



KARELIA-AMMATTIKORKEAKOULU
Musiiikin koulutus

Juliana Vehviläinen

ELLA SCATS! – HAVAINTOJA ELLA FITZGERALDIN ”BLUE
SKIES” -SCATSOOLOSTA

Opinnäytetyö
Marraskuu 2019

	<p>OPINNÄYTETYÖ Marraskuu 2019 Musiikin koulutus</p> <p>Tikkarinne 9 80200 JOENSUU +358 13 260 600 (vaihde)</p>
<p>Tekijä Juliana Vehviläinen</p>	
<p>Nimeke Ella Scats! – havaintoja Ella Fitzgeraldin ”Blue Skies” -scatsoolosta</p> <p>Toimeksiantaja Karelia-amk</p>	
<p>Tiivistelmä</p> <p>Opinnäytetyössäni tutkin ja analysoin huomioitani jazzlaulaja Ella Fitzgeraldin improvisoidusta scatsoolosta. Valitsin tutkinnan kohteeksi soolon ”Blue Skies” -kappaleesta. Työssäni käsittelen myös Fitzgeraldin uran pääkohtia aikana ennen tutkittavana olevan kappaleen julkaisua.</p> <p>Tutkin kyseistä scatsooloa useammasta eri näkökulmasta. Lähestyn sooloa scat-tavujen, rytmisten motiivien, melodialainojen sekä melodisten motiivien kannalta. Mielestäni nämä elementit antavat ehyen ja riittävän kokonaisvaltaisen kuvan käsiteltävästä soolosta.</p>	
<p>Kieli suomi</p>	<p>Sivuja 33 Liitteet 1 Liitesivumäärä 3</p>
<p>Asiasanat scatlaulu, improvisointi, jazz, laulaminen</p>	

 Karelia UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES	<p>THESIS November 2019 Degree Programme in Music</p> <p>Tikkarinne 9 80200 JOENSUU FINLAND + 358 13 260 600 (switchboard)</p>
<p>Author Juliana Vehviläinen</p>	
<p>Title Ella Scats! – Observations of Ella Fitzgerald’s Scat Solo on the Song “Blue Skies”</p> <p>Commissioned by Karelia UAS</p>	
<p>Abstract</p> <p>In this thesis I made observations on the improvised scat solo from jazz singer Ella Fitzgerald. The chosen solo is from the song “Blue Skies”, originally written by Irving Berlin in 1926. I also deal with the biggest turning points in Fitzgerald’s career, before the release of the song under investigation.</p> <p>In the thesis I analyzed the improvised vocal solo from several viewing points. I approached the solo in question based on used scat syllables, rhythmic motifs, melodic loans and melodic motifs. In my opinion, the above-mentioned elements provide an adequate and pervasive analysis of the solo in question.</p>	
<p>Language Finnish</p>	<p>Pages 33 Appendices 1 Pages of Appendices 3</p>
<p>Keywords scat singing, improvisation, jazz, singing</p>	

Sisältö

1	Johdanto.....	5
2	Työn tarkoitus ja menetelmälliset valinnat	6
2.1	Tavoitteet	6
2.2	Nuotintaminen ja imitointi apuna	6
3	Termistöä	7
3.1	Kappaleessa vaikuttavat tyyllilajit.....	7
3.1.1	Swing	7
3.1.2	Bebop.....	9
3.1.3	Hard bop	9
3.2	Jazzrytmiikka ja fraseeraus.....	10
3.3	Scat-laulu	10
3.4	Improvisoinnin peruslähtökohdat.....	12
3.5	Asteikot jazzmusiikissa	13
4	Ella Fitzgerald – the First Lady of song	14
4.1	Fitzgeraldin elämän ja uran alkuvaiheet.....	14
4.2	Amatööri-illat ja kykyjenetsintäkilpailut	15
4.3	Kiertue-elämää ja yhteistyökumppaneita	16
5	”Blue Skies”.....	16
5.1	”Blue Skies” -sävellys.....	16
5.2	”Blue Skies” (Ella Fitzgerald, 1958)	17
5.3	”Blue Skies” -kappaleen rakenne	17
5.4	”Blue Skies” -kappaleen sävellaji ja sointuharmonia	17
6	Kaksi ja puoli kiertoa improvisaation ilotulitusta	18
6.1	Scat-tavut.....	18
6.2	Rytmiset motiivit.....	21
6.3	Melodialainat	23
6.4	Melodiset motiivit	24
6.4.1	Motiivien toistaminen ja variointi	25
6.4.2	Melodis-harmoniset ilmiöt	26
6.4.3	Sointuarpeggiot.....	29
6.4.4	Lähestymiskuviot ja kromaattiset johtosävelkulut	29
6.5	Yhteenveto.....	30
7	Pohdinta	31
	Lähteet	33

Liitteet

Liite 1 ”Blue Skies” -soolotranskriptio Ella Fitzgeraldin soolosta

1 Johdanto

Musiikin opiskelussa tutkitaan ja opiskellaan lähtökohtaisesti asioita, joita muut ovat tehneet jo aiemmin. Musiikkia kuunnellaan ja musiikissa kuultuja asioita matkitaan ja toistetaan. Jazzmusiikissa tämä ilmiö korostuu etenkin improvisaation parissa. Improvisaation peruslähtökohtien lisäksi tärkeimpänä menetelmänä sen kehittämiseksi on muiden imitointi. Laulajat matkivat instrumentalisteja, instrumentalistit pyrkivät laulajamaiseen melodisuuteen soloissaan ja vaikutteita haetaan jopa muista musiikkityyleistä lainaamalla melodiapätkiä ja sovittamalla niitä uuteen harmonia-ympäristöön.

Jokainen improvisaation osa-alueista toimii tärkeänä rakennuspalikkana, joiden avulla rakennetaan itselle persoonallinen ja luonnollinen tyyli ilmaista itseään improvisaation parissa. Musiikki on ilmaisua, mutta mielestäni improvisaatio on sitä parhaimmillaan. Parhaimmillaan improvisaation avulla venytetään rajoja, luodaan uutta ja heittäydytään musiikin vietäväksi.

Musiikkipedagogiopinnoissani olen havainnut improvisaation aiheuttavan osalle kollegoistani pelokkaita tuntemuksia. Improvisaatio, ja etenkin lauluimprovisaatio, koetaan harmillisen usein pelottavana asiana, mikä voi johtua siitä ajatuksesta, että improvisaatiossa kuvaannollisesti vain taivas on rajana. Mielestäni improvisaation vapaus ja melodian rajoitteiden puute tulisi päinvastoin kokea mahdollisuutena luovuudelle.

Improvisaatio kaipaa kehittyäkseen sanavarastoa. Sanavaraston kartuttaminen alkuvaiheessa voi tuntua haastavalta, mutta imitoimalla muita sanavarasto karttuu huomaamatta. Opinnäytetyöni aiheen valikoitumisen taustalla onkin oman sanavaraston kartuttaminen lauluimprovisaatiossa, ja Ella Fitzgeraldin improvisaatio on siihen tarkoitukseen mitä oivallisinta materiaalia. Pyörä on jo keksitty, miksi sitä täytyisi yrittää keksiä uudelleen?

2 Työn tarkoitus ja menetelmälliset valinnat

2.1 Tavoitteet

Opinnäytetyöni tavoitteena on tutkia ja havainnoida Ella Fitzgeraldin scatsooloa suurennuslasin kanssa. Tutkimisen ja havainnoinnin apuvälineenä käytän itse tehtyä nuotinnosta kyseisestä scatsoolosta. Mielestäni soolojen transkriboiminen ja niiden opetteleminen ovat oman improvisaation kehittämisen kannalta erittäin tärkeää.

Havainnoimisen jälkeen tavoitteenani on opetella laulamaan soolo läpikotaisin. Aion myös pilkkoa sooloa lyhyemmiksi käyttökelpoisiksi fraaseiksi, minkä avulla voin kasvattaa sanavarastoani ja kehittää omaa improvisaatiotani.

2.2 Nuotintaminen ja imitointi apuna

Transkriboimisella tarkoitetaan kuullun musiikin ylöskirjoittamista tai nuotintamista (Weir 2001, 231). Transkriboimalla ja opettelemalla laulamaan tai soittamaan muiden improvisoituja sooloja pystyy kehittämään omaa improvisaatiota miltei huomaamatta. Omien kokemusteni mukaan muiden soolojen avulla oma sanavarasto kasvaa, ja sen myötä oma improvisaatio monipuolistuu ja kehittyy. Michele Weir kertoo kirjassaan, että soolon osittain transkriboimisella on myös hyötyä improvisoinnin kehityksen kannalta (Weir 2001, 218).

