

KARELIA-AMMATTIKORKEAKOULU
MusiiKin koulutusohjelma

Jarno Hopponen

IDEOITA IMPROVISOINTIIN – ETYDEJÄ JAZZKITARALLE

Opinnäytetyö
Toukokuu 2018



OPINNÄYTETYÖ
Toukokuu 2018
Musiikin koulutusohjelma

Tikkarinne 9
80200 JOENSUU
013-260 600

Tekijä
Jarno Hopponen

Nimeke
Ideoita improvisointiin – etydejä jazzkitaralle

Tiivistelmä

Toiminnallisen opinnäytetyön lähtökohtana on soittajan oman jazzimprovisoinnin kehittämisen säveltämällä etydejä. Työn puitteissa on sävelletty kolme jazztyylistä etydiä tunnettujen jazzstandardien harmonioiden pohjalta. Lisäksi opinnäytetyöhön on tehty analyysiosiot ja äänitteet tukemaan etydien käyttämistä opetustyössä tai itseopiskelumateriaalina.

Etydien sointukierrot perustuvat John Coltranen Giant Steps, Joe Hendersonin Inner Urge ja Chick Corean 500 Miles High -sävellyksiin. Näiden kappaleiden sointuharmonioiden on sekä funktionaalisen että modaalisen harmonian ilmentymä ja tonaalisen keskuksen hyppyjä esimerkiksi pienen tai suuren terssin välein. Etydeihin on sävelletty sekä teemamelodiat että soolo-osuudet.

Opinnäytetyön kirjallisessa osuudessa on käsitelty jazzimprovisoinnin opiskelua ja etydien säveltämistä opiskelumetodina. Lisäksi työssä on esitelty myös joitakin improvisoinnissa yleisesti käytettyjä musiikillisia keinoja, joita on hyödynnetty myös työhön sävelletyissä etydeissä.

Kieli
suomi

Sivuja 28
Liitteet 6
Liitesivumäärä 33

Asiasanat
jazz, kitara, improvisointi, etydit, opetusmateriaali



THESIS
May 2018
Degree Programme in Music

Tikkarinne 9
80200 JOENSUU
FINLAND
+358 13 260 600

Author
Jarno Hopponen

Title
Ideas for Improvisation – Etudes for Jazz Guitar

Abstract

The basis of this thesis was to further develop the player's improvisational tools by composing jazz style etudes. Three etudes were composed for this purpose. The harmonies of the etudes are based on three well known jazz standards. For the purpose of teaching and self-study, sections with analyses of the etudes and recordings were also made.

The harmonies of the etudes were based on the following compositions: John Coltrane's Giant Steps, Joe Henderson's Inner Urge and Chick Corea's 500 Miles High. The harmonies of these tunes are partly functional and partly modal with some shifts of the tonal centre, for example modulations by major or minor third. The etudes include composed theme melodies and solo sections.

The process of learning jazz improvisation and the method of composing one's own etudes in jazz improvisation studies are being discussed on the thesis. Some commonly used means in jazz improvisation are also presented and explained. These means are also utilized on the composed etudes.

Language
Finnish

Pages 28
Appendices 6
Pages of Appendices 33

Keywords
jazz, guitar, improvisation, etude, teaching material

Sisältö

1	Johdanto.....	5
2	Opinnäytetyön lähtökohdat.....	6
2.1	Opinnäytetyön tarkoitus.....	6
2.2	Opinnäytetyön menetelmälliset valinnat.....	6
3	Soolojen ja etydiensäveltäminen jazzimprovisoinnin harjoittelussa.....	8
3.1	Improvisointi ja säveltäminen.....	8
3.2	Jazzimprovisoinnin opiskelusta.....	9
3.3	Etydiensäveltäminen.....	10
4	Etydiensäveltämisen metodi opetustyössä.....	11
5	Jazzimprovisoinnissa käytettäviä musiikillisiä ilmiöitä.....	12
5.1	Fraseeraus.....	12
5.2	Lähestymiskuviot.....	14
5.3	Sekvenssit ja motiivit.....	15
5.4	Polyrytmit ja polyrytmiset sekvenssit.....	16
5.5	Pentatonisten asteikoiden käyttäminen jazzimprovisoinnissa.....	17
5.6	Kolmisointujen käyttäminen jazzimprovisoinnissa.....	18
5.7	1-2-3-5-patternit.....	20
6	Etydiensäveltämisen pohjana olevat sävellykset.....	21
6.1	John Coltrane, Giant Steps.....	21
6.2	Joe Henderson, Inner Urge.....	22
6.3	Chick Corea, 500 Miles High.....	23
7	Etydit.....	24
7.1	Etydiensäveltämisprosessi.....	24
7.2	Etydiensäveltämisen nuotinnokset.....	25
7.3	Analyysiosiot etydiensäveltämisestä.....	25
7.4	Etydiensäveltämisen äänitteet.....	26
8	Pohdinta.....	26

Liitteet

Liite 1	Small Steps Giant Leaps -etydi
Liite 2	Small Steps Giant Leaps -etydiän analyysiosio
Liite 3	Good Tensions -etydi
Liite 4	Good Tensions -etydiän analyysiosio
Liite 5	Sky Is the Limit -etydi
Liite 6	Sky Is the Limit -etydiän analyysiosio

1 Johdanto

Opinnäytetyössäni olen säveltänyt jazztyylisiä etydejä oman improvisointini tueksi ja oppimateriaaliksi. Valitsin kyseisen aiheen, koska olen huomannut prosessin olevan todella hyödyllinen opinnoissani. Eräs kitaransoitonopettajani kehotti minua säveltämään sellaisen soolon, jollaisen haluaisin soittaa myös improvisointitilanteessa. Säveltäessäni ja kirjoittaessani sooloharjoitusta, huomasin työskentelytavan pakottavan miettimään ideat loppuun asti. Koska sävellettäessä aika on ikään kuin pysähtynyt, toisin kuin reaaliaikaisessa improvisoinnissa, voidaan ideoita hioa tarkemmin. Tällä metodilla löysin uusia ideoita hyödynnettäväksi improvisointitilanteissa.

Olen säveltänyt kolme etydiä, joihin kuuluu teemamelodia ja soolo-osuus. Lisäksi olen tehnyt erilliset analyysiosiot jokaisesta etydistä tukemaan niiden käyttämistä myös opetusmateriaalina. Halusin säveltää ensisijaisesti omalle improvisointityylilleni ominaista materiaalia ja tehdä sooloetydeistä sellaisia, että ne olisivat ehjiä musiikillisia kokonaisuuksia sellaisenaan. Sävelletyissä soloissa olen pyrkinyt käyttämään monia erilaisia jazztyylisessä improvisaatiossa yleisesti esiintyviä ilmiöitä. Tällaiset ilmiöt ovat osa tyylinmukaista kieltä, joka tulee osaksi omaa improvisointia mm. kuuntelemalla jazzmusiikkia ja harjoittelemalla sen soittamista omalla instrumentilla. Olen käyttänyt opinnäytetyön tekemisen tukena alan kirjallisuutta, jossa näitä ilmiöitä on käsitelty myös teoriatasolla.

Opinnäytetyön tavoitteena oli kehittää omaa jazztyylistä improvisointiani edellä mainitun kaltaisiin harmonioihin säveltämällä etydejä. Lisäksi työn tavoitteena oli tehdä analyysiosio ja äänite etydeistä opetusmateriaaliksi.

2 Opinnäytetyön lähtökohdat

2.1 Opinnäytetyön tarkoitus

Toiminnallisessa opinnäytetyössäni sävelsin kolme etydiä jazzkitaralle. Avasin myös sanallisesti yhdessä nuottiesimerkin avulla etydeissä käyttämiäni ilmiöitä erillisissä analyysiosioissa. Analyysiosiot ja tekemäni äänitteet etydeistä voivat toimia myös opetus- tai itseopiskelumateriaalina jazzmusiikin perusteet hallitseville hieman edistyneemmille oppilaille.

Olen valinnut kolme tunnettua jazzkappaletta etydien harmoniseksi pohjaksi. Nämä kappaleet ovat John Coltranen säveltämä Giant Steps, Joe Hendersonin säveltämä Inner Urge ja Chick Corean säveltämä 500 Miles High. Kappaleissa esiintyy sekä modaalisia että funktionaalisia harmonisia ilmiöitä sekä tonaalisen keskuksen liikuttelua esimerkiksi suuren tai pienen terssin hypyin. Kappaleet sijoittuvatkin ajallisesti 1960 - 70-luvuille, jolloin jazzmusiikissa oli perinteisen funktionaalisen harmonian rinnalle tullut myös muita ilmiöitä, kuten modaalisuus.

Olen määrittänyt kaikkien etydien tempoksi 200 bpm, joten ne ovat keskitempoisen ja nopean välimaastosta eli niin sanottuja medium up -tempoisia kappaleita. Näin ollen olen pystynyt keskittymään etydeissä erityisesti jazzmusiikissa soolo-soittamisessa tyypillisesti esiintyvään kahdeksasosalinjaan. Toki muitakin rytmisiä ideoita etydeissä on. Sävelsin mainittujen kappaleiden sointukiertojen pohjalta uudet teemamelodiat ja esimerkinomaiset soolo-osuudet. Opetusmateriaalina etydit ja analyysiosiot sopivat hieman edistyneemmille oppilaille. Nuotinluku ja perustiedot jazzharmoniaasta sekä rytmikasta ovat eduksi. Toki etydeihin voivat tutustua kaikentasoiset oppilaat innokkuuden mukaan.

2.2 Opinnäytetyön menetelmälliset valinnat

Aluksi valitsin jazzstandardit, joiden sointukiertojen pohjalta sävelsin uudet teemamelodiat ja sooloetydit. Yhtenä vaihtoehtona olisi ollut valita sellaisia jazzstandardeja, jotka ovat tunnettuja, helpohkoja ja usein soitettuja esimerkiksi

jazzjameissa. Tällaisia jazzstandardeja ovat muun muassa Autumn Leaves, All The Things You Are, bluesit kuten Blue Monk tai Tenor Madness tai I Got Rhythm -kappaleen sointukiertoon perustuvat sävellykset. Tämänkaltaisten kappaleet ovatkin osa jazzmusiikin perusohjelmistoa ja niitä käytetään hyvin tyypillisesti myös jazzin soittamisen opiskelussa.

Halusin kuitenkin valita opinnäytetyöni sooloetydien pohjaksi hieman erilaisia, harmonialtaan modernimpia kappaleita lähinnä kahdesta syystä. Ensinnäkin olen kokenut sooloetydien kirjoittamisen olevan todella hyvä harjoitteluväline oman oppimiseni kannalta ja itseäni kiinnosti lähteä syventämään improvisointiosaamistani tällaisiin osittain modaalisiin ja liikkuvia tonaalisia keskuksia omaaviin harmoniapohjiin. Toiseksi opetusmateriaalia on jo tehty runsaasti käyttäen lähtökohdaksi edellä mainitun kaltaisia kaikkein tyypillisimpiä jazzstandardeja.

Seuraavaksi sävelsin varsinaiset sooloetydit. Koska halusin, että etydit toimivat myös oppimateriaalina, minun oli niitä säveltäessäni huomioitava, että niihin tulee sisällyttää tyypillisiä improvisoitaessa käytettäviä ilmiöitä. Ilmiöt on analysoitu erillisessä osiossa myös sanallisesti.

Oma tapani säveltää tämänkaltaisia etydejä on sellainen, että soitan ensin improvisoiden ja havainnoiden samalla omaa soittoaani. Kiinnostavien ideoiden tullessa esiin tartun niihin ja hion niitä. Lopulta kirjoitan valmiit ideat ylös. Koska haluan tässä tapauksessa tehdä sooloetydeistä ehjiä musiikillisia kokonaisuuksia, sen sijaan että niillä havainnollistettaisiin vain erilaisia musiikillisiä ilmiöitä, on kiinnitettävä huomiota myös eri ideoiden keskinäiseen jatkuvuuteen. Etydin kirjoittamisprosessi on itselleni ennen kaikkea ideoiden ja oman tyylin viimeistelyä ja hionnista. Tyylinmukaisten soolofraasien muodostamisen taustalla on aina paljon tyylinmukaisen musiikin kuuntelua ja käytännön harjoittelua oman instrumentin kanssa.

Valmiit etydit kirjoitin puhtaaksi Sibelius-nuotinosohjelmalla ja lisäsin lopuksi tabulatuuririvin havainnollistamaan sellaisia ratkaisuja asemien käytössä, joita itse käyttäisin etydin soittamiseen kitaralla. Lopulta pilkoin sooloetydit osiin ja lisäsin tarvittavat merkinnät nuottikuvaan soolon analyysiosion tueksi.

Valmistelin myös taustamusiikin Garageband-ohjelmalla ohjelmoimalla rummut ja basson ja soittamalla komppikitararaidan. Äänitin taustojen päälle varsinaiset sooloetydit teemoineen.

