

Janne Mikkonen

KOHTI MONTGOMERYLAISUUTTA

Wes Montgomeryn jazzimprovisaatio ja -kielioppi

KOHTI MONTGOMERYLAISUUTTA

Wes Montgomeryn jazzimprovisaatio ja -kielioppi

Janne Mikkonen
Opinnäytetyö
Syksy 2022
Taiteen tekijä ja kehittäjä (YAMK)
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Taiteen tekijä ja kehittäjä (YAMK)

Tekijä: Janne Mikkonen

Opinnäytetyön nimi: Kohti montgomerylaisuutta: Wes Montgomeryn jazzimprovisaatio ja -kielioppi

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Syksy 2022

Sivumäärä: 59 + 1 liite

Tutkin opinnäytetyössäni jazzkitaristi Wes Montgomeryn improvisoituja kitarasooloja Montgomeryn *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* -albumilla. Tutkimukseni havainnollistaa Wes Montgomeryn improvisoinnin tunnistettavimmat piirteet sekä määrittää hänen selkeimmät soitannolliset kiintopisteensä, jotka sijoitan montgomerylaisuus-termin alle. Tutkimukseni aiheena oleva Montgomeryn improvisoitujen ilmaisun syvällisempi tarkastelu ja omaksuminen toimii tutkimuksessani oman musiikillisen ilmaisuni täydentävänä ja jäsentävänä tekijänä.

Vuonna 1960 äänitetty ja julkaistu *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* -albumi ilmentää syväluotaavasti aikakauden jazzkitaransoittoa, sekä tuo esille Wes Montgomeryn persoonallisen bluesia, bebopia sekä hard bopia yhdistelevän soittotavan. Opinnäytetyöni keskeisenä tutkimusvälineenä ovat transkriptiot kaikista albumin kitarasooloista, joiden pohjalta olen tehnyt analyysin Montgomeryn soittotyylistä. Tutkimusmenetelminä olen hyödyntänyt Montgomeryn kitarasoolojen nuotintamista sekä niiden vertailevaa analyysia.

Tutkimukseni havainnot kiteytyvät Montgomeryn improvisoinnin kolmeen eri osa-alueeseen: superimpositioon, vähennettyjen septimisointujen luovaan käyttöön sekä tiedostettuun ja tiedostamattomaan toistoon. Kutsun tätä selkeästi havaittavaa kolmen eri osa-alueen ilmenemistä montgomerylaisuudeksi. Wes Montgomeryn soittotyylille ominaisia piirteitä ovat vahva rytmikka, superimpositio-ajattelu, melodiset motiivit, sekä harmonian hienostunut yksinkertaistaminen. Montgomeryn improvisointi on useimmiten tarinallista, selkeään draaman kaaren sisältävää kerrontaa. Tutkimukseni osoittaa Montgomeryn improvisoinnin peruseriaatteet sekä pureutuu syvemmälle Montgomeryn tapaan käsitellä jazzharmoniaa.

Asiasanat: jazz, jazzkitara, bebop, hard bop, afroamerikkalainen musiikki, improvisointi.

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Master's Degree in Artistic Development (YAMK)

Author: Janne Mikkonen
Title of thesis: Towards Montgomeryan improvisation.
Supervisor: Jouko Tötterström
Term and year when the thesis was submitted: Autumn 2022
Number of pages: 59 + 1 appendix

The thesis investigates the harmonic and melodic devices used by Wes Montgomery on his album *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery*. My research illustrates the most recognizable features of Wes Montgomery's improvisation, which I place under the term Montgomeryan improvisation. This more in-depth examination of Montgomery's improvised expression serves as a structuring factor of my own musical expression.

Recorded and released in 1960, *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* embodies the jazz guitar playing of the era and highlights Wes Montgomery's personal style of playing that combines blues, bebop and hard bop. As research methods, I have used notation of Montgomery's guitar solos, as well as their comparative analysis. The main findings of my research are Montgomery's simplification of the relationship between harmony and melody. I have used literature of jazz improvisation and music theory to support my research. The findings of my research are summarized in three different areas of Montgomery's improvisation: superimposition, creative use of diminished seventh chords, and conscious and unconscious repetition. I call this clearly observable manifestation of three different sub-areas Montgomeryan improvisation.

Characteristics of Wes Montgomery's playing style are strong rhythmicity, superimposition thinking, melodic motifs, and sophisticated simplification of harmony. Montgomery's improvisation is mostly narrative. My thesis shows Montgomery's basic principles of improvisation and digs deeper into Montgomery's approach to jazz harmony.

Keywords: jazz, jazz guitar, bebop, hard bop, improvisation.

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
1.1	Tutkimus transkription avulla	7
1.2	Transkription merkitys jazzmuusikolle	8
2	TUTKIMUSTAUSTA	11
2.1	Wes Montgomeryn muusikkous	11
2.2	Wes Montgomery esikuvana	12
3	TUTKIMUS JA ANALYYSI.....	14
3.1	Airegin	14
3.2	D-Natural Blues	20
3.3	Polka Dots and Moonbeams	24
3.4	Four on Six.....	26
3.5	West Coast Blues.....	31
3.6	In Your Own Sweet Way	34
3.7	Mr. Walker	36
3.8	Gone with the Wind	40
4	MONTGOMERYLAISUUS	45
4.1	Superimpositio ja harmonian suoraviivaistaminen.....	45
4.2	Wes Montgomery, vähennetyt septimisoinnut ja 6 th diminished	47
4.3	Toisto	49
5	JAZZKITARA, IMPROVISOINTI JA MONTGOMERYLAISUUS	51
5.1	Jazzkitara improvisaatiovälineenä.....	51
5.2	Oma jazzimprovisointi ja montgomerylaisuus.....	52
6	POHDINTA	55
	LÄHTEET	57
	LIITTEET	60

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni aihe on Wes Montgomeryn vuoden 1960 albumi *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* ja erityisesti Montgomeryn improvisoidut soolot kyseisellä albumilla. Wes Montgomeryä pidetään useissa yhteyksissä jazzkitaransoiton kulmakivenä ja suunnannäyttäjänä, joka kiteytti instrumentin mahdollisuudet soolosoittimena ja vei sen harmonisia mahdollisuuksia eteenpäin suurin harppauksin (Dunskus 2020, 7). Itselleni Montgomeryn soitto on aina ollut jatkuvan tutkimuksen ja ihmettelyn kohde: miten kaikki voi kuulostaa noin helpolta? Montgomeryn soundi ja ilmaisu on samaan aikaan maanläheinen ja hienostunut, se sisältää suuret määrät inhimillistä ja rouheaa ulosantia ollen silti yleisilmeeltään ilmava ja eteenpäin puskeva.

Aloitin *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* -albumin tutkimisen jo vuonna 2009 tehdessäni opinnäytetyötä Kainuun konservatoriolle. Tuolloin tein transkription ja analyysin kappaleesta *Four on Six*. Kyseinen sävellys – ja koko albumi ylipäätään toimi konservatorio-opintojeni kantavana voimana. Montgomeryn vankka solistinen itsevarmuus ja jazzin kielioppia kunnioittava ilmaisu oli se miltä itsekkin halusin kuulostaa ja mielellään heti valmistuttuani konservatoriolta. Sain opinnäytetyöni valmiiksi, mutta asia jäi kaivertamaan, sillä en saanut tuolloin selkeitä vastauksia siihen, mikä tekee Montgomeryn soitosta niin harmonisesti vahvaa ja omaleimaista. Tämänhetkiset tutkimukset Montgomerysta liittyvät osin hänen soittonsa samankaltaisuuteen Charlie Christianin kanssa (Salmon 2011) sekä tutkimuksiin Montgomeryn yksittäisistä improvisoiduista soloista. Oman tutkimukseni kaltaista laajaa, yhden albumin kattavaa analyysia Montgomeryn soitosta ei ole tällä hetkellä saatavilla.

Usein Wes Montgomeryn improvisointi nivotaan kolmeen eri osa-alueeseen: yksiääniseen melodialinjaan, oktaavisoittoon sekä sointusooloihin. Yksiäänisellä melodialinjalla tarkoitetaan joko kahdeksasosa- tai kuudestoistaosanuoteista koostuvaa melodialinjaa, joka usein alleviivaa vallitsevaa harmoniamailmaa. Tästä käytetään usein nimitystä beboplinja (Baker 1988, 8). Oktaavisoitolla tarkoitetaan beboplinjan kaltaista melodialinjaa, jossa melodialinja on tuplattu alkuperäistä säveltä oktaavia korkeammalla sävelellä. Sointusooloilla tarkoitetaan soolon osuutta, jossa Montgomery siirtyy käyttämään pelkkiä sointuja, käyttäen vallitsevan harmonian sointujen eri käännöksiä. Nämä kolme osa-aluetta Montgomery toteuttaa suvereenisti sähkökitaristille poikkeuksellisella tekniikalla, peukalolla, ilman plektraa, joka on havaittavissa levyiltä kuultavana soiton pehmeutenä, mutta myös nähtävissä erilaisilta livetallenteilta ja valokuvista. Tämä sangen

pintapuolinen analyysi ei kuitenkaan anna vastauksia siihen, miksi Montgomery juuri kuulostaa siltä miltä kuulostaa. Tutkimukseni kiteyttää Montgomeryn improvisoinnin selvästi erotettaviin osiin ja paikantaa Montgomeryn improvisoinnin yhteneväisyydet albumin kappaleiden välillä.

1.1 Tutkimus transkription avulla

Opinnäytetyöni pääasiallisena tutkimusvälineenä käytän albumin analysointia sitä kuunnellen. Lisäksi sovellan työskentelytapana muusikoille ominaista transkriptiota eli improvisoitujen soolojen kirjoittamista nuoteiksi. Olen nuotintanut kaikki *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* -albumin kappaleiden soolot ensin käsin nuottipaperille, jonka jälkeen olen kirjoittanut soolot puhtaaksi MuseScore 3 -ohjelmalla. Olen myös soittanut sooloja transkriptioprosessin aikana, jolloin olen varmistunut kirjoittamani transkription paikkaansa pitävyydestä. Valmiita soolotranskriptioita Wes Montgomeryn sooloista löytyy paljon erilaisilta internetin sivustoilta, mutta tämän opinnäytetyöni vaatimaa tarkkuutta kyseisistä transkriptioista ei löydy. Olen selkeyden ja analyysini helppolukuisuuden takaamiseksi jättänyt nuotintamatta joitakin kitaran ilmaisuun liittyviä tekniikoita, kuten erilaisia liu'utuksia ja legatotekniikan osa-alueita. Nämä mielestäni vievät selkeyttä nuottikuvalta, eivätkä varsinaisesti anna lisäinformaatiota koskien tekemääni analyysia.

Soolotranskriptioiden tekeminen, analyysi ja itse soolojen soittaminen ovat oleellinen osa jazzmuusikon työnkuvaa. Kyseinen työskentelytapa on ollut tärkeimpiä jazzmuusikon harjoittelutapoja niin kauan kuin levyteollisuus on tuottanut äänilevyjä, eikä valmiita nuotinnuksia ollut vielä tarjolla (Paakki 2016, 2). Charlie Parker harjoitteli Lester Youngin sooloja (Haddix 2015, 26), John Coltrane Lester Youngin ja Charlie Parkerin sooloja (DeVito 2010, 68) ja tämän tutkimuksen kohteena oleva Wes Montgomery harjoitteli Charlie Christianin sooloja (Dunskus 2020, 9).

Transkriptioiden tekeminen ja erityisesti korvakuulolta soittaminen on verrattavissa lapsen puheen muodostuksen kehitykseen tai aikuisella uuden kielen opiskeluun (Coker 1991, 84). Lapsi oppii kieltä vanhempiansa puheesta, lässytyksestä ja laulamisesta (Niemitalo-Haapola & Haapala 2020, 13). Lapsi oppii matkimaan, soveltamaan ja keksimään uutta kuulemansa perusteella. Samoin kuin taaperokäisellä lapsella, myös jazzmuusikon kehityksessä on kolme vaihetta: matkiminen, soveltaminen ja keksiminen (Berliner 1994, 120).

1.2 Transkription merkitys jazzmuusikolle

Oma lähestymiseni musiikkiin on pohjautunut aina improvisointiin ja erityisesti jazzmusiikin syvempään kielioppiin. Tähän on aina liittynyt halu ymmärtää muiden soittajien improvisointia – miksi Charlie Parker kuulostaa niin notkealta ja miksi John Coltrane soittaa kuin hän soittaisi suoraan joltakin vieraalta planeetalta? Vaikka käytössäni on samat 12 säveltä kuin ihailemillani muusikoilla, miksi en automaattisesti kuulosta samalta? Jazzmusiikin oppikirjat antavat selkeät vastaukset asteikkojen ja sointujen yhtäläisyydestä ja siitä, miten niitä tulisi käyttää. Näiden kirjojen avulla kaikilla siis tulisi olla mahdollisuudet luoda sanastoltaan pätevää jazzimprovisointia.

Myös jazzimprovisoinnin kielestä on kirjoitettu useita valmiisiin fraaseihin perustuvia kirjoja, kuten David Bakerin *How to play Bebop* (1988), Jerry Cokerin *Elements of Jazz Language* (1991) ja *Patterns for Jazz* (1970). Myös suomalaisia teoksia on aiheesta kirjoitettu. Kyseiset kirjat tarjoavat lukijalleen pitkiä, tiettyihin sointuihin ja tiettyihin kadensseihin soveltuvia melodioita, *lickejä*. Nämä valmiit lickit ovat usein 1–2 tahtia pitkiä, sisältäen lähes poikkeuksetta pelkkiä kahdeksasosia. Voiko jazzia ja sen kieltä oppia näistä teoksista ja näiden lickien avulla?

Usein improvisointia verrataan kommunikointiin ja erityisesti kahden ihmisen väliseen keskusteluun (Jakku-Hiivala, 2018. 11). Keskustelu on usein välitöntä, spontaania, ikään kuin jatkuvaa hetkessä käytävää improvisointia. Joskus saatamme miettiä ennen keskustelua sopivia puheenaiheita mistä aloittaa keskustelun. Usein keskustelu lähtee rönsyilemään, mutta voimme halutessamme palata alkuperäiseen aiheeseen. Keskustelussa käyttämämme lauseet koostuvat sanoista, jotka muodostuvat kirjaimista. Välissä lauseet ovat pitkiä, välissä vain yksittäisiä sanoja, fraaseja. Keskustelutaitomme perustuvat pitkälti aikaisempiin kokemuksiin keskustelijoina – emme voi ennakoida ja harjoitella tulevaa keskustelua kotona pänttäämällä valmiita, pitkiä lauseita.

Myös jazz on kommunikaatiota ja keskustelua bändin soittajien välillä. Improvisoiva solisti aloittaa soolonsa, eli eräänlaisen keskustelun väkevällä ja selkeällä keskustelunavauksella. Rumpali tarttuu solistin avaukseen nappaamalla solistilta rytmien palasen, josta hän lähtee kehittämään omaa sanottavaansa. Pianisti tarttuu solistin soittaman melodian luomaan harmoniaan ja tarjoaa omaa näkemystään vallitsevasta harmoniasta, luoden keskustelulle oman pohjavireensä. Basisti kuuntelee pianistin näkemystä ja haastaa sen muuttamalla soinnun pohjasäveltä. Basisti voi myös riitauttaa rumpalin aikaisemman kommentin omalla rytmikkäällä vasta-argumentillaan. Samaan aikaan solisti vie keskustelua eteenpäin jatkamalla tarinaansa kuunnellen muiden mielipiteitä.

Tähän keskusteluun liittyminen vaatii improvisoijalta kykyä muodostaa omat mielipiteet, kommentit sekä argumentit suhteessa keskustelukumppanimme kommunikointiin. Voimme toki osallistua tähänkin keskusteluun valmiita lauseita opettelemalla, mutta onko kyseessä silloin välitön ja spontaani keskustelu, joka etenee loogisesti eteenpäin? Kun keskustelukumppanini esittää kysymyksen tai vasta-argumentin, vastaanko siihen vain ”kyllä” tai ”ei”, vai haluaisinko kenties perustella näkemystäni. Tässä näemme valmiiden, pitkien lickien harjoittelun ongelmallisuuden. Vaikka tämä harjoitettu lick käy sävelmateriaaliltaan vallitsevaan harmoniamailmaan, se ei välttämättä vastaa keskustelukumppanimme alkuperäiseen kysymykseen.

