



# Symmetristä ongelmanratkointia

## Dimisointujen päälle improvisoiminen jazz-musiikissa

Tuomas Eronen

Opinnäytetyö, AMK

Maaliskuu 2024

Kulttuuriala

Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma

Eronen, Tuomas

## **Symmetristä ongelmanratkontaa. Dimisointujen päälle improvisoiminen jazz-musiikissa**

Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulu. Maaliskuu 2024, 47 sivua.

Kulttuuriala. Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma. Opinnäytetyö AMK.

Julkaisun kieli: suomi

Julkaisulupa avoimessa verkossa: kyllä

### **Tiivistelmä**

Pop/jazz-musiikissa dimisoinnut ovat yleisesti käytettyjä sointuja, joiden päälle soittajien odotetaan kykenevän improvisoida melodisesti järkevää sooloa. Kuitenkin näitä sointuja pidetään improvisoitaessa usein haastavina, koska ne ovat symmetrisiä luonteeltaan. Tämä eroaa merkittävästi perinteisestä pop/jazz-musiikista, jossa soinnut ja melodiat rakentuvat ei-symmetrisiin asteikkoihin ja rakenteisiin.

Tutkimuksessa selvitettiin laadullisen tutkimusmenetelmän avulla teemahaastatteluiden kautta kahden jazzmusiikin kitara-ammattilaisen näkökulmia ja kokemuksia dimisointuimprovisoinnista ja sitä, millaisia melodisia ratkaisuja he itse käyttivät dimisointujen päälle improvisoidessaan. Tavoitteena on tätä linssinä hyödyntäen muodostaa teemaa käsittelevä koostettu tietopankki kitaristien ja muiden jazz-improvisoinnista kiinnostuneiden käyttöön.

Tutkimustuloksissa korostui dimisointujen melodisten ulottuvuuksien laajentaminen ja tutkiminen sekä harmoniallisen kokonaisuuden hahmottaminen, jotta improvisoija kykenee tuottamaan kappaletta palvelevaa improvisoitua sooloa dimisointujenkin päälle.

### **Avainsanat (asiasanat)**

Jazz-musiikki, improvisointi, sähkökitara, dimisointu, dimiasteikko

**Eronen, Tuomas**

**Symmetrical problem solving. Improvising over diminished chords on jazz music**

Jyväskylä: JAMK University of Applied Sciences, March 2024, 47 pages.

Culture. Degree Programme in Music Pedagogue. Bachelor's thesis.

Permission for open access publication: Yes

Language of publication: Finnish

**Abstract**

Diminished chords are widely encountered in pop/jazz music, and players are expected to be able to melodically improvise over them. However, diminished chords are often perceived as more challenging to improvise upon due to their symmetrical nature. This differs significantly from typical pop/jazz music, where chords and melodies are constructed from non-symmetrical scales and structures.

In my research, a qualitative research method was employed through theme interviews with two jazz guitar professionals to explore their perspectives and experiences regarding diminished chord improvisation, as well as the melodic solutions they employ when improvising over diminished chords.

The research findings emphasized the exploration and expansion of the melodic dimensions of diminished chords, along with grasping the harmonic context. This understanding enables improvisers to generate a well-serving improvised solo over diminished chord.

**Keywords/tags (subjects)**

Jazz-music, improvisation, electric guitar, diminished chord, diminished scale

## Sisältö

<b>1</b>	<b>Johdanto .....</b>	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Aiheen valinta ja rajaus.....</b>	<b>4</b>
<b>3</b>	<b>Tietoperusta .....</b>	<b>5</b>
3.1	Aiempi tutkimus .....	5
3.2	Käsitteet ja termit.....	6
3.3	Improvisointi .....	8
3.4	Improvisointi jazz-musiikissa.....	9
3.5	Dimisoinnut .....	10
3.5.1	Dominanttiset dimisoinnut.....	11
3.5.2	Ei-dominanttiset dimisoinnut .....	11
3.5.3	Laskevat dimisoinnut .....	12
3.6	Muita näkemyksiä dimisointuihin liittyen.....	13
3.7	Dimiasteikko.....	16
<b>4</b>	<b>Kehittämistyön tarkoitus, tavoitteet ja tutkimuskysymykset .....</b>	<b>17</b>
<b>5</b>	<b>Toteutus .....</b>	<b>19</b>
5.1	Kehittämistyön menetelmä.....	19
5.2	Kehittämistyön aineisto ja sen keruu sekä kuvaus .....	19
5.3	Aineiston analyysi.....	20
5.4	Teemahaastattelut .....	21
5.4.1	Haastateltavat.....	22
<b>6</b>	<b>Tulokset.....</b>	<b>23</b>
6.1	Improvisointi osana opettamista .....	23
6.2	Dimisointujen lyyriset ulottuvuudet .....	24
6.3	Dimisointujen funktionaaliset eroavaisuudet ja dimiasteikon käyttäminen osana improvisoijan ”sanavarastoa” .....	26
6.4	Muut haastatteluissa esiin nousseet näkökulmat dimisointuimprovisointiin liittyen....	29
6.5	Haastateltavien improvisoidut soolot ennalta annettuihin kappaleisiin.....	29
6.5.1	Someday My Prince Will Come.....	30
6.5.2	Airmail Special.....	34
6.6	Tietopankki.....	38
<b>7</b>	<b>Johtopäätökset.....</b>	<b>39</b>
7.1	Työn eettisyys ja luotettavuus .....	41
7.2	Keskeiset tulokset ja dimisointujen teoria .....	42

7.3 Johtopäätökset ja kehittämissuhteet.....	43
<b>Lähteet .....</b>	<b>45</b>
<b>Liitteet .....</b>	<b>46</b>
Liite 1. Haastattelukysymykset.....	46
Liite 2. Saatekirje haastatteluun .....	47
 <b>Kuviot</b>	
Kuvio 1. <i>Like Someone In Love</i> esimerkki C-duuri.....	11
Kuvio 2. <i>I'll Take Romance</i> esimerkki F-duuri, B-osa moduloinut Db-duuriin. ....	12
Kuvio 3. <i>Someday My Prince Will Come</i> esimerkki Bb-duuri. ....	12
Kuvio 4. C-alt soitto ja C-alt-asteikko. ....	14
Kuvio 5. C-fryyginen dominanttisoitto sekä asteikko.....	15
Kuvio 6. C-dimiasteikko.....	16
Kuvio 7. <i>Someday My Prince Will Come</i> . Haastateltava A, 1. soolo. ....	30
Kuvio 8. <i>Someday My Prince Will Come</i> . Haastateltava A, 2. soolo. ....	31
Kuvio 9. <i>Someday My Prince Will Come</i> . Haastateltava B, 1. soolo.....	32
Kuvio 10. <i>Someday My Prince Will Come</i> . Haastateltava B, 2. soolo.....	33
Kuvio 11. <i>Airmail Special</i> . Haastateltava A, 1. soolo.....	34
Kuvio 12. <i>Airmail Special</i> . Haastateltava A, 2. soolo.....	35
Kuvio 13. <i>Airmail Special</i> . Haastateltava B, 1. soolo.....	36
Kuvio 14. <i>Airmail Special</i> . Haastateltava B, 2. Soolo.....	37

# 1 Johdanto

Opinnäytetyöni käsittelee dimisointujen (suom. vähennettyjen sointujen, jatkossa dimisointu) päälle improvisointia lyyrisen ja yhdenmukaisen melodian improvisoinnin näkökulmasta. Improvisointi on nykyään niin taiteen perusopetuksen kuin myös ammatillisenkin muusikon koulutuksen opetussuunnitelmassa ison roolin ottanut aihealue, jonka taitaminen ja syventäminen on osa jokaisen musiikin opiskelijan ja ammattilaisen urakaarta. Improvisointi on hetkessä tapahtuvaa reagointia ympärillä tapahtuvaan musikaaliseen kontekstiin, mutta sen hallitseminen vaatii syvää perehtymistä sekä harjoittelua, jotta soittaja kykenee tuottamaan välitöntä sekä musikaalisesti johdonmukaista sisältöä soittimensa kautta.

Dimisoinnut esiintyvät pop/jazz-musiikissa moninaisissa konteksteissa ja niiden käyttötarkoitukset ovat myös vaihtelevia. Dimisoinnuilla tarkoitan opinnäytetyössäni täyssymmetrisiä dimisointuja, jotka rakentuvat kolmesta perusäänen päälle soitetusta molliterssistä (esim. C-Eb-Gb-Bbb). Huomionarvoista on se, että diminelsonnissa septimi-intervalli on tupla-alennettu, eli enharmonisesti soinnun ylin sävel vastaa soivaa seksti-intervallia. Tämä dimisoinnun teoreettinen raami saa aikaan sen, että sointu on rakenteeltaan symmetrinen johtuen sen pienistä tersseistä koostuvasta rakenteesta.

Kitaristeille tämä tarkoittaa soinnun helppoa transponoitavuutta pitkin soittimen kaulaa johtuen kielisoitinten symmetrisyydestä ja kielten välisten intervallisuhteiden säilymisestä samanlaisina. Improvisoivalle kitaristille tämä kuitenkin saattaa aiheuttaa haasteita, sillä dimisointuun reagointi improvisointitilanteessa tuottaa herkästi musikaalisesti köyhää sävelistöä. Kitaran otelaudan symmetrisyys ohjaa soittajan luonnollisia sävelvalintoja suuntaan, joka tuottaa melodisesti arvattavia, kaavamaisia ja yllätyksettömiä ratkaisuja. Dimisointu ja dimiasteikko (oktatooninen asteikko) ovat kitaran kaulalla kaavamaisen näköisiä visuaalisesti, ja harjaantumaton soittaja saattaa helposti tyytyä soittamaan enemmän teknisesti helposti toteutettavaa sävelistöä, unohtaen lyyrisyyden eli niin sanotun laulunomaisen lähestymisen improvisoidessaan dimisoinnun päälle. Usein kuitenkin kitaristi, joka on improvisoinnissa edennyt jazz-tonaliteetin maailmaan, kykenee muiden sointutehojen päälle improvisoimaan sangen kiinnostavaa ja yhtenäistä sävelistöä. Kuitenkin selkeä heikkous löytyykin monesti juuri dimisoinnuista.

Dimisoinnut muodostavat laajan verkoston eri sointuväreistä koostuvia melodisia ulottuvuuksia, joiden hahmottaminen ja hallitseminen luo selkeän eron aloittelevan ja harjaantuneen improvisoijan välille. Tämän takia mielestäni onkin tärkeää kehittää ja tutkia tapoja, miten kitaristi kykenee laajentamaan osaamistaan myös dimisoitujen kanssa.

Työssäni pyrin vastaamaan seuraavaan kysymykseen: miten kitaristi voi improvisoida dimisoitujen päälle yksinäisesti mahdollisimman vaivattomasti ja musikaalisesti hyödyntäen kitaran otelaudan symmetriaa, samalla kuitenkin jumiutumatta siihen? Pilkon tutkimuskysymykseni seuraaviin improvisoinnin osa-alueisiin, joita tarkastelen: dimisoitujen lyyrinen ulottuvuus, dimisoitujen funktionaaliset eroavaisuudet sekä dimiasteikon käyttäminen osana improvisoijan ”sanavarastoa”.

Työni tuloksena on läpileikkaus dimisoitujen moninaisista funktioista ja improvisointiin käytettävissä olevista työkaluista. Työni tärkein anti on teemahaastattelujen tuloksista syntyvä käytännönläheinen nuottimateriaali, haastateltavien esiin nostamat näkemykset ja tulosten analysointi. Opinnäytetyöni tuloksesta voikin kitaristien lisäksi hyötyä myös muuta jazz-improvisoinnista kiinnostuneet instrumenttia katsomatta, sillä samat ohjeet, säännöt ja esimerkit ovat suoraan sovellettavia myös muilla melodisilla instrumenteilla.

## 2 Aiheen valinta ja rajaus

Puhtaasti dimisoituihin keskittyvää improvisointitutkimusta tai kirjallisuutta ei ole aikaisemmin luotu kuin hyvin rajallisesti, kitaraan keskittyvää materiaalia vielä vähemmän. Työni tärkeys ja ajankohtaisuus näyttäytykin juuri siinä, että musiikillinen sisältö, jota dimisoinnut luovat, on ajatonta ja pysyvää ja näin ollen kitaristeille olisi hyödyllistä koostaa tietoa aiheeseen liittyen. Keski-tyn opinnäytetyössäni yksisäveliseen melodiaimprovisointiin (*single note lines*) rajaten pois useista sävelistä koostuvan improvisoinnin (polyfoninen improvisointi, *double stops*) sekä sointuimprovisoinnin. Näin opinnäytetyöni rajaus pysyy hallittuna ja sen soveltavuus olisi laajempi. Yksittäisistä äänistä koostuvaan improvisointiin keskittyvän opinnäytetyön tulosta voi harjoittelussaan ja opetuksessaan hyödyntää kitaristien lisäksi myös muiden kielisoittimien soittajat sekä monofonisten instrumenttien soittajat kuten puhallin-, jousi ja lyömäsoittajat. Kitaran soittotekniikka tai fyysiset ominaisuudet eivät toimi rajauksina esimerkeissä, joita työssäni käsittelen ja näin ollen tutkimukseni sovellettavuus ulottuu laajemmalle kuin vain kitaristien käyttöön. Toki huomionarvoista on se,

että dimisointujen päälle improvisoiminen on itsessään jo melko pitkälle viety kokonaisuus ja konsepti, joten opinnäytetyö ei välttämättä sovellu vasta improvisointiuransa alussa oleville soittajille.

Opinnäytetyö toteutettiin tutkimuksellisena kehittämistoimintana, ja työn taustalla ja aineiston analyysissa toteutui laadullinen tutkimusote, kirjallisuuden tarkastelun sekä teemahaastatteluiden yhdistelmä. Opinnäytetyön tietopohjana käytettiin kirjallisuutta, sillä näin avataan aihetta koskevat keskeiset termit, teemat ja sisällöt lukijalle hyödyntäen jo olemassa olevaa musiikin teoriakirjallisuutta sekä tutkimusmateriaalia. Selittämällä ja havainnoimalla näitä aiheita leipätekstissä, opinnäytetyötäni lukevan on helpompi ymmärtää teemahaastatteluissa esille nousseita aihealueita sekä niiden sovelluksia. Kirjallisuuden tarkastelun lisäksi aineistonkeruuta varten haastateltiin kahta kitaristia, joilla on sekä vahva musiikillinen tausta että pitkä opetuskokemus alallaan. Nämä haastattelut toteutettiin teemahaastatteluina, joka tarkoittaa puolistrukturoitua haastattelua, jonka aihepiirit, eli teema-alueet ovat tiedossa ja haastattelija voi kysyä vapaasti ennalta suunnitelmattomia jatkokysymyksiä, mutta rakenteellisesti haastattelu on ennalta suunniteltu. Teemahaastattelu mahdollistaa haastattelutilanteessa vuorovaikutuksen, joka ruokkii ja ohjaa keskustelua tutkimusta parhaiten tukevaan suuntaan. (Tuomi & Sarajärvi 2018, 87–88.) Kaikki aineisto analysoitiin aineistolähtöisellä sisällönanalyysillä, jonka avaan tarkemmin luvussa 5.3.

