

Standardi, swing ja säestys

Bill Evansin pianotekstuurin analyysi kappaleessa Dream Dancing

Tutkielma
kevät 2014

Saku Järvinen
Musiikkikasvatuksen koulutusohjelma
Sibelius-Akatemia

Tutkielman nimi	Sivumäärä
Standardi, swing ja säestys. Bill Evansin pianotekstuurin analyysi kappaleessa Dream Dancing.	121 + 25
Tekijän nimi	Lukukausi
Saku Järvinen	kevät 2014
Koulutusohjelman nimi	
Musiikkikasvatuksen koulutusohjelma	
Tiivistelmä	
Tässä tutkimuksessa tarkasteltiin pianisti Bill Evansin ja laulaja Tony Bennettin esittämää kappaletta Dream Dancing. Tutkimuksen tarkoituksena oli kuvata Evansin tulkintaa eri traditioita ja käytäntöjä yhdistelevänä teoksena sekä hankkia Evansin pianosäestyksen tekstuureista ja niissä tapahtuvasta muuntelusta tietoa, jota voidaan soveltaa vapaan säestyksen ja jazzin pedagogiikassa. Tutkimuksen varsinaisena aineistona oli äänitteestä tehty transkriptio, lisäksi tutkimuksessa käytettiin taustoittavana aineistona sävellyksestä julkaistua sheet music -editiota. Tutkimus oli musiikkianalyttinen Harmonia-, muoto- ja rytmiikan analyysin ohella teosta kuvattiin euroamerikkalaisen populaarimusiikin jazzpianotradition ja afroamerikkalaisen kulttuurisen ilmaisun näkökulmista. Transkriptioaineistot erotettiin edelleen swingrytmisen säestystekstuuri omaksi aineistokseen, jota analysoitiin formulateorian valossa. Tutkimus osoitti, että Evansin tulkinta yhdistää monipuolisesti euroamerikkalaisen populaarimusiikin ja jazzin estetiikkaa sekä sisältää runsaasti afroamerikkalaiselle ilmaisulle ominaista kulttuurista dialogia. Evansin säestystekstuuri perustuu pitkälti formulatekniikkaan ja formulat ovat yhteydessä joko harmoniseen rytmiin tai johonkin kappaleen harmonisen muodon tai melodian kohtaan. Tutkimuksella saatiin jonkin verran käytäntöön sovellettavissa olevaa formulamateriaalia, minkä perusteella voidaan olettaa, että Evansin säestysten laajemmalla formula-analyttisellä tutkimuksella voisi olla pedagogista merkitystä.	
Hakusanat	
piano, jazz, vapaa säestys, transkriptiot, formulat	
Lisätietoja	
.	

Sisällys

1 Johdanto.....	5
2 Tin Pan Alley.....	8
2.1 Genren, tyylin ja idiomien käsitteet.....	8
2.2 Populaarimusiikin käsite.....	9
2.3 Tin Pan Alley, euroamerikkalaisen populaarimusiikin huipentuma.....	10
2.3.1 Muoto Tin Pan Alley -idiomissa.....	12
2.3.2 Harmonia Tin Pan Alley -idiomissa.....	14
2.3.3 Cole Porter.....	16
3 Jazz.....	18
3.1 Swingidiomi.....	20
3.1.1 Kolmimuunteisuus ja offbeat.....	20
3.1.2 Twobeat, fourbeat ja open feel.....	23
3.1.3 Polymetrisyys.....	24
3.2 Chorusmuotoinen jazz.....	28
3.2.1 Kappaleen kokonaismuoto.....	30
3.2.2 Improvisointi chorusmuodossa.....	32
3.2.3 Rytmisektio ja säestystekstuuri chorusmuotoisessa jazzissa.....	33
3.3 Call and response ja signifyin(g) jazzissa.....	34
4 Bill Evans.....	38
4.1 Pianotekstuureja Evansin soolotyylissä.....	40
4.1.1 Vasemman käden säestys yksiäänisen melodian yhteydessä.....	41
4.1.2 Paralleeliharmonia.....	42
4.1.3 Soinnun ja basson vuorotteleva säestys.....	44
4.1.4 Kolmekätinen soittotapa.....	45
4.2 Evansin parafrasityyli.....	45
4.3 Yhteistyö Tony Bennettin kanssa.....	47
5 Formulateoria.....	50
5.1 Jazztraditio formulateorian näkökulmasta.....	51
5.2 Formulakäsite musiikin tutkimuksessa.....	55
6 Tutkimusasetelma.....	60
6.1 Tutkimusongelmat.....	60
6.2 Tutkimusaineisto.....	60
6.3 Transkriptiomenetelmä.....	61
6.3.1 Transkription tekninen toteutus tutkimuksessani.....	64
6.3.2 Transkription notaatio tutkimuksessani.....	65
6.4 Musiikkianalyysi jazzissa.....	66
6.4.1 Sheet music -aineiston muodon ja harmonian analyysi.....	71
6.4.2 Transkriptioaineiston analyysi tutkimuksessani.....	73
6.4.3 Formula-aineiston analyysi ja luokittelu tutkimuksessani.....	77
7 Tulokset.....	80
7.1 Sheet music -aineiston harmoninen muotorakenne.....	80
7.2 Transkriptioaineiston muoto ja harmonia.....	84

7.3 Transkriptioaineiston rytmikka.....	88
7.3.1 Rytmisen perustaso.....	88
7.3.2 Muu rytmisen tekstuuri.....	94
7.4 Formula-aineisto.....	98
7.4.1 Yleissäestysformulat.....	100
7.4.2 Erityissäestysformulat.....	101
7.4.3 Solistiset formulat.....	103
7.5 Evansin tulkinnan kokonaisuutta hahmottavia näkökulmia.....	106
7.5.1 Intermusikaalisuus.....	106
7.5.2 Yhtenäisyys.....	110
8 Pohdinta.....	112
Lähteet.....	117
Liitteet.....	122

1 Johdanto

Kuulin pianisti Bill Evansin ja laulaja Tony Bennettin duolevytyksiä *The Tony Bennett / Bill Evans Album* (1975) ja *Together Again* (1976) ensi kerran kymmenisen vuotta sitten. Vaikutuini suuresti musiikista, jossa on tavoitettu intiimiys, spontaani kamarimusiikillisuus ja luonteva monesta perinteestä ammentava tyyli, jollaisia harvoin kuulee tuon ajan jazzissa tai populaarimusiikissa.

Pedagogina minua on jo pitkään askarruttanut kysymys, miten havainnollistaa ja opettaa jazzsäestystä ja erityisesti sen rytmikkaa eritasoisten oppijoiden parissa. Ongelma liittyy osittain jazztutkimuksen ja -pedagogiikan perinteisiin, joissa on korostettu melodiaimprovisointia rytmikan kustannuksella: esimerkiksi Jere Laukkanen (2005, ii) on todennut jazzin tutkimuskirjallisuuden sivuuttaneen rytmikan lähes täysin ja Ari Poutiainen (2013, 295-296) on havainnut, että usein oppimateriaalit korostavat asteikkoimprovisointia ja ovat vasta-alkajan näkökulmasta turhan vaikeita. Oma havaintoni pianon oppimateriaaleista on samansuuntainen – vaikka kyseessä on merkittävä säestysinstrumentti, säestys ei ole millään tavalla korostuneena kirjoissa tai play along -oppimateriaaleissa.

Myös vapaan säestyksen kontekstissa jazzsäestys on marginaaliasemassa ja VS-opettajan kokemukseni perusteella tähän on ainakin kaksi syytä. Ensimmäinen on puhtaasti käytännöllinen: mikäli pelkällä pianolla pyritään toteuttamaan kokonaisen jazzrytmisektion tuottama kudos walking bass -linjoineen, sointukomppauksineen ja filleineen, ollaan useimmille oppilaille mahdollottoman teknisen haasteen edessä. Toisaalta jazzsäestys on luonteeltaan improvisoitua - vapaan säestyksen opetuksessa taas käytetään hyvin usein pelkistettyjä rytmisen tekstuurin muodostamia säestysmalleja eli komppeja. Toistuvuuteen nojaavat musiikkityylit, kuten jotkut latinalaisamerikkalaiset tyylit on luontevampaa havainnollistaa ja toteuttaa jokseenkin uskottavasti komppien avulla mutta jazzin kohdalla tämä on tuntunut peruuttamattoman ristiriitaiselta.

Evansin soitossa havaitsin kuitenkin monia piirteitä, jotka tuntuivat vastaavan kysymyksiini. Säestysrytmeissä vaikutti olevan loogista suunnitelmallisuutta ja komppimaista toistuvuutta ja toisaalta säestystekstuurit kuulostivat pianistisesti

luontevilta ja jopa helpoilta ilman että rytmiikan suhteen olisi tehty kompromisseja. Erityisesti minua viehätti Evansin taito saada swingin tuntu aikaiseksi ilman pulsatiivista elementtiä. Aavistin, että tutkimalla levytyksiä tarkemmin saisin arvokkaita käytännön työkaluja pedagogiikkaani ja muusikkouteeni ja ryhdyin kuuntelemaan niitä intensiivisesti ja kirjoittamaan esityksistä transkriptioita.

Tässä tutkielmassa syvennyn erääseen tapaan toteuttaa pianosäestys swingtyylisessä jazzstandardissa. Tarkasteluni kohteena on Evansin ja Bennettin tulkinta Cole Porterin sävellyksestä *Dream Dancing*, josta olen kirjoittanut transkription. Tutkimuksessani kuvaan Evansin tulkintaa ensinnäkin musiikillisena teoksena – melodian, muodon, harmonian ja rytmin muodostamana kokonaisuutena. Kuvaan esitystä myös kulttuurisesta näkökulmasta euroamerikkalaisten ja afroamerikkalaisten ilmaisukeinojen yhteensulautumana ja toisaalta osana Evansin moniulotteista musiikillista tyyliä. Ennen kaikkea minua kiinnostaa aineiston sovellettavuus käytännön musisoinnissa. Siksi tutkin Evansin säestystekstuuria myös formulateorian näkökulmasta: löytääkseni säestysformuloita ja pystyäkseen kuvaamaan niiden esiintymistä ja muunteluprosessia esityksen aikana.

Tutkimusmenetelmäni on musiikkianalyttinen. Sovellan ja yhdistelen eri analyysimetodeja kuten perinteistä harmonia- ja muotoanalyysiä, afroamerikkalaisen rytmiikan analyysiä, formula-analyysiä ja luokittelevaa sisällönanalyysiä. Aineistoni muodostavat paitsi kirjoittamani transkriptio myös *Dream Dancing* -kappaleen sheet music -editio, joita vertailen analyysissäni.

Luvuissa 2-4 kuvaan Bill Evansin tulkinnan taustalla olevia musiikillisia traditioita. Luku 2 esittelee euroamerikkalaista populaarimusiikkiperinnettä ja erityisesti monien jazzstandardien taustalla olevaa populaarikappaletyyliä, ns. Tin Pan Alley -idiomia lähinnä Peter van der Merwen (1989) ja Allen Forten (1995) tutkimusten valossa. Luvussa 3 käsittelen tutkimuksessani keskeisiä jazzin piirteitä: swingrytmiikkaa ja chorusmuotoista jazzia mm. Barry Kernfeldin (1995, 2011, 2014) havaintojen valossa sekä afroamerikkalaisen tradition kulttuurisia ilmaisupiirteitä, kuten signifyin(g)-käsitettä Ingrid Monsonin (1994) näkökulmaan pohjautuen. Luku 4 esittelee Bill Evansin jazzpianismia tyylin ja pianotekstuurien näkökulmista mm. Evansia tutkineiden Barry Kennyn (1999b) ja Bob Hinesin (1990) työhön perustuen.

Tutkimukseni teoreettiseen taustaan kuuluvat musiikkitraditioiden lisäksi olennaisesti myös Albert Lordin ja Milman Parry'n alunperin suullisen kertomaruouden tutkimuksessa käyttämä formulakäsite ja siihen liittyvä teoria, jota käsittelen luvussa 5. Formulateorian klassinen teos on Lordin (1960) *The Singer of Tales*, jonka lisäksi kuvaan formulan soveltamista musiikin tutkimuksessa mm. Gregory Smithin (1983), Luke Gillespien (1991) ja Lars Lilliestamin (1996) ajatusten pohjalta. Luvussa 6 esittelen tutkimusongelmat, aineiston ja käyttämäni transkriptio- ja musiikkianalyysimetodit, ja luvussa 7 esitän analyysillä saavuttamiani tuloksia.

Luvussa 8 pohdin tutkimukseni pedagogista merkitystä ja esitän joitakin esimerkkejä analyysin tulosten soveltamisesta käytännön musisoinnissa. Tavoitteenani on ollut kuvata Bill Evansin *Dream Dancingin* olemusta afroamerikkalaista ja euroamerikkalaista ilmaisua yhdistävänä Evansin näköisenä teoksena. Olen pyrkinyt myös formula-analyysillä saavuttamaan helposti sovellettavissa olevaa tietoa ja materiaalia ja näin hälventämään jazziin liittyvää vaikeuden mielikuvaa. Tutkielmani työstämisellä on ollut suuri vaikutus musiikilliseen ja pedagogiseen ajatteluuni – toivon samaa myös lukijoille.

2 Tin Pan Alley

Tässä luvussa käsittelen aluksi musiikillisten ilmiöiden hahmottamisen ja luokittelun kannalta olennaisia *genren*, *tyylin* ja *idiomin* käsitteitä. Tarkastelen myös *populaarimusiikin* käsitettä ja teen tiiviin katsauksen euroamerikkalaisen populaarimusiikin ja sen kultakauden, ns. Tin Pan Alleyn historiaan. Luvun olennaisimpana päämääränä on kuitenkin kuvata Tin Pan Alleyn musiikillista ilmaisueroityylystä erityisesti harmonian ja muodon näkökulmista.

2.1 Genren, tyylin ja idiomin käsitteet

Genre on latinalaisista kielistä peräisin oleva sana (mm. kreik. *genos*; lat. *genus*), joka tarkoittaa tyyppiä, luokkaa, rotua tai tapaa (Fabbri & Shepherd 2003, 401). Musiikin tutkimuksessa *genre* eli lajityyppi on analyyttinen käsite, joka sisältää sekä musiikin että sen kontekstin. Musiikki kuuluu tiettyyn *genre*en paitsi musiikillisten, myös historiallisten, sosiaalisten, kaupallisten ym. ulottuvuuksiensa perusteella. (ks. esim. Fabbri & Shepherd 2003, 402; Kärjä 2000, 100.) Kärjän mukaan *genre* ei ole selkeärajainen käsite vaan diskurssi, johon musiikin lisäksi osallistuu mm. musiikkikeskustelu ja markkinointi, jolloin *genre*nimikkeiden sisällöt ovat muuttuvia tai kiistanalaisia. *Genre*hierarkiassa voi olla erilaisia alagenrejä, esimerkiksi suomirock rockin alagenrenä. (Kärjä 2000, 102-103; 108-109.)

Tyylin käsitettä taas on perinteisesti käytetty musikologiassa jonkin säveltäjän, esittäjän, ryhmän, paikkakunnan, ajanjakson tai *genre*en musiikillisen ilmaisun piirteitä kuvattaessa. Tyyli on ”käsiala”: karakteristinen tapa, jolla jotain tehdään. Populaarimusiikin tutkimuksessa tyylin merkitysulottuvuudet ovat kuitenkin moninaisemmat: käsite voi sisältää myös ulkomusiikillisia аспекteja kuten pukeutumistyylin ja se voi kattaa useita musiikin muotoja ja *genre*jä. (Shepherd, Fabbri & Leonard 2003, 417-419.)

Genre ja tyyli ovat arkipuheessa jossain määrin synonyymejä. Moisalan mukaan (1993, 7, 15) myös musiikintutkimuksessa tyylin ja musiikinlajin käsitteet voivat olla lähellä toisiaan, sillä tutkija voi soveltaa tyyli-käsitettä kaikilla hierarkian tasoilla yksittäisestä teoksesta kokonaiseen musiikinlajiin. Tyylin ja genren käsitteitä on Mooren (2001, 432) mielestä vähitellen alettu käyttää yhä leväperäisemmin, jolloin niistä on tullut jopa käyttökelvottomia. Myös Saha (1996, 36) toteaa tyylin käsitteen olevan ongelmallinen, koska sitä käytetään eri tavoin sekä puhe-, yleis- että tieteen kielessä.

Tutkielmassani tarkastelen, millaiseksi eräs Tin Pan Alley -tyylinen kappale muuntuu jazzmuusikoiden tulkinnassa. Tällöin sen entinen konteksti on korvautunut uudella, jazzgenren kontekstilla: kappale ei ole enää osa vanhaa musikaalia tai elokuvaa, sillä on uudet esittäjät ja todennäköisesti uusi yleisö, aikakausikin on toinen. Onkin välttämätöntä kuvata Tin Pan Alleyn musiikillisia elementtejä vapaana kontekstistaan, mihin tarkoitukseen tyylin käsite on liian moniselitteinen ja hämärä. Allen Forte (1995) on ratkaissut tämän ongelman käyttämällä käsitettä *idiomi* (engl. idiom) kuvatessaan Tin Pan Alley -tyyliä. Idiomien sanakirjamäärittelmä on ”tietty, erityinen tyyli puheessa, kirjoituksessa tai musiikissa” (Sinclair 1993, 555). On huomattava, että musiikin piirissä yleinen adjektiivi *idiomaattinen* tarkoittaa tavallisesti jollekin soittimelle tai kokoonpanolle luonteenomaista sävellys- tai soittotapaa, mikä poikkeaa hieman idiomikäsitteen merkityksestä. Tutkielmassani käytän idiomikäsitettä kuvatessani musiikkityyliä puhtaasti musiikillisen ilmaisuuden näkökulmasta.

2.2 Populaarimusiikin käsite

Käsite populaarimusiikki pakenee tyhjentävää määrittelyä, sillä ”populaari” sisältää ajatuksen kansansuosioista tai -omaisuudesta ja ”musiikki” taas vaatii ilmiön tarkastelua esteettisesti. Ahon ja Kärjän mukaan kaikki populaarimusiikiksi tarkoitettu ei tule suosituksi eikä kaikki suosittu musiikki ole taas suurten massojen esteettisestä makua mukailevaa, joten ilmiötä ei voi määritellä ainoastaan jommastakummasta näkökulmasta. On hyväksyttävä, että populaarimusiikki on samanaikaisesti yhteisöllinen, kaupallinen ja esteettinen tuote, eri tyylien ja vaikutteiden sekamuoto. Populaarimusiikilla on ainakin kolme pääpiirrettä: se on lähtökohtaisesti demokraattista eli kaikilla on mahdollisuus osallistua sen kuluttamiseen; sillä on ollut kaikissa historian vaiheissaan kiinteä yhteys viestintäteknologian, median ja soitinlaitteiden kehitykseen ja se on luonteeltaan kaupallista massatuotantoa. (Aho & Kärjä 2007, 11-13.)

Hamm puolestaan määrittelee, että populaarimusiikki on useita tyylejä käsittävä genre, jonka ymmärtäminen ei vaadi juurikaan musiikin teorian tai tekniikoiden tuntemista ja joka siksi on suuren yleisön omaksuttavissa. Populaarikappaleet ovat pituudeltaan ja harmonialtaan vaatimattomia ja melodia on tärkeässä osassa, usein laulettuna. (Hamm 1986, 589.) Hammin määritelmä on sikäli onnistunut, että se kuvaa genren musiikillisia piirteitä rajoittumatta mihinkään tiettyyn musiikkityyliin. Määritelmä ei edellytä populaarimusiikilta kansansuosiota, ainoastaan potentiaalia siihen eli suuren yleisön esteettisen maun mukaisuutta. Valtaosa Evansin ja Bennettin levyillään tulkitsemista teoksista on alunperin ollut Ahon ja Kärjän määritelmän mukaista populaarimusiikkia: kaupallisia, yhteisöllisiä ja esteettisiä tuotteita, joilla on tavoiteltu taloudellista menestystä. Hammin määritelmän mukaisesti ne ovat olleet estetiikaltaan suuren yleisön omaksuttavissa, ja osa kappaleista onkin noussut ikivihreän asemaan.

2.3 Tin Pan Alley, euroamerikkalaisen populaarimusiikin huipentuma

Ennen populaarimusiikin syntyä eurooppalaisen musiikin kaksi kulttuurista päälinjaa olivat kansanmusiikki ja korkeakulttuuri. Populaarimusiikki kehittyi omaksi musiikkikulttuurikseen 1800-luvulla. Van der Merwe kutsuu tätä prosessia suureksi musiikilliseksi skismaksi, Scott populaarimusiikin vallankumoukseksi. Populaarimusiikki eriytyi muista musiikkikulttuureista sekä tyylinä että genrenä. Kansanmusiikista populaarimusiikin genre erosi siten, että se oli urbaania, kaupallista ja tiettyyn paikallispopulaatioon sitoutumatonta, mikä mahdollisti populaarikappaleiden kansainvälisen levityksen. (van der Merwe 1989, 2-3, 16-20; Scott 2009, 3-4.)

Eurooppalainen populaarimusiikki levisi Yhdysvaltoihin lähinnä Englannin kautta: vallankumouksen jälkeen monet englantilaiset muusikot muuttivat Amerikkaan ja yhteydet entiseen emämaahan olivat muutenkin edelleen kiinteät. Populaarimusiikin suosio kasvoi voimakkaasti sitä mukaa, kun väestön lukutaito, varallisuus ja vapaa-aika lisääntyivät. Populaarimusiikkia kuultiin 1800-luvulla kotimusiisoinnin piirissä sekä populaarin näyttämötaiteen, kuten *minstrel shown* tai *vaudevillen* esityksissä. Esitysten tutuksi tekemistä kappaleista julkaistiin yleisön makuun ja taitoon sopivia nuotteja. Tyypillinen nuottijulkaisun muoto oli ns. *sheet music*, jossa oli yleensä yksiääninen laulumelodia ja pianosäestys, myöhemmin myös reaalisointumerkit. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen populaarimusiikin jakelu muuttui radikaalisti teknologian kehittyessä: levyistä tuli musiikkiteollisuudelle nuotteja tärkeämpi tulonlähde, ja myös

radio ja äänielokuvat levittivät musiikkia tehokkaasti. Nuottimyynti pysyi vakaana 1920 - 30-luvuilla, mutta uusi teknologia loi uuden kuluttajatyypin, josta ajan myötä tulisi vallitseva: passiivisen kuuntelijan. (Hamm 1986, 589-597; Horn & Sanjek 2003, 599-600, 602-603.)

Samaan aikaan New Yorkista oli tullut populaarimusiikkiteollisuuden keskus, missä kustantajien palkkaamat säveltäjät tekivät lauluja radion, ääniteteollisuuden, teatterin ja elokuvateollisuuden tarpeisiin. Kustannustoimistojen keskittymä, joka sijaitsi aluksi läntisellä 28. kadulla ja myöhemmin Broadwaylla, sai nimen Tin Pan Alley, jonka uskotaan kuvaavan halpojen pystypianojen ääntä lauluntekijöiden esitellessä teoksiaan mahdollisille ostajille. Tin Pan Alley -nimityksellä voidaan tarkoittaa myös 1900-luvun alkupuolen amerikkalaista populaarimusiikkia ja sen sävellysideomia yleensä. (Hamm 1986, 595; Hitchcock 1986, 396; Middleton 2007.) Tutkimuksessani käytän käsitettä jälkimmäisessä merkityksessä, jolloin se kattaa sekä varsinaisten Tin Pan Alley -kustantamoiden musiikin että samantyylliset teatteri- ja elokuvamusiikin teokset.

Varhaiset Tin Pan Alley -kappaleet muistuttivat usein eurooppalaisia valsseja tai marsseja. Sitten afroamerikkalaiset vaikutteet, mm. ragtimerytmit alkoivat yleistyä, kuten Irving Berlinin *Alexander's Rag Time Band* -kappaleessa vuodelta 1911. (Hamm 1986, 595-596.) Musiikin tuli olla paitsi kuunneltavaa myös tanssittavaa, ja se kehittyikin vuorovaikutuksessa ajan tanssityyliin kanssa (Forte 1995, 331-332). Tin Pan Alley saavutti taiteellisen huippunsa ensimmäisen maailmansodan ja 1950-luvun välisenä aikana, esimerkiksi Forte (1995, 3-4) määrittelee modernin Broadway-balladin kulta-ajaksi vuodet 1924-50. Huippukauden musiikki oli rytmisesti, harmonisesti ja rakenteellisesti aiempaa haastavampaa (Lee 1970, 222-223; Pessen 1985, 183). Musiikista oli vähitellen tullut vähemmän eurooppalaista ja enemmän amerikkalaista, mikä näkyi jazzvaikutteina: bassolinjaa korostavana rytmisektioajatteluna, riffeinä ja rinnakkaisena äänenkuljetuksena (Middleton 2007, ks. myös Lee 1970, 159).

Tin Pan Alley -idiomi säilyi pitkään melko muuttumattomana huolimatta aikakauden teknologisesta edistyksestä, eurooppalaisen taidemusiikin nopeasta kehityksestä, sodista ja suuresta lamasta. Musiikkiteollisuus halusi tarjota kuluttajalle turvallisen ja viihdyttävän tuotteen: enimmäkseen rakkauslauluja tutunomaisella sävelkielellä. Idiomien yhdenmukaisuuteen oli osasyynä vahva tekijänoikeusjärjestö ASCAP, joka rajoitti säveltäjä- ja sanoittajajäsentensä määrää vaikeuttaen näin uusien tekijöiden ja virtauksien esiintuloa. (Hamm 1986, 597-598.) Idiomit olivat vallitsevia amerikkalaisen

populaarimusiikin muoto yli puoli vuosisataa. Populaarimusiikin maailma oli kuitenkin alkanut muuttua moniarvoisemmaksi. Radiolähetysten tekijänoikeuksia hallinnoinut ASCAP pyrki 1940 radioiden kannalta epäedulliseen sopimukseen, mikä johti uuden järjestön, BMI:n perustamiseen. BMI:n nuoret tekijät alkoivat tehdä uudenlaista populaarimusiikkia: country-, latin-, afroamerikkalaista tai instrumentaalimusiikkia. (Hamm 1986, 601.) Tin Pan Alley -idiomin väistymiseen vaikuttivat 1950-luvulla myös rock and rollin synty, merkittävien säveltäjien ikääntyminen ja musiikin vaatimaton osuus uusissa Broadway-tuotannoissa (Forte 1995, 3-4).

Tin Pan Alley oli kukoistuksensa aikana tuottanut valtavan määrän musiikkia, Pessenin arvion mukaan 1920- ja 1930-luvuilla julkaistiin yli 100 000 laulua. Vielä vuonna 1962 *Variety*n julkaisema sadan tärkeimmän ikivihreän lista koostui yli 80-prosenttisesti näiden kahden vuosikymmenen sävellyksistä. (Pessen 1985, 182, 187.) Tämä musiikillinen perinne elää edelleen kahdella tavalla. Ensinnäkin yksittäiset kappaleet ovat osa standardiohjelmistoa, toiseksi sävellysideomi vaikuttaa vanhojen ja uusien sävellysten synnyssä niin populaari- kuin jazzgenressä.

2.3.1 Muoto Tin Pan Alley -idiomissa

Tin Pan Alley -muoto on idiomien vakiintunein ja samalla muita musiikin elementtejä hallitseva piirre. Allen Forten mukaan muoto hahmottuu yleensä metrisesti parillisiin yksiköihin: esimerkiksi vallitsevassa, todennäköisesti fox trot -tanssista juontuvassa alla breve -tahtilajissa muoto jäsentyy kahden tahdin ryhmiin (Forte 1995, 18). Melodiat hahmottuvat neljätahtisista *fraaseista*, joita myös sanoituksen muoto usein noudattaa. Fraasit taas muodostavat kahdeksantahtisia *periodeja*. Periodin fraasien poiketessa toisistaan käytetään nimitystä *kontrastoiva periodi*, niiden ollessa samankaltaisia nimitystä *paralleeliperiodi*. (Forte 1995, 37-38, ks. myös Lee 1970, 222-223, 239.)

Kappaleesta hahmottuu yleensä kaksi isoa muotoyksikköä: johdanto eli *verse* ja pääjakso eli *refrain*, josta käytetään myös nimitystä *chorus*. Scottin mukaan (2009, 13) verse-chorus -muoto on peräisin 1800-luvun lopun englantilaisesta music hall -perinteestä. Varhaisten Tin Pan Alley -kappaleiden merkittävin osa oli säkeistömäinen verse, joita saattoi olla useampia. Kutakin verseä seurasi lyhyt ja materiaaliltaan epäitsenäinen kertosäemäinen refrain. Ajan myötä refrainista tuli kappaleen tärkein osa versen muuttuessa luonteeltaan staattiseksi ja johdantomaiseksi. (Hamm 1986, 595-597.) Refrainia voidaan Leen mukaan kerrata useaan kertaan, jolloin kokonaisuus kestää

noin kolme minuuttia. Tämä populaarikappaleen tyypillinen mitta on alunperin johtunut äänitysteknisistä rajoituksista. Yleinen maku on tottunut siihen, vaikka sittemmin olisi ollut mahdollista äänittää pidempiä kappaleita. (Lee 1970, 175-176.)

Vakiintuneessa Tin Pan Alley -muodossa verse on yleensä 16-tahtinen. Poikkeuksiakin on: näyttämömusiikissa verse saattoi olla pitempi, sillä sen tarkoitus oli paitsi johdattaa kappaleen aiheeseen ja tunnelmaan, myös kuljettaa näytelmän juonta eteenpäin. Toisaalta verse oli tapana lyhentää tai jopa jättää kokonaan pois äänitteillä, nuottijulkaisuissa ja esityksissä, ja 1930-luvulta alkaen saatettiin säveltää kappaleita ilman verseä. (Forte 1995, 36-37, 338; Van der Merwe 1989, 268-269.)

Refrain on van der Merwen mukaan tavallisesti 32 tahtia pitkä, joskus nuotinnustavasta ja tahtilajista riippuen 16 tai 64 tahtia. Refrainin muodosta on kaksi päätyyppiä. Alkuaikoina suositumpi oli *binäärinen muoto*, joka jakautuu kahteen samanpituiseen ja samalla tavalla alkavaan jaksoon. Binääristä muotoa kuvataan esim. lyhenteillä AA tai ABAC. Vuoden 1925 tienoilla suosituimmaksi tuli *ternäärinen* muoto eli AABA-muoto, jossa A-osat edustavat pääteemaa ja B-osassa (josta käytetään myös nimityksiä *bridge*, *release* ja *middle eight*) kuullaan toinen teema, joka on usein rytmisesti fragmentoituneempi ja melodialtaan ja harmonialtaan pääteemaa kontrastoiva. B-osassa kuullun uuden näkökulman ja hetkellisen vapauden jälkeen koetaan tyydyttävä kotiinpaluun tunne A-osan kertautuessa. Ternäärinen muoto on niin yleinen, että siihen viitataan usein käsitteellä *popular song form*. Forte käyttää ternäärisestä muodosta lyhennettä ABA, mikä on melodisharmonisen rakenteen kuvaamisessa perusteltua. Tutkimuksessani suosin kuitenkin AABA-merkintää, joka ilmentää metrisiä mittasuhteita paremmin, selventää vertailua muihin 32 tahdin muotoihin ja lienee myös yleisempi. (ks. van der Merwe 1989, 269-271; vrt. Forte 1995, 38-41.) Päätyyppien ohella tavataan jonkin verran muita muotoja: mm. Jerome Kernille tyypillistä ABAA-muotoa ja kenties bluesmuodosta periytyvää AAB-muotoa (Forte 1995, 40-41).

Käytännössä sointuprogressiot ja melodiat eivät aina noudata kahden ja neljän tahdin rajoja, vaan venyttävät niitä hienovaraisesti (Forte 1995, 41). Myöskään muodon periodit eivät aina ole kahdeksantahtisia, mutta myös epätavallisen mittaiset muodot rakentuvat Leen mukaan kahden tahdin yksiköistä. Esimerkiksi *Stormy Weatherin* (AABA, tahtimäärät 8-10-8-10) kymmentahditiset ovat oikeastaan kahdeksantahtisia, joiden loppuun on liitetty kertausmainen kaksitahtinen; nuottiesimerkissä 1 kuvatus

Moonlight in Vermontin (AABA, 6-6-8-8) A-periodit ovat perusmuodoltaan kuusitahtiset ja viimeisen A:n loppuun on lisätty kaksi tahtia. (Lee 1970, 220.)

Nuottiesimerkki 1. *Moonlight in Vermontin* (säv. Karl Suessdorf) viimeinen A-periodi *The Ultimate Jazz Fake Bookin* mukaan (Wong 1988, 256). Analyysimerkinnät tekijän.

Prototyypimuodot ovat niin yleisiä, että epätavallisen mittainen muoto hahmottuu helposti tavallisen muodon muunnoksena eikä itsenäisenä muotonaan. Toisaalta *Moonlight in Vermontin* kuusitahtinen muoto on melodisesti ja harmonisesti ehjä, kuudennessa tahdissa toonikalle kadensoiva kokonaisuus. Viimeisen A-periodin päättävä kaksitahtinen on melodisesti irrallinen ja harmonisen rakenteen kannalta tarpeeton, koska kadenssi on tapahtunut jo aiemmin. Kahdeksantahtinen A-periodi onkin tässä poikkeusmuoto kappaleelle ominaisesta kuuden tahdin mittaisesta A-osasta. Muoto hahmottuukin melodian ja erityisesti harmonian, ei vain metrin perusteella.

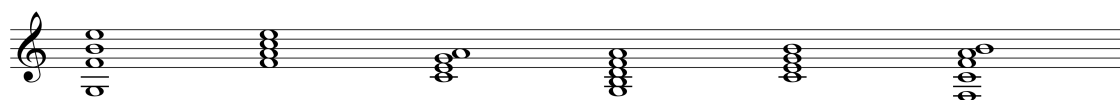
2.3.2 Harmonia Tin Pan Alley -idiomissa

Tin Pan Alley -harmonia on funktionaaliin kolmisointuihin perustuvaa duuri/molliharmoniaa, jota väritetään idiomille ominaisesti kromatiikalla, kolmisointuja laajemmilla soinnuilla ja afroamerikkalaisilla blues- ja jazzvaikutteilla. (Forte 1995, 15-17; Middleton 2007.) Tyypillisissä harmonisissa progressioissa peräkkäiset soinnut ovat usein joko kvinttisuhteisia tai peräisin samasta diatonisesta asteikosta, ja sointukulku johtaa kohti kadensoivaa dominanttia, joka määrittelee toonikan. Klassisesta funktionaalisuudesta poiketen IV asteelta ei aina siirrytä V asteelle vaan toonikalle – kadenssissa IV asteen tilalla onkin usein II aste (van der Merwe 1989, 258). Viimeinen kadenssi toonikalle tapahtuu usein kaksi tai neljä tahtia ennen metrisen muodon päättymistä (Kernfeld 1995, 41). Tällöin refrainia kerrattaessa *harmoninen purkaus* tapahtuu eri aikaan kuin uuden refrainin alkaessa tapahtuva *metrinen purkaus*.

Johns jakaa sointuprogressiot kahteen päätyyppiin. Enemmistö progressioista alkaa toonikalla, jota usein väritetään jollain toonikaa alleviivaavalla sointukululla kuten turnaroundilla (Johns 1993, 458-459). Toisessa tyypillisessä harmonisessa tilanteessa tonaliteetti on aluksi epäselvä ja toonika paljastuu vähitellen. Tällaisia *funnel tonality* -progressioita (funnel = suppilo) tavataan tyypillisesti binäärisessä muodossa, jossa ne voivat muodostua 16 tai jopa 32 tahdin mittaisiksi. AABA-muodossa taas tonaalisesti mielenkiintoiset käänteet tapahtuvat yleensä B-jaksossa A-jakson ollessa toonikaa vahvistava. (Johns 1993, 460-466.) Tilannetta, jossa refrain alkaa jollakin muulla kuin toonikaharmoniolla, voidaan kutsua myös nimellä *nontonic beginning* (Forte 1995, 15).

Pitkäkestoista modulaatiota ei populaarikappaleissa juuri tavata, koska aikajänne on liian lyhyt sellaiseen, mutta lyhytaikaiset modulaatiot ovat tavallisia. Modulaatio tapahtuu tyypillisimmin AABA-muodon B-jaksossa, myös kaukaisiin, terssisuhteisiin sävellajeihin. (Lee 1970, 172, 238; Middleton 2007.)

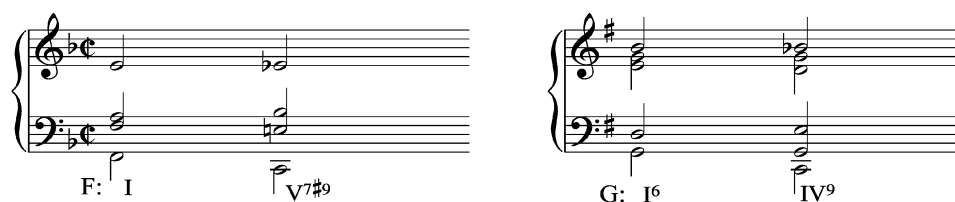
Kolmisointujen ohella tavataan laajempia sointuja, jotka ovat oletettavasti syntyneet melodisissa prosesseissa, joissa alunperin kolmisointuun kuulumattomat melodian sävelet ovat sulautuneet harmoniaan (Forte 1995, 7-8). Osa soinnuista on peräisin eurooppalaisesta 1800-luvun populaarimusiikista eli 'salonkimusiikista'; van der Merwe (1989, 230-232, 248) kutsuukin niitä *parlour-soinnuiksi* (parlour = salonki, olohuone). Hän jäljittää niiden synnyn romantiikan ajan taidemusiikkiin, jossa melodia itsenäistyi ja irtautui harmoniasta korostaen duurin kolmatta, kuudetta ja seitsemättä säveltä. Nuottiesimerkissä 2 nähdään, miten nämä sävelet yhdistettynä tavanomaisiin duurisävellajin sointuihin muodostavat parlour-sointuja. Scottin mukaan (2009, 7-8) ne ilmenevät jo wieniläisessä 1800-luvun populaarimusiikissa, mm. Johann Strauss nuoremman tuotannossa. Lee (1970, 172, 238) toteaa lisäsävelistä tulleen niin tavallisia, että niitä ei enää kuulla ylimääräisinä sävelinä tai purkamista vaativina dissonansseina, vaan ne ovat elimellinen osa sointuja.



Nuottiesimerkki 2. Parlour-soinnut C-duurissa van der Merwen mukaan (1989, 248).

Toinen uusia sointuja luonut melodinen prosessi on alkuperältään afroamerikkalainen. Melodian bluessävelten sulautuessa tonaaliseen harmoniaan ovat syntyneet mm. V^{7+9} -sointu, duurin IV^7 -sointu ja duurin bVI^9 -sointu. (Forte 1995, 8-10.) *Bluessoinnut*,

joista kaksi nähdään nuottiesimerkissä 3, eivät välttämättä ole perinteisessä dominanttifunktiossa, vaikka ovatkin rakenteeltaan dominanttiseptimisointuja tai niiden laajennuksia.



Nuottiesimerkki 3. Bluessointuja kappaleista *The Man that Got Away*, säv. Harold Arlen (vas.) ja *Lady, Be Good*; säv. George Gershwin (oik.) Forten mukaan (1995, 8-9).

Harmoniaa koristellaan usein modaalisella muuntelulla, tavallisimmin duuriin lainatulla mollin IV asteella. Lisäseksillä varustettu IVm -sointu toimii paitsi subdominanttina, myös koristeellisena *erikoissointuna* ilmentämässä jotain melodian tai tekstin merkityksellistä kohtaa. (Forte 1995, 10-12.) Modaalinen muuntelu kaventaa muunnossävellajien välistä eroa (van der Merwe 1989, 255-256). Forten mukaan idiomille on tyypillistä, että sointusatsi tai jotkut sen äänistä ovat paralleeliliikkeessä usein kromaattisesti. Tämäkin on tapa värittää harmoniaa, ei varsinainen funktionaalinen progressio. (Forte 1995, 13-14.)

Bluesperäiset soinnut, parloursoinnut ja muut edellä kuvatut keinot mahdollistavat yksittäisen melodiasävelen tai melodisen motiivin soinnuttamisen monin tavoin. Toisaalta kahden tahdin metriikkaan jäsentyvä harmoninen rytmi, metrisen muodon vakiintuneisuus ja sen lopussa odotettu kadensoiminen toonikalle luovat turvallisen ympäristön monenlaisille harmonisille ilmaisukeinoille. Euroamerikkalaiset populaarisäveltäjät ovat harmonioissaan onnistuneetkin käyttämään suhteellisen rohkeita keinoja, kuten modulaatioita etäisiin sävellajeihin ja dissonoivia sointuja säilyttäen silti yleisön suosion (Lee 1970, 222-223). Myös Bill Dobbinsin (1994, 123) mukaan populaariteoksen nerokkuus piilee siinä, miten diatonisiin melodioihin on voitu yhdistää rikkaita ja mielikuvituksellisia harmonioita.

2.3.3 Cole Porter

Cole Porter (1891-1964) lukeutuu kuuden merkittävimmän amerikkalaisen populaarisäveltäjän joukkoon eli ns. the Big Sixiin, jonka muut jäsenet ovat Jerome

Kern, George Gershwin, Cole Porter, Richard Rodgers, Harold Arlen ja Irving Berlin (Forte 1995, 148). Hän sävelsi ja sanoitti musiikkia elokuvaan sekä teatteri-, revyy- ja balettiteoksiin, mutta ei koskaan varsinaisille Tin Pan Alley -kustantajille. Porterin musikaaleista merkittävimpiä ovat mm. *Gay Divorce* (1932), *Anything Goes* (1934) ja *Kiss me, Kate* (1948); tunnetuimpia yksittäisiä kappaleita ovat mm. *Night and Day*, *What is this thing called love*, *I get a kick out of you* ja *Begin the Beguine*. (Root & Bordman 2012.) Tutkimukseni kohteena olevan kappaleen *Dream Dancing* Porter sävelsi vuonna 1941 ilmestyneeseen Fred Astairen ja Rita Hayworthin tähdittämään elokuvaan *You'll Never Get Rich*. Elokuvasa kappale soi parin minuutin ajan instrumentaaliversiona kohtauksen taustalla. Astaire levytti Porterin sanoittaman version tuoreeltaan vuonna 1941 (Astaire 2010).

Musiikkia mm. Harvardin yliopistossa ja Pariisin Schola Cantorumissa opiskellut Porter oli yksi koulutetuimmista populaarisäveltäjistä. Hänen teoksensa ovatkin usein tavallista hienostuneempia ja kompleksisempia: niille on tyypillistä pitkät, arkkitehtuuriltaan poikkeavat muodot ja kokeileva harmonia. Porterin melodiat ovat usein suhteellisen pitkiä ja rakentuvat yksittäisen motiivin käsittelystä toistolla, sekvensseillä ja varioinnilla. Melodioiden karakteristisia piirteitä ovat monotonisuuden tunnun luominen säveltoistolla tai pienellä ambituksella, laskevat kromaattiset linjat sekä duurin ja mollin välinen vaihtelu jopa yksittäisen fraasin sisällä. (Root & Bordman 2012.)

3 Jazz

Olly Wilsonin mukaan afroamerikkalaisesta musiikkitraditiosta on erotettavissa kaksi päälinjaa. Vanhan folktradition, johon lukeutuvat mm. varhaiset spirituaalit, blues, gospel ja soul, taiteelliset ilmaisumuodot ovat jatkumoa länsiafrikkalaisesta traditiosta, jossa musiikilla on yhteisöllinen ja uskonnollinen funktio. Jazz lukeutuu uuteen traditioon, jossa musiikki on yhteisöllisestä funktiosta irtautunut läntisen taidekäsityksen mukainen aistihavaintojen kohde. Sille on tyypillistä afroamerikkalaisten esityskäytäntöjen ja euroamerikkalaisten musiikillisten muotojen yhdistyminen, mikä ilmenee esimerkiksi jazzmusiikin standarditulkintoissa. (Wilson 1983, 9-10, 21; ks. myös Brothers 1994, 479.)

Afroamerikkalaisen musiikin afrikkalaisperäiset piirteet ovat enimmäkseen peräisin Keski- ja Länsi-Afrikasta, josta suurin osa orjaväestöstä oli kotoisin (ks. mm. Lomax 1978, 80, 91-94; Stuckey 1987, 10-16). Hallitseva piirre on syklinen toistuvuus, joka konkretisoituu palaamisena yhä uudelleen jo kuultuun alkupisteeseen. Brackettin mukaan se ilmentää afrikkalaisen kulttuurin käsitystä ajasta ja elämän kiertokulusta. Syklejä luodaan musiikissa monella tasolla yhtäaikaan: pulssissa, rytmisissä korostuksissa, riffeissä, ostinatoissa ja laajemmalla tasolla kappaleiden muotorakenteissa, kuten blues- tai AABA-muodoissa. Improvisaation kehyksenä on usein syklistä toistuva jakso, kuten soulkappaleiden intensiivinen vamp tai jazzkappaleiden chorus. (Brackett 1995, 118; kts. myös Floyd 1995, 6.)