Näkemykseni jazzmusiikista ja sen kieliopista perustuu ensisijaisesti lyhyihin fraaseihin, enemmän kuin pitkiin ennalta valmisteltuihin lauseisiin. Toki jokainen jazzmuusikko on erilainen, niin kuin jokainen keskustelua käyvä ihminen myös on. Keskustelija voi muodostaa pitkiä lauseita, mutta koen näiden lauseiden muodostuvan lyhyemmistä fraaseista ja tavuista, joita yhdistelemällä pystymme tarvittaessa tuottamaan myös pidempiä ja monimutkaisempia lauserakenteita. Tässä kohtaamme soolotranskriptioiden tekemisen merkityksen. Tahti tahdilta tehdyssä transkriptiossa sisäistämme solistin tarinan kerrontaa nuotti nuotilta, mutta myös pidemmissä jaksoissa kuten kahden, neljän ja kahdeksan tahdin kokonaisuuksissa. Suurta kokonaisuutta tarkasteltaessa pystymme huomioimaan solistin keinoja viedä tarinaa eteenpäin omalla musiikillisella sanavarastollaan. Tätä sanavarastoa tarkasteltaessa omaksumme ilmaisuamme uusia sanoja, fraaseja ja jopa niitä pidempiä lauseita.

Jazz on historialtaan rikas ja monimuotoinen tyyli, jonka syvin olemus ei pelkkää nuottikuvaa tarkastelemalla aukene. On syytä muistaa, että jazz on aina afroamerikkalaisen kulttuurin merkitsijä (Tucker, 2007. 80). Se miten ymmärrämme jazzia, perustuu lähtökohtaisesti afroamerikkalaisen jazzmuusikon tuottamaan improvisoituun ilmaisuun. Jazzin sävelkieli on lähestulkoon täysin mustien muusikkojen kehittämää keskustelukulttuuria omine sisäänrakennettuine keskustelutapoineen ja lainalaisuuksineen. Länsimainen musiikkikoulutus ja musiikinteorian käsitys antaa tapoja ymmärtää tätä muusikoiden käymää keskustelua, mutta ei pelkkänä nuottikuvana anna selkeitä vastauksia jazzmusiikin kielioppiin.

Wes Montgomeryn improvisoidessa tuottama sävelkieli on laadultaan hyvin puheenomaista, loogisesti etenevää ja tarinankerronnaltaan merkityksellisen draaman kaaren omaavaa. Tutkimukseni osoittaa Wes Montgomeryn sanavaraston pääpiirteet ja sanaston toistuvuuden

kappaleiden välillä, sekä havainnollistaa Montgomeryn fraasien muodostumista kokonaisiksi lauseiksi.

2 TUTKIMUSTAUSTA

2.1 Wes Montgomeryn muusikkous

Wes Montgomery, koko nimeltään John Leslie Montgomery syntyi 6. maaliskuuta vuonna 1923, Indianapolisissa, Yhdysvalloissa. Montgomery syntyi viisilapsiseen perheeseen. Hänen vanhempansa erottua hän muutti isänsä ja veljiensä kanssa Columbukseen, Ohion osavaltioon. Wes Montgomeryn veli Monk Montgomery osti veljelleen nelikielisen tenorikitaran vuonna 1935, mutta Wes Montgomery ei kuitenkaan innostunut instrumentista sen suuremmin (Dunskus 2020, 7).

Wes Montgomery ja hänen veljensä Monk ja Buddy muuttivat takaisin Indianapolisiin vuonna 1940. Vuonna 1943 Wes Montgomery meni vaimonsa kanssa tansseihin ja kuuli ensimmäistä kertaa jazzkitaristi Charlie Christianin soittoa. Seuraavana päivänä Montgomery meni panttilainaamoon ja osti itselleen ensimmäisen oikean, kuusikielisen kitaran. Lähes vuoden ajan Montgomery harjoitteli ja levyttä kuuntelemalla yritti kuulostaa samalta kuin Charlie Christian. Montgomery ei saanut opetusta instrumenttiinsa, eikä osannut lukea nuotteja. Kovan harjoittelun tuoman itsevarmuuden avulla hän kuitenkin pääsi paikallisille klubeille soittamaan vuonna 1944, jossa hän soitti ilta toisensa jälkeen Charlie Christianin soittamia sooloja, välissä improvisoiden (sama, 13).

Vuonna 1948 vibrafonisti Lionel Hampton oli kiertueellaan keikalla Indianapolisissa. Hampton etsi bändiinsä uutta kitaristia, ja kun kuuli Montgomeryn soittavan kuin Charlie Christian, palkkasi hän heti Montgomeryn bändiinsä. Montgomery kiersi Hamptonin bändissä kaksi vuotta, kunnes palasi takaisin Indianapolisiin. Seitsemän lapsen isänä Montgomery päätti sivuuttaa ammattimuusikon uran ja palasi töihin hitsaajaksi varmempien tulojen pariin. Päivisin hän toimi hitsaajana ja öisin hän keikkaili paikallisilla klubeilla (sama, 17).

Vuonna 1957 Montgomery pääsi ensimmäistä kertaa levyttämään yhdessä veljiensä Buddyn ja Monkin kanssa The Montgomery Brothers-bändillä. Syyskuussa 1959 Montgomery pääsi saksofonisti Cannonball Adderleyn suosituksesta levyttämään Riverside-levy-yhtiölle. Montgomeryn debyyttilevy *A Dynamic New Sound* -albumilla soittivat Melvin Rhyne Hammond B-3 -urkua ja Paul Parker rumpuja. Levy ja Montgomeryn taidot jazzkitaristina jäivät kuitenkin vaille

suurempaa huomiota. Vasta vuoden 1960 *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* -albuminsa levyttämisen ja julkaisemisen jälkeen Montgomery alkoi saamaan arvostusta niin kriitikoilta kuin yleisöltäkin.

Vuosien 1959–1963 välisenä aikana Riverside julkaisi 10 levyä, joilla Montgomery toimi bändinjohtajana ja kolme missä hän toimi sessiomuusikkona. Vuosien 1964–1968 välillä Montgomery keskittyi Verve-levy-yhtiön tuottaman viihteellisemmän materiaalin julkaisemiseen. Levyt olivat kaupallisia menestyksiä, mutta eivät nauttineet arvostusta jazzkriitikoiden ja -muusikoiden keskuudessa (Mathieson 2010, 222).

Montgomery ei ikinä oppinut soittamaan nuoteista, eikä myöskään osannut juurikaan musiikinteoriaa (sama, 224). On oletettava, että Montgomery kuitenkin ymmärsi musiikkia ja sen teoriaa omalla tavallaan. Lukuun ottamatta veljiltään saamaa opastusta ja muusikon työssä Indianassa soittajakollegoiltaan oppimaa, Montgomeryä voidaan pitää täysin itseoppineena muusikkona. Montgomeryn omien sanojensa mukaan hänen harmoninen ymmärryksensä kumpusi korvakuulon varaisesta harmonian liikkeen hahmottamisesta, eikä niinkään perinteiseen teorianäytämiseen nojaavasta oppimisesta (sama, 224).

Wes Montgomery kuoli sydänkohtaukseen 15. kesäkuuta 1968, palattuaan kiertueelta. Montgomery voitti urallaan kaksi Grammy-palkintoa ja kolme Grammy-ehdokkuutta, sekä useita kunnianosoituksia.

2.2 Wes Montgomery esikuvana

Mustavalkoinen kuva tupakoivasta jazzkitaristista, joka pitää kitaraa sylissään rennon oloisesti. Kuvasta huokuu tuolloin vielä itselleni tuntematon ja mystinen jazzmusiikki. Näin tämän kuvan erään kitaraopettajani seinällä 2000-luvun alkupuolella. Kysyessäni opettajaltani kuka kuvan henkilö on, sain vastaukseksi että ”no Wes tietysti”. Tämä ympäröivä vastaus sai mielenkiintoni heräämään ja koin pakottavaa tarvetta tutustua tähän hahmoon. Täytyyhän kyseisen kitaristin olla erittäin hyvä, jos hän kerran on kitaraopettajani seinälle päätenyt.

Olin juuri lukenut Ross Russelin *Bird elää* -kirjan ja innostunut suuresti bebopaikakauden jazzmuusikoista, kuten Charlie Parker, Dizzy Gillespie ja Charlie Christian. Harmikseni en löytänyt paikallisesta kirjastosta opusta Montgomerysta, mutta löysin tämän tutkimuksen aiheena olevan *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* -albumin. Albumin mahtailava nimi ja kannessa syyllistäen katsova Wes Montgomery saivat minut heti vakuuttuneeksi, että tässä se on, maailman paras jazzkitaristi.

Kuunnellessani levyä totesin Montgomeryn soiton todellakin olevan levyn nimen mukaisesti ihmeellistä. Montgomeryn kitaran pehmeä äänenväri yhdistyi soiton määrätietoisuuteen, ikään kuin Montgomery kontrolloisi soitollaan koko bändin yhteissoundia. Montgomeryn soitosta oli myös heti kuultavissa soiton helppous ja pystyinkin mielessäni näkemään Montgomeryn soittamassa kitaraansa hymyillen, näyttäen kaikille, että näin helppoa se on. Yrittäessäni jäljitellä Montgomeryn kitarasoundia, ilmaisua ja sävelvalintoja, jouduin toteamaan omien kitaransoitotaitojeni vajavaisuuden ja kehityksen kohteet. Innostus jazzkitaran opiskeluun oli kuitenkin syttynyt ja Montgomeryn soiton salaisuuksien selvittäminen alkanut.

Montgomeryn *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* ja myös monet muut hänen albuminsa kuten *Full House*, *Smokin' At the Half Note* ja *So Much Guitar* kulkivat tasaisesti mukani opinnoista ja asunnoista toiseen. Palasin useaan otteeseen levyjen äärelle, kuuntelin ja tein transkriptioita. Harjoittelin kokonaisia sooloja ja yritin toistaa harjoittelemaani jazzjameissa, sekä toisinaan myös keikoillakin, heikoin tuloksin. Harjoittelemani materiaali ei ollut osa omaa spontaania sanavarastoani, vaan pikemminkin etukäteen harjoiteltu puhe.

Vaikka olen kuunnellut, analysoinut ja tehnyt transkriptioita Montgomeryn soitosta jo kohta 20 vuotta, en vielä tähänkään päivään mennessä omasta mielestäni kuulosta samalta soittajalta. Eikä välttämättä ole tarkoituskaan ja edes mahdollista, sillä vaikka puhumme Montgomeryn kanssa kutakuinkin samaa jazzin sävelkieltä, olemme ihmisinä erilaiset. Minä, Kainuun maaseudun kasvattina en tule ikinä saamaan samaa kokemuspohjaa omalle soitolleni. Minulla ei luultavimmin tule olemaan seitsemänlapsista perhettä kuten Montgomerylla, enkä joudu elättämään perhettäni toimimalla päivisin hitsaajana ja öisin jazzmuusikkona. Suunnannäyttäjänä ja malliesimerkkinä jazzkielen sanavaraston taitajasta Montgomery tulee silti aina toimimaan. Tätäkin tutkimusta tehdessä Montgomeryn *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* -albumi on seinälläni ja Montgomeryllä on edelleen sama syyllistävä katse – miksi et harjoittele?

3 TUTKIMUS JA ANALYYSI

The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery -albumi on äänitetty tammikuun 26. ja 28. päivä vuonna 1960 Reeves Sound Studiolla, New Yorkissa. Albumin tuotti Orrin Keepnews, Jack Higginsin toimiessa äänittäjänä. Levyn julkaisi laajasti jazzmusiikkia julkaissut Riverside Records huhtikuussa 1960.

Montgomeryn lisäksi albumilla soittavat Tommy Flanagan (piano), Percy Heath (basso) ja Albert Heath (rummut). Albumin sävellykset koostuvat aikakaudelle tyypillisesti lainakappaleista, eli ns. jazzstandardeista, sekä Montgomeryn omista sävellyksistä. Jazzstandardilla tarkoitetaan sävellystä, joka on aikojen saatossa muodostunut osaksi muusikoiden repertuaaria (Gioia 2016).

Seuraavaksi siirryn kappalekohtaiseen analyysiin. Käytän tekstissäni angloamerikkalaista tapaa merkitä b-sävelen b:nä eurooppalaisen h-sävelenä merkitsemisen sijaan. Sävelten ja sointujen ylennys- ja alennusmerkit esiintyvät tekstissä samassa kirjoitusasussa kuin ne ovat sointumerkeissä, eli esimerkiksi ylennetty G esiintyy muodossa "G#".

3.1 Airegin

Albumin ensimmäisenä raitana kuullaan nopea ja intensiivinen *Airegin*. Tenorisaksofonisti Sonny Rollinsin säveltämä ja Miles Davisin tunnetuksi tekemä bebop-klassikko eroaa alkuperäisestä versiosta nopean temponsa, ja myös hieman harmoniansa puolesta. Montgomery on sovittanut harmoniaa uudelleen poistamalla tahdin 9 Dbmaj7-soinnun ja korvaamalla sen Dm7-soinnulla. Ero alkuperäiseen ei ole valtava, mutta mainitsemisen arvoinen.

Montgomeryn soolo alkaa teeman esittelyn jälkeen ajassa 0:28. Montgomery aloittaa soolonsa yhden tahdin kestäväällä koholla, jossa hän painokkailla liu'utetuilla sävelillä lukitsee itsensä tiukasti bändin grooveen. Ensimmäisen kolmen tahdin aikana Montgomery käyttää F-mollipentatonisen asteikon säveliä, lukuun ottamatta 2. tahdin säveltä G, jonka voi analysoida lähestymisäänänenä sävelelle Ab. Montgomery ei varsinaisesti alleviivaa 5. asteen dominanttiseptimisointuna toimivaa C7#9-sointua soittamalla sen säveliä, vaan käsittelee ensimmäistä kolmea tahtia selkeänä F-mollina.



Kuva 1. Airegin, soolon tahdit 1–3.

Neljännessä tahdissa esiintyvä F7-sointu toimii väliDominanttina seuraavan tahdin Bbm7-soinnulle, jonka Montgomery vastaavasti alleviivaa selkeästi soinnun terssiltä lähtevällä 7b9-arpeggiolla. Tahdin toisella kahdeksasosalla oleva sävel Ab voidaan käsittää alapuolisena kromaattisena lähestymisäänenä sävelelle A. Saman tahdin sävel E toimii vastaavasti alapuolisena kromaattisena lähestymisäänenä Bb-mollisoinnun kvintille.



Kuva 2. Airegin, soolon tahdit 4–5.

Tahtien 9–11 esiintyvässä Cmaj7-soinnulle purkautuvassa II–V-kadenssissa Montgomery käsittelee kadenssia erittäin melodisesti, käyttämällä soinnun säveliä vahvoilla tahdinosilla, sekä lähestymällä sointuääniä erilaisin *enclosure*-kuviolin. Enclosure-kuviolla tarkoitetaan melodista kuviota, joka lähestyy kohdesäveltä ylä- ja/tai alapuolisin lähestymisäänin (Coker 1991, 50). Tahdin 9 sävelet E, G ja E toimivat lähestymiskuviona sävelelle F, joka on G7-soinnun septimi. Tahdin 10 viimeinen sävel Ab voidaan analysoida yläpuolisena lähestymisäänenä Cmaj7-soinnun kvintille. Tahdin 11 sävelet G, F, D ja Eb taas toimivat lähestymiskuviona Cmaj7-soinnun E-sävelelle, joka on soinnun terssi.



Kuva 3. Airegin, soolon tahdit 9–11.

Tahdeissa 17–19 kohtaamme taas Montgomerylle hyvin tyypillisiä lähestymistapoja II–V–I-kadenssin käsittelyyn. Tahdin 17 ensimmäiset 5 säveltä ilmentävät Dbmaj9-sointua, joka Bbm7-soinnun soidessa ilmentävät sointusäveliä p3, pu5, p7, s9 ja pu4.



Kuva 4. Airegin, soolon tahdin 17–20.

Soolon tahdeissa 21–23 Montgomery käsittelee Fm-C7-Fm-kadenssia jälleen vahvasti Fm-tonaaliteetin kautta. Tahdissa 22 Montgomery käyttää Fm-bluesasteikkoa alleviivataksaan mollitonaaliteettia, samalla jättäen huomioimatta C7-soinnun sointusävelet. Alleviivataksaan sanomaansa, tahdissa 23 Montgomery viimeistelee kolmen tahdin mittaisen fraasin Fm-soinnun perusäänellä ja kvintillä.



Kuva 5. Airegin, soolon tahdit 21–24.

