

Eemeli Männistö

# Transkriptiot improvisaation opiskelun apuvälineenä

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin tutkinto

Opinnäytetyö

16.11.2016

Tekijä Otsikko	Eemeli Männistö Transkriptiot improvisaation opiskelun apuvälineenä
Sivumäärä Aika	22 sivua + 2 liitettä 16.11.2016
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin tutkinto
Suuntautumisvaihtoehto	Soitonopettaja, basso
Ohjaajat	Jukka Väisänen, MuM Markku Nikula, FM
<p>Opinnäytetyössäni tutkittiin transkriptioiden tekemistä sekä harjoittelua osana improvisaation opiskelua. Tavoitteenani oli selvittää millaisia tietoja ja taitoja transkriptioiden avulla opitaan ja kuinka opittu siirtyy käytännön osaamiseksi. Tutkin myös millainen on tehokas transkriptioprosessi ja millaisia esteettisiä ja eettisiä kysymyksiä transkriptioharjoitteluun liittyy. Transkriptioprosessia tarkasteltiin eri oppimiskäsitysten valossa, mutta erityisesti konstruktivistiseen oppimiskäsitykseen syventyen. Työmenetelmänä oli kirjallisuuskatsaus ja lähdemateriaaleja tutkimalla pyrin vastaamaan transkriptioharjoitteluun liittyviin kysymyksiin.</p> <p>Transkriptioprosessi on viisivaiheinen harjoittelumenetelmä, jossa oppiminen tapahtuu lomittain kaikissa prosessin vaiheissa erilaisia oppimistapoja hyödyntäen. Transkriptioiden avulla opitaan improvisaation kannalta välttämättömiä taitoja. Transkriptioprosessi on konstruktivistisen oppimiskäsityksen mukaista toimintaa, jossa ulkoa oppimisen sijaan tavoitteena on tiedon syvä ymmärtäminen. Myös muut konstruktivismin peruseräpäätet toteutuvat transkriptioharjoittelussa.</p> <p>Transkriptioprosessin laadukas ja syvä oppiminen mahdollistaa tiedon reaaliaikaisen soveltamisen improvisoitaessa. Parhaat oppimistulokset transkriptiot mahdollistavat tilanteissa, joissa oppimisen tavoitteena on jonkin musiikkityylin tai estetiikan toisintaminen. Transkriptioprosessi ei ole korvaamaton harjoittelumenetelmä, vaan vastaavia tuloksia voidaan saada myös muilla tavoin. Musikaalisen lopputuloksen aikaansaamiseksi transkriptioharjoittelua tulisi käyttää osana monipuolista harjoitteluohjelmaa.</p>	
Avainsanat	transkriptio, improvisaatio

Author Title	Eemeli Männistö Transcription Process as a Tool for Improvisation Studies
Number of Pages Date	22 + 2 appendices 16 Nov. 2016
Degree	Bachelor of Music Pedagogy
Degree Programme	Pop & Jazz
Specialisation Option	Double Bass
Supervisors	Jukka Väisänen, MMus Markku Nikula, MA
<p>This thesis examines the process of transcribing as part of improvisation studies. The major objective of this study was to investigate what kind of knowledge and skills are learned from transcriptions and how they transfer to improvisation. Other areas of interest include the practices of an efficient transcription process as well as the ethical and the aesthetics of transcribing. The transcription process is observed from the view of learning theories, with an emphasis on constructivism.</p> <p>The main research methods are a literature review and reflection on my own experiences in transcription and improvisation.</p> <p>The transcription process is a five-phase method where the learning of essential improvisation skills happens throughout the process with the help of different learning styles. The goal of transcribing is to achieve a thorough understanding of music instead of memorizing information. Also other principles of constructivism are fulfilled during the transcription process.</p> <p>High-quality and profound learning that results from the transcription process enables the musician to immediately apply the knowledge to practice. The best learning results are achieved in situations where the goal is to learn the aesthetics of a certain music style. The transcription process is not an indispensable practice method and similar learning results may be achieved by using other methods. To achieve the desired musical results, the transcription process should be employed as part of a comprehensive practice routine.</p>	
Keywords	Transcription, improvisation

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Transkriptio ja jazzmusiikin perinteet	2
2.1	Transkriptio	2
2.2	Improvisaatio	2
2.3	Historia	2
3	Transkriptioprosessi	4
3.1	Kuunteleminen	4
3.2	Nuotintaminen	5
3.3	Analyysi	5
3.4	Soittaminen	6
3.5	Soveltaminen	6
4	Transkriptiojulkaisut ja muut oppimateriaalit	9
4.1	Soitonoppaat ja harjoituskirjat	9
4.2	Transkriptiojulkaisut	10
4.3	Lähdemateriaalin valinta transkriptioprosessissa	10
4.4	Kuinka paljon on riittävästi?	11
5	Transkriptioprosessi konstruktivistisen oppimiskäsityksen valossa	12
5.1	Radikaali konstruktivismi ja transkriptioprosessi	13
5.2	Assimilaatio, akkommodaatio, skeema ja transkriptioprosessi	13
5.3	Sosiaalikonstruktivistinen oppimiskäsitys ja transkriptioprosessi	13
5.4	Lähikehityksen vyöhyke ja transkriptioprosessi	14
5.5	Konstruktivistinen oppimiskäsitys, pedagogiikka ja transkriptioprosessi	14
6	Transkriptioprosessi ja muut oppimiskäsitykset	16
6.1	Behaviorismi ja transkriptioprosessi	16
6.2	IP-teoria ja transkriptioprosessi	17
6.3	VARK –oppimismalli	18
7	Improvisaatio ja transkriptioprosessi	18
8	Transkriptioprosessin esteettiset ja eettiset näkökulmat	20

9	Pohdinta	21
	Lähteet	24
	Liitteet	
	Liite 1. Vapaamuotoisesti analysoitu transkriptio	
	Liite 2. Palle Danielssonin bassosoolotranskriptio	

## 1 Johdanto

Siitä saakka kun muistan olleeni kiinnostunut musiikista ja soittamisesta, olen törmännyt transkriptioihin niin musiikkikirjaston nuottikirjoissa, kuin internetin transkriptiosivustoilla. Aloittaessani musiikin ammattiopinnot huomasin, että transkriptiot ja ”levyltä plokkaaminen” toistuivat myös opettajieni ja opiskelukavereideni puheissa. Vuosia kestänyttä musiikinopiskeluani ovatkin siivittäneet puheet transkriptioharjoittelun ylivertaisuudesta. Musiikkioppilaitoksissa transkriptiot ovat tulleet vastaan joka käännteessä, kurssitutkintojen teknisissä osasuorituksissa sekä soitto- että teorianunneilla. Intohimoinena musiikinopiskelija transkriptoin ja opettelin kohtuullisen määrän suosikkibasistieni sooloja ja bassolinjoja. Silti en kahdeksan musiikkioppilaitoksissa viettämäni vuoden aikana onnistunut saamaan selvää vastausta siihen, kuinka transkription sisältämä informaatio muuttuu osaamiseksi ja lopulta musikaaliseksi soitoksi. Huomasin myös, että eräät opettajistani ja opiskelijakollegoistani eivät milloinkaan tehneet transkriptioita tai opetelleet sooloja nuotti nuotilta. Tästä huolimatta heidän soittonsa on musikaalista ja svengaa hienosti. Edellä mainitut seikat, sekä yleisen kriitikitön suhtautuminen transkriptioharjoitteluun saivat minut pohtimaan transkriptioiden tarpeellisuutta ja tehokkuutta improvisaation opiskelussa.

Tässä opinnäytetyössä haluankin selvittää seuraavia kysymyksiä: Millainen on tehokas transkriptioiden harjoitteluprosessi? Millaisia tietoja ja taitoja transkriptiosta opitaan ja kuinka opittu siirtyy käytäntöön? Mikä on transkriptioiden merkitys jazzmusiikin opiskelussa? Kuinka oppiminen tapahtuu ja miten transkriptioprosessi näyttäytyy keskeisten oppimiskäsitysten valossa? Työmenetelmänä käytän kirjallisuuskatsausta ja erilaisia lähdemateriaaleja tutkimalla pyrin löytämään vastauksia edellä esitettyihin tutkimuskysymyksiin.

Tässä opinnäytetyössä improvisaatiota käsitellään lähinnä tonaalisen musiikin näkökulmasta, koska transkriptioiden tarjoama informaatio soveltuu parhaiten melodian ja harmonian välisten suhteiden tarkasteluun. Tämän vuoksi vapaan improvisaation maailmaan eikä modaaliseen musiikkiin juurikaan syvennytä. Toisaalta esim. rytmiset ja melodiset motiivi käyttäytyvät samalla tavalla sekä tonaalisessa, modaalisessa, että vapaassa improvisaatiossa.

Oppimiskäsityksistä tarkastellaan erityisesti konstruktivistista oppimiskäsitystä. Myös muita oppimiskäsityksiä ja oppimiseen liittyviä ilmiöitä käsitellään, mutta painopiste on konstruktivismissa.

## 2 Transkriptio ja jazzmusiikin perinteet

### 2.1 Transkriptio

Jazzmusiikissa transkriptiolla tarkoitetaan osittain tai kokonaan improvisoidun osuuden nuotintamista tai tämän tapahtuman seurauksena syntyvää tuotetta, eli nuottia (Tucker & Kernfeld 2016, [www](#)). Sanaa transkriptio käytetään myös klassisen musiikin parissa, jolloin sillä viitataan teoksen uudelleen sovittamiseen alkuperäisestä poikkeavalle instrumentaatiolle (Whittall 2016, [www](#)).