### **3 Tietoperusta**

Tässä luvussa avataan työssä käytetyt käsitteet. Ensiksi selitetään musiikinteoreettiset ja kitaransoittoon liittyvät termit, jonka jälkeen pureudutaan työn keskeisiin käsitteisiin improvisointiin ja dimisointuihin sekä niiden käyttöön jazz-musiikissa.

#### **3.1 Aiempi tutkimus**

Dimisointuihin pelkästään keskittyvää tutkimuskirjallisuutta on olemassa melko rajallisesti. Jouduinkin koostamaan tutkimukseeni tietoa lukuisista eri jazz-improvisointiin keskittyvistä kirjoista sekä tutkimuksista. Myöskään opinnäytetöitä, jotka käsittelevät pelkästään dimisointuimprovisointia ei ole aikaisemmin tehty.



Kirjallisuus, jota hyödynsin opinnäytetyössäni, valikoitui niin oman asiaan liittyvän tietämykseni ja kokemukseni avulla, kuin myös hakusanoilla Google Scholar sekä Thesesus tietokannoista. Käyttämäni hakusanoja olivat: Dimisointu, vähennetty sointu, improvisointi, jazzimprovisointi, diminished chord, diminished chord improvisation, dimiasteikko, diminished scale. Tärkeimmät aihetta käsittelevät kirjat, joita käytin ovat Derek Baileyn (1992) *Improvisation: Its Nature and Practice*, Mark Levinen (1995) *The Jazz Theory Book*, David Bakerin (1985) *How to Play Bebop* sekä Hal Crookin (2005) *Ready, Aim, Improvise*. Mainitut teokset ovat alalla yleisesti tunnustettujen asiantuntijoiden kirjoittamia ja laajalti muusikoiden ja pedagogien arvostamia, ja ne käsittelevät syvällisesti dimisointujen päälle improvisointia ja siten ovat suoraan sovellettavaa tietoa omaan tutkimukseeni.

Hyödynsin teemahaastattelujen analyysissä Sirkka Hirsjärven ja Helena Hurmeen teosta *Tutkimus-haastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö* sekä myös Jari Eskolan ja Juha Suorannan teosta *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*.

### 3.2 Käsitteet ja termit

Käytän tutkimuksessani monia länsimaisessa musiikinteoriassa yleisesti omaksuttuja termejä. Näistä kaikki eivät välttämättä ole tuttuja lukijalle, joten selitän tässä luvussa käyttämäni termistöä.

*Arpeggio* – Suomeksi murtosointu. Soinnun soittaminen yksiaänisesti (yksi ääni kerrallaan).

*Dimiasteikko* – Asteikko, joka koostuu pelkästään kokonaisista ja puolikkaista sävelaskeleista. Toiselta nimeltään oktatoninen asteikko, johtuen asteikon kahdeksasta äänestä. Asteikko alkaa kokonaisella sävelaskeleella, jota seuraa puolikas, sama kuvio toistuu koko asteikon läpi. Asteikosta tehdessä terssipinoja, rakentuu asteikosta pelkästään puhtaita dimisointuja.

*Dimisointu* – Vähennetty sointu. Nelisointu, joka koostuu perusäänestä, molliterssistä, vähennetyistä kvintti-intervallista sekä tupla-alennetusta septimi-intervallista (enharmonisesti seksti-intervalli).

*Dominantti* – Vallitsevan sävellajin viides aste, joka aiheuttaa jännitteisen harmoniallisen tilanteen. Dominanteille ominaista on purkautuminen toonikateholle (perusteho). Dominantteja on myös muunlaisia tavallisten viidennen asteen sointujen lisäksi. On olemassa mm: *Väldominantti*, joka on viidennen asteen sointu jollekin muulle kuin sävellajin toonikasoinnulle ja se ns. tonikalisoii jonkun muun sointuasteen, esimerkiksi C-duurissa A7 - Dm7; *Sijaisdominantti*, joka on tritonuksen päässä alkuperäisestä dominantista oleva korvaussointu ja jonka tyypillinen purkaussuhde on puolisävelaskel alaspäin sävellajin soinnulle, esimerkiksi C-duurissa Bb7 - Am7.

*Dominanttidimiasteikko* – Dimiasteikon toinen moodi. Muodostuu puolikkaista ja kokonaisista intervalleista. Dimiasteikkoon verrattuna dominanttidimiasteikko alkaa puolikkaalla sävelaskeleella. Dimisoitua hyvin kuvastava sointu on esimerkiksi dominantti 13#11#9-sointu.

*Enharmonia* – Samalle äänelle, soinnulle tai sointuteholle saattaa olla useampi nimitys, mitkä tarkoittavat kuitenkin samaa asiaa tasavireisessä järjestelmässä. Esimerkkinä B – Cb äänet ovat enharmonisesti identtiset.

*Fraseeraus* – (*Phrasing*) tarkoittaa soittajan improvisoidessa tai muuten soittaessa tekemää rytmistä muuntelua. Jazz-musiikissa fraseerauksella usein viitataan kolmimuunteisen rytmien käyttämiseen ja nuottien pituuksien vaihteluun.

*Funktionaalisuus* – Tonaalisen järjestelmän hierarkian luonteeseen kuuluu, että sävellajin sävelet tai sointuasteet eivät ole tasa-arvoisia, vaan laadullisesti erilaisia. (Ahonen 2004, 68.)

*Jazz standardi* – Jazz-musiikissa paljon esitetty ja mahdollisesti levytetty kappale, joka on saavuttanut ns. standardin aseman.

*Legato* – Melodian soittamista sitoen nuotit yhteen, eli nuottien väliin ei jää taukoa (vrt. vastakohtana staccato, jossa nuotit soitetaan lyhyesti ja terävästi).

*Likki* – (*Lick*) yleensä melodinen fraasi, joka saattaa toistua improvisoidussa musiikissa useamman kerran ja on luonnoltaan ennalta opeteltu. Likki on lähtökohtaisesti lyhyt, korkeintaan muutaman

tahdin mittainen ja osa sooloa. Improvisoivalle muusikolle on tyypillistä opetella likkejä joita muut muusikot ovat soittaneet omissa soloissaan ja hyödyntää näitä omassa improvisoinnissaan.

*Moodi* – Järjestelmä, jossa asteikon sävel muodostaa perussävelen uudelle asteikolle, joka noudattaa ja seuraa kuitenkin alkuperäisen asteikon rakennetta ja näin muodostaa uuden asteikon. Tyypillisenä esimerkkinä duuriasteikon moodit (jooninen, doorinen, fryyginen, lyydinen, miksolyydinen, aiolinen ja lokriinen).

*Superimpositiointi* – ”Väärän” soinnun, asteikon tai sävelen soittaminen tilanteessa, missä sitä ei yleensä tehdä. Tosiasiassa tuottaa usein sävelistöä, joka on melodisesti ja harmoniallisesti miellyttävää. Esimerkiksi soittamalla C-duuriasteikkoa Fmaj7-soinnun päälle syntyy F-lyydinen asteikko (F-lyydinen on C-duurin neljäs moodi).

*Teema* – Jazz-standardin melodia, joka esitetään kappaleen alussa ja lopussa ennen ja jälkeen solojen.

*Transkriptio* – Nuotinnus soitetusta kappaleesta tai osa sitä.

*Tritonus* – Vähennetty kvintti-intervalli. Soinnuissa käytetään merkintää b5.

*Äänenkuljetus* – (*Voice leading*) tarkoittaa melodian liikettä suhteessa kappaleen harmoniaan ja ennalta soitettuun melodiaan. Jazz-musiikissa äänenkuljetuksella yleensä tarkoitetaan improvisoidun melodian kuljettamista kohti vaihtuvan soinnun sointuääntä kohti (priimi, terssi, kvintti, joskus septimi).

### 3.3 Improvisointi

Improvisoinnilla musiikissa tarkoitetaan tilanteessa luotua musiikkia, joka syntyy spontaanisti ilman erillistä valmistelua (Ahonen 2004, 171). Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö improvisoiva muusikko olisi harjoitellut improvisointia ennen tilannetta ja etteikö improvisoija olisi valmistautunut improvisointitilanteeseen ennakkoon tutustumalla kappaleeseen, jonka päälle improvisoi. Improvisointi on määritelmänä hieman paradoksaalinen; tilanteessa syntyvä musiikki

ei koskaan voi olla täysin uutta ja valmistelematonta, sillä improvisoijan tekemiin valintoihin vaikuttaa kaikki hänen ennalta soittamansa ja harjoittelimansa ohjelmisto, likit sekä tyyliuunnan tuntemus.

Usein jazzmusiikissa tehtävä jaottelu improvisoinnin suhteen on niin sanotut ”Form”- ja ”Free”-tyylit. Formissa pysyvälle improvisoinnille tyypillistä on, että improvisoitavassa kappaleessa on ennalta määrätty tempo, tahtilaji, sointukulku sekä kappalerakenne. Freessä vuorostaan ei tyypillisesti ole ennalta määriteltäviä parametrejä. (Crook 2005, 11.)

Yksi musiikillisen improvisoinnin jaottelukeino on jakaa improvisointi idiomaattiseen ja ei-idiomaattiseen tyyliin. Idiomaattisella improvisoinnilla tarkoitetaan tyylinmukaista improvisaatiota, eli improvisoitu melodia selkeästi mukailee tiettyjä genreen sitoutuvia tyyllisiä rajoitteita. Ei-idiomaattinen improvisaatio mielletään taas vapaammaksi improvisoinniksi, joka pyrkii olemaan huomioimatta edellä mainittuja musiikillisia rakenteita tai malleja. (Bailey 1992, 12.)

Käytänkin seuraavat alaluvut määrittelemään improvisointia oman tutkimukseni näkökulmasta keskittyen improvisointiin rakenteellisessa jazz-musiikissa (*Form*) rajaten pois vapaan improvisoinnin (*Free*). Tämä johtuu tutkimukseni sointufunktioihin perustuvasta näkökulmasta, mikä rajaa luonnostaan pois vapaan improvisoinnin.

### 3.4 Improvisointi jazz-musiikissa

Jazzmusiikissa improvisointi on koko tyyliuuntaa määrittävä ominaisuus. ”Jazz-sanasto” on erityinen kommunikoinnin ryhmittymä musiikin maailmassa. Pystyäkseen ilmaisemaan itseään sujuvasti jazzmuusikolla täytyy olla hyvä otanta sanavarastosta, kieliopista ja rakenteista mitä jazzissa käytetään. (Haerle 1980, 2.) Tämä lingvistiikkaan viittaava vertaus on hyvin paikkansa pitävä, sillä jazzmuusikon täytyy hallita sujuvaa improvisointia varten laajasti erilaisia sointuja, asteikoita ja omaksumistaitoa näiden soveltamiseen kyetäkseen soittamaan jazzia.

Improvisointi on saavuttanut jazzissa merkittävän aseman vuosien saatossa. Vanhassa swing-ajakauden jazzissa, joka oli suosituimmillaan 1930–1940-lukujen taitteessa, tyypillisesti solistisen roolin ottanut soittaja esitti kappaleen teeman jälkeen melodiamuuntelua hyödyntäen teeman uudelleen. (Gioia 2021, 199–200.) Vähitellen tämä melodiamuuntelu muovautui yhä enemmän

vapauksia ottaneeksi improvisoinniksi, joka ei muistuttanut enää alkuperäistä melodiaa juuri ollenkaan. Viimeistään bebop-aikakaudelle 1940-luvun puolivälissä saavuttaessa oli täysin alkuperäisestä teemasta irtaantunut improvisointi saavuttanut huippunsa; Jazz-muusikot esittivät kappaleen rakenteen päälle virtuoottisia sooloja, merkiten omissa melodisissa valinnoissaan kuitenkin tarkasti alla vallitsevaa harmoniaa. (Mts. 182–183.)

Vastapainona bebop-aikakauden teknisesti haastavalle ja nopealle jazzille syntyi 1950-luvulla modaalisen jazzin ja hardbopin suuntaukset, missä keskityttiin enemmän vallitsevan sävellajin merkitsemiseen asteikko- ja sointuvalinnoilla kuin alati vallitsevan soinnun puristiseen merkitsemiseen linjoissa. (Mts. 267.)

Nykyjazzille tyypillistä on kaikkien jazzin historiassa esiintyneiden tyyliuuntausten sulava yhdistely ja variointi. Harva jazz-muusikko tänä päivänä profiloituu puhtaasti ”swing-soittajaksi” tai ”bebop-soittajaksi” vaan kykenee vaivatta yhdistelemään jokaista jazzin historian tyyliuuntausta luoden uutta ja innovatiivista melodisharmoniallista sisältöä hetkessä.

### 3.5 Dimisoinnut

Dimisoinnut ovat musiikissa esiintyviä, päämääräisesti epävakaita, sointuja. Johtuen dimisointujen vähennyksestä kvintistä, dimisoinnut eivät ole kykeneväisiä toimimaan toonikatehona. Kvintin lisäksi dimisoinnun septimi on myös vähennetty ja näin ollen sointua nimetään myös vähennykseksi nelitai septimisoinnuksi. (Sallinen 2019, 80.) Dimisoinnut (voidaan merkitä myös °7) soinnut ovat lähtökohtaisesti jännitteisiä ja pyrkivät purkautumaan vakaampaan sointutehoon.

Klassisen musiikinteorian mukaan °7 katsotaan olevan peräisin harmonisesta mollista, jonka VII asteen sointu dimi on. Dimisointua voidaan myös tulkita pohjasävelettömänä dominanttisointuna, koska se muistuttaa kuulokvaltaan sekä funktioltaan sävellajin V7 sointua ( $B^{\circ}7 \approx G7[b9]$ ). (Sallinen 2019, 80.) Kuitenkaan kaikkia dimisointuja ei pystytä automaattisesti tulkitsemaan puhtaan dominanttisiksi soinnuiksi, vaan myös muunlaista jaottelua dimisointujen kohdalla on esitetty. Musiikin teorian opettaja ja pedagogi Sami Sallinen on omassa jaottelussaan jakanut dimisoinnut dominanttisiin ja ei-dominanttisiin dimisointuihin, mikä poikkeaa tietyiltä osin perinteisessä jazz-teoriassa yleisesti omaksutusta tavasta. Käsittelenkin seuraavaksi dimisointuja kuten Sallinen ne on jaotellut, kuten myös toisilla jazz-teoriassa yleisesti omaksutuilla tavoilla.

### 3.5.1 Dominanttiset dimisoinnut

Väldominanttisen ominaisuuden omaavat dimisoinnut voivat edeltää mitä tahansa vakaata sävel-lajin sointua. Dominanttisten dimisointujen pohjasävel on oletetun purkaussoinnun johtosävel; do-minanttisia dimisointuja voidaankin kutsua nouseviksi dimeiksi oletuspurkauksena pieni sekunti ylös. (Sallinen 2019, 81.)

Alla on esitetty esimerkkinä osa *Like Someone In Love* -jazz standardista (ks. kuvio 1). Tahdissa neljä D#dim7 purkautuu pienen sekunnin ylöspäin sävellajin III asteelle Em7.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time, C major. The first staff contains the first five measures of a phrase. Above the notes are the following chords: Fmaj7, Bm7, E7, Amaj7, D7, and D#dim7. The second staff contains the next five measures. Above the notes are the following chords: Em7, A7, Dm7, G7, and C6. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4/4.

