

Mika Tourunen

Jazz-kitaran alkeisopas

Johdatus jazz-kitaransoiton sävelkieleen

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi

YAMK

Opinnäytetyö

30.4.2017

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Mika Tourunen Jazz-kitaran alkeisopas – Johdatus jazz-kitaransoiton sävelkieleen 45 sivua, 2 liitettä ja opaskirja 20.5.2017
Tutkinto	Musiikki, ylempi AMK
Koulutusohjelma	Musiikin tutkinto-ohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogi, ylempi AMK
Ohjaaja(t)	MuT Tapani Heikinheimo MuM Jarmo Hynninen
<p>Opinnäytetyöni tavoitteena oli tutkia jazzmusiikin aloittamiseen liittyvää opiskelumateriaalia ja tuottaa soitto-opas, joka käsittelee jazz-kitaransoiton alkeita. Oppaan improvisointiharjoitteet ovat sovellettavissa myös muissakin musiikkigenreissä. Projektia tehdessäni pystyin myös tarkastelemaan ja kehittämään omia toimintamallejani muusikkona ja pedagogina.</p> <p>Olen yrittänyt tehdä harjoitteista mahdollisimman käytännönläheisiä, mutta yrittänyt sisällyttää niihin kuitenkin tarpeellisen teoreettisen informaation asioiden kokonaisvaltaiseksi sisäistämiseksi. Harjoitteet on pyritty tekemään vaikeustasoltaan sellaisiksi, että ne säilyttäisivät mielenkiinnon yllä myös hieman kokemattommilla soittajilla. Oppaan tarkoitus on lyhyiden etydien ja soittoesimerkkien lisäksi esitellä erilaisia lähestymistapoja kappaleiden improvisointiin. Harjoitukset perustuvat tunnettujen erityylisten jazzstandardien soitunkiertojen pohjalta. Aluksi lähdetään harmonialtaan yksinkertaisista kappaleista liikkeelle ja lopussa käydään monimutkaisempia soitunkiertoja sekä ilmiöitä läpi.</p> <p>Oppaan loppupuolella käydään vielä läpi jazzmusiikin peruselementtejä, teoriaa, asteikoita, soitujen muodostamista, sekä kitaran otelaudan hahmottamiseen liittyviä teknisiä harjoitteita. Kappaleista on äänitetty myös soittoesimerkit ja taustanauhat, sekä video harjoittelun tueksi.</p> <p>Taustatyönä jo olemassa olevia soitonoppaita on kartoitettu eikä nimenomaan jazz-kitaransoiton alkeisiin ole tiettävästi olemassa julkaistua suomenkielistä opasta. Tämän kehittämisprojektin soitto-oppaan olisi tarkoitus vastata ilmeiseen kysyntään.</p> <p>Haastattelin työni kehittämistä varten eri korkeakouluissa ja yliopistossa opettavia instrumentin opettajia kartoittaakseni heidän opetuksessaan käyttämiä mallejaan, sekä kohtaamiaan haasteita. Lisäksi koekäytin oppimateriaalia omien kitaraoppilaideni lisäksi eri musiikkiopistoissa ja kansalaisopistoissa opettavilla opettajilla, sekä itseopiskelijoilla. Koekäyttäjien kokemuksia on analysoitu ja oppimateriaalia pyritään vielä kehittämään näiden kokemusten pohjalta ennen sen tarjoamista mahdolliselle kaupalliselle julkaisijalle.</p>	
Avainsanat	Musiikki, kitara, jazz, improvisointi, opas

Author Title	Mika Tourunen A Beginners Guide to Jazz Guitar
Number of Pages Date	45 pages, 2 appendices and the guidebook 20 May 2017
Degree	Master of Music
Degree Programme	Music
Specialisation Option	Music Pedagogy
Instructor(s)	Tapani Heikinheimo, DMus Jarmo Hynninen, MMus
<p>The main purpose of this thesis was to explore and produce material for learning the basics of jazz guitar. The exercises could be applied to many other genres as well. The project also helped me to develop my musical and pedagogical skills.</p> <p>I tried to make the exercises practical, but still include the necessary theory into them that helps to understand the big picture. I also tried to make them easy enough to maintain the interest of players with little experience. Besides the short etudes and examples, the purpose is to show different viewpoints and techniques on how to approach a tune.</p> <p>The exercises are based on famous jazz standards. The last chapter of the book contains theoretical information, scales, chord building and more technical exercises, that help to visualize things on the guitar.</p> <p>I have also recorded backing tracks and a video to support the practicing of the student.</p> <p>There is a need for a guitar guide in the Finnish language that deals with the basics of jazz improvisation. This guide could be helpful for a person who knows the basics of the guitar and wants to become familiar with jazz.</p> <p>I interviewed experienced instrument teachers to find out what kind of methods they use in their work. That helped me to develop my own book. I also discuss their interviews in this report.</p> <p>I gathered research data by testing material with my own students and by sending it to self-learners and guitar teachers, who teach at music institutes. I report on their experiences and I will develop the material based on their remarks before trying to offer it to commercial publishers.</p>	
Keywords	Jazz, guitar, improvisation, guide, music

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Improvisointi	2
2.1	Improvisointi käsitteenä	2
2.2	Improvisoinnin opiskelu jazzmusiikissa	2
3	Jazzin historia	4
3.1	Tausta ja varhaiskehitys	4
3.2	1920-luku	5
3.3	1930-luku	6
3.4	1940-luku	6
3.5	1950-luku	7
3.6	1960-luku	8
3.7	1970-luku	9
3.8	Jazz nykypäivään tultaessa	10
4	Asiantuntijahaastattelut	10
4.1	Haastateltava A.	11
4.2	Haastateltava B.	13
4.3	Haastateltava C.	14
4.4	Haastateltava D.	16
4.5	Yhteenveto haastatteluista.	17
5	Painettujen soitonoppaiden analysointi	18
5.1	Teemu Viinikainen – Rytmi Elää	18
5.2	Jarmo Hynninen – Rhythm & Blues Workshop	19
5.3	Asiantuntijoiden mainitsemat oppaat.	20
6	Opas	21
6.1	Suunnittelu ja alkuvalmistelut	21
6.2	Sisältö	21
6.2.1	Watermelon Man	22
6.2.2	Tenor Madness	23
6.2.3	Blue Bossa	24
6.2.4	Cantaloupe Island	25
6.2.5	Teoria ja tekniikkaharjoitukset	27

6.3	Soittoesimerkit, taustanauhat ja video	28
6.3.1	Äänitys	29
6.3.2	Miksaus	29
7	Oppimateriaalin testaus	29
7.1.1	Omien oppilaideni havainnointi	30
7.1.2	Kitaransoitonopettajien havainnot	37
7.1.3	Itseopiskelijoiden havainnot	40
7.1.4	Palautteen yhteenveto	41
8	Johtopäätökset ja yhteenveto	41
	Lähteet	43
	Haastattelut	45
	Liitteet	
	Liite 1. Haastateltavien asiantuntijoiden kysymykset	
	Liite 2. Oppimateriaalia testaavien opettajien ja itseopiskelijoiden kysely	

1 Johdanto

Opinnäytetyöni käsittelee jazz-kitaransoiton, sekä improvisoinnin opiskelua. Työssä tarkastellaan jazz-kitaransoiton sekä improvisoinnin opetukseen ja opiskeluun liittyviä lähestymistapoja sekä haasteita. Projektin päämääränä on tuottaa jazz-kitaran alkeita käsittelevä soitto-opas. Kirjallisessa osiossa tutustutaan jo olemassa oleviin kitaransoitto-oppaisiin sekä analysoidaan oppaiden sisältöjä ja pedagogisia keinovalikoimia.

Tavoitteena projektissa on tutkia ja tuottaa erityisesti jazzmusiikin aloittamiseen liittyvää opiskelumateriaalia ja samalla myös tarkastella ja kehittää omia mallejani sekä toimintatapoja pedagogina. Oman urani alkutaipaleella jazzmusiikkia opiskellessani koin teorian ja käytännön yhdistämisen hankalaksi ja näiden kokemusten pohjalta olen yrittänyt tehdä harjoitteista mahdollisimman käytännönläheisiä, mutta yrittänyt sisällyttää niihin kuitenkin tarpeellisen teoreettisen informaation asioiden kokonaisvaltaiseksi sisäistämiseksi. Harjoitteet on pyritty tekemään vaikeustasoltaan sellaiseksi, että ne säilyttäisivät mielenkiinnon yllä myös hieman kokemattommilla soittajilla. Oppaan tarkoitus on lyhyiden etydien ja soittoesimerkkien lisäksi pureutua ilmiöihin ja tarjota työkaluja, joiden avulla näitä voi rakentaa itse.

Jazz-kitaransoitosta on olemassa lukuisia laadukkaita oppaita, joita olen myös analysoinut luvussa 5. Olen huomannut, että monissa oppaissa kuitenkin oppilaalta vaadittava lähtötaso on melko korkea, eikä mielekästä alkeistason oppimateriaalia jazzkitaralle varsinkaan suomenkielellä ole saatavissa. Ideana on ollut laatia oppimateriaalia, jota voin käyttää musiikkiopistoissa ja musiikkikouluissa opiskelevien oppilaideni kanssa, jotka ovat instrumentinhallinnassa kuitenkin melko alkutaipaleella, mutta hallitsevat soittimen perusteet. Toinen kohderyhmäni ovat itseopiskelijat. Itse aloitin vasta ammattikorkeakoulussa muodolliset soitonopintoni, jota ennen olin opiskellut suurelta osin itsenäisesti ilman säännöllistä opettajaa. Koin, että tästä taustasta oli hyötyä harjoitteita laatiessani, koska yritin peilata opasta myös itseopiskelijan näkökulmasta.

Soitto-oppaan pohjana toimii kehitysprojektin kirjallinen osio. Lisäksi projektia varten olen haastatellut kokeneita soitonopettajia hahmottaakseni heidän opetuksessa käyttämiään pedagogisia malleja. Harjoitukset ovat olleet myös testikäytössä. Koekäyttäjien kokemukset on analysoitu ja näiden kokemusten pohjalta materiaalia pyritään myös jatkossa kehittämään ennen sen tarjoamista mahdolliselle kaupalliselle kustantajalle.

Harjoitukset perustuvat tunnettujen erityylisten jazzstandardien sointukiertojen pohjalle. Oppaan loppupuolella käydään vielä enemmän läpi jazzmusiikin peruselementtejä, teoriaa, asteikoita, sointujen muodostamista, sekä kitaran otelaudan hahmottamiseen liittyviä teknisiä harjoitteita. Kappaleista on äänitetty myös soittoesimerkit ja taustanauhut, sekä video harjoittelun tueksi. Aluksi lähdetään harmonialtaan yksinkertaisista kappaleista liikkeelle ja lopussa käydään monimutkaisempia sointukiertoja sekä ilmiöitä läpi.

2 Improvisointi

2.1 Improvisointi käsitteenä

Improvisointi tarkoittaa esityksen luomista esittämishetkellä. Sitä käytetään erityisesti musiikin alalla, mutta se on yhtä lailla tärkeä myös monissa muissa yhteyksissä, kuten näyttelemisessä tai muussa viihdyttämisessä. Improvisaatiolle tyypillisiä ominaisuuksia ovat yllätyksellisyys ja toistamattomuus. Spontaaniudestaan huolimatta improvisointi ei kuitenkaan ole sattumanvaraista toimintaa, vaan kyky toimia ja soveltaa aiemmin opittuja taitoja uusissa tilanteissa. Improvisointi musiikissa ei yleensä ole täysin vapaata. Yleensä siihen kuuluu joku tai joitakin sääntöjä. Jazzissa ja rockissa improvisoidaan useimmiten tietyn sointukulun ja grooven päälle, jolloin se antaa viitekehyksen sille, mitä skaaloja tai säveliä solisti voi käytännössä käyttää. (Bailey 1993.)

2.2 Improvisoinnin opiskelu jazzmusiikissa

Musiikkia kuuntelemalla opitaan eri tyyllilajien ominaispiirteitä, joita on lähes mahdotonta sisäistää ilman kuulokuvaa. Kitaristi Nelson Faria vertaa *Brazilian Guitar Book* -oppaansa alkusanoissa mielestäni osuvasti, että uuden musiikkityylin opettelu on sama asia kuin uuden kielen oppiminen. Kaikkea ei voi oppia pelkästään kirjoista, vaan täytyy myös kuulla, miltä se kuulostaa puhuttuna. (Faria, N. 1995, 4). Yksi tärkeä työmuoto etenkin jazz-improvisaation opiskelussa on transkriptioiden tekeminen ja niiden soittaminen eksaktisti. Transkriptiot toimivat myös etydeinä, joiden avulla voi opetella tyylinmukaista fraseerausta ja sävelkieltä. Transkriptioita soittaessa tulisi myös analysoida niitä teoreettiselta kannalta. Minkälaisia asteikkoja ne sisältävät? Miten

fraasit rakentuvat? Minkälaista rytmikkaa niissä esiintyy? Transkriptiot usein myös saattavat näyttää nuotinnettuna erilaiselta, kuin miltä ne kuulostavat.

Improvisointia opiskeltaessa tulisi kiinnittää huomiota myös oman soittotekniikan kehittämiseen. Soittotekniikan harjoittelu saattaa usein tuntua kaavamaiselta metronomin kanssa puurtamiselta, mutta se on kuitenkin välttämätöntä rikkaamman ja moniulotteisemman sävelkielen aikaansaamiseksi. Asteikoiden, arpeggioiden¹ ja johtosävelkuvioiden harjoitteluun voi myös itse yrittää keksiä mielekkäitä menetelmiä ja sovellutuksia. Tekniikan harjoittelussa olisi hyvä säilyttää maltti ja yrittää keskittyä laatuun ja puhtauteen. Improvisaation suhteen avoin ja neutraali asenne auttavat hälventämään itsekritiikkiä ja rauhoittamaan ajatuksia. On tärkeää pystyä hyväksymään senhetkisen osaamisen taso. Tekniset harjoitukset tarvitsevat usein vastapainoksi vapaampaa improvisaatiota ja toisaalta moniulotteisempi improvisointi musiikissa vaatii myös useiden erilaisten soittoteknisten asioiden hallintaa. Mielestäni musiikin kuuntelu ja imitointi on genrekohdaisen sävelkielen oppimisen kannalta välttämätöntä. Oma tyyli muodostuu pikkuhiljaa ja muokkautuu sekä jalostuu vuosien varrella.

Kuuntelun ja imitoinnin lisäksi oman innostuksen ja motivaation tärkeyttä ei voi korostaa jazzmusiikin improvisaation omaksumisessa. Motivaation merkitystä opiskelulle on vaikea yliarvioida. Oppimista tapahtuu ihmisen mielessä lähes koko ajan, mutta tavoitteellista opiskelua ei ole ilman opiskelumotivaatiota (Anttila 2004, 71). Opiskelu ja harjoittelu sujuvat helpommin, jos motivaatio siihen tulee sisältä. Ilman motivaatiota harjoittelu on useimmiten tehotonta.

Kokonaisuuden hahmottaminen jazzmusiikista alkaakin jo tyyliilajin taustoista ja kehityksestä nykyiseen muotoonsa. Historian tuntemus auttaa myös hahmottamaan ilmiöiden muotoja.

1 Arpeggio, eli murtosointu tarkoittaa, että jonkun soinnun sävelet soitetään erikseen toinen toisensa jälkeen

3 Jazzin historia

3.1 Tausta ja varhaiskehitys

Edellytykset jazzin syntymiselle tulivat tietyistä samantyyppisistä historiallisista, sosiaalisista, etnisistä ja musiikillisista tekijöistä. Musiikkilaji, jota myöhemmin alettiin kutsua jazziksi, sai alkunsa 1800-luvun lopussa ja se ammensi vaikutteita varhaisessa kehitysvaiheessaan muun muassa työlauluista, spirituaaleista, afrikkalaisista polyrytmeistä ja jopa klassisesta musiikista. (Ala-Könni ym. 1978, 226–227.)

