



## **Parkeria kitaralla?**

### **Kuinka bebop-improvisaatio sopii sähkökitaralle**

Jere Kekäle

Opinnäytetyö, AMK

Joulukuu 2024

Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma (AMK)

**Kekäle, Jere**

## **Parkeria kitaralla? Kuinka bebop-improvisaatio sopii sähkökitaralle**

Jyväskylä: Jyväskylän ammattikorkeakoulu. Joulukuu 2024, 62 sivua.

Kulttuuriala. Musiikkipedagogin tutkinto-ohjelma. Opinnäytetyö AMK.

Julkaisun kieli: suomi

Julkaisulupa avoimessa verkossa: kyllä

### **Tiivistelmä**

Tutkimuksen tavoite oli analysoida saksofonisti Charlie Parkerin jazz-improvisaatiossa usein toistuvia ilmiöitä ja manereita. Tutkimuksessa tavoiteltiin vastausta kysymykseen, miten Charlie Parkerin soittamista ilmiöistä voidaan ottaa vaikutteita sähkökitaralle, sekä miten näitä ilmiöitä voidaan jatkojalostaa harjoitukseksi oppimisen ja sisäistämisen näkökulmasta. Tutkimuksen tarkoituksena oli kehittää niin musiikillista kuin pedagogistakin alaa.

Tutkimusaineistona toimi nuotinnus Charlie Parkerin vuodelta 1942 soittamasta improvisoidusta saksofonisoolosta. Transkriptiosta poimittiin oleellisia ja toistuvia ilmiöitä, joita Parker hyödyntää jazz-harmonian päälle improvisoidessaan.

Tutkimus tehtiin laadullisen tutkimuksen ottein ja laadullisen sisällönanalyysin menetelmiä mukaillen. Keskeisenä tuloksena oli erilaiset lähestymistavat jazzimprovisaatioon, ja niitä tukemaan tehtiin opetusmateriaaliksi 12 harjoitusta, erilaisia harmonisia tilanteita peilaten.

Harjoituksista pyrittiin tekemään laadukkaita, sekä helposti lähestyttäviä soittajan tasosta huolimatta ja niiden avulla pyrittiin tarjoamaan oppimateriaalia jazzimprovisaation ja Charlie Parkerin manereiden sisäistämiseen tarvittavia työkaluja asiasta kiinnostuneille.

### **Avainsanat (asiasanat)**

Charlie Parker, improvisointi, jazz, sähkökitara, harmonia, musiikkianalyysi

### **Muut tiedot (salassa pidettävät liitteet)**

-

**Kekäle, Jere**

### **Parker on guitar? How does the electric guitar adapt to bebop improvisation**

Jyväskylä: JAMK University of Applied Sciences, December 2024, 62 pages.

Culture and arts. Degree Programme in Music Pedagogy. Bachelor's thesis.

Permission for open access publication: Yes

Language of publication: Finnish

### **Abstract**

The objective of the study was to analyse saxophonist Charlie Parker's playing and his frequently used musical approaches in the context of jazz improvisation. The study aimed to answer the following question of how a guitar player can be influenced by these phenomena, and how the results of the analysis can be taken up a degree by creating exercises in the interest of learning and assimilation. The objective was to develop the pedagogical and the musical field via the conduction of the study.

The material used for the study was a transcription of Charlie Parker's improvised saxophone solo from the year 1942. From the transcription some recurring phrase structures and essential pieces of information of Charlie Parker's jazz language were picked up for further examination.

The study was executed by utilising qualitative analysis and its methods. The main results found were different kinds of approaches towards jazz improvisation, and to support these results a bundle of twelve exercises was made as learning material, considering dynamic and static jazz-harmony.

The goal was to make easily approachable high-quality exercises to a broad range of guitar players and readers of the study. The exercises were aimed to include tools with which one can start to learn more about jazz improvisation and Charlie Parker's playing.

### **Keywords/tags (subjects)**

Charlie Parker, improvisation, jazz, electric guitar, harmony, music analysis

### **Miscellaneous (Confidential information)**

-

## Sisältö

<b>1</b>	<b>Johdanto .....</b>	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>Tietoperusta .....</b>	<b>9</b>
2.1	Keskeiset käsitteet .....	9
2.2	Charlie Parker .....	12
2.2.1	Charlie Parkerin vaikutus .....	13
2.3	Ray Noble ja Cherokee .....	14
2.3.1	Cherokee rakenne ja harmonia .....	14
2.3.2	A-osa .....	15
2.3.4	B-osa .....	16
2.4	Harmonia.....	16
2.5	Tyypilliset harmoniset tilanteet .....	18
<b>3</b>	<b>Tutkimuksen tarkoitus, tavoitteet ja tutkimuskysymys.....</b>	<b>20</b>
3.1	Tutkimuksen tarkoitus ja tavoitteet.....	20
3.2	Tutkimuskysymys .....	20
<b>4</b>	<b>Toteutus .....</b>	<b>21</b>
4.1	Tutkimusmenetelmät.....	21
4.2	Aineisto ja aineistonkeruumenetelmä .....	22
4.3	Aineiston analyysi.....	23
4.4	Eettisyys ja luotettavuus .....	23
<b>5</b>	<b>Tulokset.....</b>	<b>24</b>
5.1	Analyysi Charlie Parkerin soolon sisällöstä .....	25
5.1.1	Vähennetty 7-arpeggio dominanttisoinnulle .....	25
5.1.2	Ylärakennearpeggiot.....	27
5.1.3	Kromatiikka ja rytmiiikka .....	31
5.1.4	Terssiseptimipurkaus .....	34
5.1.5	Back-door-kadenssi.....	36
5.2	Parkerin fraasien toteuttaminen sähkökitaralla .....	38
5.3	Harjoitukset.....	43
5.3.2	II-V-I-kadenssi .....	43
5.3.3	Staattinen duuri-, ja dominanttiharmonia .....	45
5.3.4	Back-door-kadenssi.....	49

<b>6 Pohdinta</b> .....	<b>50</b>
<b>Lähteet</b> .....	<b>52</b>
<b>Liitteet</b> .....	<b>54</b>
Liite 1. Charlie Parker – Cherokee transkriptio .....	54
Liite 2. Harjoitukset .....	60

## **Kuviot**

Kuvio 1. Melodinen C-molliasteikko. ....	11
Kuvio 2. C-mollipentatoninen. ....	12
Kuvio 3. C-duuripentatoninen.....	12
Kuvio 4. Cherokee A-osa. ....	15
Kuvio 5. Cherokee B-osa. ....	16
Kuvio 6. C-duuri diatonisesti harmonisoitu kolmisoinnuin.....	17
Kuvio 7. C-duuri diatonisesti harmonisoitu nelisoinnuin.....	18
Kuvio 8 II-V-I-kadenssi C-duurissa. ....	18
Kuvio 9 II-V-I-kadenssi C-mollissa. ....	19
Kuvio 10. II-V-I-kadenssi B $\flat$ -duurissa, tahdit 97-99.....	26
Kuvio 11. II-V-I-kadenssi B $\flat$ -duurissa, tahdit 179-181.....	26
Kuvio 12. II-V-I-kadenssi G-duurissa, tahdit 173-175.....	26
Kuvio 13. II-V-I-kadenssi B $\flat$ -duurissa, tahdit 83-85. ....	27
Kuvio 14. Ylärakenne II-V-I-kadenssissa, tahdit 147-149. ....	28
Kuvio 15. Ylärakenne II-V-I-kadenssissa, tahdit 161-163.....	29
Kuvio 16. Ylärakenne staattisessa dominanttiharmoniaassa, tahdit 143-144. ....	29
Kuvio 17. Ylärakenteet V-I-kontekstissa, tahdit 132-133.....	29
Kuvio 18. Ylärakenteet staattisessa duuriharmoniaassa, tahdit 43-44. ....	30
Kuvio 19. B-osa, tahdit 101-108. ....	31
Kuvio 20. Kromatiikkaa staattisessa harmoniaassa, tahdit 29-31. ....	32
Kuvio 21. Kromatiikkaa staattisessa harmoniaassa, tahdit 93-95. ....	33
Kuvio 22. Kromatiikkaa II-V-I-kadenssissa, tahdit 33-35.....	33
Kuvio 23. Kromatiikkaa staattisessa ja dynaamisessa harmoniaassa, tahdit 133-136.....	33
Kuvio 24. Kromatiikkaa staattisessa ja dynaamisessa harmoniaassa, tahdit 69-72.....	34
Kuvio 25. Terssiseptimipurkaus II-V-I, tahdit 33-35.....	35
Kuvio 26. Terssiseptimipurkaus II-V-I, tahdit 87-89.....	35

Kuvio 27. Terssiseptimipurkaus II-V-I, tahdit 178–181. ....	36
Kuvio 28. Terssiseptimipurkaus II-V-I, tahdit 170–173. ....	36
Kuvio 29. Melodinen molli back-door-kadenssissa, tahdit 27–28. ....	37
Kuvio 30. Melodinen molli back-door-kadenssissa, tahdit 75–78. ....	37
Kuvio 31. Doorinen back-door-kadenssissa, tahdit 59–60. ....	37
Kuvio 32. Doorinen back-door-kadenssissa, tahdit 139–140. ....	38
Kuvio 33. Melodinen molli back-door-kadenssissa, tahdit 155–156. ....	38
Kuvio 34. E-sävel kitaralla eri kieliltä soitettuna. ....	39
Kuvio 35. Emaj7-nelisointuarpeggio neljällä eri sormituksella. ....	40
Kuvio 36. Parkerin II-V-I-fraasi kahdella eri tapaa sormitettuna, tahdit 97–99. ....	41
Kuvio 37. Parkerin II-V-I-fraasi kahdella eri tapaa sormitettuna, tahdit 173–176. ....	42
Kuvio 38. Harjoitus II-V-I-kadenssille 1. ....	44
Kuvio 39. Harjoitus II-V-I-kadenssille 2. ....	44
Kuvio 40. Harjoitus II-V-I-kadenssille 3. ....	45
Kuvio 41. Harjoitus staattiseen duuriharmoniaan 1. ....	46
Kuvio 42. Harjoitus staattiseen duuriharmoniaan 2. ....	46
Kuvio 43. Harjoitus staattiseen duuriharmoniaan 3. ....	47
Kuvio 44. Harjoitus staattiseen dominanttiharmoniaan 1. ....	47
Kuvio 45. Harjoitus staattiseen dominanttiharmoniaan 2. ....	48
Kuvio 46. Harjoitus staattiseen dominanttiharmoniaan 3. ....	48
Kuvio 47. Harjoitus back-door-kadenssille 1. ....	49
Kuvio 48. Harjoitus back-door-kadenssille 2. ....	49
Kuvio 49. Harjoitus back-door-kadenssille 3. ....	50

# 1 Johdanto

Tutkimuksessani analysoidaan Charlie Parkerin improvisoitua saksofonisooloa vuodelta 1942, joka on soitettu jazz-standardi Cherokee:n harmonian päälle. Työssäni tutkin tämän nuotinnoksen avulla hänen musiikillisia valintojaan erittelemällä hänen improvisaatioissaan toistuvia musiikillisia lähestymistapoja ja ilmiöitä kappaleen harmonisten tapahtumien kautta, jonka jälkeen tutkimuksellisen kehittämistyön menetelmin jatkojalostan näitä ilmiöitä sähkökitaristin näkökulmasta, muun muassa tekemällä harjoitteita tutkimuksen tuloksiin pohjautuen. Tarkoituksena on myös tutkia kitaralähtöisesti, miten saman fraasin erilaisilla sormituksilla saa emuloitua Parkerin tyyliä soinnin ja dynamiikan puitteissa. Kyseinen soolo päättyi tutkimuksen aiheeksi sen ollessa oma suosikkini Parkerin äänityksistä, sekä soolon sisällön ollessa erittäin laadukasta ja sen ajan jazz-musiikille tyypillistä kieltä. Soolon taustaharmonian sisältäessä jazz-musiikille monia tyypillisiä harmonisia ilmiöitä, voidaan nämä kriteerit mielessäpitäen tehdä luotettavia johtopäätöksiä yhden soolon perusteella. Lisätavoitteena on tutkimuskysymysten ulkopuolella jakaa aiheesta kiinnostuneille lähde, josta inspiroitua ja saada lisää ideoita omaan improvisaatioonsa. Tarkoituksena ei ole tutkia Parkerin soiton tyylinmukaisuutta kokonaisvaltaisesti, vaan yksinkertaisesti todeta, minkälaisia ilmiöitä hänen soolosoittoonsa sisältyy tämän laajan teoksen kontekstissa.

Konservatorio-, sekä AMK-opintojeni aikana olen kiinnostunut jazz-musiikista ja sen ilmiöistä syvällisemmin. Muistan alkuun osan jazz-musiikista kuullostaneen omaan korvaani kummalliselta ja tuntemattomalta, mutta Charlie Parkerin soitossa oli sitä jotain, mikä kiehtoi minua ensikuulemastani asti. Hänen laulava sointinsa, virtuoosimainen tekniikkansa, sekä samaan aikaan tilanteen mukaan nerokkaan kompleksin tai simppelein leikittelevä improvisaationsa koukuttivat minut kuuntelemaan ja tutkimaan hänen soittoaan perinpohjaisemmin, myös oman soittimeni näkökulmasta.

Transkriptioiden tekeminen, eli kuulokuvalta nuotintamisen tärkeys välittyy suuresti muusikon ja musiikkipedagogin työelämässä. On elintärkeää omata hyvä säveltapailutaito musiikin syvällisemmän ymmärryksen ja hetkellisen reagointikyvyn vuoksi, tätä taitoa on syytä ylläpitää ja kehittää jatkuvasti. Erilaisten transkriptioiden tekeminen opettaa korvaa havaitsemaan monenlaisia ilmiöitä harmoniaan, melodiaan ja rytmiin liittyen, ja antaa soittajalle kyvyn reagoida hetkessä esimerkiksi kanssamuusikoiden tekemiin harmonisiin valintoihin. Henkilö altistuu useille musiikillisille ilmiöille tutkiessaan monipuolista musiikinkirjoa, näin ollen ammentaen alitajuista ymmärrystä ja niin sanottua musiikillista heittäymiskykyä eli ”pelimanniutta”, jota hän voi soveltaa moneen eri

musiikilliseen tilanteeseen. Koen, että jokainen muusikko voi hyötyä erityisesti saksofonisoolojen kuuntelusta, sisäistämisestä ja nuotintamisesta omien musiikkikeskeisten taitojensa laajempialaiseen kehitykseen.

Saksofoni soittimena omaa todella suurta yksinäistä dynaamista erittelykykyä. Sähkökitara sen sijaan on dynamiikaltaan hyvin paljon rajoitetumpi ja sen soittaminen perustuu usein enemmänkin otelaudan visuaalisointiin pohjautuviin ratkaisuihin kuin hetkelliseen nuottiymmärrykseen. Tästä syystä näiden kahden soittimen ilmaisukyvyt ovat hyvin erilaisia, ja lopputulokset soolosoitossa pääosin paljon toisistaan poikkeavia. Kitara on mahdollista saada kuulostamaan saksofonin kaltaiselta erilaisten efektien, taajuskorjainten, tai kitarasyntetisaattorin avulla, mutta identtisen soinnin saavuttaminen näiden kahden välillä lienee mahdotonta.

Työni aiheita sivuavia opinnäytetöitä ja tutkimuksia on tehty paljon, sekä Charlie Parkerin soittoa on tutkittu runsaasti vuosikymmenten ajan, kuitenkin varsinaisia sähkökitaran näkökulmiin pohjautuvia tutkimuksia ei ole tehty montaa kappaletta. Kyseisestä Cherokee-soolosta on tehty myös paljon nuotinnoksia ja päällesoittovideoita internettiin, mutta ne eivät pureudu soolon analysointiin syvällisesti, tai jatkojalosta soolossa ilmeneviä ideoita toiselle soittimelle. Thomas Owens (USA) on tehnyt laajan Charlie Parkeria analysoivan kaksiosaisen tutkimuksen, Charlie Parker Dissertation Volume I ja Volume II (1974), mutta näissäkään ei perehdytä kyseiseen vuoden 1942 Cherokee-sooloon, saati tuoda sähkökitaran lähestymistapoja esille soolon puitteissa. Myös legendastatukseen saavuttanut Charlie Parker Omnibook, mikä on käytännössä nuotinnuskokoelma Parkerin tunnetuimmista sooloista, ei sisällä tätä sooloa katalogissaan.