Transkriboiminen jo yksistään on kokemusteni mukaan oiva tapa kehittää omaa improvisaatiota, mutta transkription analysointi auttaa ymmärtämään syvällisemmin soolossa tapahtuvia ilmiöitä. Tutkimalla sooloa saa vastauksia soolon aikana heränneisiin moniin kysymyksiin, kuten: ”Miksi hän laulaa/soittaa tässä näin? Miksi tämä kuulostaa näin hyvältä? Mitä asteikkoa hän käyttää?” Soolon tutkimista voidaan verrata käänteiseen rakentamiseen: soolo jaetaan osiin ja osat vielä pienemmiksi osioiksi, jotta voidaan ymmärtää kokonaisuutta paremmin (Jazz Advice 2011).

Imitoiminen ja kuullun musiikin toistaminen on mielestäni myös yksi tärkeimmistä työkaluista, joka auttaa transkriboimisessa. Mark Levine kertoo kirjassaan hyödyllisiä vinkkejä uuden kappaleen omaksumista varten; ensin laula kappale, minkä jälkeen pilko se pienemmiksi fraaseiksi ja toista niitä niin kauan, kunnes osaat koko kappaleen (Levine 1995, 413). Mielestäni nämä edellä mainitut vinkit ovat oivallisesti hyödynnettävissä myös transkriboimisen avuksi. Kun ensin opettelee imitoimalla lyhyen fraasin, se on kokemusteni mukaan helpompi kirjoittaa ylös nuotille.

3 Termistöä

3.1 Kappaleessa vaikuttavat tyylilajit

Tässä luvussa kerron jazzin eri tyylilajeista, joiden vaikutteita on kuultavissa ”Blue Skies” -kappaleessa. Mielestäni jokainen alla esitelty tyylilaji on tuonut oman vivahteensa Ella Fitzgeraldin äänittämään versioon. Yksinkertainen ja selkeä melodia sekä taustalla soittava big band viittaa swing-tyyliin, kun taas improvisaatio ja sen sisältämät kromaattiset linjat tuovat mieleeni bebopin. Lisäksi hard bopin vaikutteita on kuultavissa muun muassa bluesvivahteisissa soolofraaseissa.

3.1.1 Swing

Swing -tyylilaji oli vallinnut mustassa musiikissa big bandien aikakaudella jo kymmenen vuoden ajan ennen kuin valkoinen yleisö antoi sille nimen ”swing”. Tyylilaji sai alkunsa ragtimesta, joka rantautui New Yorkiin 1920-luvun alussa. Ragtimen suurimpia nimiä olivat pianistit Fats Waller ja James P. Johnson. (Hilamaa & Varjus 2012, 85.)

Fletcher Henderson oli yksi 1920-luvun puolivälissä kehittyneestä big band -soundin kehittäjistä. Big band -soundin kehittyminen johti siihen, että klarinetin

rooli korvattiin saksofonilla ja musiikissa oli kuultavissa vaskien ja puupuhaltimien vuoropuhelua. Big band -soundi saavutti suosionsa ja hallitsi musiikkia toisen maailmansodan loppuun saakka. (Hilamaa & Varjus 2012, 87.)

Tyypillisiä piirteitä swing-musiikille olivat vaskien ja puupuhaltimien vuoropuhelun lisäksi vahva rytmisektio. Jossain määrin kappaleissa ilmeni myös improvisaatiota, riippuen sovituksesta ja bändeistä. (Swing 2019.) Swing-kappaleille ominaista oli selkeät melodiat ja yksinkertaiset harmoniat, sekä tanssittavuus, koska kyseessä oli viihteellinen tanssimusiikin laji (The Jazz Piano Site 2019).

Duke Ellington oli yksi big band -aikakauden suurimmista nimistä. Hän teki läpimurtonsa vuonna 1927, jolloin hän sai kiinnityksen suosituille Cotton Clubille. Lamankin aikaan vuonna 1929, hänen yhtyeensä oli niin suosituksessa asemassa, että vaikeudet eivät yltäneet Ellingtonin yhtyeeseen saakka. 1930-luvun lopulla Ellingtonin yhtye oli Armstrongin, Wallerin ja Webbin yhtyeiden rinnalla viiden suosituimman mustan ryhmän joukossa. Chick Webb tunnettiin yhtyeestä, joka hallitsi Savoy Ballroomia, yhtä suosituinta newyorkilaista tanssipaikkaa. (Hilamaa & Varjus 2012, 91.)

Big bandien kriisiaika alkoi sotavuosien aikana. 1930-luvun loppupuolella yhdysvaltalaiset perustivat verkoston tukemaan big bandien toimintaa. Verkosto tarjosi apua ohjelmatoimistojen, agenttien, tanssialien ja klubien muodossa. Kiertueilla kohdattiin vastoinkäymisiä bensiinin säännöstelystä johtuen ja lopulta myös soittajia alkoi kadota armeijan riveihin. Säännöstely johti myös levytyslakkoon, jonka muusikkojen liiton johtaja James Petrillo aloitti. (Hilamaa & Varjus 2012, 105.)

Vain vahvimmat big bandit selvisivät 1940-1950 -lukujen kriisistä, Ellingtonin yhtye ollessa yksi niistä. Taustalla mylläsi kuitenkin uudistusten aika, joka johtui osittain swingin viihteellisyydestä, yleisön vanhenemisesta ja kriisistä johtuvasta yhtyeiden koon pienentämisestä. Yhtyeiden pienentyneet koot nähdään taustana bebopin tuloon. (Hilamaa & Varjus 2012, 105.)

3.1.2 Bebop

Swingin kulta-aika sai väistyä bebopin tieltä. Bebopin kehittyminen sai alkunsa klubeilta, jossa järjestettiin jameja keikkojen jälkeen. Keskeisimpiä pioneereja bebopin aikakaudella olivat Dizzy Gillespie ja Charlie Parker, jotka aloittivat yhteistyönsä Billy Eckstinen big bandissa. Bebopille ominaista oli pienemmät kokoonpanot, monimutkaisemmat rytmit, nopeampi tempo ja rouheampi yleistunnelma. (Hilamaa & Varjus 2012, 109.)

Ominaista bebop-tyylilajiin oli ottaa tyypillisiä sointuprogressioita swing-kauden kappaleista ja tehdä niihin monimutkaisempia melodioita. Reharmonisointi oli myös hyvin tyypillistä bebop-kappaleissa, kun muusikot halusivat luoda jännitteitä ja dissonanssia harmoniaan. (Bebop 2019). Swing-kauteen verrattaessa bebop-sävellysten sointuharmonia sisälsi enemmän vaihtuvuutta. Bebop-sävellyksissä oli yleistä puolinuotein vaihtuvat soinnut, tritonuskorvaukset, väldominantit ja muunnetut lisäsävelet. Dom7-sointujen korvaaminen maj7-soinnuiksi oli myös hyvin tyypillistä bebop-kauden kappaleissa. (Tabell 2004, 58 - 59.)

3.1.3 Hard bop

Hard bopiksi kutsutaan jazzin tyylilajia, jota pidetään bebopin jälkikautena. Hard bopissa on kuultavissa vaikutteita bebopista, R&B:sta, gospelista ja bluesista. Tämän kyseisen tyylilajin suurimpiin nimiin lukeutuvat muun muassa Horace Silver, Cannonball Adderley, John Coltrane ja Thelonius Monk. (Hard bop 2019.)

Hard bopin erotti bebopista hitaampi tempo, vahva painotus toiselle ja neljännelle iskulle, vahvat bluesvivahteet ja yksinkertaisemmat melodiat. Melodioita harmonisoitiin yleensä myös usealle äänelle. Swing-tyylilajista tuttu vuoropuhelu oli myös jälleen kuultavissa hard bop -kappaleissa. (The Jazz Piano Site 2019.)

3.2 Jazzrytmiikka ja fraseeraus

Jazzrytmiikka perustuu synkopoinnille, jossa piilee aksentit tahdin toiselle ja neljännelle iskulle (Weir 2001, 77). Aksentoimalla tahdin toista ja neljättä iskua alijakojen iskulliset sävelet tulkitaan kestoiltaan pidemmiksi kuin iskuttomat sävelet. Weir kertoo Vocal Improvisation -kirjassaan, kuinka kaksi kahdeksasosanuottia tulkitaan trioleiksi, jossa kaksi ensimmäistä nuottia on sidottu yhteen. Englannin kielessä näitä triolipohjaisia kahdeksasosanuotteja kutsutaan nimellä ”swing eights”. ”Swing eights” ei ole konseptina kuitenkaan matemaattisesti tarkka, vaan se perustuu swingin tunteeseen ja elastisuuteen. (Weir 2001, 77.)

Jazzfraseeraus on erittäin tärkeä tekijä jazzmusiikissa. Kokeneimmat jazzmuusikot kuulevat välittömästi, jos solistilla ei ole tarvittavaa ”swingiä” soololinjoissaan. Swingin tunteen tärkeydestä on olemassa myös kappale: ”It Don’t Mean a Thing if it Ain’t Got That Swing” (Weir 2001, 77). Mielestäni kyseisen kappaleen nimi todellakin painottaa swingin tunteen tärkeyttä jazzmusiikissa.