Muiden sävellysten käyttäminen ei tekijänoikeuksien vuoksi ole eettistä eikä laillista, mutta kappaleiden sointukierrot ovat käytettävissä laillisesti ja hyvien tapojen mukaisesti. Melodiat on suojattu tekijänoikeuksilla, joten sävelsin uuden teemamelodian etydeihin. Näin syntynyt harjoituskappale täytyi myös nimetä uudelleen.

3 Soolojen ja etydien säveltäminen jazzimprovisoinnin harjoittelussa

3.1 Improvisointi ja säveltäminen

Sanakirjamääritelmässä musiikillinen improvisointi kuvaillaan usein spontaaniksi säveltämiseksi esityshetkellä (Berliner 1994, 1-2). Lee Konitzin kuvaileman 10 vaiheen metodin mukaan jazzimprovisoinnissa ja sen harjoittelemisessa voidaan lähteä esimerkiksi kappaleen melodiasta ja lisätä siihen erilaisia korukuvioita ja tulkinnallisia elementtejä. Vaihe vaiheelta omia melodioita ja muita musiikillisiä elementtejä lisätään ja korvataan niillä alkuperäisen melodian osia. Lopulta improvisoija soittaa vain omia melodioita kappaleen harmoniaan. (Kastin 1985.)

Improvisoidessaan jazzmuusikko kuuntelee muiden yhtyeen soittajien soittaman musiikin lisäksi jatkuvasti omaa soittoaan ja mukautuu samalla soittamaansa saaden näin musiikillista jatkuvuutta ilmaisuunsa – ikään kuin kävisi keskustelua itsensä kanssa (Berliner 1994, 192). Improvisoinnissa ja tarinankerronnassa on paljon samoja piirteitä. Hyvässä tarinassa ja hyvässä soolossa on usein vain rajallinen määrä aiheita tai teemoja, joita kierrätetään. Tuttuus aiheuttaa mielihyvän tunteita vastaanottajassa. Improvisoija ei yleensä tiedä, mihin tarina on menossa, mutta tulosuunta eli menneet tapahtumat ovat tiedossa. Näitä jo esiteltyjä

aineksia voidaan sisällyttää nykyhetkeen, jolloin ”tarinasta” tulee yhtenäisempi. (Kide 2014, 26–27.)

3.2 Jazzimprovisoinnin opiskelusta

Improvisoinnin opiskelu on kuin kielen oppimista, ja se tapahtuu suurilta osin kuuntelemalla ja matkimalla. Aluksi on tärkeää myös opetella ulkoa valmiita fraaseja esimerkiksi nuotintamalla tallenteita eli tekemällä transkriptioita. Opetellut fraasit tai niiden variaatiot toimivat materiaalina improvisoitaessa. Lyhyistä fraaseista rakennetaan pidempiä kokonaisuuksia. (Tabell 2008.) Erilaisissa musiikkityytleissä on omat ”sääntönsä” myös improvisointiin liittyen. Jos halutaan, että soitto tai laulu on tyylinmukaista, on hyvä tietää ja osata nämä tietyt esteettiset seikat. Esimerkiksi bebop-perinteeseen nojaavat jazzmelodiat muodostuvat usein sointuarpeggioista, diatonisista kuluista, joissa sointusävelet ovat tahdin vahvoilla ja sointuun kuulumattomat sävelet tahdin heikoilla osilla ja sointuun kuulumattomista hajasävelistä, jotka kuljettavat melodian sointusävelille (Tabell 2008).

Artikkelissa Soolojen säveltäminen osana jazzimprovisaation opetusta (Hoppo-
nen 2017) haastattelin korkeakouluopettajia jazzmusiikin improvisoinnin opiskelusta ja opettamisesta etydien kirjoittamisen näkökulmasta. Eräässä vastauksessa tehokkaimmaksi jazzimprovisaation oppimismenetelmäksi mainittiin kolmivaiheinen Imitation - Assimilation - Innovation-menetelmä¹. Ensimmäisellä vaiheella tarkoitetaan levyjen analyttistä kuuntelua ja niiden mukana soittamista eli ”imitointia”. Tätä vaihetta pidettiin tärkeimpänä instrumentin hallintaa, korvaa ja estetiikkaa kehittävänä metodina ja opettajan merkitys korostuukin esimerkiksi valittaessa ”imitoitavia” äänityksiä. Seuraavassa Assimilation-vaiheessa soolot voidaan notatoida, eli tehdä niistä transkriptiot ja analysoida niissä esiintyviä ilmiöitä teoreettisesti. Viimeisessä Innovation-vaiheessa itseään miellyttävistä ”sanoista” tai ”lauseista” voi tehdä ”musiikillisia eleitä”, joita tulisi harjoitella kaikissa

¹ Jazztrumpetisti ja pedagogi Clark Terry on käyttänyt Imitation, Assimilation, Innovation -menetelmää opetuksissaan. Hän oli pitkän linjan jazzmuusikko ja on soittanut muun muassa Count Basien, Duke Ellingtonin, Thelonious Monkin, Oscar Petersonin ja Ella Fitzgeraldin kanssa. (O'Donnell 2011.)

sävellajeissa ja yhdistellä niin omiin ”lauseisiinsa”. Prosessi muistuttaakin hyvin paljon puhutun kielen opettelemista.

3.3 Etydien kirjoittaminen

Etydillä tarkoitetaan lähinnä harjoittelua varten laadittua sävellystä. Usein etydiin on sävelletty jokin teknistä, tiettyyn instrumenttiin liittyvää ilmiötä, käsittelevää sisältöä. Samaan tapaan voidaan lähestyä omien jazzetydien kirjoittamista, eli voidaan valita jokin tietty ilmiö, jota halutaan harjoitella, ja säveltää harjoituksia sen ympärille. Ilmiöt voivat olla monenlaisia, esimerkiksi jazzkomppaus kitaran B-, G- ja D-kielillä tai kahdeksasosalinja käyttäen vain jonkin tietyn kappaleen sointujen sointuarpeggioita.

Olen kokenut edellä mainitun kaltaisten harjoitusten säveltämisen hyödylliseksi, mutta tämän opinnäytetyön keskiössä ovat sooloetydit, joissa ei keskitytä minäkään tietyn teknisen ilmiön harjoitteluun. Sen sijaan ne on sävelletty eheiksi musiikillisiksi kokonaisuuksiksi, jotka voisivat toimia sellaisenaan soitettaessa esimerkiksi yhtyeen kanssa. Näin ollen ne sisältävät monia erilaisia jazzimprovisaatioissa käytettyjä ideoita, joista voisi halutessaan kirjoittaa vaikka oman erillisen etydin kustakin. Mainittakoon vielä, että jazzmusiikissa ei kuitenkaan yleensä ole tarkoitus soittaa teemojen lisäksi ennalta sävellettyjä valmiita kokonaisuuksia sellaisenaan sooloina, vaan soveltaa hyväksi havaittuja ideoita improvisoidessa.

Sooloja ja etydejä kirjoittaessa, tyylinmukaisten piirteiden olisi hyvä jo olla ainakin jossain määrin hallussa, jotta harjoitusmetodi olisi hyödyllinen. Samalla tavalla kuin vaikkapa uuden kielen opiskelussa, ensin on saatava malli kielen käyttämisestä ja opittava hieman kielioppia ennen kuin voidaan itse tuottaa järkevää kielellistä sisältöä.

4 Etydien kirjoittamisen metodi opetustyössä

Jazzimprovisoinnin opettamisessa kannattaa huomioida oppilaan kokemuspohja valittaessa harjoituksia. Itse toki kannustaisin opettamaan improvisointia ihan kaiken tasoisille oppilaille, mutta alkeisoppilaille jazzsoolojen säveltäminen ja kirjoittaminen eivät välttämättä sovellu kovin hyvin. Nuottien kirjoittaminen itsessään voi olla harjaantumattomalle oppilaalle kynnyskysymys. Tuotettaessa omaa sisältöä, olisi hyvä, että oppilaalla olisi jo olemassa mielessään tai alitajunnassaan jonkinlaisia tyylinmukaisia ideoita, jotka ovat muodostuneet esimerkiksi kuuntelemalla, soittamalla ja analysoimalla muiden jazzartistien tuotantoa. Oppilaan olisi myös hyvä tietää jazzmusiikille ominaiset teoreettiset piirteet, joita tarvitaan myös omien linjojen säveltämisessä. Sen jälkeen voidaan näistä aineksista yhdistelemällä muodostaa omia hyväksi havaittuja fraaseja ja linjoja. Kirjoittaminen kirkastaa ja jäsentää lopulta nämä ajatukset oppilaalle itselleen.

Opettaja voi yhdessä oppilaan kanssa analysoida sävellettyä sooloa tai etydiä ja tarttua onnistuneisiin ideoihin. Hän voi myös huomauttaa epäjohdonmukaisuuksista tarvittaessa sekä tuoda esiin parannusehdotuksia, esimerkiksi kuinka viedä pidemmälle soolossa jo esiintyviä ideoita. Mielestäni opettajan ei kannata kuitenkaan liikaa puuttua soolojen sisältöön. Harjoituksen tarkoituksenahan on kaivaa oppilaasta itsestään juuri hänen persoonalliset ideat esiin. Opettajan rooli on enemmänkin kannustava ja ohjaava.

Kide (2014, 78-79) pohtiikin oppilaan tukemista omakohtaisen improvisaationsa löytämisessä. Syntyvän musiikin kokeminen nimenomaan omaksi tuotokseksi katsotaan olevan avainasemassa siihen, että ihminen palaa musiikkinsa pariin aina uudelleen. Tällaisen oppilaan omasta itsestä kumpuavan asian opettaminen on hieman ongelmallista ja koko opettajan roolin tarpeellisuus tässä prosessissa voidaan jopa kyseenalaistaa. Tässä kohtaa huomio täytyykin kääntää sisäänpäin ja tutkia omaa itseä ja sitä, kuinka oma minuus voi ilmetä improvisoinnissa. Improvisoitaessa on tärkeää myös vapauttaa itsensä vastuusta ja kohdata muodostuva musiikki sellaisenaan. Liika kontrollointi ei edesauta mielikuvituksen toimintaa. Mielestäni vastaavat periaatteet pätevät myös soolojen sävellysharjoituksissa silloin, kun tarkoituksena ei ole johonkin tekniseen

aihealueeseen keskittyvän etydin laatiminen vaan vapaamuotoisen soolon säveltäminen.

Oppilaalle on myös syytä korostaa soolojen kirjoittamisen työkalunomaista luonnetta. Spontaanius on improvisoinnissa aina hyvin tärkeä elementti, josta voidaan tässä kirjoitustehtävässä ajautua kauaskin. Myös muiden soittajien läsnäolo ja reagointi tehtävästä puuttuu. Kannattaakin rohkaista oppilasta soveltamaan kirjoitettuja ideoita aidommassa improvisointitilanteessa joko muiden soittajien kanssa tai yksin vaikkapa jonkinlaisen taustanauhan kanssa. Spontaaniutta voi pyrkiä säilyttämään kirjoitusharjoituksessa esimerkiksi siten, että improvisoi ensin vapaasti ja hyvien ideoiden tullessa esiin tartutaan niihin ja kirjoitetaan ne ylös loppuun asti hiottuina versioina.

Kirjoittaminen voi olla työlästä. Kuitenkaan kenenkään huippujazzimprovisoijan hienostunut ja persoonallinen tyyli tuskin on tullut itsestään. Mitä enemmän ajatusta ja harjoittelua asialle uhraa, sitä hiotummaksi oma improvisointi muuttuu ja sitä enemmän soittajalla on työkaluja erilaisiin improvisointitilanteisiin. Mielestäni soolojen ja etydien säveltäminen toimii hyvänä harjoittelumetodina omien improvisointitaitojen kehittämisessä, ja näin ollen sitä voi ehdottaa myös hieman edistyneempien oppilaiden harjoittelutavaksi.

5 Jazzimprovisoinnissa käytettäviä musiikillisia ilmiöitä

5.1 Fraseeraus

Jazzin soittamiseen kuuluu tietynlainen fraseeraus, jonka tärkeitä komponentteja ovat kolmimuunteisuus ja tahdin iskuttomien osien aksentointi. Kolmimuunteisessa fraseerauksessa kahdeksasosat soitetaan siten, että tahdin iskullisella osalla oleva kahdeksasosa soitetaan pidempänä kuin tahdin iskuttomalla osalla oleva kahdeksasosa. Myös neljäsosat soitetaan lyhennettyinä. Lähtökohtana on neljäsosan jakaminen kolmeen kahdeksasosatrioliin. (Tabell 2008.)

Tahdin iskullisilla osilla olevat kahdeksasosot soitetaan kahden kahdeksasosatriolin mittaisina ja iskuttomilla osilla olevat kahdeksasosot yhden kahdeksasosatriolin mittaisina. Neljäsosia lyhennetään lopusta yhden kahdeksasosatriolin verran. Tällainen ns. jazzfraseeraus tai swingfraseeraus voi toteutua aikakaudesta, soittajan tyylistä tai kappaleen temposta riippuen rytmisesti eri asteisesti ja voi vaihdella lähes suorista kahdeksasosista punkteerattuihin kahdeksasosiin. Usein nopeammissa tempoissa kahdeksasosot soitetaan suuremmin kuin hitaammissa tempoissa. (Tabell 2008.) Nuottiesimerkissä 1 on havainnollistettu kolmimuunteista fraseerausta.