Kuvio 1. *Like Someone In Love* esimerkki C-duuri.

Dominanttisten dimisointujen voidaan todeta muistuttavan läheisesti vastaavia väldominantteja. Yllä esitetystä esimerkistä sointu D#dim7 voitaisiin korvata myös B7b9-soinnulla, jonka ylä rakenne koostuu D#-, F#-, A- sekä C- sävelistä ja joka olisi V asteen väldominantti sitä seuraavalle Em7-soinnulle. Samat sävelet muodostavat D#dim7-soinnun. Näin ollen dominanttisten dim7-sointujen sekä niitä vastaavien väldominanttien välinen suhde on varsin läheinen.

### 3.5.2 Ei-dominanttiset dimisoinnut

Sallinen on omassa materiaalissaan jaotellut ei-dominanttiset dimisoinnut ”pidätysdimeihin” sekä ”laskeviin dimeihin”. ”Pidätysdimeillä” tarkoitetaan dimisointua, jonka pohjasävel on sama kuin sen oletetulla diatonisella purkaussoinnulla. (Sallinen 2019, 81.) Esimerkkinä tästä on osa kappaletta *I’ll Take Romance*, jonka tahdissa neljä Dbdim7-sointu purkautuu sävellajin toonikasoinnulle Dbmaj7. (Ks. kuvio 2.)



Kuvio 2. *I'll Take Romance* esimerkki F-duuri, B-osa moduloinut Db-duuriin.

### 3.5.3 Laskevat dimisoinnut

”Laskevien dimisointujen” oletuspurkaus on pieni sekunti alas johonkin sävellajin sointuun. Laskevat dimisoinnut omaavat sen oletetun purkaussoinnun kanssa vähintään kaksi yhteistä säveltä. Tämän takia laskevat dimit tulkitaan usein teoriakirjallisuudessa eräänlaisiksi ”kromaattisiksi muunnosoinnuiksi.” (Sallinen 2019, 81.)

Esimerkkinä laskevasta dimisoinnusta on alla esitetty pätkä jazz-standardista *Some Day My Prince Will Come* (ks. kuvio 3). Esimerkin tahdissa neljä C#dim7-sointu purkautuu pienen sekunnin alas päin sävellajin II asteelle, sointuun Cm7. C#dim7-sointu jakaa Cm7-soinnun kanssa yhteiset äänet Bb (C#dim7-soinnun tupla-alennettu septimi eli enharmonisesti seksti, joka on Cm7 soinnulle septimi) ja G (C#dim7-soinnun vähennetty kvintti, joka on Cm7 soinnun puhdas kvintti).



Kuvio 3. *Someday My Prince Will Come* esimerkki Bb-duuri.

### 3.6 Muita näkemyksiä dimisointuihin liittyen

Aikaisemmassa kappaleessa käsittelin Sallisen lähestymistapoja dimisointuihin. Sallisen jaottelu kolmeen eri kategoriaan ei kuitenkaan ole ainut vallitseva teoreettinen viitekehys dimisointuihin liittyen. Käsittelen seuraavassa luvussa muita jazzteoreetikoiden lähestymistapoja dimisointuihin, jotka joiltain osin yhtyvät ja toisilta erkanevat Sallisen ajatuksista.

Dimisointujen käyttö dominanttifunktioiden sointujen korvauksena on tärkeä osa jazzissa ilmenevää harmonian laajentamista. Yksi dimisointujen tyypillisimmistä funktioista on toimia korvauksena dominanttisoinnuille. Dimisointujen käyttäminen dominanttien korvauksena aikaansaa kromaattista liikettä ja kasvattaa kappaleen harmonaalista jännitettä. (Levine 1995, 79.) Näissä tilanteissa improvisoija usein nojautuu käyttämään joko symmetristä dimiasteikkoa tai miksolyydisen asteikon sovellutusta, joilla tarkoitetaan tyypillisesti harmonisen mollin viidettä moodia (fryyginen dominanttiasteikko) tai melodisen mollin seitsemättä moodia (*Altered scale*). Nämä asteikot ovat ominaisia luomaan vahvaa jännitteen tuntua sillä ne sisältävät pohjasoinnun priimin, terssin ja septimin lisäksi muunneltuja sekunteja, kvinttejä sekä sekstejä ja toimivat tämän takia dimisoinnun päälle improvisoidessa, sillä dimisointu on itsessään epävakaata eli jännitteinen sointu. Tämän takia dimiasteikon lisäksi myös miksolyydisen asteikon tapaiset dominanttiasteikot toimivat dimisointutilanteissa samoin kuin dimiasteikko.

Dimisointuja voi tulkita myös ns. bebop-asteikkojen kehityksessä. Bebop-aikakaudella dimisoinnut asettuivat olennaiseksi osaksi jazzharmoniaa. Bebop-asteikot ovat kahdeksanäänisiä asteikkoja, missä duuri- tai molliasteikkoon on lisätty yksi kromaattinen ääni, jotta asteikkoa soittaessa sointujen tärkeät äänet (priimi, terssi, kvintti, septimi) osuvat iskuille, ja ne pohjautuvat vahvasti dimisointujen olemassaoloon. (Baker 1985, 1.) Bebop-asteikot on tunnetusti teoretisoinut pedagogi ja jazzmuusikko Barry Harris, joka on tutkinut ja kirjoittanut laajasti erilaisista bebop-asteikoista sekä niiden käytöstä (Rees 1994, 20). Aiheen laajuuden vuoksi rajaan Harriksen tutkimukset aiheesta opinnäytetyöni ulkopuolelle.

Dimisoinnut esiintyvät pop/jazz-musiikissa monissa eri funktioissa. Dimisointujen tyypillisimmät sovellustilanteet ovat muunnellut dominanttisoinnut, äänenkuljetus ja V7 – b9 -purkaus. Muunnelluilla dominanttisoinnuilla tarkoitetaan duurisointua, joka koostuu toonikasta, terssistä, septimistä







Kuvio 5. C-fryyinen dominanttisointu sekä asteikko.

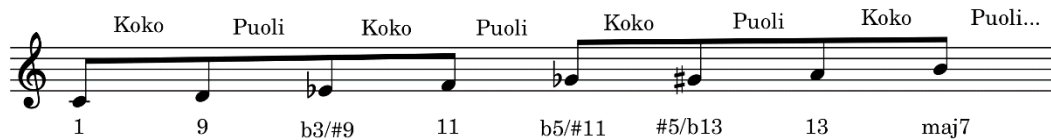
Dominanttisten perusfunktioiden lisäksi dimisoinnalla saattaa olla myös muita sointutehoja kappaleessa. Toinen erittäin yleinen dimisoinnun funktio on toimia ”passing chordina” eli nousevana tai laskevana äänenkuljetuksen instrumenttina. Tällaisissa tilanteissa dimisoinnut toimivat eräänlaisena siltana kahden diatonisen soinnun välillä aikaansaaden pehmeän liikkeen sointujen vaihdokseen. Nämä liikkuvat dimisoinnut toimivat mainioina äänenkuljetuksen työkaluina, sillä kun dimisointu puretaan diatoniseen sointuun, syntyy puolisävelaskeleen kokoinen purkaus useamman soinnun sävelen kanssa. (Levine 1995, 336; Coker 1991, 82.) Näissäkin tilanteissa dimisoinnut voi tulkita dominanttisen funktion omaavana sointuna, mutta erityisesti nousevissa dimisoinnuissa improvisoijan on syytä välttää muutamia lisäsäveliä, jotka pohjautuvat perinteiseen dominanttiseen dimiasteikkoon. Coker ja Levine kiteyttävät dimisoinnun käytön tonaalisen pisteen siirtämisessä. Dimisointujen laaja käyttö perustuukin vahvasti sen muovautuvuuteen aina kunkin käyttötilanteen mukaan: joko dominanttisen sointuna tai sointutehoja yhdistävänä siltana, kuten Coker ja Levine asiaa tutkivat.

Kun improvisoija lähtee harjoittelemaan dimisointujen päälle improvisointia, saattaa soinnun symmetrisyys tuottaa haasteita. Lähestyttäessä dimisointuimprovisointia on tärkeää ensinnäkin ymmärtää dimisointujen rakennetta, ymmärtää dimiasteikon käyttöä sointujen päälle improvisoidessa, hyödyntää symmetrisiä kuvioita, käyttää arpeggioita, etsiä ja hyödyntää kohdeääniä mihin omia linjojaan pyrkii purkamaan, hyödyntää tietoa dimisoinnun korvaustehoista dominanttisointuna sekä harjoitella näitä kaikkia tekniikoita sulavasti osana omaa improvisointia (Levine 1995, 336; Coker 1991, 81.)

On tärkeää muistaa, että dimisointujen päälle improvisointi vaatii aikaa ja laajaa kokeilemistä. Omaan musiikilliseen intuitioon luottamalla pystyy jokainen improvisoija löytämään itseään miellyttäviä ratkaisuja dimisointujen päälle improvisoidessa. On myös huomioitava, että tärkeä osa jazz-improvisoinnin harjoittelua on kuunnella aktiivisesti jazz-musiikkia ja myös nuotintaa jo ennalta soitettuja sooloja ja opiskella niistä mitä kokeneet improvisoijat ovat soittaneet dimisointujen päälle.

### 3.7 Dimiasteikko

Dimiasteikko, eli toiselta nimeltään vähennetty asteikko, on symmetrinen 8-ääninen asteikko, jonka intervallit vuorottelevat puoli- ja kokosävelaskeleiden välillä. Dimiasteikolla on kaksi erityistä ominaisuutta: Toisin kuin seitsenääniset duuri- ja molliasteikot, dimiasteikossa on kahdeksan ääntä ja toisin kuin duuri- ja molliasteikot, dimiasteikko on symmetrinen tarkoittaen, että sen muodostava intervallirakenne on säännöllinen. (Levine 1995, 79.) Tästä seuraa asteikon eräs lempinimi ”kokopuoliasteikko” tai ”puolikokoasteikko” viitaten juuri koko- ja puolisävelaskeliin, josta asteikko rakentuu.



Kuvio 6. C-dimiasteikko.

Koska dimiasteikko on symmetrinen ja sen intervallikuvio toistuu, voidaan todeta, että dimiasteikkoja ei ole olemassa kuin kolme. C sävelestä alkava, D sävelestä alkava sekä E sävelestä alkava. Tämä johtuu siitä, että asteikko ”alkaa alusta” molliterssien välein (Levine 1995, 80.)

C-dimiasteikon äänet ovat:

C – D – Eb – F – Gb – G# – A – B

D-dimiasteikon äänet ovat:

D – E – F – G – Ab – A# - B – C#

E-dimiasteikon äänet ovat:

E – F# – G – A – Bb – C – C# – D#

Koska asteikko alkaa alusta aina molliterassin jälkeen, muodostuvat kaikki väliin jäävät dimiasteikot näiden kolmen asteikon sävelistä.

## 4 Kehittämistyön tarkoitus, tavoitteet ja tutkimuskysymykset

Tutkimuskysymykseni on seuraava: miten kitaristi voi improvisoida dimisointujen päälle yksiäänisesti mahdollisimman vaivattomasti ja musikaalisesti hyödyntäen kitaran otelaudan symmetriaa, aikaisempaa osaamistaan improvisoinnista sekä dimiasteikkoa. Pilkon tutkimuskysymykseni seuraaviin improvisoinnin osa-alueisiin, joita tarkastelen: dimisointujen lyyrinen ulottuvuus, dimisointujen funktionaaliset eroavaisuudet sekä dimiasteikon käyttäminen osana improvisoijan ”sanavarastoa”.

Tutkimusongelma opinnäytetyössäni oli aikaisemman tiedon vähäisyys ja tiedon pirstaleisuus. Tämä vaikeuttaa jazz-kitaraa opiskelevan soittajan tai opettajan oppimista, sillä tiedonhakuun ja sen koostamiseen kuluu suuri määrä aikaa ja vaivaa. Aihe on vakiintuneesti ajankohtainen johtuen pop/jazz-musiikin teoriapohjan pysymisenä stabiilina viimeisimmät lähes 90 vuotta. Dimisointujen merkitys länsimaisessa musiikissa on perustavanlaatuinen ja dimisointujen luoma dominanttinen eli jännitteinen ja epävaka yleisteho on perustava osa musiikkia, mitä kuuntelemme, soitamme opiskelemme ja opetamme päivittäin.

Dimisointuimprovisoinnin oppiminen ja opettaminen on haastavaa ilman koostettua tietoa aiheesta, sillä tiedon hakemiseen ja oppimiseen kuluva työ vie asian soveltamiselta ja käytäntöön viemiseltä aikaa. Dimisoinnut eivät ole poistumassa musiikistamme, ja ennen kaikkea jazz-musiikissa dimisointujen funktio harmoniassa on lähtemätön. Tämän takia opinnäytetyöni täyttää selkeän olemassa olevan tarpeen.

Pyrin opinnäytetyölläni koostamaan olemassa olevaa tietoa ja eritellä sitä helposti hahmotettaviin kokonaisuuksiin. Keskityn seuraaviin osa-alueisiin: termistön selittäminen, dimisointujen teoreettisen pohjan avaaminen ja havainnoiminen, dimisointujen asteikkoteoria ja äänihierarkia, teema-haastatteluista kerätty käytännön tieto aiheeseen liittyen ja sen analysoiminen sekä tämän tiedon koostaminen sekä siitä johtopäätelmien tekeminen. Näin dimisointuimprovisointia opettava opettaja tai itsenäinen opiskelija saa konkreettisia ohjeita aiheen omaksumiseen.

Opinnäytetyöni on tutkimuksellinen kehittämistyö, jonka tutkimuksellinen puoli toteutetaan laadullisena tutkimuksena. Tavoitteenani on kehittää teemaan liittyen, kuten yllä mainitsin, ns. kättä pidempää pedagogien työkentälle. Teema on hedelmällinen myös monenlaiselle jatkolle: esimerkiksi nuottivihkon tai soitonoppaan tuottaminen opinnäytetyöni tuloksesta olisi mainio jatkotutkimuksen kohde.

Toikon ja Rantasen (2009) mukaan kehittäminen voidaan ymmärtää konkreettisena toimintana, joka tähtää selkeästi määritellyn tavoitteen täyttämiseen (mts. 14). Kehittämällä tähdätään siihen, että tavoitellaan aiempia toimintatapoja parempia menetelmiä tai rakenteita. Toikko ja Rantanen korostavat vielä, että tavoitteellisuus on keskeinen kehittämisen elementti. (Mts. 16.)

Omassa opinnäytetyössäni tavoitteenani olikin luoda dimisointuimprovisoinnista kiinnostuneelle oppijalle konkreettista teoreettista tietopohjaa sekä harjoitustapoja aiheen omaksumiseen. Kuten edellä nostin esille, opinnäytetyössäni on myös laadullisen tutkimuksen ote, sillä tavoitteisiin päästäkseni analysoin haastatteluja ja aineistoja aineistolähtöisen sisällönanalyysin keinoin.