Nämä edeltävät seikat huomioiden voidaan todeta, että tämä työ tuo lisäarvoa Parkerin tyylin tutkimiselle, sillä se tuo esiin valtavirtälähteistä puuttuvan nuotinnoksen analysoinnin lisäksi myös ideoita ja harjoitteita kyseiseen sooloon liittyen. Charlie Parkerin ollessa yksi ikonisimpia jazzmuusikoita, jonka soittoa edelleen tutkitaan ja emuloidaan vuosikymmeniä myöhemmin, on tärkeää ylläpitää hänen musiikillista perintöään osallistumalla tämän tutkimuksen kautta myös hänen nimensä säilyvyyden suojelemiseksi. Samalla kehitän omaa osaamistani muusikkona, tutkimuksellisen kehittämistyön tekijänä, säveltapailijana, sekä pedagogina.

## 2 Tietoperusta

Tässä luvussa avaan tutkimukseni sisältämiä keskeisiä käsitteitä, sekä harmoniaa ja sen ilmiötä laajempänä käsitteenä. Näiden jälkeen avaan tutkimuksen kohteena olevan Charlie Parkerin taustaa ja analysoinnin kohteena olevan soolon taustalla vallitsevan Cherokee-kappaleen rakennetta ja harmoniaa, jotta musiikillinen konteksti yksinkertaistuu lukijalle. Tietoperustassa käyttämäni kansainväliset tiedonlähdeviittaukset on suomennettu itseni toimesta parhaan osaamiseni mukaan selkeän, luotettavan ja eettisen tiedonvälityksen maksimoimiseksi.

### 2.1 Keskeiset käsitteet

**Arpeggio** tai murtosointu, tarkoittaa ilmiötä, jossa soinnun äänet soitetaan rytmisesti eriteltyinä yhtä aikaa soittamisen sijaan. (Oxford University Press, 2001)

**Back-door-kadenssi** Sävellajin perspektiivistä back-door-kadenssi tarkoittaa bVII-asteen sijaisdominanttisointua, joka purkautuu kokonaisen sävelaskeleen ylöspäin alkuperäiselle toonikalle. bVII-asteen V7-sointua voi edeltää myös siihen liittyvä II<sup>m</sup>7-sointu, muodostaen näin ollen II-V-kadenssin. (Rawlings & Bahha 2009, 94)

**Bebop-asteikko** saadaan lisäämällä seitsemänääniseen asteikkoon yksi kromaattinen ääni. Tämä mahdollistaa asteikon tasaisen jakautumisen 4/4-tahdin mittaan, kun asteikkoa soitetaan asteikkomaisesti esimerkiksi kahdeksasosalinjana. Yleisimmät bebop-asteikot ovat duurisoinnun (jooninen) ja dominanttisoinnun (miksolyydinen) bebop-asteikot. Nimi tulee jazzin tyyliuuntauksen bebopin aikakaudelta, mutta virallisessa asteikkokäytössä termi on otettu käyttöön vasta myöhemmin. (Sundén 2019, 100)

**Diatoninen** Intervallista, harmoniasta tai soinnusta voidaan puhua diatonisena, jos se on kyseisessä kontekstissa saatavilla diatonisen asteikon puitteissa (Drabkin, 2001). Esimerkiksi C-duuriasteikon näkökulmasta äänet C, D, E, F, G, A ja B ovat kaikki diatonisia, sillä ne kuuluvat C-duuriasteikkoon, eikä niitä ole ylennetty tai alennettu. Jos nuotti olisi esimerkiksi A#, ei se kuuluisi enää C-duuriasteikkoon.

**Dominantti** tai **Dominanttisointu** tarkoittaa sävellajin viidennelle asteelle rakennettua duurikolmisointua, johon on lisätty alennetty septimi-intervalli. Dominanttisoinnun vahvin taipumus on purkautua kvintin verran alaspäin, eli myös kvartin ylöspäin takaisin sävellajin ensimmäiselle asteelle. Dominantin septimi ja terssi purkautuvat luonnollisesti toonikan terssille ja perusäänelle.

**Maalisäveltekniikka**, tai **Enclosure** tarkoittaa sävelen (yleensä sointusävel) ympäröimistä parilla, tai muutamalla sävelellä sen ylä-, ja alapuolelta. Enclosure päättyy aina kohdesäveleen, mutta fraasi itsessään ei välttämättä pääty enclosureen.

**Enharmonia** on modernin musiikinteorian termi, jota käytetään osoittamaan eri tapoja yhden nuottinimen ylöskirjoittamiseksi. Esimerkiksi C ja B# kirjoitetaan eri tavoin, mutta ovat enharmonisesti ja soinnillisesti sama ääni. (Rushton, 2001)

**Improvisaatio (musiikki)** Tarkoittaa spontaania melodioiden, rytmien, harmonioiden ja/tai enemmän tai vähemmän tyyppillisten soitin pohjaisten efektien luomista, kanssa tai ilman tempon, sointujen, kappaleen rakenteen ja/tai tyylin luomia rajoitteita. (Crook, 2006)

**Intervalli (musiikki)** tarkoittaa välimatkaa kahden sävelkorkeuden välillä. Intervalli käsitteenä helpottaa musiikkia analysoidessa ja siitä puhuessa; On kätevää viitata esimerkiksi nuottilapun tiettyä kohtaa puhumalla intervalleista, eikä nuottien aktuaalisista äänistä (Piipponen, 2021). Intervalleista voidaan puhua myös numeroin; 1 (priimi), 2 (sekunti), 3 (terssi), 4 (kvartti), 5 (kvintti), 6 (seksti) ja 7 (septimi), viitaten asteikon sävelasteisiin.

**Kromaattinen** Intervallista, joka poikkeaa diatonisesta kontekstista puhutaan kromaattisena. Länsimaalaisessa musiikinteoriassa esimerkiksi diatoninen duuriasteikko koostuu seitsemästä äänestä, ja kromaattinen asteikko 12-äänestä. Kromaattinen tarkoittaa myös lineaarista liikettä puolissävelaskelia hyväksikäyttäen. (Dyson, 2001)

**Kadenssi** on sointujen liikettä yhdestä ryhmästä (tai funktiosta) seuraavaan. Kadenssit luovat käsitystä hetkellisestä tai vakituisesta sävellajista, sekä niiden paikka määrittää kappaleen rakennetta, auttaen hahmotusta kappaleen osioiden alkamisesta ja loppumisesta. (Rawlings & Bahha 2009, 42)

**Kolmisointu** kolmesta intervallista; perusääni, terssi ja kvintti, koostuva sointutyyppi. Yleisimmät kolmisointutyypit ovat duuri, molli, ylinouseva ja vähennetty.

**Legato** on artikulaatiometodi soittaessa. Peräkkäinen nuottien kirjo, joiden väleissä ei kuulu minkäänlaista hiljaisuutta tai katkeavuutta. (Chew, 2001)

**Likki** ennalta opeteltu, yleensä enintään muutaman tahdin mittainen osa soittajan repertuaaria.

**Melodinen Molli (Jazz-molli)** on molliasteikko, jonka kuudes ja seitsemäs sävelaste ovat ylennettyjä, tämä antaa asteikolle sen tunnusomaisen sointinsa. Tällöin asteikon äänet numeroituina olisivat: 1, 2, b3, 4, 5, 6 ja 7. Melodista mollia ja sen moodeja käytetään paljon jazz-musiikissa ja jazz-improvisaatiossa (Sundén 2019, 96).



Kuvio 1. Melodinen C-molliasteikko.

**Moodi** keskiajalta periytyvä kirkkosävellajijärjestelmä. Asteikko voidaan soittaa läpi alkaen miltä tahansa seitsemästä sävelestä, päätyen saman nuotin oktaaviin. Näin ollen seitsemänäänisestä asteikosta saa käyttöön seitsemän eri sointista asteikkoa. C-duurin moodit ovat C-jooninen, D-doorinen, E-fryyginen, F-lyydinen, G-mixolyydinen, A-aeolinen ja B-lokrinen. Länsimaalaisessa musiikissa tyypillisimpiä moodeja ovat duurin moodit, melodisen mollin moodit, sekä harmonisen mollin viides moodi.

**Nelisointu** on neljästä intervallista: yleensä perusääni, terssi-, kvintti- ja septimi-intervalleista koostuva sointutyyppi. Usein septimi voidaan myös korvata seksti-intervallilla, jolloin soinnun sointi muuttuu erilaiseksi.

**Pentatoninen asteikko** eli viisisäveljärjestelmä tarkoittaa nimensä mukaisesti viisiäänistä asteikkoa. Yleisimmät pentatoniset asteikot ovat duuri-, ja mollipentatoninen asteikko. Pentatoniset asteikot ovat suosittuja improvisoinnissa, sillä niiden intervallirakenne on yksinkertainen ja ne ovat helppoja sisäistää myös aloittelijoille. (Sundén 2019, 94)



Kuvio 2. C-mollipentatoninen.



Kuvio 3. C-duuripentatoninen.

**Tabulatuuri** yksinkertainen moni-, tai yksiäänisen materiaalin soitto-ohje kitaralle. Tabulatuurien vaakasuorat viivat kuvaavat kitaran kieliä, ja numerot kitaran nauhavälejä.

**Transkription** eli nuottinnoksen tekeminen tarkoittaa kuulokuvalla nuottikuvan ylöskirjaamista kappaaleesta, sen osiosta, melodiasta tai mistä tahansa muusta musikaalisesta ilmiöstä.

**Trioli** kolmen nuotin ryhmä soitettuna samassa ajassa kuin kaksi vastaavan aika-arvon nuottia. Yleisiä triolityyppejä ovat esimerkiksi kahdeksasosatrioli, sekä neljäsosatrioli.

**VäliDominantti** dominanttisointutyyppi, joka purkautuu jollekin toiselle asteelle, kuin toonikalle. VäliDominantti usein noudattaa kvinttipurkausta, liikkuen samalla tavalla kuten diatoninen V7-sointu, väliDominantti voi myös sijaita millä tahansa sointuasteella.

## 2.2 Charlie Parker

Charlie Parker (29.8.1920, Kansas City, Kansas) oli yhdysvaltalainen altosaksofonisti, säveltäjä ja jazz-muusikko. Hän on yksi kaikkien aikojen arvostetuimpia saksofonisteja, sekä hänet on mielletty aikansa jazzin tyyliuunnan, bebop:n, uranuurtajaksi. Parker aloitti saksofonin soiton 13-vuotiaana,

kuunnellen ja haalien inspiraatiota muun muassa klubeilta ja ravintoloista ulos kantautuvien jazz-bändien soitosta (Priestley, 2021). Nuoruusvuosinaan harjoitteli instrumenttiaan todella orjallisesti, Lea (2023) kertoo hänen harjoitelleen jopa 11–15 tuntia päivässä 3–4 vuoden ajan, kielen äärimmäisestä motivaatiosta ja intohimosta. Tämä mahdollisti hänen virtuositeettisen improvisaatiotaitonsa ja tekniikkansa kehittymisen verrattain lyhyessä ajassa.

Ensimmäiset äänityksensä hän teki vuonna 1940 Jay McShannin yhtyeessä, jonka kanssa hän kiersi ensimmäistä kertaa Yhdysvaltoja. Vuonna 1944 hän muodosti trumpetisti Dizzy Gillespien kanssa kokoonpanon, jossa hän teki monia tunnettuja äänityksiään, esimerkkinä ”Billie’s Bounce”, ”Now’s the Time” ja ”Koko”. Vain hetki näiden äänitysten jälkeen hän päätyi muodostamaan oman legendaarisen kvintettinsä, jossa soittivat muun muassa trumpetisti Miles Davis ja rumpali Max Roach. Tällä kokoonpanolla he esiintyivät säännöllisesti New Yorkin klubeilla, sekä kiersivät ympäri maailmaa. Charlie Parkerin mukaan nimettiin vuonna 1949 New Yorkin Broadwaylle jazz-klubi, Birdland, joka oli yksi suosituimpia jazz-klubeja 1950-luvulla (Bauer, 2023).

Suuresta menestyksestä jazz-musiikin parissa huolimatta Parkerin elämä ei ollut helppo, huumeaddiktiot, erityisesti heroiinin käyttö varjostivat hänen elämäänsä jo 16-vuotiaasta lähtien. Myös liiallisen alkoholinkäytön takia hän sai maksakirroosin 30-vuotiaana, viettäen sairaalahoidossa viikkoja. Heikkenevän mielenterveyden takia hän muun muassa yritti itsemurhaa ainakin kaksi kertaa, poltti siltansa kanssamuusikoiden ja promoottorien kanssa ja sai yli vuoden mittaisen porttikiellon kaikkiin New York Cityn jazz-klubeihin; myös Birdland sulki hänelle ovensa (Bauer, 2023). Parker ei koskaan saanut rapistuvaa fyysistä ja henkistä terveyttään takaisin kuntoon. Hän menehtyi vain 34-vuotiaana, keuhkokuumeen ja vatsahaavan seurauksena. (Heckman, 1998)

### **2.2.1 Charlie Parkerin vaikutus**

Parkerin soitolla ei ollut ainoastaan vaikutusta saksofonisteihin, vaan soittajiin jokaisesta soitinkunnasta, sekä myös säveltäjiin, tuottajiin ja laulajiin. Tietyissä mielessä Parker asetti uudet standardit instrumentilliseen virtuositeettiin, sekä musiikilliseen kompleksiteuteen, jonka ansiosta nuorempi sukupolvi vastasi asettamalla tekniset tavoitteensa korkeammalle kuin aiemmat sukupolvet. Hänen improvisoituja soolojaan nuotinnetaan edelleen jatkuvasti ja hänen musikaalista sanavaras-

toaan käytetään kuvailemaan silloisen aikakauden jazz-musiikkia. Lukemattomia Parkerin soittamia lyhyitä fraaseja käytetään edelleen materiaalina sointukulkujen päällesoitamisen demonstroimiseen. (Woideck, 2013)

## 2.3 Ray Noble ja Cherokee

Ray Noble (1903–1978) oli englantilainen säveltäjä ja orkesterinjohtaja. Nuorena hän opiskeli pianonsoittoa, sekä sovittamista ja sai BBC:ltä sovittajan roolin 21-vuotiaana. 1930-luvulla hän sävelsi monia orkesteriteoksia, joista moni nousi myös sen ajan hiteiksi, hänen kasvava suosionsa levisi ennen pitkää Yhdysvaltoihin asti, minne hän lopulta myös muutti pysyvästi asumaan. Kappaleen Cherokee hän on julkaissut vuonna 1938, se on ensimmäinen osio hänen viisiosaisesta teoksestaan, Indian Suite (Songwriters Hall of Fame, N.A.). Lemposen (2022) mukaan kappaleen nimi voi olla syntynyt Noblen muutosta Yhdysvaltoihin, sillä Cherokee viittaa vahvasti Pohjois-Amerikkalaiseen alkuasukasheimoon. Noble antoi kappaleelleen myös alaotsikon, ”Indian Love Song”.

Edellä mainitusti Noble ei alun perin visioinut tai tavoitellut kappaleensa Cherokee muodostuvan osaksi jazz-musiikin repertuaaria. Kuitenkin vain vuosi alkuperäisen version julkaisun jälkeen kuuluisat Count Basie-orkesteri, sekä Charlie Barnetin orkesteri julkaisivat kappaleesta omat swing-bigband-versionsa, jotka tulivat myös hyvin tunnetuiksi. Tämän seurauksena kappaletta alettiin soittaa muusikoiden jamisessioissa ympäri New Yorkia (Hobart, 2016). Kappaleen harmonia sisältää jazz-musiikille hyvin tyypillisiä elementtejä, joka edesauttoi sen fuusiota jazz-standardiksi.