Jazzin käsite kattaa todella laajan musiikillisten ilmiöiden kirjon, koska jazzille on aina ollut luonteenomaista avoimuus muille traditioille. Tucker ja Jackson toteavat, että jazzin monimerkityksellisen käsitteen piiriin mahtuu sekä monia keskenään erilaisia genrejä että erilaisia musiikin funktioita – jazz voi olla taustamusiikkia, tanssimusiikkia tai keskittynyttä kuuntelua vaativaa musiikkia. Käsitettä voidaan lähestyä ainakin kolmesta eri näkökulmasta. Se on *musiikkitraditio*, joka perustuu afroamerikkalaisten 1900-luvun alussa kehittämiin esityskäytäntöihin. Se on *tapa tehdä musiikkia*, johon liittyy joukko asenteita ja oletuksia - tärkein oletus on, että esitys on muotoaan muuttava, improvisaatiota sisältävä luova prosessi. Jazz on myös *musiikkityyli*, jolle on

tyypillistä synkopointi, bluesperäiset melodiset ja harmoniset piirteet, sykliset muotorakenteet sekä swingrytmiikka. (Tucker & Jackson 2011.)

Jazzkäsitettä on Tuckerin ja Jacksonin mukaan toisinaan pyritty rajaamaan suppeammaksi mm. poliittisista syistä, jolloin käsitteen ulkopuolelle on jätetty ”puhtaan” jazzin ja muiden idiomien välimaastossa olevat tyylit kuten populaariballadit (Tucker & Jackson 2011, ks. myös Tomlinson 2002, 86-91). Evansin ja Bennettin *Dream Dancing* -tulkinta ei edusta tyypillisintä tai afroamerikkalaisinta jazzia, vaan on keitos hyvin erilaisista vaikutteista: välillä pianotekstuuri on selvästi sidoksissa alkuperäiseen euroamerikkalaiseen sävellykseen, välillä säestys on improvisoitua jazztekstuuria ja toisinaan sisältää kokonaiskuvasta korostetusti erottuvia viittauksia afroamerikkalaisen tradition tyyliin ja käytäntöihin. Tuckerin ja Jacksonin edellä esiteltyjä näkökulmia soveltaen ainakin pianotekstuurin swingrytmiikka ja harmonia ovat musiikkityylin näkökulmasta jazzpiirteitä - musiikintekotavan näkökulmasta taas teos voidaan nähdä populaarikappaleeseen ja sen muotorakenteeseen perustuvana improvisoituna esityksenä.

Edellä mainitun kaikkea afrikkalaisperäistä musiikillista ilmaisuja hallitsevan syklisyyden ohella afroamerikkalaisen musiikin pääpiirteet ovat Olly Wilsonin (1983, 1-3) mukaan:

1. metronomisen pulssin tuntu
2. lyömäsoitinten hallitsevuus
3. polymetrisyys
4. offbeatfraseeraus
5. päällekkäiset call-and-response -rakenteet.

Wilsonin luettelemista musiikillisista piirteistä aineistoni kannalta relevantteja ovat erityisesti pulssi, polymetrisyys ja offbeatrytmiikka. Tarkastelen näitä käsitteitä tulevaisuuden alaluvuissa swingrytmiikan yhteydessä. Ainoastaan musiikillisia parametreja kuvaamalla ei liene mahdollista analysoida aineistoa ja sen syntyprosessia tyydyttävästi, joten käsittelen myös chorusmuotoisen jazzin käsitettä ja siihen liittyviä musisoinnin käytäntöjä sekä jazzin kulttuuriseen kommunikaatioon liittyviä call-and-response- ja signifyin(g)-käsitettä.

3.1 Swingidiomi

Käsitettä swing käytetään kahdessa merkityksessä: se tarkoittaa joko *swingtyyliä*, 1930-40-luvuilla kukoistanutta jazztyyliä tai *swingidiomia*, swingtyylistä uudempiin jazztyyleihin periytynyttä ilmaisutapaa. Sekä Kernfeld (1995, 12-14) että Robinson (2011a) toteavat, että swingidiomi voidaan määritellä joko suppeammin rytmiikan näkökulmasta tai laajemmin, jolloin se sisältää mm. artikulaation, äänenvärin, sävelten ajoituksen, melodian kaaroksen, dynamiikan ja vibraton rytmisen vuorovaikutuksen. Tässä alaluvussa pyrin kuvaamaan swing-idiomin rytmisiä ilmiöitä, lyhyemmin swingrytmiikkaa. Monet kuvaamani ilmiöt eivät tosin ole ominaisia ainoastaan swingille vaan myös jazzrytmiikalle yleensä tai muille afroamerikkalaisille tyyleille.

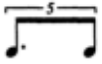
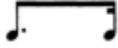
3.1.1 Kolmimuunteisuus ja offbeat

Swingrytmiikassa tavallisin tahtiosoitus on 4/4, ja siinä on usein havaittavissa pulssi, jossa jokainen neljäsosa saa tasaveroisen korostuksen (Robinson 2011b). Pulssi on metronomimainen, eli keskimääräinen tempo on jokseenkin sama sekä pulssin iskujen välillä että laajemmin koko esityksen ajan. Prögler on tutkinut rytmisektiosoitinten mikrorytmistä suhdetta toisiinsa ja metronomipulssiin eri tempoissa eri muusikoiden soittamana todeten, että suhde pulssiin ei swingissä ole kuitenkaan mekaaninen. 'Eteen' tai 'taakse', eli ennen tai jälkeen toisen muusikon tai metronomin soittamaa neljäsosaiskua soittaminen on swingille tyypillistä; tätä ajoitusta muuntelemalla luodaan rytmistä jännitettä sekä kommunikoidaan muiden soittajien kanssa. (Prögler 1995, 48.)

Kernfeldin mukaan pulsatiivisen jazzrytmiikan kaksi pääluokkaa ovat swing- (*swing rhythm*) ja tasajakoinen (*duple rhythm*) rytmiikka. Jotkin tyylit, kuten ragtimepiano tai New Orleans -jazz eivät kuulu selvästi kumpaankaan kategoriaan. Jazzissa tavataan myös jonkin verran vapaapulsatiivisuutta esimerkiksi freejazzissa tai perinteisen jazzin rubato-alkusoitoissa. (Kernfeld 1995, 5-35.) Swingrytmiikan ja tasajakoinen rytmiikan olennaisin ero on artikulaatiotasolla, siinä miten peräkkäisiä kahdeksasosanuotteja soitetaan. Swingiä kuvataan usein kolmimuunteisuuden käsitteellä, jossa vahvalla tahdinosalla oleva kahdeksasosa on periaatteessa triolineljäsosan mittainen, heikolla tahdinosalla oleva taas triolikahdeksasosan mittainen.

Kolmimuunteisuus ei toteudu swingissä edellä kuvatulla tavalla kovinkaan usein vaan kahdeksasosien todelliset pituudet vaihtelevat suuresti eri tekijöistä riippuen. Useat tutkijat (ks. Butterfield 2011, 4-6) ovat tutkineet swingkahdeksasosien mikrorytmiikkaa

analysoimalla vahvalla ja heikolla tahdinosalla olevien perättäisten kahdeksasosien pituuksien suhteita eri jazzesityksistä. Suhdeluvusta käytetään nimityksiä *swing ratio* tai *beat-upbeat ratio* eli BUR (Butterfield 2011, 4; Benadon 2006, 74-75). Täydellisen tasajakoisessa rytmiikassa BUR-luku olisi 1, täysin kolmimuunteisessa 2 (Benadon 2006, 74-75), lisää esimerkkejä aika-arvoin ilmaistavista rytmeistä ja vastaavista BUR-arvoista on esitetty kuviossa 1. Kahdeksasosaparin voi ajatella alkavan myös heikolta tahdinosalta, jolloin kyseessä on *upbeat-beat ratio* – eli UBR (Butterfield 2011, 11-12).

NOTATION	BEAT-UPBEAT RATIO
	1.0 (1 : 1)
	1.3 (4 : 3)
	1.5 (3 : 2)
	2.0 (2 : 1)
	3.0 (3 : 1)

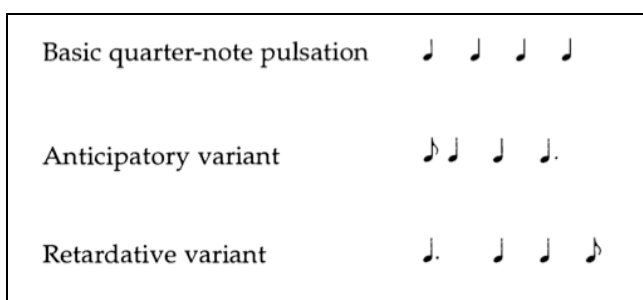
Kuvio 1. BUR eli pitkän ja lyhyen kahdeksasosan suhdeluku eri aika-arvoilla (Benadon 2006, 75).

Butterfieldin esittämät eri BUR-tutkimusten tulokset osoittavat, että rytmisektion BUR-arvot ovat tavallisesti korkeammat eli lähempänä kolmimuunteisuutta, solistien arvot taas matalammat eli lähempänä tasajakoisuutta. Solistit muuttavat kuitenkin kahdeksasosien pituussuhdetta kolmimuunteisemmaksi ensinnäkin fraasin sisällä melodian kaarrosta ja muotoa korostaakseen, toiseksi kadenssaalisissa harmonioissa rytmisektion rytmiikkaan mukautuakseen. Myös tempo vaikuttaa rytmiikkaan, usein tempon nopeutuessa rytmiikka lähentyy tasajakoista ja päinvastoin. BUR-arvon variointi on jazzmuusikolle ilmaisukeino, jolla säädellään musiikin liike-energiaa. (Butterfield 2011, 4-6, 24; ks. myös Benadon 2006, 76 -83.)

Sekä kolmimuunteisuuden käsite että swingin notaatio kahdeksasosin sisältävät tutkijan näkökulmasta paljon epätarkkuuksia ja esim. Benadon (2006) käyttää kolmimuunteisuudesta nimitystä *long-shortness*. Benadon (2006, 91) toteaa kuitenkin, että kolmimuunteisuuden (triplet subdivision) käsitteen käyttö jazzdiskurssissa on

jokseenkin perusteltua, koska triolikaheksasosarytmi on jazzissa hyvin yleinen ja koska kolmimuunteisuus on yksinkertaisuudessaan käytännöllinen tapa esittää asia. Myös Butterfield (2011, 5) toteaa, että muusikot ovat tottuneet näkemään nuotinnettuja kahdeksasosia ja toteuttamaan ne käytännössä swinginä.

Neljäsosapulssin suhteen luodaan jännitettä myös *offbeatilla* eli korostamalla heikoilla tahdinosilla olevia kahdeksasosia. Rahnin (1996, 74-75) mukaan korostettu heikko tahdinosia voi hahmottua osaksi seuraavaa pulssin iskua, jolloin kyse on pulssin ennakoimisesta (anticipation), tai se voi hahmottua osaksi edellistä pulssin iskua, jolloin kyse on pulssin viivästämisestä (retardation), mitä Rahn havainnollistaa kuviossa 2.



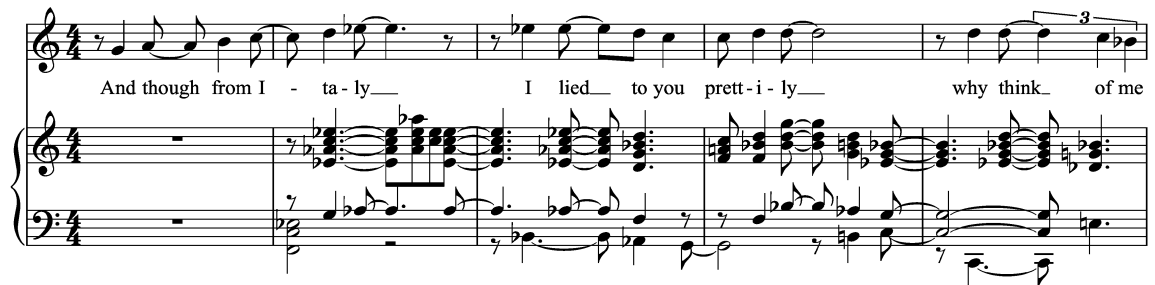
Kuvio 2. Pulssi ja sen kaksi variaatiota Rahnin (1996, 75) mukaan.

Swingissä offbeatiskut hahmottuvat tavallisesti osaksi seuraavaa iskua, ovathan heikot tahdinosat ajallisestikin lähempänä seuraavaa kuin edellistä iskua. Winthrop Sargeant teki varhaisesta jazzista jo 1938 havainnon, että ennakkoiskut ovat jazzissa viivästettyjä tavallisempia ja tämä hypoteesi on myöhemminkin laajalti hyväksytty (Rahn 1996, 75). Kernfeld (1995, 14) havainnollistaa kuviossa 3 kolmimuunteisuuden ja offbeatin käsitteitä käyttäen apunaan saksofonisti Lester Youngin ilmausta "tinkety boom":

1.		Osa iskuista on jaettu kolmeen osaan.
2.		Ensimmäinen ja kolmas osa korostuvat.
3.		Kolmas osa on yhteydessä enemmän seuraavaan iskuun kuin omaansa, mikä tekee rytmistä eteenpäin kulkevan.

Kuvio 3. Kolmimuunteinen swing ja offbeat Kernfeldin (1995, 14) mukaan.

Offbeatia kutsutaan joskus synkopoinniksi. Toivasen (2000, 59) mukaan offbeat on kuitenkin kuvaavampi käsite, koska synkopointikäsite antaa ymmärtää heikon tahdinosan korostamisen olevan hetkellinen poikkeus, kun tosiasiaissa ilmiö on jazzissa niin yleinen, että se on osa sykkeen perusstruktuuria. Nuottiesimerkissä 4 havaitaan offbeatin korostuminen perussykkeen sijaan eräässä Evansin ja Bennettin esityksessä.



Nuottiesimerkki 4. Katkelma kappaleesta *When in Rome* Bill Evansin ja Tony Bennettin esittämänä. Transkriptio tekijän.

Offbeat-aksentoinnilla on Butterfieldin mukaan kahtalainen merkitys. Se hämärtää tavanomaista vahva/heikko-ryhmittelyä ja ylläpitää syklistyyttä heikentämällä vahvojen tahdinosten merkitystä metristen yksiköiden rajakohtien hahmottajana (Butterfield 2011, 13-14).

3.1.2 Twobeat, fourbeat ja open feel

Swingrytmiikassa yleensä rytmisektion bassoinstrumentti ilmaisee perussykettä. Dobbinsin mukaan on kolme tavallista rytmistä lähestymistapaa suhteessa pulssiin, näistä tyypillisin on nuottiesimerkissä 5 kuvattu *fourbeat*, jossa basso soittaa yleensä neljäsosarytmiin perustuvaa walking bass -linjaa. *Twobeat* eli puolinuottiin perustuva bassosyke on tyypillinen varhaisille tyyleille, mutta sitä käytetään myös uudemmissa swingkappaleissa vuorotellen fourbeatin kanssa kontrastia tuovana elementtinä. (Dobbins 1986, 35; ks. myös Rinzier 1999, 126-131; Kernfeld 1995, 6-7.)

♩ = 104-108

Soprano Sax. (Coltrane) *f*

Piano (Tyner) *mf* Cm⁶ Cm¹¹ Cm⁶ Cm¹¹ Cm⁶(11) Cm⁶

Bass (Workman) *mf*

Drums (Jones) *mf*

Nuottiesimerkki 5. Swingrytmiikan fourbeat -säestystekstuuria tyypillisimmillään John Coltranen kvartetin *Softly, as in a Morning Sunrise* -tulkinnassa (Berliner 1994, 693).

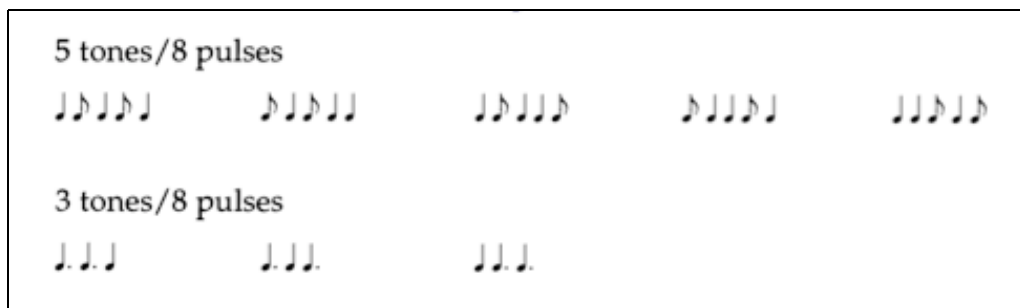
Uudemmassa swingrytmiikassa tavallinen rytminen lähestymistapa on ns. *open feel*, jossa vältetään perussykkeen korostamista ja sen sijaan soitetaan vapaavalintaisia tahdinosia jopa sattumanvaraisen kuuloisesti (ks. esim. Dobbins 1986, 36). Jazzsäestyksen tavanomaisesta pulssia ilmentävästä tekstuurista voidaankin poiketa monin tavoin, sillä kuten Mieczyslaw Kolinski (Toivasen mukaan, 2000, 59) on todennut, kuulijan vaistomainen mentaalinen prosessi tuottaa rytmistä organisoitumista eli metriä hahmottavia malleja, vaikka perussykettä ei aksentoitaisi. Rytminen tekstuuri voi lakata myös hetkeksi kokonaan, sillä pulssi on Kernfeldin mukaan (1995, 11) kuitenkin implisiittisesti koko ajan olemassa. Jazzissa pyritäänkin jatkuvasti luomaan rytmistä mielenkiintoa ja jännitystä särkemällä metriä jollakin rytmisesti hyväksyttävällä tavalla (Toivanen 2000, 66).

3.1.3 Polymetrisyys

Tavallinen keino rytmisen jännitteen luomisessa on *polymetrisyys*, joka toteutuu swingrytmiikassa useimmiten siten, että neljäsosapulssin päälle soitetaan rytmejä, jotka eivät ole nelijakoisia perinteisessä eurooppalaisessa mielessä. Nämä usein afrikkalaisperäiset rytmit eivät hahmotu symmetrisesti puolinuoteiksi, neljäsosiksi ja niin edelleen, eikä tahdistä voida aina erottaa ns. vahvaa tahdinosaa. Rytmejä voidaan

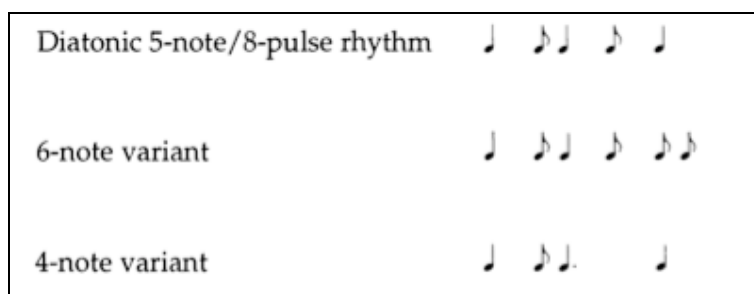
kuvata omina itsenäisinä ilmiöinä ilman symmetrisen 4/4-tahdin rajoitteita käyttämällä *diatonisen rytmin* tai *rytmisen avaimen* käsitteitä.

Jay Rahn (1996) kuvaa afrikkalaisten rytmien rakennetta ja olemusta *diatonisen rytmin* käsitteellä. Se on analogia diatonisen asteikon käsitteestä: siinä missä diatoninen eli seitsensävelinen asteikko rakentuu koko- ja puoliaskelten vuorottelusta, ”diatoninen” rytmi voidaan kuvata erimittaisten aika-arvojen kuten neljäsosien ja kahdeksasosien vuorotteluna. Diatoninen rytmi voi olla eurooppalaisin aika-arvoin ilmaistuna neljän neljäsosan mittainen kuten kuvion 4 esimerkeissä, mutta se ei hahmotu symmetrisenä. (Rahn 1996, 71; 76-77.)



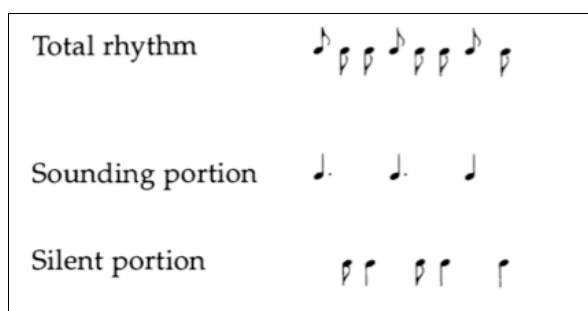
Kuvio 4. Esimerkkejä matemaattisesti johdettavissa olevista diatonisista rytmeistä (Rahn 1996, 78).

Diatonisille rytmeille on Rahnin mukaan (1996, 81) tyypillistä muunneltavuus (variability) ja täydennettävyyys (complementarity). Muunneltavuus tarkoittaa, että rytmiin voidaan lisätä tai siitä voidaan poistaa säveliä ja näin syntyneet rytmit kuullaan saman rytmin eri variantteina, mistä on esimerkkejä kuviossa 5. (Rahn 1996, 85-86).



Kuvio 5. Diatoninen rytmi ja sen variantteja (Rahn 1996, 86).

Täydennettävyyys tarkoittaa, että jokaisella diatonisella rytmillä on oma täydentävä rytmensä, joka muodostuu rytmien iskujen väliin jäävistä iskuista ja joka on itsekin diatoninen rytmi. Von Hornbostel (Rahnin mukaan, 82-83) on todennut, että afrikkalainen musiikki perustuu rummutukselle, ja näin ollen sen rytmit ovat kaksivaiheisia, motoriikkaan perustuvia tapahtumia: jokaista kuuluvaa aksenttia eli soitettua ääntä edeltää motorinen aksentti eli lihasten jännittäminen. Rahnin mukaan ajatusta motorisesta rytmistä voidaan soveltaa diatoniseen rytmiin, jolloin täydentävä, äänetön rytmi muodostuu iskujen välisistä motorisista aksenteista, mistä esimerkki kuviossa 6. Täydentävä rytmi on olemassa, vaikka sitä ei konkreettisesti kuultaisi, mistä on esimerkkinä afrikkalaisessa musiikissa yleinen tapa säestää laulua tai soittoa offbeattaputuksin sen sijaan että taputettaisiin pulssia. (Rahn 1996, 83-85.)

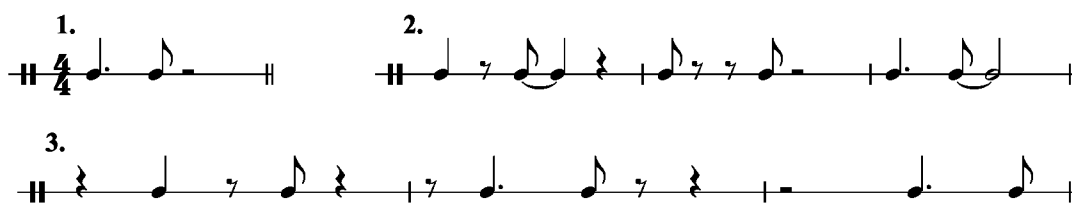


Kuvio 6. Kuultavasta ja äänettömästä rytmistä koostuva diatoninen liikerytmi (Rahn 1996, 84).

Jazzmelodioiden rytmiiikkaa tutkinut Jere Laukkanen toteaa, että jazzin rytmisen jännite syntyy korostamalla sopivassa suhteessa sekä iskullisia että iskujen välisiä tahdinosia. Tämä jännitteen tasapaino saavutetaan hyvin usein siten, että melodian hahmo noudattelee jotain *rytmistä avainta*. Rytmisen avain on vakiintunut rytmisen kaava tai solu, joka on usein jokin afrikkalais-afrokaribialaisperäinen clave-rytmi tai sen johdannainen ja lisäksi rakenteeltaan epäsymmetrinen. (Laukkanen 2005, 5-6; 90-91.)

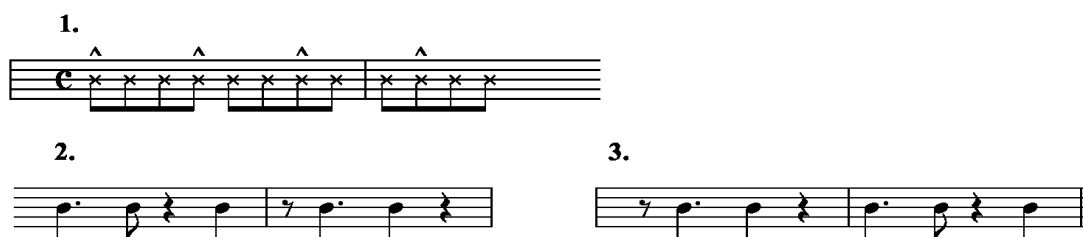
Jazzin keskeisin rytmisen avain on ns. *charleston*, joka on nimetty samannimisen tanssin ja kaupungin mukaan. Se voidaan toteuttaa erilaisin aika-arvoin, olennaisinta ovat nuottien alukkeet. Kuvio voi alkaa miltä tahansa vahvalta tai heikolta tahdinosalta, ja se kiteyttää jazzin rytmisen jännitteen olemuksen: toinen sen aksenteista on aina iskulla, toinen iskujen välissä. (Laukkanen 2005, 30-31; ks. myös Wildman 2005 ja

Tucker & Jackson 2011.) Nuottiesimerkissä 6 on esitetty charlestonrytmin erilaisia ilmenemismuotoja.



Nuottiesimerkki 6. Charlestonkuvio (1.); kuvio erilaisin aika-arvoin (2.); kuvio eri tahdinosilta alkavana (3.) (Wildmanin, 2005 mukaan).

Jazzin tavallisin polymetri on ragtimesta nimensä saanut *secondary rag*, jossa 3/8-metriä soitetaan päällekkäin 4/4-metrin kanssa (Kernfeld 1995, 31-32; ks. myös Rahn 1996, 72-73). Se on Laukkasen mukaan yksi yleisistä jazzin rytmisistä avaimista. Melodioissa se esiintyy tavallisesti 1. iskulta alkavana ja siitä tavataan myös käännettyä muotoa (Laukkanen 2005, 38-39.) Nuottiesimerkki 6 havainnollistaa secondary ragia.



Nuottiesimerkki 6. Secondary rag -rytmi (1.) Kernfeldin mukaan (1995, 31); Secondary rag -rytminen avain tavallisessa (2.) ja käännettyssä (3.) muodossa Laukkasen mukaan (2005, 38).

Monet jazzin rytmiset avaimet ovat afrokuubalaista tai afrobrasiliaalaista alkuperää. Sekä Laukkasen (2005, 91) että Washburnen (1997, 59-60) mukaan jazzissa yleisiä rytmisiä hahmoja ovat erilaiset claverytmit tai *tresillo-* ja *cinquillorytmit*. Nuottiesimerkissä 7 esittelee näitä afrokuubalaisista rytmeistä ja nuottiesimerkissä 8 nähdään, miten clave voi vaikuttaa jazzmelodian rytmiin käytännössä. Jazzin estetiikassa näitä rytmejä varioidaan jatkuvasti eikä toisteta siinä määrin kuin afrokuubalaisessa perinteessä, jossa rytmit toistuvat suhteellisen samanlaisina ja clave määrää muuta rytmistä ilmaisua (Washburne 1997, 69).



Nuottiesimerkki 7. Tavallisimmat jazzissa tavattavat afrokuubalaisperäiset rytmit Washburnen (1997, 60) mukaan.



Nuottiesimerkki 8. Claverytmiä noudatteleva jazzmelodia: Thelonious Monkin sävellyksen Rhythm-A-Ning alkutahdit Washburnen (1997, 73) mukaan.

3.2 Chorusmuotoinen jazz

Jazzkappaleelle tyypillinen muoto on Kernfeldin mukaan ns. *chorusmuoto* (chorus form), joka muodostuu useaan kertaan toistetusta *choruksesta*. Chorus on Kernfeldin määritelmän mukaan *improvisoinnin kehyksenä toimiva muotoyksikkö, joka sisältää metrisen muodon ja siihen sidotun harmonian* (Kernfeld 1995, 40-41).

Jazzmuusikon oletetaan osaavan ulkoa lukuisia yleisimpien kappaleiden eli *standardien* choruksia. Chorus on usein peräisin bluesmuodosta tai jonkin euroamerikkalaisen populaarikappaleen refrainista. (Kernfeld 1995, 41; Ake 2002, 149.) Useilla standardeilla on samanlainen chorus, koska yleisimpiin harmonisiin muotoihin on ollut bebop-kaudelta lähtien tapana säveltää uusia melodioita – esimerkiksi Gershwinin säveltämän *I Got Rhythm*in chorukseen on sävelletty mm. *Anthropology* (Charlie Parker & Dizzy Gillespie) ja *Oleo* (Sonny Rollins) (Tirro 1967). Tirro (1967, 313) kutsuu tätä perinnettä nimellä *silent theme tradition*; näin syntyneitä uusia sävellyksiä kutsutaan nimellä *contrafact* (Owens 2007, 2).

Populaarikappaleen refrainista tulee jazzchorus, kun alkuperäisestä kappaleesta on riisuttu melodia, orkestraatio ym. tekstuurin elementit ja refrainin harmonia ja metrinen muoto ovat muokkautuneet jazzidiomin mukaisiksi. Jazzchoruksissa käytetään yleensä 4/4-tahtia ja sekä muodon osat että koko muoto ovat tahtimäärältään neljällä tai kahdeksalla jaollisia. Toivanen (2000, 66) kutsuu tätä kaavamaista metristä hierarkiaa jazzin neliömäisyydeksi. Tavallisimmat (ks. Rinzler 1999, 59-60; Owens 2007, 1-2) muototyypit ovat 12 tahdin bluesmuoto sekä erilaiset kahdeksantahtisista jaksoista koostuvat muodot: binäärinen 16 tahdin AB, binäärinen 32 tahdin ABAC ja ternäärinen 32 tahdin AABA-muoto. Populaarikappaleen refrainin pituutta voidaan tarvittaessa muokata tahtimäärältään neljällä jaolliseksi, esimerkiksi *I Got Rhythm*in refrain on alunperin 34-tahtinen, mutta jazzkontekstissa sen lopusta on tavallisesti poistettu kahden tahdin mittainen lopuke, jolloin choruksesta on saatu 32-tahtinen (Kernfeld 1995, 52). Myös populaarikappaleille tyypillinen alla breve -metriikka on muuttunut jazzchoruksessa, tavallisesti nelijakoiseksi (Forte 1995, 23).

Populaarikappaleeseen verrattuna jazzchoruksen muoto on yksinkertaisempi, harmonia taas monimutkaisempi. Populaariharmonia muokkautuu jazzharmoniaksi yksittäisiä sointuja laajentamalla, sointuja tai sointukulkuja toisilla korvaamalla sekä harmonista rytmiä muuttamalla, yleensä tihentäen. Luvussa 2.3 kuvattiin, miten populaariharmonia on lähtökohtaisesti kolmisointupohjaista, kun jazzharmonia taas perustuu neli- tai laajempiin sointuihin. Soinnun perusmuoto on septimisointu, jota voidaan laajentaa esim. 9-, (#)11- tai 13-intervalleilla (mm. Tabell 2008, 14; Rinzler 1999, 86-87).

Funktionaalisessa jazzharmoniassa sointuprogressiot perustuvat kääntämättömien sointujen pohjasävelten intervallisuhteisiin. Rinzlerin mukaan (1999, 91-92) peräkkäisten sointujen pohjasävelet ovat useimmiten laskevan terssin, nousevan sekunnin tai nousevan puhtaan kvartin etäisyydellä, ja näistä suhteista vahvin on kvartti- eli kääntäen ilmaistuna kvinttisuhte. Tavallisimmat progressiot kuten II-V -kulut ja turnaroundit perustuvatkin kvinttisuhteeseen. II-V, tarkemmin IIm7-V7, on peräisin populaaristandardeissakin suositusta II-V-I -kadenssista, mutta jazzharmoniassa sitä käytetään monipuolisemmin kuin vain toonikalle purkavana progressionana. Tabellin mukaan se on hyvin joustava harmoninen elementti, jota voidaan transponoida eri tavoin, ketjuttaa esim. kromaattisesti laskevaan ketjuun, ja se voi purkautua monin eri tavoin, ei vain toonikalle (ks. Tabell 2008, 33-37, 42-47).

Turnaround (myös *turnback*) perustuu I-VI-II-V -kulkuun, tosin sitä voidaan reharmonisoida monin eri tavoin ilman että se menettää funktiotaan toonikalta toonikalle kadensoivana progressionana (esimerkkejä reharmonisoinnista mm. Tabell 2008, 34-36). David Bakerin mukaan tyypillinen turnaround on kahden tahdin mittainen ja käsittää neljä sointua. Yksi sen tehtävistä on luoda harmonista liikettä sinne missä alunperin on ollut vain yksi, yleensä I asteen sointu. Toinen tehtävä on auttaa hahmottamaan muotoa: turnaround sijaitsee usein choruksen tai sen osan lopussa ja kadensoi I asteelle uuden jakson alkaessa. (Baker Gillespien mukaan, 1991, 151.) Populaarikappaleen refrainissa viimeinen kadenssi toonikalle tapahtuu kaksi (joskus neljä) tahtia ennen metrisen muodon päättymistä (Kernfeld 1995, 41). Turnaround tuo jännitettä tähän harmonisen ja metrisen purkauksen väliseen kahden tahdin jaksoon.

Tavallisimpia sointukorvauksia (ks. esim. Tabell 2008, 35-37; Rinzler 1999, 91-97) ovat *mediantti-* ja *submedianttikorvaukset*, jotka perustuvat samasta diatonisesta asteikosta muodostettavien sointujen sukulaisuuteen: nelisoinnilla on kolme yhteistä säveltä sekä terssiä alemman että terssiä ylemmän soinnun kanssa. Toinen yleinen sointukorvauksen tyyppi perustuu dominanttifunktioon, näin muodostuvat *tritonuskorvaukset* ja *väliDominantit*. Paitsi yksittäisiä funktionaalisia sointuja, myös sointuprogressioita voidaan korvata mm. tritonuskorvauksella – korvaussointuja käytettäessä tulee tosin ottaa huomioon uusien sointujen sopivuus melodiaan.

3.2.1 Kappaleen kokonaismuoto

Säestyskudoksen ja muodon luominen jazzissa eroaa Paul Rinzlerin mukaan olennaisesti perinteisestä, kirjoittamalla sovittamisesta. Jazzkappaleen sovitus voi toki tapahtua nuottikirjoituksella mutta myös yhtyeen suullisella sopimuksella ennen esitystä tai spontaanisti esityksen aikana improvisoimalla. Jazzin sovitustekniikat ja esityskäytännöt eli esittämisen vakiintuneet tavat ja säännöt ovatkin kiinteässä yhteydessä toisiinsa (Rinzler 1999, v.) Rinzlerin näkökulmaa mukaillen samantapaiseen musiikilliseen lopputulokseen voidaan päästä sekä etukäteissuunnittelulla että esityksen aikana improvisoimalla. Tässä luvussa kuvaan kuitenkin lopputulosta eli sitä, millaisista muotoyksiköistä kappale rakentuu, en niinkään tapoja, joilla sovitus on tuotettu.

Tyypillisen jazzmuodon määräävin tekijä on Rinzlerin mukaan chorus. Tavallisesti kappaleen alussa ja lopussa soitetaan sävelletty teema (*head*) jokseenkin vakiintuneessa muodossa, mahdollisesti kerrattuna ja teemojen väliin sijoittuvissa soolochoruksissa

improvisoidaan. Choruksia ei yleensä lyhennetä vaan ne esitetään kokonaisina, poikkeuksena esim. hitaissa tempoissa viimeinen teema voidaan lyhentää, jotta kappaleesta ei tulisi kovin pitkä. Se, kerrataanko kappaleen teema alussa ja mahdollisesti lopussa, riippuu lähinnä temposta ja choruksen mitasta: nopeatempoinen tai lyhyt, vaikkapa 16-tahtinen chorus on tavallista kerrata. Soolochoruksia on tavallisesti yksi tai useampi kutakin solistia kohti, mutta pyrittäessä lyhytkestoiseen esitykseen chorus voidaan jakaa useampien solistien kesken. (Rinzler 1999, 60-62, 66-67; ks. myös Kernfeld 1995, 40-41; Kernfeld 2011; Tabell 2008, 13.) Jokin soolochoruksista voidaan myös jakaa solistien kesken siten, että kukin soittaa vuorollaan esim. kaksi, neljä tai kahdeksan tahtia. Esim. neljätahtisia soitettaessa tästä käytännöstä käytetään nimitystä *trading fours* (Kernfeld 2011). Kuviossa 7 on esitetty eräänlainen jazzmuodon prototyyppi.

(intro) head (head) solos head (head) (ending)
--

Kuvio 7. Tyypillinen jazzsovituksen muoto (Rinzler 1999, 60).

Muotoon voidaan lisätä myös choruksen muodosta poikkeavia elementtejä kuten alkutai loppusoittoja tai *vamp*-jaksoja, jotka sijoitetaan muodon eheyden vuoksi ennen tai jälkeen chorusta, ei choruksen keskelle. Näistä lisäelementeistä tyypillisin on alkusoitto eli *intro*. Rinzlerin mukaan se voi olla esim. toistuva turnaround-kadenssi, neljä tai kahdeksan tahtia teeman lopusta, teeman säestystekstuuria toistava vamp tai varta vasten sävelletty. Monissa tunnetuissa standardeissa on vakiintunut intro, joka ei välttämättä ole osa alkuperäistä sävellystä vaan pohjautuu esim. johonkin tunnettuun levytykseen. (Rinzler 1999, 1-17.) Populaarikappaleen verse-jaksoa ei juurikaan käytetä jazzesityksissä, ja jazzin kontekstissa puhuttaessa populaarikappaleen muodosta (popular song form) tarkoitetaan usein ainoastaan refrainin muotoa (Owens 2007, 1).

Kappaleen muodon päättää usein lopuke (*ending*), jonka ilmenemismuodoista muutamat ovat niin yleisiä ja erottuvia, että Rinzler kutsuu niitä lopetuskliseiksi (cliché ending). Yksi kliseistä on ns. *tag*, eli kahden tai neljän tahdin muutamia kertoja toistettu kierto, joka on usein harmonialtaan turnaround-kadenssi ja jonka melodia on improvisoitu tai peräisin kappaleen teemasta. (Rinzler 1999, 18-23.) Tag luo intensiteettiä ennen lopullista purkautumistaan viivästyttämällä vuorotellen sekä choruksen harmonista

purkautumista että metristä purkautumista. Kappale voidaan Rinzlerin mukaan lopettaa myös yksinkertaisemmin, soittamalla viimeinen sointu joko staccato-aksentilla tai pitkänä fermaattina, jossa solistilla on tilaisuus soittaa improvisoitu kadenssi. Muita yleisiä lopetustapoja ovat mm. uudesta materiaalista sävelletty lopuke tai introon palaaminen lopussa. Ritardando viimeisten sointujen aikana on tyypillinen tehokeino lopukkeen yhteydessä. (Rinzler 1999, 22-26.)

3.2.2 Improvisointi chorusmuodossa

Chorus luo esitykselle metriset ja harmoniset puitteet, joissa sekä solistiset että säestävät elementit luodaan eriasteisesti improvisoiden. Improvisointi voi teoriassa perustua puhtaasti Kernfeldin määrittelemään *chorukseen* eli muotorakenteen harmonisiin mahdollisuuksiin - käytännössä myös kappaleen melodia on elimellinen osa sävellystä, vaikka sitä ei konkreettisesti esitettäisi. Tällöin improvisoinnin voidaan sanoa perustuvan *teemaan*. Käsité ei ole synonyymi melodialle vaan *teema sisältää sekä melodian että harmonisen muotorakenteen*. Saksofonisti Lou Donaldson on todennut, että soittaessa monimutkaisesti melodian pitäminen mielessä auttaa pysymään mukana kappaleen muodossa (Berliner 1994, 170). Bill Evans taas on kertonut, että vaikka hän ei improvisoinnissaan juurikaan käytä alkuperäisen melodian motiiveja materiaalinaan, melodia on kuitenkin aina läsnä vaikuttimena, hengessä mukana (Smith 1983, 156).

Kernfeld jakaa jazzimprovisoinnin kolmeen tekniikkaan. *Parafrasi-improvisointi* (paraphrase improvisation) on teeman muuntelua ja koristelua siten, että sen tunnistettavuus säilyy. Se voi olla muutaman ornamentin lisäämistä melodiaan tai hyvin mielikuvituksesta työstämistä. Teemaan perustuva improvisointi voi olla paitsi melodian myös harmonisen ja rytmisen tekstuurin muuntelua ja koristelua. Kun sävellettyä melodiaa ei käytetä materiaalina, improvisaatio rakentuu *formuloista* tai *motiiveista* eli rytmiltään ja intervallisuhteiltaan tunnistettavista fragmenteista, joita muusikoiden puhekielessä kutsutaan usein nimellä *lick*. Tällöin harmoninen muoto tai yleiset musiikilliset tekijät kuten sävellaji ja tempo vaikuttavat improvisaation olemukseen enemmän kuin kappaleen melodia. Formulot ja motiivit eivät fragmentteina eroa välttämättä toisistaan, vaan ero on tavoissa, joilla niitä yhdistetään ja muokataan. *Formula-improvisointi* (formulaic improvisation) on yleisin improvisoinnin tapa. Siinä esittäjällä on suuri repertuaari formuloita, joita eri tavoin varioimalla ja järjestelemällä hän luo uusia improvisaatioita. *Motiivi-improvisoinnissa* (motivic improvisation) työstetään huomattavasti pienempää aineistoa kuin formula-improvisaatiossa.

Korkeintaan muutamaa motiivia muokataan esim. koristelemalla, transponoimalla, rytmisellä siirrolla, augmentaatiolla, diminuutiolla ja inversiolla. (Kernfeld 1995, 130-132; 136-138; 143-145; ks. myös Kernfeld 2011.) Improvisaatiotekniikat eivät käytännössä ilmene toisistaan erillisinä, vaan yhdessä esityksessä voidaan käyttää eri tekniikoita, yhtyeen jäsenet voivat soittaa yhtäaikaaisesti eri tekniikoita ja jopa pianistin vasen ja oikea käsi voivat käyttää kahta eri tekniikkaa samanaikaisesti (Kernfeld 2011).

3.2.3 Rytmisektio ja säestystekstuuri chorusmuotoisessa jazzissa

Philip Taggin (2003, 628-629) mukaan jonkin musiikin elementin noustessa huomattavasti esiin suhteessa muihin voidaan taka-alalle jäävistä elementeistä käyttää nimitystä *accompaniment* eli säestys. Accompaniment-termi viittaa yleensä säestystekstuuriin kokonaisuudessaan. Accompaniment-sanasta johdettu lyhenne *comping* (vapaasti suomennettuna komppaus) taas viittaa jazzissa jonkin yksittäisen rytmisektiosoitimen, erityisesti harmoniasoitimen kuten pianon tai kitaran tuottamaan sointusäestykseen. Termejä käytetään tosin jossain määrin synonyymeinä. (Horn & Tamlyn 2003, 634; ks. myös Rinzler 1999, 126; Levine 1989, 223).

Monien musiikkityylien hahmottaminen perustuu tälle melodian ja säestyksen dualismille. Alisteisesta roolistaan huolimatta säestys voi olla melodiaa merkittävämpi tekijä musiikin kokonaismerkityksen välittämisessä. Jazzkappale hahmottuu pitkälti säestyksen kautta: säestys ilmentää mm. kappaleen sykettä, metriä, muotoa ja harmoniaa (Tagg 2003, 628-629.) Myös Levenen (1989, 223) mukaan komppaus tukee kappaleen muodon hahmottumista tuomalla esiin turnarundeja ja bridgejaksoja. Toisaalta jazzin säestyskäytännöille ovat tyypillisiä Kernfeldin ja Rinzlerin kuvaamat keinot, joilla pyritään hämärtämään ja manipuloimaan metriä. *Break* on säestyksen hetkellinen keskeytyminen, jonka aikana solisti tulee esiin. Break ilmenee usein teeman puolivälissä tai lopussa hahmottaen näin muotoa. Uuden solistin tullessa esiin breakin aikana kyseessä on ns. *solo break*. *Stop-time* on breakille sukua oleva tekniikka, jossa tavanomainen jatkuva säestys vaihtuu yksittäisiin rytmisiin aksentteihin. *Double-time feel* on tekniikka, jossa puolitetuilla aika-arvoilla luodaan vaikutelma, että koko tekstური tai osa siitä (esim. pelkkä soolomelodia) kulkee kaksinkertaisessa tempossa, vaikka harmoninen rytmi pysyy muuttumattomana. Vastaavasti *half-time feel* käyttää kaksinkertaisia aika-arvoja puolitempoillusion luomiseksi. (Kernfeld 1995, 8-12; Rinzler 1999, 38-41, 49-50.)

Jazzimprovisaatio tarkoittaa yleensä solistista improvisointia, mutta ajatukset teemaan tai chorukseen perustuvasta improvisoinnista voidaan soveltaa myös säestystekstuurin luomiseen. Säestys voi syntyä choruksen, eli sointumerkkien, muodon ja metriikan pohjalta noudattaen kyseisen jazztyylin käytäntöjä. Teeman pohjalta improvisoitavassa säestyksessä rytmisektion aktiivisuus voi noudatella melodian fraasien kaarroksia ja sointusoittaja voi valita voicingin ja lisäsävelet melodian säveliin sopiviksi. Harmoniasoitin voi Rinzlerin mukaan tukea sävellettyä melodiaa melodian rytmiä mukailevilla sointurytmeillä tai aksenteilla (Rinzler 1999, 27-30, 126).