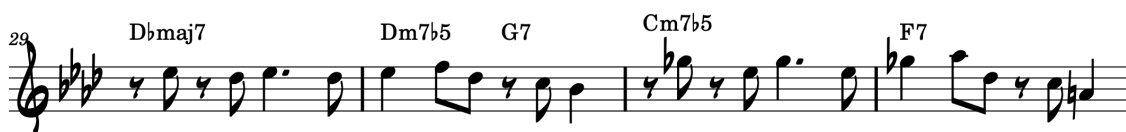
Tahdin 25 puolessavälissä Montgomery ennakoii tahdin 26 F7-sointua, soittamalla F7-sointuarpeggion Bbm-soinnun päälle. Näin Montgomery luo jatkuvasti eteenpäin menevää melodialinjaa, vastakohtana sointujen suoralle alleviivaamiselle soinnun soidessa. Montgomery jatkaa F7-soinnun merkkäamista edelleen tahdissa 26, aloittaen melodialinjansa kuitenkin soinnun pieneltä noonilta. Tahdissa 27 sävelvalinnat voi analysoida jälleen kuten aikaisemmin tahdissa 17. Montgomery lähtee Bbm-soinnun 9-säveleltä (C), jatkaen melodialinjaansa Dbmaj7-soinnun sävelin.



Kuva 6. Airegin, soolon tahdit 25–28.

Tahdit 29–32 ovat erityisen mielenkiintoiset niin rytmikkaa, kuin sävelvalintoja tarkasteltaessa. Tahdeissa 29–30 Montgomery esittelee melodian, joka on rytmiltään vahva, mutta ei kuitenkaan alleviivaa sointuja mitenkään poikkeuksellisen tarkasti. Montgomery kuitenkin perustelee

sävelvalintansa toistamalla aiemmin soittamansa rytmin tahdeissa 31–32, samalla hyödyntäen sointujen sointusäveliä alleviivatakseen harmonian liikettä.



Kuva 7. Airegin, soolon tahdit 29–32.

Samoin kuin tahdeissa 1–3 ja 21–23, tahdeissa 37–39 Montgomery häivyttää C7-soinnun funktiota painottamalla linjassaan Fm-tonaaliteettia. Tahdit 37–38 voi analysoida myös lyhyenä sekvenssinä, jonka Montgomery aloittaa tahdin 36 viimeiseltä kahdeksasosalta. Sekvenssi voidaan nähdä mitaltaan kolmen neljäsosan mittaisena, lähtien kahdeksasosanuotilta ja päättyen kahdeksasosataukoon. Tätä aikakauden improvisoijille, ja myös Montgomerylle tyypillistä rytmistä käsittelyä kutsutaan usein 3vs4 polyrytmiksi, vaikkakin tässä tapauksessa polyrytmi on lyhyt, vain reilut kaksi tahtia kestävä.



Kuva 8. Airegin, tahdit 36–39.

Tahdissa 40 Montgomery käsittelee väldominanttina toimivaa F7-sointua hyvin samoin kuin tahdissa 4. Soinnun terssiltä lähtevä arpeggio kulkee kvintin ja septimin kautta pieneen nooniin, josta palataan vahvasti perusäänelle alapuolisen lähestymisäänen kautta.



Kuva 9. Airegin, tahti 40.

Tahdeissa 45–47 olevaan II–V–I-kadenssiin Montgomeryn lähestymistapa on hyvin samanlainen kuin aiemmin soolossa tahdeissa 9–11. Tahdin 45 voi käsittää kahtena erillisenä sointuna, Fmaj7- sekä G-duurisointuna. Tahti 46 taas perustuu kahteen varsin mielenkiintoiseen sävelvalintaan ja niiden vahvaan rytmiseen sijoitteluun. Sävel D# toimii G7-soinnun ylinousevana kvinttinä ja sävel

C on vastaavasti soinnulle puhdas kvartti. Tahdin 47 Cmaj7-soinnun Montgomery merkkää selkeästi C-duuriasteikkoa alaspäin laskettelemalla.



Kuva 10. Airegin, tahdit 45–47.

Tahdit 53–56 ovat sävelkieleltään hämmästyttävän samanlaisia kuin aikaisemmin kuullut tahdit 17–20. Jälleen kerran Montgomery ikään kuin siteeraa itseään käyttämällä samoja aihioita, mutta varioimalla rytmiä niin, että kuulijalle jää mielikuva ilmaisusta, joka on kerronnallista ja helposti samaistuttavaa. Samoin kuin tahdissa 17, tahdissa 53 Montgomery soittaa Bbm7-soinnun päälle pääasiassa Db-maj7-soinnun säveliä, luoden näin alkuperäisen soinnulle lisäsävelet 9 ja 11. Melodialinjansa päätteeksi Montgomery ikään kuin hyökkää suoraan Eb7-soinnun pienelle noonille. Tahdin 55 voi ajatella olevan sävelkieleltään jo Fm-soinnulla.



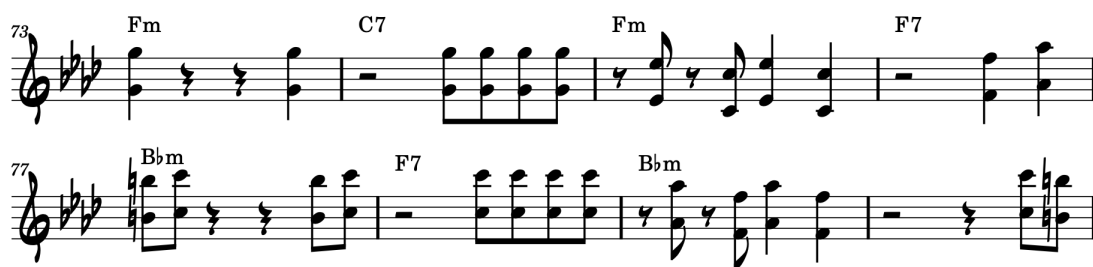
Kuva 11. Airegin, tahdit 53–56.

Tahdeissa 57–63 näemme ja kuulemme jälleen erinomaisen esimerkin Montgomeryn hienovaraisesta tarinankerronnasta. Kuten tässäkin soolossa olemme jo aikaisemmin huomanneet, Montgomery kykenee toistamaan itseään tavalla, joka luo kerronnalle yhteneväisyyttä ja vahvistaa tunnetta harkitusta eteenpäin kulkemisesta. Tahdit koostuvat pisteellisistä neljäsosista, joiden avulla Montgomery luo 3 vastaan 4 polyrytmin, samoin kuin aikaisemmin tahdeissa 36–39. Montgomery päättää polyrytmin vahvasti tahdissa 63.



Kuva 12. Airegin, tahdit 57–64.

Tahdista 73 Montgomery aloittaa omaksi tavaramerkikseen muodostuneen oktaavisoolo-osuuden. Oktaavisoiiton etuna on vahva, bändin läpi puskeva ja samalla pyöreä soundi, jonka avulla Montgomery ottaa soittoonsa tavallaan yhden lisävaihteen käyttöön. Usein oktaavisoiitto myös suoraviivaistaa Montgomeryn ideoita, muuttaen niitä rytmikkäämpään ja niin kutsuttuun ”riffimäiseen” ajattelutapaan. Tahtien 73 ja 79 näemme tästä erinomaisen esimerkin. Montgomery aloittaa rytmisesti vahvasti sijoitelluilla G-sävelillä, jotka tuottavat Fm-soinnulle Fm9-soundin. Montgomery pysyy sävelessä G seuraavassa tahdissa, joka on C7-soinnun kvintti. Tahdissa 75 Montgomery käyttää Fm7-soinnun septimiä ja kvinttiä. Tahdissa 77 Montgomery toistaa itseään pienellä varioinnilla, kulkemalla Bb-mollisoinnun 9-sävelenä toimivaan C-sävelen kromaattisesti alhaaltapäin. Tahdissa 77 pysyy edelleen sävelessä C, joka tahdin 74 toimii soinnun kvinttinä, tällä kertaa soinnun ollessa F7. Tahdissa 79 Montgomery soittaa jälleen idean, joka on rytmiltään identtinen 79 kanssa. Sävelet Ab ja F toimivat myös Bb-mollisoinnun septiminä ja kvinttinä, samoin kuin tahdissa 75.



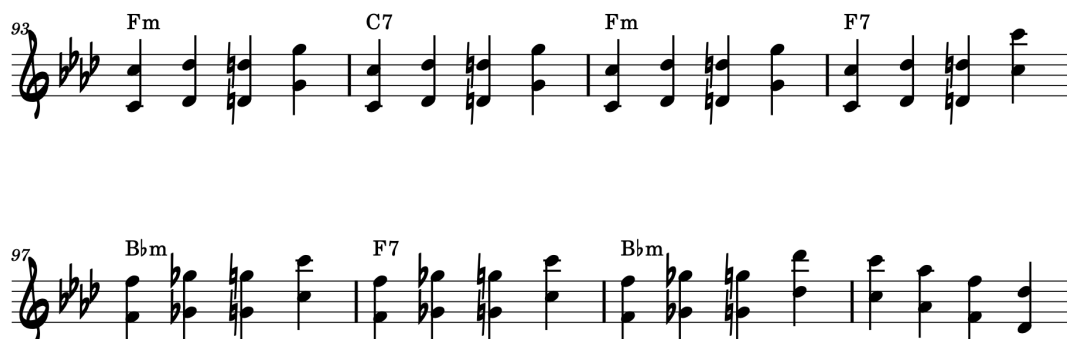
Kuva 13. Airegin, tahdit 73–80.

Samankaltaisesta luovasta itsensä toistamisesta saadaan esimerkki myös tahdeissa 80–83. Montgomery aloittaa ideansa tahdin 80 lopusta, jossa hän siirtyy sävelestä C kromaattisesti alaspäin, palaten siihen ja siirtyen siitä soinnun Dm7 kvinttinä toimivaan F-säveleen. Tahdissa 82 Montgomery jatkaa ideaa samoin kuin tahdissa 80, mutta lähtien G7-soinnun terssinä toimivalta B-säveleltä. Tahtien 82 ja 83 lopulla kuulemme samanlaisen idean kuin tahdeissa 80 ja 81, josta siirrymme säveleen E, joka on soinnun Cmaj7 terssi. Nähtävissä ja kuultavissa on siis selkeitä, toistuvia rytmisiä ja harmonisia ideoita, joiden avulla Montgomery luo pitkää, mutta johdonmukaista tarinaa.



Kuva 14. Airegin, tahdit 80–83.

Samankaltaista selkeää, mutta samalla yllätyksellistä tarinankerrontaa kuulemme tahdeissa 93–100. Montgomery luo sävelistä C, Db, D ja G vahvan rytmisen solun, jota hän toistaa tahdista 93 aina tahdin 96 C-sävelelle asti.



Kuva 15. Airegin, tahdit 93–100.

3.2 D-Natural Blues

Albumin toisena raitana kuullaan Montgomeryn oma sävellys *D-Natural Blues*. Kyseessä on nimensä mukaisesti sävellajiltaan D-duurissa kulkeva 12 tahdin blues. Kappale eroaa edeltävästä *Aireginista* niin temponsa kuin muotonsa puolesta, mutta myös Montgomeryn harmonian käsittely poikkeaa merkittävästi edeltävästä *Aireginista*. Kuten bluesissa on tapana, kuulemme tässä kappaleessa rouheita sävelvalintoja, mutta myös hienostunutta superimpositio-ajattelua. Kuvataiteesta lainatulla termillä superimpositio tarkoitetaan tilannetta, jossa sävellyksen sointukulun päälle soitetaan jokin toinen sointukierto. (Tabell 2004, 123). Analyysini D-Natural Blues-kappaleesta perustuu suurilta osin juuri superimpositioon, sen ollessa soolon vahvimpia teemoja.

Kappaleen soolo lähtee ajassa 1:34 pianisti Tommy Flanaganin soittaman soolon jälkeen. Montgomery aloittaa soolon vahvasti leikittelemällä sävelillä D, C ja E, jonka hän purkaa luontevasti G7-soinnun terssinä toimivalle B-sävelelle.



Kuva 16. D-Natural Blues, tahdit 1–2.

Tahdissa 3 Montgomery pidättäytyy selkeästi sointumerkin mukaisessa soinnussa, mutta jo tahdissa 4 on havaittavissa pienimuotoista superimpositio-ajattelua. Tahdin 4 kolme ensimmäistä säveltä alleviivaavat selkeästi A-mollisoinnun. A-molli, tai Am7-soinnun voidaan tässä tapauksessa ajatella yksinkertaisesti olevan lisätty II-sointuaste, joka muuttaa toonikana toimivan D7-soinnun funktion V-asteeksi. Tahdin 4 sävelet G#, E, G ja F toimivat lähestymiskuviona tahdin puolivälissä olevalle F#-sävelle. Kyseiseltä säveleltä jatketaan eteenpäin selkeästi D7-arpeggiolla, joka jatkuu soinnun pienenä noonina toimivan Eb-sävelen kautta takaisin sointusävelille.



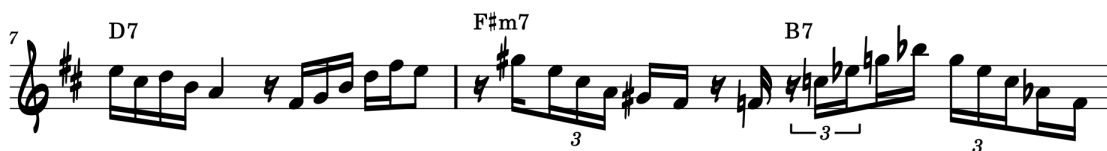
Kuva 17. D-Natural Blues, tahdit 3–4.

Tahdissa 5 Montgomery purkaa edeltävän tahdin miedon dissonanssin IV-asteen sointuna toimivan G7-soinnun terssinä toimivalle B-sävelle. Tahdissa 6 Montgomery alleviivaa G#dim-soinnun dimi-asteikon avulla.



Kuva 18. D-Natural Blues, tahdit 5–6.

Tahdeissa 7–8 Montgomery esittelee aikaisemmin mainittua superimpositio-ajatteluaan. Tahdin 7 puolivälistä F#-sävelestä lähtevän arpeggion voi käsittää Gmaj7-arpeggiona, joka lähtee soinnun suurelta septimiltä ja päättyy soinnun sekstille. Tahdin 8 alkupuolen voi taas ajatella suurelta septimiltä lähtevänä Amaj7-arpeggiona, joka laajentaa F#m7-soinnun F#m9-soinnuksi. Tahdin puolivälissä C-säveleltä lähtevänä arpeggion voi käsittää joko Cm7-sointuna, tai Abmaj7-sointuna. Luultavasti Montgomery käsittelee tahdin 8 kahtena kromaattisena II-V-kadenssina, jolloin hän soittaa F#m7-B7-Fm7-Bb7 kadenssin vallitsevan harmonian päälle.



Kuva 19. D-Natural Blues, tahdit 7–8.

Tahdeissa 15–16 kuulemme kahta Montgomeryn käyttämää lähestymistapaa sointujen superimpositioon. Tahdissa 15 Montgomery laajentaa sointua D13#11-muotoon, joka käy ilmi tahdin toisella ja kolmannella neljäsosalla esiintyvistä iskulla olevista B ja G# sävelistä, jotka alleviivaavat 13- ja #11-sävyjä. Tahdissa 16 kuulemme ensimmäistä kertaa levyllä selkeää tritonussubstituutioajattelua. Tritonussubstituutiolla tarkoitetaan dominanttiseptimisoinnun korvaamista toisella tritonuksen päässä olevalta dominanttiseptimisoinnulta (Tabell 2004, 35). Tahti 16 voidaan käsittää Ebm7-Ab7-kadenssina, joka on tritonuksen päässä Am7-D7-kadenssista.



Kuva 20. D-Natural Blues, tahdit 15–16.

