



Modernin jazzkitaran estetiikkaa

Jim Hallin ja Bill Frisellin soittotyylien tarkastelua

Pop/jazzmusiikin koulutusohjelma
Muusikon suuntautumisvaihtoehto
Opinnäytetyö
19.4.2010

Ilari Filander

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Pop/jazz-musiikki		Suuntautumisvaihtoehto Muusikko
Tekijä Filander Ilari		
Työn nimi Modernin jazzkitaran estetiikkaa – Jim Hallin ja Bill Frisellin soittotyylien tarkastelua		
Työn ohjaaja/ohjaajat Jukka Väisänen & Esa Onttonen		
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 19.4.2010	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 24 + 3
TIIVISTELMÄ Opinnäytetyöni tavoitteena oli selvittää kahden merkittävän jazzkitaristin, Jim Hallin ja Bill Frisellin, soittotyylien erityispiirteitä. Lähtökohtana oli oma näkemykseni siitä, kuinka heidän soitossaan on monia sellaisia piirteitä, jotka erottavat heidät tyylillisesti jazzkitaran valtavirrasta. Hall ja Frisell myös mielestäni muodostavat omanlaisensa tyylillisen koulukunnan jazzkitaran historiaan. Toteutin tutkimukseni perehtymällä lukuisiin kitaristien haastatteluihin sekä tekemällä transkriptiot yhdestä kummankin soittajan soolosta. Nämä soolot ovat kappaleesta ”Sonny Moon for two”, joka on Sonny Rollinsin bluesteema. Tavoitteena oli etsiä sooloista Hallille ja Frisellille ominaisia tyylillisiä erityispiirteitä, kuten vähäeleisyyttä, yllätyksellisyyttä, melodian esille tuontia, antivirtuoosisuutta ja kehittyntä harmoniatajua. Löysin tekemistäni transkriptioista useita niistä tyylillisistä erityispiirteistä, joiden oletin kuuluvan Hallin ja Frisellin soittoon. Erityisesti esiin nousivat kitaristien yllätyksellisyys, melodian kunnioitus, toisten soittajien intensiivinen kuuntelu ja sooloissa tapahtuva spontaani ”säveltäminen”. Monet Hallille ja Frisellille ominaisimmista erityispiirteistä ovat omaksuttavissa lähinnä kuulokuvan perusteella, eikä niinkään nuottikuvan perusteella. Koulutusohjelmassamme on tehty useita tyylillisiä analyysejä jazzmuusikoista. Omassa työssäni halusin lähestyä aihetta kokonaisvaltaisemmalla käsittelytavalla, johon en tarkoituksella sisällyttänyt kovinkaan paljoa musiikin teoriaa, vaan keskityin kuvailemaan Jim Hallin ja Bill Frisellin soittotyyliä yleisemmällä tasolla. Mielestäni vain nuottikuvaan perustuva analyysitapa tuo monesti vain hyvin pinnallisen lopputuloksen, jolloin monia tärkeitä piirteitä soittajasta ei saada esiin. Toivon, että oma työni voisi antaa vaihtoehtoisen näkökulman jazzmuusikoiden soittotyylien analyysiin opinnäytetöissä.		
Teos/Esitys/Produktio		
Säilytyspaikka Stadian kulttuurialan kirjastopalvelut, Aralis -kirjastokeskus		
Avainsanat jazz, kitara, Jim Hall, Bill Frisell, moderni, vähäeleisyys, kuuntelu, antivirtuoosisuus		

Degree Programme in Department of Pop/Jazz Music		Specialisation Music Performance
Author Filander Ilari		
Title Modern Jazz Guitar – playing styles of Jim Hall & Bill Frisell		
Tutor(s) Jukka Väisänen M.Mus. & Esa Onttonen M. Mus		
Type of Work Bachelor's Thesis	Date April 2010	Number of pages + appendices 24 + 3
ABSTRACT The aim of my thesis was to find out the stylistic characteristics of two important modern era jazz guitarists, Jim Hall and Bill Frisell. The starting point was my own view on how the two guitarists both have many characteristics in their playing that separate them from the mainstream jazz guitar crowd. I also feel that when put together, Hall and Frisell form a unique brand of stylistic jazz guitar in the jazz guitar history. In my research I studied several interviews with Hall and Frisell, and also made a transcription from both of the players solos on the Sonny Rollins blues tune "Sonny's Blues". The aim was to study the solos to find some of the special characteristics usually associated with Hall and Frisell, such as a less is more-ideology, surprising elements in their playing, bringing the melody to the forefront in the solos, antivirtuosity and an advanced harmonic understanding. In the transcriptions I found several of the special characteristics which I assumed to be a part of the playing styles of Hall and Frisell. The most prominent characteristics seemed to include the surprising elements in their playing, respecting the melody of the tune, the intensive listening of the other players and composing spontaneously on the spot in the solos. Many of these characteristics are only detectable through listening to the recorded version of the tune, and not so much from the written music. My thesis is certainly not the first nor the last to be made on the subject of analyzing the playing of jazz musicians. However I tried to set a different kind of example on how to approach this subject. Instead of an in depth theoretical approach, I set out to describe the playing of Hall and Frisell in more broad and general terms. It is my personal view that when you base your analysis too much on the written music, and not on the actual recorded sounds, you end up with a superficial final result. I hope that my thesis will give an alternative perspective on how to approach the study of analyzing the playing styles of various jazz musicians.		
Work / Performance / Project		
Place of Storage Metropolia University of Applied Sciences /Metropolia Resource Library for Arts and Culture, Aralis Library and Information Centre		
Keywords jazz, guitar, Jim Hall, Bill Frisell, modern, less is more, listening, antivirtuosity		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	3
2	TAUSTAA HALLISTA JA FRISELLISTÄ	5
	2.1 Jim Hallin biografia	5
	2.2 Bill Frisellin biografia	6
	2.3 Hallin ja Frisellin yhteinen historia	7
3	ERITYISPIIRTEET HALLIN JA FRISELLIN SOITOSSA	8
	3.1 Tilankäyttö ja vähäeleisyys	8
	3.2 Yllätyksellisyys ja huumorintaju	9
	3.3 Melodian kunnioitus ja esille tuominen sooloissa	10
	3.4 Antivirtuoosisuus	11
	3.5 Kuuntelu ja toisten soittoon reagointi	12
	3.6 Sooloissa tapahtuva spontaani "säveltäminen"	13
	3.7 Äärimmilleen kehittynyt harmoniataju	14
4	TRANSKRIPTIOIDEN TARKASTELUA	15
	4.1 Taustaa transkriptioista	15
	4.2 Bill Frisellin soolon tarkastelua kappaleessa "Sonnymoon for two"	16
	4.3 Jim Hallin soolon tarkastelua kappaleessa "Sonnymoon for two"	17
5	POHDINTA	20
	LÄHTEET	23
	LIITTEET	

1 Johdanto

Jim Hall ja Bill Frisell luokitellaan yleensä jazzkitaristeiksi. Tästä huolimatta heidän molempien soitossa on jotain sellaista, joka saa heidät erottumaan monista muista jazzia soittavista kitaristeista. Jim Hall luokitellaan jazzkitaristiksi lähinnä useiden jazzlegendoiksi luokiteltavien soittokumppaniensa vuoksi. Hall on pian 80-vuotias, ja hän on urallaan soittanut esimerkiksi Bill Evansin ja Sonny Rollinsin kanssa. Tekeekö tämä hänestä automaattisesti jazzkitaristin?

