

Janne Mikkonen

MUSIIKINTEORIAN HAASTEET

Pop-jazz-teoriakirja Oulun konservatorion toiselle asteelle

MUSIIKINTEORIAN HAASTEET

Pop-jazz-teoriakirja Oulun konservatorion toiselle asteelle

Janne Mikkonen
Opinnäytetyö
Kevät 2018
Musiiikin tutkinto-ohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Musiikin tutkinto-ohjelma, musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Janne Mikkonen

Opinnäytetyön nimi: Musiikinteorian haasteet. Pop-jazz-teoriakirja Oulun konservatorion toiselle asteelle

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: kevät 2018

Sivumäärä: 34

Tein opinnäytetyönäni musiikin teoriakirjan Oulun pop-jazz-konservatorion toisen asteen opiskelijoiden ensimmäiselle ja toiselle vuosikurssille. Työni toimeksiantajana toimi Oulun konservatorio, joka tulee käyttämään tekemääni teoriakirjaa syksystä 2018 alkaen. Tässä tutkielmassa raportoin työni lähtökohdista, analysoin teoriakirjan teossa käytettyä lähdemateriaalia sekä kerron lyhyesti kirjani sisällön kannalta tärkeimmistä pääkohdista.

Oulun konservatorio on käyttänyt aikaisempaan oppimateriaalina Vesa Valkaman kirjoittamia teoriakirjoja, mutta toisen asteen koulutuksen ollessa aikaisemman kolme vuotta kestäneen koulutuksen sijaan kaksivuotinen on teoriakirjan uusiminen ajankohtaista. Tavoitteena oli sisällyttää kirjaan teoriasisältö, joka on opiskeltavissa kahden vuoden ammattiopiskelujen aikana. Sisällöltään kirja painottuu pop- ja jazzmusiikin teoriakäytäntöihin, kuten asteikon ja soinnun yhdistämiseen, sointufunktioihin sekä sointuhajotuksiin. Kirjan tulisi toimia opettajalle oppituntien tukena, mutta myös itseopiskelumateriaalina. Olen hyödyntänyt kirjaa kirjoittaessani omaa kokemuspohjaani niin muusikkona, musiikkipedagogina kuin musiikinopiskelijana.

Käytin teoriakirjan laatimisessa lähdemateriaalina monipuolisesti alan kirjallisuutta, muun muassa Mark Levinen teosta *Jazz Theory Book* (1995) ja Max Tabellin *Jazzmusiikin Harmoniaa* (2004). Vaikka jazzmusiikin teoriasta on kirjoitettu useita kirjoja, on suomenkielisen materiaalin määrä vähäinen. Huolimatta *Jazzmusiikin Harmonian* suomenkielisyydestä, kirjan haastava sisällön sekä tehtävien puutteen vuoksi se ei sovellu varsinaisesti opetuskäyttöön. Työhöni kuului oppikirjojen tutkiminen ja materiaalin kirjoittaminen helposti ymmärrettävään muotoon sekä aihealueiden tehtävien suunnittelu ja tekeminen. Työni tuloksena syntyi kokonaan uusi, ammattiopiskelijoille kohdennettu suomenkielinen oppikirja.

Opinnäytetyöni edistää Oulun konservatorion toisen asteen teoriaopetusta sekä toimii jo valmistuneiden ammattiopiskelijoiden itseopiskelumateriaalina tulevien jatko-opintojen tukena.

Asiasanat: musiikinteoria, sävelasteikot, oppimateriaalit, popmusiikki, jazz, opetus

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Music, Option of Music Pedagogue

Author: Janne Mikkonen
Title of thesis: Challenges of Music Theory. Music theory book for Oulu Conservatoire
Supervisor: Jouko Tötterström
Term and year when the thesis was submitted: spring 2018
Number of pages: 34

This thesis explored the process of writing a music theory book. In September 2017, I was commissioned by Oulu Conservatoire to create fresh and innovative study materials for students aiming to establish their career as professional musicians. Though previously a three-year long education in the past few years the Finnish vocational degree of musicians has been compressed into two years. Simultaneously, the more intense degree structure has set new requirements for the textbooks used in class which now have to be more compact and explicit in their presentation of information. Therefore, the aim for this commission was to generate a theory book which would meet these transmuted standards but also discuss music theory in an attractive, distinct and motivating manner. In addition, one of the main goals was to create a book that could be examined not only in the classroom environment but also availed as a self-study material.

This thesis illustrates the contents of the theory book, outlines its basic theoretical frameworks, discuss the visual presentation and the design of the work but also analyses the source material used during the process. In essence, I was keen to focus on the theoretical practices of pop and jazz music, such as chord/scale relationships, chord functions and chord voicings. As the primary sources Mark Levine's *Jazz Theory Book (1995)* and Max Tabell's *Jazzmusiikin Harmonia (2004)* were studied. Although the theory of jazz music as a topic has been widely explored and several books have been published in English, the ongoing trend displays there is still a considerable lack of material published in Finnish. Moreover, as I will demonstrate, some of the available Finnish textbooks are outdated or even insufficient for teaching purposes.

As the final outcome of this process, the new study materials I have initiated will be used in the form of a core textbook at Oulu Conservatoire starting from autumn 2018.

Keywords: music theory, textbook, study material

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	ALAN KIRJALLISUUS.....	8
2.1	Suomenkielinen opetusmateriaali.....	8
2.1.1	Pasi Heikkilä ja Veli-Matti Halkosalmi – Tohtori Toonika	8
2.1.2	Kaj Backlund – Improvisointi pop/jazzmusiikissa	10
2.1.3	Max Tabell – Jazzmusiikin harmonia	10
2.1.4	Vesa Valkama – Jazzteoria.....	12
2.2	Englanninkielinen opetusmateriaali	14
2.2.1	Mark Levine – The Jazz Theory Book.....	14
2.2.2	Robert Rawlins ja Nor Eddine Bahha – Jazzology.....	16
3	TEORIAKIRJANI SISÄLTÖ JA TEMAATTISET PAINOTUKSET	17
3.1	Perusteet	17
3.2	Soinnut.....	18
3.3	Asteikot	19
3.3.1	Soinnun ja asteikon yhteensopivuus.....	19
3.3.2	Pentatoniset asteikot.....	20
3.3.3	Melodinen molli	21
3.3.4	Melodisen mollin moodit.....	22
3.3.5	Symmetriset asteikot.....	22
3.3.6	Synteettiset asteikot.....	23
3.4	Harmonia	23
3.4.1	Duurin ja mollin sointuasteiden funktiot.....	24
3.4.2	Coltrane-kadenssit	24
3.5	Sointuanalyysi.....	25
3.6	Sointuhajotukset	25
4	KIRJAN ULKOASU JA TAITTO	27
5	POHDINTA.....	30
	LÄHTEET	32
	LIITTEET	32

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni aihe on pop-jazz-teoriakirja Oulun konservatorion 2. asteen pop-jazz-opiskelijoille. Olen työskennellyt Oulun konservatoriolla säveltapailun ja musiikinteorian opettajan sijaisena helmikuusta 2017 asti, ja sijaisuuteni jatkuu kesäkuuhun 2018. Sain työni myötä toimeksiannon teoriakirjan tekemisestä Oulun konservatorion pop-jazz-puolen yliopettaja Tapio Maunuvaaralta. Oulun konservatorio on aikaisemmin käyttänyt teoriaopetuksessa oululaisen teoria- ja säveltapailuopettaja Vesa Valkaman kirjoittamaa *Jazzteoria*-teoriakirjaa. Valkaman tekemä teoriakirja on yksityiskohtainen ja perusteellinen, mutta myös hyvin vaativa. Koulutuksen ollessa nykyään kaksivuotinen on konservatorion yhdeksi haasteeksi muodostunut oppilaiden pysyminen mukana haastavissa teoriaopinnoissa. Maunuvaaran ja konservatorion rehtorin Eero Liimataisen toiveena onkin saada konservatoriolle teoriakirja, joka vastaa tämän päivän vaatimuksia, mutta on samalla johdonmukainen ja itseopiskeluun soveltuva. Vaikka Valkama onkin tehnyt suuren työn kirjaa tehdessään, niin valitettavasti opiskelija ei pysty kirjan avulla opiskelemaan musiikin teoriaa itsenäisesti, sillä kirjan esimerkit vaativat sen, että opettaja purkaa kirjan materiaalin pienempiin palasiin. Lisäksi tämän hetkinen teoriakirja painottuu suurelta osin jazzmusiikkiin, minkä osa opiskelijoista kokee haastavana. Mielestäni hyvässä musiikin teoriakirjassa täytyy kuitenkin olla sisällytettynä sopivissa määrin jazzmusiikin teoriaa, koska jazz on musiikkityyli, joka nivoo yhteen suuren osan länsimaisen musiikin teoreettisia ilmiöitä.

Yksi musiikinteorian opettajan suurimpia haasteita ovat soitinkohtaiset erot teorian sisäistämistaidoissa: esimerkiksi pianistit ovat usein heti ensimmäisestä tunnista lähtien teoriassa parempia kuin laulajat. Teoriakirjan tulisikin haastaa sopivalla tavalla kaiken tasoiset opiskelijat. Lisäksi kirjan pitäisi pystyä innostamaan opiskelijoita tutkimaan musiikkia analyttisemmin ja rohkaisemaan jatkamaan musiikkiopintoja tulevaisuudessakin.