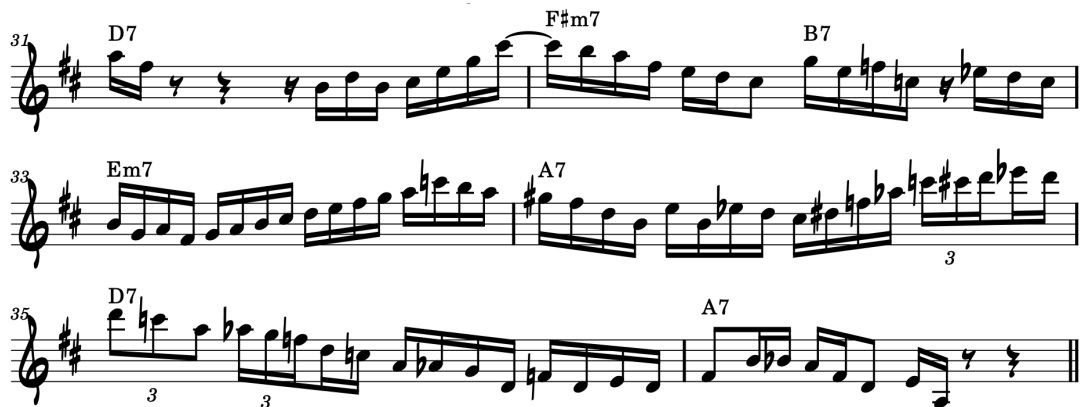
Tahdissa 27–28 on nähtävissä jälleen eräänlaista alla olevan harmonian laajentamista yksiäänisen melodian keinoin. Tahdin 27 viimeiseltä neljäsosalta lähtevä arpeggio C-duurina, joka synnyttää soinnulle sävyt 11, 9 ja b7. Tahdin 28 alusta Eb-säveleltä lähtevä melodia laajentaa vallitsevaa harmoniaa D7b9-muotoon. Tahdin puolivälin Bb-sävel taas laajentaa sointua entisestään D7#5b9-muotoon, jonka Montgomery purkaa tahdissa 29 erittäin selkeästi G7-soinnulle.



Kuva 21. D-Natural Blues, tahdit 27–30.

Tahtien 31–36 välillä on nähtävissä ja kuultavissa samankaltaista superimpositioajattelua, kuin aikaisemmissakin tahdeissa on nähtävissä. Tahdissa 31 Montgomery ennakoi tulevaa sointua, soittamalla F#m7-arpeggion tahdin viimeiselle neljäsosalle. Montgomery jatkaa F#m7-soinnun alleviivaamista tahdissa 32 ensimmäisen kahden neljäsosan ajan, jonka jälkeen hän laajentaa B7-sointua muotoon B7alt. Alt-soinnulla tarkoitetaan dominanttiseptisointua, joka sisältää joko yhden tai useamman muunnosävelen ryhmästä #5, b5, #9, b9 (Levine, 1995. 71). Tahdin 33 Montgomery soittaa tarkasti Em7-soinnun säveliä ja sen lisäsäveliä käyttäen, mutta tahdissa 34 on huomattavissa kaksi mielenkiintoista yksityiskohtaa. Montgomery aloittaa linjan säveleltä G#, joka on A7-soinnulle niin sanottu ”avoid note”. ”Avoid notella” tarkoitetaan sointuun kuulumatonta ääntä,

joka iskullisella tahdin osalla voi aiheuttaa ei-toivotun dissonanssin (Tabell 2004, 163). Tahdin kolmannelta neljäsosalta lähtevä linja voidaan jälleen analysoida tritonussubstituution kautta, tai siten, että Montgomery ennakoi tulevaa D7-sointua, lähestymällä sitä puolen sävelaskeleen päästä kohdesoinnusta olevalla melodialinjalla. Tahdissa 35 viimeistelee pitkän ja hienostuneen melodialinjansa siirtymällä D-molliblues-asteikon käyttöön, muistuttaen kuulijaa sävellyksen edelleen olevan bluessävellys.



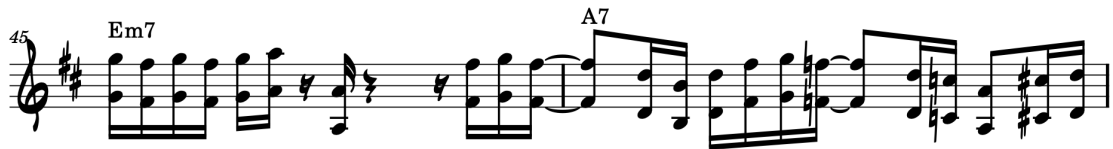
Kuva 22. D-Natural Blues, tahdit 31–36.

Soolon viimeiset 24 tahtia Montgomery soittaa käyttäen oktaavitekniikkaansa, joka ei kuitenkaan rajoita tai yksinkertaista hänen harmonian käsittelyään. Tahdissa 37 Montgomery aloittaa uuden soolokiertonsa soittamalla Cmaj7-arpeggion vallitsevan D7-soinnun päälle. Kyseisen tahti voidaan analysoida niin, että tahti on laajennettu muotoon Am7-D7. Tällöin toonikana toimivaa D7-sointua käsitelläänkin V-asteena, jonka eteen on laitettu II-aste (Am7).



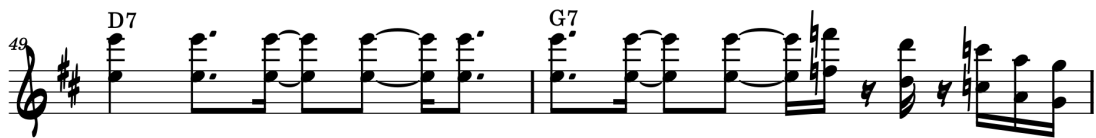
Kuva 23. D-Natural Blues, tahti 37.

Erinomainen esimerkki Montgomeryn vahvasta melodiantajusta on kuultavissa tahdeissa 45–46, jossa vallitsevana harmoniana on sävellajin ensimmäiselle asteelle johtava II-V-kadenssi. Jazzmusiikissa II-V-kadenssit nähdään usein hetkinä, jolloin solisti esittelee taitoaan alleviivata vallitsevaa harmoniaa. Montgomeryn lähestymiskulma usein tällaisissa tilanteissa on melodinen ja kappaletta eteenpäin vievä. Tahdissa 45 Montgomery soittaa kepeän melodian Em7-soinnulle, jatkaen siitä eteenpäin tahdin 46 etuiskulle tähtäävälle F#-sävelelle, joka pienen korukuvion kautta laskee F-sävelelle.



Kuva 24. D-Natural Blues, tahdit 45–46.

Viimeisen soolokiertonsa Montgomery aloittaa painottaen kahden tahdin ajan säveltä E. Tahdissa 49 sävel toimii soinnun 9-sävelenä, kun taas tahdissa 50 sävel toimii G7-soinnulle 13-sävelenä. Tahdin 49 toiselta neljäsosalta lähtevä toistuva rytmisen kuvio voidaan nähdä lyhyenä 3vs4 polyrytminä, vaikkakin rytmisen kuvio on lyhyt, eikä esimerkiksi jatku useamman tahdin ajan.



Kuva 25. D-Natural Blues, tahdit 49–50.

Soolon loppupuoliskolla tahdeissa 53–56 havainnoimme jälleen Montgomerylle tyypillistä leikittelevää ja rytmikästä riffittelyä. Samankaltaista rytmistä ilotulitusta on kuultavissa myös kappaleiden Airegin ja *Four on Six* sooloissa. Huomioitavaa on, että Montgomery käyttää neljän tahdin aikana ainoastaan D-säveltä, mutta hän silti kykenee soolon intensiteetin kasvattamiseen ja tarinankerronnan jatkamiseen.



Kuva 26. D-Natural Blues, tahdit 53–56.

3.3 Polka Dots and Moonbeams

Albumin kolmantena kappaleena kuullaan Jimmy Van Heusenin balladi *Polka Dots and Moonbeams*. Kyseessä on 32 tahdin AABA-rakenteeseen pohjautuva F-duurissa menevä balladi,

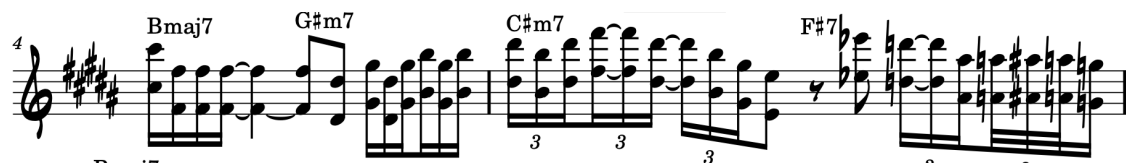
jonka A- sekä B-osat perustuvat I-vi-ii-V-sointukiertoon. Montgomeryn ja hänen bändinsä eivät kuitenkaan soita sävellystä perinteisellä teema-soolot-teema-rakenteella, vaan Montgomery aloittaa soolokiertonsa jo ensimmäisestä B-osansa, päättäen soolon rakenteen viimeiseen A-osaan. Montgomeryn solo alkaa ajassa 1:25.

Tahdissa kaksi Montgomery mukailee hetken verran alkuperäistä melodiaa jääden D#-sävellelle, jatkaen siitä kuitenkin oman melodiansa kehittelyä. Tahdin 2 viimeisellä neljäsosalla hän soittaa eräänlaisen lähestymiskuvion tahdin 3 Eb-sävellelle, jonka hän purkaa suoraan E-sävellelle, joka toimii C#m7-soinnun terssinä. Saman tahdin puolessa välissä, hän soittaa samalla rytmillä sävelet C# ja G#, jotka toimivat taas F#7-soinnun kvinttinä ja noonina.



Kuva 27. Polka Dots and Moonbeams, tahdit 2-3.

Tahdissa 4 hän jatkaa edellistä ideaansa sävelten C# ja F# avulla, jotka toimivat Bmaj7-soinnun noonina ja kvinttinä. Tätä ideaa voi kutsua motiiviksi, jolla jazzimprovisoinnin yhteydessä tarkoitetaan lyhyttä, toistuvaa, joko rytmistä tai melodista elementtiä (Coker, 1987). Montgomery irrottautuu kolme tahtia kestäneestä melodisesta motiivistaan tahdin 4 viimeiseltä neljäsosalta lähtevällä terssisekvenssillä, joka yksinkertaisuudestaan huolimatta on osa myös Montgomeryn tyypillistä sanavarastoa.



Kuva 28. Polka Dots and Moonbeams, tahdit 4-5.

Tahdissa 6 Montgomery soittaa erittäin melodisen linjan, lähtien soinnun kvintiltä ja edeten soinnun terssiä kohti käyttämällä D-säveltä kromaattisena alapuolisena lähestymissävelenä. Tahdin toisella neljäs osalla Montgomery siirtyy soinnun suurelta septimiltä kromaattisesti ylöspäin, kohti soinnun terssiä. Samaisen tahdin kolmannen neljäsosan koholta lähtevä melodia on analysoitavissa samankaltaisena motiivin esittelyä kuin aiemminkin tahdeissa 2 ja 3.



Kuva 26. Polka Dots and Moonbeams, tahdit 6-7.

Montgomery jatkaa sooloaan rauhallisesti, kunnes tahdissa 10 ja 11 on havaittavissa jälleen mielenkiintoinen rytmisen motiivi, jota Montgomery käyttää lähes kahden tahdin ajan. Motiivin aihiona hän käyttää säveliä D, B ja G. Em7-soinnulle kyseiset sävelet ovat sointusäveliä, kun taas Am7-soinnulle kyseiset sävelet luovat sävyt 11, 9 ja b7.



Kuva 29. Polka Dots and Moonbeams, tahdit 10-11.

3.4 Four on Six

Albumin neljäntenä raitana kuultava Four on Six mielletään usein Montgomeryn tunnetuimmaksi sävellykseksi. Sävellys sisältää Montgomeryn sävellyksille ja sovituksille tuttuja harmonisia ilmiöitä, kuten kromaattisesti laskevia II-V-kadensseja, sekä II-V-kadenssin tritonussubstituution. Kappaleen voi myös mieltää ikään kuin reharmonisaationa perinteisestä mollibluesista.

Montgomery aloittaa soolonsa ajassa 0:38 kylmän viileästi fraseeratuilla, selkeillä ja melodisilla fraaseilla. Ensimmäinen fraasi painottaa C-säveltä, joka tuo Gm7-soinnulle m11-sävyä. Tahdissa kaksi on kuultavissa Gm-kolmisointu, josta kuljetaan pikaisesti 11-sävelelle, joka siirtyy A-sävelelle, joka toimii Gm7-soinnulle 9-sävyä. Montgomery purkaa kuitenkin tämän soinnun molliterassin (Bb) kautta soinnun perusääneen (G).



Kuva 30. Four on Six. Tahdit 1-4.

Tahdista 5 alkavan II-V-kadenssien ketjun Montgomery selvittää helpon kuuloisesti, pitäytyen edelleen rauhallisessa ilmaisussa. Tahdissa 6 Montgomery soittaa ensin tahdin ensimmäiselle neljäsosalle soinnun perusäänän Bb, tahdin toiselle neljäsosalle soinnun kvintin, josta hän siirtyy yläpuolisen lähestymisäänän kautta Eb7-soinnun terssille. Tästä hän taas siirtyy Eb7-soinnun perusäänelle. Tahdissa 7 Montgomery valmistelee tahtia 8 sävelten F, Eb ja D linjalla. Tahdissa 8 Montgomery jatkaa samaa linjaa, joka purkautuu Ab7-soinnun C-sävelelle, joka toimii kyseisen soinnun terssinä. Tahti viimeistellään soittamalla soinnun perusääni tahdin neljännelle neljäsosalle.



Kuva 31. Four on Six. Tahdit 5–8.

Tahdeissa 9–12 Montgomery pidättäytyy edelleen Gm7-sointua alleviivaavassa sävelkielessä. Tahti 11 on hyvin tyypillistä Montgomerya, jonka voi ajatella joko Gm7- tai Bbmaj7-soinnun arpeggiona.



Kuva 32. Four on Six. Tahdit 9–12.

Tahdin 17 Montgomery aloittaa hänelle hyvin tyypillisellä, sangen yksinkertaisella melodialla. Tahdit 17 ja 18 painottavat soinnun perusääntä G, josta siirrytään kromaattisesti soinnun 9-sävellelle A. Tahdissa 19 sama kuvio toistuu, mutta tavallaan tiivistettynä, sisältäen vain kahden neljäsosanuotin verran säveltä G. Tahdissa 20 Montgomery purkaa syntyneen jännitteen jälleen kerran hienovaraisesti soinnun perusäänelle G.



Kuva 33. Four on Six. Tahdit 17–20.

Tahdissa 21 on kuultavissa lähes sama melodia, minkä Montgomery soitti jo tahdissa 6, tällä kertaa tietenkin Cm7-F7-kadenssiin sopivilla äänillä. Tahti 22 on analysoitavissa soinnun 9-säveleltä lähtevänä Bb-doorisena asteikkona, joka purkautuu seuraavan tahdin E-sävelle, joka taas on Am7-soinnun kvintti. Tahdin 23 soinnut Montgomery alleviivaa selkeästi tähtäämällä sointusäveliini

vahvoille tahdin osille. Tahdin 24 voi analysoida Gbmaj9-arpeggiona, jossa vilahtaa lisäsävelenä D. Kyseisen rinnakkaisduurin nelisointuarpeggiota käyttävän lähestymistavan olemme huomanneet jo kappaleen *Airegin* soolossa.



Kuva 34. *Four on Six*. Tahdit 21–24.

Tahdin 25 voi analysoida jälleen olevan rinnakkaisduurin maj9-arpeggio, tällä kertaa Bbmaj9-soinnun palasista koostuvana palasena. Tahdissa 26 Montgomery kulkee sävelen E-kautta, joka antaa vallitsevalle soinnulle doorisen asteikon sävyn.



Kuva 35. *Four on Six*. Tahdit 25–27.

Kolmannen soolochoruksensa Montgomery aloittaa alleviivaamalla G-doorista asteikkoa, jonka karaktäärisävelenä E-toimii. Karaktäärisävelellä tarkoitetaan säveltä, joka erottaa tietyn moodin muista moodeista ja antaa sille sen ominaisen luonteen (Tabell 2004, 106). Tahdissa 35 on nähtävissä kaksi kolmisointua arpeggioina, F-duuri ja C-duuri. Kyseisen tahdin voi ajatella ylärakennesointuina. Ylärakennesoinnuilla tarkoitetaan nelisoinnun, tai sitä laajemman soinnun sointurungon päälle muodostuvaa kolmisointua (Tabell 2004, 134).



Kuva 36. *Four on Six*. Tahdit 33–36.

Tahdissa 37 Montgomery aloittaa linjansa soinnun kvintiltä lähtevällä terssisekvenssillä, jonka hän päättää G-sävelelle, joka toimii F7-soinnun 9-sävelenä. Tästä hän liikkuu kromaattisesti ylöspäin säveleen Ab, jonka jälkeen hän laskeutuu sävelelle F, joka on taas Eb7-soinnun 9-sävel. Tahdeissa 37 ja 38 on siis nähtävissä selkeää 9-sävelen painottamista. Tahdissa 39 on taas nähtävissä samankaltainen terssisekvenssi kuin tahdissa 37.



