

Sakari Tuomola

# Laajat intervallihyppyt osana melodista jazzimprovisointia

---

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Muusikko (AMK)

Musiikin tutkinto

Opinnäytetyö

10.5.2015

Tekijä Otsikko	Tuomola Sakari Laajat intervallihypyt osana melodista jazzimprovisointia
Sivumäärä Aika	25 sivua + 5 liitettä 10.5.2015
Tutkinto	Muusikko (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin tutkinto
Suuntautumisvaihtoehto	Muusikko
Ohjaajat	Lehtori Jukka Väisänen Lehtori Esa Onttonen
<p>Tämän opinnäytetyön tavoitteena on esitellä laajojen intervallihyppyjen esiintyvyyttä solistisessa jazzimprovisoinnissa. Tarkoitukseni on havainnollistaa, että laajoilla intervallihypyillä ei ole merkittävää roolia traditionaalisessa jazzimprovisoinnissa ja käsitellä siihen liittyviä syitä. Esitän työssäni, että laajojen intervallihyppyjen vähäinen rooli traditionaalisessa jazzimprovisoinnissa heijastuu myös tämän päivän jazzmusiikissa siten, että laajat intervallihypyt jäävät helposti pienempään rooliin kuin olisi melodisen monipuolisuuden ja yllätyksellisyyden kannalta suotavaa. Lisäksi osoitan syitä, miksi jazzmusiikkia soittavien muusikoiden olisi perusteltua käyttää monipuolisesti laajoja intervallihyppyjä improvisoinnissaan.</p> <p>Tarkastelen tutkielmassani laajojen intervallihyppyjen käyttöä rajoittavia tekijöitä jazzimprovisoinnissa. Havainnollistan teoreettisten laskutoimituksien avulla laajojen intervallihyppyjen vähäisen ja runsaan käytön välisiä eroja. Analysoin lisäksi kirjasta Jazzology otettuja melodiaesimerkkejä sekä Scott Kinseyn improvisoitua sooloa kappaleessa Essaouira. Näitä lähteitä vertailemalla pyrin osoittamaan eroja tavanomaisen ja monipuolisen laajojen intervallihyppyjen käytön välillä. Työn pääpaino on kuitenkin ilmiön esittämisessä ja omassa pohdinnoissani, joiden avulla toivon kannustavani improvisoivaa tai säveltävää lukijaa pohtimaan laajojen intervallihyppyjen roolia omassa musiikissaan.</p>	
Avainsanat	Jazz, improvisointi, intervalli, melodia, fraasi, luovuus

Author Title	Sakari Tuomola The Role of Wide Interval Leaps in Melodic Jazz Improvisation
Number of Pages Date	25 pages + 5 appendices 10 May 2015
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Music Degree
Specialisation option	Musician
Instructors	Jukka Väisänen M.Mus Esa Onttonen M.Mus
<p>The purpose of this study is to discuss the incidence of wide interval leaps in solo jazz improvisation. My aim is to show that wide interval leaps do not play a significant role in traditional jazz improvisation. I will also provide explanations to why this is the case. I propose that this lack of significance is reflected on contemporary jazz music, resulting in fewer wide interval leaps than one would hope for in terms of versatility and predictability. In addition, I will clarify why jazz musicians should use an expanded range of wide interval leaps when improvising.</p> <p>In my thesis, I discuss the factors restricting the use of wide interval leaps in jazz improvisation. I present theoretical calculations to demonstrate differences between narrow and extensive occurrence of wide interval leaps. In addition, I analyze examples of melodies presented in the book <i>Jazzology</i> as well as improvised solo by Scott Kinsey. By comparing these sources I illustrate differences between regular and varied use of wide interval leaps. The main focus of the study, however, is on exploring the phenomenon and on my discussion that I hope will encourage the reader who improvises or conducts music to consider the role of wide interval leaps in his/her own music.</p>	
Keywords	Jazz, improvisation, interval, melody, phrase, creativity

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Pohjustusta	2
2.1	Intervallihyppyt länsimaisessa populaarimusiikissa	3
2.2	Laajojen intervallihyppyjen käyttöä rajoittavia tekijöitä jazzimprovisoinnissa	5
2.2.1	Jazztradition vaikutus laajojen intervallihyppyjen esiintyvyyteen	5
2.2.2	Melodisuuden vähäinen rooli jazzopetuksessa	6
2.2.3	Muita laajojen intervallihyppyjen käyttöä rajoittavia tekijöitä jazzimprovisoinnissa	7
3	Laajojen intervallihyppyjen käyttö yllätyksellisyyden mittarina	8
3.1	Yllätyksellisyys jazzimprovisoinnissa	8
3.2	Laajojen intervallihyppyjen melodiset mahdollisuudet laskennallisesti	9
4	Analyysi Jazzology-kirjan esimerkkisooloista	10
4.1	Analyysimenetelmä	12
4.2	Taking 12	13
4.3	V7-i Latin solo	14
4.4	Across Africa	14
4.5	Maybe Not	15
4.6	Ok Or Not	15
4.7	Yhteenvedo Jazzology-kirjan esimerkeistä	15
5	Analyysi Essaouira–soolon osasta	17
6	Johtopäätökset analyyseista	21
7	Lopuksi	22
	Lähteet	25
	Liitteet	
	Liite 1. Taking 12	
	Liite 2. V7-i Latin solo	
	Liite 3. Across Africa	
	Liite 4. Maybe Not	
	Liite 5. Ok Or Not	

## 1 Johdanto

Länsimaisessa musiikkikulttuurissa syntyy jatkuvasti sävelkulkuja, joita kukaan ei ole aiemmin säveltänyt. Osa niistä saattaa sisältää niin innovatiivisia ja musikaalisia ratkaisuja, että ne ovat kehittämässä pieneltä osaltaan melodista ilmaisua koko tonaalisessa musiikissa. On vaikeaa sanoa, tapahtuuko tällaista kehitystä nopeasti vai hitaasti, mutta näyttäisi siltä, että vallalla on käsityksiä, joissa ei uskota melodiseen kehitykseen. Saatetaan jopa ajatella, että kaikki melodinen informaatio ja -kieli on jo kehitetty loppuun, tai että melodioiden säveltämisessä on enää kysymys lähinnä siitä, mihin järjestykseen jo valmiita sävelaihoita laitetaan vain rytmityksiä ja harmonisia konteksteja muuttaen. Tällaisten käsitysten pesiytyminen ajatteluun hidastaa musiikin kehittymistä ja siksi olisikin mielestäni hyvä, että melodiasta ja melodian kehittymismahdollisuuksista puhuttaisiin ja kirjoitettaisiin enemmän. Tämän opinnäytetyön tavoite on pieneltä osin havainnollistaa melodisen ilmaisun kehittymismahdollisuuksia. Se on suunnattu erityisesti melodisesta improvisoinnista kiinnostuneille muusikoille, mutta tutkielman havainnot voidaan soveltaa myös esimerkiksi säveltämiseen.

Yksi melodisen ilmaisun kehittymismahdollisuuksiin liittyvä elementti on laajojen intervallihyppyjen esiintyvyys ja käyttö. Sekunti- ja terssi-intervallit muodostavat valtaosan länsimaissa kuulemistamme melodioista, ja mielestäni osittain siksi laajojen intervallihyppyjen tuomat melodiset mahdollisuudet jäävät helposti vaille tarkempaa huomiota musiikin tekijöiden keskuudessa. Tarkastelen tutkielmassani laajojen intervallihyppyjen käyttötapoja erityisesti solistisessa jazzimprovisoinnissa. Jazzimprovisointi soveltuu mielestäni erityisen hyvin tarkastelun kohteeksi, koska samalla kun se mahdollistaa monipuolisen melodisen ilmaisun, jazzmusiikin estetiikan tyylinmukaisuus ja perinne sekä esimerkiksi soitintekniset asiat saattavat myös olla rajoittamassa sitä.

Tarkoitukseni on ensisijaisesti *esitellä laajojen intervallihyppyjen melodiseen rooliin liittyvää ilmiötä sekä kannustaa lukijaa pohtimaan asiaa, ja mahdollisesti harjoittelemaan laajojen intervallihyppyjen monipuolisempaa käyttöä*. Tutkielmassa suoritettujen analyysien ja laskelmien tarkoitus ei ole pitävästi todistaa minkään ilmiön olemassaoloa, koska tutkimusaineisto ei ole riittävän kattava siihen. Analyysit ja laskelmat toimivat enemmänkin tukena omille pohdinnoilleni ja havainnoilleni.

Analysoin tutkielmassani Jazzology-jazzoppikirjan improvisointia koskevasta luvusta viisi pituudeltaan lyhintä esimerkkisooloa. Tarkoitukseni on aineiston avulla havainnollistaa laajojen intervallihyppyjen esiintyvyyttä ja käyttötapoja jazzimprovisoinnissa. Nuottimateriaali löytyy liitteistä.

Analysoin työssäni myös osan Scott Kinseyn Essaouira-kappaleeseen soittamasta soolosta. Tämän tarkoituksena on toimia esimerkkinä ja vertailupohjana erityisen monipuolisesta laajojen intervallihyppyjen melodisesta käytöstä. Keskityn analyysissä lähinnä melodian sisältämien intervallihyppyjen keskinäisiin suhteisiin ja jätän harmonisen ja rytmisen tarkastelun vähemmälle.