Hallia noin 20 vuotta nuorempaa Friselliä on hankalampi lokeroida. Toki hänkin on soittanut useiden merkittävien jazzmuusikoiden kanssa, mutta hän on ehtinyt urallaan olla mukana myös useissa laaja-alaisemmissakin projekteissa. Sekä hänen omilta levyiltään, että lukemattomilta taustamuusikkona äänitetyiltä levyiltä löytyy musiikkia countrysta raastavaan meteliin.

Käsittelen opinnäytetyössäni Hallia ja Friselliä nimenomaan parina, enkä erikseen. Koen tämän perustelluksi, koska soittajat jakavat keskenään niin monia kitaristisia ja tyylillisiä piirteitä, ja myös muodostavat keskenään mielenkiintoisen sekä yhtenäisen historiallisen jatkumon. Mielestäni voidaan todeta, että Hallista ja Frisellistä muodostuu selkeästi omanlaisensa tyylillinen koulukunta jazzkitaran historiaan.

Jos kuvitellaan että jazzkitarismien valtavirta on nimensä mukaisesti valtava virta, johon kuuluu tiettyjä soittajia, niin näen että Jim Hallia ja Bill Friselliä ei voida välttämättä tähän valtavirtaan lukea mukaan. Mutta millä keinoin he erottuvat tuosta valtavirrasta? Tähän kysymykseen etsin vastauksia Hallin ja Frisellin soittotyyleistä, perustuen heidän

omiin haastatteluihinsa sekä omaan kuunteluhistoriaani ja tekemääni kahteen transkriptioon kitaristien sooloista.

Haluan korostaa, että työni tarkoituksena ei ole perehdyttää lukijaa siihen mitä nuotteja Hall ja Frisell milloinkin soittavat. Omasta mielestäni tällainen työ palvelisi vain hyvin pientä tarkoitusta, ja olisi erityisesti näiden kahden soittajan kohdalla melko epäolennaista, ottaen huomioon heidän soittotyyliensä erityispiirteet, joista monia ei voi nuottipaperilla kuvailla. Tämä näkökohta nousikin päällimmäisenä mieleeni tutustuessani Tuukka Vainiolan (2005) opinnäytetyöhön, joka käsitteli Bill Frisellin sointutyöskentelyä. Ehkä tässä Vainiolan työssä saattoikin olla perusteltua analysoida jokaisen nuotin teoreettinen funktio tarkasti paperille, jolloin saatiin selvitettyä minkälaisia sointuhajotuksia Frisell suosii.

Oman työni tarkoituksena on lähinnä tuoda esille jazzkitaran historiasta löytyvä esteettinen jatkumo, jonka käynnistäjänä Hall toimi, ja jonka muovaamista omaan suuntaansa Frisell on myöhemmin jatkanut. Esittelen siis niitä musiikillisia ja kitaristisia erityispiirteitä, jotka Hall ja Frisell keskenään jakavat.

2 Taustaa Hallista ja Frisellistä

Hallista ja Frisellistä ei ole toistaiseksi kirjoitettu elämäkertoja kirjan muodossa. Seuraavien biografioiden lähteenä on käytetty kitaristien kotisivuilta löytyviä historiikkeja.

2.1 Jim Hallin biografia

James Stanley Hall syntyi 4.12.1930 Buffalossa Yhdysvalloissa. Hän sai ensimmäisen kitaransa joululahjaksi äidiltään kymmenvuotiaana, jolloin hän myös varsinaisesti aloitti kitaransoiton. Jo 13-vuotiaana Hall soitti ammattilaismaisesti orkesterissa silloisessa kotikaupungissaan Clevelandissa. Tuon orkesterin klarinetistin kautta Jim Hall kuuli ensimmäisen kerran kitaristi Charlie Christianin soittoa Benny Goodmanin levyllä ”Solo Flight”. Christianin soitto tuolla levyllä teki Halliin lähtemättömän vaikutuksen. (Hall 2004.)

Käytyään koulunsa loppuun, Hall aloitti opinnot Cleveland Institute of Musicissa, jossa hänen pääaineenaan oli musiikin teoria. Tuohon aikaan kitaraopetusta ei oppilaitoksessa ollut tarjolla. Tutkinnon tekeminen jäi kuitenkin kesken, kun Hall suuntasi vuonna 1955 Los Angelesiin soittaakseen Chico Hamiltonin kvintetissä. Tuon kvintetin jäsenenä Hallin maine alkoi kasvaa sekä Yhdysvalloissa että muualla. (Hall 2004.)

Vuodesta 1960 eteenpäin Jim Hall on asunut New Yorkissa. Hän on esiintynyt ja levyttänyt mm. Sonny Rollinsin, Art Farmerin, Bill Evansin ja Paul Desmondin kanssa. Eriytyisen merkittäviä 1960-luvun äänityksiä olivat Sonny Rollinsin kvartettil levy ”The Bridge” sekä kaksi duolevyä pianisti Bill Evansin kanssa. Hall onkin noista ajoista lähtien keskittynyt soittamaan pienissä kokoonpanoissa, jotka ovat usein duo-, tai triomuodostelmia, ja enimmäkseen kvartetteja. (Hall 2004.)

Tänä päivänä Jim Hallia pidetään modernin jazzkitaran isähahmona. Hänen vaikutuksensa ulottuu laajalle nykypäivän merkittävimpien jazzkitaristien joukossa. Bill

Frisellin lisäksi Hallin vaikutuksen soittoonsa tunnustavat mm. Pat Metheny, John Scofield ja John Abercrombie. Näistä nuoremman polven kitaristeista Methenyn ja Frisellin kanssa Hall on myös julkaissut levyt.

Pian 80 vuotta täyttävä Jim Hall esiintyy edelleen melko aktiivisesti sekä Yhdysvalloissa että muualla. Tuorein Euroopan kiertue oli tammikuussa 2010 Bill Frisellin sekä basisti Scott Colleyn ja rumpali Joey Baronin kanssa.

2.2 Bill Frisellin biografia

William Richard Frisell syntyi 18.3.1951 Baltimoressa Yhdysvalloissa. Hän varttui Coloradossa, ja aloitti soittamisen klarinetilla yhdeksänvuotiaana. Frisell soitti klarinettia 20-vuotiaaksi asti. Ensimmäisen kitaransa hän sai vuonna 1962, jolla hän ryhtyi opettelemaan The Venturesien ja The Astronautsien kappaleita, eli sen ajan surfmusiikkia. Seuraavana vuonna ostettu ensimmäinen levy oli The Beach Boysien single. (Bill Frisellin kotisivut, [www](http://www.billfrisell.com).)