Artikuloiminen vaikuttaa suuresti jazzfraseeraukseen, ja jokaisen oma mieltymys ja persoonallinen soitto- tai laulutyyli vaikuttavat siihen, kuinka elastista fraseeraus on (Weir 2001, 78). ”Laid back” on englanninkielinen termi, joka tarkoittaa suomennettuna ”taaksepäin nojautuva”. Termi liittyy olennaisesti jazzfraseeraukseen ja artikuloimiseen, sillä taaksepäin nojautuvuus rytmiin suhteutettuna tuo elastisuutta soittoon tai lauluun. Weir kertoo kirjassaan, että nojattaessa taaksepäin rytmit sijoittuvat sekunnin murto-osan myöhemmäksi suhteutettuna neljäsosaiskuihin, sen sijaan että ne olisivat täysin iskun päällä. (Weir 2001, 80.)

3.3 Scat-laulu

Scat-laulua kutsutaan tutummin englanniksi termillä ”scat singing” (suom. puhekielessä scattaaminen). Scat-laulu on keksityillä tavuilla melodian improvisoimista, ja sitä voidaan verrata instrumentalistien soitettuihin sooloihin. Scat-laulun koetaan syntyneen siitä, kun yhdysvaltalaiset jazzlaulajat matkivat jazzsoittimien ääntä omalla lauluäänellään. Ella Fitzgerald tunnetaan myös hyvin siitä, kun hän

improvisoidessaan matki erilaisia instrumentteja, erityisesti eri puhallinsoittimia. (Musicterms Artopium 2018.)

Bob Stoloffin mukaan scat-laulu on ollut yhtä kauan olemassa kuin jazz-musiikki-kin, mutta se liitetään useimmiten bebopin aikakauteen. Stoloffin kirjassa mainitaan, kuinka Louis Armstrong yhdessä Ella Fitzgeraldin kanssa edustavat scat-laulamisen syvintä olemusta heidän äänityksillään. (Stoloff 1996, 6 - 8.)

Scat-laulussa käytetään harvoin oikeita olemassa olevia sanoja vaan se tapahtuu erilaisilla tavuilla. Ei ole oikeita eikä vääriä tavuja, vaan painopiste on sävelissä ja rytmeissä, ihan kuten instrumentalisteillakin. Se mitä tavuja ja ääniteitä suusta tulee ulos liikoja ajattelematta, toimii yleensä parhaiten.

Scat-laulussa erilaisten konsonanttien käyttö on hyvin tärkeää rytmin kannalta. Mili Bermejon mukaan perkussiivisten konsonanttien käyttö on suositeltavaa, koska ne helpottavat erilaisten rytmien korostamista (Bermejo 2017, 9). Kepeämpiä ja helpommin artikuloitavissa olevia konsonantteja ovat mielestäni D, L, M, N ja raskaampia K, P, R, T.

Tavujen muodostamiseen tarvitaan myös vokaaleja. Kaikki vokaalit, kuten myös konsonantitkin ovat sallittuja, mutta kokemusteni mukaan nopeissa tempoissa improvisoimiseen auttaa etuvokaalien käyttö. Etuvokaaleita ovat E, I, Y, Ä, Ö, kun taas A, O, Å, U ovat takavokaaleita. Erityisesti A-vokaali on todella avoin, mikä vaikeuttaa soololinjan etenemistä (Bermejo 2017, 9).

Erilaisia scat-tavuja on yhtä monta kuin on laulajiakin. Omien kokemusteni ja huomioitteni mukaan improvisaation opettamisessa lähdetään yleensä liikkeelle ”duu-ba” -yhdistelmästä. Kyseessä on kahden kahdeksasosanuotin yhdistelmä, jossa on käytetty jazzfraseerausta. Neljäsosanuotti on jazzfraseerauksessa lyhyempi kuin suorana fraseerattuna, jolloin voidaan käyttää tavua ”ba”. Jos halutaan lopettaa neljäsosanuotti selkeämmin, niin voidaan käyttää esimerkiksi tavua ”bap”. Kahdeksasosatrioli on helposti tavutettavissa ”du-l-ja” tai ”duu-ja-ba”.

3.4 Improvisoinnin peruslähtökohdat

Kokemusteni mukaan improvisoinnin perustana toimii sointujen ilmentäminen melodian avulla. Kappaleen rakenne toimii improvisoinnissa karttana, joten sen määrittäminen alkuvaiheessa on tärkeää. Yleisimpiä rakenteita jazzmusiikissa ovat A-A-B-A ja 12-tahdin blues. (Bermejo 2017, 11.) Kun kappaleen rakenne on selvillä, osioiden purkaminen ja niihin perehtyminen on mielestäni paljon helpompaa ja jäsenneltyä.

Rakenteen määrittämisen jälkeen tutkitaan yleensä sointuja ja ryhdytään laulamaan rakenteen mukaisesti sointujen perusääniä eli bassoääniä. Bassoäänien laulamisen jälkeen edetään yleensä sointuarpeggioihin. Sointuarpeggioita lauletaan rakenteen mukaisesti, ja sointujen tullessa tutummaksi lineaarisuutta voi muuttaa niin, että sointuarpeggiot kulkevat vuorotellen ylös- ja alaspäin.

Rakenteen, bassoäänien ja soinnun sävelten tullessa tutummaksi kannattaa kokeilla luoda erilaisia guide tones -linjoja (eng. guide tone lines), joilla merkataan sointuja ja havainnollistetaan sointuprogressioita. ”Guide tone lines” -termistä ei ole virallista suomennosta, mutta englanninkielisen nimensä mukaan niiden tarkoituksena on ohjata soinnun säveleltä seuraavalle, luoden pidemmän melodialinjan. Michele Weirin mukaan guide tones -linjat koostuvat pääosin sointujen tersseistä, septimeistä ja seksteistä, sillä ne määrittävät soinnun laadun. Luomalla erilaisia guide tones -linjoja kappaleen sointuharmonia tulee tutummaksi ja sointujen merkkäminen improvisoidessa helpottuu, mikä onkin suurin tavoite improvisaatiossa. (Weir 2001, 152.)

Yksittäisten sointujen merkkäamisen lisäksi improvisaatiossa on hyvä ennakoida tulevia sointuja ja ilmiöitä. II-V-I-sointuprogressio on käytetyin progressio jazzmusiikissa (Levine 1995, 15). Kyseessä on sointuprogressio, jossa edetään sävellajin toisen asteen soinnulta viidennen asteen dominanttisoinnulle ja päädytään sävellajin ensimmäisen asteen soinnulle. Esimerkiksi C-duurissa II-V-I menisi näin: Dm7-G7-Cmaj7 ja A-mollissa näin: Bm7b5-E7-Am7. Sen sijaan, että sointuvaihdoksia merkattaisiin yksi kerrallaan, fraaseja voidaan luoda ennakkoivasti enteilemään tulevia sointuja.

3.5 Asteikot jazzmusiikissa

Sen lisäksi, että improvisaatiossa ilmennetään sointuja laulamalla tai soittamalla soinnun säveliä, improvisoitaessa käytetään myös paljon erilaisia asteikoita. Helposti lähestyttävimpiä asteikoita ovat mielestäni pentatoninen asteikko ja bluesasteikko.

Pentatoninen asteikko koostuu viidestä duuriasteikon sävelestä: 1-2-3-5-6. Pentatonisella asteikolla on myös eri moodeja, mikä käytännössä tarkoittaa sitä, että sävelet pysyvät samana, mutta lähtöäänäni muuttuu. Pentatonisen asteikon viidettä moodia kutsutaan mollipentatoniseksi asteikoksi, jonka sävelet ovat seuraavat: 1-b3-4-5-b7. (Levine 1995, 194-195.) Mollipentatoninen asteikko muistuttaa hyvin paljon bluesasteikkoa. Mark Levinen kirjan mukaan bluesasteikko koostuu seuraavista intervaleista: b3, 1, ½, ½, b3, 1 (Levine 1995, 219). Havainnollistamisen vuoksi luettelen seuraavaksi Am-bluesasteikon sävelet: a, c, d, dis/es, e, g, a.

Duuriasteikon eri moodit ovat mielestäni myös hyvin yleisiä jazzmusiikissa. Näiden moodien pohjalla on duuriasteikko ja eri moodit muodostuvat muuttamalla lähtösäveltä. Duuriasteikon moodeihin kuuluvat jooninen, doorinen, fryyginen, lyydinen, miksollyydinen, aiolinen (luonnollinen molli) ja lokriinen. Mark Levine on kirjassaan listannut moodit, joita voi soittaa esimerkiksi Dm7-G7-Cmaj7 (II-V-I) -progression päälle. Cmaj7-soinnulle voi soittaa C-joonista, Dm7-soinnulle D-doorista ja G7-soinnulle G-miksollyydista. (Levine 1995, 34-37.)