### 2.3.1 Cherokee rakenne ja harmonia

Cherokee on 64-tahdin AABA-rakenteinen, yleensä nopeatempoisesti soitettu jazz-standardi. Hobart (2016) kertoo Cherokeeen suosion jazz-muusikoiden keskuudessa pohjautuvan kappaleen haastavasta B-osasta, sillä nopean tempon ja pikaisesti kadensoivan harmonian vuoksi improvisointi muuttuu paljon haastavammaksi, kuin suurimmaksi osaksi diatonista harmoniaa hyödyntävässä A-osassa. On huomioitavaa, että Parkerin versiossa sointuja on jossain määrin varioitu verrattuna kuvioiden 4 ja 5 havainnollistamaan harmoniaan. Tämä kuuluu olennaisena osana jazz-musiikkiin ja jazz-standardien soittamiseen, ei ole olemassa yhtä oikeaa sointukulkua, vaan soittajien on tyylinmukaista varioida sointukulkua – mutta kuitenkin siten, että keskeisimmät alkuperäiset harmoniset funktiot tulevat esille.

Cherokeesta on tehty monia kontrafakteja, tämä tarkoittaa teemaa eli melodiaa, joka on sävelletty jonkin ennaltasävelletyn kappaleen harmonian ja rakenteen päälle. Ko Ko (Charlie Parker, 1945), Marshmallow (Lee Konitz, 1949) ja My kind of Bebop (Andreas Öberg, 2005) ovat näistä muutama esimerkki, joissa kaikissa alla vallitseva harmonia ja rakenne ovat identtisiä Cherokeeen kanssa.

### 2.3.2 A-osa

A-osan ensimmäiset kaksi tahtia ovat toonika B $\flat$ -sointua, jonka jälkeen kappale kadensoi E $\flat$ -duurille 2–5–1-kadenssin saattelmana. E $\flat$ -duuria voi myös pitää alkuperäisen sävellajin B $\flat$ -duurin neljäntenä asteena. Tämän jälkeen harmonia liikkuu back-door-kadenssin kautta takaisin B $\flat$  duurille. Harmonian purkaututtua takaisin B $\flat$ -duurille se liikkuu kahden tahdin jälkeen B $\flat$ -duurin toiselle asteelle. Diatonisesti tämä olisi sointutyyppi olisi molli tai molli7, mutta tässä tilanteessa ilmiö nimeltä välidominantti ottaa jalansijaa, sointu on siis C7. Tämän jälkeen toisen asteen sointu muuttuu takaisin diatoniseksi mollisoinnuksi. Muutoksen jälkeen tapahtuu jälleen välidominantti G7, joka purkautuu takaisin Cm7-sointuun, joka taas on osa 2–5–1 kadenssia purkautuen kertausmerkistä B $\flat$ -duuriin. A-osan kertaus on täysin identtinen neljää viimeisintä tahtia lukuun ottamatta, toisella kierrolla II-V-I-kadenssi jää B $\flat$ -duurille kahdeksi tahdiksi ennen siirtymistä B-osaan.

Kuvio 4. Cherokee A-osa.

### 2.3.4 B-osa

Cherokeen B-osassa tonaalinen keskus vaihtuu usein sävellajipoikkeamia hyödyntäen, luoden kontrastia A-osalle. B-osa alkaa 2–5–1-kadenssilla B-duurissa, sen jälkeen A-duurissa ja lopulta G-duurissa. Tämän jälkeen ovat toisen ja viidennen asteen soinnut F-duurista, mutta F:lle purkautumisen sijaan C7-sointu muuttuu Cm7-soinnuksi, ollen näin toisen asteen sointu alkuperäisessä Bb-duurissa. Kyseinen Cm7-sointu on osa viimeistä kadenssia B-osassa, kyseessä on jälleen 2–5–1-kadenssi, joka purkautuu Bb-duuriin viimeisen A-osan ensimmäiselle tahdille. Jälkimmäinen A-osa on identtinen kertautuvan A-osan, eli A2:n kanssa.

The image shows four staves of musical notation for the B-section of Cherokee. Each staff contains four measures of chords, indicated by diagonal lines. The chords are as follows:

- Staff 1 (measures 21-24): C#m7, F#7, Bmaj7
- Staff 2 (measures 25-28): Bm7, E7, Amaj7
- Staff 3 (measures 29-32): Am7, D7, Gmaj7
- Staff 4 (measures 33-36): Gm7, C7, Cm7, F7

Kuvio 5. Cherokee B-osa.

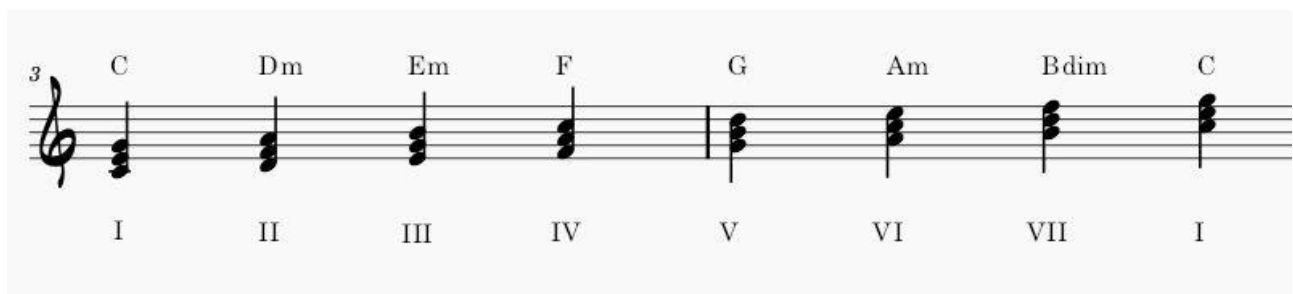
## 2.4 Harmonia

Harmonia on läsnä kaikessa kuulemassamme ja kokemassamme musiikissa, sillä harmonia, melodia ja rytmi ovat länsimaalaisen musiikin tukipilareita. Harmonia tarkoittaa yksinkertaisimmillaan nuottien yhdistämistä samanaikaisesti sointujen tai sointukulkujen muodostamiseksi, oli kyse sitten tonaalisesti funktionaalisen tai epäfunktionaalisen harmonian luomisesta. Harmoniaa sanana käytetään myös sointujen ja sointukulkujen rakenteellisten peruseriaatteiden järjestelmänä.

(Strunk, 2002)

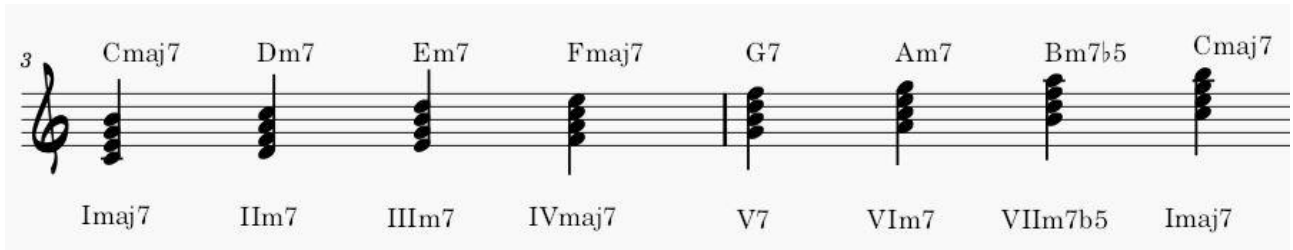
Harmonia voidaan jakaa konsonoivaan ja dissonoivaan harmoniaan. Konsonanssi tarkoittaa ilmiötä, jossa kaksi, tai useampi ääni soivat yhdessä ”kauniisti” ilman tonaalista jännitettä tai nuotien ristiriitaisuutta. Dissonanssi puolestaan toimii antonyyminä konsonanssille, siinä edellämäinotut kriteerit ovat läsnä harmonisessa soinnissa. Harmonian ristiriita-aspektin viitatessa vain genresidonnaisuuteen ja/tai yksilön henkilökohtaiseen psykoakustiseen arvioon, voidaan tonaalisen jännitteen käsite perustella ja tulkita länsimaalaisen harmonian oppikirjan mukaisilla perusperiaatteilla. (Palisca & Moore, 2001)

Konkretisoituna ohessa on C-duuri asteikko, jonka jokaisen äänen päälle on lisätty kaksi diatonista terssi-intervallia, näin ollen jokainen asteikon ääni on sävellajin mukaisesti harmonisoitu (Dodge, 2022). Yksinkertaistettuna C-duurin kolmisoinnut ovat: C-duuri, D-molli, E-molli, F-duuri, G-duuri, A-molli, B-vähennetty. Esimerkiksi II-V-I-kadenssi C-duurissa tarkoittaa harmonista liikettä soinnuilla D-molli, G-duuri, ja C-duuri.



Kuvio 6. C-duuri diatonisesti harmonisoitu kolmisoinnuin.

Tätä konseptia hyväksikäyttäen saadaan myös rakennettua C-duurin sävelille nelisoinnut lisäämällä yksi diatoninen terssi jo rakennetun kolmisoinnun päälle. Jazz-musiikissa nelisoinnut ovat hyvin yleisiä, sillä ne tarjoavat enemmän mahdollisuuksia säestykseen ja improvisaatioon, värittäen harmoniaa edistyneemmin, kuin pelkät kolmisoinnut (Flores, 2023). Nelisointuja hyödyntävä II-V-I-kadenssi C-duurissa tarkoittaa sointuja Dm7, G7 ja Cmaj7.

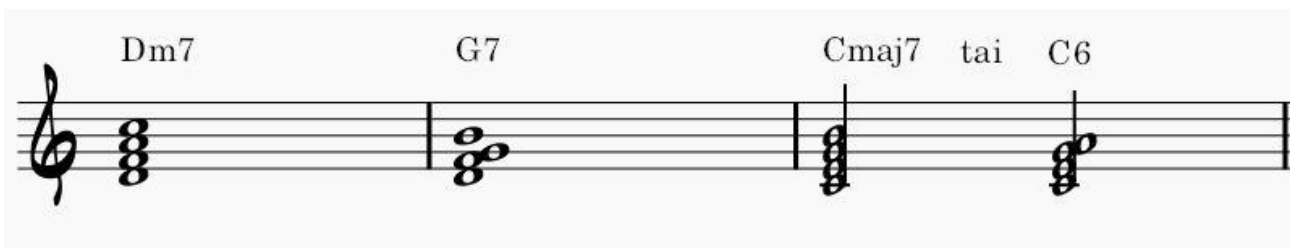


Kuvio 7. C-duuri diatonisesti harmonisoitu nelisoinnuin.

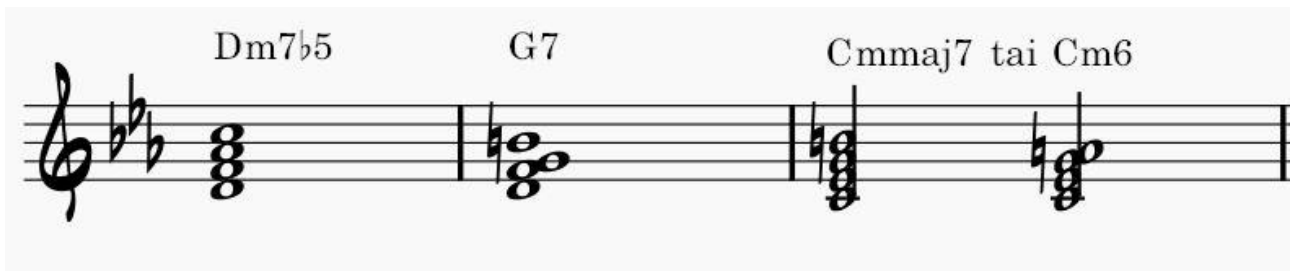
## 2.5 Tyypilliset harmoniset tilanteet

Tässä luvussa käsitellään lyhyesti tavallisia jazz-musiikin harmonisia tilanteita peilattuna Cherokee:n harmoniaan. Möyhemmin havainnoin konkreettisesti nuotinnoksen avulla, kuinka Parker improvisoi näiden ilmiöiden päälle, luoden yhtäläisyyksiä ja eriävyyksiä harmonisen kontekstin mukaan.

**Duurin ja mollin II-V-I-kadenssi (myös 2–5–1-kadenssi)** On yksinkertaisuudessaan sointukadenssi, joka alkaa sävellajin toiselta asteelta ja purkautuu viidennen asteen kautta toonikalle. Dodgen (2022) ja Floresin (2023) mukaan II-V-I-kadenssi on harmoninen kulmakivi jazz-harmonialle, sillä se luo harmonista liikettä ja jännitettä, joka purkautuu sen hetkisen sävellajin toonikasoinnulle. V-soinnun luoma jännite, joka purkautuu I-soinnulle, ei rajoitu pelkästään jazz-harmoniaan, vaan se on oleellinen ilmiö kaikessa länsimaalaisessa musiikissa. Tätä V-I-liikettä kutsutaan myös nimellä autenttinen kadenssi (Rushton, 2001). II-V-I-kadenssi on erityisen läsnä työn analysoinnin kohteena olevan saksofonisoolon taustaharmoniassa, sillä 64-tahdin kappaleen aikana II-V-I-kadenssi kuullaan yli kymmenen kertaa yksittäisen kierron aikana. Kadenssi on yhtä lailla hyödynnettävissä ja toteutettavissa niin duuri-, kuin mollisävellajissa, mutta tässä tutkimuksessa kappaleen harmonian puitteissa keskitytään lähinnä duurikadenssiin ja Parkerin lähestymistapoihin improvisoida sen päälle.



Kuvio 8 II-V-I-kadenssi C-duurissa.



Kuvio 9 II-V-I-kadenssi C-mollissa.

Kadenssin sointuja voi varioida tahtimääräisesti tiettyyn pisteeseen saakka. Korvaamalla II-soinnun kokonaan V-soinnulla saadaan pidempikestoinen V-soinnun jännite, tai tihentämällä sointuvaihdosta ennen toonikaa saadaan kaksi kertaa tapahtuva II-V-liike enne purkautumista.

Variaatio 1: | G7 | G7 |Cmaj7|Cmaj7| (II-sointu korvattu)

Variaatio 2: |Dm7 G7|Dm7 G7|Cmaj7|Cmaj7| (Tiheä liike)

2–5–1-kadenssin yleinen kesto on joko kaksi tai neljä tahtia:

|Dm7 G7|Cmaj7|

|Dm7|G7|Cmaj7|Cmaj7|

**Staattinen Maj7-sointu** Maj7-tehoisia sointuja voidaan mieltää staattisena, sillä ne voivat kuulostaa ja tuntua erittäin vakailta toonikatehoisilta soinnuilta, ilman minkäänlaista liikkeen tai purkauksen tarvetta. Tyypillisiä asteikkovalintoja Maj7-soinnun väritykseen ovat muun muassa duurin moodeista löytyvät jooninen- ja lyydinen-asteikko.

**Staattinen dominanttisointu** tarkoittaa dominanttisointua, joka kuuluu niin sanotun epäfunktionaalisen harmonian piiriin. Tämä tarkoittaa, että sointu ei seuraa sille tyypillistä liikettä, funktiota tai purkausta. Termiä välidominantti on myös perusteltua käyttää dominanttisoinnulle, joka on tyypiltään epäfunktionaalinen. Staattista epäfunktionaalista harmoniaa käytetään erityisesti modaalisessa jazzmusiikissa. (Rawlings & Bahha 2009, 59 & 80)

Cherokeeen harmoniassa staattinen epäfunktionaalinen dominanttisointu tapahtuu A-osassa.

Bbmaj7-soinnun jälkeen harmonia liikkuu C7-sointuun kahden tahdin ajaksi. Improvisoidessaan

Parker käyttää mixolydydistä-, tai niin sanottua blues-tonaliteettiä tämän soinnun kohdalla, merkatien soinnun luonnollista sointia ilman minkäänlaista hypoteettista purkausta edeltävän jännitteen luomista.

