

Annette Sinclair

“I DON'T KNOW WHERE IT COME FROM, DON'T KNOW WHERE IT GONNA GO”

Tutkielma teeman muuntelusta James Taylorin kappaleissa Country Road ja Shower The People

**“I DON'T KNOW WHERE IT COME FROM, DON'T KNOW
WHERE IT GONNA GO”**

Tutkielma teeman muuntelusta James Taylorin kappaleissa Country Road ja Shower The People

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Kulttuurialan yksikkö
Musiikin koulutusohjelma

Tekijä: Annette Sinclair

Opinnäytetyön nimi: "I don't know where it come from, don't know where it gonna go". Tutkielma laulumelodian muuntelusta James Taylorin kappaleissa Country Road ja Shower The People

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Syksy 2014

Sivumäärä: 64 + 20 liitesivua

Opinnäytetyöni tarkoitus on tarkastella pop-/jazzlaulussa tehtävää melodian muuntelua tutkimalla ja vertailemalla laulaja/lauluntekijä James Taylorin laulumelodian muuntelua kappaleissaan Country Road ja Shower The People. Tavoitteenani on yhtä artistia ja tämän kappaleissa tapahtuvaa laulumelodian muuntelua tutkimalla löytää niitä työvälineitä ja prosesseja, joilla muuntelua voi tutkia ja harjoittaa. Työni käsittelee muuntelua sekä itsenäisenä elementtinä musiikin tulkinnassa että työkaluna artistin oman musiikin kehityksessä, eikä vain valitun tyyli-suunnan piirteinä.

Tutkimusmetodini on laadullinen tutkimus, joka perustuu kappaleiden Country Roadin ja Shower The Peoples albumi- ja konserttiversioista tekemiäni melodiatranskriptioiden keskinäiseen vertailuun. Vertailemalla eri versioita keskenään pyrin tuomaan niistä esille eri laulumelodian muuntelun määrällisiä ja laadullisia muotoja sekä rakenteessa, melodiassa että fraseerauksessa. Vertailun kohteena ovat melodioitten sävelten ja sanojen väliset määrälliset ja laadulliset erot. Tutkimusaineistonani ja havaintojeni apuna toimivat tekemäni kappale- ja haastattelutranskriptiot; James Taylorin uraa käsittelevät kirjalliset ja internetlähteet; sekä muuntelua, säveltämistä ja laulaja/lauluntekijämusiikkia käsittelevä kirjallisuus.

Tutkielmatyöni on tarkoitettu omaa taiteellista ilmaisuaan kehittäville musiikinopettajille ja -opiskelijoille syventämään tietämystä pop-/jazzlaulun melodiamuuntelusta, sekä työvälineeksi lauluopetukseen. Työn tarjoamia näkökulmia voi ottaa osaksi pop-/jazzlauluopetusta laulumelodian muuntelua käsitellessä, tai soveltaa osaksi omaa henkilökohtaista harjoitteluprosessia ja taiteellista ilmaisua. Tutkielmaani voi myös käyttää entistä laajemmin laulumelodian muuntelua tutkivan työn lähtökohtana.

Asiasanat:

populaarimusiikki; laulaja-lauluntekijät; laulaminen; James Taylor; improvisointi; melodiat.

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
School of Media and Performing Arts
Degree Programme in Music

Author: Annette Sinclair

Title of thesis: "I don't know where it come from, don't know where it gonna go"
— a study of vocal melody variation in James Taylor's Country Road and Shower The People

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Fall 2014

Number of pages: 64 + 20 annex pages

The aim of this thesis is to examine the art of pop/jazz vocal melody variation by studying and comparing examples of singer/songwriter James Taylor's vocal melody variations in his performances of Country Road and Shower The People. By studying one artist and their vocal melody variation within their own compositions my aim is to find the tools and processes that enable the study and use of vocal melody variation, thus concentrating in vocal melody variation not as an idiom of a certain genre but as an independent factor in musical interpretation as well as a tool for the artist to develop their art form further.

My research method is a qualitative research based on comparing and analyzing six transcriptions of Country Road and Shower The People, three for each song. I compare the vocal melodies of each song's album version and live concert versions, and seek to find the differences both in quantity (e.g. the variety in the amount of sung notes) and quality (e.g. the variety of quality in the sung notes) within the song form, melody, lyrics and phrasing. My research material and observational aids are music and interview transcriptions; assorted material concerning James Taylor's career, both literature and online material; and literature focusing on variation, improvisation, composing as well as singer/songwriter music.

This thesis is meant for music teachers and students wishing to enhance their own artistic interpretation and to further their knowledge in pop/jazz vocal melody variation, as well as a tool in pedagogical situations. Ideas presented in this thesis may be used during pop/jazz vocal lessons when rehearsing melody variations. This study can also be used as a basis for a similar study of another artist, or as the basis of a larger study on pop/jazz vocal melody variations

Keywords:

popular music; singer/songwriters; singing; James Taylor; improvisation; melodies.

SISÄLLYS

| | |
|---|----|
| 1 JOHDANTO | 7 |
| 2 IMPROVISAATION JA MUUNTELUN MÄÄRITELMÄT | 10 |
| 2.1 Improvisaatio yläkäsitteenä | 10 |
| 2.2 Pop-/jazzlauluoppaiden eri termit muuntelulle | 10 |
| 2.3 Ristiriidat lauluoppaiden termeissä | 12 |
| 2.4 Lopullinen muuntelun määritelmä | 13 |
| 2.5 Jazzkontekstin tarpeellisuudesta popmuuntelun tutkimuksessa | 13 |
| 2.6 Idiomaattinen ja ei-idiomaattinen improvisaatio | 13 |
| 2.7 Neutraali lähtökohta muuntelun tutkimiseen | 14 |
| 3 MELODIA JA SEN MUUNTELU | 16 |
| 3.1 Melodian muunneltavat osa-alueet | 16 |
| 3.2 Spontaani ja harkittu muuntelu | 17 |
| 3.3 Muuntelu ja kuulijan odotukset | 17 |
| 3.4 Expectancy säveltämisen ja muuntelun työkaluna | 18 |
| 4 PERUSTELUT JAMES TAYLORIN TUTKIMISELLE | 20 |
| 4.1 Taylorin biografia ja musiikilliset vaikutteet | 20 |
| 4.2 Taylorin henkilökohtainen elämä | 22 |
| 5 ANALYYSIN ALUSTUS | 23 |
| 5.1 Kappalevalinnat | 23 |
| 5.2 Huomioita kappaleista ja niiden sovituksista | 23 |
| 5.3 Huomioita transkriptioista | 24 |
| 5.4 Muuntelun tutkiminen ja melodia-analyysi | 24 |
| 5.5 Mahdolliset muuntelun muodot | 25 |
| 5.6 Määrällisen ja laadullisen muuntelun kategoriat | 25 |
| 6 ANALYYSI | 27 |
| 6.1 Rakenteen määrällinen muuntelu Country Roadissa | 27 |
| 6.1.1 Rakennemuutokset melodian muuntelun kannalta | 29 |
| 6.2 Sävelten määrällinen muuntelu | 30 |
| 6.2.1 Sävelten lukumäärä | 30 |
| 6.2.2 Sävelten lukumäärä Country Roadissa | 31 |

| | |
|---|----|
| 6.2.3 Sävelten lukumäärä Shower The Peoplessa | 33 |
| 6.2.4 Sovituksen vaikutus sävelten lukumäärään | 35 |
| 6.2.5 Korukuvioiden lisääminen | 36 |
| 6.2.6 Sävelten sitominen yhteen | 36 |
| 6.2.7 Melismojen määrä kappaleissa yhteensä | 37 |
| 6.3 Aika-arvojen laadullinen muuntelu | 38 |
| 6.3.1 Aika-arvojen muuntelu Shower The Peoplessa | 39 |
| 6.3.2 Aika-arvojen muuntelu Country Roadissa | 40 |
| 6.3.3 Ennakoivat sävelet Country Roadissa | 40 |
| 6.3.4 Ennakoivien sävelten puute Shower The Peoplessa | 41 |
| 6.3.5 Fraasien siirtäminen myöhemmäksi | 41 |
| 6.4 Soivien sävelten laadullinen muuntelu | 41 |
| 6.4.1 Muuntelun vuorovaikutus harmonisessa ympäristössään | 42 |
| 6.4.2 Sävelkorkeuden muuntelu Shower The Peoplessa | 43 |
| 6.4.3 Sävelkorkeuden muuntelu Country Roadissa | 45 |
| 6.4.4 Sävelkorkeuden muuntelu dynaamisista syistä | 45 |
| 6.5 Lyriikat ja muuntelu | 47 |
| 6.5.1 Laulunsanojen määrällinen ja laadullinen muuntelu | 47 |
| 6.5.2 Melodia ja kieli | 47 |
| 6.5.3 Taylorin lauluaksentti | 48 |
| 6.5.4 Shower The Peoplesen korrekti kielenkäyttö | 50 |
| 6.5.5 Puhekielinen lähestymistapa | 51 |
| 6.5.6 Sanojen päätteiden muuntaminen | 52 |
| 6.5.7 Sanojen ja tavujen lisääily ja poistaminen | 52 |
| 6.6 Äänen muuntelu | 55 |
| 6.6.1 Äänenväri Country Roadissa | 55 |
| 6.6.2 Äänenkäyttö Shower The Peoplessa | 56 |
| 7 POHDINTA | 57 |
| LÄHTEET | 63 |
| LIITTEET | |

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni aiheen valinta tapahtui erittäin epäakateemisesti. Pohtiessani asiaa kuuntelin James Tayloria aktiivisesti. Erään intensiivisemmän kuuntelupäivän päätteeksi pohdin artistin tapaa fraseerata omia lyriikoitaan, ja tulin ajatelleeksi, miksen voisi tutkia asiaa jota tutkin ja analysoin muutenkin omaksi huvikseni? Heurekahten jälkeen huomasin transkriptoineeni James Taylorin kappaleesta kaksi eri versiota vuorokauden sisään. Halusin tietää, miten James Taylorin live-esitysten laulumelodiat eroaisivat albumilla kuultavista versioista. Aihe kumpusi omasta intohimostani laulumelodioiden muuntelua ja fraseerausta kohtaan.

Jatkaessani transkriptioiden tekoa kiinnitin paljon huomiota Taylorin laulumelodioihin, ja miten pienet variaatiot tutuissa melodioissa toivat kappaleen perimmäistä luonnetta esille. Taylorin muuntelu omissa kappaleissaan ei kuitenkaan vaikuttanut olevan minkään improvisaatiokeskeisen tyylilajin, kuten kansan- tai jazzmusiikin, hallinnan esiintuomista tai kappaleen uudelleensovittamista erityyliseksi. Taylorin tapa muunnella melodiaa sisälsi pop-/jazzmusiikissa käytettyjä tekniikoita: wailing, riffing ja ad lib.

Edellä mainitut termit muuntelulle olivat osana opetettavaa termistöä ollessani vaihto-oppilaana Tukholmassa Kungliga Musikhögskolanissa lukukautena 2010–2011. Korkeakoulussa tarjottiin pop-/jazzlauluopettajiksi opiskeleville laulumetodiikkakurssia, jota veti rytmimusiikin- ja laulumetodiikanopettaja Ragnhild Sjögren. Kyseisellä kurssilla syvennyttiin opettamaan nimenomaan kaikissa eri pop-/jazzmusiikin genreissä ilmenevää melodian improvisaatiota, fraseerausta, sekä sanojen lisäälyä ja muuntelua.

Opiskeltuani ja käytettyäni näitä eri improvisaatio- ja muuntelumenetelmiä pop-/jazzmusiikissa sekä konservatoriolla että ammattikorkeakoulussa olin yllättynyt, kun havaitsin, miten vähän aiheesta on käsitelty. Lähdeaineistoa oli suppea määrä. Vaikka improvisaatiota ja fraseerausta onkin tutkittu musiikkitieteitten piirissä aina jazz- tai kansanmusiikin soolojen yhteydessä, en kyennyt löytämään tie-

teellisiä tutkimuksia tai lähdekirjallisuutta, joka liittyisi melodian muunteluun muissa afroamerikkalaisen populaarimusiikin tyyliuunnissa. Löysin etnomusikologisia kirjoitelmia bluesmusiikin mikrointervalleista sekä muita teoria- ja äänifysiikkapohjaisia tutkimuksia, mutten kyennyt löytämään virallista materiaalia, joka käsittelisi muuntelua populaarimusiikissa. Tästä huolimatta muuntelua on opetettu osana musiikillista vuorovaikutustaitoa kaikissa käymissäni musiikkikouluissa Suomessa ja Ruotsissa.

Tartuin haasteeseen ja päätin analysoida Taylorin laulumelodian muuntelua. Työni varsinainen tutkimuskysymys on, miten James Taylorin melodiat eroavat toisistaan levy- ja konserttiversioissa, ja mitä ei-idiomaattisia muuntelukeinoja on havaittavissa Taylorin muuntelussa? Pohjustaakseni analyysiani selvitan alustavasti, miten havaitsemani laulumelodian muuntelu eroaa perinteisestä improvisaation käsitteestä, jota opetetaan yleensä jazzmusiikin yhteydessä. Tutkin eri pop-/jazzlaulunoppaitten antamia termejä eri muuntelun muodoille ja vertailen niitä keskenään.

Muuntelun määrittelyn lisäksi pohdin, mitä etuja muuntelu antaa säveltäjälle, eli käyn läpi, mikä on mahdollisesti voinut ollut James Taylorin motivaationa muunnellaan omien kappaleittensa melodisia linjoja ja laulunsanoja. Tässä osiossa käytän perustelujeni pohjana erinäisiä kirjallisia lähteitä, kirjastoista ja omista kokoelmistani löytyneitä laulunoppaita. Hyödynnän Tuomas Eerolan väitöskirjaa *The Dynamics on Musical Expectancy – Cross Cultural and Statistical Approaches to Melodic Expectations*; Hal Crookin opasta *How To Improvise – An Approach To Practicing Improvisation*; Richard J. Lawnin ja Jeffrey L. Hellmerin teosta *Jazz Theory and Practice* sekä säveltäjä Jimmy Webbin sävellysoopasta *Tunesmith*.

Säveltäjä tämän työn kontekstissa on James Taylor. Perustelen artistinvalintaani valottamalla syitä Taylorin tutkimuskohteekseni valitsemiseksi ja luon henkilökuvan Taylorista eri biografisten lähteitten avulla. Rajaan tutkimukseni ulkopuolelle elämäkerralliset, ei-musiikilliset ilmiöt Taylorin uralla, jotta lukijalle hahmottuisi entistä selkeämmin tutkimusaiheeni. Rajaan aihetta entisestään kappalevalintojen myötä, sekä selitän käyttämiäni työmetodeja ja aineiston analyysitapojani.

Luon omat kategoriani muuntelun eri ilmenemismuodoille, jotta voin kategorisoida ja esitellä löytöjäni Taylorin laulumelodian muuntelusta.

Alustuksen jälkeen analyysiosiossa kokoan yhteen Taylorin tapoja muunnella melodioita. Analyysiosiossa lähdeaineistoinani ovat tekemäni transkriptiot, jotka ovat löydettävissä työn liiteosiossa. Keskityn melodian variaatioihin tarkastelemalla saman kappaleen eri versioita, ja vertailen niitä keskenään. Tutkittavien kappaleiden tyylilajia silmälläpitäen käyn läpi myös laulunsanojen variointia. Työni varsinainen pääpainotus on nimenomaan analyysiosiossa, jossa pyrin löytämään melodian muuntelun ilmiöitä ja jaottelemaan ne loogisella ja helposti selitettävällä tavalla.

Analysoituani Taylorin tekemää laulumuuntelua, siirryn lopuksi pohtimaan tekemiäni havaintoja. Esittelen opinnäytetyön kirjoittamisen aikana esiinnousseita ajatuksia liittyen laulumelodian muuntelun tutkimiseen ja opettamiseen. Aloitan työni syventymällä muuntelun ja improvisaation eroihin ilmiöinä. Tuon esille laulun- ja soitonoppaissa esiteltyjä ajatuksia melodianmuuntelusta sekä täsmennän termejä, joita käytetään usein melodian muuntelun yhteydessä.

2 IMPROVISAATION JA MUUNTELUN MÄÄRITELMÄT

2.1 Improvisaatio yläkäsitteenä

Analysoidaksemme James Taylorin laulumelodian muuntelua pitää ensin selvittää, mitä muuntelu on, ja miten se eroaa improvisaatiosta. Tämän erotuksen tekeminen on tärkeätä, sillä yleinen ajatusmalli tuntuu niputtavan melodian muuntelun sekä improvisaation yhteen samaksi ilmiöksi. Tämän voi havaita Sibelius-Akatemian ylläpitämällä Afroimpro-nettisivustolla, jossa Max Tabell kirjoittaa: ”Laajasti ottaen improvisointia on kaikki se musisointi, mitä ei ole etukäteen nuotinnettu: sointumerkeistä komppaaminen, melodian koristelu, fillailu, uusien melodialinjojen keksiminen jne.” (Tabell 2008, viitattu 3.5.2014). Tabell mieltää improvisaation hyperonyymiksi: hierarkkiseksi yläkäsitteeksi, joka pitää sisällään samaan ilmiöön kuuluvia alakäsitteitä.

Jazz-improvisaatioon keskittyvissä oppaissa melodian muuntelulla tarkoitetaan motiivin eli lyhyen musiikillisen idean kehittämistä soolon aikana (Afroimpro, Motiivien variointi, viitattu 7.5.2014; Backlund 2002, 61; Lawn & Hellmer 1996, 68). Tabellin laaja improvisaation käsite pitää sisällään muuntelun alakäsitteenä, ja improvisaatio-oppaissa muuntelu kuvataan nimenomaan improvisaation välineenä. Pop-/jazzlaulunoppaissa löytyy useampia eri termejä muuntelulle ja improvisaatiolle.

2.2 Pop-/jazzlauluoppaiden eri termit muuntelulle

Laulunoppaita lukiessa kohtaa monia eri termejä, jotka ovat kytköksissä laulumelodian muunteluun ja improvisaatioon. Ohessa on yhteen koottuna ja aakkosjärjestyksessä pop-/jazzlaulunoppaiden termejä, jotka liittyvät melodian muunteluun.

Ad lib: improvisaatio oman mieltymyksen mukaan (Sjögren & Söderholm 2009, 196; Borsch 2005, 151).

Fraseeraus (phrasing): solistin rytmisen että melodinen tulkinta fraasissa. Melodialinjan ornamentointi, joko etukäteen harjoiteltuna, tai improvisoituna.

(Sadolin, 2012, 234 ja 256.) Melodian ja tekstin tulkinta, erityisesti laulumelodian puheenomaisuutta ja sanapainotuksia pohdittaessa (Weir 2005, 33–35 ja 95–96).

Fill in: solistin lisäämä fraasi melodialinjan kohtiin, joissa on tauko (Sjögren 2009, 196 ja 35).

Improvisaatio: tapa, joilla solisti muuntelee kappaletta omannäköisekseen, esimerkiksi korukuvioiden (*wailing*) ja liukujen lisäilyllä, sekä pienillä melodian muutoksilla tekstiä tulkittaessa (Sjögren 2009, 6). Spontaania säveltämistä (Borsch 2005, 156; Weir 2005, 96). Rytmisiä tai melodisia poikkeamia alkuperäisestä melodiasta (Sadolin 2012, 234 ja 254). Tyypillistä jazzlaulussa laulumelodian muuntelun yhteydessä, ja luodessa täysin uutta melodiaa (Aittomäki, Kervinen, Mellanen 2007, 66).

Melisma: useiden nuottien laulaminen yhden tavun tai sanan sisällä (Weir 2005, 32; Aittomäki 2007, 65).

Melodian variointi: melodian muuntelu fraseerauksella, sekä vähentämällä ja lisäämällä säveliä (Sjögren 2009, 35). Melodian värittämistä lisäsävelillä, hännillä fraasien lopussa tai rytmisellä vaihtelulla. Ei varsinaisesti improvisaatiota. Erittäin tyypillistä rockmusiikissa, parantaa tekstin ja melodian istuvuutta rytmitaustaansa. Viittaa myös vokaalien ja konsonanttien kaksintamiseen tekstin fraseerauksen aikana. (Aittomäki 2007, 57 ja 63.)