### 2.2 Improvisaatio

Sanalla improvisaatio tarkoitetaan musiikin tai kokonaisen musiikkiteoksen luomista esitystilanteessa. Improvisaatio voi olla esittäjänsä välitön sävellys tai koristeltu tulkinta esitettävän sävellyksen teemasta. Jazzmusiikissa improvisaatio tapahtuu useasti tilanteissa, jossa muusikko improvisoi solistisen osuuden sävellyksen teeman harmoniaan. (Netti 2016, [www](#).)

### 2.3 Historia

Mallioppiminen, imitointi ja transkriptio ovat olleet merkittävä osa jazzmusiikin oppimista, etenkin ennen muodollisen jazzkoulutuksen syntymistä ja oppimateriaalien yleistymistä. Tavalla tai toisella suurin osa jazzmuusikoista on harjoittanut jotain transkriptointia muistuttavaa toimintaa (Liebman 2016, [www](#).), eikä tämän vuoksi yksittäisen soittajan tai muun esimerkkitapauksen esiin nostaminen ole tarpeellista.

Soolojen transkriptointi alkoi luultavasti samoihin aikoihin, kun äänitteet tulivat jazzmuusikoiden saataville Yhdysvalloissa 1910-luvun jälkipuolella. Aiemmin muusikot olivat opetelleet konserteissa ja kabaree-esityksissä kuulemaansa lähinnä muistin varaisesti, mutta äänitteet tarjosivat helpomman ja tarkemman vaihtoehdon varhaisen jazzmusiikin opiskeluun. (Tucker & Kernfeld 2016, [www](#).)

1920-luvulle tultaessa transkriptointi oli jo vakiintunut osa jazz-muusikoiden harjoittelua. Vuonna 1927 julkaistut Louise Armstrong -transkriptiokokoelmat *50 Hot Choruses for Cornet* ja *125 Jazz Breaks for Cornet*, ovat luultavasti varhaisimpia kaupallisia transkriptiojulkaisuja. 1930-luvulla transkriptioita alettiin julkaista muusikoille suunnatuissa aikakauslehdissä, kuten *Metronome* ja *Down Beat* -lehdissä. (Tucker & Kernfeld 2016, www.)

Ensimmäiset jazzmusiikin opetukseen keskittyneet koulut syntyivät Yhdysvalloissa 1940- ja 1950-lukujen aikana. *New England Conservatory*<sup>1</sup> vuonna 1942, *Berklee School of Music*<sup>2</sup> vuonna 1954 ja *Lenox School of Music* vuonna 1957. Etenkin *Lenox School of Musicia*, pidetään varhaisista jazzkouluista merkittävimpanä, modernin jazzpedagogiikan syntysijana. Jazzmusiikin opetus *Lenoxissa* jäi kuitenkin lyhyeksi, ja koulu lopetti toimintansa vuonna 1960. (Squinobal 2005.)

1960- ja 1970-lukujen aikana jazzmusiikin koulutus koki voimakasta kasvua ja tämän myötä myös kaupalliset transkriptiojulkaisut yleistyivät. (Tucker & Kernfeld 2016, www) Jazzpedagogit Jerry Cocker ja David Baker julkaisivat ensimmäiset jazzmusiikkiin ja improvisaation keskittyvät soitonoppaat 1960-luvun alussa (JAZZed 2010). Hieman myöhemmin, vuonna 1967, julkaistiin myös ensimmäinen osa Jamey Aebersoldin *A New Approach to Jazz Improvisation* -kirjasarjasta. (Tucker & Kernfeld 2016, www) Aebersoldin ja Bakerin kirjojen myötä asteikkoihin perustuva improvisaatio muodostui eräänlaiseksi standardiksi jazzpedagogiikassa (Parish 2012).

1980-luvulta tähän päivään transkriptiot ovat pitäneet paikkansa jazzpedagogiikan välineenä. Myös etnologit ja musiikintutkijat ovat havainneet transkriptoinnin hyödyt ja transkriptio on saavuttanut keskeisen aseman aineistonhankintamenetelmänä akateemisen musiikintutkimuksen saralla. (Tucker & Kernfeld 2016, www)

---

<sup>1</sup> Nimestään huolimatta oppilaitos sijaitsee *Massachusettsin* osavaltiossa *Bostonin* kaupungissa.

<sup>2</sup> Tunnettiin ennen vuotta 1954 nimellä *Schillinger House of Music* ja vuoden 1970 jälkeen nimellä *Berklee College of Music*.(Prelude [Berklee College of Music] 2003.)



### 3 Transkriptioprosessi

Erilaisia tapoja tehdä ja harjoitella transkriptioita on yhtä monta, kuin on transkriptioiden tekijöitä. Kokemuksen myötä transkriptioiden parissa työskentelevä löytää parhaan lähestymistavan erilaisiin tilanteisiin ja oppimistavoitteisiin. Seuraavissa alaluvuissa valotetaan transkriptioprosessin vaiheita hyödyntäen Dave Liebmanin (Liebman 2016, www.) sekä John Goldsbyn (Goldsby 2011.) ohjeita, sekä omaa kokemustani transkriptioiden tekemisestä ja niiden harjoittelemisesta.

Jotta kaikki oppimisprosessin ymmärtämisen kannalta olennaiset seikat tulisi huomioida, jaetaan tässä opinnäytetyössä transkriptioprosessi viiteen päävaiheeseen. Vaiheet ovat kuunteleminen, nuotintaminen, analyysi sekä soittaminen ja soveltaminen. Yksikään edellä mainituista vaiheista ei ole välttämätön, mutta yhdenkin vaiheen väliin jättäminen vaikuttaa oppimistulokseen. Eri vaiheet voivat myös lomittua tai kaikki vaiheet voidaan tehdä samanaikaisesti, riippuen siitä millaiseen oppimistulokseen tähdätään. Esim. mikäli tarkoitus on syventyä fraseeraukseen ja hienorytmisiin ilmiöihin, ei nuotintaminen tai transkription analyysi ole välttämätöntä vaan valitun materiaalin mahdollisimman tarkka toisintaminen instrumentilla soittaen tuottaa toivotun lopputuloksen.

#### 3.1 Kuunteleminen

Kuunteluvaihe voidaan laveasti katsoa alkaneeksi siitä, kun transkriptoitava soolo tai muu soitinosuus kuullaan ensimmäistä kertaa. Kuunteluvaiheessa orientoidutaan transkriptoitavaan materiaaliin, päätetään mitä transkriptoidaan ja arvioidaan transkription tekemisen mielekkyys. Transkription ei ole välttämätöntä kattaa kokonaista sooloa tai chorusta<sup>3</sup>, vaan se voi keskittyä lyhyempään osuuteen, vaikka vain yhteen tahtiin tai yhteen fraasiin.

Kuunteleminen on ensisijaisen tärkeätä sävelkielen ja estetiikan omaksumisen kannalta. Kuuntelemalla harjaannutaan tunnistamaan jazzmusiikille tyypillisiä ilmiöitä, kuten rytmiiikkaa, kadensseja sekä sointuprogressioita. Liebman suosittaa, että kuunteluvaiheessa transkriptoitava materiaali opetellaan laulamaan. Laulaminen ilman instrumentin tai äänitteen tukea edellyttää rytmiiikan sekä sävelkorkeuksien syvällistä sisäistämistä.

---

<sup>3</sup> Jazzmusiikissa sävellyksen teeman harmoniaa ja rakennetta noudatteleva osa, johon improvi-soitu soolo soitetaan. Yksi soolo voi kattaa useita *choruksia*.

tä, ja helpottaa myöhemmin tapahtuvaa transkription nuotintamista. (Liebman 2016, www.)

### 3.2 Nuotintaminen

Huolellisen kuuntelemisen ja transkriptoitavaan materiaaliin perehtymisen jälkeen musiikki nuotinnetaan. Apuna sävelkorkeuksien tunnistamiseen voi käyttää pianoa tai muuta instrumenttia. Transkription kirjoittaminen ilman instrumentin tukea on haastavaa, mutta kehittää sävelmuistia sekä edesauttaa musiikissa tapahtuvien ilmiöiden kuulonvaraista sisäistämistä. Erilaiset musiikin hidastamiseen ja looppaamiseen tarkoitetut ohjelmistot ja laitteet helpottavat sävelkorkeuksien ja rytmien hahmottamista. Haluttu soolo tai muu soitinosuus voidaan opetella myös suoraa äänitteeltä, eikä nuotintaminen ole välttämätöntä. Suoraan äänitteeltä opetteleminen kehittää instrumentin kuulonvaraista hallintaa. Nuotinnusvaiheen sivuuttaminen säästää hieman aikaa, mutta ilman kirjoitettua transkriptiota musiikin analysointi tai siihen myöhemmin palaaminen voi osoittautua hankalaksi. Lisäksi transkription tarjoama visuaalinen lähestymistapa paljastaa joskus musiikista ilmiöitä, joita pelkän kuulonvaraisen havainnoinnin pohjalta olisi vaikeaa huomata.

### 3.3 Analyysi

Valmis transkriptio analysoidaan ja siinä esiintyviä ilmiöitä pyritään ymmärtämään musiikinteoreettisen tietämyksen pohjalta. Jokaiselle ilmiölle pyritään löytämään teoreettinen tai muunlainen selitys. Selitys voi olla esim. rytmisen tai melodinen motiivi, asteikkoon perustuva melodia, vallitseva harmonia, jokin muu musiikissa tapahtuva impulssi tai jokin instrumentille tyypillinen rajoite.