## 2 Pohjustusta

Melodia on peruskäsite, jonka sisällössä on eroja kulttuurien ja aikakausien välillä (Asikainen & Hetemäki 1991, 148). Käytän tutkielmassani melodiasta Otavan ison musiikkitietosanakirjan (1978) määritelmää. Melodia on sävelkulku, joka kokonaan tai osiin jakaantuneena muodostaa rakenteeltaan yhtenäisen, mutta samalla kuitenkin yksilöityneen hahmon, jolla on tietty tunnistettavuusaste (Otavan iso musiikkitietosanakirja (4), 218).

Intervallit ovat melodian rakennuspalikoita (Levine 1995, 3). Intervalli on kahden perättäisen tai samanaikaisen sävelen välinen etäisyys (Virtamo 1987, 174). Kun melodiasa esiintyvien peräkkäisten sävelten välinen intervalli on terssi tai laajempi, puhutaan yleensä intervallihypystä. Kun intervalli on pieni tai suuri sekunti, käytetään yleensä termiä sävelaskel. (Otavan iso musiikkitietosanakirja (4), 219.) Tässä tutkielmassa sisällytän yhdenmukaisuuden vuoksi termin intervallihyppy käsittämään myös sekunti-intervallit. Puhuttaessa kvarteista ja sitä laajemmista intervallihypyistä, käytän termiä laajat intervallihypyt, ja puhuttaessa sekunti- ja terssi-intervalleista käytän termiä suppeat intervallihypyt.

Fraasilla ei ole yksiselitteistä määritelmää, ja fraasien erottelu on usein hyvin monitulkintaista (Otavan iso tietosanakirja (2), 303). Tarkoitan työssäni fraasilla melodiassa jäsentyvää pienimuotoista, kokonaisuudeltaan eheää jaksoa, sekä luontevasti rajautuvaa musiikillista ajatusta (Suuri Musiikki – tietosanakirja (6), 112).

## 2.1 Intervallihyppyt länsimaisessa populaarimusiikissa

Länsimaisessa tonaalisessa musiikissa esiintyvien melodioiden intervallihyppyt näyttävät havaintojeni mukaan olevan valtaosin sekunteja ja terssejä. Tyyllilajista riippumatta kappale, jonka melodiassa esiintyy vähemmän suppeita kuin laajoja intervaleja, on harvinainen poikkeus. Asteittaiset sävelkulut muutamilla terssihyppyillä maustettuna, ovat ikään kuin tonaalisen musiikin peruskieltä. En tarkastele tässä työssä syitä tähän sen tarkemmin, mutta uskoisin pääsyyyn liittyvän siihen, että silloin, kun melodian sävelet liikkuvat lähellä toisiaan, on ihmiselle luontaista hahmottaa musiikkia helpommin kuin jos sävelet hyppisivät ylös ja alas. Yksinkertainen on kaunista.

Voitaisiin ajatella, että yksi laajojen intervallien tehtävistä sävelkuluissa on tuoda kuulo-kuvaan yllätyksellisyyttä ja vivahteikkuutta. Havainnollistan kuviossa yksi ja kaksi muutamien tunnetun populaarimusiikin kappaleen avulla tavallisimpia keinoja käyttää laajoja intervaleja osana melodiaa. On olemassa useita hyvin tunnettuja sävelmiä, joissa ei esiinny juurikaan laajoja intervallihyppyjä. Esimerkiksi *Jänis istui maassa* -laulussa on vain yksi laaja intervallihyppy, ja *Hämä hämähäkki* -laulussa vain kaksi laajaa intervallihyppyä. *Tuiki tuiki tähtönen* sisältää neljä laajaa intervallihyppyä (kuvio 1).

Työssäni esiintyvissä nuottiesimerkeissä nuottien yläpuolella olevat numerot kuvaavat fraasin sisäisten laajojen intervallihyppyjen laajuutta. Suluissa olevat numerot kuvaavat fraasien välissä olevien intervallihyppyjen laajuutta. Nuottien alapuolella olevat nuolet erittelevät fraaseja toisistaan.



Kuvio 1. Tuiki tuiki tähtönen

Tuiki tuiki tähtönen -kappaleessa (kuvio 1) on yhteensä 23 intervallihyppyä, joista laajoja intervallihyppyjä on neljä. Näistä kolme on kvinttejä ja yksi on kvartti. Kappaleen alussa on laaja intervallihyppy. Ensimmäinen sävel toistetaan, mutta ensimmäinen varsinainen hyppy on kvintti. On varsin yleistä, että laajat intervallihyppyt sijoittuvat juuri

fraasien alkuihin ja loppuihin. Toinen, ehkä vielä yleisempi laajojen intervallihyppyjen esiintymispaikka on fraasien välissä. Tässäkin kappaleessa kaksi neljästä sijaitsee fraasien välissä ja kaksi fraasien alussa. Kuviossa 2 on vastaava, hieman enemmän laajoja intervallihyppyjä sisältävä esimerkki.

Kuvio 2. Over The Rainbow

*Over The Rainbow* –kappaleessa (kuvio 2) intervallihyppyjä on 87, joista laajoja on 12. Kuusi näistä sijoittuu fraasien alkuun, yksi loppuun ja loput viisi fraasien väliin. Tämäkään kappale ei sisällä yhtään laajaa intervallihyppyä, joka sijaitisi fraasin sisällä. Tällä tarkoitan, että laaja intervallihyppy ei ole fraasin ensimmäinen eikä viimeinen intervallihyppy. Voidaankin olettaa, että fraasien välissä sekä alussa ja lopussa esiintyvät laajat intervallihypyt ovat niille ilmeisimpiä ja yleisimpiä paikkoja.

Fraasit ovat suhteellisen itsenäisiä kokonaisuuksia, joten on ymmärrettävää, että laajoja intervallihyppyjä esiintyy usein juuri fraasien välissä. Fraasien välissä esiintyvä laaja intervallihyppy ei ole kuuntelukokemuksen kannalta merkityksetön. Kuuntelijan musiikilliset odotukset eivät kuitenkaan ole mielestäni voimakkaimmillaan fraasien välissä, joten melodinen yllätyksellisyys ei ole mahdollista fraasien välissä niin hyvin kuin fraasien sisällä. Siksi kiinnitän tässä tutkielmassa tekemissäni analyyseissa erityishuomion nimenomaan fraasin sisäisiin intervallihyppyihin.



## 2.2 Laajojen intervallihyppyjen käyttöä rajoittavia tekijöitä jazzimprovisoinnissa

Improvisointi musiikissa on hetkessä tapahtuvaa säveltämistä (Levine 1995, 141). Improvisoija sekä esittää että säveltää kappaletta samaan aikaan (Levine 1995, 141). Improvisointi voi olla yksi- tai moniäänistä, perkussiivista sekä kaikkien edellisten yhdistelyä (Backlund 1983, 3). Rajoitan tarkastelun tässä yhteydessä koskemaan yksiaänistä solistista improvisointia jazzmusiikissa.

Näyttää siltä, että laajojen intervallien käyttö improvisoidun melodian muodostuksessa ei ole yleisesti ottaen jazzmuusikoille yhtä luontevaa kuin sekunti- ja terssi-intervallien käyttö. Nostan seuraavissa kappaleissa esiin sellaisia tekijöitä, jotka saattavat olla rajoittamassa laajojen intervallihyppyjen monipuolista käyttöä.

### 2.2.1 Jazztradition vaikutus laajojen intervallihyppyjen esiintyvyyteen

Näyttää siltä, että kyetäkseen taitavaan jazzimprovisointiin, muusikon tulisi omaksua keskeisiä jazztradition ja -estetiikkaan liittyviä periaatteita ja säännönmukaisuuksia. Toivanen (2000) kirjoittaa, että yleisesti ottaen jazztradition siirtyminen on aina tapahtunut muiden muusikoiden kuuntelun ja jäljittelyn kautta: tällä tavoin jazziin perehtyvä muusikko omaksuu paitsi jazzin yleisiä tyylillisiä piirteitä (artikulaatio, sointi, dynamiikka ym.), myös spesifejä jazzissa käytettäviä ”rytmimalleja”, joista myöhemmin voi kehittyä hänen oma persoonallinen ilmaisutapansa. (Toivanen 2000, 84.)

Muiden muusikoiden kuuntelun ja jäljittelyn kulttuuri saattaa olla yksi selittävä tekijä sille, miksi laajojen intervallihyppyjen käyttö jazzmusiikissa ei näyttäisi olevan niin luontevaa kuin suppeiden intervallihyppyjen käyttö. Jos laajoja intervallihyppyjä ei ole käytetty runsaasti ja monipuolisesti ennen, on loogista, että niin ei tapahdu myöhemminkään. Eräs oleellinen selitys sille, miksi laajojen intervallihyppyjen monipuolinen käyttö ei kuulu traditionaalisen jazzimprovisoinnin melodianmuodostukseen, löytyy sen syntyhistoriasta. Ennen bebop-aikakauden alkua 1940-luvulla, jazzmuusikot improvisoivat lähinnä kappaleiden teemoja varioiden, sekä nelisointuihin kuuluvien äänien eli arpeggioiden avulla (Levine 1995, 31). Tämän kaltaisen ajattelun voitaisiin katsoa kehittäneen terssi-intervallin käyttöä improvisoinnissa.

