



**SAVONIA**



[Redacted text]

# KUINKA IMPROVISOIDA?

Rytmimusiikin improvisointiopas pianolle

Koulutusala			
Koulutusohjelma/Tutkinto-ohjelma			
Työn tekijä(t) Roope Pelkonen			
Työn nimi			
Kuinka Improvisoida – Rytmimusiikin Improvisointiopas Pianolle			
Päiväys	14.5.2018	Sivumäärä/Liitteet	27/1
Ohjaaja(t)			
Risto Toppola			
Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani(t)			
Tiivistelmä			
<p>Opinnäytetyö keskittyy tarkastelemaan improvisointia rytmimusiikin (pop/jazz) kontekstissa ja esittelemään työkaluja, joiden avulla improvisointia voi oppia ja opettaa. Pääpaino on pianolla improvisoinnissa, mutta materiaalia voidaan hyödyntää muillekin soittimille. Opinnäytetyö lähestyy improvisointia sen periaatteista, eri lähestymiskulmista ja antaa valmiita harjoituksia ja harjoitusideoita, joita voidaan hyödyntää käytännön opetuksessa. Opinnäytetyön materiaali on suunnattu musiikin teoriaopinnoissaan ja pianon instrumenttiopinnoissaan jo edistyneille oppilaille, mutta joitain harjoituksia voidaan soveltaa myös vasta-alkajille.</p>			
Avainsanat			
Improvisointi, oppiminen, opettaminen, harjoittelu, musiikin teoria			

Field of Study			
<input type="text"/>			
Degree Programme			
<input type="text"/>			
Author(s) Roope Pelkonen			
Title of Thesis			
How to Improvise			
Date	14.5.2018	Pages/Appendices	27/1
Supervisor(s) Risto Toppola			
Client Organisation /Partners			
<input type="text"/>			
Abstract			
<p>The thesis focuses on improvising in the context of pop and jazz music and represents tools for teaching and learning improvisation. Main focus is on improvisation on piano, but this material can be used for other instruments as well. The thesis approaches improvisation from the point of its principles, different views and offers exercises and ideas for practical teaching. The material of this thesis is aimed for students that are relatively advanced in their knowledge of music theory and instrumental skills on the piano. Some of the exercises can also be used by beginners.</p>			
Keywords Improvisation, teaching, practicing, music theory			
<input type="text"/>			



## ESIPUHE

Valitsin opinnäytetyöni aiheeksi improvisoinnin, sillä aihe on itselleni hyvin läheinen. Improvisoinnilla on ollut aina suuri rooli omassa muusikkoudessani. Siksi päätin koota improvisoinnin periaatteista, eri näkökulmista ja käytännön rakennuspalikoista opinnäytetyön, josta on apua sekä itselleni että muille musiikkipedagogeille käytännön opetustilanteisiin.

Keskityn opinnäytetyössäni improvisointiin pianon lähtökohdista. Pianon mahdollisuudet harmonian suhteen ja kaksikäteisessä soitossa itsenäisen musiikillisen materiaalin tuottaminen antavat pianolle monia etuja useimpiin muihin soittimiin verrattuna.

Materiaali on tarkoitettu pääasiassa pianolle, mutta sitä on mahdollista toki hyödyntää muillekin soittimille. Mielestäni improvisoinnissa teoria muodostaa pohjan, jota improvisointia harjoitteleva soittaja hyödyntää oman intuitionsa, musikaalisuutensa ja tyylijajunsa puitteissa.

Opinnäytetyön materiaali sisältää harjoitusesimerkkejä, jotka on suunnattu musiikin teoriaopinnoissaan ja pianon soitto-opinnoissaan jo pitemmälle edistyneille soittajille. Teorian suhteen tulisi olla tietämystä duuriasteikoista, eri sävellajeista, intervaleista, soinnuista ja niiden funktioista. Pianon soittotekniikalla tarkoitan a) tekniikan sulavuutta ja varmuutta rytmiikan, fraseerauksen ja dynamiikan suhteen, b) pianon koskettimiston intervallien, asteikoiden ja sointujen visuaalisen hahmottamisen yhdistämistä käsien koordinaatioon ja c) motorisena itsenäisyytenä käsien suhteen. Joitain harjoituksia voi soveltaa myös vasta-alkajille.

Kuopiossa 7.5.2018

Roope Pelkonen

## SISÄLTÖ

<b>1</b>	<b>JOHDANTO IMPROVISAATIOON.....</b>	<b>8</b>
1.1	Mitä improvisointi on?.....	8
1.2	Näkemyksiä improvisoinnista.....	8
1.21	Uuden luominen vai valmis sanavarasto?.....	9
<b>2</b>	<b>IMPROVISAATION LÄHTÖKOHTIA.....</b>	<b>10</b>
2.1	Milloin, mitä ja miten soittaa?.....	11
2.2	Harmoniset lähtökohdat.....	12
2.3	Säestyksen metodit.....	13
2.4	Harjoittelun metodit.....	13
2.41	Päivittäinen harjoittelu.....	14
2.42	Analyyttinen kuunteleminen.....	14
2.43	Transkriptiot.....	14
<b>3</b>	<b>RYTMIKKA.....</b>	<b>15</b>
3.1	Aika-arvot.....	15
3.2	Time-feel.....	15
3.3	Soolon draaman kaari.....	15
3.4	Fraasien hengittäminen.....	16
3.5	Rytminen ulossoitto.....	16
<b>4</b>	<b>MELODIA.....</b>	<b>17</b>
4.1	Pianon ambitus.....	17
4.2	Pentatoniset asteikot.....	17
4.3	Blues-improvisoinnin elävöittäminen.....	17
4.4	Moodit ja niiden soveltaminen.....	19
4.41	Duurin moodit.....	19
4.42	Jazzmollin moodit.....	19
4.43	Muut moodit.....	19
4.5	Symmetriset asteikot.....	20
4.6	Tekniikoita improvisoinnin elävöittämiseksi.....	20
<b>5</b>	<b>HARMONIA.....</b>	<b>22</b>
5.1	Sointusävelten käyttö.....	22

<b>5.2 Vertikaalinen lähestymistapa.....</b>	<b>23</b>
<b>5.3 Horisontaalinen lähestymistapa.....</b>	<b>23</b>
<b>5.4 Yhdelle soinnulle improvisointi.....</b>	<b>24</b>
5.41 Pentatoninen superimpositio.....	24
5.42 Side slipping.....	25
5.43 Sointukadenssit – harmoninen ulossoitto.....	25
<b>6 POHDINTA.....</b>	<b>27</b>

## **LÄHTEET**

## **LIITE 1: IMPROVISAATIO-OPAS PIANOLLE**

## 1 JOHDANTO IMPROVISAATIOON

### 1.1 Mitä improvisointi on?

Improvisointi eli musiikin luominen hetkessä ilman valmistelua on vahvasti läsnä kaikissa rytmimusiikin tyyleissä (blues, jazz, rock, pop, funk, latinalaisamerikkalaiset tyylit). Kaikissa näissä tyyleissä on improvisoituja sooloja ja usein pianisti joutuu luomaan koko esityksen säestyksineen ja soloineen pelkästään sointumerkkien pohjalta. Tällöin tarvitaan hyvää improvisointitaitoa. Opinnäytetyössäni tutkin kuinka improvisointia voi oppia. Improvisointia ajatellaan joskus mystisenä aiheena, olivathan klassismin ajan suuret säveltäjät sekä myöhemmät jazzin suuruudet mestarillisia improvisoijia. Silti heidänkin improvisointitaitonsa perustui musiikin teorian läpikotaiseen tuntemukseen, kuulonvaraiseen intuitioon ja lukemattomiin harjoitustunteihin. Lähestyn aihetta aluksi laaja-alaisesti improvisaation teoriaa käsitellen ja myöhemmin opas-osiossa perehtymällä tarkemmin pianolla improvisointiin käytännön harjoitusten pohjalta rytmiaan, harmonian ja melodian suhteen. Liitteenä oleva improvisaatio-opasvihkonen antaa lisäideoita improvisointiin, musiikillisia fraaseja joita soveltaa erilaisiin käytännön tilanteisiin.

### 1.2 Näkemyksiä improvisoinnista

Usein kuulee sanottavan, että improvisointi, samoin kuin musiikin säveltäminen, perustuu musiikillisten ideoiden päässä kuulemiseen ennen kuin tämä musiikki siirretään kuultavaksi ääneksi tai nuotinnetaan. *Audiatio* (*audiation*) on musiikin opettamisen tutkimuksen professori Edwin E. Gordonin kehittämä termi, joka viittaa musiikin yksilölliseen sisäiseen kuulemiseen silloin, kun ääntä ei fyysisesti ole läsnä. Gordonin mukaan *audiatio* on samanlaista musiikin sisäistä valmistelua kuten ajattelemisen on puhumisen valmistelua. "Audiation, which is to music what thought is to speech" (Gordon 1994).

Jazzpianisteista arvostetuimpiin kuuluvan Bill Evansin mukaan: "intuition has to lead knowledge but it can't be out there on its own" (Evans 1979). Eli improvisoinnissa intuition tulisi johdattaa musiikin teoriaan pohjautuvia valintoja, mutta intuitio itsessään ei riitä. Jos soittajalla ei ole teoreettista tietämystä, ei pelkkä intuition johdattama *audiatio* johda kiinnostavaan improvisointiin. Improvisoitaessa tulisi siis opetella huolella kappaleen peruspalikat: rytmikka, rakenne, melodia, harmonia ja siihen sopivien asteikkojen analyysi.

Duke Ellington, jazzin suurimpia voimahahmoja, valottaa improvisointia esseessään vuodelta 1962. Hänen mukaansa improvisaatio koostuu todellisuudessa eri työkalujen yhdistelemisestä ja rytmisten ideoiden työstämisestä. Ennen jokaista fraasia on jokin ajatus tai idea, muuten improvisointi on merkityksetöntä. Ilman ajatusta se on pelkkiä asteikoiden edestakaisin sahaamista ja vain musiikillisia harjoituksia. Ellingtonin mukaan improvisoinnissa on aina ollut kyse harkitusta luomisesta, ei pelkästään vaistonvaraisesta toiminnasta (Royal Conservatoire of The Hague 2004, 9).



### 1.2.1 Uuden luominen vai valmis sanavarasto?

Rytmimusiikin improvisaatioon on kaksi perustavanlaatuisesti eroavaa lähtökohtaa. Ensimmäinen on kokonaan uuden musiikin luomista hetkessä ns. ”omasta elämästä”, toinen taas valmiiksi opitun sanavaraston luovaa hyödyntämistä. Ensiksi mainittu ei aina ole mahdollista edes kokeneille improvisoijille; esimerkiksi jos kappaleen sointukulku on hankala tai tempo hyvin nopea. Näissä tilanteissa on hyvä olla valmiita fraaseja, lyhyitä melodianpätkiä (engl. *Lick*). Näitä voi helposti opetella vaikkapa YouTubesta tai transkriptiokirjoista (esim. Charlie Parkerin Omnibook). Liitteenä oleva vihkonen Improvisaatio-Opas Pianolle antaa valmiita fraaseja, joita itse huomaan usein käyttäväni tällaisissa tilanteissa, joissa puhtaasti uuden luominen osoittautuu olosuhteisiin nähden liian hankalaksi.