Jazzmusiikissa melodisen mollin moodit ovat myös yleisiä improvisoinnissa käytettyjä asteikkoja. Verrattaessa C-duuriasteikkoa ja C-melodinen molli -asteikkoa, ainoa ero on melodisesta mollista löytyvä molliterssi (es). Melodisen mollin moodit ovat melodinen molli, fryyginen #6, lyydinen #5, miksollyydinen #4 (overtoneasteikko), miksollyydinen b6, lokriinen #2 ja alt-asteikko. (Sibelius-Akatemia 2019.)

Seuraavaksi esittelen jazzmusiikissa käytetyimmät bebop-asteikot. Bebop-asteikoissa esiintyy kromatiikkaa, mitä on havaittavissa usein jazz-improvisoinnissa. V-asteen duuribebop -asteikko koostuu duuriasteikon sävelistä sekä dominanttiseptimistä: 1, 2, 3, 4, 5, 6, b7, 7, 8. Bebopille tyypillinen kromaattisuus ilmenee siis b7, 7 ja 8 sävelten välillä. Tätä edellä mainittua asteikkoa soitetaan ja lauletaan usein II-V -sointuprogressioissa V-asteen soinnun päälle. I-asteen duuribebop -asteikko koostuu duuriasteikon sävelistä sekä ylennetystä kvintistä: 1, 2, 3, 4, 5, #5, 6, 7, 8. Tässä asteikossa kromatiikkaa ilmentää 5, #5 ja 6 sävelten väli. (Levine 1995 173-175.)

4 Ella Fitzgerald – the First Lady of song

Ella Fitzgeraldia kutsutaan jazzin kuningattareksi, eikä ilman saavutuksia: Fitzgerald oli yksi 1900-luvun merkittävimmistä jazzmuusikoista ja häntä pidetään kaikkien aikojen tunnetuimpana jazzlaulajana. Hänen ylistystittelinsä eivät suinkaan ole ”tuulesta temmattuja”, koska hänellä on lukuisia palkintoja heijastamassa hänen ansioitumistaan jazzmusiikin saralla. (Ella Fitzgerald Official Site 2019.)

Elinaikanaan Fitzgerald voitti yhteensä 13 Grammy-palkintoa ja myi yli 40 miljoonaa albumia. Uransa aikana hän työskenteli lukuisten ansioituneiden jazzmuusikoiden kanssa, kuten Duke Ellingtonin, Frank Sinatran ja Dizzy Gillespien kanssa. (Ella Fitzgerald Official Site 2019.)

4.1 Fitzgeraldin elämän ja uran alkuvaiheet

Ella Jane Fitzgerald syntyi Newport Newsissa, Virginiassa 25.4.1917. Hänen vanhempansa erosivat pian hänen syntymänsä jälkeen, ja Fitzgerald muutti yhdessä äitinsä kanssa New Yorkiin hänen isäpuolensa luokse. Hänen äitinsä työskenteli muun muassa tarjoilijana ja isäpuolensa teki töitä ojankaivajana ja osa-aikaisena autonkuljettajana. Tiukan ja vaatimattoman rahatilanteen vuoksi Ella ryhtyi työskentelemään osa-aikaisesti paikallisten uhkapelaajien juoksutyttöinä.

Vapaa-aikaansa hän vietti monikansallisessa naapurustossaan erinäisten urheilulajien parissa. Urheilun lisäksi Fitzgerald hän kävi katsomassa erilaisia esityksiä Harlemin Apollo Teatterissa. (Ella Fitzgerald Official Site 2019.)

Hänen nuoruutensa koki myös suuria vastoinkäymisiä ensin hänen äidin kuoltua autokolarin aiheuttamiin vammoihin ja myöhemmin, kun hänen isäpuolensa kuoli sydänkohtaukseen. Näiden tapahtumien johdosta Ellan koulumenestys laski ja myöhemmin tuli huostaanotetuksi jouduttuaan ongelmiin poliisin kanssa. Vastoinkäymiset eivät suinkaan loppuneet tähän, vaan hän joutui turvakotiin sijaiskohteissa tapahtuneiden pahoinpitelyiden seurauksena. 15-vuotiaana, suuren laman aikoihin, Ella pakeni rahattomana turvakodista kaduille. (Ella Fitzgerald Official Site 2019.)

4.2 Amatööri-illat ja kykyjenetsintäkilpailut

Vuonna 1934 Ella Fitzgerald osallistui Apollo Teatterissa järjestettävään amatööri-iltaan laulamalla Hoagy Carmichaelin kappaleen ”Judy” buuaavan yleisön edessä. Laulamisen aloitettua, yleisö kuitenkin hiljeni ja loppujen lopuksi vaati encorea. Illan taustabändissä soitti saksofonisti Benny Carter, joka vaikutti Ellan laulutaidoista. Myöhemmin he ystäväystyivät ja Carter esitteli Ellaa ihmisille, jotka pystyisivät auttamaan häntä urallaan. (Ella Fitzgerald Official Site 2019.)

Fitzgerald osallistui onnistuneen ensiesiintymisensä jälkeen moniin kykyjenetsintäkilpailuihin ja voittikin jokaisen kilpailun. Kilpailuiden lomassa hän tapasi Chick Webbin, joka palkkasi hänet Charlie Lintonin rinnalle kiertämään bändinsä kanssa. (Ella Fitzgerald Official Site 2019.) Webbin kuoltua vuonna 1939, Ella siirtyi johtamaan Webbin orkesteria (H. Hilamaa & Seppo Varjus 2012. 91).

4.3 Kiertue-elämää ja yhteistyökumppaneita

Vuonna 1939 Chick Webbin kuoleman jälkeen, Ella siirtyi johtamaan Webbin orkesteria. 1940-luvulla vallitsi bebopin aikakausi ja tuona aikana Ellan maine kasvoi taitojen karttumisen myötä. Bebopin aikakautena Ella työskenteli muun muassa Dizzy Gillespien kanssa. (Ella Fitzgerald Official Site. 2019.)

Gillespien bändi kiersi yhdessä Ellan kanssa vuonna 1946 ja kiertueen aikana hän tapasi basisti Ray Brownin, jonka kanssa hän avioitui ja adoptoi pojan. Brown työskenteli tuottaja-manageri Norman Granzille ”Jazz at the Philharmonic tour” –kiertueella. Loppujen lopuksi Ella allekirjoitti sopimuksen Normanin kanssa ja hänestä tuli Ellan manageri ja loppuiän ystävä. (Ella Fitzgerald Official Site. 2019.)

Kiertueella Fitzgerald ryhtyi työskentelemään Louis Armstrongin kanssa, jonka kanssa hän päätyi levyttämään useita albumeita. Albumit sisälsivät musiikkia muun muassa Cole Porterilta, Duke Ellingtonilta ja Irving Berliniltä. Levyt olivat suuri menestys. (Ella Fitzgerald Official Site. 2019.)

5 ”Blue Skies”

5.1 ”Blue Skies” -sävellys

”Blue Skies” -kappaleen on säveltänyt Irving Berlin ”Betsy” -musikaaliin (Rodgers & Hart). Kyseinen kappale sävellettiin musikaaliin nopealla aikataululla, mutta siitä tuli välitön menestyskappale. Kappale on myös kuultavissa ”The Jazz Singer” -elokuvassa sekä nimikkokappaleena ”Blue Skies” -musikaalissa, jota tähditti Bing Crosby ja Fred Astaire. (Micucci 2017.)

5.2 ”Blue Skies” (Ella Fitzgerald, 1958)

Ella Fitzgerald äänitti ”Blue Skies” -kappaleen alun perin ”Sings the Irving Berlin Songbook” -levylle vuonna 1958, mutta kappale jäi levyn ulkopuolelle viimeistelyvaiheessa. Loppujen lopuksi kappale julkaistiin ”Get Happy!” -albumilla vuonna 1959. Kyseisellä albumilla on kuultavissa kappaleita viideltä eri äänityssessiolta sisältäen kappaleita muun muassa Ira Gershwiniltä, George Gershwiniltä ja Dizzy Gillespieltä. (Get Happy! 2019.) Albumin julkaisijana toimi Verve Records, joka on yhdysvaltalainen jazzmusiikkiin painottunut levy-yhtiö. (Verve Records 2019.)

5.3 ”Blue Skies” -kappaleen rakenne

Kappaleessa on kolme eri osaa: A1, A2 ja B -osat. Rakenne on afroamerikkalaiselle musiikille tyypillinen A-A-B-A (A1-A2-B-A2). Kappaleen rakenteen kokonaispituus on 32 tahtia, koska jokainen osa on kahdeksan tahdin mittainen.

5.4 ”Blue Skies” -kappaleen sävellaji ja sointuharmonia

Kappaleen sävellaji on C-duuri, mutta rakenteen edetessä kappale siirtyy rinnakkaissävellajiin¹ A-molliin. Kappaleen ensimmäiset, eli A1-osan ensimmäiset neljä tahtia menevät A-mollissa. Neljän tahdin jälkeen kappale siirtyy C-duuriin kolmen tahdin ajaksi. A2-osan alussa vaihdetaan jälleen A-molliin neljän tahdin ajaksi ja A2-osan lopussa siirrytään takaisin C-duuriin ja sävellaji pysyy C-duurissa B-osassakin seitsemän tahdin ajan. B-osan viimeisessä tahdissa siirrytään jälleen rinnakkaismolliin ja rakenne etenee A2-osaan.