Improvisoinnin rooli tuli keskeiseksi osaksi jazzmusiikkia bebop-aikakaudella (Rawlins & Bahha 2005, 12). Tuolloin jazzmuusikot alkoivat ajatella improvisoidessaan enemmän horisontaalisesti, eli asteikkomaisesti, eivätkä enää vain nelisointujen pohjalta (Levine 1995, 31). Bebop-aikakausi toi uusia haasteita laajojen intervallihyppyjen käytön näkökulmasta. Asteikkomainen ajattelu sekä nopeat tempot johtivat siihen, että intervallihyppyjä esiintyi ylipäättään vähemmän. Toivasen mukaan nopeassa tempossa on suorastaan pakko mennä lähimpiin säveliin toisin sanoen ”pysyä skaalalla” – muuhun ei ole aikaa (Toivanen 2000, 83). Coker nimittää tällaista soittotapaa lineaarisesti tyyliksi. Sille oli ominaista tasainen kahdeksasosavirta (Coker 1964, 13).

Toivasen mukaan lineaarisesta tyylistä on tullut modernin ”jazzkielen” perusta, joka jokaisen tulisi osata (Toivanen 2000, 115). Lineaarisen tyylin vaikutus voitaisiin täten katsoa yhdeksi syyksi sille, miksi laajojen intervallihyppyjen käyttö jää edelleenkin helposti hyvin vähäiseen osaan jazzimprovisoinnissa.

Jazztraditiossa saattaa olla muitakin vastaavanlaisia lainalaisuuksia ja tapoja, jotka ovat rajoittamassa laajojen intervallien monipuolista käyttöä. Muun muassa Backlund huomauttaa, että melodia tulee rakentaa asteittaisella kuljetuksella, ja hyppäyksiä käytetään monotonisuuden lievittämiseksi. Ei päinvastoin. (Backlund 1983, 76.)

### 2.2.2 Melodisuuden vähäinen rooli jazzopetuksessa

Melodia on yksi musiikin tärkeimmistä elementeistä rytmin ja harmonian ohella (Coker 1964, 12). Kuulijan päähuomio kiinnittyy musiikissa yleensä juuri melodiaan. Näyttäisi kuitenkin siltä, että melodisuuden rooli on jäänyt jazzkulttuurissa ja jazzopetuksessa vähäiseksi.

Hynes (2000) kuvaa melodisuutta [engl. melodicism] artikkelissaan melodisten elementtien, muun muassa kappaleesta lainattujen motiivien, viehättävien nuottivalintojen ja lyyrisen muodon säilyttämisenä improvisoidussa soolossa. Hänen mukaansa edellä mainittuja elementtejä esiintyy jokaisen suuren jazzmuusikon soitossa, joten niiden tulisi olla myös oleellisessa roolissa jazzmusiikin opetuksessa. (Hynes 2000, 1.)

Hynesin (2000) mukaan monet jazzopettajat eivät puhu melodisuudesta ollenkaan. Opettajat, jotka jättävät melodisuuden huomioimatta, ja painottavat ainoastaan vertikaalista tai harmonista lähestymistapaa, antavat vääristyneen kuvan improvisoinnista.

Vertikaalisuudella ja harmonisuudella Hynes tarkoittaa asteikoita, arpeggioita, likkejä ja patterneja. Syiksi melodiikan huomioimatta jättämiselle jazzopetuksessa Hynes nostaa esiin muun muassa melodian epämääräisen käsitteen, sekä bebopnäkökulman dominoinnin. (Hynes 2000, 1.)

Edellä mainitun perusteella voidaan olettaa, että melodisuudella on liian vähäinen rooli jazzopetuksessa. Se voikin olla yksi selittävä tekijä, miksi monet jazzia opiskelevat muusikot eivät opi käyttämään laajoja intervallihyppyjä monipuolisesti improvisoinnissaan. Monipuolisuus edellyttäisi tässä tapauksessa sitä, että soittaja kykenisi käyttämään laajoja intervallihyppyjä osana melodista ilmaisua. Pelkästään harjoiteltujen kuvioiden tai irrallisten hyppyjen sisältämät intervallihypyt eivät ole Hynesin (2000) kuvaamaa melodisuutta. Meehan huomioi, että perehtyessään ymmärtämään funktionaalista harmoniaa ja sointu/asteikko suhteita moni opiskelija saattaa kadottaa näkökykynsä sille, että soittaessaan jazzia he esittävät kappaleita, ei sointukulkuja (Meehan 2004, 1).

### 2.2.3 Muita laajojen intervallihyppyjen käyttöä rajoittavia tekijöitä jazzimprovisoinnissa

On oletettavaa, että koko länsimaisen musiikin perinne vaikuttaa osaltaan tapoihin käyttää laajoja intervaleja jazzimprovisoinnissa. Hynes (2000) esittää artikkelissaan näkemyksensä siitä, että elämme nykyään paljon köyhemmässä melodisessa ympäristössä kuin 1900-luvun alkupuolella, ja vielä Beatlesin ja Motownin aikakaudella. Hän näkee suurimmaksi syyksi tähän nykyisen populaarimusiikin, jossa hänen mukaansa sivuutetaan melodia usein kokonaan.

Soitintekniset rajoitteet saattavat vaikuttaa laajojen intervallihyppyjen käyttöön improvisoinnissa useiden soitinten kohdalla. Esimerkiksi pianisteille laajojen intervallien käyttö improvisoinnissa on havaintojeni mukaan helpompaa ja luontevampaa kuin esimerkiksi puhallinsoittajille. Tämän voisi katsoa myös erääksi syyksi sille, miksi jazzmusiikin traditiossa laajojen intervallihyppyjen rooli ei ole merkittävämpää; Puhallinsoittajien rooli jazzmusiikin keskeisimpinä edelläkävijöinä on tunnetusti reilusti suurempi kuin pianistien.

Lisäksi improvisointi on luonteeltaan sellaista, että sävelratkaisut pitää tehdä varsin nopeasti, joten on loogista ajatella, että improvisoija päätyy usein juuri helpoimpiin, luontevimpiin ja ilmeisimpiin ratkaisuihin. Laajat intervallihypyt jäävät tällöin vähäisiksi.

### 3 Laajojen intervallihyppyjen käyttö yllätyksellisyyden mittarina

Tämän opinnäytetyön lähtökohtana on ajatus siitä, että musiikin tulee kehittyä ja olla yllätyksellistä. Suurimpana perusteena tälle näen luovan toiminnan luonteen. Musiikin säveltäminen ja soittaminen ovat luovaa toimintaa, ja voidaan ajatella, että musiikin kehittyminen on väistämätöntä. Hellstenin mukaan luovuus on oikeastaan sitä, että uhmataan olemassa olevia rakenteita, ja uskalletaan tehdä asioita uudella tavalla (Hellsten 2001, 96). Luovuutta saatetaan rajoittaa toteuttamalla liian kurinalaisesti traditioita ja tekemällä asiat, kuten ne on totuttu tekemään. Sitä vastoin luovuutta ruokkii se, että pyritään havaitsemaan yksipuolisia toimintatapoja ja kehitetään sitä kautta uusia tapoja.

#### 3.1 Yllätyksellisyys jazzimprovisoinnissa

Vaikka tradition ja säännönmukaisuuksien tunteminen ovatkin suuressa roolissa jazzestetiikassa, kuuluu siihen myös kyky poiketa vallitsevista säännöistä tyylinmukaisella tavalla (Toivanen 2000, 109-144). Backlund esittää, että teorian pohjalta tulisi saada virikkeitä kehittää musiikkia ja omaa ilmaisua edelleen, eikä perimmäinen tarkoitus ole päästä sen kautta takaisin menneen aikakauden tyyliin (Backlund 1983, 3). Toivasen mukaan jazzin piirissä muusikon arvostus määräytyy huomattavassa määrin sen perusteella, kuinka hyvin hän pystyy luomaan uutta ja ilmentämään itseään jonkin tyylin puitteissa (Toivanen 2000, 165).

Jazztraditio itsessäänkin sisältää elementtejä, jotka ilmentävät yllätyksellisyyden merkittävää roolia jazzestetiikassa. Tällaisia ovat Toivasen mukaan esimerkiksi offbeat, polyrytmiikka, ulkona soitto ja synkopointi (Toivanen 2000, 114–119).

Browne kuvaa yllätyksellisyyden merkitystä jazzimprovisoinnissa seuraavanlaisesti. Kuuntelija asettaa improvisoitua sooloa kuunnellessaan musiikillisia odotuksia liittyen motiivien toistoon ja kehittelyyn. Toisto ja tuttuun viittaaminen on oleellista, jotta soitto kuulostaa organisoidulta. Mutta jos toistoa on liikaa ja kuuntelija on liian menestyksenkäs ennusteissaan, hän pitkästyy. (Coker 1964, 15, Brownen mukaan.) Tästä syystä taitavan improvisoinnin tulisi sisältää sopivassa suhteessa tuttua ja uutta.

### 3.2 Laajojen intervallihyppyjen melodiset mahdollisuudet laskennallisesti

Perustelin luvussa kaksi niitä tekijöitä, jotka saattavat johtaa siihen, että jazzmuusikko ei opi käyttämään laajoja intervallihyppyjä monipuolisesti osana melodista improvisointia. Havainnollistan seuraavaksi, kuinka paljon tämä voi laskennallisesti vähentää melodisia mahdollisuuksia, ja täten vaikeuttaa yllätyksellisyyden luomista jazzimprovisoinnissa. Esimerkit on rajattu käsittelemään ainoastaan melodioiden sävelten välisiä intervallihyppyjä, joten harmoninen ja rytmisen konteksti on rajattu ulkopuolelle.