Kuitenkin etenkin pianolla sormet monesti hakeutuvat ulkoa osatuille kuvioille, vaikka tilanne sallisi myös uuden luomisen (esimerkiksi tarpeeksi hidas tempo, tuttu sointukulku). Tällöin liikaa valmiiseen sanavarastoon pohjautuvasta improvisoinnista voi tulla kliseisen kuuloista. Hyvä soittaja osaa soveltaa valmiiksi osaamiaan *lickejä* luovasti sekä yhdistellä niitä lennossa improvisoimansa materiaalin sekaan. Jumittumista ulkoa osatuille kuvioille voi välttää äänittämällä aktiivisesti omaa soittoaan ja myös kuuntelemalla äänitteitään – jossain vaiheessa alkaa pakostakin kyllästymään fraaseihin, joita toistaa liian usein.

Mark Levinen mielipide valmiiksi opetelluista kuvioista kirjassaan *The Jazz Piano Book* on, että *lickien* ja kuvioiden treenaamisen tarkoitus on saada sormet, aivot ja silmät toimimaan yhteistyössä niin, että improvisoijalla on sanottavaa mahdollisimman monissa musiikillisissa tilanteissa. Niiden tulisi olla osa alitajuntaa, kuin sisäinen kirjasto josta ammentaa – mutta ei olla pääasiallinen musiikillisten ideoiden lähde. Levinen mukaan *lickit* ja kuviot ovat käyttökelpoista materiaalia nopeatempoisiin kappaleisiin, jossa ei jää paljoa aikaa ajatella ratkaisujaan vaan sormet luottavat niihin kuvioihin, jotka osataan varmasti. *Lickejä* tulisi käyttää oppiakseen tuntemaan soittimensa, mutta ei ainoana lähteenä sooloihin (Levine 1989, 263).

## 2 IMPROVISAATION LÄHTÖKOHTIA

### 2.1 Milloin, mitä ja miten soittaa?

Hal Crook jakaa kirjassaan *How to Improvise* (1994) improvisaation komponentit kolmeen peruskategoriaan:

#### 1. Milloin soittaa

Tarkoittaa balanssia soiton ja taukojen välillä, termi *spacing* otetaan esille Crookin kirjassa (Crook 1994, 13). Tauon merkitys on yhtä suuri kuin soitettujen nuottien, balanssi aktiiviteetin ja ei-aktiiviteetin välillä. *Spacing* otetaan esille ensimmäisenä Crookin kirjassa, koska sen opittuaan soittaja pystyy rentoutumaan ja harjoittelemaan maksimaalista kontrollia improvisointinsa suhteen. Taukokin on musiikkia!

*Käytännön esimerkki:* Improvisoidessa voi harjoitella pitämään kahden tai useammankin tahdin taukoja. Tauot antavat kuulijalle tilaa sulatella juuri kuulemaansa ja niillä itsessään voidaan luoda intensiteettiä improvisoituun soololinjaan.

#### 2. Miten soittaa

Tämä kategoria pitää sisällään soolon rakenteen, sisällön ja toteutustavan. Motiivien soittaminen ja niiden kehittäminen, *time-feel* (soitetaanko suorina vai kolmimuunteisia kahdeksasosia), timen venyttäminen (soittaminen "laid-back" pulssista jäljessä tai "on top of the beat" sen edellä), artikulaatio, fraseeraus, rytmisen tiheys (rytmisen aktiiviteettitaso), synkopointi, kolmimuunteisuus, dynamiikka, soittimen äänialarekisterit sekä erikoistekniikat (ks. 4.6 Tekniikoita improvisaation elävöittämisiksi).

*Käytännön esimerkki:* Yksi parhaita keinoja harjoitella yllä olevia asioita on opetella jonkin mestarin soolo, jonka fraseeruksesta pitää ja soittaa mukana siten, että koettaa soittaa täysin yhteen alkuperäisen solistin kanssa. Tällaisella päivittäisellä harjoittelulla esikuvana olevan solistin soiton nyanssit jäävät parhaiten osaksi omaa improvisointia.

#### 3. Mitä soittaa

Sointusävelillä improvisointi, *guide tones* (voidaan suomentaa *karaktäärisäveliksi*, joilla tarkoitetaan soinnun terssiä ja septimiä), jännitteet ja niiden purku, sointuasteikot, kappaleen melodian käyttäminen improvisoinnin pohjana ja melodian koristelu sekä muuntelu, ala- ja ylärakennelkolmisoinnut, asteikkoihin perustuvat sekvenssit ja harmonian ulkopuoliset rakenteet eli ulossoitto.

Cm<sup>7</sup>                      F<sup>7</sup>                      B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>                      E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>  
 Pieni septimi              Terssi                      Suuri septimi              Terssi  
 Am<sup>7</sup>                      D<sup>7</sup>                      Gmaj<sup>7</sup>                      G<sup>7</sup>  
 Pieni septimi              Terssi                      Suuri septimi              Pieni septimi

*Kuva 1: Esimerkki soinnun karaktäärisävelillä (guide tones) tapahtuvista purkauksista. Terssi on näistä vakaampi ääni ja septimi epävakaampi, jonka vuoksi monet melodiset kuljetukset liikkuvat septimiltä seuraavan soinnun terssille, kuten yllä.*

*Käytännön esimerkki:* Improvisoidessa voi harjoitella tähtäämistä soinnun karaktäärisävelille (terssi ja septimi). Lisäksi voi soveltaa myös yllä olevia purkauksia septimiltä terssille II-V-I kadensseissa (ks. yllä). Näillä vahvoilla purkauksilla saa improvisoituihin linjoihin loogisuutta.

C<sup>7</sup>(#11)                      C<sup>7</sup>alt.                      C<sup>13</sup>(<sup>b</sup>9)                      C<sup>m7</sup>(<sup>b</sup>5)  
 II asteen duuri              <sup>b</sup>VI asteen duuri              VI asteen duuri              <sup>b</sup>VII asteen duuri

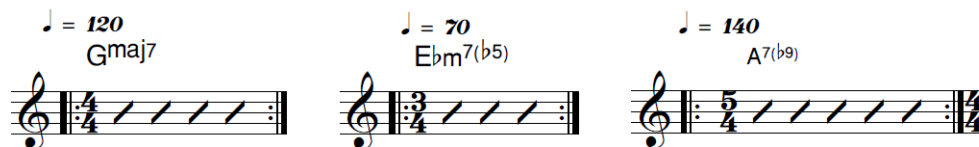
*Kuva 2: Esimerkkejä ylärakennesoinnuista (upper structures).*

*Käytännön esimerkki:* On hyödyllistä harjoitella kaikissa sävellajeissa yllä olevia ylärakenteita. Kannattaa harjoitella myös arpeggioina: näin saa uusia improvisointi-ideoita yllä oleville soinnuille.

## 2.2 Harmoniset lähtökohdat

### 1. Yksi sointu

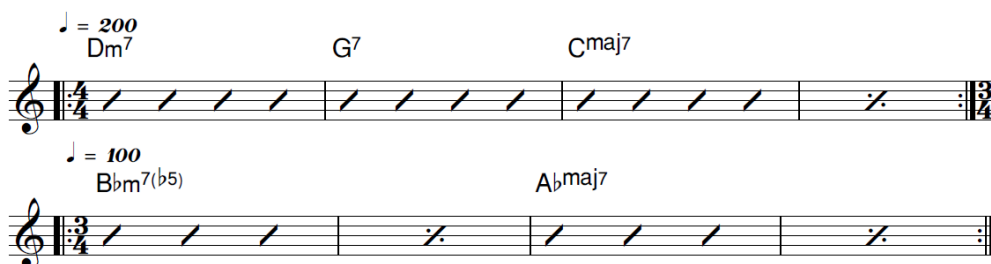
Yksi sointu, joka on kestoaltaan rajoittamaton (modaalinen tyyli). Näitä harjoitellaan eri tyyppisille soinnuille, eri tahtilajeissa ja tempoissa.



Kuva 3: Esimerkkiharjoituksia eri sointutyypeillä, eri tahtilajeissa ja tempoissa.

### 2. Sointukierto

Kaksi tai useampi sointu, kestoaltaan rajoitettu. Käytetään eri sointutyyppisiä, harmonisia rytmejä, sävellajeja, tahtilajeja ja tempoja. Harjoitellaan sekä tavanomaisia että niistä poikkeavia sointuyhdistelmiä.



Kuva 4: Esimerkkejä sointukierroista eri tahtilajeissa ja tempoissa.

### 3. Kappaleen sointurakenne

Kokonaisten kappaleiden sointurakenteita, eri tyyllilajien standardeja, jotka ovat eri tahtilajeissa, sävellajeissa ja tempoissa. Esimerkkejä: 12 tahdin blues-kierto ja jazzblues, 32 tahdin AABA-rakenne, kvinttikierto, rytmikierto (Rhythm Changes).

### 4. Ilman sointuja

Ei harmonisia sääntöjä, mutta tempossa metronomin kanssa. Soittajan tasosta riippuen on mahdollista oppia enemmän yllä mainituista asioista (esim. rytmikasta ja fraseeruksesta) kun melodisten "oikein äänien" ongelma on poistettu poistamalla soinnut. Tämä antaa soittajalle vapauden tutkia ja kokeilla melodisia muotoja ja rytmisiä rakenteita ilman sointukulun rajoitteita.

Kuitenkin vähemmän kokeneilla soittajilla ongelmaksi voi tulla runsaudenpula liian monien vaihtoehtojen ja vapauksien suhteen. Ironisesti tämän harjoittelumetodin kehittämä sulavuus ja itsevarmuus improvisoinnissa voi tehdä sointujen kanssa improvisoinnista helpompaa, vähemmän stressaavaa.

Improvisoiija huomaa, että ideoiden rytmien ja melodien varmuus saa ne toimimaan vaikka äänen suhde harmoniaan ei olisi täysin oikea. Tällä harjoitusmenetelmällä voidaan voittaa pelko "väärin äänten"

soittamisesta soinnuille. Menetelmää voidaan ajatella bonuksena muulle harjoittelulle, joka kehittää improvisoinnin rytmisiä ja melodisia аспекteja; se ei kuitenkaan korvaa sointujen kanssa harjoittelua!

