



Matias Lehti

Soolojen säveltäminen työkaluna bebop-improvisoinnin harjoittelussa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin tutkinto-ohjelma

Opinnäytetyö

13.5.2024

Tiivistelmä

Tekijä:	Matias Lehti
Otsikko:	Soolojen säveltäminen työkaluna bebop-improvisoinnin harjoittelussa
Sivumäärä:	36 sivua
Aika:	13.5.2024
Tutkinto:	Musiikkipedagogi (AMK)
Tutkinto-ohjelma:	Musiikin tutkinto
Suuntautumisvaihtoehto:	Soiton- ja laulunopetus
Ohjaaja:	Annu Tuovila, MuT
Arviointi:	AriPekka Korhonen, MuM

Opinnäytetyöni käsittelee soolojen säveltämistä bebop-tyylin mukaisesti pianon soiton näkökulmasta. Analysoin bebopin improvisoinnin ominaispiirteitä esimerkkien avulla sekä esittelen niiden pohjalta laatimiani sävellysharjoitteita tunnettuihin bebop-sävellyksiin. Tavoitteenani on löytää uusia työkaluja improvisoinnin opettamiseen ja harjoitustapoja jazz-improvisaation kehittämiseksi.

Pyrin neljässä säveltämässäni harjoitteessa yhdistämään ja soveltamaan bebopin keskeisiä tunnusomaisia piirteitä kappaleiden soolokiertoihin. Arvioin tekemieni soolojen tyylinmukaisuutta ja analysoin, miten sooloissa ilmenevät bebopin ominaispiirteet. Havainnoin sooloja tehdessä sitä, miten improvisointitaitoni kehittyivät. Pohdin myös, minkälaisia tietoja ja taitoja sävellysharjoitteiden tekijällä olisi hyvä olla.

Löysin opinnäytetyöni ansiosta uusia työkaluja, joilla voin lähestyä improvisoinnin opettamista. Sävellysharjoitteissani käsitellään ja yhdistellään monipuolisesti bebop-asteikkoja ja bebop-tyylin fraaseja eri sävellajeissa. Soolojen säveltäminen kehittää siksi erityisesti melodian kuljetusta ja harmonian hahmottamista. Tietoni bebop-asteikoista, niiden tyylinmukaisista piirteistä ja niiden käytöstä on lisääntynyt sävellysharjoitteiden avulla.

Opinnäytetyötäni voi käyttää materiaalina jazz-improvisaation opettamiseen. Lisäksi työstäni saa ajatuksia improvisointitaitojen kehittämiseen. Sävellysharjoitteet ovat sovellettavissa myös muihin tyyliinlajeihin.

Avainsanat: Jazz, bebop, improvisaatio, säveltäminen, soolo

Tämän opinnäytetyön alkuperä on tarkastettu Turnitin Originality Check -ohjelmalla.

Abstract

Author: Matias Lehti
Title: Using Solo Composition as a Tool for Practicing Bebop Improvisation
Number of Pages: 36 pages
Date: 13 May 2024

Degree: Bachelor of Culture and Arts
Degree Programme: Music
Specialisation option: Music Pedagogy
Supervisor: Annu Tuovila, DMus
Examiner: AriPekka Korhonen, MMus

My Bachelor's project examines the composition of solos as a tool for learning of bebop improvisation. The topic is examined from the perspective of a pianist. In this project, I introduce the characteristics of bebop improvisation through visual examples that I have created. Based on these examples, I created composition exercises based on the chord progressions of well-known bebop tunes. The main goal of my Bachelor's project is to discover new tools for teaching and learning jazz improvisation.

In my four composition exercises, I explored the application of fundamental characteristics of bebop improvisation in solos. Furthermore, I composed my own solos within the guidelines of those exercises. I analyzed how different characteristics of bebop are applied in the solos I had created and reviewed how writing solos impacted my improvisation skills. I also assessed the knowledge and skills required to carry out these composition exercises.

Through this project, I discovered new ways of teaching improvisation which I can apply to my professional practice. In the exercises, I explored bebop scales and phrases of bebop solos and used them diversely in multiple keys. Through this exploration, I learned that composing solos broadens the perception of jazz harmony and develops the skill of voice leading in solos. Thus, my knowledge of bebop scales and usage of the scales in improvisation has increased due to composing solos for these exercises. Therefore, composing solos is a great addition to any practice routine.

My Bachelor's project can be used as teaching material for jazz improvisation and can help finding new ways to practice jazz improvisation. In addition, the composition exercises can be applied to different genres.

Keywords: Jazz, bebop, improvisation, composing, solo

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Bebopin ominaispiirteet	3
2.1	Bebop	3
2.2	Bebop-asteikot	4
2.3	Bebop-asteikkojen käyttö improvisoinnissa	6
2.4	Muut asteikot bebop-improvisoinnissa	10
3	Sävellysharjoite 1 – <i>Donna Lee</i>	13
3.1	<i>Donna Lee</i> soolon toteuttaminen	15
3.2	<i>Donna Lee</i> soolon analyysi	17
4	Sävellysharjoite 2 – <i>Ornithology</i>	18
4.1	<i>Ornithology</i> soolon toteuttaminen	20
4.2	<i>Ornithology</i> soolon analyysi	22
5	Sävellysharjoite 3 – <i>Billie's Bounce</i>	23
5.1	<i>Billie's Bounce</i> soolon toteuttaminen	25
5.2	<i>Billie's Bounce</i> soolon analyysi	27
6	Sävellysharjoite 4 – <i>All the Things You Are</i>	28
6.1	Sävellysharjoitteen fraasit	29
6.2	<i>All the Things You Are</i> soolon toteuttaminen	31
6.3	<i>All the Things You Are</i> soolon analyysi	33
7	Pohdinta	34
	Lähteet	37

1 Johdanto

Opinnäytetyössäni pohdin, miten soolojen säveltämistä voi käyttää työkaluna jazz-improvisointitaitojen kehittämisessä. Miten soolojen säveltäminen kehittää improvisointitaitoja? Oppiiko sooloja säveltämällä omaksumaan tietyn improvisointityylin ominaispiirteitä? Aloitin jazz-musiikkiin perehtymisen vasta muutama vuosi sitten aloittaessani korkeakouluopinnot, sillä opiskelin siihen asti pianolla klassista musiikkia. Kun olen viime vuodet perehtynyt improvisointiin ja jazz-musiikkiin, olen pohtinut erilaisia improvisointia kehittäviä oppimistapoja.

Tavallisesti jazz-improvisaation kehittämisen keinoista puhuttaessa keskustellaan soolojen transkriptioiden tekemisestä, asteikkojen ja murtosointujen harjoittelusta. Fraasien ja soolojen säveltäminen on vähemmän käsitelty aihe. Soolojen säveltäminen on kuitenkin asia, jota olen itse jossain määrin käyttänyt työvälineenä improvisointitaitojeni kehittämisessä. Harjoitellessani improvisointia kappaleeseen luon ja yhdistelen usein tekemiäni lyhyitä melodisia fraaseja. Nämä pohjautuvat jo joskus aiemmin kuulemiini sooloihin ja yleiseen jazz-musiikin kieleen, jota olen vuosien varrella omaksunut. Omien soolojen ja fraasien säveltämisestä on myös jazzkirjallisuudessa. Esimerkiksi *Alfred's Essentials of Jazz Theory 3 -kirjassa* (Berg, 2005) käsitellään keskeisiä jazz-musiikin tunnuspiirteitä, jonka jälkeen opittua tietoa sovelletaan muutaman tahdin pituisiin sävellysharjoitteisiin. Piano-opettajani ovat myös antaneet harjoituksina säveltää sooloja jazz-kappaleisiin.

Tarkastelen aihetta keskittymällä bebop-ajan tyyliin, koska bebopin improvisaatio on hyvin keskeinen osa jazz-musiikin kehitystä. Tavoitteenani on laajentaa käsitystäni bebopin improvisoinnin piirteistä tutustumalla bebopin kirjallisuuteen. Toivon saavani tarkempaa tietoa bebopin improvisaatiotyylin teoriasta. Ymmärän, mihin asteikkoihin ja sointuihin tunnettujen bebopin soittajien improvisaatio perustuu mutta haluan tarkastella syvemmin bebopin soolojen piirteitä, jotta osaisin selittää vielä paremmin niissä toteutettuja musiikillisia ratkaisuja.

Sävellysharjoitteissani sävelletään sooloja bebop-sävellysten soolokiertoihin laatimieni ohjeiden mukaisesti. Pysin harjoitteillani löytämään vastauksia siihen, miten soolojen säveltäminen auttaa omaksumaan tietyn improvisointityylin tunnuspiirteet. Lisäksi pohdin, miten soolojen kirjoittaminen edistää improvisoinnin kehitystä. Arvioin kenelle tekemäni harjoitteet voisivat olla sopivia ja perustelen miksi. Pohdin myös, mitä eri jazz-improvisaatioon liittyviä ominaisuuksia harjoitteen tekijä oppii.

Sävellän myös itse sooloja sävellysharjoitteisiini. Analysoin omien soolojeni tyylinmukaisuutta sekä kerron omista havainnoistani säveltämisprosessin aikana. Haluan analysoida soolojeni tyylinmukaisuutta, jotta huomaan ohjaavatko sävellysharjoitteideni raamit ja ohjeet tyylinmukaiseen lopputulokseen. Musiikkipedagogina toivon saavani sävellysharjoitteillani uusia työkaluja improvisoinnin opettamiseen niin aloittajille kuin edistyneemmille jazz-improvisoinnin harjoittajille.

Säveltämisprosessissa pohdintaa aiheutti sopivien sääntöjen määrittäminen harjoitteen tekijälle. Asettamani raamit rajoittivat selvästi omaa sävellysprosessia, mutta sen ansiosta sävelsin myös itselleni uusia fraaseja. Tekemäni soolot ovat esimerkkejä sävellysharjoitteista, ja pyrin sooloissani esittelemään keskeisiä bebopin piirteitä mahdollisimman selkeästi. Tavoitteeni ei ollut säveltää täydellisen kuuloisia sooloja. Säveltäessä sooloa jää helposti pohtimaan useita eri vaihtoehtoja, mihin suuntaan sooloa voisi ohjata. Pysin säveltämään harjoitteideni soolot pohtimatta liian kauan eri vaihtoehtoja.