Jazzsäestys on myös osa yhtyeen musiikillista kommunikointia. Rytmisektion säestys kommunikoi solistin kanssa improvisoidusti ja vuoropuhelunomaisesti, stimuloiden häntä harmonisesti ja rytmisesti ja lisäten kudokseen solistin rytmejä täydentäviä rytmisiä aineksia (ks. mm. Rinzler 1999, 126; Toivanen 2000, 59, 66; Levine 1989, 223). Rytmisektiosoitimet osallistuvat myös solistisen tekstuurin tuottamiseen: lyhyillä sooloilla eli filleillä (*fill*) voidaan joko vastata edeltävään musiikilliseen tapahtumaan kuten solistin fraasiin tai niillä voidaan korostaa jotain sävellyksen muotorakenteen merkityksellistä kohtaa (Sedwell 2003, 562-563).

3.3 Call and response ja signifyin(g) jazzissa

Afroamerikkalaisessa musiikissa tärkeässä asemassa ovat ilmaisukeinot, joiden teho perustuu kommunikaatioon teoksen sisällä, esittäjien ja yleisön välillä ja kulttuuriseen dialogiin. Tavanomainen ilmaisukeino on ns. *call and response*, joka Kernfeldin mukaan periytyy afroamerikkalaisista työlauluista, joissa toistuu antifoninen rakenne, jossa johtaja aloittaa laulun ja kuoro vastaa siihen. Call and response -rakenteelle on ominaista, että kontrastoivalla instrumentaatiolla, äänenvärillä, korkeudella tms. luodaan kuva, että kaksi elementtiä ovat dialogissa ja vastaavat toistensa fraaseihin. Jazzissa se ilmenee esim. big bandin sektioiden välisenä tai laulajan ja soitinsäestyksen välisenä vuorotteluna; trading fours -esityskäytäntö (ks luku 3.2.1) on jazzille erityisen karakteristinen call and response -muoto. (Kernfeld 2014.) Floyd mainitsee mm. Cab Callowayn *Minnie the Moocher* -kappaleen kuuluisine ”hi-de-ho” -lauluosuuksineen eräänä klassisena esimerkkinä call and responsesta jazzissa. Floydin mukaan call and response -käsite voi sisältää erilaisia muotoja: ryhmä voi vastata johtajan aloitukseen muuntuvalla (response) tai samanlaisena pysyvällä (refrain) vastauksella tai dialogi voi olla kahden solistin välinen (Floyd 1995, 44-45).

Signifyin(g) on Henry Louis Gatesin alunperin kirjallisuustutkimuksessa käyttämä käsite, joka kuvaa tyypillistä afroamerikkalaista ilmaisua, joka saa käyttövoimansa afroamerikkalaisen kulttuurin selviytymistaistelusta valkoisen valtakulttuurin syleilyssä. *Signifyin(g)* on afroamerikkalaisen kansankielen retorinen strategia, joka voidaan jäljittää mustan kansanrunouden *Signifying Monkey* -tarinoihin, joissa apina onnistuu ovelalla kielenkäytöllään pärjäämään vahvemmilleen, leijonalle ja norsulle. *Signifyin(g)* on erilaisia trooppeja, kuten kielikuvia ja kaksoismerkityksiä käyttävä kielellinen peli, joka perustuu siihen, että sanalla tai ilmauksella on eri merkitys valkoisessa ja mustassa kielessä. (Gates 1988, ix-xv, 50-57.) Robert Walserin (1993, 345-346) mukaan valkoisessa retoriikassa oletetaan sanojen merkitysten olevan tarkkoja ja muuttumattomia kuin sanakirjassa, mustassa retoriikassa sitä vastoin oletetaan sanojen vaihtuvan jatkuvasti merkitystä kielenkäyttäjien yhteisöissä. Sanomalla yhtä mutta tarkoittamalla toista puhuja pyrkii muuttamaan asemaansa ja olosuhteita itselleen edullisemmiksi (Gates 1988, 53).

Floydin mukaan *signifyin(g)* -käsitettä voidaan soveltaa myös afroamerikkalaisen musiikin tutkimukseen: musiikkiesityksessä *signifyin(g)* tarkoittaa viittauksia esitykseen itseensä, esitettävään kappaleeseen ja sen aikaisempiin esityksiin, muihin kappaleisiin tai genreihin. Se on olemassaolevan musiikillisen materiaalin retorista käyttöä: kunnioituksen osoitusta, leikinlaskua, parodiaa, pastissia, harhaanjohtamista, huumoria, sävelillä tai sanoilla leikkittelyä, puheen tai tarinan illuusion luomista. (Floyd 1995, 7-8.) Floyd käyttää *signifyin(g)*in ja *call and response*in käsitteitä jossain määrin päällekkäisinä, jolloin voidaan ajatella *call and response*in olevan musiikillista kommentointia paitsi esittäjien välillä ja yksittäisen teoksen sisällä, myös laajemmassa kulttuurisessa kontekstissa.

Signifyin(g) -käsitteen avulla jazzesitystä ja sen detaljeja voidaan tarkastella sekä osana afroamerikkalaista perinnettä että suhteessa euroamerikkalaiseen kulttuuriin. Ingrid Monsonin mukaan tämä valtakulttuurin (*superculture*) ja alakulttuurin (*subculture*) suhde on afroamerikkalaisille yhteisöille merkittävä. Valtasuhteeseen voidaan viitata lähes millä tahansa musiikillisella ilmiöllä, joka käynnistää assosiaatioketjun kuulijassa yhdistäen hänet muiden tämän viittauksen ymmärtäneiden kanssa samaan yhteisöön. Yhteisö sisältää sekä esittäjät että yleisön, ja viittauksen tulkinnat voivat olla yhteisön jäsenillä erilaisia. (Monson 1994, 286, 303-305.)

Ilmiselvin esimerkki signifyin(g):ista jazzissa ovat sitaatit. Intertekstuaalisuuden sijaan Monson käyttää tarkentavaa sanaa intermusikaalinen, kun kyse on viittauksesta, joka välittyy instrumentaalimusiikissa kuulonvaraisesti. Sitaatti voi olla musiikkikulttuurien välinen tai jazztradition sisäinen. Esimerkkinä jazztradition sisäisestä viittauksesta on Jaki Byardin kappale *Bass-ment Blues*, jossa pianisti Byard avantgardistisessa kontekstissa soittaa perinteisiä, kliseisiä big band -riffejä dissonoivin klusterein soinnutettuna. Äänitteellä konserttiyleisön kuullaan nauravan näissä kohdissa – tämä on tulkittavissa kunnioittavaksi eleeksi, joka osoittaa kuulijan ymmärtäneen viittauksen nokkeluuden ja merkityksen jazztradition kontekstissa. (Monson 1994, 302-303.)

Kulttuurien välinen viittaus voi Monsonin mukaan kohdistua esimerkiksi klassiseen musiikkiin tai euroamerikkalaiseen populaarimusiikkiin, kuten John Coltranen klassikotulkinnassa kappaleesta *My Favorite Things*. Populaarikappaleen jazzversioissa signifyin(g) toteutuu monella tasolla. Sävellys muuntuu improvisoinnin kehykseksi ja yksinkertainen populaarityyli muuntuu kompleksisemmaksi jazziksi, joka on taitavampaa ja myös eurooppalaisen klassisen taidekäsityksen perspektiivistä parempaa musiikkia. Afroamerikkalaisen estetiikan voidaan tulkita lisänneen alkuperäiseen jotain ja parantaneen sitä. (Monson 1994, 292-293, 298-299.)

Floydin ja Monsonin kuvaaman signifyin(g) -käsitteen – afroamerikkalaisen kulttuurin ja valtakulttuurin suhdetta manipuloivan toimintatavan – käyttö juuri tässä tutkimuksessa vaatii joitakin tarkennuksia, koska aineistoni on sekä tekijöidensä että musiikillisten vaikutteidensa johdosta jazziksi hyvin euroamerikkalaista. Ajattelenkin signifyin(g)in olevan musiikillisen kommunikoinnin muoto, jolla esittäjä ja esitys ovat yhteydessä omaan ja muihin traditioihin sekä kuulijoiden ja esittäjien yhteisöön. Mustan musiikin retoriset keinot ovat tässä ajattelutavassa vapautuneet mustan ja valkoisen kulttuurin suhdetta ilmentävästä merkityksestään ja muuttuneet puhtaammin musiikillisen ilmaisun ja kommunikaation keinoiksi. Walser havainnollistaa signifyin(g)iä: Miles Davis tulkitessaan standardia *My Funny Valentine* paitsi käyttää hyväkseen sävellyksen melodisia ja muotorakenteellisia mahdollisuuksia, myös kommentoi ja keskustelee kaikkien kappaleesta kuulemiensa sekä itse soittamiensa versioiden kanssa. Yksittäinen kuuliija taas kokee Davisin tulkinnan olevan dialogissa juuri niiden versioiden kanssa, jotka hän on sattunut aikaisemmin kuulemaan. (Walser 1993, 351.)

Alakulttuurin ja valtakulttuurin suhde on kuitenkin aineistossani relevantti ajatus – kunhan se ymmärretään afroamerikkalaisuuden ja euroamerikkalaisuuden suhteen ohella myös musiikillisen marginaalin ja valtavirran suhteeksi. Jazzmuusikot ovat tietoisia marginaaliasemastaan useassa mielessä, myös Bill Evans tiedosti jazzmusiikin vaatimattomat taloudelliset menestysmahdollisuudet. Don Baconin haastattelussa ensimmäisen Bennett-levyn ilmestymisen aikoihin hän totesi hirtehisesti, että hänen mielestään kyseessä ei ole missään nimessä jazzlevy, vaan sanan jazz mainitseminen voi olla jopa vahingollista – todettuaan aikaisemmin, että sana ei enää herättänyt samoja suosittuuteen ja kaupalliseen menestykseen liittyviä mielleyhtymiä kuin parikymmentä vuotta aikaisemmin. (Bacon 1994, 20.)

Myöskään jazzmuusikolta vaadittavaa kurinalaisuutta, älykkyyttä sekä tiedollista ja taidollista osaamista ei Monsonin (1994, 285-286) haastatteleminen muusikoiden mukaan yleisesti tunnusteta vaan myytti vaistonvaraisesta, primitiivisestä jazzista elää sitkeästi. Klarinetisti Don Byron toteaa Monsonin (1994, 290-291) haastattelussa, että jazzmuusikot tasapainoilevat eri kulttuurien ja esteettisten ideaalien välimaastossa: jazzissa pyritään sekä taiteelliseen vakavastiotettavuuteen että helpostilähestyttävään, mukaansatempaavaan swingiin ja siinä on tärkeää sekä tuntea säännöt että rikkoa niitä. Tietoisuus marginaalissa olemisesta saa kommunikoimaan signifyin(g)in avulla pienelle piirille, joka tuntee jazzperinteen, arvostaa sitä ja on yhtä lailla tietoinen kulttuurisesta asemastaan marginaalisena musiikintekijänä tai kuulijana.

4 Bill Evans

William John (Bill) Evans syntyi 16.8.1929 Plainfieldissä, New Jerseyssä. Hän aloitti klassisen pianonsoiton kuuden ja puolen vuoden ikäisenä ja kokeili myös viulua, huilua ja pikkoloa vuosien varrella. Kahdentoista ikäisenä hän kuuli jazzia ensi kerran ja alkoikin nopeasti perehtyä siihen. Nuotinlukutaitoinen Bill sai jo kouluikäisenä työtilaisuuksia mm. paikallisessa teatterissa, häissä ja tansseissa. (Pettinger 2002, 1-12.) Vuonna 1946 Bill Evans pääsi opiskelemaan musiikkia Southeastern Louisiana College at Hammondiin, New Orleansin lähetyville. Jo kouluiässä alkanut kaksoiselämä jatkui Louisianassa: päivisin hän opiskeli klassista, öisin soitti jazzia jameissa ja keikoilla. Jazzpianisteista nuoreen Evansiin vaikuttivat Bud Powell ja erityisesti Nat ”King” Cole. (Pettinger 2002, 13-15.) Hän imi vaikutteita myös boogie woogiesta että Teddy Wilson -tyylisestä stride-pianosta ja toisaalta taidemusiikista ja sen sävellystekniikoista barokista Stravinskiin (ks. esim. Reilly 2010, xiii; Stevens 2010, vii-ix). Opintojensa jälkeen vuonna 1950 Evans muutti New Yorkiin, jossa hän toimi lyhyen aikaa eri jazzyhtyeissä ennen siirtymistään sotilassoittajaksi vuosiksi 1951-54. Vuonna 1955 hän palasi New Yorkiin jatkaakseen keskeytynyttä muusikon uraansa ja opiskellakseen sävellystä Mannes College of Musicissa. (Pettinger 2002, 20-24.)

Vuonna 1956 Evansin ura pääsi todella vauhtiin: hän äänitti ensimmäisen oman levynsä *New Jazz Conceptions* ja levytti mm. Charles Mingusin ja George Russellin kanssa. Vuonna 1958 hän liittyi Miles Davisin yhtyeeseen, jossa hänen panoksensa modaalisen jazzin merkkiteoksen *Kind of Blue*n synnyssä oli merkittävä. Alle vuoden mittaisen yhteistyön jälkeen hän kuitenkin jätti Davisin muodostaakseen oman trion. Pianon, basson ja rumpujen trio olikin hänen tärkein työkalunsa koko uran ajan, merkittäviä kokoonpanoja ovat erityisesti vuosien 1959-1961 trio, jossa rumpalina oli Paul Motian ja basistina Scott LaFaro sekä viimeisten vuosien trio rumpali Joe La Barberan ja basisti Marc Johnsonin kanssa. Evans teki myös soololevyjä kokeillen myös useiden pianoraitojen päällekkäisäänityksillä, duolevyjä mm. laulaja Tony Bennettin ja kitaristi Jim Hallin kanssa sekä levytyksiä isommilla kokoonpanoilla. Pitkään jatkuneen huumeriippuvuuden ja muiden terveysongelmien uuvuttama Bill Evans kuoli New Yorkissa 15.9.1980. (Encyclopedia of Popular Music 2006c.)

Evans ei ollut tyypillinen jazzmuusikko, koska hän tuli valkoisesta keskiluokkaisesta taustasta ja opiskeli jazzin kielen suhteellisen myöhäisellä iällä. Hän on kuvannut jazzin omaksumistaan ankarana analyttiseksi rakennusprosessiksi, jossa hän otti selvää perusteista ja rakensi niistä pitkän ajan kuluessa oman tyykinsä. Evans katsoi menestyneensä juuri siksi, että hän ei ollut voinut ottaa tyylin kielioppia ja nyansseja itsestäänselvyyksinä vaan oli joutunut perehtymään niihin syvällisesti. (Lyons 1976, 12.) Pettingerin kokoama diskografia havainnollistaa Evansin pitkäjännitteistä työtä: vaikka Evans esiintyi ja levytti valtavasti, ohjelmiston määrä ja vaihtuvuus oli huomattavan pieni. Hän palasi yhä uudelleen samoihin kappaleisiin, esimerkiksi *Waltz for Debby* ja *My Romance* olivat Evansin ohjelmistossa vuoden 1956 debyyttilevystä lähtien hänen viimeisen elinvuotensa livetallenteisiin asti. (Pettinger 2002, 295-335.)

Bill Evansia pidetään yhtenä kaikkien aikojen merkittävimmistä jazzpianisteista ja tärkeimpänä aidosti pianistisen, modernin jazztyylin kehittäjänä. Stevensin mukaan käsitys jazzpianon soundista muuttui Evansin soittotavan myötä. Evansin kosketus oli hienostunut ja hän kiinnitti paljon huomiota pedaalinkäyttöön, fraseeraukseen ja dynamiikkaan. (Stevens 2010, vii.) Evansin ilmaisutapaa on kuvattu lyyriseksi, melodiseksi ja impressionistiseksi (Collier 1978, 393-394; Encyclopedia of Popular Music 2006c; Pettinger 2002, 173). Evansilla oli vankka klassinen koulutus ja vuosien kokemus euroamerikkalaisten populaaristandardien parissa. Hän loi tavan, jolla 1930 - 50-lukujen standardeja nykyään soitetaan tuomalla musiikkiin originaaleja melodisia ideoita, nyttemmin legendaarisia sointuvoicingeja ja harmonista liikettä (Stevens 2010, vii). Pettinger (2002, 61) toteaa, että Evans yhdisti eurooppalaisia vaikutteita jazziin aidommin kuin ns. third stream -suuntaus, joka oli pystynyt sulautumiseen vain järjen, ei tunteen tasolla.

Hitaita tempoja ja melankolisia tunnelmia suosinutta Evansia on kritisoitu rytmiiikan ja swingin heikkouksista (Encyclopedia of Popular Music 2006c; Ake 2002, 92-94). Collier (1978, 396) toteaa, että Evansin musiikki on eurooppalaistyylistä, mietiskelevää ja melankolista. Collierin mukaan Evansin suurin heikkous on rytmikka eikä hän ole kiinnostunut groovesta. On totta, että Evans ei pyrkinyt afroamerikkalaiseen tapaan rakentamaan groovea rytmisektion soittaman vakaan pulssin varaan, mutta hän oli rytmisesti hyvin edistysellinen. Stevensin mukaan kiinnostus rytmiin näkyi pyrkimyksessä yhtyeen rytmiseen vuorovaikutukseen ja erilaisten tahtilajien, polyrytmien ja -metrien ahkerassa käytössä. Harmonisen rytmin manipulointi ns. displacementin keinoin kiinnosti häntä koko uransa ajan. (Stevens 2010, vii.)

Pianotriojazz muuttui Evansin innovaatioiden myötä. Hän kehitti erityisesti yhtyeen rytmistä ja melodista vuorovaikutusta. (Stevens 2010, vii.) David Aken mukaan Evansin ideaaliyhtyeessä jokainen jäsen oli rytmisesti tasavertainen. Evans itse totesi että pulssia ei tarvitse soittaa konkreettisesti, riittää että sen tuntee sisällään. Musiikkia voi verrata kirjoitukseen, jossa piirretään vain kirjainten varjot, silti lukija näkee itse kirjaimet varjojen sijaan. Rytmisen tasaveroisuuden ideaali havaitaan Pettingerin mukaan myös Evansin tavassa käyttää käsiään: vasen käsi ei ole säännöllinen säestäjä vaan tilanteen mukaan rytmiään muunteleva toimija (Ake 2002, 92-94; Pettinger 2002, 21-22).

4.1 Pianotekstuureja Evansin soolotyylissä

Bebop-vallankumouksesta lähtien merkittävin jazz on ollut enimmäkseen puhaltajien tähdittämää pieniyhtyejazzia ja improvisoitu melodia sen ydintä. Siksi on ymmärrettävää, että jazzista kirjoitettaessa painotetaan yhtyekontekstissa tapahtuvaa sooloimprovisointia. Suuri ja ehkäpä myös tunnetuin osa Bill Evansin tuotannosta on pianotrion soittamaa bebop-pohjaista modernia pieniyhtyemainstreamia, mikä voi antaa melko kapean kuvan Evansin ulottuvuuksista muusikkona. Ehkä tämä näköharha on taustalla James Collierin (1978, 395-396) näkemyksessä, jonka mukaan Evans on lokeroitavissa muiden vasemman käden käytössä rajoittuneiden modernien jazzpianistien joukkoon, mikä on absurdi ajatus Evansin vasenkätisyys huomioiden.

Evansin pianistinen monipuolisuus ja tyyllinen laaja-alaisuus tulevat parhaiten esiin hänen soittaessaan ilman rytmisektiota. Kuvaan tässä luvussa Evansin *soolotyylä* eli soolopiano- tai duomusiikkia erotuksena *yhtyetyylistä*. Evans teki kokonaisii soolopianolevyjä, sekä perinteisesti (mm. *The Solo Session vol. 1 & 2*, 1963; *Alone*, 1968; *Alone Again*, 1975) että päällekkäisäänityksin (*Conversations with Myself*, 1963; *Further Conversations with Myself*, 1967) toteutettuja. Duolevytyksistä merkittävimpiä ovat Bennett-levyjen ohella duetot kitaristi Jim Hallin kanssa. (ks. Pettinger 2002, 295-335.) Hänellä oli myös tapana sijoittaa soolokappaleita tai -jaksoja triosoiton lomaan sekä studiolevytyksissä että konserteissa.

Evans on todennut, että soolona voi toteuttaa asioita, jotka yhtyeessä olisivat mahdottomia. Soolotyyli onkin usein rapsodista, eli siinä liikutaan tunnelmasta toiseen esimerkiksi suoraviivaisen jazzin ja orkestraalisten jaksojen välillä. Myös sävellajien välillä liikkuminen on soolosoitossa luontevaa. (Lyons 1976, 13.) Hinesin mukaan Evansin sooloesityksille on tyypillistä yhtyetyyliä rohkeammat reharmonisaatiot ja

rundas kontrastoivien tekstuurien käyttö. Evansin soolopianosovitukset eivät ole sovituksia perinteisessä mielessä: vertaamalla useita ottoja samasta kappaleesta voidaan havaita, että jokainen esitys eroaa edellisestä mm. harmonian, voicingien ja keston osalta. (Hines 1990, 13-15.) Soolotyyli on teknisesti haastavaa, koska pianisti on vastuussa koko säestystekstuurista ja usein myös melodiasta. Tulevissa alaluvuissa kuvaan, miten Evans soveltaa tavallisimpia jazzpianotekstuureja soolotyyliinsä.

4.1.1 Vasemman käden säestys yksiaänisen melodian yhteydessä

Pulsatiivinen swing on tyypillistä Evansin yhtyeilylle, mutta sitä esiintyy jonkin verran myös soolotuotannossa, erityisesti livetaltioinneissa, kuten nuottiesimerkissä 8. Siinä vasen säestää oikean käden yksiaänistä bebop-linjaa tersseistä ja septimeistä koostuvilla voicingeilla ja näiden kanssa vuorottelevilla perussävelillä. Hinesin mukaan Evansin vasemman käden voicingit sisältävät usein terssin ja septimin ja soinnut ovat useimmiten avonaisessa asettelussa. (Hines 1990, 12-13.) Tällainen soinnutus on sukua mm. Bud Powellin suosimille, varhaisen bebop-kauden *shell voicingeille*, joita on esitetty nuottiesimerkissä 9. Soolotyyliä edustavassa nuottiesimerkistä 10 on merkillepantavaa, miten Evansin soolotyyliä vasen käsi painottaa jossain määrin pulssia offbeatin sijaan. Isokätiselle Evansille on luontevaa ottaa sointuun juuri perussävel, septimi ja desimi, näin voicingin ja bassosävelen vuorottelu voidaan toteuttaa käden asemaa muuttamatta.



Nuottiesimerkki 9. Bud Powell -tyylinen vasemman käden sointusäestys Levinen (1989, 164) mukaan.



Nuottiesimerkki 10. Katkelma *I Loves You, Porgy* -kappaleen pianosoolosta levyllä *At the Montreux Jazz Festival*, Art Tofanellin (1993a, 25-26) transkriptio.

Hitaissa tempoissa Evans käyttää usein stridesäestystä. Nuottiesimerkissä 11 kuvattu stride on 1920 - 40-luvuilla vallinnut, ragtimesta syntynyt soittotapa, jota myöhemmät pianistit ovat käyttäneet edelleen sooloesityksissä. (Levine 1989, 155.)



Nuottiesimerkki 11. Esimerkkejä vasemman käden stride-tekstuurista Levinen (1989, 155-156) mukaan: 1. perinteinen stride, jossa bassoäänet ja kolmi- tai nelisoinnut vuorottelevat; 2. nykyaikainen stride, jossa käytetään modernimpia voicingeja; 3. stridetyylissä tavallinen ns. walking tenths -äänenkuljetus.

Levinen mukaan Evans ja Wynton Kelly ottivat ensimmäisten joukossa käyttöön moderneja, pohjasävelettömiä voicingeja, jotka koostuvat terssin ja septimin lisäksi lisäsävelistä. Nämä voicingit ovat ahtaammassa asettelussa ja hieman korkeammassa rekisterissä kuin shell voicingit. (Levine 1989, 41-42.) Nuottiesimerkissä 12 Evans yhdistää strideen näitä voicingeja ja varioi soinnun ja basson rytmistä vuorottelua.



Nuottiesimerkki 12. Pianosooloa *Some Other Time* -kappaleesta levyllä *The Tony Bennett / Bill Evans Album*, transkriptio tekijän.

4.1.2 Paralleeliharmonia

Diatoniset tai kromaattiset paralleelisointukulut ovat Evansille hyvin luonteenomaisia paralleeliliikkeitä. Hän käyttää rinnakkaisliikkeessä mm. erityyppisiä kvarteista rakentuvia tai mollisointuja, ja liikkeen kanssa esiintyy usein samanaikaisesti jokin vastakkaiseen suuntaan liikkuva melodinen linja tai urkupiste. (Hines 1990, 14). Nuottiesimerkki 13 edustaa Evansin paralleeliharmoniaa.



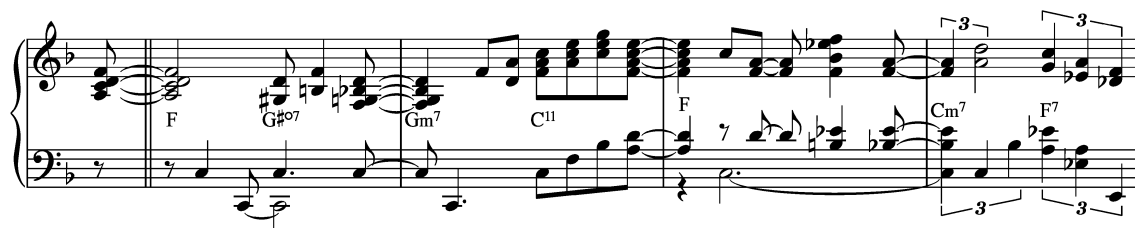
Nuottiesimerkki 13. Diatonista paralleeliliikettä Evansin sointutekstuurissa (Hines 1990, 18).

Niinsanotussa *block chord* – eli blokkisointutekstuurissa melodia soinnutetaan siten, että soinnut ovat melodian suuntaisessa paralleeliliikkeessä ja samassa rytmissä kuin melodia. Tekstuuria soitetaan usein kahdella kädellä, tällöin käytetään nimitystä *locked hands* -tekniikka. Soinnun sävelten määrä, niiden jakaminen eri käsille ja voicingin asettelu riippuu pitkälti soittajasta. (Levine 1989, 179-180.) Blokkitekstuuri sisältää yleensä melodian ja harmonian, mutta ei välttämättä basson perussäveltä. Allaolevissa swingrytmiikkaa edustavissa esimerkeissä on kolme Evansin tapaa ratkaista perussävelen tuottaminen. Nuottiesimerkissä 14 suurin osa blokkitekstuurin sävelistä sisältää perussävelen alimmassa äänessä.



Nuottiesimerkki 14. Pianosoelokatkkelma kappaleesta *Lucky To Be Me* levyllä *Together Again*. Transkriptio tekijän.

Nuottiesimerkissä 15 Evans soittaa kahden käden *locked hands* -linjan lomaan bassosäveliä, tässä bassosävel on sävellajin kvintti. Kvinttiurkupiste on Hinesin mukaan erityisesti Evansin soolotyylille tyypillinen harmonista jännitettä luova tehokeino, jota hän käyttää mm. turnarundeissa, I asteen aikana ja introissa (Hines 1990, 14).



Nuottiesimerkki 15. Katkelma *I Loves You, Porgy* -kappaleen pianosoolosta levyllä *At the Montreux Jazz Festival*, Art Tofanellin (1993b, 28) transkriptio.

Vasen käsi voi toimia myös itsenäisenä, blokkimelodiaa vapaan kontrapunktisesti kommentoivana melodisena toimijana, kuten nuottiesimerkissä 16. Tällöin Evans soittaa blokkitekstuurin yleensä vain oikealla kädellä, eikä harmonia ole yhtä runsas kuin locked hands -tekstuurissa.



Nuottiesimerkki 16. Pianosoelokielma kappaleesta *Lucky To Be Me* levyltä *Together Again*.
Transkriptio tekijän.

4.1.3 Soinnun ja basson vuorotteleva säestys

Säestäessään solistia swingrytmiikassa Evans käyttää usein soinnun ja basson vapaata vuorottelua, jota esitän nuottiesimerkissä 17. Basso voi olla yksittäinen sävel tai sen oktaavikaksinnus tai perussävel, johon on lisätty jokin sointusävel. Sointu voidaan soittaa joko oikealla kädellä tai molemmilla käsillä.

Nuottiesimerkki 17. Säestystä kappaleessa *When In Rome* levyltä *The Tony Bennett / Bill Evans Album*.
Transkriptio tekijän.

Esimerkissä Evansin oikean käden voicingit ovat pohjasävelettömiä 3-4-äänisiä voicingeja. Kahden käden voicingit ovat myös Evansille tyypillisiä: Hinesin mukaan vasen soittaa usein terssiä ja/tai septimiä, oikealla kädellä korostetaan sointiväriä kaksintamalla soinnun värisäveliä (6, 7, 9, 11, 13) ja yläsävelsarjan säveliä; tyypillisesti soinnun ylärekisterissä kvartin tai kvintin etäisyydellä olevat sävelet ovat oktaavilla kaksinnettuina. Puhdas kvartti (tai kääntäen kvintti) on tavallinen intervalli: yksittäiset

soinnut sisältävät usein päällekkäisiä kvartteja, ja sointutekstuurin melodinen liike tapahtuu usein rinnakkaisin kvartein. (Hines 1990, 12-13.)

4.1.4 Kolmekätinen soittotapa

Eräs Evansin ratkaisu kokonaistekstuurin tuottamiseen on Brent Edstromin (2003, 35) mukaan nuottiesimerkissä 18 kuvattu ”kolmekätinen” soittotapa, jossa oikea käsi soittaa melodiaa, vasen bassosäveliä ja molemmat kädet osallistuvat sointutekstuurin muodostamiseen väliäänissä. Tämä soinnutustekniikka mahdollistaa pohjasävelellisten sointujen käytön, jolloin tekstuuri sisältää paitsi pulssin, myös täydellisen harmonisen informaation. Evans käytti Pettingerin mukaan tätä tekniikkaa myös duosäestyksissään kitaristi Jim Hallin ja myöhemmin Tony Bennettin kanssa (Pettinger 2002, 233-234).

Rubato ♩ = 170

The musical score is written for piano and features a 'three-handed' playing technique. It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line and chords. The second system continues the same pattern. Chords are labeled: Cmaj9, Bm9(b5), E7(b9), Am7, Abm7, Gm7, C7, Fmaj9, Bm7(b5), E7, Am9, D7(b9), Gm11, and C+.

Nuottiesimerkki 18. ”Kolmekätistä” soittotapaa Evansin sävellyksen *The Opener* alkutahdeissa (Edstromin mukaan, 2003, 35). Sointumerkinnot tekijän.

Esimerkissä soinnun alimmat sävelet ovat yleensä perussävel, terssi ja septimi, ylemmässä rekisterissä on yleensä muita sointu- ja värisäveliä sekä ylimpänä melodia. Näkemättä alkuperäistä esitystä on toki mahdotonta aukottomasti sanoa, mitkä äänet Evans soittaa vasemmalla, mitkä oikealla kädellä.

4.2 Evansin parafrasityyli

Toinen mahdollinen tapa jäsentää Evansin tyyliä liittyy improvisoinnin määrään ja laatuun. Barry Kennyn mukaan Evansin sovitetussa (arranged) tyyliässä alkuperäinen melodia säilyy jokseenkin koskemattomana muuntelun tapahtuessa enimmäkseen tekstuureissa ja harmoniassa. Improvisoitu (improvised) tyyli taas edustaa pääpiirteissään bebop- ja postbop-tyyliä, jossa yksiaänistä oikean käden melodialinjaa

säestävät vasemman pohjasävelettömät soinnut. Melodiaimprovisaatio perustuu kappaleen chorukseen eikä juuri muistuta alkuperäistä melodiaa. (Kenny 1999b, 166.)

Kennyn nimitykset 'sovitettu' ja 'improvisoitu' voivat näyttää sisältävän oletuksen, että improvisointi on melodista (ja nimenomaan alkuperäisestä melodiasta riippumatonta formula- tai motiivista improvisaatiota) ja että säestystekstuurin luominen ja variointi ei ole improvisaatiota vaan sovittamista. Kernfeldin improvisaatiokategorioita (ks. luku 3.3.2) Kennyn määritelmiin soveltaen ”sovitettu tyyli” edustaisi kuitenkin parafraasi-improvisaatiota, ”improvisoitu tyyli” taas formula- tai motiivista improvisaatiota. Käytänkin mieluummin nimitystä *parafrasityyli*, kun melodia on tunnistettavissa mutta säestystekstuuri ja harmonia ovat improvisoituja. Evans käytti molempia lähestymistapoja sekä yhtye- että soolopianosoitossa, joskin parafraasi-improvisaatio oli tyypillisempää soolotyylissä, motiivi/formulaimprovisaatio taas yhtyetyylissä. Myös Bennett-levyillä Evansin pianosoolot ovat enimmäkseen parafrasityyliä.

Nuottiesimerkissä 19 on Evansin parafraasi-improvisointia soolopianolla: melodia on melko muuntumaton, mutta säestys on mielikuvituksekas ja koristeellinen. Tässä vuorottelevat kolmekätinen soittotapa ja tekstuuri, jossa oikean käden osin harmonisoitua melodiaa säestää vasemman liikkuva, murtosointu- ja asteikkokulkuja sisältävä linja.

Quiet Now
melodia

Quiet Now
(Bill Evans)

Am Fmaj13 B13(b9) E7(#9) Am7 C#o7 Dm7 G9 Cmaj7 Fmaj9

Bb9(#11) A+7 Dm7(b9) G13 Bm11 E7(b9) Am11 D13(#11) D#o7

8vb

Nuottiesimerkki 19. Yläviivastolla *Quiet Now* (säv. Zeitlin) The Ultimate Jazz Fake Bookin mukaan (Wong 1988, 307), alaviivastoilla Evansin version transkriptio Wetzelin mukaan (1996, 56). Sointumerkinnot tekijän.

4.3 Yhteistyö Tony Bennettin kanssa

Tony Bennett (Anthony Dominick Benedetto, s. 1926) aloitti uransa toisen maailmansodan aikaisissa viihdytysjoukoissa. Hänen ensimmäinen hittinsä oli *Boulevard of Broken Dreams* vuodelta 1950 ja ehkä suurin menestys tuli Grammy-palkitulla esityksellä *I Left My Heart in San Francisco* vuonna 1962. Urallaan hän on tehnyt runsaasti jazztyyppistä musiikkia, mm. 1958 levyn *Basie Swings, Bennett Sings* ja 1970-luvulla yhteistyötä paitsi Bill Evansin, myös Ruby Braffin kanssa. Hän on noussut uudelleen myös nuoremman yleisön suosioon esiintymällä 1990-luvulla mm. *MTV Unplugged* -sarjassa ja *David Letterman Showssa* ja on ollut aktiivinen esiintyjä vielä 2000-luvulla. (Encyclopedia of Popular Music 2006a.)

Laulajana Bennett on hieman karheaääninen lyyrinen baritoni. Klassisen jazzin ihailijana hän on kertonut omaksuneensa fraseerausta pianisti Art Tatumilta ja rentoa äänenmuodostusta Milfred Baileyltä. (Holden & Kernfeld 2010.) Chet Flippo on todennut New York -lehdessä 1981 (Thomas 1990, 18), että Bennettillä on kyky luoda intiimi tunnelma suurimpaankin saliin, erinomainen maku kappaleiden valinnassa ja henkilökohtainen missio pitää yllä amerikkalaista populaari- ja jazzlaulutraditiota. Friedwaldin mukaan on ihme, että Bennett on onnistunut missiossaan, sillä hänen täytyi vakiinnuttaa asemansa perinteisen populaarimusiikkiteollisuuden hiipuesssa, toisin kuin esimerkiksi häntä huomattavasti vanhemman Frank Sinatran (Friedwald 1996, 375).

Tony Bennettin ja Bill Evansin duo oli melko yllättävä yhdistelmä. Encyclopedia of Popular Music (2006b) toteaa, että Bennetille ei tuolloin ollut tavallista musisoida näin pienimuotoisesti ja Evans oli tunnettu jazzinnovaattorina eikä 'poplaulajien' säestäjänä. Idea yhteisestä levystä oli Evansin tuottajan, Helen Keanen (Shadwick 2002, 164). Evans ensi kerran Bennettiä kuullessaan ei ollut pitänyt tämän nopeasta vibratosta, mutta myöhemmin sanoi arvostavansa häntä laulajana ja itseään kehittävänä artistina (Pettinger 2002, 233). 1970-luvun alkupuolella Bennett harkitsi pitävänsä taukoa yhteistyöstään Columbia-yhtiön kanssa, sillä Bennettin mukaan hänen olisi haluttu laulavan coverversioita ajan popmusiikista. Hän itse halusi levyttää taiteellisempaa tuotantoa, mihin idea yhteistyöstä Evansin kanssa sopi hyvin. (Rowland 1997, 48.)

The Tony Bennett / Bill Evans Album äänitettiin 10.–13. syyskuuta 1975 levy-yhtiö Fantasyn studiossa Berkeleyssä, Kaliforniassa (Pettinger 2002, 328-329). Tuotanto oli sikäli erikoinen, että pianisti ei ollut pelkkä säestäjä: sekä Lyonsin haastattelu että Pettingerin elämäkerta kuvaavat, miten levy toteutettiin taiteellisesti pitkälti Evansin ehdoilla. Evansin idea oli toteuttaa musiikki intiimin pianosäestyksen keinoin suuren, tuotetun yhtyesoundin sijaan. Myös suurin osa levyn kappaleista oli valittu Evansin pitkäaikaisista suosikeista. Äänitystilanteessa kutakin laulua työstettiin kolme-neljä tuntia; ensin sovittiin yhdessä sävellajit ja tempot, sitten Evans jäi yksin hiomaan kappaletta, kunnes ilmoitti olevansa valmis äänitykseen. (Pettinger 2002, 233-234; Lyons 1976, 13.) Työtavastaan Evans on todennut, ettei juurikaan kiinnitä huomiota laulujen sanoihin vaan säestää laulajaa aivan kuin mitä tahansa instrumenttia. Levy onnistui hänen mielestään hyvin, vaikka hän ei omien sanojensa mukaan ollut viimeisen 20 vuoden aikana juurikaan soittanut säestäjänä tai soolona. (Lyons 1976, 13.)

Duo esiintyi myös elävänä mm. Johnny Carsonin isännöimässä *The Tonight Show*ssa loppuvuodesta 1975 ja Carnegie Hallissa kesällä 1976 (Pettinger 2002, 237, 240). Toinen levy *Together Again* äänitettiin Columbian studioilla San Franciscossa 27.-30. syyskuuta 1976, toteutus oli pitkälti samanlainen kuin edellisellä levyllä - paitsi nyt julkaisijana oli Bennettin oma levy-yhtiö Improv (Pettinger 241, 330).

*Down Beat*in Chuck Berg arvosteli *The Tony Bennett / Bill Evans Album*in viiden tähden arvoiseksi vuonna 1976. Bergin mielestä levyn musiikillinen maisema muistuttaa 1930 - 50-lukujen Hollywood-elokuvien myyttistä, urbaania ja sivistynyttä New Yorkia. Bennett on parhaimmillaan, Evans säestää ensiluokkaisesti ja musiikista välittyy kahden ammattilaisen keskinäinen kunnioitus. (Berg 1976, 22.) *The Penguin Guide to Jazz Recordings* taas on aakkostanut levyt Evansin, ei Bennettin kohdalle, mikä kertonee jotain pianistin panoksesta. Molemmista levyistä todetaan, että ne tekevät aamuöisen vaikutelman ja että Evans tulkitsee eri tunnelmat täydellisellä tarkkuudella. *Penguin Guiden* perinteisesti tiukassa arvostelussa *The Tony Bennett / Bill Evans Album* on neljän, *Together Again* kolmen tähden levy. (Cook & Morton 2008, 458.) Keith Shadwickin mielestä laulajan ja pianistin kommunikoinnin hioutuminen kestää yleensä vuosia, eivätkä levyt yhteistyön lyhytaikaisuudesta johtuen ole ihan onnistuneita. Duon rytminen artikulaatio ei ole aina yhtenevää ja pianofillit ovat liian solistisia eivätkä tue laulajan linjaa tai lyriikan merkityksiä. Evansin pianistinen panos on moitteeton erityisesti introissa ja lopukkeissa, ja yleensä ottaen hitaat kappaleet ovat onnistuneita. (Shadwick 2002, 164.)

Arvostelijoista duon musiikin olemuksen on osuvimmin mielestäni vanginnut vuonna 1997 *Billboardin* John Rowland (1997, 48), jonka artikkelissa kunnioitetaan Bennettin tuolloin 50 vuotta kestänyttä uraa. Rowland toteaa, että duon tuotanto ei edusta tavanomaista pianosäestyksellistä laulua, jossa säestys seuraa solistia. Bennett laulaa tavallista alemmasta rekisteristä Evansin ohjelmistosta tuttuja kappaleita. Hän tuntuu usein seuraavan Evansin kekseliästä soinnutusta ja rytmiikkaa eikä päinvastoin. Balladipitoinen materiaali on esitetty tavalla, joka ei ole selvästi populaarimusiikkia eikä jazzia, vaan jonkinlaista baarin sulkemisajan jälkeen esitettyä taidelaulua. Levyt tarjoavat tilaisuuden kuulla Bennettiä ainutkertaisessa ja haastavassa tilanteessa, jossa kaksi suurta taiteilijaa kohtaa tasaveroisena. Kiintoisa yksityiskohta on, että artikkelin kirjoitushetkellä levyjä ei ollut saatavilla, mikä kertonee klassikkostatuksen puutteesta. Oma muistikuvani on, että kaikki merkittävät jazzlevyt oli tuolloin julkaistu cd:llä.

Ensivaikutelmani levyistä (joita olen nyt kuunnellut jo vuosien ajan) oli niistä välittyvä spontaanius. Se ilmenee sekä vapautuneena tunnelmana että puutteina rytmisessä yhteistyössä: usein toinen rytmittää yksittäisen fraasin kolmimuunteisena ja toinen tasajakoisena, tai Bennett käsittelee tempoa rubatomaisesti Evansin jo aloitettua pulsatiivisen kompin. Tämä on luonnollista, koska Evans ja Bennett eivät lähteideni mukaan juuri harjoitelleet materiaalia yhdessä. Musiikillisesti levytyksissä on mielenkiintoista, miten kaksi erityyppistä muusikkoa täydentää toisiaan. Bennettin laulu on varsinkin hitaissa tempoissa pitkiin aika-arvoihin perustuvaa ja rytmisesti vakaata, jolloin pitkälinjaiset laulufraasit toimivat paitsi melodiana, myös muodon koossapitäjänä. Ne ovat metrinen pohja, joka vapauttaa Evansin perussykkeen ylläpitotehtävästä ja mahdollistaa pianotekstuurin vaihtelevan ja offbeatpainotteisen rytmiikan.

5 Formulateoria

Formulakäsité ja formulateoria ovat syntyneet tutkittaessa eepistä kertomaruoutta. Milman Parry tutki 1920 - 30-luvuilla sekä Homeroksen ruoutta että serbokroatialaista käytännössä lukutaidottomien runonlaulajien suullista runoperinnettä. Parry havaitsi niissä samankaltaista formulaarisuutta, eli toistuvuutta ja samankaltaisuutta, mikä johti oletukseen, että myös homeerinen runous oli luotu esityshetkellä, toisin sanoen se ei ollut alunperin kirjoitettua vaan suullista. (Lord 1960, 3-5; Smith 1983, 1-2, 4-6.)

Homeeriset runot koostuivat Parryn tutkimusten mukaan suurelta osin *formuloista*. Parryn määritelmä formulakäsitteelle (Lordin mukaan, 1960, 4) on *"a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea"*, eli *sanaryhmä, jota käytetään säännöllisesti tietyissä metrisissä olosuhteissa ilmaisemaan tiettyä ajatusta*. Hannu Sahan (1996, 126) suomennoksen mukaan formula on *saman metrisen systeemin sisällä toimiva sanojen muodostama ryhmä, jolla haluttu sanoma luodaan*.