Ornamentaatio: nuotin koristelu liu'uilla ja/tai nuotin ympäröiminen melodisesti (Weir 2005, 29).

Preach singing: ajoittaiset puhutut tai puheenomaiset fraasit, jotka jättyvät kappaleen tempon ja rytmin ulkopuolelle. Muistuttavat papin tekemiä kiihkeitä saarnoja. (Weir 2005, 39 ja 96.)

Vocal riffing: melodialinjan koristelu ja muuntelu pienillä muutoksilla, joko improvisoidusti tai etukäteen harjoiteltuna (Borch 2005, 53).

Wailing: korukuvioiden lisääminen melodialinjaan, ja/tai melismojen käyttö saman tavun sisällä (Sjögren 2009, 35).

Termeistä havaitsee sen, että lauluoppaissa käytetään samalle ilmiölle montaa eri termiä. Termit *vocal riffing*, *wailing*, *melisma*, *ornamentaatio* ja *fraseeraus* kuvasivat kukin tavallaan melodialinjojen koristelua. Improvisaatio terminä kattoi sekä ornamentaation että uusien melodialinjojen luomisen. Yhtenäistä termistöä melodian muunteluun ei tunnu olevan tällä hetkellä, ja osa käytetyistä termeistä pitää sisällään montaa muuta termiä.

2.3 Ristiriidat lauluoppaiden termeissä

Ristiriitaisin ero improvisaation ja muuntelun käsitteissä on Sadolinin Complete Vocal Technique -oppaassa, Sjögrenin & Söderholmin kirjassa *Sångsolist* sekä Hautamäen toimittamassa *Laulajan Oppaan* välillä. Sadolinin, Sjögrenin ja Söderholmin oppaissa melodian muuntelua kuvataan nimenomaan improvisoinnin muotona, kun taas Hautamäen artikkelikokoelmassa kirjoittajat Aittomäki, Kervinen, ja Mellanen toteavat yksiselitteisesti, ettei melodian muuntelu ole improvisaatiota (Aittomäki 2007, 57; Sjögren 2009, 6; Sadolin 2012, 234 ja 254). Borch toteaa diplomaattisesti omassa oppaassaan *Ultimate Vocal Voyage*, että melodianmuuntelu voi olla sekä improvisoitua, että etukäteen harjoiteltua (2005, 53).

Yhteistä monille lauluoppaiden kuvauksille oli se, että melodian muuntelua ja improvisaatiota pidettiin olennaisena osana kaikkea laulettua pop-/jazzmusiikkia, eikä pelkästään osana jazzmusiikkia (Sjögren 2009, 6; Borsch 2005, 53; Aittomäki 2007, 57 ja 63). Cathrine Sadolinin Complete Vocal Technique -kirjassa ei edes mainita tyyliuuntia, vaikka kirjassa käytetäänkin muuntelun ja improvisaation harjoittamiseen jazzille ja bluesille tunnusomaisia mollipentatonista ja blues-asteikkoa (2012, 235–237).

Pop-/jazzlauluoppaista keräämän sanaston pohjalta muuntelua voi kuvailla seuraavin lausein: se voi olla improvisoitua, tai etukäteen harjoiteltua; tekniikkaan kuuluu olennaisena osana korukuvioiden teko, sävelten lisäily ja

muuntelu; solisti voi fraseerata melodiaa eri tavoin; kaikki muuntelu ei ole laulettua, vaan tekniikkaan kuuluvat myös puhutut fraasit ja laulun puheenomaisuus, ja melodian muuntelu on osa monia pop-/jazzmusiikin tyylilajeja, eikä pelkästään jazzin.

2.4 Lopullinen muuntelun määritelmä

The Harvard Dictionary of Music -musiikkitietosanakirjassa improvisaatio määritellään uuden musiikin luomiseksi esityksen aikana, kun taas *variaatiota* pidetään muuntelun tekniikkana, jolla teemaa modifioidaan (Randel 2003, 406, 938). Tässä ajatuksessa kiteytyy improvisaation ja muuntelun välinen ero: muuntelu eroaa improvisaatiosta siten, että improvisaatiossa pyritään luomaan uusia teemoja, toisin kuin muuntelussa, jossa pyritään pitämään yllä muunneltavan osion tunnistettavuutta.

Vaikka improvisaatio ja variointi voidaan selkeästi erotella omiksi tekniikoikseen, niitä analysoidaan usein yhtenä samana ilmiönä soiton- ja laulunoppaissa, joissa niitä kuvaillaan jazzmusiikin termistön kautta. Työn aiheen kannalta jazz-konteksti on ristiriitainen: onko soveliasta tutkia popkappaleita jazzanalyysillä?

2.5 Jazzkontekstin tarpeellisuudesta popmuuntelun tutkimuksessa

Popkappaleiden laulumelodian muuntelun tutkiminen jazzin viitekehyksessä voisi tuoda kiintoisia asioita esille kappaleissa esiintyvistä elementeistä, joita voi pitää jazzmusiikista saatavien vaikutteiden ansiona. Kulttuuriperimän vaikutus muuntelun tekniikkoihin ei kuitenkaan ole tämän työn kannalta olennaisin lähestymistapa, sillä laulaja-lauluntekijä James Taylor kuvataan nimenomaan ns. *singer-songwriter*-tyylilajin edustajana, eikä suinkaan jazzartistina (DiMartino, 1994, 254; Ewen, 1987, 393). Onko mahdollista tarkastella afroamerikkalaisessa popmusiikissa tapahtuvaa melodian muuntelua muussa kuin jazzmusiikin teoreettisessa viitekehyksessä?

2.6 Idiomaattinen ja ei-idiomaattinen improvisaatio

Analyysin neutraali lähtökohta saa vankan pohjan Derek Baileyn kirjoitusten avulla. Teoksessaan *Improvisation: Its Nature and Practice in Music* Bailey selvittää tilannetta jaottelemalla musiikissa tapahtuvan improvisaation kahteen

eri ryhmään: idiomaattiseen (*idiomatic*) ja ei-idiomaattiseen (*non-idiomatic*) improvisaatioon.

Ensin mainittu idiomaattinen improvisaatio pyrkii ilmaisemaan idiomia, jonka kautta se saa muotonsa, ilmaisunsa, ja viitekehyksensä toiminnalleen. Jazz-improvisaatio on hyvä esimerkki idiomaattisesta improvisaation muodosta, jossa improvisaatiolla pyritään tuomaan esille jazzmusiikin perimmäistä karaktääriä, eli idiomia. Ei-idiomaattinen improvisaatio taas keskittyy itse improvisaatioon ilmaisematta mitään tyylisuuntaa omalla toiminnallaan, ja sen voi ajatella olevan vapaa kontekstista. (Bailey 1992, xi-xii.)

2.7 Neutraali lähtökohta muuntelun tutkimiseen

Koska jazzmusiikki ja Taylorin edustama laulaja-lauluntekijämusiikki edustavat kahta eri genreä, voisi niiden sanoa edustavan kahta eri idiomia. Tämän vuoksi Baileyn ajatuksen pohjalta olisi suositeltavaa pyrkiä analysoimaan laulaja-lauluntekijämusiikin melodian muuntelua sellaisenaan, pitäen sen jazz-sooloanalyysin ulkopuolella.

Vaikka jazz- ja singer/songwriter-musiikkia määritellään omiksi tyylilajeikseen, jälkimmäistä genreä on vaikea määritellä tiukin ehdoin. Taylorin yhteydessä usein mainittu singer/songwriter-musiikin ainoa ehto vaikuttaisi olevan se, että kappaleen esittäjä säveltää ja sanoittaa omat kappaleensa (Shuker 2002, 277; Dimartino 1994, xi). Mitään tiukkoja reunaehtoja kyseisen genren soitinvalinnoista, temposta, rytmikasta ja harmoniasta ei löydy missään lähdeaineistoissani, paitsi viittaus singer/songwriter-musiikin polveutuvan 1960-luvulla tapahtuneesta folk revival -liikkeestä, jolla elvytettiin vanhaa perinnemusiikkia uuden musiikin keinoin (Shuker 2002, 134, 277).

Koska kyseiseen tyylilajiin ei näennäisesti kuulu mitään musiikillisia tyylilajisääntöjä, on sopivaa olla pakottamatta Taylorin tuotannon analysointia minkään tyylilajin piiriin tämän opinnäytetyön puitteissa. Analyysini Taylorin melodian muuntelusta pyrkii olemaan sitoutumatta liikaa tietynlaiseen tyylitilanteeseen ja sitä käsittelevään tutkimukseen. Pyrin käyttämään musiikillisia yleistermejä ja esittelemään havaitsemiani ilmiöitä sellaisella tavalla, että

pop/jazzmusiikkia opiskeleva tai alalla työskentelevä kykenee ymmärtämään ja soveltamaan tässä työssä esiintyviä muuntelun muotoja omassa laulussaan tai opetuksessaan.

Poikkean neutraalista analyysilinjasta vain laulunsanojen muuntelua pohdittaessa: laulaja-lauluntekijämusiikin yhtenä olennaisimpana piirteenä pidetään nimenomaan laululyriikoita (Shuker 2002, 181), joten laulaja-lauluntekijämusiikin kappaleiden muuntelua tutkittaessa on syytä käydä läpi myös laulunsanojen mahdollista muuntelua.

Seuraavassa osiossa esiteltävä tarkka määritelmä melodiasta rajaa ja selvittää, mitä kaikkea melodiasta voi muunnella. Sen lisäksi selviää muuntelun merkitys säveltämisen työkaluna ja sen vaikutus kuulijaan.

3 MELODIA JA SEN MUUNTELU

Kappaleen melodian voi määritellä valitun ajan sisällä esiintyvänä, sävelistä ja tauoista koostuvana yksikkönä. Se esiintyy harmonisessa ja rytmisessä ympäristössä, ja se voi myös ilmentää tätä harmonista ja rytmistä kontekstia. (Eerola 2003, 31; Lawn & Hellmer 1996, 66.) Tämän työn analyysikohdetta silmällä pitäen myös laulunsanat kuuluvat osaksi melodiaa, vaikka tiukassa musiikkiteoreettisessa viitekehysessä melodia voi olla olemassa laulunsanoista huolimatta. Melodian määritelmän avulla luomme kategoriat muunneltaville osa-alueille.

3.1 Melodian muunneltavat osa-alueet

Länsimaisessa musiikissa muuntelun eri muodot voidaan jakaa seuraaviin osa-alueisiin: sävelen, rytmisiin, harmonisiin, rakenteellisiin, sekä äänenvärisä esiintyviin muunnoksiin (Eerola 2003, 26). Mielestäni on syytä mainita myös fraasien tasolla esiintyvää muuntelua, jossa pelkästään fraasin aloitusta siirtämällä voidaan muunnella jokaisen fraasissa esiintyvän sävelen suhdetta harmoniseen ja rytmiseen kontekstiinsa. Vaikka fraasin sävelten sävelkorkeudet ja aika-arvot pysyvät tismalleen samoina, niiden merkitys muuttuu, koska ne sijoittuvat eri kohtaan musiikillisessa ympäristössään. Ilmiöstä käytetään termejä *back* tai *forward phrasing*, riippuen fraasin sijoittamisesta, tai *rhythmic displacement* (Weir 2005, 33–34; Crook 1991, 95).

Melodian elementtien sekä fraasin aloituskohdan lisäksi fraaseja voi halutessaan laajentaa (*augmentation*). Fraasin kesto pysyy samana, mutta fraasin kaikkien sävelten aika-arvo pidentyy, lyhentäen täten taukojen kestoja. Myös fraasien supistaminen (*diminuation*) on mahdollinen muuntelun muoto: fraasin kaikkien sävelten aika-arvo supistuu fraasin keston pysyessä kuitenkin samana samalla taukojen pidentyessä. (Lawn & Hellmer 1996, 71.)

Toisin sanoen kaikkia melodian elementtejä, eli säveliä, rytmiä, rakennetta, äänenväriä, fraseerausta ja fraasin kestoja voi muunnella. Laulumelodiasta puhuttaessa on syytä ottaa huomioon myös lyriikat sekä niissä esiintyvät

muunnelmat, jotka vaikuttavat suoraan artistin fraseeraukseen, ja fraseerauksen vuorovaikutukseen rytmiseen taustaansa (Aittomäki 2007, 63).

Myös muuntelun taustalla oleva motivaatio on mahdollinen analyysin kohde. Onko muuntelu esitystilanteessa spontaanisti syntynyt tulkinnallinen ilmiö, vai onko konserttitilanteessa kuultu muunnos etukäteen harjoiteltu vivahde?

3.2 Spontaani ja harkittu muuntelu

Muuntelun voi ajatella olevan joko improvisoitu muutos esityshetkellä, tai esittäjän etukäteen suunnittelema, sovittama, ja harjoittelema muutos muutoin vakiintuneessa esitystavassa. Sama ajatus tuli esille jo aiemmin puhuttaessa lauluoppaiden antamista muuntelun määrittelyistä: teoksessa *Vocal Voyage* Borch kuvaa muuntelua termillä *vocal riffing*, jota voi soveltaa sekä spontaanisti että etukäteen harjoiteltuna (Borch 2005, 53).

Koska valitsemistani analysoitavista kappaleista ei voi varmuudella tietää paljonko esiintyy etukäteen sovittua muuntelua keskustelematta itse artistin kanssa, joudun jättämään välistä mahdollisen pohdinnan ja vertailun spontaanisti tehdyn ja sovitun muuntelun välillä. Muunteluun kuuluu kuitenkin tietty arvaamattomuus, kuten käy ilmi seuraavassa osiossa.

3.3 Muuntelu ja kuulijan odotukset

Teoksessaan *Jazz Theory and Practice* Lawn ja Hellmer kuvailevat hyvän melodian rakenteessa esiintyvän paljon toistoa. Kertauksen ohella hyvään melodiaan kuuluvat myös ennakoimattomuus ja arvaamattomuus, jotka vangitsevat kuulijansa. (1996, 66). Samasta aiheesta löytyy myös musiikkitutkimuksen parissa tehtyjä teorioita musiikinkuuntelijan tavasta hahmottaa musiikillinen ilmiö. Kuulijan annetaan ymmärtää, että musiikillinen ilmiö on menossa johonkin odotettuun suuntaan (*expectancy*), mutta sen sijaan tapahtuukin jotain odottamatonta. Esimerkkinä tästä *expectancy*-ilmiöstä voisi käyttää dominanttisoinnun perinteisestä purkautumisesta toonikaan, jota ei kuitenkaan tapahdu: dominantti purkautuukin kuudennen asteen mollisoinnulle, eli tekee harhapurkauksen.

Säveltäjän tai muusikon on mahdollista leikitellä kuulijan odotuksilla, luoden jännitystä, joka sittemmin purkautuu, kun musiikki palaa kuulijan odottamaan suuntaan. (Eerola 2003, 13.)

3.4 Expectancy säveltämisen ja muuntelun työkaluna

Expectancy-ilmiötä, eli kuulijan odotusten harhauttamista, voisi soveltaa sävellystyössä, tehden jännityksestä ja sen purkamisesta osan sävelmän kulkua. Sama ilmiö on havaittavissa myös vakiintuneen sävelmän muuntelussa: tutun melodian kaavan muutos voi olla odottamaton yllätys kuulijalleen, jolle tutun kappaleen esitysmuotoon puuttuminen voi luoda ylimääräistä jännitystä, joka puretaan, kun artisti tuo tulkinnassaan jonkun kuulijalleen tutun ilmiön takaisin.

Säveltäjä Jimmy Webb ilmaisee samansuuntaisia ajatuksia kirjassaan *Tunesmith* käsitellessään variointia sävellystyön osana. Webb huomauttaa, että muuntelu ei ole ilmiönä toiston vastakohta. Jotta muuntelusta saisi kaiken irti sävellystyökaluna expectancy-ilmiön luomisessa, on säveltäjän ensin luotava teema, jota toistetaan, kunnes teeman tunnistettavan osion muuntelu on havaittavissa. (1998, 171–72.)

Tämän perusteella voi hyvin ymmärtää, miksi oman materiaalinsa säveltävä ja läpikotaisin tunteva laulaja-lauluntekijä voisi haluta muunnella omia melodioitaan. Muuntelu toimii jännityksen luovana tekijänä sävellyksissä, ja oletettavasti tuo uutta inspiraatiota klassikoksi muodostuneen kappaleen tulkintaan. Tämä tekee kappaleen esittämisestä ja sen kuulemisesta virkistävän kokemuksen vielä vuosikymmeniä kestäneen uran jälkeen. Taylorin yli neljäkymmentä vuotta kestäneen muusikon ja säveltäjän uran aikana tuttujen kappaleiden soittokertojen lukumäärä on todennäköisesti melko korkea. Kuten Taylor itse laulaa kappaleessaan *That's Why I'm Here*:

*Fortune and fame's such a curious game
Perfect strangers can call you by name
Pay good money to hear Fire and Rain
Again and again and again.*

Seuraavassa osiossa esittelen syitä laulaja-lauluntekijä James Taylorin valitsemiseksi työn analyysin kohteeksi, sekä kartoitan artistin omaa henkilöhistoriaa. Tämän kartoituksen myötä tarkentuu opinnäytetyöni suuntaus, jonka myötä tutkimuksen ulkopuolelle jää artistin elämäkerrallisia tapahtumia, jotka muuten veisivät tutkimusta narratiiviseen suuntaan.

4 PERUSTELUT JAMES TAYLORIN TUTKIMISELLE

Pitkästä urastaan ja tunnetuista kappaleistaan huolimatta tutustumiseni James Taylorin mittavaan tuotantoon tapahtui sattumien kautta. Kuuntelin aikoinaan Dire Straitsin johtohahmon Mark Knopflerin säveltämän ja laulaman kappaleen *Sailing To Philadelphia*, jonka Knopfler lauloi duettona James Taylorin kanssa. Tuolloin en tiennyt säveltäjän laulukumppanista mitään, mutta Knopflerin kanssa laulavan miehen ääni jäi mieleeni.

Vuosia myöhemmin avomieheni pisti James Taylorin *One Man Band* -DVD:n taustalle pyörimään sunnuntai-iltapäivän ratoksi, ja vaikutuin kuulemastani. Taylor liikkui afroamerikkalaisen musiikkiperinteen koko skaalan sisällä: juurevista folk-perinteistä gospelin kautta funk- ja bluestunnelmiin, kaikki kudottuna yhteen helposti lähestyttäviin popmusiikin punoksiin. Dave DiMartino laulaja-lauluntekijöistä kertovassa kirjassaan *Singer-Songwriters – Pop Music's Performer Composers, From A to Z*evon toteaa Taylorin menestyksen syyksi sujuvan siirtymän äärimmäisen henkilökohtaisesta ja surumielisestä musiikista kypsään ja taitavasti toteutettuun popmusiikkiin. Silti Taylor on pysynyt uskollisena omalle tyylilleen, ja on toiminut inspiraationa muille artisteille haluaville, kuten brittiläiselle artistille Stingille. (DiMartino 1994, 254; White 2009, 201–208.)

4.1 Taylorin biografia ja musiikilliset vaikutteet

James Taylor (12.3.1948–) on 1970-luvun vaikutusvaltaisimpia laulaja/lauluntekijöitä Yhdysvalloissa. Hänen musiikissaan sulautuvat yhteen country- ja westernmusiikki, folk-balladit, rock, pop sekä blues. Taylor kävi piano-, sello- ja viulutunneilla jo lapsena, mutta teini-ikäisenä lopetti muodolliset musiikkiopintonsa, ja päätyi soittamaan kitaraa. (Ewen 1987, 393, 394.) Blues- ja rockmusiikki tulivat Taylorille tutuiksi ystävänsä Danny ”Kootch” Kortchmarin ja veljensä Alex Taylorin avustuksella, soittaessaan bluesin suurnimien Muddy Watersin, John Lee Hookerin ja Lightnin’ Hopkinsin musiikkia. (Ewen 1987, 394; Dimartino 1994, 254.) Sittemmin Taylor soitti aktiivisesti eri kokoonpanoissa esittämällä sen päivän eli 1960-luvun suosittuja kappaleita ja blues-standardeja

(Herbst, 1979, viitattu 4.3.2014). Taylorilla oli myös tapana säestää itseään kitaralla esittäessään folk-kappaleita, hymnejä ja balladeja yksin (Ewen, 1987, 394).