→ kolmimuunteinen fraseeraus

→ kolmimuunteinen fraseeraus

Nuottiesimerkki 1. Kahdeksasosien ja neljäsosien kolmimuunteinen fraseeraus.

Kolmimuunteisen rytmiiän lisäksi jazzfraseerauksessa painotetaan usein tahdin iskuttomilla osilla olevia ääniä ja häivytetään tahdin iskullisilla osilla olevia ääniä. Tällä saadaan aikaan rytmisen eteenpäin menevyyden tunne ja ns. svengi tai groove. Tämäkin on kuitenkin vain nyrkkisääntö. Myös tahdin iskullisia osia toisinaan painotetaan eikä aksenttien kohdat esimerkiksi melodialinjoissa ovat tilannekohtaisia. (Tabell 2008.)

Tyypillisessä jazzfraasissa esiintyykin sekä synkopoivia, tahdin iskuttomilla osilla olevia säveliä, että tahdin iskullisille osille sijoittuvia säveliä tasapainoisessa suhteessa. Synkopoivat rytmit jazzfraasissa luovat rytmistä jännitettä, joka purkautuu melodian tullessa tahdin iskullisille osille. Se, millä tavalla tällainen rytmisen tasapaino saavutetaan, liittyy vahvasti vakiintuneisiin jazzmusiikin rytmisiin ilmiöihin. Erilaiset avainrytmit ovat myös tärkeässä asemassa jopa melodisten jazzfraasien painotusten ja synkopoinnin muodostumisessa. Tällaiset avainrytmit, kuten charleston, tresillo, quinquillo ja kuubalaiset sekä brasilialaiset clave-rytmit

liittyvät olennaisesti afroamerikkalaisen rytmimusiikin muodostumiseen jo varhaisessa vaiheessa 1900-luvun alun New Orleansissa, jossa afrikkalaiset ja latinalaiset vaikutteet muovasivat jazzmusiikin syntyä. Eri aikakausien jazzsoittajien solistisesta materiaalista voidaan löytää viittauksia näihin avainrytmeihin tutkittaessa heidän soittamien fraasien rytmisiä ja painotuksellisia elementtejä. (Laukkanen 2015, 203–232.) Jazzille ominainen fraseeraus on siis vahvasti kulttuurillista ja sillä on pitkät historialliset juuret.

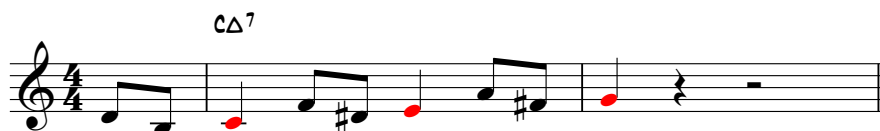
Kitaralla voidaan käyttää erilaisia otelautakäden tekniikoita, kuten slurreja ja liukuja, joiden avulla voidaan hyvin luonnollisesti soittaa jazzfraseeraukselle tyypillisen dynamiikan mukaisesti. Nämä toimivat hyvin erityisesti hieman nopeammissa tempoissa, jolloin fraseeruksesta saadaan lisäksi kevyen ja legatomaisen kuuloista. Tällöin siis tahdin iskuttomien osien sävelet ja aksentoidut sävelet usein pikataan plektralla ja iskullisille osille tulevat sävelet soitetaan otelautakäden slurrilla tai liu'ulla. Plektralla soitettu ääni soi lähtökohtaisesti voimakkaammin kuin slurrilla tai liu'ulla totutettu ääni. (Viinikainen 2009, 30.)

Säveltämissäni etydeissä on hyödynnetty paljon näitä edellä mainittuja fraseeruksen keinoja. Nuotteihin ja tabulatuureihin on merkitty legatokaarella tai liukua tarkoittavalla kenoviivalla tällaiset otelautakäden tekniikat. Jazzfraseeruksen kannalta tärkeää on näiden tekniikoiden rytmisen sijoittaminen siten, että painotus säilyy tahdin iskuttomilla osilla.

5.2 Lähestymiskuviot

Jazzsoolojen melodialinjoissa on tyypillistä käyttää lähestymiskuvioita, jotka purkautuvat sointusävelille. Tällaisilla kuvioilla voidaankin saada lisää tyylinmukaista materiaalia soittoon. Lähestymiskuvioiden periaatteena on se, että sointusävelille tullaan sitä ympäröivien kromaattisten tai asteikkosävelten muodostaman melodisen kuvion kautta. Sointusävel soitetaan tällöin useimmiten tahdin vahvalle osalle. Kohdesävelenä toimii tehokkaimmin soinnun perusääni, terssi tai kvintti, mutta myös laajempien sointujen sointusävelille voidaan soittaa lähestymiskuvioita. (Ketola 2011, 204–205.) Nuottiesimerkissä 2 on yksinkertainen lähestymiskuvio CMaj7-soinnun perusäänelle, terssille ja kvintille.

Lähestymiskuviossa on käytetty kohdesävelen yläpuolista asteikkosäveltä ja alapuolista kromaattista johtosäveltä. Kohdesävelet on merkitty kuvassa punaisella värillä.



Nuottiesimerkki 2. Tyypillinen lähestymiskuvio Cmaj7-soinnun perusäänelle, terssille ja kvintille.

5.3 Sekvenssit ja motiivit

Sekvenssejä voi olla joko melodisia tai rytmisiä. Melodisella sekvenssillä tarkoitetaan musiikillisen fraasin toistamista eri sävelkorkeudelta pääosin fraasin rytmin säilyttäen. Rytmisessä sekvenssissä toistetaan rytmisen kuvio joko samoilla äänenkorkeuksilla tai niitä vaihdellen. Sekvenssien soittaminen osana jazzimprovisaatiota tuo musiikkiin tietynlaista rakennetta. Ne voivat parhaimmillaan kuulostaa hyvinkin musiikillisilta, joskin jos niitä soitetaan jatkuvasti, voi lopputulos olla melko mekaanisen kuuloinen. Osana muuten vapaammin ”virtaavaa” ja ”lyyri-sempää” soittoa, sekvenssit saattavat tuoda hyvänlaista organisoidun rakenteen tuntua improvisaatioon. (Levine 1995, 114–127.)

Sekvenssimäisillä motiivi-ideoilla voidaan luoda loogiselta kuulostavia melodioita, joita kuulijan on helppo seurata. Motiivi, eli toistuva musiikillinen idea, voi olla niin vahva, että improvisoiija voi johdatella sen avulla melodian ulos jopa vallitsevasta sävellajista. Motiivin oma logiikka siis kantaa ja kuulostaa järkevältä, vaikka melodia ei mukailisikaan muuta harmoniaa. Sekvenssejä ja motiiveja voidaan siis käyttää myös tällaisen ulossoittamisen² välineenä. (Ligon 1999, 142.)

² Soittamisella sointukierrosta ”ulos” voidaan tarkoittaa esimerkiksi sitä, että soitetaan säveliä, jotka eivät ole kulloisessakin soinnussa. Sillä voidaan tarkoittaa myös tilannetta, jossa soitetaan ikään kuin venyttäen yhden soinnun harmoniaa seuraavaan sointuun tai sitä, että soitetaan jostain tunnistettavaa, mutta eri sävellajista kuin kyseessä oleva sointukierto. (Levine 1995, 183.)

5.4 Polyrytmit ja polyrytmiset sekvenssit

”Polyrytmi” terminä viittaa moneen rytmiin ja sillä tarkoitetaan yleensä käytännössä kahta tai useampaa rytmiä soitettuna yhtä aikaa. Polyrytmillä voidaan tarkoittaa myös kahta eri tahtilajia soitettuna samanaikaisesti. (Magadini 1993.) Tällöin voidaan puhua myös polymetristä.

David Liebman erottelee kolme vaihtoehtoa, joita improvisoija voi noudattaa käsitellessään pulssia ja rytmejä. Ensinnäkin hän voi soittaa suoraan vallitsevaa pulssia ja tahtilajia mukaillen (”into the time”) pienin variaatioin rytmien paikoituksessa suhteessa pulssiin (ahead the beat, on the beat tai behind the beat). Toiseksi hän voi soittaa myös vallitsevaa tahtilajia vastaan polyrytmisesti ilmentäen soitetuilla rytmeillä jotain toista tahtilajia (”against the time”). Tai kolmanneksi improvisoija voi soittaa rubatomaisesti siten, että ei viittaa vallitsevaan pulssiin ollenkaan tai viittaa siihen vain hetkittäin (”over the time”). (Liebman 1996, 38-39.) Soitettaessa vallitsevaa tahtilajia vastaan, polyrytmeillä ja polyrytmisillä sekvensseillä voidaan siis luoda toinen rytmisen ulottuvuus, joka viittaa toiseen tahtilajiin. Nuottiesimerkissä 3 on kirjoitettuna joitakin polyrytmejä kahdelle äänelle.

The musical notation consists of two staves. The first staff has three measures: 1) 3 vs. 4 -polyrytmi in 3/4 time, with four quarter notes. 2) 3 vs. 2 -polyrytmi in 4/4 time, with a triplet of three quarter notes followed by two quarter notes. 3) 3 vs. 2 -polyrytmi in 6/8 time, with two quarter notes. The second staff has three measures: 1) 3/4 time, with four quarter notes. 2) 4/4 time, with four quarter notes. 3) 6/8 time, with two quarter notes.

Nuottiesimerkki 3. Polyrytmejä.

Nuottiesimerkissä 4 tahtilajina on 4/4. Toiselle äänelle on kirjoitettu polyrytmisen sekvenssi, jonka voi ajatella olevan myös 7/8-tahtilajissa. Rytmi on siis 7/8 jaollinen.

7/8 vs. 4/4 -polyrytminen sekvenssi

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the top staff is in 7/8 time and contains three measures of 7/8 followed by a measure marked 'jne.'; the bottom staff is in 4/4 time and contains four measures of 4/4. The second system also consists of two staves, both in 4/4 time, with the top staff containing a melodic line and the bottom staff containing a rhythmic accompaniment. Brackets above the first system indicate the 7/8 time signature for the first three measures.

Nuottiesimerkki 4. Polyrytminen sekvenssi.

5.5 Pentatonisten asteikoiden käyttäminen jazzimprovisoinnissa

Duuri-, jazzmolli- ja harmoninen molliasteikko moodeineen ovat jazzimprovisoinnin perustyökaluja. Seuraavaksi käsittelen muutamia tapoja, joilla voidaan ilmentää erilaisia harmonisia sävyjä melodiasoitossa näiden asteikoiden lisäksi.

Pentatonisessa asteikossa on nimensä mukaisesti viisi säveltä. Viisisävelisiä asteikoita on paljon, mutta yleensä termillä viitataan kuitenkin tiettyyn asteikkoon. Duuripentatonisessa asteikossa on duuriasteikon 1., 2., 3., 5. ja 6. sävel. Esimerkiksi C-duuripentatoniseen asteikkoon kuuluvat sävelet C, D, E, G ja A. Samasta asteikosta voidaan käyttää myös nimitystä A-mollipentatoninen, jolloin asteikon ensimmäinen sävel on A. (Levine, 1995, 194–195.)

Intervallein ajateltuna asteikossa on vain kokosävelaskeleen ja pienen terssin kokoisia hyppyjä. Pienen sekunnin hyppyjä ei ole, joten muissa asteikoissa esiintyvää kromatiikkaa ei näin ollen esiinny. Swing-aikakaudella esimerkiksi Art Tatum, Lester Young ja Teddy Wilson soittivat usein käyttäen pentatonisia asteikoita. Sen sijaan bebop-aikakaudella ne eivät olleet kovin yleisesti käytettyjä joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta. 1960-luvun alussa pentatoniset asteikot tulivat uudelleen jazzmusiikkiin mm. John Coltranen ja McCoy Tynerin myötä. (Levine 1995, 194.) Pentatoniset asteikot ovat olleet usein jazzimprovisojien ja -säveltäjien käytössä esimerkiksi melodioiden lähtökohtana perinteisten tai modaalisten

harmonioiden yhteydessä. Jazzmusiikissa pentatoniset asteikot liittyvät usein myös erilaisiin asteikkopatterneihin ja niistä johdettujen motiivien käyttöön. (Ligon 1999, 135.)

Yksi tapa käyttää pentatonisia asteikoita jazzimprovisoinnissa on valita yksi asteikko, jota soitetaan läpi sointukulun. Tämä voi tehdä sointukulkuun soittamisesta tietyllä tavalla yksinkertaisempaa. Esimerkiksi C-duurin viidenneltä asteelta alkavaa G-duuripentatonista asteikkoa voidaan soittaa koko II-V-I-kadenssin ajan C-duurissa (Dm7-G7-CMaj7). Kannattaa kuitenkin muistaa, että pelkästään pentatonisia asteikoita käyttämällä soitto saattaa alkaa kuulostaa jopa tylsältä. Niitä voidaankin käyttää esimerkiksi tehokeinona lisäämään soittoon tilan ja tietynlaisen rakenteen tuntua. (Levine 1995, 196–205.) Valittaessa jollekin tietylle soinnulle jokin tietty pentatonisen asteikon superimpositio, voidaan myös ilmentää soinnun eri sävyjä. (Ligon 1999, 141–142.) Nuottiesimerkkiin 5 on koottu muutamia duuri- ja molli pentatonisten asteikoiden käyttömahdollisuuksia eri sointutyyppeihin. Kuvaan on merkitty pentatonisen asteikon superimpositio ja sävelasteet suhteessa kohdesointuun.