Parryn kuoltua vuonna 1935 hänen oppilaansa Albert Lord jatkoi työtä täydentäen Parryn keräämää laajaa serbokroatialaista äänitearkistoa omalla aineistollaan. Pääteoksessaan *The Singer of Tales* (1960) Lord kuvaa runonlaulamisen olosuhteita, prosessia ja tekniikoita: miten sukupolvesta toiseen kirjoitustaidottomat kansanrunoilijat ovat luoneet, opetelleet ja välittäneet ruoutta formuloiden avulla. Lord olettaa, että suullisen runonlaulutaidon takana on erityinen luomisen tekniikka, joka eroaa olennaisesti runouden kirjoittamisesta - runonlaulaja ei voi esimerkiksi keskeyttää lauluaan siinä missä kirjoittava runoilija voi kirjoittaa niin hitaasti kuin haluaa. (Lord 1960, 22.) Lord päätteli, että suullisen luomisen taito ei koostu niinkään vanhojen formuloiden opettelusta toiston kautta, vaan kyvystä luoda uusia fraaseja hetkessä käyttämällä pohjana vanhoja formuloita; toisin sanoen kyse on tekniikasta eikä ulkomuistista. Formula ei ole kiinteä, toistuva ilmaus vaan muuntuu esittäjän käsissä kulloisenkin perinteen metriset, melodiset ym. reunaehdot huomioiden. Lord laajensikin Parryn formulakäsitettä sisältämään fraasit, jotka *eivät ole sanasta sanaan identtisiä mutta muodoltaan samanlaisia*. Nämä fraasit ovat Lordin mukaan formulaarisia ilmauksia (formulaic expressions). Esittäjä ei vain opettele tiettyä määrää formuloita

joita hän yhdistelee ja uudelleenjärjestelee, vaan opittuaan perusmuodot hän voi luoda uusia fraaseja niiden pohjalta. (Lord 1960, 4-5, 37.)

Laulufraasit muodostuvat vaistonvaraisesti runoperinteen vakiintuneita piirteitä kuten pituutta, melodiikkaa ja metriä mukaileviksi. Nämä reunaehdot rajoittavat vapaata ilmaisua mutta toisaalta auttavat luomaan runoa reaaliajassa, kun yleisimmät ajatukset voidaan esittää vakiintuneessa formuläärisessä muodossa. Lord havainnollistaa formulan käyttöä: serbokroatialaisessa perinteessä tyypillinen säe on kymmentavuinen ja jakautuu kahteen osaan, jotka ovat neljä ja kuusi tavua pitkiä. Määritelmän ”tietty ajatus” voidaan ilmaista erilaisissa ”metrisissä olosuhteissa”: nelitavuisena (*a na kuli*; tornissa), kuusitavuisena (*na bijeloi kuli*; valkeassa tornissa) tai kymmentavuisena (*na bijeloi od kamena kuli*; valkeassa kivitornissa). Edelleen nelitavuista formulaa voidaan muuntaa korvaamalla sanoja metrisesti samanmittaisilla sanoilla: *a u kuli* (tornissa), *a u dvoru* (linnassa) tai *a u kuci* (talossa). (Lord 1960, 31-35.)

Lordin mukaan suullisen perinteen luominen, välittäminen ja esittäminen ovat yksi ja sama esityshetkellä tapahtuva prosessi. Pystyäkseen luomaan tarinaa reaaliaikaisesti runonlaulajalla tulee olla paitsi formulavarasto ja uusien formuloiden luomiseen tarvittava tekniikka, myös tarinaa kuljettavat teemat mielessään hyvin juurtuneina. Runoudessa säännöllisesti esiintyvä ryhmä ajatuksia, joka kertoo jonkin tapahtuman kulun, ikäänkuin yhden tarinan kohtauksista, on Lordin ajattelussa teema (theme). Teemat eivät ole sanamuodoltaan tai pituudeltaan vakiintuneita vaan toimivat kertomuksen löyhänä runkona, jolle laulaja rakentaa esityksensä. (Lord 1960, 68-69, 99-101.) Laulu (song) eli kokonainen esitys on yhteenliittyneistä teemoista rakentunut juonellinen kokonaisuus. Sama teema voi esiintyä useassa laulussa, joten teema on olemassa itsenäisenä kokonaisuutena sekä osana kulloistakin laulua. (Lord 1960, 94.) Kirjallisen tradition käsitys, että teoksesta on olemassa originaali, alkuperäinen esitys, ei sovellu suulliseen perinteeseen. Laulu muuttaa muotoaan esityksestä toiseen ja on erilainen kunkin esittäjän tulkitsemana. (Lord 1960, 99-101.)

5.1 Jazztraditio formulateorian näkökulmasta

Albert Lord (1960, 129) ajatteli *The Singer of Tales* -teoksen kirjoittamisen aikoihin, että traditiot jakautuvat dikotomisesti suullisiin (oral) ja kirjallisiin (literate) ja että luku- ja kirjoitustaidon opittuaan runonlaulaja menettäisi suullisen luomisen taidon. Lordin mukaan runonlaulukielen kieliooppi opitaan suullisesti samaan tapaan kuin lapsi oppii

äidinkielen: ei tietoisella muistiinpainamisella, vaan toisten esityksiä seuraamalla ja kieltä säännöllisesti käyttämällä (Lord 1960, ks. esim. 21, 22; 31-32). Lordin ajatukset ovat sukua Walter J. Ongin myöhemmin teoksessaan *Orality and Literacy* (1982) esittämälle teesille: kun kulttuuri oppii kirjoitustaidon, sen ajatustavat, informaation muotoilu ja ulkomaailman tulkitsemisen tavat muuttuvat. Lukutaidottomassa kulttuurissa informaatiota (esim. laulua, runoa tai kertomusta) täytyy toistaa ja painaa mieleen, jotta se säilyisi. Kirjoitustaito vapauttaa ihmisen muistinsa rajoituksista mutta toisaalta jähmettää informaation pysyvään muotoon. (Ong Lilliestamin mukaan; 1996, 197.) Myöhemmin esseessään *The Nature of Oral Poetry* Lord (Gillespien mukaan, 1991, 159-160) oli lieventänyt dikotomista näkemystään traditioiden luonteista toteamalla, että kyky luoda suullisen tradition tavalla ei katoa lukutaidon myötä. Hän luokitteli tällaisen runouden kuitenkin edelleen dikotomiansa puitteissa: joko sekoittuneeksi (mixed) tai siirtymävaiheen runoudeksi (transitional).

Lord (1960, 32) kuvaa runonluomisprosessia näin: Siirryttäessä runon ajattelemisesta runon laulamiseen tietyt eri kulttuureissa vaihtelevat, metriset ja musiikilliset rajoitteet asettavat ehtoja laulamiselle. Nuori runonlaulaja on oppinut tiedostamattaan kulttuurilleen ja kielelleen tyypillisen laulurunouden rytmiset ja melodiset piirteet. Kun hän oppii näkemään yhteyksiä tiettyjen fraasien välillä ja tulee tietoiseksi runossa toistuvien ajatusten rytmisestä kestosta, hänelle muodostuu käsitys formulasta ja vähitellen traditio alkaa elää ja uudistua hänessä.

Formulakäsitettä jazzin tutkimukseen soveltanut Luke O. Gillespie toteaa jazzissakin olevan edelläkuvatun kaltaisia metrisiä ja musiikillisia rajoitteita sekä niiden puitteissa muodostuneita formuloita. Monien suullisten traditioiden tapaan myös jazzimprovisoijat työstää aikaisemmin käytettyä materiaalia kehittäen musiikillisia ideoita ajan kuluessa sekä yksittäisen esityksen aikana. (Gillespie 1991, 149.) Jazztradition olemus on kuitenkin ristiriidassa Lordin dikotomian kanssa: se ei ole puhtaasti suullinen perinne. Yleisen näkemyksen mukaan (ks. mm. Gillespie 1991; Gioia 1989; Kernfeld 2001) jazzin kielen oppimisessa käytetään paitsi edelläkuvatun kaltaisia suullisia/kuulonvaraisia ja tiedostamattomia mutta myös kirjallisia ja tietoisia keinoja.

Jazzista on silti pyritty luomaan kuvaa kuulonvaraisena taidemuotona. Myytti primitiivisestä, emotionaalisesta ja epä-älyllisestä jazzista on elänyt sitkeästi sekä musiikintutkimuksessa että muussa jazzdiskurssissa, vaikka jo monet merkittävät varhaiset jazzmuusikot olivat tosiasiaa saaneet muodollista klassista koulutusta ja

myöhemmin jazzkoulutus ja -tutkimus on ylläpitänyt traditiota (mm. Gioia 1989, 137-138, 140-141; David Baker Gillespien mukaan 1991, 158). Kuvaa jazzista on hämärtänyt myös poliittinen pyrkimys häivyttää eurooppalaisen tradition vaikutus jazzissa taka-alalle: esimerkiksi ragtimetutkija Rudi Blesh (Gillespien mukaan, 1991, 157; ks. myös Gioia 1989, 140-141) on todennut mustan väestön luoneen jazzmusiikin suunnattoman musikaalisuutensa avulla ilman koulutusta tai nuotinlukutaitoa.

Gillespie toteaaakin monien kansanperinteen tutkijoiden pitäneen Lordin dikotomiaa kestäättömänä. Mm. Ruth Finnegan huomauttaa, että lähes kaikissa kulttuureissa on ollut jonkinasteista kirjoitustaitoa tuhansia vuosia ja siksi ajatus koskemattomasta suullisesta kulttuurista ei ole totuudenmukainen lähtökohta tutkimukselle. Kansansaarnaajia tutkinut Bruce Rosenberg taas on todennut luovan suullisen perinteen elävän rinta rinnan oppineisuuden kanssa, eikä puhujan oppineisuudella ole ollut vaikutusta saarnojen tyyliin. (Gillespie 1991, 156.) Lordin ajatukset suullisen ja kirjallisen luomisen vastakohtaisuudesta eivät selvästikään sellaisenaan päde tilanteessa, jossa suullista traditiota ylläpitävät poikkeuksetta lukutaitoiset ihmiset. Onkin nähtävä Lilliestamin tapaan, että suullisuus ja kirjoitustaitoisuus eivät ole toistensa dikotomiset vastakohdat vaan kulttuurit ovat eri asteilla kirjoitus- ja lukutaidon oppimisen jatkumossa ja kirjoitustaitoja on myös erilaisia. Korkealle kehittyneessä kirjallisessa kulttuurissa sekä erilaisia kuulonvaraisia että kirjoittamisen tekniikoita/strategioita käytetään informaation välittämisessä tarkoituksen mukaan. (Lilliestam 1996, 197.)

Lord ajattelee (Gillespien 1991, 159 mukaan) *Harvard Dictionary of Musicin* improvisaatiomääritelmän mukaisesti, että improvisoidun teoksen luomisessa ei käytetä kirjallisia apukeinoja tai muistia. Improvisaatio syntyy ikäänkuin tyhjästä (from scratch), kirjallinen tai muistiinmerkitty teos on kokonaisuutena muuttumaton (fixed) – suullisessa perinteessä käytettävät formulat eivät kuulu kumpaankaan kategoriaan vaan ovat esityksestä toiseen muuntuvan teoksen enemmän tai vähemmän vakiintunutta ydinmateriaalia (more or less stable core). Jazzia tutkittaessa on huomattava, että Lordin määrittelemä improvisointi ja jazzkontekstissa käytetty improvisoinnin käsite (ks. esim. luku 3.2.2) ovat merkitykseltään erilaiset. Jazzin formulaimprovisointi on pitkälti Lordin kuvaaman teoksen enemmän tai vähemmän vakiintuneen ydinmateriaalin järjestämistä ja muuntelua.

Lordin mukaan (1960, 36) runonlaulajalla ei ole käytössään kovin monta formulaa. Jokin tietty formula sinänsä ei ole laulajalle tärkeä, vaan sen muoto, jonka sisäistettyään

laulaja oppii sijoittamaan formulaan uusia sanoja. Baker toteaa, että jazzformuloitakaan ei ole kovin paljoa, sillä vaikka erilaisia sointuyhdistelmiä on teoriassa rajaton määrä, vain suhteellisen harva niistä on yleisesti käytössä. Kun hallitsee jazzformuloita, improvisointi uusissa kappaleissa helpottuu huomattavasti ja muusikko huomaa, miten useimmat kappaleet ovat yhdistelmiä kahdesta tai useammasta, usein muunnellussa muodossa olevasta formulasta. (Baker Gillespien mukaan 1991, 153-154.)

Jazzmuusikko voi omaksua improvisoinnissaan käyttämänsä materiaalin monin eri välinein. Paitsi eläviä esityksiä seuraamalla ja niihin osallistumalla, jazztraditiota on lähes koko sen olemassaolon ajan välitetty äänitteellä – välineellä joka on sekä kuulonvarainen että tallentava. Gillespie havainnollistaa tätä Lordin käsittein: jazzimprovisaatio voi alun alkaen koostua muuntuvasta ydinmateriaalista (more or less stable core) mutta siitä tulee muuttumatonta (fixed), kun se tallennetaan äänitteelle. Kirjallisia keinoja kuten transkriptioita ja erilaisia oppimateriaaleja käytetään myös yleisesti. Musiikkitradition välittyminen muuttumattomassa muodossa ei ole kuitenkaan tuhonnut kuulonvaraista improvisaatiotaitoa, vaan äänitteistä ja kirjallisista lähteistä on tullut uutta “enemmän tai vähemmän pysyvää ydinmateriaalia”, kun niiden materiaalia on muunnettu ja uusinnettu uusissa jazzesityksissä. (Gillespie 1991, 160.)

Lordin mukaan jokin fraasi on formula vain silloin, kun sen esittäjä käyttää sitä säännöllisesti esityksissään. Fraasin formulaarisuus ei liity sen alkuperään: siihen, onko se itse keksitty vai joltain toiselta esittäjältä lainattu ja onko se kyseisellä esittäjällä ollut toistuvassa käytössä oleva formulaarinen fraasi vai ei. (Lord 1960, 43.) Myös jazzformuloiden musiikillinen alkuperä voi vaihdella, mistä esitän kaksi esimerkkiä. Eräs yleisimmistä melodisista kuvioista on Greg Fishmanin mukaan ns. Cry me a river -lick, joka on peräisin Arthur Hamiltonin samannimisen populaarikappaleen refrainin kuudesta ensimmäisestä sävelestä. Sen yleisyys perustuu osittain siihen, että sen intervallirakenne sopii ainakin kahdeksaan eri sointuun. (Fishman 2007, 17-18.) Toinen esimerkki on mm. Tabellin kuvaama symmetrinen tri tonic -harmonia, jossa toonikat ovat suuren terssin päässä toisistaan ja jonka John Coltrane todennäköisesti kehitti Nicholas Slominskyn taidemusiikin teoriaa käsittelevää *Thesaurus of Scales* -teosta tutkittuaan. Coltranen tapaa rakentaa kehittämälleen tri tonic -sointukululle melodioita on sittemmin käytetty yleisesti superimpositiona, eli tavallisesti perinteisen jazzharmonian yhteydessä tuomaan harmonista jännitettä. (Tabell 2008, 49-53.)

Edelläkuvattuja esimerkkejä melodisten kuvioiden muuttumisesta jazzformuloiksi voi tarkastella myös afroamerikkalaisen signifyin(g) -käsitteen avulla. Floyd (1995, 98) toteaa, että mikä tahansa afroamerikkalainen tai jotain muuta alkuperää oleva teksti on mahdollinen signifyin(g)in eli suullisen uudelleentulkinnan kohde. Musiikin yhteydessä teksti tarkoittaa nuotinnettua tai muuten tallennettua musiikkia, mikä vertautuu Lordin muuttumattomaan (fixed) materiaaliin. Se, mikä on formulatekniikan näkökulmasta muuttumattoman, tallennetun materiaalin uudelleenmuotoilua ja uusintamista elävässä esityksessä, on samalla kulttuurisen merkityksen antamista. Cry me a river -lick on jazzkontekstissa ehkä parodinen viittaus toiseen genreen; tri tonic -fraasi taas voi olla kunnianosoitus Coltranelle tai viittaus *Giant Steps* -kappaleeseen. Signifyin(g) -näkökulman yhteydessä on toki huomattava, että viittauksen kulttuurinen merkitys häviää formulan yleistyessä ja sulautuessa osaksi jazzin kieltä – ja alkuperäisen viittauksen kohteen vähitellen hävitessä yhteisön muistista.

5.2 Formulakäsite musiikin tutkimuksessa

Lars Lilliestam kuvaa formulakäsitteen soveltamista musiikissa artikkelissaan *On Playing by Ear*. Hän havainnollistaa käsitettä vertaamalla puhuttua kieltä ja musiikin kieltä: kieli rakentuu paitsi erillisistä kirjaimista ja sanoista, myös niiden muodostamista rakenteista kuten idiomaattisista fraaseista ja sanojen yhdistelmistä. Myös musiikillinen teos rakentuu paitsi yksittäisistä nuoteista ja soinnuista, myös jo olemassaolevista fraaseista ja formuloista, joita voidaan yhdistellä ja varioida. (Lilliestam 1996, 203.)

Lilliestam (1996, 203) määrittelee formulakäsitteen musiikissa: formula on *itsenäinen musiikillinen motiivi tai kuvio, joka muuntuu kulttuurin määrittelemissä puitteissa silti tunnistettavuutensa säilyttäen*. Hän jatkaa, että formulat ovat säveltämisen ja improvisoinnin lähtökohtia ja musiikillisen arkkitehtuurin rakennuspalikoita kaikissa musiikkityyleissä. Jotkut formulat ovat sidottuja tiettyyn musiikkityyliin, jotkut voivat esiintyä monissa tyyleissä. Ne mahdollistavat musiikillisen kommunikaation, koska ne ovat osa yhteistä musiikillista kieltä. Musiikin kaikissa parametreissa tavataan formuloita: on melodisia formuloita, sointukulkuja, rytmisiä formuloita, säestyskuvioita, riffejä, musiikin muotojen rakentumiseen liittyviä formuloita, sanoituksen formuloita jne. Kuulonvaraisessa traditiossa muusikko muistaa paitsi tietyn määrän kappaleita, jotka muodostavat hänen ohjelmistonsa, myös tietyn määrän formuloita, jotka muodostavat hänen formularepertuaarinsa. (Lilliestam 1996, 203-204.)

Parry ja Lilliestamin formulamääritelmät eroavat eräässä merkittävässä kohdassa: Parry sanoo ”*metrisissä olosuhteissa*” (metrical conditions) siinä missä Lilliestam sanoo ”*kulttuurin määrittelemissä puitteissa*” (cultural frameworks). Lilliestam kattaa määritelmällään myös sellaiset musiikin ajalliset ilmiöt, jotka eivät hahmotu metrin puitteissa, tällaisia voisi olla esimerkiksi vapaapulsatiivisissa tyyleissä kuten freejazzissa. Toisaalta määritelmä mahdollistaa formulakäsitteen soveltamisen ilmiöihin, jotka eivät hahmotu ylipäänsä ajallisesti, vaikkapa erilaisiin voicingeihin. Väite, että musiikki rakentuu formuloista kaikissa tyyleissä on ristiriidassa kahden Parryn formulateorian pääajatuksen kanssa: ensinnäkään jotkut musiikkityylit eivät perustu toistolle ja jotkut musiikkityylit eivät ole olennaisesti kuulonvaraisia.

Kuten Lilliestam edellä toteaa, musiikin eri elementit ja arkkitehtoniset tasot voidaan nähdä formuloina. Jazzissa se tarkoittaa, että säestysinstrumentit ja soolomelodian soittaja luovat omat osuutensa formulatekniikalla yhtäaikaaisesti ja että sekä kappaleen muoto kokonaisuudessaan että sen pienemmät rakenneyksiköt ovat formulaarisen muuntelun tulosta. Jazzin tutkimuksessa formulakäsitettä on kuitenkin useimmiten sovellettu melodisten elementtien, lähinnä sooloimprovisaation tarkasteluun suhteessa harmoniaan. Määriteltäessä formulaa tulee Gregory Smithin mukaan huomata, että formula syntyy kulloistenkin musiikillisten olosuhteiden seurauksena. Rajoittavat tekijät kuten metrinen tila, rytminen kaava ja musiikkityylin kielioppi, joihin ajatus on sovitettava, ovat formulan synnyssä avainasemassa. (Smith 1983, 138-139, 151-152.) Chorusmuotoisessa jazzissa merkittävin rajoittava tekijä on chorus, joka luo improvisoinnille tarkoin rajatut metriset ja harmoniset puitteet (ks. mm. Tirro 1974, 286-7; Kernfeld 1995, 40-41; Smith 1983, 156-157). Formulakäsite jazzin tutkimuksessa onkin usein jokin ajallisesti ja harmonisesti rajattu kokonaisuus, joka liittyy johonkin chorusmuodon eri arkkitehtonisista tasoista. Seuraavassa esittelen lyhyesti eri tapoja soveltaa formulakäsitettä chorusmuotoisen jazzin tutkimisessa.

Barry Kenny on tutkinut yhdeksässä Bill Evansin soolossa esiintyvien musiikillisten motiivien suhdetta sekä toisiinsa että harmoniseen muotorakenteeseen selvittääkseen, millainen on Evansin melodinen kieli ja miten se toimii työkaluna uusien improvisaatioiden luomisessa. Tutkimuksessa melodisen formulan ajallinen kesto on pääsääntöisesti yhden soinnun kesto. Poikkeuksena ovat yli kahdeksansäveliset melodiset aiheet, jotka on jaettu useampaan formulaan, ja synkopoivat kuviot, joiden harmoninen purkautuminen tapahtuu eri aikaan kuin tahdin rajalla tapahtuva sointuvaihdos. Formulat on tutkimuksessa analysoitu ja jaoteltu kahdella tapaa (ks.

nuottiesimerkki 20): niiden sisäisten intervallisuhteiden perusteella sekä sen mukaan, missä intervallisuhteessa ne ovat samaan aikaan soivan soinnun perussäveleen. Näin Kenny on löytänyt yhteyksiä yleisimpien formuloiden ja sointufunktioiden välillä. (Kenny 1999b, 163-167.)



Nuottiesimerkki 20: Formuloiden intervallisuhteiden koodaus Kennyn tutkimuksessa (1999b, 171). Ylärivillä intervallinumerot soinnun pohjasävelestä laskettuna, alarivillä formulan ensimmäisestä sävelestä laskettuna.

Gregory Smith on tutkimuksessaan analysoinut yhden Evansin improvisaation löytääkseen melodisia suhteita, jotka vastaisivat suullisen runouden merkitys- ja kielioppisuhteita. Yhdestä improvisaatiosta löytyneiden formuloiden toistuvuus tutkittiin kuudessa Evansin soolossa. Tosin Smith toteaa, että jonkin melodisen kuvion merkitys Evansin tuotannossa olisi pääteltävissä vain tutkimalla sen toistuvuus kaikessa saatavilla olevassa materiaalissa. Tutkimuksessa formula (ks. nuottiesimerkki 21) ei ole ensisijaisesti ajallisesti tai harmonisesti rajattu vaan melodisesti ja soittoteknisesti määritelty kokonaisuus. Formulan sävelten tulee olla tunnistettavassa ja vain yhdentyyppisessä (esim. asteittaisessa ja arpeggiotyypisessä) melodisessa liikkeessä ja formulaa tulee olla soitettavissa yhdessä käden asemassa tai yhdessä käden aseman vaihdossa. Formulaa on jaettu neljään tyyppiin: muodon ja sisällön suhteen identtiset; muodon ja sisällön suhteen lähes identtiset; muodoltaan vaan ei sisällöltään identtiset sekä muodoltaan samankaltaiset. (Smith 1983, 12, 180-181, 206.)



Nuottiesimerkki 21. Esimerkkejä melodisista formuloista Smithin tutkimuksessa (1983, 206).

Kennyn ja Smithin tapa rajata formulat melodialtaan tunnistettaviksi motiiveiksi on yhteneväinen Lilliestamin formulamääritelmän kanssa, mutta ei vastaa Parryn määritelmän ”tiettyä metristä tilannetta”. Chorusmuotoinen jazz on useimmiten metriltään ja harmoniselta rytmiltään säännönmukaista, ja sen monet elementit hahmottuvat metrin puitteissa, jolloin formula voidaan määritellä Parryn määritelmän

mukaiseksi tietyssä metrisessä tilanteessa tapahtuvaksi musiikilliseksi ilmiöksi. Smithin (1983, 54-56) mukaan improvisoinnin perustana olevat muodot, kuten blues- ja populaarimuodot koostuvat rajallisesta määrästä toistuvia harmonisia tapahtumia, joille esittäjä perustaa esityksestä toiseen muuntuvan melodian tai säestyksen. Formula voi olla siis toistuva harmoninen tapahtuma kuten jokin tyypillisistä sointukuluista, jotka ovat usein tietyn mittaisia, tahdin tai kahden pituisia. Kuviossa 8 nähdään, miten Kenneth Ware vertaa runon ja jazzesityksen hierarkista rakentumista:

Runous - vrt. jazz
rakenne (eepinen laulu) - <i>rakenne (jazzkappale)</i>
muoto (temaattiset jaksot) - <i>muoto (temaattiset jaksot)</i>
formula - <i>formula (sointukulut)</i>
formulafraasi - <i>melodinen fraasi (lick = sävelet ja rytmi)</i>
sana, tavu - <i>sointu, sävel</i>
tavu - <i>isku</i>

Kuvio 8. Lordin runouden vrt. jazzin rakenneyksiköt (Ware Gillespien 1991, 151-152 mukaan).

Myös David Baker (Gillespien mukaan 1991, 154-155) pitää tyypillisinä harmonisina formuloina yhden tai kahden tahdin mittaisia II-V- tai turnback (turnaround)-sointuryhmiä. Kahden tahdin turnbackia voidaan merkityksen ja tunnistettavuuden katoamatta muunnella: yksittäinen sointu voidaan soittaa eri voicingilla tai se voidaan korvata toisella. Turnback ilmaisee tiettyä merkitystä: esimerkiksi 12-tahtisen blueschoruksen lopussa se ilmaisee, milloin edellinen chorus loppuu ja seuraava alkaa – ilman turnbackia chorusten vaihtuessa voisi olla kuusikin tahtia I asteen sointua peräkkäin, jolloin raja olisi vaikeampi hahmottaa. Kenneth Ware vertailee kuviossa 9 Parryn määritelmää formulasta ja Bakerin kuvaamaa turnbackformulaa:

Parryn formulamääritelmä vrt. Bakerin turnbackformula
ryhmä sanoja - <i>ryhmä sointuja</i>
käytetään säännöllisesti - <i>choruksen lopussa yhdistämässä edeltävää ja seuraavaa choruista</i>
tietyssä metrisessä tilanteessa - <i>osoittaa chorusen kaksi viimeistä tahtia</i>
ilmaisemaan tiettyä olennaista merkitystä - <i>ilmaisee tahtien jakautumisen 2+4</i>

Kuvio 9. Parryn formulamääritelmän soveltaminen jazzin turnbackkuvioon (Kenneth Ware, Gillespien mukaan 1991, 151-152).

Turnbackia tutkittaessa Parryn määritelmän ”metrinen tilanne” voi tarkoittaa kahta asiaa: formulan tiettyä pituutta (kaksi tahtia) ja sen tiettyä sijaintia muodossa (choruksen

lopussa). Edelleen voidaan ajatella, että turnbackille, joka itsessään on harmoninen ja metrinen formula, voidaan improvisoida melodia - jolloin tämä melodinen formula esiintyy *sekä tietyssä metrisessä että tietyssä harmonisessa tilanteessa*.

Myös kokonainen chorus voi Gillespien mukaan olla metrisesti ja harmonisesti määrittävä formula. Monet chorukset kuten blues tai *Rhythm Changes* ovat niin tuttuja, että niitä voidaan muunnella harmonisesti monin tavoin menettämättä formulan tunnistettavaa ydintä. Toisaalta kuuliija tunnistaa harmonian, vaikka siihen improvisoitu melodia ei olisi entuudestaan tuttu. (Gillespie 1991, 155-156.)

Tirro (1974, 286-7) toteaa jazzimprovisoinnista, että siinä esittäjä ei toista teosta yksityiskohtaisesti ulkomuistista vaan hän muistaa tiedostamattaan kyseessä olevan musiikkityylin piirteitä: musiikillisia tapahtumia, patterneja ja sointuyhdistelmiä. Nämä jazzmusiikin kaavat ja tavat ovat *kulttuurin määrittelemät puitteet*, jotka metristen ja harmonisten olosuhteiden ohella rajaavat chorusmuotoisessa jazzissa formuloiden mahdolliset esiintymismuodot.

6 Tutkimusasetelma

6.1 Tutkimusongelmat

Tutkimuksessani on kaksi pääongelmaa. Ensimmäinen pääongelma pyrkii kuvaamaan Evansin ja Bennettin *Dream Dancing* -tulkintaa teoksena. Toisen pääongelman tarkoitus on kuvata Evansin säestystä improvisaatio- ja muunteluprosessina ja saada aineistosta materiaalia jolla on mahdollisesti sovellettavuutta käytännön musisoinnissa.

1. Millainen Evansin ja Bennettin tulkinta on musiikillisena ja kulttuurisena teoksena?
 - 1.1 Millainen sovitus on muodon, harmonian ja rytmiikan näkökulmista?
 - 1.2 Miten kappaleessa vaikuttavat euroamerikkalainen ja afroamerikkalainen traditio?
2. Millaisia formuloita säestystekstuurissa käytetään ja miten ne esiintyvät ja muuntuvat kappaleen aikana?

6.2 Tutkimusaineisto

Tutkimukseni pääaineistona on Bill Evansin ja Tony Bennettin *Dream Dancing* -esityksestä kirjoittamani transkriptio. Alun alkaen kirjoitin transkription kokonaisesta levystä *The Tony Bennett / Bill Evans Album* (Evans & Bennett, 2000) muusikkouttani kehittääkseni. Ajatus transkriptioiden käyttämisestä pro gradu -tutkielmani aineistona syntyi vasta myöhemmin tutustuttuani materiaaliin soittamalla. Tein vielä joitakin transkriptioita duon jälkimmäiseltä *Together Again* -levyltä (Bennett & Evans, 2003), jolta on peräisin myös kappale *Dream Dancing*. Alustava tarkastelu osoitti, että päällisin puolin hyvin homogeeniseltä vaikuttanut materiaali sisälsikin hyvin erilaisia kappaleita niin tyyllillisten vaikutteidensa kuin Evansin käyttämien soittotapojen suhteen. Tämä sai minut rajaamaan aineiston yhteen kappaleeseen, jotta voisin analysoida aineiston

riittävällä tarkkuudella kokonaisuudessaan. *Dream Dancingin* valitsin, koska swingrytmisenä kappaleena se sijaitsee kiinnostavasti euro- ja afroamerikkalaisen perinteen risteyskohdassa.

Havaitsin *Dream Dancing* -transkriptiossa piirteitä, jotka eivät olleet selitettävissä tuntemani Evansin tyylin tai ylipäänsä jazztyylin puitteissa vaan vaativat lähempää tutustumista kappaleen vanhempiin populaarityylisiin versioihin. Havaitsin, että Evansin tulkinta ei muistuttanut alkuperäistä elokuvaversiota eikä muitakaan kuulemiani ääniteversioita. Sen sijaan siinä oli yhteneväisyyksiä kappaleen sheet music -editioon (Porter 2003), joka oli helposti saatavilla HelMet-kirjastoista. Sheet music -editio onkin tärkeässä osassa tutkimuksessani, se toimii Evansin version vertailukohtana ja transkription analyysin tausta-aineistona.

6.3 Transkriptiomenetelmä

Transkriptio jazzmusiikissa tarkoittaa kokonaan tai osittain improvisoidun musiikin nuotintamista; termillä voidaan viitata joko nuotintamisprosessiin tai sen tuloksena syntyneeseen nuottiin (Tucker & Kernfeld 2007). Transkriptiokäsitettä käytetään rytmimusiikin kontekstissa eri merkityksessä kuin ns. taidemusiikissa, jossa se merkitsee teoksen soitintamista toiselle instrumentille tai kokoonpanolle.

Charles Seeger on määritellyt kaksi käyttötarkoitukseen perustuvaa nuotinkirjoituksen kategoriaa. Nuotti voidaan kirjoittaa etukäteen teoksen esittämistä varten, jolloin se on karkeasti suomennettuna ohjeistavaa nuotintamista (*prescriptive notation*) tai se voi kuvata jälkikäteen jotain aikaisemmin tapahtunutta esitystä, jolloin se on kuvailevaa nuotintamista (*descriptive notation*). (Seeger 1958, 184.) Transkriptio kuuluu jälkimmäiseen kategoriaan, se on kuulohavainnon muuntamista visuaaliseen muotoon.

Perinteinen notaatio on Seegerin mukaan (1958, 186) alkuperäiseltä luonteeltaan ohjeistavaa: se ei kerro, miltä musiikki kuulostaa vaan miten se saadaan kuuluville. Myöskään Brackettin (1995, 27-28) mukaan notaatiota ei ole alunperin tarkoitettu kuvaamaan soivaa musiikkia. Sekä Seeger että Brackett toteavat, että notaatiolla ei voida kuvata kaikkia musiikin elementtejä tasapuolisesti, vaan lopputulos on aina jollain tapaa vääristynyt. Seegerin mukaan perinteisellä nuotinkirjoituksella mm. sävelkorkeus voidaan kuvata puolisävelaskeleen tarkkuudella ja pienemmät intervallit erilaisilla lisäsymboleilla. Dynamiikkaa voidaan kuvata vain karkeasti, äänenväriä ei ollenkaan,

tempo voidaan ilmoittaa karkeasti, aika-arvojen suhteet taas hahmottuvat selkeinä. Seeger huomauttaa lisäksi, että merkittäessä länsimaisin nuotein muuta kuin länsimaista musiikkia nuotinnoksessa saattavat korostua länsimaisia rakenteita muistuttavat piirteet ja vastaavasti ne musiikilliset rakenteet, joille notaatiossa ei ole symboleja, voivat jäädä huomiotta. Transkriptionuotin käyttäjän tuleekin tuntea paitsi kyseinen musiikkityyli ja sen kuulonvarainen traditio myös nuotinkirjoituksen traditio pystyäkseen tulkitsemaan nuottia. (Brackett 1995, 27-28; Seeger 1958, 186-192.)

Tieteelliseen tarkkuuteen ja objektiivisuuteen pyrittäessä nuotinkirjoituksen puutteita ja rajoituksia voidaan paikata lisäämällä notaatioon erilaisia merkkejä ja symboleja. Toisaalta transkription tarkkuus tarkoittaa valitettavasti myös nuotin vaikeaselkoisuutta. (Tucker & Kernfeld 2007; ks. myös Seeger 1958, 186-187.) Jazzin mikrorytmiikka on esimerkki musiikillisesta ilmiöstä, jota on hankala visualisoida tavanomaisella notaatiolla. Pröglerin mukaan tätä ongelmaa on yritetty ratkaista mm. ruudukkonotaatiolla (grid notation), jossa nuottiviivastoon on lisätty pystyviivat jokaisen iskun kohdalle. Nuotinnupin horisontaalinen sijainti pystyviivaan nähden havainnollistaa sävelen tarkan alkamiskohdan pulssiin nähden. (Prögler 1995, 25.)

Soivaa materiaalia voidaan kuvata myös erilaisin graafisin ja tietokoneavusteisin keinoin silloin, kun nuotinkirjoitus osoittautuu riittämättömäksi. Sekä Benadonin että Pröglerin swingrytmiikkaa käsittelevissä tutkimuksissa sävelten aika-arvojen suhteet on laskettu mittaamalla niiden ajalliset etäisyydet audioeditoriohjelman piirtämästä äänitiedoston graafisesta esityksestä. Näin mittauksissa päästään helposti vaikkapa millisekuntien tarkkuuteen, mikä olisi notatoimalla käytännössä mahdotonta. (ks. Benadon 2006, 76; Prögler 1995, 34.) Tarkkuuden lisäksi graafinen esitys eroaa notaatiosta Seegerin mukaan (1958, 193) siinä, että notaation takana ovat sukupolvien mittaisen tradition normit, kun taas graafi pystyy kuvaamaan esitystä objektiivisesti eikä edellytä tulkitsijaltaan kyseisen tradition tuntemusta.

Valtaosa jazztranskriptioista liittyy Tuckerin ja Kernfeldin mukaan käytännön musisointiin, joten niissä käytetään useimmiten perinteistä notaatiota, jonka muusikot osaavat vaistonvaraisesti tulkita tyylinmukaisesti. Transkriptio on esiintyvän muusikon pedagoginen työkalu, jonka avulla opiskellaan traditiota esikuvien ilmaisua omaksumalla. Transkriptioita käytetään enimmäkseen oppimateriaalina, jonkin verran myös esityksissä esimerkiksi rekonstruoitaessa vanhoja teoksia, joiden nuotit ovat ajan kuluessa kadonneet. Big band -traditiossa on tavallista soittaa klassikon asemaan

nousseita sooloja kunnianosoituksena edeltäjille, ja jazzlaulajat ovat esittäneet sanoitettuja versioita instrumentaalisoolojen transkriptioista. (Tucker & Kernfeld 2007.) Jazztranskriptio voi tällöin kuulua sekä 'prescriptive'- että 'descriptive'-kategoriaan.

Jouni Koskimäki on perehtynyt transkriptiomenetelmään erityisesti populaarimusiikissa. Koskimäen mukaan transkription tulee kuvata mahdollisimman selkeästi musiikin rakentumisperiaatteet – sen tulee helpottaa musiikin hahmottamista ja esittämistä. Se, kuinka yksityiskohtaisesti transkriptio kirjoitetaan, riippuu käyttötarkoituksesta ja tarkoituksen tulee käydä ilmi transkriptiosta. Täydellistä transkriptiota ei ole mahdollista tehdä, sillä esimerkiksi äänenvärin kuvaamiseen visuaalisesti ei ole tehokasta, tarkkaa ja objektiivista keinoa. (Koskimäki 2000, 174-175.)

Rytmisesti monimutkaisen musiikin transkriptiossa on tärkeää rytmin identifioiminen: miten rytmi hahmottuu ja miten se tulisi esittää. Monimutkaisesta tekstuurista voidaan peruspulssi löytää kahdella tavalla: joko enemmistöperiaatteella eli valitsemalla peruspulssiksi instrumenttien enemmistön soittama pulssi tai kuuntelemalla säestyssoitinten, erityisesti basson ja rumpujen pulssia. Rytminen mielenkiintoisuus populaarimusiikissa perustuu pitkälti aksenteille. Notaatiossa voidaan käyttää erilaisia aksenttimerkkejä, mutta useinkaan niitä ei merkitä, vaan aksentointi jää esittäjän ja hänen tyyliintuntemuksensa vastuulle. Aksentointia on mahdollista ilmentää ryhmittelemällä nuotteja palkkien avulla, sillä ryhmän ensimmäisen nuotin oletetaan olevan muita painokkaampi, mutta palkitus ei voi olla ristiriidassa musiikillisen kontekstin kanssa. (Koskimäki 2000, 175-178.)

Musiikkiteknologiaa käytetään monin tavoin korvan apuna transkription teknisessä toteutuksessa. Sekä Tucker ja Kernfeld että Koskimäki ja Heinonen ovat luetelleet erilaisia teknisiä kuuntelun ja nuotinkirjoituksen apukeinoja. Prosessissa olennainen työkalu on kuunneltavan materiaalin toisto, joka voidaan nykytekniikalla helposti toteuttaa looppina tai hidastettuna. Epäselvien tekstuurien selkiyttämisessä voidaan käyttää taajuuskorjainta, voimakasta balansointia eli stereokuvan painotusta vasemmalle tai oikealle sekä kuuntelua kuulokkeilla ja kaiuttimilla yhtäaikaaisesti. Nuotinnoksen tarkistamisessa alkuperäistä äänitettä voidaan toistaa samanaikaisesti haluttua instrumenttiosuutta akustisella soittimella soittaen ja erittäin komplisoiduissa kohdissa äänite ja nuotinnusohjelma voidaan synkronoida toistamaan katkelmaa yhtäaikaisesti. (Tucker & Kernfeld 2007; Koskimäki & Heinonen 1998, 128-129.) Koskimäen mukaan transkription tekijän tulee ensisijaisesti luottaa omiin korviinsa ja laitteiston

ominaisuuksia ratkaisevampaa on nuotintajan musiikillinen osaaminen (Koskimäki 2000, 174-175).

6.3.1 Transkription tekninen toteutus tutkimuksessani

Nuotinsin transkriptioaineistoni käyttäen kannettavaa tietokonetta (MacBook) ja kuulokkeita (AKG K601). Kuuntelin aineistoa audio-ohjelmilla (Cool Edit Pro, Reaper) ja kirjoitin nuotit Sibelius-ohjelmalla. Olennaista kuuntelun teknisessä toteutuksessa olivat häiriötön ympäristö, riittävän korkealaatuiset kuulokkeet ja audio-ohjelma, jossa oli looppitoistomahdollisuus ja monialueinen graafinen taajuuskorjain.

Tyypillisesti nuotintaminen sujui siten, että etenin kappaleessa kronologisesti alusta loppuun käyttäen näytön yläosassa nuotinnusohjelmaa ja näytön alaosassa audio-ohjelmaa, johon olin cd:ltä siirtänyt kappaleet wav-formaatissa. Kuuntelin tarvittaessa metrisesti epäselvät kohdat kuten rubato-introt tarpeeksi moneen kertaan voidakseni ratkaista, mitä aika-arvoja käyttää tai millä tahdinosalla kappale alkaa. Muuten pystyin etenemään tahti kerrallaan, aina yksittäisiin sointuihin tai melodisiin fragmentteihin pysähtyen. Tavallisesti toistin sointua looppina samanaikaisesti eri taajuuksia voimakkaasti korostaen tai vaimentaen kuullakseni soinnun sävelet ja Evansin usein käyttämät soinnun väliäänten liikkeet. Hidastustoimintoa käytin joskus, siitä oli apua lähinnä hahmottaessani nopeita melodisia kuvioita, joita aineistossa ei ole kovin paljoa.

Bob Hines kertoo pianomusiikin ja erityisesti Bill Evansin soiton nuotintamisen sisältävän monia haasteita. Alarekisterille on tyypillistä, että yläsäveliä on vaikea erottaa varsinaisista sävelistä. Evans käyttää pedaalia runsaasti ja on vaikea sanoa, soitetaanko edellisen soinnun säveliä seuraavassa soinnussa vai ovatko ne jääneet pedaalin avulla soimaan. Evansin dynamiikalle on tavallista joidenkin sävelten soittaminen niin hiljaa, että niitä on hankala erottaa. (Hines 1990, 15.) Omat kokemukseni vahvistavat Hinesin havainnot. Yksiviivaisen c:n ympärillä oli ahdasta: kyseisessä rekisterissä soivat bassosävelten yläsävelet, erityisesti voimakkaasti soiva toinen yläsävel, sointusävelten perussävelet ja Bennettin laulu voimakkaasti vibratoineen. Soinnun ylimpiä säveliä oli taas vaikea kuulla, koska laulun yläsävelet soivat samassa rekisterissä. Myös Evansin tapa rakentaa soinnun ylärakenne kvintistä ja oktaavista sekä pedaalinkäytön aiheuttama ylimpien kielten resonointi hankaloittivat yläsävelten ja perussävelten erottamista toisistaan.

Koko pianotekstuuri oli kuitenkin mahdollista nuotintaa, koska pianosoundi levyillä on kaiuton ja selkeä, eikä laulun lisäksi ole muita instrumentteja tekstuuria hämärtämässä. Myös kokemukseni tämäntyypin musiikin soittajana ja vuosia jatkunut Evansin ja Bennettin kuuntelu olivat suureksi avuksi. Vaikka tekemistäni yhteensä yhdestätoista transkriptiosta vain yksi päätyi tutkimukseeni, työ ei ollut turhaa, koska harjaantumiseni myötä aineistostani tuli todennäköisesti tarkempi. Tarkistin transkriptioita pianolla soittamalla, jolloin tein korjauksia toisaalta kuulemani perusteella, toisaalta todettuani jotkin kohdat pianoteknisesti epäluonteviksi. Hines (1990, 15) toteaa, että transkriptiossa aluksi joutuu arvailemaan, mutta kokemuksen myötä Evansin harmonia tulee tutuksi ja nuotintaja alkaa nähdä, miten mestari kokee ja tuntee soittimensa.

6.3.2 Transkription notaatio tutkimuksessani

Transkriptioaineistoni notaatiossa olen pyrkinyt selkeyteen, luettavuuteen ja käytännön sovellettavuuteen, joten olen käyttänyt perinteistä notaatiota ja mahdollisimman vähän muita symboleja. Perinteinen notaatio sopii varsin hyvin pianomusiikin merkitsemiseen, koska kyseessä on tasavireinen ja äänenväritään suhteellisen muuttumaton instrumentti. Toisaalta en ole tutkimuksessani kiinnostunut artikulaatiotason rytmikasta, eikä mikrorytmiikan ja pulssin suhteen tutkiminen olisi nähdäkseni kovin hedelmällistä pulsatiivisen elementin lähes puuttuessa kokonaistekstuurista, joten perinteisen notaation tarkkuus on riittävä myös rytmin kannalta.

Transkriptio sisältää myös lauluosuuden, joka on nuotinnettu selvyysyistä redusoidussa muodossa, josta tarkat aika-arvot eivät käy ilmi. Lauluosuuden pienet rytmiset eriaikaisuudet säestykseen nähden saivat nuotinnetun rytmin näyttämään rytmisesti monimutkaiselta. Melodia ja sanat ovat kuitenkin mukana omalla viivastollaan, koska niiden avulla on havainnollista seurata muodon etenemistä.