Analyysi on transkriptioprosessin tärkein vaihe, jonka tarkoituksena on päästä sisälle transkription kohteena olevan soittajan ajatuksiin. Analyysivaiheessa tehdään valistuneita arvauksia ja päätelmiä siitä, millaisia valintoja, tietoisia tai tiedostamattomia, soittaja on tehnyt soittaessaan kyseisellä tavalla. Analyysi voi olla vapaamuotoinen, sanallisesti tai muulla tavoin ilmaistu, muistiin kirjoitettu tai mielessä suoritettu päättelytyö. Jokainen fraasi ja melodia pyritään sisäistämään syvällisesti. Syvällinen sisäistäminen edellyttää ymmärrystä sävelten suhteista vallitsevaan harmoniaan, melodisten ja rytmisten motiivien tunnistamisen, sekä muiden keskeisten ilmiöiden tunnistamista. On

hyvä muistaa, että improvisaation on hetkessä tapahtuvaa sattumanvaraista toimintaa, eikä kaikkia musiikissa tapahtuvia ilmiöitä voida yksiselitteisesti tai muutoin aukottomasti selittää. Liitteenä esimerkki vapaamuotoisesti analysoidusta transkriptiosta (LIITE 1).

### 3.4 Soittaminen

Soittamalla aiemmissa vaiheissa hankittu tieto yhdistyy käytäntöön. Transkriptio opetellaan soittamaan mahdollisimman tarkasti alkuperäistä mukailleen, fraseeraus, dynamiikka, rytmikka sekä muut nyanssit huomioiden. Riippuen instrumentista on myös hyvä pohtia millaisella sormituksella, mistä asemasta ja millaista tekniikka käyttäen ko. fraasit ovat toteutettu. Harjoittelun tuloksena transkriptio tulisi pystyä soittamaan ulkomuistista. Ulkoa opettelemisen ei ole tarkoitus olla pänttäämistä, vaan auttaa yhdistämään analyysin avulla hankittua teoretietoa sormituksiin ja soivaan kuulokuvaan.

Transkriptioidun musiikin tarkka toisintaminen instrumentilla soittaen auttaa musiikissa tapahtuvia ilmiöiden sisäistämistä. Soittamalla opitaan abstrakteja ilmiötä, kuten hienorytmikkaa, fraseerausta sekä dynamiikkaa. Em. musiikillisten ilmiöiden tarkka nuottaminen, sanallistaminen tai muulla tavalla kuvaaminen on haastavaa, ja siksi soittaminen ja musiikin kuunteleminen on ainoa tie niiden oppimiseksi. Soittamalla lihasmuistiin syntyy muistijälkiä. Lihasmuisti merkitys korostuu, kun transkriptiosta opittuja fraaseja ja melodioita pyritään hyödyntämään spontaanisti improvisaatiossa.

### 3.5 Soveltaminen

Soveltamalla analyysissa hankittu tieto muuttuu osaamiseksi. Hyviä lähtökohtia soveltamiseen ovat esim. transkriptiosta poimitun melodian siirtäminen eri sävellajiin tai eri sointuun. Soveltaminen on helpointa aloittaa niistä fraaseista ja melodioista, joiden siirtäminen samaa sormitusta käyttäen toiseen asemaan ja toiseen sävellajiin on vaivattominta. Instrumenttikohtaisten erityispiirteiden vuoksi jotkin sävellajit ovat vaikeita tai jopa mahdottomia, kun taas toiset sävellajit ovat luontevia ja helppoja.

Seuraavassa esimerkkejä Palle Danielssonin bassosoolotranskriptiossa (Liite 2) esiintyvien melodisten motiivien soveltamisesta. Tilan säästämiseksi esimerkeissä ei käydä läpi kaikkia 12 sävellajeja ja kaikkia sointutyyppejä.

Esimerkki 1. Melodia siirretään eri sävellajeihin siten, että sävelten suhde sävellajin toonikaan ei muutu.

C-duuri      F-duuri      Bb-duuri      Eb-duuri

6 5 3 1      6 5 3 1      6 5 3 1      6 5 3 1

KUVA 1. Esimerkki melodian siirtämisestä eri sävellajeihin. Alkuperäinen melodia tahdissa 19 (Liite 2).

Esimerkki 2. Melodia siirretään eri sointuihin siten, sävelten funktio suhteessa sointuun ei muutu.

Cmaj7      Cmaj7(#11)      C7      C7(#11)

3 4 5 3 1 Δ7      3 #11 5 3 1 Δ7      3 4 5 3 1 b7      3 #11 5 3 1 b7

Cm(maj7)      Cm7      Cm6      Cm7(b5)

b3 4 5 b3 1 Δ7      b3 4 5 b3 1 b7      b3 4 5 b3 1 6      b3 4 b5 b3 1 b7

KUVA 2. Esimerkki melodian siirtämisestä eri sointuihin. Alkuperäinen melodia tahdissa 36 (Liite 2).

Transkriptioista poimittavaa käyttökelpoista materiaalia ovat paitsi yksittäiset fraasit ja melodiat, myös laajemmat ja vapaamman jatkokehittelyn mahdollistavat ideat, kuten fraasien aloitus- ja purkaussävelet sekä niiden suhde vallitsevaan harmoniaan.

Scott Colleyn bassosoolotranskriptiosta tahdeista 4-6 (Liite 1) huomataan, että Colley soittaa asteittain liikkuvan melodialinjan, siten että tahtien ensimmäiset sävelet ovat soinnun *guide tone*<sup>4</sup> -säveliä, kuten terssi, septimi tai seksti. Esimerkissä 3 (Kuva 3) sovelletaan Colleyn ideaa ja soitetaan soolinja jazzstandardin *All The Things You Are*

<sup>4</sup> Sarja säveliä, jotka oikein järjestettynä ilmaisevat sointuprogression liikesuuntaa ja sointujen purkauksia. *Guide tone* -sävel on useasti soinnun terssi tai septimi. (Ricker 1996)

neljän ensimmäisen tahdin sointukiertoon siten, että melodian liike on asteittaista ja tahtien ensimmäiset sävelet noudattavat *guide tone* -ajatusta.

### Esimerkki 3



KUVA 3. Esimerkki asteittain liikkuvan melodian ja *guide tone* -sävelien sovelluksesta jazzstandardin *All The Things You Are* neljään ensimmäiseen tahtiin. Alkuperäinen idea löytyy tahdeista 4-6 (Liite 1).

Transkriptiossa esiintyvien rytmisten motiivien hyödyntäminen on käyttökelpoinen lähtökohta soveltamiselle. Esimerkissä 4 on poimittu Scott Colleyn käyttämä rytmisen motiivi tahdeista 1-2 (Liite 1) ja sitä soveltaen improvisoitu soololinja jazzstandardin *All The Things You Are* neljän ensimmäisen tahdin sointukiertoon.

### Esimerkki 4.



KUVA 4. Esimerkki rytmisen motiivin soveltamisesta improvisaatiossa. Alkuperäinen motiivi löytyy tahdeista 1-2 (Liite 1).

Esimerkkejä transkriptiosta poimitun tiedon soveltamiseksi voidaan esittää lähes loputtomasti. Viimekädessä soveltamisvaiheen laajuutta rajaa vain opiskelijan mielikuvitus. Mekaanisesti suoritettu soveltaminen esim. siirtämällä jokin melodia kaikkiin mahdollisiin sointutyyppeihin ei aina tuota tyydyttävää lopputulosta. Hyvän sovelluksen kriteereitä ovat käyttökelpoisuus improvisoitaessa sekä sovelluksen musikaalisuus. Improvisoitaessa soveltamisen avulla opittuja fraaseja ja melodioita voidaan käyttää sellaise-

naan. Sovellusvaiheen päätavoite on kuitenkin oppia luomaan sovellusten kaltaisia motiiveja ja melodioita spontaanisti improvisoiden.

## 4 Transkriptiojulkaisut ja muut oppimateriaalit

### 4.1 Soitonoppaat ja harjoituskirjat

Miksi tehdä transkriptioita, vaikka valmiita soitonoppaita ja harjoituskirjoja on saatavilla? Transkriptiot tarjoavat autenttista ensikäden tietoa. Transkriptioprosessissa oppija valitsee itse mielekkään oppimateriaalin sekä punnitsee hankkimansa tiedon todenmukaisuuden. Transkriptioiden tarjoama oppimisympäristö on autenttinen ja todenmukainen. Harjoituskirjojen ja soitonoppaiden oppimisympäristö on useasti kontekstistaan irrotettu. Soitonoppaiden sisältämät musiikkiesimerkit ovat useasti tarkoitettu vain taustanauhoiksi edistämään harjoittelua. Esimerkkikappaleita soitettaessa ja sävelletessä ei ole ensisijaisesti pyritty taiteelliseen lopputulokseen. Transkriptioprosessissa oppijan on itse mahdollista vaikuttaa laadukkaan ja taiteellisesti korkeatasoisen lähdemateriaalin valintaan. Vibrafonisti Gary Burton kuvailee harjoituskirjoja seuraavalla tavalla:

Soitonoppaiden sisältämä musiikki ei sisällä tarinaa eikä merkitystä; harjoitukset ovat variaatioita, jotka kehittävät lähinnä instrumentin teknistä hallintaa ja hylkäävät tärkeimmän eli pyrkimyksen musikaaliseen ilmaisuun. (Burton 2013)

Burtonin kuvaama tilanne, jossa musiikin tärkein yksittäinen osatekijä eli ilmaisu jää huomioimatta, on seurausta ympäristöstään eristetyistä oppimiskäytänteistä. Kontekstistaan irrotetut musiikin teoreettiseen osaamiseen tai instrumentin tekniseen hallintaan tähtäävät harjoitukset eivät mahdollista kokonaisvaltaista oppimista ja musiikin syvällistä sisäistämistä. Myös motiivit harjoituskirjojen ja oppaiden laatimiseen voivat joskus olla oppimisen kannalta kyseenalaisia. Kustantamot julkaisevat taloudellista hyötyä tavoitellen oppikirjasarjoja, jotka näennäisesti keskittyvät johonkin aiheeseen, mutta todellisuudessa tarjoavat vain pintapuolista tietoa.