”Blue Skies” -kappaleen rakenteessa esiintyy runsaasti jazzmusiikille tyypillisiä II-V-I –sointukadensseja. Edellä mainittuja sointukadensseja ilmenee kappaleen alkuperäisessä sävellajissa (C-duuri), sekä rinnakkaissävellajissa (A-molli).

¹ Rinnakkaissävellajiksi kutsutaan asteikkoja, jossa on sama etumerkintä sekä jossa esiintyy samat sävelet.

Kappale on hyvin yksinkertainen sointuharmonialtaan, sillä harmonia etenee pääosin II-V-I –kadenssien avulla ilman monimutkaisempia sointuprogressioita tai lainasointuja. Muunnesointuja kappaleesta kuitenkin löytyy. Modaaliset muunnesoinnut² subdominanttitehoisista soinnuista ovat hyvin yleisiä jazzmusiikissa (Sibelius-Akatemia 2019). B-osasta löytyykin yksi modaalinen muunnesointu: Fm, joka on lainattu C-mollista. C-duurissa IV-aste olisi Fmaj7, mutta maj7-sointu on haluttu korvata rinnakkaismollin IV-asteen mollisoinnolla.

6 Kaksi ja puoli kiertoa improvisaation ilotulitusta

6.1 Scat-tavut

Scat-tavujen merkitystä ja niiden monipuolisuutta Ellan scatsooloissa ei mielestäni alleviivata tarpeeksi. Todellisuudessa hänen tavuvalintansa esittivät hyvin suurta roolia hänen sooloissaan, sillä ne määrittivät vahvasti Fitzgeraldin scattyliä ja rytmiä. (Binek 2017, 2 - 3.) Binekin mukaan Ellan tavuvalintojen muutosta ja kehitystä voidaan peilata aikaan ennen ja jälkeen bebop-aikakautta. Dizzy Gillespiellä oli suuri rooli tässä, sillä Fitzgeraldin tavuissa on nähtävissä selkeitä muutoksia välittömästi sen jälkeen, kun hän työskenteli Gillespien kanssa: leikkisämmät tavut muuttuivat intensiivisemmiksi ja tarkoituksellisemmiksi. (Binek 2017, 62.)

Fitzgerald käyttää soolossaan monipuolisesti erilaisia scat-tavuja, mikä saa ylläpidettyä kuulijan mielenkiinnon. Ensimmäisen A-osan aikana scat-tavuissa esiintyy pääosin pehmeiden konsonanttien ja tiukempien, suljettujen etuvokaalien yhdistelmiä. Lauluimprovisaatiolle tyypillinen duu-ba -yhdistelmä löytyy myös useammasta kohdasta, mutta Ella ei kuitenkaan toista kyseistä yhdistelmää linjoissaan vaan varioi sitä, kuten alla olevassa esimerkissä (ks. nuottiesimerkki 1).

² Modaaliseksi muunnesoinnuiksi kutsutaan sointuja, jotka sisältävät säveliä eri moodista, mutta perussävel on sama (Sibelius-Akatemia 2019).



Nuottiesimerkki 1. Tahti numero 4.

Toisessa A-osassa on havaittavissa paljon erilaisia konsonantti-vokaali -yhdistelmiä. Erityisesti alla olevan nuottiesimerkin melodiafraasi leikittelee mielenkiintoisesti eri tavujen sävyillä. Hän ei tässäkään melodiafraasissa turvaudu toistamaan samaa tavuyhdistelmää, vaan esittelee jokaiselle kahdeksasosanuottiparille oman yhdistelmän, mikä luo tunnelman eteenpäin menevästä linjasta (ks. nuottiesimerkki 2).



Nuottiesimerkki 2. Tahdit 10 - 12.

Soolon edetessä eteenpäin erityisesti 16-osanuottien tavu- ja kirjainvalinnat kiinnostävät huomioni, koska tavuvalinnat vievät melodiafraasia luontevasti ja takkuilematta eteenpäin (ks. nuottiesimerkki 3). Sen lisäksi, että melodiafraasi etenee luontevasti, se toimii mielestäni hyvänä esimerkkinä siitä, kuinka Ellan scatsoo-loissa on havaittavissa puhallinsoitinmaisuuutta. Kyseinen melodiafraasi tuo mieleeni saksofonin, jota myös tavujen sävy ja soundi tässä mielestäni korostaa.



Nuottiesimerkki 3. Tahdit 17 - 18.

Monipuolisuutta tavu- ja kirjainvalintoihin on havaittavissa myös alla olevassa fraasissa (ks. nuottiesimerkki 4). Pidättäytynyt ja sulkeutunut s-kirjain melodiafraasin alussa tuo mieleeni ajatuksen jännityksestä ja purkauksesta, joka mielestäni toteutuu fraasin edetessä eteenpäin lineaarisesti katsottuna alaspäin. Puhallinsoitinmaisuuksia ilmenee myös tässä melodiafraasin alussa trumpettimaisella aloituksella.

C⁶ Dm⁷ G⁷

ss pi - di - di - dn - yy - dn yy - dn dyy - dy dyy - dy

Nuottiesimerkki 4. Tahdit 37 - 38.

Scat-tavujen monipuolisuuden tärkeys improvisoidussa soolossa kuuntelijan näkökulmasta ilmenee kokemusteni mukaan mielenkiinnon säilymisellä, jännityksen ylläpitämisellä sekä odotusten luomisella ja niiden purkamisella. Ellan tavujen monipuolisuutta en voi mitenkään korostaa ja rummuttaa tarpeeksi, mutta jo pelkästään alla oleva melodiafraasi sisältää hämmästyttävän paljon kekseliäitä ja persoonallisia tavuyhdistelmiä, jotka ylläpitävät mielenkiintoa (ks. nuottiesimerkki 5). Jos tämän esimerkkikuvan melodialinjan laulaisi pelkästään duu-ba -tavuyhdistelmällä, tunnelma olisi tasapaksumpi.

D⁷ C⁶ Am⁷

doo Bo daa - di dyy - dn dii - dy duu Baa - ba

Dm⁷ G⁷ C⁶ B^{b7} E^{7(#9)}

duu - di dyy - bn daa - li - n - di dii - di daa - la dyy - ba dui - din dyi di - dii

Nuottiesimerkki 5. Tahdit 28 - 32.

Tavujen merkitys soolon lopetustakin ajatellen on näkemykseni mukaan tärkeä, väheksymättä tietenkään improvisoinnin muita tärkeitä ja olennaisia elementtejä. Kokemuksiini peilaten viimeisien tahtien aikana pyritään tuomaan yksi kappaaleen

olennaisista osista päätökseen ja luomaan jatkumoa tuleville kappaleen osille, kuten tässä tapauksessa kappaleen B-osalle (ks. liite 1 s. 3).

6.2 Rytmiset motiivit

Tässä kappaleessa havainnoin Ellan soolossa ilmeneviä erilaisia rytmisiä motiiveja, sillä rytmi on yksi tärkeimmistä elementeistä improvisaatioissa. Lauluimprovisaatioissa rytmistä tunnelmaa määrittää scat-tavut sekä artikulaatio (Weir 2001, 75). Transkriboimisen yhteydessä havaitsin, että Ellan soolossa on paljon erilaisia rytmisiä motiiveja eli aihioita, joita hänen käyttämänsä monipuoliset tavut ja ilmiömäinen fraseeraus tukevat.

Soolon alussa on havaittavissa rytmisen motiivin, joka toistuu neljän tahdin aikana viisi kertaa. Ella varioi motiivia melodisesti ensimmäisen kerran jälkeen, minkä jälkeen se toistuu identtisenä (ks. nuottiesimerkki 6).

Nuottiesimerkki 6. Tahdit 3 - 6.

Rytmistä monipuolisuutta havaitsin Ellan käyttämässä triolipohjaisissa motiiveissa. Alla olevaan nuottiesimerkkiin olen koostanut soolossa ilmenevät fraasit, joissa on havaittavissa neljäsosatrioleita. Nämä neljäsosatriolifraasit tuovat sooloon afroamerikkalaiselle musiikille ominaista polyrytmistä 6 vs. 4 -tunnelmaa (ks. nuottiesimerkki 7).

C⁶/E Am⁷ E⁷(#5) Am⁷

Hi hi hi hi hi Ha ha hal ja da da do hi ha ja - l-da doo-dn

Tahti 13 Tahdit 26-27

E⁷(#5) Am⁷

di - di - da - da da - da - dn - dan He

Tahti 58 Tahti 75

Nuottiesimerkki 7. Neljäosatriolifraasit.