Dynamiikan vaihtelu voisi olla periaatteessa karkeasti mitattavissa äänitiedostosta, mutta äänitteen tuotannossa käytetty dynamiikan prosessointi ja lauluosuuden päällekkäisyys piano-osuuden kanssa aiheuttavat sen, että piano-osuuden voimakkuusvaihteluiden mittaaminen olisi kovin epätarkkaa. Myöskään pianon pedaalin käyttöä en ole nuotintanut.

Rytmin notaatiossa olen soveltanut Koskimäen edellä esittämää ajatusta pulssin hahmottamisesta rytmisektion tekstuurin perusteella. Aineistossani pianon voi ajatella olevan rytmisektion tehtävässä joten kohdissa, joissa laulajan ja pianistin rytminen

lähestymistapa ovat keskenään ristiriitaiset, olen ratkaissut rytmin kirjoitusasun piano-osuuden mukaan. Rubato-jaksoissa olen kirjoittanut aika-arvot ja tahtiosoitukset noudattelemaan sheet music -edition vastaavia, koska tutkimuksessani ko. jaksojen rytminkäsittely ei ole erityisen mielenkiinnon kohteena. Swing-jaksoissa olen käyttänyt tavanomaista tapaa kirjoittaa swingkahdeksasosat tavallisilla kahdeksasosilla. Digitaalisesta äänitiedostosta olisi teoriassa mahdollista mitata kahdeksasosien pituuksien suhteita ja merkitä ne lisäsymbolein nuottiin, mutta käytännössä mikrorytmiikan tutkiminen suhteessa pulssiin olisi vaikeaa varsinaisen pulssisoittimen kuten basson tai rumpujen puuttuessa. Swing-jakson keskimääräinen tempo (n. 145 bpm) on laskettu äänitiedostosta kaavalla $x=240n/t$, jossa x on tempo neljäsosaiskuina minuutissa, n on jakson tahtimäärä ja t on jakson kesto sekunteina. Tempo on pyöristetty lähimpään tasalukuun ja on lähinnä suuntaa-antava, sillä esityksen aikana tempo vaihtelee jonkin verran.

6.4 Musiikkianalyysi jazzissa

Musiikkianalyysin avulla tutkitaan Liljan mukaan musiikin rakenteita, kuten melodiaa, harmoniaa, rytmiä ja muotorakenteita sekä näiden välisiä suhteita. Päämääränä on selvittää, mitä musiikissa tapahtuu ja miksi jokin tapahtuma kuulostaa siltä miltä se kuulostaa. Tutkimusalana musiikkianalyysi kytkeytyy luontevasti tyylihistoriaan ja tyylin tutkimukseen, kuten jonkin säveltäjän tai artistin musiikillisen tyylin, yksittäisen albumin, kappaleen tai musiikinlajin tyylipiirteiden tutkimiseen. Peter van der Merwen *Origins of the Popular Style* (van der Merwe, 1989) on Liljan mukaan hyvä esimerkki tyylihistoriallisen ja musiikkianalyttisen paradigman läheisyydestä. Musiikkianalyysin käsitteellä tarkoitetaan paitsi tutkimusparadigmaa, myös erilaisia analyysimenetelmiä joita käytetään musiikin rakenteiden tarkasteluun ja musiikillisten ilmiöiden luokitteluun. Menetelmät kuten sointujen asteinalyysi tai muotoanalyysi pohjautuvat pitkälti musiikin teoriaan eli teoksista johdettuihin yleistyksiin. (Lilja 2007, 132-133.)

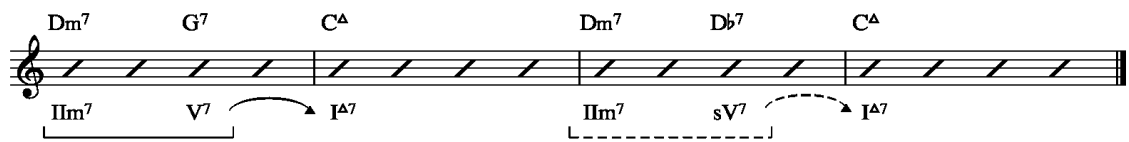
Henrikssonin mukaan jazzin analyysissä käytetään paljon perinteisiä ja koeteltuja taidemusiikin menetelmiä. Näissä metodeissa on sisäänrakennettuna taidemusiikin kulttuurinen ja esteettinen konteksti, jolloin tutkijan täytyy olla varovainen niitä jazziin soveltaessaan. Tutkijan tulee olla vahvasti perehtynyt jazzin musiikilliseen käytäntöön ja ympäröivään kontekstiin sekä analysoida teoksia myös kuulonvaraisesti. Afroamerikkalaiselle ilmaisulle tyypillisiä suhteellisia (signifyin') merkityksiä ei voida

selittää perinteisin menetelmin, tällöin analyysiä voidaan täydentää laadullisilla menetelmillä kuten kuvailevalla analyysillä tai haastatteluilla. (Henriksson 1995.)

Populaarimusiikin ja jazzin sointuanalyysissä käytetään yleisesti mm. Liljan esittelemää klassisen asteanalyysin ja reaalisointumerkintöjen yhdistelmää. Siinä reaalisointumerkkien pohjasävelkirjaimet korvataan roomalaisilla numeroilla, jotka osoittavat pohjasävelen aseman suhteessa I asteeseen. Huolimatta siitä, onko kyseessä duuri- vai mollisävellaji, roomalaiset numerot merkitään aina suhteessa toonikan duuriasteikkoon. Merkintätavan etuna on joustavuus varsinkin mikäli musiikissa on runsaasti sävellajin ulkopuolisia sointuja. (Lilja 2007, 140-142; ks. myös Tabell 2008.)

Edettäessä yksittäisistä soinnuista laajempiin harmonisiin tilanteisiin voidaan Liljan mukaan käyttää ns. funktioteoriaa, jossa sävellajin harmoninen keskus ja jännitteen purkautumiskohta on toonika, jännitteen huippukohta dominantti. Soinnut luokitellaan kolmeen tonaalisen jännitteen mukaiseen kategoriaan, toonikaan (T), subdominanttiin (S) ja dominanttiin (D), joissa päätehoja ovat I, IV ja V asteen soinnut (ks. nuottiesimerkki 20). Päätehoista terssin päässä olevat soinnut ovat kyseisen kategorian sivutehoja, koska ne sisältävät yhteisiä säveliä. Funktioteoria on sointuanalyysiä joustavampi, koska yksittäinen sointu voidaan luokitella eri kategorioihin tilanteen mukaan. (Lilja 2007, 144-146.) Populaarimusiikin ja jazzin melodisharmonisen rakenteen analyysissä käytään jonkin verran myös ns. Schenker-analyysiä. Se perustuu reduktioon, jolla tuodaan esiin teoksen keskeiset harmonian ja melodian kiintopisteet ja sille on tyypillistä ns. Ursatzin eli tonaaliselle musiikille yhteisen syvärakenteen painottaminen. Schenker-analyysiä on kritisoitu, koska sillä on taipumus jättää populaari- ja jazzmusiikin usein mielenkiintoiset ulottuvuudet muodossa ja detaljeissa huomiotta. (Lilja 2007, 147-149.)

Funktioita voidaan toki ilmaista myös sointuasteanalyysin keinoin lisäämällä sointuastemerkkeihin harmonisia tilanteita ja progressioita kuvaavia symboleja (Lilja 2007, 144-145). Tämän menetelmän kiistaton etu jazzmusiikissa on, että sointuastemerkit ovat esim. funktiomerkkeihin verrattuna lähempänä jazzin käytäntöä, jossa käytetään reaalisointumerkkejä. Allaolevassa nuottiesimerkissä 22 sointuasteisiin on lisätty dominanttipurkaussuhteita ja II-V -ryhmiä osoittavat symbolit.



Nuottiesimerkki 22. II-V-I -kadenssin ja II-sV-I -kadenssin merkintätapa sointuasteanalyysimerkein ja lisäsymbolein Tabellin (2008, 36) mukaan.

Henriksson toteaa, että jazzin sointuanalyysissä tulee huomioida myös esityksen suhde alkuperäiseen sävellykseen ja soittajien välinen vuorovaikutus. Hyvin tehty analyysi voi näin sisältää kolme harmonian tasoa: alkuperäiset soinnut, tutkittavassa tulkinnassa todellisuudessa soitetut säestyssoinnut sekä soolomelodian sävelten muodostamat soinnut. (Henriksson 1995.)

Jazzin analyysissä säveltasollisten elementtien analyysi on usein erotettu rytmisistä elementeistä, mikä johtuu Brothersin mukaan kahdesta asiasta. Jazz nähdään ensinnäkin eurooppalaisten säveltasojen organisoimistapojen ja afrikkalaisen rytmiikan fuusiona ja analyysi pohjautuu näiden kahden perinteen erotteluun. Toisaalta pitkstä eurooppalaisesta tutkimusperinteestä johtuen on paljon menetelmiä, jotka soveltuvat säveltasojen, ei rytmien analyysiin. (Brothers 1994, 481-482.) Myös Liljan (2007, 133) mukaan perinteisillä metodeilla kuvataan lähinnä säveltasojen organisoitumista eli melodiaa ja harmoniaa, ei niinkään rytmiä tai soundia.

Jazzia analysoitaessa rytmiikka tulisi kuitenkin pystyä ottamaan huomioon. Charles Keil toteaa, että läpisävelletyissä musiikissa melodinen kehittäminen ja harmoniset tendenssit luovat suurelta osin musiikin merkityksen. Jazzissa taas korostuvat rytmiset elementit. Harmonian tai melodian sijaan jännitettä ja purkauksia syntyy pulssin ja eri rytmien välisestä konfliktista, joten jazzin merkitys on ensisijaisesti ajassa eli rytmisesti tapahtuvassa, ei sävelkorkeuksien välisessä prosessissa. (Keil Smithin mukaan 1983, 93-94.) Brothersin (1994, 480-482) mukaan jazzin analyysissä olisikin tärkeää yhdistää säveltasot ja rytmiikka, sillä nämä kaksi yhdessä muodostavat jazzin syntaksin eli säännöt, joiden mukaan osat yhdistyvät kokonaisuudeksi.

Esimerkki säveltasojen ja rytmiikan analyysiä yhdistävästä metodista on Jere Laukkasen jazzmelodioiden rytmiikkaa ja niiden rytmisiä avaimia käsittelevä tutkielma. Laukkasen mukaan rytmiset hahmot identifioituvat sekä metristen ja agogisten aksenttien, myös kontuurillisten eli melodian kaarrokseen liittyvien seikkojen kuten suurten melodisten hyppyjen perusteella. (Laukkanen 2009, 41-48.) Nuottiesimerkki 23 havainnollistaa Laukkasen analyysimetodia.

1
Bebop ♩ = 224 B^b

Melodia

Paino { metr./agog. kontuurill. SL sl l p s SL sl l
 b Ut e b Ut U t de b e

Rytminen hahmo ja Charlestonit

Rytmit avaimet

2ndary Rag 3-2

Nuottiesimerkki 23. Bebopmelodian rytmistä analyysiä Laukkasen (2009, 47) tutkimuksessa. Melodiaviivaston alapuolella analysoituna ovat ylhäältä lukien metrisesti/agogisesti painokkaat sävelet, kontuurillisesti eli melodialinjan kannalta painokkaat sävelet, näiden muodostamat rytmiset hahmot ja charlestonkuviot sekä alimpana rytmisistä hahmoista identifioitua rytmiikan ylätasoa eli laajemmat rytmiset avaimet.

Jazzin tai populaarimusiikin analyysissä sovellettavilla metodeilla voidaan kuvata paitsi teoksen musiikillisia elementtejä, myös sen historiallisia ja kulttuurisia lähtökohtia sekä syntyprosessia. Tämä on välttämätöntä, koska käsitys teoksesta poikkeaa olennaisesti taidemusiikin modernistisesta ihanteesta. Liljan mukaan populaarimusiikin analyysissä ei enää oleteta teosta autenttiseksi, autonomiseksi ja tekijäkeskeiseksi vaan hyväksytään käsitys, että musiikki on yhteisöllisen kulttuurin tuote ja siitä tehtävät tulkinnat ovat kontekstisidonnaisia (Lilja 2007, 134). Toisaalta Smithin mukaan säveltäminen ja improvisaatio eivät ole samanlaisia prosesseja, joten niiden analyysiin ei voida käyttää samoja käsitteitä tai esteettisiä kriteerejä. Improvisoidun musiikin kuten jazzin analyysissä pitäisikin kuvata itse esitysprosessia ja ilmaisullisia näkökohtia. (Smith 1983, 91-95.)

Improvisaatio- ja muunteluprosesseja musiikissa on tutkittu formulakäsitteen avulla (ks. luku 5.2). Smithin (1983, 3-4) näkemyksen mukaan varhaisissa formulateoriaa käyttäneissä tutkimuksissa tulokset ovat olleet vakuuttavuudeltaan kovin vaihtelevia - runouden tutkimiseen tarkoitettua teoriaa ja siihen perustuvaa metodologiaa tulisikin tarkastella hyvin kriittisesti musiikkiin sovellettaessa.

Formula-analyysissä tunnistetaan ja luokitellaan formuloita eli muuntuvia ja silti tunnistettavia musiikillisia kuvioita sekä pyritään löytämään niiden esiintymisestä merkityssuhteita. Smith toteaa, että ennen musiikillisen improvisaation formuloiden analyysiä on määriteltävä kriteerit, joilla toistuvat fraasit tai ilmaukset tunnistetaan ja otettava huomioon formulan syntyyn vaikuttavat rytmiset, metriset ja syntaktiset tekijät.

Musiikissa ei ole samanlaisia merkityksiä ja kieliopillisia kategorioita kuin kielessä, joten esimerkiksi Smithin tutkimuksessa melodiaformuloiden analyysi perustuu tiettyjen intervallisuhteisten sävelketjujen toistumiseen aineistossa. (Smith 1983, 11, 152.)

Myös Louhivuori toteaa, että formuloiden identifioiminen musiikissa on epävarmalla pohjalla kieleen verrattuna. Eri tutkijat voivat hahmottaa ”melodisesti itsenäisiä kokonaisuuksia” aineistosta eri tavoin, eikä musiikillisten yksiköiden yhteenkuuluvuutta voida yksiselitteisesti osoittaa. (Louhivuori 1988, 51.) Lordin formulamääritelmän sisältämä metrinen näkökulma voi myös olla lähtökohtana formulan identifioimiselle, toisaalta Louhivuoren mukaan formulan määrittely pituuden mukaan ei ole aivan ongelmaton, sillä lyhytkin musiikillinen aihe voidaan tulkita formulaksi, kun sen karakteristisuus ja toistuminen erottaa sen muista aiheista (Louhivuori 1988, 52). Formuloita identifioitaessa on huomattava, että helposti tunnistettavaa alkuperäistä muotoa formulasta ei Lordin mukaan (1960, 101) yleensä ole, toisin sanoen ajatus originaalista ja sen variaatioista ei sovellu formulakäsitteeseen.

Smith vertaa musiikillisten formuloiden merkityssuhteita runouteen: runoa ei voi analysoida yksittäisten sanojen sattumanvaraisen toistuvuuden perusteella vaan tulee ottaa huomioon merkitys ja kielioppi. Myös musiikin analyysissä tulee määrittää, millä periaatteella formulat ovat organisoituneet. (Smith 1983, 160-161.) Formuloiden väliset suhteet voidaan erotella kolmeen luokkaan Vikis-Freibergsin (Louhivuoren, 1988, 51 mukaan) määrittelemällä tavalla: *syntagmaattinen formula* on ketju, joka toistuu vähintään kahdesti; *paradigmaattinen formula* on ketju, jossa yksi tai useampi syntagmaattisen ketjun osista on korvattavissa toisella, osaan paradigmaattisessa suhteessa olevalla osalla ilmaisun menettämättä merkitystään. Jos ilmaisuilla ei ole yhtäläisyyksiä, mutta ne on generoitu samojen syntaktisten sääntöjen mukaan, kyseessä on *semanttinen formula*. Paitsi formuloiden osat, myös kokonaiset formulat voivat olla suhteessa toisiinsa edellämämainituilla tavoilla (ks. Louhivuori 1988, 51-55).

Formula-analyysi käsittelee myös formuloiden suhdetta esitykseen kokonaisuutena ja niiden merkitystä esityksessä. Eri aineistoista ja tyyleistä on löydettävissä erilaisia luokitteluja ja merkityssuhteita, esimerkiksi Tomi Mäkelä (Sahan 1996, 128 mukaan) on soittinmusiikin soittimellisuutta tutkiessaan luokitellut analysoimansa soittokuviot motiivisiin (karakteristinen ja kokonaisuuden kannalta merkittävä sävelaihe), dominoiviin (tietyn muotorakenteellisen prosessin ajan hallitseva), vastamotiivisiin (säestävä eli kontrasubjektinen ensisijaiseen merkittävämpään sävelaiheeseen nähden)

ja säestäviin (ei-motiivisiin) soittokuvioihin. Hannu Saha taas (1996, 129) on Perhonjokilaakson kanteleeyttä tarkastelevassa tutkimuksessaan jaotellut erikseen perusformulat ja lopukeformulat, jälkimmäisillä on perusformulasta poikkeava muoto koska niiden suhde melodian ja koko sävelmän rytmiseen rakenteeseen on kiinteämpi.

6.4.1 Sheet music -aineiston muodon ja harmonian analyysi

Sheet music -edition analyysin pääasiallisena tavoitteena on tutkia *Dream Dancingin* harmonista muotorakennetta, johon Evansin tulkinnan harmonia ja muoto perustuvat. Kuvaan analyysin avulla, millainen sävellyksen harmoninen muoto on Tin Pan Alley -idiomin kontekstissa, millaisista muotoyksiköistä se koostuu ja millaisia sointuja, harmonisia progressioita ja purkauksia siinä on. Vaikka tutkimukseni analyttinen päämielenkiinto kohdistuu transkriptioaineistoon, sheet music -aineiston merkitys on kuitenkin suuri, sillä vertaamalla sitä transkriptioon olen voinut päätellä jotain Evansin tulkinnan rakentumisesta erityisesti muodon ja sovituksen osalta. Yhtäläisyydet ja eroavaisuudet aineistoissa antavat kuvan siitä, milloin Evans improvisoi ja milloin mukailee tai kommentoi alkuperäisen sävellyksen eri elementtejä.

Liljan mukaan (2007, 138-139) populaarimusiikin nuottijulkaisut on yleensä tehty kaupallisiin tarkoituksiin ja sisältävät epätarkkuuksia ja yksinkertaistuksia. Toisaalta on mahdotonta sanoa, missä määrin Evans on tukeutunut nuotteihin sovitustaan luodessaan. Oletukseni on, että editio kuvaa *Dream Dancing* -teoksen olennaiset osat, harmonisen muodon ja melodian, oikein. Koska sheet music -aineiston tarkoitus on lähinnä selkeyttää, taustoittaa ja hahmottaa varsinaista aineistoani ja koska siihen liittyy edellä mainitsemiani luotettavuuskysymyksiä, olen sekä analyysissä että sen tulosten esittämisessä pyrkinyt yleisluontoisuuteen.

Analyysiä varten olen nuotintanut sheet-edition Sibelius-ohjelmalla saadakseni sen helpommin käsiteltävään muotoon ja redusoinut sen poistamalla tempo-, dynamiikka-, sointu- ja artikulaatiomerkit. Olen analysoinut reduktiosta sointusävelet ja hajasävelet. Perinteisesti harmonisen rytmin noudattaessa pulssia hajasävelet voidaan jakaa iskullisiin ja iskuttomiin, mutta aineiston afroamerikkalaiset rytmiset vaikutteet kuten runsas offbeatrytmiikka hämärtävät harmonisen rytmin ja pulssin suhdetta. Käytänkin analyysissä jazztyyppiseen harmoniaan soveltuvia melodiseen liikkeeseen perustuvia hajasävelkäsitteitä (ks. esim. Dobbins 1986, 25-26) ja joitakin perinteisiä

hajasävelkäsitteitä (ks. esim. Backlund 2000, 31-33). Kaikki analyysissä käyttämäni käsitteet ja merkintätavat olen esitellyt tarkemmin liitteessä 1.

Harmonian analyysissä käytän sointuastesymboleja, koska se on yleinen ja käytännön musisoinnissa yleistä reaalisointumerkintää lähellä oleva tapa ilmaista sointuja. Funktioteoreettiset symbolit ovat tarkoitukseeni liian moniselitteisiä – populaarimusiikin ja jazzin progressiot perustuvat paljolti bassolinjan rakentamaan jännitteeseen, jolloin soinnun pohjasävelen eksakti ilmaisu on välttämätöntä – toisaalta sointuastein on käytännöllistä ilmaista sointuja värittävä, tyyleille ominaiset lisäsävelet. Myöskään Schenker-analyysi ei tullut kysymykseen, koska harmoninen rytmi ja muoto ovat erottamaton osa aineistoni harmoniaa eikä näitä elementtejä nähdäkseni voi selkeästi ilmaista Schenker-analyysin keinoin. Melodian merkitys harmonian syvärakenteen kannalta ei myöskään ole tutkimukseni mielenkiinnon kohteena.

Aineiston harmonia perustuu funktionaaliseen tonaaliseen harmoniaan, mutta olen ottanut sointuanalyysissä huomioon tietyt tyylilliset erityispiirteet. Olen käyttänyt jazzharmoniaa yleistä tritonuskorvaussoinnun käsitettä taidemusiikissa käytetyn ns. maantieteellisen tai ylinousevan sekstisoinnun käsitteen sijaan. Bassoäänessä käytetään paljon esimerkiksi perusäänen ja kvintin vuorottelua eli vaihtobassoa, tällaisia kuvioita en ole tulkinnut erillisiksi sointukäännöksiksi. Kolmisointujen yhteydessä esiintyvät lisäsävelet olen tulkinnut tapauskohtaisesti joko hajasäveleksi tai osaksi laajempaa sointua. Myös kromaattisessa tai diatonisessa paralleeliliikkeessä olevat soinnut tai sointusatsin osat ovat usein sointua koristelevia hajasäveliä, eivät itsenäisiä sointuja.

Kuten Johns (1993, 458-459) toteaa, populaariharmoniaa toonikaa väritetään usein turnaroundilla tai muulla dominanttisuhteisella sointukululla. Toisaalta parlour- ja bluessoinnut ovat usein dominanttiseptimipohjaisia sointuja, jotka eivät kuitenkaan purkautu kadenssaalisesti. Onkin tärkeää erottaa toisistaan toonikaa koristelevat kadenssit varsinaisista harmonista rakennetta ja muotoa hahmottavista kadensseista sekä progressiivisesti purkautuvat dominanttiseptimisoinnut purkautumattomista. Olenkin kuvannut sointusuhteita ja -progressioita paitsi mm. Tabellin (2008) käyttämällä nuoli- ja hakassymboleilla myös joillakin omilla symboleilla (ks. liite 1), joita käytän erilaisten dominanttiseptimisointuihin liittyvien ilmiöiden sekä eriasteisten harmonista muotoa jäsentävien metristen ja harmonisten purkausten merkitsemiseen.

Olen analysoinut harmonisen muodon käyttäen luvussa 2.3 esittämiäni populaarimuodon muotoyksiköihin ja harmoniaan liittyviä käsitteitä. Lisäksi olen

merkinnyt muotoon laulufraasien väliset, melodisesti inaktiiviset jaksot, koska ne ovat olennainen säestystä rytmittävä tekijä. Populaarikappaleen muoto hahmottuikin muidenkin elementtien kuin harmonian perusteella - sheet-edition pohjalta en ole tosin voinut tehdä johtopäätöksiä esimerkiksi orkestraation tai yksityiskohtaisemman tekstuurin suhteesta muotoon. Esitän analyysin tulosten yhteydessä kuitenkin joitakin huomioita melodiasta, rytmikasta ja sanoituksesta niiltä osin kuin ne tukevat harmonisen muodon hahmottumista. Sheet-edition yksityiskohtainen analyysi on liitteenä 2.

6.4.2 Transkriptioaineiston analyysi tutkimuksessani

Transkriptioaineiston analyysilläni on ollut kaksi tavoitetta. Ensimmäisenä tavoitteenani on ollut kuvata, miten Evansin piano-osuuden erilaiset elementit rakentavat teoksen musiikillista ja kulttuurista merkitystä harmonisen muotorakenteen puitteissa. Tavoitteen saavuttamiseksi olen luvussa 6.4 esittelemieni periaatteiden mukaisesti sisällyttänyt analyysiini paitsi säveltasojen, rytmikan ja tekstuurin analyysiä, myös tyyllillistä ja kulttuurillista näkökulmaa.

Säveltas- ja rytmikan analyysin olen käytännössä yhdistänyt siten, että olen aluksi analysoinut esityksen harmonisen muotorakenteen ja jatkossa analysoidessani tekstuuria, rytmikkaa ja formuloita olen voinut tutkia näitä elementtejä suhteessa harmonisen muotorakenteen, erityisesti kappaleen choruksen muodostamaan kehykseen. Pyrkimykseni on ollut, ettei materiaalin erittely erilaisiin fragmentteihin jäisi detaljitasolle, vaan pitämällä muotorakenteen mukana analyysin eri vaiheissa voisin havaita mahdollisia suurempia linjoja myös esityksen rytmisessä ja teksturaalisessa rakentumisessa.

Toinen tavoitteeni on ollut tutkia Evansin säestyksen formuloita choruksen puitteissa tapahtuvan improvisaatio- ja muunteluprosessin näkökulmasta. Tätä varten olen erottanut rytmisesti ja teksturaalisesti analysoidusta aineistosta redusoitua materiaalia formula-analyysiä varten, tästä vaiheesta on selostus seuraavassa alaluvussa.

Harmonisen muotorakenteen analyysi. Aineisto muistuttaa pääosin tonaaliselta ja funktionaaliselta rakentumiseltaan sheet-edition harmoniaa, soinnut ovat tosin yleensä jazztyyillisempiä eli laajempia ja dissonoivampia. Aineistojen harmonisen samankaltaisuuden vuoksi olen nähnyt parhaaksi käyttää samaa metodologiaa kuin sheet music -aineiston analyysissä (ks. luku 6.4.1). Transkriptioaineiston muodon

olen jäsentänyt sekä vertaamalla sitä sheet music -aineistosta analysoimiini harmonisiin muotoyksiköihin että käyttämällä luvussa 3.2.1 esittelemiäni jazzmuodon käsitteitä. Olen pyrkinyt kuvaamaan millainen Evansin sovitus on *muodoltaan* ja millainen Evansin chorusten *harmonia* on verrattuna sheet music -aineistoon. Harmonian osalta kiinnostukseni on kohdistunut choruksen harmoniseen rytmiin, metrisiin ja harmonisiin purkauksiin, ei niinkään reharmonisaation, äänenkuljetuksen tai voicingien detaljeihin.

Rytmiikan analyysi. Transkriptioaineiston rytmiikan analyysissä olen soveltanut Rahnin (1996) ja Laukkasen (2005) ajatuksia afrikkalaisperäisen rytmiikan luonteesta ja sen analysoimisesta sekä luvussa 3.1 esittelemiäni swingrytmiikan käsitteitä. Analyysini on kolmivaiheinen. Ensimmäisessä vaiheessa olen erottanut rytmisistä tapahtumista *perustason ja täydentävän tason*. Toisessa vaiheessa olen identifioinut tasoista *rytmisiä hahmoja ja avaimia*. Lopuksi olen pyrkinyt selvittämään, *miten rytmiset hahmot ovat organisoituneet* muodon ja harmonisen rakenteen suhteen.

Rahnin mukaan diatonisesta rytmisestä kudoksesta on identifioitavissa kaksi tasoa: perusrytmi ja täydentävä. Toisaalta afrikkalainen rytmiikka voidaan käsittää rummutukseen perustuvana toimintana, jossa jokaista iskua edeltää motorinen valmistava liike, joka toistuessaan myös muodostaa kuultavaa rytmiä täydentävän motorisen rytmin. (Rahn 1996, 81-84.) Näitä periaatteita soveltaen olen hahmottanut aineistosta rytmien hierarkian eli jaon perus- ja täydentävään rytmiin tapauskohtaisesti tekstuurin eri elementtien perusteella. Useimmiten rytmin tasot ovat identifioituneet säveltasojen perusteella: samassa rekisterissä toistuvat rytmiset tapahtumat hahmottuvat samaan rytmiseen tasoon. Hierarkiaan vaikuttavat rytmisen tapahtuman teksturaaliset ulottuvuudet: moniääninen sointu erottuu vahvempana kuin yksittäinen sävel, pitkä aika-arvo vahvempana kuin lyhyt, ja myös se, soiko rytmisen tapahtuma yksinään vai jonkin toisen rytmisen tapahtuman soidessa, vaikuttaa sen hierarkiseen hahmottumiseen. Olen viime kädessä tarkistanut äänitteeltä, tukeeko kuulohavainto analyysiäni - erityisesti perättäisten rytmisten tapahtumien ollessa samassa rekisterissä esimerkiksi kahdeksasosamelodialinjoissa - koska dynamiikka vaikuttaa myös rytmisten tasojen hahmottumiseen.

Motorisen rummutuksen idean mukaisesti perusrytmin iskua edeltävällä (tai edeltävillä) ja sen jälkeisellä (jälkeisillä) kahdeksasosalla olevat rytmiset tapahtumat voivat olla täydentäviä rytmejä. Perusrytmin ollessa pidemmistä, esim. puolinuoteista koostuva, myös näiden väliset neljäsosat voivat hahmottua täydentävinä. Monin paikoin

pianosäestys on vasemman ja oikean käden motorista vuorottelua, ikäänkuin kaksikäätistä rummutusta. Tällöin ylä- ja alarekisteri muodostavat selkeästi havaittavat rytmiset tasot. Työskennellessäni olen nuotintanut perusrytmin tavallisilla, täydentävän pienillä nuotinnupeilla (ks. liite 4).

Rytmisten tasojen analyysistä olen edennyt rytmisten hahmojen identifioimiseen. Hahmoja voivat olla mm. offbeatketjut, charlestonkuviot, tresillot ja neljäsosapulssi. Hahmot on analysoitu perustason rytmistä kokonaisuudessaan ja lisäksi täydentävästä tasosta silloin, kun siinä on ollut havaittavissa itsenäisiä, joskin perustasolle alisteisia hahmoja. Rytmisen kokonaistekstuurin muistuttaessa jotain kaksitahtista clave-avainta tai muuta pitempää rytmistä avainta olen merkinnyt nekin analyysiin.

Se, miten perustason rytmi jakautuu hahmoihin ja milloin rytmisen hahmo alkaa ja aktivoituu, on analyysissä tutkittu tapauskohtaisesti. Lähtökohtaisesti rytmisen tapahtuma liittyy sitä ajallisesti lähimmän tapahtuman hahmoon, mutta myös monet tekstuurin seikat vaikuttavat hahmon muodostumiseen. Pianotekstuurityypin vaihtuminen tai hahmon kuuleminen edellisen toistona tai muunnoksena aktivoi usein uuden hahmon. Hahmot voidaan identifioida usein kahdella tavalla, rajatapauksissa olen antanut harmonisen rytmin ratkaista hahmojen rajakohdan. Tekemäni ratkaisut olen tarkistanut kuulohavainnon perusteella.

Rytmiä hahmoja nimitessäni olen hahmottanut aineistoa kahden tahdin ryhmissä siten, että kukin kahdeksasosa saa numeron väliltä 1-16. Rythmiikka ei aina hahmotu nuotinkirjoituksen muodostamissa kehyksissä, niinpä rytmisen hahmon alkaessa ensimmäisen tahdin ykköstä ennakoivalta offbeatilta kahdeksasosan numero on 0. Esittelen käyttämiäni merkintätapoja tarkemmin liitteessä 1 ja yksityiskohtainen rythmiikan analyysi on liitteenä 4.

Rytmiset hahmot ja avaimet identifioituani olen pyrkinyt löytämään niiden esiintymisestä merkityssuhteita tutkimalla aineistoa monesta näkökulmasta. Olen pyrkinyt selvittämään, onko aineistossa havaittavissa jokin ”yleinen” rytmisen tunnelma ja miten erilaisia rythmiikkoja ja rytmin hahmoja käytetään kappaleen eri vaiheissa seuraavien, kuviossa 10 luettelemieni kysymysten avulla:

MITEN		SUHTEESSA
jokin rytmisen hahmo/avain esiintyy		koko muotoon
hahmojen pituudet muuttuvat	➔	harmonisiin ja metrisiin purkauksiin
pulssia korostavat/hämärtävät hahmot esiintyvät		laulufraasien muotoon pianosooloon/laulun säestykseen tiettyyn muotoyksikköön, esim. (B)-kaksoisperiodiin harmoniseen rytmiin

Kuvio 10. Kysymyksiä, joilla pyrin selvittämään rytmisten hahmojen organisoitumisen logiikkaa kappaleen kokonaisuudessa.

Perustason rytmisten hahmojen logiikkaa olen tutkinut nuotintamalla yksinkertaisia rytmisiä reduktioita. Perustason rytmin olen nuotintanut ilman säveltasoja tai täydentävää tasoa ja rytmiset avaimet siten, että niistä on näkyvillä vain nimi ja hakanen tahdeissa, joissa ne esiintyvät. Asettamalla reduktioita ja analysoimani harmonisen muodon päällekkäin, kuten nuottiesimerkissä 24, olen voinut silmämääräisesti tarkastella perustason tai rytmisten avainten organisoitumista esim. muotoyksikkö kerrallaan tai useammasta (A)- ja (A')-jaksosta samanaikaisesti suhteessa yllä luettelemiini muodon ja harmonian piirteisiin.

The diagram shows two musical staves, Refrain 1 and Refrain 2, with various rhythmic and harmonic annotations. Refrain 1 starts at measure 57 and Refrain 2 at measure 109. Annotations include B1-3-5-7, CH9+OB14, EML, TRES2, CH10+B15, B5-7, TRES9, RetH10-14, and harmonic symbols V9/V, sV13/V, V13, (#9), and (b9). A box labeled (HP) is at the end of Refrain 1.

Nuottiesimerkki 24. Yläviivastolla perustason rytmiset hahmot ensimmäisen refrainin C-periodin neljästä viimeisestä tahdistä, välissä vastaava kohta toisesta refrainista ja alimpana harmonia. Viivastojen yläpuolella muotoanalyysimerkintöjä.

Tyylillinen ja intermusikaalinen analyysi. Olen lähestynyt aineistoa monin keinoin hahmottaakseni sen monista tyyleistä ja perinteistä ammentavaa dialogista luonnetta. Euroamerikkalaisen tradition ja erityisesti alkuperäisen sävellyksen vaikutusta tulkinnassa olen tutkinut vertaamalla transkriptiota sheet music -editioon ja luvussa 2.3 esittämiini Tin Pan Alley -idiomin piirteisiin. Evansin edustaman jazzpianotradition

näkökulmasta olen tehnyt transkriptiosta havaintoja luvuissa 4.1 ja 4.2 esittelemieni Evansin pianotyylin ulottuvuuksien ja pianotekstuurin käsitteistön valossa. Lisäksi olen tarkastellut tulkintaa afroamerikkalaisena ilmaisuna pyrkien löytämään siitä dialogisuutta luvussa 3.3 kuvaamieni signifyin(g)in ja call and responsen käsitteiden avulla. Ajatuksenani on ollut jäsentää tulkinnan tyylillistä kirjoa näiden kolmen tradition kautta – mutta ei erikseen, sillä käytännössä nämä traditiot ovat päällekkäisiä sekä esteettisesti että niiden välisten kulttuuristen merkityssuhteiden kautta. Analyysissäni ne ovat olleet koko ajan läsnä yhtäaikaaisesti, joten olen viime kädessä Henrikssonin (1995) suosituksen mukaisesti luottanut omaan lähemmäs tuhannen jazzkeikan ja tuhansien kuuntelutuntien tuomaan kokemukseeni poimiakseni aineistosta ja sen monimutkaisista merkityssuhteista olennaiset ilmiöt.

Olen analysoidessani esittänyt seuraavia kysymyksiä: onko Evansin säestystekstuureissa tai melodisissa filleissä havaittavissa sellaista yhtenevyyttä sheet-edition, joka kertoisi jotain tulkinnan syntyprosessista; mitkä piirteet tulkinnassa ovat leimallisen euroamerikkalaisia ja mitkä afroamerikkalaisia; miten tulkinta asemoi itsensä suhteessa Evansin tyyliin ja muuhun tuotantoon. Dialogisuutta ja intermusikaalisuutta olen etsinyt transkription viittauksista sheet-edition eri elementteihin sanoitus mukaanlukien, viittauksista jazztradition ja teoksen sisäisistä viittauksista. Oletuksenani on ollut, että intermusikaaliset viittaukset havaitaan kontrastin kautta, joten olen etsinyt niitä ensisijaisesti kohdista, joissa tekstuuri tai rytmiikka muuttuu yhtäkkisesti tai joissa muotoa tai harmoniaa on muunneltu. Sahan mukaan (1996, 101-102) idiomaattinen näkökulma analyysissä auttaa ymmärtämään tutkittavan musiikin ilmiöitä, ja olenkin pyrkinyt löytämään Evansin ratkaisuille tarvittaessa myös pianistisia tai muuten käytännönläheisiä selityksiä.

6.4.3 Formula-aineiston analyysi ja luokittelu tutkimuksessani

Transkription alustava tarkastelu osoitti, että formula-analyysin kannalta olisi tarkoituksenmukaista rajata ja redusoida aineistoa siten, että formula-aineisto koostuisi ainoastaan swingrytmisistä säestysformuloista. Olenkin rajannut aineistosta pois rubatojaksot eli intron ja osan versestä sekä redusoinut pois myös pianosoolon parafrasimelodian jättäen jäljelle melodiaa säestävän tekstuurin. Näin olen saanut aineistosta yhtenäisemmän – toisaalta poisjättämäni osuudet eivät muutenkaan lyhyen kestopa ja vähäisen toistuvuutensa johdosta olisi olleet soveltuvaa formula-aineistoa.

Lähtöoletukseni on ollut, että Parryn määritelmän mukaiset metriset olosuhteet Tin Pan Alleen ja standardijazzin metriikassa muodostaisivat tyypillisesti kahden tahdin mittaisia formuloita. Olen soveltanut kuitenkin Brothersin (1994, 492-493) ajatusta afroamerikkalaisen musiikin perus- ja täydentävästä tasosta: kaksitahtisuus edustaa perustasoa, formula ei välttämättä noudata sitä mutta hahmottuu suhteessa siihen.

Formulat on identifioitu sen mukaan, mikä niissä on tunnistettavinta: joillakin formuloilla on karakteristinen rytmi tai melodinen hahmo, jotkut identifioituvat pianistisen tekstuurinsa perusteella. Luokittelua varten olen nuotintanut formuloista reduktiot sen mukaan, mikä on kullekin karakteristista. Rytmien perusteella tunnistettavat elementit on nuotinnettu ilman säveltasoja, karkean sävelkorkeuden tai tietynsuuntaisen melodisen liikkeen perusteella tunnistettavat likimääräisin sävelkorkeuksin ja eksaktien sävelkorkeuksien perusteella tunnistettavat tarkoin säveltasoin. Olen redusoinut rytmisesti identifioituvasta materiaalista myös korusävelet ja arpeggiot.

Hannu Sahan mukaan kaikelle musiikkianalyysille ja erityisesti muunteluprosessien tutkimukselle on tärkeää ottaa huomioon soittimen, soittotavan ja -tekniikan rajoitukset ja mahdollisuudet (Saha 1996, 101-102). Olenkin formuloita esittäessäni pyrkinyt idiomaattiseen käytännönläheisyyteen ja tehnyt reduktioista pianistiset. Olen nuotintanut format pianoviivastolle eli oikean käden osuuden diskantti- ja vasemman käden osuuden bassoavaimelle – samalla olen tehnyt valistuneita arvauksia mm. sen suhteen, milloin sointu on mahdollisesti soitettu yhdellä, milloin kahdella kädellä. Tällä en pyri – enkä pysty – kuvaamaan Evansin soittotekniikkaa vaan tähtään formulamateriaalin käytännön sovellettavuuteen. Rytmien notaatiossa käytän oikealla kädellä yhden ja vasemmalla kahden viivan viivastoa, joilla voin erottaa karkeasti keski- ja alarekisterin. Soinnut olen nuotintanut vinoilla ns. slash-nuotinpäillä ja yksittäiset nuotit tavallisilla. Poikkeuksena tästä olen lukenut vasemman käden alarekisterin bassosävelet, kvintti- tai oktaavikaksinnetut bassot ja shell voicingit samaan bassosävelten kategoriaan merkiten ne tavallisella nuotinpäillä. Esimerkkejä formuloiden reduktioista on liitteessä 1, redusoitu formula-aineisto kokonaisuudessaan on liitteenä 5.

Formuloiden identifioimisen ja redusoimisen jälkeen olen luokitellut formula-aineiston sisällönanalyysiä soveltaen. Sisällönanalyysi on Anttilan mukaan alun perin kvantitatiivinen menetelmä, jota voidaan käyttää myös laadullisen aineiston tutkimuksessa. Siinä havaintoyksikön (tutkimuksessani formula-aineisto) osat,

luokitusyksiköt (tutkimuksessani formulat) kirjataan eri sisältöluokkiin. Luokittelutyyppejen tulee nousta aineistosta ilman, että tutkija pakottaa aineistoa lokeroihin. Anttilan mukaan ”sisältöanalyysin luokitusrunko (ks. taulukko 1) on luettelo tutkimuksen kaikista sisältöluokista, jotka sisältävät osioita eli pienimpiä luokiteltavissa olevia tekijöitä.” (Anttila 2005, 292-293.)

Taulukko 1. Sisällönanalyysin luokitusrunko (Anttila 2005, 293).

Havaintoyksikkö		
Sisältöluokka 1	Sisältöluokka 2	Sisältöluokka 3
osio 1.1	osio 2.1	osio 3.1
osio 1.2	osio 2.2	osio 3.2

Luokittelussa olen kirjannut formulat aineistosta nousseisiin sisältöluokkiin siten, että yksi osio sisältää yhden tunnistettavan formulan variaatiot. Olen nimennyt kunkin osion kuvailevasti sen mukaan, mikä formulassa tai sen esiintymisessä on tunnistettavaa: rytmi, pianistinen tekstuuri tai sen yhteys johonkin kappaleen tiettyyn kohtaan.

Formula-analyysin päätteeksi olen tehnyt luokiteltujen formuloiden ja niiden variaatioiden esiintymisestä päätelmiä koskien muunteluprosessia – valitettavasti aineistoni pienuudesta johtuen en ole voinut tutkia formuloiden muuntumista kuin yhden esityksen puitteissa. Olen tehnyt havaintoja siitä, onko jokin formula muuntunut kappaleen aikana esim. tihentymällä, synkopoitumalla tai tekstuuria muuntaen tai onko jokin variaatio yhteydessä johonkin muodon vaiheeseen. Olen tutkinut, onko yksi tai useampi formula selvästi muita samantapaisia yleisempi ollen jonkinlainen kappaleen perussäestysformula. Lisäksi olen käynyt läpi aineiston löytääkseni formuloiden keskinäisistä suhteista syntagmaattisuutta tai paradigmaattisuutta.

7 Tulokset

7.1 Sheet music -aineiston harmoninen muotorakenne

Sheet music -edition perusteella *Dream Dancing* on kokonaismuodoltaan (ks. kuvio 11) tyypillinen populaarisävelmä: lyhyttä instrumentaali-introa seuraavat johdantomainen verse sekä varsinainen pääjakso, refrain. Nelitahtinen intro ja kuusitoistatahtinen verse ovat muodoltaan perinteiset ja tonaliteetiltaan sävellajia alleviivaavat. Refrain on Cole Porterille tyypillinen mutta idiomille epätyypillinen AAB-muoto, jonka pituus on 52 tahtia. Se edustaa myöhäisempää Tin Pan Alley -idiomia, jossa käytetään monipuolista harmoniaa: funnel-progressiota, modaalista muuntelua ja bluesmelodiikasta juontuvia sointuja. Erikoisen muodon ohella kappaleelle on ominaista afroamerikkalaisten vaikutteiden, kuten bluessävelten ja charlestonrytmiikan käyttö sekä muotoa hahmottavassa että sävelmän identiteettiä luovassa tehtävässä. Yksityiskohtainen sheet music -aineiston harmonisen muodon analyysi on liitteenä 2.

INTRO	In1-4			
VERSE	A Ve1-8		B Ve9-16	
	a Ve1-4	b Ve5-8	a' Ve9-12	c Ve13-16
REFRAIN	(A) Re1-16			
	A Re 1-8		B Re9-16	
	a Re1-4	b Re5-8	c Re9-12	d Re13-16
	(A') Re17-32			
	A Re17-24		B Re25-32	
	a Re17-20	b Re21-24	c' Re25-28	d' Re29-32
	(B) Re33-52			
	C Re33-40		B" Re41-52	
	e Re33-36	f Re37-40	c" Re41-44	d" Re45-52

Kuvio 11. Sheet music -edition kokonaismuoto.

Intro. Sheet music -edition intro on nelitahtinen (tahdit **In1-In4**). Se ei ole luonteeltaan erityisen itsenäinen eikä vaikuta olevan elimellinen osa sävellystä. Se on lähinnä murrettujen sointujen progressio, jonka tehtävä on johdattaa laulaja oikeaan sävellajiin ja tunnelmaan. Se on mahdollisesti laadittu vartavasten sheet music -editiota varten eikä ole välttämättä Porterin alkuperäinen, ainakaan elokuvan soundtrackilla sitä ei kuulla.