Vuonna 1969 hän alkoi ottaa kitaratunteja Dale Bruningilta Coloradossa. Bruning tutustutti Frisellin Charlie Parkerin, Sonny Rollinsin, Jim Hallin ja Bill Evansin musiikkiin. Vuonna 1971 Frisell vietti yhden lukukauden Bostonissa Berklee College of Musicissa, mutta palasi Coloradoon Bruningin oppiin. Neljä vuotta myöhemmin hän palasi Berkleeen, jossa hän otti kitaratunteja Jon Damianilta, ja sai sävellys- ja sovitusoppia Herb Pomeroylta ja Mike Gibbsiltä. (Bill Frisellin kotisivut, www.)

Pat Methenyn suosituksen jälkeen, Frisell aloitti pitkän ja hedelmällisen yhteistyönsä rumpali Paul Motianin kanssa. Tämä pian 30 vuotta kestänyt yhteistyö on jatkunut tiiviinä erityisesti Paul Motian Triossa, jossa saksofonia soittaa Joe Lovano. Frisellin ensimmäinen omalla nimellä julkaistu levy oli vuoden 1982 "In Line", joka oli duolevy basisti Arild Andersenin kanssa. Näihin aikoihin alkoi myös merkittäväksi muodostunut yhteistyö John Zornin kanssa. (Bill Frisellin kotisivut, www.)

Friselliltä on tähän mennessä ilmestynyt noin 35 levyä hänen omalla nimellään. Tämän lisäksi hän on erittäin kysytty vierailija muiden levyillä, mitä hän onkin tehnyt ahkerasti.

Tarkkaa lukumäärää on vaikea saada selville, mutta Frisell on esiintynyt useilla sadoilla levyillä taustamuusikkona.

Tärkeimmiksi esikuvikseen Frisell mainitsee Jim Hallin, Wes Montgomeryn ja Jimi Hendrixin. Myös kitaransoiton aloittaminen surfmusiikin parissa on kuulunut Frisellin soitossa alusta asti, ja hänen musiikkiaan ovatkin jotkut kutsuneet ”americanaksi”, eli tietynlaiseksi amerikkalaiseksi juurimusiikiksi.

Frisell on tullut tunnetuksi moninaisista efektilaitteistaan, ja niiden oivaltavasta sovittamisesta monenlaiseen musiikilliseen ympäristöön. Hänen soundilleen on ollut ominaista runsas reverbin ja delayn käyttö. Viime aikoina hän on soittanut paljon myös ilman efektejä, osoittaen että hänen soundinsa ei ole niistä riippuvainen.

2.3 Hallin ja Frisellin yhteinen historia

Jim Hall ja Bill Frisell tapasivat ensimmäistä kertaa vuonna 1971, jolloin Hall oli viikon ajan esiintymässä Denverissä, Coloradossa. Tuolloinen Frisellin opettaja Dale Bruning säesti Hallia basistin ominaisuudessa, ja tätä kautta kitaristit tapasivat. (Bill Frisellin kotisivut, [www](http://www.billfrisell.com).)

Seuraavana vuonna Frisell saapui New Yorkiin ottaakseen kitaratunteja Hallilta. Tunnit järjestyivät, ja Frisell kävi kahdeksan viikon ajan Hallin luona tunneilla. Näillä kitaratunneilla oli suuri innostava vaikutus Frisellin kehitykseen, ja hänellä on edelleen tallella nuotteja noista tapaamisista.

Hall ja Frisell ovat vuosien varrella esiintyneet useasti yhdessä kitaraduona, sekä Yhdysvalloissa että Euroopassa esimerkiksi Italian Umbria Jazz festivaaleilla. Viimein vuonna 2008 heiltä ilmestyi yhteinen levy nimeltä ”Hemispheres”. Tämä levy on kahden cd:n kokoelma, jossa ensimmäinen levy on duomateriaalia, ja toisella levyllä on mukana säestämässä basisti ja rumpali.

3 Erityispiirteet Hallin ja Frisellin soitossa

Tässä luvussa pyrin käymään läpi joitain niitä erityispiirteitä, jotka tekevät Hallin ja Frisellin soitosta ainutlaatuista ja massasta erottuvaa. Kaikki läpikäymäni piirteet ovat olennaisia osia molempien kitaristien lähestymistavoissa musiikkiinsa. Lähteinä olen käyttänyt lähinnä kitaristien omia haastatteluita, joita löytyi kiitettävästi alan lehdistä sekä muutamaa kirjaa.

3.1 Tilankäyttö ja vähäeleisyys

(Ääniteliite, raita 1)

Tilankäyttö musiikissa ja improvisoinnissa tarkoittaa taukojen jättämistä soivan äänen lomaan. Hall ja Frisell käyttävätkin soitossaan tilaa tehokkaasti hyväkseen. ”Less is more” -ideologia on keskeinen piirre sekä Hallin että Frisellin soitossa. Asiaa on vaikea varmentaa, mutta Jim Hall saattoi jopa olla yksi ensimmäisistä jazzkitaristeista, joka toi tämän ”less is more” -periaatteen jazzkitaristien keskuuteen tietoisena taiteellisenä ratkaisunaan.

Toki tilankäyttöön on saattanut vaikuttaa jonkin verran myös soittotekniset rajoitteet, mutta olisi perusteetonta väittää, että Hall suosii taukoja vain koska hänen oma soittotekniikkansa ei riittäisi. Runsas tilankäyttö voidaankin nähdä puhallinsoittajien maailmasta lainatuksi. Koska kitaristin ei tarvitse hengittää fraasinsa mukana, on hänen helppo sortua huomaamattaan ylisoihtamiseen. Hall pyrkii välttämään tätä kompastuskiveä laulamalla fraasiensa mukana (Levy 1999, 66). Tämä pakottaa kitaristinkin pitämään taukoja samaan tapaan kuin trumpetisti tai saksofonisti joutuu luontaisesti pitämään.

Voidaankin todeta, että Hallin musiikissa ja improvisoinnissa tyhjä tila on edustettuna yhtä useasti kuin se yleensä tavallisempi soiva ääni (Hall 1994, 2). Tästä ei kuitenkaan voi vetää sellaista johtopäätöstä, että Hallin soolot olisivat puoliksi tyhjiä tahteja ja

puoliksi nuotteja sisältäviä tahteja, vaan kyseessä on enemmänkin Hallin loihtima tilan tunne.

Myös Frisell käyttää tilaa soitossaan tehokkaasti hyväkseen. Koska hän soitti ensimmäiset kymmenen vuotta klarinettia aloittaessaan musiikin harrastamisen, hän on tuosta syystä varmasti erityisen tietoinen hengittämisen tärkeydestä myös kitaristin soitossa. Hallin esimerkki tyylikkästä tilan käytöstä on tärkeä osa Frisellin tyyliä (Woodard 1999, 52).