## 2.3 Säestyksen metodit

Seuraavia säestystapoja voidaan käyttää yllä mainittujen osa-alueiden harjoittelussa:

1. Taustanauhan / play-along -nauhan käyttö. Nykyään valmiita taustanauhoja löytyy helposti esim. YouTubesta, tai voi käyttää vaikkapa Aebersoldin CD-taustoja.
2. Vain metronomi. Pianolla kannattaa harjoitella paljon itsensä säestämistä vasemmalla kädellä, aluksi soinnuin tai bassolinjalla oikean käden improvisoidessa. Pianolla ilman bändiä soolona soitettaessa joutuu monesti myös yhdistämään bassolinjan ja harmonian, esim. stride-tyyliin, jossa vasen käsi hyppii bassosävelen ja soinnun välillä yleensä neljäsosapulssissa (ks. Improvisaatio-Opas Pianolle, osio 2. Vasen käsi).
3. Toinen soittaja tai bändi säestää. Kannattaa soittaa mahdollisimman paljon yhdessä muiden soittajien kanssa, yhteissoiton kehittymisen kannalta! Duona harjoittellessa on helpointa keskittyä siihen, mitä soittaa itse ja mitä ympärillä tapahtuu, joka on tärkeää musiikillisen kommunikaation kannalta.
4. Ei säestystä. Pianolla kannattaa myös harjoitella pelkällä oikealla tai vasemmalla kädellä improvisointia, ilman toisen käden säestystä.

## 2.4 Harjoittelun metodit

### 2.4.1 Päivittäinen harjoittelu

Kannattaa harjoitella improvisointia joka päivä. Pianon ääressä tuntikausia istuminen ei välttämättä tee parempaa improvisojaa, jos ei harjoittele oikeita asioita. Mark Levine ottaa esilleen kirjassaan *The Jazz Piano Book* esimerkin, jossa hän harjoitteli erittäin vaikeita intervalliharjoituksia sisältävästä kirjasta kuusi tuntia päivässä. Hän kehittyi lopulta siinä määrin, että sai soitettua kirjan kuusi kertaa alusta loppuun joka päivä. Hänen improvisointinsa ei kuitenkaan kehittynyt, ainoastaan taito soittaa kirja läpi. Harjoitukset eivät olleet musikaalisia, niillä ei ollut mitään yhteyttä siihen, mihin kappaleisiin hän improvisoi tosielämän tilanteissa (Levine 1989, 251). Siispä tuli harjoitella improvisoimaan yleisesti paljon soitettuihin kappaleisiin (esim. tunnetuimmat jazz-standardit) ja tehdä harjoittelusta tehokasta.

Harjoittelemisessa tulisi olla aina jokin uusi haaste; oppimista tapahtuu parhaiten, jos mennään mukavuusalueen ulkopuolelle paneutumalla ongelmakohtiin. Harjoittelussa tulisi asettaa itselleen selkeitä päämääriä ja mennä aina harjoitellessaan mukavuusalueen ulkopuolelle. Ennen harjoittelua tulisi päättää, mitä osa-aluetta harjoittelee, mikä kaipaa kehittämistä?

Esim. harjoittellaan jotain fraasia kvinttikierrossa. Pystyykö oppilas soittamaan saman fraasin yhtä nopeasti C:stä kuin F#:stä? Kannattaa pistää mieleen, mitkä sävellajit tuntuvat hankalimmilta, missä sävellajeissa

tarvitsee lisää harjoitusta? Näin huomaa, mitä täytyy harjoitella, ja vaikkapa 10 minuuttiakin tehokasta harjoitteluaikaa riittää koska tietää tarkalleen mitä harjoitella (Levine 1989, 252).

On hyvä muistaa, että esim. yhtä sointukiertoa tai yhtä kappaletta voi hyödyntää monien eri asioiden treenaamiseen eri tavoin.

Kun on treenannut ja sisäistänyt jonkun uuden asian (esim. fraasi, *lick*) sitä kannattaa hyödyntää käytäntöön johonkin kappaleeseen. Näin asiat eivät jää pelkiksi treeneiksi vaan niistä tulee musiikkia (Levine 1989, 254).

Kannattaa myös äänittää päivä minuutin mittainen improvisaatio, ja kuunnella näitä äänitteitä! Tämä on hyvä tapa päästä pois valmiin sanavaraston toistamisesta, ja antaa hyvän kuvan siitä, mitä harjoitella lisää.

#### 2.4.1 Analyyttinen kuunteleminen

Laaja-alainen musiikin analyttinen kuuntelu on avainasemassa improvisaation oppimisessa, sillä rytmimusiikin sävelkieli ja nyanssit opitaan loppujen lopuksi pitkälti kuuntelemalla. Musiikissa on niin monia ilmiöitä, joiden kirjoittaminen paperille tai edes looginen ymmärtäminen on vaikeaa tai lähes mahdotonta. Siispä kannustan aktiiviseen ja monipuoliseen kuunteluun. Kannattaa kuunnella rytmimusiikin eri tyyli-suuntien klassikkolevyjä myös oman preferenssin ulkopuolelta.

#### 2.4.2 Transkriptiot

Transkriptioiden tekeminen mestarien sooloista auttaa myös rytmimusiikin sävelkielen omaksumista. Kannattaa kuunnella klassikkolevytyksiä ja etsiä soittaja, joka tekee vaikutuksen, jolta haluaa omaksua sävelkieltä omaan käyttöönsä. Ei kannata haukata liian isoa palaa kerralla, vaan käyttää valmiiksi tehtyjä transkriptioita, joita löytää nykyään helposti netistä. Omia transkriptioita tehdessä kannattaa edetä vaikka tahti tai pari päivässä, ja opetella transkriptiot ulkoa. Lisäksi on tärkeää soittaa mukana levytysten kanssa! Tämä on mielestäni paras keino saada sekä uutta sanavarastoa improvisointiin että kehittää rytmiiän nyansseja.

Kun saa vaikkapa kahdeksan tahdin transkription soitettua hyvin ulkoa, voi harjoitella siten, että soittaa esim. kahdeksan tahdin transkriptiosta neljä tahtia opeteltua sooloa, ja neljä tahtia ”omasta elämästä” improvisoitua sooloa, yrittäen kuulostaa mahdollisimman paljon alkuperäisen transkription soittajalta. Kun alkuperäisen soolon tunnelma ja fraseeraus jää mieleen, voi pikkuhiljaa alkaa lisätä väliin omia ideoita.

### 3 RYTMIIKKA

#### 3.1 Aika-arvot

Kahdeksasosat ovat improvisoidun soolon perusmateriaalia etenkin jazz-ympäristössä. Oppilasta voi neuvoa soittamaan rytmisiä ideoita, joita hän kuulee mielessään (*audiaatio*). Myös pitkät äänet kuulostavat hyviltä. Harjoitusidea: käytetään pelkkiä neljäsosia tai puolinuotteja ja muistetaan myös taukojen merkitys!

Kannattaa välttää aloittamasta fraaseja tahdin 1. iskulta; aloita ne 2. tai 3. iskulta. Fraaseja kannattaa aloittaa myös "heikoilta kahdeksasosilta" eli iskun toiselta kahdeksasosalta.

#### 3.2 Time-feel

Onko kappaleessa suoria vai kolmimuunteisia kahdeksasosia? Suorien kahdeksasosien suhde on 50/50 (molemmat yhtä pitkiä) kun taas kolmimuunteisissa kahdeksasosissa suhde on 67/33.

Mitä nopeampi tempo, sitä suuremmaksi kolmimuunteiset kahdeksasosat muuttuvat; niiden välinen suhde lähenee siis 50/50-suhdetta. On suositeltavaa harjoitella sekä suoraa että kolmimuunteista improvisointia eri tempoissa. Taitava improvisoiija osaa venyttää fraseeraustaan ja tilanteen mukaan soittaa peruspulssista aavistuksen jäljessä (*laid-back*) tai edellä (*on the top of the beat*). Etenkin jazz-ympäristössä on enemmän painoa harjoitella *laid-back*-fraseerausta. Harjoittelun apuna voi soittaa jälkimmäisen kahdeksasosan aksentoidusti.

Parhaiten *timeen* liittyvät asiat selkiytyvät kuuntelemalla paljon levytyksiä. Soolotranskriptioiden opettelu ja niiden levytysten mukana soittaminen ovat tärkeitä, sillä rytmiiikan kaikkia nyansseja ei opi muuten kuin kuuntelemalla ja omaksumalla mestareiden sooloja. Kannattaa etsiä soittaja, joka tekee vaikutuksen ja opetella hänen soolojaan.

#### 3.3 Soolon draaman kaari

Draaman kaarella tarkoitetaan improvisoidun soolon intensiteettiä kuvastavaa kaarta.

Yleisesti ottaen aloitetaan selkeillä ja yksinkertaisilla ideoilla, kasvattaen kohti soolon kliimaksia. Käytä apuna laulamista: näin fraasisi kuulostavat selkeiltä ja helposti lähestyttäviltä. Huippukohtaan tiheämpiä aika-arvoja (esim. kuudestoistaosia, temposta riippuen) ja peruspulssin rikkomista (rytmisen ulossoitto).

Huippukohdassa voi ottaa kaiken irti, minkä soittotekniikka antaa myöten. Lopetus selkeällä idealla, joka summaa soolosi. Soolon draaman kaareissa tulee ottaa huomioon tyylinmukaisuus ja bändisoitossa se, kuinka pitkä aikaväli improvisoinnille annetaan kappaleen rakenteessa. Pitkässä soolossa huippukohtia voi olla myös useampi kuin yksi!

Esim. rock-kontekstissa 8 tahdin soolokierrossa on järkevää siirtyä jo muutaman tahdin päästä korkeaan intensiteettiin, verrattuna jazz-kappaleeseen, jossa annetaan improvisoidulle soololle vaikkapa kolme 32 tahdin *chorusta* (*chorus* = jazz-standardin koko rakenne).

### 3.4 Fraasien hengittäminen

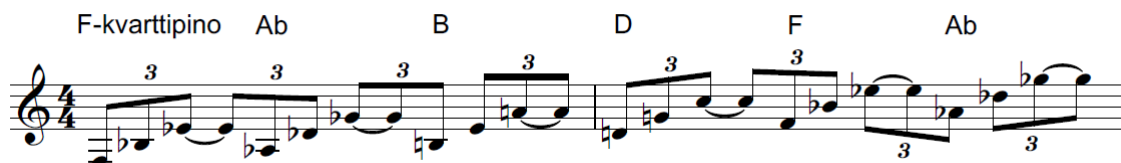
Hengittäminen: ei kannatta soittaa liian pitkiä fraaseja, vaan käyttää apuna laulamista. Laulajilla ja puhallinsoittajilla tämä tulee luonnostaan, mutta pianisti helposti soittaa tahdit täyteen materiaalia. Tällöin improvisoitua sooloa on kuulijan vaikeampi sisäistää, kun materiaalia tulee koko ajan ilman taukoja. Kun laulaa fraasin, ja hengittää sen jälkeen lisää ilmaa keuhkoihin, tulee improvisoituun melodiaan luonnollinen tauko. Tauko antaa kuulijalle mahdollisuuden sisäistää äskettäin kuulemansa. Toki soolon huippukohdassa ja tehokeinona voi käyttää myös tahtien täyteen soittamista.

### 3.5 Rytminen ulosotto

Soittaminen kappaleen peruspulssista ulos.