Opinnäytetyössäni käydään ensin esimerkkien avulla bebopin improvisoinnin ominaispiirteitä, minkä jälkeen näitä esimerkkejä sovelletaan tekemiini sävellysharjoitteisiin. Sävellysharjoitteet tehdään kappaleisiin *Donna Lee*, *Ornithology*, *Billie's Bounce* ja *All the Things you Are*. Kaksi ensimmäistä näistä ovat hyvin tunnettuja bebop-sävellyksiä ja myös itselleni hyvin tuttuja sävellyksiä, minkä takia päädyin valitsemaan ne. *Billie's Bounce* on bebop-bluessävellyks, ja siksi halusin sen mukaan yhdeksi sävellysharjoitteen kappaleeksi. *All the Things You Are* -kappaleessa on monipuolisesti sointuvaihtoksia. Tämän kappaleen sävellysharjoitteessa yhdistellään fraaseja jo soitetuista sooloista.

2 Bebopin ominaispiirteet

Improvisaation ja säveltämisen määritelmät eivät ole usein kirjallisuudessa täysin yksiselitteisiä. Harvardin sanakirjan määritelmän mukaan improvisaatio on musiikin luomista esittämishetkellä ilman käsikirjoitusta tai hahmotelmaa (Apel, 1969, s. 404). Mike Steinel (1995) vertaa jazz-musiikin improvisaatiota ihan mihin tahansa kieleen, jolla on oma sanavarasto, aakkoset ja kielioppisäännöt. Jazz-improvisointi edellyttää musiikin kielen sanavaraston harjoittelua soittajalta. Jazz-musiikin kielen harjoitteluun lukeutuu eri asteikkojen, sointujen, fraasien, korvakuuntelun ja jazz-kappaleiden harjoittelua. Sen lisäksi soittajan tulee oppia tuntemaan, miten tätä sanavarastoa voi käyttää sooloissa. (Steinel, 1995, s. 3-4)

Säveltäminen on musiikin luomista sävellajin, sävelten, instrumentaation, dynamiikan ja harmonian pohjalta (Thomsett, 2013, s. 39). Gil Goldsteinin (1993) mukaan melodia, harmonia ja rytmi ovat musiikissa keskenään vuorovaikutuksessa muodostaen yhden kokonaisuuden (Goldstein, 1993, s. 11). Itse hahmotan keskeisimpänä erona improvisoinnin ja säveltämisen välillä sen, että improvisoinnissa tuotosta ei voi muokata jälkikäteen toisin kuin säveltämisessä.

2.1 Bebop

Bebopin aikakausi alkoi 1940-luvun alkupuolella ja jatkui 1950-luvun puoliväliin asti. Bebop oli 1930-luvun swingiä nopeatempoisempaa sekä hieman kokeellisempaa, minkä takia tyyli ei sopinut enää tanssittavaksi. Tunnettuja bebopin aikakauden muusikkoja olivat muun muassa Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis ja Bud Powell. Swingiin verrattuna musiikkia soitettiin pienemmällä kokoonpanolla. (Gridley, 1994, s. 139-140).

Tavallisesti kokoonpanoon kuului noin 1-3 puhallinsoitinta, pianisti, kontrabasisti sekä rumpali. Nopeiden tempojen ja pienien kokoonpanojen lisäksi bebopille oli ominaista valmiiden sovitusten sijaan soittaa kappaleen melodia, improvisoituja sooloja sekä lopuksi vielä kappaleen melodia. Tyyliin kuuluivat myös swingiin verrattuna monimutkaisemmat harmoniat ja rytmit sekä kontrafaktit. Kontrafaktit

ovat kappaleita, joissa luodaan uusi melodia tutun harmonian päälle. (Master-Class, 2021)

2.2 Bebop-asteikot

Bebopin aikakaudella improvisaatiolle ominaista oli käyttää bebop-asteikkoja. Termi bebop-asteikko esiintyy teoriakirjoissa vasta 1980-luvulla ensimmäistä kertaa (Tabell, 2004, s. 75). Bakerin *How To Play Bebop 1* -kirjassa (1987) käsitellään kahden tunnetuimman bebop-asteikon käyttöä perusteellisesti. Näistä toinen asteikko on bebop-dominanttiasteikko (Ks. Kuva 5). Tätä asteikkoa käytetään improvisoinnissa dominanttiseptimisointujen, molliseptimisointujen sekä puolidimi-septimisointujen päällä. Erona miksolyydiseen asteikkoon (Ks. Kuva 31) on se, että asteikkoon kuuluu myös suuri septimi. (Baker, 1987, s. 1-2) Esimerkkinä C-bebop-dominanttiasteikkoa voi käyttää F-duurisävelläjissa molliseptimisoinnun (Gm7), dominanttiseptimisoinnun (C7) tai puolidimi-soinnun (Em7b5) kanssa.

Toinen tunnettu bebop-asteikko on bebop-duuriasteikko (Ks. Kuva 6), jota käytetään improvisoinnissa pääosin maj7-soinnuilla (Baker, 1988, s. 12). Bebop-asteikkojen tärkein ero jooniseen tai miksolyydiseen asteikkoon onkin se, että bebop-asteikoissa on yksi sävel enemmän. Tämän yhden lisätyn sävelen ansiosta asteikkoa voidaan soittaa siten, että soinnun sävel on aina kahdeksasosalinjoja soittaessa tahdin iskullisilla osilla. (Tabell, 2004, s. 75)

Bebop-duuriasteikko ja bebop-dominanttiasteikko ovat bebop-asteikoista yleisimpiä, mutta lisäämällä muihinkin 7-sävelisiin asteikkoihin yhden sävelen lisää voidaan tehdä asteikosta bebop-asteikko (Tabell, 2004, s. 75). Edellä esiteltyjen kahden bebop-asteikon lisäksi on olemassa muita variaatioita bebop-asteikoista. Doorinen bebop-asteikko on toinen tapa tarkastella bebop-dominanttiasteikon käyttöä. Duuri-sävelläjien II-asteen mollisoinnun doorisessa bebop-asteikossa on samat sävelet kuin V-asteen soinnun bebop-dominanttiasteikossa (Riposo, 2008, s. 16). Esimerkiksi D-doorisessa bebop-asteikossa (Ks. Kuva 1) on samat sävelet kuin G-bebop-dominanttiasteikossa (Ks. Kuva 2), mutta asteikot alkavat eri lähtösäveliltä.



Kuva 1. D-doorinen bebop-asteikko ylös- ja alaspäin.



Kuva 2. G-bebop-dominanttiasteikko ylös- ja alaspäin.

Koska näiden kahden asteikon sävelet ovat samat, sovellan tulevissa sävellysharjoitteissa näistä kahdesta vain bebop-dominanttiasteikkoa. Bebop-dominanttiasteikon lisäksi sävellysharjoitteissa sovelletaan bebop-duuriasteikkoa.

Melodisessa molliasteikossa on hieman eri sävelet asteikkoa soittaessa ylöspäin verrattuna alaspäin soittaessa. Jazz-musiikissa viitataan melodisella molliasteikolla tavallisesti ylöspäin kulkevaan melodiseen molliasteikkoon, ja tätä asteikkoa soitetaan samoja säveliä käyttäen myös alaspäin. Asteikosta käytetään usein nimitystä jazzmolli-asteikko. (Ricker, 1999, s. 10) Melodiseen molliasteikkoon voidaan myös lisätä sävel asteikon viidennen ja kuudennen sävelen väliin, jolloin asteikosta saadaan bebop-jazzmolliasteikko (Ricker, 1999, s. 18). Tämän asteikon sävyä käytetään usein ensimmäisen asteen mollisoinnuilla (esim. Cm6 tai Cmmaj7).



Kuva 3. C-bebop-jazzmolliasteikko ylös- ja alaspäin.

Mollisävellajeissa käytetään myös bebop-harmonista molliasteikkoa, jota voidaan kutsua myös bebop-luonnolliseksi molliasteikoksi (Ks. Kuva 4). Asteikossa on luonnollisen molliasteikon pieni septimi ja harmonisen molliasteikon suuri septimi. Tätä asteikkoa voidaan käyttää improvisaatiossa esimerkiksi molli-blues-sävellyksissä. (Richardson, 2012)



Kuva 4. Bebop-harmoninen/luonnollinen molliasteikko.

2.3 Bebop-asteikkojen käyttö improvisoinnissa

Tämän luvun kuvat sekä tavat soveltaa bebop-asteikkoja perustuvat Bakerin *How To Play Bebop 1* -kirjaan (1987). Bakerin kirjassa on harjoitteita, joissa eri bebop-asteikkojen säveliä soitetaan erilaisissa järjestyksissä ja erilaisilla yhdistelmillä. Tein omia esimerkkejä eri tavoista, miten bebop-asteikkoja voi käyttää improvisoinnissa. Esimerkeissä on otettu vaikutteita Bakerin kirjan harjoitteista. Tekemiäni esimerkkejä hyödynnetään myöhemmin soolojen säveltämisharjoitteissa. Osassa esimerkeistä fraasi puretaan lopuksi soinnun läheisen asteikon säveliä käyttäen. Tämän luvun esimerkkikuvissa käytetään C-bebop-dominanttiasteikkoa joko Gm7, C7 tai Em7b5-soinnuilla ja C-bebop-duuriasteikkoa Cmaj7-soinnuilla. Asteikkojen soittamista ylös- ja alaspäin käytetään usein bebop-improvisaatiossa (Ks. Kuvat 5 ja 6).



Kuva 5. C-bebop-dominanttiasteikko ylös- ja alaspäin.



Kuva 6. C-bebop-duuriasteikko ylös- ja alaspäin.

Asteikon aloittaminen tahdin iskulliselta osalta ja soinnun säveleltä mahdollistaa sen, että asteikon suuntaa voi vaihtaa milloin vain. Seuraavassa kahdessa kuvassa (Ks. Kuvat 7 ja 8) aloitetaan asteikon soinnunsäveleltä ja vaihdetaan asteikon suuntaa. Gm7-sointu on F-duurisävellajin toisen asteen sointu ja C7-

sointu on sävellajin dominanttisointu. Tällöin molemmilla näistä soinnuista käytetään C-bebop-dominanttiasteikkoa, ja asteikon soinnunsävel määrittyy C7-soinnun mukaan.



Kuva 7. C-bebop-dominanttiasteikon suunnan vaihtaminen aloittaen käytettävän asteikon soinnun terssiltä.



Kuva 8. C-bebop-dominanttiasteikon suunnan vaihtaminen aloittaen käytettävän asteikon perussäveleltä.