3.2 Yllätyksellisyys ja huumorintaju

(Ääniteliite, raita 2)

Yksi tärkeimmistä erityispiirteistä, jonka avulla Hall ja Frisell tekevät pesäeroa jazzkitarismien valtavirtaan, on heidän soittonsa yllätyksellisyys. Kaksi näin ennalta-arvaamatonta kitaristia ei juuri tästä syystä oikeastaan voikaan kuulua ainakaan valtavirran ytimeen, johon kuulumisen edellyttää yleensä tiettyä suuremman yleisön miellyttämistä, ja jossain määrin myös kykyä toistaa itseään.

Mistä tämä ennalta-arvaamattomuus sitten oikein kumpuaa? Yksi syy siihen voi olla se, että kumpikaan soittaja ei suosi oikeastaan lainkaan etukäteen harjoiteltuja kuvioita eli lickenä. Jim Hall -lickiä on mahdotonta löytää, koska sellaista ei ole olemassa. Bill Frisell-lickiäkin on erittäin vaikea paikallistaa, sillä myös ne ovat harvassa.

Hallin ja Frisellin soiton yllätyksellisyyteen liittyy olennaisesti heidän musiikillinen huumorintajunsa. Tätä erittäin hienostunutta musiikillista huumoria on vaikea kuvailla sanoin henkilöille, joille Hallin ja Frisellin musiikillinen ulosanti ei ole tuttua. Se saattaa myös kuulijasta riippuen livahtaa ohi korvien. Kumpikin kitaristi tuntuu omaksuneen soittoonsa roimasti musiikillista huumoria pianisti Thelonious Monkin soittotyylistä. Monk soitti pianoa erittäin kulmikkaalla ja töksähtelevällä tavalla, käyttäen usein villejä dissonansseja sekä sooloissaan että säestyksessään.

Hall onkin todennut Frisellistä seuraavasti: "Nauran kirjaimellisesti ääneen käydessäni kuuntelemassa häntä. En ikinä tiedä mitä hän soittaa seuraavaksi tai koska hän sen soittaa. Hän on vähän kuin kitaran Thelonious Monk." (Woodard 1999, 52.)

3.3 Melodian kunnioitus ja esille tuominen sooloissa

(Ääniteliite, raita 3)

Hall ja Frisell eivät siis suosi etukäteen harjoiteltuja kuvioita sooloissaan. Sen sijaan he nostavat usein soittamansa kappaleen teeman, eli melodian, esille sooloissaan, ja lähtevät muokkaamaan sooloaan melodiasta käsin. Tämä lähestymistapa ei ole välttämättä esimerkiksi bebopin ihanteiden mukainen, koska pitkien kahdeksasosalinjojen sijaan soittaja kehittääkin sooloaan melodiasta käsin. Beboptyyliset soolot perustuvatkin enemmän kappaleen harmoniseen rakenteeseen, johon soittaja kehittelee omat tyylinmukaiset kuvionsa. Melodiaan pohjautuva improvisaatio on peräisin bebopia edeltäneiltä vuosikymmeniltä.

Pitäessään kappaleen melodian takaraivossaan, soittaja välttää siltä, että hänen soolonsa olisi aina samantyylinen kappaleesta riippumatta. Hall onkin sanonut, että hänen mielestään improvisaatiossa on kyse kappaleen melodian peilaamisesta, ja sen jakamisesta muiden kanssa (Hall 1996, 140).

Myös Frisell on useasti puhunut melodian tärkeydestä. Hän on huomannut, että jazzmuusikoiden keskuudessa on joskus tapana soittaa melodia nopeasti alta pois, jotta päästään sooloissa soittamaan kaikki mitä on ehditty oppimaan. Frisellin mukaan kuitenkin juuri kappaleen melodia on se elementti, joka tekee kappaleesta ainutlaatuisen, ja jopa mahdollistaa soittajan oman äänen esiintulemisen. Hän muistuttaa myös että esimerkiksi trumpetisti Miles Davisin soitossa voi kuulla, kuinka soitettavan kappaleen melodia vaikuttaa aina hänen soittoonsa, ja kuinka Thelonious Monk ei juuri muuta tehnytään kuin soitti melodiaa koko ajan. (Small 1998, 19.)

3.4 Antivirtuoosisuus

(Ääniteliite, raita 4)

Jim Hall ja Bill Frisell eivät ole erityisen virtuoosisia kitaristeja, ainakaan sanan perinteisessä merkityksessä. Sana virtuoosinen voi tuoda monelle mieleen konserttitalissa flyygelin ääressä esiintyvän klassisen pianistin esittämässä jotain monista vaativista teoksista klassisen pianomusiikin repertuaarista. Mitään tätä mielikuvaa lähentelevääkään ei Hallin ja Frisellin soitosta löydy. Molemmat ovat kuitenkin onnistuneet kääntämään tämän seikan voitokseen. Antivirtuoosisuus on myös molemmille selkeä taiteellinen ja esteettinen valinta.

Selkeimmin tämä antivirtuoosisuus tulee esiin, kun Hall tai Frisell soittaa nopeatempoista kappaletta. Kun tempo on riittävän nopea, on heillä käytössään erilaiset keinot kuin monella muulla jazzkitaristilla. Yleensä on tapana, että jazzmusiikissa nopeissa tempoissa pääasiallinen aika-arvo on kahdeksasosanuotti, jota käytetään lisäksi vielä melko tauotta (Coker, Casale, Campbell & Greene 1970, 4). Hallin ja Frisellin tapauksessa tempon noustessa heidän soittamiensa nuottien määrä vähenee. Tällöin he panostavat rytmisyyteen, ja erityisesti rumpalin innostamiseen aksentoiduilla nuoteilla tai soinnuilla.

Jos tätä tapaa soittaa nopeita tempoja vertaa esimerkiksi Wes Montgomeryn tai Pat Methenyn soittoon samankaltaisissa kappaleissa, saattaa Hallin ja Frisellin soitto kuullostaa rikkonaiselta. Saattaapa joku olla jopa sitä mieltä, että Hall ja Frisell eivät svengaa lainkaan näissä tempoissa. Nopeita tempoja voi kuitenkin lähestyä monella eritavalla, ja Hallin ja Frisellin lähestymistapa voi tuottaa monesti mielenkiintoisemman lopputuloksen kuin se perinteisempi paljon nuotteja sisältävä virtuoosinen soittotapa.

Hall myöntää itsekkin, että hän ei ole teknisessä mielessä huippukitaristi: ”En ole virtuoosikitaristi vaan luotan siihen, että olen hyvin virittäytynyt siihen mitä ympärilläni tapahtuu” (Hall 1990, 13). Myös Frisell on monesti myöntänyt rajoittuneisuutensa soittoteknisessä mielessä, vaikka nämä lausahdukset saattavatkin pohjautua enemmän Frisellin luontaiseen vaatimattomuuteen kuin hänen todellisiin soittoteknisiin kykyihinsä.

3.5 Kuuntelu ja toisten soittoon reagointi

(Ääniteliite, raita 5)

Hallin ja Frisellin vuonna 2008 julkaiseman yhteisen levyn alkuperäinen nimi oli "Art of Listening" eli kuuntelemisen taito. Jazzmusiikissa kuuntelemista ja reagoimista tapahtuu monella eri tasolla, ja eri tyyliä vaativat erilaisia kuuntelemis- ja reagointitaitoja. Hall ja Frisell ovat mestarillisia kuuntelijoita, ja tämä taito on ehdottomasti yksi näiden kitaristien keskeisimpiä työkaluja.