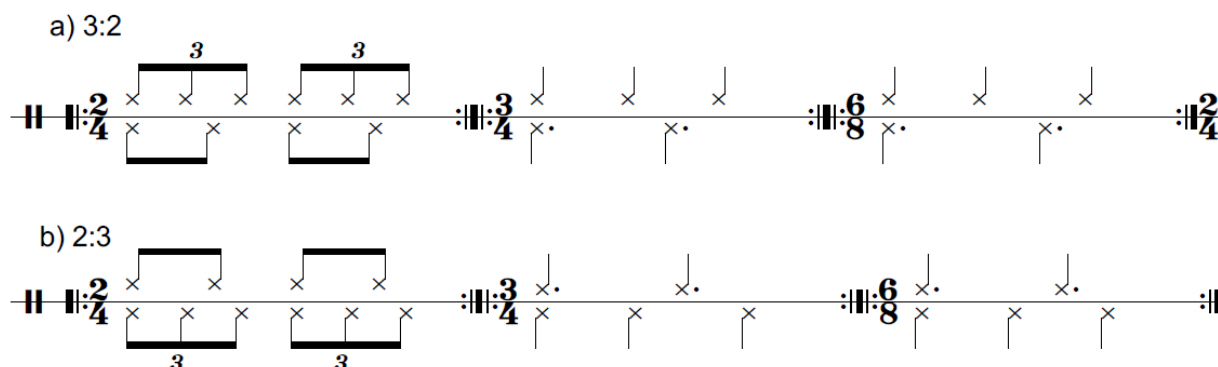
1. Tahtiviivojen ylittäminen kaaritetuilla rytmeillä (myös kappaleen osien taitteiden ylittäminen).

2. Triolirytmit. Käytetään esim. neljäsosa- ja kahdeksasosatrioleita, myös koko tahdin triolia. Voi kokeilla myös kaarella yhdistettyjä triolirytmeyä peruspulssin rikkomiseksi.



Kuva 5: Kaaritetuihin triolirytmeyhin perustuva sekvenssi, joka hyödyntää molliterssisuhteessa nousevia kvarttipinoja. (Ks. 5.42 Side slipping)

3. Polyrytmiset ideat, jotka rikkovat kappaleen pulssia. Esim. 3:2 (kolme iskua kahden päällä) ja 2:3 (kaksi kolmen päällä) -polyrytmit.



Kuva 6: Yksinkertaisia polyrytmeyä, a) 2:3 ja b) 3:2.

4. Metrinen modulaatio: soitetaan välillä pelkästään esim. pisteellisiä neljäsosia tai kahdeksasosia.



## 4 MELODIA

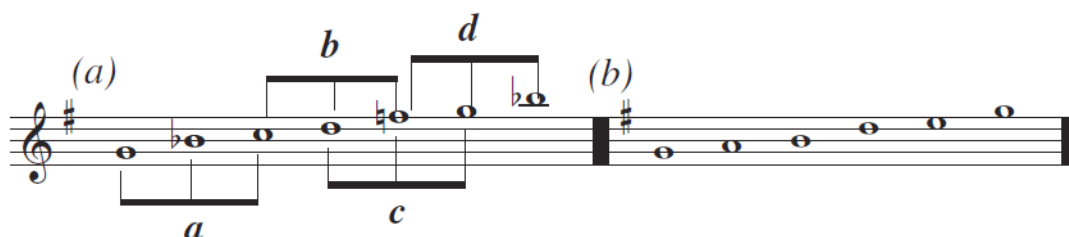
### 4.1 Pianon ambitus

Myös improvisoidun soolon melodinen rakenne voi noudattaa draaman kaaren periaatetta. Soolon voi aloittaa pianon ambituksen keskivaiheilta (esim. yksiviivainen oktaavia), käydä soolon kliimaksissa vaikkapa oktaavia tai kahta korkeammalla, ja lopettaa soolo fraaseilla, jotka palaavat taas keskirekisteriin. Tehokeinona voi hyödyntää koko pianon klaviatuuria; lisämausteena hyvin korkeita tai matalia ääniä.

### 4.2 Pentatoniset asteikot ja blues

Pentatoniset asteikot ovat viisiäänisiä asteikkoja, jotka voidaan käsittää duuri- ja molliasteikon muunnelmiksi. Duuripentatoninen asteikko on kuin duuriasteikko, josta puuttuu kvartti ja septimi, mollipentatoninen asteikko kuin molli josta puuttuu sekunti ja seksti. Molli- ja duuripentatoniset asteikot ovat käytännössä sama asteikko ja toistensa moodeja; C-duuripentatoninen asteikko on sama asteikko kuin A-mollipentatoninen.

Yleisesti kutsuttu blues-asteikko on kuin mollipentatoninen, mutta siihen lisätty tritonus eli alennettu kvintti (tai toisin sanoen ylinouseva kvartti). Tästä tritonuksesta, sekä asteikkoon sisältyvistä molliterssistä ja pienestä septimistä käytetään nimitystä *blue notes*, jotka ovat blues-tonaliteettiin ominaisia.



Kuva 7: Yllä oikealla a) Mollipentatoninen asteikko ja siitä muodostuvat trikordit *a*, *b*, *c* ja *d*. Oikealla (b) duuripentatoninen asteikko.

Musiikkitieteilijä Walter Everett jakaa pentatoniset asteikot kolmen sävelen ryhmiin, joita nimitetään trikordeiksi. Näitä erilaisia ryhmiä löytyy pentatonisista asteikosta neljä, ja ne ovat lukemattomissa kappaleissa sekä melodioiden että improvisaation aiheina. Näitä voi harjoitella käyttämällä pelkästään yhtä trikordia 12 tahdin blues-kierron aikana sekä molli- että duuripentatonisilla asteikoilla. Kannattaa kokeilla jokaista trikordia vuorollaan ja sovelia monipuolisesti rytmikkaa. Tutkitaan, minkälaisia sävyjä jokainen trikordi tuo blues-kierron eri soinnuille. Koetetaan saada niistä aikaan laulavia fraaseja!

### 4.3 Blues-improvisoinnin elävöittäminen

1. Blue notes. Käytetään korusäveliä, trillejä (kaksi nopeasti vuorottelevaa säveltä) ja glissandoja (ks. 4.6 Tekniikoita improvisoinnin elävöittämiseksi) joilla voidaan matkia taivutettuja "blue noteja" pianolla.
2. Voi vaihdella duuri- ja mollipentatonisen asteikon välillä (etenkin jazzblues-ympäristössä). I asteelle duuripentatoninen, IV asteelle mollipentatoninen, V asteelle mollipentatoninen.

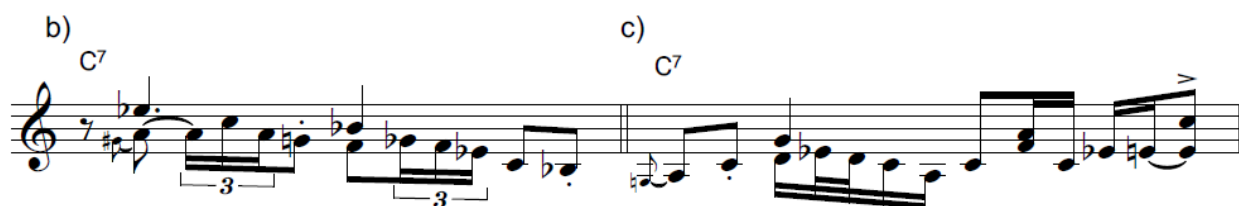
3. Blues-asteikkoon otetaan mukaan suuri 6-intervalli sekä 9-intervalli.

4. Käytetään urkupisteitä, esim. perusääni peukalolla samalla kun muut sormet soittavat melodialinjaa ylempää, tai perusääni pikkusormella samalla kun muut sormet soittavat alemmaa linjaa. Urkupiste ja melodiaääni syttyvät aina samaan aikaan!

a)



Kuva 8: Blues-kuvio, jossa hyödynnetään urkupiste-ideaa sekä korusäveliä.



Kuva 9: Blues-kuvio, jossa hyödynnetään osittaista urkupistettä, korusäveliä sekä asteikkoon lisättyjä seksti- ja nooni-intervalleja.

5. Hyödynnetään seksti-intervalleissa liikkuvia linjoja, pohjana miksolyydinen asteikko. Väliin voi lisätä myös kromatiikkaa.



Kuva 10: Seksti-intervalleja sekä kromatiikkaa käyttävä blues-kuvio.

#### 4.4 Moodit ja niiden soveltaminen

##### 4.4.1 Duurin moodit

Duuriasteikon pohjalta rakentuu seitsemän asteikkoa, jotka muodostavat puolet mahdollisista seitsensävelisistä skaaloista, jotka voidaan muodostaa puoli- ja kokosävelaskelista.

Soinnun lisäsävelet määrittävät, mikä moodi kyseiselle soinnulle sopii:

Jooninen (duuriasteikko)	C, C6, Cmaj7, C6/9
Doorinen	Cm7, Cm9, Cm6/9, Cm11 (molli, jossa suuri 6)
Fryyginen	Cm7b9, Csus4b9 (molli, jossa b9)
Lyydinen	Cmaj7#11
Miksolyydinen	C7, C9, C13
Aiolinen (luonnollinen molli)	Cm, Cm7 (molli, jossa b6)
Lokriinen	Cm7b5 (puolidimisoitu)

Yllä olevien erityyppisten sointujen lisäksi voi hyödyntää moodeja myös II-V-I kadensseihin. Esimerkkutilanne: Em7 (E-doorinen) A7#5b9 (Bb-doorinen) Dmaj7 (D-jooninen tai lyydinen).

##### 4.4.1 Jazzmollin moodit

Toisen puolen mahdollisista puoli- ja kokosävelaskelista rakentuvista seitsensävelisistä skaaloista muodostavat *jazzmollin* moodit. *Jazzmolli* on molliasteikko, jossa kuudes ja seitsemäs aste ovat ylennettyjä (sama asteikko kuin melodinen molliasteikko ylöspäin mentäessä klassisessa ympäristössä).

Jazzmollin moodit ja niistä muodostuvat soinnut (suluissa moodin englanninkielinen nimi):

Jazzmolli	Cmmaj7, Cm6, Cm6/9 (molli jossa suuri septimi)
Fryyginen #6 (Phrygian ♭6)	Cmaj7#5/B
Lyydinen #5 (Lydian augmented)	Cmaj7#5, Cmaj7#11#5
Miksolyydinen #4 (Overtone scale)	C7#11
Miksolyydinen b6 (Mixolydian b6)	C7b13
Lokriinen #2 (Locrian ♭2)	Cm7b5
Alt-asteikko (Altered scale)	C7alt (b9, #9, b5, #5 – sointu voi sisältää minkä tahansa tai kaikki näistä intervaleista)

##### 4.4.1 Muut moodit

Muita improvisoinnin kannalta merkityksellisiä seitsemän sävelen kanta-asteikkoja ovat harmoninen molli- ja harmoninen duuriasteikko. Viimeksi mainittu on klassisen musiikin teoriassa harvinainen (Sibelius-Akatemia Musiikin teoria 1), mutta jazzissa melko yleisesti käytetty asteikko; harmoninen duuri voidaan muodostaa harmonisesta mollista ylentämällä pieni terssi suureksi (tai alentamalla duuriasteikon seksti pieneksi).