Toisaalta oppikirjojen ja soitonoppaiden valikoima on laaja, eikä mustavalkoiseen jaoteluun tule syyllistyä. Oppikirjojen tarjoama huolellisesti jäsennetty tieto ja seikkaperäiset esimerkit voivat osoittautua hyödyllisiksi, esim. mikäli opiskelija opiskelee itsenäisesti tai jos opiskelijan tiedot ja taidot eivät riitä transkriptioprosessin toteuttamiseen.

## 4.2 Transkriptiojulkaisut

Valmiita transkriptioita voi löytää paitsi kaupallisista transkriptiojulkaisuista, myös internetin transkriptiosivustoilta. Etenkin internetistä löydettyjen transkriptioiden kanssa lähdekritiikkiä tulisi noudattaa. Valmiiden transkriptioiden työstäminen voi harjoittelun kannalta olla joissain tilanteissa tarkoituksen mukaista. Käyttämällä oppimateriaalina jonkun toisen nuotintamaa transkriptiota säästetään aikaa, mutta menetetään kuuntelu- ja nuotinnusvaiheiden mahdollistamat oppimistulokset. Mikäli valmiita transkriptiota kuitenkin käytetään, tulisi erityistä huolellisuutta kiinnittää transkription kuuntelemiseen. Liebmanin mukaan valmiita transkriptioita ja transkriptiojulkaisuja tulisi ensisijaisesti hyödyntää hakuteoksina ja lähdemateriaalina, joista kokeneemmat soittajat harjoittelevat yksittäisiä fraaseja kokonaisten soolojen sijaan. (Liebman 2016, [www.](#))

## 4.3 Lähdemateriaalin valinta transkriptioprosessissa

Transkription valinta vaikuttaa merkittävästi siihen, miltä soiva lopputulos eli improviisaatio kuulostaa. Materiaalin valitseminen heijastaa soittajan esteettisiä mieltymyksiä, ja siksi onkin vaikeata sanoa millainen musiikki olisi hyvää lähdemateriaalia transkriptioprosessiin.

David Liebman perustelee lähdemateriaalin valintaa puumallilla, joka koostuu kuudesta osasta: juuret (*roots*), runko (*trunk*), oksat (*limb*), oksan haarat (*branches*) sekä risut ja lehdet (*twigs and leaves*). Juuret ja runko kuvaavat alkuperäisiä jazzmusiikin innovaattoreita, jotka keskeisesti vaikuttivat musiikkilajin syntyyn. Ilman juuria ja runkoa puun ylempiä osia ei olisi olemassa. Oksat ja oksan haarat ovat taiteilijoita, joiden tulkinta eroaa keskeisesti perinteisenä pidetystä jazzmusiikista. Risut ja lehdet edustavat yksittäisiä suuntauksia, joilla on vain vähäinen yhteys perinteiseen jazzmusiikkiin. Säännöllisin väliajoin ”ilmaston muuttuessa” oksat ja risut kuolevat ja putoavat maahan, juurien ja rungon jatkaessa eloa. Liebman suosittelee transkriptioprosessin lähdemateriaalin valintaa juuresta latvaan puumallin mukaisesti. Bebopista Hardbopiin ja modaalisesta jazzista vapaaseen improvisaatioon jne. *Blues-*, *rhythm'n'changes*<sup>5</sup>- sekä muihin jazzstandardirakenteisiin panostaminen on suotavaa, sillä em. soitukierrot ovat jazzohjelmis-

---

<sup>5</sup> Sointukierto, joka perustuu George Gershwinin sävellykseen *I got rhythm* (Kernfeld 2016, [www.](#)) Useat jazzstandardit perustuvat kyseiseen sointukiertoon.

tossa yleisiä ja tämän vuoksi opittujen taitojen siirtovaikutus on suuri. (Liebman 2016, www)

Liebmanin puumalli on historialliselta näkökannaltaan perusteltu. Toisaalta se muistuttaa enemmän historian tutkimista, kuin taiteen tekemistä. Jazzmusiikin alati kehittyessä sekä hajautuessa yhä pienempiin alalajeihin ei syväluotaavalle historian tuntemukselle ole perusteita eikä välttämätöntä tarvetta. Toisaalta perinteisessä jazzmusiikissa perusilmiöt ovat usein helposti tunnistettavassa muodossa ja siksi helposti opiskeltavissa. Esim. Charlie Parkerin soittoa transkriptoimalla hankittu tieto perinteisistä bebop II-V - fraaseista<sup>6</sup>, edesauttaa II-V -tilanteiden hahmottamista modernissa ympäristössä. Sisäisen motivaation kannalta parasta lähdemateriaalia on musiikki, joka inspiroi ja herättää kiinnostusta oppilaassa.

Aluksi transkriptoitava lähdemateriaali kannattaa rajoittaa omaan pääinstrumenttiin, mutta myöhemmin tietojen ja taitojen karttuessa on hyvä laajentaa transkriptioprosessia ennakkoluulottomasti yli instrumentti rajojen. Jokaisella instrumentilla on omat erikoispiirteensä sekä ilmaisua määrittelevät ominaisuudet ja tämän vuoksi esim. saksofonisoolon harjoittelu kitaralla voi avata uusia näkökulmia improvisaatioon.

#### 4.4 Kuinka paljon on riittävästi?

Transkriptioprosessi menettää tehokkuutta sitä mukaan, kun huolellisesti työstettyjen transkriptioiden määrä kasvaa. Ensimmäisistä transkriptiosta opitaan yleensä tehokkaimmin. Tieto on uutta ja muodostaa uusia skeemoja<sup>7</sup>, kumoten samalla vanhat virheelliset toimintamallit. Kokemuksen karttuessa transkriptiossa esiintyvät ilmiöt yhdistyvät aiempiin hankittuihin kokemuksiin improvisaatiosta ja uusia skeemoja syntyy vain harvoin. Lopulta pitkällisen transkriptioharjoittelun jälkeen transkriptioiden työstäminen ei juurikaan tuota uutta tietoa, vaan kaikki tieto on yhdistettävissä aiemmin opittuun. Tässä vaiheessa aktiivinen transkriptioprosessi on syytä lopettaa. Jatkossa transkriptointi tulisi suunnata kokonaisten soolojen sijaan yksittäisiin fraaseihin. Tehokkaan

---

<sup>6</sup> Tyypillinen kadenssi jazzmusiikissa, jossa harmonia etenee molliseptimisoinnusta kvarttisuhteessa dominanttiseptimisointuun ja siitä edelleen kvarttisuhteessa toonikaan. Esim. II-V kadenssi C-duurissa Dm7→G7→Cmaj7. II-V kadenssit eivät ole sävellajin sointuasteisiin sidottuja, vaan voivat esiintyä myös kromaattisessa sävellajin ulkopuolella.

<sup>7</sup> ks. luku 5.2.



transkriptioprosessin kestoa voidaan pitkittää transkriptoimalla materiaalia yli instrumentti rajojen.

Koska transkriptioprosessin perimmäinen tavoite on jouduttaa yksilöllisen ilmaisun kehittymistä, suosittelee Dave Liebman intensiivisen transkriptioharjoittelun rajoittamista kahteen vuoteen. Pitkällisen transkription seurauksena ajatus transkriptioiden käyttämisestä lähdemateriaalina voi hämärtyä ja opiskelusta voi tulla itsetarkoituksellista kopiointia. (Liebman 2016, www.)

## **5 Transkriptioprosessi konstruktivistisen oppimiskäsityksen valossa**

Konstruktivisen oppimiskäsityksen mukaan oppiminen ei ole tiedon passiivista vastaanottamista vaan oppijan aktiivista kognitiivista toimintaa, jossa uutta tietoa ja havaintoja tulkitaan aikaisempien kokemusten ja tietojen pohjalta (Tynjälä 1999, 37-38). Konstruktivismi eri suuntauksissa on paljon yhteneväisyyksiä, mutta myös selviä eroja. Yhteistä kaikille konstruktivismiin suuntauksille on konstruointi, eli tiedon rakentamismetfora. Kaikki konstruktivismiin suuntaukselle hylkäävät ajatuksen, jonka mukaan havaintojen pohjalta saatu tieto vastaisi absoluuttisen objektiivisesti ihmisen ulkopuolista todellisuutta. Selkein ero konstruktivismiin eri suuntauksilla liittyy siihen, tarkastellaanko oppimista yksilön vai ryhmän tai muun laajemman yhteisön kannalta. (Tynjälä 1999, 57-58) Käytännöllisesti katsoen on mahdotonta ottaa huomioon kaikkia konstruktivismiin suuntauksia yhdellä kertaa, vaan oppimista on tarkasteltava jostain tietystä näkökulmasta.