Tällä hetkellä musiikin teoriakirjojen pääpaino on vahvasti klassisessa musiikissa ja klassisen musiikin teoriakäytännöissä. Ainoa markkinoilla oleva pop-jazz-teoriaa ja aiheeseen liittyviä sisältävä suomenkielinen teos on Veli-Matti Halkosalmen ja Pasi Heikkilän vuonna 2005 julkaisema *Tohtori Toonika*, jota käytetään tällä hetkellä useimmissa musiikkioppilaitoksissa. *Tohtori Toonika* on oppikirjana selkeänä ja johdonmukainen sekä taitoltaan tyylikäs ja helposti luettava. *Tohtori Toonikan* ainoa ongelma on sen helppous. Kirja kattaa musiikin tasovaatimukset 1/3, 2/3 ja 3/3. Oulun konservatorio vaatii jo pääsykokeissaan hakijoilta 3/3-tason teoriaosaamista, joten *Tohtori Toonikaa* ei

voi käyttää juuri muuhun kuin perusasioiden kertaamiseen. Muista suomenkielisistä alan teoriaopuksista pätevin on Max Tabellin *Jazz-musiikin harmonia*. Kirjan nimestäkin voi päätellä, että kirjan pääpaino on jazzmusiikissa, ja kirja onkin sen takia haastava itseopiskeltaessa.

2 ALAN KIRJALLISUUS

Tällä hetkellä suomenkielinen pop-jazz-teoriamateriaali koostuu *Tohtori Toonikasta* (Heikkilä, Halkosalmi 2005), Kaj Backlundin *Improvisointi pop/jazzmusiikissa* (1988) sekä Max Tabellin *Jazzmusiikin Harmoniasta* (2004). Useat musiikkialan oppilaitokset käyttävät itse koostamia materiaaleja teoriaopetuksessa sekä yhtä tai useampaa yllämainituista kirjoista. Lisäksi englanninkieliset Mark Levinen kirjoittamat *Jazz Theory Book* (1995) ja *Jazz Piano Book* (Levine 1989) ovat perustana useassa oppilaitoksessa jazzmusiikin teoriaopetukselle.

Olen aloittanut aineiston keräämisen jo kauan ennen syventymistä oman teoriakirjani työstämiseen. Ensimmäisenä teoriakirjani olen käyttänyt Max Tabellin *Jazzmusiikin harmoniaa* (2004), jonka jälkeen olen vuosi vuodelta kerännyt materiaalia ostamalla kirjoja, säästämällä opettajiltani saamani monisteet sekä keräämällä internetistä erilaisia lähteitä.

2.1 Suomenkielinen opetusmateriaali

Kirjoja musiikin teoriasta löytyy suhteellisen paljon, mutta suurin osa saatavilla olevasta kirjallisuudesta on englanninkielistä. Suomenkielinen pop-jazz-teoriaan painottuva materiaali on vähäistä, mutta laadultaan tasaisen hyvää. Tällä hetkellä kaupallisessa myynnissä ovat ainoastaan *Tohtori Toonika*, *Improvisointi Pop/Jazz-musiikissa* ja *Jazzmusiikin Harmonia*. Tässä opinnäytetyössä käsittelem edellä mainittujen kirjojen lisäksi Oulun konservatoriolle vuoteen 2017 asti käytössä ollut Vesa Valkaman *Jazzteoria*-kirjaa.

2.1.1 Pasi Heikkilä ja Veli-Matti Halkosalmi – Tohtori Toonika

Pasi Heikkilän ja Veli-Matti Halkosalmen vuonna 2005 julkaistu *Tohtori Toonika* on selkeästi suosituin suomalainen musiikin teoriakirja. Kirjan vastaa vaatimustasoltaan musiikin perusteiden tasosuorituksia 1/3, 2/3 ja 3/3. Kirjaa käytetään useissa Suomen musiikkiopistoissa sekä konservatorioissa musiikin perusteiden opetuksessa. *Tohtori Toonika* käytetään myös 2. asteen opinnoissa opintojen alkuvaiheessa joissakin oppilaitoksissa. Esimerkiksi Kainuun konservatorio käyttää *Tohtori Toonika* opintojen kahtena ensimmäisenä vuonna, ja kolmantena vuonna käytetään opettajan itse koostamaa materiaalia.

Tohtori Toonika on aihealueiltaan jaoteltu kolmeen osaan: rytmiin, melodiaan ja harmoniaan. Kirjan tekijät suosittelevat, että kaikkia osa-alueita käsitellään rinnakkain. Kirja ohjeistaa käymään esimerkiksi noin 10 sivua rytmiosiota, jonka jälkeen voi siirtyä melodiaosuuteen ja jatkaa siitä sitten 10 sivun jälkeen harmoniaosuuteen. Olen omassa opetuksessani huomannut, että tällainen opiskelutyyli on erityisesti nuorten oppilaiden mieleen. Näin yhteen aiheeseen ei ennästä kyllästyä ja opiskelu säilyy koko ajan mielekkäänä. Kirjassa on teorian lisäksi paljon säveltapailu- ja transkriptiotehtäviä, jotta jokaisen aihealueen pystyisi hahmottamaan kattavasti.

Kirjan rytmiosio painottuu aika-arvoihin, tahtilajeihin ja oikeinkirjoitukseen. Kirja jaottelee rytmit niin sanottuihin perusjakoihin, jotka toimivat kaiken rytmikirjoittamisen perustana. Jokaisen rytmin pystyy siis hahmottamaan perusjaon kautta ja sitä kautta kirjoittamaan nuoteiksi. Kirjassa tahtilajit omaksutaan aina aikaisemmin opittua tahtilajia hyväksikäyttäen. 4/4-tahtilajin jälkeen opetellaan 2/4-tahtilaji, jonka voi hahmottaa puoliksi jaettuna 4/4-tahtilajina. 6/8-tahtilaji hahmotetaan kahtena 3/4-tahtilajina, 9/8 kolmena 3/4-tahtilajina ja niin edespäin.

Melodiaosiossa kirja esittelee g- ja f-avaimen, kvinttiympyrän sekä erilaiset asteikot. Samoin kuin rytmiosiossa, melodiaosiossa on paljon säveltapailu- ja transkriptiotehtäviä. Melodiaosion kehittävintä antia ovat erilaiset transkriptiotekävät, jotka vaikeutuvat askel kerrallaan. Melodiaosion viimeinen osuus koostuu duurin moodeista. Moodin ja soinnun vastaavuus improvisoijalle sivuutetaan kirjassa, ja kirja esittelee moodit itsenäisinä asteikkoina, joita voi käyttää sävellystyössä.

Tohtori Toonikan harmoniaosiossa käydään läpi muun muassa sointujen muodostaminen, äänenkuljetus, sointuasteet sekä sointujen funktiot tonaalisessa harmoniassa. Sointujen muodostamisen jälkeen kirja käsittelee kattavasti jokaisen sointuasteen funktion ja yleisimmät käyttötavat. Sointufunktioiden jälkeen harmoniaosio etenee nelisointuihin. Viisisoinnuista *Tohtori Toonika* käsittelee vain dominanttinoonisoinnun, jättäen käymättä läpi sointujen laajentamisen ja muunnettujen lisäsävelien käyttämisen.

Tohtori Toonika on oppikirjana äärimmäisen kattava ja perusteellinen. Teoksessa esimerkiksi käydään sointufunktiot erittäin perusteellisesti läpi, mikä tuo syvyyttä kirjan laajaan harmoniaosioon. Rytmii- ja harmoniaosioissa *Tohtori Toonika* painottuu todella paljon säveltapailuun ja transkriptioihin, minkä vuoksi kirja soveltuu erinomaisesti musiikin perusteiden opetukseen, sillä musiikin pe-

rusteiden tunneilla säveltapailua ja teoriaa käydään yleensä yhtä aikaa. Useissa 2. asteen oppilaitoksissa teoria ja säveltapailu on jaettu erillisille tunneille, joten tästä syystä *Tohtori Toonika* ei välttämättä toimi 2. asteen teoriaopetuksen oppikirjana.

2.1.2 Kaj Backlund – Improvisointi pop/jazzmusiikissa

Kaj Backlundin kirjaa *Improvisointi pop/jazzmusiikissa* (1983) voidaan pitää ensimmäisenä suomalaisena jazzteoriakirjana. Vaikka kirja nimensä puolesta painottuu improvisointiin, kirjasta on löydettävissä myös paljon niin kutsuttua musiikin perusteoriaa, jota käytetään paljon 2. asteen opinnoissa. Toisin kuin *Tohtori Toonikassa*, *Improvisointi pop/jazzmusiikissa* ei esittele lainkaan soitujen funktioita harmoniassa, vaan keskittyy selvittämään asteikkojen, arpeggioiden ja melodian suhdetta yksittäiseen, itsenäiseen sointuun.