Näiden asteikkojen rakenteellinen ero duuriin ja jazzmolliin verrattuna on niistä löytyvä ylinouseva sekunti puoli- ja kokosävelaskelten lisäksi. Yleisimmin käytetty näihin asteikkoihin perustuva moodi on harmonisen mollin viides moodi; *fryyginen dominantti* (arabialaisessa musiikissa tunnettu nimellä *hijaze*). Fryyginen dominantti soveltuu mollin dominanttisoinnulle tai toonikana olevan dominanttisoinnun päälle tuomaan eksoottista sävyä.

#### 4.5 Symmetriset asteikot

Improvisoinnissa yleisesti käytettyjä symmetrisiä asteikkoja ovat kokosävelasteikko, vähennetty eli *dimiasteikko* sekä ylinouseva asteikko. Dimiasteikko on kahdeksansävelinen asteikko, joka rakentuu koko- ja puolisävelaskeleista symmetrisesti vuorotellen. Dimiasteikkoja on kahta tyyppiä, kokosävelaskeleella alkava varsinainen *dimiasteikko* (joka sopii vähennettyyn dimisointuun) ja puoliaskeleella alkava *dominanttidimiasteikko*, joka sopii nimensä mukaisesti dominanttisointuun 13b9. Ylinouseva asteikko (engl. *Augmented scale*) on heksatoninen (kuusisävelinen) asteikko, joku rakentuu vuorottelevasta pienestä terssistä ja pienestä sekunnista. Nimensä mukaisesti asteikko sopii soinnuille, jossa on ylinouseva kvintti (esim. Cmaj7#5).

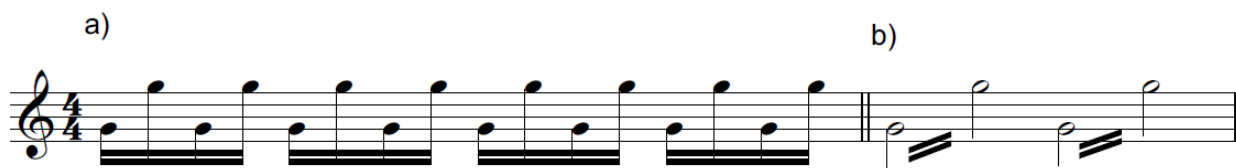
#### 4.6 Tekniikoita improvisoinnin elävöittämiseksi

1. Koko pianon klaviatuurin hyödyntäminen: tehokeinona voi soittaa sekä korkealta että matalalta. Pianon kahdelta matalimmalta oktaavilta (kontra- ja suuri oktaavi) soittaessa tulee varoa soittamasta basistin kanssa ristiin, jos soitat yhtyeen kanssa. Myös korkein oktaaviala (neliviivainen oktaavi) toimii parhaiten soittaessa unisono-oktaaveissa (ks. alla).

2. Pedaalien käyttö. Soittaessa jazz-musiikkia bändin kanssa on tyylinmukaista käyttää sustain-pedaalia hillitysti ja hyvällä maulla, pikemminkin mausteena kuin suurimman osan ajasta. Kannattaa varoa siis käyttämästä sustain-pedaalia liikaa, paitsi jos soittaa yksin ilman säestystä. Jos soittaa flyygelillä, una corda-pedaali (vasemmanpuoleisin pedaali) on oiva tehokeino dynamiikan luomiseen; se on pianon sordiino – tehokeino hiljaisiin kohtiin utuisen hiljennetyin äänimaailman luomiseksi.

3. Unisono-oktaavit: yhdellä kädellä melodialinjat unisonossa oktaavin päästä (vaatii harjoitusta varsinkin nopeammissa tempoissa). Lisäksi kahden tai useamman oktaavin päästä unisonolinjat kahdella kädellä.

4. Korusävelet ja trillit. Päämääränä olevaa kosketinta voi lähestyä puolikasta tai kokosävelaskelta ylempää tai alemmää. Varsinkin blues-ympäristössä tyylinmukaista on käyttää korusävelinä "blue noteja" eli tritonusta, molliterssiä tai pientä septimiä. Kokeile myös liukuja b5 - 5, b3 - 3, b6 - 6. Trillejä, joissa kaksi säveltä (yleensä koko- tai puolisävelaskeleen päässä toisistaan) vuorottelee nopeasti voi kokeilla esimerkiksi kaikkien pentatonisen asteikon viereisten äänten välillä, tai yleisesti minkä tahansa asteikon viereisten äänten välillä. Trillejä voi harjoitella hitaissa temmoissa (n. 60-100 BPM) kuudestoistaosina ja kuudestoistaosatrioleina. Lisäksi voi imitoida tremoloa soittamalla trillejä yhdellä kädellä vuorottelevin oktaavein, kuudestoistaosina tai kuudestoistaosatrioleina temmosta riippuen kuten edellä. Näillä oktaavitrilleillä voi elävöittää pitkiä ääniä improvisoidessa.



*Kuva 11: Pianolla imitoitu tremolo, trilli oktaaveissa. Esimerkki a) kuinka soittaa käytännössä, b) voidaan nuotintaa myös tällä tavoin.*

5. Glissandot. Pianolla voidaan matkia glissandoa soittamalla kahden äänen väliin jäävät äänet kromaattisesti. Suuren terssin päähän glissando toimii mielekkäästi yhdellä kädellä soitettuna, tällöin kaikille viidelle sormelle tulee soitettavaksi kosketin. Voi kokeilla myös kaksikäteisesti esim. dimiseptimisointuihin siten, että vasen käsi soittaa "glissandon" ja oikea nousevat soinnut terssisuhteessa. Näin voidaan imitoida big band-torvisektion tapaa soittaa sointuja glissandomaisesti.

Lisäksi voi kokeilla myös nopeita, laajempia usean oktaavin kynnellä soitettuja glissandoja, joissa käytetään vain valkoisia koskettimia. Glissando voidaan soittaa vaikkapa peukalon kynnellä, tätä voi kokeilla esim. rock-kappaleiden sooloihin.

## 5 HARMONIA

### 5.1 Soitusväelten käyttö

Soitusväelten käyttö improvisoinnissa tuo selkeyttä improvisoituihin melodialinjoihin. Kolmi- ja nelisoinnut ovat kuulijalle helposti tunnistettavia rakenteita vastapainoksi edestakaiselle asteikkojen soittamiselle. Kannattaa aluksi kirjoittaa ylös kappaleen soitujen soitusävelet eli äänet joille tähtää. Improvisointia harjoitellaan soitusväelten pohjalta, aluksi kolmisoinnuilla (vaikka kappaleen harmonia olisi laajempi) ja myöhemmin nelisoinnuilla. On hyödyllistä harjoitella ilman säestäviä soituita, koska kappaleen soituvaihtosten tulisi ilmentyä soitetuista melodialinjoista. Voi harjoitella esim. basistin, valmiiksi sekvensseriin (esim. Apple Garageband) ohjelmoidun bassolinjan tai pelkän metronomin (tai rumpukompin) päälle. Kun saa soitusävelin ilmennettyä kappaleen soituvaihtoksia selkeästi, voi alkaa lisätä kromaattisia ääniä, joilla tähtää soinnun sävelille.

Soitusävelillä harjoittelun ideana on, että improvisoidusta melodiasta kuulee kappaleen soituvaihtokset; säestystä ei tarvita ilmentämään soitukulkua. Soitusävelillä improvisointi antaa selkeämmän kuulokuvan siitä, missä kohtaa kappaleen rakenteessa ollaan verrattuna asteikkojen soittamiselle (Beato, 2018).

### 5.2 Vertikaalinen lähestymistapa

Analysoidaan soitu kerrallaan mikä asteikko kyseiselle soinnulle käy, asteikko valitaan soinnun lisäsävelten mukaan. Kannattaa käyttää tätä lähestymistapaa jos kappaleessa on paljon sävellajiin kuulumattomia soituita.

### 5.3 Horisontaalinen lähestymistapa

Analysoidaan sävellajin mukaan. Tätä lähestymistapaa käytetään, jos harmonia kulkee pitkälti sävellajin mukaisesti diatonisilla soinnuilla. Koetetaan löytää soitukululle "pienin yhteinen nimittäjä", asteikko jota voi soittaa useamman soinnun päälle.

1. Kulkeeko kappale duurissa vai mollissa? Mikä on kappaleen perustonaliteetti ja sävellaji?
2. Onko kappaleessa selkeästi tietty moodi, esim. duurissa miksolyydynen, mollissa doorinen
3. Milloin kappaleen harmoniassa tulee sävellajiin kuulumattomia lainasoituita, joihin perusasteikko ei enää käy?
4. Tuleeko kappaleessa modulaatio kokonaan eri tonaliteettiin, jolloin voidaan hyödyntää eri asteikkoa pitemmän aikaa?
5. Tehdään kappaleen harmoniasta funktionaalinen asteanalyysi roomalaisin numeroin.

## All The Things You Are

Hammerstein / Kern

Fm7                      Bbm7                      Eb7                      Abmaj7  
 F-molli (aiolinen)

5 Dbmaj7                      G7                      Cmaj7  
 C-duuri

9 Cm7                      Fm7                      Bb7                      Ebmaj7  
 C-molli (aiolinen)

13 Abmaj7                      D7                      Gmaj7  
 G-duuri

17 Am7                      D7                      Gmaj7

21 F#m7(b5)                      B7(#5)                      Emaj7                      C7(#5)  
 F#-lokriäinen                      B-alt-asteikko                      E-lyydinen                      C-alt-asteikko

25 Fm7                      Bbm7                      Eb7                      Abmaj7  
 F-molli (aiolinen)

29 Dbmaj7                      Dbm7                      Cm7                      B°7  
 Db-molli (aiolinen)                      C-molli (aiolinen)                      B-dimiasteikko

33 Bbm7                      Eb7                      Abmaj7                      Gm7(b5)                      C7  
 Ab-duuri                      F-molli (aiolinen)

*Kuva 12: All The Things You Are -kappaleen asteikkoanalyysi.  
 Horisontaalista lähestymistapaa on käytetty aina kuin mahdollista.  
 Tahdeissa 21-24 ja 30-32 on käytetty vertikaalista lähestymistapaa.*

On hyväksyttävää soittaa myös asioita, jotka eivät mene teoreettisesti "oikein". Esimerkki: blues-asteikon käyttö rytmikierrossa (Soolotranskriptio Bill Evansin versiosta kappaleesta Oleo). Teoreettisesti "oikea" nuotti on aina vain puolisävelaskelen päässä.

## 5.4 Yhdelle soinnulle improvisointi

Jos kappaleessa on soolokierron aikana vain yksi staattinen sointu (myös kahden tai useamman soinnun sointukierto jolle käy yksi asteikko), tulee omat haasteensa pitää improvisaatio mielekkäänä. Tilanne on tyypillinen esim. funk-, rock- ja modaalisisessa jazz-ympäristössä.

