

Matti Lehtonen

Pentatoninen b3 –asteikko

Teoreettinen analysointi ja käytännön sovellus kitaralle

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin tutkinto

Opinnäytetyö

17.11.2016

Tekijä(t) Otsikko	Matti Lehtonen Pentatoninen b3 –asteikko: teoreettinen analysointi ja käytännön sovellus kitaralle
Sivumäärä Aika	49 sivua + 1 liite 17.11.2016
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin tutkinto
Suuntautumisvaihtoehto	Teoriaopettaja
Ohjaaja(t)	MuT Annu Tuovila MuM Pekka Luukka
<p>Opinnäytetyöni aiheena on pentatoninen b3 –asteikko, joka on johdannainen jazzmollista. Tavoitteenani on esitellä mahdollisimman laaja-alainen katsaus tähän asteikkoon sekä pyrkiä seikkaperäisesti osoittamaan sen käyttökelpoisuus erittäin vahvana ja sangen omaperäisenä ilmaisuvälineenä pop/jazz-musiikissa. Lähtökohtana tähän on asteikon tuottama eksoottinen soundi, joka heijastuu eritoten sen kyvystä ilmentää jazzmollin moodien karaktärejä. Lähestyn asteikkoa sekä teoreettisen analysoinnin että käytännön sovelluksen kautta – viimeksi mainitun kohdalla omalla instrumentillani eli kitaralla. Havainnollistan tarkasteluani paikoitellen myös ääniesimerkkien avulla.</p> <p>Johdanto-osuuden jälkeen analysoin pentatoninen b3 –asteikkoa teoreettisesti sekä lineaarisesta että vertikaalisesta näkökulmasta. Lineaarisuudella tarkoitan asteikon soveltuvuutta kanta-asteikkonsa moodien sekä sointuasteiden ilmentämiseen, kun taas vertikaalinen näkökulma kattaa asteikosta muodostuvat kolmi- ja nelisointuharmoniat. Näiden jälkeen vuorossa on kokoava käytännön sovellus kitaralle. Pyrin erilaisten asteikkosormitusten lisäksi yhdistämään teoriaosuudessa käsitellyt asiat sekä esittämään miten ne ovat mielestäni parhaiten toteutettavissa kitaralla. Olennaista on myös asteikon yhdistäminen erilaisiin harmonisiin rakenteisiin, kuten II-V-I –kadensseihin ja blueskiertoon.</p> <p>Opinnäytetyöni osoittaa, että pentatoninen b3 –asteikko on laajasti sovellettavissa oleva ja hyödyllinen väline varsin erilaisten harmonioiden ilmentämiseen. Tämä perustuu niin asteikon lineaarisuuden kuin myös vertikaalisten sointuhajautuksien hyödyntämiseen. Perinteisiin seitsemänsävelisiin asteikkoihin verrattuna pentatoninen b3 –asteikosta puuttuvat 4- ja 7-sävelet heikentävät paikoitellen sen kykyä peilata kanta-asteikkoon kokonaisvaltaisesti. Kuitenkin asteikon edustama tendenssi ulkopuolisten mediumien yhdistämiseen toimii ratkaisuna tälle puutteelle – mainittakoon mm. hajasävelet sekä jazzmollista poikkeavat moodit. Näin ollen kyseessä on jo lähtökohtaisesti pidemmälle viety ja kattavaa pohjatietoa vaativa asteikko, joka hallittuna tarjoaa mahdollisuuden itseilmaisun laajentamiseen improvisoinnissa.</p>	
Avainsanat	Jazzmolli, moodit, sointuhajautukset, improvisointi, pentatonismi, lineaarisuus, vertikaalisuus, jännite, superimpositio

Author Title	Matti Lehtonen Pentatonic Flat-3 Scale – Theoretical Analysis and Practical Application for the Guitar
Number of Pages Date	49 pages + 1 appendix 17 November 2016
Degree	Bachelor of Music Pedagogy
Degree Programme	Music
Specialisation Option	Music Theory
Supervisors	Annu Tuovila, DMus Pekka Luukka, MMus
<p>The main objective of this study is to thoroughly investigate the five tones that make up the pentatonic flat-3 scale. These notes derive from the jazz melodic minor scale and they possess the ability to convey the exotic nature of their parent scale. In this thesis, I demonstrate the capability of pentatonic flat-3 scale as a useful and quite peculiar device in the field of jazz through identifying the key elements and strengths found in the modes of the jazz melodic minor scale and how pentatonic flat-3 scale is able to embody different aspects of them. I approach the topic from theoretical as well as practical point of view, being a guitarist myself. I also illustrate certain points via sound files that I have prepared.</p> <p>First, I present a theoretical analysis of the pentatonic flat-3 scale, including the linear and vertical aspects of the scale. I compare the ability of different linear modes to reproduce the intrinsic characteristics of the modes of its parent scale. Vertical voicings establish the scale's harmonic nature as it materializes in the form of triads and seventh chords. Theoretical foundation is followed by a more pragmatic approach, as I present my original ideas of how the theory can be applied to the guitar. This includes basic fingerings for five scale positions, but the main focus is on the implementation of the pentatonic flat-3 scale in different harmonic structures, e.g. different II-V-I progressions and blues forms.</p> <p>The results of my Bachelor's thesis indicate that the pentatonic flat-3 scale is a great device in diverse jazz harmonies because of the efficiency of its linear modes and decorative vertical voicings. However, compared to the traditional 7-note scales, it is apparent that the pentatonic flat-3 scale will occasionally lose some of its potential to perfectly mimic the modes of its parent scale. These shortcomings are compensated with a tendency to incorporate external mediums into scale, such as passing notes and different modes outside the jazz melodic minor that pentatonic flat-3 scale is also related to. It is safe to say that the pentatonic flat-3 scale is certainly more advanced than the majority of scales commonly used in jazz improvisation. The use of pentatonic flat-3 scale requires vast theoretical knowledge as well as a good sense of style and extensive experience in improvisation.</p>	
Keywords	Jazz melodic minor, pentatonism, linear mode, vertical voicing, harmonic tension, superimposition, improvisation

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Tietoperusta pentatoninen b3 –asteikolle	3
2.1	Filosofiani pentatoninen b3 –asteikon taustalla	3
2.2	Asteikon alustus: jazzmollin ja mollipentatonisen esittelyä	4
2.3	Pentatonismista yleensä	7
2.4	Asteikon olemassaolon oikeuttaminen ääripäidensä kautta	8
2.4.1	5-29Mc (Masao Yamaguchin kategorisointimenetelmässä)	8
2.4.2	John Coltrane: "Offering" (Expression, 1967)	10
3	Asteikon teoreettinen analysointi	12
3.1	Asteikon rakenne	12
3.2	Diatoniset terssi-intervallit	13
3.3	Diatoniset kolmisoinnut	14
3.4	Diatoniset nelisoinnut	15
3.5	Asteikon soveltuvuus jazzmollin moodeihin ja sointuasteisiin	17
3.5.1	Vahva edustus: moodit I, II ja VII	18
3.5.2	Heikko edustus: moodit: IV, V ja VI	20
3.5.3	Puuttuva III-moodi	22
3.6	Duuriasteikon II-moodi ja sen vaikutus	23
4	Käytännön sovellus kitaralle	24
4.1	Asteikkosormitukset, positiot ja niiden linkitys	24
4.2	Diatoniset nelisoinnut ahtaassa asettelussa	26
4.3	Diatoniset kolmisoinnut ahtaassa ja avoimessa asettelussa	28
4.3.1	Perusmuotoiset	28
4.3.2	Terssikäännökset	30
4.3.3	Kvinttikäännökset	31
4.4	Dominanttiseptimihajautukset & jazzblues	31
4.4.1	Dominanttiseptimisoinnun kannalta käyttökelpoiset hajautukset	32
4.4.2	Liike dominanttiseptimisointuasteiden välillä jazzblueskierrossa	34
4.5	Sointukuljetukset duuri- ja mollisävelläjien II-V-I –kadensseissa	35
4.5.1	Duurisävelläjissa: konsonoiva V-asteen dominanttiseptimisointu	35
4.5.2	Mollisävelläjissa: dissonoiva V-asteen dominanttiseptimisointu	37
4.5.3	Jännitteen säätteleminen V-asteella duurisävelläjissa	38
4.5.4	Johdatus hajasävelilmiöihin sointukuljetuksissa	40
4.6	Asteikosta puuttuvan 7-sävelen kohtalo	41

4.7	Lisäväri lineaarisuuteen: VII-asteen ylinouseva kolmisointu	43
5	Pohdinta	45
	Lähteet	48
	Liitteet	
	Liite 1. Asteikon soveltuvuus jazzmollin moodeihin ja sointuasteisiin (kooste)	

1 Johdanto

Pentatoninen b3 –asteikko: oheisen kuvan myötä esittelen nämä viisi säveltä ja sen, mitä olen neljä vuotta käsittäneen tarkasteluni aikana saanut niistä ammennettua.

C-pentatoninen b3 –asteikko



Asteikon sävelet on johdettu jazzmolliaasteikosta¹ ja tarkoitukseni opinnäytetyössäni on esittää sekä lineaarinen että vertikaalinen katsanto näihin säveliin liittyen. Asettamani tutkimuskysymys on osittain myös haaste tekijälleen: pystynkö onnistuneesti tallentamaan oman tietotaitoni opinnäytetyön riveille siten, että esittämäni asiat ovat sekä ymmärrettävissä että hyväksyttävissä? Entä miten esittämäni pohdinnat ovat sovellettavissa käytännössä; omalla kohdallani siis kitaralla soitettuna? Näiden jälkeen vielä: pystynkö osoittamaan pentatoninen b3 –asteikon mahdollisuudet varteenotettavana ilmaisuvälineenä pop/jazz-musiikissa?

Pentatoninen b3 –asteikon valitseminen opinnäytetyöni aiheeksi juontaa juurensa ensimmäiseen opiskeluvuoteeni Metropolia Ammattikorkeakoulussa. Tällöin kitaraopettajani Pekka Luukka näytti minulle kyseistä asteikkoa käsittelevän luvun Gary Campbellin ”Expansions” –improvisointioppaasta (1998, 7–8). Lähtökohtaisesti asteikossa kiehtoi itselleni erittäin tutun maaperän eli jazzmollin täysin uudenlainen ilmenemismuoto. Esimerkit käytännön sovelluksesta olenkin kehittänyt suurimmaksi osaksi jo tuona aikana.

Käyttämäni aineisto käsittää pääasiassa kirjallisuutta musiikin teorian alalta ja nämä kaikki löytyvät lueteltuina lähdeluettelossa. Mainittakoon näistä sointuhajautuksiin liittyen John Damianin ”The Guitarist’s Guide to Composing and Improvising” (2001), pentatonisuutta käsittelevä Masaya Yamaguchin ”Pentatonicism in Jazz” (2006) sekä teoreettisten nimityksien osalta Mark Levinen ”The Jazz Theory Book” (1995) ja Gary

¹ Jazzissa käytetty melodinen molliaasteikko, jossa sävelet 6 ja 7 pysyvät palautettuina asteikon kulkusuunnasta riippumatta (Hynninen 2006, 110).

Kellerin ”The Jazz Chord/Scale Handbook” (2002). Ennen opinnäytetyöni kirjoittamisen aloittamista olin myös kirjeenvaihdossa Gary Campbellin kanssa sähköpostitse.

Johdanto-osuuden jälkeen olen jakanut opinnäytetyöni pääasiallisesti kolmeen osaan: asteikon historialliseen tietoperustaan, sen teoreettiseen analysointiin ja lopuksi käytännön sovellukseen kitaralla. Ensimmäisessä näistä pyrin osoittamaan pentatoninen b3 –asteikon olemassaolon niin kromaattisen asteikon kautta kuin myös suhteessa elävään musiikkiin. Toinen luku on omistettu teoreettiselle analysoinnille, jossa esittelen asteikosta muodostettavat kolmi- ja nelisoinnut perusmuodossaan. Tämän lisäksi vertailen asteikon soveltuvuutta jazzmolli kanta-asteikkonsa² moodien ja sointuasteiden kuvastamiseen. Kolmannessa luvussa esittelen, miten kaikki edeltävä on omasta mielestäni parhaiten sovellettavissa kitaralla. Asteikkosormitusten ja sointuotteiden lisäksi esittelen käytännön esimerkkejä pop/jazz-musiikille tyypillisiin jazzblues-harmonioihin sekä II-V-I –kadensseihin liittyen. Osasta esimerkeistä olen tehnyt soivat versiot midisoundeilla ja ne ovat kuunneltavissa oheisen SoundCloud-linkin kautta:

<https://soundcloud.com/user-81713635/sets/pentatoninen-b3-asteikko-luvun-4-soivat-esimerkit>

Kutakin näistä edellä mainituista osista voidaan lähestyä omana kokonaisuutenaan ja tekstissä viitataan tarpeen mukaan jo edellä käsiteltyihin asioihin. Tämä siis mahdollistaa päälukujen tarkastelun vapaassa järjestyksessä. Viimeiset alaluvut tarjoavat ratkaisun tekstissä esiintyvälle teoreettisille ongelmakohtille ja ne toimivat myös lähtökohtana jatkotutkimuksen harjoittamiselle.

Opinnäytetyössäni esiintyvä nuottimateriaali on tehty poikkeuksetta Finale 2012 – nuotinnusohjelmalla. Edettäessä käytännön sovellukseen luvussa neljä, olen notaatiossa ottanut käyttöön myös tabulatuuriviivaston hahmottamisen helpottamiseksi kitaran otelaudalla. Tämän lisäksi olen paikoitellen liittänyt mukaan myös sointudiagrammit, joista käy ilmi kulloinkin käytettävät kitaran sointuhajautusotteet. Äänitiedostojen tekemiseen olen käyttänyt Band-in-a-box (versio 2014.80) sekä GarageBand (versio 10.1.2) –ohjelmia ja kokoonpano ääniraidoilla on lähtökohtaisesti jazztrio (kitara-basso-rummut) johon on tilanteen mukana lisätty piano perusharmoniaa korostamaan.

² engl. ”parental scale” – Asteikko, josta kulloinkin käsiteltävä asteikko/moodi on johdettu (Keller 2002, 10).

Erittäin tärkeä huomio on tietoinen valintani luopua harmonian yhteydessä käyttämästä termiä ”hajotus”³. Olen korvannut sen opinnäytetyössäni termillä ”hajautus”. Mainittakoon myös, että tarkastellessani pentatoninen b3 –asteikon soveltuvuutta jazzmollin kuvastamiseen, olen lähtökohtaisesti päättänyt luopua ajatuksesta jakaa pentatoninen b3 –asteikko omiin moodeihinsa. Huomio on tällöin mahdollista kiinnittää kaikkiin sen kanta-asteikon sisältämään seitsemään moodiin, eikä niinkään viisiäänisen asteikon tapauksessa vain viiteen niistä. Tämän takia onkin olennaisen tärkeää, että lukijana omaat tarvittavan pohjatiedon jazzmollista. (Kuitenkin ennen vertailua tämän ja pentatoninen b3 –asteikon välillä esittelen jokaisen moodin sointuasteineen lyhyesti).

Pentatoninen b3 –asteikko on oman itseilmaisuni kannalta erittäin tärkeässä roolissa mutta samalla myös harvemmin käsitelty väline improvisoinnissa. Siksi pidän oleellisena siihen osoitetun positiivisen tai negatiivisen suhtautumisen määrällistä itseisarvoa – tärkeintä vain, että se olisi mahdollisimman suuri.

”..ja minä päätin ryhtyä sotaan. Sotaan jossa ei ole kai ketään muita kuin minä.”
(Boheemi Kärnsijä Erakko 2007, www)

2 Tietoperusta pentatoninen b3 –asteikolle

2.1 Filosofiani pentatoninen b3 –asteikon taustalla

Opinnäytetyössäni en pyri pentatoninen b3 –asteikolla tarjoamaan kaiken kattavaa universaalista ratkaisua liittyen sekä harmonian että improvisaation mystiikan selvittämiseen. Näin ollen asteikkoa ei voida käyttää lähtökohtana näiden asioiden opiskelun aloittamiseen, vaan se on ennemminkin jo kertyneen pohjatiedon ja kokemuksen tuoman tietotaidon jatke. Tällöinkin on myönnettävä, että asteikko voi osoittautua varsin mielenkiintoisena ilmiönä eräälle ja yhtä lailla pelkkänä teoreettisena marginaalitapauksena toiselle.