Kuva 37. *Four on Six*. Tahdit 37–40.

Tahdissa 41 Montgomery käyttää jälleen rinnakkaisduurin nelisointuarpeggiota laajentaakseen vallitsevan soinnun Gm9-muotoon. Tahdin 42 linja alleviivaa Gm7-soinnun ja tahti 43 on kuulokovaltaan C9-sointua muistuttava, jonka jälkeen linja päättyy tahdin 44 E-sävellelle. Tahdit 42–44 voi hyvin ajatella superimpositiona – kyseessä voisi olla F-duurin II-V-I-kadenssi, eli Gm7-C7-Fmaj7. Luultavasti Montgomery ei soittohetkellä ole kuitenkaan ajatellut tätä, vaan kyseessä voi olla lihasmuistista tuleva melodialinja.



Kuva 38. *Four on Six*. Tahdit 41–44.

Montgomeryllä on hyvin omaleimainen tapa käsitellä maj7-sointuja. Useimmissa jazzimprovisoinnin oppikirjoissa maj7-sointu käsitellään soinnun sointuasteesta riippuen joko joonisen tai lyhdisen sävyn omaavana sointuna (Levine 1995). Montgomery kuitenkin usein käsittelee maj7-sointua kuin se olisi muodoltaan dominanttiseptimisointu, tai jopa molliseptimisointu, saaden aikaan tietynlaisen bluessävyn. Tahdissa 45 Montgomery soittaa tahdin ensimmäiselle neljäsosalla Ab-sävelen, joka on pienen sekunnin päästä vallitsevan Bbmaj7-soinnun septimistä. Tässä tilanteessa tämä ei kuitenkaan ole millään tavalla vahva dissonoiva sävy, Montgomeryn jatkaessa linjaansa Db-sävelle, joka on myös hieman dissonoiva sävel Bbmaj7-soinnulle.



Kuva 39. *Four on Six*. Tahdit 45–48.

Tahdeissa 49–51 on nähtävissä samankaltainen rytmien idea kuin tahdeissa 17–20. Ensimmäinen Montgomery esittelee ideansa, jonka jälkeen hän soittaa saman idean, mutta lyhentäen tahdin 51

ensimmäisellä neljäsosalla olevaa C-ääntä. Tahdin 49 ja 51 arpeggiot voi mieltää C9-soinnun arpeggiona. Kyseessä on tällöin taas yhdenlainen superimpositio, jolloin Montgomery ajattelee vallitsevaa harmoniaa II-V-kadenssina, eli Gm7-C7-kadenssina.



Kuva 40. Four on Six. Tahdit 49–52.

Tahdissa 61 sävel Ab vahvistaa olettamusta, että Montgomery käsittelee maj7-sointua kuin se olisi dominanttiseptimisointu. Tahtien 62 ja 63 linja taas on kuulokuvaltaan hyvin pirteän kuuloinen, aivan kuin taustalla olisi tällä kertaa Bbmaj7-sointu.



Kuva 41. Four on Six. Tahdit 61–64.

Tahdeissa 69–72 on kuultavissa samanlainen rytmisen idea kuin aikaisemmin tahdeissa 17–20 ja 49–51. Montgomery esittelee ideansa tahdissa 69, jota hän lyhentää yhden kahdeksasosan verran tahdeissa 70 ja 71. Harmoninen idea on jokaisessa tahdissa sama: jokaisen tahdin dominanttiseptimisointu merkataan kokosävelaskeleen päässä olevalla ylinousevalla kolmisoinnolla, joka muodostaa dominanttiseptimisoinnun muotoon 13#11. Näin tahdit 69–71 muodostuvat muotoon F13#11-Eb13#11-D13#11. Myös tahdin 70 kolmannen neljäsosan toiselta kahdeksasosalta lähtevä ylinouseva Gb-kolmisointu voidaan ajatella Ab7-soinnun laajennoksena, jota on vain aikaistettu hieman.



Kuva 42. Four on Six. Tahdit 69–72

Tahdista 113 Montgomery aloittaa itselleen hyvin tyypillisen rytmisen riffi-idean, jota hän soittaa seitsemän tahdin ajan aina tahtiin 119. Tahtien 117–119 aikana Montgomery muuttaa riffiään tahtien sointuihin sopivaksi, käyttäen joka tahdissa m7-soinnuille nooni- ja terssisäveltä ja dominanttiseptimisoinnuille kvinti- ja septimisäveltä.

Kuva 43. *Four on Six*. Tahdit 113–117.

Soolon viimeisessä neljässä tahdissa Montgomery soittaa jälleen hyvin samankaltaisia ideoita kuin aiemminkin. Jälleen kerran Montgomery käsittelee Bbmaj7-sointua tavalla, joka antaa soinnulle dominanttiseptimisoinnun sävyn, käyttämällä Ab-säveltä tahdin vahvalla iskulla. Montgomery myös päättää soolon hänelle hyvin tyypillisellä tavalla, muulle sävelelle kuin sävellajin perusäänelle. Tällä kertaa hän siirtyy sävelelle C, joka tuottaa Gm7-soinnulle 11-sävyn.

Kuva 44. *Four on Six*. Tahdit 141-145.

3.5 West Coast Blues

Levyn viidentenä kappaleena kuullaan Montgomeryn oma sävellys *West Coast Blues*, joka ei nimestään huolimatta ole perinteinen kahdentoista tahdin rakenteeseen ja I-IV-V-sointuasteisiin perustuva sävellys. Kyseessä on 3/4-tahtilajissa keinuva jazzvalssi, joka on rakenteeltaan 32 tahtia pitkä. Harmonia pyörii A-osassa Bb7-soinnun ympärillä, B-osan moduloidessa useassa sävellajissa, päättyen lopulta takaisin Bb-sävellajiin.

Montgomery aloittaa soolon ajassa 0:58 linjalla, joka purkautuu tahdissa kolme Ab7-soinnun terssinä toimivalle C-sävelelle. Neljännen tahdin lopussa hän palaa terssille, soitettuaan Gb-kolmisointuarpeggion. Kyseessä on taas eräänlainen superimpositio, jonka voi ajatella olevan johdannainen Ab7-soinnun funktiosta tonaalisessa harmoniassa. Ab7 toimisi Db-sävellajissa viidentenä asteena, jolloin luontevaa olisi, että viidettä astetta edeltäisi Db-duurin toinen aste,

Ebm7. Ebm7-soinnun rinnakkaisduuri on taas Gb, joten on hyvin mahdollista, että Montgomery on ajatellut jotakin tämän suuntaista.



Kuva 45. West Coast Blues. Tahdit 1-4.

Tahdeissa 5 ja 6 Montgomery lähestyy tahtien 6 ja 7 II-V-kadenssia diatonisesti, tässä tapauksessa käyttämällä Bb-miksolyydista asteikkoa. Tahtien 6–7 kadenssin Montgomery käsittelee alleviivaamalla soinnut hyvin tarkasti käyttämällä pääasiassa sointusäveliä neljäsosilla.



Kuva 46. West Coast Blues. Tahdit 5-8.

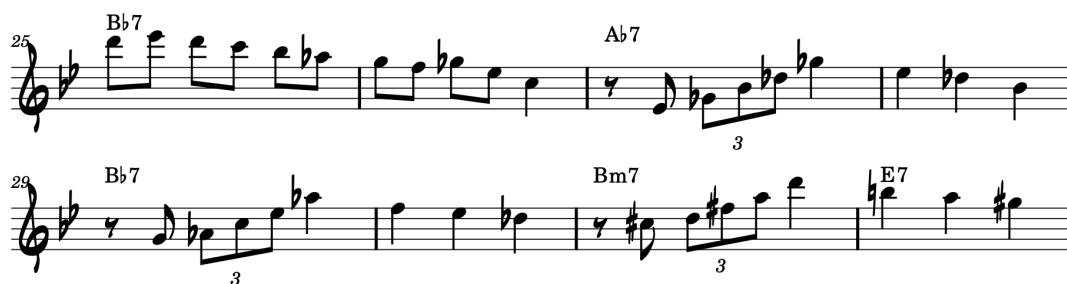
Tahdeissa 17–18 vallitsevaa Cm7-sointua Montgomery käsittelee ikään kuin tahdeissa olisi myös Cm7-soinnun diatoninen vastapari, F7. Tahdin 17 kolmannelta neljäsosalta lähtevä linja on hyvin perinteinen bebop-cliche. Linjan voi ajatella juontuvan miksolyydisestä bebopasteikosta. Bebopasteikoilla tarkoitetaan useimmiten joonista, miksolyydistä tai doorista asteikkoa, johon on lisätty yksi sävel lisää. Termi ”bebopasteikko” ei kuitenkaan täysin kuvaa soivaa musiikkia, joten analyysin välineenä nimitys on usein hieman kömpelö. Tahdissa 19 on jälleen havaittavissa superimposition käyttöä, kun Montgomery soittaa Ebmaj7-arpeggion, luoden vallitsevalle harmonialle Cm9-sävyä.



Kuva 47. West Coast Blues. Tahdit 17-20.

Tahdeissa 27–32 on tunnistettavissa samoja piirteitä, mitä olen havainnoinut aikaisemmissakin Montgomeryn soloissa. Tahdista 27 lähtevä rytmisen motiivi toistuu myös tahdeissa 29–30 sekä 31–32. Tahdit 27–28 alleviivaa harmonialtaan Ebm7-sointua, mikä on diatoninen vastakappale vallitsevalle Ab7-soinnulle. Sama ajattelu jatkuu tahdeissa 29–30 Montgomeryn soittaessa selkeää Fm7-soinnun sävyä. Tahdissa 31 Montgomery soittaa Bm7-soinnun rinnakkaisduurin, eli Dmaj7-

soinnun arpeggiota. Tahdit 27–32 ovat niin rytmikaltaan kuin harmonialtaan erinomainen esimerkki Montgomeryn "work smart, not hard" tyylisestä ajattelutavasta.



Kuva 48. *West Coast Blues*. Tahdit 25–32.

Tahdeissa 81–83 Montgomery soittaa kuvion, jonka voi ajatella eräänlaisena toistuvana soluna. Tahdin 81 toiselta neljäsosalta lähtevä kuvio toistuu identtisenä tahdin 82 viimeiseltä neljäsosalta aina tahdin 83 loppuun saakka. Tahdin 84 melodia on eräänlainen cliché, muistuttaen melodialtaan hyvin paljon *Honeysuckle Rose*-jazzstandardia.



Kuva 49. *West Coast Blues*. Tahdit 81-84.

Ilmiömäisen melodiasoiton, sekä aikaansa edellä olleen oktaavisoiton lisäksi Montgomery tunnetaan pitkistä ja harmonisesti moniulotteisista sointusooloistaan. *West Coast Blues* on levyn kappaleista ensimmäinen, jossa Montgomery esittelee tätä taitoaan. Tahdeissa 169 ja 170 Montgomery reharmonisoi vallitsevaa harmoniapohjaa Fm7-soinnun eri käännöksillä. Tässäkin tapauksessa Montgomery siis ajattelee Bb7-soinnun olevan viides sointuaste, jonka päälle hän soittaa tämän harmonista vastaparia, toista sointuastetta. Tahdissa 171 Montgomery vastaavasti soittaa Ebm7-sointua, joka on Db-duurin toinen aste.



Kuva 50. *West Coast Blues*. Tahdit 169-172.

Montgomery pidättäytyy sointusoolossaan hyvin pitkälti diatonisessa soinnutuksessa, mutta hän ei myöskään kaihda modernimpia ratkaisuja lisätäkseen soolon intensiteettiä. Tahdeissa 199 ja 200 Montgomery käyttää pohjasävelittömiä 9#11-sointuja dissonanssin luomiseen.



Kuva 51. West Coast Blues. Tahdit 197-200.

3.6 In Your Own Sweet Way

The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery -albumin toinen balladeista on pianisti Dave Brubeckin alunperin säveltämä ja levyttämä *In Your Own Sweet Way*. Kyseessä on 32 tahdin AABA-rakenteella etenevä balladi Bb-duurissa, Montgomeryn soittaessa soolonsa ainoastaan kahteen ensimmäiseen A-osaan sekä B-osaan.

Montgomeryn soolo alkaa ajassa 2:16. Soolo alkaa fraasilla, joka päättyy F#-sävelelle, näin alleviivaten Am7b-soinnun 13-säveltä. Ensimmäisen tahdin Am7b5-D7b9-kadenssille soitettu linja ei varsinaisesti alleviivaa kadenssin purkautumista Gm-soinnulle, vaan on melodialtaan jo valmiiksi vahvasti Gm-soinnun sointusävelissä.



Kuva 52. In Your Own Sweet Way. Tahdit 1-2.

Tahdissa 3 on kuultavissa kaunis II-V-I-kadenssin merkitseminen, joka alkaa Cm7-soinnun terssiltä lähtevällä diatonisella asteikkonousulla. Montgomery rikkoo asteikkokulun tahdin puolella välissä Ebmaj7-arpeggiolla, josta hän siirtyy kromaattisesti Db-sävelelle, joka F7-soinnulle ylinouseva kvintti. Tämän jälkeen Montgomery siirtyy soinnun terssille, josta hän laskeutuu soinnun nooin kautta ensimmäisen sointuasteen kvintille.



Kuva 53. *In Your Own Sweet Way*. Tahdit 3–4.

Tahdissa 7 Montgomery soittaa jälleen viidennen sointuasteen soinnulle vahvoja sävyjä, käyttäen soinnun muunnettuja lisäsäveliä melodialinjassaan. Montgomery aloittaa F7b9-soinnulle kohdistetun linjan soinnun septimiltä, siirtyen 13-sävelen kautta ylinousevalle kvintille. Tästä Montgomery jatkaa soinnun terssille, siitä #9-sävelelle ja eteenpäin b9-sävelelle. Lopulta linja purkautuu perusäänen ja septimin kautta ensimmäisen asteen soinnun terssille. Kyseisen linjan voisi myös analysoida alt-asteikkona lisätyllä 13-sävellä. Alt-asteikolla tarkoitetaan jazz-molliasteikon seitsemättä moodia. Tahdissa 8 Montgomery alleviivaa Bbmaj7#11-soinnun #11-sävyä, soittamalla tahtiin selkeän, mutta tyylikkäästi rytmitetyn C-duuriarpeggion.



Kuva 54. *In Your Own Sweet Way*. Tahdit 7–8.

Tahdissa 15 on nähtävissä lähes identtinen linja kuin tahdissa 7. Ainoastaan tahdin neljännelle neljäsosalle sijoittuvaa rytmiä on hieman varioitu. Tahdissa 16 painottaa E-säveltä, tehden varsin selväksi kuulijalle ja kansasoittajille soinnun #11-sävyyn.



Kuva 55. *In Your Own Sweet Way*. Tahdit 15–16.

B-osan ensimmäisessä tahdissa Montgomery soittaa useilla Montgomeryn levytyksillä ja *Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* -levytykselläkin kahteen kertaan kuultavan melodian.

Montgomery käyttää melodialinjassaan molemmille soinnuille Em7-soinnun arpeggiota, jonka hän purkaa A-säveleen. Tahdin 18 Dmaj7-soinnulle Montgomery soittaa F#m7-arpeggion, jonka voi analysoida medianttikorvauksena. Medianttikorvauksella tarkoitetaan sointua, joka muodostuu alkuperäistä sointua terssiä ylemmäksi (Tabell 2004, 37).



Kuva 56. *In Your Own Sweet Way*. Tahdit 17–18.

3.7 Mr. Walker

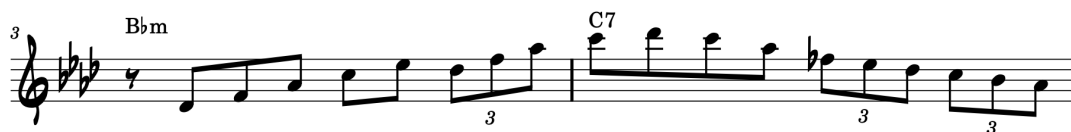
Albumin neljäs Montgomeryn alkuperäissävellys *Mr. Walker* on AABA-rakenteinen, keskitempoinen latin-jazz sävellys. Kappale kulkee A-osissa selkeästi F-mollisävelläjissa, B-osan ollessa B \flat -duurissa. Kappale on tempoltaan erinomainen alusta 16-osiin perustuvaan improvisointiin ja Montgomery ottaakin tästä mahdollisuudesta kaiken irti.