Nuottiesimerkki 5. Pentatonisten asteikoiden käyttömahdollisuuksia.

5.6 Kolmisointujen käyttäminen jazzimprovisoinnissa

Kolmisoinnut ovat toimineet lukemattomien melodioiden lähtökohtana. Niistä löytyy myös yhteys luonnontieteisiin yläsävelsarjan ensimmäisten kolmen äänen muodostaessa kolmisoinnun. Kenties juuri tästä syystä kolmisoinnut ovat niin universaalisti käytettyjä melodioissa. (Ligon 1999, 181.) Kolmisoinnut ovat myös

länsimaisen harmonian tärkeimpiä rakennusaineita ja soolosoitossa käytettyinä ne luovat vahvaa harmonian tuntua (Levine 1995, 141).

Soolosoitossa kolmisointuja voidaan soittaa käytännössä esimerkiksi murtosointuina eli arpeggioina, sävellajiin kuuluvista sävelistä muodostettuina sekvensseinä. (Levine 1995, 141–149.) Niillä voidaan hakea myös sävellajin ulkopuolisia tai muuten tavallisesta poikkeaviakin sävyjä. Tästä hyvänä esimerkkinä toimii dominanttisoinnulle soitettavat kolmisoinnut, jotka ilmentävät dominantin muunnosäveliä. (Ligon 1999, 181–189.) Nuottiesimerkissä 6 on diatonisista kolmisoinnuista muodostettu yksinkertainen sekvenssi-idea II-V-I-sointukierrossa C-duurissa.

Nuottiesimerkki 6. Diatonisista kolmisoinnuista muodostettu sekvenssi.

Nuottiesimerkissä 7 on havainnollistettu muutamia kolmisointujen käyttötapoja erilaisten harmonisten sävyjen esiin saamiseksi. Kussakin kolmisoinnussa on eri laajennussäveliä tai dominanttisoinnun muunnosäveliä, jotka on merkitty kuvassa myös sointumerkintään.

Nuottiesimerkki 7. Kolmisointujen käyttötapoja. Kukin kolmisointu ilmentää erilaisia laajennussäveliä tai dominanttisoinnun muunnosäveliä.

5.7 1-2-3-5-patternit

Yksi hyvin tyypillinen työkalu melodioiden muodostamiseen jazzimprovisaatiossa on duurin tai mollin 1-2-3-5-patternien käyttäminen. Tällä tarkoitetaan esimerkiksi C-duurissa C-, D-, E- ja G-sävelten ja vastaavasti C-mollissa C-, D-, Eb- ja G -sävelten käyttämistä melodisten motiivien aihioina. Näistä sävelistä voidaan muodostaa esimerkiksi diatonisia sekvenssejä tai käyttää niitä vaikkapa harmonisen ulossoiton välineenä ns. side-slip-tilanteissa eli liikuttamalla patternia puolissävelaskeleeseen verran joko ylös- tai alaspäin. Melodisiin kuvioihin voidaan tuoda vaihtelua varioimalla sävelten järjestystä. Sen lisäksi, että 1-2-3-5-patternia soitetään kunkin soinnun ensimmäisestä sävelestä alkaen, voidaan niitä muodostaa myös muista asteikon sävelistä. Esimerkiksi C-duurissa voidaan soittaa kuvio alkaen G-säveleltä, jolloin käytetyt sävelet ovat G, A, B ja D. Kuviota voidaan käyttää myös sävellajin ulkopuolisten sävelten, kuten dominanttisoinnun muunnosävelten esiin tuomiseksi. (Ligon 1999, 165–179.)

Nuottiesimerkissä 8 on muutamia esimerkkejä tilanteista, joissa 1-2-3-5-patternien voidaan käyttää. Vastaavanlaisia mahdollisuuksia näiden kuvioiden käyttöön on olemassa paljon muitakin ja lisäksi sävelten järjestystä muuttamalla voidaan saada lisää vaihtoehtoja melodioiden muodostamiseen. Kuvaan on merkitty reaalisoitumerkintä, johon kukin kuvio säveltensä puolesta sopii. Numeroilla on merkitty kunkin sävelen suhde soinnun perussäveleeseen. Nuottirivin alle on merkitty kuvion tyyppi, joko duuri 1-2-3-5 tai molli 1-2-3-5-patterni.

The image shows ten musical examples of 1-2-3-5 patterns in 4/4 time, arranged in two rows of five. Each example consists of a treble clef staff with a key signature and a pattern of notes. Above each staff is a chord symbol and a sequence of numbers (1, 2, 3, 5) indicating the scale degrees. Below each staff is a label identifying the mode and key.

Chord	Notes	Label
CΔ7	1 9 3 5	Duuri 1-2-3-5
CΔ7	5 13 7 9	Duuri 1-2-3-5
C-7	1 9 b3 5	Molli 1-2-3-5
C-7	5 13 b7 9	Molli 1-2-3-5
C7	1 9 3 5	Duuri 1-2-3-5
C7	5 13 b7 9	Molli 1-2-3-5
C9(SUS4)	b7 1 9 11	Duuri 1-2-3-5
C9(#11)	9 3 #11 13	Duuri 1-2-3-5
C7(b9)	b5 #5 b7 b9	Duuri 1-2-3-5
C7(b9)	#5 b7 1 #9	Duuri 1-2-3-5

Nuottiesimerkki 8. Joitakin 1-2-3-5-patternien käyttömahdollisuuksia.

6 Etydien pohjana olevat sävellykset

6.1 John Coltrane, Giant Steps

1950-luvun lopussa funktionaalinen sointujenhallinta kulminoitui jazzsaksofonisti John Coltranen levytyksillä Blue Train (1957) ja Giant Steps (1959). Näillä levytyksillä esiintyy Coltranen kehittämä tri tonic -järjestelmä ja nopeasti vaihtuvia tonaalisia keskuksia. (Tabell 2004, 106.)

Coltranen Giant Steps olikin tietyllä tavalla vallankumouksellinen sävellys jazzharmonian näkökulmasta. Kappaleen harmonia perustuu siis oktaavin jakamiseen yhtä suuriin osiin, tässä tapauksessa kolmeen osaan suuren terssin välein, ja tonaalisen keskuksen liikuttamiseen näiden välillä. (Levine 1995, 353.) Tämä Coltranen kehittämä tri tonic -järjestelmä nopeasti vaihtuvine tonaalisine keskukseen oli samalla eräänlainen funktionaalisen sointujenhallinnan päätepiste ennen modaalisuuden syntyä. (Tabell 2004, 106.)

Coltrane on todennäköisesti saanut idean tällaiseen harmoniseen liikkeeseen 1940-luvun lopulla julkaistusta kirjasta Thesaurus of Scales, jonka on kirjoittanut Nicholas Slominsky. Kirjassa on käsitelty modernin klassisen musiikin harmonisia ja melodisia ilmiöitä. (Tabell 2004, 49.) Nuottiesimerkissä 9 on Giant Steps -kappaleen sointukierto, joka toimii myös säveltämäni Small Steps Giant Leaps -etydin sointukiertona.

The image shows the chord progression for the Giant Steps cycle in 4/4 time, spanning four staves. The chords are written above the staff lines, which contain rhythmic slashes. The sequence of chords is as follows:

- Staff 1: $B\Delta^7$, D^7 , $G\Delta^7$, Bb^7 , $Eb\Delta^7$, $A-^7$, D^7
- Staff 2: $G\Delta^7$, Bb^7 , $Eb\Delta^7$, $F\sharp^7$, $B\Delta^7$, $F-^7$, Bb^7
- Staff 3: $Eb\Delta^7$, $A-^7$, D^7 , $G\Delta^7$, $C\sharp-^7$, $F\sharp^7$
- Staff 4: $B\Delta^7$, $F-^7$, Bb^7 , $Eb\Delta^7$, $C\sharp-^7$, $F\sharp^7$

Nuottiesimerkki 9. John Coltranen Giant Steps -kappaleen sointukierto.

6.2 Joe Henderson, Inner Urge

Detroitissa opiskellut jazzsaksofonisti Joe Henderson muutti New Yorkiin vuonna 1962. Pian hän tuli tunnetuksi soitettuaan Kenny Dorhamin, Lee Morganin ja Andrew Hillin Blue Note Recordings -levy-yhtiön julkaisemilla albumeilla. Hän soitti myös Horace Silverin kuuluisalla Song For My Father -albumilla. Noihin aikoihin hän johti myös muutamia omia projektejaan ja levytti mm. Inner Urge -albumin. 1960-luvun lopussa Henderson työskenteli myös Freddie Hubbardin kanssa ennen liittymistään Herbie Hancock sextet -orkesteriin. (Larkin 1999, 396.)

Modaalisuutta on esiintynyt jo varhaisimmissa asteikkoihin perustuvissa musiikin muodoissa. Jazzmusiikissa modaalisuus nousi esiin 50-luvun lopussa lähinnä Miles Davisin ja John Coltranen myötä. Sitä aiemmin jazzmusiikki oli perustunut hyvin pitkälti duuri-molli-tonaliteettiin ja niin kutsuttuun funktionaaliseen harmoniaan. Sen sijaan, että improvisoinnin pohjana olisi paljon sointuvaihtoksia, alettiin harmoniapohjana käyttää moodeja. Tällöin saatiin aiempaa vapaampi kehys improvisoinnille. (Tabell 2004, 106.) Myös Joe Hendersonin säveltämä Inner Urge -kappale on harmonialtaan modaalinen, mutta siinä on käytetty useita moodeja, jotka vaihtuvat tiheästi. Tätä ilmiötä voidaan kutsua myös lyhytkestoiseksi modaalismiksi. (Tabell 2004, 126.)

Tarkasteltaessa modaalista, ei-funktionaalista, jazzharmoniaa, voidaan ajatella kaksi periaatetta, jotka voivat toimia apuvälineenä sointujen yhdistämisessä mielekkäällä tavalla. Jos kaksi peräkkäin soitettavaa sointua ovat tyypiltään erilaisia, mutta omaavat paljon samoja säveliä keskenään, ne todennäköisesti kuulostavat järkevilä. Toinen periaate on, että jos kahdella soinnuilla on vain vähän tai ei ollenkaan samoja säveliä, mutta sointutyyppi on sama, ne kuulostavat mielekkäiltä soitettuna peräkkäin. (Berkman 2013, 150–151.)

Joe Hendersonin Inner Urge -kappaleessa molemmat periaatteet esiintyvät. Suurimmaksi osaksi sävellyksen harmonia koostuu Maj7#11-soinnuista, jotka liikkuvat joko alas kokosävelaskeleella, ylös puoliaskeleella tai alas suuren terssin verran. Soinnuissa ei ole juurikaan yhteisiä säveliä, mutta sointutyyppi on sama. Toisaalta sointukierron kahta ensimmäistä sointua F#-7(b5) ja FMaj7(#11) yhdistää se, että niissä on paljon samoja säveliä, vaikka sointutyypit ovat erilaiset.

Sama pätee sointukierron viimeiseen GMaj7(#11)- ja ensimmäiseen F#-7(b5)-sointuun. (Berkman 2013, 150–151.) Nuottiesimerkissä 10 on Inner Urge -kappaleen sointukierto.

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time, representing a chord progression. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains two measures of chords: F#-7(b5) and FΔ7(#11). The second staff starts at measure 9 and contains two measures of chords: EbΔ7(#11) and DbΔ7(#11). The third staff starts at measure 17 and contains eight measures of chords: EΔ7(#11), DbΔ7(#11), DΔ7(#11), BΔ7(#11), CΔ7(#11), AΔ7(#11), Bb7(#11), and GΔ7(#11). Each measure is filled with a rhythmic pattern of slanted lines, indicating improvisation or a specific rhythmic accompaniment.

Nuottiesimerkki 10. Joe Hendersonin kappaleen Inner Urge -sointukierto.

Improvisoitaessa sointuharmoniaan, joka sisältää ei-funktionaalisia Maj 7 -sointuja, voidaan kyseisiä sointuja käsitellä kuten duurin IV asteen sointuja. Toisin sanoen käytettävä asteikko on tällöin lyydynen moodi. (Bell & Pickow 1987, 55.)

