 2. A-osan alku) ja Dizzy Gillespien soittamassa soolossa kappaleessa I Stay in the Mood for You, jonka hän esitti Billy Eckstinen orkesterin kanssa (1944, Deluxe). Jos kappaleen tyyliilajiksi oli merkitty *Medium Swing* - eli ”vain” n. 100 Bpm - jokainen itseään kunnioittava muusikko soitti pitkät pätkät, ellei koko sooloa tuplatempofraaseja käyttäen.⁹

Harmoninen rytmi (sointurytmi) myös nopeutui: esim. kun sävellettiin ns. kontrafakteja, joista kerron tarkemmin luvussa 4, vanhaan kappaleeseen usein lisättiin tahtiin kaksinkertainen määrä tai jopa enemmän sointuja, kuitenkin niin, että niiden funktiot pysyivät

⁷ Bpm tulee sanoista ”beats per minute (lyöntiä minuutissa), eli se tarkoittaa kappaleen metronomilukemaa. 60 Bpm on kerran sekunnissa, eli 360 on jo todella nopea tempo, joka erottaa ”jyvät akanoista.”

⁸ Kun normaali swingfraseeraus perustuu kahdeksasosanuotteille, harjaantuneet soittajat soittavat lyhyitä – joskus jopa pitempiäkin - jaksoja kuudestoistaosanuotteja käyttäen. Tätä soittotapaa kutsutaan tuplatempofraseeraukseksi. Sitä käytetään useimmiten balladi- ja mediumtempoisissa kappaleissa.

⁹ Toinen hyvä esimerkki tuplatemposoitosta on Sonny Stittin soolossa kappaleessa On the Sunny Side of the Street, levyllä *Sonny Side Up* (Verve. 1957).

samana, esim. sointukulku C--- G7---C saattoi muuttua muotoon Em7A7-Dm7Db7¹⁰-CMaj7.

3.2 Harmonia

Swing-aikakauden¹¹ jälkeen esiin tulleet bebop-muusikot ja -säveltäjät alkoivat tehdä soinnuista jännitteisempiä muuntamalla sointujen säveliä kromaattisesti alaspäin tai ylöspäin, kuten esim. alentamalla kvintti V7-soinnusta¹² (Gillespie ja Frasier 1980, 84-85) tai lisäämällä soinnun yläpäähän säveliä: esim. C9-sointu (C,E,G,Bb,D) voitiin muuttaa vaikka C7#11b9-soinnuksi (C,E,G,Bb,Db,F#). Charlie Parker alkoi tietoisesti harjoitella näitä sointujen ylärakenteita, ja hän käyttikin paljon niitä omissa sooloissaan.

II-V-I -sointuprognessioiden, eli johonkin sointuun/sävellajiin johtavien kadenssien käyttö lisääntyi bebopin aikakaudella. Kutsun näitä kadensseja tässä *kakkosvitosiksi*. Bebopissa käytettiin paljon II-V-I, tai jopa III-VI-II-V-I-kadensseja¹³. Niitä lisättiin myös jo olemassaoleviin sävellyksiin eli kappaleita *reharmonisoitiin*¹⁴. Kadensseista voitiin myös tehdä kromaattisesti laskevia ketjuja, kuten esimerkiksi Charlie Parkerin kappaleessa Blues for Alice:--- Bbm7-Eb7, Am7-D7, Abm7-Db7, Gm7-D7---Kakkosvitosia käytettiin melkein mille tahansa pääsävellajin sointuasteelle mentäessä, kuten esim. C-duurissa taulukossa 1.

Taulukko 1. Alkuperäinen sointuprognessio ja muunneltu sointuprognessio.

Alkuperäinen	C6	Am7	G7	C6
Muunneltu käyttäen II-V-I -kadenssia	C6 Bm7-E7	Am7- Em7b5- A7b9	Dm7 G7	C6

Tämä aiheutti pääsävellajin hämärtymistä, kun II-V-kadenssi jollekin soinnulle saa sen kuulostamaan sävellajin *toonikalta*, ja silloin sävellaji muuttuu sen uuden toonikan mu-

¹⁰ Olen tässä opinnäytetyössäni käyttänyt länsimaisessa pop/jazzmusiikissa yleisesti käytössä olevia sävelen/soinnun merkintätapoja: Db on suomalainen Des, ja D# on suomalainen Dis. Sävelen/soinnun jälkeen laitetaan siis ylennysmerkki ”#” tai alennusmerkki ”b”.

¹¹ 1930-luku, joka oli isojen jazzorkestereiden kulta-aikaa (Otavan Iso Musiikkietosanakirja 1976).

¹² Esim. kun C7-soinnusta (sävelet C, E, G ja Bb) alennetaan soinnun kvintti, soinnun nimeksi tulee C7(b5) tai C7(-5), eli silloin siinä on sävelet C, E, Gb ja Bb. Nykyään säveltäjät usein merkitsevät tuon soinnun merkinnällä C7(#11), ja silloin siinä voi olla mukana myös puhdas kvintti (sävel C) ylinousevan kvartin (sävel F#=Gb) kanssa. Tällöin se puhdas kvintti -sävel on usein alemmassa rekisterissä, ja #11-sävel on ylemmässä rekisterissä.

¹³ Kuten esim. C-duurissa: Em7- Am7- Dm7-G13b9-CMaj9

¹⁴ Vaihdettiin soinnut kokonaan uusiksi, joskus jopa melodiakin muuttui sen takia.

kaisesti (Tucker ja Jackson 2016.www) Tätä ilmiötä kutsutaan *tonikisaatioksi*¹⁵ Kakkosvitosia käytettiin myös ns. *harhalopukkeina*: Fm7-Bb7-C6:Fm7-Bb7 on Eb-duurin kadenssi, mutta nyt se päättyykin C-duurille. Muita C-duurille päättyviä toisten sävellajien kadensseja on esim. F#m7-B7 ja G#m7-C#7.