Taylorin nuoruus kului koulunkäynnin ohella musisoiden ja konsertoiden, esittäen folk-, pop- ja rockmusiikkia. Vartuttuaan Taylor muutti New Yorkiin ja ryhtyi ystävänsä Kootchin kanssa perustamansa rockyhtyeen The Flying Machinen solistiksi ja kitaristiksi. Tuolloin Taylor aloitti kappaleitten säveltämisen. Yhtyeen hajottua Taylor päätyi mutkien kautta asumaan Iso-Britanniaan ja esiintymään sooloartistina lontoalaisissa klubeissa. Tuolloin hänet valittiin The Beatlesien perustaman Apple-levy-yhtiön artistiksi. Hänen debyyttilevynsä James Taylor julkaistiin Applen toimesta, mutta levyn heikon menestyksen myötä Taylor palasi Yhdysvaltoihin, ja vaihtoi levy-yhtiötä. Vuonna 1970 Warner Brothers julkaisi Taylorin toisen levyn, Sweet Baby James. Levy menestyi edeltävää levyä paremmin, jonka myötä Taylorin asema artistina vakiintui. (Ewen 1987, 394; Dimartino 1994, 254.)

Taylor on sittemmin tehnyt nelikymmenvuotisen uran musiikin parissa, ja on sinä aikana ansainnut 40 kulta-, platina-, ja multiplatinalevypalkintoja sekä viisi Grammy-palkintoa. Vuonna 2000 Taylor vihittiin osaksi sekä Rock and Roll Hall of Famea että Songwriters Hall of Famea, ja vastaanotti kunniaatohtorin arvon Williams Collegesta ja Berklee School of Musicista. (www.jamestaylor.com, 2013, viitattu 4.3.2014.)

Taylorin henkilöhistoriasta käy ilmi, että hänellä on laaja kosketuspinta moneen eri musiikkityyliin pohjoisamerikkalaisen musiikkiperinteen sisällä. Häntä pidetään keskeisenä hahmona singer/songwriter -genressä, joka nousi pinnalle 1960–70 lukujen taitteessa folkin, folk-rockin ja psykedelian vanavedessä. Muita saman tyylilajin artisteja ovat muuan muassa Joni Mitchell, Paul Simon, Neil Young, ja Van Morrison. (Seppänen 2002, 9; DiMartino 1994, 158, 232, 287, ja 254; Shuker 2002, 277.)

4.2 Taylorin henkilökohtainen elämä

Suurin osa musiikkitietosanakirjoista ja haastatteluista harvoin kertovat mitään konkreettista Taylorin musiikista, vaan lähinnä keskittyvät levyjen listasijoitusten listaamiseen tai muusikon narratiiviseen elämänkerran kuvailuun ja pohdintaan. Syynä voi olla taiteilijan edustaman aikakausien, eli 1960–70 lukujen taitteen suosio populaarikulttuurin tutkijoiden kesken vahvoine mielikuvineen, sekä Taylorin yksityiselämän kamppailut mielenterveytensä ja huumeriippuvuutensa kanssa.

Otin yhteyttä Tayloriin saadakseni haastatella häntä opinnäytetyötä varten. Valitettavasti pyyntöni ei mennyt läpi, ja haastattelu evättiin vedoten Taylorin tarpeeseen varjella yksityisyyttään. Taylorin taustan tuntien kieltäytyminen on ymmärrettävää, vaikka valitettavaa opinnäytetyön kannalta. Tarkoituksena ei ole tehdä biografista tutkimusta Taylorista, vaan keskittyä hänen musiikissaan ja laulutavassaan esiintyviin ilmiöihin. Linjanveto rajaa tutkittavaa aineistoa suuresti.

Seuraavassa osiossa siirrymme itse tutkimuskohteeseen, eli Taylorin musiikin ja sen muuntelun tutkimiseen. Avaan muuntelun merkitystä musiikissa sekä tutkin tekemiäni transkriptioita etsien merkkejä mahdollisesta muuntelusta.

5 ANALYYSIN ALUSTUS

Tässä osiossa siirrytään tutkimaan Taylorin laulumelodian muuntelua. Analysoitavien kappaleiden esittelyä seuraa muuntelun eri ilmenemismuotojen jaottelu omiin kategorioihinsa. Transkriptoimalla kahden kappaleen alkuperäiset albumiversiot, sekä samojen kappaleitten eri konserttitallenteiden versiot, on mahdollista tutkia, millä tavoin muuntelu ilmenee Taylorin laulumelodioissa, ja mihin eri kategorioihin havaitut eri tekniikat voidaan lukea.

5.1 Kappalevalinnat

Kappaleiksi valikoituivat vuonna 1976 Warner Brothersin kautta julkaistulta In The Pocket -levyltä Shower The People, sekä vuonna 1970 Warner Brothersin julkaisemalta Sweet Baby James -levyltä Country Road. Molemmat kappaleet ovat myös live-levyillä James Taylor Live (1993), ja One Man Band (2007). Transkriptioita on yhteensä kuusi kappaletta, kolme kustakin kappaleesta.

Kappalevalinnat kattavat mahdollisimman pitkän aikavälin Taylorin uralta: molemmat kappaleet julkaistiin alun perin 1970-luvulla, joista ensimmäiset live-versiot on esitetty noin kahtakymmentä vuotta myöhemmin vuonna 1993. Siitä seuraavat esitystallenteet ovat vuodelta 2007. Kattamalla mahdollisimman pitkän aikavälin, voidaan havainnoida, onko kappaleiden esitystapa muuttunut pitkän uran aikana.

5.2 Huomioita kappaleista ja niiden sovituksista

Ensimmäisellä konserttitallenteella Taylorilla on molemmissa kappaleissa taustallaan iso yhtye, mutta toisella tallenteella kappaleet ovat sovitettu pelkästään Taylorille, taustapianistille ja -laulajille. Säestysryhmän kokoonpano vaikuttaa kappaleiden sovitukseen, jonka voisi olettaa vaikuttavan myös Taylorin omaan esitystapaan.

Kappaleiden tyyllilajit eroavat toisistaan. Country Road liikkuu bluesin ja rockin välimaastossa, sitoutumatta kuitenkaan liiaksi kumpaakaan genreen. Shower The People taas muistuttaa enemmän perinteistä popkappaletta, jossa on

viittauksia gospel- ja soulmusiikkiin. Country Road on laulajan soolokappale, jonka missään versiossa ei esiinny taustalaulajia tai soitinsooloja. Shower The People puolestaan tarjoaa laulajan ja taustalaulajien solo-osuuden. Kappalevalinnat ovat laaja läpileikkaus Taylorin monipuolisesta tuotannosta ja erilaisista tavoistaan käsitellä kappaleitaan.

5.3 Huomioita transkriptioista

Työmenetelmäksi valikoitui transkriptointi. Transkriptointi mahdollistaa kuullun äänimateriaalin muuntamisen visuaalisesti ymmärrettävään muotoon (nuoteiksi), ja sen myötä mahdollistaa eri transkriptoitujen kohteitten keskinäisen vertailun määrällisesti (esim. sävelten lukumäärän) ja laadullisesti (esim. eri sävelten aika-arvot).

Aloitin transkriptoimalla kappaleiden albumiversioiden melodiat, sanat sekä soinnut. Tämän jälkeen aloitin alustavan analysoinnin transkriptoidessani kappaleiden konserttiversiot. Käytin albumiversion nuottimateriaalia pohjana, jolle tein tarvittavat muutokset, jos konserttiversio poikkesi albumiversiosta. Tällä tavoin pystyin tekemään huomioita muuntelusta jo työni alkuvaiheessa.

Transkriptiot tehtyäni kävi ilmi, että niiden perinpohjainen analyysi voi osoittautua ongelmaksi opinnäytetyön koon kannalta. Piti löytää tapa, jolla pystyisi havainnoimaan ja kategorisoimaan kaikkia havaittuja muuntelun muotoja yksinkertaisesti ja tehokkaasti, ja kuvailla niitä ymmärrettävällä tavalla.

5.4 Muuntelun tutkiminen ja melodia-analyysi

Selvennetään tässä vaiheessa, että havainnot kappaleissa esiintyvistä muuntelusta eroaa perinteisestä melodia-analyysistä. Melodia-analyysissä pyritään analysoimaan sävelten suhde toisiinsa, ja havainnoidaan tekniikoita, joilla artisti voi halutessaan koristella ja muuntaa melodiaa.

Melodia-analyysi on pikkutarkkaa ja perinpohjaista työtä. Vaikka melodia-analyysi voisi olla hyödyllinen tapa analysoida Taylorin laulumelodioiden muuntelun soivaa lopputulosta, siitä ei olisi apua tämän opinnäytetyön perimmäisessä tavoitteessa havainnoida nimenomaan poplaulumelodian

muuntelua. Työn tarkoituksena on tuoda esille pop-/jazzlaulun muuntelua kuvaavaa, helposti ymmärrettävää termistöä, jolla laulaja voi harjaannuttaa omaa laulumuunteluaan, tai jolla laulunopettaja voisi opettaa tekniikkaa omille oppilailleen. Käytännön esimerkki klassisen analyysin soveltamattomuudesta laulumuuntelun opettamiseen toimii esimerkiksi melodia-analyysissa mainittu inversio motiivin varioinnin ilmiönä. Pelkän lauluinstrumentin varassa tämän tyylinen lähestyminen muunteluun voi olla hankalaa ja hidasta, jos laulajalla ei ole edessään muunneltavan fraasin nuotteja, sekä kykyä tunnistaa ja laulaa annettuja intervaleja käänteisesti siltä istumalta.

Analyysissa lainataan joitain melodia-analyysin piiriin kuuluvia termejä, mutta keskittyy muuntelun muotojen kuvailuun helposti ymmärrettävällä sanastolla.

5.5 Mahdolliset muuntelun muodot

Hal Crook oppaassaan *How To Improvise – An Approach To Practicing Improvisation* käyttää melodian muuntelusta termiä *embellishing a song melody*, eli melodian koristelu (Crook 1991, 34). Tässä tapauksessa termi *embellishing* ei tarkoita jazzorkesterimusiikin puhaltimien käyttämiä efektejä, vaikka sitä yleensä tarkoitetaankin kyseisellä termillä (Stoloff 1999, 42).

Crook kuvailee kahta eri tekniikkaa melodian muunteluun: sävelten lisäily tai poistaminen muutoin vakiintuneesta melodian muodosta, sekä melodian rytmin eli sävelten aika-arvojen muuntelun (Crook, 1991, 34). Tulen käyttämään Crookin tarjoamia muuntelutekniikoita, sekä jo aiemmin mainittuja muuntelun vaihtoehtoja pohjana kahdelle eri muuntelun kategorialle: määrälliselle ja laadulliselle muuntelulle.

5.6 Määrällisen ja laadullisen muuntelun kategoriat

Inspiraationa luomilleni kategorioille toimii opinnäyteseminaareissa käsitellyt eri tutkimustyylien kastit, määrällinen ja laadullinen tutkimus. Ensimmäisenä yläkäsitteenä toimivat *määrällisen* muuntelun eri muodot. Näitä ovat esimerkiksi rakenteiden eri osien lukumäärät, melodian sävelten lukumäärän muuntelu, sanojen lisäily tai poistaminen.

Toisena yläkäsitteenä toimii *laadullinen* muuntelu, esimerkiksi sävelten aika-arvojen muuntelu tai sävelkorkeuksien muuntelu, tai vaikkapa sanojen tai lauseiden muuttaminen. Aiemmin työssä mainitsemani termin *rhythmic displacement*, eli fraasin siirtely (Crook 1991, 95). Tämän luokittelen laadullisen muuntelun alaiseksi. kuten myös fraasin laajennuksen ja supistamisen (Lawn 1996, 71).

Jimmy Webb toteaa kirjassaan *Tunesmith*, että melodian muuntelu on pääosin laulunsanojen muuntelun puitteissa tapahtuvaa toimintaa (1998, 176). Tätä mielessä pitäen jaottelen laulunsanoissa tapahtuvia muutoksia eri muuntelun kategorioihin.

Näiden eri kategorioiden käyttö mahdollistaa melodian muuntelun havaitsemista ja jaottelua. Kategorioiden käyttö antaa mahdollisimman neutraalin tavan tarkastella musiikillisia ilmiöitä, ilman minkään musiikillisen tyyliuunnan sanelemia ehtoja käytettävän sanaston tai lähdemateriaalin suhteen. Neutraali lähestymistapa tarjoaa myös käytännönläheisen tarkastelutavan työvälineeksi opetus- ja harjoittelutilanteeseen, ja mahdollistaa ilmiöiden ymmärtämisen heille, joilla ei ole mahdollisuutta tutustua musiikkitieteellisiin julkaisuihin ja jazz- tai musiikkianalyyseissa käytettäviin termeihin.

Seuraavassa osiossa sovelletaan musiikillisen ilmiön kategoriamuotoja käytäntöön, eli tarkastellaan analysoitavia transkriptioita James Taylorin valituista kappaleista näiden muuntelun eri lajeja silmälläpitäen.

6 ANALYYSI

Määrällinen muuntelu Taylorin kappaleissa

Tässä osiossa keskitytään esittelemään määrällisiä muuntelun laatuja transkriptioissa. Määrällisellä muuntelulla tarkoitetaan vaihtelevuutta tarkasteltavan musiikillisen ilmiön määrässä. Transkriptoiduissa kappaleissa oli havaittavissa kahta eri määrällistä varianttia: vaihtelevuus laulettujen sävelten ja sanojen määrässä, ja laulettujen osioiden lukumäärässä.

6.1 Rakenteen määrällinen muuntelu Country Roadissa

Vaikka työssä pääasiallisesti keskitytään melodian eri elementtien muunteluun, on tärkeitä tuoda esille myös suurten rakenteiden muutosten vaikutuksen melodiaan. Toisessa analysoitavassa kappaleessa, Country Roadissa, esiintyi merkittävä ero rakenteissa eri versioiden välillä, jotka ilmensivät artistin vapautta muunnella oman kappaleensa rakenteita mittavasti. Tässä tapauksessa artisti lauloi säkeistön, joita ei albumiversiolla koskaan kuulla. Ohessa taulukko Country Roadin eri versioiden rakenteista:

TAULUKKO 1. Rakennevertailu kappaleen Country Roadin eri versioista

| COUNTRY ROAD | | | | | |
|--------------|-------------|-------------|-------------|-----------------------|-------------|
| Albumiversio | | LIVE-versio | | ONE MAN BAND – versio | |
| OSA | TAHTI-MÄÄRÄ | OSA | TAHTI-MÄÄRÄ | OSA | TAHTI-MÄÄRÄ |
| INTRO | 8 | INTRO | 24 | INTRO | 16 |
| A1 | 8 | A1 | 8 | A1 | 8 |
| BRIDGE | 8 | BRIDGE | 8 | BRIDGE | 8 |
| CHORUS | 8 | CHORUS | 8 | CHORUS | 8 |
| A2 | 8 | A2 | 8 | A2 | 8 |

| COUNTRY ROAD | | | | | |
|-------------------------------------|--------|---------------------------|----|---------------------------|----|
| Albumiversio | | LIVE-versio | | ONE MAN BAND – versio | |
| BRIDGE | 8 | BRIDGE | 8 | BRIDGE | 8 |
| CHORUS | 8 | CHORUS | 8 | CHORUS | 8 |
| INTERLUDE | 6 | INTERLUDE | 6 | INTERLUDE | 6 |
| INTRO | 8 | INTRO | 8 | INTRO | 8 |
| A3 | 8 | A3 | 8 | A3 | 8 |
| BRIDGE | 8 | BRIDGE | 8 | BRIDGE | 8 |
| CHORUS | 8 | CHORUS | 8 | CHORUS | 8 |
| C | 12 | C | 16 | C | 16 |
| OUTRO + FADE OUT | 16 + 2 | VOC+DRS | 16 | OUTRO | 8 |
| | | OUTRO | 34 | | |
| YHTEENSÄ: 14 OSIOTA / 124 TAHTIA | | 15 OSIOTA / 176 TAHTIA | | 14 OSIOTA / 126 TAHTIA | |

Albumiversion rakenne pohjautuu melko pitkälle kahdeksan tahdin pituisiin osuuksiin, jotka pääsääntöisesti voidaan jaotella introon, säkeistöihin, bridgeihin, kertosäkeisiin, välisoittoon, C-osaan sekä outroon. Lopun C-osa ja outro poikkeavat kestoiltaan muista osista.

Live-version alussa Taylor pidentää kappaleen rakennetta heti pidentämällä instrumentaali-intron kolme kertaa pidemmäksi, eli 24 tahdin mittaiseksi. Tämän jälkeen kappaleen rakenne säilyy entisellään, kunnes C-osan rytminen, metristä vastakkainasettelua ilmentävä osio pidentyy 16 tahdin mittaiseksi. C-osaa seuraa uusi, 16 tahdin laulun ja rumpujen välinen duetto, jota ei albumiversiolla eikä toisessa livetallenteessa kuulla. Tämän jälkeen taustayhtye palaa soittamaan B-osaan pohjautuvaa outroa, jota on pidennetty peräti yli 34 tahdin mittaiseksi.

One Man Band -version rakenne on kompromissi albumi- ja Live-version välillä: intro on 16 tahdin pituinen, eli tuplasti pitempi kuin albumilla, mutta ei yhtä pitkitetty kuin Live-version intro. Sen jälkeen rakenne noudattaa samaa kaavaa, kunnes päästään C-osaan, jossa tahtimäärää on lisätty samalla tavoin kuin Live-versiolla, eli 16 tahdin mittaiseksi. Pidentetty osuus mahdollistaa rytmisen melodiaosuuden pitkittämistä laulussa. Tämän jälkeen Taylor palaa kaavaan, ja noudattaa albumilopetusta siirtymällä C-osasta 8 tahdin pituiseen outroon, jonka myötä kappale loppuu.

Live-version outrokertosäe on muunnelma varsinaisesta kertosaäkeestä. Kahdeksan tahdin mittainen osuus on pidentetty yli 34 tahdin mittaiseksi. Koska äänitteissä ei kuulu suullista ohjeistusta solistilta yhtyeelle mahdollisista spontaaneista rakennemuutoksista, on mahdollista olettaa rakennemuutosten olleen ennalta sovittuja. Analyysin perusteella voisi sanoa, että kappaleen rakenteen uudelleensovittaminen mahdollistaa suuremman yhtyeen kanssa tehtäviä musiikillisia ratkaisuja. Näitä ratkaisuja ovat esimerkiksi yhteiset iskut ja melodiapainotukset, kuten Live-version tahdeissa 69–70; variaatiot dynamiikassa; että uudet säkeistöt ja osiot, kuten Live-version laulurumpu-duetto ja outron uusi säkeistö.

Country Roadin harmoniset, melodiset, rytmiset ja lyriikkarakenteet mahdollistavat rakenteiden muuntelun suuremmalla mittakaavalla tarpeen mukaan. Tosin OMB:n versiossa yhtye koostuu vain Taylorista, pianistista ja taustakuorosta, ja kappaleen rakenne pysyy uskollisempana alkuperäisen albumiversion rakenteelle. Tämä osoittaa jouston varan Country Roadin elementeissä, jota Taylor hyödyntää vuosien varrella kappaleensa esitysversioissa. Kappaleen loppupuolen rakenteita voi muuttaa tai olla muuttamatta tarpeen mukaan.

6.1.1 Rakennemuutokset melodian muuntelun kannalta

Melodian kannalta isojen rakenteiden pidentäminen merkitsee sitä, että artisti voi halutessaan lisätä kokonaan uusia melodioita, kuten Country Roadin Live-versiolla kuullaan loppupuolella laulu/rumpu-dueton ja outron aikana. Uusi melodia tässä tapauksessa merkitsee myös uusia laulunsanoja, joita ei kuulla muualla kuin Live-versiolla. Suurien rakenteiden muuntelu voi siis vaikuttaa

melodiaan ja sanoituksiin, tuoden joko olemassa oleviin osiin uusia ideoita tai peräti mahdollistamalla kokonaan uusien melodiaosuuksien ja sanoitusten synnyn.