6.3 Chick Corea, 500 Miles High

Chick Corea on tunnettu sekä akustisen pianon, että sähköisten fuusiotyylisten koskettimien taitajana. Hän on työskennellyt pitkän uransa aikana mm. Mongo Santamarian, Willie Bobon, Stan Getzin, Sarah Vaughanin, Miles Davisin, Gary Burtonin, Michael Breckerin, Freddie Hubbardin ja Keith Jarrettin kanssa. Tunnettuja Corean johtamia sähköiseen sointiin perustuvia yhtyeitä ovat Return to Forever ja myöhemmin perustettu Elektric Band. (Burgess 1992, 46–48.) Vuonna 1973 Chick Corea ja Return to Forever julkaisivat Light as A Feather -nimisen albumin, jolla olivat mukana Stanley Clarke bassossa, Joe Farrell tenorisaksofonissa ja huilussa, Airto Moreira rummuissa ja Flora Purim laulussa. Täältä albumilta löytyy mm. kappale 500 Miles High, jonka harmonia on toiminut Sky Is The Limit -nimisen säveltämäni etydin sointupohjana. Nuottiesimerkissä 11 on kyseinen sointukierto.

The image shows a musical score for a 12-measure chord progression in 4/4 time. The notation is organized into three staves, each containing six measures. The first staff starts at measure 1 and features chords E-7, G-7, and BbΔ7. The second staff starts at measure 7 and features chords B-7(b9), E7(b9), A-7, and F#-7(b9). The third staff starts at measure 13 and features chords F-7, C-11, and B7(b9). Each measure is filled with a rhythmic pattern of diagonal lines, representing a specific rhythmic figure.

Nuottiesimerkki 11. Chick Corean 500 Miles High -kappaleen sointukierto.

7 Etydit

7.1 Etydien säveltämisprosessi

Olen kirjoittanut soololinjoja erilaisiin sointukiertoihin jo pitkään. Kuitenkin vasta viime vuosina olen huomannut tämän metodin sopivan hyvin itselleni improvisoinnin harjoittelun tueksi. Erityisen hyödylliseksi olen kokenut sellaisten soolojen säveltämisen, jotka voisivat olla esiintymistilanteessa improvisoituja musiikillisesti ehyitä kokonaisuuksia. Ollessani vaihto-opiskelijana vuoden 2016 syksyllä Tallinnassa Estonian Academy of Music and Theatre -koulussa, keskityin muun muassa erilaisten etydien kirjoittamiseen jazzkontekstissa. Kirjoitin esimerkiksi etydejä jazzkomppaamisesta mutta myös soololinjoja. Aloin säveltämään sooloideoita 500 Miles High ja Giant Steps -sointukiertojen pohjalta. Myöhemmin käytin näitä ideoita tämän opinnäytetyön sooloetydien lähtökohtana.

Säveltäessäni tämän tyyliä sooloetydejä soitan jatkuvasti ideoita kitaralla ja kirjoitan niitä samalla ylös. Joskus sävelletessä on ehkä hyvä irrottautua omasta pääinstrumentista, jotta soittotekniset yms. asiat eivät ala johdatella sävellystä liikaa. Tällainen kitaralähtöinen säveltäminen sopii kuitenkin itselleni erityisesti tämän tyylisten sooloetydien kohdalla, koska koko sävellysprosessin tarkoitus on lopulta saada omia ideoita jalostettua juuri kitaralle tulevia improvisointitilanteita varten. Käytin säveltäessäni apuna myös taustanauhoja, joissa on pelkkä komppi improvisoinnin harjoittelua varten. Sävellysprosessi eteni niin että improvisoin

välillä vapaasti taustanauhan kanssa etsien ideoita, joita voisin jalostaa pidemmälle. Välillä pysäytin nauhan ja mietin sooloideoita ja linjoja hitaasti ilman pulssia. Koska käytin kitaraa säveltämisen työkaluna, mietin samalla soittotekniset asiat, kuten sormitukset, niin, että etydit olisivat suhteellisen helposti soitettavissa.

Toisinaan saatoin viettää pitkänkin ajan säveltäessä, ilman että etydi eteni paljoakaan. Luulen, että siitä huolimatta tällaiset hetket autoivat alitajunnan tasolla työstämään asiaa eteenpäin. Seuraavalla kerralla saatoinkin saada sävellettyä paljonkin materiaalia. Tällaisissa tilanteissa, joissa säveltäminen ei tuntunut edistyvän ja hyviä ideoita oli hankala löytää, hain välillä inspiraatiota muiden soittajien äänitteistä. Huomasin tavan tehokkaaksi, ja jo hyvinkin lyhyt kuunteluhetki piristi improvisointi-ideoiden syntymistä. Esimerkiksi Inner Urge -kappaleen sointukiertoon perustuvaa etydiä säveltäessäni kuuntelin Joe Hendersonin lisäksi kitaristien Kurt Rosenwinkel, Peter Berstein ja Allan Holdsworthin soittoa kyseiseen kappaleeseen. En niinkään lähtenyt tekemään tarkkoja transkriptioita muiden sooloista, mutta kuuntelin esimerkiksi heidän rytmien ja motiivien käyttöä, mikä toimi inspiraation lähteenä omalle improvisoinnille.

7.2 Etydien nuotinnokset

Giant Steps -kappaleen sointukiertoon perustuva etydi on nimetty Small Steps Giant Leaps -etydiksi. Tämä etydi löytyy nuotinnettuna kitaratabulatuurien kanssa liitteestä 1. Inner Urge -kappaleen sointukiertoon perustuva etydi on nimeltään Good Tensions ja 500 Miles High -kappaleen harmoniaan perustuva etydi on nimeltään Sky Is The Limit. Näiden etydien nuotit ja tabulatuurit löytyvät liitteistä 3 ja 5.

7.3 Analyysiosiot etydien sisällöstä

Etydien säveltämisen lisäksi olen tehnyt erilliset analyysiosiot etydien sisällöstä. Nämä analyysit löytyvät tämän työn liitteistä. Small Steps Giant Leaps -etydin analyysiosio löytyy liitteestä 2, Good Tensions -etydin analyysit liitteestä 4 ja Sky

Is the Limit -etydin analyysiosio on liitteessä 6. Analyysejä voi käyttää itseopiskelussa tai opetusmateriaalina kitaraoppilaille. Suosittelisin käyttämään näitä pieniä etyden otteita siten, että kutakin käsiteltävää ideaa sovelletaan omassa improvisaatiossa myös muihin sointukiertoihin ja kappaleisiin.

7.4 Etydien äänitteet

Äänitetyt versiot etydeistä löytyvät osoitteesta: <https://soundcloud.com/jarno-hopponen/sets/ideoita-improvisointiin-etydeja-jazzkitaralle>. Nuottien lisäksi äänitteet tarjoavat lisäinformaatiota esimerkiksi fraseeraukseen ja muihin soiton nyansseihin liittyen.

8 Pohdinta

Olen saanut etydien säveltämisestä ja niiden harjoittelemisesta hyviä työkaluja omaan improvisointiini. Hyvä esimerkki tästä oli tilanne, jossa etydiin säveltämäni idea tuli mieleeni jami-illan improvisointitilanteessa ja soitin sen hieman soveltaen alkuperäisestä etydistä poikkeavaan sointuharmoniaan. Silti työ jatkuu. Erityisesti koen Giant Steps -kappaleen harmonian nopeat sointuvaihdokset haastavina ja improvisoidessa tulee helposti käytettyä tiettyjä tuttuja asemia kitaran otelaudalta, mikä voi hieman rajoittaa ilmaisua. En ole myöskään vielä soveltanut etyden säveltämisen kautta syntyneitä ideoita kovin laajasti tai systemaattisesti muihin kappaleisiin. Jatkossa aion jatkaa tällaista soveltavaa harjoittelua etyden ideoiden pohjalta.

Tätä opinnäytetyötä tehdessäni ja myös aiemmin musiikin opinnoissani olen tutustunut moniin kirjoihin, joissa jazzimprovisointia on käyty teoreettisesti läpi. Näistä lähteistä olen löytänyt paljon myös sellaisia harjoituksia ja improvisoinnin välineitä, joita en ole vielä ehtinyt käyttää tämän opinnäytetyön etydejä säveltäessäni tai muutenkaan tosielämän improvisointitilanteissa. Monet hyödylliset improvisointivälineet rajautuivat pois myös tämän opinnäytetyön teoreettisesta osiosta. Esimerkiksi keinot, joilla voidaan soittaa harmonisesti niin sanotusti ”ulos”,

jäivät vähäisiksi kirjoittamissani etydeissä. Tosin erilainen staattisempi harmoniapohja olisi saattanut johdatella käyttämään tällaisia ulossoiton keinoja enemmän.

Koko opinnäytetyön tekemisen prosessin ajalta mieleeni on jäänyt monia jazzimprovisoinnin välineitä, joita voin harjoitella ja jatkojalostaa tulevaisuudessa kehittäessäni omaa soittotyyläni eteenpäin tai käyttää myös opetustyössä. Esimerkiksi erilaisten lyhyiden rytmikuvioden käyttäminen improvisoinnin välineenä sopii mielestäni hienosti myös opetustyöhön eritasoisten oppilaiden kanssa.

Tähän opinnäytetyöhön kirjoittamani etydit toimivat hyvänä pohjana myös opetusmateriaalin jatkokehittämiselle. Aion mahdollisesti tehdä Internet-sivuston, jossa etydit, analyysiosiot ja äänitteet ovat julkisesti saatavilla ja selkeästi esillä. Samassa yhteydessä voisi olla myös havainnollistavat videot, jossa etydit on soitettu. Opetustarkoituksessa hyötyä olisi myös taustaäänitteistä, joissa olisi ainoastaan säestävät instrumentit ilman soolokitaraa etydien harjoittelua varten. Opinnäytetyössä tekemissäni äänitteissä rummut ja basso on ohjelmoitu koneellisesti. Soolo- ja komppikitara on soitettu oikealla instrumentilla ja äänitetty. Jos jatkan etydien parissa työskentelyä, äänitteet voisi tehdä siten, että rummut, basson ja mahdollisesti koskettimet tai pianon soittavat oikeat soittajat. Tulevaisuudessa voisin myös kirjoittaa lisää etydejä ja miettiä niiden julkaisumahdollisuuksia eri muodoissa.

Lähteet

- Bell, J. & Pickow, P. 1987. *Improvising Jazz Guitar*. New York: Amsco Publications.
- Berkman, D. 2013. *The Jazz Harmony Book*. Petaluma, CA: Sher Music Co.
- Berliner, P. 1994. *Thinking in Jazz, The Infinite Art of Improvisation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Burgess, M. 1992. Chick Corea. Teoksessa LaBlanc, M., Rubiner, J. & Bourgoin, S. (toim.). *Contemporary Musicians: Volume 6 / Profiles of the People in Music*. Detroit: Gale Research Inc., 46–48.
- Hopponen, J. 2017. Soolojen säveltäminen osana jazz-improvisaation opetusta. JAMK, ammatillinen opettajakorkeakoulu, Open stage -verkkolehti. <http://verkkolehdet.jamk.fi/openstage/2017/06/soolojen-saveltaminen-osana-jazz-improvisaation-opetusta/?highlight=%27jarno%27%2C%27hopponen%27>. 27.17.1.2018.
- Kastin, D. 1985. Lee Konitz: Back to Basics. Lee Konitzin haastattelu Downbeat-lehdessä. 8.3.2017. http://www.melmartin.com/html_pages/Interviews/konitz.html.
- Ketola, T. 2011. *Kitaristin työkalupakki*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopistopaino.
- Kide, T. 2014. *Kelluntamusiikki. Improvisoinnin opetusmenetelmä*. Helsinki: Sibelius-akatemia, *Studia musica* 55.
- Larkin, C. 1999. *The Virgin Encyclopedia of Jazz*. London: Virgin Publishing.
- Laukkanen, J. 2015. Synkopointi ja avainrytmit jazzimprovisoinnissa. Teoksessa Huovinen, E. *Musiikillinen improvisaatio, Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*. Turku: Utukirjat, Turun yliopisto 2015. 203-238.
- Levine, M. 1995. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music CO.
- Liebman, D. 1996. *Self-Portrait of a Jazz Artist: Musical thoughts and realities*. Rottenburg N., Saksa: Advance Music.
- Ligon, B. 1999. *Comprehensive Technique for Jazz Musicians*. Houston Publishing, Inc.
- Magadini, P. 1993. *Polyrhythms: The Musicians Guide*. Milwaukee, WI 53213: Hal Leonard Publishing Company.
- O'Donnell, E. 2011. Clark Terry's 3 Steps to Learning Improvisation. JazzAdvice. <https://www.jazzadvice.com/clark-terrys-3-steps-to-learning-improvisation>. 14.4.2018.
- Tabell, M. 2004. *Jazzmusiikin harmonia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Tabell, M. 2008. Afroimpro. <http://www3.siba.fi/afroimpro/etusivu>. 8.3.2017
- Viinikainen, T. 2009. *Rytmi elää*. Helsinki: Idemco Oy, Riffi-julkaisut.
- Ward, G. & Burns, K. 2000. *Jazz: A History Of America's Music*. Yhdysvallat: Knopf.