Kirjan alku käsittelee intervaleja ja niiden laatuja. Koska kirjan pääpaino on improvisoinnissa, kirjoittaja suosittelee intervallien tunnistamista myös kuultuna. Intervalleista kirja etenee luontevasti sointuihin, jonka jälkeen Backlund esittelee tapansa tutkia melodian suhdetta sointuihin. Kyseinen osio on erittäin mielenkiintoinen eritoten bebop-improvisointia tutkivalle musiikin opiskelijalle. Vaikka aihetta käsitelläänkin useassa klassisen musiikin teoriakirjassa, on Backlundin lähestymisen aiheeseen selkeästi bebop-tyylisessä jännitteen luomisessa. Intervallien, asteikkojen ja soitujen lisäksi *Improvisointi pop/jazzmusiikissa* käsittelee fraseerausta, erilaisia muotorakenteita, sekä tonaalisten ja atonaalisten fraasien rakenteita. Näissä osioissa Backlund esittelee tiiviisti musiikin teorian erilaiset käytännön sovellukset improvisoinnin kannalta.

Vaikka *Improvisointi pop/jazzmusiikissa* onkin ulkoasultaan ja kieleltään vanhahtava, kirjan sisältö on hyödyllinen kokonaisuus musiikin ammattopiskelijalle. Vaikka kirja ei olekaan pelkästään teoriakirja, on kaikki sisältö johdettavissa oikeaan soivaan musiikkiin.

2.1.3 Max Tabell – Jazzmusiikin harmonia

Max Tabellin teos *Jazzmusiikin harmonia* (2004) on nimensä mukaisesti jazzmusiikin keskeisiin harmonisiin ilmiöihin painottuva kirja. Kirjaa käytetään useissa ylemmän asteen oppilaitoksissa jazzteorian perusoppikirjana. Tabell jättää käsittelemättä musiikin teorian perusteet, kuten sävellajit

ja diatonisen asteikon. Alkeisasioita ei käsitellä kuin johdantoluvussa, joten jonkinasteinen teoria- pohja on hyväksi kirjaa tutkiessa. (Tabell 2004, 11). Kirja ei sisällä rytmikkaa, melodian muodostusta tai improvisoinnin perusteita samalla tavalla kuin Backlundin teoksessa.

Tabell jakaa jazzteorian kolmeen osioon: funktionaaliseen harmoniaan, modaaliseen harmoniaan sekä muihin harmonisiin ilmiöihin, jotka sisältävät ei-funktionaalisen harmonian käsitteitä. Funktio- naalinen harmonia -osiossa Tabell käsittelee sointuasteiden funktiot hieman samaan tapaan kuin mitä ne on käsitelty *Tohtori Toonikassa*, mutta hieman tiivistetympin sekä enemmän jazzmusiikin harmonisiin ilmiöihin painottuen. Asteikot Tabell käsittelee lyhyesti ja ytimekkäästi keskittyen as- teikosta riippuen joko sen intervallirakenteeseen tai muodostustapaan. Kaikki asteikot on esitetty selkeänä nuottikuvana ja osalle asteikoista on annettu nuotein esimerkki siitä, miten asteikkoa voi mahdollisesti käyttää.

Kirjan toisessa, modaalista harmoniaa käsittelevässä osiossa Tabell esittelee modalismin historiaa, erityispiirteitä ja erityylyisiä tapoja melodian harmonisointiin modalismin puitteissa. Oman teoriakir- jani kannalta kyseinen osio on vähemmän merkityksellinen, sillä kirjani keskittyy pääasiassa funk- tionaaliseen harmoniaan. Kirjan toisessa osassa, luvussa III: Modaalisen melodian ja moodin har- monisointi Tabell esittelee superimposition, jota käsittelem myös omassa kirjassani. Kuvataiteesta lainatulla termillä superimpositio tarkoitetaan tilannetta, jossa sävellyksen sointukulun päälle soite- taan jokin toinen sointukierto. (Tabell 2004, 123). Omassa tutkimuksessani käsittelem pentatonisten asteikkojen avulla syntyvää superimpositiota, joka luodaan käyttämällä eri pentatonisia asteikkoja staattisen harmonian päälle.

Muita harmoniailmiöitä -osiossa Tabell käsittelee mielestäni modernille jazzsoinnutukselle tärkeitä harmonisia ilmiöitä, kuten constant structure -soinnutuksen sekä ylärakennesoinnut. Omassa teo- riakirjassani käsittelem näistä kahdesta vain ylärakennesointuja. Kolmas osio on enemmän sovitta- miseen ja vähemmän puhtaaseen musiikin teoriaan keskittyvä, joten oman tutkimukseni kannalta osio on vähemmän merkityksellinen.

Vaikka esipuheessaan Tabell mainitsee, että *Jazzmusiikin harmonia* ei käsittele juurikaan improvi- soinnin perusteita, sisältää kirja paljon perusteoriaa jazzimprovisoinnista.

Jazzimprovisoinnin lähtökohtana on luoda melodialinjoja, jotka ilmentävät pohjalla olevaa harmoniaa. Sointuihin liittyvät asteikot ilmaisevat ne äänet, jotka lähinnä vastaavat soinnun sävyä. (Tabell 2008, 77.)

Toisin kuin *Improvisointi pop/jazzmusiikissa* ja *Tohtori Toonika, Jazzmusiikin harmonia* käsittelee soinnut ja asteikot pareina, ei niinkään itsenäisinä sointuina ja asteikoina. Voidaan siis ajatella, että sointu ja asteikko ovat saman asian eri ilmenemismuodot. (Tabell 2004, 69). Samaa jazzmuusikoiden käyttämää ajatusmaailmaa olen pyrkinyt esittämään myös omassa teoriakirjassani.

Musiikin teoriakirjana *Jazzmusiikin harmonia* on laaja ja se esittelee kattavasti erilaiset jazzmusiikin harmoniset ilmiöt. Kirjassa käsiteltävä materiaali on haastavaa ja asioiden omaksuminen vaatii aikaa sekä paljon soittoesimerkkien läpikäymistä. Mielestäni kirjan sisällön haastavuutta lisää sen tiivis taitto: kirjan sivukoko on A4-kokoa pienempi B6 (176 mm x 250 mm). Kun tämä yhdistetään siihen, että yhdellä aukeamalla saatetaan esitellä enimmillään kolme eri asiaa, mielestäni asioiden omaksumista hankaloitetaan turhaan. Kaikki kirjassa esitelty materiaali on kuitenkin perusteltua ja asialähtöistä, ilman perusteorian alleviivaamista. *Jazzmusiikin harmonia* onkin selkeästi suunnattu jo pidemmällä oleville muusikoille ja musiikin opiskelijoille, jotka pystyvät yhdistämään kirjassa esitetyt esimerkit soivan musiikin kanssa.

2.1.4 Vesa Valkama – Jazzteoria

Oulun konservatorion teoriaopettaja Vesa Valkaman *Jazzteoria* on ollut Oulun konservatorion pääasiallisena teoriakirjana aina vuoteen 2017 asti. Kirja on jaoteltu neljään osioon: asteikoihin, harmoniaan, sointuanalyysiin ja sovitukseen. Kirja sisältää paljon nuottikuvaa ja vähemmän tekstiä, joten kirja vaatii opettajan ohjeistuksen jokaiseen esiteltyyn aiheeseen. Jokainen kirjassa esitelty aihe sisältää lyhyen esimerkin käytävän aiheen eri käyttötavoista sekä erityyppisiä tehtäviä.

Jazzteoria alkaa asteikko-osuudella, joka esittelee ensimmäisenä duurin moodit sekä niiden karakterisoinnut. Tästä jatketaan melodisen mollin moodeihin ja niiden eri käyttötapoihin. Tämän jälkeen Valkama esittelee harmonisen mollin moodit, jotka hän on nimennyt duuriasteikon ja melodisen mollin moodien pohjalta. Max Tabellin teoksessa *Jazzmusiikin harmonia* Tabell esittää harmonisen mollin tärkeimmäksi moodiksi viidennen moodin, fryygisen dominantin. Muilla moodeilla ei Tabellin mukaan ole vakiintuneita nimityksiä. Valkama jättää perustelematta, mitkä kyseisen asteikon moodeista ovat käytetyimpiä, ja jättää tutkimisen opiskelijan vastuulle.

Jazzteorian harmonia-osuudessa Valkama käy nopeasti läpi jazzharmonian perusteet, siirtyen nopeasti sointujen laajentamiseen. Valkama käsittelee sointujen laajentamisen puolesta sivussa, kun taas itse käytän kirjassani aiheeseen kolme sivua. Sointujen laajentamisen jälkeen *Jazzteoria* käy läpi yleisimmät jazz-hajotukset, jonka jälkeen siirrytään ylärakennekolmisointuihin, jotka sivumäärällisesti ovat kirjan harmonia-osuuden keskiössä.

Sointuanalyysi on mielestäni Vesa Valkaman *Jazzteorian* käytännöllisin ja hyödyllisin osio. Valkama esittelee omalla persoonallisella tavallaan erilaiset roomalaisin numeroin tehtävät merkintätavat jazzmusiikin tärkeimmille ilmiöille, kuten II-V-I-kadenssille, tritonussubstituutiolle ja dominanttisoinnun eri harhapurkauksille. Kaikille harmonisille ilmiöille ja niiden merkintätavoille ei anneta suoraa esimerkkiä, vaan kirja esittelee useamman esimerkkianalyysin, josta oppilaan tehtävä on löytää hyödyllisimmät merkintätavat. Itselläni ei ole kokemusta kirjan käytöstä opetuksessa opettajana eikä oppilaanakaan, joten en osaa sanoa, miten kirjan kyseinen osio toimii opetuksen tukena. Selvää kuitenkin on, että kirjan tätäkin osiota itseopiskellessa on opiskelijan tehtävä paljon itsenäistä tutkimista ja jazzharmonian analysointia.