Merkittävänä tekijänä jazzin varhaiskehitykselle oli 1600-luvulla luotu orjuuteen perustuva yhteiskuntajärjestelmä Yhdysvalloissa, jonne kuljetettiin orjatyövoimaa Länsi-Afrikasta tuoden mukanaan myös musiikkiperinteitä (Ala-Könni ym. 1978, 226). Musiikkilajin synty onkin todennäköisesti alkanut siitä, etteivät orjat saaneet työn aikana puhua toisilleen. Laulamien oli kuitenkin sallittua, joten he keksivät työlauluja, jotka tahtoivat työntekoa ja antoi mahdollisuuden kommunikoida keskenään. Tällaisia lauluja kutsutaan nimityksellä field hollers eli pelto hoilaukset (Hildén 2010.)

Orjuus lopetettiin 1860-luvun sisällissodan myötä ja musiikkikulttuurin kehitys vauhdittui. Tuolloin syntyivät esimerkiksi bluesiksi ja ragtimeksi kutsutut musiikilajit. Jazzia edeltävä musiikkityyli Ragtime oli marssia muistuttavaa, hieman nopeaa ja useimmiten pianolla esitettyä musiikkia. Ragtimen kehittymispaikkoja olivat muun muassa Teksas, Florida, Tennessee, Saint Louis, Oklahoma ja varsinkin sen huomattavin keskus, Mississipin suistoalueella sijaitseva New Orleans. (Hildén 2010.)

Ensimmäisistä tunnetuista jazzmuusikoista useat olivat kotoisin New Orleansista. Tämä vuoksi kaupunkia on alettu nimittää jazzin syntymäkaupungiksi. Avoin suhtautuminen eri kansakerrosten ja rotujen välisiin kanssakäymisiin loi hyvät olosuhteet erilaisten musiikkikulttuurien kohtaamiselle. Eri musiikkikulttuureja edustavat muusikot soittivat usein yhdessä. Tämä juuri löi leimansa New Orleans -jazziin. New Orleans -muusikkoja kuului monesti kierteleviin orkestereihin tai Mississipin jokilaivoilla soittaviin orkestereihin. Näiden kiertueiden, esiintymisten ja äänitysten välityksellä New Orleans -muusikoilla oli huomattava vaikutus muihin muusikoihin ja musiikkityyleihin. (Ala-Könni ym. 1978, 226–228.)

Jazzin esihistorian ja varinaisen historian välille on mahdotonta vetää yksiselitteistä rajaa. Todeta kuitenkin voidaan, että kehitys ei ole ollut joka paikassa samanlaista, vaan eri alueiden välillä on ollut merkittäviä eroja. 1920-luvulla äänitustoiminta pääsi kunnollisesti käyntiin, josta eteenpäin on dokumentoitua materiaalia paremmin käytössä. Tärkeä edellytys jazzin leviämiseksi ja musiikilliselle edellytykselle oli muuttoliike etelävaltioista pohjoisiin teollisuusvaltioihin. 1910-luvulla miljoona värillistä muutti pohjoiseen. (Ala-Könni ym. 1978, 228.)

3.2 1920-luku

1920-luvulla levy-yhtiöt alkoivat sijoittaa rahaa uusiin musiikkimuotoihin kuten blues ja jazz. Radioilla oli myös keskeinen asema jazzin levittäjänä. Erityyillisistä jazz-muodoista ja jazzista vaikutteita saaneista musiikkilajeista syntyi kerrostumia. (Ala-Könni ym. 1978, 228.)

Chicago nousi 1920-luvulla tärkeäksi jazzkaupungiksi. Siellä soitettu jazz oli pääosin samantapaista kuin aiemmin New Orleansissa soitettu musiikki, mutta Louis Armstrongin (1901–1971) ja muutaman muun siivittämä uusi jazzin suuntalaji loi pohjan erityisesti 1930-luvun swingin solistiselle ajattelulle. Trumpetisti Armstrong olikin aikakautensa varmaan kaikkein matkituin ja ihailluin improvisoija, jonka vaikutuksesta yksittäinen solisti sai päähuomion koko ryhmän improvisaation sijasta. Trumpetisti Bix Beiderbecke (1903–1931) oli ensimmäinen merkittävä valkoinen jazzmuusikko. (Ala-Könni ym. 1978, 228; Hildén 2010.)

Erityisesti New Yorkissa ja hieman myöhemmin Kansas Cityssä kehitettiin isojen orkesterien jazztyyliä, johon perustui 1930-luvun big band -swing. 1920-luvulla näissä kaupungeissa jazz oli usein isoissa saleissa täysin akustisesti soitettavaa tanssimusiikkia, minkä vuoksi riittävän volyymin saamiseksi orkestereissa saattoi olla suurikin määrä soittajia. (Hildén 2010.)

1920-lukua kutsutaan joskus myös klassisen bluesin aikakaudeksi. Tämä tyylilaji tuli yksin kitaran kanssa esiintyvän musiikkilajin, niin sanotun country bluesin, rinnalle. Klassinen bluesissa laulaja oli yleensä nainen ja säestyksestä huolehti jazzorkesteri. (Hildén 2010.)

3.3 1930-luku

1930-luvulla improvisoitu jazz kukoisti Kansas Cityssä. Yhdysvaltoja koetteli syvä taloudellinen lama 20- ja 30-lukujen taitteessa, joka vaikutti myös viihdeteollisuuteen. Improvisoitua jazzia harrastettiin myös vapaamuotoisissa tilaisuuksissa, jam-sessioissa ja rent-partyissa. (Ala-Könni ym. 1978, 228.)

1930-luvun puolivälissä Yhdysvaltojen laskusuhdanne kääntyi nousuun ja jazzia alettiin markkinoida nimellä swing, joka voidaan luokitella tuon vuosikymmenen valtatyyliksi. Swing ei ole sidoksissa orkesterin kokoon, mutta tuolloin erityisesti suuret jazzorkesterit eli niin sanotut big bandit olivat suosittuja. Varmaankin menestyksekkäin big band -orkesteri oli klarinetisti Benny Goodmanin johtama orkesteri. (Ala-Könni ym. 1978, 228; Hildén 2010.)

Big bandien rinnalla 1930-luvulla oli myös monia merkittäviä pieniä swingtyyliin soittavia kokoonpanoja, jotka olivat usein osia suuremmista orkestereista. Esimerkiksi Goodmanin big bandeista muodostettiin aika-ajoin pienempiä kokoonpanoja, joiden merkitys jazzin kannalta oli kenties merkityksellisempi kuin hänen big bandiensa. Pienemmissä kokoonpanoissa solisteilla oli enemmän tilaa omille improvisaatioille kuin big bandien tarkasti sovitetussa musiikissa. (Ala-Könni ym. 1978, 228–229; Hildén 2010.)

1930-luku oli myös laulettuun jazzin kannalta merkittävä vuosikymmen. Oikeastaan milloinkaan muulloin laulajat eivät ole saaneet yhtä tärkeää asemaa jazzissa. Lisäksi 1930-luvulla tehtiin ensimmäiset merkittävät eurooppalaiset jazzlevytykset. Näistä mainittakoon kitaristi Django Reinhardtin ja viulisti Stéphane Grappellin yhtyeen Quintette of the Hot Club of Francen ilmeikäs ja teknisesti taidokas soitanta, joka osoitti, että Yhdysvaltojen ulkopuolellakin osattiin soittaa jazzia. (Hildén 2010.)

3.4 1940-luku

Swing-orkesterien voittokulku jatkui pitkälle 1940-luvulle, mutta suuressa määrin vuosikymmenelle antoi leimansa nuorten mustien muusikoiden keskuudessa kehittämä bebop. Uusi jazztyyli kehittyi erityisesti New Yorkissa järjestetyissä jameissa, joissa oli mukana myös tunnettuja swingsoittajia. Bebopin merkittäviä keulakuvia olivat mm. alttosaksofonisti Charlie Parker (1920–1955), trumpettisti Dizzy Gillespie (1917–1993) ja pianisti Thelonius Monk (1917–1982). (Hildén 2010.)

Bebop oli niin sanottu vastaisku enemmän tai vähemmän kaupalliselle swingin big band -musiikille. Lisäksi bebop poikkesi monin tavoin swingistä, sillä se oli mutkikkaampaa ja aggressiivisempää kuin tanssittavaksi tarkoitettu ja melodisempi swing. Muun muassa ennalta arvaamattomuuden ja mutkikkuuden vuoksi bebop ei koskaan saavuttanut swingin kaltaista suosiota. (Ala-Könni ym. 1978, 229; Hildén 2010.)

Ammattiristiriidoista johtunut vuosina 1942–1944 Yhdysvalloissa ollut muusikoiden liiton määräämä levytyslakko, kritikoiden ja yleisön taholta tullut vastustus sekä toinen maailmansota vaikuttivat myös osaltaan bebopin läpimurtoon. Näiltä bebopin alkua ajoilta ei ole kovin paljon äänitemateriaalia, joka on haitannut jazzin kehityksen seuraamista swingistä bebopiin. (Ala-Könni ym. 1978, 229; Hildén 2010.)

Bebop-orkestereista suurin osa oli kvartetteja tai kvintettejä (saksofoni, trumpetti, basso, piano ja rummut). Muusikoiden välinen musiikillinen vuorovaikutus oli pääasia. Big bandia pidettiin liian jäykkänä bebopin soittamiseen, mutta 1940-luvun loppupuolella Dizzy Gillespien big band osoitti, että monimutkainen ja nopeampainen tyyli soveltuu myös isolle orkesterille. Bebopista vaikutteita saanut Woody Hermanin (1913–1987) big bandin musiikki oli sekoitus swingiä ja bebopia. Orkesterin musiikki ennakoikin 1950-luvun cool jazz -tyyliä. (Hildén 2010.)

3.5 1950-luku

1950-luvun jazzkehitystä vallitsi aluksi cool jazz, jossa melodia, harmonia ja sointi valitsivat musiikin rytmisiä aineksia. 1950-luvun puolivälin vastaveto cool jazzille oli hardbop, jossa oli aineksia bebopista, gospelista ja rhythm & bluesista. Cool jazzia soittivat etupäässä valkoihoiset muusikot, kun taas hardbopin kehitykseen vaikuttivat erityisesti mustat muusikot. (Ala-Könni ym. 1978, 229–230.)

Pianisti Lennie Tristano ja hänen oppilaansa ovat merkittävässä määrin kehittäneet cool jazz -tyyliä, jonka yleisilme oli hillitympi ja melodisempi kuin bebopissa. Cool jazzissa sovituksilla oli suuri merkitys. Suurin osa muusikoista oli saanut klassisen koulutuksen, mikä kuului myös musiikista. Mainittakoon myös muutamia merkittäviä cool jazzin mustia tärkeitä vaikuttajia, kuten trumpettisti Miles Davis ja pianisti John Lewis. (Hildén 2010.)

Hardbop-yhtyeistä yksi tärkeimmistä oli Art Blakey's Jazz Messengers, jossa soitti vuosien varrella lähes jokainen merkittävä hardbopmuusikko. 1950-luvun yksi suosituimmista saksofonisteista on edelleen konsertoiva Sonny Rollins (s. 1930). (Ala-Könni ym. 1978, 229–230; Hildén 2010.)

Myös Miles Davis (1926–1991) oli tärkeä henkilö hardbopin kehityksessä. Davisin 1950-luvun lopun kokoonpano on kuuluisa saumattomasta yhtyesoitostaan. Davisin yhtyeessä soitti vahvoja solisteja, kuten tenorisaksofonisti John Coltrane (1926–1967). (Ala-Könni ym. 1978, 229–230; Hildén 2010.)

Miles Davisin musiikki muuttui 1950-luvun lopulla hardbopista modaaliseksi jazziksi vuonna 1959 ilmestyneen Kind of Blue -levyn myötä. Kyseinen levy nousi 1900-luvun jazzin mestariteokseksi sekä toimi suunnannäyttäjänä koko modernin jazzin kehitykselle. (Kahn 2009, 62–96.)

3.6 1960-luku

1960-luvulla hardbop oli hyvin suosittua. Tuolloin hardbopissa painotettiin vielä enemmän musiikkityylin mustia juuria, gospelia ja bluesia sekä rhythm & bluesia. (Hildén 2010.)

Tyypillistä 1960-luvun jazzille oli vanhojen totuttujen kaavojen ja tapojen radikaali muokkaaminen ja osittain täydellinen rikkominen. Vaikutteita haettiin myös oman kulttuurin ulkopuolelta ja muun muassa intialaisesta, afrikkalaisesta ja latinalais-amerikkalaisesta musiikista. Bebopin vaikutus voidaan myös havaita vuosikymmenen musiikkityylistä, mutta sitä muokattiin huomattavasti ja sen perusideoita yhdisteltiin aivan uusiin asioihin. Myös 1950-luvun jazzsuuntaukset jatkuivat. Hardbopia muokattiin ja cool jazzin perinteitä vietiin eteenpäin muun muassa bossanova -musiikin parissa. (Hildén 2010.)

Yksi jazzin historian suurimmista käännteistä free jazz sai alkunsa 1960-luvulla. Tämän tyylin soittajat hylkäsivät lähes kokonaan perinteiset soinnut ja sointu- rakenteet. Free jazzissa tekstuurilla ja soundilla on usein enemmän merkitystä kuin melodialla. Ornette Coleman (1930-2015) lienee kuuluisin free jazz soittaja. Vuosikymmenen merkittävimpiin muusikoihin kuuluvat myös jo aiemmin mainitut John Coltrane ja Miles Da-

vis, jotka vähitellen laajensivat 1950-luvun musiikin puitteita. (Ala-Könni ym. 1978, 230; Hildén 2010.)

Jazzmusiikilla oli ajoittain suuria kaupallisia vaikeuksia, mikä osittain johtui muiden afroamerikkalaisten musiikkilajien kuten bluesin, soulin, rockin ja popin tehokkaasta markkinoinnista. 1960-luvun lopulla tulikin yhteistyö eri musiikkiperinteitä edustavien muusikkojen kesken yhä yleisemmäksi ja erilaiset vaikutteet sekoittuivat. (Ala-Könni ym. 1978, 230.)

1960-luvulla suuret kansainväliset jazz-, blues-, ja popfestivaalit tekivät läpimurron sekä Yhdysvalloissa että Euroopassa. Jazz alkoi saada valtioneuvon tukea ja sitä alettiin opettaa ja tutkia eri tahoilla. Jazz saikin jalansijan lukuisissa musiikkioppilaitoksissa, joista mainittakoon erimerkkinä Berklee School of Music (Boston). (Ala-Könni ym. 1978, 230.) Merkittävimpiä 50- ja 60-lukujen Jazzkitaristeja: Barney Kessel Wes Montgomery, Grant Green, George Benson ja Pat Martino.

3.7 1970-luku

1970-luvun alkupuolella vaikutteet muista musiikkilajeista jatkoivat 60-luvun lopun tapaan sulautumista eli fuusioitumista jazziin (Ala-Könni ym. 1978, 230). Free jazz jatkoi elinvoimaisena, mutta tämä vuosikymmen oli fuusiojazzin aikakausi. Tuolloin erityisesti nuoret muusikot käyttivät musiikissaan hyväksi sekä rockin että jazzin tyylikeinoja, josta puhutaankin nimellä jazz-rock. Lisäksi musiikkiin haettiin vaikutteita muun muassa Intiasta, Afrikasta ja Latinalaisesta Amerikasta. Tällä vuosikymmenellä eurooppalainen jazz löysi vähitellen oman identiteettinsä. (Hildén 2010.)

Jälleen kerran Miles Davisin musiikki oli tärkeä suunnannäyttävä tämän aikakauden jazzissa. Erityisesti hänen vuonna 1969 ilmestyneitä levyjään, *In a Silent Way* ja *Bitches Brew*, pidetään tämän suuntauksen ensimmäisinä merkittävänä levyinä. Useista noilla levyillä soittaneista muusikoista tuli myöhemmin jazz-rockin kantavia voimia. Herbie Hancockin (s. 1940) vuonna 1973 levyttämäänsä *Headhunters* -levyä pidetään yhtenä fuusiojazzin kulmakivenä. (Hildén 2010.)