Small Steps Giant Leaps -etydi

♩=200
♪=♪³♪

Jarno Hopponen

A

8Δ7 D7 GΔ7 Bb7 EbΔ7 A-7 D7

T: 7 8 6 7 8 6 7 (7) 8 6 7 6 7 6 8 7 (7) 8 9 7 10
A:
B:

5 GΔ7 Bb7 EbΔ7 F#7 BΔ7 F-7 Bb7 EbΔ7

T: 7 8 10 11 10 9 8 (8) 10 8 7 10 9 8 (8) 8 11 9 (7) 8 6
A:
B: 10 10 10 7 (7) 8 8

10 A-7 D7 GΔ7 C#-7 F#7 BΔ7

T: 5 8 7 7 5 (5) 7 4 5 4 5 4 6 4 6 4 6 4 3 6
A:
B: 7 7 5 5 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

14 F-7 Bb7 EbΔ7 C#-7 F#7

T:
A:
B: 3 3 6 5 5 6 10 8 7 10 8 9 8 6 9 7 9

Solo

17 8Δ7 D7 GΔ7 Bb7 EbΔ7 A-7 D7

T:
A:
B: 6\7 9 8 7 10 7 9 7 8 7 6 8 5 8 7 5 7 5 8 7 5 7

2

21 $G\Delta^7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $F\#^7$ $B\Delta^7$ $F-7$ Bb^7

25 $Eb\Delta^7$ $A-7$ D^7 $G\Delta^7$ $C\#-7$ $F\#^7$

29 $B\Delta^7$ $F-7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $C\#-7$ $F\#^7$

33 $B\Delta^7$ D^7 $G\Delta^7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $A-7$ D^7

37 $G\Delta^7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $F\#^7$ $B\Delta^7$ $F-7$ Bb^7

41 $Eb\Delta^7$ $A-7$ D^7 $G\Delta^7$ $C\#-7$ $F\#^7$

45 $B\Delta^7$ $F-7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $C\#-7$ $F\#7$

T 8 7
A 9 8 6
B 10 9 7

49 $B\Delta^7$ D^7 $G\Delta^7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $A-7$ D^7 $G\Delta^7$ Bb^7

T 6 5
A 5 4
B 4 7 5

54 $Eb\Delta^7$ $F\#7$ $B\Delta^7$ $F-7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$

T 6 8 6
A 7 8 6
B 9 8

58 $A-7$ D^7 $G\Delta^7$ $C\#-7$ $F\#7$ $B\Delta^7$

T 5 7 5
A 7 4 5 6
B 7 4

62 $F-7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $C\#-7$ $F\#7$ $B\Delta^7$ D^7

T 3 5 3
A 3 5 3 6
B 7 4 6 3 4 3

66 $G\Delta^7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $A-7$ D^7 $G\Delta^7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $F\#7$

T 10 10 7
A 6 8
B 8 7 8

4

71 $B\Delta^7$ $F-7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $A-7$ D^7

T
A
B

75 $G\Delta^7$ $C\sharp-7$ $F\sharp^7$ $B\Delta^7$ $F-7$ Bb^7

T
A
B

79 $Eb\Delta^7$ $C\sharp-7$ $F\sharp^7$ $B\Delta^7$ D^7 $G\Delta^7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$

T
A
B

84 $A-7$ D^7 $G\Delta^7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $F\sharp^7$ $B\Delta^7$

T
A
B

88 $F-7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $A-7$ D^7 $G\Delta^7$ $C\sharp-7$ $F\sharp^7$

T
A
B

93 $B\Delta^7$ $F-7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $C\sharp-7$ $F\sharp^7$ $B\Delta^7$ D^7

T
A
B

98 $G\Delta^7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $A-7$ D^7 $G\Delta^7$ Bb^7

T 7 5 6 7 7 6 9 9 7 10 8 7

A 7 5/6 8 7 6 6/7 9 10 9 9 8 8 7

B 7 5/6 8 7 6 6/7 9 10 9 9 8 8 7

102 $Eb\Delta^7$ $F\#^7$ $B\Delta^7$ $F-7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$

T 6 7 6 8 10 8 9 8 11 8 7 10 7 6 7 6 5 7 5 8

A 7 6 8 10 8 9 8 11 8 7 10 7 6 7 6 5 7 5 8

B 7 6 8 10 8 9 8 11 8 7 10 7 6 7 6 5 7 5 8

106 $A-7$ D^7 $G\Delta^7$ $C\#-7$ $F\#^7$ $B\Delta^7$

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

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

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

110 $F-7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $C\#-7$ $F\#^7$ $B\Delta^7$ D^7 $G\Delta^7$ Bb^7

T (8) 6 7 8 8 6 8 5 8 6 8 6 8 8 7 9 (9) 7 8 7

A (8) 6 7 8 8 6 8 5 8 6 8 6 8 8 7 9 (9) 7 8 7

B (8) 6 7 8 8 6 8 5 8 6 8 6 8 8 7 9 (9) 7 8 7

115 $Eb\Delta^7$ $A-7$ D^7 $G\Delta^7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $F\#^7$ $B\Delta^7$

T (7) 10 7 10 7 9 (9) 7 8 7 (7) 10 7 8 7

A (7) 10 7 10 7 9 (9) 7 8 7 (7) 10 7 8 7

B (7) 10 7 10 7 9 (9) 7 8 7 (7) 10 7 8 7

120 $F-7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $A-7$ D^7 $G\Delta^7$

T 9 10 11 (11) 6 5 (5) 5 6 7 8 (8) 3 4 5

A 8 9 10 (10) 5 4 (4) 4 5 6 7 (7) 2 3 4

B 8 9 10 (10) 5 4 (4) 4 5 6 7 (7) 2 3 4

6

124 C#-7 F#7 BΔ7 F-7 Bb7 EbΔ7 C#-7 F#7

T	(5)	5	6	7	14	13	12	11	(11)	6	9	9
A	(4)	4	5	6	13	12	11	10	(10)	5	8	8
B		4	5	6	13	12	11	10	(10)	5	8	8

A

129 BΔ7 D7 GΔ7 Bb7 EbΔ7 A-7 D7

T	. 7	8	6	7	8	6	7	(7)	8	6	7	6	7	6	8	7	(7)	8	9	7	10
A	.																				
B	.																				

133 GΔ7 Bb7 EbΔ7 F#7 BΔ7 F-7 Bb7 EbΔ7

T	7	8	10	11	10	9	8	(8)	8	7	10	9	8	(8)	8	11	9	7	(7)	8	6
A																					
B																					

138 A-7 D7 GΔ7 C#-7 F#7 BΔ7

T	5	8	7	7	5	(5)	7	4	5	4	5	4	6	4	6	4	3	6
A																		
B																		

142 F-7 Bb7 EbΔ7 C#-7 F#7

T																		
A																		
B																		

145 BΔ9 GΔ9 EbΔ9 B6 G% EbΔ9 B6

T	9	7	6	4	3	3	4	(4)
A	7	7	6	4	3	3	4	(4)
B	8	7	7	4	3	3	4	(4)
B	8	7	5	4	2	3	4	(4)

Small Steps Giant Leaps -etydin analyysiosio

Motiivi, motiivin muuntelu ja rhythmic displacement

24

F⁻⁷ B^{b7} E^bΔ⁷ A⁻⁷ D⁷ G^Δ⁷ C[#]-⁷ F[#]⁷

Motiivi

T
A
B

Tahtien 25-27 motiivi-idea toistuu koko ajan alempana intervallisuhteensa säilyttäen, mutta kuitenkin siten, että käytetään sointujen mukaisia asteikoita. Toistuessaan motiivi alkaa myös eri tahdinosalta, eli siinä esiintyy ns. rhythmic displacement.

Motiivi ja sen muuntelu

37

G^Δ⁷ B^{b7} E^bΔ⁷ F[#]⁷ B^Δ⁷

Motiivi 1

Motiivi 2

T
A
B

F⁻⁷ B^{b7} E^bΔ⁷ A⁻⁷ D⁷

T
A
B

G^Δ⁷ C[#]-⁷ F[#]⁷ B^Δ⁷

Motiivi 3

T
A
B

Lisää motiivi-ideoita, joissa fraasia liikutellaan alas tai ylöspäin pääosin intervallisuhteensa säilyttäen, mutta kuitenkin sointujen mukaiset asteikot huomioiden.

2 Pentatoniset asteikot

60

C#-7 F#7 BΔ7 F-7 Bb7 EbΔ7

F#-duuri- / D#-molti-pent. Bb-duuri- / G-molti-pent.

C#-7 F#7 BΔ7 D7 GΔ7 Bb7 EbΔ7

F#-duuri- / D#-molti-pent. D-duuri- / B-molti-pent. Bb-duuri- / G-molti-pent.

A-7 D7 GΔ7 Bb7 EbΔ7 F#7 BΔ7

D-duuri- / B-molti-pent. Bb-duuri- / G-molti-pent. F#-duuri- / D#-molti-pent.

Tahdeissa 60-71 on käytetty runsaasti kunkin sävellajin 5. asteelta alkavaa duuripentatonista asteikkoa. Tällaista pentatonista asteikkoa voidaan käyttää koko kyseisen II-V-I-sointuprogression aikana.

1-2-3-5-patternit

Esim. 1

72

F-7 Bb7 EbΔ7 A-7 D7 GΔ7 C#-7 F#7

Esim. 2 3

81 $B\Delta^7$ D^7 $G\Delta^7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$

Tahdeissa 72-76 ja 81-83 on käytetty lähes ainoastaan soinnun 1., 2., 3., ja 5.säveliä. Esimerkiksi F-7:n kohdalla sävelet ovat F, G, Ab ja C ja Bb7:n tapauksessa Bb, C, D ja F. Sävelten järjestystä voidaan muuttaa ja näin saadaan erilaisia patterneja käyttöön. Tällaiset 1-2-3-5-patternit ovat tyypillisiä tietynlaisessa jazz-soolosoitossa, kuten John Coltranen soolossa Giant Steps -kappaleessa.

Lähestymiskuvioita sointusävelille

84 $A-^7$ D^7 $G\Delta^7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $F\#^7$ $B\Delta^7$

Lähestymiskuviot sointusävelille kuuluvat perinteiseen Bebop-sävelkieleen. Näistä esimerkkinä tahdit 84-86. Muualtakin etydistä löytyy vastaavia lähestymiskuvioita. Useimmiten sointusävelet soitetaan tahdin iskullisille osille ja muut asteikon sävelet tai kromaattiset lähestymissävelet tahdin iskuttomille osille. Joskus lähestymiskuvio voidaan kuitenkin purkaa vasta myöhemmin, jolloin tämä periaate ei täysin toteudu. Kohde- tai sointusävelet on merkitty punaisella.

Motiivina terssi tai seksti

87 $B\Delta^7$ $F-^7$ Bb^7 $Eb\Delta^7$ $A-^7$ D^7

Pienen terssin hyppyjä *Suuren ja pienen sekstin hyppyjä*

4 $G\Delta^7$ $C\#-7$ $F\#7$ $B\Delta^7$ $F-7$ $Bb7$ $Eb\Delta^7$

Viittaus teemamelodiaan

Tahdeissa 84-88 on käytetty motiivina pienen terssin, suuren sekstin tai pienen sekstin hyppyjä. Tahdeissa on myös rytmisen motiivi. Tahdissa 89 on pieni viittaus etydikappaleen teemamelodiaan. Toisinaan on hyvä käyttää teeman aineksia myös soolossa, jolloin soolo linkittyy soitettavaan kappaleeseen paremmin.

Dominanttien muunnosäveliä

96 $C\#-7$ $F\#7$ $B\Delta^7$ $D7$ $G\Delta^7$ $Bb7$ $Eb\Delta^7$

Kohdesävelenä Ab, joka on #11 (tai b5) D7-soinnulle. $F\#$ purkautuu F-säveleen $Bb7(\#5) \rightarrow EbMaj9$.

100 $A-7$ $D7$ $G\Delta^7$ $Bb7$ $Eb\Delta^7$ $F\#7$

$G\#$ -sävel viittaa D-overtone-asteikkoon. (myös A-jazzmolli.)

103 $B\Delta^7$ $F-7$ $Bb7$ $Eb\Delta^7$

Db ja $F\#$ -sävelet viittaavat $Bb7$ -soinnun #9- ja #5- muunnosäveliin.

106 A-7 D7 GΔ7 C#-7 F#7 BΔ7 5

Kokosävelasteikon säveliä käytetty Purkaus tapahtuu vasta
D7 → GMaj7 -purkauksessa. tahdin puolella välissä G-sävelelle.

Tässä etydissä on käytetty melko maltillisesti harmonisesti jännitteisiä keinoja. Mielestäni tällainen "poukkoileva" sointukierto ohjaa jonkin verran soittamaan sointuvaihdokset mahdollisimman selkeästi ulos. Tahdeissa 97-110 esiintyy kuitenkin pienimuotoisesti tavallista jännitteisempiä säveliä dominanttipurkausten kohdalla.

Polyrytmisen sekvenssi. 3/8 vs. 4/4

112 C#-7 F#7 BΔ7 D7 GΔ7 Bb7 EbΔ7

116 A-7 D7 GΔ7 Bb7 EbΔ7 F#7 BΔ7

Tahdeissa 113-118 esiintyy polyrytmisen sekvenssi, jossa pisteellinen neljäsosa (3/8) toistuu 4/4-tahtilajissa. Polyrytmi ja vain muutaman sävelen käyttäminen aiheuttavat jännitteen, joka purkautuu tahdissa 119 BMaj7-soinnun terssille.