Myös B-osassa tapahtuu arviointikriteerin mukaan staattista dominanttiharmoniaa. Ennen viimeistä II-V-Kadenssia harmonia lepää kaksi tahtia C7-väliDominantilla (yleisissä nuottiversioissa tämä kirjoitetaan Fm7 ja C7), johon Parker käyttää jälleen bluestyylistä fraseerausta, merkatien ainoastaan sointutyyppin sointia, eikä suinkaan dominantille tyyppillistä kvinttipurkausfunktiota jännitteitä luomalla.

### **3 Tutkimuksen tarkoitus, tavoitteet ja tutkimuskysymys**

#### **3.1 Tutkimuksen tarkoitus ja tavoitteet**

Tavoitteeni on transkription ja sen analysoinnin avulla tutkia ja avata lukijalle Charlie Parkerin improvisaatiopohjaisen soolosoiton lähestymistapoja ja ilmiöitä kappaleen harmonian näkökulmasta. Pelkän näiden ilmiöiden analysoinnin lisäksi tavoitteenani on avata niitä myös sähkökitaralle, tarkoittaen käytännössä kitaratabulatuuriin tekemistä Parkerin fraaseista, henkilökohtaisten sormituspreferenssien demontroimista, sekä harjoitteiden luomista tutkimuksen johtopäätöksien ja analyysivaiheessa löydettyjen ilmiöiden perusteella. Työssä esimerkiksi vertaillaan tabulatuureja hyväksikäyttäen kuinka kaksi eri sormitusta voi vaikuttaa laaja-alaisesti saman fraasin haasteellisuuteen sekä teknisessä että fraseerauksen tyylinmukaisessa mielessä. Tavoitteeni on myös sisäistää Parkerille tyyppillistä soittoa, sekä siirtää sitä omaan kitaransoittooni ja improvisaatiooni. Tahdon tutkimuksen myötä lisätä ja kehittää taitojani muusikkona jazz-improvisaation suhteen, mutta myös jakaa tietoa kyseisestä aiheesta parhaassa tapauksessa inspiroiden muita asiasta kiinnostuneita.

#### **3.2 Tutkimuskysymys**

Tutkimuskysymykseni on seuraavanlainen; Miten Charlie Parkerin improvisaatiosta voi ottaa vaikutteita sähkökitaralle? Kysymys jakaantuu myös syvempiin osa-alueisiin, joita alkuperäisen tutkimuskysymyksen kantilta tarkastellaan: Mistä elementeistä Parkerin improvisointityyli koostuu? Kuinka Parkerin saksofonilinjojen soittaminen kitaralla luo sormituksellisia ja teknisiä haasteita?

Miten näitä aspekteja hänen soitossaan voi konkretisoida lukijalle? Mitä toistuvia maneeereita hänellä on harmonisten tilanteiden navigoimiseen? Kuinka hän käyttää rytmiiikkaa ja kromatiikkaa fraaseissa? On olemassa muitakin tärkeitä ja laajasti huomioonotettavia aspekteja hänen soittoonsa liittyen, mutta tämä tutkimus keskittyy erityisesti edellä mainittuihin kysymyksiin ja niihin vastaamiseen. Tähän perustuu tutkimuksen materiaalikirjo, jonka avulla pyritään avaamaan Charlie Parkerin improvisaatiota ja jalostamaan sitä sähkökitaralle aineiston analyysin kautta.

## 4 Toteutus

### 4.1 Tutkimusmenetelmät

Tutkimuksellinen kehittämistoiminta, voidaan ymmärtää väljänä käsitteenä, jonka avulla kuvataan tutkimustoiminnan ja kehittämistoiminnan yhteyttä. Työssäni tutkimuksellinen kehittämistoiminta konkretisoituu tekemällä harjoitteita ja demonstraatioita analysoidusta sisällöstä, joita jokainen asiasta kiinnostunut voi hyödyntää omaksi henkilökohtaiseksi opiskelu-, tai opetusmateriaaliksi. Kehittämistoiminnan peruseriaate on, että käytännön ongelmat ja kysymykset ohjaavat tiedon tuotantoa. Toikka ja Rantasta (2009, 23) lainaten ”Tutkimuksellisessa kehittämistoiminnassa tavoitellaan konkreettista muutosta, mutta samalla siinä pyritään perusteltuun tiedon tuottamiseen”. Kehittäminen itsessään kuvataan usein konkreettisenä toimintana, jonka avulla tähdätään johonkin selkeästi määritetyn tavoitteen saavuttamiseen. Kehittämistoiminnan lähtökohta voi olla ongelmien ratkaiseminen nykyisessä tilanteessa tai toiminnassa, tai toisaalta visio jostakin uudesta. Kehittämisen kohde voi myös vaihdella yksittäisistä ihmisistä toimintaprosesseihin, organisaatioihin, työyhteisöihin, ja konkreettisiin tuotteisiin (Toikko & Rantanen 2009, 14).

Työni tutkimuksellinen osio on toteutettu laadullisella, eli kvalitatiivisella metodilla. Laadullisen tutkimuksen elementit koostuvat aiemmista tutkittavasta aiheesta tehdyistä tutkimuksista ja muotoilluista teorioista, empiirisistä aineistoista, sekä tutkijan omasta päättelystä ja ajatuksista. Töttö (2004) tuo esille, että kaikki laadullinen tutkimus on vain pintaraapaisua – tutkimuksella ei voida koskaan saavuttaa sen keskeisiä ilmiötä kokonaisuudessaan (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006). Kvalitatiivisessa tutkimuksessa on tarkoituksena ymmärtää ja kuvata jotain ilmiötä tai toimintaa, ja antaa tulkinta kyseiselle ilmiölle (Tuomi & Sarajarvi 2009, 85). Laadullinen metodi tutkimuksen kontekstissa on perusteltua, sillä työn keskeisenä tavoitteena on ymmärtää, kuvailla ja

luoda tutkimuksellisen kehittämistoiminnan mukaan jatkojalostuksen metodeja siitä, miten Charlie Parker improvisoi erinäköisten musiikillisten ja harmonisten tilanteiden päälle.

## 4.2 Aineisto ja aineistonkeruumenetelmä

Tutkimuksen keskeinen aineisto on saksofonisti Charlie Parkerin improvisoitu saksofonisoolo vuodelta 1942, joka on soitettu Ray Noblen säveltämän Cherokee:ksi tituloitun kappaleen harmonian, eli sointukulun päälle. Leinonen (2019) kuvaa tällaista aineistoa niin sanottuna kulttuurituotteena, yhtenä laadullisen tutkimuksen aineistonkeruumenetelmistä. Kyseinen saksofonisoolo on nuossut suureen suosioon muusikoiden keskuudessa, sekä online-palstoilla, joten äänitteitä kyseisestä saksofonisoolosta löytyy internetistä useilta eri alustoilta. Tämän työn aineisto on kerätty Youtube:sta löytyvän ääninäytteen avulla ja MuseScore-nuotinosohjelmaa hyväksikäyttäen. Äänitteen ollessa vanha, sen laatu on heikohko, mutta tästä huolimatta nuotinnos on tehty parhaalla mahdollisella tavalla omien taitojeni puitteissa. Analyysi sisältää teoreettisesti itsestään selviä аспектеja, mutta myös omaa tulkintaani tilanteen mukaan. Joidenkin äänien kuuleminen on äänitteen laadun puolesta haastavaa, joten käytän omaa tulkintakykyäni näiden kohtien ratkaisemiseksi. Näiden seikkojen takia voidaan myös todeta, että tutkimuksen aineistona toimiva transkriptio ei voi koskaan olla 100 % tarkka tai luotettava.

Laadullisen aineiston keruussa puhutaan usein saturaatiosta, jolla viitataan tutkittavan aineiston riittävyteen. Esimerkiksi haastatteluja tekevä tutkija ei päätä etukäteen, kuinka montaa henkilöä hänen tulee haastatella, vaan aineistoa kerätään niin kauan kuin ne tuovat ongelman ratkaisemiseen tarvittavaa uutta relevanttia tietoa. Toisaalta aineisto voi koostua esimerkiksi vain yhdestä tapauksesta. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara. 2016, 181–182.) Työssä käytetty aineisto on rajattu ennalta päätetysti vain yhteen Charlie Parkerin saksofonisooloon, tästä huolimatta soolo on erittäin informaatorikas, puhutaan lähes 200-tahdistä improvisoitua sooloa ja alkuperäisen äänitteen soolon kesto on yli kolme minuuttia. Kyseisen soolon ollessa erittäin pitkä ja sen alla vallitsevan kappaleen harmonian kattava jazz-musiikin kontekstissa, voi tällä perusteella saavuttaa luotettavia tuloksia analysoitavasta lähteestä.

### 4.3 Aineiston analyysi

Työn analyysimuotona toimii aineistopohjainen analyysi, tämä on perusteltua tutkimuksen sisällön analysoinnin ja raportoinnin pohjautuessa aineistoon. Aikaisemmillä havainnoilla, teorioilla tai tiedoilla tutkittavasta aspektista ei ole tekemistä analyysin lopputuloksen tai tutkimuksen kanssa, koska analyysi on aineistolähtöistä.

Laadullisen tutkimuksen yksi perusanalyysimenetelmistä on sisällönanalyysi, joka rakentuu kolmesta eri vaiheesta. Ensin tulee tehdä päätös, mikä aineistossa kiinnostaa ja mikä siinä on tärkeää. Aineistossa nousee usein esiin odottamattomia asioita, jotka voivat täten horjuttaa ennalta valittua suunnitelmaa. Tutkimukseen tulee valita tarkasti rajattu ilmiö, josta pyritään kertomaan kaikki oleellinen tieto. Litterointivaiheessa aineistosta erotellaan tärkeimmät ja kiinnostavimmat asiat, jättäen pois kaikki muu informaatio. Kolmanneksi aineisto luokitellaan, tyytitellään ja teemoitellaan. (Tuomi & Sarajärvi 2009) Luokitteluvaihe tässä työssä konkretisoituu poimiessani nuotinnoksesta yksittäisiä fraaseja ja jakaessani niitä eri alaotsikoiden alle. Fraasien analysointi ja valinta perustuu niiden sisältämään kontekstiin suhteessa jazz-standardin harmonian musiikillisiin tilanteisiin.

Transkriptiossa hyödynsin digitaalista nuotinosohjelmaa käsinkirjoittamisen sijaan, sillä halusin saada aineiston vaivattomaan digitaalisen muotoon liitteiden ja varmuuskopioiden kannalta mieltittynä, myös kestävä kehitys ja ympäristön kuormitus huomioonottaen. Äänitiedostoa nuotintamassa hyväksikäytin YouTube-sivustoon integroitua hidastusominaisuutta materiaalin nuotintamisen ja ilmiöiden kuulemisen helpottamiseksi. Käytin myös kitaraa apuvälineenä säveltapailun helpottamiseksi ja oikeiden nuottien poimimiseksi äänitteen joukosta. Analysoin työssäni kappaleen harmonista liikettä ja kadensseja roomalaisia numeroita hyväksikäyttäen.

### 4.4 Eettisyys ja luotettavuus

Opinnäytetyössäni noudatan hyviä eettisiä periaatteita sekä menettelytapoja. Kuulan (2006, 34) mukaan tämä tarkoittaa ”rehellisyyttä, yleistä huolellisuutta ja tarkkuutta tutkimustyössä, tulosten tallentamisessa ja esittämisessä sekä tutkimusten ja niiden tulosten arvioinnissa”. Näiden pelisääntöjen kautta pyrin perustelemaan tutkimukseni ja sen tulokset hyvien tieteellisten menettelytapojen lomassa. Työssäni käytän luotettavia lähteitä, jotka merkitään noudattaen hyvän tieteellisen

käytännön periaatteita, ja joiden tekstiä ei ole plagioitu. Tutkimukseen ei tarvita tutkimuslupaa, sillä aineisto on luonteeltaan kaikkien vapaasti ja julkisesti saatavilla olevaa materiaalia.

Työn tulokset ovat tässä kontekstissa luotettavia, sillä ne sisältävät laadullisen tutkimuksen perusperiaatteen mukaista tutkijan omaa tulkintaa, sekä omia näkökulmia. Luotettavuutta lisää analysoitavan nuotinnoksen lisääminen liitteeksi työn loppuun, julkisen arvioinnin ja arvostelun kohteeksi. Myös nuotinnoksen sointukulku on poimittu alkuperäisestä äänitetystä versiosta, eikä suinkaan yleisesti löytyvistä nuottikirjoista, sillä edellä mainitusti harmonia on hieman eriävä näiden kahden välillä. Tämä johtaa luotettavampaan analyysiin nauhoitteen oikean harmonian huomioiden. Toinen tutkija saisi identtistä aineastoa tutkiessaan varmasti hyvin erilaisia näkökulmia ja lähestymistapoja esille, mutta perusteltua oikeutetusti omat metodini, aineistoni ja sen rajaamisen, aiheeni ja siitä haalimat tulkitani, tämä ei ole tutkimusta tai sen luotettavuutta horjuttava fakta.

## 5 Tulokset

Tässä luvussa analysoidaan Charlie Parkerin nuotinnetun soolon toistuvia lähestymistapoja ja manereja, sekä peilataan niitä jazz-harmonian tyypillisiin harmonisiin tilanteisiin. Tarkoitus ei suinkaan ole analysoida sooloa nuotista nuottiin, vaan rajata ja konkretisoida ennaltamäärätyt jazz-harmonialle tyypilliset ilmiöt ja Parkerin usein käyttämät maneerit soolon sisällöstä. Transkription analyysivaiheessa on tarkoituksena löytää yksinkertaistavia tapoja ja menetelmiä, joita Parker käyttää improvisaatioissaan. Aluksi fraaseja analysoidaan nuottikuvina ja myöhemmin niitä pohditaan sähkökitaran näkökulmasta tabulatuurien avulla. Tämän jälkeen luodaan harjoitteita, jotka ovat käytännössä likkejä erilaisten harmonisten tilanteiden päälle, sisältäen jo ennalta analysoituja Parkerin soitossaan käyttämiä lähestymistapoja vastaavista tilanteista.

On oleellista tuoda ilmi, että kitaran ja saksofonin soitto-ominaisuudet poikkeavat toisistaan huomattavasti, tästä huolimatta esimerkiksi analysoidun saksofonisoolon ambitus, eli ääniala ei tuota ongelmia kyseisen soolon soittamiseen kitaralla. Nuotinnetun soolon alin ääni on D3, joka tuotetaan kitaralla esimerkiksi A-kielen viidenneltä nauhalta, ja korkein ääni A5, joka saadaan korkeimman E-kielen 17. nauhaväliltä. Myös kitaroiden väliset eriävät soitto-ominaisuudet tulee huomioida, tämän soolon oktaaviala on vaivattomasti saavutettavissa useimmilla sähkökitaroilla, mutta

esimerkiksi akustisella kitaralla oktaavialan saavuttaminen taas hankaloituu, sillä useissa akustisissa kitaran runko alkaa noin 14. nauhan tietämiltä. Fraseerausmielessäkään tavallinen akustinen kitara ei ole jazz-improvisaation tuottamiseen optimaalinen sointinsa takia. Tutkimuksen oletusarvo on, että nuotinnettu soolo ja siitä tehdyt harjoitteet soitetaan joko perinteisellä sähkökitaralla, tai ontto- tai puolionttorunkoisella jazz-kitaralla.

## 5.1 Analyysi Charlie Parkerin soolon sisällöstä

Tässä osiossa analysoidaan nuottikuvia hyödyntäen Cherokee soolosta löytyviä usein toistuvia tapoja, joiden avulla Parker navigoi ennalta läpikäytyjen harmonisten tilanteiden lävitse. Tarkastelun alla olevat ilmiöt on värikoodattu nuottikuviin ja tapauskohtaiset lisäinformaatiot kirjattu nuottien alle. Transkriptiosta on tarkoitettu poimia toistuvia, universaaleja fraasimaisia lähestymistapoja, joita Parker toistaa soolon aikana useasti, kielten maneerimaisesta käytöksestä.