Jazz-rockille ominaista ovat rytmiset muutokset sekä sähköisten soitinten käyttö (esimerkiksi sähköpiano, -kitara ja -basso). Swingin jälkeen jazz-rock on ollut ensimmäinen jazztyyli, joka on saavuttanut samankaltaista kaupallista suosiota. (Hildén 2010.)

3.8 Jazz nykypäivään tultaessa

Fuusiojazz erkaantui nopeasti kauas aiemmasta jazzista, jota eivät useat jazzin ystävät kelpuuttaneet. Muun muassa New Yorkissa oli kuitenkin nuoria luovia soittajia, jotka halusivat elvyttää perinteisemmän jazzin asemaa. Keskustassa ei ollut jazzmuusikoille esiintymispaikkoja, joten he joutuivat esiintymään kaupungin reunoilla olevissa vanhoissa varastorakennuksissa. Loft movementiksi kutsutussa, niin sanotussa uudessa jazzissa, vanhoilla kokoonpanokaavoilla ei enää ollut väliä. (King 1997, 127–203; Hildén 2010.)

1960- ja 1970-luvun jälkeen suuret muutokset näyttivät olevan ohi jazzin eri rintamilla. Jazzin innovaatiot kuitenkin jatkuivat tietyissä suuntauksissa. Myöhempi ilmiö on nu-jazz eli elektro-jazz, jossa jazzia yhdistetään elektronisen tanssimusiikin rytmeihin, kehitettiin 1990-luvulla. Nu-jazz -yhtyeitä ovat muun muassa ranskalainen St Germain, saksalainen Jazzanova ja brittiläinen Fila Brazilia. 1980-luvun alkupuolella jazzista oli tullut jo kansainvälisempi ja kansanomaisempi ilmiö ja sitä tehtiin Amerikan ja Euroopan lisäksi myös muissa maanosissa. (King 1997, 127–203; Hildén 2010.)

Merkittäviä lähihistorian ja nykypäivän vaikuttajia modernissa jazzissa ovat muun muassa Michael Brecker (1949-2007), Pat Metheny (s. 1954), John Scofield (s.1951), Keith Jarrett (s. 1945), Chris Potter (s. 1971), Bill Frisell (s. 1951) ja Kurt Rosenwinkel (s. 1970).

4 Asiantuntijahaastattelut

Toteutin opinnäytetyötäni kehittämistäni varten kyselyn neljälle yliopistoissa ja korkeakouluissa opettavalle opettajalle, joista kolme opettavat kitaransoittoa ja yksi opettaja jousisoittimia klassisella puolella. Opettajat vastasivat kysymyksiin (liite 2), joissa tavoitteena oli selvittää heidän opetuksessaan käyttämiään malleja, toimintatapoja, sekä kohtaamiaan haasteita. Osa opettajista haastattelin suullisesti ja osa lähetti vastauksensa sähköpostin välityksellä. Kaikki haastateltavat omaavat pitkän opetuskokemuksen ja osa haastateltavista on julkaissut myös kitaransoiton opetusmateriaalia.

4.1 Haastateltava A.

Haastateltava A on opettanut Pop/jazz kitaransoittoa eri musiikkioppilaitoksissa sekä korkeakouluissa. Häntä pidetään myös arvostettuna jazzmuusikkona.

Kysyessäni haasteista jazzkitaran ja improvisoinnin opetuksessa, haastateltava A mainitsee, että suurella osalla tämän päivän nuorista on aika huono nuotinlukutaito ja että kovin monen pääkiinnostuksen kohteena ei ole jazzkitara. Toiseksi haasteeksi hän mainitsee sen, etteivät useat oppilaat kehotuksista huolimatta tee transkriptioita, joita hän pitää todella tärkeänä oppimisen kannalta. Kolmanneksi haasteeksi hän mainitsee improvisoinnin pelkäämisen.

Jotkut oppilaista saattavat pelätä improvisoimista, jos aluksi oma soitto ei kuulostakaan hyvältä. Olen aina koittanut pitää hyvää ja turvallista ilmapiiriä omilla tunneillani. En missään nimessä koskaan tyrmää kenenkään soittoa, vaan kehu pienestäkin onnistumisesta. Joillain tosiaan voi olla suuri kynnys tuohon improvisointiin, varsinkin jos se tulee uutena asiana, eikä siihen välttämättä koe pakottavaa tarvetta. Näistä edellä mainituista haasteista kuitenkin yleensä selvitään ja lähdetään liikkeelle vaikka vaan levyjen kuuntelemisesta ja sitten jokin helppo kappale tai harjoitus. Voi olla vaikka yksinkertainen komppitreeni. (Haastateltava A, sähköposti 7.4.2017)

Haastateltava A:n opetuksessaan käyttämiä soitonoppaista hän mainitsee seuraavat teokset:

- Rytmi elää (Teemu Viinikainen)
 - Komppi elää (Teemu Viinikainen)
 - Brazilian guitar book (Nelson Faria)
 - Mel Bay's complete book of harmony, theory and voicing (Bret Willmott)
 - Charlie Parker omnibook (Hal Leonard corporation)
 - John Coltrane omnibook (Hal Leonard corporation)
 - Real Book (useita)
 - Jazz Guitar Study series: Guitar comping (Jamey Aebersold)
 - The guitar style of Django Reinhardt & the gypsies (Ian Cruickshank)
- (Haastateltava A, sähköposti 7.4.2017)

Kysyessäni, millä perusteella haastateltava A valitsee opetuksessaan käyttämän materiaalin, hän mainitsee käytännön kokemuksen. Lisäksi hän korostaa vielä erikseen edellä mainittujen transkriptioiden tekemisen tärkeydestä.

Käytännön kokemuksen perusteella. Eli olen tutustunut ensin hyvin materiaaliin ja mikäli totean sen olevan hyödyllistä itselleni sekä oppilaalle, niin käytän sitä. Edellä mainituissa kirjoissa on kaikissa erittäin hyvää materiaalia, joka taatusti kehittää soittajaa monella tavalla. Itselleni tärkeänä asiana pidän sitä, että materiaalista olisi suoraan käytännön hyötyä ja käyttöä soittotilanteessa. Tästä syystä

teen itse transkriptioita ja riippuen oppilaan tasosta pyydän myös oppilasta tekemään. Se on yksi parhaista tavoista oppia. Kirjoja ei siinä tarvita. Se on toki työstä, mutta ehkä kuitenkin syvällisin tapa oppia koko paketti (tekniikkaa, soundia, tyylinmukaisuutta, harmoniaa, fraseerausta jne.). Valitettavan harva jaksaa sitä tehdä, mutta peräänkuuluttaisin kuitenkin sen tärkeyttä. (Haastateltava A, sähköposti 7.4.2017)

Markkinoilla olevaan opetusmateriaaliin haastateltava A kaipaisi, että nuottikirjoituksen rinnalla esiintyvä tabulatuuri jätettäisiin oppaista kokonaan pois. Aiheesta riippumatta haastateltava A:n mielestä materiaalin tulisi olla korkealaatuista. Malliesimerkinä hän mainitsi Teemu Viinikaisen Rytmi elää -kirjan.

Yhteen asiaan haluaisin muutosta kitarakirjoissa. Jos saisin päättää, niin poistaisin tabulatuurit kaikista, nykyisistä (jos uusia painoksia voisi modifioida) sekä tulevista kirjoista. Nuotinluku taito noin yleisesti kitaristien keskuudessa (erityisesti nuorten) on aika huonossa hapessa ja siitä on omien havaintojeni mukaan tullut oppilaille ihan turhaan iso mörkö. Ilmeisesti kirjojen tekijät ovat jonkun verran pakotettuja käyttämään tabulatuureja. En muuten ihan ymmärrä sitä. Mikäli kirjassa halutaan tietty asema ja sormitus, sen pystyy kyllä norminuottiin merkkaamaan asemina sekä sormituksina. Kirjat olisivat myös puolet ohuempia ja kappaleiden sivun käännöt puolittuisivat. Suosikkikirjani on ehdottomasti Teemu Viinikaisen Rytmi elää (vaikka siinäkin on tabit). Siinä on Teemun hienosti soittamat esimerkit ja sen lisäksi vielä transkriptio vinkit ja muutenkin hyvää käytännön läheistä ohjeistusta. En nyt osaa sanoa minkälaista kirjaa kaipaisin markkinoille, mutta on aihe mikä tahansa, niin laadukas sen pitää olla. Todella hyvät soittoesimerkit ja jonkinlainen kattava otanta olemassa oleviin levytyksiin, missä kirjan harjoitukset käytännössä esiintyvät. Rytmi elää -kirja on tästä oiva esimerkki. (Haastateltava A, sähköposti 7.4.2017)

Haastateltava A kertoi itse lähestyvän improvisointiharjoitteita transkriptioiden kautta, jotka hän ensin analysoituaan pilkkoo vielä pienempiin osiin, joiden pohjalta kehittää erilaisia harjoitteita.

1. Teen transkription jostain pitämästäni yhteen yksityiskohtaan, josta erityisesti pidän ja jonka haluan oppia perin juurin esim. parin tahdin mittainen hyvän kuuloinen juttu ja treenaan pelkästään sitä (tässä on siis kyseessä suurennuslasitekniikka. Yksityiskohtiin kun paneutuu, niin lopulta se avaa koko pakettia parempaan suuntaan). Moduloin sitä, käyn kaikki 12 sävellajia läpi. Soitan sitä eri kieliryhmillä, eri tempoissa (metronomi/rumpuluuppi käytössä koko ajan), eri fraseerauksella. Vaihtelen fraasin paikkaa eli aloitan sen eri kohdasta tahtia. Sitten improvisoin kappaleen sointukierron päälle ja tiettyssä kohdassa soitan kyseisen fraasin, niin että se istuu omaan improvisointiini. Tällä tavalla otan uusia asioita haltuun. Tarkoitus ei tietenkään ole soittaa keikalla suoraan joku alunperin toisen soittama fraasi, mutta pienellä variaatiolla siitä saattaa syntyä jotain (ja syntyykin), mitä ei itse olisi pystynyt muuten kehittämään. (Haastateltava A, sähköposti 7.4.2017)

2. Otan vaikka edellä mainitun kuvitellun kappaleen sointukierron, jonka soolon olen plokannut. Rajaan improvisointia niin, että soitan vain yhdellä kielellä. Käyn kaikki 6 kieltä läpi. Sitten kokeilen kaksi kieltä kerrallaan. Käyn eri kieliparit läpi. Sitten asema kerrallaan improvisointia. Sitten treenaan sointukierron arpeggioita ja improvisoin niillä. Sitten treenaan sointukierron eri nelisointukäännöksiksi eri kieliryhmillä. Treenaan sointuimprovisointia näillä käännöksillä. Sitä ennen komp-

paan ensin, jotta sointukierto ja käännökset tulevat tutuksi. Tällainen harjoittelu lisää kaulantuntemusta ja antaa varmuutta soittaa paikoista, joista ei yleensä soita. (Haastateltava A, sähköposti 7.4.2017)

(Haastateltava A, sähköposti 7.4.2017)

4.2 Haastateltava B.

Haastateltava B on yksi Suomen arvostetuimpia jazzkitaristeja, joka opettanut kitaransoittoa yliopistoissa ja korkeakouluissa.

Kysyessäni haasteista jazzkitaran opetuksessa, haastateltava B mainitsee, että jokaisella oppilaalla löytyy usein omat haasteensa.

Opettajan näkökulmasta haaste voi olla se, että kykenisi olemaan sen verran joustava, että kykenisi jokaisen oppilaan kanssa muokkautumaan siihen tilanteeseen ja löytämään ne asiat, mitä käydään. (Haastateltava B, haastattelu 3.4.2017)

Haastateltava B mainitsi myös, että yksi iso ja melko yleinen ongelma on se, että ihmiset eivät tee kovin paljon soolotranskriptioita. Hän toivoisi myös, että ihmiset opettelisivat soittamaan niitä myös levyjen mukana. Hän mainitsee tämän äärimmäisen tehokkaaksi ja hyväksi improvisointikielen harjoitteluksi.

Haastateltava B kertoo käyttävänsä jonkin verran painettuja soitonoppaita opetuksensa tukena. Tärkeimmiksi oppaiksi hän mainitsee Randy Vincentin Three Note Voicings -oppaan, joka on hänen mielestään äärimmäisen hyvin tehty, selkeä ja täynnä todella musikaalisia ideoita, jotka ovat hienosti sidoksissa oikeaan elämään, eivätkä teorialähtöisiä niinkään.

Muita haastateltava B:n säännöllisesti käyttämiä kirjoja ovat Charlie Parkerin Omnibook, J.S.Bachin koraalikirja, sekä Real Book kirjat.

Haastateltava B kertoi valitsevansa opetusmateriaalin aina oppilaan perusteella.

Materiaalin valinta tapahtuu aina oppilaan mukaan. Yleensä lähdän siitä, etten laita paperia eteen, että nyt opetellaan tällainen juttu, vaan se lähtee siitä, että vähän soitetaan ja sitten kyselen, että mitä oppilas haluaisi oppia ja sitten tunnin lopussa saatan antaa kopion jostain. (Haastateltava B, haastattelu 3.4.2017)

Kysyttäessä millaisia asioita haastateltava B kaipaisi lisää markkinoilla olevaan opetusmateriaaliin, hän mainitsee, että olemassa olevaa materiaalia jo on todella paljon enemmänkin ohjausta siitä, että mikä on hyvä opas.

Jos jotain kaipaisi, niin kokeneempien opettajien tai soittajien ohjausta siitä, mikä on hyvä kirja. (Haastateltava B, haastattelu 3.4.2017)

Hyvästä jazzkitaran alkeisoppaasta haastateltavalle B ei kuitenkaan äkkiseltään tullut mieleen yhtäkään teosta. Tällä hetkellä hän opettaa enimmäkseen pidemmällä olevia kitaristeja ja on haalinut itselleen enimmäkseen haastavampaa materiaalia.

Haastateltava B kertoi itse harjoittelevansa erityisen paljon rytmisiä. Hän sanoi käyttävänsä paljon rumputaustoja mm. Drumgenius ohjelmaa apuna käyttäen, sekä Komppi-levyjä.

Monesti yritän haastaa sillä tavalla, että pistän komppilevyiltä soimaan biisin, mitä en osaa soittaa, ja yritän korvalla löytää harmoniat sieltä. (Haastateltava B, haastattelu 3.4.2017)

Hän kertoi myös joskus tehneensä hyvinkin kurinalaisesti systemaattisia asteikko, soitin sekä kuvioharjoituksia, joilla käy hitaasti läpi jonkun kappaleen soitukiertoa.

Oikeiden legendaaristen soittajien soolojen treenaaminen on ollut yksi todella tärkeä osa sitä oman soiton eteenpäin viemistä. Varsinkin nyt kun on jo pitkään soittanut jazzia ja ehkä löytänyt jo jotain omaa ääntä sinne, niin olen huomannut, että on vaikeaa päästä eteenpäin enää sellaisilla systemaattisilla mekaanisilla treeneillä, vaan oikeiden soolojen opettelu on se keino päästä siinä omassa soitossa eteenpäin, sekä laajentaa omaa kieltä ja sanavarastoa. (Haastateltava B, haastattelu 3.4.2017)

(Haastateltava B, haastattelu 3.4.2017)

4.3 Haastateltava C.

Haastateltava C on pitkän linjan arvostettu opettaja sekä muusikko.

Ensimmäiseksi haasteeksi haastateltava C mainitsee sen, että monet oppilaista eivät kuuntele ja tunne jazzmusiikkia. Soundi kuulostaa oudolta ja vieraalta, jos on enimmäkseen kuunnellut pop/rockmusiikkia. Haasteensa asettaa myös se, että haluavatko he edes oppia sitä.