Verse. Versejakso on Tin Pan Alley -idiomille ominaisesti 16-tahtinen ja jakautuu symmetrisesti VERSE A- ja VERSE B-periodiin (tahdit **Ve1-8** ja **Ve9-16**), jotka voidaan jakaa edelleen symmetrisesti 4 tahdin fraaseihin (verse a, verse b; verse a', verse c). Sanoitus ei periodien sisällä noudata 4 tahdin mittaa vaan kulkee fraasirajan yli, mutta verse hahmottuu nelitahtisina fraaseina johtuen tekstuurimuutoksista ja harmonioista fraasien rajoilla (paluu I asteelle ja basson oktaavihyppy tahdin **Ve5** alussa; säestysrytmin muutos ja dissonoiva sV7/V-sointu tahdin **Ve13** alussa).

Harmonisesti verse pysyy tiukasti C-duurissa, mitä vahvistaa alun c-urkupiste bassossa. Vastapainoksi Porter värittää sointumaailmaa parloursoinnuin (tahdeissa **Ve2, Ve8, Ve9, Ve11**), alennetulla 6. sävelellä (**Ve3, Ve10, Ve13-14**) ja vähennetyin septimisoinnuin (**Ve4, Ve12**). Verse purkautuu metrisesti tahdin **Ve16** loppuun, mutta harmonista purkausta ei tapahdu sillä kyseessä on harhapurkaus - refrain ei ala I asteen soinnulla. Versen harmonia ja muoto ovat nuottiesimerkkinä 25.

Ve1
VERSE A
Verse a ----- Verse b -----

When shades en-fold The sun - set's gold And stars are bright a-bove a-gain, EML

I I⁶ IV^{m6} (Ipedal) #II^{o7} (Ipedal) I V⁷/VI VIIm V⁹/IV

Ve9
VERSE B
Verse a' ----- Verse c -----

I smile, sweetheart, For then I know I can start to live a gain, to love a gain. EML

IV⁶ IVm Imaj⁷ (/3) #II^{o7} V⁷(5)/II sV⁷/V V⁷

(MP)

Nuottiesimerkki 25. Versen harmoninen muotorakenne.

Refrain. Cole Porterille luonteenomaisesti refrain ei lokeroidu luontevasti kumpaankaan yleisimmistä Tin Pan Alley -muototyypeistä, ei binääriseen (AA) eikä ternääriseen (AABA) kategoriaan. Myös pituudeltaan refrain on epätavallinen, 52 (sheet-edition kertaus huomioiden 104) tahtia. Refrain hahmottuu AAB-muotoisena, erityisesti

metrisesti, koska kolme kaksoisperiodia ovat melko samanmittaisia. Siinä on myös AABA-muodon piirteitä johtuen lopun B"-periodista, joka kertaakaan alun melodista materiaalia. Porterille onkin tavallista palata A-jaksojen materiaaliin AAB-muodon lopussa, kuten kappaleissa Night and Day ja I've Got You Under my Skin.

Kaksoisperiodit (A) ja (A') ovat metrisesti samanlaiset ja harmonisesti ne eroavat ainoastaan yhden soinnun (tahdeissa **Re10/26**) osalta, joten käsittelen niitä tässä yhtäaikaaisesti, kaksoisperiodin harmoninen muoto on nuottiesimerkkinä 26. Harmoninen tilanne refrainin alussa on epäselvä: väldominanttiketju muodostaa A-periodin mittaisen funnel-harmonian, joka vie I asteelle vasta tahdissa **Re7/23** (Funnel olisi harmonisesti jännittävämpi, mikäli verse ei olisi niin selvästi C-duurissa: mikä tukee ajatusta, että verse olisi sävelletty vasta myöhemmin). B-periodi (ja B') on harmonisesti toonikaa vahvistava, I asteelle tullaan ensin IV asteen kautta, sitten dominanttiketjun kautta. Tahdeissa **Re7/23** ja **Re15/31** kuultavat V-I -purkaukset eivät luo muodon päättymisen tunnetta, koska melodia ei johda perussävellelle. A-kaksoisperiodin päättävä d-fraasi on merkittävä kappaleen identiteetin sekä muodon kannalta: siinä kuullaan toistuvasti kappaleen nimi "dream dancing", jota korostetaan muusta materiaalista erottuvalla afroamerikkalaisella otteella. Melodian blue note, charlestonrytmi "dancing"-sanalla sekä sV9/V -bluessointu luovat jännitettä vähän ennen kaksoisperiodin päättäviä harmonian ja muodon purkauksia.

Re1
REFRAIN A
Refrain a

When day is gone And night comes on, Un-til the dawn what do I do? I

V7+/VI V/II IIm7 V7 Imaj7 I6

Re9
REFRAIN B
Refrain c

clasp your hand and wander through slumber land, Dream danc-ing with you. We

IVmaj7 IVm I(5) V7/II sV9/V V7 I

Nuottiesimerkki 26. Refrainin (A)-kaksoisperiodin harmoninen muotorakenne. (A')-kaksoisperiodi eroaa harmonialtaan siten, että tahdin **Re10** IVm-soinnun tilalla on #IV^o7.

Refrainin päättävä (B) -kaksoisperiodi (nuottiesimerkki 27) koostuu periodeista C ja B". C alkaa samantapaisella IV-IVm-I harmonialla kuin aikaisemmin B-periodi. Näillä ei liene syvempää temaattista yhteyttä, koska kyseessä on idiomille hyvin tyypillinen sointukulku. Porter käyttää jälleen Dream Dancing -motiivia muotoa hahmottavana signaalina, tällä kertaa muotoyksikkö alkaa tällä aiheella. C-periodi huipentuu tahdeissa **Re37-40** V7/V-V7 -kulkuun, dissonanttiin bluessointuun tahdissa **Re38** ja periodin harmoniseen purkaukseen. Purkaus johtaa viimeiseen, B"-periodiin, joka on harmonialtaan erilainen kuin aikaisemmat B ja B'. Porter välttää näin kehysmuodon vaikutelman B":n alkaessa. Viimeinen d"-fraasi on afroamerikkalaissävyinen: se on pitkitetty toistamalla kahden tahdin sV9/V – V -tagia, sen melodiassa on blue note -säveliä ja siinä on mm. charlestonrytmiikkaa. V7 purkautuu perussävelelle ensimmäisen ja ainoan kerran tahdin **Re51** alussa olevassa refrainin päättävässä harmonisessa purkauksessa. On huomionarvoista, että tässä tärkeässä kadenssissa melodia ei liiku eurooppalaistonaalisesti esim. h-c vaan c-c luoden bluesmodaalisen sävyn. Metrinen muoto päättyy tyypillisesti vasta kaksi tahtia myöhemmin.

(HP)

Re33
REFRAIN C
Refrain e

Dream dancing, Oh, what a luck -y wind fall! Touch ing you, clutching you all The night through, So say you

IV IVm⁶ I⁶⁽³⁾ V⁷/V V^{7b9}/V V V⁷⁽⁵⁾/V V⁷ V⁷⁽⁵⁾/V V⁷

REFRAIN B"
Refrain c"

love me dear, And let me make my ca - reer

I I⁽⁷⁾ V⁷/IV IV V⁷/VI V⁷/II

HP MP

Refrain d"

Dream danc - ing, To Par - a - dise prancing, Dream danc - ing with you. When

sV⁹/V V⁷ sV⁹/V V⁷ sV⁹/V V⁷sus⁴ I⁶

Nuottiesimerkki 27. Refrainin (B)-kaksoisperiodin harmoninen muotorakenne.

7.2 Transkriptioaineiston muoto ja harmonia

Muoto. Bill Evansin ja Tony Bennettin *Dream Dancing* -esitys on kestoltaan 3'40 eli lähempänä keskivertopopulaarikappaletta kuin jazzkappaletta. Kokonaismuodossa, joka on esitetty kuviossa 12, on populaari- ja jazzmuodon piirteitä: se koostuu neljän tahdin introsta, kuudentoista tahdin versestä, 52 tahdin laulurefrainista, 54 tahdin refrainista, joka jakautuu 36 tahdin pianosooloon (solo breakiä ei ole laskettu mukaan soolon pituuteen) ja 18 tahdin lauluosuuteen sekä neljän tahdin lopetusfraasista.

INTRO	1-4				
	(PIANO)				
VERSE	A 5-12	B 13-20			
	a 5-8	b 9-12	a' 13-16	c 17-20	
REFRAIN 1	(A) 21-36				
	A 21-28	B 29-36			
	a 21-24	b 25-28	c 29-32	d 33-36	
	(A') 37-52				
	A 37-44	B' 45-52			
	a 37-41	b 41-44	c' 45-48	d' 49-52	
	(B) 53-72				
	C 53-60	B'' 61-72			
	e 53-56	f 57-60	c'' 61-64	d'' 65-72	
	PIANO SOLO PICK UP t.70				
REFRAIN 2	(A) 73-88				
	A 73-80	B 81-88			
	a 73-76	b 77-80	c 81-84	d 85-88	
	PIANO SOLO				
	(A') 89-104				
	A 89-96	B' 97-104			
	a 89-92	b 93-96	c' 97-100	d' 101-104	
	PIANO SOLO				
	(B) 105-126				
	C 105-112	B'' 113-126			
	e 105-108	f 109-112	c'' 113-116	d'' 117-126	
	PIANO SOLO				
	VOC 2 PIANO 2 VOC 2 PIANO 2 VOC 2				
ENDING	127-130				
	PIANO				

Kuvio 12. Evansin sovituksen muoto. (Muotoyksiköiden kirjaimet viittaavat selvyysyistä sheet-edition vastaaviin, mutta eivät ilmaise samankaltaisuutta tai erilaisuutta.)

Evans poikkeaa ennalta-arvattavasta muodosta kahdesti: pianosooloa seuraava laulumelodia alkaa keskeltä (B)-kaksoisperiodia – myös kesken sanoituksen ajatuksen – tahdissa 109. Viimeinen d" -fraasi on myös muodoltaan erilainen, sitä toisaalta pidennetään tag-tyyppisellä kertauksella, jossa piano soittaa kaksi kahden tahdin sooloa laulun kanssa vuorotellen, toisaalta se lyhenee kahdella tahdilla lopetusfraasin alkaessa tyylinmukaisesti jo muodon harmonisessa purkaukskohdassa (tahti 127). Yksityiskohtainen transkriptioaineiston harmonisen muodon analyysi on liitteenä 3.

Intron harmonia. Evansilla on neljän tahdin intro aivan kuin sheet-editiossakin, mutta täysin erilainen. Nuottiesimerkissä 28 esitetty intro on yhdistelmä I ja V funktioita ja lyhytkestoista modaalisuutta: tekstuurin lead-linja korostaa I ja V asteita melodisesti, kun itse soinnut tahdeissa 1-3 ovat modaalista, ei-funktionaalista paralleeliblokkia. Tahdissa 4 tavanomainen dominanttisointu johdattaa versen tonaaliseen harmoniaan.

4/4 C: "I" (C mixolydian parallel)	"V" (G locrian parallel)	"I" (C mixolydian parallel)	V13
------------------------------------	--------------------------	-----------------------------	-----

Nuottiesimerkki 28. Evansin intro ja sen harmonia.

Versen harmonia. Evansin verse on pituudeltaan kuusitoista tahtia kuten sheet-editionkin. Reharmonisaatio on versessä hyvin maltillista ja alkuperäistä harmoniaa mukailevaa: suurimmaksi osaksi Evans tyytyy laajentamaan ja muuntamaan alkuperäisiä sointuja. Tämä käy hyvin ilmi nuottiesimerkistä 29: tonikisoivat ja kadensoivat progressiot ovat melko samanlaiset kuin sheet-editiossa, harmoninen rytmi on enimmäkseen samanlainen ja sointuja on korvattu tai muunnettu melko harvoin. Sen sijaan Evans käyttää lähes poikkeuksetta sheet-editioon nähden laajempia sointuja.

5							
BE	Imaj ⁹	V ⁹ _{sus} /IV (1 pedal)	IVmaj ⁷ (1 pedal)	bVImaj ⁷ (1 pedal)	Imaj ⁷	V ⁷ _{#9} /VI	VIm ⁹ bVI ⁰⁷ (add #5)
SME	I	I ⁶	IVm ⁶ (1 pedal)	#II ⁰⁷ (1 pedal)	I	V ⁷ /VI	VIm
13							
	#IVm ⁷ omit5	IVm ⁶	IIIIm ⁷	#II ⁰⁷ (add11)	sV ¹³ /V	V ¹³	
	IV ⁶	IVm	Imaj ⁷ (/3)	#II ⁰⁷ V ⁷ (/5)/II	sV ⁷ /V	V ⁷	

Nuottiesimerkki 29: Evansin versen harmonia (BE) ja sheet-edition versen harmonia (SME) vertailussa.

Refrainien harmonia. Refraineissa Evansin harmonia on verseä jazzmaisempi. Toisaalta harmonista rakennetta sinänsä ei ole reharmonisoitu - rakenteen olennaisimpia sointuja tai progressioita ei ole korvattu toisilla. Evansin reharmonisaatio on luonteeltaan enemmänkin alkuperäistä koristelevaa ja täydentävää. Hän pyrkii ennen kaikkea lisäämään harmonista liikettä ja jännitettä sekä sointuja laajentamalla, harmonista rytmiä tihentämällä että korvaussointujen muodostamalla kvinttisuhteisesti tai asteittaisesti etenevillä progressioilla. Evansin harmoniassa huomionarvoista on myös se, että sointuprogressiot pysyvät huomattavan samanlaisina rakenneyksiköiden toistuessa. Eroavaisuuksia on lähinnä sointujen lisäsävelissä.

Nuottiesimerkissä 30 on verrattu Evansin harmoniaa ensimmäisen refrainin (A)-kaksoisperiodissa sheet-edition harmoniaan. Evansin soinnut ovat yleensä laajempia kuin sheet-editiossa. Funnel-progressio on rytmiltään tihentynyt ja dominanttipurkaukset on korvattu tritonuskorvauspurkauksilla. Tahdeissa 28-31 Evans on korvannut alkuperäisen I – IV – I -harmonian kvinttisuhteisten dominanttisoitujen progressiolla. Toisalta Evans lisää jännitettä usien myös jättämällä purkaukset vaillinaisiksi: (A) -kaksoisperiodin harmonisessa purkaussoinnussa tahdissa 35 on bassosävelenä kvintti, ei perussävel.

21							
BE	V ⁺ /VI	sV ¹³ /VI	V ⁹ /II	sV ¹³ /II	IIIm ⁹	V ¹³	Imaj ⁹
SME	V ⁷ ₊ /VI	V/II	IIIm ⁷	V ⁷	Imaj ⁷	I ⁶	
29							
	(HP)				(MP)		
BE	V ⁹ /bVII	bVII ¹³	Imaj ⁹	V ¹³ /II	sV ¹³ /V	V ¹³	Imaj ¹³ V pedal
SME	IVmaj ⁷	IVm	I ⁽⁵⁾	V ⁷ /II	sV ⁹ /V	V ⁷	I

Nuottiesimerkki 30. Evansin ensimmäisen refrainin (A)-kaksoisperiodin harmonia (transkription tahdit 21-36) verrattuna sheet-edition vastaaviin.

Progressioita voi havainnollistaa myös bassolinjan eli sointutekstuurin alimpien sävelten muodostaman linjan avulla. Nuottiesimerkkien 31 ja 32 reduktioista huomataan, miten Evansin harmonia on liikkuvampaa, rytmiltään tiheämpää ja usein sekunti- tai kvinttisuhteisesti purkautuvaa sheet-editioon verrattuna.

Nuottiesimerkki 31. Evansin bassolinja ensimmäisen choruksen (A)-kaksoisperiodissa (tahdit 21-36) verrattuna sheet-editioon. Bassosävelten oktaavialaa muutettu selvyysyistä tarvittaessa. Sävelen toisto samassa tai eri oktaavissa, tai ns. vaihtobasso redusoitu pois.

Nuottiesimerkki 32. Evansin bassolinja ensimmäisen choruksen (B)-kaksoisperiodissa (tahdit 21-36) verrattuna sheet-editioon.

Nuottiesimerkki 33 havainnollistaa erään Evansin harmonialle ominaisen piirteen: harmonia pysyy lähes muuttumattomana A-periodin toistuessa kappaleen aikana.

21	V ⁺ /VI	sV ¹³ /VI	V ⁹ /II	sV ¹³ /II	IIm ⁹	V ¹³	Imaj ⁹	V ¹³ /IV
37	V ⁺ (#9)/VI	sV ¹³ /VI	VIm ^{6/9}	sV ¹³ /II	IIm ⁹	V ¹³	Imaj ⁹	IIm ¹¹ /IV V ⁷ /IV
73	V ⁷ alt/VI	sV ¹³ /VI	V ¹³ /II	sV ⁹ (#11)/II	IIm ⁹	V ⁹	Imaj ⁷	IIm ¹¹ /IV V ⁹ (#5)/IV
89	V ⁷ (#9)/VI	sV ¹³ /VI	V ⁷ (#5)/II	sV ⁹ /II	IIm ⁹	V ⁷	Imaj ⁷	IIm ⁹ /IV V ⁷ (#5)/IV

Nuottiesimerkki 33. Evansin A-periodien harmonia vertailussa.

7.3 Transkriptioaineiston rytmiikka

Evansin *Dream Dancing* -tulkinnan rytmiikka hahmottuu suuressa, koko muodon mittakaavassa siten, että intro ja versen alkupuoli ovat pulssia, metriä ja harmoniaa tukevaa rytmiikkaa, versen loppu ja refrainit taas afroamerikkalaista swingrytmiikkaa, jossa pulssia ja metriä manipuloidaan eri tavoin. Rytmillä ei introssa ja versen alussa ole juurikaan itsenäistä roolia, se tukee metriä ja harmoniaa koostuen lähinnä soinnuista vahvoilla tahdinosilla. Tässä yhteydessä keskitynkin kuvaamaan Evansin swingrytmiikkaa eli tahteja 17-130. Koko kappaleen rytmiikan analyysi on liitteenä 4, jossa lukija voi halutessaan tutustua myös tahtien 1-16 rytmiikkaan.

Analyysini perusteella Evansin swingrytmiikassa on useimmiten selvästi erottuva rytmistä tekstuuria dominoiva perustaso. Muut rytmiset tapahtumat ovat enimmäkseen perustasoa tukevaa täydentävää tekstuuria, josta muodostuu itsenäisiä rytmisiä hahmoja hyvin harvoin. Käytännössä tämä tarkoittaa, että Evans ei esimerkiksi käytä tekstuuria, jossa vasen soittaisi itsenäistä walking bassia oikean soittaessa itsenäistä sointurytimiä – tyypillisempi tekstuuri koostuu sointujen rytmisistä hahmoista keskirekisterissä, jota alarekisterin bassosävelin täydennetään.

Rytmiset hahmot ovat yleensä lyhyehköjä: charlestoneja, muutaman offbeatin ketjuja, muutamia perättäisiä pulssin iskuja ja tresilloja, joista Evans vuorottelulla ja vaihtelulla luo elävän ja vaihtelevan rytmisen tunnelman. Rytmisillä hahmoilla ja niiden kontrastoivalla vaihtelulla on tiivis yhteys harmoniaan ja muotoon: sekä harmoniseen rytmiin, choruksen rakenteeseen että laulufraasien muotoihin.

Tulevissa kahdessa alaluvussa käsittelen analysoimiani rytmisiä hahmoja ja niiden organisoitumisen logiikkaa, ensin rytmisen perustason, sitten muun rytmisen tekstuurin osalta. Rythmi hahmottuu hyvin usein kahden tahdin metristen yksiköiden puitteissa, siksi olen kaksitahtisen visuaalista hahmottamista helpottaakseni merkinnyt tulevissa esimerkeissä joka toisen tahtiviivan katkoviivalla.

7.3.1 Rytmisen perustaso

Laulusäestysten ja pianosoolon rytmiikassa on huomattavia eroavaisuuksia, joten käsittelen aluksi lauluosuuksia. Swingrytmiikan olennaisin elementti laulujaksoissa on

kahden tahdin yksikkö, jossa rytminen hahmo alkaa ensimmäisen, joskus myös toisen tahdin toiselta kahdeksasosalta. Sheet-edition (ks. esim. liite 2, tahdit **Re1-Re4**) säestystekstuuri koostuu usein yhden tahdin hahmoista, kun Evansin säestystekstuuri jäsentyy usein kahden tahdin ryhmiin, joissa on havaittavissa jonkinasteista syklisyyttä. Kaksitahtinen sisältää usein charleston- sekä yksittäisiä ja peräkkäisiä offbeatrytmejä. Nuottiesimerkissä 34 on tätä kappaleelle ominaista rytmiikkaa siinä muodossa kuin sitä kuullaan ensi kerran versen viimeisissä tahdeissa.

Nuottiesimerkki 34. Rytmissen perustason hahmot versen neljässä viimeisessä tahdissa (tahdit 17-20).

Kaksitahtisen aloittavalla toisella kahdeksasosalla on kappaleen rytmiikassa suuri merkitys. Se hahmottaa kappaleen muotoa toimien perustunnelmana, johon muut rytmiset tunnelmat vertautuvat. Muotoyksiköiden rytminen logiikka näyttäisi etenevän siten, että jaksot alkavat toiselta kahdeksasosalta alkavilla lyhyillä rytmisillä hahmoilla kuten charlestonilla tai kolmen offbeatin ketjulla. Harmonisen purkauksen lähestyessä Evans luo jännitettä pidentämällä hahmoja. Muodon kannalta tärkeissä kohdissa Evans usein kiinnittää huomiota poikkeamalla tavallisesta toiselta kahdeksasosalta alkavasta hahmosta: aloittamalla kaksitahtisen ensimmäiseltä iskulta, sitä edeltävältä offbeatilta tai venyttämällä edellistä hahmoa kaksitahtisen rajan yli. Melodiafraasien väliset pianofillit ovat yleensä jollain tavalla ympäröivää rytmiikkaa kontrastoivia.

Lauluosuuksissa Evans hahmottaa muotoa soittamalla toisiaan vastaavat muotoyksiköt rytmisesti hyvin samankaltaisesti. Havainnollistan tätä alla asettamalla ensimmäisen refrainin (A)- ja (A')-periodit päällekkäisille viivastoille. Nuottiesimerkeissä 35 ja 36 nähdään, miten tahdin toinen kahdeksasosa toimii rytmissen varioinnin työkaluna: se on kuin lähtölaukaus, josta Evans lähtee rakentamaan erilaisia rytmejä, kuten charlestoneja (tahdeissa 21 ja 38), offbeatketjuja (41 ja 43) ja tresillo-polymetrejä (47). Harmonisen purkauksen tapahtuessa (t. 35) kuullaan epätavallinen kaksitahtisen rajan ylittävä rytminen hahmo, jota seuraava pianofilli luo rytmissen kontrastin korostamalla pulssia.

21 CH2 OB10-12-14 CH2 OB10-12-14

Refrain 1 (A)

37 OB2-4-6 CH10 OB2-4-6 OB10-12-14

Refrain 1 (A')

25 OB2-4-6 AntH8-12 (HP) EML TRES2 OB10-12-14

Refrain 1 (A)

41 OB2-4-6-8-10 H13 OB2-4-6-8 CH11

Refrain 1 (A')

Nuottiesimerkki 35. Rytmisen perustason hahmot 1. refrainin tahdeissa 21-28 ja 37-44.

29 CH2 CH10 H1 SR5-8-11-14 EML

Refrain 1 (A)

45 CH2 CH10 TRES2 CH10+OB14

Refrain 1 (A')

33 TRES1 B9-11 OB14-16 CH2 B7-9-11-13-15 (HP) EML (MP)

Refrain 1 (A)

49 CH2 CH10 OB2-4-6-8-10-12-14

Refrain 1 (A')

Nuottiesimerkki 36. Rytmisen perustason hahmot 1. refrainin tahdeissa 29-36 ja 45-52.

Nuottiesimerkissä 37 on ensimmäisen refrainin B-periodi ja toisen refrainin B-periodista vain jälkimmäinen puoli, koska alkupuoli kuuluu pianosooloon. (Havainnollisuuden vuoksi esimerkissä on mukana myös harmonia ensimmäisestä refrainista – toisen refrainin harmonia on hyvin samankaltainen.) Myös B-periodissa ovat yleisiä toiselta kahdeksasosalta alkavat hahmot, mutta rytmiiikka on monipuolisempaa kuin aikaisemmin – näin Evans luo kontrastia (A)-jakson rytmiseen materiaaliin. Tahdissa 55 nähdään, miten puolinuotein etenevä harmonia saa puolinuottipulssin rytmisen hahmon.

53 CH2 CH10 H1-5 OB10+CH12 EML.....

Refrain 1 C

IV^{add2} $\flat$ VII¹³_{sus4} I^{add2} sV¹³/_{III} III^{m7} II^{m7}/_V

57 B1-3-5-7 CH9+OB14 TRES2 CH10+B15 EML..... (HP)

Refrain 1 C

109 B5-7 TRES9 TRES2 RetH10-14

Refrain 2 C

V⁹/_V sV¹³/_V V¹³ (#9) (#9)

Nuottiesimerkki 37. Rytmisen perustason hahmot 1. refrainin tahdeissa 53-60 ja 2. refrainin tahdeissa 109-112.

C- ja B"-periodien rajalla Evans korostaa harmonista purkausta aloittamalla B"-periodit (nuottiesimerkki 38) kummassakin refrainissa ensimmäiseltä iskulta. Refrainit päättävä B"-periodi alkaa puolinuotein etenevällä harmonialla, jolloin myös Evansin rytmit ovat puolinuottipohjaisia. Harmonisen rytmin muuttuessa kappaleelle tavanomaiseksi kokonuotiksi (tahti 64/116) myös pianotekstuurin rytmi palaa toiselta kahdeksasosalta alkavaan perusrytmiin. Tahdin 71 harmoninen purkaus korostuu rytmisen hahmon alkaessa ykköstä edeltävällä offbeatilla. Jälkimmäisessä refrainissa perusrytmistä poiketaan soolofillien (tahdit 119-120 ja 123-124) ajaksi.

61 H1-5-9-13-1-5 OB10-12-14 EML.....

Refrain 1 B"

113 CH1 AntH8-12-16 H5 OB10-12-14

Refrain 2 B"

I^{maj7} sV⁹^{#11}/_V II^{m1}/_{IV} V¹³_{omit7}/_{IV} IV^{add2} V⁷^{#5}/_{VI} V¹³/_{II}

65 CH2 CH9+B15

67 CH2+B7 OB2-4-6

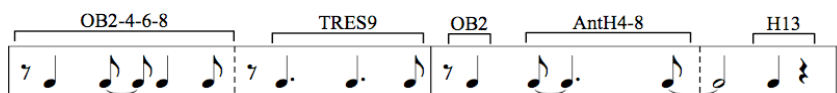
117 CH2+B7 TRES9 TRES1 H9-13 OB0+CH2 TRES9

69 CH9+B15 CH9 OB0-2-4 TRES6 HP EML..... MP

123 H1 trioli1/4 B9+CH11 OB16 CH2+B7 CH9+OB14

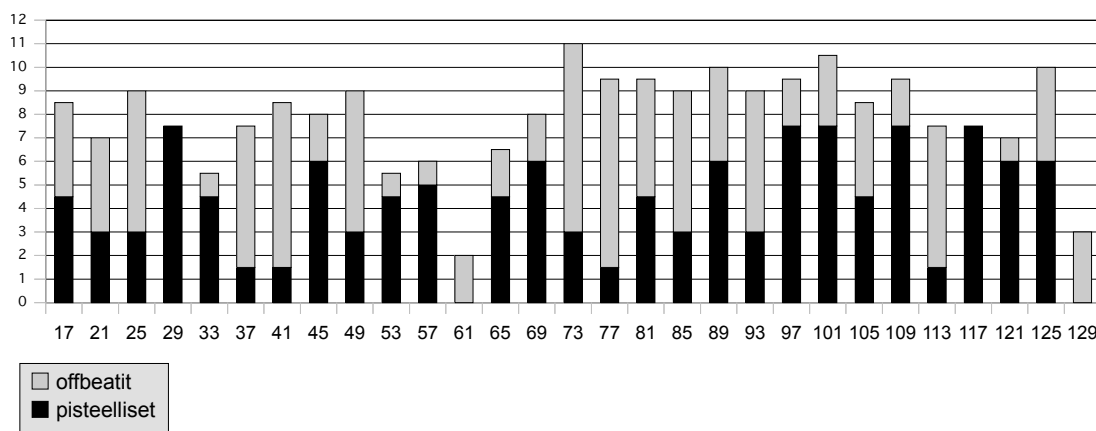
Nuottiesimerkki 38. Rytmisen perustason hahmot B"-periodeissa.

Viimeisen refrainin päättävä lopetusfraasi (tahdit 127-130, nuottiesimerkki 39) jatkaa tihentynyttä rytmistä tunnelmaa yhdistellen erilaisia pulssia hämärtäviä rytmisiä hahmoja.



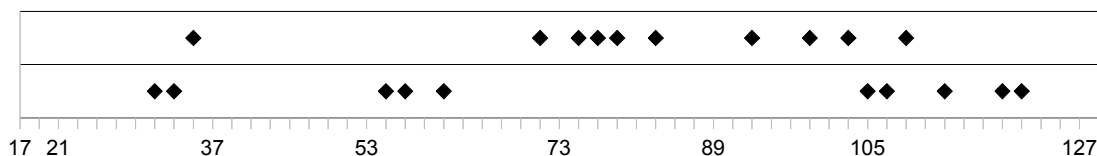
Nuottiesimerkki 39. Rytmisen perustason hahmot ending-fraasissa (tahdit 127-130)

Seuraavassa havainnollistan perustason rytmiiikan eroavaisuuksia laulu- ja pianosoolojaksoissa. Kuvio 13 kuvaa, miten metriä hämärtävän rytmiiikan osuus muuttuu kappaleen edetessä. Metriä hämärtäviksi hahmoiksi on luettu offbeathahmot (offbeatketjut, ennakoitu tai viivästetty puolinuottipulssi, charlestoniin yhdistetyt offbeatit) ja pisteellisten neljäsosien polymetrit (charleston, tresillo, secondary rag). Olen laskenut ko. hahmojen pituudet neljäsosina ensimmäisen ja viimeisen nuotin aluista (esim. charlestonin pituus on tällöin 1,5 neljäsosaa) ja laskenut pituudet yhteen neljän tahdin jaksosta. Koska neljässä tahdissa on 16 neljäsosaa, teoriassa suurin arvo joka saavutettaisiin esim. 4 tahdin mittaisella offbeatketjulla on 16, vastaavasti neljä tahtia pelkkää neljäsosapulssia saisi arvon 0. Kuvioista huomataan, että pianosoolon aikana (tahdit 73-108) metriä hämärtävä rytmiiikka on hieman suuremmassa osassa kuin laulujaksoissa. Huomattavan pieni lukema tahdeissa 61-64 selittyy sillä, että kyseisessä kohdassa esiintyy puolinuotein etenevää harmonista rytmiä, jonka Evans tässä refrainissa soittaa pitkälti puolinuottirytmillä.



Kuvio 13. Offbeat- ja pisteellisten polymetrien yhteenlasketut kestot neljän tahdin jaksoa kohti.

Ratkaiseva ero rytmikassa havaitaan kuviossa 14, joka kuvaa kahden tahdin ryhmien ensimmäisten rytmisten hahmojen poikkeavia aloituksia. Tavallisesti hahmot alkavat tahdin toiselta kahdeksasosalta, poikkeuksia ovat kaavion alemmalle riville merkityt ykköseltä alkavat hahmot ja kaavion ylemmälle riville merkityt tahtiviivan ylittävät hahmot. Pianosoolossa (73-108) Evans luo rytmistä jännitettä ylittämällä kaksitahtisen rajan huomattavan usein.



Kuvio 14. Poikkeavat aloitukset kaksitahtisen aloittavissa rytmisissä hahmoissa.

Pianosoolon rytmikka on toisaalta laulujaksoja muistuttavaa, sillä molemmissa mukaillaan laulufraasien muotoa ja harmonista rakennetta. Kuten laulujaksot, myös pianosoolo on parafraasi, jossa vuorottelevat melodiafraasit ja fillit. Kontrastoivalla rytmikalla korostetaan sekä melodiafraasien ja fillien eroa että harmonisen muodon piirteitä. Rytmikka pianosoolon alkupuolella (nuottiesimerkki 40) koostuu erilaisten offbeathahmojen ja pisteellisten neljäsosahahmojen vaihtelusta, jossa hahmot ylittävät usein tahtiviivan. Pulssi tuodaan esiin ainoastaan tahdeissa 85-86, jossa sillä on kahtalainen merkitys, se sekä ennakoi harmonista purkausta tahdissa 87 että kontrastoi tahtien 87-88 pitkää offbeatketjua.

Pianosoolo (A)

73 OB2-4-6 RetH10-14 TRES0 OB8-10-12-14-0-2

77 OB6-8-10-12 (HP) EML OB0+CH2 OB8-10-12-14-16

81 TRES2 OB12-14-16 OB4-6-8 EML CH11

85 CH2 B7-9-11 CH13 (HP) EML OB2-4-6-8-10-12-14 (MP)

Nuottiesimerkki 40. Rytmisen perustason hahmot pianosoolon (A)-kaksoisperiodissa (tahdit 73-88).

Pianosoolon loppupuolella (nuottiesimerkki 41) Evans rakentaa rytmistä jännitettä tresillorytmillä, ensin toistaen kaksitahtisia hahmopareja (89-90, 91-92, 93-94) ja sitten tiivistäen toiston yksitahtiseksi (97 ja 98). Pitkät fillit (95-96, 103-104) ovat tässäkin hyvin offbeatpitoisia ja kuten (A)-periodissa, myös (A')-periodin harmonista purkausta ja sitä seuraavaa filliä ennakoi neljäsosapulssin hetkellinen korostaminen (101-102).

89
Pianosoolo (A')
TRES2 OB12-14-16 TRES2 OB12-14-16
93
TRES2 OB12-14-16 OB4-6-8 OB12-14-16
97
TRES2 TRES2 OB4-6-8 EML CH11
101
(HP) EML (MP)
CH2 B7-9 CH11 OB0-2-4-6 SR8-11-14-1-4
105
(B) alku Anth8-12 TRES14 EML Anth8-12

Nuottiesimerkki 41. Rytmisen perustason hahmot pianosoolon (A')-kaksoisperiodissa ja (B):n alussa (tahdit 89-108).

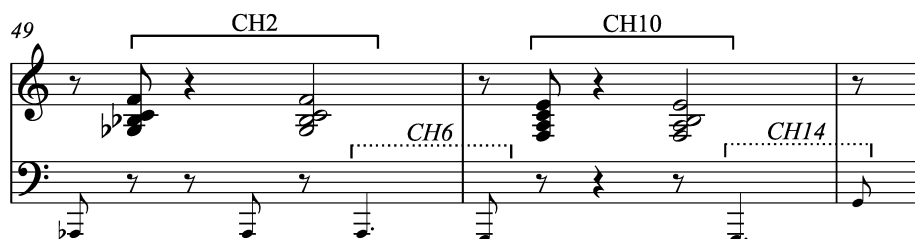
7.3.2 Muu rytmisen tekstuuri

Rytmisen tekstuuri sisältää perustason lisäksi täydentävän rytmisen tason, joka on aineistossa yleensä nimensä mukaisesti täydentävää, rytmisesti perustasolle alisteista rytmiiikkaa. Nuottiesimerkki 42 edustaa täydentävää rytmiä tyypillisimmillään: tahdissa 59 täydentävä rytmi on samassa rekisterissä kuin perusrytmi, tahdissa 60 rytmiset tasot ovat enimmäkseen eri rekistereissä ja rytmi hahmottuu käsien vuorottelun kautta.

59
TRES2 CH10+B15

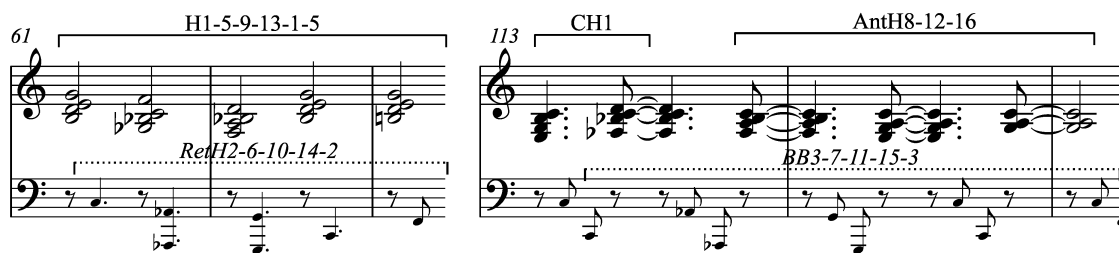
Nuottiesimerkki 42. Rytmiset tasot tahdeissa 59-60. Perusrytmi on merkitty tavallisilla, täydentävä pikkunuoteilla.

Joissakin tapauksissa täydentävä rytmi saa tunnistettavan, itsenäisen hahmon. Tavallisessa kuviossa perusrytmin hahmoa, yleensä CH2-charlestonia seuraa täydentävä CH6-charleston ikäänkuin kaikuna. Nuottiesimerkissä 43 esitetty kuvio on nerokas siinä mielessä, että sen avulla vasemmalla kädellä voidaan soittaa seuraavan tahdin ykkönen ja näin tukea sekä harmonian että pulssin hahmottamista – mutta toisaalta charlestonien polymetrisestä luonteesta johtuen yleinen rytmisen tunnelma säilyy jännitteisenä. Tällä kuviolla on myös call and response -figuurin piirteitä, joista lisää myöhemmin.



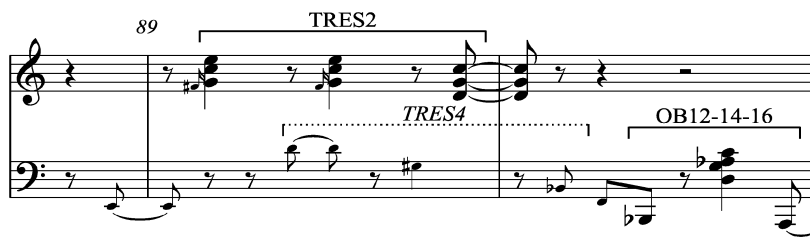
Nuottiesimerkki 43. Perus- ja täydentävän rytmin charlestonit vuorottelevat tahdeissa 49-50.

Puolinuotein etenevässä harmoniassa Evans käyttää normaalia tai offbeatmaista puolinuottirytmiä perustasolla. Täydentävä rytmi ei ole sinänsä rytmisesti itsenäinen, mutta nuottiesimerkki 44 osoittaa, miten se on hyvin matalassa rekisterissä ja pohjasävelten linja on melodisesti mielenkiintoinen, jolloin se erottuu jossain määrin omaksi rytmikseen. Tämäkin rytmisen kuvio on yksinkertaisen nerokas – se tavoittaa etenevän twobeatin tunnun alleviivaamatta bassolla pulssia. Ensimmäisessä katkelmassa täydentävä taso muodostaa viivästetyn puolinuottirytmin, toisessa backbeatrytmin hahmon.



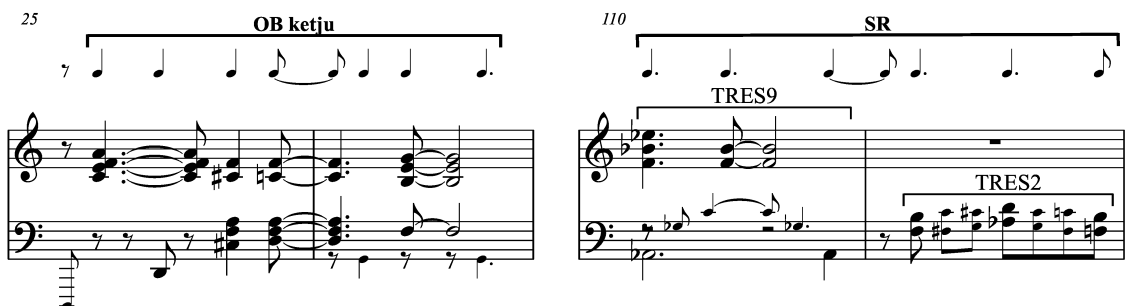
Nuottiesimerkki 44. Twobeatrytmejä ensimmäisestä refrainista (tahdit 61-63) ja vastaava kohta toisesta refrainista (113-115).

Samantyyppinen tekstuuri on käytössä pianosoolossa tahdeissa 89-95 (nuottiesimerkki 45), tällä kertaa polymetrisessä yhteydessä. Täydentävä rytmi on intervallisuhteiltaan liikkuvampi kuin perustason rytmi ja hahmottuu näin omaksi tresillokuviokseen.



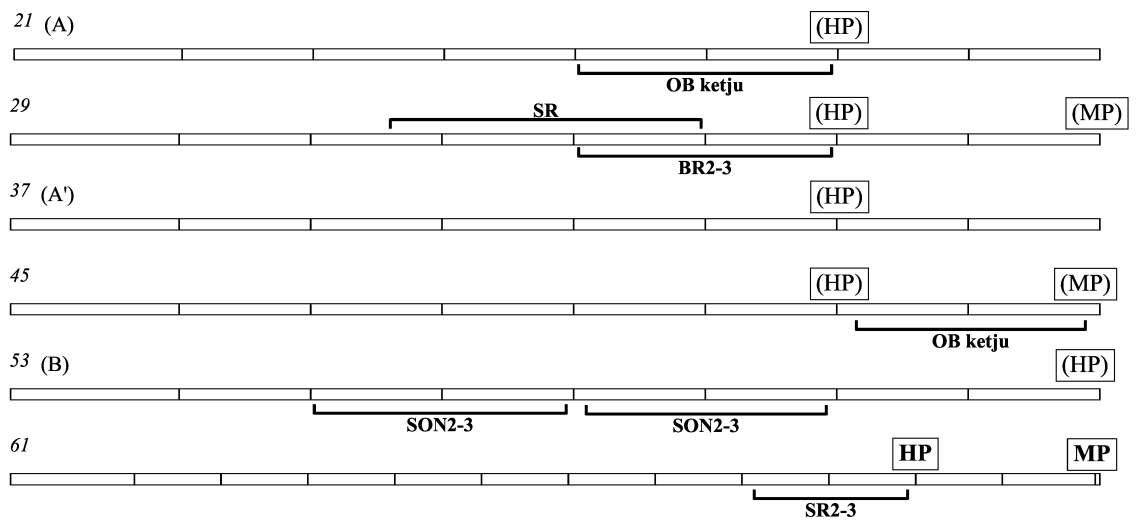
Nuottiesimerkki 45. Pianosoolon tahdit 89-90.

Tarkasteltaessa rytmistä tekstuuria kokonaisuudessaan voidaan huomata rytmiikan noudattavan joskus jotain rytmistä avainta. Analyysissä havaitsin diatonisia avaimia: son clave 2-3 ja 3-2, brasilialainen 2-3 clave, habanerarytmin eräs variaatio, 2-3 secondary rag; sekä polymetrisiä avaimia: noin kaksitahtiset tai pidemmät offbeat- ja secondary rag -ketjut. Nuottiesimerkin 46 rytmiset avaimet hahmottuvat eri rytmisten tasojen muodostamasta kokonaistekstuurista (t. 25-26) tai peräkkäisistä perustason hahmoista (t. 110-111).

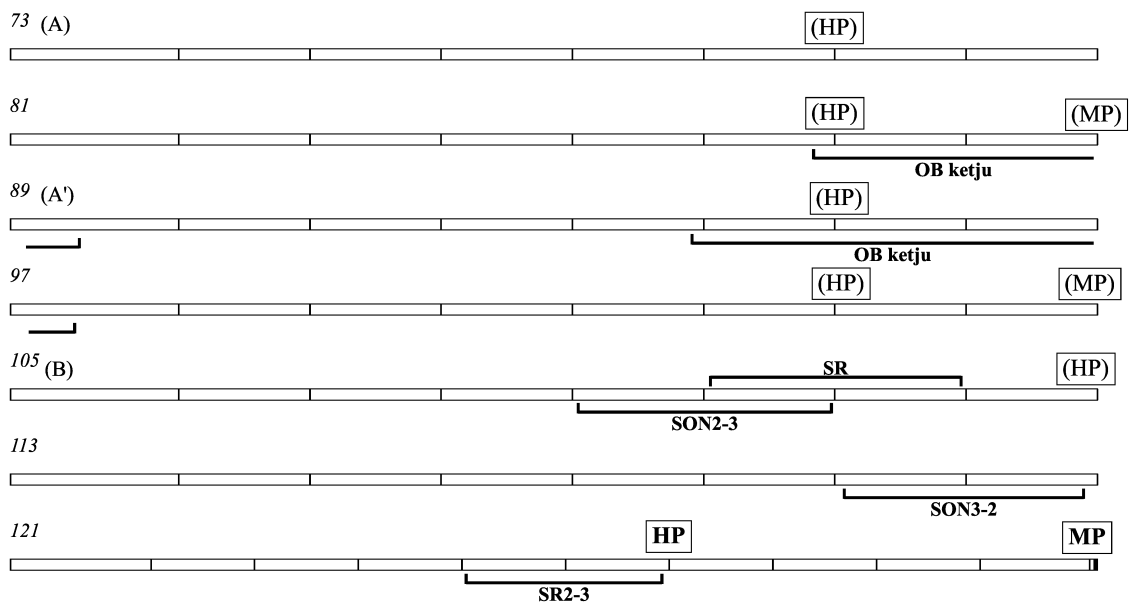


Nuottiesimerkki 46. Rytmisiä avaimia: offbeatketju (25-26) ja secondary rag -ketju (110-120).