Esimerkkikappaleita:

James Brown - Super Bad (D7#9 soolon pohjana)

Deep Purple - Speed King (G-doorinen soolon pohjana)

McCoy Tyner - Passion Dance (F7sus eli F-miksolyydinen)

### 5.4.1 Pentatoninen superimpositio

Käytetään useampaa pentatonista asteikkoa yhden soinnun päälle. (Beato, 2016). Esimerkkitilanteita, suluisia lueteltuna mitkä intervallit kyseinen pentatoninen asteikko muodostaa pohjana olevan soinnun päälle. Asteikot on järjestetty sen mukaan, mikä tuo perussoinnulle eniten intensiteettiä tuovia lisäsäveliä.

1. Dm7-soinnun päälle: D-mollipentatoninen (1, b3, 4, 5, b7); A-mollipentatoninen (1, 9, 4, 5, b7); E-mollipentatoninen (1, 9, 11, 13, b7)

Molliseptimisoinnun päälle perussoinnun mollipentatoninen asteikko (tuo sointuun lisäsäveleksi ainoastaan kvartin), kvintiltä lähtevä mollipentatoninen asteikko (tuo molli9-sävyä), tai II asteelta lähtevä mollipentatoninen asteikko (tuo lisäsävelten 9, 11, ja 13 sävyä).

2. G7: G-duuripentatoninen (1, 2, 3, 5, 6); G-mollipentatoninen (1, #9, 4, 5, b7), Bb-mollipentatoninen (*altered*-sävy; b9, #9, b5, #5, b7 ks. 4.41 Jazzmollin moodit)

Dominanttiseptimisoinnun päälle perussoinnun duuripentatoninen, mollipentatoninen tai bIII asteelta lähtevä mollipentatoninen.

\* *Alt*-asteikossa (*altered scale*) löytyy sekä nooni että kvintti alennettuna että ylennettynä. Alt-asteikko on jazzmolliasteikon 7. moodi (intervallit 1, b2, #2, 3, b5, #5, b7).

3. Cmaj7: C-duuripentatoninen (1, 2, 3, 5, 6), C-mollipentatoninen (1, b3, 4, 5, b7), D-duuripentatoninen (lyydinen sävy; 9, 3, #11, 13, 7)

Maj7-soinnun päälle perussoinnun duuripentatoninen asteikko, mollipentatoninen asteikko ja II asteelta lähtevä duuripentatoninen asteikko.

Pentatonisia asteikoita voidaan hyödyntää myös vaikkapa II-V-I sointukadenssin päälle.



Esim. Dm7 (V asteelta alkava eli A-mollipentatoninen) G7 (bIII asteelta alkava eli Bb-mollipentatoninen) ja Cmaj7 (II asteelta alkava eli D-duuripentatoninen). Kannattaa harjoitella sujuvaa vaihtamista eri pentatonisten asteikkojen välillä; tähdätään seuraavan pentatonisen asteikon ääneen, joka on puolissävelaskelen päästä siitä missä ollaan.

Kuva 13: Pentatoninen superimpositio II-V-I kadenssin päälle.

#### 5.4.1 Side slipping

Side slipping tarkoittaa käytännössä ulossoittotekniikkaa, jossa tarkoituksella soitetaan teoreettisesti "väärää" ääniä jännitteen luomiseksi. Ideana on käydä toisessa "väärässä" tonaliteetissa ja sitten tulla takaisin harmonian mukaiseen "oikeaan" perustonaliteettiin. Side slippingiä voi kokeilla perusasteikkoon nähden esim. puolissävelaskelen päästä, molliterassin päästä tai vaikkapa molliterassin suhteessa nousevaa / laskevaa kuviota. Ulossoitossa vasen komppaava käsi yleensä seuraa oikeaa kättä mukana harmonian ulkopuoliseen tonaaliteettiin.

Kuva 14: Side slipping. C-duurissa menevä melodialinja käy hetkellisesti B-duurissa, mutta palaa sitten takaisin C:hen.

#### 5.4.2 Sointukadenssit – harmoninen ulossoitto

Improvisoitaessa yhden soinnun päälle voidaan soveltaa arpeggioihin pohjautuvaa lähestymistapaa. Aluksi I-V-I ja II-V-I arpeggioina soinnun sävelin staattisen urkupisteen päälle.

Esim. C-duurissa siis C – G7 – C (I-V-I) ja Dm7 – G7 – C (II-V-I). Harjoitella voi aluksi vaikka pelkän pohjasävelen (urkupisteen, engl. *drone*) päälle eri sävellajeissa käyttäen eri pohjasäveltä, ilman tempoa. Näitä pohjasäveliä soittavia taustanauhoja löytää helposti vaikkapa YouTubesta (esim. hakusanoilla "C pedal drone" pohjasävelenä C).

Eri sävyjä staattisen soinnun päälle voi tuoda esimerkiksi seuraavilla arpeggioilla:

Duuri-add9 (intervallit 1-2-3-5)

Molli-add9 (1-2-b3-5)

Sus 4/3 (1-3-4-5)

Lyydinen (1-3-#4-5)

Dominanttiseptimi (1-3-5-b7)

Yhdelle soinnulle voidaan luoda harmonista liikettä keksimällä soinnun päälle itse kuvitteellisia sointukulkuja. (Beato, 2017). Edellä mainituista arpeggioista voidaan rakentaa vaikkapa staattisen E-duurisoinnun päälle sointukulku C-lyydinen, D-duuriadd9, E-sus 4/3. Voi kokeilla eri yhdistelmiä yllä mainituista asteikoista, eri sointukuluilla.

The image shows a musical score for a piano in 4/4 time. The key signature is E major (E5). The score consists of four measures. The first measure is labeled 'C-lyydinen', the second 'D-duuriadd9', and the third 'E-sus 4/3'. The fourth measure is empty. The bass line shows a sustained E5 note across all four measures, indicated by a brace and a fermata. The treble clef staff shows arpeggiated chords for each measure.

Kuva 15: Staattisen urkupisteen päälle arpeggioista rakennettu sointukadenssi.

## 6 POHDINTA

Maailmassa on valtava määrä pianisteja, jotka soittavat loistavasti nuoteista mutta ovat heikoilla improvisoinnin suhteen. Improvisointia ei mielestäni opeteta tarpeeksi, vaikka käytännössä muusikon työkentällä huomattavasti yleisempi tilanne on se, että pianisti joutuu luomaan sekä säestyksen että soolot pelkkien sointumerkkien pohjalta kuin se, että kaikki olisi kirjoitettu auki.

Improvisointi on mielestäni turhan mystiikan sävyttämää. Uskon että jazzin legendoillakin musiikin teorian läpikotainen tuntemus, teorian looginen hyödyntäminen ja ahkera harjoittelu sen sijaan ovat avain mestarilliseen improvisointitaitoon. Improvisointiin liittyvän musiikin teorian opettaminen on haasteellista etenkin vasta-alkajien kanssa. Innostus lopahtaa, jos kaataa heti teoreettisen sekamelskan aloittelevan oppilaan niskaan.

Mielestäni jokaisella pianotunnilla tulisi harrastaa improvisointia, ja lähestyä sitä innon ja kokeilunhalun kautta. Vasta-alkajiakin tulisi rohkaista improvisointiin leikkimielisyyden ja kokeilunhalun kautta. Englannin kielen sana "play" tarkoittaa kuitenkin soittamisen lisäksi myös leikkimistä! Apuna voi käyttää mielikuvia ja tunnetiloja. Näitä voi yhdistää teoreettisiin asioihin, esim. eri asteikoiden sävyt ja niiden tuomat mielikuvat. Mielikuvien yhdistäminen musiikin teorian ilmiöihin on tärkeää. Jazzin mestareiden kuulee sanovan, että he osaavat jo musiikin teorian niin läpikotaisin, että heidän tarvitsee miettiä vain erilaisia tunnetiloja ja sävyjä soittaessaan. He osaavat yhdistää sävyt automaattisesti teoreettisiin asioihin, jotka ovat heillä alitajunnassa ja lihasmuistissa valmiiksi opeteltuna. Improvisoinnissa (ja musiikissa ylipäätään) on mielestäni loppujen lopuksi kyse näiden sävyjen ja tunnetilojen välittämisestä ihmiseltä toiselle.

Edistyneempien oppilaiden, kuten ammattiin opiskelevien muusikoiden kanssa taas on helpompi painottaa musiikin teoriaan, sen tuomiin loputtomiin improvisointi-ideoihin ja niiden sovelluksiin ja transkriptioiden tekemiseen ja soittamiseen. Motivoituneet konservatorio-opiskelijat janoavat uusia "lickejä" joilla loistaa keikoilla, ja improvisoinnin sävelkieli on pikkuhiljaa löytymässä. Tässäkin vaiheessa musiikin analyttinen kuunteleminen on mielestäni ensiarvoisen tärkeää; mielestäni oppilaille on hyvä antaa vaikka parin viikon välein uusi klassikkolevytys kuunteluläksyksi, josta voidaan seuraavalla tunnilla keskustella yhdessä. Ei riitä, että soittaa transkriptioita, vaan pitää soittaa levytysten mukana.

Hyvän improvisoijan ei tarvitse enää ajatella, että "käytänpä tähän lydistä asteikkoa" vaan hän tuntee tuon asteikon tuoman sävyn, tunnelman ja mielikuvan ja soveltaa sitä haluamaansa tilanteeseen. Hänen ei myöskään tarvitse enää ajatella, että asteikko sisältää ylinousevan kvartin, vaan kaikki on jo lihasmuistissa ja sovellettavissa vaistonvaraisesti pianon koskettimille. Tähän mielestäni pitäisi pyrkiä; teoreettiset asiat muuttuvat sanavarastoksi, jota voi hyödyntää suoraan käytäntöön ilman, että niitä tarvitsee soittotilanteessa sen enempää pähkäillä. Harjoitellessa näitä asioita pähkäillään ja koetetaan saada kuviot ns. näppeihin. Kun nämä asiat on treenattu hyvin, voi mennä improvisointitilanteeseen, vaikkapa keikalle, vain nauttimaan soittamisesta. Näitä hyvin treenattuja improvisointi-ideoita voi sitten käyttää siten kuin ns. "henki puhuttelee".

Improvisoinnin harjoittelu on mielestäni eräänlaista paletin kasaamista. Käytännön työkaluja erilaisiin musiikillisiin tilanteisiin, ettei sanottava instrumentilla lopu kesken. Mitä enemmän näitä työkaluja on harjoiteltu, sitä helpompi on heittäytyä tilanteeseen ja nauttia soittamisesta, uuden musiikin luomisesta hetkessä. Verrattuna tilanteeseen, jossa harjoittelu on jäänyt puutteelliseksi, ja eteen tulee tilanne, jossa täytyisi improvisoida esim. hankalassa sävellajissa. Tällöin kaikki ajatustyö menee sen pohtimiseen, miten asteikot tässä sävellajissa nyt sitten menivätkään. Silloin ei pysty keskittymään ilmaisuun ja tunnetilojen välittämiseen soiton kautta.

Olen sitä mieltä, että jokainen musikaalinen ihminen pystyy oppimaan improvisointia. Se on samankaltainen taito kuin esimerkiksi solfa-tavuilla nuotista laulaminen: sitä ei opi itsestään vaan ainoastaan tekemällä.