Tällaisessa kouluympäristössä, missä opetan, koulun opetussuunnitelmaan kuuluu jazz ja jos ihminen on siitä pihalla, ei kuuntele sitä musiikkia, eikä pahemmin diggaa, se on aika huono yhtälö. (Haastateltava C, haastattelu 13.4.2017)

Toiseksi haasteeksi hän mainitsee myös, että jazzmusiikin opettelu on pitkä prosessi, mikä vaatii paljon paneutumista.

Kolmanneksi haasteeksi hän pohtii, että musiikkia ei pitäisi lähestyä liikaa teoria edellä.

Teorian ja kuulonvaraisuuden hyvä balanssi. (Haastateltava C, haastattelu 13.4.2017)

Lisäksi hän mainitsee, että usein nykypäivänä saatetaan opetella kappaleita ainoastaan Real Book -nuoteista (ks. Kappale 5), joista ei kuitenkaan välity kaikki se arvokas informaatio, mikä saavutetaan kappaleita kuuntelemalla.

Pitäisi olla eri versioita ja kuunnella soinnutuksia. Se on yksi haaste, että saisi kappaleisiin lihaa luiden ympärille enemmän, kuin mitä yksi A4:n Real Book -sivu tarjoaa. (Haastateltava C, haastattelu 13.4.2017)

Haasteena on hänen mielestään myös se, että jazzstandardi ohjelmiston ulkoa opettelu jää vähäiseksi.

Haastateltava C mainitsi käyttävänsä opetuksessaan säännöllisesti Barry Galbraithin Guitar Comping -opasta, Nelson Farian Brazilian Guitar Book -kirjaa, Jarmo Hynnisen soitonoppaita, Steve Khanin Chord Concepts -opasta, sekä Bob Minzerin Jazz Funk Etudes- ja Blues Etudes -kirjoja.

Oppimateriaalia valitessaan hän mainitsee tärkeimmäksi asiaksi sen musiikillisen merkityksen ja sen, että niiden sisältämä musiikki puhuttelee.

Kysyttäessä mitä haastateltava C kaipaisi lisää markkinoilla olevaan opetusmateriaaliin, hän vastaa:

Pikemminkin on olemassa sellainen informaatioähky päällä, että materiaalia on niin valtavasti, että osaisi sieltä valita jonkun mihin keskittyä. (Haastateltava C, haastattelu 13.4.2017)

Haastateltava C:lle ei kysyttäessä tullut mieleen yhtään jazzkitaran alkeisiin suunnattua opasta, mutta mainitsi mm. Truefire opetusvideosivustolta löytyvää materiaalia.

Haastateltava C kertoi nykyään itse harjoittelevansa paljon loopperin kanssa, johon hän äänittää aluksi kitaralla taustaksi jonkun sointukierron ja harjoittelee soolonsoittoa siihen päälle, tai joskus tekemällä transkriptioita sooloista. Hän kertoi myös videoivansa paljon soittoaan. Hän kertoi aikanaan tehneensä paljon erilaisia skaalaharjoitteita, mutta nykyään pyrkivänsä enemmän korvanvaraiseen soittamiseen ja hyvän melodian löytämiseen.

(Haastateltava C, haastattelu 13.4.2017)

4.4 Haastateltava D.

Haastateltava D on pitkän linjan arvostettu opettaja ja muusikko klassisen musiikin puolella, joka on opettanut paljon myös improvisointia. Halusin saada mukaan myös näkökulmaa kokeneelta klassisen musiikin puolen improvisoinnin opettajalta.

Haastateltava D mainitsee improvisoinnin opetuksessa haasteelliseksi ihmisten ennakkokäsitykset. Tähän vaikuttavat hänen mukaansa myös aikaisemmat kokemukset improvisoinnista

Toisilla on suorastaan traumaattisia kokemuksia siitä, ettei ole päässyt mukaan, tai ettei ole hallinnut tilannetta. Toisilla taas tuntuu, ettei saa siitä kiinni, tai ei ole välineitä siihen. (Haastateltava D, haastattelu 12.4.2017)

Toinen haaste liittyy siihen, mikä on se fokus, eli opiskeleeko sitä genreä, missä improvisaatio on se väline, vai opiskeleeko improvisointia, missä tyylilajit ovat se väline. (Haastateltava D, haastattelu 12.4.2017)

Kysyessäni vielä, millä tavoin hän toimii improvisointinsa kanssa lukossa olevien opiskelijoiden kanssa, hän mainitsee käyttävänsä kahden soinnun harmoniapohjaa, jossa kellutaan ja sitten hän pyytää oppilasta soittamaan päälle kahdella tai kolmella äänellä, soittaen itse mukana vuorotellen. Toinen hänen käyttämänsä avaava harjoitus on soittaa jotain tiettyä intervallia ilman tonaliteettia vapaasti mistä tahansa. Kolmantena harjoituksena hän mainitsee liikkeen kautta tapahtuvan improvisoinnin, jossa aluksi liikkeen avulla fyysisesti tehty improvisointi yhdistetään soittimella pitkiksi, lyhyiksi tai katkonaisiksi ääniksi. Näillä harjoituksella hän on kokemuksensa perusteella saanut ihmisten lukkoja poistettua.

Haastateltava D kertoi, että ei käytä säännöllisesti mitään tiettyä opasta improvisointiopetuksensa tukena. Hän kertoi, että modernin improvisoinnin puolella niitä ei hirveästi ole olemassa.

Haastateltava D valitsee kulloinkin käytettävän opetusmateriaalin tai harjoitukset aina sen perusteella, ketä opetetaan ja millaisia asioita improvisoinnista opiskellaan. Oppilaan ikä ratkaisee myös paljon. Valintaan vaikuttaa myös, onko improvisointi väline instrumentin hallintaan tai esim. Pedagogin taitojen opiskeluun. Valintaan vaikuttaa myös se, että ollaanko rakentamassa jotain esitystä, vai opiskellaanko pidemmällä tähtäimellä. Harjoitettavan esityksen luonne vaikuttaa myös materiaalin valintaan.

Haastateltava D toivoo, että markkinoilla olisi enemmän materiaalia, jossa olisi konkreettisia harjoituksia musiikin oppimista varten.

Haastateltava D kertoo tekevänsä paljon myös generarajoja ylittäviä improvisointiharjoitteita, joissa pyritään löytämään improvisoinnin lainalaisuus

Samat improvisointitaidot voivat liittyä tanssiin, teatteriin ja erilaisiin musiikkityyleihin. (Haastateltava D, haastattelu 12.4.2017)

(Haastateltava D, haastattelu 12.4.2017)

4.5 Yhteenveto haastatteluista.

Kokeneiden ammattilaisten haastattelemisen antoi itselleni uusia näkökulmia opetukseni kehittämiseen. Kaikki jazzimprovisointia opettavat opettajat korostivat transkriptioiden tärkeyttä. Huomioin tämän myös omassa oppaassani mainitsemalla asiasta heti oppaan saatesanoissa. Haastateltava B ja Haastateltava C mainitsivat, että nykypäivänä oppimateriaalia on paljon saatavilla ja Haastateltava B vielä erikseen mainitsi, että kaipaisi kokeneilta soittajilta vinkkejä siitä, mihin oppimateriaaliin kannattaa tutustua. Arvostan kaikkia haastattelemiani asiantuntijoita muusikkoina ja opettajina, joten koen, että kaikki heidän mainitsemansa oppaat ovat syvällisemmän tutustumisen arvoisia. Monet oppaista olivat minulle tosin jo entuudestaan tuttuja.

Halusin saada myös näkökulmia klassisen musiikin improvisoinnin opetuksesta ja koen, että sain Haastateltava D:ltä arvokasta informaatiota tästä.

5 Painettujen soitonoppaiden analysointi

Analysoin tarkemmin kaksi soitonopasta, joista olen kokenut saavani paljon ideoita omaan työhöni. Analysointi on myös auttanut selkeyttämään rakennetta ja muotoa sekä samalla myös kyseenalaistanut joitakin aihealueita omassa työssäni. Teemu Viinikaisen Rytmi Elää, sekä Jarmo Hynnisen Rhythm & Blues Workshop -kirjat ovat itseleni entuudestaan tuttuja, ja koen että olen saanut molemmista oppaista ammennettua paljon ideoita sekä omaan soittooni että myös omaan opetustyöhöni. Lopuksi käsittelen vielä muutamia haastattelemieni asiantuntijoiden käyttämiä oppaita.

5.1 Teemu Viinikainen – Rytmi Elää

Haastateltava A mainitsi Teemu Viinikaisen Rytmi elää -oppikirjan parhaaksi markkinoilla olevaksi kirjaksi. Olen myös itse opiskellut kirjan sooloja, sekä soittanut sen helpoimpia sooloja joidenkin pidemmällä olevien oppilaideni kanssa. Kirja keskittyy jazzmusiikin melodioiden rytmikkaan ja fraseerukseen. Kirja sisältää 12 kappaletta, jotka ovat lähtökohtaisesti johonkin tunnettuun jazzklassikkoon pohjautuvia ja niissä esiintyvät sointukierrot ovat tuttuja monista muistakin sävelmistä. Kirjassa ei käsitellä melodisia ja harmonisia ilmiöitä ollenkaan, mutta lukijaa rohkaistaan saatesanoissa tekemään sitä itsenäisesti. Kappaleiden soolot on improvisoitu yhtä aikaa kompin kanssa ja Viinikainen on myöhemmin tehnyt transkriptiot niistä kirjaa varten. Useimmissa kappaleissa Viinikaisella on ollut joku selkeä esikuva, joihin hän myös viittaa jokaisen kappaleen pohjustuksesta löytyvällä transkriptio tehtävällä. Transkriptio tehtävissä hän on valinnut jokaisen kappaleen kohdalle yhden klassikkosoolon, joka kehoitetaan nuotintamaan tai opettelemaan suoraan soittimella (Viinikainen, 2009). Viinikainen korostaa kirjan saatesanoissa transkriptioiden tärkeyttä:

Jazzmusiikin oppimiseen transkriptioiden tekeminen on oleellinen keino. Itse olin laiska, enkä tehnyt niitä useaan vuoteen aloittaessani tämän musiikin soittamisen. Osasin kyllä asteikoita ja sointuja vinon pinon, mutta soittoni ei siltikään kuulostanut hyvältä – siis jazzilta! Sitten yhtenä kesänä päätin ottaa selvää, mistä oikein on kyse ja tein tusinan verran soolotranskriptioita. En ole koskaan oppinut ja kehittynyt yhtä paljon kuin sinä kesänä! Todella moni asia valkeni aivan uudella tavalla ja yhtäkkiä kuulemiseni kehittyi huimasti. Sen jälkeen olenkin ollut sitä

mieltä, että transkriptioiden tekeminen on paras tapa oppia tätä musiikkia ja siihen kannustan sinua myös tämän kirjan kohdalla. (Viinikainen, 2009, 7).

Jokaisen kappaleen alustuksessa mainitaan transkriptio tehtävän lisäksi tärkeimmät ilmiöt ja asiat, joihin tulisi kiinnittää huomiota kappaletta harjoitellessa sekä luupit, joita Viinikainen avaa:

Olen poiminut jokaisesta kappaleesta useita tahtinumeroin merkattuja pätkiä, joissa esiintyy oleellisimpia ilmiöitä liittyen rytmiiikkaan. Ota yksi luuppi, vaikkapa kahden tahdin mittainen ja toista sitä metronomin kanssa lukuisia kertoja peräjälkeen. (Viinikainen, 2009, 6).

Viinikainen tuo kirjassaan esille paljon käytännön vinkkejä ja korostaa kuuntelun ja transkriptioiden teon tärkeyttä. Yritin lisätä myös omaan työhöni paljon esimerkkejä levytetystä musiikista ja kannustusta transkriptioiden tekemiseen.

5.2 Jarmo Hynninen – Rhythm & Blues Workshop

Jarmo Hynnisen oppaan sisältämät harjoitukset ovat tasoltaan melko vaativia ja se on suunnattu kitaransoiton perusasiat hyvin hallitseville kitaristeille. Välttävät perustiedot rytmimusiikin teoriasta ovat myös avuksi opiskeltaessa kirjan aiheita. Kirjan mukana tulee 2 CD-levyä, joilta löytyvät soittoesimerkit, sekä taustanauhat harjoitteista. Perinteisen nuottikuvan tueksi on lisätty myös tabulatuuri. Kirjan pyrkimyksenä on esitellä erilaisia jazzmusiikista lainattuja ideoita, joiden avulla rock- ja bluestaustaiset kitaristit voivat saada soittoonsa lisää ulottuvuutta. Opas on tarkoitettu käytettäväksi musiikkioppilaitoksissa sekä itseopiskelijoilla.

Oppaan pääpaino on 18:lla tekijän säveltämällä etydillä. Etydit on pyritty säveltämään niin, että ne kuulostaisivat mahdollisimman musikaalisilta ja luontevilta, sisältäen kuitenkin mahdollisimman paljon käsiteltävien aiheiden materiaalia. Oppiaiheisiin liittyvä teoria esitellään vain lyhyesti kunkin etydin alussa.

Kirjan musiikillinen konteksti on rhythm and blues -tyylinen musiikki, jossa harmonia on yleensä helpohkoa. Näin harjoittelun painopistettä voidaan suunnata opeteltaviin melodiisiin ideoihin. (Hynninen 2006)

Kirjan lopussa on vielä yhteenveto kirjan mukana tulevien CD-levyjen harjoitustaustoisista. Taustat koostuvat eri asteikkojen tai moodien tunnusomaista sävyä esiintuvista

soinnuista tai sointukuluista. Duuri ja melodinen molliasteikko käydään läpi kaikissa sävellajeissa. Taustojen tempot on valittu niin, että niihin pystyy harjoitella aluksi riittävän hitaalla tempolla. Loppusanoissa Hynninen kokoaa vielä yhteen ajatuksia kirjan teemoista sekä kuunteluvinkkejä.

Hynnisen oppaassa pidän erityisesti rakenteesta, jossa uudet opeteltavat asiat esitellään ensin lyhyesti, jonka jälkeen seuraa etydit, jossa asiat esitellään musikaalisessa yhteydessä. Sain tästä suuntaviivat myös oman oppaani päärakenteille.

5.3 Asiantuntijoiden mainitsemat oppaat.

Sekä haastateltava A, että haastateltava C mainitsivat käyttävänsä säännöllisesti Nelson Farian Brazilian Guitar Book -opasta. Kirja ei sisällä improvisointiharjoitteita lainkaan, vaan on keskittynyt lähinnä säestykseen. Olen myös itse opiskellut kirjan avulla, sekä sovelsin kirjan esimerkkejä oman oppaani Blue Bossa -kappaleen säestysetydiin. Kirjassa käsitellään kattavasti Brasilialaisen musiikin eri tyyllilajeja. Jokaisen tyylin historia, pääpiirteet ja keskeisimmät muusikot esitellään aluksi pohjustuksessa, jonka jälkeen käydään läpi tyyllilajien yleisimpiä säestyskuvioita, sekä jonkun tunnetun kappaleen sointumelodia sovitus kitaralle. Opas sisältää todella paljon esimerkkejä oikeista levytetyistä kappaleista.

Haastateltava A ja haastateltava B mainitsivat käyttävänsä Charlie Parkerin Omnibook -kirjaa säännöllisesti opetuksessaan. Omnibook koostuu transkriptioista, jotka on tehty Legendaarisen alttosaksofonisti Charlie Parkerin kappaleista sekä sooloista. Kirja sisältää pelkät tarkat transkriptiot originaalilevytyksistä ja ilmiöiden analysointi on jätetty lukijalle. Olen myös itse soittanut kirjan sooloja, mutta omille tämänhetkisille oppilailleni materiaali on tasoltaan hieman liian vaativaa.