3.3 Melodia

Bebop-aikakaudelle tyypillisiä ilmiöitä ovat kromaattiset ylä- ja alajohtosävelet ja niiden yhdistelmät (kuva 1): Jos kohdesävel on esim. C, sille voi mennä useaa reittiä: B¹⁶-C, Db-C, B-Db-C, Db-B-C, B-D-Db-B-C jne.



Kuva 1: Muutamia sävelelle C johtavia johtosäveliä.

Ns. bebop-asteikkojen käyttö oli tyypillistä bebop-musiikissa. Bebop-asteikossa lisätään kromaattinen sävel asteikkoon sellaiseen kohtaan, jossa asteikossa on kokosävel: esim. C:n ja D:n väliin tulee sävel C#. Tällä tavoin saadaan jokaiselle tahdin iskulle soinnun sävel; sointu ilmenee sulavammin ja selkeämmin asteikosta (Levine 1995, 171-182).

Seuraavaksi esittelen kaksi yleisintä bebop-asteikkoa, eli *dominantti-bebop-asteikon* (kuva 2) sekä *duuri-bebop-asteikon* (kuva 3). Esim. G7-soinnulle soitettun alaspäisen asteikon G F,E,D,C,B,A,G (G-miksolyydinen asteikko) sijaan soitetaan G,Gb,F,E,D,C,B,A,G (G7-bebop-asteikko). Ensimmäisessä asteikossa iskulle tulevat sävelet: G, E, C, A ja jälkimmäisessä asteikossa iskulle tulevat sävelet G, F, D, B. Jälkimmäinen, dominantti-bebop-asteikko ilmentää sointua G7 huomattavasti paremmin, koska iskulle tulevat kaikki 4 soinnun säveltä.

Toinen yleinen bebop-asteikko on *duuri-bebop-asteikko* (tässä esimerkissä C-duuri-bebop-asteikko), joka käy hyvin esim. sointujen C6, Cmaj7 tai C6/9 kanssa: kromaatti-

¹⁵ Kappaleen sävellajia, ja varsinkin sen ensimmäistä astetta sanotaan toonikaksi. Kun kappale käy tilapäisesti toisessa sävellajissa esim. II-V-kadenssin kautta, se muodostaa tilapäisesti uuden toonikan, mitä kutsutaan tonikisaatioksi. Kappaleessa voi olla monta tilapäistä toonikaa ennen kuin se palaa takaisin alkuperäiseen sävellajiinsa (Weiskopf, W. ja Ricker, R. 1991,3.Coltrane: *A player's guide to his harmony*.Illinois,U.S.A: Jamey Aebersold Jazz, Inc.).

¹⁶ B=H ja Bb= alennettu H

nen sävel lisätään nyt duuriasteikon 5. ja 6. sävelen väliin, jolloin asteikon jokainen iskullinen sävel kuuluu sointuun: C,B,A,Ab,G,F,E,D,C (Baker 1988). Bebop-asteikot olivat kyllä jonkun verran käytössä jo 1930- luvulla, kuten esim. Louis Armstrongin (jo vuonna 1927 soittamassa) soolossa Lil Hardinin sävellyksessä *Hotter Than That*¹⁷, mutta ne tulivat jokapäiväiseen käyttöön jazz-kielessä vasta 1940-luvulla (Levine 1995, 172).



Kuva 2: Dominantti-bebop-asteikko, kun sointuna on G7. Sävelten alle on numeroilla merkitty ko. sävelen suhde pohjasäveleen: 1 on pohjasävel, 7 on septimi, 5 on kvintti ja 3 on terssi.



Kuva 3: Duuri-bebopasteikko, kun sointuna on esim. C6 tai Cmaj7

3.4 Soundi

Bebop-puhallinsoittajien, kuten esim. trumpettisti Dizzy Gillespien vibraton käyttö väheni verrattuna swing- ja dixielandpuhaltajien tyypillisesti suureen ja nopeaan vibratoon, kuten esim. trumpettisti/kornetisti Louis Armstrongilla tai sopraanosaksofonisti Sidney Bechetillä. Soundi-ihanteesta tuli terävämpi ja ohuempi (Otavan iso musiikkiteosanakirja 1976).

3.5 Sovitukset

Bebop-tyylin sovitukset olivat yksinkertaisia: usein käytettiin vain yksäänistä *unisono*-melodiaa, tosin se saattoi olla kyllä virtuoosinen ja monimutkainen, kuten esim. Dizzy Gillespien kappaleessa *Be-Bop*. Intro oli lyhyt tai sitä ei ollut ollenkaan: esim. Charlie Parkerin bluesissa *Now is the Time* oli usein vain lyhyt pianointro. Kappaleitten lopeukset olivat myös yksinkertaisia, ne saattoivat loppua ”kuin seinään”. Pääpaino oli vir-

¹⁷ Louis Armstrong: “*The Hot Fives and Hot Sevens*”, vol.3 (Columbia.1927)

tuosisilla improvisoiduilla soloilla monimutkaisten kirjoitettujen sovitusten sijasta, mikä oli suuri ero edellisen vuosikymmenen suurten swingorkesterien musiikkiin verrattuna.

3.6 Rytmisektion rooli

Kitaran merkitys tasaisen rytmin pidossa väheni bebop-aikakautena (Tucker ja Jackson 2016, www). Yleisimmäksi jazzyhtyeen rytmisektioksi muodostuikin piano, basso ja rummut.

Pianon komppauksesta tuli epäsäännöllisempää: tasaisen *stride*-komppauksen¹⁸ tilalta alettiin enemmän kommunikoida solistin ja muun yhtyeen kanssa. Välillä solistit pyysivät pianistia jopa lopettamaan soittamisen vähäksi aikaa¹⁹, jos eivät halunneet pianistin ”häiritsevän” (mm. Dizzy harrasti tällaista käskemistä, jos hänen mielestään pianisti oli liian vanhanaikainen...)