Kvarttipinot ja kromaattinen liike

120 F-7 Bb7 EbΔ7 A-7 D7 GΔ7

6

124 C#-7 F#7 BΔ7 F-7 Bb7 EbΔ7 C#-7 F#7

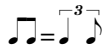
T	(5)	5	6	7	14	13	12	11	(11)	6	9	9
A	(4)	4	5	6	13	12	11	10	(10)	5	8	8
B	(4)	4	5	6	13	12	11	10	(10)	5	8	8

Soolon viimeisen Choruksen lopussa on kvarttipinoidea, jonka voi soittaa esimerkiksi kielillä 2-4, jolloin ote säilyy samana koko osion ajan. Kvarttipino ilmentää aina kutakin sointua vaihtelevin lisäsävelin. Osiossa on käytetty myös kromaattista liikettä siirryttäessä soinnusta toiseen.

Good Tensions - etydi

Jarno Hopponen

$\text{♩} = 200$



A $F\sharp-7(b9)$ $F\Delta 7(\sharp 11)$

T		13	12	11	10	(10)	10	10		13	12	10	9
A						(7)							
B		10	9	9	7	(7)	7	7		10	9	8	7

7 $E\flat\Delta 7(\sharp 11)$

T	(9)	10	7	9	9	8	7	(7)	8	7	8	10	8	11	8
A	(7)														
B				8		7	6	5	(5)	10					

11 $D\flat\Delta 7(\sharp 11)$

T	10	11	8	10	11	13	10	11	13	9	9	12	13	9	12	10	11	12	10	9	
A																					
B																					

17 $E\Delta 7(\sharp 11)$ $D\flat\Delta 7(\sharp 11)$ $D\Delta 7(\sharp 11)$ $B\Delta 7(\sharp 11)$

T	8	8	6	8	9	7	9	8	8	9	10	11	10	8	7	9	11	9	12	9	10	11	9	11	12	7
A																										
B																										

21 $C\Delta 7(\sharp 11)$ $A\Delta 7(\sharp 11)$ $B\flat 7(\sharp 11)$ $G\Delta 7(\sharp 11)$

T	8	8	7	8	7	8	10	9	10	9	10	11	12	13	10	11	13	10	12	13	10	11	12	12	10	14
A																										
B																										

2 **Solo** FΔ7(♯11)

25 F♯-7(♭5)

TAB

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

31 E♭Δ7(♯11)

TAB

7	8 9 7 8	10 9 7	8 7	10 8 7	10 8 7	10 8 7	10 10 7	7 6	5 7

36 D♭Δ7(♯11)

TAB

7 5	5 8	10 8 8 10	10 8 8 10	10 8 8 10	10 8 8 10	11	8	5 6 8 5	3

40 EΔ7(♯11) D♭Δ7(♯11) DΔ7(♯11)

TAB

6 8 5	8 6 7 8	9 7 8 9 6 7 8	9 6 7 8 9	5 6 5 8 5	6 7 6 9 9 6

44 BΔ7(♯11) CΔ7(♯11) AΔ7(♯11) B♭7(♯11)

TAB

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

48 GΔ7(♯11) F♯-7(♭5)

TAB

7 5 7	7 5 8	(8)	(8)	5 7 8 5 7 5 8 7	5 8 4 7 5 5 5 7

53 $F\Delta 7^{\sharp 11}$ $E\flat\Delta 7^{\sharp 11}$

TAB: 4 7 4 7 8 (8) 5 8 5 7 (7) 10 8 7 8 10 7 9 10 7 10 8 10 7 8 7 10

58 $D\flat\Delta 7^{\sharp 11}$

TAB: 8 7 10 7 8 10 8 11 10 8 11 8 10 9 13 13 (13) 9 13

62 $E\Delta 7^{\sharp 11}$

TAB: 9 12 10 11 (11) 11 10 11 10 11 13 13 13 9 6 7 7 4 5 4

66 $D\flat\Delta 7^{\sharp 11}$ $D\Delta 7^{\sharp 11}$ $B\Delta 7^{\sharp 11}$ $C\Delta 7^{\sharp 11}$

TAB: 6 3 4 3 5 6 4 5 4 7 4 5 7 4 7 6 4 7 6 4 6 5 4 (4) 2 4 5 3 5 6

70 $A\Delta 7^{\sharp 11}$ $B\flat 7^{\sharp 11}$ $G\Delta 7^{\sharp 11}$ $F\sharp 7^{\flat 9}$

TAB: (6) 4 4 4 7 4 8 9 10 11 8 11 10 (10) 9 7 7 10 7 10 8 (8) 8

74 $F\Delta 7^{\sharp 11}$

TAB: 11 9 11 10 8 8 7 7 5 5 7 7

4

80 $E\flat\Delta 7\sharp 11b$

T
A
B

85 $D\flat\Delta 7\sharp 11b$ $E\Delta 7\sharp 11b$ $D\flat\Delta 7\sharp 11b$

T
A
B

let ring-----

91 $D\Delta 7\sharp 11b$ $B\Delta 7\sharp 11b$ $C\Delta 7\sharp 11b$ $A\Delta 7\sharp 11b$ $B\flat 7\sharp 11b$ $G\Delta 7\sharp 11b$

T
A
B

97 $F\sharp-7\flat 5$ $F\Delta 7\sharp 11b$

T
A
B

102 $E\flat\Delta 7\sharp 11b$

T
A
B

106 $D\flat\Delta 7\sharp 11b$

T
A
B

110 EΔ7(♯11)

T
A 5 6 8 5 8 6 5 5 8 6 4 3
B 3 6 5 3 6 5 8 5 6 8 6 8 9 11 9 9 7

114 D♭Δ7(♯11) DΔ7(♯11) BΔ7(♯11) CΔ7(♯11)

T 8 6 7 (7) (7) 7 9 7
A 6 4 4 (4) (4) 4 7 5
B 6 4 4 (4) (4) 4 7 5

118 AΔ7(♯11) B♭7(♯11) GΔ7(♯11)

T 6 4 7 (7) 6 7 10
A 6 4 7 (7) 3 4 7
B 4 2 5 (5) 3 4 7

A
121 F♯-7(♭9) FΔ7(♯11)

T 13 12 10 (10) 10 10 13 12 10 9
A 10 9 11 7 (7) 7 7 10 9 10 9
B 10 9 9 7 (7) 7 7 10 9 8 7

127 E♭Δ7(♯11)

T (9) 10 7 9 9 8 7 (7) 8 7 10 8 7 8 10 8 11 8
A (7) 10 7 9 8 9 8 7 (7) 8 7 10 8 7 8 10 8 11 8
B (7) 10 7 9 8 7 6 5 (5) 8 7 10 8 7 8 10 8 11 8

131 D♭Δ7(♯11)

T 10 11 8 10 11 13 10 11 13 9 9 9 13 9 12 10 12 10 9
A 10 11 8 10 11 13 10 11 13 9 9 9 13 9 12 10 12 10 9
B 10 11 8 10 11 13 10 11 13 9 9 9 13 9 12 10 12 10 9

6

137 $E\Delta 7(\sharp 11)$ $D\flat\Delta 7(\sharp 11)$ $D\Delta 7(\sharp 11)$ $B\Delta 7(\sharp 11)$

141 $C\Delta 7(\sharp 11)$ $A\Delta 7(\sharp 11)$ $B\flat\Delta 7(\sharp 11)$ $G\Delta 7(\sharp 11)$

rit.

145 $G\Delta 7$ $D\Delta 7$ $B\Delta 7$ $C\Delta 7$ $A\Delta 7$ $B\flat 13(\sharp 11)$ $G\Delta 7$

T	14	14	14	15	16	16	17
A	11	11	11	12	13	13	14
B							

Good Tensions -etydin analyysiosio

Motiivi ja sen muuntelu

25 $F\sharp-7(b9)$ Motiivi

T
A
B

29 $F\Delta 7(\sharp 11)$

T
A
B

Etydin soolo alkaa kolmen tahdin mittaisella motiivi-idealla, joka toistuu muunneltuna. Jälkimmäisen fraasin rytmi ja melodinen muoto ovat pääpiirteittäin samanlaiset kuin ensimmäisen, mutta mukautuvat vaihtuvaan sointuun. Intervallirakenteessa ja rytmeissä on jonkin verran eroja, mutta mielestäni fraasit hahmottuvat siitä huolimatta toistensa "pareiksi".

2. asteelta alkava duuripentatoninen asteikko (7. asteelta alkava mollipentatoninen asteikko) ilmentämässä lyydistä sävyä Maj7(#11)-sointuun

32 $E\flat\Delta 7(\sharp 11)$ F-duuri- / D-molli-pent.

T
A
B

36 $D\flat\Delta 7(\sharp 11)$ Eb-duuri- / C-molli-pent.

T
A
B

Tahdeissa 34-39 on käytetty II asteelta alkavaa duuripentatoninen asteikkoa ilmentämään lyydisen moodin sävyä Maj7(#11)-sointuun. Vastaavasti voidaan ajatella VII asteelta alkavaa mollipentatonista asteikkoa.

2 Motiivi, motiivin muuntelu ja rhythmic displacement

41

$E\Delta 7(\#11)$ $D\flat\Delta 7(\#11)$ $D\Delta 7(\#11)$ $B\Delta 7(\#11)$

Motiivi

Tahdeissa 42-43 sama fraasi toistuu siten, että sävelet mukautuvat vaihtuvaan sointuun. Tässä tapauksessa kaikki sävelet siis siirtyvät puolisävelaskelta ylöspäin. Lisäksi toinen fraasi alkaa eri tahdinosalta, eli siinä esiintyy ns. rhythmic displacement.

Kolmisointujen substituutioita, kolmisointuparit

43

$D\Delta 7(\#11)$ $B\Delta 7(\#11)$ $C\Delta 7(\#11)$ $A\Delta 7(\#11)$

$C\#$ B D C B $B\flat 7(\#11)$

Kolmisointujen substituutioilla voidaan ilmentää monenlaisia harmonioita ja kolmisointuja voidaan käyttää myös tehokeinona niiden omanalaisen sointinsa vuoksi. Tyypillinen tapa käyttää kolmisointusubstituutioita on duurikolmisointuparit, jotka ovat kokosävelaskeleen päässä toisistaan. Esimerkiksi D-doorisessa moodissa F- ja G-kolmisoinnut ilmentävät moodia hyvin. Tahdeissa 44-45 on B-lyydiseen moodiin sopiva kolmisointupari B ja C# sekä C-lyydiseen sopiva pari C ja D. Tahdissa 46 on samoin B-kolmisointu, joka siis sopii hyvin AMaj7(#11)-sointuun D#-sävelen (=A-lyydisen karaktäärisävel #11) ansiosta.

Lisää kolmisointujen substituutioita ja kolmisointupareja

65

$E\Delta 7(\#11)$ $F\#$ E $E\flat$ E $B\Delta 7(\#11)$

69 $C\Delta 7(\sharp 11)$ D $A\Delta 7(\sharp 11)$ B $B\flat 7(\sharp 11)$ $G\Delta 7(\sharp 11)$

V ----| □ ----| V ----| □ ----|

T (4) 2 4 4 4 7 4 8 9 7 7 10 7 10 8

A 4 5 3 5 6 (6) 4 4 10 11 8 11 10 (10) 9 7

B

Edellisen esimerkin kaltaisia kolmisointusubstituutioita on käytetty myös tahdeissa 65-72. Osiossa on käytetty myös sweep picking -tekniikkaa.

Jazzmollin 6. moodi, lokriinen #2

49 $F\sharp -7(b9)$ $F\Delta 7(\sharp 11)$

(8) (8) 5 7 8 5 7 5 8 7 5 8 4 7 5 5 5 7 4 7 4 7 8

T

A

B

$m7(b5)$ -sointuun voidaan joskus hakea eri sävyjä jazzmollin 6. moodista, eli lokriinen #2 -asteikosta tavallisen lokriksen asteikoin sijaan. Tahtien 50-53 fraasissa on käytetty ohimennen tätä asteikkoa. Tosin tahdin 52 $G\sharp$ -sävelen voi myös hahmottaa A-sävelelle menevään johtosävelkuvioon kuuluvaksi.

Tavanomaisesta poikkeava pentatoninen asteikko

60 $D\flat\Delta 7(\sharp 11)$

9 13 13 (13) 9 13 9 12 10 11 (11) 11 10 11 11 10 11 13 13 13

T

A

B

Perinteisten duuri- ja mollipentatonisten asteikoiden lisäksi pentatoninen eli viisisävelinen asteikko voidaan muodostaa myös muulla tavoin. Tahdeissa 60-64 on käytetty $D\flat$ -lyydiseen moodiin sopivaa viisisävelistä asteikkoa, joka on muodostettu sävelistä $D\flat$, F, G, Ab ja C.