Haastateltava A, sekä haastateltava C mainitsivat myös käyttävänsä Barry Galbraithin Jazz Guitar Comping -opasta. Kirja keskittyy jazzstandardien säestämiseen kitaralla. Kirja on täynnä musikaalisen kuuloisia säestysetydejä erilaisiin jazzstandardeihin. Tästäkin kirjassa ilmiöiden teoreettinen analysointi on jätetty lukijalle. Opas ei sisällä tabulatuureja. Oppaan ilmiöiden kokonaisvaltainen ymmärtäminen vaatii mielestäni myös aikaisempaa perehtyneisyyttä jazzmusiikin soittamiseen ja materiaali on melko haastavaa.

Haastateltavat A, B ja C mainitsivat kaikki käyttävänsä Real Book -kirjoja opetuksensa tukena. Real Book -kirjat eivät sinänsä ole improvisaation oppikirjoja, vaan ne sisältävät Lead sheet transkriptioita tunnetuimmista jazz-kappaleista. Lead Sheet -nuotit sisältävät kappaleen melodian nuotteina, sekä soinnutuksen reaalisoitumerkkeinä.

Haastateltava A mainitsi käyttävänsä Bret Willmottin Mel Bay's complete book of harmony, theory and voicing -opasta opetuksessaan. Kirja keskittyy säestykseen ja erityisesti äänenkuljetukseen jazzmusiikissa. Kirja ei sisällä lainkaan tabulatuureja. Kirjan harjoitukset on pääasiallisesti tarkoitettu soittamaan kielillä 2, 3, 4 ja 5. Näin kirjoittajan mukaan pysytään helpommin rekisterissä, joka ei tule melodian tai bassolinjan tielle, koska kitaran matalinta tai korkeinta kieltä ei käytetä lainkaan. (Willmott, 1994) Rajattua aihepiiriä käsitellään oppaassa erittäin kattavasti ja siihen tutustuessani olen löytänyt siitä paljon itselleni mielekästä harjoiteltavaa ja tulen varmasti käyttämään sitä myös pidemmällä olevien oppilaideni kanssa.

6 Opas

6.1 Suunnittelu ja alkuvalmistelut

Aloitin oppaan suunnittelun keräämällä lähdemateriaalia kirjastosta, sekä omasta nuottikokoelmastani. Yritin muistella asioita, jotka saivat itseni ymmärtämään jazzmusiikin keskeisiä ilmiöitä. Useita samantyyllisiä harjoitteita olen kuitenkin käynyt viikoittain oppilaideni kanssa läpi, mistä oli hyötyä, koska opetuskokemuksieni pohjalta olen jo pystynyt kehittämään niitä eteenpäin. Kirjoitin myös vuonna 2013 Ammattikorkeakoulun opinnäytetyöni yhteydessä jazz-kitaran soitto-oppaan, joka on toiminut pohjana myös tätä opasta laatiessani.

6.2 Sisältö

Jazz-kitaran alkeisoppaassa käydään läpi musiikkityylin peruselementtejä. Aihealue on erittäin laaja ja siksi monia asioita pystytään käsittelemään vain pintapuolisesti. Kaikkia oppaan etydejä edeltää pohjustus, jossa käydään lyhyesti läpi uusi opetettava asia, sekä tarjotaan muutamia kuunteluesimerkkejä tunnetuista levytyksistä, joissa kyseistä

asiaa voi kuunnella. Kirjan loppupuolella on vielä teoriaosuus, jossa teoreettisia asioita avataan enemmän.

Oppaassa on käydään läpi neljä harmonialtaan melko helppoa jazzstandardia. Aluksi opetellaan kappaleen teema ja säestys. Seuraavaksi tulevat improvisointiharjoitteet koostuvat lyhyistä 1–2 soolokierron mittaisista etydeistä, joissa aluksi esitellään lyhyesti uusi opeteltava asia, jota etydissä sovelletaan ennen soittamista.

Oppaassa esiintyviä asioita voi toki soveltaa myös muissakin musiikkityyleissä ja siihen sisältyy paljon kitaran otelaudan visuaaliseen hahmottamiseen liittyviä harjoituksia, mitkä eivät ole tyylilajisidonnaisia.

6.2.1 Watermelon Man

Oppaan ensimmäisenä kappaleena on Herbie Hancockin v.1962 säveltämä Watermelon Man. Kappale on käytännössä blues-kiertoon pohjautuva, mutta sisältää vielä neljä ylimääräistä tahtia lopussa, joten se on 16-tahtia pitkä. Harmoniassa on blueskierrosta tutut I-, IV- ja V-asteen dominanttiseptimisoinnut.

Koko kappaleeseen voidaan yksinkertaisimmillaan improvisoida vain yhtä asteikkoa (F- tai D-blues) käyttäen. Improvisointiharjoitteiden keskeisimpiä oppimistavoitteita on kappalerakenteen hahmottaminen, selkeiden fraasien tuottaminen, fraasien aloittaminen eri tahdinosilta, arpeggioiden, lähestymiskuvioiden ja asteikoiden hahmottaminen kitaran otelaudalta. Kappale sisältää teeman, viisi eri improvisointiharjoitusta ja säestysharjoituksen.

Teema soitetaan pitkälti alkuperäisversion mukaan. Olen lisännyt muutamia kitaransoitolle tyypillisiä fraseerauksellisia koristelukuviota joukkoon, jotka mielestäni saavat sen paremmin soimaan instrumentilla. Lisäksi alkuperäisversion puhallinsoitot soitetaan kitaralla kaksoisotteena.

Ensimmäisessä sooloharjoituksessa esitellään F-blues-asteikko ja soitetaan sillä fraaseja, jotka aloitetaan eri tahdinosilta. Aluksi lähdetään 4/4-tahdin ensimmäiseltä tahdinosalta, soitetaan kaksi fraasia ja sitten seuraavat kaksi fraasia ensimmäisen iskun takapotkulta. Harjoituksessa käydään järjestyksessä läpi aloitukset kaikilla tahdinosilla kahdeksasosan paikkaa siirtämällä. Usein improvisoinnin alkutaipaleella monella soitta-

jalla jää tauotus ja rytmien vaihtelu heikommalle. Harjoituksen ideana on kehittää rytmistä ilmaisua, sekä erilaisten fraasien muodostamista. Hal Crook esittelee myös kirjassaan *How To Improvise – An Approach To Practicing Improvisation* samankaltaisia harjoituksia (Crook, 1993, 19).

Toisessa harjoituksessa F-blues-asteikolla soletaan sooloa kieli kerrallaan kappalerakenteeseen. Harjoitus aloitetaan ohuimmasta 1. kielestä ja neljän tahdin välein siirytään aina paksummalle kielelle, kunnes kaikki kitaran kuusi kieltä on käyty läpi. Harjoituksen ideana on oppia horisontaalisesti hahmottamaan asteikkoa kitaran otelaudalta.

Kolmannessa harjoituksessa soletaan D-blues-asteikolla sooloa kappalerakenteeseen. Harjoituksen ideana on esitellä improvisointi ideoita pientä terssiä juurisäveltä (F) alemmaa lähtevällä blues-asteikolla.

6.2.2 Tenor Madness

Toisena kappaleena käydään läpi Sonny Rollinsin vuonna 1956 säveltämä Tenor Madness. Kappaleen harmonia perustuu Bb-jazzblues-kiertoon. Valitsin kappaleen, koska Blues-sointukiertoon on sävelletty lukuisia jazzsävellyksiä ja blues-rakenne on keskeinen osa jazzmusiikin historiaa aina sen syntyajoista nykypäivään saakka (Tabell 2004).

Kappaleen teemassa vuorottelevat sointumelodia soitto, jossa melodiaääni ja alla oleva sointu soletaan samanaikaisesti sekä yksiaäninen melodia. Teeman fraseerauksessa käytetään myös muutamia tulkinnallisia liukuja, joiden avulla sen saa mielestäni tyylinmukaisemmin kitaralla soletettua.

Ennen sooloetäidiä käydään läpi arpeggio, sekä johtosävelkuvio harjoituksia. Ensimmäisessä harjoituksessa soletaan kaksi kertaa kappalerakenne läpi. Ensimmäisellä kerralla sointukierto soletaan arpeggioilla läpi ja toisella kierrolla lähimmillä sointuihin sopivilla asteikoilla. Molemmat kierrot soletaan viidennestä asemasta. Jokainen arpeggio ja asteikko aloitetaan aina soinnun perussävelestä. Jokaisen soinnun perussävelestä lähteminen vähentää hieman harjoituksen musikaalisuutta, mutta auttaa mielestäni aluksi hahmottamaan intervaleja paremmin, sekä helpottaa tekemään tutuksi kappaleen sointukiertoa.

Toisessa harjoituksessa soitetaan arpeggioita tasaisena kahdeksasosalinjana ylös-alas ja jokaisen sointuvaihdoksen kohdalla vaihdetaan myös sointua vastaava arpeggio. Harjoituksen alussa esitetään jokaisen kappaleen soinnun arpeggiot myös otelautadiagrammeina.

Kolmannessa, neljännessä ja viidennessä harjoituksessa käsitellään erilaisia kromaattisia johtosävelkuvioita, joilla lähestytään edellisissä harjoituksissa tutuiksi tulleita sointujen säveliä. Sooloharjoituksessa yhdistetään edellisissä harjoituksissa käsitellyjä asioita ja esitellään niitä musikaalisemmassa kontekstissa.

Ensimmäisessä säestysharjoituksessa blueskierto kompataan kvintittömillä kolmen äänen hajotuksilla, joissa käytetään vain perussävel-terssi-septimi ääniä. Nämä ovat melko helppoja otteita sormituksiltaan ja toimivat perustana laajemmille soinnuille. Rytmitys on myös koko kierron ajan samanlainen Charleston rytmi; neljäsosaisku, kahdeksasosatauko, kahdeksasosaisku takapotkulle ja loput kaksi iskua tahdistaukoa. Yksinkertaisella rytmillä pystytään mielestäni helpommin keskittymään uusien sointuotteiden sisäistämiseen ja kahden iskun tauon aikana jää vielä aikaa hakea seuraava sointu valmiiksi.

Toisessa säestysharjoituksessa laajennetaan edellisessä harjoituksessa tutuksi tullutta perusrunkoa jollain lisäsävelellä tai kvintillä. Charleston rytmi pysyy tässä harjoituksessa myös samanlaisena, kuin edellisessä.

6.2.3 Blue Bossa

Kolmantena kappaleena käydään läpi Kenny Dorhamin säveltämä Blue Bossa. Kappale julkaistiin ensimmäisen kerran Joe Hendersonin Page One -albumilla vuonna 1963. Levytetty versio on sekoitus Hard Bop ja Bossa Nova -tyylilajeista. Bossa nova kehittyi 1950-luvulla Brasilialaisesta sambasta, jazzista ja klassisesta musiikista.

Valitsin kappaleen, koska se on yksi maailman tunnetuimmista jazzstandardeista ja vaikeustasoltaan oppaan linjaan soveltuva. Kappale sisältää myös jazzmusiikille tyypilliset II–V–I -sointuasteita sisältävät kadenssit mollissa sekä duurissa. Lisäksi halusin sisällyttää oppaaseen yhden latin-tyylisen kappaleen.

Kappale on rakenteeltaan 16-tahdin pituinen. Kappale kulkee enimmäkseen C-mollisävellajissa, lukuun ottamatta tahteja 9–12, joissa esiintyy II–V–I -kadenssi Des-duurissa. Kappaleen teeman päädyin nuotintamaan Joe Hendersonin alkuperäislevytyksen mukaisesti. Säestysharjoituksessa kappalerakenne kompataan Bossa nova kuviolla.

Ensimmäisessä sooloharjoituksessa kappaleeseen soitetaan sooloa pelkkiä asteikkosäveliä käyttäen. Pohjustuksessa esitellään etydissä käytettävät C-luonnolinen molli, C-harmoninen molli, sekä Des-duuriasteikko. Kappaleen sointuasteiden yhteys asteikoihin selitetään pohjustuksessa myös lyhyesti. Lukijaa kehoitetaan opettelemaan asteikot myös eri asemista.

Toisessa sooloharjoituksessa kappaletta lähestytään ainoastaan sointusäveliä käyttäen. Pohjustuksessa sävelet esitellään vielä otelautadiagrammeina, joista lukijaa kehoitetaan harjoittelemaan niitä vielä erikseen.

Kolmannessa sooloharjoituksessa sointu- sekä asteikkosäveliä lähestytään kromaattisilla johtosävelillä. Etydin pohjustuksessa johtosävelilmiöt on esitetty havainnekuvina.

6.2.4 Cantaloupe Island

Neljänneksi kappaleeksi valitsin Herbie Hancockin vuonna 1964 säveltämän Cantaloupe Island -kappaleen. Kappale on rakenteeltaan 16-tahtia pitkä, sekä harmonialtaan melko yksinkertainen sisältäen kolme eri moodia. Kappaleen sooloetydien pääpaino on erilaisten asteikoiden soveltaminen improvisoinnissa. Säestysetydeissä pääpaino on modernissa jazz-komppauksessa ja modaalisisissa kvarttisoinnuissa. Kappale sisältää teeman, kuusi eri improvisointiharjoitusta ja viisi eri säestysharjoitusta.

Kappaleen teema soitetaan kahdesti läpi. Ensimmäisellä kerralla yksiäänisesti ja toisella kierrolla oktaaveissa. Tahdeissa 9–12 melodia on harmonisoitu Dm11-soinnulla.

Ensimmäisessä sooloharjoituksessa Fm7-soinnun päälle soitetaan F-doorinen asteikkoa, Db7:n päälle Db-miksolydydistä ja Dm7:n päälle D-doorista asteikkoa. Toisessa sooloharjoituksessa esitellään oktaaviotteella soittaminen. Etydissä soitetaan F-blues-asteikolla kahdeksan ensimmäisen tahdin ajan, sointujen Fm7 ja Db7 päälle. Seuraa-

van neljän tahdin ajan soitetaan D-blues-asteikolla Dm7-soinnun päälle ja viimeiset neljä tahtia F-blues-asteikolla Fm7-soinnun päälle.

Kolmannessa sooloharjoituksessa ideana on erilaisten mollipentatonisten asteikoiden yhdistely improvisoinnissa. Etydissä Fm7-soinnun päälle (tahdit 1–4 ja 13–16) soitetaan F-, ja G-mollipentatonisilla asteikoilla, Db7-soinnun päälle käytetään Ab-, ja E-mollipentatonisia asteikoita, sekä Dm7-soinnun päälle A-mollipentatonista asteikkoa. Etydin pohjustuksessa käydään läpi vielä jokaiselle soinnulle kolme erilaista mollipentatonista asteikkoa, joilla lukijaa kehoitetaan harjoittelemaan improvisointia.

Neljännessä etydissä esitellään ensimmäisessä etydissä tutuiksi tulleille asteikoille erilaisia bebopista tuttuja johtosävelkuvioita, joissa asteikkosäveliä yhdistellään kromaattisilla asteikkoon kuulumattomilla sävelillä, sekä side slipping -tekniikka, joka tarkoittaa melodian tai harmonian liikettä puolisävelaskelta ylös- tai alaspäin sen tonaalisesta keskipisteestä (Hynninen, 2006). Tämä luo hetkellisen jännitteen, joka puretaan palaamalla alkuperäiseen sointuun tai moodiin. Etydin pohjustuksessa side slipping -tekniikkaa havainnollistetaan myös nuottikuvasta.

Kappaleen ensimmäisessä komppietydissä esittelen aluksi tunnusomaisen pianokuvion sovitettuna kitaralle. Kitarasovituksessa pianon vasemman käden soittamasta bassokulusta jouduttiin jättämään joitakin nuotteja pois, koska ne olisi kitaralla lähes mahdotonta soittaa samanaikaisesti.