Jos soittaja soittaa sooloissaan pääasiassa etukäteen harjoiteltuja kuvioita, kuinka paljon hän muistaa panostaa kanssasoitajiensa kuuntelemiseen ja heihin reagoimiseen? Toki tässäkin tapauksessa reagointia tapahtuu jonkin verran, mutta se on hyvin erilaista kuin Hallin ja Frisellin soitossa, joka perustuu yksinomaan soittamiseen täysin ilman ennakko-odotuksia siitä mitä kappaleessa saattaisi tapahtua.

Hall on useasti maininnut, kuinka hän harjoittelee epätyypillisin tavoin, harjaannuttaakseen musiikillista korvaansa. Välttääkseen kuvioihin perustuvaa soittoa, hän usein harjoitellessaan sitoo kuminauhoilla jotkut kitaransa kielet, jotta niitä ei voi käyttää. Näin hän on pakotettu luomaan musiikkia niillä kielillä, jotka ovat käytettävissä. (Hall 1996, 140.) Toinen Hallin suosikkiharjoitus on kitaran täysin vaistonvarainen virittäminen outoon vireeseen, jolloin kitarassa ei ole enää mitään tuttua (Artistshare, www). Tuolloin soittamisesta tulee todellakin korvan- ja vaistonvaraista.

Kanssasoitajiin reagoiminen on tärkeä osa Hallin ja Frisellin soittotyyliä. He eivät suhtaudu solistin tehtävään perinteisellä tavalla. Tämä perinteikäs tapa nostaa soolon soittajan säestäjien, eli koko muun yhtyeen, yläpuolelle. Solistin jalustalle nostamisen sijaan he pyrkivät pitämään koko yhtyeen aktiivisena, vaikuttamassa soivaan lopputulokseen.

Frisell huomasi riippuvaisuutensa muihin soittajiin reagoimisessa tehdessään soolokitaralevyään: "Normaalissa tilanteessa kaikki mitä soitan perustuu siihen mitä

muusikot ympärilläni tekevät. Välillä tuntui, että en pysty soittamaan mitään, jos en reagoi jonkun toisen soittoon.” (Fox 2000, 33.)

3.6 Sooloissa tapahtuva spontaani ”säveltäminen”

(Ääniteliite, raita 6)

Jim Hall kuvailee lähestymistapaansa soolon soittamiseen seuraavasti: ”Haluan, että sooloissani on alku, keskikohta ja loppu. Joskus otan jonkun motiivin, jota kehitän soolon kuluessa. Tämä on sävellyksellinen lähestymistapa, joka luo kontrollia soittooni.” (Balliet 1977, 223.)

Improvisoidun soolon soittaminen on siis Hallille ja Frisellille hetkessä tapahtuvaa säveltämistä. Molempien kitaristien soolot rakentuvatkin usein pienistä motiiveista, joita he lähtevät jalostamaan kohti suurempaa kokonaisuutta. Jokainen idea pohjautuu siis edelliseen soitettuun ideaan, joten kyseessä on ikään kuin lumipallo, joka kasvaa tullessaan rinnettä alas.

Frisell pohti haastattelussa säveltämisen ja improvisaation läheistä suhdetta: ”Yritän edelleen saada säveltämiseni yhtä intuitiiviseksi kuin soolon soittamiseni. Säveltäessäni kaikki hidastuu ja saatan jäädä jumiin. Toisaalta improvisoidessa täytyy vain tehdä se ja ikään kuin hypätä jyrkänteeltä alas. Nykyään yritän soveltaa tuota improvisaation estetiikkaa säveltämiseeni.” (Fox 2000, 34; Frisell 2001, 2.)

Tässä spontaaniin sävellykseen perustuvassa improvisaatiossa on tietenkin riskinsä, erityisesti jos soittajalla ei ole takataskussaan tiettyä varastoa etukäteen harjoiteltuja kuvioita, joihin voisi turvautua silloin, kun runosuoni ei pulppua. Hall ja Frisell soittavat kuitenkin tänä päivänä lähes ainoastaan itselleen läpikotaisin tuttujen ja hyväksi havaittujen soittajien kanssa, joten tällaisia ongelmia ei yleensä tule.

3.7 Äärimmilleen kehittynyt harmoniataju

(Ääniteliite, raita 7)

Monet jazzkitaristit eivät hyödynnä sooloissaan kitaran täyttä potentiaalia harmoniainstrumenttina, vaan soittavat vain yksiaanisesti, ja vain kompatessaan hyödyntävät kitaran sointumahdollisuuksia. Hall ja Frisell soittavat moniaanisesti ehkä jopa useammin kuin yksiaanisesti, mikä saattaa johtua varsinkin siitä, että he soittavat useimmiten kokoonpanoissa, joissa ei ole pianoa, joka on jazzkokoonpanojen perinteisin harmoniainstrumentti.

Kun Frisell kävi Hallin luona soittotunneilla vuonna 1971, Hall opetti Frisellille uudenlaisen tavan lähestyä harmoniaa kitaran otelaudalla. Kiveen hakattujen sointuotteiden sijaan Hall laitto Frisellin harmonisoimaan eri asteikkoja eri intervalleilla ylös ja alas kitaran otelautaa. Eli asteikko kulki esimerkiksi ylimmällä E-kielellä, ja sitten valittiin kaksi ääntä tietyn intervallin päästä, joilla asteikko harmonisoitiin, ja näitä kolmiaanisiiä hajotuksia sitten kuljetettiin pitkin otelautaa. (Gold 2002, 94.)

Kun miettii mitkä ominaisuudet Hallin soitossa ovat Friselliin ja moniin muihin nuorempiin kitaristeihin tehneet vaikutuksen, lienee juuri Hallin harmoninen eleganssi ja seikkailunhalu tehokkaan tilan käytön lisäksi listan kärkipäässä. (Fox 2007, 42; Woodard 1999, 52.)

4 Transkriptioiden tarkastelua

Tarkastellessani näitä kahta soolotranskriptiota, ensisijainen tavoitteeni oli etsiä ja tuoda sooloista esille edellisessä luvussa esittelemiäni kitaristien soittotyylien erityispiirteitä. Jo tästä melko suppeasta aineistosta löytyi useita käsittelemistäni erityispiirteistä.

4.1 Taustaa transkriptioista

Olen tehnyt transkriptiot kahdesta soolosta, joista toinen on Jim Hallin soittama ja toinen on Bill Frisellin soittama. Soolot ovat samalta levyltä ja samasta kappaleesta. Tuo levy on vuonna 2008 ilmestynyt Hallin ja Frisellin yhteislevy nimeltään "Hemispheres". Kappaleessa kitaristeja säestää basisti Scott Colley ja rumpali Joey Baron.