Kuvitellaan tilanne viisisävelisestä melodiafraasista, joka sisältää vain diatonisen asteikon säveliä. Jos melodian äänten väliset intervallit on rajoitettu vain priimiin, sekuntiin ja terssiin, voidaan erilaisten melodioiden mahdollisuudet laskea seuraavanlaisesti: Priimin voi toistaa melodiassa, ja kaikki muut intervallit ovat mahdollisia sekä ylös-, että alaspäin. Kun käytössä on priimi, sekunti ja terssi, on kahden sävelen välisiä intervallimahdollisuuksia viisi. Täten viiden sävelen melodiassa erilaisia melodiamahdollisuuksia on viisi potenssiin neljä.

$$5 \times 5 \times 5 \times 5 = 625$$

Toisin sanoen, mikäli musiikin tekijällä on käytössään viisi säveltä, diatoninen asteikko ja suppeat intervallihypyt, hänellä on mahdollisuus tehdä 625 erilaista melodiakulkua.

Seuraavaksi kuvitellaan muuten samanlainen tilanne kuin ensimmäinen, mutta nyt käytössä ovat myös laajemmat intervallit oktaaviin asti. Tällöin saamme laskutoimituksen viisitoista potenssiin neljä.

$$15 \times 15 \times 15 \times 15 = 50625$$

Laskutoimituksista voidaan todeta, että jälkimmäisessä tilanteessa on lähes 100 kertaa enemmän mahdollisuuksia kuin ensimmäisessä. Tämä ei kuitenkaan anna ilmiöstä täyttää kuvaa, koska on käytännössä hyvin kyseenalaista, voidaanko esimerkiksi pelkästään laajoja intervallihyppyä käyttäen saada musikaalisia ja mielekkäitä melodioita.

Seuraavassa esimerkeissä on muuten edellisen kaltainen tilanne, mutta nyt sävelten välisistä intervallihypyistä ensimmäisessä enintään yksi, toisessa enintään kaksi ja kolmannessa enintään kolme, on laaja. Laskutoimitus on monimutkainen, joten esitän vain tuloksen.

Kun viisisävelisessä diatonisessa melodiassa esiintyy enintään yksi laaja intervallihyppy, mahdollisuuksia on 5625. Kun melodiassa esiintyy enintään kaksi laajaa intervallihyppyä mahdollisuuksia on 30000, kun enintään kolme, mahdollisuuksia on 45000.

Jo yhden laajan intervallihypyn mahdollistaminen viisisävelisessä diatonisessa melodiassa kasvattaa siis teoreettisesti melodisia mahdollisuuksia jopa kymmenkertaiseksi. Näen tämän tuloksen melko käytännönläheisenä esimerkkinä laajojen intervallihyppyjen mahdollistamisen merkittävistä vaikutuksista melodiin mahdollisuuksiin. Kahden ja kolmen laajan intervallihypyn mahdollistaminen lisää mahdollisuuksia jo yllättävän lähelle lukua 50625, joka oli mahdollisuuksien määrä kun kaikki neljä intervallihyppyä voi olla laaja.

Edelliset esimerkit kuvasivat viisisävelisen melodian teoreettisia mahdollisuuksia. On huomioitava, että mitä pidempi melodiafraasi on, sitä moninkertaisemmiksi myös erilaiset melodiamahdollisuudet kasvavat. Lisäksi esimerkit kuvaavat tilannetta koskien ainoastaan yhden diatonisen asteikon sisällä pysyvän melodiafraasin intervallihyppyjä. Kun kuvitellaan sointukierto, jossa käytettävissä oleva asteikko vaihtuu kesken fraasin, lisääntyy mahdollisten melodioiden määrä huomattavasti. Sama vaikutus on esimerkiksi kromatiikan ja asteikon ulkopuolisten sävelten käytöllä.

#### **4 Analyysi Jazzology-kirjan esimerkkisooloista**

Havainnollistin tutkielmani alkuvaiheessa muutaman esimerkin avulla laajojen intervallihyppyjen esiintyvyyttä populaarimusiikissa. Tässä luvussa analysoin jazzmusiikissa tapahtuvaa solistiseen improvisointiin liittyvää aineistoa.

Intervallihyppyjen esiintyvyys on tilannesidonnaista. Muun muassa kappaleen tyylilaji ja luonne sekä soittajan improvisointityyli vaikuttavat suuresti intervallihyppyjen esiintyvyyteen. Yksittäiset esityksetkin saattavat poiketa suuresti toisistaan intervallihyppyjen esiintyvyyden osalta. Näistä syistä en pyri tekemään kaikenkattavaa tutkimusta inter-

vallihyppyjen esiintyvyydestä jazzimprovisoinnissa. Teen sen sijaan yleisluonteisia havaintoja intervallihyppyjen käyttötavoista improvisoidussa jazzmusiikissa, ja siksi päädyin analysoimaan jazz-oppikirja Jazzologyn improvisointia koskevan luvun sisältämiä esimerkkisooloja. Valitsin analyysiini työn tarpeettoman laajenemisen välttämiseksi luvun viisi pituudeltaan lyhintä sooloa. Valitsin juuri tämän kirjan tutkimuskohteeksi, koska aineistossa on monipuolisesti eri tyyliä kappaleita, erilaisia sointukiertoja sekä erilaisia lähestymistapoja improvisointiin. Näistä syistä katson aineiston olevan riittävän kattava tehdäkseen jazzimprovisointiin liittyviä huomioita sekä oletuksia.

Kirjan esimerkkisoolot sisältävät mielestäni suhteellisen runsaasti laajoja intervallihyppyjä. Edellisessä luvussa käsittelin laajojen intervallihyppyjen vähäisestä käytöstä seuraavaa melodisten mahdollisuuksien vähenemistä. Tämän luvun aineistoa analysoidessani tarkastelen laajojen intervallihyppyjen määrän lisäksi erityisesti sitä, miten niitä käytetään. Olen erityisen kiinnostunut siitä, onko laajojen intervallihyppyjen käytössä havaittavissa yksipuolisia tapoja ja yllätyksellisyyttä rajoittavia tekijöitä.

En ota kantaa analyysissäni siihen ovatko intervallihypyt musikaalisia tai oikein ajoitettuja. Ajatukseni on, että mikäli intervallihyppyjä ei ole toteutettu yksipuolisella tavalla, antaa se ainakin mahdollisuuden sille, että hypyt ovat elävöittämissä ja rikastuttamassa soolon melodista antia.

#### 4.1 Analyysimenetelmä

Analysoin yllätyksellisyyttä ja monipuolisuutta rajoittavia tekijöitä alla olevan taulukon 1 mukaisesti. Olen listannut laajojen intervallihyppyjen mielestäni tavanomaisimmat käyttötavat ja samalla myös eniten yllätyksellisyyttä vähentävät tekijät.

Taulukko 1. Laajojen intervallihyppyjen tavanomaiset käyttötavat

1. **Kolmisointu.** Kun laajan intervallihypyn molemmat sävelet ovat kyseessä olevan soinnun kolmisoinnun säveliä, (perussävel, terssi, tai kvintti) on melodinen yllätyksellisyys pienimillään. Käytän analyysissä termiä kolmisoinnun sisäinen intervallihyppy ja kolmisoinnun ulkopuolinen intervallihyppy.
2. **Vaihtosävel.** Intervallihypyn ensimmäinen sävel on kolmisoinnun sävel ja toinen sävel toimii vaihtosävelenä kolmisoinnun sävelelle.
3. **Arpeggiomaisuus.** Kolmisoinnun ulkopuolinen sävel esiintyy arpeggiomaisesti.
4. **Perussävel.** Toinen intervallihypyn sävelistä on soinnun perussävel.
5. **Alku/loppu.** Laaja intervallihyppy on fraasin ensimmäinen tai viimeinen intervallihyppy.
6. **Toisto.** Sama intervallihyppy toistuu samanlaisessa kuviossa ja samassa soinnussa kuin aiemmin.

Mikäli laaja intervallihyppy on tulkittavissa edeltä löytyvän listan mukaiseksi, käytän termiä tavanomainen intervallihyppy. Mikäli ei, käytän termiä epätavanomainen intervallihyppy.

En tarkoita edellä olevalla listalla sitä, että kyseessä olevia tapoja tulisi välttää improvisoidessa, tai että ne olisivat huonoja tapoja. Yllätyksellisyyden ja monipuolisuuden kannalta olisi mielestäni kuitenkin suotavaa, että laajoja intervallihyppyjä esiintyisi myös tavoilla, joita ei ole listassa mainittu. Lisäksi tarkastelen analyysissäni sitä, toistuuko jokin listassa mainittu tapa huomattavan paljon samassa soolossa, jolloin tavasta alkaa muodostua erityisen ennalta arvattava. Esimerkiksi, jos laajat intervallihypyt esiintyvät aina fraasin ensimmäisenä intervallihyppynä, on laajojen intervallihyppyjen käyttö hyvin yksipuolista. Yksi tavanomainen tapa käyttää laajoja intervaleja on likit eli valmiiksi opetellut melodialinjat. Mikäli kyseessä on paljon jazzmusiikissa esiintyvä likki, vähentää se yllätyksellisyyden arvoa. Jätän sen kuitenkin analyysin ulkopuolelle, koska sitä on vaikea mitata.



Jazzology-kirjan materiaalia tarkasteltaessa on huomioitava, että kyseessä ei todennäköisesti ole aidosti improvisoituja sooloja, vaan ne on luultavasti sävelletty improvisoitujen soolojen kaltaisiksi ja mahdollisimman tyylinmukaisiksi. Tämä saattaa tarkoittaa laajojen intervallihyppyjen osalta sitä, että niitä esiintyy enemmän ja monipuolisemmin kuin, jos soolot olisi improvisoitu. Toisaalta on huomioitava, että kyseessä on oppikirja, joten saattaa olla, että tekijät ovat tarkoituksella pyrkineet säveltämään pikemminkin jazzmusiikille tyypillisiä kuin omaperäisiä sävelkulkuja.