Bebop-asteikkoja voidaan soittaa terssisekvensseissä ylös- ja alaspäin (Ks. Kuvat 9 ja 10). Sekvenssejä voi soittaa myös muilla intervaleilla.



Kuva 9. C-bebop-dominanttiasteikko tersseissä ylöspäin.



Kuva 10. C-bebop-dominanttiasteikko tersseissä alaspäin.

Kuvien 11 ja 12 esimerkeissä käytetään murtosointua ja fraasit puretaan bebop-asteikkoa soittaen alaspäin. Kuvassa 11 fraasi alkaa tahdin kolmannelta iskulta murtosoinnalla (Gm7:n sävelet), joka purkautuu laskevasti bebop-dominanttiasteikkoa käyttäen. Murtosoinnun sävelten ei tarvitse olla kyseisen soinnun murtosointu vaan sointu voi olla myös saman sävellajin eri asteen sointu. Kuvassa 12

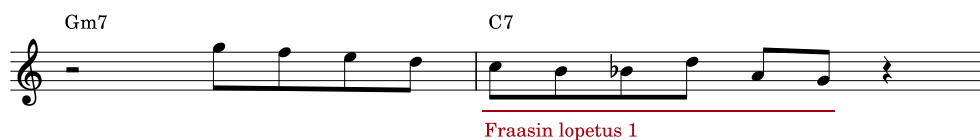


Kuva 14. Kromaattiset lähestymiset soinnun sävelelle ylä- ja alapuolelta.

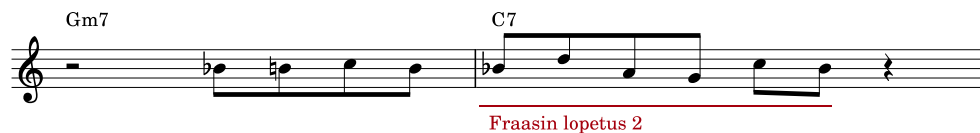


Kuva 15. Soinnun sävel takaisin tahdin iskulliselle osalle kromatiikan avulla (sävel Eb) C-bebop-dominanttiasteikossa.

Fraasien lopetukset ovat tärkeitä improvisoinnissa. Erityisesti kahta fraasin lopetusta ilmenee hyvin usein bebop-sooloissa (Ks. Kuvat 16 ja 17). Nämä fraasien lopetukset perustuvat bebop-dominanttiasteikon säveliin.



Kuva 16. Fraasin lopetus 1 (C-bebop-dominanttiasteikko).



Kuva 17. Fraasin lopetus 2 (C-bebop-dominanttiasteikko).

Pääosin bebopin improvisaatiossa käytetään kahdeksasosanuotteja. Niiden lisäksi käytetään usein trioleja. Jos triolin keskimäinen sävel on soinnun sävel, voidaan jatkaa asteikon soittamista ylös- tai alaspäin, koska triolin jälkeinen sävel on soinnun sävel tahdin iskullisella osalla (Ks. Kuva 18).



Kuva 18. Trioli, jossa soinnun sävel on triolin keskellä (C-bebop-dominanttias-teikko).

Mikäli trioli alkaa soinnun säveleltä, voidaan käyttää esimerkiksi neljäsosanuot-tia, kromaattista johtosäveltä tai synkooppia, jotta saadaan soinnun sävel taas tahdin iskulliselle osalle (Ks. Kuva 19). Kuvassa 19 on hyödynnetty triolin jäl-keen kromaattista johtosäveltä, joka esitettiin kuvassa 14.



Kuva 19. Trioli, jonka keskimmäinen ei ole soinnun sävel (C-dominanttibebop-asteikko).

Molliseptimisoinnuilla, joissa viides aste on vähennetty (puolidimi-sointu, esim. Cm7b5), käytetään tavallisesti soinnusta pienen terssin päässä olevan mollisep-timisoinnun asteikkoa (Ks. Kuva 20). Esimerkiksi Em7b5 soinnulla soitetaan Gm7-soinnun asteikkoa eli läheinen asteikko olisi C-bebop-dominanttiasteikko.



Kuva 20. C-bebop-dominanttiasteikko ylös- ja alaspäin Em7b5-soinnulla.

2.4 Muut asteikot bebop-improvisoinnissa

Tämä luku pohjautuu Bakerin *How To Play Bebop 1* -kirjan sivuihin 41-42. Ba-ker on kertonut kirjassaan asteikoista, joita voidaan käyttää bebop-asteikoiden lisäksi. Tässä luvussa nämä asteikot on kirjoitettu nuoteiksi ja käydään läpi, mil-loin näitä asteikoita voi käyttää.

Bebopin bluessooloissa käytetään molli- ja duuribluesasteikkoja. Duuribluesasteikossa on samat sävelet kuin rinnakkaisen mollin mollibluesasteikossa (Ks. Kuvat 21 ja 22). Esimerkiksi C-duuribluesasteikkoon kuuluvat samat sävelet kuin A-mollibluesasteikkoon, mutta lähtösävel on eri.



Kuva 21. C-duuribluesasteikko ylös- ja alaspäin.



Kuva 22. A-mollibluesasteikko ylös- ja alaspäin.

Dominanttiseptimisoinnuilla ja vähennettyjen sointujen kohdalla käytetään hyvin yleisesti dimi-asteikkoa. Dimi-asteikko, joka alkaa puolisävelaskeleella on dominanttidimi-asteikko (Ks. Kuva 23). Sitä käytetään dominanttiseptimisoinnuilla. Vähennetyissä soinnuissa taas käytetään dimi-asteikkoa, joka alkaa kokosävelaskeleella (Ks. Kuva 24). Dominanttidimi-asteikon lisäksi alt-asteikkoa käytetään usein dominanttiseptimisoinnuilla, joissa on lisäsäveliä (Ks. Kuva 25).



Kuva 23. Dimi-asteikko, joka alkaa puolisävelaskeleella (C-dominanttidimi-asteikko).



Kuva 24. Dimi-asteikko, joka alkaa kokosävelaskeleella (C-dimi-asteikko).



Kuva 25. C-alt-asteikko.

Keskeisimpänä erona dominanttidimi-asteikon ja alt-asteikon käytössä on se, että alt-asteikkoa käytetään soinnuissa, joissa on ylennetty 5. aste (#5). Dominanttidimi-asteikkoa käytetään silloin, kun asteikossa on suuri seksti (6 tai 13).



Kuva 26. Sointutyypit, jolloin käytetään dominanttidimi-asteikkoa.



Kuva 27. Sointutyypit, jolloin käytetään alt-asteikkoa.

Kun toonikasointuna on esimerkiksi Cm6 tai Cmmaj7, käytetään usein jazzmollia-asteikkoa (Ks. Kuva 28). Jazzmolliaasteikon bebop-asteikko käytiin luvussa 2.2 (Ks. Kuva 3).



Kuva 28. Jazzmollia-asteikko ylös- ja alaspäin.

Molliseptimisoinnalla, jossa on vähennetty 5. asteen sävel (puolidimi) käytetään myös lokriinen#2-asteikkoa, joka on melodisen mollin 6. asteelta alkava asteikko (Ks. Kuva 29). Tätä asteikkoa voi käyttää vaihtoehtoisesti bebop-dominanttias- teikon lisäksi. Cm7b5-soinnulla voidaan siis käyttää Ab-bebop-dominanttiasteik- koa tai C-lokriinen#2-asteikkoa. Erona näissä kahdessa asteikossa on se, että lokriinen#2-asteikon D-sävel on Ab-bebop-dominanttiasteikossa alennettu Db-

säveleksi ja Ab-bebop-dominanttiasteikkoon kuuluu lisäksi sävel G (Ks. Kuva 30).



Kuva 29. C-lokrienen#2-asteikko.



Kuva 30. Ab-bebop-dominanttiasteikko, jossa merkattu C-lokrienen#2-asteikosta poikkeavat sävelet.

Muita bebop soittajien yleisesti käyttämiä asteikoita ovat miksolyydinasteikko, kokosävelasteikko ja overtone-asteikko. Näistä asteikoista miksolyydistä asteikkoa sovelletaan tulevaan sävellysharjoitteeseen 3, mutta kokosävelasteikkoa ja overtone-asteikkoa ei sovelleta sävellysharjoitteissa.



Kuva 31. C-miksolyydinasteikko.

3 Sävellysharjoite 1 – *Donna Lee*

Donna Lee pohjautuu kappaleen *Indiana* sointukiertoon, ja sävellyksestä on alun perin annettu kunnia Charlie Parkerille. Miles Davis kuitenkin väittää olevansa kappaleen alkuperäinen säveltäjä. Ensimmäinen äänitetty versio kappaleesta on vuodelta 1947. (Gioia, 2012, s. 86-88)

Sävellän soolon kappaleen *Donna Lee* sointukierron ensimmäiseen 16 tahtiin käyttäen kohdesäveliä neljän tahdin välein. Brent Vaartstra (2019) käytti tätä tekniikkaa *There Will Never Be Another You* kappaleen sointukiertoon, joten in-

spiroiduin sen myötä kokeilemaan tätä *Donna Lee* soolon säveltämisen pohjana. Olen tehnyt sävellysharjoitteen pohjan, jossa on neljän tahdin välein kohdesäveliä (Ks. Kuva 32).

Donna Lee
Sävellysharjoitteen kohdesävelet

Charlie Parker

The image shows a musical score for the first 16 measures of a jazz exercise based on the Donna Lee chord progression. It is written in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The chords are placed above the staff, with a whole note chord in each measure. The progression is as follows:

- Measures 1-4: Abmaj7, F7, Bb7
- Measures 5-8: Bbm7, Eb7, Abmaj7, Ebm7, Ab7
- Measures 9-12: Dbmaj7, Gb7, Abmaj7, F7
- Measures 13-16: Bb7, Bbm7, Eb7

Kuva 32. *Donna Lee* – sointukierron ensimmäiset 16 tahtia, jossa on sävellysharjoitteen kohdesävelet/sävellysharjoitteen pohja.

Kohdesävelet olen valinnut siten, että Abmaj7-soinnun ja Dbmaj7 -soinnun kohdesävelet kuuluvat läheisen asteikon (bebop-duuriasteikko) soinnun säveliin. Bbm7-soinnun ja Bb7-soinnun kohdesävelet F ja G eivät ole läheisen asteikon soinnun säveliä; Bbm7-soinnulla käytetään Eb-bebop-dominanttiasteikkoa, jonka soinnun säveliin kuuluu Eb-G-Bb-Db ja Bb7-soinnun säveliin ei kuulu G-säveltä vaan Bb-D-F-Ab. Näin säveltäjän tulee kahdessa kohtaa joko kromatiikkaa tai taukoa hyödyntämällä johtaa soinnun sävel takaisin tahdin iskulliselle osalle.