Sovitus-osiossa Valkama käy läpi mm. dominanttipurkaukset, II-V-I-kadenssit ja Coltrane-kadenssit. Lisäksi osio sisältää suuren määrän erilaisia lopetuksia ja esimerkkianalyysyjä, joista voi ammentaa omaan sovitustyöhön. Kuten kirjan muissakin osioissa, kaikki harmoniset ilmiöt on esitelty lähes pelkästään nuottikuvana ilman sen tarkempaa aukikirjoittamista, joten opeteltavan asian purkaminen jää yksinomaan opettajan vastuulle. Hyvä opettaja toki osaa esitellä asiat niin, että asia käy selväksi.

Oppikirjana *Jazzteoria* on perusteellinen, mutta haastava. Useat kirjan asioista vaativat kokemuseni mukaan yksityiskohtaisempaa läpikäymistä, mikä asettaa opettajalle omat haasteensa tuntien suunnitteluun. Kirjan tehtävät ovat haastavia ja opiskelijan lähtötason tulisi olla korkealla, että opiskelija ei tipahtaisi kyydistä heti ensimmäisen aukeaman jälkeen. *Jazzteoria* sisältää lähes kaiken teoreettisen tiedon, mitä jazz-improvisoijan ja sovittajan täytyy tietää, mutta asettaa haasteen oppilaalle sekä opettajalle. Tyyliään kirja muistuttaa kitaristi Mick Goodrickin teosta *Advancing guitarist*, jossa riittää pureskeltavaa useammaksi kymmeneksi vuodeksi. Samoin kuin *Advancing guitarist*, Valkaman *Jazzteoria* on erittäin hyödyllinen kirja, mutta vaatii aikaa ja syventymistä opiskelijalta.

2.2 Englanninkielinen opetusmateriaali

Englanninkielistä pop-jazz-teoriamateriaalia on tarjolla suuret määrät. Suosituimpana näistä voidaan mainita Mark Levinen *The Jazz Piano Book* ja *The Jazz Theory Book* (1995), joita käytetään Suomen konservatorioissa suomenkielisen materiaalin tukena. Edellä mainittuja hieman uudempi ja Suomessa ehkä hieman vähemmän tunnettu jazz-teoriakirja on Robert Rawlinsin ja Nor Eddine Bahhan *Jazzology* (2005).

2.2.1 Mark Levine – The Jazz Theory Book

Mark Levinen *The Jazz Theory Book* (2005) on yksi käytetyimmistä englanninkielisistä jazz-teoriakirjoista. Tämä käy ilmi esimerkiksi tutkittaessa lukuisia ammattilaisfoorumeita, kuten www.jazz-guitar.be. Yli 500-sivuinen teos keskittyy yhdistämään teorian improvisointiin. Jokainen kirjassa esitelty asia on yhdistetty nuottikuvaan, joka on useimmissa tapauksissa transkriptio jostakin jazz-sävellyksestä tai -soolosta. Kirja on siis selkeästi yhteydessä soivaan musiikkiin.

Kirja jakaantuu viiteen eri osioon: asteikkoihin ja niiden sisältämään harmoniaan, improvisaatioon, reharmonisointiin, jazz-sävellysten rakenteisiin sekä kattavaan kuuntelulistaan. Olen hyödyntänyt omassa tutkimuksessani lähinnä ensimmäistä kolmea osiota. Kaksi jälkimmäistä osiota keskittyvät enemmän harjoitteluun ja työhön muusikkona, joka ei ole kirjani sisällön kannalta oleellista.

Kirja alkaa intervaleilla, jotka Levine yhdistää soivaan musiikkiin nuotinnetuilla esimerkeillä jazz-sävellyksistä. Osa esimerkeistä on haastavia hahmottaa suoraan nuottikuvasta, sillä annetut esimerkit saattavat olla osa pidempää melodista kaarta, eikä esimerkeissä ole hyödynnetty melodi-oita, joissa intervaleja olisi toistettu. Intervallien jälkeen kirja etenee duuriasteikon moodeihin ja II-V-I-kadenssiin. Moodit on esitelty silmällä pitäen niiden funktiota jazzharmoniasa, erityisesti duurin ja mollin II-V-I-kadenssiin. Kirjan yleistä linjaa noudattaen jokaisen moodin esittelyyn on yhdistetty palanen nuotinnettua sooloa.

Kirjan toinen osio käsittelee sekvenssejä, asteikoita ja harjoittelua. Osion otsikkona toimii *Improvisation: Playin' the Changes*. Termillä "playing the changes" tarkoitetaan jazzissa yleisesti käytössä olevaa olettamusta, että solistin pitäisi pystyä soittamallaan materiaalilla tuomaan ilmi soitettavan

kappaleen harmonia. Yksinkertaisimmillaan sointuharmonian alleviivaaminen 8-osiin pohjautuvassa soololinjassa käy soittamalla nelisoinnun säveliä iskun vahvalle osalle ja soinnun lisäsäveliä tai kromaattisia lähestymisääniä iskun heikolle osalle, eli niin sanotulle jälkimmäiselle 8-osalle. Vaikkakin Levine kirjan toisen osion nimi viittaaakin sointujen harmonian alleviivaamiseen, Levine käsittelee ensimmäisenä sekvenssit, jotka eivät teoreettisesti alleviivaa sointuharmoniaa perinteisen jazzin kontekstissa. Levine esittelee sekvenssien käytön tapansa mukaisesti 1960-luvun jazzimprovisoidijien käyttämään materiaaliin pohjautuen. Käsiteltävien soittajien lista pohjautuu vahvasti kirjoittajan omiin suosikkeihin, joihin kuuluvat Joe Henderson, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Freddie Hubbard ja Mulgrew Miller. Bebop-mestareita kuten Charlie Parker, Clifford Brown ja Dizzy Gillespie ei juurikaan käsitellä tässä kirjan osiossa. Levine käsittelee vasta sivulla 171 bebop-asteikot, mutta jättää käsittelemättä bebop-tyylin merkittävimmät nimet.

Yksi *The Jazz Theory Bookin* puutteista on mielestäni sen riittämätön funktionaalisen harmonian käsittely. Kirjoittaja olettaa lukijan teoriaosaamisen olevan sillä tasolla, että duuriasteikon sointuasenteiden tehot ja purkaussuhteet ovat itsestäänselvyys. Kirjan kolmannessa, reharmonisointiin keskittyvässä kappaleessa kirjailija aloittaa aiheen käsittelyn II-V-I-kadenssin käytöllä, sivuuttaen muut subdominantti- ja dominanttitehot. IV-aste ja sen funktio subdominanttisena sointuna jätetään käsittelemättä, ja tästä syystä myös IV-asteen korvaaminen II-asteella sivuutetaan. Myös VII-aste dominanttitehoisena sointuna jätetään käsittelemättä, samoin V-asteen harhapurkaukset I-asteen mediantti- ja submedianttikorvaussoinnuille.

Oletettavasti Levine on kirjoittanut *The Jazz Theory Bookin* työkaluksi jazzmuusikoille. Harjoitusten ja tehtävien puutteen sekä materiaalin poukkoilevan etenemisen vuoksi kirja ei välttämättä toimi suoraan opetuskäytössä. Esimerkkinä tästä kirjan ensimmäisen osion ensimmäinen kappale sisältää intervallit ja soinnut, toinen kappale II-V-I-kadenssin, mutta kolmas kappale Chord/Scale Theory työntää lukijan suoraan altaan syvään päätyyn. Kappaleessa Levine käy läpi useita haastavia sointuja, joiden tarkoitusperä on ilmeisesti herättää ajatuksia kokeneissa jazzmuusikoissa, mutta luultavasti moni käydyistä asioista herättää sekaannusta vähemmän kokeneissa soittajissa. Sivulta 48 lähtien Levine käsittelee peräti neljän sivun verran fryygisen moodin karakterisointua sus7b9. Vaikka Levine myöntää soinnun olevan suhteellisen uusi soundi jazzharmoniaassa (Levine 2005, 49), kirjan tässä vaiheessa näin laaja kyseisen soinnun käsittely on lähinnä harhaanjohtavaa ja outoa. Asettaakseni kysymyksen laajempaan näkökulmaan, Levine käsittelee jazzmusiikin perusasiaa eli II-V-I-kadenssin vasta sivulla 259.

Toinen haastavuus kirjassa on sen perinpohjaisuus. Kirjoittajan tavoite on, että opiskelija soittaa, kuuntelee ja omaksuu esimerkit osaksi omaa sanavarastoaan. Ymmärrän Levinen tarkoitusperät, mutta esimerkkien laajuus ja haastavuus vaativat sen, että lukija on soittotaidoiltaan jo korkealla tasolla. Onneksemme Youtube ja Spotify mahdollistavat sen, että kaikki esimerkit voi kuunnella ilman vierailua kirjastoon. Ilman teoriaosuutta kaikki nuotinnettu materiaali toimisi varmasti myös omana itsenäisenä kirjanaan.