Rakenteen muuntelu ei kuitenkaan ole välttämätöntä. Shower The People-kappaleen rakenne pysyy samana eri versioiden välillä, ja muuntelu ilmenee ennemminkin melodian liikkeissä, rytmissä, sanoituksissa, sekä eri osuuksien improvisaatiotilanteissa. Seuraavaksi siirryn suurten rakenteiden pohtimisesta tarkastelemaan pienemmän tason, eli melodiatason määrällistä muuntelua.

6.2 Sävelten määrällinen muuntelu

Analyysiosion alussa todetaan Eerolan tekstin pohjalta, että melodian voi käsittää valitun ajan sisällä esiintyvänä, rytmistä ja sävelistä koostuvana yksikkönä, joka liikkuu aina harmonisen ja rytmisen kontekstin sisällä. Melodian voi täten ajatella koostuvan sekä joukosta eri kestoisia säveliä että eri määrästä säveliä.

6.2.1 Sävelten lukumäärä

Analyysiprosessi alkaa laskemalla kappaleitten eri versioiden sävelten lukumäärän. Jos albumi- ja konserttiversioiden eri osien sävellukumäärissä on eroja, se on merkki määrällisestä muuntelusta kappaleitten välillä. Sanoja, tavuja ja säveliä on joko lisätty tai karsittu, täten albumiversion melodiaa on muunneltu.

Pelkkä sävelten lukumäärän summaaminen yhteen ja kappaleiden eri versioiden sävelten kokonaissummien keskinäinen vertailu eivät riitä muuntelun havaitsemiseksi yksittäisten laulufraasien tasolla. Laskemalla ja jaottelemalla sävelten lukumäärän neljän tahdin segmentteihin edesauttaa yksittäisten melodiafraasien vertailun keskenään. Valituissa kappaleissa laulufraasit ovat melko pitkälle neljän tahdin pituisia, joten jaottelu neljän tahdin segmentteihin on luontevaa.

Jos kahta samaa peräkkäistä nuottia yhdistää kaari, lasketaan sen yhdeksi säveleksi: soivassa todellisuudessa kaarella yhdistetyt nuottiparit luovat yhden soivan sävelen. Jos tällainen kaarella yhdistetty nuottiparista muodostuva sävel ylittää segmenttiosion, lasketaan se osaksi edellistä segmenttiosiota eli

käytännössä osaksi sitä segmenttiä, jossa analysoitava sävel alkaa soida. Jos useampia eri säveliä yhdistää kaari, kuten melismassa, lasketaan kaaren sisällä esiintyvät sävelet eri säveliksi: tässä tapauksessa eri säveliä yhdistävä kaari ei edusta soivaa todellisuutta, vaan on ennemminkin esitysohje lukijalle.

Molemmista analysoiduista kappaleista eri versioineen on liitetty mukaan kappalekohtaiset taulukot sävelten lukumääristä per neljän tahdin segmentti. Mukana on myös eri versioiden sävellukumäärien keskenään vertaileva taulukko. Taulukoista voi havaita pienetkin määrällisen muuntelun määrät segmenttikohtaisesti, joka mahdollistaa eri versioiden keskinäisen vertailun.

6.2.2 Sävelten lukumäärä Country Roadissa

Koska Country Road -kappaleessa on todella selkeät erot kappaleen pituuksissa ja osien määrässä, on sävelten lukumäärässä selkeä ero. Albumiversiossa on yhteensä 373 eri säveltä, Live-versiossa 546 säveltä, ja OMB-versiossa 414 säveltä. Ohessa taulukko, jossa ilmenee neljän tahdin segmenteissä eri versioiden välillä esiintyviä eroja sävellukumäärässä.

TAULUKKO 2. Sävelten lukumäärä kappaleen Country Roadin eri segmenteissä

| COUNTRY ROAD | | | |
|-------------------------|--------------------|------|--------------|
| TAHDIT eli SEGMENTIT | SÄVELTEN LUKUMÄÄRÄ | | |
| | Albumiversio | Live | One Man Band |
| 1 – 4 A-osa | 12 | 13 | 13 |
| 5 – 8 | 13 | 12 | 13 |
| 9 – 12 bridge | 15 | 15 | 14 |
| 13 – 16 (+ tahti 17) | 27 | 29 | 24 |
| 18 – 24 B-osa | 5 | 6 | 6 |
| 25 – 28 A2 | 13 | 12 | 12 |

| COUNTRY ROAD | | | |
|---|--------------------|-------------|--------------|
| TAHDIT eli SEGMENTIT | SÄVELTEN LUKUMÄÄRÄ | | |
| | Albumiversio | Live | One Man Band |
| 29 – 32 | 12 | 13 | 12 |
| 33 – 36 bridge | 23 | 22 | 22 |
| 37 – 40 | 23 | 23 | 23 |
| 41 – 44 B-osa | 9 | 9 | 9 |
| 45 – 48 | Tyhjiä tahteja | | |
| 49 – 52 interlude | 11 | 14 | 11 |
| 53 – 56 | 8 | 7 | 8 |
| 57 – 60 B-osa | 0 | 7 | 8 |
| 61 – 62 | Tyhjiä tahteja | | |
| 63 – 66 A3 | 12 | 16 | 13 |
| 67 – 70 | 13 | 18 | 18 |
| 71 – 74 bridge | 15 | 17 | 16 |
| 75 – 78 | 23 | 22 | 23 |
| 79 – 82 B-osa | 7 | 15 | 16 |
| 83 – 86 | 0 | 2 | 3 |
| 87 – 90 C-osa | 26 | 26 | 26 |
| 91 - 94 | 12 | 25 | 25 |
| 95 - 98 | 16 | 18 | 13 |
| Rakenteissa tapahtuu sovituksellisia muutoksia, versioiden rakenteet eroavat toisistaan | | | |
| Albumin tahdit 99 – 114 OUTRO - fine | 20 säveltä | | |
| Live C – VOC/DRS | | 234 säveltä | |

| COUNTRY ROAD | | | |
|------------------------------|--------------------|------|--------------|
| TAHDIT eli SEGMENTIT | SÄVELTEN LUKUMÄÄRÄ | | |
| | Albumiversio | Live | One Man Band |
| – OUTRO – fine | | | |
| OMB 99 – 110 OUTRO - fine | | | 28 säveltä |

Taulukkoa ja nuottikuvaa tarkastellessa käy ilmi, että kappaleessa on yhteensä vain 13 tahtia, joissa eri versioissa oli keskenään sama määrä säveliä: toisen bridgen lopussa taudit 37–45 sekä C-osan neljä ensimmäistä tahtia (taudit 87–90). Mutta jo tauidissa 90 albumiversion rakenne jatkuu seuraavaan osioon, kun konserttiversion Taylor jatkaa C-osan segmenttiä pidemmälle: muutoksen myötä sävelten lukumäärä muuttuu eri osioiden välillä.

6.2.3 Sävelten lukumäärä Shower The Peoplessa

Shower The Peoples rakenne pysyy jokseenkin samana jokaisessa versiossa, joten sävelten kokonaissumman lukumäärien välinen erotus on pienempi kuin Country Roadissa. Ohessa taulukko sävelten lukumäärästä segmenttikohtaisesti eri versioiden välillä.

TAULUKKO 3. Sävelten lukumäärä Shower The Peoples eri segmenteissä

| SHOWER THE PEOPLE | | | |
|-------------------------------|--------------------|------|--------------|
| TAHDIT eli SEGMENTIT | SÄVELTEN LUKUMÄÄRÄ | | |
| | Albumiversio | Live | One Man Band |
| Koho ja taudit 1 – 4 A-osa | 26 | 24 | 24 |
| 5 – 8 | 22 | 19 | 20 |
| 9 – 12 | 22 | 20 | 19 |
| 13 – 16 | 23 | 18 | 19 |

| SHOWER THE PEOPLE | | | |
|--------------------------|--------------------|-------------------------|-------------------------|
| TAHDIT eli SEGMENTIT | SÄVELTEN LUKUMÄÄRÄ | | |
| | Albumiversio | Live | One Man Band |
| 17 – 20 B-osa | 17 | 18 | 17 |
| 21 – 24 | 20 | 22 | 20 |
| 25 – 28 | 17 | 19 | 19 |
| 29 – 32 | 14 | 13 | 14 |
| 33 – 36 A2 | 20 | 16 | 17 |
| 37 – 40 | 22 | 22 | 21 |
| 41 – 44 | 23 | 22 | 22 |
| 45 – 48 | 23 | 23 | 20 |
| 49 – 52 B-osa | 20 | 16 | 17 |
| 53 – 56 | 21 | 20 | 20 |
| 57 – 60 | 17 | 22 | 16 |
| 61 – 64 | 14 | 13 | 13 |
| 65 – 72 INTERLUDE | 4 | 0 | 0 |
| 73 – 76 Ad lib outro | 6 | taustakuoro- osuudet | taustakuoro- osuudet |
| 77 – 80 | 5 | | |
| 81 – 84 | 16 | | 14 |
| 85 – 88 | 7 | | 16 |
| 89 – 92 | 11 | | 16 |
| 93 – 96 | 9 | | 9 |
| 97 – 100 | 12 | | 19 |
| 101 – 104 | 10 | | 13 <i>fine</i> |

| SHOWER THE PEOPLE | | | |
|-------------------------|--------------------|---------------|--------------|
| TAHDIT eli SEGMENTIT | SÄVELTEN LUKUMÄÄRÄ | | |
| | Albumiversio | Live | One Man Band |
| 105 – 108 | 19 <i>fine</i> | 12 | |
| 109 – 111 | | 1 <i>fine</i> | |

Taulukosta on nähtävissä samaa samojen segmenttien eri versioiden välisiä sävelten lukumäärissä ilmeneviä eroja kuin Country Roadissa. Shower The Peoplessa ei ole yhtäkään segmenttiä ensimmäisen A-osan ja interluden välillä, jossa jokaisessa versiossa olisi tismalleen sama määrä nuotteja. Kuten Country Roadissa, kappaleen loppua kohden versioiden sävelten lukumäärissä alkaa ilmetä suuriakin eroja, johtuen kappaleiden eri versioiden välisistä sovituksellisista eroista.

6.2.4 Sovituksen vaikutus sävelten lukumäärään

Sovituksissa ilmenevä ero on solististen osuuksien lukumäärässä: Shower The Peoplen Live-versiossa Taylor antaa outron kertosäkeen aikana taustalaulajansa improvisoida esilaulajana, samalla kun hän itse vetäytyy taustalle laulamaan taustalaulajiansa kanssa. Levyllä artisti itse toimii esilaulajana taustakuoron laulaessa kertosäettä. One Man Band eli OMB:n versiossa Taylor aloittaa outron laulamalla kertosäettä taustakuoron kanssa, josta siirtyy laulamaan esilaulajan osuuksia. OMB:ssa tahdeissa 73–80 Taylor toistaa osan kertosäkeestä, aivan kuten Live-tallenteella ollessaan osana taustakuoroa. Solistisen melodian muuntelun analysoimiseksi on loogista poistaa analyysin piiristä osuudet, joissa solisti ei sillä hetkellä hoida solistisia osuuksia.

Sävelten eri lukumäärän eri versioiden välillä voi selittää monin tavoin. Nuottikuvaa tarkastellessa voi havaita eri syitä sävelten lukumäärien vaihteluun. Seuraavassa osiossa ilmenee muutamia syitä sävellukumäärän vaihtelussa.

6.2.5 Korukuvioiden lisääminen

Korukuvioita eli melismoja voidaan pitää olennaisena osana blues-, folk- ja countrymusiikin esitystapaa, joten niiden lisääminen olemassa olevaan melodiaan on luontevaa ja olennaista yhdysvaltalaisesta musiikkiperinteestä ammentavassa laulumusiikissa (Webb, 1999, 180). Esimerkkinä tämän kaltaisesta melismojen hyödyntämisestä muuntelun tarkoitukseen on tahtien taitekohdassa 22–23: Live-versiossa sanaan *will* on lisätty kolmen nuotin, alaspäin kulkeva korukuvio. Samassa segmentissä OMB-versiossa tahdissa 24 on myös yhden tavun *will* sanaan lisätty toinen sävel.

Album 1976
LIVE 1992
OMB 2007

21 22 23 24

Things are gon-na work out fine— if you on - ly will— do as I sa - y, yeah

Things are gon-na be just fine— if we on - ly will— All I real ly mean to say is:

Things are gon-na turn out fine— if we on - ly will— if we on - ly will, just sho

KUVA 1. Melisman lisääminen muuntelun keinona tahdissa 23

Albumiversion kaikkia korukuvioita ei aina ilmene konserttiversioissa, josta voimme päätellä, että nuottien lukumäärään on vaikuttanut myös korukuvioiden vähentyminen.

6.2.6 Sävelten sitominen yhteen

Esimerkkinä melismojen eli korukuvioiden ”suoristamisesta” pidemmiksi nuoteiksi on Shower The Peoplessa tahdissa 6. Albumiversiossa yhden tavun sanassa *heart* on kolmen nuotin, alaspäin kulkeva korukuvio, jota Taylor ei laula konserttiversioissa. Korukuvion poistamisen lisäksi Taylor lyhentää viimeisen sävelen kestoaa, kunnes OMB-versiossa on enää jäljellä yksi soiva neljäsosanuotti.

5 6 7 8

Album 1976
how can you stand there— with your bro-ken heart— a - shamed of play - in' a fool— But

LIVE 1992
how do you stand there— with your bro-ken heart— a - shamed of play - in' a fool— But

OMB 2007
how do you stand there— with your bro-ken heart— all a shamed— of play-in' a fool— But

KUVA 2. Melisman poisto muuntelun muotona tahdissa 6

Sama ilmiö on havaittavissa toisaallakin samassa kappaleessa tahdeissa 33 ja 34, joissa albumiversion melodiassa sanoissa *hide* ja *widely known* on korukuviot. Konserttiversion melodiset mutkat ovat suoristettu, ja yhden tavun *hide*-sana onkin neljän nuotin sijasta yhden nuotin sana. Kolmen nuotin *widely* supistuu kahdeksi nuotiksi, ja *known* pienentyy kahden nuotin korusta yhdeksi nuotiksi.

33 34 35 36

Album 1976
well, you can run but you can-not hi - de, this is wi - dely known— an'

LIVE 1992
you can run but you can-not hide— no, this is wide - ly known. an'

OMB 2007
you can run but you can-not hide yea/it This is— wi - dely known— yes, an'

KUVA 3. Melisman poisto muuntelun muotona tahdissa 35

6.2.7 Melismojen määrä kappaleissa yhteensä

Show The Peoplen albumiversionossa on laskettavissa yhteensä 34 melismaa. Live-tallenteella melismoja on yhteensä 20, joista suurin osa on eri kohdin kuin

albumiversiossa, ja OMB-versiossa yhteensä 22 melismaa, yhtä lailla eri kohdissa kuin Live- tai albumiversiolla. On huomionarvoista, että Taylor käyttää vähemmän korukuviota konserttitallenteissa kuin albumilla.

Country Roadissa korukuvioiden määrä albumiversiolla on melko hillitty verrattuna Shower The Peoplen: albumiversiosta löytyi yhteensä vain 11 korukuviota. Taylor kuitenkin lisää korukuviota konserttitallenteissa, toisin kuin Shower The Peoplessa. Live-tallenteella soi 25 korukuviota, kunnes rakenne poikkeaa albumiversion sovituksesta. Yhteensä Live-versiossa on 30 melismaa. Sama ilmiö pätee myös OMB-tallenteeseen, jossa melismoja on yhteensä 22, tuplasti enemmän kuin albumiversiolla siitä huolimatta, että kappaleen rakenne ja kesto pysyvät melko samana kuin albumiversiolla. Kappaleissa ilmenee päinvastaiset ilmiöt. Ajan myötä Taylor on vähentänyt Shower The Peoplen esitystavassa korukuvioiden määrää, kun taas Country Roadissa melismojen määrä on lisääntynyt vuosien varrella.

Seuraa laadullista muuntelun pohdintaa, eli miten muuntelua ei ilmene musiikillisen ilmiön määrässä vaan sen laadussa.

Laadullinen muuntelu Taylorin kappaleissa

Äsken tarkastelimme havaittavan ilmiön eli sävelten määrässä tapahtuvaa muuntelua, josta siirrymme tarkastelemaan sävelten ja sanojen laadussa tapahtuvaa muuntelua. Laadun muutos voi ilmetä sekä rytmisenä muutoksena, että sävelkorkeuden variaationa, sekä fraasien siirtelynä, laajentamisena, ja supistamisena.

6.3 Aika-arvojen laadullinen muuntelu

Yksi tapa muunnella kappaleen melodiaa on varioimalla sävelten aika-arvojen kestoja. Sävelien aika-arvojen muuntelu vaikuttaa myös ympärillä oleviin säveliin. Muut sävelet voivat siirtyä eteen- tai taaksepäin, riippuen siitä pidennetäänkö vai lyhennetäänkö toisen sävelen kestoja. Säveliä pidennettäessä voi artisti halutessaan lisätä liu'un tai korukuviota, kuten kävi ilmi aiemmin puhuttaessa korukuviosta määrällisen muuntelun ilmiönä. Säveliä voi kuitenkin pidentää ja lyhentää lisäilemättä nuotteja. Siinä tapauksessa myös

taukojen määrä saattaa lisääntyä tai vähentyä, jos sävelten aika-arvojen muuntelu ei siirrä fraasia kokonaisuudessaan eteen- tai taaksepäin.

6.3.1 Aika-arvojen muuntelu Shower The Peoplessa

Taylor käyttää nuottien aika-arvojen pidentämistä ja lyhentämistä esimerkiksi Shower The Peoplen alussa tahdissa 4, jossa jokaisessa versiossa on erilainen rytmien versio sanaparissa *tell me*. Albumiversiolla sanat ovat kaksi kahdeksasosanuottia; Live-versiolla aika-arvot supistuvat puoleen eli kuudestoistaosanuoteiksi ja nuottipari siirtyy tahdissa eteenpäin; OMB:ssa nuottipari muuttuu rytmisesti eriarvoisiksi, eli *tell* supistuu kuudestoistaosanuotiksi ja *me* laajenee pisteelliseksi kahdeksasosaksi.

The image shows three staves of music for the song 'Shower The People'. Each staff is labeled with a version: 'Album 1976', 'LIVE 1992', and 'OMB 2007'. Above the staves are chords: F, C, Dm7, F/C, and Bb. The lyrics are written below the notes. The OMB version shows a rhythmic change in the lyrics 'act out the part'.

KUVA 4. Aika-arvojen muuntelu tahdissa 4 viimeisellä iskulla, sekä fraasin lyhennys tahdissa 2

Sama ilmiö on havaittavissa saman kappaleen toisessa tahdissa: albumiversion lause *act out the part* supistuu Live-versiolla. *Out-* ja *part-*sanojen neljäsosanuotit lyhentyvät kahdeksasosiksi, pakottaen koko fraasin lyhenemään, ja täten sävelet soimaan aiemmin. OMB:lla Taylor ennakoi *act-*sanon säveltä jo edeltävässä tahdissa, samalla pidentäen sen ja *out-*sanon kestoa neljäsosanuoteiksi.

Aika-arvojen muuntelu näyttää olevan Taylorille erittäin ominainen tapa muunnella melodiaa. Kappaleen Shower The Peoplen transkriptioiden

tarkastelu osoittaa että Taylor muuntelee aika-arvojen kestoja konserttiversiois-
saan miltei joka ikisessä tahdissa. Kappaleen eri versioiden yli sadasta tahdistä
vain tahdit 13, 16, 42, sekä kertosäkeitten ensimmäiset fraasit eli tahdit 17–20
ja 49–52 sävelten aika-arvot pysyvät koskemattomina, muut sisältävät sävelten
aika-arvojen muuntelua.