Koen, että oma viehtymykseni pentatoninen b3 –asteikkoon perustuu sekä opiskeluni että ammatilliseni urani saatossa karttuneen musiikillisen ymmärrykseni luonteeseen. Sen kautta olen nimittäin havainnut Aristoteleen ”kultaisen keskiteen” –opin piilevän

³ ”Soinnun sävelten asetelua kutsutaan jazzissa sointuhajotuksiksi (engl. *voicings*)” (Perkiömäki & Joutsenvirta 2016, www).

oman mieltymykseni taustalla. Tällä tarkoitan sitä, että kitaristina olen jo varhaisessa vaiheessa tutustunut duuri/mollipentatoniseen⁴ asteikkoon – puoliksi soitinteknisistä syistä kuin myös tyyllisten seikkojen vaikutuksesta –, kun taas jazzmusiikin improvisoinnin myötä ratkaisevassa osassa on ollut syventyminen jazzmolliasteikkoon. Todettakoon ajan saatossa jälkimmäisen olleen paljon suuremmissa roolissa, sillä jazzmollin eksoottinen soundi yhdistettynä sen sisältämään rikkaaseen harmoniaan ovat tarjonneet paljon laajentamista soittimen ulkopuoliseen, sanoisinko yleismusiikilliseen maailmaan. Sen sijaan perinteistä laatua omaavat pentatoniset asteikot ovat hiljaiselon jälkeen saaneet soitossani uutta tuulta alleen vasta lähivuosina, kun katsantoni on vaihtunut muutamista geneerisistä⁵ pentatonisista asteikoista käsitteeseen pentatonismi⁶, eli uudelleenlaiseen tapaan hahmottaa musiikkia eritoten näiden viisiäänisten sävelkollaasioiden kautta.

Kaiken edeltävän valossa koen pentatoninen b3 –asteikon yhdistävän nämä kaksi maailmaa itselleni sopivaan muottiin. Vain viidestä sävelestä koostuessaan se tarjoaa tilaa ja hengittävyttä lineaaristen melodioiden luomiseen. Yhtä lailla se pitää sisällään myös monipuolisen sekä –sävytteisen harmonian, onnistuen samalla yhdistämään niin eksotiikan kuin perinteen. Vaikka asteikko omaakin eittämättä oman yleismusiikillisen laatunsa, totean kuitenkin vielä lähestyneeni sitä alun perin täysin kitaralähtöisesti – eli oman musiikillisen itseilmaisuni kautta. Toivonkin tällä kirjallisella presentaatiolla pystyväni herättämään mielenkiintoa pentatoninen b3 –asteikoksi kutsutun musiikillisen pikkujättilään ihmeellistä maailmaa kohtaan.

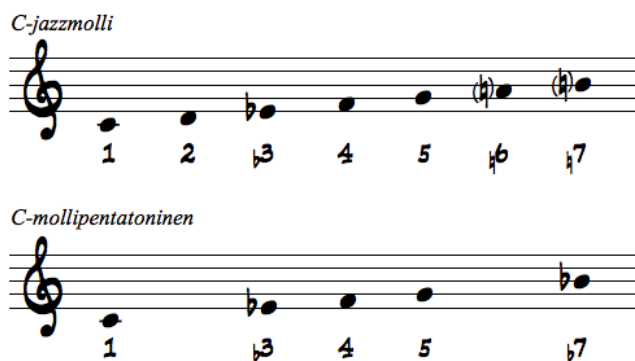
2.2 Asteikon alustus: jazzmollin ja mollipentatonisen esittelyä

Koen vahvasti pentatoninen b3 –asteikon tarkastelun ja ennen kaikkea ymmärtämisen edellyttävät jo aikaisempaa pohjatietoa etenkin perusteorian liittyen: asteikkojen muodostaminen, sävellajajattelu sekä jazztyylisuunnalle ominaisten piirteiden hallitseminen. Kuitenkin jotta pystyn jatkossa tarpeeksi korostamaan pentatoninen b3 –asteikon erikoisuuksia, haluan ensiksi käydä läpi muutaman erityispiirteen kahdesta täysin vastakkaisesta asteikosta, jotka ovat jazzmollin ja mollipentatoninen.

⁴ Duuripentatonisen V-moodin on mollipentatoninen, joka on kuitenkin niin yleisessä käytössä, että se koetaan omaksi ykseytenään (Levine 1995, 195).

⁵ Yleisluonteinen.

⁶ ks. kohta [2.3]



Edempänä käydään läpi tarkemmin jazzmolliaasteikon merkitys sekä ilmentymät pentatoninen $\flat 3$ –asteikon kanta-asteikkona, joten tässä vaiheessa esittämieni asioiden validiteetti jätettäköön kyseenalaistamatta. Mollipentatoniseen olen päätenyt siitä syystä, että vaikka pentatoninen $\flat 3$ asteikko seuraakin rakenteellisesti juuri duuripentatonisen asteikon "kaavaa" – sisältäen kanta-asteikon sävelet 1, 2, 3, 5 ja 6 – niin koen tarpeelliseksi käyttää tarkoituksiini sen rinnakkaismollin ilmentymää, eli mollipentatonista asteikkoa. Sävelet pysyvät siis samoina, mutta näin ollen molemmat vertailemamme asteikot edustavat mollitonalityyttä.

Koen asteikkojen ainoan yhdistävän tekijän olevan se, että molemmissa tapauksissa avoid⁷-nuotit loistavat poissaolollaan. Tämän jälkeen vuorossa onkin sitten juuri nämä polarisoivat eroavaisuudet, joista ensimmäinen paljastuu tutkimalla asteikkojen intervallirakennetta. Vertailemmeikin seuraavaksi jazzmollista muodostuvia diatonisia kvartteja ja mollipentatonisesta muodostuvia diatonisia terssejä⁸ keskenään. (Huomaamme, että jälkimmäisen kohdalla muodostuvat intervallit ovat myös kvartteja, yhtä poikkeusta lukuun ottamatta). Toki seitsemänsävelisestä asteikosta saadaan intervaleja muodostettua lähtökohtaisesti enemmän, mutta huomio tulee kiinnittää heti kättelyssä mollipentatonisen konsonanssiin, jonka jälkeen jazzmollin esittäytyy erittäin dissonoivana tapauksena.

⁷ Sointusäveleen ylhäältäpäin puoliaskelsuhteessa esiintyvät asteikon sävelet (Levine 1995, 37-39).

⁸ Diatoniset intervallit vähemmän kuin seitsemän säveltä sisältävissä asteikoissa tarkoittavat näiden sävelten mieltämistä eri intervallietäisyyksistä huolimatta peräkkäisinä, jolloin esim. diatoniset terssit muodostuvat asteikon joka toista säveltä tarkastelemalla (Campbell 1998, 40).

C-jazzmollin diatoniset kvartti-intervallit

C-mollipentatonisen diatoniset terssi-intervallit

Seuraavaksi katsaus oheisia intervaleja pinoamalla muodostettaviin sointuihin. Yleisen konsensuksen mukaan perinteiset terssipinoiset kolmi- ja nelisoinnut edustavat funktionaalisuutta, kun taas kvarttisointujen luoma *sus*-harmonia näin ollen modalismia (Keller 2002, 19, 24-27, 32-33). Koska mollipentatoninen muodostaa diatonisilla terssipinoillaan sekä kolmi- että kvarttisointuja, niin esittelen ne yhtenä pakettina. Sen sijaan jazzmollista käsittelemme vain siitä muodostuvat kvarttisoinnut. Näin meille paljastuu asteikon sisäsyntyinen dissonoiva luonne, kun taas mollipentatoninen esittäytyy alati vellovan seesteisenä ja auvoisana.

C-jazzmollin diatonisista kvarteista muodostetut kvarttisoinnut

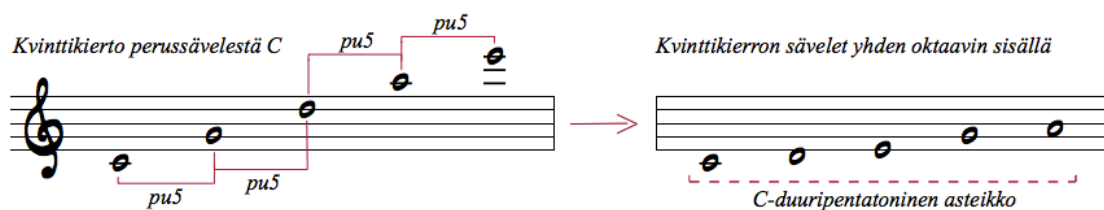
* merkityt sisältävät tritonus-intervallin

C-mollipentatonisen diatonisista tersseistä muodostetut kolmisoinnut

Koen oheisen vastakkainasettelun valossa näiden asteikkojen edustavan toisistaan poikkeavia katsantoja. Jatkossa pyrin osoittamaan miten varsinainen aiheemme eli pentatoninen $b3$ –asteikko pitää sisällään karaktärejä niin jazzmollin kuin mollipentatonisenkin maailmasta.

2.3 Pentatonismista yleensä

Pentatonismi on yleismaailmallinen ilmiö ja sitä esiintyy kaikenlaisissa musiikkityyleissä sekä kulttuureissa eri puolilla maailmaa. Länsimaissa tunnetuin pentatoninen asteikko on nimeltään duuripentatoninen ja sen yleisesti hyväksyty alkuperä löytyy, kun tarkastellaan kvinttikierron mukaisia säveliä. (Yamaguchi 2006, 1.)



Huomaamme näiden sävelien löytyvän myös perinteisestä duuriasteikosta. Verrattuna tähän kanta-asteikkoonsa voimme todeta duuripentatonisen sisältävän sen sävelet 1, 2, 3, 5 ja 6.

C-duuriasteikko kanta-asteikon sävelet 1-2-3-5-6
=> C-duuripentatoninen



Tämän erittäin konsonoivan duuripohjaisen pentatonisen asteikon karakteri on juurikin sen hengittävä luonne, joka luo kuulijalle kuvan ilmavuudesta. Tämän mielikuvan saa aikaan kokoaskelta suuremmat intervallit asteikon sisällä, sekä kaikenlaisen kromatiikan puuttuminen.

Jazzmusiikissa pentatoniset asteikot esiintyivät erityisesti 1920-luvun swing-aikakaudella mutta katosivat bebop-aikakaudella. Pentatonismi yleistyi kuitenkin jälleen 1960-luvulla erityisesti tenorisaksofonisti John Coltranen ja pianisti McCoy Tynerin vaikutuksesta. (Levine 1995, 194.)

Pentatoninen $b3$ -asteikko edustaa harvinaisempaa ääripäätä näistä viisisävelistä asteikoista. Sen tuottamalla soundilla pystytään ilmentämään erityisesti jazzissa käytetyn melodisen mollin äänimaailmaa (Campbell 1998, 7). Nimityksen sekä alkuperäisen teoreettisen taustan kyseiselle asteikolle on luonut amerikkalainen alttofonisti ja musiikkipedagogi Gary Campbell, joka tutustui kyseiseen idiomiin tutkimalla John Coltranen myöhäiskauden tuotantoa.

2.4 Asteikon olemassaolon oikeuttaminen ääripäidensä kautta

Vaikka kyseessä onkin harvinaisempi asteikko, esiintyy se kuitenkin listattuna Nicolas Slonimskyn kuuluisassa teoksessa ”Thesaurus of Musical Scales and Patterns” (1947). Siinä Slonimsky (1947, 160-168) esittelee eri pentatonisia asteikkoja sekä niiden käyttömahdollisuuksia. Esimerkiksi John Coltranen tiedetään monien muiden muusikoiden lisäksi käyttäneen tätä kyseistä kirjaa lähdemateriaalinaan harjoittelussaan (Porter 2000, 149). Modernia musiikkipedagogista katsantoa asteikon kategorisoinnissa edustaa japanilaissyntyinen jazzkitaristi Masaya Yamaguchi, joka kirjassaan ”Pentatonicism in Jazz” (2006) on Slonimskyn verrattuna sekä laajentanut erilaisten pentatonisten asteikkojen määrää kuin myös luonut oman kategorisointimenetelmänsä näille. Tässä järjestelmässä pentatoninen b3 –asteikon koodi on 5-29Mc, ja esittelemälle sen seuraavaksi pyrin puhtaasti teoreettisesta näkökulmasta oikeuttamaan asteikon olemassaolon. Sen jälkeen luovan fenomenologisesta näkökulmasta esittelen asteikon ilmiönä suhteessa elävään musiikkiin eli miten se esiintyy John Coltranen soitossa.

Rakentamalla näiden edellä mainittujen katsantojen suoman tietoperustan päälle voimme täten jatkossa turvallisemmin edetä tietotaitomme kartuttamiseen suhteessa pentatoninen b3 –asteikon tarjoamiin mahdollisuuksiin.

2.4.1 5-29Mc (Masao Yamaguchin kategorisointimenetelmässä)

Yamaguchin lähtökohta kategorisointimenetelmänsä luodessaan oli saada se kattamaan kaikki kromaattisesta asteikosta muodostuvat sävelyhdistelmät, aina kahdesta nuotista yhteentoista asti. Tämän saavuttamiseksi hän (Yamaguchi 1999, 1) päätti kokonaan luopua käyttämästä termiä ”asteikko” ja näin ollen kaikki muodostuvat sävelyhdistelmät kulkevatkin nimellä ”osajoukko” (engl. ”subset”).

Pentatoninen b3 –nimellä tuntemani sekä mieltämäni asteikko siis esiintyy Yamaguchin menetelmässä koodilla 5-29Mc. Koodin ensimmäinen numero ”5” tarkoittaa viiden sävelen laajuista osajoukkoa, tuttavallisemmin siis pentatonista asteikkoa. Seuraava numero ”29” on järjestysnumero. Se kertoo, kuinka monentena kyseinen osajoukko sijaitsee yhteensä 66 eri mahdollisuudesta. Kyseinen järjestysnumero korreloi suoraan sen kanssa, miten lähellä osajoukon sisältämät sävelet ovat toisiaan. Esimerkiksi koodin 5-1 osajoukko on järjestyksessä ensimmäinen ja näin ollen asettelultaan ahtain mahdollinen: intervallirakenteeltaan 1-b2-2-b3-3, oheisen kuvan mukaisesti:

5-1 osajoukko perussävelestä C



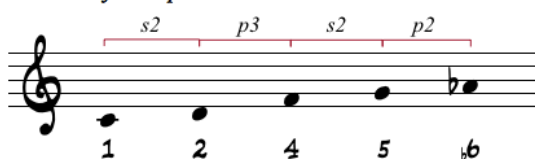
Sen sijaan numeron 29 omaavan osajoukon intervallirakenne on muotoa 1-b2-b3-b5-b6. Tämä saattaa vaikuttaa oudolta: osajoukolla ei nimittäin äkkiseltään näyttäisi olevan paljoakaan yhteistä pentatoninen b3 –asteikon kanssa:

5-29 osajoukko perussävelestä C



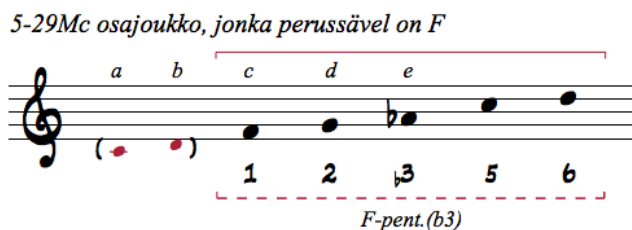
Kuitenkin Yamaguchin menetelmän sisäänrakennettu nerous piilee osajoukon sävelten muodostamien peräkkäisten intervallien peilaamisesta (engl. *"mirror inversion"*), eli niiden järjestyksen kääntämisestä lopusta alkuun. Koodissa tätä toimenpidettä kuvaa osajoukon järjestysnumeron perässä kirjain "M". Näin ollen todettakoon alkuperäisen 29. osajoukon etenevän perussävelestä järjestyksessä eteenpäin aina seuraavaan säveleen intervallein p2-s2-p3-s2 ja nämä intervallit päinvastoin lueteltuina ovat s2-p3-s2-p2. Näin muodostuva osajoukko ilmaistaan koodilla "29M". Tämän kyseisen osajoukon rakenne perussävelestä ilmaistuna on muotoa 1-2-4-5-b6.