2.2.2 Robert Rawlins ja Nor Eddine Bahha – Jazzology

Vähemmälle huomiolle Suomessa ja maailmalla jäänyt *Jazzology* (2005) edustaa jazzteoriaan keskittyneiden oppikirjojen tuoreempaa näkemystä. Lähemmäs 260 sivua sisältävä kirja on jaoteltu neljääntoista lukuun. Kirjan alkaa intervalleista ja etenee loogisesti sointujen rakentamiseen ja tästä asteikoihin. Tämän jälkeen Rawlins ja Bahha käsittelevät jazzmusiikille tyypillistä II-V-I-kadenssia kahden luvun verran, josta kirja etenee harmonia-analyysiin, reharmonisointiin ja äänenkuljetukseen. Kirjaan on sisällytetty paljon myös musiikinopiskelijalle ja muusikolle tärkeää tietoa harjoittelusta ja traditionaalisen jazzin tyylipiirteistä.

Lukuun ottamatta aikaisemmin käsittelemääni *Tohtori Toonikaa*, *Jazzology* on kirjana tyyliiltään selkeästi lähimpänä perinteistä oppikirjaa. Jokainen aihealue sisältää selkeät tehtävät, jotka vaikeutuvat kirjan edetessä. Kirja sisältää myös vastaukset tehtäviin, mikä viestii siitä, että kirja toimisi opetuskäytössä mainiosti.

Kirjan sisältö painottuu nimensä mukaisesti jazzteoriaan, mutta sisältö toimii myös perusteoriaa opiskeltaessa. Taitoltaan kirja on selkeä, etenee johdonmukaisesti ja käsittelee lähes kaiken, mitä musiikin opiskelijan täytyy osata. Mikäli kirja olisi suomenkielinen, suosittelisin kirjaa kaikkiin Suomen toisen asteen musiikkioppilaitoksiin.

3 TEORIAKIRJANI SISÄLTÖ JA TEMAATTISET PAINOTUKSET

Kirjottamani teoriakirja jaottuu viiteen eri osa-alueeseen: perusteisiin, sointuihin, asteikkoihin, harmoniaan, sointuanalyysiin ja sointuhajotuksiin. Kirjan sisällön suunnittelin Oulun konservatorion teoria-aineiden opettaja Sakari Raappanan toiveiden mukaan, mutta otin vapaat kädet materiaalin jaottelussa ja painopisteissä. Sisältö on suunniteltu niin, että perusteet opeteltuaan opiskelija voi siirtyä sointuihin ja asteikkoihin, joista siirrytään opettajan valintojen mukaan joko harmonia-osuuteen, sointuanalyysiin tai sointuhajotuksiin. Kirjaa voi käydä sivu sivulta läpi, mutta samoin kuin Heikkilän ja Halkosalmen *Tohtori Toonikassa* (2005), kirjaa voi edetä omaan tahtiin hyppimällä aihealueesta toiseen.

Tässä opinnäytetyöni osiossa en käy läpi koko kirjan materiaalia, vaan poimin osioita, jotka poikkeavat muusta alan kirjallisuudesta, tai ovat perusteltuja ollakseen mukana toisen asteen oppilaitoksen oppikirjassa. Painettu kirja tulee toistaiseksi ainoastaan Oulun konservatorion sisäiseen käyttöön.

3.1 Perusteet

Kirjani alkaa perusteet-osiolla, joka koostuu sävelten nimistä, oktaavialoista, intervalleista ja kvinttiympyrästä. Olettamuksena on, että konservatorion opiskelijalla olisi opintojen alkaessa teoriaosaaminen, joka vastaisi musiikkiopistojen tasosuoritukselta 3/3-tasoa. Tästä huolimatta koin tehtäväkseni sisällyttää kirjaan perusteet-osion, sillä usein opintojen alkaessa edeltävistä teoriaopinnoista on saattanut kulua aikaa.

Kirjan myöhemmät osiot, kuten soinnut ja asteikot pohjautuvat intervallien tuntemukselle, joten koen intervallien perusteellisen tuntemuksen tarpeellisena osana oppikirjaa. Intervallien laadut olen jakanut perinteisen jaottelun mukaan viiteen eri ryhmään: puhtaisiin, suuriin, pieniin, vähennettyihin ja ylinouseviin intervalleihin. Intervallien laatujen lyhentämisessä olen käyttänyt samoja lyhenteitä, joita Max Tabell ja Kaj Backlund käyttävät omissa materiaaleissaan. Vaikka kirjani ei käsittele säveltämisaluetta, olen sisällyttänyt intervalleihin kuulokuvaltaan konsonoivat ja dissonoivat intervallit. Vaikka opettaja ei kokisikaan tarpeelliseksi käsitellä opettaessaan intervalleja, voi harmonisten intervallien sävyerojen tunnistaminen olla hyödyllistä opiskelijan säveltämisopintojen kannalta.

Kvinttiympyrän ja sävellajien muistamiseen esittelen intervalleihin pohjautuvan tavan, jolla tavoin itse olen oppinut etumerkkien määrän (kuva 1). Tämän lisäksi esittelen useille suomalaisille musiikinopiskelijoille tutut lorut, joita itse en ole ikinä oppinut käyttämään.

Sävellajien hahmottaminen

Sävellajien hahmottamiseen on olemassa useita muistisääntöjä. Yksi keino sävellajin hahmottamiseen on aikaisemmin opittujen intervallien kautta. Mikäli etumerkinnässä on ylennyksiä, siirry C-sävelestä puhtaita kvinttejä ylöspäin etumerkkien määrän verran.

The diagram shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). A question mark is placed to the left of the staff. The staff contains four notes: C, G, D, and A. Brackets below the notes indicate intervals of a pure fifth (pu5) between C and G, G and D, and D and A. To the right of the staff, the word 'Vastaus:' is written, followed by a musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), labeled 'A-duuri'.

Alennusmerkkiset sävellajit voi hahmottaa siirtymällä C-sävelestä puhtaita kvartteja ylöspäin etumerkkien määrän verran.

The diagram shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). A question mark is placed to the left of the staff. The staff contains four notes: C, F, Bb, and Eb. Brackets below the notes indicate intervals of a pure fourth (pu4) between C and F, F and Bb, and Bb and Eb. To the right of the staff, the word 'Vastaus:' is written, followed by a musical staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb), labeled 'Eb-duuri'.

KUVA 1. Sävellajien hahmottaminen intervallien avulla.

3.2 Soinnut

Kirjani toinen osio käsittelee sointuja. Tässä vaiheessa kirjaa käsittelem sointuja yksittäisinä elementteinä enkä niinkään osana tonaalista harmoniaa. Tästä syystä sointuosion soinnut rakennetaan intervallien kautta. Jaottelin soinnut klassisen sointuteorian mukaan duuri-, molli-, ylinouseviin ja vähennettyihin sointuihin. Pidätetyn kolmisoinnun kohdalla käsittelem soinnun purkamisen vain sanallisesti. 1960-luvulta lähtien pidätettyjä sointuja on käsitelty myös itsenäisinä sointuina, jotka eivät välttämättä vaadi purkausta. (Schwarz 2017, viitattu 13.4.2018)

Kirjan alussa perinpohjaisesti opetellut intervallien laadut toimivat myös pohjana nelisointujen septimin tai sekstin hahmottamisen tukena. Nelisoinnut voidaan näin rakentaa kolmisoinnun pohjalta, lisäämällä vain laadultaan oikea septimi tai seksti terssipinon yläpuolelle. Nelisointuja käsittelevältä sivulta löytyy myös taulukko (kuva 2), johon on koostettu nelisointujen eri tyypit sekä niiden intervallirakenne perusäänestä ylöspäin rakennettuina ja sävelet C-pohjaisille soinnuille.

Sointu	Intervallit	Sävelet
maj7	1-s3-pu5-s7	C-E-G-B
6	1-s3-pu5-s6	C-E-G-A
7	1-s3-pu5-p7	C-E-G-Bb
7sus4	1-pu4-pu5-p7	C-F-G-Bb
m7	1-p3-pu5-p7	C-Eb-G-Bb
m6	1-p3-pu5-s6	C-Eb-G-A
mmaj7	1-p3-pu5-s7	C-Eb-G-B
m7b5	1-p3-vä5-p7	C-Eb-Gb-Bb
dim7	1-p3-vä5-vä7	C-Eb-Gb-Bbb(A)

KUVA 2. Nelisointujen intervallirakenne.

Nelisointuja laajemmat soinnut käsittelen kahdessa osiossa. Nelisointuja laajemmat soinnut voidaan jakaa karkeasti muuntamattomia ja muunnettuja lisäsäveliä sisältäviin sointuihin. Lisäsävelillä tarkoitetaan soinnun noonia, undesiimia ja tredesiimia, joista yleisimmin käytetään intervaleja paremmin kuvaavia numeroita 9, 11 ja 13. Lisäsävelet ja niiden mahdolliset muunnokset voidaan esittää kuvan 3 tavalla.

Lisäsäveliä 9, 11 ja 13 voidaan myös muuntaa. Kaikkiaan mahdollisia lisäsäveliä on 7.



KUVA 3. Muunnetut lisäsävelet.

3.3 Asteikot

Kirjani asteikko-osio on jaettu duuri- ja molliasteikkoihin, duurin ja melodisen mollin moodeihin, pentatonisiin asteikkoihin, symmetrisiin asteikkoihin ja synteettisiin asteikkoihin. Kirjani asteikko-osion tavoite on saada kirjan lukija käyttämään ja kokeilemaan asteikoita improvisoinnin ja säveltämisen työkaluna, joten jokaiselle asteikolle on esitelty sitä vastaava sointu.