## LÄHTEET

Beato, R. (1.11.2016). *Superimposing Pentatonics – Using Multiple Pentatonics Over One Chord* [video]. Haettu osoitteesta <https://www.youtube.com/watch?v=MVZLvnkeWZs>

Beato, R. (20.5.2017). *Soloing Over One Chord – Creating Harmonic Movement* [video]. Haettu osoitteesta <https://www.youtube.com/watch?v=VtVFWOBH2tI>

Beato, R. (30.3.2018). *How to Make Your Solos Make Sense!* [video]. Haettu osoitteesta <https://www.youtube.com/watch?v=XRZ2liHX-cc>

Crook, H. 1990. *How to Improvise*. 13-14. Boston.

Evans, B. 1979. *An Approach to Improvisation*. Viitattu 14.5.2018: <https://coppellpianoshop.wordpress.com/2013/02/17/bill-evans-interview-an-approach-to-improvisation/>

Gordon, E. 1994. Pastoral Music-lehti. Artikkel: *Audiation, the Door to Musical Creativity*. 1. Viitattu 14.5.2018: <http://library.sc.edu/music/gordon/362.pdf>

Levine, M. 1989. *The Jazz Piano Book*. 41-42, 162-163, 251-252, 263. Sher Music Co.

Royal Conservatoire of The Hague, 2004. *Improvisation In Music*. Viitattu 23.5.2018: [https://www.emc-imc.org/fileadmin/user\\_upload/Publications/dokuAM04.pdf](https://www.emc-imc.org/fileadmin/user_upload/Publications/dokuAM04.pdf)

Sibelius-Akatemia, Musiikin teoria 1. Viitattu 23.5.2018: <http://www2.siba.fi/muste1/index.php?id=30&la=fi>

LIITE: IMPROVISAATIO-OPAS PIANOLLE

# **IMPROVISAATIO-OPAS PIANOLLE**

## **KÄYTÄNNÖN HARJOITUKSIA**

1. Johdanto harjoitteluun
2. Vasen käsi
3. Pentatoniset harjoitukset
4. Kromaattisia fraaseja blues-ympäristöön
5. Toonikafraasi mollille
6. II-V-I fraasi duurille
7. II-V-I fraasi mollille
8. Dominanttidimi-sekvenssejä
9. Kvarttipino-fraasi 1 (molliterssisuhteissa)
10. Kvarttipino-fraasi 2 (kromaattinen)
11. Komppaaminen

## 1. Johdanto harjoitteluun

Tämä opaslehtinen esittelee fraaseja (engl. *lick*) joita voi soveltaa erilaisiin harmonisiin tilanteisiin. Kyseiset fraasit ovat sellaisia, joita itse käytän usein improvisoinnin sanavarastona keikkatilanteissa.

Sopiva tempo näihin harjoituksiin on aluksi n. 60 BPM. Harjoittele eri sävellajeissa, esimerkiksi kvinttikiertoon:

The image shows a musical exercise for a pentatonic scale in C major, presented in three staves of music. Each staff contains four measures of music, with a chord symbol above each measure. The notes in each measure are represented by diagonal slashes. The first staff starts at measure 1 with a C chord and ends at measure 4 with an Eb chord. The second staff starts at measure 5 with an Ab chord and ends at measure 8 with a B chord. The third staff starts at measure 9 with an E chord and ends at measure 12 with a G chord. The exercise is designed to be played at approximately 60 BPM.

*C:stä* alkava kvinttikierto. Tarvittaessa soita sointuvaihdokset harvemmin (kaksi tai neljä tahtia per sointu).

Kvinttikierto liikkuu ylöspäin kvarttisuhteissa, koska kvintti ja kvartti ovat toistensa käänteisintervalleja:

kvinttikiertoon perustuvat rakenteet ovat hyvin yleisiä tonaalisessa musiikissa. Niihin törmää usein sekä jazz- että pop-ympäristössä. Lisäksi kokonaiseen kvinttikiertoon harjoitellessasi tulet käymään samalla läpi harjoiteltavan asian kaikissa sävellajeissa.

Suosittelen myös kasaamaan itse henkilökohtaista "lickivihkoa". Kun kuulet jostain hyvän fraasin, kirjoita se ylös ja ota osaksi omaa sanavarastoasi! Kuuntele analyttisesti klassikkolevytyksiä, ja pistä muistiin kappaleet, joista löytyy hyviä fraaseja sisältäviä sooloja. Voit kirjoittaa *lickin* myöhemmin vihkoosi, jos kuunnellesasi ei soitinta tai nuotinnusvälineitä ole saatavilla.

## 2. Vasen käsi

Mitä tehdä vasemmalla kädellä kun oikea käsi improvisoi?

### 1. Rootless voicings

Sointuhajotuksia (engl. *voicing*), joissa ei ole mukana soinnun perusääntä. Nämä soveltuvat parhaiten yhtyesoittoon, jossa mukana ovat (ainakin) rumpali ja basisti. Yhtyesoitossa basisti yleensä soittaa perusääntä, joten sitä ei tarvitse tuplata pianolla. Jotkut jazzpianistit käyttävät näitä hajotuksia myös yksin pianolla ilman muuta säestystä. Lisäksi näillä hajotuksilla vasen kätesi on ylempänä pianon koskettimistolla. Harjoittele näitä sointuhajotuksia kvinttikiertoon siten, että pikkusormi, joka soittaa alimman äänen, pysyy keski-C:n ja siitä oktaavia alemman C:n välillä (Levine 1989, 41-42).

Dm<sup>9</sup>      septimi laskee puolikkaalla alas      G<sup>13</sup>      C<sup>6/9</sup>      Cmaj<sup>9</sup>

II      V      I      Vaihtehtoinen hajotus I asteelle

Pikkusormi: b3      b7      3      3

II asteen sointu muistuttaa perusmuodossa olevaa maj7-sointua; sinun täytyy siirtää ainoastaan soinnun septimiä (toiseksi ylin ääni) puolisävelaskel alaspäin saadaksesi V asteen soinnun.

Dm<sup>7(b5)</sup>      septimi laskee puolikkaalla alas      G<sup>7(b9)</sup>      Cm<sup>6/9</sup>

II      V      I

Pikkusormi: b3      b7      b3

Perusäänettäviä hajotuksia II-V-I kadenssille mollissa.

Dm<sup>9</sup>      G<sup>13</sup>      Cmaj<sup>9</sup>

II      septimi laskee puolikkaalla alas      V      I

Pikkusormi: b7      3      7

Vaihtoehtoisia korkeampia perusäänettäviä hajotuksia.



Rytmiikan suhteen kannattaa harjoitella näitä sointuhajotuksia siten, että metronomin kanssa käy läpi kaikki tahdin kahdeksasosat, joille soinnun soittaa staccatomaaisesti, koska rytmiikan varmuus on tässä harjoituksessa pääpöytä. Huom! Harjoitellaan kolmimuunteisilla kahdeksasosilla. Aluksi tahdin 1. iskulle, sitten jälkimmäiselle kahdeksasosalle, 2. iskulle jne. Käy aluksi läpi metronomin kanssa yhdellä soinnulla kerrallaan.

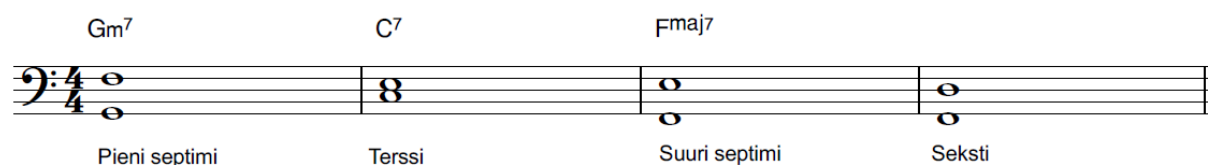


Kun voicingit alkavat tulla tutummiksi, voit harjoitella vaikka kokonaisen kappaleen rakenteeseen siten että oikea käsi improvisoi ja vasen soittaa *voicingeja* pelkästään esim. 1. iskun jälkimmäiselle kahdeksasosalle (ks. yllä). Käy läpi vaikkapa kokonaisen jazzstandardin rakenteeseen siten, että valitset jonkun ylläolevista rytmeistä vasempaan käteen: oikealla kädellä voit soittaa kappaleen melodiaa tai improvisoida. Myöhemmin kun olet käynyt kaikki kahdeksasosat läpi, voit alkaa yhdistellä ja varioida tätä rytmiikkaa mielesi mukaan. Käytä myös pitkiä aika-arvoja staccatomaisten sointuiskujen lisäksi!

Lisäksi komppaamisen rytmiikan ideana voi olla blues-perinteestä peräisin oleva kysymys/vastaus -asetelma. Oikea käsi improvisoi fraasin, johon vasen käsi vastaa sointuiskuilla tai sointuriffillä. Sointuriffin ideoina voivat olla jonkin soinnussa olevan äänen varioiminen (vaikkapa duurisoinnulle sus4 – terssipurkaus, mollisoinnulle perusääni laskee kromaattisesti 1 – 7 – b7, kummallekin soinnulle kvintti nousee kromaattisesti 5 – #5 – 6) tai lähestyminen sointua puolisävelaskelta ylemmältä / alemmalta soinnulta.

## 2. Bud Powell voicings

Sointuhajotuksia, jotka teki tunnetuksi bebop-pianisti Bud Powell. Nämä kaksi- tai joskus kolmiääniset hajotukset koostuvat perusäänistä, tersseistä, seksteistä ja septimeistä. Rootless voicingeihin verrattuna nämä hajotukset toimivat soitettuna matalampaa koskettimistolta, antaen oikealle kädelle tilaa soittaa lähempänä melodisesti voimakasta keski-C:n aluetta (Levine 1989, 162-163). Yksinkertaisuutensa vuoksi nämä hajotukset sopivat hyvin nopeatempoisempiin kappaleisiin.



Ideana on soittaa perusääni ja septimi tai seksti (joskus myös terssi). Kolmen äänen hajotuksissa perusääni, terssi ja septimi. Jos kätesi on tarpeeksi kookas, voit kokeilla myös oktaavi + terssi -hajotuksia. (Suurimmalla osalla ihmisistä käsi ei yletä tähän intervalliin, älä yritä väkisin!)

### 3. Stride ja sen sovellukset

Stride oli alunperin ragtime-musiikista periytyvä varhaisen jazzpianon säestystapa. Se soveltuu parhaiten soolopianosoittoon, tai vanhempaan jazz-musiikkiin (1940-luvun aikana suurin osa jazzpianisteista siirtyi kevyempään säestystyyliin bebop-tyyliin myötä). Stride (engl. loikka, harppaus) tarkoittaa säestystyyliä, jossa vasen käsi hyppii bassosävelen ja soinnun välillä, perinteisesti neljäsosapulssissa. 1. ja 3. iskulle bassosävel, 2. ja 4. iskulle sointu. Basso liikkuu perinteisesti vaihtobasson tapaan (1. iskulle perusääni, 3. iskulle kvintti). Sointu soitetaan bassolinjaa oktaavia tai kahta ylempää. Sustain-pedaalia kannattaa käyttää apuna.