Kappale on Sonny Rollinsin "Sonnymoon for two", joka on mediumtempoinen Bb-blues. Se on levyllä soitettu erittäin todennäköisesti ensimmäisellä otolla, ja perinteisellä jammailuotteella. Molemmat kitaristit soittavat lyhyet kolmen choruksen soolot.

Tein transkriptiot käyttäen apunani Amazing Slow Downer-ohjelmaa, jolla kappaletta sai hidastettua ilman että sävelkorkeus muuttui. Ohjelma oli tärkeä apu, joka mahdollisti mahdollisimman tarkan kuvan musiikista. Johtuen kitaroiden soundeista ja tavasta, jolla kitarasoundit sekoittuvat keskenään, oli välillä hankalaa erottaa mitä ääniä kukin kitara soittaa. Myös toisen kitaran komppaus hämärtää joskus kuvaa siitä, mikä on solistin soittamaa, ja mikä komppaajan säestystä. Transkriptiot ovat mielestäni kuitenkin erittäin tarkat.

Tarkastelen Hallin ja Frisellin sooloja tarkoitukseni selvittää, kuinka edellisessä luvussa esitellyt soittotyylien erityispiirteet tulevat esiin näissä sooloissa. Vältän siis tarkoituksella liian teoreettista näkökulmaa transkriptioihin, koska kuten jo johdannossa mainitsin, se ei toisi esiin niitä kaikkein olennaisimpia asioita näiden kahden kitaristin soitosta.

4.2 Bill Frisellin soolon tarkastelua kappaleessa "Sonnymoon for two"

Frisell soittaa tähän Bb-blueskappaleeseen tyylikkään, kompaktin ja svengaavan soolon. Hänen fraasinsa ovat lyhyitä, ja aika-arvoista hän käyttää neljäsosanuotteja huomattavasti enemmän kuin perinteistä jazzkahdeksasosaa. Hän saa kuitenkin nämä neljäsosat svengaamaan muuntelemalla niiden pituutta ja soittamalla ne välillä vähän takakenoisesti.

Taukoja soolossa ei kovin paljoa esiinny. Kuitenkin kolmannen choruksen alussa on huomattava levähdyspaikka, jossa Frisell antaa Hallin vastata komppauksellaan itselleen. Tämä paikka on tahdeissa 25-26, joissa on pitkään soiva perusääni, ja jota seuraa kaksi ja puoli tahtia taukoa.

Soolosta löytyy myös jonkin verran yllätyksellisyyttä ja huumorintajua. Frisell soittaa toisen choruksensa loppupuolella, tahdeissa 20-24, selvästi esiin nousevia kromaattisia korukuvioita, joita hän siirtelee ylös ja alas B-kieltä, purkaen rytmisen jännityksen seuraavan choruksen aloittavaan pitkään perusääneen. Huumoria Monkin hengessä taas edustavat tahdeista 29 ja 30 löytyvät tönköt ja dissonoivat kolmiääniset klustersoinnut.

Frisell osoittaa myös soolossa, että kappaleen melodiaa ei pidä unohtaa. Kun kyseessä on näin yksinkertainen jammailuteema, ei monelle tulisi mieleenkään hyödyntää sitä millään tavalla soolossaan. Frisell kuitenkin väläyttää teemaa lyhyesti kuulijalle toisen choruksensa aluksi. Tahdeissa 13-15 Frisell soittaa bluesteemaa siirrettynä pienen terssin alkuperäisestä korkeudesta ylöspäin. Tämä todellakin luo tunteen siitä, että hän on soittamassa juuri tätä kappaletta, sen sijaan että hän soittaisi kaikki blueskiertoiset kappaleet samoin keinoin.

Antivirtuoosisuus tulee soolossa esiin lähinnä vain siinä mielessä, että mitään mitä perinteisesti pidettäisiin vaikeana tai virtuoosisena, ei soolosta löydy. Tämä ei tietenkään tarkoita, että solo olisi erityisen helppo soittaa tai että samantyyllisen soolon soittaminen olisi helppoa. Frisellin soitto on usein hyvin yksinkertaisen kuuloista, mutta transkription tekemisen jälkeinen soolon opettelu paljastaa soitosta monenlaisia asioita, jotka ovatkin yllättävän hankalia toteuttaa kitaralla. Näitä asioita ovat mm.

sopivien sormitusten löytäminen sellaisiin kohtiin, joissa äänet soivat päällekkäin sekä Frisellin omalaatuisen time-käsityksen matkiminen.

Kuuntelu ja toisten soittoon reagointi ovat niiden asioiden joukossa, joita on nuottipaperilta mahdotonta löytää. Äänitteeltä käy kuitenkin selväksi, kuinka intensiivisesti Frisell ja Hall kuuntelevat erityisesti toisiaan. Kitaristien telepaattinen vuorovaikutus ja luottamus toisiinsa tulee Frisellin soolossa esiin erityisesti hänen kolmannen choruksensa aikana, jolloin Frisellin soitettua pitkän perusäänensä, Hall vastaa siihen soittamalla lievästi dissonoivan äänen tritonuksen päästä Frisellin äänestä. Tämä ”kysymys ja vastaus” -tyyppinen vuorovaikutus on Hallin ja Frisellin välillä vahvaa.

Frisellin soolo koostuu pääosin yksiäänisistä asioista. Mukana on toki myös joitain hänelle tavaramerkiksi muodostuneita intervallirakenteita. Soolo alkaa desimi-intervalleilla, joilla Frisell tuo esiin ensimmäisen ja neljännen asteen dominanttisointujen sointusävelet. Frisell suosii usein kaksiäänisiä ideoita, joissa äänet ovat kaukana toisistaan. Monkin hengessä soitettut klusterit viimeisessä choruksessa ovat myös hänen suosikkejaan. Nämä tahtien 29 ja 30 klusterit koostuvat pienestä sekstistä ja pienestä sekunnista. Viimeisessä turnaroundissa hän liikuttelee kitaristista seksti-intervallia kromaattisesti.

4.3 Jim Hallin soolon tarkastelua kappaleessa ”Sonnymoon for two”

Jim Hall saa tuotua soolossaan esiin oman vahvuutensa, joka on eräänlaisen musiikillisen illuusion luominen soitollaan. Hänen soolonsa tässä kappaleessa kuulosti omaan korvaani hyvin normaalilta perusbluessoololta, mutta kun soitin soolon itse sen paperille kirjoitettuani, hämmästyin siitä miltä sitä tuntui soittaa. Soittaessani Hallin sooloa olin aivan varma, että nämä ideat ovat todellakin syntyneet vain murtosekunteja ennen idean toteutusta. Soolossa ei tosiaan ole juuri muuta kuin mollipentatonista- ja bluesasteikkoja, mutta tapa jolla Hall sitä käsittelee, saa sen kuulostamaan todella modernilta, abstraktilta ja tuoreelta.

Hall jättää sooloonsa tyhjää tilaa enemmän kuin Frisell omaansa. Soolo alkaa neljällä tyhjällä tahdilla, jos kahta hiljaista neljäsosanuottia ei oteta lukuun. Hallin soolo myös tuntuu ilmavammalta ja tilavammalta, koska hän soittaa useita pitempiä ääniä, joiden hän antaa soida luoden täten tilavaikutelmaa.