6.3.2 Aika-arvojen muuntelu Country Roadissa

Myös Country Roadin lähempi tarkastelu osoittaa sen että on helpompi luetella,
missä tahdeissa *ei* esiinny aika-arvojen muuntelua. Konserttiversioiden tahdit 3,
4, 11, 13, 25, 32, 33, 67, 75 ja 87–90 pysyvät samoina, aivan kuten
albumiversiossa. Mutta kaikissa muissa tahdeissa esiintyy aika-arvojen
pidentämistä tai lyhentämistä, jotka omalta osaltaan aiheuttavat muutoksia
fraasien aloituskohtiin ja keston. Fraasien aloituskohdan aikaistumisesta
voidaan käyttää termiä ennakoivat sävelet.

6.3.3 Ennakoivat sävelet Country Roadissa

Taylor muuntaa fraasiensa rytmejä niin, että hän ennakoii seuraavan tahdin
ensimmäistä säveltä laulamalla sen ennakkoon edeltävän tahdin viimeisillä
iskuilla. Tätä ilmiötä kutsutaan myös tahtiviivojen yli fraseeraukseksi (*phrasing
over the bar line*), ja sillä voidaan halutessa myös ennakoida seuraavan tahdin
sointuvaihdosta melodisella tasolla (Crook, 1991, 131). Tätä ilmiötä esiintyy
Country Roadissa erittäin paljon, kuten toisen tahdin lopussa, jossa sekä Live-
että OMB-versioissa ennakoidaan kolmannen tahdin ensimmäistä säveltä eli
lend-sanaa.

Album 1970
Take to the high - way, won't you lend me your name - ah?

LIVE 1992
Take to the high - way, won't you lend me your name

OMB 2007
Take to the high - way - won't you lend me your name

KUVA 5. Ennakoivien sävelten käyttö tahtien taitekohdissa tahdeissa 2-3

Sama ilmiö on havaittavissa kappaleen konserttiversioiden muunteluissa myös tahdeissa 6, 26, 68. Tätä ilmiötä tosin esiintyy myös alkuperäisessä melodiassa todella usein, eli tahtien yli fraseeraus ja sävelten ennakoiminen näyttää olevan Taylorille ominainen tapa fraseerata laulumelodiaansa.

6.3.4 Ennakoivien sävelten puute Shower The Peoplesa

Taylorin kahden kappaleen välillä on eroja muuntelun muodoissa. Country Roadissa on havaittavissa ennakoivia säveliä useassa kohdassa kun Shower The Peoples konserttiversioissa on havaittavissa vain yksi kohta, OMB-version ensimmäisen tahdin loppu, jossa Taylor käyttää tätä ennakoivan sävelen fraseerausta muuntelun muotona.

6.3.5 Fraasien siirtäminen myöhemmäksi

Fraasien ennakoimisen vastakohtana voidaan pitää fraasien aloituskohdan siirtämisen myöhemmäksi, joka kuuluu *rhythmic displacement* -ilmiön piiriin, tai fraasien nuottien fraseeraus myöhemmäksi eli ns. *laid back* tapa fraseerata (Crook 1991, 95; Hautamäki 2007, 105). Transkriptioiden tarkastelu osoittaa sen, että Taylor ei suosi kyseisiä muuntelun muotoja kertaakaan transkriptoiduissa kappaleissa, tai niiden konserttiversiossa. Konserttiversioiden fraasit alkavat joko samaan aikaan alkuperäisversion kanssa tai niitä ennakoidaan.

Tähän asti käsitellyt muuntelun tavat ovat käsitelleet sekä melodian laadullisia että määrällisiä rytmisiä elementtejä. Purkamalla melodian pienempiin osiin voi havainnoida itse sävelten luonnetta, tarkastella soivien sävelien muuntelua, ja niiden muuntelun vaikutuksen kontekstiin.

6.4 Soivien sävelten laadullinen muuntelu

Melodia on valitun ajan sisällä esiintyvä, sävelistä ja tauoista koostuva yksikkö, joka ilmentää harmonista ja rytmistä kontekstiaan, vaikkei taustalla olisikaan itse soivaa kontekstia (Eerola 2003, 31; Lawn 1996, 66). Vaikka analyysin varsinaisena kohteena on pelkkä laulumelodian muuntelu, laulumelodia ei kykene olemaan täysin itsenäinen elementti. Tässä osiossa käydään läpi

Taylorin kappaleista löydettäviä strategioita melodian muunteluun sävelten soivalla tasolla, ja kuinka nämä strategiat puolestaan vaikuttavat ympäristöönsä.

6.4.1 Muuntelun vuorovaikutus harmonisessa ympäristössään

Ennakosäveliä käsittelevässä osiossa havaittiin, miten soiva sävel edeltävässä tahdissa ennakoi seuraavan tahdin harmonista kontekstia. Harmoninen ennakointi tuo jännitteen melodian ja harmonian välille, jota puretaan seuraavaan tahtiin siirryttäessä. Country Roadin harmoninen ympäristö on mielenkiintoinen, sillä melodiaa muunnettaessa myös harmonia kokee muutoksia.

Taylor muuntaa kappaleen melodiaa molempien konserttiversioiden alussa tahdissa kaksi, sanoissa *won't you lend*. Taylor muuttaa sanoissa *won't* sekä *you* neljäsosanuotit kahdeksasosapareiksi, joiden nuotit jatkavat edellisen fraasin a-nuottiin päätynyttä kulkua, ja siitä purkautuvat *lend*-sanan g-nuottiin, kulkien tämän johtosävelen eli f#-nuotin kautta. Kaikki uudet sävelet sopivat ympärillä olevaan soivaan materiaan, eli mitään riitasointuisuutta ei ole havaittavissa.

Huomioitavaa on se, että albumiversion melodia, sekä taustan suppeampi taustakokoonpano saa alun harmonian kuulostamaan melko avoimelta. Melodia ja akustisen kitaran käyttämät sävelet liikkuvat vahvasti D-duuripentatonisessa ympäristössä. Konserttiversioissa Taylor korostaa muuntelemillaan laulumelodialiikkeillään G-nuottia, ja tahdeissa 3 ja 4 Am/D-sointu palautetulla C-nuotillaan pianolla soitettuna vie harmonisen vaikutelman D-miksolyydisen suuntaan. Melodian muunnosten tuoma harmoninen muutos antaa kappaleelle erilaisen tunnelman. Konserttiversioiden pianosäestys mahdollistaa kappaleen harmonian korostamisen eri tavalla, joka antaa taiteilijalle mahdollisuuden muunnella melodiaa erilaisilla harmonisilla viitteillä.

OMB-versiolla tahdissa 44 Taylor laulaa G-soinnun päälle palautetun c2-sävelen, joka vie harmoniaa jälleen kerran lähemmäksi D-miksolyydistä. Tällä tavalla Taylor ennakoi seuraavaa osiota, jossa käyttää samaa palautettua c-säveltä sekä albumi- että konserttiversioissa interludessa tahdeissa 49–54.

Sama c-sävel tulee esille myös konserttiversioissa tahdissa 58, jossa Taylor konserttiversioissa lisää lausahduksia, joita ei albumiversiolla ole. Harmoninen käsittely tuntuu olevan tarkoituksellista, sillä Live-versiolla tahdeissa 65 ja 66 esiintyy sekä c- että c#-säveltä, muokaten havaittavaa harmoniaa.

Artisti voi kuitenkin halutessaan myös olla lisäämättä uusia säveliä, jotka veisivät kappaleen harmonian tajua uuteen suuntaan. Sen sijaan tämä voi keskittyä pelkästään olemassa olevien sävelten laadulliseen muunteluun, kuten kappaleessa Shower The People. Kappaleen eri versioiden välillä ei ole havaittavissa suurempaa muutosta versioiden harmonisissa ympäristöissä, vaikka eri versioissa on sovituksellisia eroja muuan muassa säestyssoittimissa, sekä kappaleen tempossa.

6.4.2 Sävelkorkeuden muuntelu Shower The Peoplessa

Melodiaa voi muunnella pelkästään sävelkorkeuksien tasolla, vaikkei muuntelun syynä olisikaan ylimääräisten sävelten, tavujen, tai korukuvioitten lisääminen fraasiin. Rytmisen variointi ei ole myöskään pakollista sävelkorkeutta muunnettaessa, mutta transkriptioita tarkastellessa huomaa Taylorin usein muuntavan sävelten rytmejä ja sävelkorkeuksia samanaikaisesti.

Sävelten korkeuden muuntelun eriyttäminen omaksi vertailutaulukokseen on turha toteuttaa, sillä Shower The Peoples eri versioiden välillä oli vain yksi tahti (tahti 44), jossa ei ilmennyt muunnoksia sävelten korkeuden suhteen. Sen lisäksi kappaleen miltei joka ikisessä tahdissa melodiasta on muunnettu rytmiä, fraseerausta sekä paikka paikoin sanoja.

Kappaleessa Shower The People Taylor käyttää hyvin hienovaraista muuntelua. Tahdissa 3 OMB-versiossa sanoissa *wasn't written* on kahdeksasosanuottikulku a-g-g-f, albumiversiossa ja Live-versiossa sama kulku on a-a-a-g. Tahdissa 5 albumiversion *"how can you"* kahdeksasosasävelkulku d1-c1-a muuttuu konserttitalenteissa *"how do you"* kahdeksasosakuluksi d1-c1-c1: sekä sanat että viimeisen nuotin sävelkorkeus muuntuvat. Muunnetut sävelet ovat usein

alkuperäisen sävelen naapurisäveliä, edeltävän nuotin toistoa tai seuraavan sävelen ennakkointia.

Taylor muuntaa kappaleen nimiosion, eli kertosäkeen melodiaa. Kertosäkeen alku alkaa samalla tavoin albumiversiolla että Live-versiolla, mutta kaikista uusimmalla tallenteella kertosäkeen melodiaa on oikaistu alkamaan suoraan alennetulta b-nuotilta. Samaa Bb-nuottia jatketaan sanoissa *people* ja *that* tahdeissa 17 ja 19.

The image displays a musical score for three different recordings of a song, labeled 'Album 1976', 'LIVE 1992', and 'OMB 2007'. Each recording is shown on a separate staff with a treble clef. The lyrics are written below the notes. The chords are indicated above the staves: Gm7 and C. The measures are numbered 17, 18, 19, and 20. The lyrics are: 'sho- wer thee peop - le you love with love show them thee way that you fe - el'. The OMB 2007 version shows a change in the melody for the first measure, starting on a lower note (Bb) compared to the other versions.

KUVA 6. Fraasien muunnellut aloitusäänet tahdeissa 17 ja 19

Melodian liikehdintä kertosäkeessä on muutoinkin vähäisempää OMB-tallenteella kuin kahdella muulla tallenteella. Voisi kuvitella, että melodian muuntelun syynä tässä kohdin voisi olla melodiaäänänen nopeampi hahmottaminen. Soinnun molliterssi voi olla helpommin hahmotettavissa oleva lähtöääni, toisin kuin alkuperäisversion melodian lähtöääni, joka lähtee Gm-soinnun yhdeksänneltä asteelta, eli a-nuotilta.

Toisaalta melodialinjan "suoristaminen" voi olla seurausta myös kappaleen esittämisestä useamman vuoden ajan, jonka vuoksi melodialinjan liikehdintää vähennetään, tehden kappaleen melodiasta ikään kuin taloudellisemman esittää. Tätä teoriaa tukisi myös eri versioiden välinen aikaväli: albumiversion ja OMB-version esitysten välillä on kolmekymmentä vuotta. Tässä ajassa Taylor

on todennäköisesti esittänyt kappaletta lukuisia kertoja, hioen sen esitystapaa ajan myötä.

6.4.3 Sävelkorkeuden muuntelu Country Roadissa

Show The Peoplen melodian sävelmuuntelu eroaa Country Roadista vähäeleisyydellään: muunnellut sävelet sijaitsivat aina lyhyen matkan päässä alkuperäisestä laulettuista nuotista. Country Roadissa Taylor muuntaa säveliä dramaattisemmalla otteella. Tahdeissa 36–37 fraasi "I don't know nothin'" sävelet d – f# – a sanoissa I don't know hyppäävät konserttiversioissa täysin eri oktaaviin sävelille c#2 – e2 – c#2. Sama ilmiö on havaittavissa myös tahdeissa 40, 44, 51–53, sekä säkeistössä A3 ja bridgessä tahdeissa 63–76 sävelet ovat miltei kokonaan laulettu ylemmässä oktaavissa aivan eri sävelillä. Live-tallenteella tahdissa 65–66 laulumelodia on parhaimmillaan jopa oktaavin päässä alkuperäismelodiasta. Ilmiö jatkuu tämän jälkeen aivan kertosäkeen loppuun C-osan alkamiseen asti.

KUVA 7. Melodian sävelten muuntaminen eri oktaavialaan tahdeissa 64–66

6.4.4 Sävelkorkeuden muuntelu dynaamisista syistä

Live-version dynaaminen tulkinta on voimakkaampaa kuin albumiversiolla, jossa eri osien välinen äänenvoimakkuus, sekä soitinten luoma yhteisointi on melko samankaltainen osasta toiseen. Live-version sointimaailma alkaa akustisen kitaran ja sähköbasson duo-aloituksella, säestävä yhtye tulee mukaan vähitellen kappaleen edetessä. Tämä pikkuhiljaa etenevä muutos jokaisen säkeistön ja kertosäkeen myötä antaa vaikutelman siitä, että säestävän yhtyeen rooli ja äänenvoimakkuus kasvaisi kappaleen edetessä.

Dynaaminen kasvu selittäisi kappaleen melodian nousua ylempään oktaavialaan, jossa voimakas äänenkäyttö ja korkea oktaavia sopisivat kappaleen korkeampaan energiatasoon. A3-säkeistön päätteeksi tahdeissa 69 ja 70 säestävällä yhtyeellä on yhteiset iskut, jotka sopivat Taylorin laulaman rytmien kanssa yhteen. Samaa iskujen käyttöä ilmenee myöhemmin tahdeissa 101 ja 102 siirryttäessä outro-osuuteen Taylorin ja rumpalin väliseen duo-osaan. Yhtyeen iskut ja Taylorin korkea melodia kulminoituvat osioitten päätteeksi.

The image shows three staves of musical notation for the same song, illustrating different versions of the chorus. Each staff includes a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment line with chords and dynamics. The lyrics are: "Your way... and my way, seem to be one and the same, child..." for the album version, and "Your way... and my way, they seem to be one... and the same thing... to-night, No," for the live and OMB versions.

KUVA 8. Taylorin ja yhtyeen yhteiset iskut Live-versiolla tahdeissa 69–70

OMB:ssa Taylor käyttää samaa melodian sävelten muuntelua korkeampaan oktaavialaan, mutta todennäköisesti eri syystä. Tällä versiolla Taylorilla ei ole tarvetta ylittää samalle energiatasolle säestävän yhtyeen kanssa, sillä säestävä yhtye kyseisellä versiolla on pelkästään akustinen kitara ja piano. Syynä korkeampaan oktaavialaan voi selittyä jo aiemmin käsitellyllä harmonian ja melodian välisellä leikkittelyllä, sekä tarpeeseen kohottaa kappaleen dynamiikkaa pienestä kokoonpanosta huolimatta.

Melodiasta löytyy lukuisia muunneltavia musiikillisia piirteitä. Musiikillisen piirteiden lisäksi laulaja-lauluntekijämusiikista löytyy vielä yksi aspekti, jota laulaja voi muunnella. Seuraavassa osiossa pureudutaan syvällisemmin pohtimaan Taylorin edustaman tyylin eli singer/songwriter-musiikin keskeisintä piirrettä, eli laulun sanoja ja niiden merkitystä muuntelun kannalta.

6.5 Lyriikat ja muuntelu

Sävelten laadullista muuntelua voi tarkastella myös sanojen näkökulmasta. Kun on kyse laulaja/lauluntekijän tekemästä lyriikkakeskeisestä musiikista voi olettaa, että suurin osa melodian liikehännästä on riippuvainen laulunsanoista (Webb 1998, 176). Taylorin kappaleiden transkriptioita tutkiessa huomaa sen, että melodiaa on mahdollista muunnella, vaikka sen puhtaasti musiikillisiin piirteisiin ei puututtaisikaan. Pelkkä sanarytmin painotus tai vokaalin lausuminen muuttaa äänenväriä ja vaikuttaa tulkintaan niin hienovaraisella tavalla, jota on vaikea ilmaista nuotinnoksen avulla.

6.5.1 Laulunsanojen määrällinen ja laadullinen muuntelu

Myös laulunsanojen muuntelun voi jakaa laadullisiin ja määrällisiin muuntelun muotoihin. Sanojen ja tavujen lukumäärän muuntelu on laskettavissa määrälliseksi muunteluksi, tosin laulumusiikista puhuttaessa sanat ja sävelet ovat helposti mielleltävissä samaksi asiaksi, joten sanojen lukumäärän muuntelun voi mieltää kuuluvan sävelten lukumäärän vaihtelun piiriin.

Sanojen laadullinen muuntelu tuntuu kuitenkin olevan mahdollista eriyttää omaksi erilliseksi kategoriaksi, johtuen laulunsanojen perimmäisestä funktiosta kielenkäyttönä ja viestinnän välineenä.

6.5.2 Melodia ja kieli

Kielenkäyttö paljastaa puhujastaan paljon. Kieleen liitetään kulttuuriarvoja, erityisesti englantia puhuvissa maissa, jossa eri yhteiskuntaluokissa käytetään englanninkieltä eri tavoin. Sanavalintojen, ääntämisen ja murteen avulla voidaan paikallistaa puhujan kotitausta. (Peitsara 2004, 66, 67; Palander-Collin 2004, 78–87.)

Jos melodian perusyksikön ajatellaan olevan sävel, voi sanojen ajatella olevan kielen perusyksiköitä. Laulaja/lauluntekijämusiikissa nämä kahden eri alan perusyksiköt, musiikin sävelet ja kielen sanat, kohtaavat toisensa saumattomasti. Kirjansa *Songwriters On Songwriting* esipuheessa Zollo ilmaisee, että: *”Regardless of genre or generation, songwriters are connected*

by this singular pursuit of merging music and language to create songs" (2003, x).

Myös Webb toteaa kirjassaan, että: "*Melody should mirror the natural rhythm of the language as much as possible*" (1999, 178). Mitä tulee Taylorin edustamaan 1970-luvun singer/songwriter-musiikkiin, Webb kertoo, että laulaja/lauluntekijät painottivat sanoituksissaan niin sanottua *conversational tonea*, eli keskustelevaa sävyä. Lauluntekijät lakkasivat laskemasta jokaisen laulufraasin tavumäärää, eivätkä yrittäneet saada riimiä jokaiseen fraasiin: sitä kun ei tapahdu tavallisen keskustelun lomassa. Lauluntekijät hakivat teksteihinsä puheenparren luonnollisuutta. (Webb 1999, 91, 94.)

Voisi siis olettaa, että laulaja/lauluntekijät voisivat halutessaan muuntaa tapaansa laulaa sanoja sen mukaan, miten kyseinen tapa lausua sopii kyseisen kappaleen tulkintaan. Sanavalinnat, murteet, ja ääntämys voivat tuoda kappaleen tulkintaan uuden ulottuvuuden.

6.5.3 Taylorin lauluaksentti

Taylorin tapa muunnella kielenkäyttöään nousi aiheeksi vuonna 1977 keskusteluohjelmassa The Dick Cavett Show, jossa Taylor vieraili silloisen vaimonsa laulaja/lauluntekijä Carly Simonin kanssa. Juontaja Dick Cavett (DC) kommentoi, kuinka James Taylorin englanninkieli on moitteetonta, kuin englanninkielen professorin retoriikkaa, ja kysyy onko Taylorin (JT) perhetaustassa syytä moiseen. Taylorin silloinen vaimo Carly (CS) toteaa, ettei James perheensä kanssa puhu niin korrektisti. Hän ei ymmärrä, mistä James on saanut tapansa laulaa vanhahtavasti.

(<http://www.youtube.com/watch?v=X2CfFOoUw9Q>, viitattu 23.10.2014.)
Ohessa lainaus litteroinnista kyseisen haastattelun videosta, litterointi löytyy liitteistä.

03:37 DC: Were you an English major?

03:39 JT: Uh, no, uh... what, where, in college?

03:41 DC: Well, hearing what you've...