Esimerkkejä stride-säestyksestä. Vasemmalla esimerkissä a) yksinkertaisempia sointuhajotuksia, oikealla b) laajempia *rootless-voicingeja*. Bassosävelen voi soittaa myös oktaavi tuplattuna.

Aluksi kannattaa harjoitella siten, että soittaa tahdin 1. iskulle bassosävelen ja 3. iskulle (tai 2. iskulle, tai 2. iskun jälkimmäiselle kahdeksasosalle) soinnun sustain-pedaali pohjassa. Näin saa vasemman käden tottumaan stride-pianon tyypilliseen käden "loikkaamiseen". Kannattaa harjoitella tähän tapaan, mutta tahdin 1. iskulle perusäänen sijasta myös kvinttiä, näin oppii hahmottamaan helpommin vaihtobasson varsinaisesta stride-komppaamista harjoitellessa.

Vaikka ei käyttäisikään tätä varsinaista neljäsosapulssiin perustuvaa perinteistä stride-komppausta, etenkin soolopianosoittoa varten kannattaa harjoitella hyppimistä bassosävelen ja soinnun välillä vapaammalla rytmikalla. Stride-säestystä, jossa neljäsosapulssi on rikottu kutsutaan termillä *broken stride*.

Esimerkki *broken stride* -komppauksesta, jossa neljäsosapulssi on rikottu ja rytmikka vapaampaa.

### 3. Pentatoniset harjoitukset

Alla oleva fraasi perustuu neljän sävelen sekvenssiin, josta hypätään asteikon toisena tulevan äänen yli.

Mollipentatoninen fraasi ylös ja alas (2 oktaavia)



6 Duuripentatoninen fraasi ylös ja alas (2 oktaavia)



Voit harjoitella fraasia myös tuplasti pitempänä (4 oktaavia) ylös ja alas.

Sovella mollipentatonista fraasia mihin tahansa molliympäristöön m7 tai m11 -soinnuille. Kokeile lisäksi blues- tai molliblues-kappaleeseen. Duuripentatoninen fraasi soveltuu mihin tahansa duurisoinnulle (myös maj7, maj9 tai maj7#11).

Lisäksi voit hyödyntää yllä oleviin fraaseihin pentatonista superimpositiota. Esim. duuripentatoninen fraasi C:stä Bbmaj7#11-soinnun päälle (lydynen sävy); mollipentatoninen fraasi Eb:stä C7alt-soinnun päälle (altered-sävy).

#### 4. Kromaattisia fraaseja blues-ympäristöön

Alla 12 tahdin blues-kiertoon erityyisiä kromaattikkaa hyödyntäviä fraaseja. Tahdeissa 11-12 esimerkki kromaattisesta seksti-intervalleihin pohjautuvasta blues-turnaroundista.

Blues-kiertoon improvisointia kannattaa harjoitella ainakin seuraavissa sävellajeissa yllä olevan C-bluesin lisäksi: F, Bb, Eb, E, A, D, G.

#### Jazzblues

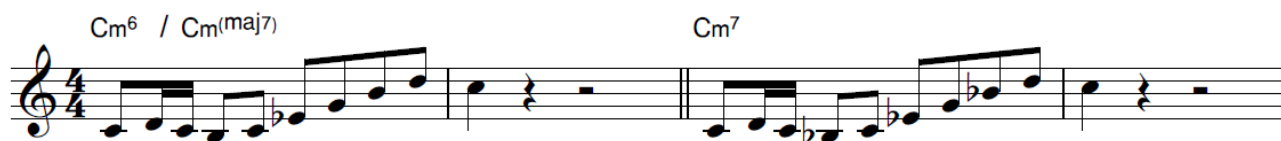
Variaatio 12 tahdin blues-kierrosta, johon on lisätty väldominantteja ja loppuun yleensä I-VI-II-V -turnaround.

Alla jazz-blues F:stä sekä analyysi soinnuille sopivista asteikoista:

F <sup>7</sup>	B <sup>b7</sup>	F <sup>7</sup>	C <sup>m7</sup>	F <sup>7</sup>		
F-miksolyydinen      B <sup>b</sup> -miksolyydinen      F-miksolyydinen						
5	B <sup>b7</sup>	B <sup>o7</sup>	F <sup>7</sup>	D <sup>7(b9)</sup>		
B <sup>b</sup> -miksolyydinen      B-dimiasteikko      F-miksolyydinen      D-dominanttidimi						
9	G <sup>m7</sup>	C <sup>7</sup>	F <sup>7</sup>	D <sup>7(b9)</sup>	G <sup>m7</sup>	C <sup>7</sup>
G-doorinen      C-alt-asteikko      F-mikso-lyydinen      D-dom. dim.      G-doorinen      C-alt.						

## 5. Toonikafraseja mollille

Alla esimerkkejä mollin I asteelle sopivista fraaseista:



Vasemmalla jazzmolliasteikkoon pohjautuva fraasi, joka käy asteikosta rakentuville  $Cm^6$ ,  $Cm^6/9$ ,  $Cmmaj7$ ,  $Cmmaj9$ -soinnuille. Oikealla luonnolliseen (aioliseen) molliasteikkoon pohjautuva fraasi, joka käy  $Cm^7$ -soinnulle.



Esimerkki kahden tahdin toonikafrasista. Alentamalla septimin fraasi käy myös molliseptimisoinnulle (luonnollinen eli aiolinen molliasteikko). Harjoittele yllä olevia fraaseja kvinttikiertoon.

## 6. II-V-I fraasi duurile

Esimerkki tyypillisestä II-V-I fraasista C-duurissa. Harjoittele kvinttikiertoon.



## 7. II-V-I fraasi mollille

Molli II-V-I fraasi, esimerkki D-mollissa.

Fraasin transponointia eri sävellajeihin helpottaa, kun analysoit kuviot sointuihin nähden intervaleilla:

1. tahti, Em7b5:                    11, b9, b7, b5, 4, 3.
2. tahti, A7b9#5:                #9, b9, #5, 3, b3, b2
3. tahti, Dm6/9:                 5, 2, 7, 1, 4, 2, b3, #5, b5, 5, 9, b9, 1, 5

1. tahdin kuvio on itse asiassa Gm9-arpeggio Em7b5-soinnun päällä. 2. tahdin kuvio taas Bbm9-arpeggio A7b9#5-soinnun päällä. 3. tahdin toonikalle palaava fraasi taas kromaattisia lähestymiskuvioita sointusävelille. Tätä ideaa voidaan hyödyntää minkä tahansa sävellajin molli II-V-I -kadenssiin:

II asteen soinnulle molli9-arpeggio molliterssiä ylempää

V asteen soinnulle molli9-arpeggio puolisävelaskelta ylempää



## 9. Kvarttipino-fraasi 1 (molliterssisuhteissa)

Alla oleva fraasi perustuu molliterssisuhteissa kulkeviin kvarttipinoiniin (kvartti-intervalleja päällekkäin). Tätä fraasia voi käyttää ulossoiton (ulos tonaliteetista) ideana. Voit myös kokeilla itse keksimiäsi kolmen tai neljän äänen fraaseja molliterssisuhteissa nousevina tai laskevina.

C A Eb C F# Eb A F#

## 10. Kvarttipino-fraasi 2 (kromaattinen)

Alla oleva kvarttipinoiniin pohjautuva fraasi perustuu kromaattisesti nouseviin vuorotellen ylös- ja alaspäin kulkeviin kvarttipinoiniin. Tahdissa neljä kuitenkin siirtyään laskeviin kvarttipinoiniin, jotta päästään soinnun sävelle tahdissa 5. Fraasi soveltuu ulossoittoideaksi molliympäristöön.

Dm<sup>11</sup>

3



## 11. Komppaaminen

Komppaaminen, eli solistin säestäminen on etenkin jazz-musiikissa yleensä improvisoitua. Tyypillisesti pianisti säestää soinnuilla, ja *voicingit* eli sointuhajotukset ja rytmikka ovat avainasemassa. Yksi lähestymistapa jazzkomppaamiseen on kuvitella mielessään, mitä big bandin puhallinsektio soittaisi ja soveltaa tätä pianolle. Alla olevat huomiot ovat peräisin Mark Levinen kirjasta *The Jazz Piano Book* (Levine 1989, 321).

### 1. Solistin rekisteri

Ole tietoinen eri solististen instrumenttien äänialasta ja ole varovainen, ettei komppaa samasta soivasta rekisteristä mistä solisti soittaa. Esim. jos komppaat korkealta pianon koskettimistolta sopraanosaksofonisoolon alla, päädyt olemaan solistin tiellä.

### 2. Bassosoolon komppaaminen

Monet pianistit komppaavat ahkerasti bassosooloja. Basistit monesti valittavat, että bändisoitossa kappaleen esityksen energia häviää heidän soolojensa taustalla. Vaikka pianistin usein kannattaisi soittaa vähemmän bassosoolon taustalla, se vähäinen mitä soitat tulisi kuitenkin olla rytmisesti ja harmonisesti yhtä vahvaa kuin esim. saksofonisoolon taustalla. Eräs tapa on myös kompata korkealta pianon rekisteristä bassosoolon alla Count Basien tyyliin. Kokeile keskirekisteristä komppaamista, ja jopa alemmaa, etenkin jos basisti sooloilee korkealta instrumenttinsa rekisterissä.

### 3. Tyylinmukaisuus

Kun komppaat sinulle entuudestaan tuntematonta solistia, toimi näin: komppaa pidättyväiseen tyyliin ja kuuntele solistin tyyliä. Soittaako hän paljon ääniä vai käyttääkö hän paljon taukoja soitossaan? Onko hän harmonisesti monimutkainen vai melodisesti yksinkertainen soittaja? Vaiko jotain tästä välimaastosta? Myös käyttämäsi sointuhajotukset eli *voicingit* voivat määräytyä solistin tyylin ja sen mukaan, mitä jazzin alagenreä soitetaan. Esimerkkinä mitä lisäsäveliä valitset dominanttisoinnuille: on tyylinmukaista lisätä Charlie Parkerin 1940-luvun bebop-kappaleisiin dominantille b9-ääni. 1960-luvun John Coltranea soitettaessa voi käyttää laajempia *altered*-sävyjä dominantille (#9, b5, #5). Solistin kuuntelu on avainasemassa, mutta harmonisesti tyylinmukainen soitto kappaleen kontekstissa antaa sinulle jo etumatkaa.

### 4. Laulajien komppaaminen

Laulajien komppaamisessa kannattaa muistaa, ettei komppaaja yleensä pysty olemaan yhtä harmonisesti mielikuvituksekas kuin vaikkapa saksofonistia säestäessä. Toisin kuin instrumentin soittajilla, laulajilla ei ole koskettimia painettavaksi tai kieliä näppäiltäviksi. Siispä jokainen laulajan tuottama ääni on riippuvaisempi siitä, mitä säestäjä soittaa hänen taustalleen.