### 5.1.1 Vähennetty 7-arpeggio dominanttisoinnulle

Kyseisen soolon sisällössä yksi Parkerin usein toistuva maneerii II-V-I-kadenssin läpisoittamiseen on V-soinnulle soitettu arpeggio alkaen terssiltä ja päättyen pienelle noonille. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että V-soinnun aikana hän soittaa symmetrisen vähennetty 7-, eli *diminished 7*-nelisointuarpeggion alkaen soinnun terssiltä ja päättyen b9-intervallille. Arpeggion sisältämät intervallit suhteessa V-sointuun ovat näin ollen 3, 5, b7 ja b9. V-soinnun b9-intervalli luo hienostunutta ja tyylinmukaista jännitettä harmoniaan, ja purkautuu luonnollisesti esimerkiksi puoli säveltaskelta alaspäin toonikan kvintille. Analysoinnin alla tässä osiossa on siis dominanttisoinnun päälle soitettu ilmiö, tapauskohtaisesti huomioonottaen myös erinäköiset purkaukset toonikalle.

Ohessa muutama esimerkki tästä tilanteesta, kyseinen ilmiö on värikoodattu **punaisella** ja sen alle on kirjattu, mikä intervalli on kysessä missäkin kohtaa fraasia, visuaalisen havainnollistamisen helpottamiseksi. Kuviokohtaiset tahtimääreet on merkitty jokaisen kuvan vasempaan alakulmaan, jotta kyseinen fraasi on myös helppo löytää työn loppuun liitetystä transkriptiosta. On huomioitavaa, kuinka Parker käyttää tätä fraasia rytmillisessä mielessä: se ei aina ala tai lopu samassa kohdassa tahtia, vaan hän luo variaatiota muun muassa usein pidättämällä purkausta I-soinnulle, näin ollen saaden enemmän musiikillista arvoa ulos yhdestä fraasista.

Kuvio 10. II-V-I-kadenssi Bb-duurissa, taudit 97-99.

Ensimmäisessä analyysiesimerkissä on tyypillinen terssiltä pienelle noonille-tilanne II-V-I-kadenssin aikana. Parker aloittaa V-tahdin soittamalla F-mixolydisestä asteikosta kvintin ja kvartin, johtaen hänet luonnollisesti F7-soinnun terssille. Arpeggion rytmisen sijainnin takia hän ei voi purkaa fraasia heti osuttuaan b9-intervalliin, vaan hän palaa samaa arpeggiota alaspäin kahden äänen verran saavuttaakseen tahtivaihdoksen. I-tahdin hän purkaa Bb-soinnun kvintille ja jatkaa fraasia diatonisia säveliä käyttäen.

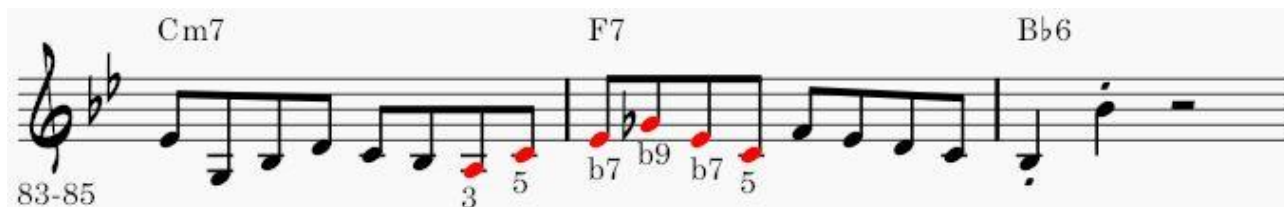
Kuvio 11. II-V-I-kadenssi Bb-duurissa, taudit 179–181.

Toinen tekstikirjamainen ja yksinkertaistetumpi tilanne samasta ilmiöstä. Tällä kertaa Parker aloittaa V-tahdin soittamalla arpeggion alhaalta ylös ja viipyy b9-intervallilla pisteellisen neljäs-osanuotin verran ennen fraasin purkamista Bb-soinnun kvintille F-soinnun sekstin kautta.

Kuvio 12. II-V-I-kadenssi G-duurissa, taudit 173–175.

Tahdin 174 Parker aloittaa jälleen samalla ilmiöllä. Saavutettuaan b9-intervallin hän purkaa jännitteen keskellä tahtia samaan tapaan kuin yleisesti toonikasoinnulle, eli puoli sävelaskelta alaspäin. Kyseessä on kuitenkin tahdin määräämästi edelleen D7-soinnun perusääni, eikä toonikan kvintti.

Tätä hän jatkaa soittamalla saman arpeggion kolme ensimmäistä ääntä, purkaen linjan luonnollisesti V-soinnun septimin toonikan terssille eli käyttäen terssiseptimipurkausta. Vaihtoehtoisesti V-tahdin neljä viimeistä kahdeksasosanuottia voi myös mieltää D7-soinnun nelisointuarpeggiona.



Kuvio 13. II-V-I-kadenssi Bb-duurissa, tahdit 83–85.

Viimeisessä esimerkissä Parker aloittaa ilmiön jo II-tahdin viimeisellä neljäsosalla. Itse arpeggion hän soittaa identtiseen tyyliin kuin kuviossa 10. Tämän jälkeen hän soittaa F-mixolydyistä asteikkoja perusääneltä alaspäin, ja purkaa linjan tahdin vaihtuessa Bb-duurin perusäänelle.

Yllä mainittu ilmiö on suuressa roolissa Parkerin improvisaatioissa II-V-I-kadenssin harmonian navigointiin liittyen, sillä soolon aika hän soittaa tämän identtisen lähestymistavan yli viisi kertaa II-V-I-kadenssin aikana. Voidaan todeta, että kyseinen maneeeri on Parkerille luonnollinen ja mieluinen tapa soittaa dynaamisen eli purkautuvan dominanttisoinnun päälle. Mainittakoon, että symmetrisyytensä vuoksi vähennetyn arpeggion voisi yhtä hyvin rakentaa terssin sijaan myös dominanttisoinnun kvintille, pienelle septimille ja pienelle noonille.

### 5.1.2 Ylärakennearpeggiot

Toinen hyvin yleinen ilmiö, joka esiintyy usein harmonian staattisuudesta tai dynaamisuudesta huolimatta, on niin sanottu ylärakennearpeggio eli *upper structure* -, tai *extended range arpeggio*. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että Parker rakentaa diatonisen nelisointuarpeggion alkaen joltain muulta sointusäveleltä, kuin sen hetkisen soinnun perusääneltä. Tämä tarjoaa mahdollisuuksia laajempaan ja hienostuneempaan harmoniseen sointiin: esimerkiksi Cm7 soinnun terssiltä ylöspäin rakennettu diatoninen nelisointuarpeggio, Ebmaj7, muuttaa Cm7-soinnusta Cm9-soinnun. Arpeggion nuotit Cm7-näkökulmasta ovat siis Eb, G, Bb ja D, eli numeroituina intervalleina b3, 5, b7 ja 9. Parker hyödyntää tätä ilmiötä niin dynaamisessa, kuin staattisessa harmoniassa sointujen värittämiseen.

Edellisessä luvussa dominanttisoinnulle perustuva vähennetty 7-arpeggio ammentaa samankaltaista ideaa, sillä siinäkin Parker soittaa soinnun terssiltä alkavan nelisointuarpeggion, vaikkakin hän muokkaa diatonisuutta alentamalla V-soinnun nooni-intervallin, saaden aikaan symmetrisen vähennetyin arpegion ja luoden purkausta edeltävää jännitettä.

Ohessa nuotinnoksessa ilmeneviä esimerkkejä kyseisestä maneerista erilaisissa musiikillisissa tilanteissa. Tällä kertaa ilmiö on värikoodattu violetilla, ja sen alle on merkattu intervallit harmoniassa olevan soinnun näkökulmasta, sekä kirjattu katkoviivojen sisään, minkä nelisointuarpeggion nämä äänet muodostavat itsessään. Tarkastelussa on näin ollen harmonian dynamisuudesta tai staattisuudesta riippumatta ne tahdit, joissa Parker hyödyntää tätä ilmiötä improvisaatioissaan. Parker luo jälleen variaatiota ilmiön puitteissa vaihtelemalla tapauskohtaisesti muun muassa soinnun ääntä, jolle hän rakentaa nelisointuarpeggion, sekä fraasien rytmikkaa. Fraasikohtaiset tahtimääreet näkyvät jälleen kuvioiden vasemmassa alakulmassa.

Kuvio 14. Ylärakenne II-V-I-kadenssissa, tahdit 147–149.

Ensimmäisessä esimerkissä Parker hyödyntää ylärakennetta II-V-I-kontekstissa. II-soinnun, eli Cm7:n päälle hän aloittaa linjan soittamalla Ebmaj7-nelisointuarpeggion alhaalta ylös, tuottaen C-mollille Cm9-soinnin. V-tahdissa hän käyttää jälleen edellisessä luvussa analysoitua ilmiötä F7-soinnulle jännitteen luomiseksi. Jazz-musiikille tyypillisen kahdeksasosalinjan ansiosta neljän äänen ryppäänä soitettu nelisointuarpeggio luo kätevän improvisaationsolun, jonka rytmillinen pituus on aina vakio kaksi neljäsosaa, auttaen rytmillistä lihasmuistia improvisoidun linjan rakentamisessa ja harmonian navigoimisessa.

Kuvio 15. Ylä rakenne II-V-I-kadenssissa, tahdit 161-163.

Toinen tapa, jolla hän värittää molliseptimisointua II-V-I-kontekstissa, on soittamalla diatonisen m7b5-arpeggion II-soinnun sekstiltä. Tässä tapauksessa hän painottaa II-soinnun doorisuutta soittamalla Am7b5-nelisointuarpeggion, tai Cm6-arpeggion käännöksen, näin ollen luoden Cm13- tai Cm6-sointiväriä harmonian ylle.

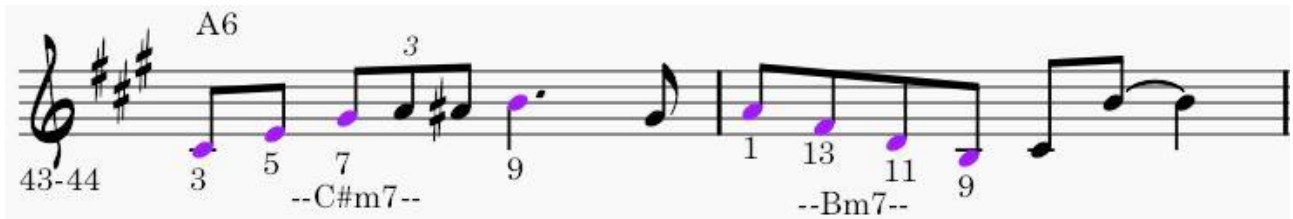
Kuvio 16. Ylä rakenne staattisessa dominanttiharmoniaassa, tahdit 143–144.

Tässä esimerkissä Parker hyödyntää ilmiötä staattisen, eli purkautumattoman C7-soinnun kontekstissa. Kromaattisen johtosävelen jälkeen hän rakentaa Em7b5-arpeggion alkaen C7-soinnun terssiltä, muodostaen C9-soinnin. Kyseistä fraseerausta voi hyödyntää esimerkiksi myös bluesharmoniaassa soittamalla vastaavan arpeggion ja sen käännöksiä staattisen dominanttisoinnun päälle. On huomioitavaa, että dominanttisoinnun staattisuuden takia Parker ei tässä kontekstissa muuta nooni-intervallia b9-intervalliksi, sillä tarkoituksena ei ole luoda purkauksen edeltämää jännitettä, vaan merkata soinnun neutraalia ja tyyppillistä äänenväriä.

Kuvio 17. Ylä rakenteet V-I-kontekstissa, tahdit 132–133.

Tässä esimerkissä Parker soittaa purkautuvalle dominanttisoinnulle neutraalimman arpeggion, kuin aikaisemmassa luvussa käsitellyn symmetrisen vähennetty 7-arpeggion. Tässä hän rakentaa

alaspäin kulkevan Gm7-arpeggion F7:n perusääneltä, joka luo konsonoivaa F13-soinnun väriä. Arpeggion ansiosta hän sisältää linjaan kaikki F7-soinnun muuttamattomat lisäsävelet: 9, 11 ja 13. Tämä ei luo minkäänlaista jännitettä, vaan staattisempaa mielikuvaa soinnun ylle. Rytmillisenä variaationa hän muuttaa nelisointuarpeggion kolme viimeisintä ääntä trioliksi. V-tahdin toisen puolikkaan hän purkaa tavallisen F7-arpeggion kautta Bb-duurin terssille, käyden läpi F7-soinnun intervallit b7, 5, 3 ja 1.



Kuvio 18. Ylärakenteet staattisessa duuriharmoniasa, tahdit 43–44.

Tässä esimerkissä Parker käyttää ilmiötä kaksi kertaa saman staattisen duuri-soinnun päälle. Hän aloittaa ensimmäisen tahdin soittamalla tyypillisesti terssiltä alkavan diatonisen nelisointuarpeggion, C#m7 Amaj7 päälle, korostaen näin ollen Amaj9-soinnun säveliä. Arpeggion kolmannen ja neljännen sävelen väliin hän lisää nopean kahden nuotin lineaarisen täytteen variaation luomiseksi.

Toisessa tahdissa varioi musiikillistä lopputulosta aloittamalla arpeggion staattisen toonikatehoisen A6-soinnun (Amaj7) perusääneltä. 7-intervallia johtosävelenä käyttämisen jälkeen hän rakentaa Bm7-arpeggion ylhäältä alaspäin alkaen A-soinnun perusääneltä. Aiemman kuvion 17 mukaisesti hän sisältää arpeggioon kaikki mahdolliset toonikatehoisen soinnun muuttamattomat lisäsävelet: 9, 11 ja 13. On tärkeää huomioida, että A-soinnun perusääneltä ylöspäin rakennettu tersseistä koostuva nelisointuarpeggio olisi tavallinen Amaj7, joten arpeggion kulkusuunnalla on myös suuri merkitys lopputulokseen ja arpeggion laatuun/väriin.

Pelkistettynä hän soittaa kahden tahdin aikana vierekkäiset diatoniset C#m7-, ja Bm7-arpeggiot. Yhtä lailla hän voisi kääntää näiden kahden arpeggion kulkusuuntaa ja paikkaa, tämä muuttaisi musiikillista lopputulosta, mutta teoriapohjainen lähestymistapa pysyisi identtisenä.

Ylärakennearpeggiot ovat selkeästi ilmiö, jota Parker käyttää kyseisessä soolossa harmonisten tilanteiden värittämiseen. Rakentamalla näitä arpeggioita hän tuo enemmän hienostunutta harmonista väriä linjoihinsa, sointukohtaisten nelisointuarpeggioiden soittamisen sijaan. Tämä ei suinkaan tarkoita, että hän käyttäisi niitä aina näin mustavalkoisesti. Ohessa on vielä yksi esimerkki, jossa hän improvisoi puolikkaan B-osan soittaen ylärakennearpeggioita V-soinnulle ja tavallisia nelisointuarpeggioita I-soinnulle.

Kuvio 19. B-osa, tahdit 101–108.

Tässä esimerkissä on kyse *superimpositiosta*, eli Parker korvaa aina yksittäisen dominanttisoinnun II-V-yhdistelmällä: F#7=C#m7-F#7 ja E7=Bm7-E7. Toonikasoinnun päälle hän soittaa diatonisia maj7-, tai 6-nelisointuarpeggioita.

Esimerkkien perusteella voi tulla siihen tulokseen, että Parker varioi yksittäisiä musiikillisia konsepteja erittäin nerokkaasti, saaden paljon arvoa ja musiikkia ulos pohjimmiltaan yksinkertaisista ideoista, säilyttäen soitossaan tietyn tuoreuden omia fraasejaan liikaa toistamatta.

### 5.1.3 Kromatiikka ja rytmiikka

Parker käyttää myös paljon kromatiikkaa työkaluna improvisoiduissa linjoissaan. Lähes aina hän soittaa kromaattisen sävelen neljäsosan jälkimmäiselle kahdeksasosaiskulle, eli niin sanotulle heikolle iskulle. Tämä mahdollistaa sen, että soololinjassa kuuluvat sointu- ja/tai lisäsävelet putoavat aina vahvalle iskulle, eli neljäsosan ensimmäiselle kahdeksasosalle. Kromaattiset sävelet voivat olla lineaarinen täyte kahden lisä- ja sointusävelen väliin, tai toimia johtosävelmäisempään tapaan tähdänten kohdesäveleen joko sen ala- tai yläpuolelta.