Goldsteinin *Jazz Composer's Companion* -kirjassa (1993) on harjoitus, jossa sävelletään melodia käyttäen tiettyjä intervaleja, mutta rytmiset variaatiot on rajoitettu, jotta harjoitteen tekijä voi keskittyä intervaleihin (Goldstein, 1993, s. 20).

Halusin myös, että tässä harjoitteessa käytetään vain neljäs- ja kahdeksasosanuotteja, jotta harjoitteen tekijä voi keskittyä sooloa tehdessä bebop-asteikoiden säveliin rytmien sijaan. Luvussa 2 todettiin, että muun muassa bebop-asteikot, kromaattiset johtosävelet, murtosoinnut, terssien soittaminen sekvensseissä, triolit, neljän sävelen ryhmät sekä kaksi esitettyä fraasin lopetusta kuuluivat bebopin improvisaation ominaispiirteisiin. Luvun 2 esimerkeistä valitaan näiden pohjalta raamit tämän sävellysharjoitteen tekemiseen.

Ensimmäisen sävellysharjoitteen ohjeet ovat seuraavanlaiset:

- Bebop-dominanttiasteikkoa käytetään molliseptimisoinnuilla ja dominanttiseptimisoinnuilla
- Bebop-duuriasteikkoa käytetään maj7-soinnuilla
- Jos asteikon soinnun sävel ei ole tahdin iskullisilla osilla, käytetään neljäsosanuottia, taukoa tai kromatiikkaa, jotta saadaan soinnun sävel takaisin tahdin iskulliselle osalle.
- Kuvien 16 ja 17 fraasin lopetukset tulee olla soolossa vähintään kerran
- Murtosointuja ja terssisekvenssejä käytetään soolossa vähintään kahdesti
- Soolossa käytetään vain kahdeksas- ja neljäsosanuotteja

3.1 *Donna Lee* soolon toteuttaminen

Sävelsin soolon käyttäen harjoitteen antamia ohjeita, joita olivat bebop-dominanttiasteikon käyttö molliseptimi- ja dominanttisoinnulla ja bebop-duuriasteikon käyttö maj7-soinnuilla. Näiden lisäksi ohjeisiin kuuluivat terssisekvenssien, kromaattisten lähestymisien, murtosointujen ja fraasien lopetusten käyttö. Seuraavassa esimerkissä on säveltämäni sooloni, johon olen merkannut kohdat, joissa harjoitteen ohjeiden mukaiset elementit ovat soolossani.

Donna Lee

Sävellysharjoituksen esimerkki

Charlie Parker

Abmaj7 F7 Kroma- Bb7
tiikka

Bebop-duuriasteikko _____ Terssisekvenssi _____ Bebop- Fraasin lopetus 2
dominanttiasteikko

4 Bbm7 Eb7
4-osa nuotilla Bebop- Kromatiikka
soinnunsävel dominanttiasteikko Murtosointu Bebop-
iskulliselle osalle (Gm7b5) dominantti-
asteikko

7 Abmaj7 Ebm7 Ab7 Dbmaj7
Bebop-duuriasteikko _____ Murtosointu Bebop-duuriasteikko _____
(Ab7)

10 Gb7 Abmaj7 F7
Bebop- Fraasin lopetus 2 Kromatiikka Terssisekvenssi Kromatiikka
dominantti-
asteikko

13 Bb7 Kromatiikka (Gb) Bbm7
Bebop- Fraasin lopetus 1 Bebop-
dominanttiasteikko _____ dominanttiasteikko

16 Eb7
(Terssi-intervalli)

Kuva 33. *Donna Lee* - sävellysharjoituksen esimerkki.

Kaikki soolon materiaali perustuu bebop-dominanttiasteikkoon ja bebop-duuriasteikkoon, paitsi kromaattiset lähestymiset, joiden avulla näistä asteikoista sai poiketa. Kromatiikkaa on käytetty tahdin 2 lopussa, jotta seuraavan tahdin voi aloittaa soinnun säveleltä. Kromaattisia johtosäveliä on myös tahtien 6 ja 12 lo-

pussa. Tahdin 5 kohdesävel F ei ole käytettävän asteikon (Eb-bebop-dominant-tiasteikko) soinnun sävel, joten tässä tilanteessa olen käyttänyt neljäsosanuot-tia, jotta saadaan seuraava soinnun sävel tahdin iskulliselle osalle. Vastaava ti-lanne on tahdissa 11, jossa tahti ei ala Abmaj7-soinnun säveleltä, joten kroma-tiikkaa käyttämällä saadaan tahdin iskulliselle osalle taas soinnun sävel. Tah-dissa 13 käytin kromatiikkaa, jotta asteikon soinnun sävel purkautuu tahdin is-kulliselle osalle.

Terssisekvenssejä on käytetty tahdissa 2 ja tahdissa 1. Tahdissa 16 on myös käytetty terssi-intervallia. Murtosointuja on tahdeissa 6 ja 8. Tahdin 8 murto-sointu koostuu Ab7-soinnun sävelistä. Tahdissa 6 on Eb-miksolydyisen asteikon III:n asteen septimisointu, joka on Gm7b5. Fraasin lopetuksia tuli olla myös osana sooloa. Fraasin lopetus 1 on tahdissa 14 ja fraasin lopetus 2 on tah-deissa 3 ja 10. Lisähavaintona bebop-asteikkoa soitetaan vaihtaen suuntaa tah-deissa 9 ja 16. Tämä onnistui, koska soinnun sävelet osuivat tahdin iskullisille osille.

3.2 *Donna Lee* soolon analyysi

Soolo toimii mielestäni hyvänä esimerkkinä tehtävälle, koska siinä ilmenevät tarvittavat asiat toistuvasti, jolloin harjoitteen tekijä näkee eri elementtien käytön kontekstissa. Sooloa säveltäessä tuntui paikoittain rajoitetulta, koska en voinut viedä sooloa aina haluamaani suuntaan. Kohdesävelet rajoittivat sitä, mutta myös haastoivat soolon sävellyksessä ohjaamaan fraaseja tiettyyn suuntaan. Rytmien rajoittaminen neljäsosa- ja kahdeksasosäsäveliin myös vaikutti soolon lopputulokseen huomattavasti. Melodiset ja rytmiset variaatiot ovat tärkeä osa improvisointia (Stuart, 1973, s. 13). Rytmien rajoittaminen teki melodisesta ja rytmisestä varioimisesta haastavampaa. Soolosta tulee helposti teoriaan poh-jautuvaa, jolloin musiikillinen ilmaisu voi jäädä pois. Toisaalta näen etuna sen, että harjoitteen tekijänä joutuu prosessoimaan paljon eri asteikkoja eri sointujen päällä ja soveltamaan. Tätä prosessia vahvistaa se, että opettelee soittamaan kirjoittamansa soolon.

Koin sooloa tehdessäni, että ohjeiden elementtien ilmeneminen selkeästi on tärkein, koska sooloni on esimerkkisoolo harjoitteelle. Jos harjoite olisi pidempi, olisin käyttänyt enemmän toistuvia teemoja ja keskittynyt enemmän soolon musiikilliseen kaareen.

Sävellysharjoituksia tehdessä tarkoitukseni on selvittää, oliko harjoitusta helppo tehdä, mitä koen oppivani, mitä taitoja ja tietoa harjoitteen tekijällä tulee olla ennen harjoitteen tekoa. Mielestäni tämän harjoitteen tekijällä ei tarvitse olla runsaasti kokemusta jazz-musiikin soittamisesta, mikäli harjoitteen tekijä sisäistää huolellisesti luvun 2 esimerkit ennen sävellysharjoitteen tekoa. Harjoitteen tekijän tulee osata nämä esimerkit huolellisesti, koska niitä pitää osata tässä sävellysharjoitteessa soveltaa kontekstiin. Tehtävä edellyttää sen, että ymmärtää mistä sävelistä kappaleen soinnun sävelet koostuvat. Kokeneemmalle jazz-musiikin soittajalle laajemmat raamit voisivat olla sopivammat, ellei tarkoituksena ole kehittää jonkin tietyn elementin harjoittelua. Jazz-musiikkia aloittavalle soittajalle raamit voivat yleisesti ottaen olla vielä suppeammat, jotta harjoitteen tekijällä ei ole liian montaa samanaikaisesti prosessoitavaa asiaa.

Oman soittoni kehityksen osalta koen, että harjoittelemalla tämän soolon ulkoa, minulle jäi käteen uusia fraaseja, jotka auttavat improvisaatiossa. Tavallisesti luon bebopin tyyllisiä fraaseja korvanvaraisesti erilaisiin sointukiertoihin. Fraasit pohjautuvat sointukäännöksiin, bebop-asteikkoihin ja kromatiikan hyödyntämiseen, mutta fraasien luominen ei lähde yhtä teoreettisesta lähestymistavasta kuin tätä harjoitetta tehdessä, jolloin lopputulos on hieman erilainen.

4 Sävellysharjoite 2 – *Ornithology*

Ornithology on Charlie Parkerin ja Benny Harrisin säveltämä kappale, joka äänitettiin ensimmäisen kerran vuonna 1946. Kappale pohjautuu *How High the Moon* -kappaleen sointukiertoon eli *Ornithology* on kontrafakti. (Gioia, 2012, s. 322-324)

Sävellysharjoitteen 2 ohjeet ovat seuraavanlaiset:

- Bebop-dominanttiasteikkoa käytetään molliseptimisoinnuilla, puolidimi-soinnuilla ja dominanttiseptimisoinnuilla
- Bebop-duuriasteikkoa käytetään maj7-soinnuilla
- D7b9-soinnulla käytetään dominanttidimi-asteikkoa.
- Jos asteikon soinnun sävel ei ole tahdin iskullisilla osilla, käytetään neljäsosanuottia, taukoa tai kromatiikkaa, jotta saadaan soinnun sävel takaisin tahdin iskulliselle osalle.
- Trioletta käytetään kuvien 14 ja 15 sääntöjen mukaisesti vähintään kaksi kertaa (harjoitteessa saa käyttää muuten vapaasti eri rytmejä)
- Neljän sävelen ryhmiä käytetään vähintään kerran
- Murtosointuja tulee olla ylös- ja alaspäin kulkevia

Sävellysharjoite 2 tehdään kappaleen *Ornithology* soolokierron ensimmäiseen 16 tahtiin. Olen kirjoittanut *Ornithology*n sointukierron ensimmäiseen 16. tahtiin pohjan, johon sävellysharjoite tehdään (Ks. Kuva 34).