Tutkimukseni tulokset on tarkoitettu seuraavalle kohdeyleisölle: musiikin alan toimijat, pääpainopisteenä kitaraa joko opiskelevat tai soittavat. Pyrin opinnäytetyössäni ohjaamaan rajauksiani kohti kitaristeja eniten hyödyttävää tutkimustulosta kohti, sillä kitaran rakenteellinen struktuuri tuottaa soittajalle tiettyjä rajoituksia ja toisaalta myös mahdollisuuksia eri lailla kuin muut instrumentit. Tämän sanottuani en kuitenkaan pyri työssäni poissulkemaan muiden soittimien soittajia, vaan pyrin muotoilemaan notaatioesimerkit ja teoreettisen pohjan mahdollisimman laajasti sovellettavaan muotoon instrumenttia katsomatta.

## 5 Toteutus

Tässä luvussa käydään lävitse tutkimuksen toteuttamista, menetelmää sekä aineiston keruuta ja sen analysointia.

### 5.1 Kehittämistyön menetelmä

Toteutin opinnäytetyöni tutkimuksellisenä kehittämistoimintana, ja työn taustalla ja aineiston analyysissä toteutui laadullinen tutkimusote, kirjallisuuden tarkastelun sekä teemahaastatteluiden yhdistelmä. Käytin opinnäytetyöni tietopohjana kirjallisuutta, sillä haluan avata aiheitani koskevat keskeiset termit, teemat ja sisällöt lukijalle hyödyntäen jo olemassa olevaa musiikin teoriakirjallisuutta sekä tutkimusmateriaalia. Selittämällä ja havainnoimalla näitä aiheita leipätekstissä, opinnäytetyötä lukevan on helpompi ymmärtää teemahaastatteluissa esille nousseita aihealueita sekä niiden sovelluksia.

### 5.2 Kehittämistyön aineisto ja sen keruu sekä kuvaus

Työni aineiston olen kerännyt kahdella laajalla teemahaastattelulla, jotka sisälsivät myös soittotehtävän. Teettämällä teemahaastatteluita osana aineistonhankintaa sain aiheeseen syvällisesti perehtyneiltä muusikoilta heidän näkemyksiään tähän liittyen, ja pyytämällä heitä improvisoimaan osana haastattelua, sain opinnäytetyöhöni tutkittavaa ja analysoitavaa nuottimateriaalia. Teemahaastatteluissa sovelsin ja tutkin musiikin teorian yleisiä käytäntöjä ja konsepteja dimisointuimprovisointiin liittyen jazz-musiikin ammattilaisten kautta. Teemahaastattelut koostuivat haastattelukysymyksistä sekä Charlie Christianin *Airmail Special*, ja Frank Churchillin *Someday My Prince Will Come* -kappaleiden improvisointitehtävästä, joita pyysin haastateltavia soittamaan. Kyseiset kappaleet valikoituivat osaksi haastattelua ja aineistonhankintaa sen takia, että näissä dimisoinnut esiintyvät tyypillisimmissä funktioissa kappaleen rakenteessa, nousevina, laskevina sekä useamman tahdin mittaisina ”pidätysdimeinä”. Konkreettiset soolotranskriptiot ovatkin erinomaista aineistomateriaalia, sillä analysoimalla sitä, mitä muusikot ennen meitä ovat tehneet ja miten he ovat nähneet musiikillisia konsepteja osana tonaalista verkostoa, pystymme omaksumaamme tietoa omaan soittoomme ja opetukseemme, sekä toisaalta pystymme vertailemaan erilaisia melodisia ratkaisuja keskenään ja voimme tehdä itse soittajana valintoja tämän tiedon pohjalta.

Vuonna 1937 sävelletty *Someday My Prince Will Come* on tullut tunnetuksi Walt Disney'n *Lumikki ja seitsemän kääpiötä* -elokuvasta (1937). Julkaisunsa jälkeen kappale nousi nopeasti erittäin paljon soitetuksi jazz-standardiksi. Churchill hyödynsikin teoksessa paljon dimisointuja melodian ja harmonian liikutteluun. Kappale on edelleen paljon soitettu sekä levytetty. Vuonna 1941 sävelletty *Airmail Special* on hieman tuntemattomampi jazz-standardi, joka seuraa niin sanottua *rhythm changes* -kiertoa. *Rhythm changes* on tietynlainen vakiorakenne jazz-musiikissa, missä sointukierto seuraa niin sanottua I-VI-II-V-kiertoa. Kappaleen B-osassa taas ilmenee epätyypillinen, monta taktia, kestävä dimisointu. Kappale valikoituikin juuri tästä syystä osaksi aineistoani, sillä tällöin pystytään eristämään haastateltavien soitosta pelkkää dimisoinnun päälle soitettavaa improvisointia.

### 5.3 Aineiston analyysi

Kerätyn tutkimusaineiston analysoin aineistolähtöisellä (induktiivisella) analyysimenetelmällä, jossa tutustuin aineistoon perusteellisesti ja yksityiskohtaisesti. Aineistokokonaisuuksille annoin nimet (koodaus), käsitteet jaoin suurempiin kokonaisuuksiin (muodostin kategorioita eli käsiteryhmiä), ja pyrin näiden avulla ymmärtämään ja selittämään ilmiötä. (Strauss & Corbin 1990, 58.) Tämä voidaan ymmärtää myös Tuomen ja Sarajärven (2018) muotoileman aineistolähtöisen sisällysanalyysin kolmiportaisen mallin kautta, jossa aineisto pelkistetään, ryhmitellään ja josta lopulta muodostetaan teoreettisia käsitteitä (mts. 122). Tulokset esitin teema-alueittain, joita tuen suorilla lainauksilla aineistosta, jotta opinnäytetyön lukija voi saada käsityksen aineiston laadusta ja analyysin relevanssista. Pyrin välttämään tulosten esittämistä pelkästään deskriptiivisellä eli kuvailevalla tasolla, jotta tutkimuksen tulos olisi paremmin sovellettava ja hahmotettava vallitsevassa musiikillisessa kontekstissa.

Omassa opinnäytetyössäni tämä tarkoittaa sitä, että valitsin kirjallisuudesta sekä haastatteluissa esille nousseista huomioista oleellisimmin dimisointuimprovisointia käsittelevät seikat, tämän jälkeen jaan nämä tulokset asettamieni tutkimuskysymysten mukaisten teemojen alle, joita ovat luvussa 4 kuvaamani dimisointujen lyyrinen ulottuvuus, dimisointujen funktionaaliset eroavaisuudet sekä dimiasteikon käyttäminen osana improvisoijan ”sanavarastoa”. Lopuksi teen analyysin ja esitän tulkintani tutkimuksen tuloksista, jotka käydään lävitse analyysiluvussa. Soittotehtävien analyysissä olen hyödyntänyt perinteistä sointuanalyysia, jota olen toteuttanut samassa kehyksessä: sen avulla olen pyrkinyt kietomaan soitto-osuudesta nousevia huomioita yhteen haastatteluosuiden analyysin kanssa. Hyödynsin MuseScore-sovellusta nuottiesimerkkien tekemiseen.

## 5.4 Teemahaastattelut

Teemahaastatteluiden kysymysasettelua pohdin siltä kannalta, miten toisaalta muusikko mutta myös opettaja dimisointuimprovisoinnin teemaa käsittää. Lisäksi haastatteluun kuului soittotehtävä. Teemahaastattelun rungon olen liittänyt työni loppuun (ks. Liite 1). Teemahaastattelu tarkoittaa puolistrukturoitua haastattelua. Tällöin haastattelija voi kysyä vapaasti ennalta suunnitelmattomia jatkokysymyksiä, mutta rakenteellisesti haastattelu on ennalta suunniteltu.

Teemahaastattelu mahdollistaa haastattelutilanteessa vuorovaikutuksen, joka ruokkii ja ohjaa keskustelua tutkimusta parhaiten tukevaan suuntaan. (Tuomi & Sarajärvi 2018, 87–88.)

Valitsin tutkimusmenetelmäkseni puolistrukturoidun teemahaastattelun, koska tässä menetelmässä yksi haastattelun näkökulma, eli teema-alueet, on yhdenmukainen kaikille. Tämä mahdollistaa haastattelun suuntaamisen tiettyihin teemoihin, joiden ympärillä keskustellaan, sen sijaan että käytettäisiin hyvin yksityiskohtaisia kysymyksiä. (Hirsjärvi & Hurme 2022, 47–48.) Teemahaastatteluissa sovelsin ja tutkin musiikin teorian yleisiä käytäntöjä ja konsepteja dimisointuimprovisointiin liittyen haastateltavien kautta. Teettämällä teemahaastatteluita osana aineistonhankintaa sain aiheeseen syvällisesti perehtyneiltä muusikoilta heidän näkemyksiään aiheeseen liittyen ja pyytämällä heitä improvisoimaan osana haastattelua, sain työhöni tutkittavaa ja analysoitavaa nuottimateriaalia.

Keskustelutason haastatteluaineiston ja toisaalta soittotehtävistä saatavan musiikillisen aineiston kohdalla voidaan puhua myös aineiston triangulaatiosta. Triangulaatio viittaa terminä erilaisten aineistojen, teorioiden tai menetelmien käyttöön samassa tutkimuksessa. Triangulaation hyödyntämistä voidaan perustella kattavamman kuvan saamiseksi valitusta aiheesta. (Eskola & Suoranta 1998, 69.) Soittotehtävän ja sekä keskustelun kautta syntyvää aineistoa voidaan tulkita siten myös edellä mainitusti aineistotriangulaation kannalta. On perusteltua sanoa, että useammasta näkökulmasta katsoen saadaan teemaa tarkasteltua syvemmin.

Lisäksi kahden haastateltavan kautta pystyin pitämään analyysin tarkkana työn resurssien ja mittojen puitteissa. Suuremmalla haastateltavien määrällä en olisi pystynyt pureutumaan niin hyvin kaikkien sanomisiin ja toisaalta transkriptoitava nuottimateriaalin määrä olisi rönsynnyt turhan suureksi luoden analyysistä vähemmän tarkkaa. Haastattelut toteutin käytännössä lähihaastatte-



luna, joka nauhoitettiin mobiilitallentimella. Kullekin haastattelulle mittaa tuli noin 30 min ja haastateltavat saivat etukäteen kysymykset ja soitettavat kappaleet tutustuttavikseen. Haastattelutilanteessa nauhoitin soittotehtävät mobiililaitteella, josta hidastamalla nuotinsin haastateltavien improvisoimat soolot. Kustakin kappaleesta nauhoitettiin yhteensä kolme versiota sooloista, joista hyödynsin parhaiten omaa tutkimustani tukevat. Haastatteluiden puheosuudet litteroin Word-ohjelmalla ja haastatteluiden tallennukset siirsin tietoturvalisestisesti sivullisten ulottumattomiin. Haastatteludata sekä litteroinnit poistettiin työn tekstin valmistuttua.

#### **5.4.1 Haastateltavat**

Haastattelin tutkimukseeni kahta suomalaista jazz-kitaristia, jotka toimivat myös instrumenttinsa opetustehtävissä. Haastateltavat valikoituivat tutkimukseeni syvällisen jazzmusiikin tuntemuksensa ja niin muusikko- kuin opettajapiireissä nauttimansa arvotuksensa vuoksi. Hyödynsin valinnassa myös omaa kokemustani ja verkostoani, sillä tunsin haastateltavat etukäteen ja tiesin heillä olevan aihealueeseeni sanottavaa. Lähestyin haastateltavia sähköpostilla ja molemmat haastateltavat osallistuivat mielihyvin tutkimukseeni. Haastateltavien musiikillisen ja ammatillisen taustan mainitseminen ja asiantuntijuuden erikseen korostaminen on tärkeää työn luotettavuuden arvioinnin kannalta, mutta analyysin ja tulosten raportoinnin osalta riittää se, että olen pseudonymisoinut haastateltavat nimillä Haastateltava A ja Haastateltava B.

Koulutukseltaan haastateltavani ovat molemmat korkeasti koulutettuja, molemmat ovat suorittaneet joko kotimaisen tai ulkomaisen yliopiston jazzmusiikin instrumenttitutkinnon. Koulutuksen lisäksi haastateltavat valikoituivat tutkimukseeni pitkän opetushistoriansa kautta; molemmat ovat opettaneet jopa useamman kymmenen vuotta, ja kummaltakin heistä löytyy opetuskokemusta korkeakoulutasoisille soittajille. Opetustehtävien lisäksi he myös keikkailevat säännöllisesti. Molemmilla haastateltavista on myös vähäistä soittokokemusta myös muista instrumenteista kuin kitarasta, mistä yleisempinä esiin nousivat sähköbasso, piano ja rummut.

Tulee huomioida, että kahden haastateltavan ja kirjallisuuden kautta ei tokikaan voida tyhjentävästi teemasta kaikkea kertoa. Onhan dimisointuihin sekä improvisointiin käsitteleviä näkemyksiä ja oppeja todella paljon ja monesta näkökulmasta. Tämä ei kuitenkaan ole ongelma, sillä haastatel-

tavilla henkilöillä on pitkä kokemus sekä opetuksesta että muusikkona toimimisesta. Siten henkilövalinnat ovat perusteltuja. Näin voidaankin edelleen kiteyttää, että opinnäytetyön aineistoni on hyvin perusteltu ja se toimii soveltuvana linssinä, jonka kautta teemaa tarkastelen.

## 6 Tulokset

Koostin haastattelukysymyksistä ilmenneiden seikkojen pohjalta tekstin, joka pohjautuu litteroituun haastattelun vastauksiin (haastattelukysymyksistä ks. Liite 1). Jaottelin tekstiä tutkimuskysymysten mukaisesti teemoittain, jotta tuloksen ymmärtäminen ja kokonaisuuden hahmottaminen olisi helpompaa. Jaottelu on seuraavanlainen: Improvisointi osana opettamista, lyyrisyys ja sen oppiminen improvisoinnissa, dimisointujen päälle improvisoiminen, haastateltavien omat näkemykset aiheeseen liittyen ja haastateltavien improvisoidut soolot ennalta annettuihin kappaleisiin. Luvun lopuksi punon langat yhteen ja esitän tutkimuskysymykseni vastaukset tiivistävän tietohakemisto-tyyppisen yhteenvedon dimisointuimprovisoinnin opetteluun.

### 6.1 Improvisointi osana opettamista

Molemmat haastateltavat opettavat kitaran soittoa aktiivisesti ja antavat melko suuren painoarvon improvisoinnille opetustyökaluna ja opittavana aihealueena. Kuitenkaan haastateltavat eivät kokeneet improvisointia pakolliseksi opittavaksi aiheeksi, mikäli oppilaalla ei ole erityistä mielenkiintoa aihetta kohtaan. Kuitenkin molemmat haastateltavat olivat samoilla linjoilla sen suhteen, että useat heidän oppilaansa ovat tulleet heidän opetukseensa juuri sen takia, että haastateltavat ovat Suomessa tunnettuja taitavina improvisoijina ja sen opettajina.