3.3.1 Soinnun ja asteikon yhteensopivuus

Oman kokemukseni mukaan teoriaopetuksen suurin kompastuskivi on teorian yhdistäminen käytäntöön. Suurimmat haasteet tulevat asteikoissa ja niiden käyttötavoissa. Improvisoijalle ja säveltäjälle on tärkeää yhdistää jokainen asteikko sille sopivaan sointuun. Voidaan ajatella, että asteikko

ja sointu ovat yhtä ja samaa asiaa eri suunnasta tarkasteltuna (Tabell, 2004,69). Olen pyrkinyt lisäämään asteikoesimerkkeihin jokaisen asteikkoa vastaavan soinnun, sekä erilaisia taulukoita aiheesta (kuva 4). Koen myös tärkeänä yhdistää uudet opeteltavat asiat jo aiemmin opittuihin tuttuihin intervaleihin, sointuihin tai asteikoihin.

Moodi	Muutokset	Sointu
Jooninen	Duuriasteikko	maj13
Doorinen	Molliasteikko, jossa s6.	m11
Fryyginen	Molliasteikko, jossa p2.	sus7b9b13
Lyydinen	Duuriasteikko, jossa y4.	maj13#11
Miksolyydinen	Duuriasteikko, jossa p7	13sus
Aiolinen	Molliasteikko	m11b13
Lokriäinen	Molliasteikko, jossa p2 ja p5	m7b5

KUVA 4. Duurin moodit yhdistettynä aikaisemmin opittuihin asteikoihin sekä vastaava sointu.

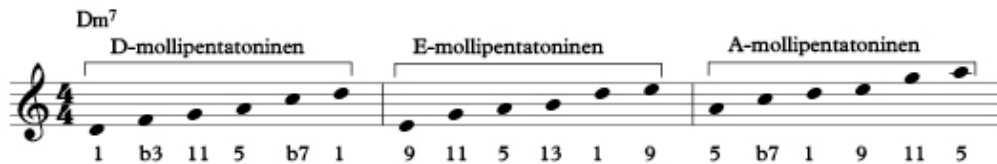
3.3.2 Pentatoniset asteikot

Pentatonisilla asteikoilla viitataan useimmiten viisisävelisiin asteikoihin. Usein myös synteettisiin asteikoihin kuuluva bluesasteikko yhdistetään pentatonisten asteikoihin ja samaa jaottelua olen käyttänyt itsekin kirjassani.

Pentatoniset asteikot ovat musiikin teorian kannalta samaan aikaan helppoja ja haastavia. Useimmiten pentatoninen asteikko on kitaristin ensimmäinen opeteltava asteikko, mutta samalla se tarjoaa laajemman harmonisen paletin osana niin kutsuttua superimpositiota. Pentatonisten asteikkojen käyttö jazzimprovisoinnissa on osa 1960-luvulla syntyneitä modaalisen jazzin tyyliä, joka pohjautuu horisontaaliseen improvisointiin.

Bebop-kaudella oli vielä vallassa vertikaalinen ajattelu, jolloin musiikkia ajateltiin ikään kuin pystysuorasti. Soittotilanteessa sävellystä edettiin sointu soinnulta, ja jokainen soittaja alleviivasi kyseistä sointua. (Tabell 2008, 123.)

Horisontaalisessa ajattelutavassa soittaja improvisoi asteikoilla, jotka tuovat sointujen lisäsävelet esille eivätkä juurikaan alleviivaa harmonian funktioita. Yksinkertaisimmillaan superimpositio ja horisontaalinen improvisointi onnistuvat käyttäen improvisoinnissa eri sointuasteilta lähteviä molli- tai duuripentatonisia asteikoita.



KUVA 5. Mollipentatonisten asteikkojen superimpositio.

Kuten muuallakin kirjassani, olen käyttänyt taulukoita asioiden tiivistämiseen ja helpompaan hahmottamiseen. Kuvasta 6 selviää yhteenveto pentatonisten asteikkojen superimpositiosta. Ensimmäisessä sarakkeessa on näkyvillä sointutyyppi, toisessa sarakkeessa mollipentatonisen asteikon lähtösävel ja kolmas sarake kertoo, minkä sointusävyyn kyseinen pentatoninen asteikko antaa soinnulle.

Sointu	Lähtösävel	Sointusävy
m7	1 - 2 - 5	m7 - m6/9 - m11(no3)
maj7	3 - 6 - 7	maj13 - 6/9 - maj13#11
7	6	13(no7)
7sus	5 - 2	9sus4 - 13sus4(no7)
alt	b3 - b7	7#9b5b13 - 7b9#9b13sus4
m7b5	4	m7b5b13

KUVA 6. Mollipentatonisten asteikkojen superimpositio 2.

3.3.3 Melodinen molli

Melodisella mollilla tarkoitetaan molliasteikkoa, jonka kuudes ja seitsemäs sävel on korotettu. Melodista mollia tarkastellessa on hyvä huomioida, että klassisen musiikin teoriassa asteikko esiintyy alaspäin mentäessä luonnollisena molliasteikkona.



Kuva 8. Melodinen molli klassisen musiikin teorian mukaan.

Melodisen mollin nousevaa ja laskevaa muotoa ei kuitenkaan ole aina käytetty täysin johdonmukaisesti, jonka takia jazzteoriassa melodisen molliasteikon kuudes ja seitsemäs sävel korotetaan myös alaspäin menevissä sävelkuluissa. Tästä syystä käytän omassa teoriakirjassani ainoastaan melodisen mollin nousevaa muotoa.

3.3.4 Melodisen mollin moodit

Kuten duuriasteikollakin, myös melodisella mollilla on seitsemän moodia. Toisin kuin duuriasteikon moodeilla, melodisen mollin moodeilla ei ole vakiintuneita suomenkielisiä nimiä. Kirjassani olen pyrkinyt välttämään englanninkielisiä nimityksiä ja nimennyt melodisen mollin moodit duurin moodien pohjalta. Poikkeuksena tähän on melodisen mollin seitsemäs moodi, joka useimmissa yhteyksissä nimetään alt-asteikoksi.

3.3.5 Symmetriset asteikot

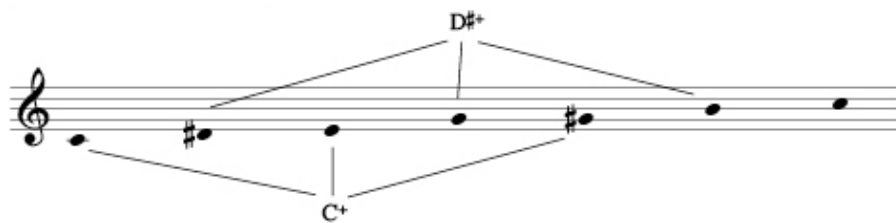
Symmetrisillä asteikoilla tarkoitetaan asteikoita, joiden intervallisuhteet ovat symmetrisiä. Kirjassani käsitelen seuraavia symmetrisiä asteikoita: kromaattinen asteikko, dimi-asteikko, dominanttidimi-asteikko, kokosävelasteikko sekä ylinouseva asteikko. Joissakin teoriakirjoissa dimi-asteikko, dominanttidimi-asteikko ja ylinouseva asteikko jaotellaan synteettisiksi asteikoiksi, mutta koin luontevammaksi jaotella kyseiset asteikot symmetrisiksi. Vaikka jokaiseen edellä mainittuun asteikkoon on lisätty ala- tai yläpuolisia lähestymisiä, on asteikkojen perusluonne symmetrinen.

Dimi-asteikko ja dominanttidimi-asteikko voidaan mieltää toistensa vastakappaleina. Molempien olemassa olevien dimi-asteikkojen symmetrisyys paljastuu seuraavan kaavion avulla (kuva 7).

The diagram illustrates the symmetry of diminished chords. The top staff shows the following chords: C^{°7}, D^{7(b9)}, E^{b°7}, F^{7(b9)}, G^{b°7}, A^{b7(b9)}, A^{°7}, and B^{7(b9)}. The bottom staff shows the corresponding diminished chords: C-dimi-asteikko, D-dominanttidimi-asteikko, E^b-dimi-asteikko, F-dominanttidimi-asteikko, G^b-dimiasteikko, A^b-dominanttidimi-asteikko, A-dimi-asteikko, and B-domdim-asteikko. Brackets connect the chords to their symmetric counterparts. Below the staff, intervals are marked: 1, 1/2, 1, 1/2, 1, 1/2, 1.

KUVA 7. Dimiasteikkojen symmetrisyys.

Ylinousevan asteikon symmetrisyyden voi perustella sen hahmotustavasta. Asteikon voi hahmottaa muodostuvan kahdesta ylinousevasta soinnusta ja niiden käänöksistä (kuva 8).



KUVA 8. Ylinousevan asteikon symmetrisyys.

3.3.6 Synteettiset asteikot

Synteettisiksi asteikoiksi kutsutaan asteikoita, jotka on rakennettu jonkun toisen olemassa olevan asteikon pohjalta. Mistä tahansa asteikosta voidaan tehdä synteettinen asteikko lisäämällä tai poistamalla siitä säveliä. Kirjani ja kirjan käyttäjän kannalta käyttökelpoisimpia synteettisiä asteikoita ovat bebop-asteikot. Bebop-asteikoilla tarkoitetaan useimmiten joonista, miksolydyistä tai doorista asteikkoa johon on lisätty yksi sävel lisää. Bebop-asteikot esiintyvät yleisimmin alaspäin kulkevissa melodialinjoissa, mistä syystä ne on esitelty kirjassanikin ensin alaspäin kulkevilla melodialinjoilla. Samaa esitystapaa käyttävät myös Jerry Bergonzi kirjassaan *Inside Improvisation: Jazz Line* (1997) ja bebop-asteikon nimenneen David Bakerin kirjassa *How to play bebop* (1988).