Ornithology

Charlie Parker/
Bennie Harris

The image shows the chord progression for the first 16 measures of the piece 'Ornithology' in G major, 4/4 time. The notation consists of four staves, each representing a four-measure phrase. The chords are indicated by horizontal lines above the staff lines.

Measure 1: Gmaj7

Measure 2: Gmaj7

Measure 3: Gm7

Measure 4: C7

Measure 5: Fmaj7

Measure 6: Fmaj7

Measure 7: Fm7

Measure 8: Bb7

Measure 9: Ebmaj7

Measure 10: Am7b5

Measure 11: D7b9

Measure 12: Gm7

Measure 13: D7

Measure 14: Bm7

Measure 15: E7

Measure 16: Am7

Measure 17: D7

Kuva 34. *Ornithology* – sointukierron ensimmäiset 16 tahtia/sävellysharjoitteen pohja

4.1 Ornithology soolon toteuttaminen

Sävelsin soolon käyttäen antamiani ohjeita. Soolossa käytetään bebop-dominanttiasteikkoa ja bebop-duurasteikkoa. Taukoa, neljäsosanuottia ja kromatiikkaa käytetään, jotta tahdin iskulliselle osalle saadaan soinnun sävel. Soolossa on käytetty myös trioleja, neljän sävelen ryhmiä, murtosointuja ja dominanttidiasteikkoa. Nuottiin on merkattu punaisella tekstillä soolossa ilmenevät keskeiset ilmiöt.

Ornithology
Sävellysharjoituksen esimerkki

Charlie Parker &
Benny Harris

The musical score is annotated with the following elements:

- Line 1:** Gmaj7 (Bebop-duurasteikko), Trioli (3 Murtosointu (Bm7)), Gm7 (Kromatiikka), C7 (Neljän sävelen ryhmä), Bebop-dominanttiasteikko.
- Line 2:** Fmaj7 (Murtosointu (C)), Fm7 (Kromatiikka), Bb7 (Bebop-dominanttiasteikko (Bb)), Murtosointu (Bb7).
- Line 3:** Ebmaj7 (Kromatiikka), Am7b5 (Kromatiikka), D7b9 (Bebop-dominanttiasteikko (F)), Gm7 (Kromatiikka), D7 (Bebop-dominanttiasteikko (C)), Bebop-dominanttiasteikko (D).
- Line 4:** Bm7 (Murtosointu (Dmaj7)), E7 (Bebop-dominanttiasteikko (E)soinnun säveleltä), Am7 (Trioli), D7 (Bebop-dominanttiasteikko (E)), Kromatiikka (Bebop-dominanttiasteikko (D)).
- Line 5:** Gmaj7.

Kuva 35. *Ornithology* - sävellysharjoituksen esimerkki.

Harjoitteessa on käytetty murtosointuja neljästi, joista ensimmäisen kerran tahdissa 2 on Bm7-arpeggio Gmaj7-soinnun päällä. Bm7-sointu on G-duuriasteikon kolmannen asteen septimisointu. Bm7-sointu antaa soinnulle Gmaj9 soinnun sävyn, koska Bm7-soinnun septimisävel on G-sävelen nooni. Tahdissa 5 on käytetty C-duurikolmisointua Fmaj7-sointuun, joka myös korostaa g-sävelellä Fmaj9-soinnun sävyä. Tahdissa 8 soitetaan perusmuotoinen Bb7-sointu ylöspäin. Vielä tahdissa 13 käytetään Bm7-soinnulla laskevaa Dmaj7-soinnun arpeggiota, joka korostaa Bm9-soinnun sävyä C#-sävelellä. Arpeggio päättyy tahdin iskulle C#-sävelelle, joka ei ole läheisen asteikon eli E-bebop-dominanttiasteikon soinnun sävel. Kahdeksasosataukoa käyttäen puretaan soinnun sävel takaisin tahdin iskulliselle osalle.

Soolossa käytetään trioleja kahdesti, joista ensimmäinen on toisen tahdin murtosoinnussa. Toisen kerran trioli on tahdissa 14, jossa trioli alkaa soinnun säveleltä. Triolin jälkeen jatketaan E7-soinnun säveleltä D, koska tämä triolin jälkeinen sävel on tahdin iskullisella osalla.

Neljän sävelen ryhmiä on peräkkäin tahdin 3 ja 4 taitteessa. Tässä käytetään C-bebop-dominanttiasteikkoa neljän ryhmässä alaspäin, jolloin puretaan fraasi asteikkoa soittaen. Koen, että neljän sävelen ryhmien soittaminen peräkkäin luvun 2 harjoitteen tyyliin voi kuulostaa liikaa tekniseltä harjoitukselta sopiakseen sooloon, minkä takia neljän sävelen ryhmiä peräkkäin on vain tahdin 3 ja 4 vaihteessa. Esimerkiksi tahdissa 15 soitetaan asteikosta neljä säveltä alaspäin, minkä jälkeen vaihdetaan asteikon suuntaa. Myös tahdissa 10 soitetaan neljän sävelen ryhmä, jolloin sointu vaihtuu D7b9-sointuun. Näissä kahdessa tapauksessa voi kuitenkin yhtä lailla tulkita, että soitetaan asteikkoa neljän sävelen verran ylös- tai alaspäin. Am7b5 soinnulla tahdissa 10 soitetaan F-bebop-dominanttiasteikkoa ylöspäin, ja tahdissa 15 D-bebop-dominanttiasteikkoa alaspäin F-säveleltä.

Kromaattisia johtosäveliä käytetään tahdeissa 2 ja 3 siten, että tahdin iskullista osaa ennen soitetaan kromaattisesti ylhäältä tai alhaaltapäin tuleva sävel, joka ei kuulu käytettävään läheiseen asteikkoon. Kromatiikan lisäksi tahdeissa on käytetty taukoa, vaikka tahdin 3 D-sävel ei olekaan C-bebop-dominanttiasteikon

sävel. Tässä fraasissa pitkitetään purkausta, jonka voidaan ajatella tapahtuvan seuraavan tahdin ensimmäisellä iskulla eli sävelellä C. Tahdissa 7 käytetään kuvan 14 kromaattista lähestymistapaa sävelen ympäriltä. Tahdissa 9 on Eb-duuriasteikkoon lisättynä kromaattinen sävel A. Tästä seuraava sävel ei kuitenkaan purkaudu tahdin iskulliselle osalle, vaikka se on soinnun sävel. Fraasi voi purkautua jo iskua edeltävälle koholle. Näin on esimerkiksi *Blue Monk* -standardin melodiassa, jossa esiintyy sattumalta sama fraasi (*The Real Book*, 2012, s. 52).

Muutamissa kohdissa sooloa soitetaan bebop-asteikkoa alas- tai ylöspäin. Tahdissa 1 soitetaan G-bebop-duuriasteikkoa alaspäin. Tahdissa 4 soitetaan C-bebop-dominanttiasteikon säveliä alaspäin. Tahdeissa 7 ja 8 soitetaan Bb-bebop-dominanttiasteikkoa soinnuilla Fm7 (II. asteen molli) ja Bb7. Tahdit 15 ja 16 ovat D-bebop-dominanttiasteikkoa ensin alaspäin vaihtaen suuntaa D7-soinnulla kahdesti, koska asteikon soinnun sävelet ovat tahdin iskullisilla osilla.

4.2 *Ornithology* soolon analyysi

*Ornithology*n sävellysharjoite on hyvin samanlainen kuin ensimmäinen sävellysharjoite, mutta annetut raamit ovat hieman erilaiset ja laajemmat *Donna Leen* sävellysharjoitukseen verrattuna. Sointutyypit ovat samanlaisia eli maj7-sointuja, molliseptimisointuja ja dominanttiseptimisointuja. Lukuun ottamatta tahtia 10, jossa on soinnut Am7b5 ja D7b9. Tämän harjoitteen raamit soveltuisivat hyvin myös kappaleisiin, joissa on vielä enemmän m7b5 ja 7b9-sointuja.

Mielestäni oma esimerkkisooloni tässä kappaleessa kuulostaa paremmalta ja tyylinmukaisemmalta kuin *Donna Lee* esimerkissä, koska fraasit ovat keskenään rytmisesti enemmän sidoksissa toisiinsa toistuvilla motiiveilla. Uskoisin, että siihen vaikuttaa se, että ohjeiden mukaan sai käyttää muitakin rytmejä kahdeksasosa- ja neljäsosanuottien lisäksi. Lisäksi tässä soolossa ei ollut valmiita kohdesäveliä. Tämän soolon osalta myös musiikilliseen kaareen olisin voinut keskittyä enemmän, jos soolo olisi pidempi kuin 16 tahtia.

Koen, että tämän kappaleen sävellysharjoituksen tekeminen olisi sopiva seuraava harjoite edelliselle sävellysharjoittelelle, koska tässä sävellysharjoitteessa sovelletaan uusia bebopin tyylinmukaisia elementtejä mutta harjoitteen tekijä voi käyttää myös monipuolisemmin rytmejä ja soveltaa uusilla tavoilla jo aiemmasta sävellysharjoitteesta tuttuja elementtejä mukaan sooloon. Tämän sävellysharjoitteen kappaleen harmonia on myös monipuolisempi edelliseen harjoitteeseen verrattuna Am7b5 ja D7b9 sointujen ansiosta.

5 Sävellysharjoite 3 – *Billie's Bounce*

Kolmas sävellysharjoite tehdään F-duurisävellajissa olevaan bebop-bluessävellykseen *Billie's Bounce*, jonka on säveltänyt Charlie Parker. Ensimmäinen tunnettu äänite kappaleesta on vuodelta 1945. (Gioia 2012, s.34-35) Bebopin bluessooloissa yhdistyy bluesasteikkojen ja bebop-tyylin käyttö. Tässä harjoitteessa sovelletaan myös edellisen kahden sävellysharjoitteen elementtejä. *Billie's Bounce* -kappaleen sointukierto on 12 tahtia, joten sävellysharjoitteessa soolo tehdään yhteen kokonaiseen sointukiertoon (Ks. Kuva 36).