Yleisesti ottaen Parkerin fraasit ovat jazz-musiikille tyypillistä kahdeksasosalinjaa, sisältäen myös pidempiä neljäsosa- ja puolinuotteja pisteellisine variaatioineen. Nopean tempon takia nopeimmat aika-arvot ovat harvassa olevat kuudestoistaosat, koska useammin hän käyttää kahdeksasosatrioleita nopeissa fraaseissaan. Rytmiiikan kannalta tulee erityisesti kiinnittää huomiota fraasien loppumiseen, sillä lähes aina pitkän tai lyhyen kahdeksasosalinjan soitettuaan Parker lopettaa fraasinsa neljäsosan jälkimmäiselle kahdeksasosaiskulle.

Ohessa esimerkkejä Parkerin tavasta käyttää kromatiikkaa ja rytmitystä fraaseissaan tässä soolossa. Tarkastelun alla on erityisesti kromatiikan lisäksi fraasien loppuminen heikolle kahdeksasosaiskulle. Nuottikuvasta löytyvä tai löytyvät kromaattiset sävelet on merkattu **sinisellä**, sekä sen, että viereisten nuottien intervallifunktio kirjattu ylös, jotta lisä-, ja sointusävelten sijoittuminen vahvoille iskuille havainnollistuu. Fraasin päättävä, heikolle iskulle sijoittuva nuotti sen sijaan on merkattu nuolella.

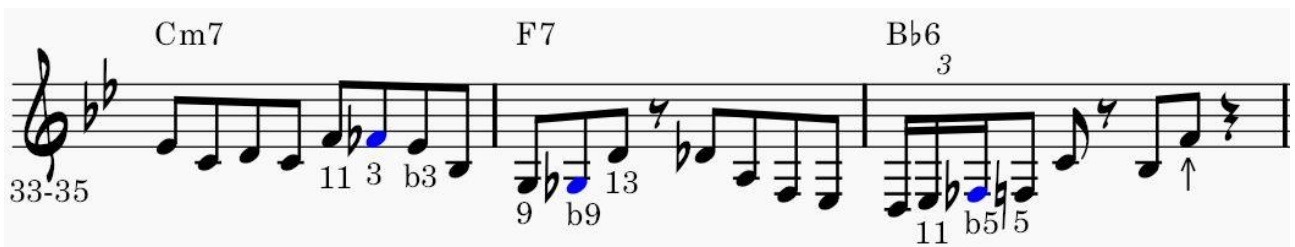
Kuvio 20. Kromatiikkaa staattisessa harmoniassa, tahdit 29–31.

Ensimmäinen esimerkki havainnollistaa selkeästi, kuinka Parker sijoittaa kromaattisia säveliä, jotta sointu- ja lisäsävelet pysyvät vahvoilla iskuilla. Myös tyypillinen fraasin lopettaminen heikolle iskulle, sekä pitkä kahdeksasosalinja konkretisoituvat tässä esimerkissä. Tahdissa 29 hän soittaa I-soinnulle kromaattisen b9-intervallin, jotta asteikkoon ja sointuun kuuluvat nooni ja perusääni sijoittuvat neljäsosien vahvoille kahdeksasosaiskuille. Tahdissa 30 hän päättyy identtiseen ratkaisuun, vain sävelten funktiot soinnun näkökulmasta eriävät. Tahdissa 31 hän lopettaa lähes viisi tahtia kestäneen improvisoidun fraasinsa neljäsosan heikolle kahdeksasosaiskulle.



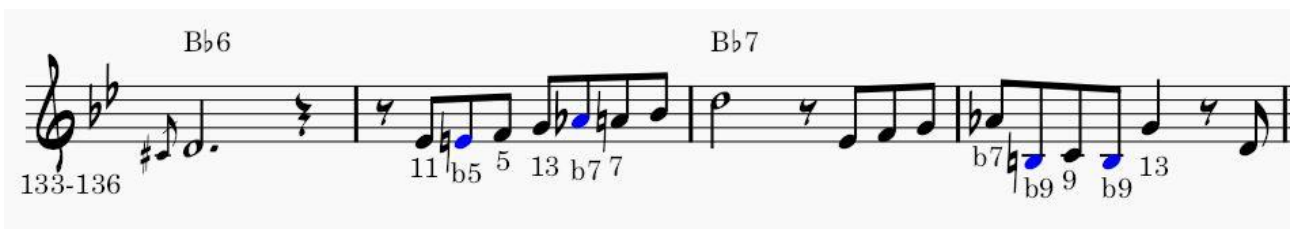
Kuvio 21. Kromatiikkaa staattisessa harmoniassa, tahdit 93–95.

Kuvio 21 on jälleen tyypillinen esimerkki Parkerin fraasien rytmityksestä ja kromatiikan käytöstä: pitkä kahdeksasosalinja, sisältäen kromatiikkaa heikoilla iskuilla ja myös päättyen heikolle iskulle. Tahdissa 93 kromaattinen sävel on lineaarisena täyteenä kvartin ja terssin välissä, ja tahdissa 94 noonin ja perusäänen välissä. Fraasinsa hän lopettaa heikolle iskulle tahdissa 95.



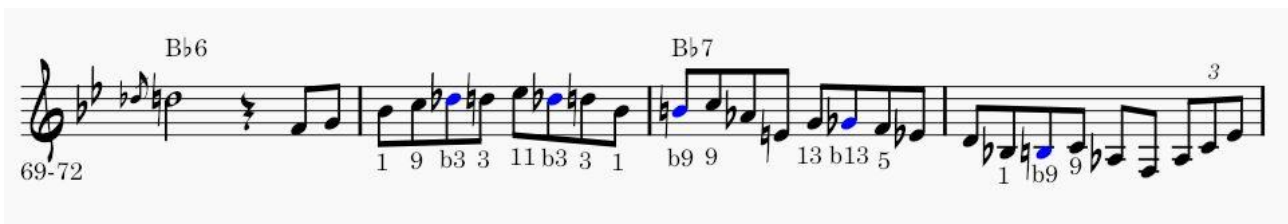
Kuvio 22. Kromatiikkaa II-V-I-kadenssissa, tahdit 33–35.

Tässä esimerkissä Parker käyttää jälleen samoja lähestymistapoja II-V-I-kadenssin läpisoittamiseen. Tahdissa 33 hän käyttää mollisoinnulle kromaattista duuriterssiä pitääkseen kvartin ja molliterassin vahvoilla iskuilla. V-tahdin hän aloittaa samalla konseptilla, mutta liikkuaan kromaattisesti alaspäin hän hyppää edeltävän sävelen yli pienen sekstin verran F7:n sekstille, rikkoen kromatiikalle tyypillisemmän lineaarisen liikkeen. I-tahdissa hän soittaa nopean neljän äänen pyrähdysen Bb-duurin terssiltä kvintille, sisältäen kromaattisen b5 intervallin näiden sävelten keskelle, lopettaen fraasin heikolle iskulle.



Kuvio 23. Kromatiikkaa staattisessa ja dynaamisessa harmoniassa, tahdit 133–136.

Tässä esimerkissä Parker sijoittaa poikkeuksellisesti kromaattisen b5-sävelen vahvalle iskulle tahdissa 134. Kuitenkin sen funktio kahden lisä-, ja sointusävelen välisenä täytteenä pysyy ennallaan. Saman tahdin loppupuolella hän sijoittaa kromaattisen sävelen tyypillisesti heikolle iskulle seksti- ja septimi-intervallien väliin. Tahdissa 136 hän varioi kromaattisen nuotin käyttöä soittamalla saman kromaattisen nuotin käytännössä kaksi kertaa putkeen. Ensin hän käyttää sitä johtosävelenä Bb7-soinnun noonille, jonka jälkeen palaa takaisin kromaattiseen b9-intervalliin toistaen kuviossa 22 tapahtuneen laajan hypyn dominattisoinnun sekstille.



Kuvio 24. Kromatiikkaa staattisessa ja dynaamisessa harmoniassa, tahdit 69–72.

Kuviossa 24 on käsittelyssä kappaleen sama harmoninen tilanne, kuin edellisessäkin esimerkissä. Tahdissa 70 Parker soittaa kaksi kertaa saman kromaattisen b3-sävelen, ensimmäisellä kerralla se sijoittuu poikkeuksellisesti vahvalle iskulle. Kuitenkin sen funktio noonin ja terssin välisenä täytteenä pysyy vakiona. Toisella kerralla hän laskeutuu kvartilta terssille käyden kromaattisesti puoli sävelaskelta terssin alapuolella, pitäen kromaattisen äänen heikolla iskulla. Tahdissa 71 vahvalle iskulle sijoittuva kromaattinen b9-sävel toimii jälleen lineaarisena täytteenä edellisen tahdin perusäänien ja nykyisen tahdin noonin väliin. Saman tahdin lopussa hän käyttää kromatiikkaa täytteenä sekstin ja kvintin väliin, sijoittaen sen heikolle iskulle. Viimeisessä tahdissa hän sijoittaa kromaattisen sävelen perusäänien ja noonin väliin identtiseen tahdinkohtaan, kuin tahdissa 70. Tämän fraasin jokainen viisi kromaattista säveltä vuorottelevat vahvojen- ja heikkojen iskujen välillä. Mainittakoon, että fraasi jatkuu tahtiin 73 asti ja loppuu jälleen heikolle iskulle.

#### 5.1.4 Terssiseptimipurkaus

Myös yksi tapa, jota Parker käyttää linjoissaan dynaamisen harmonian kontekstissa on terssiseptimipurkaus. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että hän hyväksikäyttää kvinttiliikkeen ansiosta soinnun pienen septimin tendenssiä purkautua seuraavan soinnun terssille. Sisältäen tämän ilmiö improvisoituun linjaansa, hän vahvistaa purkauksen tunnetta, ja merkkää sointuja niiden tärkeillä

karaktäärisävelillä, myös edistään hienostunutta äänenkuljetusta. Ilmiö sijoittuu lähes poikkeuksetta tahtiviivan molemmin puolin, tarkoittaen että pieni septimi on tahdin viimeinen kahdeksasosa, ja duurin terssi puolestaan seuraavan tahdin ensimmäinen. Tämä ei rajoitu pelkästään V7-Imaj7-sointupurkaukseen, vaan toimii esimerkiksi väldominantilta molliseptimisoinnulle, tai molliseptimisoinnulta dominanttiseptimisoinnulle. On myös huomioitavaa, että pienen septimin purkaus terssille ei rajoitu pelkästään soolosoittoon, vaan on myös oleellinen osa länsimaalaista musiikin harmoniaa äänenkuljetuksellisessa mielessä.

Ohessa esimerkkejä vastaavista tilanteista eri sointulaatujen välillä. Karaktäärisävelet pieni septimi ja duuriterssi ovat värikoodattu vihreällä, sekä niiden alle on kirjattu tahtimääräisten sointujen intervallifunktiot. Ennaltamainitusti ilmiö ei rajoitu soolossa pelkästään yksille sointutyypeille, vaan Parker käyttää tätä monenlaisessa kvinttiliikeympäristössä.



Kuvio 25. Terssiseptimipurkaus II-V-I, tahdit 33–35.

Tyypillinen terssiseptimipurkaus, jota Parker hyödyntää soololinjassaan. Äänenkuljetuksessa V7-soinnun pieni septimi purkautuu luontevasti puoli sävelaskelta kvintin päässä olevan I-soinnun duuriterssille.



Kuvio 26. Terssiseptimipurkaus II-V-I, tahdit 87–89.

Tässä kuviossa on jälleen yksi suoraviivainen esimerkki, kuinka dominanttisoinnun septimi purkautuu vaivattomasti toonikan terssille. Vahvojen sointusävelten käyttö ja purkaus mahdollistaa myös sen, että ilman minkäänlaista taustaharmoniaakin sointukulku on kuultavissa soololinjasta.



Kuvio 27. Terssiseptimipurkaus II-V-I, tahdit 178–181.

Tämä esimerkki näyttää, kuinka terssiseptimipurkauksen ei tarvitse rajoittua vain V-I-purkaukseen. Kvinttiliikkeen ansiosta Cm7-soinnun pieni septimi purkautuu puoli sävelaskelta alaspäin F7-soinnun terssille, luoden oikeaoppista äänenkuljetusta, ja antaa mahdollisuuden Parkerille tuottaa 3, 5, b7, b9-fraasi V-soinnun päälle.



Kuvio 28. Terssiseptimipurkaus II-V-I, tahdit 170–173.

Viimeisenä esimerkkinä jälleen yksi tyypillinen tekstikirjamainen terssiseptimipurkaustilanne dominantti- ja toonikasoinnun välillä, jossa E7-soinnun pieni septimi purkautuu luontevasti A-soinnun terssille.

### 5.1.5 Back-door-kadenssi

Yksi Cherokeeen harmonialle, sekä jazz-harmonialle ominaisia tilanteita on back-door-kadenssi, tämä ilmiö tapahtuu sävellyksen jokaisessa A-osassa, eli AABA-rakenteen ansiosta kolme kertaa yhden kierron tai *choruksen* aikana. Parker improvisoi tilanteen päälle suuren osan ajasta Eb-melodista molliasteikkoa käyttäen, mutta myös Eb-doorinen asteikko on läsnä osassa esimerkeistä. Fraaseista löytyy myös kromaattisia nuotteja ja Eb-mollikolmisointuarpeggion käyttöä. Paljon kuten II-V-I-kadenssikin, voi back-door-kadenssin sointuja varioida samaan tyyliin: alkuperäisessä äänitteessä kitaristi soittaa kaksi tahtia Ebm6-sointua, siinä missä hän yhtä hyvin voisi soittaa kaksi tahtia Ab7-sointua, tai näiden kahden yhdistelmää. Harmonian määrittämä asteikkovalinta ei kummassakaan tapauksessa muutu, sillä Ab-lyydinen dominantti, ja Eb-melodinen molli ovat molemmat melodisen Eb-mollin moodeja.



Kuvio 29. Melodinen molli back-door-kadenssissa, tahdit 27–28.

Ensimmäisessä esimerkissä Parker fraasissa kaikki äänet sisältyvät Eb-melodiseen molliasteikkoon. Linja koostuu tyypillisesti kahdeksasosista ja kahdeksasosatrioleista. Parker purkaa fraasin tahdissa 29 puolissävelaskelta alaspäin Bb-duurin terssille.



Kuvio 30. Melodinen molli back-door-kadenssissa, tahdit 75–78.

Toinen esimerkki sisältää myös Eb melodista mollia. Toisen tahdin Parker aloittaa mollikolmisointuarpeggiolla, jonka jälkeen hän purkaa melodisen mollin tuoman jännitteen soittamalla diatonisia Bb-duurin ääniä, ennakoiden purkausta toonikalle. Bb-duurilla hän pitkittää purkauksen tunnetta soittamalla pitkään 11-intervallia ennen sointusäveliä.



Kuvio 31. Doorinen back-door-kadenssissa, tahdit 59–60.

Kuviossa 31 Parker käyttää melodisen mollin sijaan doorista asteikkoa Eb mollille. Doorisen b7-intervalli luo erilaista sointia, eikä tuota samankaltaista jännitettä, kuin melodinen molliasteikko.



ja viritystavan takia on monta eri tapaa soittaa samat nuotit otelaudalla, ja jokaisella yksilöllä on omat preferenssinsä henkilökohtaiseen tapaansa. Esimerkiksi kvartti-intervalli voi jakaa mielipiteitä sormitusmetodeissa, joku saattaa luonnollisesti soittaa vierekkäiset kielet samasta nauhavälistä, kun taas toinen pitää enemmän yhdellä kielellä tapahtuvasta laajemmasta hypystä. Myös kitaran ja saksofonin sormitusmekaniikat eroavat toisistaan huomattavasti, siinä missä saksofonisti käyttää yhdeksää eri sormeaa äänten tuottamiseen, on kitaristilla lähtökohtaisesti vain neljä sormeaa, jolla tuottaa ääniä otelaudalla. Kitaristi voi tilanteen vaatiessa käyttää viidettä sormeaa, vasemman käden peukaloa, tuottamaan ääniä ala E-, tai A-kieleltä, mutta tämä rajoittuu yleensä vain sointuotteisiin säestäessä, soolosoitossa kyseinen liike olisi lähes aina epätaloudellista.