Basistin roolista tuli tärkeämpi tasaisen rytmin pidossa, basisti myös osallistui jonkin verran kommunikointiin solistin kanssa

Rumpujen rooli muuttui siten, että tasainen bassorummun ”4-osajumpsutus” jäi pois ja tilalle tuli ride- cymbaalikomppaus (Tucker ja Jackson 2016, www) sekä enemmän akcentteja virvelirummulla ja bassorummulla. Myöskin rumpali osallistui tällä tavoin kommunikointiin solistin kanssa: annettiin ideoita muille soittajille sekä vastattiin heidän ideoihinsa (Gillespie ja Frasier 1980; 88,113,177).

4 Bebop-muusikoiden soittamien kappaleiden alkuperä

Bebop-muusikot soittivat erityyppisiä kappaleita, esim. itse tekemiään virtuoosikappaleita ja balladeita, mutta myös muiden säveltämiä, kuten esim. sen ajan musikaalisävelmiä. Seuraavassa luettelossa esittelen muutamia tärkeimpiä lähteitä, joista muusikot ammensivat esittämänsä musiikkiin:

¹⁸ Esim. pianistit *Thomas "Fats" Waller* (1904–1943) ja *Art Tatum* (1909–1956)

¹⁹ Soittotyylä, jossa solisti alkoi soittaa vain rumpujen tai basson ja rumpujen säestyksellä, kutsuttiin ”*strollaamiseksi*” (engl. *strolling*).

- 1) Muusikoiden omat, alkuperäiset sävellykset eli originaalit, esim. Charlie Parkerin kappale Confirmation. Usein joku bändin muusikko oli säveltänyt kappaleen, jonka sitten yhtyeenjohtaja tai kuuluttaja kuulutti esim. tähän tapaan: ”Nyt minulla on kunnia esitellä seuraava kappale, jonka on säveltänyt yhtyeemme basisti Oscar Pettiford...”
- 2) American Songbook-kappaleet ja muut *evergreenit*, esim. musikaalisävellykset (mm. Jerome Kernin sävellys All the Things You Are, musikaalista “*Very Warm for May*”)
- 3) Kontrafaktit (engl. contrafact): otettiin alkuperäinen kappale, esim. All the Things You Are, ja tehtiin siitä kokonaan uusi virtuoosikappale, esim. Parkerin kappale The Bird of Paradise, tai Hanleyn sävellyksestä Indiana tuli Parkerin/Davisin virtuoosikappale Donna Lee. Kontrafaktien käyttämisestä oli sekin hyöty, että ei tarvinnut maksaa alkuperäisille säveltäjille tekijänoikeuksia (Tucker ja Jackson 2016, www).
- 4) I Got Rhythm -kappaleesta²⁰ tehtiin lukemattomia versioita, kuten esim. Parkerin sävellykset Anthropology, Moose the Mooche ja Swedish Schnapps tai Duke Ellingtonin kappale Cotton Tail. Kappaleita, joissa käytetään I Got Rhythm -sointukierroa kutsutaan *rytmikierroksi* (rhythm changes).
”I Got Rhythmistä on tehty jotain miljoona biisiä” -Dizzy Gillespie²¹
- 5) Bluesrakenteeseen sävellettiin omia teemoja, kuten esim. Parkerin kappaleissa Now is the Time ja Billie’s Bounce sekä Thelonius Monkin kappaleessa Straight no Chaser.

²⁰ Otin tähän erikseen George Gershwinin kappaleen I Got Rhythm, vaikka sekin on vain yksi kontrafaktien alkulähde. Kuitenkin tätä Gershwinin hienoa sävellystä on niin paljon käytetty muiden kappaleiden perustana, että se ansaitsee mielestäni aivan oman alalukunsa.

²¹ Gillespie ja Frasier 1980, 156

5 Oma kokemukseni bebopin soitosta

Bebop-tyylinen improvisointi yksiaänisen soittimen soittajana²² (saksofoni) on mielestäni kiehtovaa, palkitsevaa ja myös haastavaa, koska bebopissa sävelvalintojen, eli ”linjojen” pitäisi parhaimmillaan olla sellaisia, että kappaleen soinnut käyvät ilmi niistä pelkän yksiaänisen soiton avulla, ilman säestystä. On hienoa, jos esim. soolokeikalla pystyn improvisoimaan niin, että kuulijatkin ”kuulevat” ne sointuvaihdokset, joita soitan. Sointuvaihdosten ilmentäminen ei ole haitaksi myöskään modernimmassa jazzissa: jollain oudolla tavalla se miellyttää omaa musiikkimakuani, jos nykyjazzissakin - olettaen, että ei soiteta ihan *free-improvisointia* ilman sovittuja sointuja - soittaja ilmentää jonkinlaisia sointuvaihdoksia, eikä pelkästään ”räplää” asteikkoja tai kromaattisia kuvioita ja patterneja.

Bebop-kielen hallitseminen on myös hyödyllistä mielestäni siksi, että hyvä bebopmuusikko pärjää ihan kohtuullisesti ja uskottavasti melkein minkä tyyllisellä rytmimusii-kin keikalla tahansa, kun taas hyvä popmuusikko ei välttämättä pärjää bebop-keikalla ollenkaan. Toivottavasti tämä vahva mielipiteeni ei suututa kovin montaa popmuusikkokollegaani...

Vaikka en rohkenekaan sanoa olevani vielä läheskään täysiverinen bebopmuusikko, niin se on ehkä kuitenkin ominta tyyliäni tällä hetkellä. Bebopimprovisointi menee usein ihan täydestä myös swingympäristössä sekä myös modernimmassa big band -musiikissa: Kukaan ei ole vielä sooloni jälkeen tullut sanomaan, että ”*se oli kyllä muuten ihan hyvä, mutta aivan liian beboppia!*”

²² Erotuksena moniäänisiin instrumentteihin, kuten esim. sointusoittimet kitara ja piano.