03:43 JT: Well, I... I went to... I never went to college...

03:46 DC: *Military school at one point, and uh...*

03:48 JT: *Right, no, I... I was, I was just a student, just a preparatory student.*

03:53 DC: *Yeah. They didn't major where you were.*

03:55 JT: *No, not... not as such.*

03:57 DC: *Because I read that you had a penchant for metaphor or something in your English classes, and uh... is it good for a kid who's... wants to go into the business to study any particular thing like that, composition, English?*

04:11 JT: *I really don't know, you see: I thought I was going to be a chemist, umm, all along, and uh, it was just at the last moment that I sort of, uh, came about, and switched tack, and went, uh... and turned totally left, and went to New York, you know.*

04:27 DC: *Did you write every... Carly?*

04:29 CS: *Have you noticed James' elocution, though?*

04:32 DC: *His diction is quite fine.*

04:33 CS: *His diction... There have been disk jockeys who have, who have after... after James' songs have been on, they say that James should have been an English professor, because he always says "ayh, ayh book.. ayh". And always, in, in his songs he says:"thee secret of life is enjoying thee passing of time". Oh, I am sorry if I gave anything away, but, but he, he speaks...*

04:56 JT: *Good for you.*

04:57 CS... *As an old... as an old English professor.*

05:01 DC: *An old-schooler. Yes. Why is that? Have you cultivated that or were you born with it?*

05:08 JT: *I don't know. I guess it's uh, either environmental or hereditary, one or the other.*

05:13 CS: *But, but your ma and your dad don't...*

05:13 JT: *They (epäselvää puhetta) for me.*

05:15 CS: *...don't speak like that.*

05:16 JT: *No?*

05:17 CS: *I've never heard them say that.*

05:19 DC: *He doesn't sound affected though, does he? Just distinguished.*

Haastattelussa käy ilmi, että Taylorin englanninkielentaidon korkea taso ei ole korkeakouluopiskelun seurausta, eikä Taylorin kotikasvatuksessa ollut suoria viitteitä miehen kielenkäyttöön. Silti artistilla on tapana muuttaa lausumistaan laulaessaan tilanteeseen sopivaksi.

6.5.4 Shower The Peoplen korrekki kielenkäyttö

Carly Simonin mainitsemaa vanhan englanninkielen professorin retoriikkaa on havaittavissa mainitsemassaan kappaleessa *The Secret of Life*, mutta myös *Shower The Peoplen* kertosäkeessä on havaittavissa samaa korrekkiä englanninkielen lausumista: Taylor taustalaulajineen laulaa *shower THEE people you love with love / show them THEE way that you feel*. Taylorin kotisivuilla julkaistuissa laululyriikoissa kyseisen kappaleen kertosäkeestä on havaittavissa, ettei virallisissa sanoissa ole painotettu *the*-sanana e-vokaalia kirjoitusasussa: *Just shower the people you love with love / Show them the way that you feel* (<http://www.jamestaylor.com>, 2014, viitattu 15.8.2014).

Tayloria ei kuitenkaan voi syyttää liiasta korrekkiudesta, sillä mies itsekin toisinaan keventää korrekkiä lausumistaan, ja lausuu *thee*:n pelkkänä lyhyenä *the*, kuten käy konserttiversioissa tahdissa 27:

Album 1976

LIVE 1992

OMB 2007

KUVA 9. Englanninkielen lausunta tahdissa 27 sanassa *thee/the*

Albumiversiossa Taylor laulaa vanhahtavaan tyyliin ”*show them THEE way*”, kun taas konserttiversioissa keventää lausumistaan ”*show them THE way*”. Tosin kertosäkeen alussa tahdissa 25 Taylor säilyttää kaikissa laulamissaan versioissaan *thee*-muodon. Se jää pohdittavaksi, onko Taylorin erikoisesta tavasta lausua kappaleen nimeä kantavan osuuden vakiintunut siihen pisteeseen, ettei sitä kannata muunnella.

6.5.5 Puhkielinen lähestymistapa

Taylorin lausua sanoja korrektisti on kuitenkin vain ajoittainen. Molemmissa kappaleissa Taylor keventää ng-päätteisiä sanoja tiputtamalla raskaan g-kirjaimen, ja lausumalla pelkän n-kirjaimen, *rainin'*, *wantin'*, *needin'*. Ilmiön huomaa kaikissa versioissa STP:n tahdissa 7 sanassa *playing*, jota Taylor keventää muotoon *playin'*. Myös Country Road -kappaleessa on samaa sanojen keventämistä monin paikoin, esimerkiksi kertosäkeen kohdalla konserttiversioissa tahdissa 20, sanassa *walkin'*.

Tosin tässä tapauksessa nuottikuvasta näkee kahden eri konserttiversioiden erilaisen painotuksen: OMB-versiossa *walkin'* on painotettu suoraan, kun taas Live-versiolla Taylor painottaa voimakkaasti *walkin'*-sanän jälkimmäistä tavua. Tätä kaksitavuisten sanojen kahdeksasosanuottien jälkimmäisen tavun rytmin painottamista on havaittavissa monin paikoin Taylorin fraseerauksessa, ja on mielestäni erittäin tunnusomainen muuntelun piirre hänelle. Tätä tapahtuu konserttiversioissa muuan muassa Country Roadissa tahdissa 20, 35, 44, 49, 54, 58, sekä 77. Shower The Peoplesssa tavupainotusta on vähemmän, mutta ilmenee tahdeissa 4, 36, 40, 48, ja 50. Lisäksi OMB-versiossa tahdeissa 85 ja 85 sana *pourin'* esiintyy kahdesti, joista jälkimmäisellä kerralla Taylor muuntaa sanan painotusta tällä nimenomaisella tavalla.

KUVA 10. Kaksitavuisen walkin' sanarytmin erilainen painotus tahdissa 20

6.5.6 Sanojen päätteiden muuntaminen

Country Roadin albumiversiossa Taylor muuntaa ensimmäisen laulufraasin viimeisen sanan päättymään ah-äänteeseen, ja tekee samoin seuraavan laulufraasin viimeiselle sanalle. Taylor ei tee tätä kappaleen konserttiversioissa, mutta samaa ilmiötä on löydettävissä Shower The Peoplessa tahdeissa 13 ja 14 er-päätteisissä sanoissa, joissa "er" korvataan "ah" päätteellä: *sistah*, *brotha*, *mothah*, *fatha*.

Tällainen sanojen raskaiden ne- ja er-päätteiden keventäminen, joskus jopa poistamisen voisi mieltää helposti slangiksi, mutta tapa on ristiriidassa ajoittaisen huolellisen englannin kielen lausumisen kanssa. Laulamisen kannalta tämän kaltainen muuntelu on mielestäni mielenkiintoista, ja hyvin soivaa: *thee* monine vokaaleineen soi pitkään, ja *-in'* ja *-ah* päätteet (*rainin'*, *mothah*) keventävät laulun sointia.

6.5.7 Sanojen ja tavujen lisäily ja poistaminen

Kun määrällistä muuntelua esiintyy sävelissä, se voi heijastua laulunsanojen lukumäärässä. Taylor lisää ja poistaa yksittäisiä sanoja sieltä täältä, joka heijastuu lauletuissa sävelissä. Esimerkkinä sanojen lisäämisestä on esimerkiksi Shower The Peoplen OMB-versiossa tahdissa 6 sanoissa *all ashamed*: muissa versioissa esiintyy pelkkä *ashamed* sana.

Sama sanojen lisäily STP:ssä on havaittavissa monin paikoin pieninä toteamuksina siellä täällä. Esimerkiksi tahdit 45–48, jossa Taylor laulaa *I guess*

it's true what they say about the squeaky wheel always getting the grease lisää
 hellittelynimen veijarimaiselle renkaalle OMB:n versiossa *rascal's always getting
 the grease*.

KUVA 11. Sanan "rascal's" lisääminen muuntelun keinona tahdissa 46

Sanojen vähentämistä esiintyy myös esimerkiksi albumiversion tahdin 50 lopussa, jossa esiintyy sanat *yes an'*, joita ei kuulu lainkaan konserttiversiona. Myös tahdissa 52 on havaittavissa sama sanojen karsiutuminen pois konserttiversiona sanoissa *I know*.

KUVA 12. Sanojen poistaminen muuntelun keinona tahdissa 52

Sanojen lisääilyä, poistoa, ja muuttamista ilmenee Country Roadissa tahdissa 49, interluden alussa. Jokaisessa versiossa on oma muunnelmansa: lause *"I guess my feet..."* muuttuu Live-versiolla *"I reckon' my f-eeet"*, eli sanan

ensimmäistä konsonanttia painotetaan tekemällä pieni aluke konsonanttia seuraavaan vokaaliin. Tavujen määrä lisääntyy, kun yhden tavun *guess* muuttuu kahden tavun *reckon'*-sanaksi. OMB:ssa ilmenee välimuoto kahdesta aiemmasta versiosta, jossa Taylor säilyttää aiemmin muuntamansa kahden tavun *reckon'*-sanana, mutta tiputtaa *l*-sanana kokonaan pois. *Guess*-sanana korvaaminen on myös esimerkki sanojen laadullisesta muuntelusta. Tässä tapauksessa laadullinen muuntelu aiheuttaa myös määrällistä muuntelua, kun tavumäärä muuttuu muuntelun seurauksena.

4

Album 1970
Interlude
49 Dm⁷ 50 51 G D 52 53 C C/B 54 Am
I guess my feet— know where they want me to go— Wal-kin' on a Coun-try road,

LIVE 1992
Interlude
Dm⁷ G D C C/B Am
I reck-on' my f-eet know where they want me to go— Wal-kin' on a Coun-try Road

OMB 2007
Interlude
Dm⁷ G D C C/B Am
Rec - kon' my feet know where they want me to go— Wal-kin' on a Coun- try- road,

KUVA 13. Yhdistelmä sanojen ja tavujen lisäälyä, poistoa ja muuttamista tahdeissa 49–50

Samassa kohdin tahdissa 50, yhden tavun sanassa *feet* ilmenee Live-versiolla erikoisempaa sanafraseerausta Taylorin lisätessä yhden sävelen lisää, josta tuloksena on synkopoitu nuottipari. Tämä osoittaa sen, että sanojen lisäämisen lisäksi myös yksittäisten sanojen sisällä on mahdollista lisätä säveliä ylimääräisten tavujen kaltaisena elementtinä, joka ei soivana ilmiönä ilmene melismana.

Sanojen muuntelun lisäksi laulajalla on mahdollisuus muunnella äänenväriään tulkintaan sopivaksi muokkaamalla ääntöväyläänsä erinäisin keinoin.

6.6 Äänen muuntelu

Äänen muuntelu on luokiteltavissa laadullisen muunteluun kuuluvaksi ilmiöksi. Ääntöväylän tilaa muokkaamalla laulaja kykenee muuttamaan omaa äänenväriään vaaleasta tummaan ja lisäämään ns. metallista äänensävyä. Sen lisäksi lauluääneen on mahdollista lisätä erinäisiä efektejä, kuten säröä ja narinaa. Efektien ja äänenvärien valikoimaan voi tutustua sekä Complete Vocal Technique -kursseilla eli suomalaisittain Kokonaisvaltaisen Äänenkäytön Tekniikkaa tarjoavilla kursseilla, sekä Estill Voice -kursseilla.

6.6.1 Äänenväri Country Roadissa

Taylor käyttää albumilla kuultavassa versiossa koko kappaleen läpi kiinteätä ääntä. Albumilla äänessä ei ole havaittavissa metallista äänenväriä, vaikka Taylorin luontainen amerikanenglannin aksentti tuokin äänenväriin ”twangia”. Tästä voi päätellä, että studiossa laulaessa Taylorin ei ole käyttänyt erityisen suurta äänenvoimakkuutta, joka on kuultavissa albumiversiolla. Albumiversion miksauksessa ei ole käytetty kaikua erityisemmin, joka vaikuttaa havaittavaan ääneen.

Live-versiolla Taylorin äänenkäyttö on voimakkaampaa ja dynaamisempaa. Äänenväri on vaalea ja metallinen, ja konserttitilanteen kaiku lisää äänenvoimakkuutta entisestään. Konserttiversion ylimääräisen säikeistön jälkeen Taylor käyttää ääntään falsetin puolella, jota ei albumiversiolla kuulla. Lopussa lausahduksessa *”walk on down the road, walk on”* Taylor lisää ääneensä twangia. Tässä versiossa ei ole havaittavissa ylimääräisiä efektejä äänessä.

OMB-version äänenkäyttö on aluksi voimakkaampaa kuin albumiversiolla, mutta ei yllä Live-version äänenkäyttöön. Syynä voi olla se, ettei OMB:lla Taylorilla ole tarvetta laulaa säestävän yhtyeen yli. Kaiku on vähäisempää kuin Live-versiolla, mutta on silti havaittavissa. Kappaleen edetessä äänenvoimakkuus kasvaa, ja kohdassa 2:19 fraasissa *”take to the highway”* Taylor lisää korkeimpaan nuottiin ns. distortionia, eli suomennettuna vääristymää. Tämä on kuultavissa rahinana ja särönä, ja tuo ääneen vaikutelman voimakkaasta ja tunteikkaasta äänenkäytöstä. Tosin Taylorin äänessä on kuultavissa pientä vuotoa ja rahinaa

kaikkein voimakkaimmissa kohdissa, jonka syynä voi olla äänen väsyminen pitkään kestäneen äänenrasituksen myötä kiertueen aikana.

6.6.2 Äänenkäyttö Shower The Peoplessa

Show The Peoplen eri versioissa ei ole havaittavissa suurta eroa keskenään. Albumiversion kaiku ja tilantunne ovat samanlaisia kuin konserttiversiona. Taylor käyttää ääntään kantavasti kaikissa versioissa, toisin kuin Country Roadissa, jossa albumiversiolla Taylor laulaa selkeästi hiljaisemmalla äänenvoimakkuudella kuin konserteissaan.

Sekä albumi- että OMB-versiolla, jossa Taylor laulaa outro-osuuden taustalaulajan sijasta Taylor käyttää suurta äänenvoimakkuutta, mutta äänessä ei ole havaittavissa säröä tai muita efektejä.

Yleisellä tasolla Country Roadin konserttiversiona Taylorin äänenkäyttö on aggressiivisempaa kuin Shower The Peoplessa. Taylor käyttää Country Roadissa enemmän puhekielestä lainattuja maneeereita, kun taas Shower The Peoplessa Taylor ääntää korrektimmin.

Työn analyysiosiossa selvisi, että laadullista ja määrällistä muuntelua esiintyi monella tasolla Taylorin tulkinnoissa. Sanojen, äänenvärien, sävelten, rytmien, harmonian, ja rakenteen roolit sekä muuntelun kohteena, että muunteluun vaikuttavina elementteinä tulivat esille analyysia tehdessä. Tästä on luonteva siirtyä työn pohdintaosuuteen, jossa käydään läpi havaintojen merkitystä.

7 POHDINTA

Opinnäytetyöni otsikko ”I don't know where it come from, don't know where it gonna go” on poimittu kappaleen Country Roadin lopusta, jossa konserttiversioissa Taylor esittää säkeistön, jota ei levyversiolla kuulla. Lause kuvaa Taylorin kappaleessa polkua, jonka alku- ja loppupiste ovat tavalliselta tallaajalta piilossa, eikä kulkijan auta muu kuin jatkaa kulkuaan. Opinnäytetyöni tekeminen tuntui vastaavanlaiselta kululta: työn reitti oli kiemurainen, ja vasta kiivettyäni seuraavan kukkulan saatoon nähdä, mihin seuraavaksi kulkisin.

Perusolettamukseni on ollut se, että artistien tekemien kappaleitten albumiversiot toimisivat pohjana, jonka päälle voidaan esityshetkellä improvisoida ja muunnella melodiaa. Tällä tavoin ajateltuna muuntelu olisi yhtä kuin elementtien lisäämistä tulkintaan kappaleen inspiroimana. Tämän olettamuksen voimin olin siinä luulossa, että transkriptoimani nuottikuva liveesityksistä olisi täydempi. Oletin kuulevani enemmän korukuvioita, lausahduksia, efektejä ja äänenvärien muutoksia. Kävi kuitenkin toisin.

Muuntelu analysoimissani kappaleissa oli erilaista, kuin mitä oletin. ”Less is more”, vähemmän on enemmän, pitää paikkansa Taylorin kohdalla. Analyysissäni kävi ilmi, että Taylorin kappaleitten konserttiversioissa oli usein *vähemmän* soivaa materiaalia kuin albumilla. Muuntelu ei ollutkaan improvisatoristen elementtien lisäämistä olemassa olevaan kappaleeseen, vaan muunnellut osiot korvasivat albumilla olleen alkuperäisen sävellysidean. Monessa kohdin Taylor käytti samaa muunnosta molemmissa konserttiversioissa. Tämä herättää kysymyksen siitä, onko muunnelman funktio ja rooli musiikissa tilapäinen, vahvasti improvisaatiossa kytköksissä oleva sen hetken ilmiö? Vai voiko muunnelman ajatella olevan kokemuksen kautta paranneltu versio alkuperäisestä melodiasta? Mielestäni juuri tämä muuntelun tapa olla kontekstille uskollinen erottaa sen improvisaatiosta.

Mitä tulee James Taylorin muuntelutekniikkoihin, koen löytäneeni työssäni muutamia toistuvia elementtejä Taylorin muuntelussa, joita esiintyi molemmissa

tutkimissani kappaleissa, sekä näiden konserttiversioissa. Näitä olivat esimerkiksi kolmen sävelen alaspäin kulkevat korukuviot, kahdeksasosanuottiparien muuntaminen synkopoiviksi nuottipareiksi, sekä sanojen ääntämyksen manipulointi laulutulkinnan tueksi. Sävelien ja aika-arvojen laadullista ja määrällistä muuntelua oli runsaasti. Taylor aikaisti fraasejaan monin paikoin, mutta ei käyttänyt ns. laid back -fraseerausta missään kohdin. Taylor käytti huomattavan montaa erilaista tekniikkaa laulumelodioittensa muuntelussa, joita saattoi esiintyä vain jommassa kummassa kappaleessa. Tätä voisi pitää merkkinä siitä, että jotkut muuntelutekniikat ovat jollain tavalla sopivampia joihinkin kappaleisiin, ja että muuntelu sellaisenaan tuo kappaleeseen oman merkityksensä, jota kappaleen säveltäjä ja/tai esittäjä voi halutessaan käyttää tulkinnassaan.

Tätä pohdintaosuutta kirjoittaessani kävin Kööpenhaminassa Falconer Sale-
nissa 16.9.2014 James Taylorin konsertissa. Siinä vaiheessa olin jo saattanut
työn analyysiosion loppuun, joten Taylorin muuntelutekniikat olivat vielä
tuoreessa muistissa. Onnekseni Taylor esitti konsertissaan molemmat analysoi-
mani kappaleet, ja huomasin Taylorin muuntelevan niitä eri tavoin mitä
analysoimillani tallenteilla. Shower The Peoples melodia oli konserttiversiossa
samankaltainen kuin viimeisimmällä live-tallenteella One Man Band -levyllä, sillä
erotuksella että Taylor toisesta säkeistöstä lähtien venytti joitain säveliä
pidemmiksi; lisäsi korukuviota; ja muunteli eri kohtien melodialinjoja. Rakenne
pysyi samana kuin analysoimillani versioilla, tosin yhtyeellä oli suurempi rooli
taustalaulajan laulamassa osuudessa, jonka arvelen johtuvan yhtyeen uusista
jäsenistä kosketinsoittimissa (Larry Goldings) ja rummuissa (Steve Gadd).
Muutoin Taylor pysyi mielestäni uskollisena tavalleen muunnella kyseistä
kappaletta hienovaraisin keinoin.