Parkerin fraasien pääpainona sähkökitaran näkökulmasta on nimenomaan sormitusten taloudellisuus, mikä tarkoittaa käytännössä sitä, että fraasit pystytään soittamaan joko tietyn aseman sisästä, tietyiltä kieliltä, tai outoihin sormiyhdistelmiin syylistymättä. On hyvä mainita, että Parkerin pitkien fraasien kitarasormituksissa asemavaihdokset ovat lähes aina välttämättömiä, mutta vaihdokset on usein mahdollista tehdä myös sormille optimaalisella tavalla.

Oheissa esimerkkejä kitaran monipuolisesta tavasta sormittaa sama ääni tai sama fraasi, osassa esimerkkejä on käytetty numeroita kuvaamaan vasemman käden sormia, sormituksen havainnollistamiseksi: 1=etusormi, 2=keskisormi, 3=nimetön ja 4=pikkusormi. Osassa esimerkeistä ilmenevät nuottien värikoodit ovat identtisiä fraasien analysointivaiheeseen verrattuna.

The image shows a musical score for an E-string on a guitar. The top staff is a treble clef with a G-clef and a '8' below it. The notes are G4, A4, B4, C5, and D5. Below the staff is a TAB system with three lines. The first line is labeled 'T', the second 'A', and the third 'B'. The fret numbers are 0, 5, 9, 14, and 19, corresponding to the notes G, A, B, C, and D respectively.

Kuvio 34. E-sävel kitaralla eri kieliltä soitettuna.

Kuvio 35. Emaj7-nelisointuarpeggio neljällä eri sormituksella.

Tämä esimerkki havainnollistaa, kuinka monipuolisesti kitaralla voi sormittaa saman asian. Kyseessä on tavallinen nelisointuarpeggio, Emaj7, mutta riippuen millä neljästä sormesta fraasin aloittaa, optimaalinen sormitustapa vasemman käden sormien lukumäärästä ja liikeradasta johdettua muuttuu huomattavasti esimerkkien välillä. Nuottikuvan lihavoidut numerot kuvaavat vasemman käden sormia.

Ensimmäisessä tahdissa arpeggio aloitetaan pikkusormella, joten kaikki jäljelle jäävät sormet ovat realistisesti kykeneviä ottamaan ääniä vain samalta, tai pieninumeroisemmalta nauhaväliltä. Luonnollinen jatkumo onkin tuottaa G#-sävel nimettömällä D-kieleltä. G-, ja B-kielen neljännet nauhavälit on järkevin tässä arpeggiossa *barrettaa* etusormella. Barrettaminen tarkoittaa käytännössä yhdellä sormella samalta nauhaväliltä useamman kuin yhden kielen painamista kerrallaan, ja painettujen äänien soittamista joko eri-, tai yhtäaikaisesti. Toisessa tahdissa arpeggio aloitetaan nimettömällä, jolloin seuraava suuren terssin hyppy on helpoin sormittaa keskisormella D-kielen kuudennelta nauhaväliltä. Etusormi on vielä yleensä tässä tilanteessa kykenevä kahden nauhavälin hyppyyn, joten seuraava B-sävel sormitetaan erusormella G-kielen neljänneltä väliltä. Jäljelle jäävä D#-sävel soitetaan pikkusormella saman kielen kahdeksannesta nauhavälistä. Kolmannen tahdin arpeggio aloitetaan keskisormella, joten etusormi on vielä kykenevä soittamaan G#-sävelen D-kielen kuudennelta nauhaväliltä. Tämän jälkeen seuraava pienen terssin hyppy on järkevää sormittaa pikkusormella saman kielen yhdeksänneltä nauhaväliltä. Viimeinen D#-sävel on luonnollista soittaa G-kielen kahdeksannesta välistä nimettömällä. Viimeisen tahdin arpeggio aloitetaan etusormella, joten E:n jälkeinen suuren terssin hyppy on vaivatonta soittaa pikkusormella saman kielen 11. nauhavälistä. Tätä seuraavat intervallit sijoittuvat kätevästi keskisormelle ja etusormelle D-, ja G-kieleltä.

Seuraavaksi tarkastelun alle otetaan jo ennalta analysoituja Parkerin soolofraaseja eri harmonisten tilanteiden päälle. Kumpikin esimerkki aloitetaan aina identtisestä kohtaa, mutta eri sormella. Tämä vaikuttaa huomattavasti sormituksen lopputulokseen ja fraasin haastavuuteen, vaikkakin ta- loudellinen sormitus on huomioitu molemmissa esimerkeissä. On huomioitavaa, että Parkerin pit- kien saksofonifraasien sormitus kitaralla tuskin koskaan tulee olemaan täysin vaivatonta tietyissä ongelmakohtissa, ja että sormitusmahdollisuuksia ja yhdistelmiä yhdeen fraasin soittamiseen on hyvin suuri määrä. Tässä tutkimuksessa vertaillaan kuitenkin vain identtisestä lähtöäänestä kahden eri sormivalinnan vaikutukseen fraasin lopputulokseen.

97-99

Kuvio 36. Parkerin II-V-I-fraasi kahdella eri tapaa sormitettuna, tahdit 97-99.

Esimerkit A ja B alkavat molemmat B-kielen 11. nauhavälistä Bb-säveleltä. Sormi, jolla fraasi aloite- taan vaikuttaa suuresti lopputulokseen monessakin mielessä. Esimerkki A aloitetaan pikkusor- mella, ja koska fraasin ensimmäiset viisi säveltä kulkevat diatonista asteikkoa alaspäin, tämä on äänimäärä per kieli kannalta järkevää. Esimerkissä A ei ilmene suuria sormituksellisia ongelmia, lä- hinnä toisessa tahdissa kahden peräkkäisen laskevan äänen tuottaminen etusormella asemanvai- hoksessa voi tuntua epäloogiselta, mutta on tässä tapauksessa luonnollinen ratkaisu fraasin tuot- tamiseen. Ennalta mainitusti lähes jokaisessa Parkerin saksofonifraasin sormituksessa tulee takuulla vastaan kompromissia vaativia kohtia.

Esimerkki B aloitetaan keskisormella. Tämän takia ensimmäiset viisi asteikkosäveltä joudutaan ryhmittämään kolmelle eri kielelle kahden sijaan sormien rajoittuvuuden takia. Tällainen asemavalinta johtaa siihen, että moni fraasin äänistä täytyy tuottaa A-, tai jopa ala E-kieleltä, mikä ei ole kitaran soinnin kannalta paras vaihtoehto, mikäli vastaava fraasi on mahdollista myös soittaa ylemmiltä kieliltä. Ala E-kieleltä soitetut äänet soivat paljon ”tunkkaisemmin” verrattuna A-, tai jopa D-kieleltä soitettuun vastaavaan säveleen.

173-176

Kuvio 37. Parkerin II-V-I-fraasi kahdella eri tapaa sormitettuna, tahdit 173–176.

Tarkastelun alla on toinen II-V-I-fraasi, joka soitetaan kahdella eri sormituksella identtisestä nauhavälistä alkaen. Esimerkki A ei tuota suuria haasteita sormituksen perusteella, ensimmäisen tahdin nuotit joudutaan aloittamaan korkeammasta asemasta fraasin nuottirakenteen takia, mutta tämä ei tuota ylitsepääsemättömiä haasteita. Toisen tahdin aikana tapahtuva asemanvaihdos asettuu sormien alle melko luonnollisesti, eikä sekään tuota ongelmia. Myös esimerkki A:n arpeggio- ja asteikkokohdat saadaan sormitettua luonnollisesti järkeillä sormivalinnoilla ilman suuria hypyjä tai ponnistelua.

Esimerkki B aloitetaan etusormella, tämän takia ensimmäisen tahdin äänet joudutaan ryhmittämään neljälle kielelle kolmen sijasta. Myös tahtien kaksi ja kolme taitteessa oleva etusormella tuotettavan kolmen äänen soittaminen nauhoitteen alkuperäisessä temmosta tuottaa haasteita teknisen puhtauden ja legatomaisen soinnin säilyttämisessä. Vaihtoehto B pystytään soittamaan lähes kokonaan yhden aseman sisästä, mutta se hankaloittaa sormituksen teknillisyyttä ja kompromisoi fraasin sointia käyttäessään alempia kieliä. Henkilökohtaisesti suosin molemmissa esimerkeissä vaihtoehtoa A.

## 5.3 Harjoitukset

Tässä luvussa käydään läpi jo ennalta analysoitujen Parkerin fraasien kautta esillenousseita lähestymistapoja jazz-harmonian ilmiöiden päälle. Tarkoituksena on luoda harjoitteita, hyödyntävät samoja manereita, mitä Parkerkin käyttää soolossaan. Harjoitteet sisältävät fraaseja II-V-I-kadenssin, staattisen duuri-, ja dominattiharmonian, sekä back-door-kadenssin päälle. Esimerkit sisältävät nuottikuvan ja tabulatuurit, nuottikuvaan on myös värikoodattu kaikki lähestymistavat samaan tyyliin kuin analysointivaiheessa, esimerkit myös analysoidaan ja kirjoitetaan auki. Harjoitusten sisältämät fraasit ja ilmiöt ovat universaaleja, näin ollen niitä voi ja kannattaa soveltaa eri sävellajeihin, sekä kitaran eri asemiin ja kieliryhmiin. Myös esimerkkien sormitukset voivat poiketa lukijalle mieluisesta tavasta soittaa samat fraasit. Tarkoituksena on myös, että lukija saa soittaa harjoitukset omaan mieluiseseen tempoonsa, murehtimatta alkuperäisen äänitteen nopeasta ja haastavasta temposta. Temposta huolimatta metronomin, tai taustanauhasovelluksen kuten iReal Pro:n käyttäminen on suositeltavaa fraaseja harjoitellessa.

### 5.3.2 II-V-I-kadenssi

Ensimmäisenä käydään läpi kolme kappaletta harjoitteita II-V-I-duurikadenssin päälle. Parkerin yleisesti käyttämät maneerit tämän kadenssin navigoimiseen ovat **ylärakennearpeggiot**, **kromaattikka**, **terssiseptimipurkaus**, sekä dominantin terssille soitettu **vähennetty 7**-arpeggio. Ilmiöt ja näiden intervallit ja funktiot suhteessa tahdin määräämään sointuun on kirjattu nuottikuvan alle samaan tyyliin, kuin analysointivaiheessa.

Kuvio 38. Harjoitus II-V-I-kadenssille 1.

Ensimmäinen esimerkki alkaa II-soinnun päälle soitetulla ylärakennearpeggiolla. Dm7-soinnun terssille rakennettu Fmaj7-nelisointuarpeggio tuottaa melodista Dm9-sointia. Tahdin loppuosa on diatonisia asteikkosäveliä perusäänen ja pienen septimin väliin asetettua heikolle iskuille sijoitettavaa kromaattista täyteääntä lukuun ottamatta. Toisessa tahdissa soitetään dominanttisoinnun terssiltä alkava vähennetty 7-nelisointuarpeggio, joka painottaa soinnun b9-intervallia, luoden harmonista jännitettä. Pieni nooni-intervalli puretaan puoli sävelaskelta alaspäin G7-soinnun perusäänelle, tätä seuraa uudelleen terssiltä alkava arpeggio, joka pysähtyy soinnun pienelle septimille, mahdollistaen tahtivaidoksessa terssiseptimipurkauksen I-soinnulle. Cmaj7-soinnun päälle soiteetaan diatonisia säveliä, tahdissa kolme sijoitetaan kromaattinen täyteääni sekstin ja kvintin väliin, pitäen asteikkosävelet vahvoilla iskuilla. Tahdissa neljä kromaattinen sävel on osa triolia, ja on täytteenä perusäänen ja noonin välissä. Fraasi lopetetaan tyypilliseen tapaan heikolle iskuille.

Kuvio 39. Harjoitus II-V-I-kadenssille 2.

Toinen harjoitus alkaa kromaattisella linjalla Dm7-soinnun noonilta pienelle septimille, asteikkoon kuulumattomat intervallit b9, ja suuri septimi sijoitetaan ensimmäisen ja toisen neljäsosan heikoille iskuille. Tätä seuraa pieneltä septimiltä alaspäin kulkeva Dm7-nelisointuarpeggio, merkat

soinnun ja sen soinnin luonnollisimmillaan ilman lisäsäveliä. Toisessa tahdissa V-soinnun päälle soitetaan jälleen sama terssiltä alkava ilmiö, tällä kertaa b9-intervallia ei varsinaisesti pureta, vaan arpeggiota laskeudutaan alaspäin takaisin kvintille. Tätä seuraa kromaattinen täyteääni, joka johdattaa linjan luontevasti tahtivaihdoksen jälkeen Cmaj7-soinnun terssille. Kolmannessa tahdissa Cmaj7-soinnun päälle soitetaan kaksi ylärakennearpeggiota, ensin terssiltä alaspäin Fmaj7-neli-sointuarpeggio, joka muodostaa lisäsävelineen Cmaj13add11-soinnun. Arpeggion lopputtua soinnun kvartilla alkaa Cmaj7-soinnun terssiltä ylöspäin kulkeva Em7-arpeggio. Tämä luo lisäsävelineen Cmaj9-sointia. Viimeisen tahdin sävelet ovat diatonisia asteikkosäveliä, ja fraasi päättyy heikolle iskulle.

Kuvio 40. Harjoitus II-V-I-kadenssille 3.

Kolmas harjoitus: Ensimmäinen tahti alkaa Dm7-nelisointuarpeggiolla, mutta perusäänien sijaan arpeggio aloitetaan pieneltä septimiltä ja lopetaan kvintille. Tämän jälkeen tehdään niin sanottu *enclosure*, eli seuraavan tahdin G7-soinnun terssiä lähestytään kolmen äänen kautta: puolisävelaskelta ylempää Dm7:n septimiltä, ja kromaattisesti kaksi sävelaskelta alemmaa, tässä tapauksessa A, ja A#/Bb. Kyseessä on käytännössä pitkitetty terssiseptimipurkaus kahta kromaattista väliääntä lisänä hyödyntäen. Toisessa tahdissa V-soinnun päälle soitetaan ylhäältä alaspäin kulkeva Dm6-arpeggio, joka muokkaa soinnusta G9-laatuiseen. Tätä seuraa G7Sus2/4-arpeggio, myös ylhäältä alaspäin soitettuna, joka sisäistää G7-soinnulle intervallit 1, b7, 11, ja 9. Viimeinen tahti lopetetaan heikolle iskulle Cmaj7-soinnun terssin kautta perusäänelle.

### 5.3.3 Staattinen duuri-, ja dominanttiharmonia

Tässä luvussa käydään läpi kolme harjoitusta staattiselle duuriharmonialle, sekä kolme harjoitusta staattiselle dominanttiharmonialle. Parkerin yleisesti käyttämät ilmiöt staattisessa harmoniassa



Kuvio 43. Harjoitus staattiseen duuriharmoniaan 3.

Harjoitus 3 alkaa C-duurin intervalleilla septimi, nooni ja perusääni. Tämän jälkeen soitetaan septimiltä alaspäin kulkeva Em7-nelisointuarpeggio, käyden läpi Cmaj9-soinnun sävelet. Toinen tahti on hyvin pitkälti diatonista C-duuri asteikkoa, kvintiltä alaspäin soitettuna. Perusäänelle saavuttua soitetaan sen ympärillä *enclosure*, jonka jälkeen fraasi päätetään kvintille heikolle iskulle.

Kuvio 44. Harjoitus staattiseen dominanttiharmoniaan 1.