Transkriptioprosessissa opiskelija *konstruo*i tietoa tekemällä havaintoja transkriptiosta ja rakentaa oppimista aiempien kokemuksensa pohjalta. Ulkoa oppiminen on väline jota käytetään musiikillisten ilmiöiden syvällisen ymmärtämisen aikaansaamiseksi. Transkriptioprosessissa oppiminen tapahtuu pääosin yksilötasolla. Tämän vuoksi seuraavissa luvuissa ei juurikaan paneuduta niihin konstruktivismiin suuntauksiin, jotka käsittelevät oppimista ryhmässä tai laajemmassa yhteisössä, vaan painopiste on yksilötason oppimisessa.

### 5.1 Radikaali konstruktivismi ja transkriptioprosessi

Realistisen tietoteorian mukaan tieto nähdään kuvana tai heijastuman maailmasta. Tietoa voidaan pitää totena tilanteissa, joissa se vastaa objektiivista maailmaa. Radikaalikonstruktivismi edustaa pragmaattista totuusteoriaa, jonka mukaan tiedon todellisuus punnitaan käytännössä. Jos tieto osoittautuu käyttökelpoiseksi ja elinkelpoiseksi, sitä voidaan pitää totena. (Tynjälä 1999, 40-41.)

Jos transkriptioprosessin avulla hankittu tieto tuottaa mielekkäitä tuloksia käytännössä, sitä voidaan pitää totena. Absoluuttista tietoa ei ole olemassa, vaan kaikki tieto on subjektiivista opiskelijan aikaisempien tietojen ja merkitysten pohjalta rakennettua. Transkriptioprosessin avulla rakennettu totena pidettävä tieto vastaa kyllä todellisuutta, mutta ei ole kopio siitä. Von Glaserfeldt arvioi tiedon todenperäisyyttä avaimena (tieto), joka sopii lukkoon (todellisuus), yhteensopivuus on avaimen ei lukon ominaisuus. (Tynjälä 1999, 40.)

### 5.2 Assimilaatio, akkommodaatio, skeema ja transkriptioprosessi

Skeemalla tarkoitetaan kokemuksen myötä muotoutuvia tietorakennetta, johon pohjautuen yksilö jäsentää ja tulkitsee havaintojaan (Tynjälä 1999, 41). Transkriptioprosessin kannalta keskeisiä skeemoja ovat esim. asteikot ja soinnut yms. musiikin teoriakäsitteet sekä aiemmat kokemukset improvisaatiosta. Näiden skeemojen pohjalta transkriptiossa esiintyviä ilmiöitä tulkitaan ja pyritään ymmärtämään.

Assimilaatiolla tarkoitetaan kognitiivista mekanismia, jossa uusi havainto, tieto tai kokemus liitetään olemassa olevaan skeemaan (Tynjälä 1999, 42). Esim. transkriptiossa esiintyvät dominanttisoituun soitettu melodia yhdistyy sekä skeemaan dominanttisoitunutta, että skeemaan dominanttisoituihin improvisoinnista. Akkommodaatio tapahtuu tilanteissa, joissa havainnot ja kokemukset eivät sovi aikaisempiin skeemoihin vaan synnyttävät laadullisesti uuden tietorakenteen.

### 5.3 Sosiaalikonstruktivistinen oppimiskäsitys ja transkriptioprosessi

Sosiaalikonstruktivistisen oppimiskäsitys painottaa oppimisen yhteyttä kontekstiinsa, siihen ympäristöön, tilanteeseen ja laajempaan kulttuuriin, jossa oppiminen tapahtuu.

Myös situationaalinen oppimiskäsityksen, joka luetaan yhdeksi konstruktivisen oppimiskäsityksen suuntaukseksi, kritisoi sellaisia oppimiskäytäntöjä, joissa oppiminen irrotetaan niistä yhteyksistä, joissa opittavia tietoja tullaan myöhemmin käyttämään. Tällaisissa tilanteissa opetus tuottaa ns. liikkumatonta tietoa, jota voidaan käyttää koulutuksellisissa tilanteissa kuten tenteissä, mutta ei jota ei kyetä soveltamaan monimutkaisissa käytännön tilanteissa. Ratkaisuna edellä kuvatun kaltaisiin tilanteisiin situationalistit tarjoavat oppipoikajärjestelmää, jossa noviisi osallistuu aluksi työhön alan varttuneemman ammatinharjoittajan toimintaa tarkkaillen ja päätyy näin lopulta käyttämään samanlaisia ongelmanratkaisumalleja kuin alan ekspertit käyttävät (Tynjälä 1999, 64). Transkriptioprosessi voidaan nähdä eräänlaisena oppipoikajärjestelmänä, jossa oppilas havainnoi mestarin toimintaa transkriptioimalla ja transkriptioita tutkimalla. Oppilas pyrkii omaksumaan mestarin menetelmiä ja ongelmanratkaisustrategioita.

#### 5.4 Lähikehityksen vyöhyke ja transkriptioprosessi

Lähikehityksen vyöhykkeeksi kutustaan tilannetta, jossa lapsi ei itse osaa toteuttaa tehtävää, mutta kykenee siihen muiden avustuksella (Vygotsky 1978, 48). Lähikehityksen ajatusta on tulkittu myös siten, että oppimista tukevat toimijat voivat olla ihmisten lisäksi myös kirjoja, videoita, tietokoneohjelmia yms. (Tynjälä 1999, 49.) Transkriptioprosessissa transkriptio ja musiikki toimivat opettajana, lähikehityksen vyöhykkeen mahdollistavana toimijana. Transkription tutkimisella ja musiikin huolellisella kuuntelemisella oppilas pystyy yltämään tiedon rakennuksessaan pidemmälle, kuin hän omin avuin yltäisi.

#### 5.5 Konstruktivistinen oppimiskäsitys, pedagogiikka ja transkriptioprosessi

Kognitiivisessa konstruktivismissa korostuu yksittäisen oppijan tietorakenteiden ja mentaalisten mallien muutos, jonka vuoksi pedagogiikassa pyritään kehittämään keinoja käsitteellisen muutoksen edistämiseksi (Tynjälä 1999, 60). Aktiivisen tiedon rakentamisen seurauksena opettajan rooli muuttuu tiedon siirtäjästä oppimis- eli tiedon konstruointiprosessin ohjaajaksi.

Koska oppijan aikaisemmillä tiedoilla ja käsityksillä on oppimisen kannalta keskeinen merkitys, pyritään oppijan itsesäätelytaitoihin ja tietoiseen ajatteluun vaikuttamaan. Transkriptioprosessi pyrkii lisääntyvään itsesäätelyyn. Alussa ulkoinen tuki ja kontrolli

ovat tärkeitä, mutta prosessin edetessä ja metakognitiivisten taitojen kasvaessa itseohjautuvuus saa merkittävän roolin (Tynjälä 1999, 62). Itseohjautuvuus vaatii oppijan vahvaa sisäistä motivaatiota.<sup>8</sup> Itseohjautuvuus ei ole oppijan synnynnäinen piirre, vaan opittu ominaisuus, jonka kehittymiseen tarvitaan ulkopuolista kontrollia ja vastuun vaiheittaista siirtämistä. Transkriptioprosessissa sisäisen motivaation syntymistä edesauttaa transkriptoitavan materiaalin mielekkyys.

Konstruktivismissa painottuu merkitysten rakentaminen, minkä vuoksi ulkoa oppimista ja asioiden toistamiseen perustuvaa ”pänttäystä” pyritään välttämään (Tynjälä 1999, 62). Ulkoa opitulla tiedolla ei juurikaan ole merkitystä. Vain ymmärretty tieto on mielekästä merkityksellistä tietoa. Esim. ruotsintunnilla ulkoa opittu loru ”*Ingen regel utan undantag.*”, ei juurikaan tuota syvää ymmärrystä tai sovellettavaa tietoa. Mutta jos sanoille annetaan merkitys, voidaan saman lauseen avulla muistaa sanat sääntö (*regel*) ja poikkeus (*undantag*), kieltosana *ingen* sekä prepositio *utan*. Samalla analogialla transkriptioprosessissa opittu syvällisesti ymmärretty tieto tuottaa siirtovaikutuksen ja mahdollistaa soveltamisen.

Tutkivan oppimisen käsitteen mukaan oppiminen perustuu ajatukseen, että aikaisemmin luodun tiedon ymmärtäminen ja kokonaan uuden tiedon luominen ovat saman kaltaisia prosesseja. Tutkivan oppimisen lähtökohtana ovat itse asetetut ongelmat, joita oppimisprosessin edetessä pyritään selittämään yhä syvällisemmin uusia entistä monimutkaisempia kysymyksiä tuottaen. Näin prosessin edetessä käsitteiden merkitys rikastuu ja niiden välille muodostuu uusia yhteyksiä. (Tynjälä 1999, 95-96.) Esimerkiksi transkriptioprosessin alkuvaiheessa oppija näkee kaikki dominanttisointujen yhteydessä esiintyvät melodiat samanlaisina, mutta prosessin edetessä kykenee havaitsemaan niissä vivahde-eroja ja jakamaan ne useampaan dominanttisointujen alaluokkaan.