Montgomeryn soolo alkaa ajassa 0:58 rauhallisesti ja päättäväisesti. Montgomery ei kuitenkaan tapansa mukaisesti alleviivaa harmoniamailmaa liian yksityiskohtaisesti. Erityisesti tahdissa 2 melodiassa ei käytetä lainkaan sointusäveliä ja tästä syystä fraasin melodinen sisältö on avara, jopa moderni.



Kuva 57. *Mr. Walker*. Tahdit 1–2.

Tahdissa 3 Montgomery merkitsee vallitsevan soinnun itselleen tyypillisellä tavalla. Koko tahdin voi ajatella olevan D \flat maj9-arpeggiota, D \flat -duurin ollessa B \flat -mollin rinnakkaisduuri. Tahdin 4 C7-soinnulle Montgomery soinnun perusäänen ja septimin lisäksi sävyt b9, #5 ja #9. Asteikkomerkintä tälle voisi olla C-alt-asteikko.



Kuva 58. *Mr. Walker*. Tahdit 3–4.

Montgomeryn soittaessa 16-osalinjoja, on käytettävä sävelmateriaali usein melodisesti selkeää ja suoraviivaista. Tahdissa 9 Montgomery soittaa F-mollisoinnulle ensin E \flat -säveleltä alaspäin kulkevan asteikkokulun, jonka jälkeen hän soittaa ikään kuin Abmaj7-arpeggion, lähtien Abmaj7-soinnun septimiltä, eli G-säveleltä. Tahdin 10 D \flat maj7-soinnun hän merkitsee yksinkertaisesti alaspäin kulkevalla asteikkokululla, lähtien D \flat maj7-soinnun septimiltä. Asteikkona tämän voisi ajatella D \flat -lyydisenä tai ihan vain F-molliasteikkona.



Kuva 59. Mr. Walker. Tahdit 9–10.

Tahdin 11 Bb-mollisoinnulle Montgomery soittaa linjan, joka on ensimmäisen kahdeksan 16-osan ajan tulkittavissa F-doorisena asteikkona. Toisaalta toisen neljäsosan 16-osakuvion voi myös analysoida lähestymiskuviona Db-sävelelle, joka on Bb-mollisoinnun terssi. Tahdin kolmannelle neljäsosalle Montgomery soittaa jälleen Bb-mollisoinnun rinnakkaisduurin, Db-duurin arpeggion. Tahdin 12 C7-soinnun kuvio on alleviivaa C alt-asteikon sävyjä.



Kuva 60. Mr. Walker. Tahdit 11–12.

B-osan ensimmäiseen ja toiseen tahtiin Montgomery soittaa saman melodian kuin *In Your Own Sweet Way*-kappaleen B-osaan. Tällä kertaa vallitsevana sointuna on Bb7 ja melodian voi tulkita käyttävän pääasiassa Fm7-soinnun säveliä.



Kuva 61. Mr. Walker. Tahdit 17–18.

Tahdissa 19 Montgomery käsittelee Bb7-sointua samaan tapaan, kuin esimerkiksi *West Coast Blues*-sävellyksen soolon tahdeissa 3–4 ja 169–170. Montgomery soittaa selkeästi Abmaj9-arpeggion, joka on Fm7-soinnulle rinnakkaisduuri. Fm7-sointu taas voidaan ajatella II-asteena ja näin Bb7-sointu olisi V-aste. Montgomery siis käsittelee dominanttiseptimisointua aina jonkun tietyn sävellajin V-asteena, mutta soittaakin sille V-asteen funktionaalista vastaparia, II-astetta tai tämän rinnakkaisduuria. Se mikä tästä lähestymistavasta tekee kiehtovan, on sen antamat sointusävyt dominanttiseptimisoinnulle. Mikäli Bb7-soinnulle soittaa Abmaj7-arpeggion, saadaan sävyt b7, 9, 11 ja 13. 11-sävyä pidetään usein ns. avoid notena, dominanttiseptimisoinnulle (Levine 1995, 41).



Kuva 62. Mr. Walker. Tahdit 19–20.

Tahdissa 24 on havaittavissa samankaltaista melodian käsittelyä kuin aikaisemmin tahdeissa 4 ja 12. Käytettävä asteikko on jälleen C-alt-asteikko.



Kuva 63. Mr. Walker. Tahdit 23–24.

Tahdissa 33 Montgomery aloittaa seuraavan 32 tahtia kestävä sointusoolonsa. Montgomery laajentaa vallitsevan harmoniapohjan Fm9-muotoon neli- ja kolmiäänisillä m9-käännöksillä. Lukuun ottamatta ensimmäisen tahdin viimeistä sointua, kaikki ensimmäisen tahdin soinnut voi analysoida myös Abmaj7-soinnun eri käännöksinä. Tahdin 2 Dbmaj7-soinnulle Montgomery soittaa ensin soinnut Fm ja Eb, tämän jälkeen seuraavat Dbdim ja jälleen Fm.



Kuva 64. Mr. Walker. Tahdit 33–34.

Tahdista 37 alkavaa neljä tahtia pitkää Fm6-harmoniaa Montgomery käsittelee pääasiassa kvintittömillä Fm6-käännöksillä. Tahdin 37 viimeiselle kahdeksasosalle Montgomery soittaa pohjasävelettömän Fm6/9-soinnun, jonka voi analysoida myös pohjasävelettömänä Bb13-sointuna. Tahdin 38 viimeiselle kahdeksasosalle Montgomery soittaa pohjasävelettömän Fm13-soinnun. Tahdin 39 viimeisellä kahdeksasosalla olevan soinnun voi analysoida pohjasävelettömänä Fmmaj7-sointuna.



Kuva 65. Mr. Walker. Tahdit 37–40.

Tahdissa 41 on havaittavissa Montgomerylle tyypillistä vähennetyn septimisoinnun käyttöä eräänlaisena läpikulkusointuna. Montgomeryn soittamien kolmen ensimmäisen soinnun melodiaäänet ovat Ab, Bb ja C, jotka Montgomery soinnuttaa muotoon Fm7, Gdim7 ja Fm9.



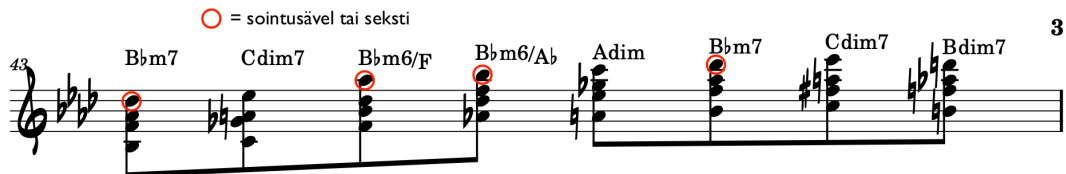
Kuva 66. Mr. Walker. Tahdit 41–42.

Tahdeissa 43 ja 44 on myös nähtävissä luovaa vähennetyn septimisoinnun, sekä nelisointujen eri käännosten käyttöä.



Kuva 67. Mr. Walker. Tahdit 43–44.

Tarkastellessa tahdin 43 vähennettyjä septimisointuja, niiden voidaan havaita osuvan aina kahdeksasosille, joiden ylin melodiaääni ei ole alkuperäisen sointumerkin sointusävel tai seksti.



Kuva 68. Mr. Walker. Tahti 43.

Montgomery päättää soolonsa soinnuilla, jonka melodialinja ja soinnutus muistuttaa kovasti Monty Normanin säveltämää *James Bond Theme* -sävellystä. Kyseessä lienee kuitenkin sattuma, sillä kyseinen elokuväsävellys julkaistiin vasta vuonna 1962.



Kuva 69. Mr. Walker. Tahdit 61–64.

3.8 Gone with the Wind

The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery -albumin viimeisenä raitana kuullaan Allie Wrubelin säveltämä *Gone with the Wind* -sävellys. Kyseinen kappale on varsin perinteinen 32 tahdin jazzstandardi Eb-duurissa. Montgomeryn versio on rauhallisesti etenevä, medium tempoinen swing. Montgomery soittaa kappaleeseen levyn pisimmän soolon, joka 162 tahtia kestävänsä kestää lähes viisi minuuttia. Montgomery yhdistelee soolossansa sujuvasti yksiaänistä melodiasoittoa oktaaveihin ja 8-osalinjan soinnutukseen.

Montgomery aloittaa soolonsa kaksi tahtia pitkällä koholla ajassa 0:51 ennen varsinaiseen rakenteeseen siirtymistä. Sävelmateriaali on analysoitavissa Eb-blues-asteikoksi, lukuun ottamatta ensimmäisen tahdin G-säveltä, joka ei kuulu kyseiseen asteikkoon.



Kuva 70. *Gone with the Wind*. Kohotahdit.

Tahdit 1–4 ovat erinomainen esimerkki Montgomeryn vaivattomasta ja melodiarikkaasta soitosta. Montgomeryn soittaman melodianäänet ovat sointusäveliä, mutta mielenkiintoista tästä tekee melodian rytmitys ja tekstuuri. Jokaisen tahdin viimeiset 2–3 ääntä toimivat sitovana elementtinä, tahtien ensimmäisten sävelten ikään kuin kiskoessa harmoniaa eteenpäin.



Kuva 71. *Gone with the Wind*. Tahdit 1–4.

Tahdin 5 II-V-kadenssia Montgomery käsittelee perinteiseen bebop-tyyliin nojaten, sointusäveliä ja soinnun lisäsäveliä luovasti vaihdellen. Tahdissa 6 on kuitenkin huomattavissa mielenkiintoinen lähestymistapa G6-soinnulle, Montgomeryn soittaessa D-duuriarpeggion tahdin alkuun sekä tahdin neljäntenä kahdeksasosana F-sävelen, joka on pieni septimi G6-soinnulle. Vaikka kappaleessa

Four on Six Montgomery käyttikin pientä septimiä I-asteen duurisoinnilla, uskoisin Montgomeryn tässä tapauksessa jatkaneen edellisen tahdin D7-sointua tahtiin 6, laajentaen näin sointua D7b9-muotoon. Tahdissa 7 taas Montgomery soittaa D7-soinnulle äänit D, Bb, F, D ja Ab, laajentaen soinnun D7#5-muotoon.



Kuva 72. *Gone with the Wind*. Tahdit 5–8.

Tahdeissa 9–13 on havaittavissa samantapaista melodian käsittelyä kuin tahdeissa 1–4. Jälleen kerran jokaisen tahdin viimeiset sävelet luovat toistuvan tekstuurin, mikä lisää kerronnallisuutta soolon rakenteeseen.



Kuva 73. *Gone with the Wind*. Tahdit 9–13.

Tahdin 15 alussa Montgomery soittaa äänit B ja Bb, jonka jälkeen hän liikkuu äänien Ab, Eb ja C kautta seuraavaan tahtiin. Tahdin voi analysoida F-molliblues-asteikkona.



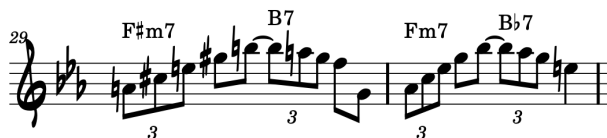
Kuva 74. *Gone with the Wind*. Tahdit 15–16.

Tahdissa 21 Montgomery soittaa II-V-kadenssille Cmaj9-arpeggion, joka on harmoniselta sisällöltään hyvin samanlainen fraasi kuin kappaleen *Airegin* soolossa. Tahdissa 22 on taas jokseenkin samanlainen idea kuin tahdissa 6, mutta tällä kertaa Montgomery viittaa enemmänkin Am7-sointuun, kuin D7-sointuun.



Kuva 75. *Gone with the Wind*. Tahdit 21–24.

Tahtien 29–30 kromaattisissa II-V-kadensseissa on kuultavissa samankaltaista harmonian käsittelyä kuin kappaleissa *In Your Own Sweet Way* ja *Mr. Walker*. Tahdin 29 kadenssille Montgomery soittaa Amaj9-arpeggion, A-duurin ollessa rinnakkaisduuri F#-mollille. Montgomery soittaa täysin saman melodian, mutta puolikasta alemmaa myös tahdissa 30.



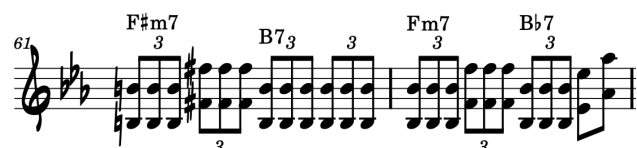
Kuva 76. *Gone with the Wind*. Tahdit 29–30.

Tahdeissa 41–42 on havaittavissa samankaltaista harmonian käsittelyä kuin tahdeissa 9–10. Montgomery ei pyri niinkään merkitemään vallitsevaa harmoniamailmaa, vaan yksinkertaisella rytmisellä elementillä vie sooloaan eteenpäin. Tahdissa 43 Montgomery merkitsee vallitsevan soinnun selkeällä Fm7-arpeggiolla. Tahdin 44 kolmannella neljäsosalla Montgomery soittaa B-sävelen, luoden näin soinnulle Bb7b9-sävyä.



Kuva 77. *Gone with the Wind*. Tahdit 41–44.

Tahdeissa 61–62 Montgomery jälleen kerran merkitsee kromaattisen II-V-kadenssin selkeästi, toistamalla ideansa toisen kerran puolta sävelaskelta alemmaa.



Kuva 78. *Gone with the Wind*. Tahdit 61–62.

Tahdeissa 73–74 on havaittavissa samankaltaista harmonian käsittelyä kuin tahdeissa 9–10 ja 41–42. Jälleen kerran Montgomery lähestyy tahteja enemmän rytmisestä näkökulmasta, keskittäen kahdeksasosalinjan tahtien 75–76 II-V-kadenssiin. Kyseisten tahtien sekvenssi on kuulokuvultaan lähempänä Ab-duuria, kuin II-V-kadenssin kohdesointu Eb-duuria.



Kuva 79. *Gone with the Wind*. Tahdit 73–76.

Kuten tahdissa 15, myös tahdissa 79 painottaa Fm7-soinnulle B-säveltä, joka on Fm7-soinnulle tritonusintervallin päässä. Tämän jälkeen Montgomery soittaa sävelet Ab ja E. Näistä kolmesta muodostuu E-duurikolmisointu. E-duuri on taas tritonuksen päässä Bb7-soinnusta, joten voisi olettaa, että Montgomery ikään kuin ennakoi tulevaa V-astetta E-duurikolmisoinnolla, näin muodostaen tritonussubstituution.



Kuva 80. *Gone with the Wind*. Tahdit 79–80.

Montgomery aloittaa sointusoolonsa tahdista 97. Fm7-soinnulle hän soittaa soinnun eri käännösten lisäksi vähennetyn septimisoinnun tahdin toiselle kahdeksasosalle. Montgomery jatkaa vähennetyillä septimisoinnuilla saman tahdin kolmannella ja neljännellä neljäsosalla. Kyseiset soinnut voi analysoida useammallakin eri tavalla, mutta kun otamme huomioon vallitsevan harmonian, niin järkevin tapa on hahmottaa ne Bb7b9-soinnun eri käänöksinä. Tahdissa 98 Montgomery soittaa ensin pohjamuodottoman Ebmaj9-soinnun, josta hän siirtyy Cdim7-soinnulle, joka ei varsinaisesti alleviivaa vallitsevaa harmoniaa, mutta joka toimii kontekstissaan.



Kuva 81. *Gone with the Wind*. Tahdit 97–98.

Tahdeissa 106–108 Montgomery esittelee jälleen luovaa vähennetyn septimisoinnun käyttöä. Tahdissa 106 Montgomery alleviivaa vallitsevan harmonian F#-dimasteikon kautta, soinnuttamalla jokaisen asteikon äänen vähennetyllä septimisoinnulla. Tahdissa 108 hän vastaavasti aloittaa soinnutuksen D-dim7-soinnulla, jonka voi analysoida jälleen myös Bb7b9-sointuna. Tästä hän liikkuu kromaattisesti alaspäin seuraavalle Bb7b9-soinnun käänökselle, joka on enharmonisesti sama sointu kuin D-dim7-sointu. Tämän jälkeen soinnutus jatkuu jälleen kromaattisesti alaspäin käyttäen dim7-sointuja, soinnutuksen pysähtyessä nyt Bb7b9-soinnun septimikäännökselle. Dim7-sointu on enharmonisesti tulkittavissa myös dom7b9-soinnuksi, joten tämä mahdollistaa soinnun moniulotteisen käytön.