5-29M osajoukko perussävelestä C



Tämäkään ei kuitenkaan vielä muistuta pentatoninen b3 –asteikkoa, mutta vakuutan että kyse on enää vain katsannosta, eli siitä miten tarkastelemme tätä osajoukkoa. Koodista viimeisenä löytyvä pieni kirjain nimittäin tarkoittaa mikä osajoukon sävel tulkitaan kulloinkin sen perussävelenä. (Tämä katsanto on helppo rinnastaa esim. duuriasteikon eri säveliltä rakentuviin moodeihin). Edellä mainittu osajoukko 29M rakenteellaan 1-2-4-5-b6 ilmaistaan sellaisenaan kirjaimella "a", joka siis viittaa osajoukon ensimmäiseen säveleen perussävelenä. Kun kirjaimen "c" johdosta vaihdamme edellä luvutun mukaisesti katsantoamme, niin tulkitsemmekin osajoukon kolmannen sävelen (b3) sen perussäveleksi ja – mitään sisäisiä intervallisuhteita muuttamatta – muodostuva

osajoukko on tältä uudelta perussäveleltä rakennettaessa muotoa 1-2-b3-5-6. Näin olemme viimein saaneet muodostettua pentatoninen b3 –asteikon. Kuvassa lyhennettynä siis muotoon "F-pent.(b3)".



Tämän erittäin teoreettiskryptisen pohdinnan tuloksena olemme oikeuttaneet pentatoninen b3 –asteikon olemassaolon kromaattisen asteikon tarjoaman sävelvarannon sisällä. Seuraavaksi haemme oikeutuksen kyseiselle asteikolle puhtaasti sekulaarin todellisuuden näkökulmasta.

2.4.2 John Coltrane: "Offering" (Expression, 1967)

"Muistan havaitseeneeni pentatoninen b3 –asteikon Coltranen sooloissa hänen "Expression" –levyllään. Se löytyy kolmannelta raidalta "Offering" – Coltrane soittaa tenorifonia kaiken sen huilumatskun jälkeen. [...] hän soittaa soljuvan nuottirykelmän Gb7sus-soinnun päälle ja näistä havainnollistuu Db-pentatoninen b3 –asteikko (lukuunottamatta Cb-säveltä muutamien viimeisten nuottien aikana). Perusolemukseltaan tämä on vain Dbm6/9-soinnun sävelet Gbsus-pedaalin päälle soitettuna – luonteeltaan erittäin tavanomaista."⁹

(ote henkilökohtaisesta kirjeenvaihdosta Gary Campbellin kanssa 9/2016)

Oheisen lainauksen myötä esittelen transkriptiini Coltranen soittamasta linjasta, jonka pohjalta Campbell on alun perin lähtenyt tutkimaan pentatoninen b3 –asteikkoa:

John Coltrane:

"Offering" (Expression, 1967)

transkriptio tenorisaksofonisoolosta (3:08-)



⁹ "I remember identifying a Pentatonic b3 in what 'Trane played within his solos on "Expression". It's in the third track "Offering" – 'Trane plays tenor after all the flute stuff. [...] he plays a cascading line over a Gb7sus chord (concert) that frames out the concert Db Pentatonic b3, (except for the C-flat in the last few notes). In essence, it's just Dbmin6/9 over Gbsus pedal – very conventional."

Kuten havaita saattaa, linja on suhteellisen lyhyt ja ainoa laatuaan ”Offering” -kappaleen soolossa, sillä sitä ympäröi muilta osin Coltranen improvisoinnissa runsas mollipentatonisen asteikon käyttö. Tätä suorastaan satunnaiselta vaikuttavaa sekvenssin omaista linjaa voisi lähestyä pelkästään ohikiitävänä hetkenä osana isompaa kokonaisuutta. Kuitenkin juuri tämä hetkellinen luopuminen alla soivan sus-soinnun ja sen seesteisyyttä vahvasti tukevan mollipentatonisen asteikon symbioosista osoittautuu erittäin vahvaksi kannanotoksi (engl. ”statement”) melodisen linjan suhteen. Tämä seesteisyyden ja pentatoninen b3 –asteikon luoman eksoottisuuden vahva vastakkainasettelu korostuu useamman kuuntelukerran jälkeen vielä entisestään, enkä voi kiistää sitä (mahdollista) efektiä, joka sillä on kuulijaansa – kuten Campbelliin, hänen kuvaillessaan omaa kokemustaan:

”..se sai mielenkiintoni heräämään. Coltrane yhdisti soitossaan sekä kauneuden että auktoriteetin – hänen valitsemansa nuotit olivat tarkkaan harkittuja tähän tarkoitukseen, tilanteen intensiivisestä luonteesta huolimatta.”¹⁰
(ote henkilökohtaisesta kirjeenvaihdosta Gary Campbellin kanssa 9/2016)

Kuitenkin puhtaasti teoreettisesti tarkasteltuna Coltranen linja ei ole täysin aukoton. Nimittäin, fraasin loppupuolella esiintyvä Cb-sävel on omiaan murentamaan puhtaasti Db pentatoninen b3 –asteikkoon pohjautuvan sävelikön käytön, sillä se on asteikkoon kuulumaton b7-sävel. Omat korvani toteavat fraasin aloittavan kohosävelen olevan myös tämä Cb-sävel, mutta olen omassa kokemusmaailmassani jättänyt sen vähemmälle huomiolle. (Tämä siksi, että tulkitsen sen pelkästään temaattisena ratkaisuna aloittaa linja juurikin alla soivan Gb7sus-soinnun pidätetysääneltä eli 4-säveleltä). Tulen palaamaan tähän asteikon puuttuvasta 7-sävelestä johtuvaan dilemmaan tarkemmin opinnäytetyöni luvuissa [3.6] ja [4.6].

Nyt olen esitellyt elämysmaailmamme dualistisen luonteen mukaisesti kaksi vastakkaista näkemystä pentatoninen b3 –asteikon esiintymisestä niin elävässä musiikissa kuin myös sitä kartoittavassa teoriaopissa. Näiden kahden suhteessa toisiinsa ääriesimerkkeinä toimivien tapausten myötä koen omalta osaltani oikeuttaneeni pentatoninen b3 –asteikon olemassaolon ja näin ollen oman siihen kohdistuvan tarkasteluni primääreimmät lähtökohdat. Seuraavaksi esittelen oman näkemykseni pentatoninen b3 –asteikon teoreettiseen analysointiin sekä käytännön sovellukseen liittyen.

¹⁰ ”..that’s what sparked my interest. ‘Trane played with such beauty and POWER – his notes were precisely chosen, even within the density of what he was doing.’”

3 Asteikon teorettinen analysointi

3.1 Asteikon rakenne

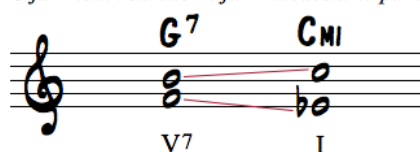
Pentatoninen b3 –asteikko noudattaa samaa rakennetta kuin edellä kohdassa [2.1] mainittu duuripentatoninen asteikko, eli annetusta kanta-asteikosta on valittu sen sisältämät sävelet 1, 2, 3, 5 ja 6 suhteessa perussäveleen. Koska käsittelemäni asteikon kanta-asteikoksi on vahvistettu jazzmolliaasteikko, muodostuva sävelikkö on muuten samanlainen, ainoana erotuksena alennettu 3-sävel (b3).

*C-jazzmollin kanta-asteikon sävelet 1-2-b3-5-6
=> C-pent.(b3)*



Toinen tapa ilmaista asteikon muodostamiseen tarvittavat sävelet on verrata sitä suoraan sen kanta-asteikkoon ja todeta tästä seitsemänsävelisestä asteikosta käytettävien kaikkia muita paitsi sen säveliä 4 ja 7. Huomiota tulee kiinnittää eritoten siihen tosiseikkaan, että sekä duuri- että jazzmolliaasteikossa nämä poisjätetyt sävelet muodostavat keskenään tritonus-intervallin, ja ovat sävellajin V-asteen dominantti-septimisoinnun karakterisävelet, eli suuri terssi (3) ja pieni septimi (b7).

C-jazzmollin sävelten 4 ja 7 muodostama purkaustendenssi



Tämä vahvan purkaustendenssin sekä rauhattomuuden puute, jonka sävellajin 4- ja 7-sävelet aiheuttaisivat, tekevät pentatonisista asteikoista melodisemman kuin myös käyttötarkoitukseltaan sulavamman kuuloisia (Campbell 1998, 8). Lineaarisesti ilmaistuna asteikon kaava on siis 1-2-b3-5-6 suhteessa perussäveleen ja vertikaalisesti tarkasteltuna asteikon sävelistä muodostuu perussävelen m6/9-sointu.



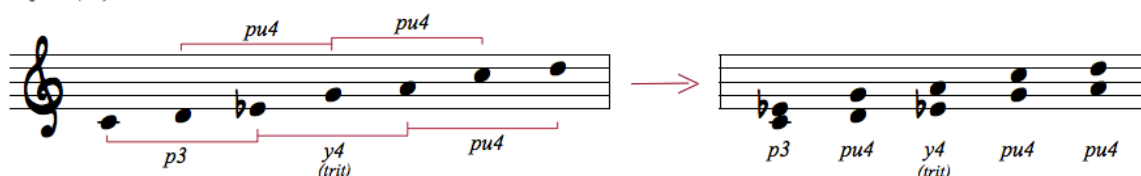
Koska jazzmolliaasteikko ei pidä sisällään yhtään avoid-nuottia, ovat näin ollen kaikki asteikon sävelet kuin myös niistä muodostetut sointuhajautukset käytettävissä kunkin jazzmollin sisältämän sointuasteen yhteydessä (Levine 1995, 72-74). Tämä itsessään jo mahdollistaa siitä johdetun pentatoninen b3 –asteikon todella monipuolisen käytön varsin erilaisten harmonisten tilanteiden yhteydessä.

Vaikka duuripentatoninen asteikko ei sisällä yhtään dissonoivia intervaleja (vähennetyt ja ylinousevat) niin jazzmolliaasteikon erikoisuutena onkin se, että sen sisällä muodostuu sävelten b3 ja 6 välille toinen tritonus, joka näin ollen löytyy myös pentatoninen b3 –asteikosta. Soundillisesti tämä yhdistää pentatoninen b3 –asteikon lähemmäksi juurikin jazzmollin eksotiikkaa, luoden pesäeroa perinteisiin duuriasteikosta johdettuihin pentatonisiin asteikkoihin. Lisäksi mainitun tritonus-intervallin sisältämä purkaustendenssi ei kuitenkaan kohdistu sävellajin perusasteeseen. Tämä tekee asteikosta mitä oivallisimman mediumin ja oikein käytettynä sitä voidaan myöhemmin hyödyntää erityisesti dominanttiseptimisointuja sekä jazzbluesia tarkasteltaessa.

3.2 Diatoniset terssi-intervallit

Ohessa on esitetty pentatoninen b3 –asteikon sävelistä muodostuvat diatoniset terssit. Huomiota tulee kiinnittää näiden intervallien sävyjen monimuotoisuuteen: edustettuna ovat niin konsonoivat (puhdas kvartti), dissonoivat (ylinouseva kvartti) kuin myös harmoniset (pieni terssi) intervallit.

C-pent.(b3) diatoniset terssi-intervallit



Campbell (1998, 7) ehdottaa jo pelkästään näiden terssi-intervallien generisen sekvenssiharjoittelun muodostavan todella hienon soundipaletin, joka mahdollistaa pentatoninen b3 –asteikon lähestymisen varsinkin melodisesta näkökulmasta.

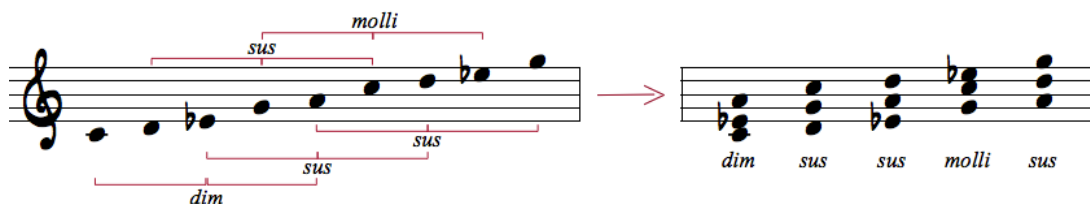
Esimerkki C-pent.(b3)-sekvenssitreenistä



3.3 Diatoniset kolmisoinnut

Kuten edelläkin mollipentatonisen yhteydessä, niin myös pentatoninen b3 –asteikon kohdalla keskitymme pelkästään asteikon diatonisista tersseistä muodostuvien terssipinosointujen kartoittamiseen – soinnut muodostuvat siis asteikon joka toisesta sävelestä. Tämä siksi, että perinteisten kolmi- ja nelisointujen lisäksi myös kvarttisoinnut ovat läsnä, eikä niitä näin ollen käsitellä erikseen. Tässä vaiheessa tyydyn ilmaisemaan kyseiset soinnut pelkästään perusmuotoisina. (Käännökset erilaisine asetteluineen käydään läpi vasta soveltavan osuuden aikana ja tällöin kitaralle sovitettuna). Ohessa esitettynä siis perusmuodossaan asteikosta muodostuvat diatoniset kolmisoinnut.

C-pent.(b3) diatoniset kolmisoinnut



On siis tärkeää huomata, että edustettuina ovat sekä kolmisoinnut että kahden päällekkäisen – laadultaan mahdollisesti erilaisen – kvartin muodostamat *sus*-soinnut. Tämä aspekti on jo omiaan luomaan pesäeroa seitsensävelisten asteikkojen sisällä kuljetettaviin diatonisiin harmonioihin, jotka tyypillisesti olisivat kategorisoitavissa pelkästään joko terssi- tai vaihtoehtoisesti kvarttipinojen maailmaan. Edelläkin kohdassa [2.2] todettiin mollipentatonisen asteikkoa tarkasteltaessa, että viisiäänisten asteikkojen sisällä tapahtuu sävelten välisten sekuntia isompien etäisyyksien johdosta pakosti sekä terssi- että kvarttisuhteisia sointuja – tämä pitää nyt myös paikkansa pentatoninen b3 –asteikon kohdalla.

Huomion arvoista on myös se, että ammentaessaan sävynsä vahvasti mollitonalityetista, voi asteikon perusääneltä muodostuva vähennetty- eli *dim*-sointu hämmentää kokematon tarkastelijaansa. Kuitenkin tämä asia selkenee edellä nelisointuja

käsitellessä, joten tyydyn tässä vaiheessa vain toteamaan perusäänen perusmollikolmisoinnun löytyvän itseasiassa 5-säveleltä – kyseinen sävel muodostaa perusäänen mollikolmisoinnun kvinttikäännöksen. (Joskin nelisoitujen yhteydessä joudun laajentamaan tulkintaani myös tämän 5-sävelen kohdalla).

Todettakoon vielä, että näiden vain kolme ääntä sisältävien harmonioiden sisältä on mahdollista utilisoida erittäin joustava tapa hajautusten liikuttamiseen kulloinkin vallitsevan harmonisen tilanteen aikana. Verrattuna esimerkiksi neli-, viisi- ja kuusiäänisten harmonioiden lähtökohtaisesti paksumpaan soundiin, tarjoaa tarkastelemamme kolmiääninen maailma eräänlaista sisäänrakennettua kepeyttä, jonka johdosta jokainen yksittäinen ääni soinnun sisällä pääsee oikeuksiinsa. (Damian 2002, 82.)

3.4 Diatoniset nelisoinnut

Edellisessä kohdassa muodostettuja kolmisointuja nyt nelisoinnuiksi laajennettaessa varmistuu pentatoninen $b3$ –asteikon soundimaailman eittämätön jazzmollipainotteisuus. Erityisen vahvasti läsnä on kanta-asteikkoa kuvaillessaan Levinen (1995, 57) esittämä sekä tumma että eksoottinen soundi. Huomion arvoista on havaita viidestä muodostetusta nelisoinnusta ainoastaan asteikon 6-säveleltä rakentuvan kvarttipinoisen sus-soinnun edustavan konsonoivaa soundia, sillä se rakentuu kokonaan puhtaista kvarteista. Muut nelisoinnut nimittäin pitävät sisällään joko asteikon $b3$ - ja 6-sävelten muodostaman tritonusintervallin tai muun inharmonisen intervallin.