Suurin ero muuntelussa oli Country Roadin sovituksessa. Kappaleeseen oli
lisätty countrymusiikista tuttuja elementtejä: taustalaulaja soitti viululla urkupis-
tettä kappaleen alussa, ja kappaleen lopussa esitti tyylipuhtaan folk- ja
countrymusiikkia henkivän soolon. Kitaristi Michael Landau lisäsi americana-
tyylisiä sähkökitarafraseja ja -soolon. Kappaleen live-versioista tuttu laulu-
/rumpuduetto oli osa tätäkin konserttia, tosin Taylorin tapa rytmittää ja fraseerata

omaa linjaansa tuntui saavan vaikutteita uuden rumpalin Steve Gaddin tavasta fraseerata ja soittaa. Duo-kohdasta eteenpäin kappaleen tempoajattelu muuttui 16-osapohjaisesta pulssista 8-osapohjaiseksi backbeatiksi, antamalla mielikuvan tempon tuplaantumisesta, ja viemällä kappaletta yhä enemmän countrymusiikin suuntaan. Kappaleen uudet sovitusideat tuntuivat vaikuttavan Taylorin omaan muunteluun. Viimeisen ylimääräisen säkeistön aikana Taylor muutti äänenväriään country- ja folkmusiikille ominaiseen metalliseen ja nasaaliin tyyliin, jonka avulla kappaleen tunnelma käväisi osittain parodian puolella.

Yhtyeen kokoonpanon uusien jäsenten myötä kappaleisiin tuli uusia piirteitä, vaikka kappaleet ja rakenteet säilyvät muutoin samana kuin aiemmin. Vaikka työssäni vältin tyyllilajikeskeisen improvisaation ja muuntelun tutkimista, on pakko myöntää, että varsinkin Country Roadin kohdalla kappaleen tyyllilaji muuntui loppua kohden. Ehkä sen vuoksi kyseisessä kappaleessa Taylor käytti muuntelukeinoja monipuolisemmin kuin muissa analysoimissani konserttiversioissa. Tosin tämä pistää pohtimaan, muuttuiko ensin tyyllilaji, jonka myötä muuntelukeinot muuttuivat, vai muuttuiko tyyllilaji muuntelun kehittyessä johonkin suuntaan? Tyyllilajin vaihtuminen oli toisaalta todella korostettu, joten huumorin käyttö konserttiversioiden soitossa on myös mahdollinen syy poikkeavaan sovitusratkaisuun.

Tyyllilajikysymys vie keskustelun musiikkifilosofian kentälle, jonne tutkimuskysymykseni ei ulotu, mutta tuon esille tieteellisen näkökulman. Neurotutkija Daniel Levitin selittää kirjassaan ”This Is Your Brain On Music” tyyllilajin olevan aivojen luoma skeema eli malli kuulemastaan musiikista, jonka avulla aivot niputtavat samoja piirteitä sisältävät musiikkikokemukset saman kattotermin alle. Levitinin sanoin: ”Style is just another name for *repetition*”. Kun kuulemamme piirteet toistuvat tarpeeksi monta kertaa, aivomme luovat omat sääntönsä eli odotuksensa kuulemastaan. Odotusten rikkominen on se, mikä saa kuulijat palaamaan kappaleisiin yhä uudelleen, tehden niistä klassikoita. (Levitin 2006, 111–117.)

Aiemmin työssäni kerroin musiikillisten odotusten rikkomisen olevan säveltäjän tehokeino musiikin elävöittämiseen: aivotutkijat ovat verifioineet ilmiön olevan havaittavissa aivojen toiminnassa. Levitinin selityksessä löytyy myös perustelu sille, miksi muuntelun ei tarvitse olla tyyllilajia ilmentävää: muuntelua voi käyttää nimenomaan tyyllilajille ominaisen toiston rikkomiseen.

Nykyisen tietämykseni valossa en pysty kommentoimaan siihen, kumpi tuli ensin, muuntelu vai tyyllilaji, ja kumpi näistä elementeistä olisi riippuvaisempi toisesta. Sen sijaan työdyn toteamaan, että Taylorin muuntelutekniikoiden kirjo täydentyi konserttitilanteessa, ja syynä siihen voi olla monikin elementti. Yhtyeen uusi kokoonpano; basistin rooli yhtyeen musiikillisena johtajana; sen hetkisen kiertueen kesto, eli kuinka monta kertaa kappaletta on esitetty samalla kokoonpanolla; konserttipaikka; konserttihetken ainutkertaisuus eli tieto siitä ettei konserttia taltioida; yleisön antama energia ja vastaanottavaisuus artistin musiikille; lista musiikkiin vaikuttavista tekijöistä on lukematon. Mielestäni ei kuitenkaan pidä sivuuttaa melodialinjosten muuntelun kehittymistä lukuisten esiintymisten myötä mahdollisena syynä Taylorin Kööpenhaminan konsertin muuntelun monipuolisuuteen. Sama ilmiö oli havaittavissa työssäni analysoitavissa kappaleissa ja niiden eri versioissa.

Uskon, että useampaa kappaletta analysoimalla olisi ollut mahdollista löytää enemmänkin Taylorille ominaisia, toistuvia muuntelutekniikoita. Tarpeeni pitää opinnäytetyöni inhimillisen laajuisena pakotti minut keskittymään suppeammin kahteen kappaleeseen. Työtä olisi siis helppo jatkaa laajentamalla kappaleotosta. Olisi myös mielenkiintoista päästä vertaamaan Taylorin tapaa muunnella jonkun toisen saman tyyllilajin ja aikakauden edustaman artistin, esimerkiksi Paul Simonin tai Joni Mitchellin, muuntelutekniikoihin. Tutkielma artistien tavasta muunnella toistensa kappaleita olisi mielestäni erittäin hyvä tapa havainnoida eri muuntelutekniikoita: esimerkiksi Motown- levy-yhtiön tapa julkaista samoja kappaleita eri artisteillaan antaisi paljon tutkittavaa materiaalia. Tutkimus erinäisten artistien tuotannosta tehdyistä tribuuttilevyistä, esimerkiksi Joni Mitchellin kappaleitten cover-versioiden kokoelmalevyt useine artisteineen loisi hyvät puitteet muuntelun jatkotutkimukselle.

Opinnäytetyöni tekeminen oli silmiä avaava prosessi. Yhden artistin tyyliä käsittävä tutkielma muuttui yleispätevämmäksi, muunteluun keskittyväksi työksi. Moni itsestään selvänä pitämäni asia pop-/jazzmusiikissa osoittautui olevan vielä tutkimatta musiikkitieteiden piirissä. Suurin ihmetystä herättävä asia oli se, miksi pop-/jazzlaulumusiikkiin mielletävää muuntelua ei ole tutkittu enemmän omana ilmiönään? Muuntelu mainitaan välineenä useammassa lauluoppaassa, ja on erittäin havaittavissa oleva ilmiö pop-/jazzmusiikin konserteissa ja live-tallenteissa, kuten analyysiosiossani havainnollistin James Taylorin tavassa muunnella omia kappaleitaan. Kumpikaan kappale ei ollut melodiselta tai rytmiseltä tulkinnaltaan samanlainen konserttiversioissa, vaan Taylor muunteli sävelten lukumäärää, korkeutta ja rytmejä, sekä sanojen että tavujen määrää ja laatua, ja lisäksi fraasien pituuksia ja sijainteja. Muuntelu oli toisin sanoen erittäin havaittava ilmiö melodiassa monella eri tasolla, ja kykenin havaitsemaan ja kuvailemaan tätä ilmiötä sanallisesti helposti ymmärrettävin termein.

Pohdinnan alussa kerroin työni nimen "I don't know where it come from, don't know where it gonna go" symbolisoivan opinnäytetyöni tekemisen prosessia. Samalla se kuvaa mielikuvaani muuntelusta ilmiönä. Muuntelua ei ole tutkittu omana erillisenä ilmiönään tarpeeksi, jotta osaisimme sanoa, mistä se on alun perin lähtöisin, ja miten se on kehittynyt vuosien varrella. Myös muuntelu konserttitilanteessa tuntuu olevan mysteeri: mikä inspiroi artistin muuttamaan tuttua melodiaa, ja missä on muuntelun ja uuden välinen häilyvä raja? Miten pitkälle melodiaa voi muunnella, kunnes aivot eivät enää kykene tunnistamaan sitä samaksi?

Ilmiön havaittavuus saa minut kuitenkin entistä varmemmaksi siitä, että muuntelua voi opettaa ja harjoittaa tietoisesti. Musiikin tulkinnasta puhuttaessa kuulee usein käytettävän mielestäni häilyvää mielikuvaa kappaleen "ottamiseksi omakseen". Tällä viitataan tapaan, jolla artisti ottaa jonkun toisen kirjoittaman kappaleen, ja muuntaa sen tulkintaa omaan tyyliinsä sopivaksi. Työssäni havaitsin ja kuvailin montaa eri keinoa, joilla Taylor lähestyi omien kappaleittensa melodian muuntelua. Uskon, että näitä Taylorin käyttämiä metodeja on havaittavissa muidenkin artistien melodian tulkinnassa, ja että niitä voi opettaa että opetella halutessaan.

Työn lopuksi haluan kiittää kaikkia opinnäytetyöprosessiani avustaneita henkilöitä, erityisesti Tiina Kaikkosta ja Olli Estolaa. Tie tähän pisteeseen oli pitkä ja mutkikas, mutta matkaseura oli mitä mainioin. Päätän työni James Taylorin ajatukseen odottamattomista asioista.

"It is the most delightful thing that ever happens to me by far when I hear something coming out of my guitar and out of my mouth that wasn't there before... It's wonderful to live a life in music."

(CBS News Staff, 1999, viitattu 19.10.14.)

LÄHTEET

Aittomäki, P., Kervinen, M-R., & Mellanen, T. 2007. Tyylit ja niiden erityispiirteet. Teoksessa T. Hautamäki (toim.) *Laulajan Opas*. 5. painos. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.

Backlund, K. 2002. *Improvisointi Pop/Jazzmusiikissa*. Vaajakoski: Gummerus Kirjapaino Oy.

Bailey, D. 1992. *Improvisation – Its Nature and Practice in Music*. Yhdysvallat: Da Capo Press Inc.

James Taylor Official Website. 2013. *Biography*. Viitattu 4.3.2014, <http://www.jamestaylor.com/biography/>.

Borch, D-Z. 2007. *Ultimate Vocal Voyage – The Definitive Method for Unleashing the Rock, Pop, or Soul Singer Within You*. Bromma: Notfabriken Music Publishing AB.

CBS News Staff. 22.1.1999. Viitattu 19.10.14, <http://www.cbsnews.com/news/james-taylor-at-50/>.

Crook, H. 1991. *How to Improvise – An Approach to Practicing Improvisation*. Advance Music.

DiMartino, D. 1994. *Singer-Songwriters – Pop Music's Performers, From A to Zevon*. New York: Billboard Books.

Eerola, T. 2003. *The Dynamics on Musical Expectancy – Cross Cultural and Statistical Approaches to Melodic Expectations*. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House. Viitattu 23.10.2014, <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/13428/9513916553.pdf?sequence=1>.

Ewen, D. 1987. *American Songwriters*. New York: The H.W. Wilson Company.

Herbst, P. 1979. James Taylor – The Rolling Stone Interview. *Rolling Stone* 6.9.1979. Viitattu 4.3.2014, <http://www.rollingstone.com/music/news/james-taylor-the-rolling-stone-interview-19790906>.

Lawn, R. & Hellmer, J. 1993. *Jazz Theory and Practice*. Yhdysvallat: Alfred Publishing Co Inc.

Palander-Collin M. 2004. *Kielioppi muuttuu, englantia pysyy*. Teoksessa Nevalainen T., Rissanen M. Ja Taavitsainen I. (toim.). *Englannin aika, elävän kielen kartoitusta*. Helsinki: WSOY.

Peitsara, K. 2004. Rikkooko murteenpuhuja kieltä? Nevalainen T., Rissanen M. Ja Taavitsainen I. (toim.). Englannin aika, elävän kielen kartoitusta. Helsinki: WSOY.

Sadolin, C. 2012. Complete Vocal Technique. Tanska: Zeuner Grafisk.

Seppänen J. 2002. Hitin anatomia - sävelluokkaentropian ja tonaalisuuden yhteys listamenestykseen Britannian single-listoilla vuosina 1960-75. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto. Viitattu 23.10.2014, <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/9990/G0000051.pdf?sequence=1>.

Shuker, R. 2002. Popular Music, The Key Concepts. Iso-Britannia: Routledge, Taylor & Francis Group.

Sjögren, R. & Söderholm, B. 2009. Sångsolist. Ruotsi: Notfabriken Music Publishing AB.

Stambler, I. 1989. Encyclopedia of Pop, Rock & Soul, revised edition. Yhdysvallat: St. Martin's Press.

Stambler, I. & Landon, G. 1983. The Encyclopedia of Folk, Country & Western Music, Second Edition. 2. painos. Yhdysvallat: St. Martin's Press.

Stoloff, B. 1999. Scat! - Vocal Improvisation Techniques. Yhdysvallat: Gerard and Sarzin Publishing Co.

Tabell, M. 2007. Afroimpro. Viitattu 3.5.2014, <http://www3.siba.fi/afroimpro/aluksi>.

James Taylor Official Website. 2013. Biography. Viitattu 4.3.2014, <http://www.jamestaylor.com/biography/>.

Webb, J. 1998. Tunesmith – Inside The Art of Songwriting. Yhdysvallat: Hyperion.

Weir, M. 2005. Jazz Singer's Handbook – The Artistry and Mastery of Singing Jazz. Yhdysvallat: Alfred Music Publishing Co, Inc.

Youtube. 18.7.2014. Carly Simon and James Taylor on the Dick Cavett Show 1977. Viitattu 23.10.2014, <http://www.youtube.com/watch?v=X2CfFOoUw9Q>.

LIITE 1. Vertaileva transkriptio kappaleesta Country Road
Country Road - VERTAILU

James Taylor

Album 1970 A D Am/D G/D

Take to the high - way, won't you lend me your name - ah?

LIVE 1992 A D Am/D

Take to the high -way, won't you lend me your name

OMB 2007 A D Am/D

Take to the high - way won't you lend me your name

Album 1970 5 D 6 7 Am/D 8

Your way and my way, seem to be one ah'-and the same - ah,

LIVE 1992 D Am/D

Your way and my way seem to be one and the same

OMB 2007 D Am/D

Your way and my way seem to be one and the same

Album 1970 Bridge Em7 A Em7 A

Ma - ma don' un - der-stand it, she wants to know where I've been, I'd

LIVE 1992 Bridge Em7 A Em7 A

Ma - ma don' un - der- stand it she wants to know where I've been, I'd

OMB 2007 Bridge Em7 A Em7 A

Ma - ma don' un - der- stand it she wants to know where I've been

Album 1970 Em7 A Bm7

have to be some - kind of na - tural born fool to wan - na pass that way a - gain,

LIVE 1992 Em7 A Bm7

have to be some - kind of na - tural born fool to wan - na walk that way a - gain

OMB 2007 Em7 A Bm7

Have to be some - kind of na - tural born fool to walk on road a - gain

Album 1970 but you know I could feel it

LIVE 1992 but you know I could feel it now

OMB 2007 but you know I could feel it

Chords: C(add9), B, D, C, G

Album 1970 On a Coun-try Road

LIVE 1992 Wal-kin' on Coun-try Road

OMB 2007 wal - kin' on Coun-try Road

Chords: D, C, G, D

Album 1970 Sail on home to Je - sus, won't you good girls and boys,

LIVE 1992 Sail on home to Je - sus, won't you good girls and boys

OMB 2007 Sail on home to Je - sus, won't you good girls and boys

Chords: A2, D, Am/D, G/D, D(sus2)

Album 1970 I'm all in pie - ces, you can have your own choice But

LIVE 1992 I'm all in pie - ces you can have my choice 'cos

OMB 2007 I'm all in pie - ces, you can have my choice 'Cos

Chords: D, Am/D, C/D

Album 1970 **Bridge** Em7 A Em7
 I got me a hea-ven - ly band__ full of an - gels and they're co - min' to set__ me__ free.

LIVE 1992 **Bridge** Em7 A Em7
I can see a hea-ven - ly band__ full of an - gels co - min' to set__ me free.

OMB 2007 **Bridge** Em7 A Em7
 I can see a hea-ven - ly band__ full of an - gels co - min' just to set me

Album 1970 A Em7 A Bm7
 — I don't know no - thin'bout the wild_ wind but I can tell you that it's bound to be,

LIVE 1992 A Em7 A Bm7
 — No, I don't know no-thin'bout the wild__ wind, I can tell you that it's bound to

OMB 2007 A Em7 A Bm7
 free No, I don't know no - thin'bout why or when, I'll tell you that it's bound to be,

Album 1970 C(add9) B D C
 — be - cause I could feel it, child, yey

LIVE 1992 C(add9) B D C
 be, just be - cause I can feel it

OMB 2007 C(add9) B D C
 — just be - cause I could feel it

Album 1970 G D C G D
 on a Coun-try Road__

LIVE 1992 G D C G D
 Wal-kin' On A Coun-try Road__

OMB 2007 G D C G D
 wal - kin' on Coun - tr - y Road

Interlude

Album 1970

49 Dm⁷ 50 G D 51 C C/B 52 Am 53 54

I guess my feet know where they want me to go Wal-kin' on a Coun-try road,

Interlude

LIVE 1992

Dm⁷ G D C C/B Am

I reck-on' my f-eet know where they want me to go Wal-kin' on a Coun-try Road

Interlude

OMB 2007

Dm⁷ G D C C/B Am

Rec - kon' my feet know where they want me to go Wal-kin' on a Coun-try_ road,

Album 1970

55 D 56 C 57 G 58

yeah

LIVE 1992

D D(sus⁴) D D(sus⁴) D D(sus⁴) D C(add⁹) G/B G

Walk on down the road, my path

OMB 2007

D C G

Wal - kin on a dirt road

Album 1970

59 D 60 C 61 G 62 D

LIVE 1992

D D(sus⁴) D D(sus⁴) D D(sus⁴) D C(add⁹) G/B D

OMB 2007

D C G

Album 1970

63 A³ D 64 Am/D 65 G/D 66

Take to the high - way, won't you lend me your name - ah?