Seuraavassa esimerkissä on havaittavissa polyrytmiikkaa. Kyseessä on 3/8-motiivi (ks. nuottiesimerkki 8). Tässä melodiafraasissa Ella laulaa kromaattista lähestymiskuviota polyrytmiikkaa hyödyntäen. Havainnollistamisen vuoksi olen korostanut ne nuotit punaisella värillä, jotka tuovat ilmi polyrytmistä tunnelmaa. Kyseisiä punaisella korostettuja nuotteja Ella tuo fraseerauksellaan selkeästi ilmi.

D⁷ C⁶ Am⁷ Dm⁷ G⁷

doo Bo daa-di dyy-dn dii-dy duu Baa-ba duu-di dyy-bn daa-li - n - di

C⁶ B^ø7 E⁷(#9)

dii - di daa - la dyy - ba dui - din dyi di - dii

Nuottiesimerkki 8. Kromaattinen lähestymiskuvio polyrytmiikkaa hyödyntäen. Tahdit 28 - 32.

Ella käyttää vahvasti kolmimuunteista fraseerausta miltei koko soolon läpi, mutta soolosta on havaittavissa muutamia poikkeuksia kolmimuunteisuuteen. Alla olevaan nuottiesimerkkiin olen koostanut soolosta havaittavissa olevat melodiset fraasit, joissa hän käyttää suoraa fraseerausta. Sen lisäksi olen myös korostanut punaisella värillä fraseerausmerkkien lisäksi ne nuotit, jotka hän laulaa suorana (ks. nuottiesimerkki 9).

B^{°7} E⁷ C⁶ Dm⁷ G⁷

yn-da yn-da da da da da E dy-dy-dy-dy-dy-dy dyy - l ja da-ba-ba-ba-ba

Tahti 56 Tahdit 69-70

Nuottiesimerkki 9. Suoraa fraseerausta.

6.3 Melodialainat

Fitzgerald käyttää monen muun jazzmuusikon tavoin melodialainoja sooloissaan. Melodialainat tuovat yllätyksen elementin ja viihdyttävän lisän improvisaatioon.

Soolosta löytyvä ensimmäinen melodialaina löytyy ensimmäisen A-osan lopusta. Ella lainaa tässä Richard Wagnerin ”Bridal Chorus” -osiota. ”Bridal Chorus” on osa Wagnerin ”Lohengrin”-teosta, ja se on yksi tunnetuimmista häämarsseista (Häämarssi 2018).

C⁶

Bap buu - di - dii Bau bee - be dee

Nuottiesimerkki 11. Melodialaina Richard Wagnerin ”Bridal Chorus” -osasta. Tahdit 15 - 16.

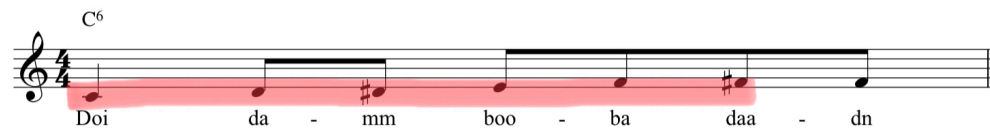
Toinen selkeä melodialaina löytyy soolon loppupuolelta. Alla ovesa nuottiesimerkin melodiafraasissa Ella lainaa George Gershwinin ”Rhapsody In Blue” -kappaleesta³ löytyvää melodiapätkää (ks. nuottiesimerkki 12).

³ ”Rhapsody in Blue” (George Gershwin) 4:56 - 5:01.



Nuottiesimerkki 12. Melodialaina George Gershwinin ”Rhapsody In Blue” -kappaleesta. Tahdit 69 - 71.

Ellan sooloissa on kuultavissa paljon vaikutteita bebop-aikakauden instrumenta-
listeilta. Tämä seuraava melodiafraasi on selkeästi ottanut vaikutteita Charlie
Parkerin alttosaksofonisoolon alusta, jonka Parker soitti vuoden 1952 äänityk-
sellä ”Now’s The Time” -kappaleesta⁴ (ks. nuottiesimerkki 13). Alla olevassa
nuottiesimerkissä olen korostanut punaisella värillä sävelet, joiden väliset inter-
vallit ovat identtiset Parkerin sooloon verrattaessa.



Nuottiesimerkki 13. Vaikutteita Charlie Parkerin ”Now’s The Time” -soolosta.
Tahti 63.

6.4 Melodiset motiivit

Tässä kappaleessa esittelen huomioitani soolossa esiintyvistä erilaisista melodi-
sista ilmiöistä ja ideoista. Michele Weirin mukaan pelkästään yhdellä melodisella
motiivilla voi luoda perustan hyvin rakennetulle soololle. Vahva melodinen motiivi
sisältää muun muassa seuraavat elementit: rytmisen selkeys, tonaalinen käsitys,
tyylitaju ja varioimismahdollisuus. (Weir 2001, 86.) Havaintojeni perusteella voin
todeta, että Ellan soolosta nämä edellämainitut elementit löytyvät.

⁴ ”Now’s The Time” (Charlie Parker Quartet) 0:35 - 0:36.

6.4.1 Motiivien toistaminen ja variointi

Ella esittelee soolon ensimmäisessä tahdissa melodisen motiivin, jonka hän toistaa kolmesti varioiden sitä hiukan rytmisesti sekä melodisesti (ks. nuottiesimerkki 14). Soolo saa selkeän aloituksen, jossa tonaliteetti ja soolon tunnelma tulee ilmi.

Am E7(#5) Am7

Bii dii - n - duu - ba dyn - dy Duu duu - n duu Bii dii - n duu - ba du - l - ja

Nuottiesimerkki 14. Tahdit 1 - 3.

Alla olevassa nuottiesimerkissä on havaittavissa selkeä melodisen motiivin toisto, pienellä melodisella variaatiolla. Melodiafraasiin tulee mielestäni kuitenkin uusi tunnelma toistosta huolimatta, koska harmoniassa tapahtuu muutos Am-soinnun vaihtuessa E7#5-soinnuksi.

B°7 E7 Am E7(#5)

Ii ii - ji - di - dy Dy - i - di - dy - dn dy Yy

Nuottiesimerkki 15. Tahdit 8 - 10.

Ensimmäisen B-osan puolivälissä Ella esittelee melodisen motiivin, josta hän tekee variaation muuttamalla säveliä ja rytmia. Tässä melodiafraasissa on myös aavistus kysymys-vastaus -asetelmaa, alkuperäisen motiivin ollessa kysymys ja variaation ollessa vastaus.

C Fm C Fm C/E Bm7(b5) E7

Dap dii-di dyy-dn daa di daa Bi dii-bi dyy-dn yn da dyy-ba dui ji baa Ii

Nuottiesimerkki 16. Tahdit 21 - 24.

Seuraavassa esimerkissä havainnollistan huomioni melodic displacement -ilmiöstä (ks. nuottiesimerkki 17). Melodic displacement -ilmiössä motiivin melodiaa varioidaan muuttamalla melodiasävelten korkeutta säilyttäen kuitenkin melodian graafinen hahmo (Afroimpro 2019).

C⁶ B^{°7} E⁷
Ni na baa - ba - duu - bn Ba ba baa - ba duu - dn

Nuottiesimerkki 17. Melodic displacement. Tahdit 39 - 40.

Alla olevassa esimerkissä on korostettu punaisella värillä sointuun kuulumaton dissonoiva f-sävel. Tässä esimerkissä olen halunnut kiinnittää huomion siihen, kuinka Ella laulaa dissonoivan sävelen sisältämän fraasin ja toistaa sen varioiden, tehden f-sävelen käytöstä tarkoituksellista.

A^{m6} E^{7(#5)} A^{m7} D⁷
Naa ne-lee-dn daa di daa Bii-bi dii-dn daa-da doo-dn dui di daa Bi

Nuottiesimerkki 18. Tahdit 41 - 44.

Melodic displacement -ilmiö on havaittavissa osittain myös tässä fraasissa (ks. nuottiesimerkki 19). Graafinen hahmo tosin muuttuu nuottiesimerkin toisen tahdin kolmannella iskulla, de-tavulla.

C F^m C
Baa - la yn - di dii - di daa Daa - la yn - di dii - de daa - bn

Nuottiesimerkki 19. Tahdit 53 - 54.

6.4.2 Melodis-harmoniset ilmiöt

Tässä osiossa kiinnitän huomiota soolossa tapahtuviin melodis-harmonisiin ilmiöihin. Ella Fitzgerald ei luultavasti ajatellut asteikoita laulaessaan, mutta joitain

asteikkoja soolon melodisista fraaseista on tulkittavissa. Soolosta löytyy paljon Am-bluesasteikkoa käyttäviä melodisia fraaseja, jotka olen alla olevaan nuottiesimerkkiin koostanut (ks. nuottiesimerkki 20).

Tahti 11 **Tahdit 33-36**

Am⁷ Am⁶ E⁷(#5)

di - dn duu - ba in - di Bap bau a baum by dyy - bi dii - di

Tahdit 67-68

Am⁷ D⁷ Am⁷ D⁷

dyy-di dyy-bi dii - da dyy-dn di- dau___ Dyy da dyy-dn dy dau___

Nuottiesimerkki 20. Kooste blues-asteikkoa sisältävistä fraaseista.