Billie's Bounce

Charlie Parker

The image shows the chord progression for Billie's Bounce in F major, 4/4 time. The progression is as follows:

- Measures 1-4: F7, Bb7, F7
- Measures 5-8: Bb7, F7, Am7, D7
- Measures 9-12: Gm7, C7, F7, D7, Gm7, C7

Kuva 36. *Billie's Bounce* - sointukierto/sävellysharjoitteen pohja.

Ennen tekemääni sävellysharjoitustani käsittelen Charlie Parkerin tapaa soittaa bluessävellykseen sooloa bebop-tyylin mukaisesti. Olen nuotintanut ja analysoinut Charlie Parkerin vuonna 1945 äänitetyn soolon ensimmäiset 12 tahtia *Billie's Bounce* -kappaleeseen (Ks. Kuva 37), koska bebopin bluessooloissa korostuvat hieman erilaiset elementit verrattuna edellisten sävellysharjoitteiden kappaleisiin (MINICQPER, 2010). Nuottiin on merkattu punaisella tekstillä keskeisiä tunnusomaisia elementtejä, joita Parkerin soolossa on käytetty.

Billie's Bounce

Charlie Parkerin soolo: tahdit 1-12

The musical score for Billie's Bounce, measures 1-12, is presented in three staves. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 4/4. The score includes the following annotations:

- Measure 1: F7 (F-duuri blues)
- Measure 2: Bb7 (Kromatiikka)
- Measure 3: F7₃ (F-duuri blues)
- Measure 5: Bb7 (F-molli blues)
- Measure 6: F7 (Kromatiikka)
- Measure 7: Am7 D7 (Murto-sointu (Am)/F-duuri bebop)
- Measure 10: Gm7 (Murto-sointu (Gm7))
- Measure 11: C7 (Kromatiikka)
- Measure 12: F7 (F-duuri blues)

Kuva 37. Charlie Parkerin soolon tahdit 1-12 kappaleessa *Billie's Bounce*.

Charlie Parkerin esimerkissä soolo pohjautuu pääosin sävellajin molli- ja duuri-bluesasteikoiden ympärille. Parkerin soolopätkässä yhdistetään F-duuri- ja molli-bluesasteikkoja sekä F-miksolyydistä asteikkoa. Parker käyttää myös hallitusti kromatiikkaa, murtosointuja ja muita bebopin tunnusomaisia piirteitä. Kromatiikkaa on käytetty saadakseen soinnun sävel tahdin iskulliselle osalle. Tahdin 8 murtosoinnussa voidaan tulkita, että käytetään F-bebop-duuriasteikon sävyä. Myös tahdin 10 kromaattisen Db-sävelen voi tulkita, että se on horisontaalisesti

soitettuna F-bebop-duuriasteikon sävel. Blueskappaleiden improvisointia lähesytään usein horisontaalisesti käyttämällä bluesasteikkoja (Baker, 1988, s.66). Hyvin tyypillistä on, että F-duuribluesasteikkoa käytetään enemmän F7-soinnulla ja Bb7-soinnulla F-mollibluesasteikkoa, koska F-mollibluesasteikossa on paljon yhteisiä säveliä Bb7-soinnun kanssa.

Vertikaalisesti improvisoidessa soitetaan säveliä perustuen soinnun asteikkoon. Horisontaalisesti soittaessa voidaan käyttää soinnun sävelen lisäksi muita säveliä ja improvisointi keskittyy pääosin melodisen linjan kuljettamiseen sävellajissa. (Winge, ei pvm.) Tässä kappaleessa horisontaalisesti voi improvisoida käyttäen esimerkiksi ensimmäisellä rivillä vain F-duuribluesasteikon tai F-mollibluesasteikon säveliä. Bebop-asteikkoja voi myös käyttää horisontaalisesti siten, että soittaa esimerkiksi Gm7-C7-Fmaj7 sointukulussa F-bebop-duuriasteikkoa, koska sävellajina on F-duuri, ja fraasi purkautuu lopulta F-duurisointuun.

Kolmannen sävellysharjoituksen ohjeet ovat seuraavanlaiset:

- Luvun 2.3 esimerkkien ilmiöitä (murtosoinnut, kromatiikka, neljän sävelen ryhmät, fraasin lopetukset jne.) voi käyttää soolossa vapaasti
- Soolossa käytetään bebop-dominanttiasteikkoa, bebop-duuriasteikkoa, miksolyydistä asteikkoa, bluesasteikkoja ja dominanttidimiasteikkoa
- Harjoitteessa voi käyttää eri rytmejä vapaasti

5.1 *Billie's Bounce* soolon toteuttaminen

Sävelsin oman 12 tahdin version *Billie's Bounce* soolokiertoon käyttäen bebop- ja bluesasteikkoja ja F-duuri miksolyydistä asteikkoa. Käytin myös muita bebop-tyylin elementtejä kuten kromatiikkaa ja murtosointuja. Olen nuotintanut sooloni ja merkannut sävellysharjoituksen soolooni keskeiset elementit, jotka ilmenevät soolossa (Ks. Kuva 38).

Billie's Bounce

Sävellysharjoitteen esimerkki

Charlie Parker

The image shows three staves of musical notation for 'Billie's Bounce' by Charlie Parker. The music is in 4/4 time and B-flat major. The first staff contains measures 1-4 with chords F7, Bb7, and F7. The second staff contains measures 5-8 with chords Bb7, F7, Am7, and D7. The third staff contains measures 9-12 with chords Gm7, C7, F7, D7, Gm7, and C7. Red text annotations describe the chords: 'Kroma-tiikka' (chromaticism) for F7 in measure 1, 'F-duuriblues' (F major blues) for F7 in measures 1, 2, 4, 6, 8, and 12; 'F-molliblues' (F minor blues) for Bb7 in measure 5; 'Murto-sointu (Am7)' (tritone substitution) for Am7 in measure 8; 'D-dominantti-dimi-asteikko' (D dominant diminished scale) for D7 in measure 8; 'C-duuri bebop-dominantti-asteikko' (C major bebop dominant scale) for Gm7 in measure 9; 'Kroma-tiikka/F-duuri bebop-asteikko' (chromaticism/F major bebop scale) for C7 in measures 10 and 12.

Kuva 38. *Billie's Bounce* - sävellysharjoitteen esimerkki.

Sävellyks pohjautuu F-duuri miksolydyiseen asteikkoon, mutta olen merkannut punaisella tekstillä nuottiin kohdat, joissa ilmenee muita asteikkoja tai elementtejä. Tahdissa 1 käytetään kromatiikkaa, jotta saadaan soinnun sävel tahdin iskulliselle osalle. Tahdin 10 voi tulkita monella tapaa. Sen voi nähdä perustuvan vertikaalisesti C-bebop-dominanttiasteikkoon tai F-bebop-duuriasteikkoon horizontaalisesti. Tahdissa käytetään tulkinnasta riippumatta kromatiikkaa, jotta saadaan soinnun sävel tahdin iskulliselle osalle.

F-duuribluesasteikon säveliä esiintyy useasti eli tahdeissa 1, 2, (3), 6 ja 13. F-mollibluesasteikkoa sen sijaan käytetään vain tahdissa 5. Murtosointu on tahdissa 7. Selkein bebop-asteikon käyttö ilmenee tahdissa 9, jossa lasketaan C-duuri bebop-dominanttiasteikkoa alaspäin. Tahdissa 8 käytetään myös dominanttidimi-asteikkoa korostaen D7b9-sävyä.

5.2 *Billie's Bounce* soolon analyysi

Säveltämisprosessini oli hieman erilainen verrattuna edelliseen kahteen harjoitteeseen, koska olin juuri kuunnellut Parkerin soolon säveltämistä ennen ja hänen soolonsa elementtejä tarttui vahvasti omaan soittooni mukaan. Itse säveltämisprosessin aikana en tutkaillut Parkerin sooloa, mutta hänen soolostaan oli jäänyt alitajuntaani eri elementtejä. Kappaleen soolojen kuuntelu ja analysointi ovat tärkeimpiä tapoja improvisoinnin oppimisessa (Baker, 1980, s. 6). Siksi Parkerin soolon alun kuunteleminen ja analysoiminen juuri ennen omaa säveltämisprosessia teki soolostani enemmän Parkerin tyylin mukaisen.

Raamit olivat vapaammat edellisiin harjoitteisiin verrattuna, mikä teki harjoitteen tekemisestä helpompaa. Harjoite on myös edellisiä neljä tahtia lyhyempi. Sävellysharjoitetta tehdessä en miettinyt mitä elementtejä käytän, vaan keskityin enemmän horisontaalisesti melodian kuljettamiseen. Jos harjoite olisi ollut pidempi, olisin voinut käyttää monipuolisemmin vielä luvun 2 esimerkkien elementtejä kuten trioleja, terssisekvenssejä tai neljän sävelen ryhmiä, joita ei tässä esimerkkisoolossa ole käytetty. Yleisesti ottaen fraasit ovat mielestäni hyvin tyylinmukaisia. On kuitenkin huomattava, että eri bebop-soittajilla on myös keskenään erilaiset tyylit ja maneerit, mikä tekee tyylinmukaisuuden tulkitsemisesta haastavampaa.

Käytin soolossa huomaamattani myös toistuvia motiiveja. Tahdin 11 fraasi on esimerkiksi hyvin samanlainen tahdin 1 kanssa. Tahdissa 2 ja 6 ovat myös hyvin samanlaiset kuviot pienin eroin. Tahdeissa 7 ja tahtien 10 ja 11 taitteessa on myös sama toistuva elementti eli diatoninen lähestyminen soinnun perussävelle.

6 Sävellysharjoite 4 – *All the Things You Are*

Neljäs sävellysharjoite tehdään Jerome Kernin kappaleeseen *All the Things You Are*. Sanoitukset kappaleeseen on tehnyt Oscar Hammerstein II. Kappale sävellettiin alun perin vuonna 1939 musikaaliin *Very Warm for May*. (Gioia, 2012, s. 15-16) Mielestäni *All the Things you Are* on kuitenkin sopiva tähän harjoitteeseen, koska kyseistä kappaletta soitettiin runsaasti bebopin aikakaudella. Sointukierrossa ilmenee myös monipuolisesti II-V-I purkauksia eri sävellajeissa.