LIVE 1992

A³ D D(sus²)

T-take to the high - way, won't ya lend me your name Come on, all

OMB 2007

A³ D D(sus²)

So take to the high - way won't you lend me your name

Album 1970 D Am/D

Your way_ and my way, seem to be one and the same, child_____

LIVE 1992 D C/D Comp:

Your way_ and my way, they seem to be one_ and the same thing_ to-night, No,

OMB 2007 D C/D

Your way_ and my way, seem to be one_ and the same thing_ to-night And no, Ma

Album 1970 [Bridge] Em7 A Em7 A Em7

Ma-ma *don'*un-der-stand it, she wants to know where I've been, I'd have to be some-kind of

LIVE 1992 [Bridge] Em7 A Em7 A Em7

Ma-ma *don'*un-der stand_____ it she wants to know where I've been, *an'* I'd have to be some-kind of

OMB 2007 [Bridge] Em7 A Em7 A Em7

- ma *don'*un - der stand_____ it she wants to know where the boy's been I'd have to be some-kind of

Album 1970 A Bm7 C(add9)

na - tural born fool to wan - na pass that way a - gain_____ But I could feel_

LIVE 1992 [>]A Bm7 C(add9)

na - tural born fool *wal-kin'* on that road a - gain_____ You know I can feel_

OMB 2007 A Bm7 C(add9)

na - tural born fool *wal-kin'* on that road a - gain, but you know I could feel_

Album 1970 [B] D C G

_____ it, lord_____ On a Coun-try Road_____

LIVE 1992 [B] D C G

_____ it, feel_ it feel_ it feel_ it *Wal-kin'* on a Coun - tr - y_____

OMB 2007 [B] D C G

_____ it, feel_ it, feel_ it, feel_ it, feel_ it *Wal-kin'* on a Co - un - try

Album 1970

LIVE 1992

OMB 2007

83 D 84 C 85 G D 86

Road, yeah

Road now_

Album 1970

LIVE 1992

OMB 2007

87 D 88

Walk on down, a - walk on down, a - walk on down,

Walk on down, a - walk on down, a - walk on down,

Walk on down, a - walk on down, a - walk on down,

Album 1970

LIVE 1992

OMB 2007

89 Am/D 90 D 91 92

a-walk on down, a walk on down a coun-try road

a-walk on down, a walk on down, a-walk on down, a-walk on down, a-walk on down, a

a-walk on down, a walk on down, a-walk on down, a-walk on down, a-walk on down, a

Album 1970

LIVE 1992

OMB 2007

93 Am/D 94 G/B G/A G/B C(add9) D 95

La - la - la - laa la - la - la - laa la - laa laa laa la - la - la - la -

walk on down, a - walk on down your count-ry road Walk on, now

walk on down, a - walk on down your count-ry road

Album 1970 ⁹⁶ ⁹⁷ ⁹⁸ ⁹⁹ **OUTRO** ^D
 laa laa laa la - laa laa laa la - laa Coun-try road

LIVE 1992 ^{Am/D} ^D
 La - la - la - laa la - la - la - laa laa la laa laa la la - la - la - la -

OMB 2007 ^{Am/D} ^{D⁵}
 La - la - laa la - la laa laa la - la la - laa laa laa, yeah, walk

Album 1970 ¹⁰⁰ ¹⁰¹ ^C ^G ¹⁰²
 Wo - oh yeah wal - kin' on a Coun-try road

LIVE 1992 ^{C(add9)} ^{G/B} ^{G/A} ^{G/B} ^{C(add9)} ^{D⁷(sus4)}
 laa la la laa la la laa la la laa la Well,

OMB 2007 ^{Am/D}
 on down I'll be wal - kin' on Coun - t - ry

Album 1970 ¹⁰³ ^D ¹⁰⁴ ^C ¹⁰⁵ ^G ¹⁰⁶
VOC / DRS INTERLUDE


LIVE 1992 ^{N.C.}
 e - very - time I walk a - long Coun - tr - y Road, yes, I get the same fee - lin' from mah head to mah toes I


OMB 2007 ^{OUTRO} ^{D⁵} ^{Am/D}
 Road See me wal - kin' down Count ry Road


Album 1970 ¹⁰⁷ ^D ¹⁰⁸ ¹⁰⁹ ^C ^G ¹¹⁰
 Coun-try road


LIVE 1992
 don' know where it come from don't know where it gonna go I'd like to jump crack an' may-be feel it some more, yeah

OMB 2007 ^{D⁵} ^{Am/D} *fine*
 O - oh yeah

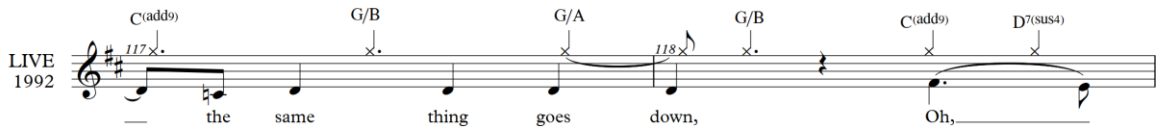
Album 1970  111 D 112

LIVE 1992  E - very - thing's fine, an' I'm O - K I

Album 1970  113 C 114 G *fine*


LIVE 1992  don' know how it hap - pened to me, hey yeah, but

LIVE 1992  115 116 e - very - time I walk on a Coun - tr - y Road, just a - bout

LIVE 1992  117 C(add9) G/B G/A G/B C(add9) D7(sus4) 118 the same thing goes down, Oh,

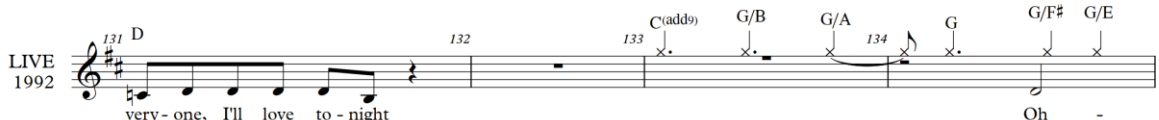
B OUTRO

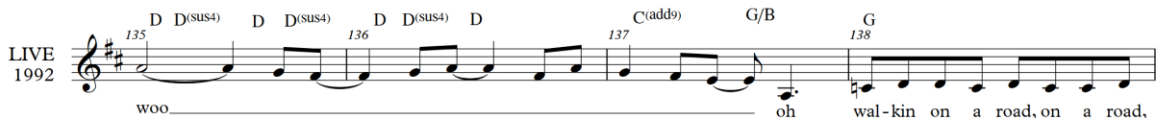
LIVE 1992  119 D D(sus4) D D(sus4) D D(sus4) D C(add9) G/B G 121 122 I'm all - right with - out it e - very time I'm back on up Sure,

LIVE 1992  123 D D(sus4) D D(sus4) D D(sus4) D C(add9) G/B G 125 126 not - hin' don't mat - ter 'bout it that's what I'm on a - bout feel like the

LIVE 1992  127 D D(sus4) D D(sus4) D 128 D D(sus4) D sun in the sky on the Coun - try Road I'm

LIVE 1992  129 C(add9) G/B G 130 wal - kin' hand in hand with the one I love, I wan - na love e -

LIVE 1992  131 D 132 C(add9) G/B G/A G G/F# G/E 133 134 very - one, I'll love to - night Oh -

LIVE 1992  135 D D(sus4) D D(sus4) D D(sus4) D C(add9) G/B G 137 138 woo oh wal - kin on a road, on a road,

LIVE 1992

139 D D(sus4) D D(sus4) D 140 D(sus4) D C(add9) G/B G 142

on a Coun - try Road, now So,

LIVE 1992

143 D D(sus4) D D(sus4) 144 D D(sus4) D 145 C(add9) G/B G 146

you can feel_ it you can feel_ it you can feel_ it, I know that you know now

LIVE 1992

147 D D(sus4) D D(sus4) 148 D D(sus4) D 149 C(add9) G/B G 150

You can feel_ it you can feel_ it you can feel_ it, On A Count-ry Road

LIVE 1992

151 D 152 153 C G 154 D rit.

LIVE 1992

155 156

Spoken: Walk on down the road, walk on!

LIITE 2. Vertaileva transkriptio kappaleesta Shower The People

Shower The People - VERTAILU

James Taylor

Album 1976

LIVE 1992

OMB 2007

1 F 2 C 3 Dm7 F/C 4 Bb

You can play the game__ and you can act out the part,__ though you know it was - n't writ - ten for you__ Tell me

You can play the game__ you can act out the part, though you know it was - n't writ - ten for you__ Tell me

You can play the game,__ you can act__ out the part,__ though__ you know it was - n't writ - ten for you__ Tell me

Album 1976

LIVE 1992

OMB 2007

5 F 6 C C#m7(b5) 7 Dm7 F/C 8 Bb

how can you stand there__ with your bro - ken heart__ a - shamed of play - in' a fool__ But

how do you stand there__ with your bro - ken heart__ a - shamed of play - in' a fool__ But

how do you stand there__ with your bro - ken heart__ all a shamed__ of play - in' a fool__ But

Album 1976

LIVE 1992

OMB 2007

9 F 10 C C#m7(b5) 11 Dm7 F/C 12 Bb

one thing can lead__ to a - not - her__ it does - n't take a - ny sac - ri - fice__ oh,__

one thing can lead__ to a - not - her__ it does - n't take a - ny sac - ri fice__ now, oh,__

one thing can lead__ to a - not - her__ it does - n't take a - ny sac - ri - fice__ oh,__

2

Album 1976

13 F 14 C C#m7(b5) 15 Dm7 F/C 16 Bb F/A

fat-her an' mot - her an' sis - ter an' brot - her_ if it feels_ nice_ don't_ think twice_ just

LIVE 1992

F C C#m7(b5) Dm7 F/C Bb F/A

fat-her an' mo ther_ an' sis - ter an' brot - her if it feels_ nice_ don't_ think twice_

OMB 2007

F C C#m7(b5) Dm7 F/C Bb F/A

fat-her an' mot - her_ an' sis - ter an' brot - her_ if it feels_ nice_ don't_ think twice_ just

Album 1976

17 Gm7 18 C 19 Gm7 20 C

sho-wer thee peop - le you love_ with_ love_ show them thee way_ that you fe - el_

LIVE 1992

Gm7 C Gm7 C

sho-wer thee peop - le you love_ with_ lo - ve show them thee way_ that you fe - el_

OMB 2007

Gm7 C Gm7 C

sho-wer thee peop - le you love_ with_ love_ show them the way_ that you fe - el_

Album 1976

21 Gm7 22 C C#m7(b5) 23 Dm7 F#m7(b5) 24

Things are gon-na work out fine_ if you on - ly will_ do as I sa - y, yeah

LIVE 1992

Gm7 C C#m7(b5) Dm7 F#m7(b5)

Things are gon-na be just fine_ if we on - ly will_ All I real - ly mean to say is:

OMB 2007

Gm7 C C#m7(b5) Dm7 F#m7(b5)

Things are gon-na turn out fine_ if we on - ly will_ if we on - ly will_ just sho.

3

Album 1976

25 Gm^7 26 C 27 Gm^7 28 C

sho - wer thee peop - le you love ___ with ___ lo - ve show them thee way ___ you fe - el ___

LIVE 1992

Gm^7 C Gm^7 C

sho - wer thee peop - le you love ___ with ___ lo - ve, an' show them the way ___ that you fe - el ___

OMB 2007

Gm^7 C Gm^7 C

wer thee peop - le you love ___ with ___ love ___ show them the way ___ you fe - el, ___ yea - yeah

Album 1976

29 Gm^7 30 C $C\#m^7(b5)$ 31 Dm^7 32 Eb Bb

Things are gon - na be much bet - ter if you on - ly will ___

LIVE 1992

Gm^7 C $C\#m^7(b5)$ Dm^7 Eb Bb

Things are gon - na be much bet - ter if we on - ly will ___

OMB 2007

Gm^7 C $C\#m^7(b5)$ Dm^7 Eb Bb

Things are gon - na be much bet ter ___ if you on - ly ___ will ___

Album 1976

$A2$ 33 F 34 C 35 Dm^7 F/C 36 Bb

well, you can run but you can - not hi - de, this is wi - dely known ___ an'

LIVE 1992

$A2$ F C Dm^7 F/C Bb

you can run but you can - not hide ___ no, this is wide - ly known ___ an'

OMB 2007

$A2$ F C Dm^7 F/C Bb

you can run but you can - not hide yea/it This is ___ wi - dely known ___ yes, an'

4

Album 1976

37 F C C#m7(b5) Dm7 F/C Bb

what you plan to do with a foo-lish pride... when you're all by your-self a-lo- ne? once you

LIVE 1992

what you plan to do with your foo-lish pride, when you're all by your-self a-lone once you

OMB 2007

what you plan to do with a foo-lish pride when you're all by your-self a-lo- ne? once you

Album 1976

41 F C C#m7(b5) Dm7 F/C Bb

tell some-bo-dy the way that ya feel you can feel it be-gin-ning to ease I think it's true.

LIVE 1992

tell some-bo-dy the way that you feel you can feel it be-gin-ning to ease I think it's true.

OMB 2007

tell some-bo-dy the way that you feel you can feel it be-gin-ning to ease I think it's true.

Album 1976

45 F C C#m7(b5) Dm7 F/C Bb F/A

what they say a-bout the squ-eaky wheel al-ways get-tin' the grease bet-ter to sho-

LIVE 1992

what they say a-bout the sque-a-ky wheel al-ways get-tin' the grease bet-ter to sho-

OMB 2007

what they say a bout the sque-a-ky wheel: ras-cal's al-ways get-tin' the grease bet-ter to

5

Album 1976
 LIVE 1992
 OMB 2007

49 Gm7 50 C 51 Gm7 52 C

wer thee peop - le you love___ with love,___ yes, an' show them thee way___ that you fe - el___ I know,

wer thee peop - le you love___ with love,___ show them thee way___ that you fe - el___

sho-wer thee peop - le you love___ with love,___ show them thee way___ that you fe - el___

Album 1976
 LIVE 1992
 OMB 2007

53 Gm7 54 C C#m7(b5) Dm7 F#m7(b5) 56

Things are gon - na be just fi - ne if you on - ly wi - ll,___ what I'd like to do___ to you___

Things are gon - na turn out right if we on - ly will - if we on - ly will, will to night___

Things are gon - na turn out right___ if we on - ly will,___ if we on - ly will, on - ly sho-

Album 1976
 LIVE 1992
 OMB 2007

57 Gm7 58 C 59 Gm7 60 C

sho-wer thee peop - le you love___ with lo - ve show them thee way___ you fe - el___

peop - le you love___ with love,___ you got to show them thee way___ that you fe - el, yeah

wer thee peop - le you love___ with love___ show them thee way___ that you fe - el___

6

61 Gm^7 62 C $C\#m^7(b5)$ Dm^7 63 64

Album 1976
 Things are gon - na be much bet - ter if you on - ly will__

LIVE 1992
 Things are gon - na be much bet - ter if we on - ly will__

OMB 2007
 Things are gon - na be much bet - ter if we on - ly will__

65 Interlude 7 72 C

Album 1976
 wo - o - o - o -

LIVE 1992
 Interlude 7

OMB 2007
 Interlude 7

73 OUTRO Gm^7 74 C 75 Gm^7 76 C

Album 1976
 Ad-lib over melody
 oh. Yeah, sho - wer them woh yea__

LIVE 1992
 OUTRO

OMB 2007
 OUTRO No comp
 sho- wer thee peop - le you love__ with_ love__ show them thee way__ that you fe - el__

Album 1976 77 Gm⁷ 78 C 79 Gm⁷ 80 C

ya ya yea yea yeah

OMB 2007

sho- wer thee peop - le you love___ with_ love___ show them thee way___ that you fe - el___ they say in

Album 1976 81 Gm⁷ 82 C 83 Gm⁷ 84 C

You'll feel bet- ter right a- way t'ain't much to do sell your pri - de

LIVE 1992 Ad-lib over melody (Bg Voc adlib)

OMB 2007 Gm⁷ Soloist Ad-lib over melody C Gm⁷ C

e - ve - ry life, they say that the rain must fall just like

Album 1976 85 Gm⁷ 86 C 87 Gm⁷ 88 C

an' I say they say in e -

OMB 2007 Gm⁷ C Gm⁷ C

pou- rin' down rain pou rin' down rain, make it rain make it rain

Album 1976 89 Gm⁷ 90 C 91 Gm⁷ 92 C *laid-back*

very life they say the rain must fall just like a

OMB 2007 Gm⁷ C Gm⁷ C

make it rain have a big one make it rain

Album 1976

93 Gm⁷ 3 pou - rin' rain 94 C make it rain 95 Gm⁷ make it rain 96 C

OMB 2007

Gm⁷ C Gm⁷ C

lo - ve love, love, and sun - shine

Album 1976

97 Gm⁷ love, love, love, and sun - shine, oh, oh, yes, make it rain. 98 C 99 Gm⁷ 100 C

OMB 2007

Gm⁷ C Gm⁷ C

sho - wer thee peop - le you love with love show them the way that you feel,

Album 1976

101 Gm⁷ love, love, love, and sun - shine, yeah al - right, then 102 C 103 Gm⁷ 104 C

OMB 2007

Gm⁷ C C#m⁷(b5) Dm⁷ B^b F/C Dm⁷ C/E

Things are gon - na be much bet - ter if we on - ly will.

Album 1976

105 Gm⁷ e - very - bo - dy e - very - bo - dy e - very - bo - dy e - very - bo - dy love oh yeah 106 C 107 Gm⁷ 108 C *fade out*

LIVE 1992

Gm⁷ C C#m⁷(b5)

an' things will be much bet - ter if we on - ly

OMB 2007

F *fine*

LIVE 1992

109 Dm⁷ will. 110 B^b F/C Dm⁷ C/E 111 F

LIITE 3. Litterointi osasta tv-haastattelusta The Dick Cavett Show (10.10.1977)

00:00: And by grants of the Chub Corporation, and Gulf and Western Industries Incorporated

00:06 Ohjelman tunnusmusiikki

00:24 Dick Cavett (DC): Hello. Around the country, probably at this very moment, I'd be willing to bet that thousands of radio stations and jukeboxes and phonographic devices are playing one or both of a couple of hit records by two of the more enduring and accomplished figures in the pop music field, and the hits I'm referring to are "Nobody Does It Better", Carly Simon, and "Handyman" by James Taylor. Fortunately, tonight we have something even better than hearing those records, namely the artists who made them, and I think I use the word "artist" advisedly in this case: Carly Simon and James Taylor together, for the first time on television, or... at least this year, certainly in public television.

01:08 Carly Simon (CS): For the first time in life.

01:10 DC: Is that so? Have you never been publicly together?

01:15 James Taylor (JT): No, we've done tours occasionally and...

01:19 DC: Tours

01:20 JT: ...recorded too.

01:20 CS: And one television show.

01:21 DC: That, yes, yeah. Umm. Anyway, it's nice to see you here together, particularly because you're *married*, which is one of the old-fashioned things about you. I've been invited into your home, and it's nice to have an old-fashioned, conservative married couple here. If Grant Wood were alive, he would paint the two of you. But is there a competitive thing there, at all? I mean, I noticed no chart in your apartment saying who's up and who's down and who's record is where and so...

01:50 CS: We try to eliminate the gold records and the charts and any news about how the records are doing from the, from the house itself, and we... and we, uh...

02:02 DC: I was struck by that, I... It's the first time I've been to a gold-record home, where there was no gold-record showing

02:08 CS: They all go the mothers.

02:11 DC: The mothers of the artists?

02:12 JT: Yes.

02:13 DC: Yeah. And they display them permanently. Yeah. James, would it be well to get out of the way at the beginning what you say to the aspiring songwriter? Whenever we have a guest on who's known as a song-writer/performer, there are people who write in and say, or want mail forwarded to you, how do I get started in all of that, and...

02:35 JT: I... yeah

02:35 DC: It's a terrible problem

02:37 JT: I, I think it was a lot easier when I started in 19... in 1968. I started with a group here in New York, and then I went to England for a while and was picked up by Peter Asher, who was working for The Beatles at that point, for their Apple Records. It's lot more... the whole business seems to be a lot more saturated now, and a lot more, sort of, uh, stacked, you know? It's more... you see people graduating from business schools in, in... you know, with degrees in pop music and stuff.

03:10 DC: Yeah.

03:11 JT: It's a... I myself have given lectures at colleges and stuff. It seems to be much more, uh, mapped out. And it's also harder to get into, you know, it's not... it's not as easy as it was. I think the only advice is that you just have to keep at it, and if you're very good it's worth itself, uh, it's worth it's own while, and then uh... beyond that, sooner or later, someone picks up on it and enjoys it, you know, hopefully.

03:37 DC: Were you an English major?

03:39 JT: Uh, no, uh... what, where, in college?

03:41 DC: Well, hearing what you've...

03:43 JT: Well, I... I went to... I never went to college...

03:46 DC: Military school at one point, and uh...

03:48 JT: Right, no, I... I was, I was just a student, just a preparatory student.

03:53 DC: Yeah. They didn't major where you were.

03:55 JT: No, not... not as such.

03:57 DC: Because I read that you had a penchant for metaphor or something in your English classes, and uh... is it good for a kid who's... wants to go into the business to study any particular thing like that, composition, English?

04:11 JT: I really don't know, you see: I thought I was going to be a chemist,

umm, all along, and uh, it was just at the last moment that I sort of, uh, came about, and switched tack, and went, uh... and turned totally left, and went to New York, you know.

04:27: DC: Did you write every... Carly?

04:29 CS: Have you noticed James' elocution, though?

04:32 DC: His diction is quite fine.

04:33 CS His diction... There have been disk jockeys who have, who have after... after James' songs have been on, they say that James should have been an English professor, because he always says "ayh, ayh book.. ayh". And always, in, in his songs he says: "thee secret of life is enjoying *thee* passing of time". Oh, I am sorry if I gave anything away, but, but he, he speaks...

04:56 JT: Good for you.

04:57 CS... As an old... as an old English professor.

05:01 DC: An old-schooler. Yes. Why is that? Have you cultivated that or were you born with it?

05:08 JT: I don't know. I guess it's uh, either environmental or hereditary, one or the other.

05:13 CS: But, but your ma and your dad don't...

05:13 JT They (epäselvää puhetta) for me.

05:15 CS: ...don't speak like that.

05:16 JT: No?

05:17 CS: I've never heard them say that.

05:19 DC: He doesn't sound affected though, does he? Just distinguished.