Lasken kaikissa analysoimissani melodiaesimerkeissä määrät fraaseista, fraasien sisäisistä intervallihypyistä, fraasien sisäisistä laajoista intervallihypyistä, sekä tavanomaisista ja epätavanomaisista laajoista intervallihypyistä. Fraasien määrää laskettaessa on huomioitava, että fraasilla ei ole yleispätevää määritelmää, ja on hyvin usein tulkinnallista mihin edellinen fraasi loppuu ja mistä seuraava alkaa. Tästä syystä laskemiani fraasien määriä voidaan pitää viitteellisinä.

#### 4.2 Taking 12

Taking 12 -soolossa (liite 1) on yhteensä 11 fraasia ja 150 fraasin sisäistä intervallihyppyä. Näistä 21 on laajoja intervallihyppyjä, jolloin niiden suhteelliseksi osuudeksi muodostuu 14 prosenttia. 21:stä laajasta intervallihypystä 14:ta on vain kolmisointujen säveliä, ja lopuista 7:stä ainakin toinen on kolmisoinnun ulkopuolinen sävel. Näistä 7:stä laajasta intervallihypystä tahdeissa 6, 11 ja 18 kolmisoinnun ulkopuolinen sävel toimii vaihtosävelenä kolmisoinnulle. Tahtien 7 ja 12 laajat intervallihypyt ovat arpeggiomaisia ja lisäksi tahdin 12 hyppy on fraasin lopussa. Näin ollen jäljelle jää kaksi sellaista laajaa intervallihyppyä, joita en luokittele tavanomaiseksi.

Kokonaisuudessaan Taking 12 -soolo sisältää mielestäni kiitettävästi laajoja intervallihyppyjä voidakseen tuoda sooloon melodista vivahteikkuutta. Laajoja intervallihyppyjä esiintyy keskiarvallisesti lähes kaksi fraasia kohden. Laajojen intervallihyppyjen ilmenemispaikat eivät osu liiaksi samoihin tahdinosiin tai fraasien alkuihin ja loppuihin. Vaikka tavanomaisimmista poikkeavia laajoja intervallihyppyjä esiintyykin vain kaksi, on kuitenkin myönteistä, että niitä esiintyy.

#### 4.3 V7-i Latin solo

V7-i Latin -soolossa (liite 2) fraaseja on 15 ja fraasin sisäisiä intervallihyppyjä 150. Näistä 15 on laajoja, joten suhteellinen osuus on 10 prosenttia. Kolmisoinnun sisäisiä intervallihyppyjä on 7 ja kolmisoinnun ulkopuolisia 8.

Tahtien 9, 18, 33 ja 45 laajat intervallihypyt esiintyvät vaihtosävelmäisesti. Lisäksi tahtien 33 ja 45 kuvio on sama eli kyseessä on toisto. Tahtien 19 ja 35 laajat intervallihypyt ovat mielestäni hyviä, mutta luokittelen nekin tavanomaisiksi, koska ne ovat fraasin lopettavat intervallihypyt. Tahdeissa 21 ja 22 esiintyy sama intervallihyppy kahteen kertaan, joten luokittelen ainoastaan toisen epätavanomaiseksi laajaksi intervallihypyksi.

Tässä soolossa esiintyy keskiarvollisesti yksi laaja intervallihyppy fraasia kohti. Katson sen olevan melko vähän, mutta ei kuitenkaan niin vähän, että soolosta jäisi melodisesti ahdas vaikutelma. Laajojen intervallihyppyjen käyttöä ei voida kuvailla tässä soolossa monipuoliseksi, mutta ei myöskään yksipuoliseksi.

#### 4.4 Across Africa

Across Africa -soolo (liite 3) on tehty John Coltranen Giant Stepsiin pohjautuvaan sointukiertoon. Kappale on bebop-tyylinen teos, joten on ymmärrettävää, että laajoja intervallihyppyjä esiintyy tässä soolossa hieman vähemmän suhteessa muihin. Fraaseja on soolossa 8 ja fraasinsisäisiä intervallihyppyjä 232. Näistä 15 on laajoja, joten suhteellinen osuus on noin 6,5 prosenttia. Viidestä kolmisoinnun ulkopuolisesta intervallihypystä tahtien 4 ja 22 hypyt esiintyvät vaihtosävelmäisesti. Tahtien 11 ja 27 sisältämät laajat intervallihypyt ovat itse asiassa melodisesti samanlaiset arpeggiomaiset intervallihypyt. Ainoastaan rytmitys on hieman erilainen. Näin ollen luokittelen ainoastaan tahdin 8 laajan intervallihypyn tavanomaisesta poikkeavaksi.

Tässä soolossa esiintyy laajoja intervallihyppyjä lähes kaksi fraasia kohden, mikä johtuu pitkälti siitä, että fraasit ovat poikkeuksellisen pitkiä. Vaikka laajojen intervallihyppyjen suhteellinen osuus on varsin pieni, näen kuitenkin tyyllilajin huomioon ottaen laajojen intervallihyppyjen käytön soolossa kohtuullisen monipuolisena.

#### 4.5 Maybe Not

Maybe Not -soolo (liite 4) on Jazzology-kirjan esimerkeistä selkeästi monipuolisin laajojen intervallihyppyjen käytön suhteen. Soolossa on 238 fraasin sisäistä intervallihyppyä ja 15 fraasia. Laajoja intervallihyppyjä on 36, joten noin joka seitsemäs (noin 14 prosenttia) intervallihyppy on laaja. Laajoista hyppyistä peräti 19 on epätavanomaisia. Tämä tarkoittaa, että epätavanomaisia laajoja intervallihyppyjä on yli yksi yhtä fraasia kohden, eli analysoitavista esimerkeistä selkeästi eniten.

Luokittelisin tämän soolon laajojen intervallihyppyjen käytön melko monipuoliseksi. Soolossa esiintyy melko paljon laajoja intervallihyppyjä; yli kolme fraasia kohden, ja näistä yli puolet on epätavanomaisia. Kun otetaan vielä huomioon, että soolossa esiintyy tasaisesti monia erilaisia laajoja intervallihyppyjä, katsoisin soolon antavan laajojen intervallihyppyjen suhteen raikkaan, avaran ja varsin monipuolisen vaikutelman.

#### 4.6 Ok Or Not

Ok Or Not -soolon (liite 5) 19:sta fraasissa esiintyy 127 intervallihyppyä, joista 10 on laajaa. Suhteellinen osuus on näin ollen hieman alle 8 prosenttia. Näistä kymmenestä neljä on kolmisoinnunsisäisiä ja neljä sisältää soinnun perussävelen, minkä takia ne luokitellaan tavanomaiseksi. Loput kaksi ovat epätavanomaisia.

Katson laajojen intervallihyppyjen käytön olevan tässä soolossa melko vähäistä, koska niitä esiintyy keskimäärin vain noin joka toisessa fraasissa, mikä on analysoitavista esimerkeistä vähiten. Tämänkin soolon laajat intervallihypyt tekevät kuitenkin mielestäni sooloon sen vaikutuksen, ettei soolosta saa melodisesti ahdasta tai yksipuolista vaikutelmaa.

#### 4.7 Yhteenveto Jazzology-kirjan esimerkeistä

Jazzology-kirjan viidessä esimerkissä esiintyy fraasin sisäisiä intervallihyppyjä yhteensä 897 kappaletta, joista laajoja on yhteensä 86 kappaletta. Näin ollen keskiarvoksi muodostuu noin 9,6 prosenttia. Näistä intervallihyppyistä 51 on kolmisoinnun ulkopuolisia hyppyjä, joten näiden osuus kaikista laajoista intervallihyppyistä on noin 59 prosent-

tia. Epätavanomaisia intervallihyppyjä on 25, eli noin 29 prosenttia kaikista laajoista hyppyistä. Pidän edellä mainittuja tilastoja monipuolisuuden kannalta kohtuullisina.

Fraaseja on yhteensä 68 kappaletta, joten laajoja hyppyjä esiintyy keskimäärin noin 1,26 fraasia kohden. Epätavanomaisten intervallihyppyjen osuus on keskimäärin noin 0,43 fraasia kohden, eli selvästi alle puolessa fraaseista esiintyy epätavanomainen intervallihyppy. Tämäkin tilasto antaa mielestäni riittävät edellytykset luoda laajojen intervallihyppyjen avulla melodista yllätyksellisyyttä ja raikkautta sooloon.

Esimerkkisooloissa esiintyvien laajojen intervallihyppyjen käytössä esiintyy jonkin verran vaihtelevuutta. Silmiinpistävämpänä erona näen epätavanomaisten intervallihyppyjen määrän, joka neljässä esimerkissä jää vain yhteen tai kahteen, ja Maybe Not- esimerkissä kohoaa peräti 19:sta. Merkittävämpänä yhtäläisyytenä näen fraasin sisäisten laajojen intervallihyppyjen suhteelliset osuudet, jotka ovat kaikki välillä 6,5 ja 14 prosenttia.

Edellä mainituista tilastoista voidaan päätellä, että Jazzology-kirjan esimerkkisoolojen laajojen intervallihyppyjen käyttö ei ole niukkaa eikä yksipuolista. Tilastot tukevat kuitenkin ajatusta siitä, että, sekunti- ja terssi-intervallit hallitsevat jazzmusiikin sävelkieltä, koska näitä on yli 90 prosenttia esimerkkien fraasinsisäisistä intervallihyppyistä. Tilastot havainnollistavat myös sitä, kuinka laajojen intervallihyppyjen käyttö voi olla vielä reilusti monipuolisempaa.