---

<sup>8</sup> Sisäisellä motivaatiolla tarkoitetaan henkilön omasta sisäisestä kiinnostuksesta ja innostuksesta lähtevää spontaania toimintapyrkimystä. (Tynjälä 1999, 99)

## 6 Transkriptioprosessi ja muut oppimiskäsitykset

### 6.1 Behaviorismi ja transkriptioprosessi

Behavioristinen oppimiskäsitys pohjautuu objektiiviseen ja empiiriseen ajatteluun, jossa tietoa maailmasta saadaan kokemusten ja aistihavaintojen kautta. Behaviorismin taustalla vaikuttaa John Locken 1600-luvulla esittämä ajatus oppijasta tyhjänä tauluna, johon kokemukset jättävät jälkiä. Oppiminen nähdään ilmenevän perusmuodoissaan samanlaisena ihmisillä ja eläimillä. Opetuksen tavoitteena on reaktio, joka vakiintuu pysyväksi käyttäytymismalliksi ympäristöstä saatujen toistuvien ärsykkeiden seurauksena. Toivotuista reaktioista seuraa palkkio ja ei-toivottuja reaktioita pyritään heikentämään rangaistuksella. (Tynjälä 1999, 29.) Behavioristisen oppimiskäsityksen mukaan oppijan katsotaan oppineen sitä paremmin, mitä enemmän opetellusta aineistosta hän pystyy palauttamaan mieleensä ja toistamaan esimerkiksi kokeessa tai tentissä. Konstruktivisessa oppimisprosessissa arviointi keskittyy oppimisprosessiin, sekä tulosten laatuun ei määrään. (Tynjälä 1999, 65.)

Transkriptioprosessissa behavioristinen oppimiskäsitys aiheuttaa ulkoa oppimista konstruktivismin tuottaman syvällisen ymmärryksen sijaan. Transkription sisältö nähdään ihanteena, joka pyritään vahvistamaan yleiseksi käyttäytymismalliksi. Behaviorismin mukaan oppiminen on tapahtunut kun transkriptiosta poimittu tieto pystytään toistamaan sellaisenaan. Konstruktivismi vie prosessin pidemmälle ja edellyttäen tiedon syvällistä ymmärrystä. Kärjistetysti kuvattuna konstruktivismi tuottaa aitoa improvisaatiota, jossa opittua tietoa kyetään soveltamaan uuden musiikin tuottamiseksi. Behaviorismin seurauksena improvisaatio on lähinnä ulkomuistista toistettuja lickejä<sup>9</sup> satunnaisessa järjestyksessä. Todellisuudessa improvisaatio koostuu sekä ulkoa opitusta, että reaaliajassa sovelletusta tiedosta.

Vaikka konstruktivistinen oppimiskäsitys koetaan humanina ja syvällisen oppimisen mahdollistavana, selittää behavioristinen oppimiskäsitys joitain musiikin oppimiseen liittyviä tilanteita paremmin. Esim. pianon koskettimiston tai sävelten nimien oppimista on vaikeata nähdä mitenkään muuten, kuin behaviorismin mukaisena puhtaana ulkoa oppimisena.

---

<sup>9</sup> (Eng. *Lick*) Lyhyt ulkomuistista soitettava melodinen motiivi, joka on usein itse keksitty tai suoralaina joltain toiselta muusikolta. (Witmer 2016, [www.witmer.com](http://www.witmer.com).)

## 6.2 IP-teoria ja transkriptioprosessi

IP-teoria<sup>10</sup> on yksi kognitiivisen suuntauksen haaroista, joka rinnastaa ihmisen kognitiivisen toiminnan tietokoneen toimintaan. Oppimistapahtumassa opittava informaatio prosessoidaan ja tallennetaan muistiin. Oppimisprosessi koostuu kolmesta pääkomponentista: sensorisesta muistista<sup>11</sup>, lyhytkestoisesta muistista<sup>12</sup> ja pitkäkestoisesta muistista<sup>13</sup>. Prosessin katsotaan alkaneen, kun aistit rekisteröivät ulkoapäin tulevan ärsykkeen sensorisessa muistissa. Aistihavainnot tunnistetaan ja yhdistetään aikaisempiin samankaltaisiin kokemuksiin. Esimerkiksi K ja k kirjaimet tunnistetaan molemmat k-kirjaimiksi. Sensorisesta muistista aistihavainnot siirtyvät lyhytkestoiseen, josta käsittelyn ja kertaamisen avulla ne pyritään siirtämään pitkäkestoiseen muistiin. (Tynjälä 1999, 31-33.) Kuten behavioristinen oppimiskäsitys, myös IP-teoria painottaa muistamisen ja mieleen palauttamisen merkitystä oppimistuloksia arvioitaessa. Unohtamisen IP-teoria selittää sillä, että prosessoitu tieto ei ole milloinkaan siirtynyt pitkäkestoiseen muistiin, vaan informaation käsittely ja sisäistäminen on jäänyt kesken.

Behaviorismiin verrattuna IP-teoria korostaa ymmärtämisen ja tiedon prosessoinnin merkitystä. Oppimistuloksia arvioidessa IP-teoria korostaa opitun tiedon mieleen painamista ja palauttamista. Transkriptioprosessin tavoite on laajempien kokonaisuuksien hahmottaminen yksittäisten asioiden mieleen painamisen sijaan. IP-teoria ei yksinään kykene selittämään transkriptioprosessin laajaa monialaista oppimista, mutta joihinkin prosessin vaiheisiin se sopii mainiosti. Esim. soveltamisen vaihe, jossa transkriptiosta poimittuja melodioita harjoitellaan eri sävellajeissa, voidaan nähdä IP-teorian mukaisena oppimisena. Melodiat ja fraasit eri sävellajeista pyritään tallentamaan pitkäkestoiseen muistiin, jotta niitä kyettäisiin palauttamaan mieleen improvisoidessa ja hyödyntämään joko sellaisenaan tai kevyesti varioiden. Vaikka transkriptioprosessi ei tähtää ulkoa opittujen melodioiden ja lickejen toistamiseen, voivat ennalta harjoitellut melodiat toimia käyttökelpoisena selviytymisstrategiana tilanteissa, joissa improvisaatio on haastavaa esim. nopean tempon vuoksi.

---

<sup>10</sup> *eng. information processing theory.*

<sup>11</sup> Sensorinen eli aistimuisti on laaja, mutta lyhytkestoinen ja käsittelee aistien tuottamia ärsykeitä. (Muistiliitto 2015)

<sup>12</sup> Lyhytkestoinen muisti eli työmuisti on aisti-informaation väliaikainen vastaanotto-, säilytys- ja käsittelypaikka. Työmuistiin mahtuu 5-9 yksikköä n. 10-20sek ajaksi. (Muistiliitto 2015)

<sup>13</sup> Pitkäkestoinen muisti, eli säilömuisti on opittujen asioiden ja kokemusten varasto. Säilömuisti on kapasiteetiltaan rajoittamaton. (Muistiliitto 2015)

### 6.3 VARK –oppimismalli

VARK on lyhenne sanoista *Visual, Aural, Read/Write ja Kinesthetic*. Oppimismallin kehitti uusiseelantilainen opettaja Neil Fleming vuonna 1998. (Arthurs 2007.) Transkriptioprosessissa lomittuvat VARK –oppimismallin mukaiset, ihmisen aistikokemuksiin perustuvat oppimistyyli. Transkriptioprosessin kokonaisvaltainen aistiärsykkeiden stimulointi voi osaltaan selittää transkriboinnin suosiota ja tehokkuutta improvisaation opiskelussa.

Visuaalinen oppiminen, eli transkription seurauksena syntyvän nuotin tarkasteleminen yhdistää transkriptiosta saadut tiedot nuottikuvaan ja sointumerkkeihin. Audiitiivinen oppiminen, eli musiikin tarkkaavainen kuuntelu, auttaa korvaa harjaantumaan jazz-musiikin keskeisille ilmiöille, mahdollistaa musiikin kuulonvaraisen jäsentelyn ja nopean reagoinnin improvisaatiossa. Lukemalla/kirjoittamalla oppiminen, eli transkription analyysi ja ilmiöiden sanallistaminen, edesauttaa ilmiöiden perusteellista ymmärtämistä. Kinesteettinen oppiminen, eli transkriptoidun musiikin soittaminen, kehittää instrumentin teknistä hallintaa sekä luo muistijälkiä lihasmuistiin<sup>14</sup>.

## 7 Improvisaatio ja transkriptioprosessi

Gary Burton kuvaa improvisaatiota tapahtumana, jossa tiedostamaton mieli hoitaa improvisoinnin tietoisesti tarkkailemaan toimintaa. Burton vertaa improvisaatiota puheen analogiaan. Puhuesssa emme tietoisesti ponnistele sanojen ja ilmausten löytämiseksi, vaan tiedostamaton ajattelu valitsee sopivat sanat ja lauserakenteen jotta saamme ilmaistua haluamme. (Burton 2013, 333-334.) Aivoihin tallentuneet kokemukset kielestä ja puheesta sekä sanasto mahdollistavat soljuvan keskustelun tuottamisen. Samalla tavoin improvisoidessa, tiedostamaton ajattelu hyödyntää kokemuksemme musiikista, oppiamme taitoja instrumentin hallinnasta, esteettisiä mieltymyksiämme sekä tietämystämme musiikinteorian lainalaisuuksista. Tiedostamaton ajattelumme hyödyntää edellä mainitun kaltaisia kokemuksia, joiden summaa yhdellä sanalla voidaan kutsua musikaalisuudeksi.

---

<sup>14</sup> Prosedulaarista muistia kutsutaan myös lihasmuistiksi. Lihasmuistiin tallentuneiden asioiden palauttaminen ei vaadi tietoista ponnistelua (Sprenger 1999, 52-53).

Kehittymistä improvisaatiossa voidaan kuvata kasvuna tietoisesta toiminnasta tiedostamattomaan. Transkriptioprosessin avulla tätä kehitystä pyritään jouduttamaan. Aloitelijan improvisaatioita määrittelevät enemmän teoreettisten ilmiöiden oikeaoppinen toteuttaminen, kuin intuitiivinen improvisointi. Kokemattoman soittajan improvisaatio on usein tietoista ja perustuu opittuihin rakenteisiin, kuten sointusäveliin tai asteikoihin. Transkriptiosta opittuja tietoja ja taitoja ei kyetä soveltamaan, vaan toistetaan sellaisenaan. Erilaisten ratkaisumallien määrä on vähäinen. Ongelmatilanteita ilmenee usein ja niistä selviäminen vaatii ponnistelua. Kuormittava ja hidas ajatteluprosessi rajoittaa soljuvan improvisaation toteutumista.