Kuten jo mainitsinkin, ainakin omasta mielestäni Hallin soolo kuulostaa erittäin yllätykselliseltä. Hänenkin fraasinsa ovat lyhyitä, ja Hallin soolo välttelee vielä Frisellin sooloa enemmän perinteisen kahdeksasosalinjan tuntua. Myös selkeää riskinottoa on havaittavissa tahdeissa 29 ja 30, joissa Hall soittaa useita sen hetkiseen tonaliteettiin kuulumattomia ääniä, jotka pomppaavat esiin muuten perinteisen asteikkomateriaalin keskeltä.

Kuten Frisellin soolosta, myös Hallin soolosta löytyy viittaus kappaleen melodiaan. Frisell sijoitti oman lainauksensa toisen choruksen alkuun, ja muunsi sitä siirtämällä melodian pienellä terssillä ylöspäin. Hall lainaa melodiaa oman soolonsa päätteeksi, tahdeissa 33-35. Hänkään ei soita melodiaa sellaisenaan vaan harmonisoi teemanpätkän kahdella sen alapuolelle sijoitetulla äänellä.

Hallin soolon nuottikuvasta näkee, että se ei ole teknisesti kovin hankala soittaa, ja tämä pitää käytännössäkin hyvin pitkälti paikkansa. Hyvä soittaja soittaisi soolon ilman suurempia ongelmia prima vistana, mutta oman soolon soittaminen samaan kappaleeseen samassa hengessä osoittautuisi varmasti hyvin vaikeaksi. Jälleen kerran Hall näyttää, kuinka musiikillinen sisältö painaa vaakakupissa tyhjää virtuoosisuutta enemmän.

Soolosta käy myös hyvin ilmi Hallin mieltymys pienten motiivien kehittelyyn. Sekä ensimmäisessä että toisessa choruksessa hän toistaa pieniä kahden peräkkäisen kahdeksasosanuotin motiiveja. Tahdeissa 7 ja 8 hän soittaa molemmat nuotit lyhyinä, ja tahdeissa 16 ja 17 jälkimmäinen nuotti soi vielä neljäsosan ajan.

Hall soittaa myös pääosin yksiaanisesti. Kuitenkin myös hänen soolostaan löytyy joitain kaksi- ja kolmiäänisiä sointuja. Hall tuo intervallit ja soinnut esiin viimeisessä choruksessaan, jonka hän aloittaa terssiriffittelyllä kitaristiseen tyyliin. Tahdeissa 33 ja 34 Hall soittaa pätkän kappaleen teemaa, harmonisoituna kahdella alapuolisella

nuotilla. Soinnun rakenne pysyy samana: tritonus ja kvartti. Monet näistä soinnuista sisältävät tonaliteettiin räikeästi kuulumattomia ääniä, mutta koska soinnuista muodostuva melodia on vahva, sopivat dissonoivat äänet joukkoon hyvin.

5 Pohdinta

Opinnäytetyöni ensisijainen tavoite oli tuoda esiin olennaisimpia tyyllisiä erityispiirteitä kahden tärkeän ja omaperäisen jazzkitaristin soittotyylistä sekä selvittää löytyykö näitä piirteitä myös tekemistäni kahdesta transkriptiosta kitaristien sooloista. Vaikka aineistoni rajoittui molemman kitaristin kohdalla vain kolmen blueschoruksen mittaiseen soloon, oli suurin osa käsittelemistäni erityispiirteistä melko helposti löydettävissä sooloista. Erityisesti piirteet kuten kuuntelu, antivirtuoosisuus, melodian kunnioitus ja kehittynyt harmoniataju tulivat esiin juuri näissä kahdessa soolossa.

Liitteenä oleva nuottikuva sooloista ei välttämättä tässä tapauksessa olisi ollut edes kovin tarpeellinen, koska kaikki poimimani Hallin ja Frisellin soittotyylien erityispiirteet ovat luonteeltaan lähinnä kuulijan omilla korvillaan suoraan äänitteeltä poimittavissa. Erityisesti yllätyksellisyys ja huumorintaju sekä kuuntelu ja toisten soittoon reagointi ovat piirteitä, jotka eivät nuottikuvassa näy, vaan ne pitää kuunnella ja aistia levyltä. Myös Hallin ja Frisellin erittäin tunnistettavista soundeista saa käsityksen vain äänitettä kuuntelemalla.

Oma lähtökohtani tämän työn tekemiseen oli mielipiteeni siitä, kuinka Jim Hallin ja Bill Frisellin tapa soittaa jazzia kitaralla eroaa suuresta osasta muista jazzia soittavista kitaristeista. Olen muutamassa kohdassa käyttänyt termiä jazzkitaran valtavirta. Ketkä jazzkitaristit edustavat valtavirtaa? Yhtä oikeaa vastausta tähän kysymykseen ei ole olemassa, koska vastausta värittää väistämättömästi vastauksen antajan omat näkemykset jazzkitaran esteettisistä ihanteista.

Ketään loukkaamatta voidaan varmasti mainita kaksi jazzkitaran legendaa, jotka jossain määrin määrittelevät jazzkitaran valtavirran esteettiset ihanteet tänäpäivänä: Wes Montgomery ja George Benson. Heidän soittonsa on takuulla aina svengaavaa jazzkitarismia tyylipuhtaimmillaan. Nuoremmista soittajista Pat Methenyn voidaan katsoa tuoneen soittonsa mukana piirteitä, jotka ovat jo siirtyneet niin lukemattomien jazzkitaristien suosioon, että ne voidaan täten mieltää osaksi jazzkitaran valtavirtaa.

Kun Jim Hallin ja Bill Frisellin soittotyylejä peilataan juuri mainitsemini soittajiin, havaitaan selkeitä tyyllisiä eroavaisuuksia Hallin ja Frisellin sekä ns. valtavirran edustajien kesken. Ehkä merkittävimmät eroavaisuudet ilmenevät juuri suhteessa joihinkin Halliin ja Friselliin liittämiini erityispiirteisiin, kuten runsaaseen tilan käyttöön, yllätyksellisyyteen ja antivirtuoosisuuteen.

Edellä mainitut eroavaisuudet näkyvät erityisen selvästi verrattaessa Hallia ja Friselliä tänäpäivänä varsin suosittuun Pat Methenyyn. Tilan eli taukojen käytössä erot ovat suurimmat erityisesti nopeissa tempoissa. Näissä tempoissa Metheny soittaa hyvin pitkälti pitkiä kahdeksasosalinjoja, Hallin ja Frisellin keskittyessä rikkonaisempaan rytmikkaan ja pidempien taukojen pitämiseen.

Yllätyksellisyys on tietysti subjektiivinen asia, mutta tästä huolimatta näkisin, että edelleen Methenyyn verrattaessa Hall ja Frisell ovat selkeästi ennalta-arvaamattomampia soittajia. Kuten työssäni jo mainitsin, sekä Hallilta että Friselliltä ei löydy juuri lainkaan etukäteen harjoiteltuja kuvioita eli lickejä, joita he hyödyntäisivät soitossaan. Metheny taas on tunnettu monista tavaramerkeiksi muodostuneista kuvioistaan, joita hän käyttää erityisesti nopeammissa tempoissa.