C-pent.(b3) diatoniset nelisoinnut

The diagram illustrates the construction of four-note chords from a C pentatonic scale with a flat third (C, Eb, F, G, Bb). On the left, the scale is shown with brackets identifying intervals: $m6 \leftrightarrow m7b5$, $7sus4(b9)$, $m11$, $maj7\#4$, and $m6/9$. An arrow points to the right, where four chords are shown: $Cm^{11}/b9$, $D7(b9)sus4$, $Eb\Delta7\#4$, and Cm^{11}/G (with $(A^{7/G})$ written below it).

Asteikon jokaiselta säveleltä rakennettu nelisointu ansaitsee lähempää tarkastelua, sillä kaikkia niistä ei voida analysoida suoraan jazzmollin kanta-asteikkonsa perusteella.

Miamin yliopiston professori Gary Keller (2002, 41) listaa 1-säveleltä muodostuvan $m6/9$ -nelisointuhajautuksen tyypilliseksi kyseisellä sointutyypillä käytettäväksi hajautukseksi.

Tämä auttaa meitä mieltämään asteikon 1-säveleltä muodostuvan soinnun todellakin asteikon mollitoonikana, vaikka edellisessä kohdassa [3.3] sille muodostuikin kolmisoinnuksi pelkillä 1-b3-6 sävelillä harhaanjohtavasti dim-sointu. Kuitenkin laajennettaessa nelisoinnuksi käy ilmi, että kyseessä on vahvasti 1 ja b3 –sävelillään mollitonaliiteettiin kuuluva toonikasointu, josta löytyy myös sen lisäsävelet 6 ja 9.

Keller (2002, 31) mainitsee myös asteikon b3-säveleltä muodostuvan kvarttipinosoinnun tyypilliseksi hajautukseksi maj7#4-soinnulle. Siinä juurikin ylinousevan 4-sävelen (#4) karakteri luo vanhan viittauksen duuriasteikon neljännen eli lyydisen moodin soundiin. Tarkkaavaisin lukija havaitsee tässä kohtaa ristiriidan kanta-asteikon sisältämiin moodeihin liittyen ja tulen jatkossa selittämään tilanteen luonteen seikkaperäisesti kohdassa [3.5.3].

Asteikon 2-säveltä muodostuva 7sus4(b9) poikkeaa perinteisestä funktionaalisen harmonian muodostamisesta siten, että se sisältää pienen nooni-intervallin (b9) ääriääntensä välillä.

Tämä melodiaan sopimaton sointusävel tulkitaan ns. inharmonisena sävelenä, joka on luonteeltaan riitasointinen eikä siis kuulu pysyvästi sointuun. Tällainen sävel esiintyy aina yläpuolisena johtosävelenä puolisävelsuhteessa johonkin soinnun muuhun säveleen. (Backlund 1983, 27.)

Kuitenkin kitaristi Tom Lippincott ehdottaa (*Modern Jazz Guitar 3: Harmony*, USA 2011) nykyaikaisen harmonisen lähestymisen olevan luonteeltaan enemmän polytonaalista, jossa pyritään yhdistämään sekä tonaalinen että modaalinen lähestymistapa harmoniassa. Näin ollen muodostettu 7sus4(b9)-sointuhajautus tarjoaa hienon lähtökohdan perinteiseksi koetun soundipaletin laajentamiseen. Kuriositeettina oheinen esimerkki inharmonisen b9-intervallin esiintymisestä ääriäänten välillä kitaristi Jonathan Kreisbergin soitossa:

Jonathan Kreisberg:
"I'll be seeing you" (*Nightsongs*, 2009)
 transkriptio teeman tahdeista 17-19

* Abmaj7 (septimikäännös)
 => Fm9 ylärakenne

Asteikon 5-säveleltä muodostuva m6-soinnun kvinttikäännös voidaan Levinen (1995, 66) tulkinnan pohjalta kokea pelkkänä superimpositiona¹¹ jazzmollin I-asteelle – pentatoninen b3 –asteikon suhteen siis perusäänen m6/9-soinnulle. Kuitenkin laajalaisempi katsanto olisi tulkita sointu ennemminkin m7b5-soinnun septimikäännöksenä, jolloin sen mahdollisuudet mm. puolidimi¹²-tilanteissa pääsisivät oikeuksiinsa, etenkin yhdistettynä seuraavaksi käsiteltävän soinnun kanssa.

Asteikon 6-säveleltä muodostuva m11-kvarttisointu edustaa paljon konsonoivampaa soundia kuin muut pentatoninen b3 –asteikon nelisoinnut. Näin ollen voisin todeta sen toimivan kaikissa doorista soundimaailmaa vaativissa tilanteissa, sillä se on tyypillinen modaalisen aikakauden ns. ”so what” –sointu. Ongelmana vain on, että yhdistettynä asteikon muihin nelisointuihin käy nopeasti ilmi tämän katsannon eittämätön näköalattomuus. Sen sijaan pyydän kiinnittämään huomion asteikon 1-sävelen m6/9-soinnun (perusmuodossa) ja 5-sävelen m7b5-soinnun (septimikäännös) välillä. Koska kummatkin edustavat omalla säveliköllään myös kumppaninsa harmonista väriä, ehdotan näin ollen, että näiden välissä sijaitseva 6-sävelen m11-sointu toimii välisointuna – sanoisinko eräänlaisena transitiona – siirryttäessä soinnusta toiseen.

3.5 Asteikon soveltuvuus jazzmollin moodeihin ja sointuasteisiin

Tarkastelemme nyt miten pentatoninen b3 –asteikon avulla hahmottuvat sen kanta-asteikon eli jazzmollin seitsemän eri moodia ja miten se pystyy kuvastamaan jazzmollin sisältämää seitsemää eri sointuastetta. Todetaan heti rehellisyyden nimessä, että koostuessaan vain viidestä sävelestä seitsensävelisen kanta-asteikkonsa verrattuna, on näin ollen taattua näiden kahden puuttuvan sävelen heijastuvan jotenkin eri moodeissa selvemmin kuin toisissa. Tämän vuoksi olenkin jo alustavasti jakanut moodit edustukseltaan valmiiksi vahvoihin ja heikkoihin, jotka nimensä mukaisesti kuvastavat pentatoninen b3 –asteikon soveltuvuutta tilanteissa, joissa kyseistä moodia haluttaisiin – vai tohtisinko sanoa ”suotaisiin” – käytettävän. Kuitenkin tämä tyly kahtiajako ei välttämättä muodosta heikommiksi listaamistani moodeista täysin käyttökelvottomia, vaan tutkimukseni edetessä pyrin varsinkin kohdan [4.7] myötä paljastamaan varsin mielenkiintoisi aspekteja juuri tällaisiin tapauksiin liittyen. Kaikki vertailemani moodit sointuasteineen olen lopuksi koonnut yhteiseen taulukkoon (Liite 1).

¹¹ Erotuksena harmoniassa esiintyville korvauksille (engl. ”substitution”), erilaiset ilmiöt esiintyvätkin yhtä aikaa eli päällekkäin soitettuina (Liebman 1990, 14, 173).

¹² yleisessä käytössä oleva nimitys m7b5-soinnuille, myös sen esiintyessä lisäsävelten 9, 11 ja b13 kanssa.

3.5.1 Vahva edustus: moodit I, II ja VII

Kanta-asteikon I-moodi – eli totutummalta nimeltään jazzmollin – osoittautuu suhteellisen selvänä tapauksena, sillä pentatoninen b3 –asteikon sävelet muodostavat vertikaalisesti tulkittuna jo valmiiksi m6/9-soinnun. Tämä kyseinen sointu esiintyy yleisesti jazzmollin I-asteella käytettävänä sointuna (Hynninen 2006, 114). Kaikki pentatoninen b3 –asteikon sävelet kuuluvat siis kanta-asteikon perusmollikolmisointuun (sävelet 1, b3 ja 5) tai sitten sen soundia värittäviin lisäsäveliin (sävelet 6 ja 9). Kuitenkin asteikkomme ei täytä Levinen (1995, 58) sekä Kellerin (2002, 41) molempien mainitsemaa suuren septimin omaavan mmaj7-soinnun kriteerejä, joka myös soveltuu käytettäväksi kanta-asteikon I-asteen sointuna. Vaikkakin pentatoninen b3 –asteikon sävelet toki soveltuvatkin soitettavaksi myös tämän sointutyypin päälle, niin havaitsemme kanta-asteikon johtosävelen poissaolon vaikuttavan jo heti pentatoninen b3 –asteikon luonteeseen ja näin ollen myös sen mahdollisuuksiin. Tämä ristiriita tulee myös jatkossa olemaan esillä muihin kanta-asteikon moodeihin verrattaessa.

*C-pent.(b3) sävelet suhteessa kanta-asteikon I-moodiin
& sointuasteeseen*



Jazzmollin II-moodi ei vielä ole vakiinnuttanut itselleen virallista nimeä, mutta muutamia mainitakseni kutsuu Keller (2002, 42) sitä doorinen b2 –asteikoksi ja Levine (1995, 61) vuorostaan sus(b9)-asteikoksi. Näistä nimityksistä havaitsemme sekä horisontaalisen että vertikaalisen katsannon moodin hahmotuksen suhteen. Jälkimmäiseen mukaisesti voimme todeta, että mainittua sus(b9)-sointua käytetään todellakin yleisesti kanta-asteikon II-asteen sointuna. Itse olen kuitenkin kokenut tarpeelliseksi laajentaa sointumerkkiä teoreettisesti tarkemmaksi, joten käytän edeltävässä kohdassa [3.4] 2-sävelle muodostettua 7sus4(b9)-nelisointua myös kanta-asteikon II-moodille tyypillisenä sointuna. Tällöin korostuu pienen septimin (b7) rooli soinnun tehossa. Sointuun verrattuna pentatoninen b3 –asteikon sävelet pystyvät kuvastamaan tätä sointua erittäin selvästi. Siitä löytyvät kaikki soinnussa mainitut äänet ja toisin kuin kanta-asteikon kohdalla, niin tällä kertaa soinnun terssin – vaikkakin pidätyksinä muutettu säveliin b9 ja 11 – kohtalo on täysin avoin. Jazzmollin II-moodista löytyy nimittäin b3-sävel, eli molliterssi, joka heikentää omilta osin sointutyypin lähtökohtaista käyttöä dominanttitehoisena sointuna. Mainitsen tämän ristiriidan siitä syystä, että

funktionaalisesti tarkasteltuna sus7-soinnut ovat lähtökohtaisesti dominanttitehoisia ja näin ollen tyypiltään duuripohjaisia sointuja (Levine 1995, 44).

C-pent.(b3) sävelet suhteessa kanta-asteikon II-moodiin & sointuasteeseen

Kanta-asteikon II-moodi & sointuaste, joiden perussävel on C

The diagram shows two musical staves. The left staff is titled "C-pent.(b3) sävelet suhteessa kanta-asteikon II-moodiin & sointuasteeseen". It features a treble clef and a key signature of one flat. The notes are D, E, F, G, A. Above the staff, the chord is labeled "D 7(b9) SUS4". Below the staff, the notes are labeled with numbers: b7, 1, b9, 11(4), and 5. The right staff is titled "Kanta-asteikon II-moodi & sointuaste, joiden perussävel on C". It also features a treble clef and a key signature of one flat. The notes are C, D, E, F, G. Above the staff, the chord is labeled "C 7(b9) SUS4". Below the staff, the notes are labeled with numbers: b7, 1, b9, 11(4), and 5. A red dashed line is drawn under the notes b7, 1, and b9, with the label "Bb-pent.(b3)" below it. An arrow points from the left staff to the right staff.

VII-moodin kohdalla pääsemme tarkastelemaan edelläkin mainitun puuttuvan 7-sävelen vaikutusta moodin edustukseen pentatoninen b3 –asteikossa. Naiivin lukija saattaisi olla leimaamassa edustusta jo lähtökohtaisesti heikoksi, mutta tämä otaksuma osoittautuu todella nopeasti luonteeltaan jopa hourailevaksi. Nimittäin, siinä missä kyseinen moodi kantaa totutusti monta nimeä – superlokriinen, pomeroyasteikko ja vähennettykokosävelasteikko (Aebersold 1999, 10) – on molempien sekä Kellerin (2002, 52) että Levinen (1995, 71) käyttämä nimitys muunnosävelasteikko (engl. "altered scale") omasta mielestäni kaikista osuvin tarkoituksiimme.

Tämä jazzmollin VII-moodi voi aluksi osoittautua suhteellisen vaikeaselkoiseksi, mutta sen säveliä oikealla katsannolla tulkittaessa on havaittavissa, että niistä muodostuu dominanttiseptimisoinnun perus- ja karakterisävelet (1, 3 ja b7) sekä molemmat noonin ja kvintin muunnokset (b9, #9, b5 ja #5). Vähennetty kvintti voidaan muuntaa myös muotoon ylinouseva kvartti (#11) ja ylinouseva kvintti taasen muotoon b13, mutta jätän tämän kuriositeetin huomiotta. Näin ollen universaali sointumerkki kuvastamaan VII-asteen dominanttisoitutyyppejä, kuin myös mitä tahansa sen lisäsävelistä koostuvaa yhdistelmää, on muotoa "7alt" (Levine 1995, 70-71).

Tarkasteltaessa pentatoninen b3 –asteikon edustusta tämän VII-moodin suhteen, voimme todeta perusäänen ohella vain b5-lisäsävelen puuttuvan. Näin ollen sointua kuvastamaan löytyvät sekä sen karakterisävelet (3 ja b7) ja lisäsävelistä noonin muunnokset (b9 ja #9) sekä ylinouseva kvintti (#5). Mainittakoon, että tuo ylinouseva kvintti on siitä äärimmäisen tärkeä sävel ja että se edustaa 7alt-soinnun soundia vahvinten. Tämä siksi, että muut annetut muunnosävelvaihtoehdot löytyvät myös

symmetrisestä dominanttidimiasteikosta, joka ylinousevan kvintin sijasta sisältääkin suuren tredesiimisävelen (13).

C-pent.(b3) sävelet suhteessa kanta-asteikon VII-moodiin & sointuasteeseen

Kanta-asteikon VII-moodi & sointuaste, joiden perussävel on C

The diagram illustrates the relationship between a dominant 7th chord and its constituent notes in a pentatonic scale. On the left, a B7^{ALT} chord is shown in treble clef with notes B, D, F, A, and C. Below the notes are labels: ♭9, #9, 3, #5, and ♭7. An arrow points to the right, where a C7^{ALT} chord is shown in treble clef with notes C, E, G, B, and D. Below the notes are labels: ♭9, #9, 3, #5, and ♭7. A dashed red line is drawn under the notes C, E, G, and B, labeled "Db-pent.(b3)".

3.5.2 Heikko edustus: moodit: IV, V ja VI

Erotuksena edellä todettuun pentatoninen b3 -asteikon vahvaan soveltuvuuteen 7alt-soinnun kuvastamisessa, niin yhtä vahvaa korrelaatiota ei voida havaita suhteessa jazzmollin sisältämään toiseen dominanttiseptimityypin sointuun, eli sen IV-asteeseen. Levinen (1995, 64) käyttämä nimitys tähän sointuasteeseen yhdistettävästi IV-moodista on lydyninen dominanttiasteikko ja se paljastaa asiaan vihkiytyneille kyseisen asteikon soundillisen karaktäärin luonteen heti kättelyssä. Vaikka itse suosinkin tätä nimitystä, niin turvaudun kuitenkin moodin lyhyempään nimitykseen overtone, jota muun muassa Backlund (1983, 44) suosii. Yleisesti hyväksytty sointumerkki tälle jazzmollin IV-sointuasteelle on 9#11 ja havaitsemme pentatoninen b3 -asteikon sisältävänkin sen karakterisävelien (3 ja b7) lisäksi soinnun kvintin (5) ja vielä kaksi lisäsäveltä (9 ja 13). Syy heikompaan edustukseen ei kuitenkaan piile itsensä soinnun perussävelen puuttumisessa, vaan huomio kiinnittyy kanta-asteikosta puuttuvan 7-säveleen, joka tulkittuna 9#11-soinnun päälle olisi juurikin tuo vaadittu ylinouseva undemiisisävel (#11). Tämä puute ei varsinaisesti ole esteenä pentatoninen b3 -asteikon käyttökelpoisuuteen nähden, mutta juuri tuon soundia erittäin vahvasti leimaavan #11-sävelen poissaolo ei erota asteikon soundia duuriasteikon V-moodista, eli miksolyydisestä asteikosta. Kuitenkin soveltuvuus myös miksolyydiseseen soundiin osoittautuu hyvinkin käyttökelpoiseksi jatkossa varsinkin duurisävellajin II-V-I -kadensseja tarkasteltaessa kohdassa [4.5].