Jazzology-kirjan laajojen intervallien käytön monipuolisinta antia on mielestäni eri laajuisten intervallien runsas esiintyminen. Kvartteja ja sekstejä esiintyy runsaasti, kvinttejä, septimeitä ja oktaaveitakin useampia. Huomion arvoista on myös se, että laajat intervallihypyt esiintyvät lähinnä vain fraasien keskellä, eivätkä siis niinkään fraasien aluissa ja loppuissa, mikä vähentäisi yllätyksellisyyttä. Esimerkkien yksipuolisin laajojen intervallien käyttöön liittyvä tekijä on mielestäni epätavanomaisten intervallihyppyjen suhteellisen vähäinen osuus. Neljässä viidestä esimerkistä epätavanomaisia laajoja intervallihyppyjä esiintyy ainoastaan yksi tai kaksi. Epätavanomaisten hyppyjen osuus kaikista laajoista intervallihyppyistä on noin kolmannes, minkä voisi toivoa olevan monipuolisuuden kannalta enemmän.

## 5 Analyysi Essaouira–soolon osasta

Kuvasin luvussa 3.2 matemaattisesti, millainen vaikutus laajojen intervallihyppyjen vähäisellä ja yksipuolisella käytöllä on melodisiin mahdollisuuksiin. Sen sijaan luvussa 4 analysoimani Jazzology-kirjan esimerkit edustanevat ikään kuin keskiarvoa yksipuolisen ja monipuolisen laajojen intervallihyppyjen käytön välillä.

Seuraavaksi teen vastaavan analyysin mielestäni erityisen monipuolista laajojen intervallien käyttöä kuvaavasta improvisoidusta soolon osasta (kuvio 3). Analysoin kosketinsoittaja Scott Kinseyn kappaleessa *Essaouira* esiintyvän soolon osan, jonka hän on soittanut Human Element –kokoonpanon kanssa samannimiselle albumille (2011). Tekijänoikeudellisista syistä en analysoi koko sooloa. Olen rajannut soolon osan jättämällä alussa olevan C-duuri -pohjaisen osion sekä lopusta kokonaisuuden kannalta mielestäni vähemmän merkitykselliset kaksi tahtia analyysin ulkopuolelle. Analyysin kohteena oleva soolon osa koostuu neljän tahdin mittaisesta sointukierrosta.

Valitsin kyseisen soolon esimerkiksi, koska mielestäni se antaa melodisesti erityisen avaran, yllätyksellisen ja musikaalisen vaikutelman. Tarkoitukseni on löytää analyysin avulla joitakin syitä sille, mistä vaikutelma syntyy ja vertailla tuloksia Jazzology-kirjan esimerkkien kanssa. On kuitenkin huomioitava, että kyseinen soolo on vain yksittäinen esimerkki, eikä sen tarkoituksena ole väittää, että Kinsey käyttäisi kaikissa sooloissaan monipuolisesti laajoja intervallihyppyjä. Lisäksi on huomioitava, että analyysi ei luonnollisesti täysin selitä soolosta saatua melodisesti avaraa vaikutelmaa, koska analyysissä ei tarkastella soolon tarinankerrontaan, tyylinmukaisuuteen tai musikaalisuuteen liittyviä elementtejä.

Cmaj7                      Dmaj7                      Emaj7                      F#maj7

44

48

52

56

60

64

68

72

76

80

84

88

Kuvio 3. Essaouira-soolon osa

Tämä soolon osa sisältää 206 fraasin sisäistä intervallihyppyä, joista noin 27 prosenttia, eli 56 on laajoja. Laajoista hypyistä 53, eli lähes 95 prosenttia, on kolmisoinnun ulkopuolisia ja 43, eli noin 77 prosenttia, on epätavanomaisia. Kolmisoinnun ulkopuolisten 10:n tavanomaisen hypyn syynä on hypyn sijainti alussa tai lopussa. Fraaseja soolon osassa on 16, joten laajoja ja myös kolmisoinnun ulkopuolisia laajoja intervallihyppyjä on keskimäärin selvästi yli kolme fraasia kohden (osuudet 3.5 ja 3.31).

Essaouira-soolon osassa yli neljännes fraasin sisäisistä intervallihypyistä on laajoja. Tämä on lähes kolme kertaa suurempi suhteellinen osuus kuin Jazzology-kirjan esimerkeissä, joissa vastaava osuus oli noin joka kymmenes. Havainnollistin aiemmin matemaattisesti, miten jo yhden laajan intervallihypyn mahdollistaminen fraasia kohti moninkertaistaa melodisia mahdollisuuksia. Tästä näkökulmasta katsottuna Essaouira-soolon moninkertainen laajojen intervallihyppyjen esiintyminen suhteessa Jazzology-kirjan esimerkkeihin saattaa lisätä yllätyksellisyyden ja monipuolisuuden vaikutelmaa yllättävän paljon.

Silmiinpistävämpänä Essaouira-soolon laajojen intervallihyppyjen monipuolisuutta kuvaavana tilastona näen epätavanomaisten laajojen intervallihyppyjen suuren määrän (43) ja suhteellisen osuuden (noin 77 prosenttia). Jos improvisoijalla on käytössään lähinnä vain kolmisoinnun sisäisiä ja muita tavanomaisia laajoja intervallihyppyjä, on melodiset mahdollisuudet paljon rajoittuneemmat kuin, jos laajat hypyt ovat vapaammin käytössä, kuten mielestäni kyseisessä soolossa on.

Tavanomaisten laajojen intervallihyppyjen suhteellinen osuus Essaouira-soolossa on 23 prosenttia ja Jazzology-kirjan esimerkeissä 71 prosenttia, joka on siis yli kolminkertainen suhteellinen osuus. Kolmisoinnun sisäisten laajojen intervallihyppyjen vastaavat osuudet ovat noin 5 prosenttia ja 41 prosenttia. Mielestäni nämä tilastot toimivat eräänä selityksenä sille, miksi Essaouira-soolosta saa melodisesti niin omaperäisen ja raikkaan vaikutelman.

Essaouira-soolossa ainoita tavanomaiseksi luokiteltuja laajoja intervallihyppyjä ovat aloittavat ja lopettavat hypyt, joita on yhteensä 11. Vaikka luku on varsin suuri, en näe kyseistä asiaa kuitenkaan yllätyksellisyyttä rajoittavana tekijänä, koska suhteellinen osuus on varsin pieni, ja hypyt jakautuvat tasaisesti alkuihin (5) ja loppuihin (6). Lisäksi se, että muita tavanomaisia laajoja intervallihyppyjä muutamaa kolmisoinnun sisäistä

hyppyä lukuun ottamatta ei esiinny, on mielestäni osoitus Kinseyn epätavanomaisesta ja modernista soittotyylisestä, minkä näen positiivisena asiana.

Eri intervallien esiintymismäärässä on merkittäviä eroja Essaouria-soolossa. Siinä missä Jazzology-kirjan esimerkeissä intervallit jakautuvat suhteellisen tasaisesti on Essaouira-soolossa kvartti-intervalli selvästi eniten esiintyvä laaja intervalli. Puhtaita kvartteja esiintyy soolossa 37 kappaletta, puhtaita kvinttejä 12 kappaletta ja muita laajoja intervaleja näin ollen yhteensä ainoastaan 7 kappaletta.

Koska kyseessä on yksittäinen soolo, en näe kyseistä asiaa kuitenkaan yllätyksellisyyttä tai monipuolisuutta rajoittavana tekijänä. Mikäli sama ilmiö toistuisi yhtä laajana soittajan sooloissa jatkuvasti, saattaisi se tällöin vähentää yllätyksellisyyden ja monipuolisuuden vaikutelmaa. On myös mielestäni loogista ja tarkoituksenmukaista, että paljon laajoja intervallihyppyjä esiintyvässä soolossa nimenomaan kvartit ja kvintit esiintyvät laajoista intervallihypyistä eniten, koska muuten melodialinjat saattaisivat alkaa kuulostaa poukkoilevilta.

Kvartti-intervalli on merkittävässä roolissa Kinseyn Essaouira-soolossa esiintyvissä melodisissa motiiveissa, joten on myös siksi ymmärrettävää ja perusteltua, miksi juuri kvartteja esiintyy soolossa poikkeuksellisen runsaasti. Yllätyksellisyyden kannalta tässä asiassa on mielestäni oleellista, että motiivit eivät toistu samanlaisina, eikä kvartti-intervalli muodostu aina samoihin säveliin suhteessa vallitsevaan sointuun. Essaouira-soolossa sointukierrossa on ainoastaan maj7 -sointuja, joten jos esimerkiksi kvartti-intervalli muodostuisi aina soinnun suuren septimin ja suuren teressin välille, vähentäisi tämä huomattavasti melodista yllätyksellisyyttä. Kinsey käyttää kyseistä intervallihyppyä kuitenkin erittäin monipuolisesti. Seuraavassa on havainnollistava esimerkki tahdin pituisesta melodian osasta (tahti 70), jossa saman soinnun (Emaj7) vallitessa kvartti muodostuu neljän eri sävelparin välille.