Seuraavaksi otetaan käsittelyyn staattinen dominanttiharmonia. Harjoitus 1 alkaa C-mixolydisellä asteikolla perusääneltä alaspäin, johon sisällytetään runsaasti kromatiikkaa heikoille iskuille. Kromaattiset sävelet osuvat perusäänien ja pienen septimin, kvintin ja kvartin, sekä kvartin ja terssin väliin. Toisessa tahdissa soitetaan kvintiltä ylöspäin Gm7-nelisointuarpeggio, joka muodostaa C9sus4-soinnun sävelet. Arpeggion jälkeen laskeudutaan mixolydistä asteikkoa terssiltä perusäänelle, mutta terssin ja noonin väliin sijoitetaan taas kromaattinen täytesävel. Fraasi päätetään heikolle iskulle soinnun noonille.

Kuvio 45. Harjoitus staattiseen dominanttiharmoniaan 2.

Harjoitus 2 alkaa tavallisella C7-nelisointuarpeggiolla alkaen perusääneltä ja päättyen terssille, loput tahdin sävelet ovat C-mixolydydistä asteikkoa pieneltä septimiltä kvartille. Toisessa tahdissa käytetään kromaattista molliterssiä johtosävelenä duuriterssille, tällä kertaa kromaattinen sävel istuu vahvalle iskulle. Fraasi lopetetaan heikolle iskulle soinnun pienelle septimille.

Kuvio 46. Harjoitus staattiseen dominanttiharmoniaan 3.

Kolmas harjoitus alkaa tahdin toiselta neljäsosalta, sekstin ja kvintin väliin sijoitettu kromaattinen sävel johtaa linjan kvintille, josta soitetaan alaspäin kulkeva Am7-nelisointuarpeggio. Tämä tekee soinnusta C13-tyylisen. Toisessa tahdissa kvintin ja kvartin väliin sijoitetaan kromaattinen sävel, ja soinnun terssiä ympäröidään *enclosure*:lla, kvartin ja kromaattisen molliterssin kautta. Fraasi päätetään heikolle iskulle soinnun perusäänelle.

### 5.3.4 Back-door-kadenssi

Viimeisenä käydään läpi kolme harjoitusta back-door-kadenssille. Parkerin yleiset lähestymistavat tätä ilmiötä kohtaan ovat melodinen molliasteikko, doorinen asteikko, **kromatiikka**, sekä mollikolmisointuarpeggio. Myös kadenssin harmonian tuottaman jännitteen purkaminen toonikasoinnulle on huomioitu harjoituksissa.

Kuvio 47. Harjoitus back-door-kadenssille 1.

Ensimmäinen harjoitus perustuu hyvin pitkälti melodiseen molliin, esimerkki alkaa ylinousevalla Ab-kolmisointuarpeggiolla triolimuodossa. Fraasi jatkuu melodisen mollin ääniä käyttäen, ensin kaksi säveltä asteikkoa ylöspäin D-sävelestä, sitten neljän sävelen *enclosure*, joka tähtää Gb-sävelle. Toisessa tahdissa soitetään F-mollin kvintiltä alaspäin F-molli-kolmisointuarpeggio, tätä seuraa toinen arpeggiomainen solu, joka sisältää F-mollille intervallit 9, 1, 5 ja b3. Lopuksi fraasi ja sen luoma jännite puretaan Cmaj7-soinnun terssille.

Kuvio 48. Harjoitus back-door-kadenssille 2.

Toinen harjoitus hyödyntää myös paljon melodista molliä, se alkaa kromaattisella solulla F-mollin noonilta suurelle septimille. Fraasi palaa takaisin noonille, jonka jälkeen soitetään F-mollin perusääneltä alaspäin kulkeva F-molli-kolmisointuarpeggio. Toisen tahdin sävelet ovat hyvin pitkälti F-

melodisen mollin säveliä, poikkeuksena viimeinen kromaattinen johtosävel, joka purkaa melodisen mollin luoman jännitteen Cmaj7-soinnun terssille. Fraasi päätetään toonikan perusäänelle heikolle iskulle.

Kuvio 49. Harjoitus back-door-kadenssille 3.

Viimeinen harjoitus perustuu dooriseen sointiin melodisen mollin sijaan. Fraasi alkaa käymällä läpi F-doorisen äänet nooni, terssi ja septimi, päätyen sekstille. Fraasi jatkuu kvinton ja kvartin kautta terssille, josta rakennetaan ylöspäin kulkeva Abmaj7-nelisoituarpeggio, joka käy läpi Fm9-soinnun sävelet. Fraasi jatkuu F-doorisen ääniä käyttäen purkautuen Cmaj7-soinnun terssille. Tämän jälkeen fraasi lopetetaan toonikan perusäänelle heikolle iskulle.

## 6 Pohdinta

Charlie Parkerin soittoon uppoutuminen ja sen analysoiminen on ollut mielenkiintoinen prosessi. Olen tutkimuksen ohella oppinut ja sisäistänyt valtavasti asioita niin Parkerin soitosta, kuin jazz-improvisaatiosta ylipäättänsä. Tämä kartoittaa itselleni lisää kokemusta ja taitoja niin musiikillisessa, kuin pedagogisessakin mielessä. Nämä asiat olisivat varmasti jääneet itselläni vielä pitkäksi aikaa pimentoon ilman opinnäytetyön tekemistä ja sen vaatimaa aineiston analyysiprosessia. Myös tutkimuksen harjoitusten tekeminen oli mielenkiintoista ja opettavaista, sillä täytyi luoda tyhjästä jotain, joka on yhteydessä aineistoanalyysiin ja työn sisältöön. Myös harjoitteiden haastavuuden ja helppouden välillä piti löytää kultainen keskitie, jossa lukija kokisi oppineensa jotain uutta ilman että harjoitus olisi joko liian helppo, tai liian vaikeasti lähestyttävä.

Hyvä jatkotutkimuksen kohde voisi olla esimerkiksi pedagogisempi lähestymistapa Parkerin fraasien teknisiin vaatimuksiin kitaralla. Vaikka työ pystyi avaamaan Parkerin soittoa jossain määrin, jäi tutkimatta varmasti monta mielenkiintoista ja tärkeää aihetta aineiston sisällöstä. Parkerin soiton tutkiminen laajemmassa ja kokonaisvaltaisemmassa mittakaavassa jäi uupumaan, mutta toisaalta se ei ollutkaan tämän tutkimuksen tavoite. Aineistosta saatiin paljon luotettavia tuloksia laadullisen sisällönanalyysin periaatteen kautta, ja luokittelemalla näistä saatiin suhteellisen selkeä sisältö tutkimusosiin. Tuomen ja Sarajärven kuvailema laadullisen sisällönanalyysin tavoite saavutettiin, eli luoda sanallinen ja selkeä kuvaus ilmiöstä, jota tutkitaan.

Mielestäni tutkimuskysymykseen saatiin tyydyttävä vastaus: bebop-improvisaatio tosiaankin onnistuu sähkökitaralla, mutta vaatii kompromisseja ja fraasien tutkimista muun muassa optimaalisten sormitusten löytämiseen, myös fraasien ja lähestymistapojen sisäistäminen vie oman aikansa. Parkerin improvisaatiosta saa parhaiten vaikutteita hänen saksofonisoolojaan nuotintamalla ja analysoimalla, sekä niissä toistuvia musiikillisiä ilmiöitä tutkimalla. Tutkimuksen liitteenä olevilla harjoitusten kautta lukija saa myös pintaraapaisua Parkerin improvisaatioissa käyttämiin manee-reihin ja toistuviin ilmiöihin Cherokee-soolon kontekstissa.

## Lähteet

Crook, H. 2006. Beyond time and changes: A musician's guide to free jazz improvisation. Rottenburg: Advance Music.

Drabkin, W. 2001. Diatonic. Oxford music online. Viitattu 15.20.2024 <https://www-oxford-musiconline-com.ezproxy.jamk.fi:2443/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007727?rskey=d3ezlz&result=1>

Dyson, G. 2001. Chromatic. Oxford music online. Viitattu 10.10.2024 <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.jamk.fi:2443/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005718?rskey=gH7cct&result=1>

Flores, K. 2024. Why Does Jazz Use 7th Chords? Treeside music academy. Viitattu 10.10.2024. <https://www.treesidemusicacademy.com/features/why-does-jazz-use-7th-chords>

Geoffrey C. 2001. Legato. Oxford music online. Viitattu 23.10.2024. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.jamk.fi:2443/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016290?rskey=ll4yJL&result=1>

Heckman, D. 1998. Bird Brouhaha, or the Grave Situation of Charlie Parker. LA Times. Viitattu 15.11.2023. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1998-dec-18-ca-55128-story.html>

Hirsjärvi, S. & Remes, P. & Sajavaara, P. 2016. Tutki ja kirjoita. Helsinki: Tammi

Hobart, M. 2016. Life & Arts, The Life of a Song: 'Cherokee'. Financial Times. <https://www.ft.com/content/3935779e-c385-11e5-808f-8231cd71622e>

Kuula, A. 2006. Tutkimusetiikka – aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys. Vastapaino, Tampere.

Lehtonen, R. 2019. Laadullisen tutkimuksen aineistokeruumenetelmät. Spoken. Viitattu 20.9.2024 <https://spoken.fi/laadullisen-tutkimuksen-aineistonkeruumenetelmat/>

Lemponen, S. 2022. Ray Noble: "Cherokee". Viitattu 15.11.2023. <https://www.jazzrytmit.fi/s9-va-kiopalstat/c48-lemponen/ray-noble-cherokee/>

N.d. Arpeggio. Oxford music online. Viitattu 10.10.2024. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.jamk.fi:2443/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001327?rskey=FNiRgi&result=1>

N.d. Dominant seventh chord. Oxford music academy. Viitattu 15.10.2024. <https://www-oxford-musiconline-com.ezproxy.jamk.fi:2443/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050016?rskey=fr9O16&result=4>

Paliscan C. & Moore, R. 2001. Consonance. Oxford music online. Viitattu 15.10.2024. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.jamk.fi:2443/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006316#omo-9781561592630-e-0000006316-div1-0000006316.1>

Piipponen, H. 2021. Intervallit. Viitattu 10.11.2023. <https://hilkkapiipponen.com/intervallit/>

Priestley, B. 2021. Charlie Parker: a Beginner's Guide to Bird. Viitattu 11.10.2023. <https://www.jazzwise.com/features/article/charlie-parker-a-beginner-s-guide-to-bird>

Rushton, J. 2001. Enharmonic. Oxford music online. Viitattu 22.10.2024. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.jamk.fi:2443/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008837?rskey=72hNlz&result=1>

Saaranen-Kauppinen, A & Puusniekka, A. 2009. Menetelmäopetuksen tietovaranto KvaliMOTV.

Sundén, T. 2019. Avaimet Improvisaatioon, Improvisointi-ideoita soittajille ja laulajille. Books on Demand.

Strunk, S. 2002. Harmony, jazz. Oxford music online. Viitattu 10.10.2024. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.jamk.fi:2443/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000990085?rskey=YMTIzZ&result=8>

The Editors of Encyclopaedia Britannica 2008-2023. Arts & Culture, Charlie Parker, American musician. Viitattu 10.10.2023. <https://www.britannica.com/biography/Charlie-Parker>

Toikko, T. & Rantanen, T. 2009. Tutkimuksellinen kehittämistoiminta: näkökulmia kehittämissessiin, osallistamiseen ja tiedontuotantoon. Tampere: University press.

Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2009. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Helsinki: Tammi.

Woideck, C. 2013. Charlie Parker. Oxford music online. Viitattu 10.10.2024 <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.jamk.fi:2443/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224954?rskey=eYBo5s&result=1#omo-9781561592630-e-1002224954-div1-1002224993>

## **Liitteet**

### **Liite 1. Charlie Parker – Cherokee transkriptio**

# Charlie Parker - Cherokee (Ray Noble)

Charlie Parker, Efferge Ware, Little Phil Phillips (1942)

$\text{♩} = 250$   
**Swing**  
 (Gtr. Intro)

5  $Bb6$   $Bb7$

9  $Ebmaj7$   $Ebm6$

13  $Bbmaj7$   $C7$

17  $Cm7$   $F7$   $Cm7$   $F7\#5$

21  $Bb6$   $Bb7$

25  $Ebmaj7$   $Ebm6$

29  $Bb6$   $C7$

33  $Cm7$   $F7$   $Bb6$

37  $F\#7$   $B6$

2

41 E7 A6

45 D7 G6

49 C7 Cm7 F7

53 Bb6 Bb7

57 Ebmaj7 Ebm6

61 Bb6 C7

65 Cm7 F7 Bb6

69 Bb6 Bb7

73 Ebmaj7 Ebm6

77 Bb6 C7

81 Cm7 F7 Cm7 F7

3

85  $B\flat 6$   $B\flat 7$

89  $E\flat \text{maj}7$   $E\flat m6$

93  $B\flat 6$   $C7$

97  $Cm7$   $F7$   $B\flat 6$

101  $F\#7$   $B6$

105  $E7$   $A6$

109  $D7$   $G6$

113  $C7$   $Cm7$   $F7$

117  $B\flat 6$   $B\flat 7$

121  $E\flat \text{maj}7$   $E\flat m6$

125  $B\flat \text{maj}7$   $C7$

Detailed description: This musical score consists of ten staves of music in treble clef. The key signature starts with two flats (Bb and Eb) and changes to three sharps (F#, C#, G#) at measure 101. The music features a variety of chords including major 6th, dominant 7th, minor 6th, major 7th, minor 7th, and major 7th chords. There are several melodic lines with triplets and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

4

129 Cm7 3 3 F7 3 3 Bb6 3 3 F7 3 3

133 Bb6 Bb7

137 Ebmaj7 Ebm6

141 Bb6 C7

145 Cm7 3 F7 Cm7 F7

149 Bb6 Bb7

153 Ebmaj7 Ebm6

157 Bb6 C7

161 Cm7 F7 Bb6 3

165 F#7 3 B6 3

169 E7 3 A6 3

5



## Liite 2. Harjoitukset

Dm7 G7 Cmaj7  
 3 5 b7 9 1 7 b7 3 5 b7 b9 3 5 b7 3 6 b6 5 3 b9 9 ↑  
 --Fmaj7--  
 T 9 8 9-8 9-5 4-5-6-7-5-8  
 A 10 12-11-10 10 7-10 7-6-5 8-7-8  
 B 8-12 12 9-12 9 8-7-8

Dm7 G7 Cmaj7  
 9 b9 1 7 b7 3 5 b7 b9 b7 5 #5 3 1 13 11 3 5 7 9 ↑  
 --Fmaj7-- --Em7--  
 12-11-10-9-8 10 9 9-9 10-7-8 9 7 10-9-10  
 10-7 9 7-10 10-7-8 10-7 8-7-10 10

Dm7 G7 Cmaj7  
 5 #5 3 9 b7 5 ↑  
 --Dm6--  
 10-12 10 10-10-13-10-11 12-10 10 8 10 10-7 9 10

Cmaj7  
 3 b3 9 3 5 7 9 ↑  
 --Em7--  
 8-10-8 10 9-8-7 7-10-7 10-8 7-10 9-7-10-10

Cmaj7

8 — 10 — 8 — 7 — 10 — 8 | 8 — 9 — 10 | 8 — 10 — 10 — 7 — 9 — 10

Cmaj7

6-7 — 10 — 8 — 7 | 8 — 9 — 7 | 8 — 6 — 5 — 7 — 5 — 7 — 5 — 4 — 7 | 5 — 5

C7

10 — 9 — 8 — 7 | 10 — 9 — 8 — 6 | 7 — 10 | 8 — 7 — 10 — 9 — 8 — 7 | 10 | 8 — 9 | 8 — 7 — 7

C7

8 — 11 — 12 — 9 | 11 — 10 — 8 — 10 | 8 — 9 | 10 — 8

C7

13 b13 5 3 1 13 5 b5 4 b3 3 ↑

--Am7--

10 9 8 9 10 7 8 7 6 8 9 10

Fm6 Cmaj7

3 8 9 10 8 11 9 8 9 8 9 10 8 10 10 11 7

Fm6 Cmaj7

9 b9 1 6 b7 3 ↑

8 7 6 5 5 8 6 5 6 8 8 6 5 8 5 8 5 6 7

Fm6 Cmaj7

3 5 b7 9 ↑

--Abmaj7--

5 6 8 7 7 5 8 6 5 8 8 6 4 5 6 5 5