Toisen komppiharjoituksen alussa esitellään kappaleen mollisoinnuista (Fm7 ja Dm7) laajemmat 9-sointuotteet, joissa toisessa pohjasävel 6-kielellä ja toisessa pohjasävel 5-kielellä. Db7-soinnusta esitellään 9-sointuote, jossa pohjasävel 5-kielellä ja 13-ote, jossa pohjasävel 6-kielellä. Halusin esittää sointuotteet sekä 6- että 5-kieleltä alkaen, koska monille kitaristeille kahden matalimman kielen nuotit tulevat tutuiksi ensimmäisten barresointujen kautta ja tämä helpottaa myös uusien sointuotteiden hahmottamista bassosävelten kautta.

Toisessa kierrossa komppauksessa käytetään hajotuksia, missä soinnuista on jätetty perussävel pois, jolloin pystytään soittamaan laajempia sointuja, sekä liikuttelemaan niitä kitaralla helpommin. Rytmii on tässä harjoituksessa tarkoituksella pidetty yksinkertaisena, jotta voidaan keskittyä paremmin uusien sointuotteiden sisäistämiseen.

Kolmannessa harjoituksessa käydään läpi jokainen kappaleen moodi kvarttisoinnuilla kielillä 1–4. Jokainen moodi aloitetaan edellä mainitulla kieliryhmällä alimmasta mahdollisesta otteesta ja käydään läpi kaikki moodin kvarttisoinnut oktaavin alueelta. Rytmii on tässäkin harjoituksessa hyvin yksinkertainen. Neljännessä harjoituksessa käydään läpi kappaleen moodit kvarttisointujen käänöksillä kielillä 2–4.

6.2.5 Teoria ja tekniikkaharjoitukset

Oppaan viimeisen kappaleen teoriaharjoitukset lähtevät intervallien muodostamisesta (kuvio 1).

4

INTERVALLIT C-SÄVELESTÄ III-ASEMASSA

KÄHDEN SÄVELEN VÄLISEN KORKEUSERON MÄÄRITTÄMISEEN KÄYTETÄÄN INTERVALLEJA. ESIMERKISSÄ INTERVALLIT OVAT SOITETTU III -ASEMASSA C-SÄVELESTÄ LÄHTIEN MELKOISESTI, ELI PERÄKKÄIN. ÄLLÄOLEVIEN LAATUTEN LISÄKSI KAIKKI INTERVALLIT VOIVAT OLLA VÄHENNETYTYÄ TAI YLINOUSEVIA.

III	PRIMI - 1	PIENI SEKUNTI - $b2$ (PUOLI-SÄVELASKEL)	SUURI SEKUNTI - 2 (KOKO-SÄVELASKEL)	PIENI TERSSI - $b3$ TAI ENHARMONISESTI YLINOUSEVA SEKUNTI ($\sharp 2$)
	C-C	C-D b	C-D	C-E b

1 - 1 1 - $b2$ 1 - 2 1 - $b3$ ($\sharp 2$)

3 - 3 3 - 4 3 - 5 3 - 6

Kuvio 1.

Tämän jälkeen opetellaan muodostamaan arpeggioita intervalleista eri kolmi- ja nelisoinnuille. Seuraavaksi oppaassa on harjoituksia, joissa soitetaan arpeggioita asemassa pysyen C-duurin sointuasteille ja lopuksi arpeggiot käydään vielä sointutyypeittäin kvinttiympyrässä läpi (kuvio 2).

26 Cmaj7

HARJOITUS 2
MAJ7

Fmaj7

JATKA HARJOITUSTA KVINTTIYMPYRÄN LÄPI.
ESMAJ7, ESMAJ7 JNE...

8-12 9-10 10-12 12-9 10-9 10 12 8-12 10 9-10 10-8-12 13-12-8 10 10-9 10 12

Kuvio 2.

Näiden jälkeen opetellaan C-duuriasteikon ja melodisen mollin moodit, sekä symmetrisiä asteikkoja. Asteikoiden jälkeen käydään vielä läpi sointujen muodostamista, sekä II–V -kadenssia.

6.3 Soittoesimerkit, taustanauhat ja video

Äänitin kaikista harjoituksista ja sooloetydeistä soittoesimerkit, taustanauhat, sekä videon. Harjoitteiden kokonaisvaltaisen sisäistämisen vuoksi pidän kuulokuvaa erittäin tärkeänä asiana. Pienet tyylinmukaiset fraseeraukselliset yksityiskohdat, kuten dynamiikka, poljennon keskellä/takana/edessä soittaminen, korukuviot ja yms. eivät välttämättä välity pelkästä nuottikuvasta kokemattomammalle soittajalle. Lisäksi kaikki oppaan kohderyhmään kuuluvat eivät ole nuottien tai rytmien lukutaitoisia, joten tämä myös auttaa heidän oppimistaan pelkkien tabulatuuriin avulla merkittävästi.

Äänitin lisäksi videokuvan soitostani. Videokuvan tarkoituksena on helpottaa oppilaita hahmottamaan sormituksia ja soittoasentoja. Lisäsin videoon myös reaaliaikaisen nuottikuvan, missä nuotinnos seuraa soivaa ääntä. Toteutin tämän Sibelius 7, Quicktime Player, sekä IMovie -ohjelmilla. Asetin aluksi Sibeliuksen tempolukeman vastaamaan kappaleen tempo, jonka jälkeen laitoin Quicktime -ohjelmasta näytön videokaappauksen päälle ja painoin play-painiketta Sibeliuksesta, jolloin ohjelma soitti kappaleen läpi.

Lopuksi synkronoin Imovie -ohjelmassa nuottivideon, sekä soittovideon äänitiedoston kanssa ja jaoin näytön niin, että soittovideo pyörii kuvassa alapuolella ja nuottivideo yläpuolella. Videoista on myöhemmin tarkoitus kuvata teknisesti laadukkaammat versiot lopulliseen tuotteeseen.

6.3.1 Äänitys

Äänitin kappaleiden soittoesimerkit ja taustanauhat kotistudiossani. Käytin äänitysohjelmistona Logic Pro X -ohjelmaa. Harjoitusten testikäyttöön saattamisen asettamien aikarajojen vuoksi minulla ei ollut resursseja kasata kokonaista yhtyettä samaan studio-tilaan äänitystä varten, vaan ohjelmoin ja soitin kaikki muut soittimet midikontrollerilla samplekirjastoja apuna käyttäen, paitsi kitarat. Minulla on tarkoitus äänittää myöhemmin lopullisiin versioihin taustat yhtyeen kanssa oikeilla soittimilla. Äänitin sähkökitarat vahvistimesta Röde NT-2A mikrofonilla. Nylonkielisen akustisen kitaran äänitin samaisen mikrofonin lisäksi myös linjasignaalilla. Aloitin taustojen tekemisen jokaiseen kappaleeseen aina rumpuraidan ohjelmoinnista. Tämän jälkeen soitin rumpuraidan päälle midikontrollerilla bassot, sekä kappaleesta riippuen pianon, Hammond urut, tai sähköpianon. Lopuksi äänitin kitarasoolot ja kompit taustojen päälle.

6.3.2 Miksaus

Aloitin miksausvaiheen järjestämällä raidat, sekä editoimalla niistä kaikki hälyänet ja ylimääräiset särähdykset pois. Seuraavaksi panoroin soittimet stereokuvaan ja säädin niiden äänenvoimakkuus tasot. Näitä muokkasin myös hieman miksausksen edetessä. Tämän jälkeen poistin taajuskorjaimella häiritsevän kuuloiset taajuudet pois sekä korostin tarvittaessa joitain taajuuksia, mitä halusin saada lisää kuuluviin. Taajuuksia korostamalla tai leikkaamalla saadaan instrumentit selkeämmän kuuloisiksi ja istumaan paremmin kokonaiskuvaan (Owinski 2006, 24–25.). Lopuksi kompressoin ja kaiutin osaa raidoista.

Alusta asti oli selvää, että nämä versiot jäisivät vain demokäyttöön ja lopulliset versiot tulisin äänittämään myöhemmin studiossa oikeiden muusikoiden kanssa. Materiaali täytyi myös aikataulurajoitteista johtuen saada melko nopeasti testikäyttäjille, joten päätin saattaa demot miksausellisesti välttävään muotoon, mutta kuitenkin niin, että riittävä informaatio välittyisi niistä kuulijalle selkeästi.

7 Oppimateriaalin testaus

Koekäytin oppimateriaalia kahdeksan eri oppilaani kanssa, sekä omien oppilaideni lisäksi materiaalia oli kolmella itseopiskelijalla ja kahdella eri kitaransoitonopettajalla,

jotka toimivat tuntiopettajina eri musiikkiopistoissa, työväenopistolla, sekä musiikkikouluissa.

7.1.1 Omien oppilaideni havainnointi

Omat oppilaani, joiden kanssa koekäytin oppimateriaalia olivat testihetkellä 13–53 vuoden ikäisiä. Pääsin kaikkien oppilaideni kanssa soittamaan Watermelon Man kappaaleen harjoituksia. Kappaleen teema sisältää vain muutaman fraasin ja kaikki oppilaat omaksuivat sen melko nopeasti. Harjoittelimme useimpien kanssa teemaa fraasi kerrallaan neljän tahdin pätkissä ja kaikki oppilaat omaksuivat sen jo yhden 30 minuutin opetuskerran aikana ja pystyivät soittamaan sitä jo johonkin tempoon. Olen opetuskokemukseni perusteella huomannut, että usein jonkin uuden opeteltavan asian pilkkominen pienempiin osiin nopeuttaa koko prosessin hahmottamista. Kaikki oppilaat kokivat, että tabulatuurista oli apua harjoitteita soittaessa.

Kappaleen säestyskuvio on sovitettu kitaralle sen alkuperäisestä pianokuvioista. Kuvio lähtee ensimmäisen iskun takapotkulta ja ohjeistan soittamaan sen plektra- ja sormisointon yhdistelmällä hybrid picking -tekniikalla. Kuvion rytmikka oli osalle oppilaista vaikea sisäistää ja se vaati osalle paljon toistoja. Tätä emme kaikkien kanssa saaneet yhden oppitunnin aikana tempossa soitettua. Pyysin niitä oppilaita, joille oli hankalaa omaksua harjoitetta, äänittämään omalla kännykän videokamerallaan, kun soitin harjoitteen todella hitaassa tempossa malliksi, jotta he pystyvät helpommin palaamaan siihen kotona harjoitellessaan. Kukaan oppilaista ei kysyttäessä kokenut, että hybrid picking -tekniikka toisi haastetta lisää. Tästä mieleeni heräsi kehitysidea äänittää vaikeiksi osoittautuneista harjoitteista vielä todella hidastempoiset esimerkit normaalitempoisten lisäksi.

Ensimmäisessä sooloharjoituksessa esitellään F-blues-asteikko ensimmäisestä asemasta, jonka jälkeen sillä soitetaan lyhyitä fraaseja, jotka lähtevät järjestyksessä kaikilta tahdinosilta kahdeksasosan paikkaa siirtämällä. Yhdeltä tahdinosalla soitetaan aina kaksi fraasia. Fraasien välissä pidetään aina vähintään kahden iskun tauko (Kuvio 3).

3 F7 ALOITETAAN FRAASIT 1 ISKULTA

7 Bb7 ALOITETAAN FRAASIT 1:N ISKUTTOMALTA TAHDINOSALTA. F7

Kuvio 3.

Tätä etydiä soitin myös tunnilla aluksi oppilailla neljän tahdin pätkissä, jolloin pystyttiin keskittymään aluksi vain yhteen fraasinaloitukseen tahdinosaan kerrallaan. Seuraavaksi siirryimme aina pidempiin pätkiin. Pidemmällä olevat oppilaat pystyivät jo yhden oppitunnin aikana soittamaan kaikki fraasit läpi. Lähetin kaikille oppilailleni oppitunnin jälkeen videolinkin, missä soitan harjoituksen taustanauhan päälle ja nuottikuva seuraa mukana. Kehotin oppilaita kehittämään myös omia fraaseja esimerkkien pohjalta kotona, sekä laulamaan tai hyräilemään soittamiaan melodioita mukana.

Kaikki oppilaat kertoivat seuraavalla oppitunnilla kysyttäessä, että videosta sekä reaaliaikaisesta nuottikuvasta oli heille hyötyä ja pystyimme soittamaan osan kanssa sooloetydin kokonaan jossakin tempossa. Osalle oppilaista iskuttomilta tahdinositilta alkavien fraasien hahmotus tuntui edelleen hankalalta. Oppitunnin lopuksi harjoittelimme vielä vapaata improvisaatiota F-blues-asteikolla kappaleen sointukiertoon. Pidemmällä olleilla soitto-oppilaillani tuntui ennen harjoitusta ongelmana olevan taukojen puuttuminen soitosta, kappalerakenteen seuraaminen, sekä heikko rytmikan variointi. Koin, että heillä parani soiton rytmisen ote ja he oppivat muodostamaan selkeämpiä fraaseja. Lisäksi jotkut kertoivat harjoituksen auttaneen heitä myös seuraamaan kappalerakennetta paremmin. Osa oppilaista olisi toivonut pelkän harjoitustaustan lisäämistä videol-

le. Koin myös, että alkutaipaleella olevat oppilaat saivat harjoituksesta musiikillista sa-
navarastoa, jolla ilmaista itseään.

Toisessa sooloharjoituksessa harjoiteltiin soolonsoittoa F-blues-asteikolla kieli kerral-
laan (Kuvio 4). Tätä harjoitusta kävin ainoastaan hieman pidemmällä olevien oppilaiden
kanssa, joilla asteikonsoitto asemasta alkoi jo sujua. Emme harjoitelleet varsinaista
etydiä kenenkään kanssa kokonaan, vaan soitimme otelautadiagrammeista löytyvillä
asteikoilla pidempiä pätkiä kerrallaan yhdellä kielellä. Oppilaat kokivat, että harjoitus
auttoi hahmottamaan asteikkoa paremmin horisontaalisesti kitaran otelaudalta, mutta
huomasin, että kaikki eivät olleet harjoitelleet sitä kovin paljoa. Jäin miettimään, josko
jättäisin esimerkkifraasit nuottikuvasta pois ja esittäisin harjoituksen vain otelautadia-
grammeina, joiden pohjalta voisi harjoitella improvisointia.

SEURAAVASSA HARJOITUKSESSA SOITETAAN F-BLUES-ASTEIKKOA KIELI KERRALLAAN. ESIMERKEISSÄ ON 4-TAHTIA PER KIELI,
MUTTA HARJOITTELE MYÖS PIDempiä PÄTKIÄ YHDellä KIELELLÄ. MAUSTA SOITTOASI MYÖS LIU-UTUKSILLA JA HELEILLÄ.

HARJOITUS 2

F7

3 5 7 9 12

F-BLUES-ASTEIKKO 1 KIELELLÄ

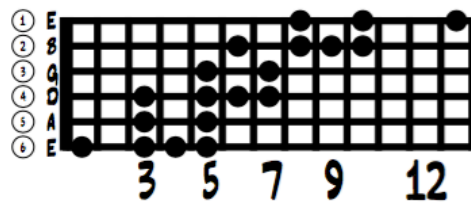
1 4 1 4 6 4 8 6 11 8 12 13 13 7 8 6 4 6 1 1

Kuvio 4.

Kolmannessa sooloharjoituksessa kappaleeseen soitetaan sooloa D-blues-asteikolla,
joka on esimerkissä esitetty asemaa vaihtaen standardivireisen kitaran matalimmasta
suuresta f-sävelestä korkeimpaan 2-viivaiseen f-säveleen (Kuvio 5). Kävin harjoitusta
läpi viiden eri oppilaani kanssa, jotka kaikki olivat jo hieman pidemmällä soitossaan.
Kävimme kaikkien kanssa aluksi fraasit yksitellen läpi ja sitten kokonaisuutta. Kukaan
oppilaista ei pystynyt soittamaan oppitunnin aikana harjoitusta alusta loppuun tempos-
sa. Kolme oppilasta, jotka olivat harjoitelleet kotona etydiä videota apuna käyttäen,
pystyivät soittamaan seuraavalla oppitunnilla pienen kertauksen jälkeen harjoitteen
jossakin tasaisessa tempossa.