Kuvio 4. Tahti Essaouira-soolosta

Vaikka Essaouira-soolon eniten laajoja intervallihyppyjä sisältämässä fraasissa on peräti kahdeksan laajaa intervallihyppyä, on huomion arvoista, että soolosta löytyy myös useita fraaseja, joissa ei ole ollenkaan laajaa intervallihyppyä. Näen tämänkin seikan



positiivisena ja kontrastia luovana asiana. Melodisesti yksinkertaisempi ja yllätyksettö-  
mämpi fraasi voi paikoin tuoda kaivattua vastapainoa muuten kovin rikkaaseen melodi-  
seen kieleen. Sen sijaan, vaikka yksinkertainen onkin kaunista, saattaa yksinkertaiset  
melodiaratkaisut liiaksi käytettynä menettää tehoaan ja alkaa vaikuttaa puuduttavilta ja  
liian ennalta arvattavilta. Tässä soolossa näen tämän yksinkertaisuuden ja monipuoli-  
suuden suhteen olevan hyvässä tasapainossa.

## 6 Johtopäätökset analyyseista

Mielestäni Scott Kinseyn Essaouria-soolo on hyvä esimerkki siitä, että laajoja intervalli-  
hyppyjä on mahdollista käyttää runsaasti ja monipuolisella tavalla ilman, että soiton  
luontevuus tai musikaalisuus kärsisi. Vastausta siihen, kuinka runsaasti laajoja interval-  
lihyppyjä on ylipäättään mahdollista käyttää musikaalisella tavalla, on vaikea antaa.  
Ajattelen, että hyvät melodiat koostuvat suurimmilta osin sekunti- ja terssi-intervalleista.  
Oikein käytettynä runsas määrä laajempia intervaleja saattaa kuitenkin tehdä sen vai-  
kutuksen melodian yleisilmeeseen, että suppeammatkin intervallihypyt kuulostavat sä-  
vähdyttäviltä ja odottamattomilta. Oletan, että mikäli melodian fraasin sisäisten laajojen  
intervallihyppyjen osuus on alle viisi prosenttia, tämä vaikutus jää hyvin vähäiseksi.

En näe kovin tärkeänä seikkana yllätyksellisyyden ja monipuolisuuden kannalta, onko  
laajojen intervallihyppyjen suhteellinen osuus soolossa 15 vai 30 prosenttia. Määrää  
oleellisempaa on se, miten laajoja intervallihyppyjä käytetään. Mikäli hypyt on toteutettu  
esimerkiksi likkimäisesti, patternimaisesti (ks. Hynes 2000,1), melodisesti irrallisesti tai  
tietyllä tavanomaisella tavalla, jää niiden tuoma melodinen anti vähäiseksi. Täytyy  
myös huomioida, että kappaleen luonne saattaa olla sen kaltainen, ettei siihen istu niin  
hyvin suuri määrä laajoja intervallihyppyjä kuin ehkä johonkin toiseen. En ole kuiten-  
kaan löytänyt jazzmusiikin teoriasta sellaista tyylisääntöä, joka varsinaisesti kieltäisi  
laajojen intervallihyppyjen monipuolisen käytön. Jokaisella improvisoivalla muusikolla  
on vapaus käyttää tai jättää käyttämättä niitä.

Mielestäni sellaisten muusikoiden, jotka käyttävät soitossaan lähes ainoastaan suppei-  
ta intervaleja, soitto on paljon enemmän vaarassa kuulostaa pitkästyttävältä, kuin sel-  
laisten, jotka hallitsevat laajojenkin intervallihyppyjen käytön osana melodista ilmaisu-  
aan. Uskon, että tällaisia lähinnä suppeissa intervallihypyissä pitäytyviä muusikoita on  
yllättävän paljon. Mikäli laajojen intervallihyppyjen vähäinen käyttö on tietoinen valinta,  
ja yllätyksellisyyttä pyritään luomaan muiden keinojen avulla, ei asiassa ole ongelmaa.

Uskon kuitenkin, että on olemassa paljon muusikoita, jotka käyttävät lähinnä suppeita intervallihyppyjä, koska eivät ole tietoisia laajojen intervallihyppyjen tuomista melodisista mahdollisuuksista, ja siksi eivät ole harjoitelleet niiden käyttöä.

Lisäksi väitän, että on paljon improvisoivia jazzmuusikoita, joiden soittamat laajat intervallihypyt ovat suurilta osin tavanomaisia, etenkin kolmisoinnun sisäisiä hyppyjä. Ne ovat helpoimpia intervallihyppyjä soittaa, lähinnä siitä syystä, että ne tulevat tutuiksi harjoittelemalla sointuarpeggioita, perinteisten jazzmuusikoiden transkriptoituja sooloja, sekä Jazzology-kirjan tapaisia opetusmateriaaleja.

Se, miksi luokittelen kolmisoinnun sisäiset intervallihypyt, mutta en kuitenkaan nelisoinnun sisäisiä intervallihyppyjä tavanomaisiksi, johtuu siitä, että mielestäni nelisoinnun sisäisiä laajoja intervallihyppyjä, eli sellaisia hyppyjä, joissa toinen sävel on soinnun septimi, käytetään selvästi vähemmän. Omaan korvaani esimerkiksi septimin ja terssin välinen kvartti-intervallihyppy kuulostaa melodisesti paljon värikkäämmältä ja eksoottisemmalta kuin vaikkapa kvintin ja perusäänen välinen kvarttihyppy.

Haluan tässä vaiheessa vielä korostaa, että en väitä, että hyvän jazzsoolon tarvitsee sisältää suurta määrää laajoja intervallihyppyjä. Väitän, että hyvän soolon täytyy sisältää yllätyksellisiä elementtejä, ja laajojen intervallihyppyjen taitamisen tuomat melodiset mahdollisuudet ovat yksi oivallinen tapa luoda tällaista ennalta arvaamattomuutta. Uskon, että jo muutama musikaalisesti ja epätavanomaisesti toteutettu laaja intervallihyppy voi rikastaa huomattavasti koko soolon kokonaisvaikutelmaa.

## **7 Lopuksi**

Halusin tässä opinnäytetyössä kuvata laajojen intervallihyppyjen esiintyvyyttä yksinäisessä jazzimprovisoinnissa. Uskon, että tunnistamalla traditiossa ja kulttuurissa ilmeviä yksipuolisia tapoja, on parempi mahdollisuus olla jäämättä ikään kuin tapojen vangiksi.

Esittelin työssäni laajojen intervallihyppyjen käyttöä rajoittavia tekijöitä sekä yleisimpiä tapoja, joilla hyppyjä käytetään. Tarkastelin myös melodisuutta ja yllätyksellisyyttä, jotka liittyvät mielestäni oleellisesti laajojen intervallihyppyjen taitavaan käyttöön. Havainnollistin matemaattisilla laskutoimituksilla, kuinka paljon laajojen intervallihyppyjen hallitsemisella voi olla vaikutusta melodisiin mahdollisuuksiin. Uskon, että saadut tulokset

haastavat musiikin tekemistä harjoittavaa lukijaa pohtimaan laajojen intervallihyppyjen roolia omassa musiikissaan.

Analysoin jazzimprovisoinnissa esiintyviä laajoja intervallihyppyjä kehittämälläni menetelmällä Jazzology-kirjan esimerkkisoolojen avulla. Tekemäni analyysi tuki olettamuksiani laajojen intervallihyppyjen suhteellisen vähäisestä roolista jazzimprovisoinnissa. Analyysi tuki myös sitä olettamustani, että kolmisoinnun sisäiset ja muut tavanomaiset laajat intervallihypyt ovat merkittävän yleisiä epätavanomaisiin laajoihin intervallihyppyihin verrattuna. Vaikka kyseisen kirjan esimerkeistä ei löytynytäkään mitään erityisen yksipuolista tapaa käyttää laajoja intervallihyppyjä, uskon, että esittelemäni analyysimetodin avulla lukija saa välineitä analysoida itseään kiinnostavia sooloja laajojen intervallihyppyjen näkökulmasta. Lukija saattaa haluta pohtia, miksi jonkun soittajan soitto kuulostaa melodisesti ahtaalta ja monotoniselta, ja analysoituaan soolon huomata, että laajoja intervallihyppyjä ei joko juurikaan esiinny tai niissä toistuu jokin tietty tavanomainen tapa. Toisaalta hän saattaa päin vastoin pohtia, miksi jonkun toisen soitto kuulostaa niin raikkaalta ja avaralta ja löytää laajojen intervallihyppyjen käytöstä epätavanomaisia ja monipuolisia elementtejä.

Scott Kinseyn Essaouira-soolosta löytyi juuri edellä mainittuja elementtejä, ja mielestäni se on hyvä esimerkki musikaalisesta laajojen intervallihyppyjen käytöstä. Juuri siksi halusin sisällyttää sen tutkielmaani. Millerin mukaan hyvä melodia luo eteenpäin vievän tarinan, jossa viitataan sopivassa määrin aiempaan. (Miller 2004, 4). Mielestäni Kinseyn runsaasti laajoja intervallihyppyjä sisältävä soolo on nimenomaan hyvä osoitus sellaisesta melodisuudesta, jossa viitataan melodisten motiivien avulla aiempaan ja samalla tehdään jatkuvasti uusia ja raikkaita melodisia ratkaisuja.

Esittelin luvussa 4.1 analyysimenetelmän, jonka avulla mitataan melodiassa esiintyvien laajojen intervallihyppyjen määriä, suhteellisia osuuksia sekä hyppyjen tavanomaisuutta. Tällä menetelmällä olisi mahdollista tehdä myös paljon kattavampi jatkotutkimus ja sitä olisi mahdollista kehittää entistä yksityiskohtaisemmaksi. Sama pätee myös laskutoimituksiin, joilla mittasin teoreettisia melodiamahdollisuuksia viisisävelisessä melodiassa. Lisäksi yksi jatkotutkimusmahdollisuus voisi olla kehittää sellaisia melodiaharjoituksia, joissa laajat intervallihypyt tulisivat tutummiksi muusikoille.