6 Sävellysteni esittely

Seuraavissa alaluvuissa esittelen kahdeksan sävellystäni, jotka tulivat tähän projektiin mukaan. Kerron jokaisesta ensin yleisesti, kuten esim. miksi olin valinnut juuri tällaisen kappaleen, mikä alkuperäinen sävellys oli sen esikuvana ja miten kappale poikkeaa esikuvastaan (kaikki sävellykseni tässä projektissa ovat kontrafakteja, joita käsitellään tarkemmin luvussa 4). Sen jälkeen kuvailen sävellyksiäni tarkemmin, kuten esim. niiden rytmiä, harmoniaa ja melodiaa. Sävellysteni liitteet löytyvät Liitteet-osiosta; alkuperäisiä sävellyksiä en voinut tekijänoikeudellisista syistä liittää mukaan opinnäytetyöhöni. Ne löytyvät esim. *Real Bookeista* (Hal Leonard) tai muista jazz-nuottikirjoista.

6.1 Juxterity (Liite 1)

Juxterity on I Got Rhythm -tyyppinen nopea (tempomerkintä *Fast 270*) rytmikiertokappale (ks. luku 4), johon olin saanut ideoita lähinnä Charlie Parkerin rytmikiertokappaleista *Anthropology*, *Moose the Mooche* ja *Swedish Schnapps*; Juxterityn nimelle sain idean Parkerin rytmikiertokappaleesta *Dexterity* sekä tenorisaksofonisti Michael Breckerin kappaleesta *Brexterity*.

Juxterityn harmonia noudattelee A-osissa perinteistä rytmikiertoharmoniaa, mutta B-osa on hieman erikoisempi: Siinä olen käyttänyt II-V-kadensseja puoli sävelaskelta ylempää sekä kromaattisesti laskevia II-V- kadensseja.

Melodia alkaa samalla tavalla kuin Parkerin kappale *Dexterity*: Kahdeksasosatauko, jonka jälkeen kahdeksasosina ylöspäin menevät sävelet F-Bb-D. Tässä kappaleessa, kuten kaikissa muissakin, olen käyttänyt tyypillisiä bebop-kuvioita, kuten esim. off-beatille²³ hyppy ylös, jonka jälkeen melodia laskeutuu asteittain alas, sekä kromaattisia johtosäveliä. A-osan tahdissa kolme olen käyttänyt tritonuskorvausta²⁴ ilmentävää kolmisointua melodiassa. B-osassa olen käyttänyt kromaattisesti laskevien II-V -

²³ "off-beat" tai myös "upbeat" tarkoittaa painotonta iskun osaa: Esim. jos lasketaan ääneen tahtia "yk-si, kak-si, kol-me, nel-jä", tavun alkuosa on painollinen "down-beat", ja tavun loppuosa on painoton "off-beat".

²⁴ Tritonuskorvaus tarkoittaa jotain melodiaa, sointua tai kadenssia, joka korvaa alkuperäisen soinnun tritonuksen eli ylinousevan kvartin päästä. Sitä käytetään usein dominanttiteholla: esim. kadenssista Dm7-G7-Cmaj7 voi tulla Dm7-Db7-Cmaj7, tai jopa Dm-7-Abm7-Db7-Cmaj7 (Mark Levine: *The Jazz Theory Book*, s.261-271).

kadenssien mukaisia säveliä. B-osan tahdit 1-4 ja 5-8 ovat toistensa kopioita, siten, että tahdit 5-8 ovat kokosävelaskelen alempana kuin tahdit 1-4. Tähän sain vaikutteita Ulf Wakeniuksen rytmikiertokappaleesta Don't Be Shy.²⁵

Olin aikaisemmassa versioissani käyttänyt paljon korukuvioita, mutta kappaleen nopeudessa totesin ne turhan vaikeaksi - tempon lähestyessä metronomilukemaa 300 - ja päätin jättää korut pois, mikä otettiin iloisesti vastaan yhteeni muusikkojen keskuudessa.

6.2 Blues for Toots (Liite 2)

Tämä kappale perustuu Charlie Parkerin bluesiin Blues for Alice²⁶, ja se on omistettu erälle huuliharpunsoittoa harrastavalle valokuvaajaystävälleni.²⁷

Kappaleen Blues for Toots harmonia perustuu siis bird-bluesin (katso alaviite 21) sointuihin. Melodiassa ja rytmissä olen käyttänyt alkuperäisen kappaleen aiheita, joita olen kääntänyt peilikuvaksi, kuten esim. tahdin 1 alussa sekä tahdeissa 10-12. Tahdeissa 6-8 olen käyttänyt samantyyppistä rytmii- ja melodia -aihetta kuin alkuperäisessä bird-bluesissa.

6.3 Buffalo Express (Liite 3)

Buffalo Express perustuu Ray Noblen intiaanityyliselle rakkauslaululle Cherokee, joka oli pohjana myös Parkerin sävellykseen Ko Ko sekä antoi vaikutteita klarinetisti Buddy de Francolle kappaleeseen Swingin' the Indian.

Tämän kappaleen tempomerkintä on esikuvaansa kunnioittaen *Fast 300*: olen aina ajatellut että Cherokee on yksi niistä nopeista bebop-standardeista, jotka haluaisin osata. Siitä syystä halusin säveltää Buffalo Expressin: mielestäni paras tapa opetella uusi kappale on säveltää se uudestaan vanhoihin sointuihin.

²⁵ Ulf Wakenius Group 1993. First Step. Ruotsi: Imogena AB

²⁶ Tämän kappaleen sointukulku on ehkä Parkeria omimmillaan, ja sen kaltaista bluesia, jossa käytetään tuollaisia laskevia II-V-ketjuja, kutsutaan yleisesti "Parker-bluesiksi" tai "Bird-bluesiksi" ("Bird" tai "Yardbird" olivat Parkerin lempinimiä). Toinen bird-blues on Parkerin "Laird Baird ja muita sen tyyllisiä kappaleita (alkavat samalla sointukierrolla) on esim. Toots Thielemansin "Bluesette" ja Parkerin "Confirmation".

²⁷ Sana "Toots" viittaa kuuluisaan belgialaiseen jazzkitaristi/huuliharpisti Toots Thielemansiin (s.1922).