Kuten rytmiiikkaa yleensä, Evans käyttää myös rytmisiä avaimia harmonisen muodon hahmottamisessa. Ensimmäisessä refrainissa, (nuottiesimerkki 47) ne esiintyvät yleensä joko harmonista tai metristä purkausta ennakoimassa eivätkä koskaan esim. periodin alussa. Toisaalta 2-3 -tyyppiset avaimet tahdeissa 33-34 ja 69-70 liittyvät myös melodian ”dream dancing” -motiiviin, jossa claven kolmi-iskuinen tahti rytmittyy luontevasti dancing-sanaan. Son claven (B)-kaksoisperiodin tahdeissa 55-59 luovat kontrastia (A)-jaksojen rytmiiikkaan. Toisessa refrainissa (nuottiesimerkki 48) rytmisten avaimien esiintyminen noudattaa samanlaisia periaatteita. Avaimet sijaitsevat yleensä periodien jälkipuolilla purkauksia korostamassa. Tahtien 119-120 pianosoolofillissä on kappaleen ainoa 3-2 -clave muuta tekstuuria kontrastoivana rytmiiikkana ja tahdeissa 125-126 2-3 secondary rag korostaa sekä harmonisen rakenteen kadensoivaa purkausta että samanaikaista ”Dream Dancing” -motiivia.



Nuottiesimerkki 47. Rytmiset avaimet ensimmäisessä refrainissa.



Nuottiesimerkki 48. Rytmiset avaimet toisessa refrainissa.

7.4 Formula-aineisto

Formuloiden analyysissä aineistosta nousi neljä sisältöluokkaa: yleissäestysformulat kokonuotein etenevässä harmonisessa rytmisissä, yleissäestysformulat puolinuotein etenevässä harmonisessa rytmisissä, erityissäestysformulat ja solistiset formulat. 114 tahdin aineistosta noin neljä tahtia jäi luokittelematta, koska niissä olevat musiikilliset hahmot esiintyivät aineistossa vain kerran eikä niiden formulaarisesta luonteesta aineiston perusteella voi sanoa mitään varmaa. Kääntäen voidaan todeta, että huomattavan suuri osa aineistosta oli tulkittavissa formuloiksi ja Evansin pianotekstuuri on näin ollen pitkälti formulatekniikalla luotua.

Tarkennan hieman käyttämiäni nimityksiä: sana ”säestys” formuloiden sisältöluokkien nimissä viittaa tekstuuriin, jolla säestetään kappaleen sävellettyä melodiaa. Toisin sanoen aineistossa on kahdenlaista säestystä: laulumelodian ja pianosoolon melodiaparafrasien säestystä. Solistinen formula -nimitys taas ei viittaa ensisijaisesti pianosooloon vaan kappaleen kohtiin, joissa pianotekstuuri ei ole sävelletylle melodialle alisteinen, esim. laulufraasien välisiin pianofilleihin.

Analyysini lähtöoletus oli, että formulat muodostuisivat metristen olosuhteiden vaikutuksesta kaksitahtisiksi ja suuri osa aineistosta olikin luontevaa hahmottaa jokseenkin kahden tahdin puitteissa ensimmäistä tahtia edeltävä offbeat mukaan lukien. Aineistosta nousi esiin joitakin yksitahtisia formuloita, lähinnä kahdesta syystä: harmonisen rytmin muuttuessa kaksitahtisen aikana tai melodiafrasien ollessa pituudeltaan 3+1 tahtia Evans vaihtaa rytmistä lähestymistapaa tai tekstuurityyppiä kesken kaksitahtisen. Yksitahtiset formulat hahmottuvat kuitenkin kahden tahdin metriikassa joko ensimmäisenä tai jälkimmäisenä puolikkaana, minkä olen huomioinut formuloiden merkinnässä: esim. ”17-18” tarkoittaa kahden tahdin formulaa, ”47-” ensimmäisen tahdin ja ”-32” jälkimmäisen tahdin formulaa.

Formula-aineisto on redusoituna nuotinnoksena liitteenä 5. Taulukossa 2 olen esittänyt formula-aineiston sisältöluokkiin luokiteltuna.

Taulukko 2. Pianotekstuurin säestysformulat sisältöluokittain.

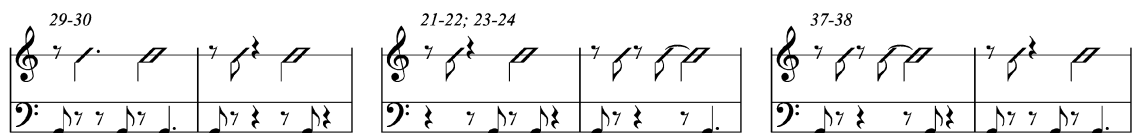
Pianotekstuurin formulat Bill Evansin <i>Dream Dancing</i> -tulkinnan tahdeissa 17-130			
1. Yleissäestysformulat harmoninen rytmi: ♩	2. Yleissäestysformulat harmoninen rytmi: ♩	3. Erityissäestysformulat	4. Solistiset formulat
1.1 CH2 + CH10 a) 17-18 b) 29-30 c) 45-46; 53-54 d) 49-50 e) 65-66 f) 117-118 g) 121-122	2.1 puolinuottipulssi a) 61-62 b) 55- c) 63- d) 115-	3.1 ”Dream Dancing with You” a) 33-34 b) 69-70 c) 85-86 d) 101-102 e) 125-126	4.1 Ilm7-V7/IV -sointufilli a) -28 b) -44 c) -80 d) -96
1.2 CH2 + OB10-12- a) 19-20 b) 21-22; 23-24 c) 67-68 d) -64 e) -116	2.2 puolinuottioffbeat a) 107-108 b) 113-114 c) 71-	3.2 Line cliché Ilm7-V7 a) 25-26 b) 41-42	4.2 V7/II -filli a) -32 b) -84; -100
1.3 OB2-4-6 -alkuiset a) 37-38 b) 39-40		3.3 Laskeva c.p. a) 31- b) 43- c) 47- d) 79- e) 83- f) 95- g) 99- 3.4 ”Touching You Clutching You” a) 57-58 b) 109-110 3.5 Offbeat-stride a) 73-74 b) 75-76 c) 77-78 3.6 Vapaa stride a) 118-119 b) 123-124 3.7 LH-arpeggio IV aste a) 81-82 b) 97-98 c) 105-106 3.8 Tresillo2 vuorokäsin a) 89-90 b) 91-92 c) 93-94	4.3 ”Dream Dancing with You” -response a) 35-36 b) 51-52 c) 87-88 d) 103-104 4.4 ”Touching You Clutching You” -response a) 59-60 b) 111-112 4.5 I-I-bVII-I -melodia a) 127 - b) -128 c) 129-

7.4.1 Yleissäestysformulat

Olen luokitellut yleissäestysformuloiksi säestystekstuurin hahmot, joita käytetään yleisinä säestyskuvioina yleensä laulumelodian säestyksessä. Lauluperiodit alkavat poikkeuksetta jollakin yleissäestysformulalla. Näin luodaan rytmisen tunnelma, jota vasten muut rytmiset tunnelmat peilautuvat. Yleissäestysformulat identifioituvat rytmin ja tekstuurin perusteella ja ne ovat säännönmukaisesti basson ja soinnun vuorottelusta muodostuvia rytmisteksturaalisia hahmoja. Kokonuotein etenevä harmonia saa poikkeuksetta charleston- tai offbeathahmon, puolinuotein etenevä taas puolinuottihahmon, joten yleissäestysformuloiden luokittelu kahteen sisältöluokkaan harmonisen rytmin perusteella on luontevaa.

Yleissäestysformuloiden väliset suhteet ovat paradigmaattisia: mikä tahansa sisältöluokan 1 kaksitahtinen formula on oletettavasti korvattavissa toisella samanmittaisella merkityksen olennaisesti muuttumatta, sama pätee sisältöluokkaan 2. Vaikka ne esiintyvät usein tietyssä muodon kohdassa ja suhteessa muiden sisältöluokkien formuloihin, niiden luonne ei ole erityisen syntagmaattinen: niitä käytetään ikäänkuin metrisen muodon täyteaineena silloin, kun tekstuurissa ei ole tarvetta korostaa harmonisia progressioita, muotoa tai luoda rytmistä tihentymistä.

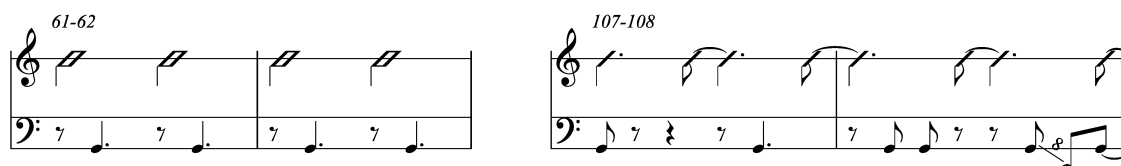
Kokonuottiharmonian yleissäestysformulat ovat rytmikkänsä perusteella jaettavissa kolmeen ryhmään, joita esittelen nuottiesimerkissä 49: formulat joissa on kaksi tahdin toiselta kahdeksasosalta alkavaa charlestonia eli CH2 ja CH10 (alaluokka 1.1, esimerkissä vasemmalla), formulat joissa on CH2 ja OB9:stä alkava kahden tai kolmen offbeatin ketju (alaluokka 1.2, esimerkissä keskellä) sekä formulat jotka alkavat OB2:n aloittamalla offbeatketjulla (alaluokka 1.3, esimerkissä oikealla). Edellämäinuituista luokka 1.1 on niukasti yleisin, mutta formuloiden rytmisessä organisoitumisessa ei ole havaittavaa järjestystä.



Nuottiesimerkki 49. Esimerkkejä sisältöluokan 1 yleissäestysformuloista.

Puolinuottiharmoniassa yleissäestysformulat muodostavat kaksi ryhmää: puolinuottipulssia korostavat (alaluokka 2.1, nuottiesimerkissä 50 vasemmalla) ja

puolinuottia offbeatilla ennakoivat (2.2, esimerkissä oikealla). Tässä sisältöluokassa on havaittavaa rytmin ja tekstuurin hierarkiaa: pulssia korostava rytmiikka on tyypillistä kappaleen alkupuolella, offbeatrytmiikka loppupuolella. Lisäksi vasemman käden bassolinjassa on oktaaviliikkeitä kappaleen loppupuolella, mikä yhdessä lisääntyvän offbeatrytmiikan kanssa kasvattaa jännitettä kappaleen edetessä.



Nuottiesimerkki 50. Esimerkkejä sisältöluokan 2 yleissäestysformuloista.

Yleissäestysformuloille on yhteistä, että niiden sointu voidaan soittaa joko suppeampana yhden käden sointuna tai laajempaan kahden käden sointuna. Evans käyttää laajempaa ja samalla volyymiltään voimakkaampaa sointutekstuuria kahdenlaisissa tilanteissa: versen lopulla ennen refrainin laulumelodian alkamista ja refrainien loppupuolilla ennakoimassa koko muodon päättävää harmonista purkausta.

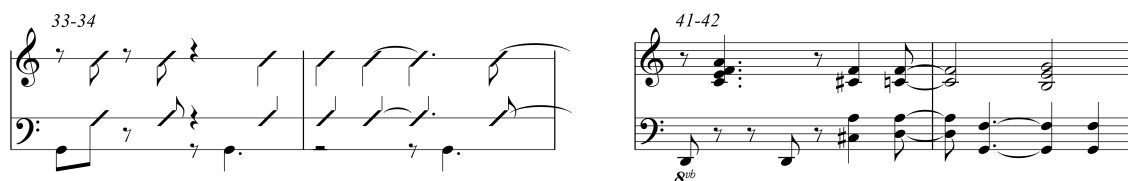
7.4.2 Erityissäestysformulat

Erityissäestysformuloihin olen luokitellut formulat, joilla on kiinteä yhteys johonkin tiettyyn muodon, harmonian tai melodian kohtaan tai jotka ovat yleissäestystä selvästi kontrastoivia. Tämä sisältöluokka sisältää heterogeenisen joukon musiikillisia hahmoja, jotka ovat tunnistettavissa joko rytmin, melodisen tai harmonisen liikkeen perusteella. Yhteistä niille on karakteristisuus, joka saa ne erottumaan muun säestystekstuurin joukosta.

Ensimmäinen erityissäestysformula on rytmisteksturaalinen hahmo, jota kutsun ”Dream Dancing with You” -formulaksi (ks. nuottiesimerkki 51). Se kuullaan eri tavoin muuntuneena viisi kertaa eli yhtä poikkeusta lukuunottamatta aina, kun kappaleessa on harmoniseen purkaukseen johtava kadenssi, jonka kohdalla sanoituksessa on em. sanat. Tekstuuriltaan se on yleensä kahden käden, joskus suppeamman soinnun ja basson vuorottelua, mutta se eroaa yleissäestyksestä selvästi kaksitahtisen, clavemaisen rytmisen hahmonsa vuoksi.

Seuraava karakteristinen hahmo on ensimmäisen refrainin (A)- ja (A')-kaksoisperiodien 5.-6. tahdeissa kuultava IIm7-V7 -progressio, jolle karakteristista on kromaattisesti

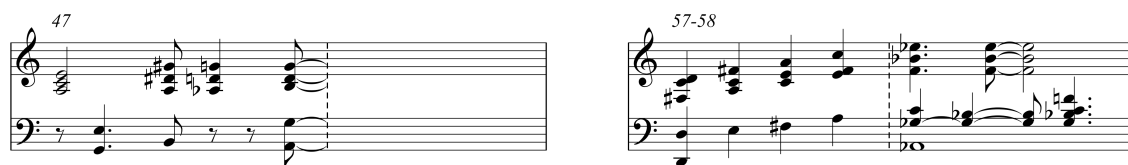
laskeva linja, ns. *line cliché*. Formula (ks. nuottiesimerkki 51) on kummallakin esiintymiskerralla säveliltään ja rytmiltään huomattavan yhdenmukainen.



Nuottiesimerkki 51. Esimerkit Dream Dancing with You – ja line cliché -formulasta.

Tekstuuri, jossa I asteen soinnulta siirrytään seuraavalle soinnulle sointutekstuurin tai sen osan laskevalla kromaattisella paralleeliliikkeellä, esiintyy aineistossa kaikkiaan seitsemän kertaa. I asteen ja OB8:lla sijaitsevan kohdesoinnun (IIm7/IV tai Iim7/II) välissä on aina kaksi kromaattista sointua. ”Laskeva c.p.” -formula (ks. nuottiesimerkki 52) on aina yksitahtinen, sijaitsee kaksitahtisen ensimmäisessä tahdissa ja sisältää joskus kappaleen melodian tekstuurin ylimmässä äänessä, kuten esimerkin tahdissa 83. IIm7/IV-soinnulle laskeva muoto liittyy usein saumattomasti sitä seuraavaan solistiseen filliin, mutta olen kuitenkin luokitellut tämänkin muodon säestysformulaksi, koska molemmilla muodoilla on erittäin tunnistettava, säestyksenomainen karakteri.

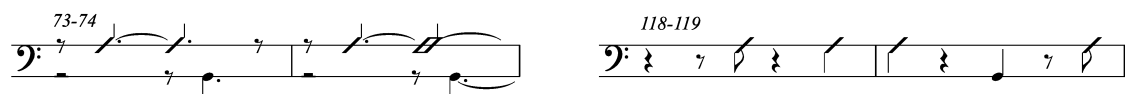
Evans säestää karakteristisesti myös tekstin kohdan ”touching you clutching you”, joka saa molemmilla esiintymiskerroillaan säveltasoiltaan ja rytmiltään lähes identtisen muodon. Tämänkin formula on kuvattu nuottiesimerkissä 52.



Nuottiesimerkki 52. Esimerkit laskeva c.p.- ja Touching you clutching you -formuloista.

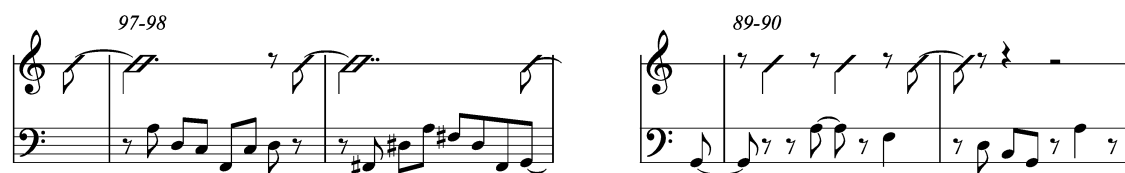
Pianosoolon säestys sisältää joitakin juuri sille ominaisia säestysformuloita. Yksi Evansin käyttämä tekstuuri on nuottiesimerkissä 53 nähtävä eräänlainen stridesäestys eli vasemman käden basson ja soinnun vuorottelu. Sitä on kahta tyyppiä: *offbeat stride* on puolitempossa, puolinuotein etenevä stride, joka on metrisen displacementin avulla kääntynyt offbeatrytmiseksi. *Vapaa stride* on lopun tagissa esiintyvä pianon soolofillien

säestys, jossa käytetään stridetekstuuria mutta ilman havaittavaa rytmistä organisoitumista.



Nuottiesimerkki 53. Offbeatstride (73-74) ja vapaa stride (118-119).

Toinen tyypillinen pianosoolon säestystekstuuri koostuu oikean käden soinnusta, joka sisältää melodiaäänen ja vasemman käden liikkuvasta linjasta. Tästä tekstuurista nousee esiin kaksi formulaa: vasemman käden arpeggio, joka liittyy aina IV asteelta alkaviin progressioihin, sekä toiselta kahdeksasosalta alkava oikean käden tresillo, jota vasen täydentää rytmisesti vuorotellen. Molemmat formulat on esitetty nuottiesimerkissä 54.



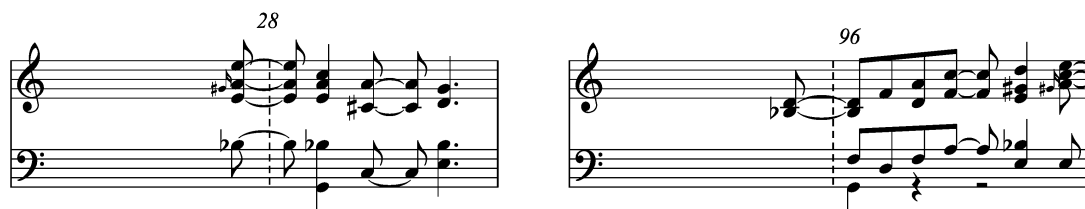
Nuottiesimerkki 54. LH arpeggio -formula (97-98) ja TRES2-formula.

7.4.3 Solistiset formulat

Aineiston solistiset formulat ovat ensisijaisesti säveltasojen eli melodisten ja harmonisten elementtien perusteella identifioituvia hahmoja, joilla on usein myös jossain määrin karakteristinen rytmikka. Ne liittyvät muodossa yleensä melodiafraasien välisiin filleeihin ja myös ending-fraasin materiaali on luokiteltavissa solistisiin formuloihin. Ne ovat usein syntagmaattisessa suhteessa niitä edeltäviin erityissäestysformuloihin.

Ensimmäinen solistinen formula (ks. nuottiesimerkki 55) on aineistossa neljästi esiintyvä sointufilli IIm7-V7/IV -kulussa. Se esiintyy molemmissa refraineissa (A):n ja (A'):n kahdeksannessa tahdissa. Formula on yksitahtinen ja siis aina kaksitahtisen jälkimmäisellä puolella. Se alkaa OB8-iskulta ja on muutenkin offbeatpitoinen. Tekstuuriltaan se on useimmiten locked hands -soinnutusta. Sitä karakterisoi enimmäkseen sointusävelistä koostuva melodinen linja jolla on laskeva ja nouseva muoto. Muodot voidaan tulkita toistensa inversioiksi mutta mielestäni niiden funktio on suuressa määrin idiomaattinen: laskeva muoto tavataan laulurefrainissa, jossa formula

laskeutuu säestystekstuurin rekisteriin; nouseva muoto tavataan pianosoolossa, jossa se johtaa rekisteriin, josta Evans soittaa melodiaa.



Nuottiesimerkki 55. Ilm7-V7 -filliformula: esimerkki laskevasta (28) ja nousevasta (96) muodosta.

(A):n ja (A'):n 12. tahdeissa tavataan karakteristinen, lähes identtisenä toistuva filli kolmessa tapauksessa neljästä. Nuottiesimerkissä 56 nähtävä solistinen formula on yksitahtinen ja parin jälkimmäisellä tahdilla.



Nuottiesimerkki 56. V7/II -fillin esiintymismuodot.

Solistin fraaseja kommentoivilla pianofilleillä on luonnostaan call and response -figuurin luonne ja aineistossa on kaksi formulaa, joilla tämä on erityisen selvästi havaittavissa. Ensimmäinen (nuottiesimerkki 57) kuullaan aina (A)- ja (A')-kaksoisperiodien harmonisen purkauksen jälkeen. Se kommentoi sitä edeltävää blue noten sisältävää ”dream dancing with you” -fraasia bluestyyllisellä vastauksella. Sen melodia voidaan sähdä myös intermusikaalisena viittauksena versen melodiaan, jossa on sama sävelkulku g-a-c-dis/es. Tekstuuri tässä formulassa on paralleeliliikkeessä oleva locked hands – kvarttipino. Rytymisesti formula muuntuu siten, että ensimmäisellä kerralla (t. 35-36) se korostaa pulssia, loput kolme kertaa ovat hyvin offbeatrytmisiä. Tälläkin melodialinjalla on kaksi, idiomaattisesti tulkittavaa muotoa. Filli alkaa aina alhaalta, sitä edeltävän säestystekstuurin rekisteristä ja nousee es2-säveleen. (A')-jaksoon johtaessaan formula laskeutuu kohti melodian e1-säveltä, (B)-jaksoon johtaessaan melodian loppu kaartuu kohti melodian c2-säveltä.



Nuottiesimerkki 57. Esimerkkejä Dream Dancing with You -responseformulasta: (A')-jaksoon (35-36) ja (B)-jaksoon johtava muoto (51-52). Yläviivastolla katkelma versen melodiasta.

Toinen karakteristinen call and response -figuuri kommentoi sanoituksen ”touching you clutching you all the night through” -fraasin vihjailevaa sisältöä yllättävällä tekstuurimuutoksella ja dissonantilla kromaattisella paralleeliharmonialla. Tälläkin fillillä (nuottiesimerkki 58) on aineistossa yleinen nousu-lasku -melodialinja.



Nuottiesimerkki 58. Touching You Clutching You -responseformulan esiintymismuodot.

Viimeinen formula (nuottiesimerkki 59) on ending-fraasin yksitahtinen melodinen motiivi. Se viittaa intermusikaalisesti introssa kuultuun c-c-bb-c-melodiseen motiiviin rytmittäen sitä uudelleen.



Nuottiesimerkki 59. Intron melodinen motiivi (1) ja c-c-bb-c -formulan esiintymismuodot kappaleen lopussa (127, 128, 129).

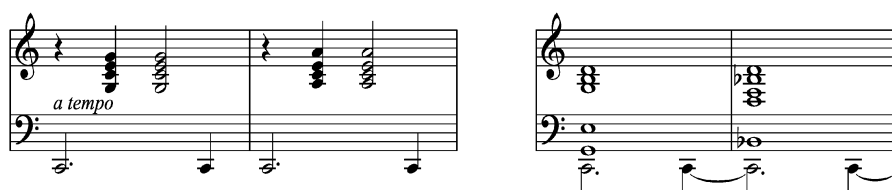
7.5 Evansin tulkinnan kokonaisuutta hahmottavia näkökulmia

7.5.1 Intermusikaalisuus

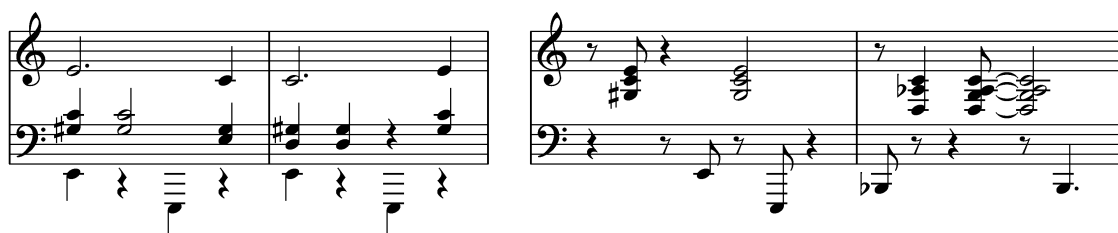
Tässä alaluvussa pyrin kuvaamaan, millaisia musiikillisia ja kulttuurisia ulottuvuuksia Evansin tulkinta sisältää. Aineistossa on huomattavasti sekä euroamerikkalaisia että afroamerikkalaisia piirteitä, ja käsittelen sitä molemmista näkökulmista.

Evansin *Dream Dancing* -versiossa on monia populaarikappaleen piirteitä. Kappaleen alle neljän minuutin kesto on populaarityylille tyypillinen. Myös kokonaisuoto on perinteistä populaarikappaletta muistuttava: intro, verse, laulettu refrain sekä instrumentaaliosuuden ja laulettu osuuden muodostama toinen refrain. Pianosoolo on pituudeltaan melko lyhyt (36 tahtia), ja sen melodia koostuu pääosin parafraasi-improvisoinnista eikä jazzille tyypillisemmästä motiivi- tai formulaimprovisoinnista. Tosin parafraasi on myös Evansin soolotyyliinsä suosima piirre, mikä on idiomaattisesti ymmärrettävää. Parafraasimelodia on rytmiltään harvempaa ja ambitukseltaan suppeampaa kuin tavanomainen bebop-tyyppinen melodia – tällöin oikea käsi voi osallistua säestystekstuurin tuottamiseen ja tekstuuri antaa mahdollisuuksia monipuolisten säestystapojen käyttöön.

Verrattuani sheet-editiota transkriptioon pidän todennäköisenä, että Evansin käytössä on ollut sheet music -nuotti. Esitän eräitä aineistoista esiin nousseita kohtia, joissa yhteneväisyys on huomattavaa. Versen alussa (nuottiesimerkki 60) basson rytmikka ja sointukudoksen rekisteri muistuttavat toisiaan. Yhtenevyys on vielä merkillepantavampaa refrainin alussa (nuottiesimerkki 61), jossa Evansin toisen tahdin bassosäveltä lukuunottamatta sointuvoicing ja basson sävelet ovat lähes identtiset. Touching You Clutching You -formulan alkuperä lienee myös sheet-editiossa (nuottiesimerkki 62). Evans myötäilee sheet-edition tekstuuria myös harmoniseen purkaukseen johtavassa kadenssissa ensimmäisessä refrainissa (nuottiesimerkki 63).



Nuottiesimerkki 60. Versen tahdit 1-2 sheet-editiossa (vas.) ja Evansilla (oik.).



Nuottiesimerkki 61. Refrainin alkutahdit sheet-editiossa (vas.) ja Evansin ensimmäisessä refrainissa (oik.)



Nuottiesimerkki 62. Touching You Clutching You -kohta sheet-editiossa (vas.) ja Evansin ensimmäisessä refrainissa (oik.)



Nuottiesimerkki 63. Tahdit ennen harmonista purkausta sheet-editiossa (vas.) ja Evansin ensimmäisessä refrainissa (oik.)

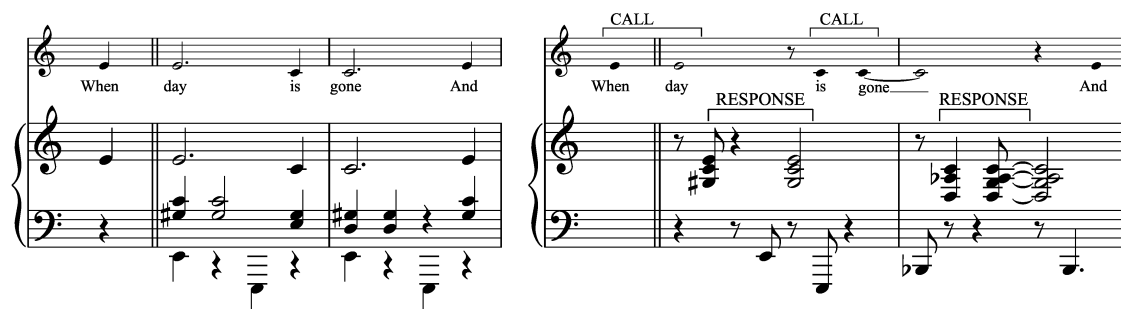
Huolimatta edellä esittämistäni huomioista Evansin tulkinta on kuitenkin pääpiirteissään afroamerikkalaista traditiota. Kokonaisuutta hallitseva piirre on jazzidiomin mukainen ilmaisu, jota Evans ehkä versen alkupuolta lukuunottamatta noudattaa koko kappaleen ajan. Jazzilmaisua edustavat aikaisemmin esittelemäni piirteet kuten reharmonisaatio, formulatekniikalla improvisoitu säestys- ja osin melodiatekstuuri, pyrkimys heterogeeniseen äänenväriin kontrastoivien tekstuurien kautta, rytmisen tekstuurin jäsentyminen syklimäisiksi kaksitahtisiksi sekä swingrytmisen lähestymistapa offbeat- ja polymetrisine rakenteineen.

Tarkasteltaessa yksityiskohtaisemmin aineistosta löytyy runsaasti intermusikaalisiksi viittauksiksi tulkitsemiani ilmiöitä. Osalla on selvästi havaittava antifoninen luonne, jolloin ne toimivat call and response -dialogissa, osa on yleisemmin signifyin(g)-käsitteen valossa tulkittavissa. Nostin joitakin call and response -hahmoja esiin jo aikaisemmin formula-analyysin tuloksia esitellessäni.

Heti kappaleen alussa huomion kiinnittää Evansin intro, joka on harmonialtaan modaalista kvarttiparallelismia ja poikkeaa näin kappaleen muusta harmoniasta, joka on funktionaalista, populaariharmoniaan perustuvaa jazzharmoniaa. Evans oli 1950-60-lukujen taitteessa modaalisen harmonian tärkeimpiä kehittäjiä ja tulkitsen modaalisten jaksojen olevan viittauksia, joilla Evans sitoo *Dream Dancingin*, joka on muotonsa ja harmoniansa puolesta Evansille epätyypillinen kappale, osaksi omaa tuotantoaan ja koko modernia jazzperinnettä. Muita modaalisia jaksoja kappaleessa ovat *Dream Dancing With You* -responseformulat ja lopetusfraasin tahdit 127-129. Niille on tyypillistä, että sekä alussa että lopussa siirrytään harmonia- ja tekstuurityypistä toiseen hyvin yhtäkkisesti, mikä korostaa niiden vaikutusta.

Jazzperinteelle tyypillisenä signifyin(g)in tapana voidaan pitää populaarikappaleiden esittämistä jazztyylillä, toisin sanoen valkoisen tekstin tulkittamista mustasta näkökulmasta. *Dream Dancingissa* siirtymä jazztyyliin ja swingrytmiikkaan tapahtuu yllättäen neljä tahtia ennen refrainia, mikä harhauttaa hetkeksi kuulijan huomion pois alkuperäisestä sävellyksestä, sen tekstistä ja muodosta, kiinnittäen huomion swingrytmiikkaan. Rytmissen tunnelman vaihdoksella on myös käytännöllinen merkitys. Sillä varmistetaan, että Bennett on oikeassa tempossa ja swingrytmiikassa kiinni laulun alkaessa. Tämä siirtymä voidaan nähdä myös muodon manipulointina, jota Evans ja Bennett harrastavat kahdessa muussakin kohdassa: toinen muodolla (ja tekstillä) leikittely tapahtuu pianosoolon jälkeen, kun Bennettin laulu alkaa kesken periodin ja kesken lauseen. Kolmas muodon uudelleensovitus on viimeisen refrainin loppupuolella, jossa venytetään tag-lopetusta kahdella kahden tahdin pianosoolofillillä. Nämä laulufraaseja kommentoivat fillit ovat kappaleessa ilmiselvimpiä jazzviittauksia: call and response -figuureja, joissa kuullaan kappaleelle epätyypillistä bebop-tyyppistä yksiaänistä melodia-improvisointia kahden tahdin metrisessä ja harmonisessa syklissä.

Evansin yleissäestystekstuuri voidaan myös tulkita call and responsen näkökulmasta, mitä havainnollistan nuottiesimerkillä 64. Siinä missä sheet musicin säestystekstuuri refrainin alussa on pulssia korostavaa yksittäisten bassosävelten ja sointujen vuorottelua, hahmottuu Evansin tyypillinen säestystekstuuri kahden soinnun, joskus myös kahden bassosävelen hahmoista. Porterin melodia taas koostuu kahden toistuvan sävelen motiiveista, jolloin Evansin rytminen kudus koostuu ikäänkuin melodiaa kommentoivista response-figuureista.



Nuottiesimerkki 64. Refrainin alku sheet-editiossa (vas.) ja Evansilla (oik.)

Evans rakentaa myös dialogia pianotekstuurin sisällä. Nuottiesimerkissä 65 tahdin 94 nouseva tekstuuri saa sitä kommentoivan vastauksen seuraavassa tahdissa, jossa on laskeva tekstuuri alemmassa rekisterissä.



Nuottiesimerkki 65. Pianosoolon tahdit 94-96.

Kappaleen lopetusfraasi (nuottiesimerkki 66) on myös signifyin(g)-viittaus, joka assosioituu Evansin modaaliseen tyyliin ja toisaalta jazzkappaleiden standardilopetuksiin. Niille on usein tyypillistä, että yhtye keskeyttää säestystekstuurin solistisen melodiafraasin ajaksi palaten vasta loppusoinnulla, joka soitetaan jollain muulla kuin tahdin ensimmäisellä iskulla (ks. esim. Ligon 2001, 473-478). Evans yhdistää lopetusfraasissa standardilopetuksen piirteet ja evansmaisen paralleelikvarttitekstuurin.



Nuottiesimerkki 66. Evansin lopetusfraasi.

7.5.2 Yhtenäisyys

Kuten edellä on käynyt ilmi, *Dream Dancing* Evansin tulkitsemana koostuu hyvin monenlaisista elementeistä: erilaisista tyyllillisistä vaikutteista ja kulttuurisista viittauksista sekä vaihtelevista pianotekstuureista ja rytmisistä tunnelmista. Myös *Dream Dancingin* refrainin muoto on populaarikappaleelle poikkeuksellinen. Tavanomaiseen, kuulijalle tuttuun muotoon voi sijoittaa monenlaista materiaalia ja sen harmoniaa, metriikkaa ja pulssia voi manipuloida eri tavoin ilman että esityksen seuraaminen ja hahmottaminen vaikeutuu. Epätavallinen muoto ja musiikillisen materiaalin moninaisuus tekevät yhtenäisen kokonaisuuden luomisesta vaikeampaa kuin tavanomaisessa standarditulkinnassa. Olen havainnut aineistossa monia ilmiöitä, jotka voidaan selittää yhtenäisyyden näkökulmasta. Tässä alaluvussa kuvaan, millä tavoin Evans pyrkii tulkinnassaan välttämään materiaalista rönsyilyä, tukemaan epätavallisen muodon hahmottamista ja säilyttämään jännitteen kappaleen loppuun asti.

Dream Dancingin erikoinen muoto pysyy Evansin tulkinnassa selkeästi hahmottuvana monista syistä. Formulamaiset, tunnistettavana toistuvat fillit yhteydessä muodon tiettyihin kohtiin ovat muotoa hahmottavia tekijöitä – periaatteessa olisi mahdollista myös improvisoida aina uusi filli, jolloin fillit eivät tukisi muotoa samalla tavoin. Myös säestysformulat hahmottavat muotoa, koska erityissäestysformulat useimmiten toistuvat tietyissä kohdissa ja toisaalta yleissäestystekstuuri ei muunnu paljoa vaan säilyy tunnistettavana. Evans ei juurikaan varioi harmoniaa, jolloin (A)- ja (A')-periodit hahmottuvat samanlaisen harmonisen muotoyksikön toistona ja myös koko chorus toistuessaan on harmonialtaan samanlainen ja näin muodon hahmottumista vahvistava. Evansin pianosoolo on parafraasi-improvisaatio, jolloin melodian esiintyminen omalta osaltaan auttaa pysymään mukana muodossa.

Edelläkuvattu melodisen, harmonisen ja rytmisen materiaalin toisto voidaan nähdä paitsi muodon korostamisena, myös pyrkimyksenä esteettiseen yhtenäisyyteen ja teokselle ominaisen identiteetin synnyttämiseen materiaalin koheesion kautta. Pyrkimys koheesioon näkyy aineistossa myös siinä, että Evansin (B)-jaksot ovat hyvin maltillisesti (A)- ja (A')-jaksoja kontrastoivia – jazzille tyypillistä olisi rytmisen lähestymistavan muuttaminen (B)-jaksossa esim. latin-tyyliin, walking bass -tekstuuriin tai stop time -tekstuuriin siirtymällä. Evans oletettavasti myös kierrättää versen melodiikkaa *Dream Dancing With You* -responseissaan, kuten formula-analyysin tulosten yhteydessä totesin, ja solmii lopuksi langat yhteen käyttämällä intron materiaalia lopetusfraasissaan.

Aineistossa on merkillepantavaa myös se, miten Evans pyrkii säilyttämään jännitteen kappaleen viime metreille saakka. Eräs keino tähän on harmonisten ja metristen rajakohtien häivyttäminen eri arkkitehtonisilla tasoilla. Pienemmissä metrisissä yksiköissä tämä tapahtuu swing-idiomille ominaisen offbeatrytmiikan kautta ja ennen kaikkea siksi, että Evansin säestystekstuuri ei ole bassoa ja pulssia korostavaa. Laajempia kokonaisuuksia tarkastellessa Evans pyrkii irti laatikkomaisuudesta aikaisemminkin mainitsemisani kohdissa: aloittamalla swingrytmin ennen refrainin metrisen muodon alkua ja lopettamalla pianosoolon kesken muotoyksikön. Erityisen mielenkiintoista on, että kaksoisperiodien ja koko refrainin harmonisissa purkauksissa Evans välttää täydellistä kadenssia viimeiseen asti. Yleensä hän kadensoi I asteen kvinttikäännökselle tai vastaavalle soinnulle ja vasta aivan viimeisessä tahdissa kääntämättömälle toonikalle.

Laulettulle jazzille on joskus kiusallisen tyypillistä, että intensiivisimmät ja mielenkiintoisimmat kohdat ovat instrumenttisooloissa. Viimeinen lauluchorus voi tuntua soolojen jälkeen lattealta, koska usein laulajana ei ole jazzspesialisti tai yhtye joutuu rajoittamaan dynamiikkaansa ja intensiteettiään balanssisyistä. Evans välttää tämän sudenkuopan siten, että soittaa ensin melodialtaan harvarytmisen ja ambitukseltaan suppean parafrasisoolon ja päästää sitten Bennettin ääneen melodian huippukohdassa. Näin intensiteetti säilyy loppuun saakka kasvavana, etenkin kun loppupuolella jännitettä kasvatetaan tag-kertauksin ja Evansin soolofillein, joissa hän soittaa muuhun kappaleeseen nähden rytmisesti tiheämmin ja käväisee aikaisempaa korkeammassa rekisterissä. Pieniltä vaikuttavien sovituksen keinojen ansiosta esitys ei latistu loppua kohden ja molemmat taiteilijat pääsevät oikeuksiinsa tasavertaisina.

8 Pohdinta

Tutkimukseni tavoitteena oli kuvata Bill Evansin ja Tony Bennettin *Dream Dancing* -esitystä ja erityisesti sen piano-osuutta musiikillisena ja kulttuurisena teoksena sekä valottaa formulateorian kautta säestystekstuurin tuottamisprosessia. Toisin sanoen pyrin selvittämään, millainen esteettinen kokonaisuus se on, miksi se on sellainen kuin on ja miten se on tuotettu.

Päädyin käyttämään monia erilaisia analyysin metodeja ja näkökulmia, koska moniulotteisuus sekä tutkimustavoitteissani että aineistossani edellytti tällaista lähestymistapaa. Tiedostin lähestymistavassani piilevän riskin, että lopputulos olisi raskas, hajanainen, pirstaleinen ja pinnallinen, mutta koen onnistuneeni tavoittamaan jotain olennaista teoksesta. Tähän mielestäni vaikutti moni seikka. Se, että Evans mitä todennäköisimmin pohjasi tulkintansa osittain sheet music -nuottiin, auttoi kuvaamaan teosta sekä kulttuurisesti että tekoprosessin näkökulmasta. Toiseksi sekä alkuperäinen sävellys että Evansin versio ovat tiukasti harmonisessa muotorakenteessa kiinni, mikä mahdollisti analysoimieni ilmiöiden kuvaamisen suhteessa muotoon, joka toimii jonkinlaisena punaisena lankana tulosten esittelyssä. Kolmanneksi kokemukseni jazzmusiikin ja -pianismin parissa oli korvaamaton apu, kun pyrin löytämään ytimen kulloinkin tutkimastani teoksen osa-alueesta.

Tutkimuksellani olen saavuttanut kokemusta ja tietoa siitä, miten erilaiset analyysimetodit toimivat tämäntyyppisen musiikin tutkimisessa. Olen myös pystynyt kuvaamaan yhden esimerkin, *Dream Dancingin*, kautta mielestäni melko syvällisesti sen, miten eräs jazzpianon kiistattomista mestareista rakentaa tulkintansa. Aineistoni oli hyvin pieni, joten pelkästään sen pohjalta on mahdoton tehdä päätelmiä esimerkiksi Evansin swingsäestystyylistä. Analyysini paljastaa kuitenkin, että Evansin säestystekstuuri on hyvin formulaarista. Erityisesti aineiston yleissäestysformuloiden selkeä formulaarisuus ja yhteys harmoniseen rytmiin vahvistaa ennakkokäsitykseni siitä, että Evansin säestyksiä tutkimalla voidaan saada käytännön musisoinnissa ja pianonsoiton opiskelussa sovellettavissa olevaa tietoa.

Pedagogina minua on pitkään kiinnostanut vapaan säestyksen ja jazzpedagogiikan välinen alue. Vapaa säestys (VS) on Inga Rikandin mukaan musiikin opiskelun muoto, joka tapahtuu useimmiten pianolla mutta myös muilla soittimilla, joilla voidaan tuottaa

melodiaa ja harmoniaa yhtäaikaisesti. Siihen liittyy mm. opiskelijakeskeinen lähestyminen, keskittyminen improvisaatioon ja säestykseen sekä korvakuulolta ja sointumerkeistä soitto (Rikandi 2012, 169). Oksasen mukaan (2003, 20) pianistin näkökulmasta vapaa säestys voi käsittää improvisointia sointumerkintöjen tai perinteisen pianonotaation pohjalta, jonkun muun esittämän melodian säestämistä, säestystilanteissa tarvittavien alku-, väli- ja loppusoittojen toteuttamista.

Evansin säestykset ovat mielestäni edellä kuvatun kaltaista vapaata säestystä parhaimmillaan. Kuitenkin vapaan säestyksen pedagogiikassa jazzin sijaan painottuvat Rikandin mukaan tätä nykyä erilaiset pop- ja rocktyylit – vaikka VS ei ole sidoksissa mihinkään tiettyihin musiikkityyleihin. Tämä kehitys on tapahtunut samanaikaisesti populaarimusiikin yleistyttyä koulun musiikinopetuksessa ja musiikinopettajien koulutuksessa (Rikandi 2012, 29). Ari Poutiainen toteaa, että jazz oli vielä 1950-luvun lopulla olennainen osa suomalaista rytmimusiikkia, mutta nyttemmin se ei ole enää valtavirtaa. Jazz voi jäädä nykypäivän musiikkikasvatuksessa vähälle huomiolle johtuen sekä marginaaliasemastaan että mielikuvasta haastavana tyylilajina. Jazzpedagogiikan haastavuus johtuu myös oppimateriaaleista: pedagogisesti harkitusta, aloittelijatasoisesta ja erityisesti suomenkielisestä materiaalista on huomattava pula. (Poutiainen 2013, 292-295.) Lisäisin Poutiaisen luetteloon vielä oman huomioni, että säestykseen painottuvaa jazzoppimateriaalia on erityisen vaikea löytää.

Vapaan säestyksen suosion myötä viimeisen n. kymmenen vuoden aikana maassamme on julkaistu useita VS-oppikirjoja. Rikandi toteaa, että kirjoissa musiikkityylit esitetään usein yksinkertaistettuina komppeina, joiden pohjalta säestys toteutetaan sointumerkkejä noudattaen. Komppiesimerkein päästään toki nopeisiin oppimistuloksiin, mutta tällöin on vaarana että VS menettää voimaannuttavan ja vapauttavan potentiaalinsa (Rikandi 2012, 29-30).