Kaksi oppilasta olivat etydin kokonaan opetteluun sijaan poimineet sieltä heille itselleen mieluisia fraaseja ja improvisoineet esitetyllä asteikkosormituksella. Kaikki kertoivat, että olivat yrittäneet kehittää omia fraaseja esitettyjen pohjalta. Kaikki olivat kokeneet harjoituksen mielekkääksi. Yksi oppilas koki, että esimerkkitempo oli hänelle vielä liian nopea. Kaikki pystyivät hyödyntämään lopuksi asteikkoa jollain tasolla improvisoinnissaan.

SOITETAAN KAPPALEESEEN SOOLOA D-BLUES-ASTEIKKOLA. BLUES-SOINTUKIERTOON IMPROVISOITAESSA VOIDAAN KÄYTTÄÄ MYÖS PIENTÄ TERSSIÄ ALEMPAA LÄHTEVÄÄ BLUES-ASTEIKKOA. KAPPALE MENEÄ F-OJURISSA, JOTEN PIENTÄ TERSSIÄ ALEMPAA LÖYTYY D-BLUESASTEIKKO. OPETELLAAN ALUKSI SOITTAMAAN ASTEIKKO MATALIMMASTA F-SÄVELESTÄ LÄHTIEN KOLMEN OKTAAVIN MATKALTA ASEMAA VAIHTAEN.



Kuvio 5.

Neljäntenä harjoituksena kappaleeseen soitettiin sooloa sointusävelillä sekä lähestymiskuvioilla, jossa soinnun terssiä lähestyttiin puolisävelaskelta alapuolelta. Soitimme harjoitusta neljän oppilaan kanssa. Kävimme kaikkien kanssa oppitunnin aluksi kappaleen sointujen sävelet läpi alla olevista diagrammeista (Kuvio 6).

F7	B ^b 7	C7
3 5	3 5	3 5 7

Kuvio 6.

Tämän jälkeen improvisoimme sointujen sävelillä pelkästään yhden soinnun päälle kerrallaan, kunnes sävelet tulivat tutuiksi. Seuraavaksi lisäsimme alapuolisen jotosävelkuvion soinnun terssille. Sitten siirryimme soittamaan sointupareja, jossa soitettiin aina kaksi tahtia yhtä sointua ja kaksi tahtia toista. Lopuksi tapailimme fraaseja esimerkkisoolosta ja opettelimme siirtämään niitä eri sointujen päälle. Kotitehtäväksi annoin esimerkkisoolon, jonka harjoittelun tueksi lähetin myös videon, jossa soitan soolon taustan päälle. Seuraavalla tunnilla kukaan ei vielä pystynyt soittamaan esimerkkisooloa alusta loppuun tempossa, mutta pystyimme kaikkien kanssa improvisoimaan kappalerakenteeseen harjoituksen ideoilla. Kaikki oppilaat kokivat harjoituksen mielekkääksi. Osalle oppilaista etenkin 16-osa rytmien hahmottaminen tuntui vaikealta. Kaksi oppilasta pystyivät myös seuraavan tunnin lopuksi improvisoimaan ideoilla pelkän rumputaustan päälle pysyen kokoajan kärryillä kappalerakenteessa.

Watermelon Man -kappaleen viimeinen sooloharjoitus perustuu kaksoisotteiden soittamiseen. Soitimme harjoitusta kahden oppilaan kanssa. Molemmat oppilaat ovat aikuisopiskelijoita. Opettelimme harjoituksen avulla kaksoisotteiden muodostamista ja miten siirtää niitä eri sointujen päälle. Emme harjoitelleet sooloa kokonaan, vaan poimimme muutamia harjoituksen fraaseja, jotka opettelimme siirtämään eri sointujen päälle. Pyydin oppilaita vielä kehittämään omia sovellutuksia fraasien pohjalta. Molemmat oppilaat kokivat tämän mielekkääksi lähestymistavaksi harjoituksen kohdalla, sekä kummatkin oppilaat pystyivät harjoituksen jälkeen soveltamaan kaksoisotteita improvisoinnissaan. Kaksi oppilaistani halusi esittää kappaleen kevätkonsertissa.

Soitin Tenor Madness kappaletta seitsemän oppilaani kanssa. Kappaleen teema soiteetaan osittain sointumelodiana (Kuvio 7). Kaikki oppilaani sisäistivät sen melko helposti ja suurimman osan kanssa pystyimme soittamaan sitä jo oppitunnin aikana jossakin tempossa. Oppilaat kokivat sen myös mielekkäänä, koska melodian osittainen harmonisointi tekee siitä täydemmän kuuloisen.

TENOR MADNESS TEEMA

♩ = 100

The image shows a musical score for a guitar piece titled "TENOR MADNESS TEEMA". It is in 4/4 time with a tempo of 100. The score consists of two staves: a treble clef staff for the guitar and a bass clef staff for the bass. Above the treble staff, there are three guitar chord diagrams for Bb7, Eb7, and Bb7. Each diagram is labeled with "SFR" and has a "1 23" or "213" fingering indicated below it. The treble staff contains a melodic line with a "SOIMITUS" (trill) marking. The bass staff contains a bass line with fret numbers (4, 1, 4, 4, 1, 4, 4, 1, 4, 4, 4) and a "6" marking. The score is divided into four measures.

Kuvio 7.

Tenor Madness -kappaleen kohdalla sovelsimme myös Watermelon Manissa tutuksi tulleita F- ja D-blues-asteikkojen ideoita transponoimalla ne Tenor Madnessin Bb-sävellajiin sopiviksi Bb- ja G-blues-asteikoiksi.

Pidemmillä olevien oppilaiden kanssa katsoimme myös arpeggiokuvioita, sekä johtosävelkuvio harjoituksia. Mekaanisempia arpeggio-/asteikkoharjoituksia oppilaat jakoivat harjoitella vaihtelevalla menestyksellä, mutta johtosävelkuvio harjoitus 4 (Kuvio 8), jossa sovelletaan tuttuja kolmisointuotteita erilaisiin johtosäveliin, tuntui olevan monelle mielekäs ja monet kokivat sen myös hyödylliseksi. Harjoittelimme tätä harjoitusta myös pienemmissä osissa sointu kerrallaan ja harjoittelimme siirtämään ideat myös muihin sointuihin.

2 HARJOITUS 4. LÄHESTYTÄÄN SOINTUSÄVELIÄ (1-3-5) PUOLISÄVELASKELTA ALAPUOLELTA. PYRITÄÄN HAHMOTTAMAAN SOINTUSÄVELET TUTTujen KOLMISOINTUOTTEIDEN POHjalTA.

The diagram shows five chord diagrams for the notes Eb, Eb, G, Cm, and F. Each diagram is a 6x6 grid representing the guitar fretboard, with strings labeled E, S, G, D, A, E from top to bottom. Fingerings are indicated by numbers 1-3. Below each diagram are the fret numbers: Eb (7, 9), Eb (7, 9), G (3, 5, 7), Cm (9, 12), and F (9, 12).

The musical score below shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody starts at measure 14 and consists of eighth notes. The bass line consists of eighth notes with a consistent rhythmic pattern. Chord diagrams for Eb7, Eb7, and Eb7 are shown above the melody line.

Kuvio 8.

Varsinaisen esimerkkisooloesitydin, jossa kaikkia ideoita esitellään valmiin soolon muodossa sain valmiiksi vasta testivaiheen loppupuolella, joten sen toimivuutta en päässyt kokeilemaan.

Blue Bossa -kappaletta soitin kahden oppilaani kanssa. Molemmat saivat teeman pääpiirteittäin haltuun melko nopeasti, joskin synkopoidut rytmit tuottivat molemmille hieman vaikeuksia. Olen kirjoittanut teeman Joe Hendersonin levytyksen mukaan ja pyysin oppilaita harjoittelemaan teemaa levyn mukana. Seuraavalla tunnilla pystyimme soittamaan sen jo sujuvasti tempossa. Kappaleen säestys soitetaan Bossa nova -tyyliin sormilla. Toisen oppilaan kanssa olen aiemmin soittanut jonkin verran klassisen kitaran ohjelmistoa ja hänen kanssaan pystyimme aika nopeasti soittamaan kappaleen tempossa. Toisella oppilaalla haasteita tuli hieman sormisoiton ja joidenkin sointuotteiden kanssa, mutta kävimme hänen kanssaan kappaleen aluksi erittäin hitaasti neljän tahdin pätkiä toistaen läpi ja 30 minuutin oppitunnin lopuksi pystyimme soittamaan harjoituksen hitaaseen tempoon.

Tätä kirjoittaessani ennätin käydä ainoastaan toisen oppilaan kanssa kappaleen ensimmäisen sooloharjoituksen, jossa siihen soitetaan sooloa pelkkiä asteikkosäveliä käyttäen. Kävimme aluksi tunnilla asteikot sekä esimerkkifraasit läpi ja lopuksi lähetin oppilaalle esimerkkisoolon äänitiedostona kotiharjoittelun tueksi. Seuraavalla tunnilla

saimme heti soitettua soolon sujuvassa tempossa muutamaa synkooppia lukuun ottamatta. Lopputunnin käytimme siihen, että harjoittelimme muodostamaan esimerkkifraasien pohjalta omia. Oppilas kertoi, että oli paljon helpompaa tuottaa improvisointia, kun oli jotain valmiita ideoita pohjalla. Lopuksi pystyimme soittamaan kappaletta läpi rakenteella, missä oppilas soitti aluksi teeman, pari improvisoitua soolokierrosta ja vielä lopuksi teeman. Oppilas halusi esittää kappaaleen vielä kevätmatineassa.

Cantaloupe Island -kappaleen harjoituksia en kirjoittamishetkellä ole ehtinyt testata vielä kenenkään oppilaani kanssa ja teoriakappaleen lisäsin myös vasta viime metreillä työhön mukaan, minkä vuoksi sitä ei ole myöskään testattu koehenkilöillä.

7.1.2 Kitaransoitonopettajien havainnot

Oppimateriaalia oli testikäytössä kahdella eri kitaransoitonopettajalla, joista opettaja A käytti materiaalia 14 oppilaan ryhmälle työväenopistolla, sekä yksityisoppilaille musiikkikoulussa ja opettaja B musiikkiopistossa. Opettajat vastasivat sähköpostilla kyselyyn (liite 2) harjoitteiden toimivuudesta heidän opetustyössään.

Materiaali oli opettajien mielestä selkeää ja monipuolista, mutta vaatii opiskelijalta kuitenkin perustaitojen hallintaa.

Materiaali oli selkeää ja eri lähestymistapoja ja tapoja treenata kappaleita oli enemmän kuin riittävästi. Hyvää oli, että materiaali sopii niin musiikkiopistotasolle soittajalle kuin pidemmälle ehtineille, eli kappaleen eri osa-alueita ja mukana tulevia harjoitteita treenaamalla monen tasoiset oppilaat löytävät soitettavaa. Yleistasoltaan materiaali sopii perustaidot jo hyvin hallitseville, joilla on useampia vuosia soittotaustaa takana. Pari vuotta soittaneelle mennee yli hilseen. (Opettaja A. Sähköposti. 24.4.2017)

Materiaali oli selkeää ja progressio oli hyvä. Mukavasti helpommasta menttiin asteittain monimutkaisempiin sovelluksiin. (Opettaja B. Sähköposti. 23.4.2017)

Molemmat opettajat kokivat videon ja taustanauhan hyödyllisenä.

Taustanauhat, videot ja ylipäättään kuulokuva harjoitteista on merkittävä lisäarvo ja monet oppilaat niitä haluavat ja ovat oppineet vaatimaan. Taustanauhat tekevät myös harjoittelusta mielekkäämpää, eikä niinkään erillistä osa-aluetta soittamisessa ja sen harjoittelussa. Kuulokuva esim. soolosta taas lisää harjoitteen monikäyttöisyyttä, sillä silloin soittamiseen pääsevät kiinni myös oppilaat ilman muodollista koulutusta tai esim. nuotinlukutaitoa. (Opettaja A. Sähköposti. 24.4.2017)

Taustanauhasta ja videoista oli apua. Varsinkin videoista fraseerausta ajatellen. (Opettaja B. Sähköposti. 23.4.2017)

Opettajat kokivat jotkut harjoitussovellukset ja sormitukset hankaliksi.

Osa kappaleiden harjoitussovelluksista on varsin haastavia ja edellyttää teorian ja otelaudan hyvää tuntemusta, jotta ne muuttuvat ymmärrettäviksi. Pidemmälle soittaneille soittajille tämä ei ole tietenkään ole ongelma. Mikä on oppaan kohdeyleisö? (Opettaja A. Sähköposti. 24.4.2017)

Ehkä se että jotkin sormitusasiat teen itse eri tavalla mutta niistäkin voi oppilaan kanssa keskustella. (Opettaja B. Sähköposti. 23.4.2017)

Hyödyllisimmäksi opettajat kokivat Watermelon Man sekä Tenor Madness -kappaleet ja siihen liittyvät tekniikkaharjoitukset.

Tenor Madness oli hyvä kappale josta aloittaa, sillä moni pidempään soittanut oppilas tuntee kyllä bluesmusiikin, mutta ei jazzia. Jazz-blues sisältää siis myös tuttuja elementtejä, jolloin lähestyminen kappaletta ilmiöineen on helpompaa. Watermelonin ohella nämä olivat kappaleita, joilla harjoitella blues-soolosoittoa uudesta näkökulmasta ja vanhat maneerit (bluesliikit ykkösasemasta) kyseenalaistaen. (Opettaja A. Sähköposti. 24.4.2017)

Jazz-blues arpeggiot olivat hyvin osuvat. (Opettaja B. Sähköposti. 23.4.2017)

Mukavimmiksi harjoitteiksi koettiin kappaleet, joissa oli oppilaille entuudestaan tuttuja elementtejä. Tenor Madness -kappaleen sointumelodia lähestyminen oli myös mieluisa.

Oppilaat pitivät Blue Bossasta, Watermelon Manista ja Tenor Madnessista. Oppilaiden motivaatiota harjoitella ja ymmärtää auttaa, jos harjoiteltavassa kappaleessa on tuttuja elementtejä ja musiikillisia ilmiöitä. Ei siis mene yli hilseen ja sitä kautta turhauta. Eli tämäkin vastaus korostaa, että "perustason" harjoitteita ja sovelluksia kannattaa sisällyttää riittävästi mukaan. (Opettaja A. Sähköposti. 24.4.2017)

Tenor Madness. Se on hyvä lähtökohta sointumelodian opetuksen aloittamisessa. Siis soinnut ja melodia vuorottelevat. (Opettaja B. Sähköposti. 23.4.2017)

Helppimmiksi harjoitteiksi koettiin Tenor Madness -kappaleeseen liittyvät harjoitteet.

Tenor Madness oli helposti lähestyttävä melodian ja säestyksen puolesta (Opettaja A. Sähköposti. 24.4.2017)

Jazz-blues arpeggiot ja lähestymissävelet ovat lähellä sydäntäni ja niitä minun oli ehkä helpoin käyttää omassa opetuksessani. (Opettaja B. Sähköposti. 23.4.2017)

Haastavaksi koettiin etenkin Watermelon Man, sekä Blue Bossa -kappaleiden säestys.

Oppilaat kokivat Watermelon Manin suht haastavaksi. Etenkin komppi etuiskui-
neen ja sen soittaminen rytmillisesti skarpisti oli haastavaa. Teeman ja säestys-
sen synkkaaminen yhteen metronomin nakuttaessa osoittautui haastavaksi myös
pidempään soittaneille. Toisaalta metronomin kanssa soittaminen on jo itsessään
haaste, oli kappale melkein mikä tahansa. (Opettaja A. Sähköposti. 24.4.2017)

Blue Bossan teema oppilailta luonnistui melko vaivattomasti, mutta etuiskui-
nen säestyskomppi itsenäisine basso- ja soitusäestyskuvioineen oli haastava eten-
kin puhtaasti sähkökitarataustaisille oppilaille, joille sormisoitto- tai hybrid picking
ei ollut omin tapa soittaa. (Opettaja A. Sähköposti. 24.4.2017)

Jazz-blues kappaleet Watermelon Man ja Tenor Madness koettiin vaikeustasoltaan
monenlaiseen käyttötarkoitukseen sopiviksi. Arpeggioiden merkitystä korostettiin myös.