C-pent.(b3) sävelet suhteessa kanta-asteikon IV-moodiin & sointuasteeseen

Kanta-asteikon IV-moodi & sointuaste, joiden perussävel on C

The diagram illustrates the relationship between a dominant 9th chord with a sharp 11th and its constituent notes in a pentatonic scale. On the left, an F9(#11) chord is shown in treble clef with notes F, A, C, E, and G. Below the notes are labels: 5, 13, ♭7, 9, and 3. An arrow points to the right, where a C9(#11) chord is shown in treble clef with notes C, E, G, B, and D. Below the notes are labels: 5, 13, ♭7, 9, and 3. A dashed red line is drawn under the notes C, E, G, and B, labeled "G-pent.(b3)".

Jazzmollin V-moodi osoittautuu usein marginaalitapauksena ja harvoin käytettynä. Syy tähän on se, että vaikka jazzmollin V-sointuasteen tyypillinen sointu onkin 7b13 niin käytäntö osoittaa ensisijaisen asteikkovaihtoehdon tällaiseen sointuun olevan joko muunnosävelasteikko tai kokosävelasteikko. Yksinkertaisempaa on siis tulkita tämä jazzmollin V-aste vain I-asteen kvinttikäännöksenä, jolloin huomio luonnollisesti kiinnittyy asteikkovaihtoehdoissa etenkin jazzmolliasteikon käyttöön. (Levine 1995, 66.)

Koska pentatoninen b3 –asteikosta puuttuvat lähtökohtaisesti molemmat V-moodille tyypillisen 7b13-soinnun karakterisävelet, niin näin ollen sen edustus on eittämättä heikko. Moodin suhteen mainittakoon kuitenkin Kellerin (2002, 48-49) ehdottoman miksolyydinen b13 –nimityksen lisäksi myös sen soveltuvuus 7sus(b13)-soinnulle. (Kyseinen sointu purkaantuu saman asteen maj7-sointuun ja tällainen ilmiö esiintyy mm. Thad Jonesin kappaleessa ”A child is born”). Tämän valossa analysoin pentatoninen b3 –asteikon soveltuvuuden myös tämän ehdotetun V-moodin 7sus(b13)-soinnun suhteen. Huomaamme sen sisältävän sekä soinnun perussävelen (1) että kvintin (5) ja huomion arvoisesti terssi-karakterisävelen molemmat pidätysävelet (9 ja 11). Näiden lisäksi asteikosta löytyy soinnun soundin kannalta olennainen pieni tredesiimi (b13). Juurikin tämä vahva sus-karakterin edustus tekeekin pentatoninen b3 –asteikosta erittäin vahvan suhteessa kanta-asteikon V-moodiin, mutta vain kun se esiintyy tietynlaisena harmoniassa.

C-pent.(b3) sävelet suhteessa kanta-asteikon V-moodiin & sointuasteeseen

Kanta-asteikon V-moodi & sointuaste, joiden perussävel on C

11
(4)

5

b13

1

9

C7(b13)
SUS

C7(b13)
SUS

F-pent.(b3)

Jazzmollin VI-moodi tunnetaan mm. Levinen (1995, 69) ehdottamalla nimellä puolidimiasteikko, mutta listaan myös laajasti käytetyn lokriinen $\flat 2$ –nimityksen, jonka myös Keller (2002, 50) mainitsee. Sointuja tarkasteltaessa juurikin tuo asteikosta löytyvä suuri nooni erottaa sen duuriasteikon VII-moodista, eli tavallisesta lokrisesta asteikosta löytyvästä b9-sävelestä. Jotta tämä eroavaisuus tuotaisiin varmasti esiin, on jazzmollin VI-asteen soinnuksi tavallisimmin merkitty m9b5-sointu. Koska pentatoninen b3 –asteikon sävelistä voidaan muodostaa perussävelen m6-sointu, on näin ollen varmaa, että 6-sävellelle muodostuu eittämättä tämän käännös eli m7b5-sointu. Tämän kyseisen soinnun sointusävelien (1, b3, b5 ja b7) lisäksi asteikko sisältää sen lisäsävelistä

kuitenkin vain 11-sävelen. Noonisävelen puuttuessa emme siis valitettavasti voi lokeroida VI-moodia pelkästään jazzmoliin kuuluvaksi, vaan se on superimpositioitavissa sellaisenaan myös tavallisen lokrisen moodin päälle. Kuitenkaan en koe tämän vähentävän VI-moodin käyttökelpoisuutta, sillä puuttuva noonisävel on jälleen kerran käytetystä pentatoninen $b3$ –asteikosta puuttuva 7-sävel. Totean myös tämän vajavuuden olevan selätettävissä kohdan [4.7] myötä.

C-pent.(b3) sävelet suhteessa kanta-asteikon VI-moodiin & sointuasteeseen

Kanta-asteikon VI-moodi & sointuaste, joiden perussävel on C

3.5.3 Puuttuva III-moodi

Jazzmollin III-moodista käytetään nimitystä lyydinen ylinouseva (Levine 1995, 62). Valitettavan harmillista pentatoninen $b3$ –asteikon kannalta on sen puutteelliset voimavarat onnistuneesti kuvastaa tätä kanta-asteikon III-sointuastetta, eli sillä yleisesti esiintyvää maj7#5-sointua. Jo kolmannen kerran havaitsemme syyn tähän johtuvan asteikosta puuttuvasta 7-sävelestä, joka maj7#5-sointuun suhteutettuna olisi juurikin sen ylinouseva kvintti ($\#5$). Vaikka pentatoninen $b3$ –asteikko tarjoaa soinnulle sen perussävelen ohella karakterisävelet (3 ja 7) ja näiden lisäksi myös kaksi lisäsäveltä (6 ja $\#4$), niin soundia erittäin vahvasti leimaavan $\#5$ -sävelen poissaolo aiheuttaa todella ison vajavuuden soinnun kuvastamisessa. Vaikka tämä vajavuus luokin eräänlaista pesäeroa jazzmoliin, tarjoutuu meille silti mitä oivallisin mahdollisuus löytää pentatoninen $b3$ –asteikolle käyttökelpoinen maaperä duuriasteikon moodeista. Nimittäin, sen IV-moodin eli lyydisen asteikon karakteri piilee juurikin ylinousevan kvartin ($\#4$) – tai vaihtoehtoisesti merkittynä ylinousevan undesiimin ($\#11$) – soundissa.

C-pent.(b3) sävelet suhteessa kanta-asteikon III-moodiin & sointuasteeseen

Kanta-asteikon III-moodi & sointuaste, joiden perussävel on C


3.6 Duuriasteikon II-moodi ja sen vaikutus

Vaikka Campbell (1998, 7) ehdottaakin pentatoninen b3 –asteikon käyttöä juuri jazzmollin liittyvissä harmonisissa tilanteissa, on meidän kuitenkin syytä osoittaa yksi asteikon sisäsyntyinen ristiriita, joka oli jo havaittavissa John Coltranen sooloa tarkasteltaessa. Nimittäin, kyseisessä soolossa Coltrane käyttää yhtä asteikon ulkopuolista ääntä sekä fraasin alku- että loppupuolella ja tämä kyseinen sävel on niin ikään edelläkin mainittu asteikosta normaalisti puuttuva 7-sävel. Kuitenkin erotuksena jazzmollille olennaiseen suureen septimiin kyseessä on täysin jazzmollin tematiikan vastainen b7-sävel. Tämän sävelen esiintyminen – tai ylipäätään sen mahdollisuus esiintyä – yhdessä pentatoninen b3 –asteikon kanssa paljastaa sen käyttömahdollisuuksien kallistumisen myös duuriasteikon moodien suuntaan. Näistä paras edustus sillä on juurikin tähän b7-sävelen tukemaan II-moodiin eli dooriseen asteikkoon.

Tämän lisäksi aikaisemmin todettiin pentatoninen b3 –asteikon soveltuvan duuriasteikon moodeista myös lyydisen, miksolyydisen ja lokrisen kuvastamiseen. Nyt kun listaa jatketaan käsittämään vielä doorinenkin, niin skeptisemmällä lukijalla saattaa herätä painavaa kommenttia alkuperäisen tutkimuskysymyksen asetamisen suhteen. Kuitenkin jo heti alussa esittämäni vertailu jazzmollin ja mollipentatonisen välillä salakavalasti piti sisällään myös viitteitä nyt käsittelemämme ristiriidan suhteen. Siinä missä duuri/mollipentatoninen ovat eittämättä duuriasteikon ilmenemismuotoja, antaa pentatoninen b3 –asteikko vahvoja viitteitä omasta kanta-asteikostaan juurikin sen lähtökohtaisen eksoottisen soundin puolesta. Tämän pyrin osoittamaan jo käsitteillä olevan luvun alussa asteikon rakennetta sekä siitä muodostuvia harmonioita kartoittaessani.

Soveltavassa vaiheessa toivon myös soivan materiaalin vahvistavan pelkästään teoreettiselle pohjalle rakentamaamme uskoa jazzmollia ja pentatoninen b3 –asteikkoa yhdistävästä siteestä aina vain vahvemmasiksi.

4 Käytännön sovellus kitaralle

Luvun sisältämät ääniesimerkit ovat esiintyessään ilmaistu symbolilla 

ja nämä raidat ovat kuunneltavissa oheisen SoundCloud-linkin kautta:

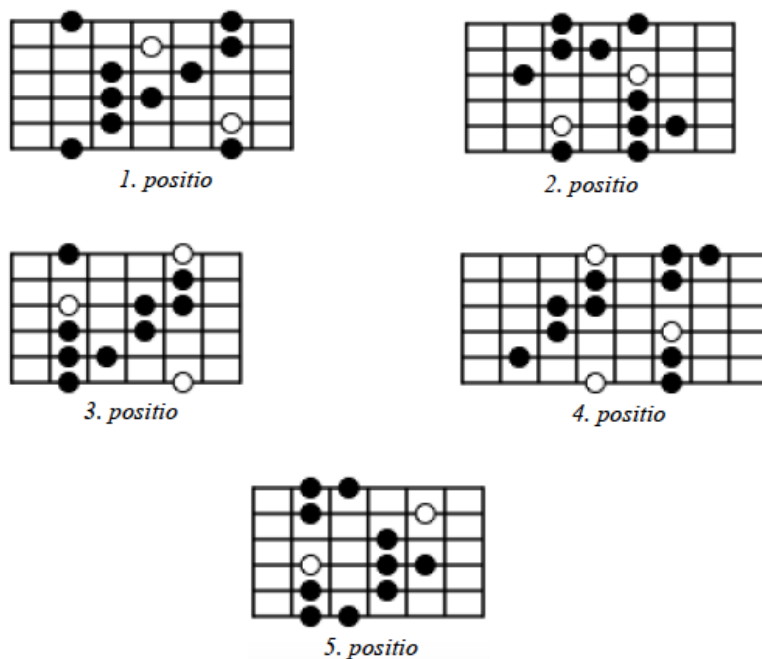
<https://soundcloud.com/user-81713635/sets/pentatoninen-b3-asteikko-luvun-4-soivat-esimerkit>

4.1 Asteikkosormitukset, positiot ja niiden linkitys

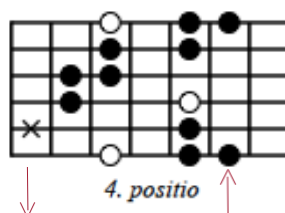
Todettakoon heti aluksi tavallisen mollipentatonisen asteikon soveltuvan mitä oivallisimmin juuri kitaran otelaudalla toteutettavaksi. Tähän liittyy olennaisesti asteikon jakaminen viiteen erilliseen asteikkosormitukseen otelaudalla (Hynninen 2006, 29), sekä sävelten sijoittuminen näissä positioissa¹³ kussakin kaavalla kaksi per kieli. Tämä erikoisuus mahdollistaa mollipentatonisen haltuun ottamisen jo varhaisessa vaiheessa kitaransoittoa, sillä verrattuna mm. seitsensävelisiin asteikkoihin on sen ilmentyminen kitaralla paljon yksinkertaisempi. Kuitenkin jumiutuminen vain tiettyjen asteikkosormitusten käyttöön (yleensä positiot 1 ja 4), sekä – vapaasti-ilmaistuna – eräänlainen laatikoituminen näiden suurempaa huomiota nauttivien positioden suosimiseen heikentävät kokonaisvaltaista kitaran otelaudan tuntemusta. Teknisesti kunnostautuneista kitaristeista mm. Frank Gambale (1985, 8) utilisoi omissa pentatonisia asteikkoja käsittelevissä esimerkeissään juurikin horisontaalista liikkumista koko otelaudan alueella – eli siis asemasormitusten ns. linkittämistä toisiinsa.

Edellä mainitun valossa esittelen nyt ehdotukseni pentatoninen b3 –asteikon asteikkosormituksiksi, jaettuna mollipentatonisen tavoin viiteen erilliseen positioon. Huomioitavaa jo pelkästään sormitusten ulkoasun puolesta on se tosiseikka, että olen kokenut tarpeelliseksi luopua edellä mainitusta ”kaksi säveltä per kieli” –kaavasta, jotta asteikko voitaisiin utilisoida parhaiten otelaudalla. Näin ollen tietyissä kohdissa olen pyrkinyt siihen, että asteikon kolme ensimmäistä säveltä (1, 2 ja b3) pystyttäisiin soittamaan samalta kieleltä. Diagrammeissa asteikon perussävel on ilmaistu valkoisena pallona.

¹³ Yhdistän termin *asteikkosormitus* aina fyysiseen kohtaan otelaudalla ja tämä määräytyy kulloinkin käytetyn asteikon mukaan. Sen sijaan termi *positio* viittaa sormituksen ns. ”kaavaan”, joka käytettynä tietyssä kohtaa otelautaa muuttuu asteikkosormitukseksi.



Kuitenkin jotta ehdotetut sormitukset säilyttäisivät annettujen 1, 2 ja b3 –sävelten suhteen koherentin luonteensa Paul Gilbertin (*Intense Rock pt.1*, USA 1988) opetusvideossa esittelemän *three-note-per-string* –idiomin mukaisesti, ilmenee sekä 1. että 4. positioiden kanssa poikkeus tähän. Näistä ensimmäisen kohdalla havaitsemme perussävelen sijaitsevan 5.kielellä kun taas sävelet 2 ja b3 sijoittuvat 4.kielelle. Tämä ei kuitenkaan tuota ongelmia, sillä sen toteuttaminen käytännössä kitaralla on varsin luontevaa. Sen sijaan 4. position kanssa ilmenee käytännön kannalta eittämättä kehnompia sormitusratkaisuja kielillä kuusi ja viisi. Tämän vuoksi koen tarpeellisena ehdottaa poikkeusratkaisua 4. positioon liittyen, jolloin se kuudennen kielen osalta hetkellisesti lainaa asteikon b3-sävelen 5. positiosta.



Koska pentatoninen b3 –asteikko on itsessään varsin melodisen kuuloinen jo pelkästään lineaarisesti soitettuna (Campbell 1998, 8), paljastuu ehdottamieni sormitusratkaisujen takaa niiden käyttökelpoisuus horisontaalisen liikkeen kannalta kitaran otelaudalla. Tällä

tarkoitan sitä, että lähtökohtana kyseisen asteikon soittamiseen kitaralla tulisi olla liikkuminen eritoten vierekkäisten asteikkosormitusten välillä, eikä niinkään yksittäisten positioiden sisällä. Tähän edelläkin mainittuun asemasormitusten linkittämiseen antaa mahdollisuuden siirtyminen vierekkäiseen positioon aina sävelien 1, 2 ja b3 yhteydessä kussakin positiossa. Tämä siirtyminen edellyttää luonnollisesti pentatoninen b3 –asteikon hallitsemista kauttaaltaan koko otelaudan alueelta ja on näin ollen omiaan edesauttamaan sen tuntemusta.