Sävellysharjoitteen 4 ohjeet ovat seuraavanlaiset:

- Käytetään viidestä valmiista fraasista (Ks. Kuvat 40-44) haluamansa pituisia osia
- Fraasit/fraasin osat transponoidaan aina soinnun mukaan eri sävellajiin, mikäli alkuperäinen fraasi on eri sävellajissa
- Fraasien ei tarvitse alkaa samasta kohdasta kuin esimerkeissä. Esimerkiksi fraasin 4 (Ks. Kuva 43) alkuosan voi aloittaa tahdin toiselta iskulliselta osalta
- Fraaseja 1-2 käytetään molliseptimi- ja dominanttiseptimisoinnuilla
- Fraaseja 3-4 käytetään maj7-soinnuilla
- Fraasia 5 käytetään puolidimi-soinnuilla ja b9/b13-soinnuilla
- Soolo rakennetaan fraaseista/fraasien osista, mutta tarvittaessa voidaan käyttää joko soinnun läheisen bebop-asteikon säveliä tai kromaattista lähestymissäveltä fraasin osien yhdistämiseksi

Isona haasteena harjoitteen tekemiseen voi olla fraasien osien siirtäminen eri sävellajeihin. Tähän auttaa se, että on mielessä jokin soinnun sävel kohdesävelenä, johon haluaa fraasin purkaa. Olen nuotintanut *All the Things You Are* -sointukierron ensimmäiset 24 tahtia, johon sävellysharjoite tehdään (Ks. Kuva 39)

All The Things You Are

Jerome Kern

5

9

14

18

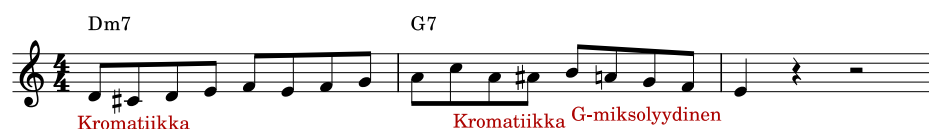
Kuva 39. *All the Things You Are* – sointukierron ensimmäiset 24 tahtia/sävellysharjoitteen pohja.

6.1 Sävellysharjoitteen fraasit

Fraaseja on yhteensä viisi, joista kaksi on II-V sointuvaihdoksia (Dm7-G7). Näistä kahdesta fraasista (Ks. Kuvat 40 ja 41) voi soveltaa aina tulevaan harjoitukseen molliseptimisoinnuille ja dominanttiseptimisoinnuille, joissa ei ole lisäsäveliä (esim. Gm7 tai C7). Fraasit 3 ja 4 ovat ensimmäisen asteen duuri-sointuun perustuvia fraaseja (Cmaj7), joista voi ottaa osia maj7-tyyppisille soinnuille (Ks. Kuvat 42 ja 43). Viimeinen eli viides fraasi on Dm7b5-G7b9 (Ks. Kuva 44), jota voi soveltaa harjoitteen puolidimi-soinnuille tai dominanttiseptimisoinnuille, joissa on lisäsäveliä. Fraasit ovat tunnetuiden bebop soittajien soo-

loista otettuja lyhyitä 2-3 tahdin pituisia osia. Näissä soitetuissa fraaseissa ilmenee juuri bebopille tyypillisiä ilmiöitä, joita tarkasteltiin luvussa 2. Olen merkanut nuottikuviin punaisella tekstillä fraaseissa olevat keskeiset bebopin ilmiöt.

Ensimmäinen fraasi rakentuu G-bebop-dominanttiasteikolle/G-miksolyydisen asteikon ympärille (Ks. Kuva 40). G-bebop-dominanttiasteikon ominaista säveltä F# ei ole fraasissa. Fraasin ensimmäisen tahdin iskullisilla osilla on aina läheisen asteikon soinnun säveliä (D ja F). Kromatiikkaa käyttäen saadaan soinnun sävel eli terssi taas iskulle, josta laskeudutaan asteikkoa alaspäin ja puretaan asteikko Cmaj7-soinnun sävelelle eli terssille.



Kuva 40. Fraasi 1: Dm-G7 (II-V).

Fraasissa 2 (Ks. Kuva 41) hyödynnetään kahdesti kromaattista lähestymistä soinnunsävelelle.



Kuva 41. Fraasi 2: Dm-G7 (II-V).

Fraasi 3 (Ks. Kuva 42) alkaa C-bebop-duuriasteikon sävelillä, jonka jälkeen seuraa D-mollin murtosointu alaspäin. Toisessa tahdissa hyödynnetään kromaattisia lähestymisiä, jolloin fraasi lopulta purkautuu soinnun sävelelle tahdin iskulliselle osalle. Mielestäni toisen tahdin kromatiikan voi myös tulkita siten, että melodiassa lainataan dominantin eli G7b9-soinnun harmoniaa, koska toisen tahdin H-sävel iskullisella osalla merkkää G7-soinnun terssin ja Ab-sävel on G7-soinnun b9. Lisäksi kromaattinen F#-sävel kuuluu G-bebop-dominanttiasteikkoon.



Kuva 42. Fraasi 3: Cmaj7 (I).

Neljännän fraasin (Ks. Kuva 43) ensimmäisessä tahdissa soitetaan C-bebop-duuriasteikkoa alaspäin, ja koko fraasissa käytetään vain tätä asteikkoa. Toisen tahdin ensimmäinen sävel ei ole soinnun sävel. Diatonista lähestymistapaa käyttäen soinnun sävel saadaan taas tahdin iskulliselle osalle.



Kuva 43. Fraasi 4: Cmaj7 (I).

Fraasissa 5 (Ks. Kuva 44) Dm7b5 soinnulla soitetaan Bb-bebop-dominanttiasteikkoa alaspäin. G7b9 sointu perustuu dominanttidimi-asteikon säveliin paitsi sävel Gb, jota on käytetty kromaattisena lähestymissävelenä, jolloin soinnun sävel purkautuu iskulle.



Esimerkkisoolon nuottikuvaan on merkitty aina punaisilla numeroilla, mitä fraasia on käytetty. Kappaleessa esiintyy usein II-asteen mollisointuja sekä dominanttiseptimisointuja, minkä takia fraaseja 1 ja 2 on soolossa muita fraaseja enemmän. Fraasi 5 on soolossa vain kahdesti, koska kappaleessa on samoja sointuja tämän fraasin kanssa vain sävelletyn soolon lopussa.

All The Things You Are

Sävellysharjoitteen esimerkki

Jerome Kern

The musical score is presented in a single staff with a key signature of three flats (B-flat major) and a 4/4 time signature. The score is divided into six systems, each with a measure number at the beginning. Chord symbols are placed above the staff, and red numbers with underlines indicate fingering for various notes. Some notes are also labeled with red text describing their harmonic function.

System 1 (Measures 1-4): Chords: Fm7, Bbm, Eb7, Abmaj7. Fingering: 1., 1., 1., 3. Label: Bebop-dominantti-asteikko (Eb).

System 2 (Measures 5-8): Chords: Dbmaj7, Dm7, G7, Cmaj7. Fingering: Kromatiikka, 1., 3. Label: Kromatiikka.

System 3 (Measures 9-12): Chords: Cm7, Fm7, Bb7, Ebmaj7. Fingering: 2., 2., 1., 2., 2., 1.

System 4 (Measures 13-16): Chords: Abmaj7, Am7, D7, Gmaj7. Fingering: 2., 4., 1., 3., 4., 3.

System 5 (Measures 17-20): Chords: Am7, D7, Gmaj7. Fingering: Kromatiikka, 2., 4. Label: Kromatiikka.

System 6 (Measures 21-24): Chords: F#m7b5, B7b9, Emaj7, C7b13. Fingering: 5., 4., 3., 5. Label: #9-sävel (dominantti-dimi).

Kuva 45. All the Things You Are – sävellysharjoitteen esimerkki.

Tahdeissa 1 ja 2 on molemmissa käytetty 1. fraasin ensimmäistä neljää säveltä. Tämä fraasin osa toimii soolossa toistuvana motiivina. Samaa ensimmäisen fraasin osaa on käytetty myös tahdissa 6. Sooloa soittaessa ei kuitenkaan huomaa selvästi, että samoja fraaseja toistettaisiin, koska soolossa on otettu pääosin vain lyhyitä osia fraaseista. Ne ovat usein myös eri sävellajeissa ja jatkuvat eri tavoilla. Tahdissa 10 on sama fraasin osa, mutta se jatkuu Bb-bebop-dominanttiasteikkoa käyttäen seuraavaan fraasiin. Fraasin 1 toisella tahdilla (Ks. Kuva 40) on osa, joka toistuu useamman kerran soolossa. Ensimmäisen kerran se on tahdissa 3 ja 4. Fraasia on käytetty myös Ebmaj7-soinnulla tahdissa 12, vaikka alkuperäinen esimerkkifraasi on dominanttisoinnulla G7. Fraasin osa kuitenkin soveltuu Ebmaj7-soinnun säveliin, minkä takia käytin sitä kyseisellä tahdilla. Alkuosa samasta fraasista on myös tahdissa 14. Fraasi 5 on lähes kokonaisuudessaan tahdeissa 21-22 ja lyhyt osa fraasista on myös soolon viimeisellä tahdilla eli tahdilla 24.

Kolmannen fraasin ensimmäiset sävelet ovat soolossa kahdesti, ensimmäisen kerran tahdissa 4. Tahdissa 8 on sama kohta eri sävellajissa, mutta fraasin ensimmäinen sävel on jätetty pois, mikä on mielestäni hyvä variaatio tahdin 4 fraasille. Kolmen sävelen valikko fraasissa 3 (Ks. Kuva 42) on soolossa jopa kolmesti, koska sen käyttäminen sooloon fraasien väleissä tuntui luontevalta. Tämä fraasin osa on tahdeissa 15, 16 ja 23.

Fraasin 4 osia on soolossa neljästi ja toisen fraasin osia jopa kuudesti. Yksittäiset sävelet, joissa ei ole numeroa ovat lisäämiäni säveliä fraasien väleihin, jotta soolon linja etenisi mielestäni johdonmukaisemmin. Näissä on käytetty aina joko asteikon säveliä tai kromatiikkaa.

6.3 *All the Things You Are* soolon analyysi

Sävellysprosessi poikkeaa muiden kappaleiden soloista paljon, koska muiden soolojen rakentaminen perustui luvun 2 esimerkkeihin. Tämän kappaleen soolon säveltämisestä kehittyi erilaiset taidot verrattuna muihin sävellysharjoituksiin.