Kuva 82. *Gone with the Wind*. Tahdit 105–108.

Samankaltaista vähennetyn septimisoinnun käyttöä on havaittavissa koko sointusoolon ajan. Tahdissa 129 Montgomery soittaa ensin Fm7-soinnun perusmuotoisen, terssi- ja kvinttikäännöksen, jonka jälkeen hän alleviivaa Bb7-soinnun harmonian Bdim7- ja Dim7-soinnulla, joka antaa Bb7-soinnulle dom7b9-sävyn. Tahdin 130 Ebmaj7-soinnulle hän käyttää Adim7-sointua läpimenosointuna tahdin kolmantena sointuna olevalla Ebmaj9-soinnulle. Saman tahdin Cm7-sointua hän ei alleviivaa ollenkaan, vaan soittaa kyseiseen tahtiin Edim7-soinnun eri käännöksen.

Kuva 83. *Gone with the Wind*. Tahdit 129–130.

4 MONTGOMERYLAISUUS

Tutkimukseni keskittyy tarkastelemaan Montgomeryn improvisoinnin ja kieliopin toistuvia ainesosia, jotka ovat selkeimmin havaittavissa analysoitaessa soolojen pienempiä osia sekä suurempia jaksoja. Yhteenvetona tämän tutkimuksen pohjalta Montgomeryn improvisoinnista on havaittavista kolme vahvaa elementtiä: superimposition kautta tapahtuva harmonian suoraviivaistaminen, vähennetyt septimisoinnut sointusooloissa sekä fraasien tiedostettu ja tiedostamaton toisto. Nämä kolme elementtiä esiintyvät usein itsenäisinä palasina, mutta toisinaan myös sekoittuvat keskenään. Kutsun tätä kolmen osa-alueen elementtiä montgomerylaisuudeksi. Ydin montgomerylaisuuteen tulee näiden kolmen elementin luovasta yhdistelystä, vaikkakin ne toimivat myös erillisinä improvisoinnin metodeina.

4.1 Superimpositio ja harmonian suoraviivaistaminen

Yksi Montgomeryn selkeimpiä tavaramerkkejä harmonian suoraviivaistaminen superimposition avulla. Jazzmuusikoille yleinen tapa on lisätä sointuja superimposition avulla sinne missä niitä ei ole, tai vastaavasti poistaa niitä tiheästä harmoniasta (Coker 1987, 82). Wes Montgomery käyttää molempia tapoja, mutta useimmin on nähtävissä selkeää harmonian yksinkertaistamista. Tämä ei tarkoita, että Montgomery soittaisi yksinkertaisesti, vaan päinvastoin – Montgomery kaivaa harmoniasta hyvin hienostuneet ja modernit sävyt irti irrottautuen sointusävelistä ja liiallisesta harmonian alleviivaamisesta. Metodია voisi kutsua ”work smart, not hard”-metodiksi.

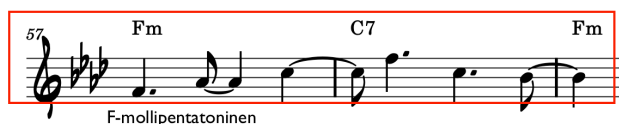
Montgomeryn metodi käy hyvin selville tilanteissa, joissa joku toinen jazzmuusikko saattaisi keskittyä harmonian tärkeiden sävyjen, kuten V-asteen alleviivaamiseen. *Airegin*-kappaleessa Montgomery suorastaan väistelee V-asteen, eli C7-soinnun sointusävelien liiallista merkkäämistä. Lopputulos on se, että Montgomeryn ideat kantavat pitkälle, ja ne eivät keskity niin sanottuihin *lickeihin*, eli valmiiksi harjoiteltuihin pitkiin fraaseihin. Käsitykseni mukaan Montgomery hahmottaa näissä tilanteissa suurempaa kuulokuvaa ja asioiden tärkeysjärjestystä, eli tässä tapauksessa I-astetta eli F-mollia.



Kuva 84. *Airegin*. Tahdit 1–3.



Kuva 85. Airegin. Tahdit 37–38.



Kuva 86. Airegin. Tahdit 57–58.

Kuulo- ja nuottikuvasta selkeimmin erottuvat superimpositiot löytyvät Montgomeryn tapauksessa usein II-V-kadensseista. Yleisimmin Montgomery käyttää rinnakkaisduurin maj7- tai maj9-arpeggiota.



Kuva 87. Airegin. Tahti 17.



Kuva 88. Airegin. Tahti 45.

Montgomery käyttää superimpositio-ajattelua myös yhden staattisen soinnun kohdalla, jolloin sointu on usein I-asteen mollisointu.



Kuva 89. Four on Six. Tahti 41.



Kuva 90. Mr. Walker. Tahti 9.

Montgomery käyttää superimpositiota myös harmonian lisäämiseen. Hidastempoiset kappaleet kuten *D-Natural Blues* ja *In Your Own Sweet Way* toimivat Montgomerylle hyvin tähän tarkoitukseen.



Kuva 91. D-Natural Blues. Tahdit 15–16.

4.2 Wes Montgomery, vähennetyt septimisoinnut ja 6th diminished

Montgomeryn soittamista sointusooloista löytyy paljon yhtäläisyyksiä jazzpianisti ja -pedagogi Barry Harrisin opettamaan 6th diminished-metodiin. Harris oli Montgomeryn tapaan saman aikakauden bebopsoittaja ja soittivatpa he kerran samalla levytykselläkin. Kyseinen levytys on saksofonisti Harold Landin vuoden 1960 levytys *West Coast Blues*, joka on levytetty samana vuonna vain kuukautta myöhemmin kuin *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* -albumi.

Barry Harris tuli aktiivisempien soittovuosiensa jälkeen tunnetuksi väkevästä pedagogiikastaan, joka perustui pitkälti hänen 6th diminished -metodiin. Kyseinen metodi käsittää pääasiallisesti kaksi 6th diminished-asteikkoa (Marijit 2014, 13). Asteikot ja niiden hahmotustavat ovat:

- Major 6th diminished -asteikko. Duuriasteikko, jossa on mukana ylennetty kvintti.
- Minor 6th diminished -asteikko. Melodinen molliasteikko, jossa on mukana ylennetty kvintti.

Kyseiset asteikot harmonisoidaan asteikosta riippuen joko 6-soinnuilla ja vähennetyillä septimisoinnuilla, tai m6-soinnuilla ja vähennetyillä septimisoinnuilla. Barry Harris laajensi

näkemystään 6th diminished -asteikoista myös dominanttiseptimisointuihin, mutta hänen pedagogiikkansa nojasi vahvasti näihin kahteen asteikkoon (Marijit 2014, 28).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for C Minor 6th Diminished, with notes C, Bb, Ab, G, F, Eb. Above the staff are chord symbols: C Minor 6th Diminished, Cm6, Ddim7, Cm6/Eb, Fdim7, Cm6/G, Abdim7, Cm6/A, Bdim7. The bottom staff is for C Major 6th Diminished, with notes C, B, Ab, G, F, Eb. Above the staff are chord symbols: C Major 6th Diminished, C6, Ddim7, C6/E, Fdim7, C6/G, G#dim7, C6/A, Bdim7.

Kuva 92. Major 6th diminished- ja minor 6th diminished -asteikot.

C6-soinnun sisältäessä samat sävelet kuin Am7-soinnussa, C Major 6th diminished -asteikkoa voidaan käyttää myös Am7-soinnulle. Vastaavasti Cm6-sointu sisältää samat sävelet kuin Am6-sointu, eli myös C minor 6th diminished-asteikkoa voidaan käyttää Am6-soinnulle. Harmonisoidun asteikon teho selittyy vähennettyjen septimisointujen funktiolla – katsantokannasta riippuen ne voi käsittää joko 7b9-muotoisena V-asteen sointuna, tai VII-asteen vähennettynä septimisointuna. Vähennetyt septimisoinnut toimivat siis jatkuvana väldominanttina, näin ”vääntäen” harmoniaa jatkuvasti asteikon kantasoinnulle. Asteikoita voi Harrisin metodin mukaan käyttää staattisen harmonian soinnuttamiseen, sekä II-V-I-kadenssien soinnuttamiseen ja harmonian sisäisen liikkeen rikastuttamiseen (Kingstone 2006, 29).

Metodissa on hyvin paljon yhteneväisyyksiä Montgomeryn tavassa soinnuttaa melodialinjaa. Vaikka Montgomery ei *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* -albumilla soitakaan Harrisin metodin kaltaisesti kaikkia asteikon säveliä harmonisoituna, ei vähennetyn septimisoinnun käytön yhtäläisyyttä voi olla huomaamatta.

The image shows two staves of musical notation. The top staff shows a progression of chords: Fm7, Bb7, Ebmaj7, Cm7. Below the staff are the notes for each chord: Fm7 (F, Ab, Cb, Eb), Fm7/Ab (F, Ab, Cb, Eb), Fm7/C (F, Ab, Cb, Eb), Bdim7 (Bb, Db, Eb, Fb), Ddim7 (Db, Eb, Fb, Gb), Bdim7 (Bb, Db, Eb, Fb), Ebmaj9/G (Eb, G, Ab, Bb, Cb, Db), Adim7 (Ab, Bb, Cb, Db), Ebmaj9/Bb (Eb, G, Ab, Bb, Cb, Db), Edim7 (Eb, Fb, Gb, Ab), Gdim7 (Gb, Ab, Bb, Cb), Bbdim7 (Bb, Db, Eb, Fb). The bottom staff shows a progression of chords: Fm7, Bb7, Ebmaj7, Cm7. Below the staff are the notes for each chord: Fm7/Ab (F, Ab, Cb, Eb), Fm7 (F, Ab, Cb, Eb), Fm7/Eb (F, Ab, Cb, Eb), Bdim7 (Bb, Db, Eb, Fb), Dim7 (Db, Eb, Fb, Gb), Fdim7 (Fb, Gb, Ab, Bb), Ebmaj9/G (Eb, G, Ab, Bb, Cb, Db), Adim7 (Ab, Bb, Cb, Db), Ebmaj9/Bb (Eb, G, Ab, Bb, Cb, Db), Ebmaj9/G (Eb, G, Ab, Bb, Cb, Db), Ebmaj9/G (Eb, G, Ab, Bb, Cb, Db), Ddim7 (Db, Eb, Fb, Gb).

4.3 Toisto

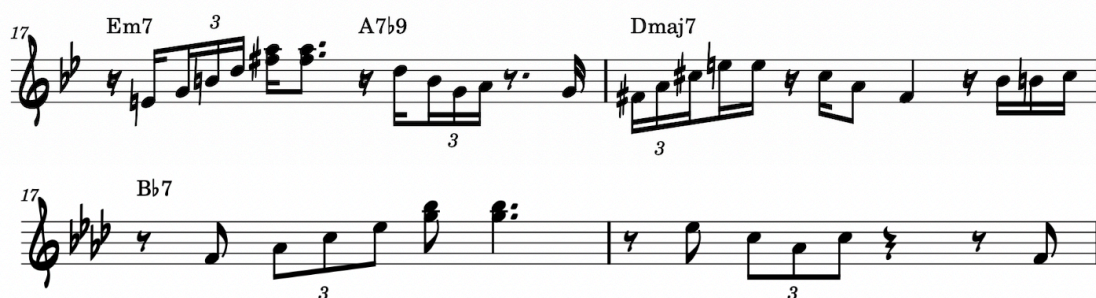
Toiston voi nähdä yhtenä taiteen peruspilarina, sen tuodessa etenemisen ja yhdenmukaisuuden tunnetta teokseen. Taiteen eri visuaalisissa muodoissa toistolla tarkoitetaan tietyn linjan, kuvion tai muodon toistumista yhdessä tai useammassa teoksessa (Townshley 2010). Toistoa esiintyy myös ihmisen elämässä eri tavoin: vuodenaajat, viikonpäivät ja jokaisen ihmisen oma vuorokausirytmistö. Heräämme aamuisin, pesemme hampaat, syömme aamupalan ja lähdemme töihin tai kouluun. Myös jazzmusiikissa toistolla on oma historiansa. Rytmiset ja melodiset motiivit sekä erilaiset kysymys-vastaus-parit ovat siirtyneet afroamerikkalaiseen musiikkiin, ja erityisesti jazziin länsi- ja keskiafrikkalaisen rings shout -perinteen kautta (Väkevä 2006). Kyseessä on ympyrämuodostelmassa toimitettu seremonia, joka usein liittyi joko yhteisöjen kulttuurisiin tai uskonnollisiin menoihin. 1800-luvun orjakaupan myötä seremonia siirtyi myös Yhdysvaltoihin. Kyseinen seremonia muodosti orjien arjessa niin vahvan pohjan, että sitä pidetään afroamerikkalaisen musiikin ja taiteen kulmakivenä (Floyd 1995, 6).

Montgomeryn improvisoinnissa toisto esiintyy sekä improvisoidun soolon sisällä, sekä eri kappaleiden soolojen välillä. Toiston näissä improvisoiduissa soloissa voi jaotella kahteen eri osaan, tiedostettuun sekä tiedostamattomaan toistoon. Tiedostetulla toistolla tarkoitetaan improvisoidussa soolossa peräkkäisissä tahteissa, tai ajallisesti lyhyessä ajassa tapahtuvaa toistoa. Tiedostamatonta toistoa Montgomeryn soloissa esiintyy erityisesti eri kappaleiden soolojen välillä, mutta myös tietyissä toistuvissa harmonisissa ilmiöissä. Vaikka toisto olisikin tiedostamatonta, se ei mielestäni vähennä soolon tarinallisuutta ja mielenkiintoisuutta, vaan pikemminkin luo jatkumoa. Toiston ollessa tiedostamatonta, kyseessä voi olla lihasmuistista tuleva fraasi, joka toimii yhdistävänä soluna eri soolon osissa. Esimerkiksi *Airegin*-kappaleen soolossa on kuultavissa useissa kohti samankaltainen arpeggio.



Kuva 94. *Airegin*. Tahdit 4, 25 ja 40.

Tiedostamatonta toistoa tapahtuu myös eri kappaleiden soolojen välillä. Montgomery soittaa *In Your Own Sweet Way*-kappaleen tahtiin 17 saman fraasin, minkä hän soittaa *Mr. Walker*-sävellyksen tahteihin 17–18.



Kuva 95. *In Your Own Sweet Way*, tahdit 17-18. *Mr. Walker*, tahdit 17–18.

Tiedostetuksi itsensä toistamiseksi mieltämäni improvisointia löytyy jokaisesta Montgomeryn soolosta tavalla tai toisella. Usein kyseessä on kaksi tahtia kestävä fraasi, joka toistetaan joko identtisenä tai hieman muunnellen.



Kuva 86. *Four on Six*. Tahdit 49–52.

Toistoa voi esiintyä myös rytmisen motiivin muodossa. Tällöin motiivi voi olla esimerkiksi kaksi tahtia pitkä, jonka jälkeen rytmi toistuu identtisenä, mutta melodiasävelet muuttuvat vallitsevaan harmoniaan sopivaksi (Coker 1987, 24).



Kuva 97. *Airegin*. Tahdit 29-32.

5 JAZZKITARA, IMPROVISOINTI JA MONTGOMERYLAISUUS

5.1 Jazzkitara improvisaatiovälineenä

Verrattuna muihin jazzmusiikin instrumentteihin, noin 100 vuoden historian omaava sähkökitara on verrattain tuore instrumentti. Jazzkitaransoiton käsitteen alle voidaan kuitenkin jaotella useaa eri tyylisuuntausta, jonka kautta musikit ovat kanavoineet omaa itseään musiikin avulla. Jokainen jazzkitaristi tulee eri lähtökohdista, joka vaikuttaa niin improvisointiin kuin esiintymiseen sekä sävellystyöskentelyyn. Analysoitaessa nykypäivänä vaikuttavien jazzmuusikoiden improvisointia, koen muusikoiden improvisointityylien jakaantuvan kolmeen eri osa-alueeseen: perinteiseen, avantgardeen sekä perinnettä ja modernia yhdistelevään tyylisuuntaukseen.