4 Seksti-sekunti-motiivi ja polyrytmi triolissa

73 $F\sharp-7\sharp^5$ $F\Delta 7\sharp^{11}$

TAB (8) 8 11 9 11 10 8 8 7 7 5 5

79 $E\flat\Delta 7\sharp^{11}$
Triolirytmii ja neljän sävelen sekvenssi

TAB 7 5 5 6 6 6 5 7 7 5 7 7 8 7 8 8 7 8 8 7 8 3 5

84 $D\flat\Delta 7\sharp^{11}$
Triolirytmii ja neljän sävelen sekvenssi

TAB 3 3 4 6 8 9 11 13 5 3 5 5 6 5 6 8 6 8 10 8 10 12 10 13 12

Tahdeissa 73-88 on triolirytmiiin perustuvia motiiveja, jotka ovat rakentuneet seksti- ja sekuntihypyistä. Erityisesti tahdeissa 81-83 ja 85-86 korostuu polyrytmiiinen idea, jossa neljän sävelen sekvenssi on soitettu kolmijakoisella triolirytmiiillä.

Polyrytmii, pisteellinen neljäsosa

89 $E\Delta 7\sharp^{11}$ $D\flat\Delta 7\sharp^{11}$ $D\Delta 7\sharp^{11}$ $B\Delta 7\sharp^{11}$

TAB 9 8 10 (10) 9 11 (11) 9

let ring -----

93

$C\Delta 7_{\sharp 11}$ $A\Delta 7_{\sharp 11}$ $B\flat 7_{\sharp 11}$ $G\Delta 7_{\sharp 11}$

T
A
B

10 10 12 (12) 11 10 13 (13) 12 11 14

Tahdista 89 alkavassa osiossa kaikki äänet ovat pisteellisen neljäsosan mittaisia. Tämä voidaan ajatella myös 3/8 vastaan 4/4 -polyrytmänä.

Sky Is the Limit -etydi

♩=200

Jarno Hopponen

A E-7 G-7 BbΔ7

Tablature for measures 1-6:

T	10	10	8	10	(10)	10	12	13	11	13	11	10	10
A	7	7	5	7	(7)	7	9	10	8	8	10	8	7
B	7
													8 10 5

7 B-7(b9) E7(b9) A-7 F#-7(b9)

Tablature for measures 7-11:

T	9	9	10	9	7	6	9	9	10	(10)	9	10	9
A	7	7	9	(9)	7	7	(7)	9	10
B	7	7	7	(7)	7	7	7	7	8
													7

12 F-7

Tablature for measures 12-14:

T	10	9	11	(11)	11	11	11	(11)	8	11	8
A	7	7	8	(8)	10	10	10	(10)			
B	7	7	8	(8)	10	10	10	(10)			

15 C-7 B7(b9)

Tablature for measures 15-18:

T	10	10	8	8	11	11	8	8	8	8	7	7	10	7	8
A
B

Solo
19 E-7 G-7 BbΔ7

Tablature for measures 19-22:

T	7	7	8	9	7	5	7	7	9	7	10	8	7	10
A	9	9
B	9	9

53 $B^7(\sharp 5)$ E-7 G-7

TAB: 8 8 10 10 7 (7) 9 7 7 10 7 7 9 6 7 9 13 10 10 12 9 10 12

58 $B^b\Delta^7$ $B-7(\flat 5)$ E7($\flat 9$)

TAB: 12 8 10 8 7 10 8 6 5 5 6 5 8 7 7 6 4 8 7 5 6 4 5

63 A-7 $F\sharp-7(\flat 5)$ F-7

TAB: 5 7 5 4 8 5 7 7 7 9 8 7 10 9 8 7 9 8 9 7 8 7 10 8 8 11 8 10

68 C-7 $B^7(\sharp 5)$

TAB: 7 10 8 8 10 8 11 8 8 11 8 10 10 8 10 7 7 10 7 10 7 8 7 10 9 8 7 10

73 E-7 G-7

TAB: 7 9 7 10 10 7 9 9 11 12 (12) 10 11 13 10 10 13 15 13 15

77 $B^b\Delta^7$ $B-7(\flat 5)$ E7($\flat 9$)

TAB: 17 18 17 (17) 13 15 15 14 3 14 17 15 14 16 15 13 12 15 13 12 13 13 15 12 13

4

81 A-7 F#-7(b5)

TAB: 14 15 14 12 | 12 13 12 | 10 12 10 | 9 12 10 | 11 10 8 7 10 8 7 8

85 F-7 C-7 G7(b5)

TAB: 10 11 11 13 10 (10) | 11 9 8 | 10 7 10 10 7 | 10 10 7 (7) 10 10 7

90 E-7 G-7

TAB: 10 10 7 | 8 7 (7) 5 | 3 (3) | 2 3 2 5 3 2 5

95 BbΔ7 B-7(b5) E7(b9) A-7

TAB: 3 3 (3) | 10 13 12 10 11 12 8 10 | 5 (5) 7 (7) | 7 10 8 7 11 8 11 12 10 13 12 17 12 13 16 15 12

100 F#-7(b5) F-7

TAB: (10) | 13 12 10 11 10 9 12 10 9 10 9 | 12 10 11 10 13 12 17 12 13 16 15 12

104 C-7 G7(b5)

TAB: 13 13 15 15 13 | 15 13 11 | 11 10 8 | 8 6 10 8 7

109 *E-7* *G-7* *BbΔ7*

T 12 12 12 12 7 10 11 10 12 12 9 10 10 12 10 8 8 8 7
 A 7 8
 B 10 11 11 10 12 9 10 10 12 10 8 8 8 7

114 *B-7(b5)* *E7alt.* *A-7*

T 10 9 8 10 7 7 8 9 10 9 8 7 9 10 9 8 7 6 8 7 6 9 6 7 5 4 7 6 4 5 7
 A
 B

118 *F#-7(b5)* *F-7*

T 5 5 4 4 7 9 7 6 7 5 7 9 7 10 7 9 7 7 11 10 8 9 11 10 9
 A
 B

122 *C-7*

T 10 9 8 11 10 8 9 7 8 4 5 4 5
 A
 B

124 *B7(b5)*

T 7 6 7 8 7 8 8 7 8 10 11 10 8 10 11 10 7 7 8 10
 A
 B

A
 127 *E-7* *G-7* *BbΔ7*

T 10 10 8 10 (10) 10 12 13 9 10 11 11 13 11 10 10 10 12 7
 A 7 7 5 7 (7) 7 9 10 8 8 10 8 7 7 8 10 5
 B 7 7 5 7 (7) 7 9 10 8 8 10 8 7 7 8 10 5

6

133 $B-7(b9)$ $E7(b9)$ $A-7$ $F\sharp-7(b9)$

T	9	9	10 9 7 6 9	9	9	10	(10)	9	10	9
A	7	7		7	(9)	7	7	(7)	7	8
B										

138

$F-7$

T	10	9	11	(11)	11	11	11	(11)	8	11	8
A	7	7	8	(8)	10	10	10	(10)			
B					10	10	10	(10)			

141 $C-7$ $B7(b9)$

T	10	10	8	8	11	11	8	8	8	8	7	7	10	7	8
A															
B															

145 $C-9$ $A\flat\Delta^9$ $C-9$ $A\flat\Delta^9$ $C-9$

T	3	6	6	3	6	6	10
A	3	4	4	3	4	4	8
B	4	5	5	4	5	5	8

150 $A\flat\Delta^9$ $C-9$ $A\flat\Delta^9$ $C-9$ $C-9$

T	8	8	10	8	8	10
A	8	8	8	8	8	8
B	10	10	8	10	10	7

Sky Is the Limit -etydin analyysiosio

Altered-asteikko

35 $B7(\sharp 5)$ $E-7$

T
A
B

Etydissä on käytetty Altered-asteikkoa, eli jazz-mollin 7. moodia, usein erityisesti sointukierron lopussa, $B7(\sharp 5)$ -soinnun purkautuessa sointukierron ensimmäiseen $Em7$ -sointuun. Tahdeissa 35-37 on yksi esimerkki tästä.

Pienet sointuotteet soolon elävöittäjinä

43 $B-7(\flat 5)$ $E7(\flat 9)$ $A-7$ $F\sharp-7(\flat 5)$

T
A
B

48 $F-7$ $C-7$

T
A
B

52 $B7(\sharp 5)$ $E-7$

T
A
B

Yksiaänisten linjojen lisäksi sooloa voidaan elävöittää soittamalla pieniä sointuotteita, kuten tahdeissa 43-55. Tällä tavalla voidaan ilmentää kappaleen harmoniaa hyvin myös silloin, kun yhtyeessä ei ole muita sointusoittajia.

2 Nelisointusekvenssejä

55

Tahdeissa 56-58 on sekvenssikuvio, joka muodostuu nelisointusubstituutioista. Osiossa on käytetty E- ja G-doorin mukaisia nelisointuarpeggioita.

Kolmisointusubstituutioita

60

Tahdeissa 61-64 on ii-V-i-sointukulku A-mollissa. Koko ii-V-kulun ajan voidaan myös soittaa dominanttia ilmentävää harmoniaa. E7(b9)-soinnulle on soitettu E- ja F-kolmisointuarpeggioita, F-kolmisoinnun tuodessa sointuun b9-, 11- ja #5-sävyt. Samalla tavoin tahdin 65 F#m7(b5) on ajateltu tässä kohtaa ikään kuin F#m7(b5) - B7(b9) - Em7 -sointukierron osaksi. Näin ollen osioon on soitettu B- ja C-kolmisointuarpeggiot. Sointukierto menee kuitenkin F#m7(b5)-soinnusta suoraan Fm7-sointuun.

Pentatonisten asteikoiden substituutioita

67

Tahdeissa 67-70 on ilmennetty F- ja C-doorista moodia. Mikäli halutaan doorinen sävy, voidaan m7-soinnulle soittaa mollipentatonista asteikkoa kokosävelaskelta kohdesointua ylemmää. Esim. Fm7-soinnulle asteikko on tällöin G-mollipentatoninen. Cm7-soinnulle vastaava asteikko on siis D-mollipentatoninen. Tahdissa 69 on soitettu myös kvinttiä ylemmää alkavaa G-mollipentatonista asteikkoa, jolloin saadaan Cm9-soinnun sävy.

5/8 vs. 4/4 -polyrytmi

86

C-7

B7(b9)

TAB

(10) 11 9 8 10 7 10 10 7 10 10 7 (7) 10 10 7 10 10 7

91

E-7

G-7

BbΔ7

TAB

8 7 (7) 5 3 (3) 2 3 2 5 3 2 5 3 3 3 7 9 7 5 3 4 5 2 3 2 5 3 2 5 5 (5)

Polyrytmisillä ideoilla voidaan saada soittoon hyvää rytmistä jännitettä. Tahdeissa 87-93 on 5/8 mittainen pisteellisestä neljäsosasta ja neljäsosasta (♩+♩) muodostuva rytminen motiivi, joka toistuu 4/4-tahtilajin päälle. Sävelet mukailevat sointukierron sointuja.

Dominanttidimiasteikko ja dimiarpeggio

97

E7(b9)

Fdim7-arpeggio

A-7

TAB

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

Yksi vaihtoehto dominanttisoinnulle käyvistä asteikoista on dominanttidimiasteikko. Tahdeissa 97-98 E7(b9)-soinnulle on soitettu Fdim7-arpeggiota. E-dominanttidimiasteikossa on siis samat sävelet kuin F-dimiasteikossa.

Lisää kolmisointusubstituutioita

111

G-7

Bb

C

F

BbΔ7

Bb

C

TAB

10 10 11 10 12 12 9 10 10 10 12 10 8 8 8 7 10 9 8 10 7 7 8

Tahdeissa 111-114 esiintyy lisää kolmisointujen substituutioita G-doorisen ja Bb-lyydisen moodin sävelistä. Kyseiset moodit ovatkin rinnakkaiset, joten sävelet ovat samat.

4 Lähestymiskuvioita, tahdin vahvat ja heikot osat

114 $\flat\Delta^7$ $\flat 7(\flat 5)$ $E^7_{ALT.}$ $\flat 7$ $\#5$ $E^7_{ALT.}$ $\flat 5$ 3 1 $A-7$ 7

118 $\sharp 7(\flat 5)$ Lokrinen #2 -asteikko (jazz-mollin 6.moodi) $\flat 5$ $\flat 7$ $\flat 3$ $F-7$ \flat $\flat 3$

122 $\flat 7$ $\flat 5$ $C-7$ 5 1 1 3

124 $\flat 7(\flat 5)$ 9 9 $\flat 3$ $\flat 3$ 5 5 1 1 $\#9$ \flat $\flat 9$ $\#9$ \flat 1 1

Soolon lopussa esiintyy paljon erilaisia lähestymiskuvioita eri sointusävelille. Kannattaa kiinnittää huomiota siihen, että sointusävelet (tai kohdesävelet) tulevat vahvoille tahdinosille ja muut asteikkosävelet ja kromaattiset lähestymissävelet heikoille tahdinosille. Oheiseen esimerkkiin on merkitty punaisella värillä joitakin tahdin vahvoilla osilla olevia kohdesäveliä ja mitä intervalleja ne ovat suhteessa kuhunkin sointuun. Tahdissa 115 voidaan ajatella jo seuraavan tahdin E^7_{alt} -sointua.