Taitotasosta riippumatta molemmat opettajat kokivat, että improvisointia voi ja täytyy harjoitella osana soittoa, mikäli oppilaalla on halu kehittyä sähkökitaran soitossa. Erityisesti jazzmusiikissa haastateltavat totesivat improvisoinnin olevan olennainen osa ja näin ollen improvisoinnin harjoittelu kuuluu jazzin oppimiseen lähtemättömästi. Kuitenkin toinen haastateltavista nosti myös esille yhteissoiton tärkeyden osana jazzin ja improvisoinnin harjoittelua ja koki, että mikäli oppilas ei kykene soittamaan yhdessä muiden soittajien kanssa ja kuuntelemaan mitä musiikillisia ilmiöitä hänen ympärillään tapahtuu, voi olla tärkeämpää keskittyä näiden taitojen kehittämiseen ensin ennen kuin alkaa keskittymään varsinaisen improvisoinnin harjoitteluun.

Kumpikaan haastateltavista ei nähnyt, että oppilaan tarvitsisi omata varsinaista musiikin teoreettista tietopohjaa ennen kuin hän alkaa harjoittelemaan improvisointia. Molemmat haastateltavat kuitenkin olivat samaa mieltä siitä, että musiikin teorian tunteminen helpottaa merkittävästi improvisoinnissa käsiteltävien asioiden hahmottamista ja erityisesti opitun muistamista, sillä oppilas kykenee luomaan muistisääntöjä nojaten musiikin teoriaan ja pystyy soveltamaan oppimiansa improvisointityökaluja useammassa musiikillisissa ilmiöissä, sillä hän tunnistaa niiden välisiä yhtäläisyyksiä. Myöskään nuotinlukutaitoa haastateltavat eivät pitäneet välttämättömänä improvisoinnin oppimisen kannalta.

*Mä ajattelen, että musiikin teoria on ennen kaikkea ikään kuin kieli, jolla me voimme kommunikoida. Se ei itsessään ole musiikkia eikä improvisaatiota.*

– Haastateltava A

Haastattelussa ilmeni, että mikäli oppilas ei osaa musiikin teoriaa, niin opettajan roolissa he pyrkivät ilmaisemaan musiikillisia ilmiöitä muilla tavoin, käyttämällä esimerkiksi erilaisia kiertoilmaisuja tai kuulokuvaan perustuvia muistisääntöjä. Vastaavaa näkemystä kirjallisuudesta heijastaa myös jazzteoreetikko Hal Crook kirjassaan *Ready, Aim, Improvise* (2005). Crook toteaa, että soittaja ei tarvitse teoriaa improvisointiin, mutta teoreettisten konseptien hallitseminen helpottaa merkittävästi improvisoinnissa kehittymistä Crook kertoo, että improvisoija ei tarvitse täydellistä musiikin teoreettista hallintaa, mutta jazzimprovisoinnin omaksumista helpottaa huomattavasti perustietämys jazz-musiikin komponenteista, eli melodiasta, rytmistä ja harmoniasta (mts. 17).

## 6.2 Dimisointujen lyyriset ulottuvuudet

Haastateltavat määrittelivät lyyrisyyden tietynlaiseksi ”laulunomaiseksi” melodian tulkinnaksi soitossa. Haastateltavista toinen koki, että lyyrisyys on termi mitä hän itse käyttää välillä puhekielesään ja mieltää sen legatomaiseksi fraseeraustyyliseksi, jossa melodiat ovat laulunomaisia. Haastateltavat kokivat, että lyyrisyyden opettaminen itsessään on haastavaa, mutta opittavissa oleva asiakokonaisuus. Molemmat haastateltavat nostivat esille lyyrisyyden opettamisessa ennen kaikkea levyjen kuuntelun ja esimerkkien näyttämisen soittajilta, jotka ovat tunnettuja lyyrisestä soittamisestaan. Haastateltavat kokivat, että termi selittyy tällä tavalla parhaiten, sillä oppilaalle muodostuu yhtenevä ymmärrys opettajan kanssa mitä lyyrinen soitto ja improvisointi tarkoittaa.

*Ei sitä voi sinänsä opettaa, ehkä paras tapa opettaa vaan ikään kuin näyttämällä tyyppejä, jotka soittavat niin. Sillä tavalla inspiroida.*

– Haastateltava B

Haastattelussa nousi esiin myös ajatus siitä, että jazzmusiikissa usein tavataan improvisoida ns. vertikaalisesti, eli merkitään kappaleen jokaisen soinnun ominaissävyt improvisoiduissa linjoissa. Vertikaalisen ja horisontaalisen improvisoinnin eroista on kirjoittanut myös tutkija Max Tabell kirjassaan *Jazzmusiikin harmonia*. Horisontaalisuudella tarkoitetaan musiikissa musiikillisten elementtien lineaarista, pidemmän aikajanan tarkastelua, jossa huomio ei kiinnity tiettyinä hetkenä tapahtuviin päällekkäisiin asioihin (Tabell 2004, 159.) Horisontaalista improvisointia voi luonnehtia pitkien melodialinjojen soittamiseksi, missä painoarvo on itsessään juuri soitetuilla äänillä eikä niinkään sillä, kuinka ne istuvat alla soivaan harmoniaan. Vastakohtana horisontaalisuudelle on vertikaalisuus, jolla tarkoitetaan musiikillisen tapahtuman tarkastelua mahdollisimman lyhyellä aikajamalla ts. päällekkäisten elementtien tutkiminen esim. jollain tahdin osalla (mts. 162). Vertikaalinen improvisointi korostaa enemmän vallitsevan soinnun sävelien soittamista, ja tällöin improvisoija keskittyy enemmän tarkastelemaan kappaleen jokaista sointua omana ilmiönään ja pyrkii merkitsemään sointusävelien kautta jokaisen näistä mahdollisimman tarkasti. Vertikaalisessa improvisoinnissa vaarana on se, että melodiat saattavat olla ”heikkoja”, koska oppilaan on haastavaa nitoa sointuja yhteen soitossaan ja improvisoitu soolo rupeaa kuulostamaan hyppivältä ja ”ei-lyyriseltä”. Tällöin haastateltavat nostivat hyväksi harjoittelutavaksi ohjeistaa oppilasta improvisoimaan omaa sooloansa käyttäen hyväksi esimerkiksi kappaleen vallitsevaa sävellajia ja jättää vaihtuvat soinnut puhtaasti huomioimatta. Tämä improvisointitapa ilmentää horisontaalista improvisointia.

*Soitetaan tää pätkä sointuja silleen, että soita vaan vaikka tätä tonaliteettia. Jos sointu kulku menee Bb-duurissa ja siellä tapahtuu vaikka mitä niin älä seuraa niitä sointuja vaan improvisoi Bb-duurissa ja ajattele laulullista lyyristä lähestymistä. Ja anna harmonian värjätä se melodia. Silleen monesti tavoittaa sen lyyrisemmän ”tatsin” siihen improvisointiin. Sen voi sitten pitää mielessä, kun palaa takaisin soittamaan jokaista sointua erikseen, niin voi yrittää taka-ajatuksena muistaa, että ai niin, että mä voin tehdä nämä yhtä aikaa.*

– Haastateltava A

Haastateltavilla oli kummallakin selkeät näkemykset siitä, miten dimisointuihin jazzmusiikissa kannattaa suhtautua, mutta heidän lähestymistapansa niiden päälle improvisoimiseen erosivat joiltain osin toisistaan.

Haastateltava A kertoi lähtevänsä liikkeelle sointusävelten harjoittelusta ja niiden hahmottamisesta kitaran kaulalla. Hän sanoi harjoittelevansa ja opettavansa tätä niin, että oppilas osaisi improvisoida kappaleeseen pelkillä sointusävelillä eli ”noin neljällä äänellä per sointu” ja koittaisi olla tällä tiukalla raamilla mahdollisimman kekseliäs. Tällöin dimisointu itsessään on myös vain osa kappaleen muita sointuja ja oppilas joutuu olemaan kekseliäs pelkästään dimin varsinaisilla sointusävelillä. Haastateltava A kuitenkin painotti, että tässä tilanteessa on erittäin haastavaa saavuttaa melodista ja lyyristä improvisointia, sillä sointusävelet usein sisältävät terssejä ja sekunnin ”siellä täällä”, jolloin melodialinjoihin muodostuu helposti isoja hyppyjä.

Seuraavaksi haastateltava A ottaisi tarkasteltavaksi pelkän dimisoinnun ja tekisi soinnun säveliin lähestymisäänikuvioita. Esimerkiksi soittamalla jokaiselle dimisoinnun äänelle puolisävelaskeleen alapuolella olevan äänen. Tämän harjoituksen hyötynä on se, että improvisoitu melodia on jo huomattavasti lyyrisempi ja kuvio on helppo toteuttaa myös kitaralla. Tässä kohdassa onkin hyvä huomata, että tämä kromaattinen liike itsessään on autenttinen dimiasteikko, mutta haastateltava itse ei ajattele tätä ilmiötä dimiasteikkona, vaan pelkkiä dimisoinnun sointusäveliä.

Haastateltava B:n näkemykset olivat hyvin samantapaisia kuin haastateltava A:lla. Haastateltava B painotti omassa haastattelussaan oppilaan sisäistä motivaatiota ja halua omaksua lyyristä dimisointuimprovisointia. Haastateltava B myös painotti sitä, että improvisoija ei ajattelisi dimisointua pelkkänä dimisointuna vaan koittaisi löytää sille muita funktioita, mihin hän paneutui enemmän seuraavassa kysymyksessä.

### **6.3 Dimisointujen funktionaaliset eroavaisuudet ja dimiasteikon käyttäminen osana improvisoijan ”sanavarastoa”**

Haastateltava A ei jaottele dimisointuja dominanttisiin, subdominanttisiin ja pidätysdimeihin vaan hän ajattelee dimisointuja kahdella tavalla. Ensimmäinen tapa ajatella on yleinen modernissa jazzissa, eli dimiasteikko on dimisoinnun päälle ensisijaisesti soitettava asteikko. Tilanteen mukaan ongelmaksi tai mahdollisuudeksi tässä muodostuu se, että tämä improvisointityökalu tarjoaa hyvin

”modernin” saundin, sillä asteikko on itsessään irrallinen kappaleen vallitsevasta sävellajista eikä improvisoija huomioi sointuja mitä on tullut ennen tai jälkeen dimisoinnun.

*Dimiasteikkoa voi soittaa niin, että se ei kuulosta niin modernilta. Eli tavallaan vähän silleen johtosävelmäisesti. Siinä on edelleen dimiasteikon äänet mutta se ei kuulosta siltä modernilta dimiasteikolta, koska nyt ne sointusävelten alapuoliset äänet purkautuvat välittömästi takaisin sointusävelille. Se on se millä voi pelata, että kuinka paljon sitä modernia jännitettä me haluamme siitä autenttisesta dimiasteikosta meidän improvisointiimme.*

- Haastateltava A

Haastateltava A:n toinen lähestymistapa on yrittää yhdistää dimisoinnun saundi mahdollisimman lähelle sävellajia ja ympäristöä missä dimisointu on, eli katsomalla mitä sointuja on ennen ja jälkeen dimisoinnun. Haastateltava A tässäkin tilanteessa valitsee improvisoidessa dimisoinnun sävellet osaksi linjaansa, mutta sointusävelten väliin jäävät äänet saattavatkin poiketa dimiasteikosta. Sointusävelten väliin jäävät äänet ovat usein tällöin vahvemmin kiinni vallitsevassa sävellajissa ja melodialinjat ovat helpommin lyyrisiä ja sitovat dimisoinnun osaksi esitettävää kappaletta.

*Eli kaksi eri näkökulmaa ja mä oon tavallaan itselleni jaotellut ne niin kuin tonaaliseen näkökulmaan eli tähän jälkimäiseen. Eli se dimisointu on osa vahvaa tonaalista musiikkia ja sitten toisaalta mennään ihan sillä dimiasteikolla, niin mä ajattelen, että se on vähän niin kuin modaalinen. Riippumatta mitä on ennen ja jälkeen, niin me vaan läiskästään se dimiasteikko siihen ja siinä on aina spesifi soundi. Siinä on aina semmoinen niin kuin ”wau mikä toi oli?” Hyvässä ja pahassa.*

- Haastateltava A

Haastateltava A myös painotti, että hän haluaa usein etsiä dimisoinnulle ”piilossa olevan” dominanttisen funktion. Tällä haastateltava A tarkoittaa siis sitä, että dimisointu toimii ikään kuin perusäänettömänä dominanttiseptimi b9 -soinnun terssikäännöksenä, josta kirjoitin edellä luvussa 3.5.1. Tällöin improvisoija pystyy yhdistämään dimin puhtaasti 5–1-tyyppiseen purkaussuhteeseen, mitä haastateltava luonnehtikin tonaalisen musiikin keskeisimmäksi ilmiöksi. Tällöin improvisoijan on helpompi toteuttaa lyyristä lähestymistä improvisoinnissaan.

Haastateltava B näkee dimisoinnut puhtaasti dominanttista funktiota ilmentävinä välisointuina ja lähestyykin improvisoinnissaan niitä juuri tällä tavoin. Haastateltava B tulkitsee melko yhteneväisesti Haastateltava A:n kanssa, että dimiasteikko itsessään saattaa olla ”rajun” kuuloinen ratkaisu improvisointityökaluna, sillä improvisoidun melodialinjan äänet ovat voimakkaasti ulkona vallitsevasta sävellajista.

*Siitä sitten tulee vähän niinku semmoista, että se dimisointu on blokki. Mä soitan tän biisin ja nyt tulee tää dimi, tähän tulee tää dimi juttu ja se on vähän niinku erillinen mutta soittajan pitäisi ajatella, että mikä funktio sillä on. Se on aina tärkeä ja silloin sitä pystyy käyttämään vähän eri tavalla. Sä voit käyttää tiettyjä ääniä siitä dimiasteikosta, jotka korvat ehkä heti kuulevat, että tässä on dimi saundi, mutta ei ole pakko soittaa niitä aivan peräkkäin suoraan skaalasta tai arpeggiosta.*

– Haastateltava B

Haastateltava B kertoi, että omassa soitossaan hän improvisoi dimisointujen päälle melko vapaasti, muunneltua dominanttisointua ajatuksena hyödyntäen. Tässä mielessä Haastateltavat A ja B olivat siis melko samaa mieltä siitä, että dimisoinnusta on hyvä etsiä ”piilossa oleva” dominanttinen funktio, sillä tämä tarjoaa improvisoijalle helpomman lähtökohdan lyyristen improvisoitujen linjojen soittamiselle.

Nämä haastatteluista esiin nousseet näkemykset tukevat yhtäällä niin Sallisen esittämää näkemystä dimisointujen kolmesta funktiosta, josta kerroin aikaisemmin luvussa 3.5, kuten myös muita yleisesti omaksuttuja dimisoinnun funktionaalisia ulottuvuuksia, mistä esimerkiksi luvussa 3.6 esille nostamani Levine sekä Baker puhuivat omissa tutkimuksissaan. Dimisointua tyypillisesti ajatellaan käytännön musiikissa nimenomaan dominanttista funktiota ilmentäväksi soinnuksi, ja melodiset linjat mitä sen päälle soitetaan tukevat tätä väittämää, kuten haastateltavat A ja B totesivat haastattelussa. Dimisoinnun funktion liiallinen analysoiminen saattaa ajaa soittajan soittamaan vertikaalisia melodialinjoja, jotka ovat omiaan syömään lyyrisyyttä soolosta. Tämän takia onkin tärkeää huomioida improvisointitilanteessa kappaleen sävellaji sekä dimisointua edeltävät ja seuraavat soinnut.