Transkriptioprosessin edetessä ja kokemuksen kasvaessa tietoisesta ajattelun tarve vähenee ja tiedostamaton ajattelu ottaa vallan. Transkriptioista opittujen erilaisten ratkaisumallien karttuessa mahdollisia ongelmatilanteita kohdataan yhä harvemmin. Yksittäisiä toimintamalleja ei enää nähdä erillisinä, vaan ratkaisumallit muodostavat kokonaisuuksia, joiden avulla ongelmatilanteita ratkotaan. Esim. yksittäisiä II-V –lickejä ei muisteta ulkoa, vaan tiedetään, että hyvissä II-V –melodioissa sointujen karakterisävelien ilmentäminen on tärkeää. Lopulta II-V –tilanteita tai muita ilmiöitä ei tarvitse tietoisesti ajatella tai eritellä, vaan sormet löytävät oikeat sävelet tiedostamatta. Improvisointi on kuulonvaraista, intuitiivista ja hyödyntää kokemuksen tuomaa musikaalisuutta.

Tiedostamaton improvisaatio vaatii onnistuakseen tietoisesta läsnäolon tarjoaman tuen. Burton kuvaa tietoista mieltä tarkkailijaksi, joka kommentoi ja arvioi improvisaation onnistumista sekä tarjoaa ehdotuksia, mielikuvia ja motiiveja improvisaation sisällöksi. (Burton 2013, 335.) Tietoinen ajattelu ohjaa improvisaation suuntaviivoja, mutta ei puuttu yksittäisten sävelten tietoiseen valintaan ei ole tarvetta. Esim. puhuessamme, voimme tietoisesti päättää millä sanoilla aloitamme lauseen ja mitä haluamme lauseella ilmaista. Mutta ennen kuin pääsemme lauseessamme loppuun, on tiedostamaton ajattelu ottanut vallan ja lisännyt lauseeseemme sanoja joita ennalta käsin emme suunnitelleet sanovamme. Samalla tavoin improvisoidessa voimme tarjota tiedostamattomalle mielelle ehdotuksen siitä, mitä haluamme soittaa. Emme voi kuitenkaan tarkasti ennalta käsin määrittää sitä, kuinka soittamamme ajatus viimekädessä ilmenee.

Vaikka tiedostamaton toiminta lisääntyy improvisaatiokyvyn kehittyessä, on tiedostamaton toiminta läsnä improvisaatiossa kaikilla tasoilla. Sekä mestari, että aloitteleva improvisoija tekevät tiedostamattomia valintoja kaiken aikaa. Tiedostamaton ajattelu



päättää soittajan puolesta mikä sävel soitetaan, millaisella voimakkuudella, millaista sormitusta käyttäen, kuinka fraseerataan ja kuinka reagoidaan ympäröivän musiikin impulsseihin. Mestarilla valintoja ohjaa kokemuksen tuoma estetiikan taju, kun taas aloittelijan kohdalla valinnat ovat useimmiten sattumanvaraisia onnekkaita vahinkoja.

Burtonin kuvaama täydellisen tiedostamaton improvisaatio on seurausta kokemuksen tuottamasta osaamisesta sekä vahvasta musikaalisuudesta. Tietoisesta ja tiedostamattoman toiminnan saumaton yhteispeli on tavoite, johon jokaisen improvisaatioita harjoittavan taiteilijan soisi pyrkivän, mutta johon lopulta vain harvat ylettävät.

## **8 Transkriptioprosessin esteettiset ja eettiset näkökulmat**

Se millainen harjoitusmenetelmä valitaan vaikuttaa keskeisesti siihen, miltä improvisaatio lopulta kuulostaa ja millaisia ratkaisuja improvisoidessa tehdään. Improvisaation harjoittelu itsessään on pienoinen paradoksi. Onko mahdollista harjoitella ennalta jotain, joka lopulta tehdään spontaanisti ja tiedostamatta? Jotta löytäisimme vastukseen kysymykseen, on meidän pohdittava millaisia arvoja ja odotuksia improvisaatioon liitetään.

Sanalla improvisaatio tarkoitetaan yleensä jotain ennalta suunnittelematonta ja spontaania toimintaa. Improvisaatioon liittyy vahvasti myös jonkin asteinen tarkoitushakuisuus. Jos liukastun jäisellä kadulla ja satutan nilkkani, en usko kovinkaan monen kutsuvan sitä improvisaatioksi. Kyseessä on pikemminkin vahinko, vaikkakin liukastuminen oli ennalta suunnittelematonta ja tapahtui spontaanisti. En kuitenkaan tietoisesti tavoitellut liukastumista, vaan se tapahtui sattumalta. Edellä mainitun pohjalta voimme siis todeta improvisaation olevan ennalta suunnittelematonta toimintaa, jolla on jokin tietoinen tavoite. Improvisaation sisällä voi tapahtua vahinkoja ja sattumuksia tai improvisaation päämäärä voi olla entropian ilmentäminen, mutta muusta sattumanvaraisesta toiminnasta improvisaation kuitenkin erottaa tietoisesti valittu tavoite.

Musiikissa improvisaation tavoitteita voivat olla esim. soittajien keskinäisen kommunikation syntyminen, yleisölle välitetty tunnelma tai soittajan henkilökohtainen tavoite ilmaista itseään ymmärrettävällä tavalla. Useasti improvisaatiota määritteleviä tavoitteita on useita samanaikaisesti. Yleensä yksi tavoitteista on sulautuminen ympäröivän musiikin estetiikkaan. Transkriptioprosessi tähtää tämän tavoitteen toteutumiseen. Kun

aloitamme transkriptioharjoittelun, tulemme samalla antautuneeksi tyylinmukaisuudelle. Transkriptiot vastaavat kysymykseen, millaisia esteettisiä valintoja ja improvisaatiomenetelmiä jossain musiikkityylissä tai esteettisessä ympäristössä suositaan. Transkriptiosta opitaan yhtäläillä sekä improvisaatiota, että tyyliin mukaista estetiikkaa. Transkriptiot eivät tarjoa uusia tai innovatiivisia ideoita, vaan kaikki transkription sisältämä tieto on kertaalleen käytettyä.

Korkeatasoiselle taiteelle on mahdotonta määritellä unisversaaleja kriteereitä, jotka tilanteesta, ajasta, paikasta ja teoksen luonteesta riippumatta olisivat relevantteja. Tämän vuoksi myös tässä opinnäytetyössä tyydytään poimimaan vain muutamia seikkoja, joilla taiteen korkeatasoisuutta voidaan arvioida. Yleisiä, korkeatasoista taidetta määritteleviä piirteitä voidaan löyhästi katsoa olevan teoksen alkuperäisyys, toteutuksen vaatima korkea estetiikan taju sekä teoksen äärimmäistä taitoa vaativa toteutus. Edellä kuvatun kaltaiset arvot pätevät myös musiikissa ja etenkin improvisaatiossa.

Improvisaatiossa esittävän materiaalin alkuperäisyyden arvostus on korostettua. Improvisoitu soolo on aina arvokkaampi, kuin ulkoa opeteltu tai sävelletty. Vaikka sävellettäessä esteettisiä ratkaisuja voitaisiinkin punnita huolellisemmin ja näin saavuttaa musikaalisempi lopputulos. Improvisatio itsessään koetaan arvokkaammaksi, koska sen toteuttaminen vaatii pitkälistä harjoittelua. Ulkoa opetellun soolotranskription soittaminen onnistuu keneltä tahansa nuotinlukutaitoiselta, mutta menestyksekkääseen improvisaatioon kykenevät vain harvat. Tämän vuoksi transkriptioprosessissa korostetaan tietojen soveltamista ulkoa opittujen lickejen toistamisen sijaan. Transkriptioiden parissa työskenneltäessä olisikin syytä pohtia, milloin lainaaminen muuttuu kopionniksi ja millainen transkriptioiden hyödyntäminen on eettistä.

## **9 Pohdinta**

Tässä opinnäytetyössä tarkastelin transkriptioprosessia monivaiheisena oppimismenetelmänä, jonka avulla on improvisaation kannalta välttämättömiä tietoja ja taitoja on mahdollista opiskella. Historialliselta näkökannalta katsoen, transkriptiot ovat syntyneet korvaamaan muodollisen jazzkoulutuksen puutetta, sekä toisaalta välittämään jazzmusiikin perinnettä. Transkriptioprosessin tarkoitus on synnyttää syväoppimista ja luoda hiljaista tietoa siitä, kuinka improvisaatio toimii. Prosessin viidessä vaiheissa erilaiset opittavat asiat ja oppimistyyli lomittuvat, minkä vuoksi transkriptioharjoittelu koe-

taan tehokkaaksi. Toisaalta monivaiheisuus tekee transkriptioprosessista pitkän ja aikaa vievän oppimistapahtuman. Transkriptioiden tarjoama tieto ei itsessään ole ainutlaatuisista, vaan samankaltaisia ilmiöitä esiintyy kaikkialla länsimaalaisessa musiikissa. Tämän vuoksi onkin syytä pohtia, saataisiinko samankaltaisia oppimistuloksia millä tahansa harjoittelumenetelmällä, jos tutkimusprosessi olisi yhtä perusteellinen. Toisaalta, esim. jazzmusiikin rytmikkaa ja sävelkieltä on mahdotonta oppia ilman jazzmusiikin kuuntelemista. Tämän vuoksi musiikin tarkkaavaisella kuuntelemisella, sekä lähdemateriaalin valinnalla on keskeinen merkitys oppimistulosten kannalta. Totesin, että transkriptioharjoittelu johtaa vääjäämättä valitun soittotyylin tai estetiikan jonkin asteiseen toisintamiseen, minkä vuoksi transkriptioprosessia ei tulisi käyttää ainoana harjoittelumenetelmänä. Laadukkaan harjoittelun tulisi olla monipuolista ja kannustaa opiskelijaa luovaan ajatteluun ja persoonalliseen ilmaisuun. Tarkastellessani transkriptioprosessia konstruktivistisen oppimiskäsityksen valossa huomasin, että konstruktivistiset periaatteiden toteutuvan transkriptioharjoittelussa.