Näen perinteisen jazzkitaransoiton tyylisuuntauksen koostuvan 1930–1950 lukujen improvisointityyliä ja jazzin esitystapoja kunnioittavasta improvisoinnista, josta on kuultavissa perinteisten jazzmuusikoiden kuten Charlie Parkerin, Dizzy Gillespien ja Lester Youngin luoma perinne. Tähän tyyliin kuuluu vahva bebopkielen omaksuminen osaksi omaa musiikillista ilmaisua, jopa niin vahvasti, että toisinaan tyyli näyttäytyy harjaantumattomaan korvaan jopa eräänlaisena beboppastissina. Tämä ei tietenkään kerro kaikkea tyylistä ja sen esittäjästä, vaan kaikesta huolimatta kitaristin soitosta on kuultavissa hänen oma äänensä, vaikka sävelkieli olisikin perinteistä. Nykypäivän jazzmuusikoista lähimpänä tällaista erittäin perinteistä ja tietyllä tapaa myös konservatiivista improvisointityyliä edustavat kitaristit Pasquale Grasso ja Olli Soikkeli.

Äärilaidalla perinteisestä jazzkitaratyylistä voidaan nähdä modernia avantgardea mukaileva improvisointityyli, jonka tavoitteena voidaan kokea suurten kontrastien luominen, sekä perinteet osittain tai täysin sivuuttava lähestyminen. Usein tähän ilmaisuun liittyy myös atonaalisuus tai harmonian häivyttäminen joko sävellyksen tai improvisoinnin keinoin (Schwartz 2018, 29). Tyylillisenä esikuvana tälle tyyliille voidaan pitää 1960–1970 lukujen avantgarde- ja free-jazz-tyylejä, joiden keulahahmoina toimivat muun muassa Eric Dolphy, Cecil Taylor ja Ornette Coleman. Tätä tyyliä mukailevien jazzkitaristien ryhmään jaottelen kitaristit Ben Monder, Marc Ribot ja Miles Okazaki. Vaikka avantgarde-tyylin muusikko näyttäytyy taiteessaan hyvin äärilaidalla, on tärkeää muistaa, että avantgarde-tyyliä esittävä kitaristi on usein erinomainen perinteistä jazzkitaratyyliä soittava kitaristi, kuten Miles Okazaki.

Eräänlaisena kahden edeltävän tyylin fuusioitumisena voidaan nähdä perinteistä ja modernia harmonian käsittelytapaa yhdistelevä jazzkitaransoitto. Tämän tyylin kehittymisen syynä voidaan nähdä vahvan jazzmusiikin koulutuksen vaikutus soittajan omiin musiikillisiin lähtökohtiin. Tällainen moderni soittaja on usein sävelkieleltään ja improvisointityyliltään ennakkoluuloton ja rohkea, sisällyttäen improvisointikieleensä perinteistä jazzin kielioppia bebop-clichéineen ja suurilta jazzin mestarien tunnetuksi tekemin enclosure-kuvioin. Modernin jazzkitaratyylin esittäjiksi voidaan mainita Pat Metheny, Kurt Rosenwinkel, Lage Lund ja Mike Moreno.

Koen Montgomeryn sijoittuvan tässä jaottelussa viimeisenä mainittuun ryhmään, eli modernia ilmaisua ja perinnettä yhdisteleväksi jazzkitaristiksi. Usein Montgomeryyn viitataan kuitenkin perinteisenä jazzkitaristina. Syyn Montgomeryn luokitteluun perinteiseksi jazzkitaristiksi voi olettaa johtuvan Montgomeryn perinteisestä jazzkitarasoundista, joka on pyöreä, tumma ja nopeasti sammuva, kuten Montgomerya edeltävillä jazzkitaristeilla oli. Vaikkakin Montgomery toimi levyttävänä muusikkona vuosien 1957–1968 välisenä aikana, koen hänen improvisointinsa edustavan pääasiassa modernia harmonian käsittelytapaa. Tuolloin superimpositiota terminä ja jazzmusiikkiin liitettävänä käsitteenä ei ollut vielä luotu, joten Montgomerya voi pitää eräänlaisena metodin suunnannäyttäjänä.

5.2 Oma jazzimprovisointi ja montgomerylaisuus

Koen oman jazzimprovisointini ytimen jakautuvan useampaan eri näkemykseen sekä lähteeseen. Aloitin soittajan uran aikanaan Johann Sebastian Bachin musiikilla jatkaen tästä sulavasti heavy metal -musiikin maailmaan keikkaillen samaan aikaan iskelmäbändissä. Tulkitsen tämän kolmen erilaisen musiikkityylin päällekkäisen risteymän synnyttäneen omassa musiikillisessa polussani vähintäänkin ristiriitaisen alkutaipaleen, jota on sävyttänyt murrosikäisen kainuulaispojan teini-ien uho. Tästä oudosta ristisiitoksesta eroon päästyäni, edelleen vaikutteille erittäin alttiina 17-vuotiaana löysin jazzmusiikin, joka on pysynyt omana pääasiallisena mielenkiinnon kohteena siitä saakka.

Omaa improvisaatiotyöskentelyä ja musiikillista tekemistä tarkasteltaessa koen, että mieltäni ovat ohjanneet useat eri lähtökohdat. Improvisointini voi jakaa kolme eri alkulähteeseen: mielikuvien

kautta luotuihin tuntemuksiin, puhtaasti teoreettisiin lähestymiskohtiin sekä sanastollisiin materiaaleihin, lainauksiin. Nämä kolme eri alkulähdettä jakautuvat yhteen yhteiseen improvisoinnin puroon, joka virtaa sävelkielenä kitaran kautta. Tätä puroa ja sen eri alkulähteitä ei tietenkään improvisoitaessa tule miettiä, vaan improvisoinnin tulee solista eteenpäin – puron lailla. Tämän musiikillisen puron virtausta ohjaa montgomerylaisuus tavalla tai toisella.

Improvisaatiotani ohjaavat mielikuvat liittyvät usein liikkeeseen, tilaan tai luontoon. Muistan kun noin 15 vuotta sitten halusin kuulostaa hiekanjyvältä joessa – liikkuen eteenpäin virran vietävänä, mutta selkeän päämäärän omaavana. Koen, että minua on myös taiteellisesti ruokkinut oma kulttuurinen pääomani ja kokemuspohjani, kuten Kainuussa vietetyt lapsuus- ja nuoruusvuodet sekä kasvu muusikoksi tämän juurevan luonnon keskellä. Pyrin siihen, että sävellyksissäni ja improvisoinnissani kaikuvat Kainuun metsät ja vaarat, Hepokönkään pitelemätön virtaus, Eino Leinon viivyttävä lyyrisyys sekä kajaanilaisesta kulttuuriympäristöstä omaksumani ylväys ja tietynlainen ylpeys omaa tekemistä kohtaan.

Puhtaasti teoreettisiin lähestymiskohdista kumpuavat improvisointikeinoni liittyvät montgomerylaisuuteen superimposition kautta. Innostukseni superimpositioon kumpuaa asioiden merkityksen muuttumisesta kontekstia tai vaihtaessa, jota tapahtuu musiikin lisäksi myös muilla elämän osa-alueilla. Useimmille sana ”hevonen” tarkoittaa harrastusvälinettä, jollekin toiselle kulkuvälinettä, kolmannelle ruokaa ja neljälle sana voi olla haukkumasana. Am6-sointua soittaessa tilanteesta riippuen soinnun voi tulkita ja kuulla joko Am6-, F#m7b5-, D9-, G#7b5#9-, C6b5-, Fmaj7b9-, C#mmaj7add11#5- tai Ebm6b5b9-sointuna, muutamia mainitakseni. Tämän voi kokea vaikeana ja harhaanjohtavana ajattelumallina, mutta itse koen metodin antavan uusia ajatuksia ja lähestymistapoja perinteiseen sointuharmoniaa alleviivaavan bebopsoittoon.

Eräänlainen montgomerylaisuuden sivutuote omassa improvisoinnissani on sanastollinen materiaali, eli lainaukset ja viittaukset, jotka ovat tulleet osaksi itseäni tekemäni tutkimustyön johdosta. Koen Montgomeryn musiikillisen sävelkielen ja fraseerauksen liimautuneen omaan ilmaisuuni tiedostetun ja tiedostamattoman oppimisen kautta. Kielioppiteemaa jatkaakseni, asia on verrattavissa murteen tarttumiseen puhekieleen, jos viettää vieraalla paikkakunnalla riittävästi aikaa. Jokainen meistä tuntee helsinkiläistyneen oululaisen, joka ei kuulosta enää oululaiselta, vaan natiivilta helsinkiläiseltä. Kaikki Montgomeryn käyttämistä fraaseista eivät tietenkään tule osaksi omaa improvisoinnin sävelkieltäni, vaan korvani poimii itselleni käyttökelpoisimmat fraasit, joita käytän muiden muusikoiden kanssa kommunikoidessani jazzmusiikin soitannollisessa

keskustelussa. On hyvin mahdollista, että vuosien varrella lainaukset ja viittaukset Montgomeryn soittoon tulevat muuttumaan: osa häipyy muistista ja lisää tulee tilalle sisäistäessäni oppimaani.

6 POHDINTA

Tämän opinnäytetyön päätavoite oli löytää Wes Montgomeryn improvisoinnista selkeät ja yhtenevät menetelmät jazzharmonian käsittelyyn. Etsin yhteneväisyyksiä Montgomeryn soitosta transkriptioiden pohjalta tehtävän analyysin avulla. Halusin jäsentää hänen taiteilijuutensa kokonaiskuvaa ja löytää syitä Montgomeryn soiton hienostuneisuudelle ja samanaikaiselle kuulokuvalla helppoudesta. Tutkimukseni suurin oivallus oli montgomerylaisuuden kiteyttäminen superimpositioon, vähennettyjen septimisointujen käyttöön sekä tiedostettuun ja tiedostamattomaan toistoon. Tutkimukseni täydentävä tavoite oli kehittää itseäni muusikkona, taiteilijana sekä musiikkipedagogina transkriptiotyöskentelyn ja soolojen harjoittelun myötävaikutuksena.

Tutkimuksen aihe ja analyysitapa asetti työlle omat haasteensa, sillä länsimainen musiikinteoria ja analyysitapa asettavat valmiiksi analyysille omat rajoitteensa. Samuel Floyd esittää kirjassaan *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States* (1995) jazzmusiikista tehtyjen analyysien olevan rajallisia, sillä ne eivät kuvaa musiikin esteettistä puolta. Floyd myös huomauttaa, että afroamerikkalaista musiikkia analysoitaessa tulisi tiukan nuottianalyysin sijasta keskittyä kulttuurisen kontekstin alleviivaamiseen, joka antaisi lähtökohdan afroamerikkalaisen musiikin analyysille (Floyd 1995, 43). Vaikka analyysini on painottunut länsimäisen musiikinteorian keinoihin, olen pyrkinyt huomioimaan myös Montgomeryn soiton esteettisen puolen.

Havaintoni Montgomeryn improvisoinnista kiteytyvät montgomerylaisuuden kattokäsitteen alle, joka jakaantuu kolmeen eri osa-alueeseen: superimpositioon, vähennettyjen septimisointujen luovaan käyttöön sekä Montgomeryn tiedostettuun ja tiedostamattomaan fraasien toistoon. Näistä kolmesta suurin oivallus oli Montgomeryn tapaa yksinkertaistaa ja suoraviivaistaa harmoniaa. Usein musiikin opiskelijat ja ammattilaisetkin saattavat käyttää vuosia harjoitellessaan, miten jazzstandardin harmonian saa soitettua selkeästi kuuluviin, niin että jokainen kadenssi kuuluu jopa yksiaanisesta soitosta. Montgomeryn tapa vähentää kadensseista V-astetta ja lisätä sitä sinne missä sitä ei vielä ole, on ajatuksena yksinkertainen, mutta toteutus vaatii perinpohjaista vallitsevan harmonian tuntemista ja ennen kaikkea itsevarmuutta. Montgomeryn tapa käyttää vähennettyä septimisointua väldominantin tapaan ei ollut varsinaisesti yllätys, sillä vähennetty mollisointu on toiminut väldominanttina jo barokin aikakaudella. Mielenkiintoista tästä teki sen suora yhtäläisyys Barry Harrisin opettamiin metodeihin. Montgomeryn tiedostamaton ja tiedostettu toisto ovat osoitus

improvisoinnin yhteydestä ihmisten kommunikointiin, joka luo Montgomeryn soitolle inhimillisiä piirteitä.

Kaiken kaikkiaan tutkimukseni prosessi on ollut pitkä, mutta antoisa. Olen kuunnellut, nuotintanut ja analysoinut Montgomeryn soittoa jo vuodesta 2007 asti, eli kutakuinkin 15 vuotta. Tähän matkaan mahtuu useita erilaisia elämänvaiheita. Useita eri kaupunkeja, oppilaitoksia, työpaikkoja ja keikkoja. Paljon onnistumisia ja ilon tunnetta, mutta myös pettymyksiä ja surun hetkiä. Kaikkea tätä yhdistää kuitenkin aina Wes Montgomery, joka on kulkenut mukana niin vinyyleinä, CD-levyinä, Spotifyn soittolistoissa ja YouTuben videoissa. Tätä tutkimusta viimeistellessä tuntuu jopa hieman haikealta päästää irti tästä oman ja varmasti monen muun kitaristin elämän mullistaneesta albumista. Lohdullista on kuitenkin se, että Wes Montgomerylta löytyy vielä 31 muuta levytystä, joiden avulla montgomerylaisuus kiteytyy entisestään. Tutkimukseni toimii suomalaisessa musiikkikoulutuksessa porttina montgomerylaisuuden jatkotutkimukselle, jolle on sekä tilaa että tilausta. Koen tutkimukseni suuntaavan ja kehittävän jazzkitaransoiton pedagogiikkaa kohti jazzmusiikin alkuperäiskielen tutkimista.

LÄHTEET

Baker, David 1988. How to play Bebop. Los Angeles: Alfred Music.

Berliner, Paul F 1994. Thinking in Jazz: The Infine Art of Improvisation. Chicaco: The University of Chicaco Press.

Coker, Jerry 1987. Improvising Jazz. London: Simon & Scucster.

Coker, Jerry 1991. Elements of the Jazz Language. Miami: Studio 224.

Coker, Jerry 1970. Patterns of Jazz. Miami: Warner Bros. Publications.

DeVito, Chris 2010. Coltrane on Coltrane. Chicaco: Chicago Review Press.

Duskus, Oliver 2020. Wes Montgomery, His Life and His Music. Norderstedt: Herstellung und Verlag: Books on Demand.

Floyd, Samuel 1995. The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States. New York, Oxford: Oxford University Press.

Gioia, Ted 2016. The Jazz Standards: A Guide to Repertoire. Oxford: Oxford University Press.

Haddix, Charles 2013. Bird: The Life and Music of Charlie Parker. Urbana: University of Illinois Press.

Kingstone, Alan 2006. The Barry Harris Harmonic Method for Guitar. Toronto: Jazzworkshop Productions.

Levine, Mark 1995. Jazz Theory Book. Petaluma: Sher Music Company.

Mathieson, Kenny. Cookin': Hard Bop and Soul Jazz 1954–65. Edinburgh: Canongate Books Ltd

Marijt, Vera 2014. Barry Harris: Exploring the Diminished. Hague: Royal Conservatory.

Niemitalo-Haapoja, Elina & Haapala, Sini 2020. Lapsen kielenkehitys. Jyväskylä: PS-kustannus.

Paakki, Riitta 2016. Speak No Evil: Herbie Hancockin pianosoolojen analyysi jazzpianistin työvälineenä. Helsinki: Unigrafia Oy.

Saarikorpi, Pekka 2011. Jazzrytmiikan kielioppi: Länsiafrikkalaiset rytmiset dissonanssit afroamerikkalaisessa musiikissa. Hakupäivä 15.3.2022.
<https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/28137/zzrytmiikan%20kielioppi%20-%20lansiafrikkalaiset%20rytmiset%20dissonanssit%20afroamerikkalaisessa%20musiikissa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Salmon, Shawn 2011. Imitation, assimilation, and innovation: Charlie Christian's Influence on Wes Montgomery's Improvisational Style in His Early Recordings (1957–1960). Ball State University.

Schwarz, Jeff 2018. Free Jazz: A Research and Information Guide. New York: Routledge.

Tucker, Linda 2007. Lockstep and Dance: Images of Black Men in Popular Culture. Jackson: University Press of Mississippi.

Towsley, Jill 2010. Moments of repetition in the process of art production: Temporalities, labour, appropriations and authorship. Published online by University of Chester.

Väkevä, Lauri 2010. Afroamerikkalaisen musiikin juuret. Hakupäivä 21.5.2022. <https://web.archive.org/web/20040128195017/http://wwwedu.oulu.fi/MUKO/LVAKEVA/afrohis/roots.htm>

LIITTEET

Esimerkit transkriptioista liite 1