Harmonia on identtinen alkuperäisen sävellyksen kanssa, B-osaa myöten. Melodiassa ja sen rytmissä yritin jäljitellä samanlaista ”lastenlaulutunnelmaa” kuin Cherokeeessa: käytin paljon pentatoniikkaa²⁸ sekä hitaita aika-arvoja saadakseni aikaan yksinkertaisen, laulettavan kappaleen, erotuksena tyypillisille bebop-lurituksille, jotka ovat joskus melko vaikeita laulettavia nopeitten tempojensa sekä suurten hyppyjensä takia. Yritys saada aikaan yksinkertainen rallatus tuntui onnistuneen, kun kuulin 10- vuotiaan poikani lauleskelevan sitä kännykkää pelatessaan.

6.4 Assurance (Liite 4)

Assurance perustuu Parkerin originaaliin eli alkuperäiskappaleeseen Confirmation. Kappaleen nimessä on sanaleikki: assurance on jotakuinkin synonyymi sanalle confirmation. Hauskuus ei kuitenkaan ole välttämättä itsestäänselvää, koska olen poikennut alkuperäisestä kappaleesta melko paljon: Kappaleen tyyllilaji on *Medium swing* ja sen tempomerkintä on 100 Bpm (Confirmationissa se on 208 Bpm). Se on siis hidas, lähes balladinomainen kappale. Olen myös käyttänyt melodiassa paljon neljäsosa- ja puolinuotteja, mikä edelleen lisää rauhallista tunnelmaa ja suorastaan yllyttää melodian soittajaa soittamaan balladityylisesti.

Harmonian osalta Assurance poikkeaa Confirmationista siten, että A-osa on suhteellisen samanlainen, mutta B-osa on melko erilainen: sävellajit ovat samat, nimittäin tahdit 1-4 ovat Bb-duurissa ja tahdit 5-8 ovat Db-duurissa, mutta kadenssit näihin sävellajeihin ovat aika lailla erilaisia: Bb-duurin kadenssi ei johda Bb-duurisoinnulle, vaan enemmänkin sen moodeille aiolinen, fryyginen ja doorinen. Sen lisäksi Db-duurille menevä kadenssi on harhalopuke, tai ehkä oikeammin tritonuskorvaus²⁹ Am7-D7-Dbmaj7. Kadenssi on lainattu G-duurista, joka on ylinousevan kvartin päässä Db-duurista, ja olen käyttänyt myös melodiassa G-duurisävellajin ääniä siinä kohdassa: säveliä A, G, D ja E, joista yksikään ei kuulu Db-duuriin.

6.5 The Songbird of St. Michael (Liite 5)

²⁸Pentatoninen asteikko koostuu viidestä sävelestä. ”Buffalo Expressissä” olen käyttänyt duuripentatonista asteikkoa, kuten tässä tapauksessa Bb-duuripentatonista (sävelet Bb, C, D, F ja G). Sen kaltaista asteikkoa käytetään paljon esim. aasialaisessa musiikissa, popmusiikissa sekä lastenlauluissa. Pentatoniset asteikot ovat yksinkertaisia ja helposti laulettavia.

²⁹katso luku 3, osio ”kakkosvitokset.”

Tämä kappale perustuu Jerome Kern/ Oscar Hammerstein II:n klassikkoon All the Things You Are, josta taas Charlie Parker sai aiheen kappaleeseensa The Bird of Paradise, josta minä vuorostani sain idean sävellykseni nimeen. Näissä molemmissa soitetaan usein samaa klassikkointroa, ja se onkin usein nuottipainoksissa juuri siinä muodossa. Tästä syystä halusin käyttää juuri tuota introa myös omassa versiossani, kuitenkin muunneltuna siten, että kun alkuperäisessä introssa on kaksi tahtia sointua Db7alt³⁰ ja 2 tahtia puolisävelaskel alempana olevaa C7alt-sointua, ja se kerrataan niin, että pituudeksi tulee yhteensä 8 tahtia, niin minun introni lähtee kokosävelaskeleen ylempää Eb7alt-soinnusta, joka kestää neljä tahtia, (alkuperäisen intron harvennettu versio), joita seuraa kolme samanlaista sekvenssiä, aina puolisävelaskeleen alempaa: intron soinnut ovat siis Eb7alt, D7alt, Db7alt ja lopuksi C7alt. Intron pituus on siis 16 tahtia.

Kappale poikkeaa alkuperäisestä myös rytmiltään: sen tempomerkintä on 160 ja tyyli on *Latin*; soitimme sen konsertissamme *bossa-nova* -tyylisesti. Melodiassa olen viitanut joissakin paikoissa alkuperäiseen sävellykseen: B-osan tahtien 1 ja 5 kohotahdeissa on tunnistettavat intervallit, sekä viimeisen A-osan tahdeissa 5 ja 6 on myös aineksia alkuperäisestä.

6.6 The Pearl (Liite 6)

The Pearl on hidas balladi (50 Bpm), jonka olen omistanut rakkaalle vaimolleni, joka on antanut minun rauhassa tehdä tätä sävellyksprojektia. Kappale perustuu Cherokeeen sointuihin, kuitenkin niin, että olen tihentänyt Cherokeeen sointurytmiä siten, että koko kappale mahtuu vain 16 tahtiin alkuperäisen 64 tahdin sijasta. Tämän, sekä The Pearlin ja Cherokeeen nopeuseron johdosta sävellyks ei juurikaan muistuta alkuperäistä.