Koska mahdollisia tapoja soveltaa transkriptiosta poimittua tietoa on lähes loputtomasti, esittelin tässä opinnäytetyössä niistä vain muutamia. Esimerkkien tarkoitus onkin antaa lukijalle perustiedot siitä millaiset sovellukset ovat mahdollisia ja samalla ruokkia lukijan mielikuvitusta uusien sovellusten luomiseksi. Opinnäytetyön tavoite oli pohtia transkriptioprosessia ja transkriptioista oppimista laajasti, ei niinkään kehittää yksittäisiä sovelluksia transkriptioharjoitteluun. Erilaisten sovellusten laajamittainen kehittäminen voisi olla tavoite tutkimustyöni jatkoa ajatellen.

Lähdemateriaaleissa panostin materiaalin laatuun määrän sijaan. Erityisesti konstruktivismia ja improvisaation toimintaa käsittelevissä luvuissa laajempi lähdemateriaali olisi ollut perusteltua. Toisaalta esim. Tynjälän teoksesta hankkimani tiedot olivat suurelta osalta tutkimuksissa tehtyjä havaintoja konstruktivismin eri suuntauksista. Samat havainnot ja luonnehdinnat olisin todennäköisesti löytänyt myös muista vastaavista lähde-teoksista, enkä tämän vuoksi kokenut laajempaa lähdemateriaalia tarpeelliseksi. Burtonin kuvaus improvisaation toiminnasta vastasi erityisen hyvin omaa käsitystäni improvisaatiosta ja siksi päädyttiin tähän lähteeseen. Lisäksi improvisaation ollessa hyvin subjektiivinen kokemus, ei kaikkien näkemysten huomioiminen olisi ollut mahdollista. Lähdemateriaalin laajempi valinta olisi voinut tehdä improvisaation kuvaamisesta liian monisyistä ja vaikeuttanut aiheen käsittelemistä entisestään.

Opinnäytetyöni aloittamaa tutkimusta voitaisiin jatkaa pohtimalla ennalta harjoiteltujen melodioiden ja lickien suhdetta improvisaatioon, sekä tutkimalla syvemmin missä suhteessa transkriptioista suora lainaaminen koetaan hyväksyttäväksi. Koska transkriptios- ta opittu sisältö ja tyylinmukaisuus ovat vain yksi improvisaation osatekijöistä, olisi im- provisaatiota syytä pohtia laajemmin. Jatkotutkimuksen aiheita voisivatkin olla esim. kuinka improvisaatioon heittäydytään ja kuinka spontaania ilmaisua voitaisiin harjoitel- la.

## Lähteet

Arthurs, Janet B. 2007. A juggling act in the classroom: Managing different learning styles. *Teaching and Learning in Nursing*, 2(1), sivut 2-7.

Burton, Gary 2013. Learning to listen, the jazz journey of Gary Bruton. *Sivu* 237.

Goldsby, John 2011. Bass player. *Toukokuu* 2011, Transcribe!

JAZZed tammikuu 2010. "Those who can do, teach", sivut 26-30.

Kernfeld, Barry 2016. "Rhythm changes", *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed. Ed. Barry Kernfeld. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. [WWW-dokumentti]

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J676300> (luettu 9.8.2016)

Liebman David 2016. The Complete Transcription Process. [WWW-dokumentti]

[http://davidliebman.com/home/ed\\_articles/the-complete-transcription-process/](http://davidliebman.com/home/ed_articles/the-complete-transcription-process/) (luettu 1.11.2016)

Muistiliitto 2015. Muistiliiton käsitteistö. [WWW-dokumentti]

<http://www.muistiliitto.fi/fi/muistisairaudet/kasitteita/> (luettu 10.11.2016)

Netti, Bruno 2016. "Improvisation", *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. [WWW-dokumentti]

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg3> (luettu 10.8.2016)

Parish, Matt 2012. JAZZed. *Tammikuu* 2012, "The Man Who Taught the World to Jam".

Prelude [Berklee College of Music] 2003. *Jazziz Magazine*, sivut 14-15.

Ricker, Ramon 1996. The Ramon Ricker improvisation series vol. 3, sivut 28-29.

Sprenger, Marilee 1999. *Learning and Memory: The Brain in Action*, sivut 52-53.

Squinobal, J. 2005. "The Lost Tools of Jazz Improvisation", *Jazz Education Journal*, vol. 38, no. 3, sivut 49-51.

Tucker, Mark & Kernfeld, Barry 2016. "Transcription (ii)", *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed. Ed. Barry Kernfeld. Grove Music Online. Oxford Music Online [WWW-dokumentti] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J454700> (luettu 9.8.2016)

Vygotsky, Lev 1978. *Mind and society*. Harvard University Press.

Whittall, Arnold 2016. "Transcription", *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. Oxford University Press. [WWW-dokumentti] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6882> (luettu 9.8.2016)

Witmer, Robert 2016. "Lick", *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. [WWW-dokumentti] <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49259> (luettu 17.11.2016)

# Vapaamuotoisesti analysoitu transkriptio

## My Funny Valentine

The New Gary Burton Quartet, Common Ground

04:18 →

Bass: Scott Colley

motiivia kehittely + purkaus

**Chord Progression:** Cm, Cm(maj7), Cm7, Cm6, Abmaj7, Fm7, Dm7(b5), G7, Cm, Cm(maj7), Cm7, Cm6, Abmaj7, Fm7, Abm7, Bb7, Ebmaj7, Fm7, Gm7, Fm7, Eb7(#9), Ebmaj7, Gm7, Cm7, Bbm7, Eb7, Abmaj7, Dm7(b5), G7, Cm, Cm(maj7), Cm7, Cm6, Abmaj7, Abmaj7/Bb, Gm/Bb, Eb/Bb, Dm7(b5), G7(b9), Cm.

**Annotations:**

- 04:18 →** motiivia kehittely + purkaus
- 5:** Melodia liikkuu sävellajiin mukaisesti; Abmaj7, Fm7, Dm7(b5), G7; Seintusävelet korostettu
- 9:** Cm, Cm(maj7), Cm7, Cm6; Sävellajiin mukaan liikkuva melodia
- 13:** Abmaj7, Fm7, Abm7, Bb7; Purkaus; Sointusäveliä + liitosäveliä; Guide tones 6; Vrt. tahti 8; Alt. melodia
- 17:** Ebmaj7, Fm7, Gm7, Fm7, Eb7(#9)
- 21:** Ebmaj7, Gm7, Cm7, Bbm7, Eb7, Abmaj7, Dm7(b5), G7; Eb-kolmi-otintu; G-molli kolmisointu; #11=Lyd. soundi
- 25:** Cm, Cm(maj7), Cm7, Cm6; Fraasit alkaa ja päättyy sointusävelille; Sävellajiin mukainen melodia liikettä
- 29:** Abmaj7, Dm7(b5), G7(b9), Cm, Bbm7, Eb7; melodia alkaa 6:lla, vrt. tahti 13; rytmisen motiivi sävellajiin mukainen melodia; Johtosäveliä sointusävelille; II-V-melodia; pidätyk
- 33:** Purkaus; Abmaj7, Abmaj7/Bb, Gm/Bb, Eb/Bb, Dm7(b5), G7(b9), Cm; Rytminen motiivi määrittää tahtiviivoja.

## Palle Danielssonin bassosoolotranskriptio

### Everybody's Song But Not My Own

Monica Dominique & Palle Danielsson, Togetherness 2012

Bass Solo 02:17→

The image shows a bass solo transcription for the song 'Everybody's Song But Not My Own'. It consists of 12 staves of music in bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The transcription includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and triplets. Above the notes, chord symbols are provided for each measure or group of measures. The chords include Ab/Bb, G7(b9)/B, Cm7, Cm7/Bb, Am7(b5), D7(b9), Gm7, Gb/Ab, Ab/Bb, G7(b9)/B, Cm7, Cm7/Bb, Am7(b5), D7(b9), Gm7, Em7(b5), A7, Dmaj7, Em7, A7, Dmaj7, Em7, A7, Dmaj7, C#m7(b5), F#7(b9), Bm7, Bm7/A, Abm7(b5), Db7(b9), Gbmaj7, Bb/C, Fmaj7, A/B, Ab/Bb, G7(b9)/Bb, Cm7, Cm7/Bb, Am7(b5), D7(b9), Gm7, Em7(b5), A7(b9), Dm7, Dbmaj7, Cm7, B7(#11), F(sus4)/Bb, Bbmaj9, F(sus4)/Bb, Bbmaj9, F(sus4)/Bb, Bbmaj9, and F(sus4)/Bb, Bbmaj9.