C-pent.(b3) – esimerkki asteikkosormitusten linkittämisestä

The diagram illustrates the C-pentatonic scale with a flat third (b3) across four positions on the guitar fretboard. The top staff shows the melodic line in treble clef, with notes corresponding to the scale: C2, D2, Eb2, E2, F2. The bottom staff shows the fretboard with strings T, A, and B. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Vertical dashed lines mark the boundaries between positions: 2. positio, 3. positio, 4. positio, and 5. positio.

Tietenkin on otettava huomioon primääriltään viisisävelisen asteikon vajaavuus suhteessa tasavireisyyden tarjoaman 12 sävelen tarjontaan, ja näin ollen myönnettävä, että kaikesta eksoottisuudestaan huolimatta myös pentatoninen b3 –asteikko voi liiallisella käytöllä osoittautua jokseenkin näköalattomaksi vaihtoehdoksi. Siksi on tarpeen rohkaista perussävelikkön yhdistämistä luovaan hajasävelten käyttöön, jolloin avautuu täysin uusia mahdollisuuksia pentatoninen b3 –asteikon rikastuttamiseen. Alustavia esimerkkejä tällaisesta käsitellään jatkossa kohdassa [4.5.4].

4.2 Diatoniset nelisoinnut ahtaassa asettelussa

Teoriaosuuden kohdassa [3.4] tarkastelimme pentatoninen b3 –asteikosta muodostuvia diatonisia nelisointuja. Nyt soveltavassa vaiheessa tyydyn esittelemään kyseiset hajautukset kitaran otelaudalla pelkästään ahtaassa¹⁴ asettelussa, joskin erotuksena kolmisointuihin esittelen ne kahdelta eri kieliyhdistelmältä: kielet 2-3-4-5 ja 1-2-3-4. Syy tähän on se, että koen asteikon mahdollisista hajautuksista juurikin diatoniset kolmisoinnut laajempaan käyttöön soveltuvina, kun taas nyt käsiteltävät nelisoinnut edustavat varsinkin ahtaassa asettelussa ilmaistuna perinteisempää blokkisointu-idiomia. Niillä on siis lähtökohtaisesti paksumpi soundi ja verrattuna kolmisoinnuille

¹⁴ soinnun sävelet sijaitsivat oktaavin sisällä (Damian 2001, 87).

luontaiseen ilmavuuteen soveltuvat ne käyttötarkoitukseltaan enemmän vertikaalisesti merkittäviin paikkoihin harmoniassa. Tällaisia ovat esimerkiksi sointuhajautuskuljetuksien päätökset, joissa harmonian liikkeistä johtuvan purkaustendenssin on totuttu yleensä laukeavan.

*C-pent.(b3) – diatoniset nelisoinnut ahtaassa asettelussa
(kieliyhdistelmältä 2-3-4-5)*

T	3	4	6	10	13
A	2	5	7	8	12
B	3	5	6	10	12

*C-pent.(b3) – diatoniset nelisoinnut ahtaassa asettelussa
(kieliyhdistelmältä 1-2-3-4)*

T	5	6	10	11
A	2	7	8	13
B	3	7	10	12

Jälkimmäisen kieliyhdistelmän kohdalla katsannon voi kääntää myös siten, että kuvittelee kullekin soinnulle uuden bassoäänien asteikon mukaista diatonista terssiä alemmaa. Tällä tavoin 2-3-4-5 –kieliyhdistelmän nelisoinnut laajenevat viisisoinnuiksi, sillä kieliyhdistelmän 1-2-3-4 sointujen sävelet muodostavat näiden ylärakenteet. Tällainen kokonaisvaltainen otelaudan hahmottaminen on suositeltavaa mitä pidemmälle asteikon hallitsemisessa halutaan edetä.

Mainittakoon, ettei mikään estä kokeilumielistä yksilöä kartoittamasta edellä esitetyn ahtaan asettelun lisäksi muitakin hajautusmahdollisuuksia, esim. drop-2, drop-3, drop2-3 ja drop2-4. Seuraavaksi kuitenkin esittelen isomman kokonaisuuden, jonka lähtökohtana toimivat asteikon diatoniset kolmisoinnut.

4.3 Diatoniset kolmisoinnut ahtaassa ja avoimessa asettelussa

Teoriaosuuden kohdassa [3.3] kartoitimme pentatoninen b3 –asteikosta muodostuvat diatoniset kolmisoinnut, jolloin muodostui sekä terssi- että kvarttipinoisia kolmisointuja. Asteikko yhdistää siis lähtökohtaisesti näitä kahta erityyppistä rakennemallia ja voidaankin todeta tämän symbioosin hälventävän rajaa terssipinojen edustaman tonaalisuuden ja kvarttipinojen edustaman modaalisuuden välillä. (Gary Keller esittelee oheista dualismia harmonian ja eri sointuhajautusten näkökulmasta kirjassaan ”The Jazz Chord/Scale Handbook”).

Erotuksena perinteiseen harmonian funktionaaliseen tarkasteluun vertikaalisten tilanteiden osalta, ehdottaa kitaristi ja Berklee Collage of Musicin professori Jon Damian (2002, 94-95) oheisten hajautusten mieltämistä ennemminkin erilaisten päällekkäisten intervallien muodostamana värikirjona, eikä niinkään yksittäisinä sointuina. Hän jatkaa myös, että tällöin tarjoutuu mahdollisuus yksittäisen melodian tai harmonisen äänenkuljetuslinjan tukevoittamiseen. Tämän pohjalta koen vahvasti, että yhdistämällä tietty asteikko kulloiseenkin harmoniseen tilanteeseen on liikkuminen horisontaalisesti otelaudan sisällä vapaampaa, kun luovutaan kulloisenkin hajautuksen funktionaalisesta vastuusta vertikaalisten tilanteiden kohdalla.

4.3.1 Perusmuotoiset

Syy nelisointujen läpikäymiseen kohdassa [4.2] kronologisesti nyt käsiteltävinä olevia kolmisointuja aikaisemmin saattoi vaikuttaa nurinkuriselta joillekin. Ratkaisu tällaisen järjestyksen suhteen johtui kuitenkin siitä, että tällöin avautuu mahdollisuus havaita perusmuotoisien kolmisointujen löytyvän jo valmiiksi näiden nelisointujen ylärakenteista. Jatkossa tulen esittelemään kolmisoinnut käännöksineen lähtökohtaisesti aina kitaran otelaudan suhteen alimmasta mahdollisesta hajautuksesta eteenpäin, mutta kuitenkin ilman vapaiden kielten käyttöä.

Erottelen silti muiden joukosta b3-säveleltä muodostuvan hajautuksen, sillä tämä perusmuodossaan kvarttipinona esiintyvä sointu muodostaa pentatoninen b3 –asteikon perussäveleltä rakentuvan m6/9-soinnun ylärakenteen (eli sen sävelet b3, 6 ja 9). Kuitenkin painotan jo nyt kaikkien erilaisten hajautusten mieltämistä enemmän intervalliyhdistelminä, eikä niinkään funktionaalisen sointumerkin omaavina ykseyksinä saatikka erillisinä sointuasteina. Sen vuoksi Levinen (1995, 100) luonnehtima ajatusmalli ”käyttövalmiiden nuottien varannosta” (engl. *“available pool of notes”*) on sellaisenaan sovellettavissa myös asteikon mahdollistavien hajautusten lähestymiseen. Pentatoninen b3 –asteikosta muodostuvat diatoniset kolmisoinnut perusmuodossaan ja ahtaassa asettelussa esitettyinä näyttävät siis tältä:

*C-pent.(b3) – diatoniset kolmisoinnut:
a) perusmuotoiset ahtaassa asettelussa*

T	3	4	6	10	13
A	2	5	7	8	12
B	1	5	7	10	12

Damianin (2002, 87-88) tavoin toteutan muutoksen ahtaasta avoimeen asetteluun siirtämällä kolmiäänisen hajautuksen keskimmäisen sävelen oktaavia yleemmäksi:

b) perusmuotoiset avoimessa asettelussa

T	5	6*	10	11	15
A	3	6	8	10	13
B	1	5	7	10	12

* = käytännön syistä muista poikkeava sormitus

4.3.2 Terssikäännökset

Kolmisointujen terssikäännöksissä muodostuu ahtaassa asettelussa kahden perinteisen terssipinokolmisoinnun lisäksi intervallyhdistelmiä rakenteella 4-2, eli laadultaan joko puhtaalla tai ylinousevalla kvartilla sekä vaihtoehtoisesti pienellä tai suurella sekunnilla varustettuna. Näistä intervaleista sekunti sijaitsee terssikäännöksissä aina hajautuksen yläosassa.

C-pent.(b3) – diatoniset kolmisoinnut:

c) terssikäännökset ahtaassa asettelussa

1	3	4	8	10
2	5	7	8	12
1	5	7	10	12

Siirryttäessä avoimeen asetteluun koen käytännön kannalta sekä kitarateknisestä näkökulmasta parempana vaihtoehtona siirtää keskimmäisen sävelen sijaintia 2.kieleltä (jossa se sijaitsee korreloivan ahtaassa asetteluun hajautuksessa) 3.kielelle. Tämä muodonmuutos siirryttäessä ahtaasta avoimeen asetteluun ei saa hälvittää molempien sisältämien hajautusten mieltämistä terssikäännöksiin kuuluviksi.

d) terssikäännökset avoimessa asettelussa

*	8	10	11	15
5	7	8	12	14
1	5	7	10	12

* = käytännön syistä muista poikkeava sormitus

4.3.3 Kvinttikäännökset

Kolmisointujen kvinttikäännöksissä muodostuu ahtaassa asettelussa terssikäännöksien tavoin myös kaksi perinteistä terssipinoista kolmisointuja mutta muut intervalliyhdistelmät ovatkin muotoa 2-4, joissa sekunti sijaitsee hajautuksen alaosassa.

*C-pent.(b3) – diatoniset kolmisoinnut:
e) kvinttikäännökset ahtaassa asettelussa*

3	4	6	10	13
2	5	7	8	12
5	7	10	12	13

Muutos avoimeen asetteluun tapahtuu totutulla tavalla:

f) kvinttikäännökset avoimessa asettelussa

5	6	10	11	15
3	4	8	10	13
5	7	10	12	13

4.4 Dominanttiseptimihajautukset & jazzblues

Todettakoon: vaikka pentatoninen b3 –asteikko on edustaa primääritään mollitonaliteettia, on sen käyttökelpoisuus kuitenkin samaan tonaliteettia edustavan mollibluesin yhteydessä omasta mielestäni jopa näköalaton ja jätän sen näin ollen siis käsittelemättä. Sen sijaan duuribluesin – ja eritoten vielä jazzissa käytetyn variantin – kohdalla asteikko osoittautuu erittäin käyttökelpoiseksi mediumiksi. Keskittämällä katsantomme asteikon edustamaan jazzmollin IV-moodiin sekä edellä käsitellyihin kolmisointujen hajautuksiin, voimme näitä yhdistämällä löytää oivallisia tapoja bluesille ominaisen harmonian käsittelyyn ja vieläpä ripauksella nykyaikaista otetta.

Kitaristi sekä Floridan yliopiston dosentti Tom Lippincott (*Blues: A Modern Jazz Guitar Approach pt. I & II*, USA 2013) esittelee opetusvideoissaan kattavan selonteon nykyaikaisen ilmaisun yhdistämisestä perinteiseen jazzblues-idiomiin. Yksi näistä aiheeseemme sopivista keinoista on kvarttipinoista muodostuvien sus-sointujen käyttäminen harmonian tyyppillisesti käsittämien terssipinoisten dominanttiseptimisointujen tilalla. Tällöin muodostuva soundi on paljon konsonoivampi ja vaatii tällöin tavanomaisesta poikkeavia konsteja halutun jännitys-purkaus –efektin saavuttamiseksi. Näin se edustaa siis modernimpaa ns. polytonaalista lähestymistä. Kuitenkin pentatoninen b3 –asteikon tarjoamat diatonisten kolmisointujen hajautukset auttavat myös laajentamaan tätä ideaa. Tämä siksi, että edellä kohdan [3.4] lopussa totesin asteikon 6-säveleltä muodostuvan diatonisen m11-nelisoinnun toimivan oivallisena transitiona muiden vahvemman karakteriin omaavien sointujen välillä. Soveltaessamme tätä ajatusta kolmisävelisiin puhtaista kvarteista muodostuviin sus-sointuihin (sekä niiden käännöksiin), avautuu mahdollisuus konsonoivan sus-soundin kuljettamisesta kohteena toimivien dominanttisointujen eittämättä vahvempaan karakteriin. Tämä transitio korostuu vielä entisestään, kun näiden kohdalla käytössä ovat intervallirakenteen 2-4 sekä 4-2 omaavat hajautukset.

Seuraavat hajautukset esitetään nyt poikkeuksetta pelkästään F7-soinnulle ja ne löytyvät näin ollen C-pentatoninen b3 –asteikosta. Käytännön kannalta oivallinen vinkki onkin dominanttiseptimisointujen kohdalla ajatella soinnun kvinttiä eli 5-säveltä, sillä se on aina perussävel halutulle pentatoninen b3 –asteikolle.

4.4.1 Dominanttiseptimisoinnun kannalta käyttökelpoiset hajautukset

Helppo keino käyttökelpoisten hajautusten löytämiseksi piile dominanttiseptimisoinnun karakterisävelten, eli terssin ja septimin paikallistamisessa. Listaan seuraavaksi hajautukset, jotka korostavat parhaiten näitä kyseisiä säveliä. Varsinkin ahtaassa asettelussa hajautukset edustavat perinteisempää katsantoa, kun nämä kaksi säveltä esiintyvät yhtä aikaa. Kuitenkin pentatoninen b3 –asteikko osoittautuu erittäin käyttökelpoiseksi nykyaikaisen ilmaisun kannalta, kun kartoitamme nämä samat hajautukset avoimessa asettelussa. Tämän lisäksi huomioitakoon myös tapaukset, joissa edustettuna on vain toinen karakterisävelistä ja tällöin poikkeuksetta melodiassa.

perinteiset
(terssi & septimi)

terssi

septimi

saman soinnun
käännökset

Ohessa muutamia tyylinmukaisia blues- ja kromaattisluonteisia lähestymiskuvioita edeltävillä terssiä painottaville hajautuksille:

raita 1

* merkityt toimivat
transitiohajautuksina

Sekä samanlaisen tematiikan omaavia lähestymiskuvioita septimiä painottaville hajautuksille:

raita 1

* merkityt toimivat
transitiohajautuksina

4.4.2 Liike dominanttiseptimisointuasteiden välillä jazzblueskierrossa

Jazzblueskierrossa tärkeä harmoninen ilmiö on eteneminen I- ja IV-asteen dominanttiseptimisointujen välillä. Erittäin vahva liike esiintyy varsinkin karaktääriäänien suhteen, kun edeltävän soinnun terssi (3) muuttuu puoliaskelta alemmaksi jälkimmäisen septimiksi (b7). Tämä kromaattinen liike on mahdollista tuoda esiin varsin onnistuneesti kulloisellekin soinnulle käytettävän pentatoninen b3 –asteikkojen sointuhajautuksia utilisoimalla. Esimerkeissä etenemme sävellajin suhteen poikkeuksetta F-jazzbluesissa.

*F-jazzblues: liike I- ja IV-asteiden välillä
esimerkki #1 – tahdit 1-3 (ahdas asettelu)*

10	8	9	8	6	4	
8	7	12	7	5	7	
12	10	12	6	5	7	

esimerkki #2 – tahdit 1-3 (avoin asettelu)

1	2	3	3	4	3	6	5
2		2		3	1		3
1		1		5	3		1

* merkityt hajasäveliä

Jazzblueskierron tahdeissa 9 ja 10 esiintyvä sävellajin II-V –kadenssi pääsee suuremman tarkastelun alle seuraavaksi vuorossa olevan kohdan [4.5] myötä, joten tässä vaiheessa toteamme vain kyseisen kadenssin II-asteen soinnun jäävän tyystin huomiotta käytettyjen sointuhajautuksien suhteen. Tämä ei kuitenkaan ole liian suuri

menetyksellä, sillä kitaravirtuoosi Joe Passin (*The Blue Side of Jazz*, USA 1991) mukaisesti koen bluesin perustuvan vahvoille dominanttisoundeille.