## 6.4 Muut haastatteluissa esiin nousseet näkökulmat dimisointuimprovisointiin liittyen

Molemmat haastateltavat kokivat, etteivät varsinaisesti omaa mitään ”omia juttuja” dimisointuimprovisointiin liittyen, sillä ”kaikki on jo keksitty”. Kuitenkin Haastateltava A nosti esille tapansa ajatella dimisoinnut kahdella tavalla eräänlaisena omana keksintönä. Haastateltava A totesi tutki-neensa ja kehittäneensä tätä ajatusta pitkälle ja hyödyntäneensä sitä myös osana opetustansa ja todennut sillä olleen hyviä tuloksia oppilaidensa keskuudessa.

*Omaankin korvaan se on kuulostanut siltä, että nyt mä pystyn soittamaan dimien päälle silleen vapautuneesti ja oikeastaan silleen, miten mä haluaisinkin kuulla, mutta en ole aikaisemmin löytänyt niitä ääniä, koska mä oon varmaan siinä mielessä koulutuksen, kirjojen ja teorian uhri, että mä oon aina ajatellut, että se on se dimiasteikko joka siihen dimiin tuli ja that's it. Ja mä oon samaan aikaan päässäni kuullut muunlaisia äänivalintoja dimin päälle ja hakannut vähän päätä seinään. Sitten mä oon kuunnellut levyiltä, kun jotkut hienot soittajat vetelevät niitten päälle tosi upeita melodioita ja tehnyt transkriptioita ja ne ei mene sen dimiasteikon mukaan. Siten olen päätynyt näihin muihin ratkaisuihin ja ehkä ne ovat semmoisia snadisti omia ajatuksia ja omia ikään kuin teoreettisia rakennelmia, mutta sitten kuitenkin se soiva lopputulos niin ei siellä tuskin ole mitään sen ihmeempää.*

– Haastateltava A

Haastateltava B nosti esille tapansa ajatella dimiä puhtaasti osana kappaletta ja pyrkii välttämään dimiasteikkoa improvisoinnissaan, sillä sen tuottama sävelmaailma ei vastaa hänen omia esteettisiä näkemyksiään. Haastateltava B painotti, että dimisointu täytyisi ajatella osana kappaleen harmoniallista rakennetta ja soittajan tulisi pyrkiä sitomaan omat improvisoidut linjat dimin päälle mahdollisimman hyvin kappaleen kontekstiin istuvaksi. Näin improvisoitu linja on huomattavasti lyyrisempi ja yhteneväisempi muiden improvisoitujen linjojen kanssa.

*Mä olen vieläkin sitä mieltä, että pitäisi soinnun funktiota ajatella, koska sitten se vapauttaa sut tekemään muitakin juttuja kuin aina joka kerta se dimi juttu siihen samaan paikkaan.*

– Haastateltava B

## 6.5 Haastateltavien improvisoidut soolot ennalta annettuihin kappaleisiin

Tässä osassa tutkin haastateltavien improvisoimia sooloja heille ennalta lähetettyihin kappaleisiin. Olen transkriptonut sooloista ainoastaan osat missä dimisointu esiintyy itsenäisenä ilmiönä, tai



missä dimisointu toimii osana kadenssia. Improvisoidut kappaleet ovat Charlie Christianin *Airmail Special* (C-duuri), missä dimisointu esiintyy itsenäisenä pidätysdimin omaisena sointuna sekä Frank Churchillin *Someday My Prince Will Come* (Bb-duuri), missä dimisointu esiintyy osana niin nousevaa kuin laskevaa sointukadenssia.

Olen käyttänyt transkriptioissa värikoodausta dimisointujen päälle improvisoiduissa melodialinjoissa. Värikoodaus on seuraavanlainen. Huomioi, että punainen sekä purppuraväri suhteuttavat äänet aina vallitsevan dimisoinnun dimiasteikkoon. Käytän transkriptiossa välillä myös lyhennettä K.L. mikä tarkoittaa kromaattista lähestymistä.

**Punainen** = Dimiasteikko

**Purppura** = Äänet löytyvät sekä sävellajista että dimiasteikosta

**Vihreä** = Sävellaji

### 6.5.1 Someday My Prince Will Come

The image shows a musical score for the song "Someday My Prince Will Come" in 3/4 time, key of B-flat major. The score is divided into three staves, each starting with a measure number (1, 5, 9) and a first ending bracket. Chord symbols are placed above the staves: Dm7, Dbdim7, Cm7, F7, EbΔ7, Edim7, Dm7, and G7. Notes are color-coded: red for notes in the dimiasteikko, purple for notes in both the scale and the dimiasteikko, and green for notes in the scale. The first staff (measures 1-4) has a first ending bracket over measures 1-4. The second staff (measures 5-8) has a first ending bracket over measures 5-8. The third staff (measures 9-12) has a first ending bracket over measures 9-12. The notes are: Staff 1: 1: Bb, 2: Bb, 3: G, 4: F. Staff 2: 5: F, 6: G, 7: Ab, 8: G. Staff 3: 9: Eb, 10: F, 11: G, 12: F.

Kuvio 7. *Someday My Prince Will Come*. Haastateltava A, 1. soolo.

Ensimmäisessä improvisoidussa soolossaan Haastateltava A käytti toisen tahdin Dbdim7-soinnun kohdalla paljon sointusävelten välissä sävellajista poimittuja ääniä. Nämä sitovat melodialinjan voimakkaasti ympärillä oleviin sointuihin. Haastateltava A myös purki nousevan melodialinjan kolmannen tahdin Cm7-soinnun septimille, mikä on sointusävel ja näin ollen melodia purettiin ns. vahvasti.

Kuudennen tahdin Dbdim7-soinnussa Haastateltava A hyödynsi toistuvaa motiivia, minkä rakentamisen hän aloitti jo viidennen tahdin Dm7-soinnun päälle. Hyödyntämällä melodisesti vahvaa motiivia sai Haastateltava A Dbdim7-soinnun päälle soitettun – melko voimakkaasti dimiasteikkoon perustuvan – melodialinjan tuntumaan perustellulta ja lyyriseltä.

Tahdissa yhdeksän ja kymmenen Haastateltava A soitti puhtaasti dimiasteikkoon perustuvan linjan, mutta hyödynsi haastattelussansakin mainitsemaa kromaattista lähestymistä dimisoinnun sointusävelille. Näin ollen melodia kuulostaa swing-aikakauden soitossakin laajalti käytetyltä kromaattiselta lähestymiskuviolta. On myös hyvä huomata melodian kaarissa nouseva linja. Haastateltava A purkaa tämän linjan 11. tahdin Dm7-soinnun pienelle septimille, mitä voi jälleen luonnehtia vahvaksi purkaukseksi.

Kuvio 8. *Someday My Prince Will Come*. Haastateltava A, 2. soolo.

Toisessa soolossaan Haastateltava A aloittaa jälleen jo ensimmäisessä tahdissa melodisen motiivin rakentelun suurilla intervallihypyillä, jotka toistuvat kolmannessa tahdissa (ensimmäisessä tahdissa suuri terssi, kolmannessa tahdissa oktaavi). Toisen tahdin Dbdim7-soinnun päälle haastateltava soittaa kekseliäästi Db-dimiasteikkoa, mutta valitsee sävelikköönensä paljon sävellajistakin löytyviä ääniä. Ainoana poikkeuksena Gb-ääni, joka löytyy pelkästään Db-dimiasteikosta. Tämä luo Dbdim7-soinnun päälle muunneltua dominanttisointua muistuttavan improvisoidun linjan, joka purkautuu kolmannessa tahdissa vahvasti Cm7 soinnun kvintille.

Tahdeissa viisi ja kuusi Haastateltava A soittaa jälleen samantyyllisillä sävelvalinnoilla linjan, jota pystyisi luonnehtimaan G-äänien ympärille rakennetuksi lähestymislinjaksi. Melodian F#- ja A-äänit pyörivät Dbdim7-soinnun vähennetyn kvintin, eli G:n ympärillä. Linja purkautuuikin vahvasti tälle äänelle, joka edustaa samalla seuraavan tahdin seitsemän Cm7-soinnun kvinttiä. Melodiapurkaus on siis vahva.

Haastateltava A:n soolon 10. tahdissa A päätti soittaa nopeamman kvartolipohjaisen linjan, joka rakentuu niin dimiasteikolle kuin myös sävellajista lainatuille äänille sekä molempiin kuuluviin ääniin. Linja on nouseva ja nopea. Alun dimiasteikko ei tuota puhtaan dimimäistä kuulokuvaa, sillä haastateltava A poimii linjan loppupuolella sävellajiin kuuluvia ääniä ja näin ollen saa sidottua linjan hyvin sävellajiin.

Kuvio 9. *Someday My Prince Will Come*. Haastateltava B, 1. soolo.

Haastateltava B soitti oman soolonsa toisessa tahdissa Dbdim7-soinnun säveliä, mutta rakenteli tämän jälkeen omaa melodialinjaansa niin, että se purkautuisi kolmannen tahdin Cm7-soinnun vahvalle perusäänelle. Tämän purkauksen mahdollisti äänten A ja B käyttäminen soolon lopussa, mikä johti melodialinjan luontevasti C-ääneseen.

Haastateltava B:n ensimmäisen soolon kuudennen tahdin melodia on osa vahvaa motiivikehitteilyä, joka alkoi jo edellisessä tahdissa viisi. Soittamalla rytmisesti saman idean, mutta siirtämällä

melodian ääniä kromaattisesti puolisävelaskeleen alaspäin, syntyy Dbdim7-soinnun päälle muunneltua dominanttia muistuttava sävelistö, mikä onkin linjassa Haastateltava B:n haastattelussa kuvaamaa sangen vapaata lähestymistä dimisoituihin.

Haastateltava B soittaa ensimmäisen soolonsa kymmenennessä tahdissa Edim7-soinnun päälle puhtaasti E-dimiasteikosta löytyviä ääniä, ja tämä luo kontrastin aiemmin soitettuihin linjoihin, jotka merkkäavat enemmän sävellajia ja näin ollen tuottaa vaihtelua melodiaan valittuun sävelistöön. Haastateltava B purkaa melodialinjansa A-säveleen, joka löytyy niin E-dimiasteikosta, kuin myös Dm7-soinnusta. Näin hän saa aikaan vahvan purkauksen Dm7-sointuun.

Kuvio 10. *Someday My Prince Will Come*. Haastateltava B, 2. soolo.

Haastateltava B:n toisessa soolossa kappaleeseen hän pitäytyy tahdissa kaksi pysymään Dbdim7-soinnun perusäänen ympärillä. Melodisesti yksinkertainen ratkaisu toimii, sillä välttämällä useiden äänien soittamista on linja luonnostaan sangen laulunomainen, eli lyyrinen.

Soolon viidennessä ja kuudennessa tahdissa haastateltava B soittaa puhtaasti dimiasteikkoon perustuvan linjan. Kuitenkin niin, että hän purkaa sen käyttäen lopussa kromaattista lähestymistä

seitsemännen tahdin Cm7-soinnun perusäänelle. Tämän seurauksena melodialinja purkautuu vahvasti ja saa dimiasteikon kuulostamaan perustellulta ja yhtenäiseltä.

Soolon kymmenennessä tahdissa Haastateltava B päätyi lähes samaan ratkaisuun kuin soolon toisessa tahdissa. Hän pitäytyy soinnun perusäänessä, mikä tuottaa aikaisempaan, tahdissa yhdeksän olleeseen laajaan intervallisekvenssiin hyvän kontrastin. Haastateltava B myös purkaa melodian E-äänien hienosti seuraavan tahdin 11 Dm7-soinnun terssille eli F-äänelle. Tämä sekuntiliike tuottaa voimakkaan purkauksen.

### 6.5.2 Airmail Special

Kuvio 11. *Airmail Special*. Haastateltava A, 1. soolo.

Haastateltava A aloittaa soolon puhtaalla dimiasteikolla, mutta hän muodostaa sillä kuitenkin kromaattisen lähestymiskuvion Cdim7-soinnun ylinousevalle kvintille. Tämä asteikosta muodostettu lähestymiskuvio vähentää taas dimiasteikon symmetristä sointia ja luo kuulijalle kuvan sävellajia lähemmästä olevasta linjasta. Tahdeissa kaksi, kolme ja neljä Haastateltava A soittaa rytmisesti vahvan motiivin, joka ääntensä puolesta perustuu vahvasti C-dimisoinnun säveliin. Tämä kromaattinen lähestyminen sointuääniin niiden yläpuolelta luo kuulijalle selkeämmin sointua ilmentävän kuulokuvan, verrattuna puhtaaseen dimiasteikkoon.

Tahdeissa viisi ja kuusi Haastateltava A tähtää jälleen dimisoinnun ääniin, mutta tällä kertaa kromaattisella lähestymisellä sointusävelten alapuolelta, ja luo näin kontrastin verrattuna aiemmissa

tahteissa kuuluun melodialinjaan. Tässä ensimmäisessä soolossa Haastateltava A pyrkiikin leikittelemään puhtailla dimisoinnun äänillä, kuitenkin hyödyntäen kromaattisia lähestymisiä dimiasteikosta. Tämä heijasteleekin hänen haastattelussansa esiin tuomaansa lähestymistapaa dimiasteikkoon ja dimisointuihin.

Kuvio 12. *Airmail Special*. Haastateltava A, 2. soolo.

Toisessa improvisoidussa soolossaan haastateltava A hyödyntää dimiasteikon symmetrisyyttä ja siitä muodostuvia kolmisointuja. Soolon ensimmäiset neljä tahtia perustuvat puhtaasti C-duurin kolmisointuarpeggioon (nuotissa arp.) sekä B-duuriarpeggioon. Vuorottelemalla näillä kahdella kolmisoinnolla sooloon tulee voimakkaan symmetrinen äänimaisema, joka melodisesti muistuttaa 5–1 purkausta. Tämä johtuu B-duuriarpeggion (enharmonisesti C<sub>b</sub>-duuri) jännitteisistä D<sup>#</sup>-, F<sup>#</sup>- ja B-nuoteista, jotka suhteessa C-duuriin ovat intervalleina ylinouseva nooni, ylinouseva kvartti sekä suuri septimi. Näiden melodisten ratkaisujen takia koko pitkä fraasi kuulostaa dissonanssin ja sen purkauksen väliseltä tasapainottelulta.

Tahteissa viisi ja kuusi haastateltava A hyödyntää jälleen puhdasta dimiasteikkoa sekä valikoituja kromaattisia lähestymissäveliä, joiden avulla hän kykenee nitomaan nämä dimisoinnut melodisesti yhteen. Tämä vuorostaan toimii kontrastina ensimmäisen neljän tahdin isoja intervallihyppyjä sisältäneelle kolmisointuihin perustuneelle improvisoinnille.

Kuvio 13. *Airmail Special*. Haastateltava B, 1. soolo.