6.7 Blue Weety (Liite 7)

Blue Weety on tyypillinen 12-tahtinen bebop-tyylinen *Bb-jazz-blues*, joka kertoo meidän Veeti-labradorinnoutajastamme. Kappale on suhteellisen nopea (*Fast 240*), minkä takia jouduin myös tässä sävellyksessä, käytännön syistä, jättämään useita melodian koris-

³⁰ Alt-sointu on yleisnimitys dominanttiseptimisoinnulle, jossa sekä kvintti (5) että nooni (9) on muunneltu jompaan kumpaan suuntaan, kuten esim. C7b9#5, Db7#9#5, D7b9b5 tai Eb7#9b5. Usein säveltäjä kirjoittaa jonkun tietyn V7-soinnun, kuten esim. C7b9#5, mutta pianisti, tai varsinkin solisti improvisoidessaan kuitenkin soittaa jonkun toisen samantehoisen alt-soinnun, kuten esim. C7#9#5. Tästä syystä, kun halutaan säästää aikaa, puhutaan usein vain "C-altista" (Mark Levine 1995,70-72. *The Jazz Theory Book*. California: Sher Music Co.

telukuvioita pois. Bebopin aikakaudella³¹ ja siitä eteenpäin blueskiertoa alettiin varioida monin tavoin erilaisin korvaussoinnuin ja II-V-kadenssein (Levine 1995, 219-223). Blue Weetylläön esikuvana useita Charlie Parkerin soittamia bluessävellyksiä, kuten esim. Now is the Time ja Billie´s Bounce. Olenkin yrittänyt tässä kappaleessa jäljitellä tyypillisiä Parkerin käyttämiä fraaseja ja hänen rytmiiikkaansa.

³¹ Katso luku 2: "Bebopin historiaa."

6.8 Don Quijote (Liite 8)

Tämä kappale perustuu bebop-klassikkoon Donna Lee, josta edelleenkin kiistellään, onko sen säveltänyt Charlie Parker vai Miles Davis.³² Donna Lee taas perustuu McDonald/Hanleyn jazzstandardiin Back Home Again in Indiana vuodelta 1917. Don Quijoten tempomerkinä on *Fast 240*, eli aika lailla samantyyppinen kuin esikuvassaan.

Kappaleen harmonia on identtinen alkuperäisen kanssa, ainoastaan pari Gm7-sointua olen muuttanut Gm7b5-soinnuksi, koska mielestäni se kuulostaa F-molliympäristössä paremmalta.

Melodiassa olen lainannut palasia Donna Leestä, kuten esim. tahdeissa 11-13, 15 ja 29. Olen myös aloittanut kappaleen samalla lailla kuin alkuperäisessä: ensin puolitauko ja sitten kahdeksasosatrioli, jonka jälkeen 2 kahdeksasosanuottia. Don Quijoten rytmikka ja melodia muistuttaa esikuvaansa myös siinä, että se on samantyyppinen etydinomainen asteikkoluritus, jota on mukava harjoitella mahdollisimman nopeasti, ja joka kuulostaa hyvältä unisonossa muiden soittimien kanssa; esim. saksofoni ja trumpetti sopivat tähän tarkoitukseen hyvin.

7 Yhteenveto ja pohdinta

7.1 Opinnäytetyöni tavoitteet

Opinnäytetyöni tavoitteena oli tutkia bebop-tyylistä musiikkia, säveltää bebop-tyylistä musiikkia pienyhtyeelle, harjoituttaa säveltämäni musiikkia yhtyeen kanssa sekä lopuksi esittää sävellykseni konsertissa. Konsertti oli myös B-kurssitutkintoni taiteellinen osuus eli loppukonsertti.

³² *Charlie Parker Omnibook*- teoksessa Donna Leen kohdalla lukee "by Charlie Parker", mutta Miles Davis sanoo, että se on hänen tekemänsä (Carr, Ian. 2011. *Miles Davis-muusikon elämä*. Helsinki: Like). Tuohon aikaan oli muutenkin tapana, että toisten sävellyksiä otettiin omiin nimiin. Varsinkin maineikkaat orkesterinjohtajat tekivät niin, koska heillä oli suuri valta suhteessa rivisoittajiin. Tekijänoikeudet olivat hankalia todistaa ilman dokumentteja. Joskus levy-yhtiöt vain lätkäisivät ajanpuutteen takia kappaleen tekijän nimen muistinvaraisesti levyn kanteen ilman sen suurempia taustaselvityksiä.

7.2 Tulokset

Opinnäytetyöni teososioksi sävelsin kahdeksan erityyppistä ja -tempoista bebop-kappaletta. Kirjoitin musiikkiani pienyhtyeelle: kokoonpanoksi muodostui ehkä tyyppilisin jazzyhtyekokoonpano: kvintetti, jossa melodian soittavat etupäässä unisonossa saksofoni - oma soittimeni - sekä trumpetti. Rytmisektiossa on piano, basso sekä rummut. Kappaleiden nuoteista tuli ns. *lead-sheet* -tyylisiä: nuoteissa on ainoastaan melodia, soinnut sekä tyli- ja tempomerkintä, kuten esim. *Latin 160*.

7.3 Tulosten arviointia

Kun arvioidaan opinnäytetyöni sävellyksiä, voidaan yhtenä mittarina pitää sitä, miten olen onnistunut tyylinmukaisuudessa (1940-luvun amerikkalainen bebop) harmonian, melodian sekä rytmiiän osalta. Jos vertaamme sävellyksiäni bebop-aikakauden kuuluisimpiin kappaleisiin, olen omasta mielestäni saavuttanut niiden tunnelman hyvin: Kappaleet muistuttavat hausalla tavalla esikuviaan, kuten esim. bird-blues, kuitenkin niin, että ne eivät kuulosta ”teoriatunnin Parker-harjoitukselta”, ja olen myös saanut laittaa omaa sielunmaisemaani niihin sekaan: ne ovat minun kuuloisiani. Tästä oli myös konserttiyleisö ja konserttini arvioijat samaa mieltä (B-tutkintokonsertissani 8.4. 2016), mistä olen iloinen!

Mitä olisin sitten voinut tehdä toisin? Projektin edetessä huomasin, että jotkut kappaleistani olivat tempoineen, suurine ”bebop-hyppyineen” ja monine korukuvioineen liian vaikeita. Opin myös sen, että saksofonistin kirjoittama melodia ei välttämättä istukaan niin hyvin trumpetilille: jouduinkin poistamaan suuren osan korukuvioista, mikä oli harmi, koska ne olisivat tuoneet paljon lisää tuota kaivattua ”bebop-maustetta”. Tässä tulee esiin se seikka, että kun on kyse sävellysprosessista, johon liittyvät muusikot jotka ovat ihmisiä, niin inhimilliset tekijät ovat arvaamattomia. Se on myös jännittävää ja mielenkiintoista, koska aina ei voi tietää ennalta mitä tapahtuu.