Kuva 9. Dominanttibebop-asteikko.

3.4 Harmonia

Teoriakirjani harmonia-osuudessa käsitellään duurin ja mollin sointuasteet ja niiden funktiot. Näiden lisäksi käsittelen joitakin jazzmusiikille olennaisia harmonisia ilmiöitä, kuten blues-harmoniaa, rytmikiertoa ja Coltrane-kadensseja. Harmonia-osuuden tärkeimpänä osuutena pidän duurin ja

mollin sointuasteita ja niiden funktioita. Olen lisännyt harmoniaosuuteen perusteorian lisäksi hie-
man haastavampana osiona 1960-luvulta jazzmusiikin harmoniaan vahvasti vaikuttaneet Coltrane-
kadenssit.

3.4.1 Duurin ja mollin sointuasteiden funktiot

Sointuasteiden funktioiden hahmottaminen on tonaalisen harmonian ymmärtämisen kannalta en-
siarvoisen tärkeää. Funktioiden ymmärtäminen helpottaa muusikon työtä niin sovittamisessa, soin-
nutuksessa kuin improvisoinnissa. Säveltapailua opiskeltaessa funktioiden ymmärtäminen helpot-
taa harmoniadiktaattien tekemistä: toonikaa edeltää usein dominantti ja dominanttia edeltää usein
subdominanttinen sointu. Olen kirjassani tiivistänyt duurin ja mollin sointuasteiden funktiot molem-
mat yhden sivun mittaiseen kaavioon, josta käy ilmi jokaisen sointuasteen funktio tonaaliselle har-
monialle.

3.4.2 Coltrane-kadenssit

Laatimani teoriakirjan ehdottomasti vaativimpana käsiteltävänä asiana on Coltrane-kadenssit. Ai-
healue on lisätty kirjaan Oulun konservatorion teoriaopettaja Sakari Raappanan toiveesta. Colt-
rane-kadenssilla tarkoitetaan John Coltranen 1960-luvulla kehittämää harmonisointitekniikkaa,
jossa kappaleen harmonia muodostuu joko suuren tai pienen terssin päässä toisistaan olevista
suurseptimisoinnuista ja niitä dominanttiseptimisoinnuista. Olen omalla muusikon urallani perehty-
nyt Coltrane-kadenssien käyttöön lähinnä superimposition kannalta, mutta teoriakirjassani tavoit-
teena on lyhyesti perehdyttää opiskelija Coltrane-kadensseihin reharmonisoinnin näkökulmasta
(kuva 10).

The image displays two musical staves illustrating reharmonization techniques. The first staff, titled "Tune Up" by Miles Davis, shows a sequence of three chords: Em7, A7, and Dmaj7. Below each chord is its functional notation: D: II⁷, V⁷, and I⁷ respectively. The second staff, titled "Countdown" by John Coltrane, shows a sequence of seven chords: Em7, F7, Bbmaj7, Db7, Gbmaj7, A7, and Dmaj7. Below each chord is its functional notation: D: II⁷, Bb: V⁷, I⁷, Gb: V⁷, I⁷, D: V⁷, and I⁷ respectively.

KUVA 10. Esimerkki reharmonisoinnista Coltrane-kadenssin avulla.

3.5 Sointuanalyysi

Sointuanalyysilla tarkoitetaan roomalaisin numeroin tehtävää sointuasteanalyysia. Sointuanalyysin lähtökohtana on ymmärtää harmonian sointufunktiot. Pop-jazz-oppilaitoksissa ei ole yhtä vakiintunutta käytäntöä merkintätavoissa, joten merkitsemistavat vaihtelevat oppilaitoksesta ja opettajasta riippuen. Pop-jazz-oppilaitoksissa tehtävän sointuanalyysin pohjana ovat kuitenkin klassisen musiikin harmonia-analyysin käytännöt. Suurimman poikkeuksen tästä tekevät II-V-kadenssin ja sen tritonussubstituution merkintätavat.

Olen kirjassani käyttänyt sointuanalyysissa käytettävien merkintöjen lähteinä Vesa Valkaman *Jazz-teoriaa* sekä Max Tabellin *Jazzmusiikin Harmoniaa*. Oulun konservatorion pop-jazz-opetuksessa II-V-kadenssin ja sen tritonussubstituution merkintänä käytetään enemmän Vesa Valkaman merkintätapoja, mutta olen lisännyt kirjaani myös vaihtoehtoisia merkintätapoja (kuva 11). Tällä olen ajatellut kirjan käyttäjän tulevia jatko-opintoja, sillä uskoisin, että opiskelijan on hyvä ainakin tiedostaa, että muitakin merkintätapoja on olemassa.

Tritonuskorvauksen merkitsemiseen on olemassa kaksi erilaista tapaa. Tritonuskorvauksen voi merkitä kuten tavallisen välidominantin, ja lisäämällä "trit"-sanan astemerkinnän alle. Välidominantin tritonuskorvaus merkitään kenoviivalla ja trit-sanalla.

C: V/ V⁷/_{trit} V/ V⁷/_{trit}

Toinen merkintätapa on katkonuoli purkaussoinnulle ja s-kirjain astemerkinnän edessä.

C: V⁷ s V⁷ V⁷ s V⁷ I maj⁷

KUVA 11. Tritonuskorvauksen kaksi erilaista merkintätapaa.

3.6 Sointuhajotukset

Soinnun sävelten uudelleenasettelua kutsutaan sointuhajotukseksi. Yleensä sointu hajotetaan terssipinoa laajemmalle alueelle, jolloin saadaan aikaiseksi kuulokvaltaan miellyttävä sointi. Erilaisia sointuhajotuksia on olemassa kymmeniä erilaisia, mutta kirjani kannalta oleellimmat hajotukset ovat 3/7-, ylärakenne- ja drop-hajotukset.

3/7-hajotuksia (puhekielessä terssiseptimi-hajotus) tarkoitetaan sointuhajotusta, joka sisältää soinnun terssin ja septimin, sekä usein myös 1 tai 2 muuta säveltä. Koska terssi sekä septimi ovat soinnut tärkeimmät sävelet, 3/7-hajotuksia käyttämällä tuloksena on lähes aina hyvän kuuloisia sointuhajotuksia. Huomionarvoista 3/7-hajotusten käytössä on II-V-I-kadenssien äänenkuljetus:

- IIm7-soinnun terssi pysyy paikallaan muuttuen V7-soinnun septimiksi.
- IIm7-soinnun septimi laskeutuu alaspäin V7-soinnun terssille.
- Sama ilmiö toistuu V7 -soinnun vaihtuessa I-soinnuksi.

1. asema

2. asema

KUVA 12. 3/7-hajotusten äänenkuljetus.

4 KIRJAN ULKOASU JA TAITTO

Tavoitteeni teoriakirjani taitolle olivat selkeys ja materiaalin ymmärrettävyys. Pysin tekemälläni taitolla välttämään ahtauden tunteen, joka itseäni häiritsee erityisesti Max Tabellin *Jazzmusiikin Harmonia*-teosta lukiessa. Tavoitteenani oli luoda kokonaisuus, joka pysyy selkeänä koko kirjan ajan. Teoriakirjani koostuu pääasiassa tekstin ja nuottikuvan vaihtelusta, mutta hain taittoon vaihtelua käyttämällä lisäksi kaavioita ja taulukoita. Koen että onnistunut taitto vaatii tekstin ja kuvien tasapainottelun lisäksi vaihtelevuutta taiton johdonmukaisuudessa. Kirjan viesti, eli tässä tapauksessa musiikin teoria on välitettävä lukijalleen riittävän hyvin ja yksiselitteisesti. Sibelius 7- ohjelmalla tehtyjen nuottikuvien lisäksi teoriakirjani ei sisällä kuvia, joten typografialla on tärkeä rooli, millaisen vaikutuksen teoriakirja tekee lukijaan. Palstojen ja tyhjän tilan käytöllä luodaan kiireetön visuaalinen vaikutelma, joka helpottaa haastavan teoreettisen asian sisäistämistä. Näiden elementtien käyttö vaikuttaa myös luettavuuteen, jonka vuoksi niihin täytyy kiinnittää huomiota. (Loiri 2004, 9.)

Kirjani taitossa käytin pystysuuntaista ISO-standardin mukaista A4-arkkikokoa (297 x 210 mm). Mielestäni pystysuuntaista ja A4-kokoista kirjaa on luontevin käyttää musiikin opiskeluun. A4-arkkikokoa käyttämällä tekstin ja nuottikuvan saa vuorottelemaan järkevästi, ilman ahtauden ja kiireen tuntua (kuva 13).

Soinnut

Nelisointujen laajentaminen

Nelisointuja voidaan laajentaa jatkamalla soinnun terssipinoa lisäsävelillä. Lisäsävelillä tarkoitetaan terssipinon säveliä, jotka ovat yli oktaavin päässä soinnun perusäänestä. Kun Cmaj7-soinnun lisäsävelet 9, 11 ja 13 tiputetaan alempaan oktaaviin, saadaan aikaan C-duuriasteikko.