Seuraavassa alla olevassa nuottiesimerkissä on mielestäni havaittavissa C-mikrosolydyinen b⁶-asteikon käyttöä. Asteikon karaktääriäännet b⁶ ja b⁷ herättivät huomioni tässä melodiafraasissa (ks. nuottiesimerkki 21). Toinen tapa lähestyä tätä melodiafraasia voisi olla myös I-asteen C-duuribebop -asteikon kautta, b⁷-säveln ollessa ainoa poikkeava sävel.

C Fm C/G

Bui - di - dii - dyn ba by - d - l - jyn byy - da - dy - i daa Byi__

3 Fm C G⁷(b⁹)/D C⁶

___ daa - da dyy - dy dyy - dn dui di - dau___

Nuottiesimerkki 21. Tahdit 17 - 20.

Ensimmäisen kierron viimeisessä A-osassa on mielestäni havaittavissa I-asteen C-duuribebop -asteikon tyyppistä melodialinjaa. Tahdissa 31 on laskeva bebop-tyyppinen linja, joka lähtee asteikon sekstiltä ja päättyy sekuntille. Tämä melodiafraasi voitaisiin myös tulkita polyrytmiikkaa hyödyntäväksi kromaattiseksi lähestymiskuvioksi dominanttitehoiselle soinnulle (E⁷#⁹).

D7 C6 Am7

doo Bo daa - di dyy - dn dii - dy duu Baa - ba

Dm7 G7 C6 B^b7 E7(#9)

duu - di dyy - bn daa - li - n - di dii - di daa - la dyy - ba dui - din dyi di - dii

Nuottiesimerkki 22. Tahdit 28 - 32

Soolosta on havaittavissa myös pentatonista asteikkoa (ks. nuottiesimerkki 23). Esimerkkikuvasta löytyvä melodiafraasi käyttää C-pentatonisen asteikon säveliä. Nuottiesimerkin ensimmäisen tahdin toiselta iskulta lähtien Fitzgerald laulaa C-pentatonisen asteikon sävelet alhaalta ylös, lähtien asteikon perusääneltä ja päättyen asteikon perusäänelle tahdin lopussa.

Dm7 G7 C6

yy - dn yy - dn dyy - dy dyy - dy Ni na baa - ba - duu - bn

Nuottiesimerkki 23. Tahdit 38 - 39.

Fitzgerald laulaa tässä kahden tahdin mittaisen melodiafraasin, joka tähtää ensimmäiselle asteelle, C6-soinnulle. Nuottiesimerkin melodiafraasi löytyy toisen kierron B-osasta, ja melodiafraasin äänet sopivat dooriseen asteikkoon (ks. nuottiesimerkki 24). Kyseessä on C-doorinen, joka lähtee ylhäältä perusääneltä ja laskeutuu tahdin lopussa perusäänelle käyden läpi koko asteikon.

Fm C G7(b9)/D C6

Spi - l - ja dyy - da nyy - na - nn - da dyy - dn dyy - dei

Nuottiesimerkki 24. Tahdit 51 - 52.

6.4.3 Sointuarpeggiot

Tähän kappaleeseen olen koostanut huomioni sointuarpeggioita⁵ sisältävistä fraaseista (ks. nuottiesimerkki 25). Yhteistä näille koosteessa esiintyvillä arpeggioille on se, että ne ovat kaikki A-mollikolmisointuja. Ne ovat samassa oktaavialassa laulettu sekä arpeggioiden kulkusuunta on jokaisella kerralla ylhäältä alaspäin.

Am Am E7(#5)

Bii dii - n - duu - ba dyn - dy ii - ji - di - dy Dy - i - di - dy - dn dy Yy

Tahti 1 Tahdit 9-10

4 Am⁶ E7(#5) Am⁷ D⁷

Naa___ ne-lee-dn daa di daa_ Bii-bi dii-dn daa-da doo-dn dui di daa_ Bi

Tahdit 41-42 Tahdit 43-44

Nuottiesimerkki 25. Sointuarpeggiot.

6.4.4 Lähestymiskuviot ja kromaattiset johtosävelkulut

Alla olevaan nuottiesimerkkiin olen koostanut havaintoni erilaisista lähestymiskuvioista ja kromaattisista johtosävelkuluista ja korostanut huomioita punaisella värillä (ks. nuottiesimerkki 26). Tahdeissa 4 - 5 välissä olen havainnut kromatiikkaa hyödyntävän lähestymiskuvion seuraavan tahdin soinnun (C6) kvintille (g). Koosteesta löytyy myös kaksi muuta esimerkkifraasia (tahdit 21 - 22 ja tahdit 71 - 72), jotka mielestäni sisältävät kromatiikkaa hyödyntävän lähestymiskuvion sointujen sävelille.

Kahdeksannen tahdin ensimmäisenä äänenä olevan gis-sävelen olen tulkinut kromaattiseksi johtosäveleksi, joka vie kyseisen tahdin soinnun perusäänelle. Kromaattista johtosävelkulkua on mielestäni hyödynnetty myös tahtien 23 - 24

⁵ Sointuarpeggiolla tarkoitetaan sitä, kun jonkin soinnun äänet soitetaan/lauletaan yksitellen.

fraasissa, jossa päädytään b-sävelelle sävelkulun jännityksen purkauksen tapahtuessa selkeimmin vasta E7-soinnun kohdalla.

daa-ban duu-ba dii-di dii-di di-1-jan di-n du-1-ja du-1-ja

Tahtit 4-5

ii-ji-di-dy Dy - Dap dii-di dyy-dn daa di-daa Bi

Tahti 8

Tahtit 21-22

dii-bi dyy-dn yn-da dyy-ba dui-ji-baa Ii Ba-i-jyy-dn daa-ba-dii-di daa-da daa-dn daa

Tahtit 23-24

Tahtit 71-72

Nuottiesimerkki 26. Lähestymiskuviot ja kromaattiset johtosävelet.

6.5 Yhteenveto

Fitzgeraldin ”Blue Skies” -soolo todellakin on kaksi ja puoli kiertoa improvisaation ilotulitusta. Soolon kokonaisvaltaiseen analysointiin menisi varmasti loputtomasti aikaa, mutta jo pelkästään päällisin puolin havainnoimalla, soolosta löytyy todella paljon mielenkiintoisia ja monipuolisia fraaseja. Scat-tavujen monipuolisuus on ehdottomasti yksi Ellan vahvuus jazz-improvisaatiossa, mikä taas tukee hänen rytmisiä motiivejaan ja linjojen sulavaa etenemistä. Hänen improvisaatiossaan on myös ilmiömäinen groove, joka on mielestäni suoraan verrannollista hänen fraaseerukseensa liittyvään ”laid back” -elementtiin. Ellan groove perustuu mielestäni myös paljolti hänen tavuvalintoihinsa.

Sen lisäksi, että Ellan scat-tavut ovat monipuolisia, rytmisen tyyli ja groove ilmiömäistä, hän on myös melodisissa motiiveissaan jazz-improvisaation ytimessä. Fitzgerald esittelee aihion, toistaa sen varioiden ja jatkaa eteenpäin. Hän tuo väliin kromatiikkaa, viittaa melodialainoilla klassiseen musiikkiin ja käyttää rohkeasti

laajaa äänialaansa. Hän käyttää luontevasti niin blues-asteikkoa, kuin myös eri melodisen mollin ja duurin moodeja sekä merkkää tonaliteettia selkeillä sointuarpegioilla.

Yhteenvetona voidaan todeta Ella Fitzgeraldin ”Blue Skies” -soolon olevan kauttaaltaan tarkoituksenomaista. Hän ei laula yhtäkään fraasia ilman syytä, sillä mielestäni jokaisella fraasilla on taustallaan jokin motiivi ja jokainen motiivi vie sooloa luontevasti eteenpäin. Havaintojeni ja tekemiäni huomioiden perusteella voin todellakin tyhjentävästi todeta Ella Fitzgeraldin olevan ”The First Lady of Jazz”.

7 Pohdinta

Opinnäytetyöni aiheen valinnan taustalla piili ajatus sanavaraston kartuttamisesta lauluimprovisaatiossa, ja se ajatus toimi mielekkäänä motivoijana läpi prosessin. Soolon transkriboiminen jo itsessään antoi uusia ideoita lauluimprovisaatiooni, mutta havaintojen tekeminen antoi syvällisempää ymmärrystä saaduille ideoille ja prosessin aikana karttuneelle sanavarastolle.

Yksi tärkeimmistä huomioista, jonka opinnäytetyötä tehdessä tein, oli scat-tavujen merkitys. Kokemusteni mukaan lauluopetuksessa painotetaan usein rytmiä ja yksinkertaisia ideoita, mutta se mikä niitä ideoita ja rytmiä vie eteenpäin, on luontevasti etenevät tavut.