4.5 Sointukuljetukset duuri- ja mollisävellajien II-V-I –kadensseissa

Seuraavaksi esittelen muutamia käytännön esimerkkejä aikaisemmin kohdassa [4.3] käsiteltyjen sointuhajautuksien yhdistämisestä etenkin jazzmusiikille tyypillisiin II-V-I –kadensseihin. Koska duurisävellajissa kyseisen kadenssin sisältämät soinnut ovat kaikki diatonisia, huomaamme nopeasti sopivien pentatoninen b3 –asteikkojen löytämisen olevan tällaisissa tilanteissa yksinkertaisempaa. Sen sijaan mollikadensseissa joudumme pakosta etsimään jokaiselle sen soinnuista oman pentatoninen b3 –asteikkonsa, jotta harmonia tulisi varmasti esille. Kuitenkin tämän (oletetun) suuremman työmäärän jälkeen on mollikadenssien käyttöympäristö sellaisinaan siirrettävissä myös duurikadensseihin. (Tällöin ainoa määräävä tekijä on soittajan oman esteettisen katsannon mukainen haluttu jännitteen määrä, ennen oletetun purkauksen esiintymistä). Laajemman katsannon saavuttamiseksi olen päättänyt myös esittää oheiset esimerkit eri sävellajeissa.

4.5.1 Duurisävellajissa: konsonoiva V-asteen dominanttiseptimisointu

Duurisävellajissa kadenssin II-asteen m7-sointu tuo jälleen esiin kohdassa [3.6] mainitun doorisen soundin, johon pentatoninen b3 –asteikolla on vahva edustus. Kuitenkin doorisen soundin karakterille ominainen 6-sävel voi osoittautua ongelmalliseksi, sillä juurikin II-V –sointuprogressiossa se muodostaa V-soinnun terssin. Aikaisemmin kohdassa [3.5.2] totesimme pentatoninen b3 –asteikon edustavan myös miksolyydyisen soundia. Oheisen tarkastelun jälkeen voikin huomata kyseessä olevan yhteinen pentatoninen b3 –asteikko molemmille sekä II- että V-asteen soinnuille duurisävellajissa.

II-V-I –kadenssi
Bb-duurisävellajissa

Cm7 **F7** **B^bMAJ7**

*Cm7-soinnun => F7-soinnun
lisäsävel karakterisävel*

1 9 \flat 3 5 6 5 13 \flat 7 9 3 6 Δ 7 1 3 \sharp 4

C-pent.(b3) *G-pent.(b3)*
[C-doorinen < F-miksolyydynen] [B^b-lyydinen]

4.5.2 Mollisävellajissa: dissonoiva V-asteen dominanttiseptimisointu

Mollisävellajissa II-V –soinnut eivät enää ole täysin diatonisia suhteessa sävellajiin, mutta molemmat niistä löytyvät kuitenkin jazzmollista. II-asteen m7b5-soinnulle käytän kuljetuksissa pentatoninen b3 –asteikon edustusta jazzmollin VI-moodista; V-asteen jännitteiselle 7alt-soinnulle sen VII-moodista. Korreloivat pentatoninen b3 –asteikot selvitettyämme huomaamme näiden sijatsevan sijaitsevan molliterassin päässä toisistaan, Levinen (1995, 76) esittämän metodin mukaisesti. I-asteelle valinta on helppo, sillä perussävelen mukainen pentatoninen b3-asteikko melkein huutaa käyttämistään tässä tapauksessa.

Dissonoiva V-asteen sointu
esimerkki #1

raita 5

Jo heti ensimmäisen esimerkin kohdalla esitin myös vaihtoehtoisen purkauksen mollisävellajin I-asteen sijasta samaiselle asteelle duurisävellajissa. Tällainen jopa spontaaninomainen mollisävellajin II-V –kadenssin superimpositio duurisävellajin II-V –kadenssille on erittäin käyttökelpoinen keino suuremman jännitteen saavuttamiseksi. I-asteen maj7-soinnulla käytämme jälleen pentatoninen b3 –asteikon edustusta suhteessa jazzmollin III-moodin

Dissonoiva V-asteen sointu
esimerkki #2

	7	9	10	12	8	12	10	8
	6	8	11	11	9	11		9
	7	11	13	10	7	9		8
	(b)							

	9				
	9				
	10				
	10				

Toisessa esimerkissä käytetyn pentatoninen b3 –asteikon hajautus muodostaa m7b5-soinnun ylärakenteen ja näin ollen tarjoutuu mahdollisuus myös soinnun perussävelen soittamiseen 5.kielellä (merkitty sulkuihin). Vaihtoehdoisen duurisävellajin I-asteen kohdalla on turvauduttu pentatoninen b3 –asteikon ulkopuoliseen maj7-soinnun drop2-hajaukseen.

4.5.3 Jännitteen säätteleminen V-asteella duurisävellajissa

Seuraavaksi esittelen neljä esimerkkiä, joissa duurisävellajin II-V-I –kadenssien V-asteen dominanttiseptimisoinnun sisältämän jännitteen määrää muutellaan lennossa hajautuskuljetuksissa kahden eri pentatoninen b3 –asteikko avulla. Selkeyden vuoksi olen rytmikassa luopunut synkopoinnissa kyseisen ilmiön aikana ja käytetyt hajautukset esiintyvät geneeristen neljäsosanuotein merkittyinä. Näistä kaksi ensimmäistä edustavat konsonoivaa ja kaksi jälkimmäistä dissonoivaa soundia. Asteikkovalinnassa korostan myös jazzmollin merkitystä kanta-asteikkona, sillä se sisältää moodit sekä konsonoivalle että dissonoivalle dominanttiseptimisoinnulle. Jazzmollin mukaisesti olen esimerkkeihin merkinnyt kulloinkin käytetyt moodit siis ”overtone” ja ”altered” nimityksillä. (Näistä edeltävän suhteen huomio nimityksen valinnan suhteen, että kohtaan [3.5.2] viitaten kyseessä olisi ennemminkin miksolyydininen soundi, mutta jätän tämän seikan huomiotta tällä kertaa).

Kahdessa ensimmäisessä esimerkissä huomiota tulee kiinnittää hajautusten jakamaan yhteiseen säveleen, kun transiio konsonoivasta dissonoivaan soundiin tapahtuu iskujen 2 ja 3 aikana.

Jännitteen säätelyminen V-asteella
esimerkki #1

OVERTONE ALTERED
G-pent.(b3) Db-pent.(b3)

The musical notation for example #1 is in 4/4 time. It shows a sequence of chords: Gmi7, C7, and Fmaj7. The Gmi7 chord is followed by a chromatic movement (krom) to C7, and then to Fmaj7. The overtone G-pent.(b3) and altered Db-pent.(b3) are indicated above the notes. A speaker icon labeled 'raita 7' is in the top right corner.

	6	10							
T	5	8	11	10	12	10	9	6	5
A	5	7	12	9	8	9	5	2	5
B	5	7	12	8	8	7	8	2	3

esimerkki #2

OVERTONE ALTERED
C-pent.(b3) Gb-pent.(b3)

The musical notation for example #2 is in 4/4 time. It shows a sequence of chords: Cmi7, F7, and Bbmaj7. The Cmi7 chord is followed by a chromatic movement (krom) to F7, and then to Bbmaj7. The overtone C-pent.(b3) and altered Gb-pent.(b3) are indicated above the notes. A speaker icon labeled 'raita 7' is in the top right corner.

	10	8							
	8	10	8	10	10	11	11	9	10
	6	7	7	8	10	10	9	7	10
	7	5	10	12	10	12	11	7	10
									8

Kahden seuraavan esimerkin kohdalla transiio sen sijaan tapahtuu yhteisen kromaattisesti puoliaskelta ylemmäksi siirtyvän hajautuksen avulla.

esimerkki #3

OVERTONE
F-pent.(b3)

ALTERED
Cb-pent.(b3)

Fmi⁷

B^{b7}

krom

E^bMAJ⁷

raita 8

The musical notation for example #3 is in 4/4 time. It shows three measures of chords. The first measure contains an Fmi⁷ chord with fingerings 6-5-6 on the bass staff and 8-7-10-10 on the treble staff. The second measure contains a B^{b7} chord with fingerings 10-8-6-5 on the bass staff and 9-7-6-4 on the treble staff. The third measure contains an E^bMAJ⁷ chord with fingerings 6-4-5 on the bass staff and 6-4-5 on the treble staff. A chromatic line is indicated between the second and third measures.

esimerkki #4

OVERTONE
D-pent.(b3)

ALTERED
Ab-pent.(b3)

Dmi⁷

G⁷

krom

CMAJ⁷

raita 8

The musical notation for example #4 is in 4/4 time. It shows three measures of chords. The first measure contains a Dmi⁷ chord with fingerings 12-10-9-7 on the bass staff and 10-9-7-12 on the treble staff. The second measure contains a G⁷ chord with fingerings 6-5-4-3 on the bass staff and 6-5-4-3 on the treble staff. The third measure contains a CMAJ⁷ chord with fingerings 5-5-5 on the bass staff and 5-5-5 on the treble staff. A chromatic line is indicated between the second and third measures.

4.5.4 Johdatus hajasävelilmiöihin sointukuljetuksissa

Koen vielä tarpeelliseksi esitellä muutamia esimerkkejä eri sointuhajautuksien välillä tapahtuvista hajasävelilmiöistä. Kuitenkin on ehdottoman tärkeää, että pentatoninen b3 –asteikko on tässä vaiheessa jo saavuttanut tietyn omaksumisen asteen ja ennen kaikkea varmuuden, jotta nämä lisäväriksi ehdotetut hajasävelet eivät hämärrä asteikon primääriltään viisiävelistä luonnetta. Tarkoituksena onkin, että niiden kautta avautuisi mahdollisuus laajentaa katsantoaan asteikon tarjoamien mahdollisuuksien suhteen. Esittelenkin oheiset ilmiöt vain yhden staattisen pentatoninen b3 –asteikon sisällä. Vertikaalisesti tärkeissä kohdissa esiintyvät hajautukset ovat kaikki perusmuotoisia kolmisointuja, jotka nekin ilmaistu avoimessa asettelussa.

Hajasävelien yhdistäminen C-pent.(b3) –sointuhajautuksiin

5fr. 5fr. 7fr. 10fr. 12fr. 13fr.

8 6 5 2 3 5 6 7 8 11 9 10 11 13 14 15 18 16 17

8 3 1 6 8 10 13 15

5 1 0 5 7 10 12 13

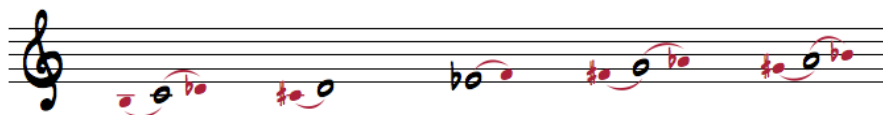
raita 9

Seuraavaksi kohdassa [4.6] annan teoreettisen tietoperustan eri hajasävelien funktionaaliseen tulkitsemiseen suhteessa niiden esiintymiseen pentatoninen b3 –asteikon kanssa: esittelen siis niille luontaisen *gravitaation*.

4.6 Asteikosta puuttuvan 7-sävelen kohtalo

Kuten aikaisemmin kohdan [3.6] lopussa todettiin, pentatoninen b3 –asteikosta puuttuvan 7-sävelen voitaisiin todeta jazzmolli kanta-asteikkonsa perusteella olevan yksimielisesti suuri septimi. Kuitenkin kyseinen asteikkokulku John Coltranen soolossa edellä kohdassa [2.2.2] piti sen sijaan sisällään b7-lisäsävelen. Näin kohtaamme siis teorian ja käytännön toteutuksen välisen ristiriidan, sillä tuo kyseinen soolofraasi on innoittanut pentatoninen b3 –asteikon teoretisoimista Gary Campbellin toimesta. Kuitenkin juuri tällaisessa luonteeltaan ehdottoman oloisessa jaottelussa piileekin juuri ongelman ydin: ajaako kanta-asteikosta poikkeaminen pentatoninen b3 –asteikkoa eittämättä uusille urille ja b7-lisäsävelen tapauksessa siis doorisen äänimaiseman suuntaan? Vaikkakin olen pyrkinyt osoittamaan käsittelemäni asteikon ilmentävän juurikin jazzmollin tematiikkaa, haluan silti painottaa pentatoninen b3 –asteikon jäsentämistä myös täysin omana viisisävelisenä ykseytenään. Vaikka sen sointia sekä harmoniaa leimaavat karakteristiset piirteet ovatkin suoria johdannaisia jazzmollin sellaisista, olisi pentatoninen b3 –asteikon lukitseminen ehdottomaan symbioosiin tämän kanta-asteikkonsa kanssa käytännön kannalta varsin näköalaton ratkaisu. Siispä, pyrin seuraavaksi osoittamaan tiettyjä lainalaisia sävelsuhteita, joita pentatoninen b3 –asteikon ulkopuoliset sävelet noudattavat. Näitä sävelsuhteita kutsun jatkossa gravitaatioksi ja tärkeimpään rooliin sen tuottamista ilmiöistä nousee asteikosta puuttuvan 7-sävelen laatu, eli sen esiintyminen suurena vai pienenä.

C-pent.(b3) -asteikon ulkopuolisten sävelten gravitaatio



Näiden asteikon ulkopuolisten sävelten gravitaatiota tutkiessamme huomaamme miten jokaisesta niistä muodostuu joko ylä- tai alapuoleinen johtosävel johonkin asteikon säveleen. Mainittakoon vielä, että kaikissa näissä tapauksissa kyseessä on myös kromaattinen lähestyminen – poikkeuksena ainoastaan 4-sävel, jonka gravitaatio on kokoaskelsuhteessa asteikon b3-säveleen. Kuriositeettina esitän vielä tyypillisen bebop-fraasin, jossa mukana myös oheisesta kaaviosta poisjätetty vähennetty 4-sävel eli enharmonisesti ilmaistuna palautettu 3-sävel:



Tällaiset bebop-idiomit olen kuitenkin jättänyt tarkastelussani muuten taka-alalle, mutta todettakoon niiden tarjoavan lähes rajattomia mahdollisuuksia pentatoninen b3 – asteikon laajempaan soveltamiseen.

Kuten edeltävä esitys gravitaatiosta paljastaa, ovat sekä 7- että b7-sävelet tulkittavissa pelkästään hajasävelinä, tarkemmin ottaen kromaattisina lähestymissävelinä jollekin asteikon diatoniselle sävelelle. Kanta-asteikon eli jazzmollin edustajana suuri septimi kokee vahvaa gravitaatiota asteikon perussäveleen, kun taas soundillisesti doorisen viittaan sonnustautunut pieni septimi vastavuoroisesti gravitoituu kohti asteikon 6-säveltä. Näin ollen ehdotankin eräänlaista pesäeron tekemistä näiden kahden sävelen mahdollisesti muodostavan ristiriidan välille ja totean niiden edustavan ennemminkin tilannekohtaisia hajasävelilmiöitä. Kyseessä ei siis ole kahden erilaisen ja statuksestaan kamppailevan kanta-asteikon ilmentymä. Näin ollen koen, ettei pentatoninen b3 – asteikko ole alisteinen mihinkään muuhun primääriin vaan se toimii omana ykseytenään.