1 9 3 11 5 13 7

1 2 3 4 5 6 7

9=2
11=4
13=6

Nelisointuja laajemmat soinnut kirjoitetaan realisointumerkintänä lisäämällä kolmisointumerkinnän perään suurinta muuntamatonta intervallia vastaava numero. Näin kirjoitettu sointu sisältää realisointumerkintään kirjoitetun intervallin lisäksi terssipinon pienemmät parittomat intervallit. Nelisointuja laajentaessa on hyvä muistaa että lisäsävelet eivät vaikuta soinnun funktioon, vaan ainoastaan sointiväriin.

Maj13- ja 13-soinnut, eivät sisällä puhdasta 11-säveltä soinnun terssin ja 11-sävelen välisen pienen noonin aiheuttaman dissonanssin vuoksi. Laajoissa soinnuissa voidaan jättää soittamatta yksi tai useampi lisäsävelistä soittamatta. Erityisesti 13-soinnuista jätetään usein 9-sävel soittamatta.

C Cmaj7 Cmaj9 Cmaj13

C C7 C9 C13

Mollisointu voidaan laajentaa aina m13-soinnuksi asti.

Cm Cm7 Cm9 Cm11 Cm13

Otsikoiden ja leipätekstin fonttina käytin Baskerville-fonttia, joka perustuu John Baskervillen 1700-luvulla suunnittelemaan fonttiin. Fontin yleisilme on ehkä hieman vanhahtava, mutta sopii mielestäni teoriakirjan fontiksi (kuva 14). Samankaltaista tyyliä on havaittavissa Max Tabellin *Jazzmusiikin Harmonia*-kirjassa (2004). Kirjani leipätekstin fonttikooksi valikoitui 14 pt, joka on kooltaan helposti luettava ja asettuu luontaisesti A4-sivukokoon. Markus Itkosen oppikirjassa *Typografian käsikirja* leipätekstin kooksi suositellaan yleensä 9–12pt fonttikokoa (Itkonen 2007, 83). Jokaisella kirjan sivulla esiintyvän yläotsikon fonttikoko on 36pt. Selkeyttäakseni teoreettisen tekstin vaihtumista tehtäviin, ”tehtävät”-otsikon fontti on 24pt.

Yläotsikko

Leipäteksti

Tehtävät

KUVA 14. Teoriakirjassa käytetyt fontit.

5 POHDINTA

Opinnäytetyöni tavoitteena oli tiivistää yksiin kansiin musiikin toisen asteen opiskeluissa tarvittava musiikinteoria. Kirjassani halusin erityisesti painottaa jazzin kielioppia eli aineksia, joista bebopissa käytetty sävelmateriaali koostuu. Vaikka aiheesta on jo tehty useita teoksia, ammattimuusikkona koin pystyväni tuomaan keskusteluun uusia näkökulmia omien kokemuksieni pohjalta. Lisäksi opiskirjojen ajoittainen uudistuminen on sekä väistämätöntä että välttämätöntä. Olen itse havainnut työelämään siirtyessäni, että esimerkiksi omat konservatorio-opintojeni aikaiset opetusmateriaalit ovat olleet riittämättömiä valmentamaan minua työn luonteen vaatimiin tarpeisiin. Tähän on useita syitä. Osa materiaaleista on ollut liian vaativia, jotta ne olisivat sulavasti lähestyttävissä ja ymmärrettävissä. Voidaan myös todeta, että osassa tutkimistani kirjoista tiedon esitystapa on heikko tai kehityskelpoinen. Toisaalta voidaan ajatella, ettei osa materiaaleista ole pyrkinyt haastamaan opiskelijaa tutkimaan ja rakentamaan itsenäisesti omaa musiikillista identiteettiään, minkä vuoksi ne ovat jääneet vain pintapuolisiksi lukuelämyksiksi. Yhteenvetona voi kuitenkin sanoa, että vaikka tämä kirja syntyi tilauksesta ja todellisesta tarpeesta, ajatustyö sen pohjalla on vuosien varrella jalostunutta.

Laatiessani teoriakirjaa pääsin siis ensimmäiseksi analysoimaan ja vertailemaan tarjolla olevien teoriakirjojen eroja. Jokaisessa tähän tutkielmaan valitsemassani teoksessa on luonnollisesti omat hyvät ja huonot puolensa. Suurimmat erot esiintyivät sisällön painotuksissa sekä taiton laadussa. Vaikka kirjan sisältö oli tilaajan määrittelemä, halusin oman osaamiseni pohjalta rakentaa tehokkaan ja tuloksia tuottavan tavan esitellä ammattiopiskelijalle oleellista materiaalia. Siksi olen kiinnittänyt erityistä huomiota esimerkiksi tiedon esitystapaan hyödyntämällä selkeitä taittoratkaisuja. Käytän runsaasti havainnollistavia visuaalisia esimerkkejä ja pyrin kirjoittamaan opittavan asian sopivan yksityiskohtaisesti, jotta se avautuisi myös aiheeseen vasta perehtyvälle opiskelijalle. Lisäksi esittelen tiettyjen aiheiden yhteydessä kyseenomaisen teorian kehityksen aikajanaa luodakseni syvällisempää historiallista viitekehystä, jotta aihe näyttäytyisi opiskelijoille vähemmän irrallisena. Tämä mielestäni helpottaa opiskelijoita hahmottamaan paremmin kulloisenkin aiheen merkityksen: muutoin opiskelijoiden olisi helppoa lähteä kyseenalaistamaan esimerkiksi tiedon omaksumisen tarpeellisuutta.

Vaikka laatimani kirjan aihealue ja sisältö olivat itselleni jo tuttuja, opin prosessin aikana, että musiikin teoriaa on mahdollista tarkastella useista eri lähtökodista sen suhteellisesta vakiintuneisuudesta huolimatta. On esimerkiksi olemassa useita erilaisia asteikkojen hahmotustapoja, mitä ei mielestäni tuoda riittävän painokkaasti esille kaikissa tarkastelemissani teoksissa. Modernin teoriakirjan tulisi kuitenkin huomioida, kuinka teorian oppiminen on usein yhteydessä opiskelijan omaan instrumenttiin. Tämän olen pannut merkille jo omassa työssäni säveltäjä ja musiikin teorian opettajana. Kielisoittajat ovat usein vahvoilla asteikkojen hahmottamisessa, kun taas pianistin paras osaaminen näkyy selvimmin harmonian käsittelyssä. Siksi olen omassa kirjassani pyrkinyt tarjoamaan monipuolisesti vaihtoehtoja teorian omaksumistavoista.

Työni tuloksena on tyylikäs, selkeä ja sisällöltään ajankohtainen sekä oivaltava teoriakirja. Vaikka kirja on jo valmis ja toimii sellaisenaan opetuksen työkaluna, tulen jatkamaan kirjan kehittämistä ja uudistamista tulevana vuosina. Seuraaviin versioihin tulen sisällyttämään enemmän teorian soveltamista käytäntöön eli käsittelemään laaja-alaisemmin, kuinka erilaiset soinnut, asteikot ja kadenssit toimivat soivassa musiikissa. Edelleen haluan jatkossa tarjota päivitetyn, aktiivisesti muusikon työnkuvan tarpeita seuraavan läpileikkauksen musiikin teorian keskeisimmistä aihepiireistä. Teknisellä tasolla haluan selkeyttää kirjaa lisäämällä tyhjää tilaa sekä yhtenäistämällä nuottikuvia ja fonttivalintoja.

Teoriakirjan kirjoittaminen on ollut ajatuksia herättävä prosessi, jonka kautta olen voinut peilata omia oivalluksiani niin opettajan työstä kuin musiikista itsestään. Olen prosessin aikana voinut kokeilla myös suoraan käytännössä, miten hahmottelemani esitystapa toimii opiskelijoille, ja siten hioa omaa ilmaisuani. Koen, että työni tulee edistämään oululaista musiikkikoulutusta. Toisen asteen opiskelijat hyötyvät kirjasta opiskeluidensa aikana, mutta voivat käyttää sitä apuna myös myöhemmässä elämässään työskennellessään muusikkona. Kirja toimii tietopakettina myös niille opiskelijoille, jotka aikovat pyrkiä korkeakouluun.

LÄHTEET

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

Baker, D. 1988. How to Play Bebop. Los Angeles: Alfred Music/Frangipani Press.

Baker, D. 1990. Modern Concepts In Jazz Improvisation. Alfred Music Publishing Co., Inc.

Goodrick, M. 1987. Advancing Guitarist. Third Earth Productions.

Halkosami, V. & Heikkilä, P. 2005. Tohtori Toonika. Helsinki: Otava.

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

Loiri, P. 2004. Typo – Pieni käytösopas typografian laatijalle. Suomi: Infor.

Rawlins, R & Bahha, N. 2005. Jazzology. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Schwartz, A. 2017. Understanding sus chords. Anton Schwartz. Viitattu 13.4.2018
<http://antonjazz.com/2013/03/sus-chords/>

Tabell, M. 2004. Jazzmusiikin Harmonia. Helsinki: Yliopistopaino.

Valkama, V ei vl. Jazzteoria. Julkaisematon Oulun konservatorion oppimateriaali.