Komppimallit perustuvat usein rytmisektion eri soitinten jäljittelyyn pianolla, mitä esim. Pekka Björninen (2000) kuvaa pro gradu -tutkielmassaan. Olettamani jazzin vähäinen huomioiminen VS-pedagogiikassa voi osaksi johtua siitä, että jazzrytmisektion imitointia pianolla pidetään vaikeana tehtävänä, mitä se varmasti onkin. Evansin lähestymistapa onkin tässä suhteessa vapauttava – hän ei juurikaan jäljittele tyypillisiä bassokuvioita vaan luo omanlaisensa pianistisen swingtekstuurin musiikkityylin estetiikasta käsin, ei tyypillisistä rytmisektiosoitinten soittotavoista käsin. Toisaalta *Dream Dancingin* toisteisuus ja formulaarisuus osoittavat, että uskottavan

jazzsäestyksen luomisessa ei tarvitse improvisoida jatkuvasti uutta keksien vaan formulamateriaalin melko pienellä muuntelulla päästään hyvään lopputulokseen. Harmonia-analyysini perusteella vaikuttaa siltä, että Evans on suhteellisen pienin muutoksin reharmonisoinut choruksen, todennäköisesti ennen esitystä, eikä muuntele harmoniaa juurikaan itse esityksessä. Jazz ei tämän tulkinnan kohdalla ole niin vaikea, läpi-improvisoitu musiikinlaji kuin joskus luullaan.

Yksinkertaistava ”komppipedagogiikka” sellaisena kuin se oppikirjojen sivuilla näyttäytyy ei pysty riittävästi kuvaamaan mitään musiikkityyliä, ei ainakaan jazzia. Käytännön musisoinnissa ja pedagogiikassa komppeihin sisältyy kokemukseni mukaan kuitenkin aina ajatus muunneltavuudesta, eivätkä kompit eli rytmisteksturaaliset säestyshahmot ja tutkimuksessani analysoimani formulat ole kovin kaukana toisistaan. Evansin säestystekstuuri on erityisesti yleissäestysformuloiden osalta sovellettavissa säestykseen yleisemminkin. Näenkin tutkimukseni valossa huomattavia mahdollisuuksia jazzin ja swingin opetuksen sisällyttämisessä vapaan säestyksen kontekstiin, kunhan kompin käsite ymmärretään formulamaisemmaksi. Komppiformulan tulisi olla paitsi muunneltavissa, myös suhteessa ainakin harmoniseen rytmiin ja muotoon: melodiafraasien muotoihin, harmonisiin ja metrisiin purkauksiin. Nuottiesimerkissä 67 sovellan aineiston yleissäestysformuloita toiseen Cole Porterin sävellykseen, kappaleeseen *I've Got You Under My Skin*. Harmoninen rytmi määrittää valitsemani formulat: kokonuottirytmiin käytän formuloita sisältöluokasta 1 ja puolinuottirytmiin sisältöluokasta 2.

Nuottiesimerkki 67. Yläviivastolla *I've Got You Under My Skin* -alkutahdit The Ultimate Jazz Fake Bookin mukaan (Wong 1988, 175); pianoviivastoilla formula-aineistoni pohjalta rakennettu pianosäestys.

Formuloita voidaan soveltaa myös pianomelodian sisältävään tekstuuriin, tosin aineiston erikoissäestysformulat ovat *Dream Dancingin* melodiaan ja muotoon sidoksissa eivätkä siis helposti toisen kappaleen kontekstiin siirrettävissä. Sovellan niitä

seuraavassa samaiseen *I've Got You Under My Skin* -kappaleeseen, jonka alussa melodian ja harmonian rytminen tiheys muistuttaa jossain määrin *Dream Dancingin* vastaavia. Nuottiesimerkissä 68 on säestysehdotus, jossa kolme ensimmäistä tahtia ovat offbeatstrideformulaa ja neljänteen tahtiin olen sijoittanut II7-V7/IV -fillin, tosin tässä II asteelle johtavassa progressiossa. Filli ei harmonialtaan vastaa täysin sointumerkkejä. Nuottiesimerkissä 69 on vuorokäsitresillotekstuuriin perustuva säestysehdotus.

Nuottiesimerkki 68. Yläviivastolla *I've Got You Under My Skin* -alkutahdit The Ultimate Jazz Fake Bookin mukaan (Wong 1988, 175); pianoviivastoilla melodian ja säestyksen yhdistävä pianotekstuuri.

Nuottiesimerkki 69. Yläviivastolla *I've Got You Under My Skin* -alkutahdit The Ultimate Jazz Fake Bookin mukaan (Wong 1988, 175); pianoviivastoilla melodian ja säestyksen yhdistävä pianotekstuuri.

Edellisiä kokeiluluontoisia esimerkkejä tehdessäni jouduin käymään usean standardin läpi löytääkseni kappaleen, jonka melodisissa ja harmonisissa olosuhteissa formuloita voisi jokseenkin vaivatta soveltaa. Säestysformuloita tulisikin analysoida muistakin Evansin ja Bennettin swingkappaleista, jotta formulavalikoima kattaisi ensinnäkin mahdollisimman paljon erilaisia harmonisia tilanteita kuten turnaroundeja ja toiseksi mahdollisimman kattavasti tavallisimpia populaarimuotoja ja olisi näin yleisemmin sovellettavissa. *Dream Dancingin* lisäksi swingrytmiikkaa duon tuotannossa edustavat *Lucky to be Me* (AABA-muoto), *When in Rome* (muunnettu AABA-muoto) ja *Touch of Your Lips* (binäärinen muoto). Edelleen duon balladityylisistä kappaleista on alustavan tutkimukseni perusteella löydettävissä mielenkiintoisia esimerkkejä stridesäestyksen muuntelusta hitaissa tempoissa. Käytännön sovelluksiin tähtäävän formula-analyysin

voisi mielestäni toteuttaa kevyemmällä metodivalikoimalla kuin tässä tutkimuksessa käyttämäni: esimerkiksi jättämällä sheet music -aineiston pois ja keskittymällä pelkkään transkriptioon ja sen harmonisen muodon ja rytmisen tekstuurin analyysiin.

Lähteet

- Ake, D. 2002. *Jazz Cultures*. Berkeley, University of California Press.
- Anttila, P. 2005. *Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta*. Hamina: Akatiimi Oy.
- Backlund, K. 2000. *Improvisointi pop/jazzmusiikissa*. Saarijärvi: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Bacon, D. 1994. Interview with Bill Evans. *Letter from Evans* 5 (2), 17-21. Tulostettu 1.4.2012. <http://scribd.com/collections/2291765/Letter-From-Evans>
- Benadon, F. 2006. Slicing the Beat: Jazz Eighth-Notes as Expressive Microrhythm. *Ethnomusicology* 50 (1), 73-98. Tulostettu 8.4.2012. <http://www.jstor.org/stable/20174424>
- Berg, C. 1976. Tony Bennett/Bill Evans. *Down Beat* 43 (5), 22.
- Berliner, P. 1994. *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Björninen, P. 2000. *Palapeliä pianolla. Havaintoja pianokomppien olemuksesta vapaan säestyksen opetusmateriaaleissa formulateorian valossa*. Jyväskylän yliopisto. Musiikkitieteen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Brackett, D. 1995. *Interpreting popular music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brothers, T. 1994. Solo and Cycle in African-American Jazz. *The Musical Quarterly* 78 (3), 479-509. Tulostettu 25.3.2009 <http://www.jstor.org/stable/742270>
- Butterfield, M. 2011. Why Do Jazz Musicians Swing Their Eighth Notes? *Music Theory Spectrum* 33 (1), 3-26.
- Collier, J. 1978. *The Making of Jazz. A Comprehensive History*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Cook, R. & Morton, B. 2008. *The Penguin Guide to Jazz Recordings*. 9. painos. Lontoo: Penguin Books.
- Dobbins, B. 1986. *Jazz Arranging and Composing. A Linear Approach*. Rottenburg: Advance Music.
- Dobbins, B. 1994. *A Creative Approach to Jazz Piano Harmony*. Rottenburg: Advance Music.
- Edstrom, B. 2003. *Bill Evans. A Step-by-Step Breakdown of the Piano Styles and Techniques of a Jazz Legend*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Encyclopedia of Popular Music. 2006a. Evans, Bill (piano). Tulostettu 4.1.2010 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/40066>
- Encyclopedia of Popular Music. 2006b. Bennett, Tony. Tulostettu 5.1.2010 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/1994>
- Encyclopedia of Popular Music. 2006c. Evans, Bill (piano). Tulostettu 4.1.2010 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/40066>
- Fabbri, F. & Shepherd, J. 2003. Genre. Teoksessa J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver & P. Wicke (toim.) *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume I: Media, Industry and Society*. Lontoo: Continuum, 401-404.
- Fishman, G. 2007. Focus Session: Contextual Listening – Hearing in Harmonic Context. *JAZZed: Practical Ideas and Techniques for Jazz Educators* 1 (3), 16-19. Tulostettu 8.4.2012 <http://search.proquest.com/iimp/docview/753591193/fulltext/135F730A74D79FE180B/5?accountid=13853>
- Floyd, S. 1995. *The Power of Black Music. Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press.

- Forte, A. 1995. *The American Popular Ballad of the Golden Era 1924-1950*. New Jersey: Princeton University Press.
- Friedwald, W. 1996. *Jazz Singing. America's Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond*. New York: Da Capo Press.
- Gates, H. 1988. *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Gillespie, L. O. 1991. Literacy, Orality, and the Parry-Lord "Formula": Improvisation and the Afro-American Jazz Tradition. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 22 (2), 147-164. Tulostettu 5.3.2009 <http://www.jstor.org/stable/836922>
- Gioia, T. 1989. Jazz and the Primitivist Myth. *The Musical Quarterly* 73 (1), 130-143. Tulostettu 21.3.2012 <http://www.jstor.org/stable/741862>
- Hamm, C. 1986. Popular Music. Teoksessa Hitchcock, H. W. & Sadie, S (toim.) *The New Grove Dictionary of American Music, Volume Three*. Lontoo: Macmillan Press Limited, 589-610.
- Henriksson, J. 1995. Jazz ja taidemusiikin analyysimenetelmät. *Musiikin suunta* 17 (4), 5-12. Tulostettu 17.9.2013. <http://elektra.helsinki.fi/se/m/0780-0703/17/4/jazzjata.pdf>
- Hines, B. 1990. The Harmonic Language of Bill Evans: Introduction. Letter from Evans 1 (5), 12-18. Tulostettu 1.4.2012. <http://scribd.com/collections/2291765/Letter-From-Evans>
- Holden, S. & Kernfeld, B. 2010. Bennett, Tony. Oxford Music Online. Tulostettu 20.3.2010. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J037300>
- Horn, D. & Sanjek, D. 2003. Sheet music. Teoksessa J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver & P. Wicke (toim.) *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume I: Media, Industry and Society*. Lontoo: Continuum, 599-605.
- Horn, D. & Tamlyn, G. 2003. Comping. Teoksessa J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver & P. Wicke (toim.) *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume II: Performance and Production*. Lontoo: Continuum, 634.
- Johns, D. 1993. Funnel Tonality in American Popular Music, ca. 1900-70. *American Music* 11 (4), 458-472. Tulostettu 31.10.2009 <http://www.jstor.org/stable/3052540>
- Kenny, B. 1999a. Jazz Analysis as Cultural Imperative (and other urban myths): a Critical Overview of Jazz Analysis and its Relationship to Pedagogy. *Research Studies in Music Education* 13, 56-80.
- Kenny, B. 1999b. Structure in Jazz Improvisation: A Formulaic Analysis of the Improvisations of Bill Evans. *Annual Review of Jazz Studies* 10, 163-194. Tulostettu 20.10.2009 http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:iimp:&rft_dat=xri:iimp:article:fulltext:iimp00313180
- Kernfeld, B. 1995. *What to Listen For in Jazz*. New Haven: Yale University Press.
- Kernfeld, B. 2011. Improvisation, §III: Jazz. Oxford Music Online. Tulostettu 25.4.2011. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/13738pg3>
- Kernfeld, B. 2014. Call and response. Oxford Music Online. Tulostettu 19.3.2014. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J072500>
- Koskimäki, J. 2000. Happiness Is... A Good Transcription. Shortcomings in Sheet Music Publications of 'Happiness Is A Warm Gun'. Teoksessa Y. Heinonen, J. Koskimäki, S. Niemi & T. Nurmesjärvi (toim.) *Beatlestudies 2. History, Identity, Authenticity*. University of Jyväskylä. Department of Music. Research Reports 23. 170-205.
- Koskimäki, J. & Heinonen, Y. 1998. Variation as the key principle of arrangement in 'Cry Baby Cry'. Teoksessa Y. Heinonen, T. Eerola, J. Koskimäki, T. Nurmesjärvi & J. Richardson (toim.) *Beatlestudies 1. Songwriting, Recording and Style*

- Change. University of Jyväskylä. Department of Music. Research Reports 19. 119-145.
- Kärjä, A. 2000. Genre, historia ja identiteetti. *Musiikin suunta* 22 (3), 100-115.
- Laukkanen, J. 2005. Afrikkalais- ja afrokaribialaisperäiset rytmiset avaimet sävelletyssä ja improvisoidussa jazzmelodiassa. *Sibelius-Akatemia. Jazzmusiikin osasto. Kirjallinen työ.*
- Lee, E. 1970. *Music of the People. A Study of Popular Music in Great Britain.* Lontoo: Barrie and Jenkins.
- Levine, M. 1989. *The Jazz Piano Book.* Petaluma: Sher Music Co.
- Ligon, B. 2001. *Jazz Theory Resources. Volume Two.* Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Lilja, E. 2007. Musiikkianalyysi. Teoksessa M. Aho & A.-V. Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus.* Tampere: Vastapaino, 132-158.
- Lilliestam, L. 1996. On Playing By Ear. *Popular Music* 15 (2), 195-216. Tulostettu 17.11.2008 <http://www.jstor.org/stable/931218>
- Lomax, A. 1978. *Folk Song Style and Culture.* New Jersey: Transaction Books.
- Lord, A. 1960. *The Singer of Tales.* Cambridge: Harvard University Press.
- Lyons, L. 1976. Bill Evans: New Intuitions. *Down Beat* 43 (5), 12-13, 36-37.
- Moisala, P. 1993. Soittotyöanalyysi. *Musiikin suunta* 15 (3), 7-16.
- Monson, I. 1994. Doubtless and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology. *Critical Inquiry* 20 (2), 283-313.2. Tulostettu 8.4.2012 <http://www.jstor.org/stable/1343912>
- Moore, A. 2001. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. *Music & Letters* 82 (3), 432-442. Tulostettu 4.3.2011 <http://www.jstor.org/stable/3526163>
- Oksanen, A. 2003. Digitaalisia oppimateriaalisovelluksia luokanopettajakoulutuksen pianonsoiton opetuksessa. Helsingin yliopisto. Opettajankoulutuslaitos. Tutkimuksia 244.
- Owens, T. 2007. Forms. *Grove Music Online.* Tulostettu 8.5.2012. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J154400>
- Pessen, E. 1985. The Great Songwriters of Tin Pan Alley's Golden Age: A Social, Occupational and Aesthetic Inquiry. *American Music* 3 (2), 180-197. Tulostettu 31.10.2009 <http://www.jstor.org/stable/3051635>
- Pettinger, P. 2002. Bill Evans: How My Heart Sings. New Haven: Yale University Press.
- Poutiainen, A. 2013. Jazz syntyy soittamalla. Käytännön ideoita rytmimusiikin ja improvisoinnin opiskeluun. Teoksessa M. Juntunen, H. Nikkanen & H. Westerlund (toim.) *Musiikkikasvattaja. Kohti reflektiivistä käytäntöä.* Juva: PS-kustannus, 292-309.
- Prögler, J. 1995. Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section. *Ethnomusicology* 39 (1), 21-54. Tulostettu 14.4.2011 <http://www.jstor.org/stable/852199>
- Rahn, J. 1996. Turning the Analysis Around: Africa-Derived Rhythms and Europe-Derived Music Theory. *Black Music Research Journal* 16 (1), 71-89. Tulostettu 31.10.2009 <http://www.jstor.org/stable/779378>
- Reilly, J. 2010. *The Harmony of Bill Evans: Volume 2.* Milwaukee: Hal Leonard.
- Rikandi, I. 2012. Negotiating musical and pedagogical agency in a learning community. - a case of redesigning a group piano vapaa säestys course in music teacher education. *Sibelius Academy. Studia Musica* 49.
- Rinzler, P. 1999. *Jazz Arranging and Performance Practice.* Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Robinson, J. 2011a. Swing (i). *Grove Music Online.* Tulostettu 14.4.2011. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27219>

- Robinson, J. 2011b. Swing (ii). Grove Music Online. Tulostettu 14.4.2011. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/53904>
- Root, D. & Bordman, G. 2012. Porter, Cole. Grove Music Online. Tulostettu 5.6.2012. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/22147>
- Rowland, J. 1997. Essential Tony Bennett. Billboard 109 (51), 46-48. Tulostettu 13.3.2011. http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:iimp:&rft_dat=xri:iimp:article:fulltext:iimp00062687
- Saha, H. 1996. Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 39. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Scott, D. 2009. The Popular Music Revolution in the Nineteenth Century: A Third Type of Music Arises. Teoksessa V. Kurkela & L. Väkevä (toim.) De-canonizing Music History. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 3-19.
- Sedwell, C. 2003. Fill. Teoksessa J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver & P. Wicke (toim.) Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume II: Performance and Production. Lontoo: Continuum, 562-563.
- Seeger, C. 1958. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. The Musical Quarterly 44 (2), 184-195. Tulostettu 5.3.2009 <http://www.jstor.org/stable/740450>
- Shadwick, K. 2002. Bill Evans. Everything Happens To Me – a musical biography. San Francisco: Backbeat Books.
- Shepherd, J. Fabbri, F. & Leonard, M. 2003. Style. Teoksessa J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver & P. Wicke (toim.) Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume I: Media, Industry and Society. Lontoo: Continuum, 417-419.
- Sinclair, J. (toim.) 1993. BBC English Dictionary. Lontoo: BBC English and HarperCollins Publishers.
- Smith, G. 1983. Homer, Gregory, and Bill Evans? The Theory of Formulaic Composition in the Context of Jazz Piano Improvisation. Harvard University: University Microfilms International.
- Stevens, J. 2010. Foreword. Teoksessa J. Reilly: The Harmony of Bill Evans: Volume 2. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, vii-ix.
- Stuckey, S. 1987. Slave Culture. Nationalist Theory and the Foundations of Black America. New York: Oxford University Press.
- Tabell, M. 2008. Jazzmusiikin harmonia. 3. painos. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Tagg, P. 2003. Accompaniment. Teoksessa J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver & P. Wicke (toim.) Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume II: Performance and Production. Lontoo: Continuum, 628-630.
- Thomas, E. 1990. Tony Bennett. Teoksessa LaBlanc, M. (toim.) Contemporary Musicians. Profiles of the People in Music, vol. 2. Detroit: Gale Research Inc, 18-20.
- Tirro, F. 1967. The Silent Theme Tradition in Jazz. The Musical Quarterly 53 (3), 313-334. Tulostettu 25.3.2009 <http://www.jstor.org/stable/740973>
- Tirro, F. 1974. Constructive Elements in Jazz Improvisation. Journal of the American Musicological Society 27 (2), 285-305. Tulostettu 25.3.2009 <http://www.jstor.org/stable/830561>
- Tofanelli, A. 1993a. Transcription - "I Loves You, Porgy". Letter from Evans 4 (2), 20-31. Tulostettu 1.4.2012. <http://scribd.com/collections/2291765/Letter-From-Evans>
- Tofanelli, A. 1993b. Transcription - "Someday My Prince Will Come". Letter from Evans 4 (4), 29-39. Tulostettu 1.4.2012. <http://scribd.com/collections/2291765/Letter-From-Evans>
- Toivanen, M. 2000. Jazz luonnollisena systeeminä: fenomenologis-semioottinen tutkielma modernin jazzin myytistä ja sen merkityksestä. Jyväskylä studies in the arts 72. Väitöskirja. Musiikin laitos. Jyväskylän yliopisto.

- Tomlinson, G. 2002. Cultural Dialogics and Jazz: A White Historian Signifies. *Black Music Research Journal* 22, Supplement: Best of BMRJ, 71-105. Tulostettu 12.3.2010 <http://www.jstor.org/stable/1519944>
- Tucker, M. & Jackson, T. 2011. Jazz. *Grove Music Online*. Tulostettu 14.4.2011. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/45011>
- Tucker, M. & Kernfeld, B. 2007. Transcription (ii). *Grove Music Online*. Tulostettu 5.3.2009. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J454700>
- van der Merwe, P. 1989. *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Walser, R. 1993. Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis. *The Musical Quarterly*, 77 (3), 343-365. Tulostettu 12.3.2010 <http://www.jstor.org/stable/742559>
- Washburne, C. 1997. The Clave of Jazz: A Caribbean Contribution to the Rhythmic Foundation of an African-American Music. *Black Music Research Journal* 17, 59-80. Tulostettu 24.2.2014 <http://www.jstor.org/stable/779360>
- Wildman, J. 2005. Jazz improvisation. Article 1: Small Units. Tulostettu 5.8.2013. <http://hum.lss.wisc.edu/jazz/the.article.html>
- Wilson, O. 1983. Black Music as an Art Form. *Black Music Research Journal* 3, 1-22. Tulostettu 17.11.2008 <http://www.jstor.org/stable/779487>

Äänitteet, elokuvat, nuotit

- Astaire, F. 2010. *The Essential Collection* [2 CD:n kokoelma]. Primo, PRMCD 6101.
- Bennett, T. & Evans, B. 2003. *Together Again* [CD]. Concord Records, CCD-2198-2.
- Evans, B. & Bennett, T. 2000. *The Tony Bennett / Bill Evans Album* [CD]. Original Jazz Classics, OJC20 439-2.
- Porter, C. 1993. *Dream Dancing* [nuotti]. Teoksessa Warner Bros. *The Great Songs of Cole Porter*. Secaucus: Warner Bros. Publications Inc, 100-103.
- Wetzel, P. (toim.) 1996. *Bill Evans Fake Book*. New York: Ludlow Music, Inc.
- Wong, H. (toim.) 1988. *The Ultimate Jazz Fakebook*. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation.
- You'll Never Get Rich* [DVD]. 2004. Columbia Pictures, CDR 12060.

Liitteet

Liite 1: analyysissä käytetyt merkinnät

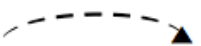
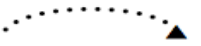
Hajasävelmerkinnät:

p.t.	<i>passing tone</i> (lomasävel): hajasävel kahta eri sointusäveltä yhdistävässä asteittaisessa liikkeessä
n.t.	<i>neighbor tone</i> (sivusävel): hajasävel sekunnin etäisyydellä sointusävelestä (ala- tai yläpuolella) kahden saman sointusävelen välissä.
i.n.	<i>incomplete neighbor tone</i> (vaihtosävel): hajasävel yhdensuuntaisessa liikkeessä; siihen tullaan hypyllä ja se purkautuu asteittaisesti (tai päinvastoin).
app.	<i>appoggiatura</i> : dissonanssi johon tullaan hypyllä ja joka purkautuu hyppyyn nähden vastakkaisen suuntaisella asteittaisella liikkeellä.
e.t.	<i>escape tone</i> : dissonanssi johon tullaan asteittaisella liikkeellä ja joka purkautuu vastakkaisen suuntaisella hypyllä.
emb.	<i>embellishment</i> : sointusäveltä koristelevat kuviot, etuheleet ym.
ant.	<i>anticipation</i> (ennakkosävel): soinnun vaihtumista ennakoiva sävel. Offbeat-tyyppistä rytmistä ennakkointia ei ole analysoitu hajasäveliksi.
c.p.	chromatic parallelism: Sointutekstuuri tai sen osa kromaattisessa rinnakkaisliikkeessä.
d.p.	diatonic parallelism: Sointutekstuuri tai sen osa diatonisessa rinnakkaisliikkeessä.
susp.	<i>suspension</i> (pidätys): soinnun terssiin asteittaisesti purkautuva valmistettu tai valmistamaton hajasävel.
w.n.	<i>wrong note</i> : todennäköisesti väärä ääni

Esimerkkejä analyysissä käytetyistä sointuastemerkinnoistä. (Roomalainen numero ilmaisee soinnun pohjasävelen suhteessa I asteen duuriasteikkoon, loppuosa soinnun laadun reaalisointumerkkikäytännön mukaisesti.)

<i>merkintä</i>	<i>selitys (reaalisointumerkit ilmaisevat vastaavan soinnun C-duurissa)</i>
I	I asteen duurisointu (C)
III _m	III asteen mollisointu (E _m)
IV ⁶	IV asteen lisäsektisointu (F ⁶)
#II ^o 7	#II asteen vähennetty septimisointu (D ^{#o} 7)
V ⁷ /VI	väliDominantti (E ⁷)
sV7/VII	tritonuskorvausDominantti (B ^b 7)
(/3)	Käännös, alin sävel soinnun terssi
(I pedal)	urkupiste (C)

Harmonisten funktioiden merkinnät:

	dominanttisoinnun kvinttisuhteinen purkaus
	tritonuspurkaus l. dominanttisoinnun purkaus puolissävelaskel alaspäin
	Muu dominanttisoinnun asteittainen purkaus
	II-V -ryhmä
	Dominanttifunktion kesto (käytetään selventämään tilanteita, joissa V-sointua koristellaan soinnuilla, jotka eivät muodosta progressiota).

Muotoon liittyvät merkinnät:

In2	sheet-edition tahtinumero (intron 2. tahti)
Ve2	sheet-edition tahtinumero (versen 2. tahti)
Re2	sheet-edition tahtinumero (refrainin 2. tahti)
a, a' b jne.	fraasien merkintätapa
A, A', B jne.	periodien merkintätapa
(A), (A'), (B) jne.	kaksoisperiodien merkintätapa
(HP)	yksittäisen progression päättävä harmoninen purkaus
HP	koko harmonisen rakenteen päättävä harmoninen purkaus
(MP)	kaksoisperiodin päättävä metrinen purkaus
MP	koko muodon päättävä metrinen purkaus
EML	”ei melodista liikettä”; laulufraasien tauot tai pitkät lopetussävelet

Esimerkkejä rytmiiikkaan liittyvistä merkinnöistä ja lyhenteistä:

	hakanen, jolla merkitty rytmisen perustason hahmot
	hakanen, jolla merkitty täydentävän rytmisen tason hahmot
	hakanen, jolla merkitty kokonaistekstuurista hahmottuvat rytmiset avaimet ja hahmot
1 12 0 CH2	esimerkkejä kahdeksasosien numeroinnista: 1 = kaksitahtisen ensimmäinen kahdeksasosa 12 = jälkimmäisen tahdin 4. kahdeksasosa 0 = kaksitahtista edeltävä kahdeksasosa CH2 = 1. tahdin 2. kahdeksasosalta alkava charleston.
B	neljäsosapulssi (beat)
H	puolinuottipulssi (half note)
W	kokonuotti (whole note)
BB	backbeat
AntH	kahdeksasosalla ennakoitu (anticipated) puolinuottipulssi
RetH	kahdeksasosalla viivästetty (retarded) puolinuottipulssi
CH	charleston
OB	offbeat
TRES	tresillo
SR	secondary rag
BR2-3	brazilian clave 2-3
SON2-3	son clave 2-3

Formula-aineiston reduktiossa käytetty notaatio:

SOINTUJA

OIKEA KÄSI →

VASEN KÄSI keskirekisteri →
alarekisteri →

BASSOJA
(yksittäinen sävel, kvintti, oktaavikaksinnus tai pohjasäveellinen shell voicing)

OKTAAVIHYPPYJÄ

MELODINEN LIIKE LIKIMÄÄRÄISIN
SÄVELKORKEUKSIN ILMAISTUNA

Liite 2, sheet music -aineiston harmonia- ja muotoanalyysi

Intro a -----

In1

harmonia

C: IV ⁶	IVm ⁶	IIIIm	V ⁹
--------------------	------------------	-------	----------------

VERSE A-----

Verse a----- Verse b-----

Ve1

I	I ⁶	IVm ⁶ (Ipedal)	#II ^{o7} (Ipedal)	I	V ⁷ /VI
---	----------------	------------------------------	-------------------------------	---	--------------------

----- Verse B -----

Verse a'-----

Ve7

EML:-----

VIIm	V ⁹ /IV	IV ⁶	Imaj ⁷ (/3)	#II ^{o7} V ⁷ (/5)----- /II
------	--------------------	-----------------	---------------------------	---

(MP)

Verse c

Ve13

EML.....1

live a - gain, to love a - gain.

sV⁷/V V⁷

REFRAIN A

Refrain a

Re1

When day is gone And night comes on, Un -

V⁷+/VI V/II

REFRAIN B

Refrain b

Refrain c

Re5

til the dawn what do I do? I clasp your hand and

d.p. ant. c.p.

IIIm⁷ V⁷ Imaj⁷ I⁶ IVmaj⁷ IVm

(HP)

(MP)

Re11

Refrain d

EML.....1

wan - der through slumb - er land, Dream danc - ing with you. We

n.t. app. c.p. app. app. n.t. susp. app. app. d.p. app.

I^(/5) V⁷/II sV⁹/V V⁷ I

REFRAIN A -----

Re17 Refrain a ----- Refrain b -----

dance be - tween a sky se - rene and fields of green, spark - ling with

V⁷+/VI V/II IIIm⁷ V⁷

REFRAIN B' -----

Re23 Refrain c' -----

dew. It's joy sub - lime, When ev - er I spend my time

Imaj⁷ I⁶ IVmaj⁷ #IV^o7 I⁽⁵⁾ V⁷/II

REFRAIN C -----

Re29 Refrain d' -----

Dream danc - ing with you.

sV⁹/V V⁷ I

REFRAIN C -----

Re33 Refrain e -----

Dream danc - ing, Oh, what a luck - y wind - fall! app. n.t.

IV IVm⁶ I⁶(3)

(HP)

Re37 Refrain f

Touch - ing you, clutch - ing you all The night through, So say you

d.p. d.p. susp.

V^7/V V^{7b9}/V V $V^{7(5)}/V$ V^7 $V^{7(5)}/V$ V^7

Re41 REFRAIN B^b
Refrain c^b

love me dear, And let me make my ca - reer

ant. app. e.t. n.t. app.

I $I^{(7)}$ V^7/IV IV V^7/VI V^7/II

Re45 Refrain d^b

Dream danc - ing, To Par - a - dise pranc - ing,

n.t. n.t.

sV^9/V V^7 sV^9/V V^7

HP

MP

Re49

Dream danc - ing with you. When

emb. app. app. c.p.

sV^9/V V^7sus^4 I^6

Liite 3, transkriptioaineiston harmonia- ja muotoanalyysi

Rubato

intro -----|

d.p. d.p. d.p. susp.

$\frac{4}{4}$ C: "I" (C mixolydian parallel)	"V" G locrian parallel	"I" (C mixolydian parallel)	V ¹³
--	------------------------	-----------------------------	-----------------

5 VERSE A -----|

When shades en - fold The sun - set's gold And stars are bright a -

Imaj ⁹	V ⁹ sus/IV (1 pedal)	IVmaj ⁷ (1 pedal)	bVImaj ⁷ (1 pedal)	Imaj ⁷	V ⁷ #9/VI
-------------------	------------------------------------	---------------------------------	----------------------------------	-------------------	----------------------

11 -----| VERSE B -----|

bove a - gain, Well I smile, sweet - heart, For then I know I can start to

VIm ⁹	bVI ^o 7(add#5)	IIIm ⁷ /IV	V ¹³ /IV	#IVm ⁷ omit5	IVm ⁶	IIIIm ⁷	#II ^o 7(add11)
------------------	---------------------------	-----------------------	---------------------	-------------------------	------------------	--------------------	---------------------------

A tempo (swing, ca 145 bpm) (MP)

17 -----|

live a - gain, to love a - gain. When

sV ¹³ /V	V ¹³
---------------------	-----------------

37 REFRAIN A -----

We dance be - tween a sky se - rene

$V+(\sharp 9)/VI$ sV^{13}/VI $VI\text{maj}^{6/9}$ sV^{13}/II

41

and fields of green, spark - ling with dew. It's

emb. susp. c.p. c.p.

$II\text{maj}^9$ V^{13} $I\text{maj}^9$ $II\text{maj}^{11}/IV$ V^7/IV

45 REFRAIN B' -----

joy sub - lime when ev - er I spend my time

c.p. susp. emb.

$IV\%$ VII^{o7}/V I^6 V^9/II

V pedal

(HP) (MP)

49

Dream danc - ing with you. s

emb. emb. c.p. emb. emb.

susp.

sV^{13}/V V^{13} $I\text{maj}^{13}$ V^{13}/IV

V pedal

53 REFRAIN C -----

EML.....1

Dream danc - ing, Oh, what a luck - y wind - fall!

emb. app.

IVadd2 $\flat$ VII¹³sus⁴ I^{ADD2} sV¹³/III III^{m7} II^{m7}/V

(HP)

57 -----

EML.....1

Touch - ing you, clutch - ing you all The night through, So say you

c.p. emb. susp.

V⁹/V sV¹³/V V¹³ (#9) (#9)

61 REFRAIN B" -----

EML.....1

love me dear, And let me make my ca - reer-----

susp.

I^{maj}⁹ sV¹³/V II^m⁹/IV V⁹/IV IV^{maj}¹³ $\flat$ ⁵ V⁷ $\sharp$ ⁵/VI V¹³/II

65 -----

Dream danc - ing, To Par - a - dise pranc - ing,

susp.

sV¹³/V V¹³ sV⁷/V V⁹

69 HP MP

EML.....

Dream danc - ing with you..... Solo break.....

emb. w.n. app.

sV¹³/V V⁹sus I^{6/9}/V pedal

73 REFRAIN A

V⁷(#9)/VI sV¹³/VI V⁷(#5)/II sV⁹/II

77

EML.....

c.p. emb.

IIIm⁹ V⁷ Imaj⁷ IIIm⁹/IV V⁷(#5)/IV

81 REFRAIN B

EML.....

c.p. c.p. susp.

IVmaj⁷ bVII⁹sus Imaj⁹ V¹³/II

(HP)

(MP)

85

susp. emb. d.p. d.p. d.p. d.p.

EML. emb. emb. emb. emb.

sV ¹³ /V	V ¹³	I ^{6/9} (/5)
---------------------	-----------------	-----------------------

89 REFRAIN A

emb. emb.

V ⁷ alt/VI	sV ¹³ /VI	V ¹³ /II
-----------------------	----------------------	---------------------

93

emb. d.p. emb. c.p. emb.

EML.

II ^m ⁹	V ⁹	Imaj ⁷
------------------------------	----------------	-------------------

II ^m ¹¹ /IV	V ⁹ (#5)/IV
-----------------------------------	------------------------

97 REFRAIN B'

c.p. susp.

EML. 3 3

IV ⁶ (maj ⁷)	#IV ^o 7(9)	Imaj ⁹ (/5)
-------------------------------------	-----------------------	------------------------

V ¹³ /II

(HP)

(MP)

101

EML.....

susp. emb. d.p. c.p.

sV^{13}/V V^{13} $I^{6/9}/(3)$ V^{13}/IV

REFRAIN C

105

EML.....

p.t. emb.

$IV^{6/9}$ $bVII^{13}_{sus}$ I sV^9/III $III m^7_{sus}$ IIm^{add2}/V

109

EML.....

Touch - ing you, clutch - ing you all The night through, eh - eh - eh So say you

c.p. susp.

V^9/V sV^{13}/V V^{13}

REFRAIN B"

113

EML.....

love me dear, And let me make my ca - reer

susp.

$I maj^7$ $sV^9\#11/V$ IIm^{11}/IV $V^{13}omit^7/IV$ IV^{add2} $V7\#5/VI$ V^{13}/II

Refrain d" -----
 117 (pidientynyt periodi) EML.....1

Dream danc - ing.

susp. susp. emb.

sV¹³omit1/V V¹³ sV¹³/V V¹³

121 EML.....1

To Par - a - dise pranc - ing. Dream

emb.

sV¹³/V V¹³ sV¹³/V V¹³ sV¹³/V

HP ending ----- MP

126 danc - ing with you.

emb. n.t. c.p. c.p. c.p.

V¹³sus I^{6/9}(/3) Imaj⁷

Liite 4, transkriptioaineiston rytmiiän analyysi

rytmin perustaso

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. Above the staves, rhythmic analysis labels are provided for specific measures or groups of measures. The labels are: B1-3-5, B9-11-13, B1-3-5, W9, W1-9-1-9-1, B9-11, H1-5-9-13, W1-9-1-9, CH2, OB8+CH10, CH2, OB8-10-12-14, CH2, OB10-12-14, CH2, OB10-12-14, CH6, and CH6. The score is marked with measure numbers 5, 11, 17, and 21. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

5

11

17

21

CH6

CH6

25 OB2-4-6 Anth8-12 TRES2 OB10-12-14
OB ketju

29 CH2 CH10 H1 SR5-8-11-14 SR

33 TRES1 B9-11 OB14-16 CH2 B7-9-11-13-15
BR2-3

37 OB2-4-6 CH10 OB2-4-6 OB10-12-14
CH6 8^{vb} 8^{vb} 8^{vb}

41 OB2-4-6-8-10 H13 OB2-4-6-8 CH11
8^{vb}

45 CH2 CH10 TRES2 RetH10-14
CH6

49

CH2 CH10 OB2-4-6-8-10-12-14

OB ketju

CH6 CH14

53

CH2 CH10 H1-5 OB10+CH12

SON2-3

CH6 CH6

57

B1-3-5-7 CH9+OB14 TRES2 CH10+B15

SON2-3

61

H1-5-9-13-1-5 OB10-12-14

RetH2-6-10-14-2 CH6

65

CH2 CH10+B15 CH2+B7 OB2-4-6

HABANERA HABANERA

69 CH2+B7 CH9 OB0-2-4 TRES6

SR2-3

HABANERA

73 OB2-4-6 RetH10-14 TRES0 OB8-10-12-14-0-2

77 OB6-8-10-12 OB0+CH2 OB8-10-12-14-16

81 TRES2 OB12-14-16 OB4-6-8 CH11

85 CH2 B7-9-11 CH13 OB2-4-6-8-10-12-14

OB ketju

89

TRES2 OB12-14-16 TRES2 OB12-14-16

TRES4

93

TRES2 OB12-14-16 OB4-6-8 OB12-14-16

OB ketju

97

TRES2 TRES2 OB4-6-8 CH11

101

CH2 B7-9 CH11 OB0-2-4-6 SR8-11-14-1-4

105

AntH8-12 TRES14 AntH8-12 CH0

109

B5-7 TRES9 TRES2 RetH10-14

SON2-3 SR9-12-15-2-5-8

113

CH1 Anth8-12-16 H5 OB10-12-14

BB3-7-11-15-3

117

CH2+B7 TRES9 TRES1 H9-13 OB0+CH2

SON3-2 CH6

122

TRES9 H1 trioli1/4 B9+CH11 OB16 CH2+B7

SR2-3

126

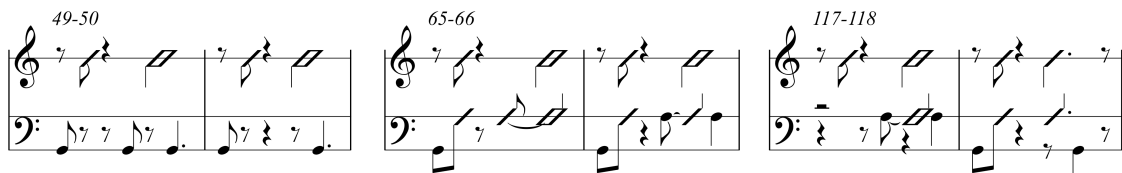
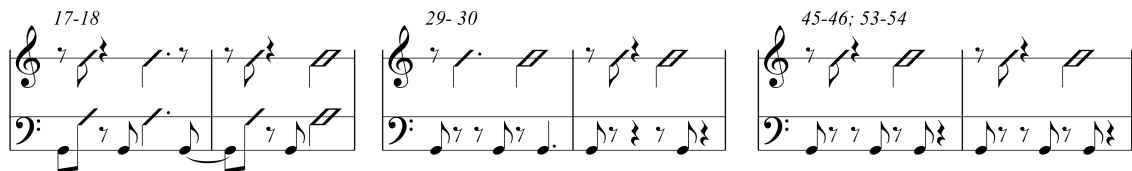
CH9+OB14 OB2-4-6-8 TRES9 OB2 Anth4-8 H13

Liite 5, formula-aineisto

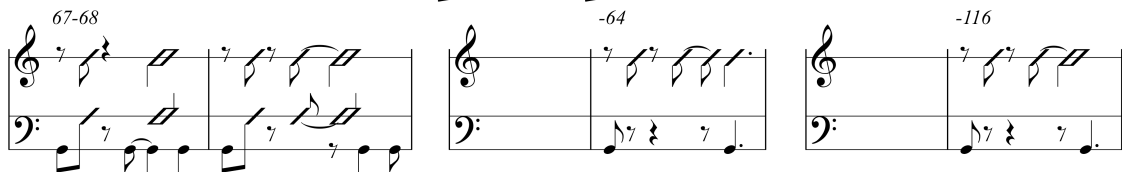
1. YLEISSÄESTYSFORMULAT

harmoninen rytmi = ∞

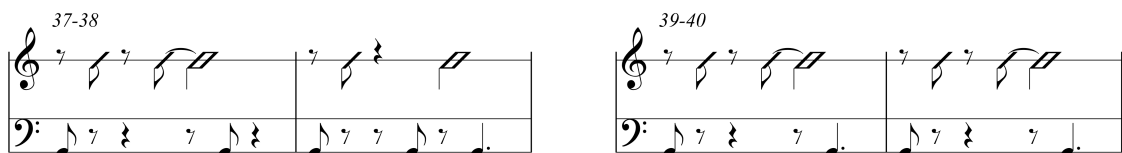
1.1 CH2 + CH10



1.2 CH2 + OB10-12-



1.3 OB2-4-6 -alkuiset



2. PERUSSÄESTYSFORMULAT

harmoninen rytmi = ∞

2.1 puolinuottipulssi



2.2 puolinuottioffbeat

115-

107-108

113-114

71-

3. ERITYISSÄESTYSFORMULAT

3.1 "Dream Dancing with You"

33-34

69-70

85-86

101-102

125-126

3.2 Line cliché IIIm7 - V7

25-26

41-42

3.3 laskeva c.p.

31-

43-

47-

79-

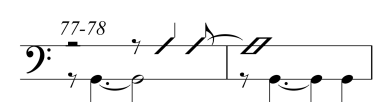
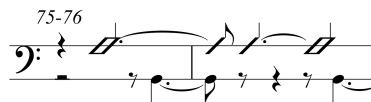
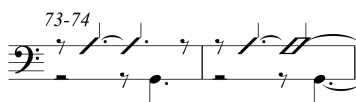
83-



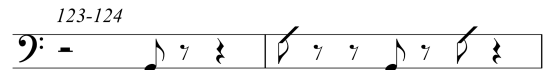
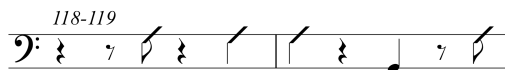
3.4 "Touching You Clutching You"



3.5 offbeat-stride



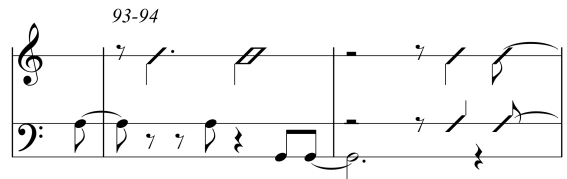
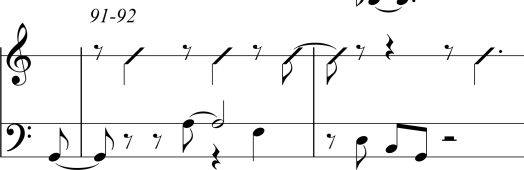
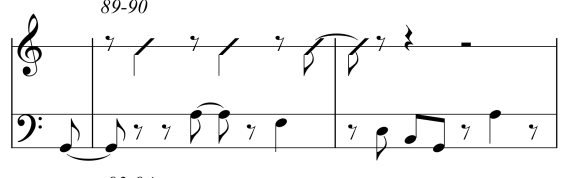
3.6 vapaa stride



3.7 LH arpeggio IV aste

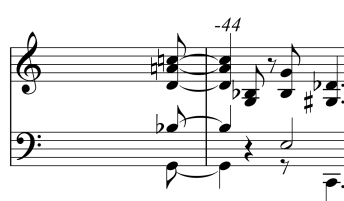


3.8 Tresillo2 vuorokäsin



4. SOLISTISET FORMULAT

4.1 II m7/IV - V7/IV -sointufilli



4.2 V7/II -filli

4.3 "Dream Dancing with You" -response

4.4 "Touching You Clutching You" -response

4.5 I-I-bVII-I -melodia

MATERIAALI, JOKA EI OLLUT ANALYSOITAVISSA FORMULAKSI