Tässä harjoitteessa isoimpana haasteena voi olla fraasin osien yhdistäminen eri sävellajeissa, koska fraaseja tulee osata transponoida. Tehtävä edellyttää siksi harjoitteen tekijältä entuudestaan jazz-musiikin tuntemusta. Harjoitteessa yhdistyvät soolon transkription tekemisen ja säveltämisen hyödyt. Harjoitetta tehdessä nämä viisi fraasia tulevat tutuiksi eri sävellajeissa. Sen lisäksi fraasin osia pitää osata soveltaa yhdistämällä fraasit keskenään erilaisissa sointuvaihdoksissa. Fraasien transponoiminen eri sävellajeihin ja yhdistäminen keskenään kehittävät harmonian hahmottamiskykyä ja melodian kuljetusta soolossa. Tätä harjoitetta olen tehnyt itsekkin ennen nuotintamatta. Otan itselleni tuttuja fraaseja tai luon omia ja yhdistelen niitä erilaisiin sointuvaihdoksiin.

Sooloa tehdessä koin, että tehtävän tahtimäärä oli jälleen vähäinen sen suurempaan musiikilliseen kehittelyyn. Harjoitteen tekemisessä on kuitenkin tärkeämpää, että fraasit kulkevat loogisesti yhteen, ja harjoitteen tekijä seuraa omaa intuitiotaan. Soolossa on väistämättä toistuvia motiiveja, koska soolo rakennetaan vain viidestä fraasista. Bebopin improvisoinnissa käytettiin toistuvia motiiveja, mutta niiden käyttö yleistyi enemmän modaalisen jazzin aikakaudella (Tabell, 2004, s. 115).

Koen, että tehtävä toimisi myös hyvin siten, että valmiiden fraasien lisäksi yhdistelisi niitä itse tekemien fraasien kanssa. Soolon tekeminen olisi ollut helpompaa mutta lopputulos olisi saattanut olla mielestäni parempi, jos olisin yhdistellyt omia fraaseja näiden viiden fraasin kanssa. Tämän harjoitteen raameissa on kuitenkin mielestäni se hyvä puoli, että se nimenomaan haastaa käyttämään näitä valmiita fraaseja monipuolisesti. Fraasit ovat myös tunnetuista sooloista, jolloin ne ovat varmasti tyylinmukaisia.

7 Pohdinta

Tavoitteenani oli tutkia tarkemmin bebopin ominaispiirteitä ja kehittää omia improvisointitaitojani, saada uusia pedagogisia työkaluja opetukseen ja oppia uusia improvisointitaitojen kehittämisen menetelmiä. Keskeisimpänä lähteenä

opinnäytetyössäni oli Bakerin *How To Play Bebop 1* -kirja (1987), jossa oli monipuolisesti esitelty bebop-asteikkojen käyttöä. Käytin juuri tämän kirjan tietoa esimerkeissäni, koska kirja on yksinomaan tarkentunut bebopin improvisaatioon. Muissa tutustumissani jazz-kirjoissa kuten Mike Steinelin *Building a Jazz Vocabulary* -kirjassa (1995) oli paljon samoja harjoitteita ja ilmiöitä, mitä Bakerin kirjassa. Mikäli esimerkkiharjoitteitani olisi ollut enemmän, olisin käyttänyt esimerkkieni perustana monipuolisemmin aiheen kirjallisuutta.

Bebop-improvisaatio on aiheena laajempi kuin mitä alun perin kuvittelin. Tekeväni esimerkit, joiden pohjalta tein sävellysharjoitteet ovat vain osa bebopin ajan improvisaatiotyylisiä. Työtä rajatakseni kokosin esimerkkeihini vain mielestäni keskeisimpiä bebopin ilmiöitä. Alkuperäinen tarkoitukseni oli myös kattaa swing- ja modaalisen jazzin improvisointityylit ja tehdä näihin tyylilajeihin sävellysharjoitteita. Olisin tehnyt sävellysharjoitteen myös mollibluesssävellyksen soitukiertoon, mutta halusin pitää sisällön määrän sopivissa rajoissa. Jos opinnäytetyötä olisi laajentanut, olisin käsitellyt enemmän säveltämistä osa-alueena ja sitä, mikä tekee soolosta hyvän. Se ei kuitenkaan mahtunut tähän työhön mukaan, sillä työni harjoitteissa tärkeämpi tavoite oli löytää tapoja, joilla vahvistaa tuntemusta bebopin improvisaation ilmiöistä.

Havainnoin, että useita musiikillisia ilmiöitä voi selittää teoreettisesti monella tavalla, ja soittaja itse ei välttämättä aina mieti improvisoidessa, mihin asteikkoon tai ilmiöön oma soitto pohjautuu. Pohdintaa tämän osalta aiheutti erityisesti Parkerin soolon ja valmiiden fraasien analysointi. Olisi ollut kiinnostavaa analysoida vielä enemmän sooloja. Esimerkkini pohjautuivat Bakerin kirjan teorioihin bebopista, mitkä taas perustuvat bebopin ajan sooloihin. Muiden soolojen analyysiä oli kuitenkin vain neljännen sävellysharjoitteen fraaseissa ja Charlie Parkerin soolossa kappaleessa *Billie's Bounce*.

Vaikka sävellysharjoitteeni on tehty pianonsoiton näkökulmasta, harjoitteita voi soveltaa muihinkin instrumentteihin. Pianonsoiton näkökulmasta olisin voinut käsitellä myös itsensä komppaamista soolon aikana, koska se on keskeisessä roolissa improvisoinnissa. Se on kuitenkin itsessään jo erittäin laaja aihe, joten jätin sen myös pois rajatakseni työtäni.

Harjoittelin kaikki sävellysharjoitteisiini säveltämät soolot, ja olen huomannut improvisoidessani, että pieniä elementtejä sooloistani näkyy improvisoinnissani. Kiinnitän jazz-improvisoinnissani entistä enemmän huomiota aina soinnulle läheiseen bebop-asteikkoon, mikä tekee soitostani enemmän bebop-tyylin mukaista. Olen huomannut, että improvisoinnissa kykyni yhdistää fraaseja kroomaattisilla lähestymissävelillä tai bebop-asteikkoon kuuluvilla sävelillä on kehittynyt. Tutustumalla bebopin aineistoon ja tekemällä sävellysharjoitteet sain uusia ideoita, jolla voin itse luoda omia fraaseja harjoittelemiin kappaleisiin. Opin, että soolojen säveltäminen auttaa yleisesti syventämään ymmärrystä tyylinmukaisesta improvisoinnista.

Olisi mielenkiintoista testauttaa muilla soittajilla omia harjoituksia, jotta saisi muiden näkemyksen siihen, miltä harjoitteiden tekeminen tuntuu. Huomasin, että raamien asettaminen harjoitteisiin tuntui hieman haastavalta, koska niitä asettaessa pitää tietää, kenelle harjoitus on suunnattu. Määrittäisin, että tekemissäni harjoitteissa kohderyhmäksi osoittautuivat yleisesti ottaen soittajat, joilla on perustietoa sointuharmoniasta ja hieman aiempaa kokemusta improvisoinnista. Sävellysharjoitteideni tekemisestä hyötyy edistyneempikin soittaja. Harjoitteissa on melko tarkat säännöt, jotka voivat tehdä harjoitteen aloittamisesta haastavaa. Näissä harjoitteissa oli kuitenkin täysin tarkoitus luoda sooloja bebopin piirteiden pohjalta, minkä takia sävellyksellisiä vapauksia ei ole annettu tätä enempää.

Sävellysharjoitteita voi kuitenkin soveltaa jazzia aloittavalle soittajalle esimerkiksi yksinkertaistamalla ohjeita. Kokeneemmalle soittajalle raamit voi asettaa sen mukaan, mitkä ilmiöt ovat harjoitteen tekijälle vielä vieraampia. Sävellysharjoitteitani voi myös soveltaa helposti eri tyyliin ja muihin musiikillisten asioiden harjoitteluun. Esimerkiksi komppausta voi harjoitella säveltämällä kompin. Mielestäni on tärkeää ensin perehtyä tyylinmukaisiin piirteisiin ja kuunnella esimerkkejä, jonka jälkeen opittujen asioiden ymmärtämistä voi syventää sävellysharjoitteilla.

Lähteet

Apel. W. (1969). *Harvard Dictionary of Music* (2. painos). Belknap Press of Harvard University Press.

Baker. D. (1980). *The Jazz Style of Miles Davis: A Musical and Historical Perspective*. Alfred Music.

Baker. D. (1987). *David Baker's How To Play Bebop 1: For All Instruments, The Bebop Scales and Other Scales in Common Use*. Alfred Music.

Baker. D. (1988). *Jazz Improvisation: A Comprehensive Method for All Musicians* (2. painos). Alfred Music.

Berg. S. (2005). *Alfred's Essentials of Jazz Theory 3*. Alfred Music.

Gioia. T. (2012). *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. Oxford University Press.

Goldstein. G. (1993). *Jazz Composer's Companion* (2. painos). Advance Music.

Gridley. M. (1994). *Jazz Styles: History & Analysis* (5. painos). Prentice Hall.

MasterClass. (2021). *What Is Bebop? A Guide to the History and Sound of Bebop*. <https://www.masterclass.com/articles/bebop-guide>

MINICQPER. (8.8.2010). *Billie's Bounce / Charlie Parker The Savoy Recordings* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=S4mRaEzwTYo>

Richardson. S. (2012). *The Bebop Minor Scale*. <https://jazzworkshopaustralia.com.au/the-bebop-minor-scale/>

Riposo. J. (2008). *Bebop Scales: Jazz Scales & Patterns in All 12 Keys*. Jamey Aebersold Jazz.

Steinel. M. (1995). *Building a Jazz Vocabulary: A Resource for Learning Jazz Improvisation*. Hal Leonard.

Stuart. W. (1973). *Jazz Improvising: For All Instruments*. Charles Colin.

Tabell. M. (2004). *Jazzmusiikin harmonia*. Yliopistopaino.

The Real Book. (2012). (6. painos). Hal Leonard.

Thomsett. M. (2012). *Musical Terms, Symbols, and Theory: An Illustrated Dictionary*. McFarland & Company.

Vaartsra. B. (2019). *Composing Jazz solos using target notes (over There will Never Be Another You)*. <https://www.learnjazzstandards.com/ljs-podcast/play-better-jazz-solos/ljs-169-composing-jazz-solos-using-target-notes-over-there-will-never-be-another-you/>

Winge. D. (ei pvm.). *Zusatzbeitrag: Jazz Theory: Horizontal & Vertical Improvising*. <https://gitarrenunterricht-in-hildesheim.de/jazz-theory-horizontal-vertical-improvising/>