Selkeänä eroavaisuutena Methenyn sekä Hallin ja Frisellin välillä voidaan havaita myös Hallin ja Frisellin antivirtuoosisuus. Toki he ovat virtuooseja omassa soittotyylissään siinä mielessä, että kukaan muu ei pysty soittamaan juuri samalla tapaa kuin he soittavat. Kuitenkin ne asiat, joita perinteisesti pidetään virtuoosisina piirteinä muusikon soitossa, kuten nopeasti soittaminen, loistavat poissaolollaan Hallin ja Frisellin soitosta. Vastaavasti Methenyn soitto pitää usein sisällään erittäin virtuoosisia kuvioita.

Yksi kiehtovimmista seikoista koskien Jim Hallia ja Bill Friselliä on mielestäni se, että vaikka he ovat molemmat olleet vaikuttamassa lukuisien jazzkitaristien soittoon, ei varsinaisia Jim Hall-klooneja tai Bill Frisell-klooneja ole olemassa. Tässäkin seikassa vertailukohdaksi voi ottaa Pat Methenyn, jota imitoidessaan monet kitaristit ovat tehneet itsestään vähän liiaksikin esikuvansa kaltaisen kuuloisia.

Se että kukaan ei ole imitoinnissaan päässyt siihen pisteeseen, että kuulostaisi täysin samalta kuin Hall tai Frisell, kertoo mielestäni juuri siitä, että heidän soitossaan olennaisimpia asioita ovat piirteet, joita on lähes mahdotonta jäljitellä. Niinpä oppiakseen jotain Hallilta tai Friselliltä, kannattaa opiskelijan lukemattomien transkriptioiden tekemisen sijaan vain yksinkertaisesti kuunnella ja omaksua asioita heidän soitostaan vaistonvaraisesti.

Yhteenvedona voin todeta, että kenties ne tärkeimmät seikat, jotka saavat Jim Hallin ja Bill Frisellin erottumaan jazzkitaran valtavasta harmaasta massasta ovat heidän kyltymätön seikkailunhalunsa ja uteliaan kokeileva asenne musiikkia kohtaan. Nämä seikat, jotka ovat Hallille ja Frisellille itsestään selviä ja tärkeitä asioita, ovat omasta mielestäni nykyään valitettavan usein kateissa hyvin monen jazzkitaristiksi itseään kutsuvan muusikon soitosta.

Loppuun haluan vielä tuoda esille mainion sitaatin Bill Frisellin haastattelusta vuodelta 2000, käsitellen jazzia ja kitaran soittoa: "Kun aluksi innostuin jazzista, pidin sitä korkeampana taidemuotona. On kuitenkin väärin nostaa yksi musiikin tyyli toisen yläpuolelle vain siksi, että siinä on enemmän sointuja. Opettele jotain jostain vanhemmasta tyylistä, vaikka se olisi yksinkertaista, ja sovelle oppimaasi modernimpiin soundeihin. Jos pystyt siihen, rikastutat musiikkia kokonaisuutena." (Fox 2000, 34.)

LÄHTEET

KIRJAT JA LEHTIARTIKKELIT

Balliet, Whitney 1977. Improvising: Sixteen Jazz Musicians and their Art. New York: Oxford University Press

Coker, Jerry, Casale, Jimmy, Campbell, Gary & Greene Jerry 1970. Patterns for Jazz. Miami: Warner Bros Publications

Fox, Darrin 2007. Riffs: Oeuvre Easy – Jim Hall. Guitar Player 2007/1, 42

Fox, Darrin 2000. A Town of One. Guitar Player 2000/8, 33-34

Frisell, Bill 2001. An Anthology. New York: Cherry Lane Music Company

Gold, Jude 2002. The Big Bang: Bill Frisell Helps You Unleash an Ever-Expanding Universe of Melodic, Harmonic and Textural Possibilities. Guitar Player 2002/12, 92-98, 100

Hall, Jim 1996. Sessions: Jim Hall on Jazz Guitar and Legato Phrasing. Guitar Player 1996/4, 140

Hall, Jim 1994. Jazz Guitar Environments. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation

Hall, Jim 1990. Exploring Jazz Guitar. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation

Levy, Adam 1999. Dynamic Duo: Jim Hall on the making of "Jim Hall & Pat Metheny". Guitar Player 1999/8, 64-66, 70, 72

Small, Mark 1998. Unwitting Iconoclast. Berklee Today 1998/10, 16-20

Vainiola, Tuukka 2005. Kitaran rooli pianottomassa jazzyhtyeessä. Asian tarkastelua Bill Frisellin soittotyylin pohjalta. Opinnäytetyö. Helsingin ammattikorkeakoulu, Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma. (luettu 26.1.2010).

Woodard, Josef 1999. Why they all want to play with Jim Hall. Jazziz 1999/7, 50-53

NETTIARTIKKELIT

Jim Hallin levy-yhtiö:

<http://www.artistshare.com/> (luettu 22.2.2010)

Bill Frisellin kotisivut:

http://www.billfrisell.com/artists/Frisell/bio_link.html (luettu 22.2.2010)

Hall, Devra 2004. Sketches from PROS Folios: Jim Hall

<http://www.jimhallmusic.com/about.aspx> (luettu 22.2.2010)

ÄÄNITTEET

Hall, Jim & Frisell Bill 2008. Hemispheres. Artistshare

LIITTEET

Ääniteliite

Raita 1: I Got Rhythm, Songs we know (Frisell)

Raita 2: Barbaro, Hemispheres (Hall, Frisell)

Raita 3: Monroe, Bill Frisell, Ron Carter & Paul Motian (Frisell)

Raita 4: The Bridge, The Bridge (Hall)

Raita 5: Throughout, Hemispheres (Hall, Frisell)

Raita 6: St. Thomas, Duo Hall & Carter (Hall)

Raita 7: I Hear A Rhapsody, Live (Hall)

Raita 8: Sonnymoon for two, Hemispheres (Hall, Frisell) **Transkriptioraita**

Bb-blues

Sonny moon for two / Solo by Bill Frisell

Handwritten musical score for "Sonny moon for two" by Bill Frisell. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of 36 measures across 9 staves. The notation includes various chords (Bb7, Eb7, G7, C7, F7), melodic lines with bends and slurs, and a wavy line at the top. Measure numbers 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28, 32, and 36 are marked at the start of their respective staves.

Bb-blues

Sonny moon for two

Solo by Jim Hall

1 Bb7 Eb7 Bb7

5 Eb7 Bb7 G7

9 C7 F7 Bb7 G7 C7 F7

13 Bb7 Eb7 Bb7 G7

17 Eb7 Bb7 G7

21 C7 F7 Bb7 G7 C7 F7

25 Bb7 Eb7 Bb7 G7

29 Eb7 Bb7 G7

33 C7 F7 Bb7 G7 C7 F7