Ensimmäisessä soolossaan Haastateltava B aloittaa soolon selkeällä C-dimisoinnun sävelillä perustuvalla melodisella motiivilla, jonka rytmiä hän jatkaa tahdissa kaksi käyttämällä kokosävelasteikkoa. Tämä niin sanottu ”ulossoittaminen” tuottaa dissonoivan äänimaiseman C-dimisoinnun päälle, mikä heijastaakin haastateltava B:n haastattelussaan esiin tuomia ajatuksia dimisoinnuista tietynasteisina dominanttisointuina. Tämän jälkeen hän jatkaa samaa rymistä ja melodista ideaa tällä kertaa hyödyntäen kromaattista asteikkoa, eli laskien melodiaansa puolikkaita sävelaskelia alaspäin. Tämä melodinen ratkaisu onkin erityisen helppoa toteuttaa kitaran kaulalla johtuen kitaran symmetrisyydessä. Melodisesti tämä ratkaisu tuottaa melko vastaavan, dissonoivan vaikutuksen kuin tahdin kaksi kokosävelasteikon käyttö.

Tahdin viisi Haastateltava B jätti soittamatta ja tuotti tilaa ja ilmaa melodisten fraasiensa väliin. Tahdissa kuusi vuorostaan haastateltava B soittaa puhtaasti dimiasteikkoon perustuvan melodisen linjan, joka purkautuu aivan viimeisellä 8-osanuotilla Adim7-soinnun toonikalle. Tämä purkausäänien viivästyttäminen luo kuulijalle kuvan voimakkaasta dissonanssista, joka purkautuu vasta viime hetkellä korostaen tätä efektiä.

Kuvio 14. *Airmail Special*. Haastateltava B, 2. Soolo.

Toisen soolonsa haastateltava B aloittaa jälleen C-dimisoinnun sointusäveliä hyödyntäen. Hän rakentaa selkeän rytmisen motiivin, jota kehittää ensimmäiset neljä tahtia. Vaikka melodian äänet seuraavatkin täysin C-dimisointua, on idea silti sangen lyrinen johtuen rytmisen idean toistuvuudesta. Toisaalta puhtaat dimisoinnun äänet ovat kaikista konsonoivimpia dimisoinnun päälle soittaessa, joten tässä mielessä ratkaisu on sangen melodinen.

Tahdeissa viisi ja kuusi Haastateltava B vuorostaan onnistuu rakentamaan taas melodisesti vahvan motiivin, joka rakentuu puhtaasti dimiasteikosta rakentuneihin ääniin. Näin ollen rytmisen toisto jälleen kerran onnistuu vakuuttamaan kuulijankin melodian vahvuudesta. On huomionarvoista hahmottaa, että haastateltava B soittaa tahdit ajatellen, että viides tahti olisi pelkkää C-dimisointua ja tahti kuusi Bb-dimisointua. Hän siis jättää huomioimatta tahtien keskellä vaihtuvat soinnut ja sen sijaan ”superimpositioi” C-dimiasteikkaa ja Bb-dimiasteikkaa välittämättä vaihtuvista soinnuista. Vaihtuvat soinnut siis itsessään ikään kuin ”värjättävät melodian” niin kuin haastateltava A sanoi.



## 6.6 Tietopankki

### Lyyrinen ulottuvuus

Kitaristin näkökulmasta lyyrisen, eli laulunomaisen, improvisoinnin oppiminen vaatii runsasta musiikin kuuntelemista ja tällä tavoin omaksua lyyristä estetiikkaa. Haastateltavat sekä kirjallisuus painottavat kuuntelemisen taidon tärkeyttä omaksuttaessa lyyristä improvisointia. Lyyrisyys on läheisesti sidoksissa horisontaaliseen improvisointiin, sillä vahvat melodialinjat eivät usein seuraa kappaleen harmoniaa orjallisesti, vaan keskittyvät pitkien melodiakaarien kehittelyyn. Tällöin improvisoijan on tärkeää harjoitella ja tutkia harjoittelemansa kappaleen sävellajia sekä tonaalisia keskuksia, tärkeimpänä ja yleisimpänä modulaatioita toiseen sävellajiin kappaleen aikana.

Dimisoinnut esiintyvät lähtökohtaisesti aina osana kadenssia kappaleessa, minkä takia on erittäin oleellista koittaa nitoa omaa horisontaalista melodialinjaa osaksi tätä kadenssialuetta. Dimisoinnun lyyrisyyttä pääseekin parhaiten valjastamaan, mikäli pyrkii unohtamaan vertikaalisen, sointusäveliin puhtaasti keskittyvän improvisoinnin ja lähteekin soittamaan sävellajiin istuvia ääniä omassa melodiassaan. Tällöin dimisoinnun symmetristä ja osittain kaavamaisista sointia pystyy pehmentämään ja tuomaan lähemmin osaksi laajaa, lyyristä ja horisontaalista melodialinjaa. Tästä aiheesta hyviä käytännön esimerkkejä löytää luvusta 6.2.

### Funktionaaliset eroavaisuudet

Dimisoinnut eroavat funktioiltaan teoreettisessa viitekehysessä, mutta käytännössä musiikkia soittaessa tai improvisoidessa on kaikkiin dimeihin hyvä suhtautua samoilla asenteilla ja melodisilla ratkaisuilla. Dimisoinnut ovat kadenssista riippumatta lähtökohtaisesti jännitteisiä, dominantti-funktiota ilmentäviä, sointuja. Kun improvisoija suhtautuu dimeihin ilman turhia sääntöjä ja rajoitteita, pystyy hän avaamaan omaa musiikillista intuitiotaan ja tuottamaan improvisoidessaan melodioita, jotka tukevat paremmin kappaletta. Jos improvisointitilanteessa keskitytään liikaa jokaisen kappaleen soinnun funktion tutkimiseen, saattaa soittamisesta nopeasti kadota musikaalisuus ja improvisoiduista melodioista ns. punainen lanka. Tämä ilmeni hyvin haastateltavien improvisoiduista sooloista, haastateltavien improvisoimat soolot sisälsivät myös dimisointuun ja dimiasteik-

koon sisältyviä ääniä, mutta myös paljon ääniä kappaleen sävellajista ja dimiä edeltävistä ja seuraavista soinnuista. Näin dimisoinnut saatiin sidottua osaksi kappaletta ilman että kuulokuva muuttui hyppiväksi tai ”ei-lyyriseksi”. Tästä hyvänä esimerkkinä ovat Kuvio 8 ja Kuvio 10.

### **Improvioidin ”sanavarasto”**

Dimiasteikko muovautuu helposti erityisesti kitaralla kaavamaiseksi, sillä asteikko on täysin symmetrinen. Tästä aiheutuu herkästi improvisoijalle tilanne, jossa dimiasteikon käyttöä saatetaan alkaa välttämään sillä sitä ei osata käyttää musikaalisesti. Haastatteluista nousi esiin se, että dimiasteikkoon ei kannata suhtautua edes asteikkona itsessään, vaan pikemminkin dimisoinnun sointuääninä, joita pystyy hyödyntämään esimerkiksi lähestymiskuvioissa (luku 6.3). Dimiasteikko kuulostaa herkästi modernilta ja sen käyttö onkin selkeästi yleistynyt nykyjazzissa. Dimiasteikosta pystyy myös muodostamaan kolmisointupareja, kuten Haastateltava A soitti improvisoidussa soolossaan kuviossa 12. Tämän tyylinen dimiasteikon paloittelu aikaansaa voimakkaasti erilaisen äänimaiseman kuin pelkkä dimiasteikon soittaminen alimmasta äänestä ylimpään. Dimiasteikkoon kannattaakin siis suhtautua pikemminkin vain yhtenä työkaluna, joka voi auttaa improvisoijaa löytämään dimin päälle hyvin sopivia ääniä, mutta sitä ei kannata pitää ainoana työkaluna dimisointuimprovisoinnissa.

## **7 Johtopäätökset**

Dimisoinnut muodostavat laajan ja haastavan kentän erilaisissa funktioissa toimivia symmetrisiä sointuja. Tutkimusta tehdessä selvisikin hyvin nopeasti, että dimisointujen päälle improvisoiminen erityisesti on haastava asiakokonaisuus, joka irrottautuu turhan herkästi musiikillisesta kontekstista. Kuitenkin tutkimuksessa myös selvisi, että lyyrisen improvisointitavan saavuttamiseksi dimisointujen päälle improvisoidessa on tätä opettavan tai opiskelevan oleva valmis soveltamaan ja kokeilemaan melodisia ratkaisuja myös ”oikeaksi” todetun musiikin teorian ulkopuolelta. Dimiasteikko itsessään on voimakas ja suorastaan raju, sillä asteikko on puhtaan symmetrinen ja rakentuu pelkkien tritonusten varaan. Tämä eroaa merkittävästi siitä, miten esimerkiksi duuriasteikko rakentuu.

Tutkimuksen ehdottomasti tärkeimmäksi anniksi nousi teemahaastatteluista keräämäni tieto. Haastateltavat tarjosivat laajan ja asiantuntevan näkemyksen dimisointuihin liittyen ja heidän soittamansa esimerkkisoolot tarjosivat oivan tavan tutkia ja tarkemmin analysoida heidän tekemiänsä melodisia ratkaisuja. Täältä tärkeimmäksi pointiksi ehkä nousikin dimisointujen sointuäänien korostaminen omilla melodioissa sekä rytmisesti vahvojen motiivien luominen osana omaa improvisoitua sooloa. Näin improvisoija kykenee sitomaan dimin symmetrisen äänen osaksi aiemmin soittamaansa melodista kontekstia. Myös erityisen tärkeään rooliin selvästi nousee melodialinjojen purkauksien miettiminen. Haastatteluissa nousikin korostuneesti esiin se, että improvisoidessa sooloa kappaleeseen, jossa esiintyy dimisointuja, on tärkeää harjoitella purkamaan omat melodiensa aina seuraavan soinnun vahvaan ääneen. Näin dimisoinnin päälle soitettu melodialinja kuulostaa kontekstissaan huomattavasti lyyrisemmältä.

Lyyrisyys olikin yksi isoista tutkimusongelmistani lähtiessäni tekemään tätä työtä. Dimisoinnut ovat luonnostaan sangen lyyrisyyttä vastustavia sointuja, johtuen juuri niiden symmetrisestä luonteestaan, mikä ohjaa helposti improvisoijan melodialinjat ulos tonaalisen musiikin yleisesti omaksutuista harmonisista äänivalinnoista. Tähänkin haastateltavien näkökulmat toivat loistavia uusia näkökulmia, improvisoijan tulisi pyrkiä pääsemään eroon dimin ”mörkömäisestä” ulkoasusta ja äänestä, suhtautua siihen enemmän kuin dominanttiseen sointutehoon ja miettiä enemmän laajoja, laulunomaisia, melodialinjoja, jotka eivät niinkään hätkähdä vallitsevasta harmoniasta vaan pyrkivät toimimaan itsessään vahvana melodiana. Haluankin nostaa vielä tähän pohdinnan loppuun haastattelussa esiin nousseen virkkeen, joka kiteyttää mielestäni hyvin dimisointujen päälle improvisoinnin peruseriaatteet.

*Kaikki 12 ääntä on hyviä ääniä sen dimin kohdalla. Kaikki riippuu vaan siitä, että mikälainen melodia siitä tulee Ja miten asiat purkautuvat eli ei ole olemassa väärää ääntä, mutta on olemassa ehkä huono purkaus. Ja se sama ikään kuin ajatus, kun puhutaan niin sanotusti vääristä äänistä tai huonoista äänistä niin mä ajattelin, että semmoisia ei ole, mutta on olemassa ikään kuin huonoja purkauksia tai heikkoja purkauksia tai melodisesti epätyytyttäviä purkauksia. Ja siinäkin kohtaa sitten mennään kuitenkin enemmän tai vähemmän estetiikkaan. Jonkun korvaan joku huono purkaus on toisen korvaa hyvä purkaus. Ja ympäristö, tyyli, kanssasoittajat jopa yleisö. Jos mä menen soittamaan, vaikka vanhainkotiin Someday My Prince Will Comea niin mä yritän soittaa järjettömän kauniisti jokaiseen soinnun. Tai sitten jos mä menen jazz-opiskelijoiden pikkujouluihin soittamaan, niin siellä saattaa tulla erilaisia ajatuksia eli yleisökin vaikuttaa todella paljon.*

– Haastateltava A

## 7.1 Työn eettisyys ja luotettavuus

Työn luotettavuudella on merkittävä rooli onnistuneen tutkimustyön saavuttamisessa. Laadullisessa tutkimuksessa tutkijan oma rooli on keskeinen luotettavuuden kriteerinä. (Eskola & Suoranta 1998, 13.) Tutkimuksen lopputulokseen vaikuttaa siis väistämättä tutkijan omat mielipiteet ja suhtautumiset aiheeseen. Musiikkia tutkittaessa tutkijan oma subjektiivinen mieltymys ja esteettinen näkökulma aiheesta ohjaa tutkimuksen rajauksia ja valintoja väistämättä, mutta pyrin opinnäytetyössäni käsittelemään dimisointuimprovisointiin liittyviä aihealueita mahdollisimman laajan sovellettavuuden näkökulmasta. Musiikilliset konseptit ovat kuitenkin länsimaisessa musiikinteoreettisesta lähtökohdasta ”universaaleja”, sillä sointutehojen funktiot eivät muutu genrestä tai kappaleesta toiseen. Näin ollen soittajan oma esteettinen näkökulma on ainut mikä ohjaa heidän valintojaan improvisointitilanteessa. Myös musiikin genre, eli rytmis-harmonaalinen konteksti ohjaa improvisoijan valintoja improvisointitilanteessa ja tällöin subjektiivinen näkemys aikaansaa soittajasta toiseen eroavia ratkaisuja soittotilanteessa. Tämän takia pyrin tutkimuksessani ottamaan teemahaastatteluun useamman asiantuntijan näkemyksen huomioon, jotta pystyn vertailemaan niitä keskenään ja esittämään näitä musiikista irrallisena kokonaisuutena.

Eskola ja Suoranta (1998, 209) toteavat, että laadullisia tutkimuksia on luonnehdittu luotettavuudeltaan hieman hämäräksi. Tämä johtuu siitä, että luotettavuuden todentaminen voi olla vaikeaa, sillä se osittain perustuu omiin kokemuksiin, mielipiteisiin ja tulkintoihin. Pyrin kuitenkin omassa tutkimuksessani rajaamaan tutkimukseni aihealueet yleisimpiin jazz-musiikissa ilmeneviin dimisointutilanteisiin, jotta tutkimukseni tulos olisi yhteneväinen alalla vallitsevan esteettisen ja kokemuksellisen näkemyksen kanssa. Näin toimimalla pyrin tekemään tutkimukseni tuloksesta mahdollisimman laajasti sovellettavan ja omaksuttavan myös genrerajojen ylitse muualle, kuin vain jazzmusiikkiin sekä tuottamalla *single note line* -improvisaatiomateriaalia pystyn mahdollistamaan tutkimuksen tuloksen hyödynnettävyyden myös kitaristien lisäksi muiden instrumenttien soittajien sovellettavaksi. Vaikka työn näkökulma onkin kahden kitaristin kautta rakennettu, ja siten ei luonnollisestikaan voida teemasta tyhjentävää vastausta antaa, ovat tulkintani kuitenkin sekä haasteltavien että käyttämäni kirjallisuuden vahvaan asiantuntijatietoon nojautuvia ja siten perusteltuja.