Päätarkoituksena tässä opinnäytetyössä ei ollut tuoda esiin keinoja, joiden avulla improvisoiva muusikko voisi harjoitella laajoja intervallihyppyjä, mutta toivon työni kannustavan lukijaa paneutumaan asiaan. Se voi tapahtua esimerkiksi kuuntelemalla sellaista musiikkia, jossa laajoja intervallihyppyjä esiintyy monipuolisesti tai kehittämällä itse sellaisia harjoituksia, joissa niitä esiintyy. Esimerkiksi pentatonisten asteikkojen avulla voisi olla luontevaa alkaa tutustua laajojen intervallihyppyjen monipuolisempaan käyttöön.

Eräs mielenkiintoinen seikka tämän opinnäytetyön melodiaesimerkeissä on se, että alussa esittelemäni Tuiki tuiki tähtönen ja Somewhere -kappaleiden fraasin sisäisten laajojen intervallihyppyjen osuudet ovat hyvin lähellä Jazzology-kirjan esimerkkien vastaavia osuuksia (osuudet n. 8,2 prosenttia ja 9,6 prosenttia). Vaikka en pysty asiaa tässä työssä käyttämäni tutkimusmateriaalin avulla todistamaan, oletan, että suuri osa länsimaissa kuulemastamme musiikista sisältää laajoja intervallihyppyjä juuri edellä mainittujen esimerkkien osuuksia vastaavan määrän. Oletan, että länsimaiseen musiikkiin on muodostunut tiedostamaton tapakulttuuri käyttää laajoja intervallihyppyjä suhteellisen vähän. Vaikka olen edellä todennut, että laajojen intervallihyppyjen käytössä oleellisempaa kuin niiden määrä, on se tapa miten niitä käytetään, saisi mielestäni laajojen intervallihyppyjen suhteellinen osuus kuulemassamme musiikissa olla melodisen monipuolisuuden kannalta suurempi. Siksi onkin ilahduttavaa, että kulttuurissamme esiintyy sellaisia muusikoita, kuten Scott Kinsey, jotka ovat lähteneet rikkomaan edellä kuvaamaani musiikillista tapakulttuuria, ja näin ollen ovat viemässä länsimaista musiikkia toivottavasti kohti melodisesti rikkaampaa tulevaisuutta.

## Lähteet

Asikainen, Raija & Hetemäki Ilari 1992. Suuri musiikkitietosanakirja. Keuruu: Amer-yhtymä Oy Weilin + Göös ja Kustannusosakeyhtiö Otava

Backlund, Kaj 1983. Improvisointi pop / jazz musiikissa. Saarijärvi: Warner/Chappel Music Finland Oy

Coker, Jerry 1964. Improvising jazz. New York: Simon & Schuster, Inc.

Hellsten, Tommi 2001. Helsinki: Elämän paradoksit. Kirjapaja

Hynes, Tom 2000. Melody and melodicism in the teaching of jazz improvisation. Jazz Educators Journal. Vol 32 (6). 46-49

Levine, Mark 1995. The jazz theory book by Mark Levine. Petalauma: Sher Music Co.

Meehan, Norman 2004. Using the melody as the basis for improvisation. Vol 37 (1). 42-44

Otavan iso musiikkitietosanakirja. 1979. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava

Miller, Michael 2004. Solos and improvisation. New York: Penguin Group

Rawlins, Robert & Bahha, Nor Eddine 2005. Jazzology. Cheltenham: Hal Leonard Corporation

Toivanen, Mikko 2000. Jazz luonnollisena systeeminä. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto

Virtamo, Keijo 1987. Otavan musiikkitieto. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava

## Taking 12

# TAKING 12

Swing ♩ = 180 (♩ =  $\frac{3}{4}$ )

Chords: Fmaj7, Em7b5, A7b9, Dm7, G7, Cm7, F7, Bb7, Bbm7, Eb7, Am7, D7, Abm7, Db7, Gm7, C7, Fmaj7, D7b9, Gm7, C7, Fmaj7, Em7b5, A7b9, Dm7, G7, Cm7, F7, Bb7, Bbm7, Eb7, Am7, D7, Abm7, Bb7, Gm7, C7, Fmaj7, Gm7, C7, Fmaj7.

Measure numbers: 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22.

Annotations: *loco* at measure 22.

## V7-i Latin Solo

### V7-i Latin Solo Analysis

The V7-i Latin solo is highly instructive as an introduction to improvising in minor keys. Among other things, the solo emphasizes the fluid nature of chord movement within the tonic key. From a harmonic viewpoint, V7 and i are diametrically opposed. The dominant chord represents the maximum tension and unrest, while the tonic chord represents resolution and repose. In actuality, however, the build-up and release of tension occur with every note of the melodic line. This is particularly true in minor keys where the 6th and 7th degrees of the scale are active and changeable.

The solo begins with a descending G harmonic minor scale and continues to make use of this construction throughout. The harmonic minor scale may serve as a blanket scale in minor keys. As a pitch collection, it contains the avoid note G on the D7<sup>b</sup>9 and the avoid notes C and E<sup>b</sup> on the Gm chord. But its real power lies in the strong voice leading that is built into the scale. The leading tone, 7, along with <sup>b</sup>6, exert strong points of attraction toward the root and 5th of the key respectively. Simply playing the scale implies a miniature V-i chord progression every time these active notes occur.

Note the chromatic passing tones that are inserted in measure 5 in order to ensure that the line lands on B<sup>b</sup> in the next measure. Why B<sup>b</sup>? At the local level, B<sup>b</sup> is the <sup>b</sup>13th of the D7<sup>b</sup>9 chord, and much more compelling than A, the 5th. But more powerful is the role of this note as the 3rd of the key. This note is in a prominent position (emphasized by register, metric placement, and duration), and represents a brief instant of the tonic within the two bars of dominant function. Beats 3 and 4 of measure 6 swing the harmony back to V7, and resolution occurs expectedly on the Gm of the next measure. Similar instances can be found throughout this solo where the areas of V7 and i implied by the improvised line do not necessarily coincide with the indicated chord changes. This entire solo can in fact be analyzed as an improvisation over a Gm chord, with frequent random suggestions of V7 to add tension to the line.

A case in point is the C natural that is "worked" through measures 19–24. As the background harmony moves through tonic and dominant harmony, the improviser stubbornly returns to this note again and again, exploiting its unusual common-tone status as 11th of the tonic and 7th of the dominant. As a result, the note tends to loom above the harmony as a recurring 4th of the key, independent of chordal movement. This would obviously not be an option in a major key.

A similar strategy is used on the E natural that occurs in measures 35–37, where the preeminence of the linear component becomes irrefutable. The E natural might be justified as the 6th of the Gm chord, but it is certainly not the 9th of D7<sup>b</sup>9. Instead, it is part of a rising chromatic line that has dwelled on E for some time before continuing its long ascent up to C, the melodic highpoint of the solo, in measure 41.

## V7-i LATIN SOLO

Latin/Salsa ♩ = 125

176 JAZZOLOGY

13 D7b9 8va Gm loco

17 D7b9 Gm

21 D7b9 3 Gm

25 D7b9 Gm

29 D7b9 Gm

33 D7b9 Gm

37 D7b9 Gm

41 D7b9 Gm

45 D7b9 Gm 3 3



Across Africa

# ACROSS AFRICA

Fast Swing (♩ =  $\frac{1}{3}$ )

The musical score for "Across Africa" is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked "Fast Swing" with a note value of 1/3. The score consists of eight staves of music, each with a measure number (4, 8, 12, 15, 18, 22, 26, 29) and a series of chords written above the staff. The chords are: B, D7, G, Bb7, Eb, Am7, D7, G, Bb7, Eb, F#7, B, Fm7, Bb7, Eb, Am7, D7, G, C#m7, F#7, B, Fm7, Bb7, Eb, C#m7, F#7, B, D7, G, Bb7, Eb, Am7, D7, G, Bb7, Eb, F#7, B, Fm7, Bb7, Eb, Am7, D7, G, C#m7, F#7, B, Fm7, Bb7, Eb, C#m7, F#7. A large, faint watermark "MUSIC" is visible across the score.

## Maybe Not

## MAYBE NOT

Double-time Swing ♩ = 124 (♩ = ♩♩)

Ebm Ebm/D Ebm/Db Ebm/C Abm7 Db7  
 5 Ebm7 Ab7 Bm7 E7  
 8 Bbm7 Eb7 Abm7 Db7  
 11 Gbmaj7 G7#9 Ab13#11 Cm7b5 B7  
 15 Bb7 E7 Ebm Ebm/D  
 18 Ebm/Db Ebm/C Abm7 Db7 Ebm7  
 22 Ab7 Bm7 E7 Bbm7 Eb7  
 25 Abm7 Db7 Gbmaj7 G13#11 Ab13#11  
 29 Cm7b5 F7alt Bb9sus4 Bb13b9 Emaj7

\* Played as even eighth notes.

Ok Or Not

# OK OR NOT

♩ = 110

Chords: C7alt, Fm, Fm/E, Fm/Eb, Dm7b5, Bbm, Bm/A, Bbm/Ab, Gm7b5, C7susb9, C7alt, Fmaj7, Gm7b5/F, Fmaj7, F13sus4, Bbmaj7, Bm7b5, E7alt, Amaj7, E7b9, Amaj7, Eb7b9, Abmaj7, Eb7b9, Abmaj7, D7b9, Gmaj7, Gm7b5, Gm7b5/C, C7b9