Etenkin Tenor Madness oli monentasoisten oppilaiden ulottuvilla ja myös vä-
hemmän aikaa soittaneet saivat kappaleen soitettua. Jazz-blues on myös genre-
nä helposti lähestyttävä ja oiva lähestymistapa ylipäättään jazz-sävelkieleen, tut-
tujen blues-elementtien ja harmonisen yksinkertaisuuden vuoksi. Jotkut kappala-
leet sisälsivät nelisoituarpeggiot kappaleen rakenteeseen. Se oli hyvä. Osa
kappaleista ja etenkin sovellukset niistä vaativat jo pidemmän soittotaustan.
(Opettaja A. Sähköposti. 24.4.2017)

Opettajat kaipasivat materiaaliin lisää helpompia perustason harjoituksia ja teorian,
sekä estetiikan avaamista hieman enemmän.

Lähestymistapa on jo kiitettävän laaja ja harjoitteita on monipuolisesti. Soolosoi-
ton teoriaa tai estetiikkaa olisi voinut sisällyttää sovellusten yhteyteen ehkä vielä
enemmän. Monet oppilaani haluavat tietää *Miksi tehdään niin kuin tehdään. Miksi
F-bluesiin sopii D-blues-asteikon ympärillä pyörivä soolo. * Miksi tietyt asteikot
sopivat tiettyjen soitujen päälle. Miten oktaaveja soitetaan ja millä sormella, mi-
ten väliin jääneet kielet sammutetaan.* (Opettaja A. Sähköposti. 24.4.2017)

Toisaalta jo jonkin aikaa soittaneille soittajille suunnatussa oppaassa on lupa
olettaa tiettyjen perustaitojen olevan hallussa ja yksittäisten ilmiöiden avaaminen
vie mahdollista fokusta itse kirjan asiasisällöltä. Se, kuinka paljon yksittäisiä ilmi-
öitä avaa, on jonkinlainen kompromissi ja tietty linjanveto, sekä kirjan tekijän
vastuulla ja päätettävissä. (Opettaja A. Sähköposti. 24.4.2017)

Ehkä fraseerausta muutenkin kuin vain soittoesimerkin kautta. Ehkä voisi olla
enemmän myös lähestymistä pentatonisten kautta. Silloin voisi ehkä alkaa käy-
mään näitä aikaisemmassa vaiheessa oppilaiden kanssa. (Opettaja B. Sähkö-
posti. 23.4.2017)

7.1.3 Itseopiskelijoiden havainnot

Materiaali oli koekäytössä kolmella itseopiskelijalla, joilla on taustalla useita vuosia kitaransoittoa ja hyvät perustaidot, mutta jotka ovat vähemmän soittaneet jazzia kitaralla.

Itseopiskelijat pitivät materiaalia selkeänä ja vaikeustasoltaan heille sopivana.

Oppimateriaali oli mielestäni erittäin selkeää. Yksittäisessä esimerkissä ei ollut liian paljon sisäistettäviä asioita, joten oli helppoa päästä mukaan ideoihin. (Itseopiskelija A, sähköposti 26.4.2017)

Koin materiaalin helposti omaksuttavaksi ja miellyttäväksi tavaksi opetella soittamista. Tabulatuurit oli selkeästi luettavissa ja oli kiva soittaa musiikin mukana. (Itseopiskelija B, sähköposti 28.4.2017)

Video ja taustanauha koettiin erittäin hyödylliseksi oppimisprosessin tukena.

Soiton näkeminen videolta oli mielestäni kaikkein hyödyllisin yksittäinen asia opetusmateriaalissa. Taustanauhat olivat myös hyvin tehtyjä ja helpottivat oppimista. (Itseopiskelija A, sähköposti 26.4.2017)

Juurikin video ja taustanauha tekivät oppimisesta helpompaa. Visuaalisena oppijana video avasi minulle soittamista aivan uudella tavalla. Myös rytmitysten ja painotusten omaksuminen oli huomattavasti helpompaa. (Itseopiskelija B, sähköposti 28.4.2017)

Johtosävelet koettiin vaikeimmin lähestyttäväksi ja oktaavisointo sekä Tenor Madness -kappaleen arpeggio harjoitukset hyödyllisimmäksi. Pentatoniset asteikot olivat testiryhmän mielestä hauskipia harjoituksiksi. Helpoimmiksi koettiin hidastempoisimmat harjoitukset.

Oktaavisointoharjoitukset tuntuivat hyödyllisille. En ollut aikaisemmin käyttänyt tekniikkaa juurikaan tuohon tyyliin. (Itseopiskelija A, sähköposti 26.4.2017)

Mukavimmat harjoitukset olivat erityyyliset pentatoniikkaan liittyvät treenit. Tämä johtuu varmasti siitä, että se on lähempänä omaa soittotyyliäni. (Itseopiskelija A, sähköposti 26.4.2017)

Helpoimmat harjoitteet olivat erilaiset rytmiset harjoitukset. Olen rumpali, joten tämä oli luontaista minulle. (Itseopiskelija A, sähköposti 26.4.2017)

Vaikeinta oli mielestäni johtosävelkuvioiden sisäistäminen. Harjoitukset kuitenkin selvensivät niiden ideaa hyvin. (Itseopiskelija A, sähköposti 26.4.2017)

Harjoitteet avasivat uusia näkökulmia improvisointiin ja ylipäänsä musiikin teoriaan ja skaaloihin. (Itseopiskelija B, sähköposti 28.4.2017)

Itseopiskelijat toivoivat materiaaliin lisää rytmisiä harjoituksia, verbaalista informaatiota videoihin, sekä ilmiöiden taustojen laajempaa avaamista.

Syitä miksi juuri materiaalin tyyppisesti soitetaan. Soittotavan historiaa ja asemaan nykyajassa. (Itseopiskelija C, sähköposti 27.4.2017)

Rytmisiä ilmiöitä voisi käsitellä vieläkin laajemmin. Niitä kuitenkin löytyi mukavasti. Mahdollisesti tämän tyyppiseen opetusmateriaaliin voisi käyttää myös ihmisääntä. Se voisi tehdä opetuksesta vielä helpommin lähestyttävää. (Itseopiskelija A, sähköposti 26.4.2017)

7.1.4 Palautteen yhteenveto

Sekä opettajien, että itseopiskelijoiden palautteessa korostui videoiden ja taustanauhujen tärkeys. Samanlaista palautetta sain myös omilta oppilailtani. Tämä motivoi minua kehittämään videokonseptia entisestään ja säilyttämään sen oppaan tukena. Materiaali koettiin kautta linjan selkeänä ja helposti lähestyttävänä, mutta helpompia harjoitteita kaivattiin vielä enemmän mukaan. Lisäksi harjoitusten taustaa ja estetiikkaa toivottiin avattavan vielä laajemmin. Harmikseni en ennättänyt saada oppaan teorialukua valmiiksi materiaalin mennessä koehenkilöille, koska uskoisin, että viittaukset siihen olisivat osaltaan voineet vastata näihin tarpeisiin. Jäin pohtimaan, että pitäisikö oppaaseen sisällyttää vielä jotain todella yksinkertaisia mollipentatonisen asteikon harjoitteita mukaan. Watermelon Man -kappaleen säestysharjoitetta tulen todennäköisesti muokkaamaan hieman yksinkertaisempaan muotoon, koska useimmat koehenkilöt, mukaan lukien jotkut omista oppilaistani kokivat sen vaikeasti lähestyttävänä. Toinen vaihtoehto olisi tehdä siitä kaksi erillistä versiota, helpompi, sekä haastavampi versio. Oppaan vahvuutena pidettiin myös sitä, että siitä löytyy monentasoisista soitettavaa.

8 Johtopäätökset ja yhteenveto

Opinnäytetyöni lähtökohtana oli käytännönläheisen oppaan tekeminen jazzkitaransoiton alkeiden opiskeluun. Soitonoppaan laatiminen on pakottanut minut pohtimaan jazzkitaransoittoon liittyviä perusteita ja taustoja muun muassa omalle hahmottamiselleni. Harjoitteita valmistaessa eräs suurimmista haasteista oli saada pidettyä ne vaikeustasoltaan kohtuullisena, mutta silti riittävän mielenkiintoisen ja luontevan kuuloisena, jotta ne herättäisivät oppilaassa kiinnostuksen harjoitella niitä. Toisen haasteen asetti se, että en aikataulullisista syistä johtuen saanut kappaleista ja taustanauhoista oikeiden muusikoiden kanssa studiossa äänitettyjä taustanauhoja tehtyä, vaan käytin demo-

tasoisia kotistudiossa ohjelmoituja versioita harjoitteista. Toisaalta koen, että tämän demovaiheen tehtyäni minulla on vielä selkeämpi näkemys myöhemmin toteutettavan studiosession kulusta.

Oppimateriaalin koekäyttö ja opettajilta, sekä itseopiskelijoilta tullut palaute ja sen analysoiminen on antanut minulle paljon arvokkaita kehitysideoita, sekä myös varmuutta ja itseluottamusta harjoitteiden toimivuudesta. Samalla opin myös materiaalin kehittämisen toimintatavoista.

Kulunut vuosi on ollut tähänastisen elämäni kuormittavimpia ja opettanut minulle paljon asioita myös itsestäni, stressin ja paineensietokyvystäni, sekä asioiden priorisoinnista. Alkuperäisestä suunnitelmastani rajasin prosessin edetessä noin puolet pois, koska vuoden aikana suoritettavien YAMK opintojen puitteissa aikani ei olisi millään riittänyt saattamaan prosessia loppuun. Työskentelin prosessin aikana kolmessa eri musiikkioppilaitoksessa neljänä päivänä viikossa opettaen viikoittain 35:ttä oppilasta. Lisäksi kävin n.3-4 kertaa kuukaudessa keikoilla eri yhtyeideni kanssa. Olen myös YAMK vuoteni aikana säveltänyt ja äänittänyt musiikkia kahteen eri mobiilipeliin, joista toisen julkaisuajankohta sijoittuu toukokuun loppuun. Nämä musiikit olen työstänyt samanaikaisesti opinnäytetyöni työläimmän vaiheen kanssa. Olin alunperin aikatauluttanut tekeväni pelin musiikit joululoman aikana, mutta itsestäni riippumattomista syistä julkaisuajankohtaa siirrettiin kevääseen, jonka vuoksi en kyennyt aloittamaan musiikin tekemistä, ennen kuin sain valmista materiaalia peliyhtiöltä keväällä. Minulla on lisäksi kaksi alle kouluikäistä lasta ja perhe-elämän, sekä suuren työkuorman yhteensovittaminen on asettanut vielä omat lisähaasteensa.

Oppaan tekoprosessi on kehittänyt itseäni opettajana ja muusikkona ja oman opetuseni tarkastelu ja analysointi on myös selkeyttänyt monia asioita itselleni. Jatkosuunnitelmissa minulla on aikeena saattaa oppaan ulkoasu, taustanauhat, sekä soittoesimerkit videoineen lopulliseen muotoonsa ja tarjota materiaalia mahdollisille kustantajille. Olen pohtinut myös mahdollisuuksiani julkaista työ omakustanteisena. Viimeistä lausetta kirjoittaessani kolmannen lapseni syntymän laskettu aika häämöttää tasan kuukauden päässä ja on aika suunnata fokusta intensiivisestä työskentelystä hetkeksi muihin asioihin ennen työn viimeistä loppuviilausta, joka minun on määrä toteuttaa tulevan kesän lopulla.

Lähteet

Ala-Könni, E., Granholm, Å., Heikinheimo, S., Huovinen, P., Marvia, E., Nurminen, M., Salmenhaara, E., Tawaststjerna, E. & Virtamo, K. 1978. Otavan iso musiikkitietosanakirja 3. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Anttila, Mikko. 2004. Musiikkiopistopedagogiikan teoriaa ja käytäntöä. Joensuu: Joensuun Yliopistopaino.

Bailey, Derek. 1993. Improvisation, Its nature and practice in music. New York: DaCapo Press.

Crook, Hal. 1991. How To Improvise, An Approach To Practicing Improvisation. Yhdysvallat: Advance Music

Faria, Nelson. 1995. The Brazilian Guitar Book. Petaluma: Sher Music Co.

Halkosalmi, V.-M., Heikkilä, P. 2012. Tohtori Toonika – Musiikin teorian, säveltäminen ja nuottikirjoituksen oppikirja. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Hildén, Sakari. 2010. Musiikkitieto, opistotaso.
<http://www.elisanet.fi/sakari.hilden/Mt/mt1/11.html> [Luettu 10.4.2017]

Hynninen, Jarmo. 2006. Rhythm & Blues Workshop – Improvisointi-ideoita kitaristille. Helsinki: Idemco Oy, Riffi-julkaisut.

Kahn, Ashley. 2009. Kind of Blue – Modernin jazzin avain. Porvoo: WS Bookwell Oy.

King, Johnny. 1997. Mitä jazz on – Opas ymmärtämiseen ja kuuntelemiseen. Helsinki: Like-kustannus.

Leavitt, William. 1966-71. A Modern Method For Guitar 1-3. Boston: Berklee Press.

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

Owinski, Bobby. 2006. Mixing Engineers Handbook. Boston: Thomson

Tabell, Max. 2005. Jazzmusiikin harmonia. Helsinki: Yliopistopaino.

Viinikainen, Teemu. 2013. Komppi Elää. Helsinki: Idemco Oy, Riffi-julkaisut.

Viinikainen, Teemu. 2009. Rytmi Elää. Helsinki: Idemco Oy, Riffi-julkaisut.

Willmott, Bret. 1994. Mel Bay's Complete Book of Harmony, Theory & Voicing. Yhdysvallat: Mel Bay Publications.

Haastattelut

Haastateltava A. Sähköposti. 7.4.2017

Haastateltava B. Helsinki. 3.4.2017

Haastateltava C. Helsinki. 13.4.2017

Haastateltava D. Helsinki. 14.4.2017

Itseopiskelija A. Sähköposti. 26.4.2017

Itseopiskelija B. Sähköposti. 28.4.2017

Itseopiskelija C. Sähköposti. 27.4.2017

Opettaja A. Sähköposti. 24.4.2017

Opettaja B. Sähköposti. 23.4. 2017

Haastateltavien asiantuntijoiden kysymykset

1. Mitä haasteita on mielestäsi jazz-kitaran/improvisoinnin opetuksessa?
2. Käytätkö jotain tiettyjä soitonoppaita opetuksesi tukena?
3. Millä perusteella valitset opetusmateriaalisi?
4. Mitä/millaisia asioita kaipaisit lisää markkinoilla olevaan opetusmateriaaliin?
5. Millaisia improvisointiharjoitteita teet ja miksi?

Oppimateriaalia testaavien opettajien ja itseopiskelijoiden kysely

1. Mikä oli helppoa? Oliko oppimateriaali mielestäsi selkeää ja helposti lähestyttävää?
2. Oliko videosta/taustanauhasta apua oppimateriaalin sisäistämisessä?
3. Mitkä asiat koit hankalaksi oppimateriaalissa
4. Mitkä koit hyödyllisimmiksi harjoitteiksi, mitä musiikillisia/soittoteknisiä asioita opit?
5. Mitkä koit mukavimmiksi harjoitteiksi, miksi?
6. Mitkä koit helpoimmiksi harjoitteiksi, miksi?
7. Mitkä koit vaikeimmiksi harjoitteiksi, miksi?
8. Oliko opetusmateriaali vaikeustasoltaan liian helppoa/sopivaa/vaikeaa tämänhetki-
seen/oppilaidesi soittokokemukseen nähden?
9. Mitä asioita toivoisit lisättävän/käsiteltävän laajemmin?
10. Kehitysideoita?