Ohessa esitettyinä lineaarinen fraasi, jossa ehdottamani tulkinta hajasävelillmiöstä 7-sävelen laatujen suhteen käy selvästi ilmi:

7 ja b7 -hajasävelet C-pent.(b3) -fraasissa

4.7 Lisäväri lineaarisuuteen: VII-asteen ylinouseva kolmisointu

Vaikkakin pentatoninen b3 -asteikko koostuu vain viidestä sävelestä, en silti aio vähätellä sen mahdollisuuksia jazzmollin kokonaisvaltaiseen ilmentämiseen. Kuitenkin edellä kohdissa [4.5.1-3] havaitsimme jazzmollin seitsemästä moodista vain kolmen olevan vahvasti edustettuina (I, II ja VII). Jäljelle jäi siis kolme heikommin edustettua moodia (IV, V ja VI) ja yksi täysin käyttökelvoton moodi (III). Nyt kuitenkin tarkasteluni loppupuolella esitän oman ratkaisuni, jolla nämä viimeksi mainitut tapaukset on mahdollista saada edustetuksi erittäinkin vahvoina pentatoninen b3 -asteikon raameissa. Todettakoon kaiken taustalta paljastuvan jälleen kerran asteikosta puuttuva kanta-asteikkonsa mukainen suuri septimisävel (7). Esittämäni ratkaisu pohjautuu siis tavalla tai toisella sen utilisoimiseen yhdessä pentatoninen b3 -asteikon kanssa. Mainittakoon jo nyt, että se minkä seuraavaksi tulen paljastamaan on yhdistettävissä ainoastaan asteikon lineaariseen sovellukseen, eikä niinkään siitä muodostettaviin sointuhajautuksiin.

Kehittämäni ratkaisu on siis puuttuvalta 7-säveleltä rakennettu ylinouseva kolmisointu. Suhteessa asteikon perussäveleen siinä esiintyvät enharmonisesti ilmaistuna sävelet 7, b3 ja 5. Omatessaan symmetrisen rakenteen eri käännöksiensä suhteen, painotan silti tämän ylinousevan kolmisoinnun tulkitsemista juurikin asteikosta puuttuvan 7-sävelen näkökulmasta, enkä niinkään b3- tai 5-säveleltä rakentuviksi. Tällöin korostuu asteikon ulkopuoleisen mediumin käyttö, eikä niinkään yhden asteikon ulkopuolisen sävelen lisääminen jo olemassa oleviin, jolloin katsanto muuttuisi jälleen lineaariseksi.

C-pent.(b3) -asteikko & VII-asteen ylinouseva kolmisointu (B^{aug})

The diagram shows two musical representations. On the left, a treble clef staff displays the notes of the C-pentatonic scale: C (1), D (2), E♭ (b3), G (5), and A (6). On the right, a guitar-style staff shows the VII-degree augmented triad (B^{aug}) with notes B, D, and F. An arrow labeled "enharmonisesti" points to an alternative spelling of the same triad: B, E♭, and G.

Mikään ei estä kohdan [4.6] mukaisesti asteikosta puuttuvan 7-sävelen käyttämistä johtosävelenä perussävelelle, mutta todettakoon vielä kerran, että tällöin se on tulkittavissa pelkästään hajasäveleksi, joka omaa purkaustendenssin – eli siis gravitoituu – asteikon perussäveleen. Muuttamalla katsantoa nyt käsitteillä olevaan VII-asteen ylinousevaan kolmisointuun ja ennen kaikkea tämän harmonisen ilmiön yhdistämiseen pentatoninen b3 –asteikon muuten lineaariseen luonteeseen, erottuu tämä kolmisointu edukseen asteikon keskeltä. Tämän ylinousevan kolmisoinnun perussävel – eli asteikosta muuten puuttuva 7-sävel – esiintyy siis vuorostaan täysin omana ykseytenään. Korostaakseni vielä entisestään sen tehoa esiintymisensä hetkellä käännämme tilapäisesti vakiinnuttamamme sävelsuhdegravitaation päälaelleen: toteamme asteikon perussävelen olevankin yläpuolinen johtosävel tälle VII-asteen ylinousevalle kolmisoinnulle! Tällä tavoin asteikon perussävelen jälkeen esiintyessään muodostuu oiva linkitys näiden kahden maailman välille. Soitinteknisistä syistä kyseisen kolmisoinnun löytäminen kitaran otelaudalta muodostuu myös suhteellisen helpoksi, olettaen että kulloinkin käytettävän pentatoninen b3 –asteikon perussävel on sijaintinsa kannalta varmasti hallussa. Oheisen esimerkin myötä toivon esittämäni ratkaisun avautuvan vielä selvemmin:

VII-asteen ylinouseva kolmisointu C-pent.(b3) -fraasissa

The example shows a melodic phrase in 4/4 time. The melody starts with a triplet of notes (C, D, E♭) and then moves through various intervals, including a triplet of notes (B, D, F) which is the VII-degree augmented triad. The guitar fretboard notation below shows the corresponding fingerings for the notes on the strings.

* = kromaattinen lähestymissävel

Vaikka pelko asteikon mahdollisesti esoteeriselta vaikuttavasta luonteesta saattaa joillekin nälkäisimmille lukijoille herätäkkin, niin todettakoon siitä huolimatta edeltävän esimerkin olleen täten viimeinen lajiaan tämän käytännön sovellusta kartoittaneen luvun osalta.

5 Pohdinta

Opinnäytetyössäni tarkastelin pentatoninen b3 –asteikon soveltuvuutta pop/jazz-musiikin ilmaisuvälineenä. Tarkoitukseni oli osoittaa oma tietotaitoni asteikkoon liittyen ja tämän lisäksi oikeuttaa siitä esittämäni väitteet mahdollisimman seikkaperäisesti.

Saavuttaakseni tämän erotin pentatoninen b3 -asteikosta kaksi eri katsantoa: lineaarisen ja vertikaalisen. Asteikon lineaarisuutta tarkastelin sen kyvyllä kuvastaa jazzmolli kanta-asteikkonsa eksoottista soundia sekä sen moodeja – jaottelulla vahvat, heikot ja puuttuvat. Kahteen jälkimmäiseen jakamieni tapausten kohdalla havaitsin korrelaation duuriasteikon moodeihin, joskin muutos vahvaan edustukseen saatiin aikaiseksi ulkopuolisen mediumin, eli VII-asteen ylinousevan kolmisoinnun avulla. Vertikaalisen katsannon kohdalla tarkastelin sekä kolmi- että nelisointuharmonioita, joita asteikosta on mahdollista muodostaa. Teoreettisen analysoinnin jälkeen esittelin edellä mainittujen katsantojen soveltamista kitaralle. Tähän liittyi ehdottamieni asteikkosormitusten ohella käytännön esimerkkejä pentatoninen b3 –asteikon sointuhajautusten käyttökelpoisuudesta pop/jazz-musiikin ilmiöiden, kuten jazzbluesin sekä II-V-I –kadenssien yhteydessä.

Mahdollisuudet pentatoninen b3 –asteikon soveltuvuuden laajentamiseen opinnäytetyössäni olisivat olleet mm. bebop- sekä muut hajasävelilmiöt. Niitä käsittelin vain pintaraapaisun verran esitellessäni karaktääriäänien lähestymiskuvioita bluesille ominaisten dominanttiseptimisointujen kohdalla. Alkuperäinen syy hajasävelten käsittelemiseen oli nimittäin ratkaista debatti asteikosta puuttuvan 7-sävelen laadusta (pieni tai suuri, tämän valossa doorinen vai jazzmolli). Tämä ristiriita muuttui kuitenkin merkityksettömäksi, sillä esiintyessään 7-sävel on purkaustendenssinsä perusteella tulkittavissa laadustaan riippumatta pelkästään hajasäveleksi. Tätä asteikon ulkopuolisten sävelten käyttäytymistä nimitin gravitaatioksi.

Kaiken opinnäytetyössä esittämäni perusteella koen pentatoninen b3 –asteikon soveltuvan ilmaisuvälineeksi pop/jazz-musiikkiin. Erityisesti sen kyky kanta-asteikkonsa moodien onnistuneeseen ilmentämiseen saa vastakaikua myös tämän ulkopuolisten moodien karaktäreista. Tällöin avautuu mahdollisuus laajentaa pentatoninen b3 –asteikko käsittämään itseasiassa paljon kanta-asteikkoaan laajempi harmoninen ympäristö. Oli kyseessä sitten lineaarinen improvisointi tai sointukuljetuksiin pohjautuva asteikon käyttö, niin koen opinnäytetyössäni antaneeni peruspilarit näiden

mahdollisuuksien löytämiseen kuin myös edelleen kehittämiseen. Silti kyseessä on lähtökohtaisesti pidemmälle viety itseilmaisun keino, joka vaatii edeltävää pohjatietoa niin pop/jazz-tyylilajista kuin myös sille ominaisesta improvisoinnista. Näin ollen suosittelen opinnäytetyötäni mieltämistä lähdeoteoksena, jonka pohjalta kukin voi laajentaa ilmaisuvarantoaan aina vain pidemmälle. Itse koen pentatoninen b3 –asteikon teorian ja käytännön muodostaneen jo niin vahvan symbioosin osaamisessani, että niiden kahtiajako opinnäytetyöni sivuilla on puhtaasti vain rakenteellinen ratkaisu.

Mutta oliko tässä siis kaikki? Viisi säveltä ja niiden kokonaisvaltainen redusointi alkutekijöihinsä? Niiden jalostaminen mitä moninaisimpiin ykseyksiin, jotka ammentavat vankasta tietoperustastaan ja käytännön soveltuvuudesta tilanteessa kuin tilanteessa? – Tuskinpa.

Todettakoon: pentatoninen b3 –asteikko on selvästikin marginaalitapaus. Se on yksi vaihtoehto lukuisten muiden joukossa, joiden avulla on mahdollista syventää omaa tietotaitoaan. Se voi varmasti aluksi osoittautua mielenkiintoisena tapauksena monellekin, mutta samalla uskon sen myös pidemmän aikavälin saatossa valitsevan ne, jotka tulevat sitä tarkemmin tutkimaan.

Olen aktiivisesti pyrkinyt perustelemaan esittämäni väitteet ja merkitsemään lähteet. Opinnäytetyössäni käyttämäni lähdemateriaali löytyy kokonaisuudessaan fyysisesti omasta kirjahyllystäni. Kriittisen arviointikyvyn omaavana yksilönä haluan kuitenkin painottaa, että eniten lähdeviittauksia saaneet julkaisut eivät välttämättä nauti kokonaisvaltaista hyväksyntääni.

Musiikkiin yleensä yhdistettävään (liialliseen) teoreettisuuteen viitaten koen tarpeelliseksi vielä muistuttaa eräänlaisen akateemisen pakkopaidan ikeestä. Nimittäin: sen sijaan, että kokisin kaiken esittämäni teoreettisen selonteon jo itsessään oikeuttavan alkuperäiset tutkimuskysymykseni, haluan myös antaa painoarvoa jollekin paljon suuremmalle. Nimittäin, kyseessä on lähtökohtaisesti täysin subjektiivisen kokemusmaailman mukaisen havainnon aiheuttama reaktio, jonka tämä asteikko kuulijassaan aiheuttaa. Näin ollen voisin kylmästi todeta kaiken opinnäytetyössä esittämäni olevan jopa täysin samantekevää, jos pentatoninen b3 –asteikko ei tavalla tai toisella lähtökohtaisesti viehättäisi kuulijaansa.

Silti koen – edeltävän vallossakin – onnistuneeni varsin hyvin siinä mitä lähdin opinnäytetyöni kautta tavoittelemaan. Varsin tyytyväinen olen myös siihen, miten jouhevasti sen työstäminen omasta mielestäni eteni. Pidemmän aikavälin prosessi muodostui pentatoninen b3 -asteikon tarkastelun parissa vietetystä neljästä vuodesta, joka tuotti soveltavaan osaan käyttämäni esimerkit. Tämän lisäksi paikkansa opinnäytetyössä löysivät myös sekä tietokoneella että käsin raapustelemani nuottikasat. Aineiston kokoaminen ja jäsentäminen kirjallisen muotin ympärille tapahtuivat kahden hektisen kirjoittamiseen käytetyn kuukauden sisällä. Iloisena yllätyksenä huomasin lähdemateriaalin sijainneen kirjahyllyn lisäksi myös päässäni, joten tarvittavat lähdemerkinnät löytyivät ongelmitta. Toivon kaiken tämän työn luoneen kehykset, joiden puitteissa pystyn valjastamaan esittämäni materiaalit käyttöön täydessä potentiaalissaan. Ilmiönähän pentatoninen b3 –asteikko käsittää siis omalla kohdallani paljon pidemmän ajan kuin pelkästään opinnäytetyöhön käyttämäni kuukaudet.

Koen pentatoninen b3 –asteikosta ammentamani sekä eteenpäin kertamani olevan olennainen osa muusikkouttani: se heijastaa tietotaidossa kehittymisen ja kypsymisen kaarta niin ammatillisen urani kuin myös ammatillisten opintojeni suhteen. Siksi pä toivon oheisen lainauksen kiteyttävän sen, mitä koen aiheen työstämisen itselleni merkinneen.

”Elän tasapainoisen kaaoksen dominoivassa ilmakehässä: juuri siellä missä pitääkin! Mielikuvituksen raa’alla taistelukentällä, josta saan inspiraation luoda sitä mitä olen aina halunnut.”
(Boheemi Kärsijä Erakko 2007, www)

Lähteet

Backlund, Kaj 1983. Improvisointi pop/jazzmusiikissa. Helsinki: Musiikki Fazer.

Campbell, Gary 1998. Expansions. Houston: Houston Publication.

Campbell, Gary. Henkilökohtainen kirjeenvaihto. Syyskuu 2016.

Damian, Jon 2001. The Guitarist's Guide to Composing and Improvising. Boston: Berklee Press.

Gambale, Frank 1985. Speed Picking for Guitar. Milwaukee: Hal Leonard.

Hynninen, Jarmo 2006. Rhythm & Blues Workshop. Helsinki: Riffi-julkaisut.

Keller, Gary 2002. The Jazz Chord/Scale Handbook. Mainz: Advance Music (Schott).

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

Liebman, Dave 1990. A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody. Mainz: Advance Music (Schott).

Porter, Lewis 2000. John Coltrane: His Life and Music. Michigan: University of Michigan Press.

Slonimsky, Nicolas 1947. Thesaurus of Musical Scales and Patterns. New York: Scribner.

Yamaguchi, Masaya 1999. The Complete Thesaurus of Musical Scales. New York: Masaya Music Services.

Yamaguchi, Masaya 2006. Pentatonicism in Jazz: Creative aspects and practise. New York: Masaya Music Services.

.

Internetsivustot:

YouTube-kanava käyttäjältä heikkiheikkiheikki 2007. Boheemi Kärsijä Erakko. Viitattu 11.11.2016. https://www.youtube.com/watch?v=Uw_lhvtXK_c

Perkiömäki, Jari & Joutsenvirta, Aarre 2016. Sointuhajotukset jazzissa. Viitattu 11.11.2016. <http://www2.siba.fi/muste1/index.php?id=42&la=fi>

Opetusvideot:

Joe Pass: The Blue Side of Jazz. 1991. Ohjaus Arlen Roth. Hot Licks Video.

Paul Gilbert: Intense Rock pt.1. 1988. Ohjaus Steve Troyato & Keith Wyatt. REH Video.

Tom Lippincott – Blues: A Modern Jazz Guitar Approach pt. I & II. 2013. Ohjaus Tom Lippincott. Mike's Masterclasses.

Tom Lippincott – Modern Jazz Guitar 3: Harmony. 2011. Ohjaus Tom Lippincott. Mike's Masterclasses.

Asteikon soveltuvuus jazzmollin moodeihin ja sointuasteisiin (kooste)

Kohdassa [3.5] esitetyt vertailut yhteiseen taulukkoon koottuna.

C-jazzmollit		C-pentatoninen b3			soveltuvuus Bb-duuritasteikon moodeihin	
MOODI	SOINTUASTE	edustus	sointusävelet	lisäsävelet		
I	jazzmollit	<i>vahva</i>	1 b3 5	6 9	doorinen	II
II	doorinen b2	<i>vahva</i>	1 5 b7	b9 11	-	
III	lyydinen ylinouseva	<i>puuttava</i>	1 3 7	#4 6	lyydinen	IV**
IV	overtone	<i>heikko</i>	3 5 b7	9 13	miksolyydinen	V
V	miksolyydinen b13	<i>vahva *</i>	1 5	9 11 b13	-	
VI	lokriinen #2	<i>heikko</i>	1 b3 b5 b7	11	lokriinen	VII
VII	nunnesävel	<i>vahva</i>	3 b7	b9 #9 #5	-	

* vain kyseisen soinnun yhteydessä
** B-duuritasteikko