Sävellysteni tempoja jouduin koko ajan tarkistamaan projektin edetessä. Huomasin pienen ristiriidan: Jotkut kappaleet olisin halunnut soittaa todella nopeasti, koska niiden esikuvakin on nopea, kuten esim. Juxterity (Anthropology), mutta kun bänditreenit alkoivat, huomasin ensiksi kirjoittamani tempomerkinnän *Fast 300* olevan aivan liian nopean. Hyvä tempo sen esitykselle olisi ollut käytännössä ehkä n. 220, mutta sitten otimme riskin ja soitimme sen tempossa 260. Riskinotto onnistui osittain, tulokset ovat

kuultavissa konserttiäänitteeltä - äänitettä saa halutessaan lainata minulta. Tässäkin inhimilliset tekijät tulivat kuvaan mukaan: luulisin, että kun laitetaan pari vuotta lisää treeniaikaa, niin voisimme soittaa nuo nopeammat tempot ja myös ne korukuviotkin.

7.4 Miten tuloksia voisi hyödyntää

Sävellyksiäni voi hyödyntää monin tavoin. Saan niistä hyvää materiaalia omaan opetustyöhöni: Voin ylpeänä istua matineayleisössä, kun oppilaani soittaa ja konsertin ohjelmalehtisessä lukee säveltäjän kohdalla oma nimeni (toivottavasti oppilas soittaa hyvin...).

Olen suunnitellut myös, että alan markkinoida yhtyettäni ja tätä bebop-sävellyskonseptiä. Sitä kautta voisin saada keikkoja, julkisuutta, sävellysteni myyntiä ja teostotuloja, eli rahaa!

7.5 Ajatuksia jatkokehittämiseksi

Kirjoitin sävellykseni ”vanhaan kunnon bebop-tyyliin” kynällä ja paperilla. Vaikka kuinka yritin kirjoittaa siistiä ja kaunista, ei tulos näytä ihan painokelpoiselta, minkä voi tarkkaavainen lukija huomatakin liitteitä tutkimalla. Aion lähitulevaisuudessa opetella käyttämään jotain hyvää nuotinkirjoitusohjelmaa, kuten esim. Sibeliusia.

Aion myös jatkaa säveltämistä: kun teen vielä muutama samanlaisen kappaleen, saamme niistä kunnon kahden setin keikan. Haluaisin myös jatkossa sovittaa big bandille näitä sävellyksiä, ja ehkä sitten myydä sitä konserttikokonaisuutta maakuntien jazzorkestereille, toimien itse kapellimestarina/solistina.

7.6 Yleistä pohdintaa

Tämä projekti on opettanut minulle paljon. Bebop-tyylin tutkiminen ja kuunteleminen on antanut paljon materiaalia ja ideoita omaan soittooni, ja oma muusikkouteni on sinä aikana mennyt paljon eteenpäin, minkä totesi myös saksofoniopettajani. Huomasin myös, että ihan muunkin tyyllisen musiikin soittaminen, kuten esim. *funkin* tai *modernin jazzin* soittaminen, on mennyt eteenpäin. Tämä innostaa minua jatkamaan tätä bebopin tutkimista, muita tyyliä väheksymättä.

Aion myös käyttää tulevaisuudessa hyväksi menetelmää, jonka olen havainnut toimivan hyvin uuden kappaleen opettelussa: pyrin säveltämään olemassa oleviin sointuihin

uuden, tyylinmukaisen melodian, mikä on mielestäni paras tapa oppia jokin jazzkappale.

Tässä projektissa olen myös saanut myös tutustua upeisiin muusikoihin ja joutunut opettelemaan keikan järjestämistä perusasioista lähtien: Säveltäminen, bändin kokoaminen, musiikin harjoittelu ja harjoituttaminen, salin varaaminen äänentoistoinen, mainostaminen, julisteiden tekeminen ja keikan juontajana toimiminen on ollut hyvin opettavaista. Viimeisimpänä, muttei vähimpänä itse keikan soittaminen on ollut kokonaisuudessaan upea ja palkitseva kokemus!

Lähteet

Baker, David 1988. How to Play Bebop, vol.1. Kalifornia: Alfred Publishing Co.

Carr,Ian 2011. Miles Davis - muusikon elämä. Helsinki: Like

Gillespie, Dizzy ja Frasier, A. 1980.To be or not to bop - Dizzy muistelee. Juva: WSOY

Goldsen M. ja Aebersold J. 1978. Charlie Parker Omnibook, Bb edition.U.S.A: Atlantic

Leonard, Hal The Real Book, vol. 1-3. Wisconsin: Hal Leonard Corporation

Levine, Mark 1995. The Jazz Theory Book. Petaluma, Kalifornia: Sher Music Co.

Otavan iso musiikkitietosanakirja, 1. osa. 1976. Keuruu: Otava

Tucker, Mark ja Jackson, Travis A. (Viitattu 12.2.2016). Jazz. Grove Music Online, Oxford Music Online. Oxford University Press. (tämä on yliopiston tietokanta, mikä vaatii käyttäjätunnukset)

Opinnäytetyön sävellykset nuottiliitteinä 1-8.