Tutkiessani sooloa törmäsin internetissä äänitykseen, jossa minulle tuntematon laulaja lauloi Ellan soolon. Hän oli selkeästi kuunnellut sooloa paljon ja imitoi melodioita hyvin, mutta huomasin sitä kuunnellessani, että jotain hänen versiostaan puuttui: hän ei imitoinut Ellan käyttämiä scat-tavuja. Tämä johti minut siihen lopputulokseen, että tavuilla tosiaan on erittäin suuri merkitys, sillä hän ei päässyt lähellekään Ellan ilmiömäistä fraseerausta tai groovea, ja ainoa konkreettinen elementti, joka siltä äänitteeltä puuttui, oli samankaltaiset ja -sävyiset scat-tavut.

Transkriboimalla Ellan soolon kartutin sanavarastoni lisäksi nuotinnustaitojani. Transkription tekemiseen meni paljon aikaa, ja se vaati tarkkaavaista kuuntelua, hidastamista sekä lukemattomia toistoja. Prosessin aikana huomasin myös, että kaikkea ei yksinkertaisesti voi ilmaista nuottipaperilla, mikä taas korostaa minulle musiikin kuuntelemisen tärkeyttä. Nuotista laulaminen ja soittaminen on jalo taito, jota en missään nimessä väheksy, mutta itse aion painottaa jatkossakin musiikin opettelemista kuullun perusteella ja imitoimalla. Kuulon avulla voi havainnoida asioita, joita silmät eivät tule koskaan näkemään.

Jatkoa silmällä pitäen aion kantaa opinnäytetyöni tuomia hedelmiä mukani vielä pitkään. Aion jatkaa muiden soolojen transkriboimista ja tutkimista, tehdä havaintoja ja hyödyntää niitä tulevassa ammatissani ja ehkä myös mahdollisissa jatko-opinnoissani.

Lähteet

- Afroimpro. 2019. Melodic displacement. Sibelius-Akatemia.
https://www3.siba.fi/afroimpro/melodic_displacement. 23.11.2019.
- Bebop. 2019. <https://en.wikipedia.org/wiki/Bebop>. 18.11.2019.
- Bermejo, M. 2009. Jazz Vocal Improvisation An Instrumental Approach. Boston: Berklee Press.
- Ella Fitzgerald Official Site. 2019. Biography. <https://www.ellafitzgerald.com>. 3.11.2019.
- Get Happy! (Ella Fitzgerald album). [https://en.wikipedia.org/wiki/Get_Happy!_\(Ella_Fitzgerald_album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Get_Happy!_(Ella_Fitzgerald_album)). 1.11.2019.
- Hard bop. 2019. https://en.wikipedia.org/wiki/Hard_bop. 18.11.2019.
- Hilamaa, H. & Varjus, S. 2012. Ennen Elvistä - jazz, blues ja country 1900-1956. Helsinki: Johnny Kniga Publishing.
- Häämarssi. 2018. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Häämarssi>. 24.11.2019.
- Jazz Advice. 2011. Why transcribing a whole solo has gotten you nowhere. <https://www.jazzadvice.com/why-transcribing-a-whole-solo-has-gotten-you-nowhere/>. 8.10.2019.
- Jazz Piano Site, The. 2019. Swing Music Explained. <https://www.thejazzpiano-site.com/jazz-piano-lessons/jazz-genres/swing-music-explained/>. 21.11.2019.
- Jazz Piano Site, The. 2019. Hard Bop (& Soul Jazz) Explained. <https://www.thejazzpianosite.com/jazz-piano-lessons/jazz-genres/hard-bop-soul-jazz-explained/>. 21.11.2019.
- Levine, M. 1995. The Jazz Theory Book. California: Sher Music Co.
- Micucci, M. 2017. A short history of... "Blue Skies" (Irving Berlin, 1926). Jazziz. <https://www.jazziz.com/short-history-blue-skies-irving-berlin-1926/>. 7.10.2019.
- Musicterms Artopium. 2018. Scat Singing - definition. <https://musicterms.artopium.com/s/Scatsinging.htm>. 20.10.2019.
- Sibelius-Akatemia. 2019. IV ja II asteen sointujen modaaliset muunnokset. <http://web.uniarts.fi/aleatori/indexf7c7.html?id=167&la=fi>. 17.11.2019.
- Stoloff, B. 1996. Scat! Vocal improvisation techniques. New York: Gerarg & Sarzin Publishing Co.
- Swing music. 2019. https://en.wikipedia.org/wiki/Swing_music. 18.11.2019.
- Tabell, M. 2004. Jazzmusiikin harmonia. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Verve Records. https://en.wikipedia.org/wiki/Verve_Records. 1.11.2019.

Blue Skies

Ella Fitzgeraldin soolo

Irving Berlin

Medium Swing ♩ = 152

Am E7(#5) Am⁷

Bii dii - n - duu - ba dyn - dy Duu duu - n duu Bii dii - n duu - ba du - l - ja

4 D⁷ C⁶

daa - ban duu - ba dii - di dii - di di - l - jan di - n du - l - ja du - l - ja

6 Dm⁷ G⁷ C⁶

du - l - ja duu - da du - du di - daa Yy Ha

8 B^{o7} E⁷ Am E7(#5) Am⁷

— Ii ii - ji - di - dy Dy - i - di - dy - dn dy Yy di - dn duu - ba in - di

12 D⁷ C⁶/E Am⁷ Dm⁷ G⁷ C⁶

ii - da - n - da yy - n - duu - da Hi hi hi hi hi jaa - da - dn daa Bap buu - di dii Bau

16 C Fm C/G Fm C

bee - be dee Bui - di - dii - dyn ba by - d - l - jyn byy - da - dy - i daa Byi daa - da dyy - dy dyy - dn

20 G⁷(b9)/D C⁶ C Fm C

dui di - dau Dap dii - di dyy - dn daa di - daa Bi

23 Fm C/E Bm⁷(b5) E⁷ Am

dii - bi dyy - dn yn - da dyy - ba dui ji - baa Ii hi - hi - hi

26 E7(#5) Am⁷ D⁷ C⁶ Am⁷

Ha ha hal ja da da do hi ha ja - l - da doo - dn doo Bo daa - di dyy - dn dii - dy duu Baa - ba

2

30 Dm⁷ G⁷ C⁶ B^{o7} E⁷(#9)
 duu-di dyy-bn daa-li - n - di dii-di daa-la dyy-ba dui-din dyi di - dii__

33 Am⁶ E⁷(#5) Am⁷ D⁷
 Bap bau a baumby dyy-bi dii-di dyy-di dyy-bi dii - da dyy-dn di- dau__

37 C⁶ Dm⁷ G⁷ C⁶ B^{o7} E⁷
 ss__ pi-di-di-dn - yy-dn yy-dn dyy-dy dyy-dy Ni na baa-ba-duu-bn Ba ba baa-ba duu-dn

41 Am⁶ E⁷(#5) Am⁷ D⁷
 Naa__ ne-lee-dn daa di- daa__ Bii-bi dii-dn daa-da doo-dn dui di- daa__ Bi

45 C⁶ Am⁷ Dm⁷ G⁷ C⁶
 dy-dyy Bii-di dyy-di jyy-dn daa di- doo__ bom-baa mm- baa__ mm-baa mm-baa

49 C Fm C Fm C G⁷(b9)/D C⁶
 Ba mm Bii dn Aa__ mm byy-bi dn-ki dy Spi-l-ja dyy-da nyy-na-nn-da dyy-dn dyy- dei__

53 C Fm C Fm C
 Baa-la yn-di dii-di daa Daa-la yn-di dii-de daa-bn Boo-ba dyy-da yn-da yn-da

56 B^{o7} E⁷ Am⁶ E⁷(#5)
 yn-da yn-da da da da da daa Di - l - di di-di-da - da da - da -dn-dan

59 Am⁷ D⁷ C⁶ Am⁷
 dan Hii__ hi hi³ daa Hi - hi - hi dyy-dn daa-da

62 Dm⁷ G⁷ C⁶ B^{o7} E⁷(#9)
 dyy__ da daa-dn doo-da doo-dn Doi da-mm boo-ba daa-dn daa dyy-dn daa

65 Am⁶ E7(#5) Am⁷ D⁷ 3

Bap bi bii bap_ bi-ba dy-l-ja dyy-dn Dyy. da dyy-dn dy- dau_

69 C⁶ Dm⁷ G⁷ C⁶

E dy-dy-dy-dy-dy-dy dyy - l ja da-ba-ba-ba Ba - i - jyy-dn daa-ba-dii-di

72 B⁹ E7(b9) Am⁶ E7(#5) Am⁷

daa-da daa-dn daa Baa_ li dii dan i daa He_

76 D⁷ C⁶/G Am⁷

_ l - ja dyy - dn doo - da doo - da dyy - da dyy - da dyy - da don

78 Dm⁷ G⁷ C⁶

Daa daa - da Bu - bu byy - di dyy - di dyy - nn do - dei_