Työssäni noudatettiin tutkimuseettisiä ohjeistuksia sekä hyvää tieteellistä käytäntöä. Viitteet on rakennettu asianmukaisesti ja lukijalle on kerrottu avoimesti, keneltä mikäkin ajatus tai informaatio on peräisin. Aiheeseen olen syventynyt puhtaasti pedagogisen ja musiikillisen mielenkiinnon myötä, ja tutkimukselle merkityksellisiä sidonnaisuuksia ei ole. Työssäni tarkastellut sävellykset ovat julkisesti kaikkien saatavilla olevaa materiaalia ja kuka tahansa voi käydä tarkistamassa levyltä työssäni esittämät tiedot. Haastatteluissa haastateltaville esitettiin tietosuojailmoitus ja pyydettiin suostuminen tutkimukseen osallistumiselle (ks. liite 2). Ylipäätään tutkittavia informoitiin heti alussa tutkimuksen luonteesta ja tarkoituksesta, sen sisällöistä ja osallistumisen vapaaehtoisuudesta. Haastateltavien tiedot anonymisoin heti litterointivaiheessa ja haastatteludataa säilytin asianmukaisesti ulkopuolisten ulottumattomissa ja työn valmistumisen jälkeen hävitin sekä nauhoitukset että litteroinnit. Haastateltavien tietoja esitellään tekstissä sen verran, että asiantuntijuus nousee esille, ja muuten pseudonyyminä esiintymisen taso riittää. Työn nuotinnukset on tehty ohjelmalla, jonka käyttö on vapaata (MuseScore). (Keiski, Hämäläinen, Karhunen, Löfström, Näreaho, Varantola, Spoof, Tarkiainen, Kaila & Aittasalo 2023, 11–14.)

## 7.2 Keskeiset tulokset ja dimisointujen teoria

Haastatteluista ja teoreettisesta katsannosta nousi esiin yhtymäkohtia kuin myös pieniä eroavaisuuksiakin suhtautumisessa dimisointuihin ja niiden päälle improvisoimiseen. Merkittävimpänä yksittäisenä tuloksena nostaisin esiin sen, että dimisointujen dominanttinen luonne nousi esiin niin teoreettisessa viitekehyksessä, kuin myös haastatteluissa esiin nousseissa näkökannoissa. Dimisoinnun symmetrinen luonne aikaansaa jännitettä musiikissa ja improvisoijan valitsemat työkalut tämän jännitteen käsittelyyn ovatkin melko vapaata riistaa. Tärkeänä kahtiajakona kuitenkin nostaisin esille sen, että dimisointuihin voi suhtautua joko puhtaasti dimiasteikkaa hyödyntäen, jolloin sävelmaailma on epävakaa ja improvisoitu melodialinja merkitsee dimiä erittäin vahvasti. Tällöin riskinä on toisaalta se, että improvisoidut linjat saattavat olla melko irrallisia musiikillisesta kontekstista missä dimisointu esiintyy, ja tämän takia dimiasteikkaa ja sen tuottamaa sointia voikin kuvata melko moderniksi jazz-saundiksi. Toisaalta dimisointuun voi suhtautua myös dominanttisoitumaiseksi, suorastaan melko free-henkisin ottein, jolloin dimisointua voikin merkata omassa soitossaan tutummilla dominanttiasteikkopohjaisilla melodioilla, ja jolloin improvisoijan voikin olla helpompi hyödyntää aikaisempaa osaamistaan improvisoinnissa ja toisaalta ilmaista itseään itselleen entuudestaan tutummilla keinoilla.

Kummallakin lähtökohdalla on omat käyttötarkoituksensa ja ehkä tärkeämpää kuin analysoida keinojen paremmuutta, onkin vedota vain soittajan omaan esteettiseen valintaan. Haastatteluista nousi esiin näkemys siitä, että ei ole olemassa oikeaa tai väärää tapaa improvisoida dimisointujen päälle, on vain erilaisia näkemyksiä. Kuitenkin tehokkaimmat ratkaisut, jotka toimivat myös tämän tutkimuksen kirjoittajan motiivina, liittyvät horisontaaliseen improvisointiin ja dimisoinnun ajatteluun osana funktionaalista musiikillista ympäristöä. On tärkeää harjoitella soittamaan dimisoinnun sointuääniä lähestymiskuvioiden kautta ja keskittyä etsimään tehokkaita purkauksia dimiä seuraavaan sointuun, jotta tämän symmetrisen äänimaiseman saa sidottua musikaaliseen kontekstiin missä se esiintyy.

Analysoin valitsemaani aihetta luvussa 5.3. mainitsemani kolmiportaisen mallin kautta, joka tarkoittaa, että valitsin ensin kirjallisuudesta ja haastatteluista esille nousseista huomioista oleellisimmin dimisointuimprovisointia käsittelevät asiat, jotka jaoin tutkimuskysymysten mukaisten teemojen alle. Pidin haastatteluista analysoidessa koko ajan vertailua myös tietoperustassa esittämäni, ja se onnistui hyvin aihetta rajaavasti ja ohjasi tutkimukseni tulosta käytännönläheiseen suuntaan. Opin teoreettisten mallien ja käytännössä soitettun musiikin välisestä erosta ja myös ymmärsin turhan teoretisoinnin hankaloittavan improvisoijaa opettelevan soittajan matkaa. Teoria auttaa improvisointia harjoittelevaa tarjoamalla kaikille soittajille yhteisen viestintätavan, mutta improvisointi itsessään on hetkessä tapahtuvaa ja intuitiivista reagoitua ympäröiviin tilanteisiin. Tällöin puhtaaseen teoreettiseen tietoon nojautuen on haastavaa tuottaa musiikillisesti luovia ratkaisuita. Kolmiportainen analyysimalli toimi siis omassa tutkimuksessani hyvin.

### **7.3 Johtopäätökset ja kehittämisehdotukset**

Tutkimukseni keskittyi ennen kaikkea dimisoinnun sävyjen tutkiskeluun ja erilaisten improvisointityökalujen hyödyntämiseen lähdeittäessä syventämään omaa osaamista aiheeseen liittyen. Rajasin tietoisesti pois moniäänisen improvisoinnin sekä tietyt synteettisiin asteikkoihin perustuvan improvisoinnin, sillä aihe olisi herkästi lähtenyt rönsyämään turhan laajaksi. Tutkimuksen tärkeimpänä antina nostaisin esille haastateltavien improvisoiduista sooloista tehtyjen transkriptioiden tuottaman nuottimateriaalin, josta aiheesta kiinnostunut löytää omaan soittoon suoraan omaksuttavia ”likkejä” ja ideoita. Dimisoinnut muodostavat erittäin laajan kentän sointusävyjä, joita länsimaisessa populaarimusiikissa on kuultu jo sen syntyajoilta lähtien. Opinnäytetyöni ajankohtaisuus

korostuukin juuri tämän musiikillisen tosiseikan valossa. Ennen kaikkea kitaristin näkökulmasta dimisointujen äänensävyjen tutkiminen tuntuu helposti jäävän joko ohimeneväksi maininnaksi soitto-oppaassa tai erityisesti dimejä hyödyntävässä metallimusiikissa tyyppillisten sointuäänistä koostuvien kuvioiden harjoitteluun, mikä välttämättä ei ole aina parhaiten jokaista musiikkityyliä palveleva ratkaisu.

Opinnäytetyöni ei varsinaisesti käsittele pedagogisia työkaluja aiheen opettamiseen esimerkiksi erillisen harjoituskokoelman muodossa, mikä tarjoaisi tilaa jatkotutkimukselle. Myös dimisointujen systemaattinen aikakausittainen tutkiminen ja tyylinomaisen (idiomaattisen) improvisoinnin harjoittelu olisi oiva tapa jatkaa omaa tutkimustani. Esimerkiksi näiden asioiden koostaminen jonkinlaiseksi soitto-oppaaksi olisikin mainio jatkotutkimuksen aihe. Kiinnostava jatkotutkimus olisi myös analysoida tunnettujen kitaristien soittoa ja analysoida heidän tekemiään valintoja dimisointujen päälle. Myös muiden instrumenttien soittajien haastatteleminen voisi tuoda uusia näkökulmia aiheeseen ja tarjota uusia ideoita dimisointuimprovisointia harjoittelevalle.

## Lähteet

- Ahonen, K. 2004. Johdatus musiikin oppimiseen. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab.
- Eskola, J. & Suoranta, J. 1998. Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.
- Bailey, D. 1992. Improvisation: its Nature and Practice. Boston, MA: Da Capo Press.
- Baker, D. 1985. How to Play Bebop - Volume 1. Ohio: Frangipani Press.
- Coker, J. 1991. Elements of the Jazz Language for the Developing Improvisor. Van Nuys, CA: Alfred Music.
- Crook, H. 2005. Ready, Aim, Improvise. Mainz, Ger: Advance Music.
- Gioia, T. 2021. The History of jazz. New York: Oxford University Press.
- Haerle, D. 1980. The Jazz Language – A Theory text for jazz composition and improvisation. Miami, FL: Studio 224.
- Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2022. Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Helsinki: Gaudeamus.
- Keiski, R., Hämäläinen, K., Karhunen, M., Löfström, E., Näreaho, S., Varantola, K., Spoof, S. K., Tarkiainen, T., Kaila, E. & Aittasalo, M. 2023. Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa. Helsinki: Tutkimuseettisen neuvottelukunnan julkaisu. Viitattu 20.1.2024. [https://tenk.fi/sites/default/files/2023-03/HTK-ohje\\_2023.pdf](https://tenk.fi/sites/default/files/2023-03/HTK-ohje_2023.pdf).
- Levine, M. 1995. The Jazz Theory Book. Penteluma, CA: Sher Music Co.
- Rees, H. 1994. The Barry Harris Workshop video Part 1. Mississauga, Canada: Bop City Productions.
- Sallinen, S. 2019. Teoriasta toimeen – Rytmimusiikin Rakennuspalikat. Jyväskylän ammattikorkeakoulu. Opetusmateriaali.
- Strauss, A. & Corbin, J. 1990. Basics of Qualitative Research, Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc.
- Tabell, M. 2004. Jazzmusiikin harmonia. Helsinki: Gaudeamus.
- Toikko, T. & Rantanen T. 2009. Tutkimuksellinen kehittämistoiminta. Tampere: Tampere University Press.
- Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2018. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Helsinki: Kustannusyhtiö Tammi.



## Liitteet

### Liite 1. Haastattelukysymykset

1. Millainen musiikkialan tausta ja koulutus sinulla on? Missä tehtävissä toimit musiikin saralla nykyään?
2. Soitatko tai oletko opiskellut muita instrumentteja kuin kitaraa?
3. Oletko opettanut kitaransoittoa? Jos olet, miten ison painoarvon annat improvisoinnin opettelulle opetuksessasi?
4. Miten oppilaan tai soittajan tieto- ja taitotaso vaikuttaa improvisoinnin opettelussa kitaralla? Millä tavoilla opetat tai opettaisit eri tasoisille soittajille improvisointia?
5. Voiko mielestäsi lyyrisyyttä improvisoinnissa opettaa vai perustuvatko lyyrisyys ja soittajan esteettiset valinnat vain soittajan omiin mieltymyksiin? Miten itse opetat tai opettaisit improvisoinnin lyyrisyyttä?
6. Miten dimisointujen päälle voi tai kannattaa mielestäsi kitaralla improvisoida?
7. Erotteletko omassa soitossasi dimisointuja niiden tehojen mukaan (dominanttiset-, subdominanttiset- ja pidätysdimit?) Millaisia musiikillisia ratkaisuja tähän erotteluun voi mielestäsi hyödyntää?
8. Käytätkö synteettisiä/symmetrisiä asteikoita improvisoidessasi dimisointujen päälle?
9. Onko sinulla jotain omassa soitossasi ”jotain omaa juttua”, esimerkiksi tiettyä asteikkoa, tapaa käsitellä melodiaa tai rytmikkaa, jota mieluusti hyödynnät improvisoinnissa dimisointujen yhteydessä?
10. Soittotehtävä 1: soita improvisoiden nauhalle kappale *Airmail Special* (Charlie Christian) hyödyntäen yksiäänistä improvisointia.
11. Soittotehtävä 2: soita improvisoiden nauhalle kappale *Someday My Prince Will Come* (Frank Churchill) hyödyntäen yksiäänistä improvisointia.
12. Onko vielä jotain, jota haluat sanoa dimisoinnuista ja improvisoinnista kitaralla?

## Liite 2. Saatekirje haastatteluun

Hei,

olen Tuomas Eronen ja opiskelen Jamkissa (Jyväskylän ammattikorkeakoulu) musiikkipedagogin tutkinto-ohjelmassa, ja pääinstrumenttini on pop/jazz-sähkökitara. Teen opinnäytetyötä *dimisointujen päälle improvisoinnista kitaralla*. Tutkimuskysymykseni on: Miten kitaristi voi improvisoida dimisointujen päälle soittimen symmetrisyyttä mahdollisesti hyödyntäen ilman että päätyy ennalta-arvattaviin ja musikaalisesti yksipuolisiin ratkaisuihin. Tarkoitukseni opinnäytetyössä on tutkia ja kehittää improvisointikeinoja, joilla soittaja pystyy monipuolistamaan omaa improvisointiin käytettävää ”työkälypakkaa” ja työni lopputuloksena on tietopankki, josta improvisointia harjoitteleva soittaja pystyy kootusti hakemaan aiheeseen liittyviä ohjeita ja treenivinkkejä.

Opinnäytetyössäni haastattelen kahta ammattikitaristia, jotka on valittu haastateltaviksi laajan asiantuntemuksensa perusteella. Haastattelu pidetään rauhallisessa paikassa, joka sovitaan erikseen. Haastattelu toteutetaan puolistrukturoituna teemahaastatteluna ja siihen myös sisältyy sovittujen sävellysten esittäminen tutkimusteeman mukaisesta näkökulmasta. Aikaa haastatteluun kuluu 20–40 minuuttia ja haastattelu tallennetaan. Tietosuojan liittyvää lainsäädäntöä noudatetaan. Kaikki henkilö- ja tunnistetiedot anonymisoidaan haastattelun litteroinnin ja analysoinnin aikana; aineistoa ei luovuteta ulkopuolisille; kaikki tallennettu haastattelun aineisto säilytetään asianmukaisesti tietoturvallisesti ja hävitetään opinnäytetyön valmistuttua. Valmis työ julkaistaan opinnäytetöiden Theseus-tietokannassa. Liitän erikseen allekirjoitettavan lomakkeen tietosuojasta ja tutkimukseen osallistumisen suostumuksesta. Haastattelukysymykset ja tiedot haastattelun yhteydessä esitettävistä kappaleista liitän myös erikseen.

Osallistuminen haastatteluun on täysin vapaaehtoista. Jos kysymyksiä herää, annan haastatteluun ja opinnäytetyöhön liittyen mieluusti lisätietoja. Kiitos haastatteluun suostumisesta!

Ystävällisin Terveisin

Tuomas Eronen