Juxterity (Liite 1)

Blues for Toots (Liite 2)

Buffalo Express (Liite 3)

Assurance (Liite 4)

The Songbird of St. Michael (Liite 5)

The Pearl (Liite 6)

Blue Weety (Liite 7)

Don Quijote (Liite 8)

♩ = 800
MED. UP

BLUES FOR TOOTS

(Liite 2)

JUSA
JUNTILA

F Δ E \emptyset A 7 Dm 7 G 7
Cm 7 F 7 Bb 7 Bbm 7 Eb 7
Am 7 D 7 Abm 7 Db 7 Gm 7
C 7 LASTX TO $\textcircled{\text{CODA}}$ F Δ D 7 Gm 7 C 7
(AFTER SOLOS, PLAY HEAD ONCE, THEN CODA)
(HEAD TWICE)

$\textcircled{\text{CODA}}$ F Δ D 7 Gm 7 C 7 F Δ D 7
Gm 7 C 7 F 7 #11
JUSA 2016

(Lirite 3)

FAST 300

BUFFALO EXPRESS

JUSA
JUNTILA
Ab7#11

BbΔ Fm7 Bb13 EbΔ

BbΔ C7#11 Cm7 G7b9

Cm7 F7#5 F13 Bb6/9 C#m7 F#13 BΔ (FINE)

Bm7 E13b9 AΔ Am7 D13b9

GΔ Gm7 C13b9 Cm7 F7#5

Handwritten signature
2016

D.C. AL
2ND ENDING
(FINE)

BALLAD $\text{♩} = 70$ /
MED. SWING 100

ASSURANCE (Liite 4)

JUSA
JUNTTILA

Handwritten musical score for guitar, consisting of five staves of music in a 4/4 time signature. The score includes various chords and melodic lines.

Staff 1: Chords: $F\Delta$, $E\phi$, A^{13}_{b9} , Dm^{11} , $D\flat^{7\#5}$, Cm^7 , F^{13}_{b9}

Staff 2: Chords: $B\flat\Delta$, $A\phi$, D^7 , $A\flat^7$, G^9 , $G\phi$, C^{13}_{b9} , Gm^7 , C^{13}_{b9} , $F^{6/9}$

Staff 3: Chords: Cm^7 , G^7_{ALT} , C^{13} , F^{13}_{b9} , Dm^7 , Gm^7 , Cm^7 , F^{13}_{SUS} (FINE)

Staff 4: Chords: $E\flat m^7$, $A\flat^{13}$, $A m^7$, D^9 , $D\flat\Delta$, C^7_{ALT}

Staff 5: D.C. AL 2ND ENDING (FINE)

2016

LATIN $\text{♩} = 160$

THE SONGBIRD OF ST. MICHAEL

(Liiite 5)

JUSA
JUNTILA

Handwritten musical score for guitar, featuring ten staves of music with various chords and melodic lines. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The score includes the following chords and markings:

- Staff 1: Fm^7 , Bbm^7 , Eb^7 , $Ab\Delta$
- Staff 2: $Db\Delta$, Dm^7 , G^7 , $C\Delta$
- Staff 3: $C\Delta$, Cm^7 , Fm^7
- Staff 4: Bb^7 , $Eb\Delta$, $Ab\Delta$
- Staff 5: $D7b9$, $Ab^7\#11$, $G\Delta$, $G\Delta$
- Staff 6: Am^7 , D^7 , Ebm^7 , $G\Delta$
- Staff 7: $G\Delta$, $F\#\emptyset$, $B^7\#5b9$
- Staff 8: $E\Delta$, $C^7\#5b9$, Fm^7
- Staff 9: Bbm^7 , Eb^7 , $Ab\Delta$, $Db\Delta$
- Staff 10: Dbm^7 , Cm^7 , $Bdim^7$
- Staff 11: Bbm^7 , Eb^7 , $Ab^6 (G\emptyset C^7)$

Handwritten signature
2016

(Liite 6)

THE PEARL

JUCA
JUNTILA

BALLAD

$\text{♩} = 50$

Chord symbols: $Bb\Delta$, $Fm7 Bb9$, $Eb\Delta$, $Ab7+11$, $Bb\Delta$, $C7+11$, $Cm7 G7alt$, $Cm7 Fb9$, $Bb\Delta$, $Fm7 Bb9$, $Eb\Delta$, $Ab7+11$, $Dm7 Gm7$, $C7+11$, $Cm7 Fb9$, $Bb6/9$, $C\#m7 F\#7$, $B\Delta$, $Bm7$, $Eb9$, $A\Delta$, $Am7 Dalt$, $G\Delta$, $Gm7 C7$, $Cm7 Fb9$, $Bb\Delta$, $Fm7 Bb9$, $Eb\Delta$, $Ab7+11$, $Dm7 Gm7$, $C7+11$, $Cm7 Fb9$, $Bb6/9$.

JUCA
JUNTILA
2016

(Liite 7)

FAST 240

BLUE WEETY

JUSA
JUNTILA

Handwritten musical score for "Blue Weety" in B-flat major, 4/4 time. The score consists of four staves of music with various chords and ornaments. The first staff has a 4-measure phrase with chords Bb7, Eb7, and Bb7. The second staff has a 4-measure phrase with chords Fm7, Bb7, Eb7, Edim7, and Bb7. The third staff has a 4-measure phrase with chords Dm7, C#m7, Cm7, and Fb7. The fourth staff has a 4-measure phrase with chords Bb7, Db7, B9, F7, and a first ending with chords Bb7, F7#9, and A7Bb7.

Jusa Junttila
2016

DON QUIOTE (Liiite 8)

USA
JUNSTILA

Handwritten musical score for guitar, consisting of 10 staves. The notation includes various chords and melodic lines. The key signature is B-flat major (two flats).

Staff 1: Chords: AbΔ, F7, Bb9, Bb9.

Staff 2: Chords: Bbm7, Eb13-9, AbΔ, Ebm7, Ab7.

Staff 3: Chords: DbΔ, Gb7, AbΔ, F7.

Staff 4: Chords: Bb9, Bb9, Bbm7, Eb7.

Staff 5: Chords: AbΔ, F7, Bb9, Bb9.

Staff 6: Chords: G∅, C7, Fm6, G∅, C7.

Staff 7: Chords: Fm6, G∅, C7, Fm6, Bdim.

Staff 8: Chords: Cm7, F7, Bbm7, Eb7, AbΔ, (Bbm7 Eb7).

[Handwritten signature]
2016