

Walkin' like Mr. Hall

Jim Hallin walking bass -tekniikan tutkiminen ja soveltaminen

Matias Luoto

Opinnäytetyö

Toukokuu 2018

Kulttuuriala

Musiikkipedagogi (AMK), musiikin tutkinto-ohjelma

Instrumenttipedagogi

Tekijä(t) Luoto, Matias	Julkaisun laji Opinnäytetyö, AMK	Päivämäärä Toukokuu 2018
	Sivumäärä 45	Julkaisun kieli Suomi
		Verkkojulkaisulupa myönnetty: x
Työn nimi Walkin' like Mr. Hall Jim Hallin walking bass -tekniikan tutkiminen ja soveltaminen		
Tutkinto-ohjelma Musiikin tutkinto-ohjelma		
Työn ohjaaja(t) Jarmo Kivelä		
Toimeksiantaja(t)		
Tiivistelmä <p>Jim Hall ja kiinnostus hänen säestystekniikkansa kohtaan oli pääsyy tämän työn tekemiselle. Työn tarkoituksena oli luoda syvempää ymmärrystä hänen kitaransoitossa käyttämiään tekniikoita kohtaan. Säestäminen kokonaisuena aihealueena on todella laaja, joten aihe rajattiin walking bass -tekniikkaan. Työn tavoitteena oli analysoida ja tutkia elementtejä, joista Jim Hallin walking bass -tekniikka rakentuu sekä luoda harjoituksia, jotka perustuivat tutkimuksessa löydettyihin ilmiöihin.</p> <p>Tutkimus toteutettiin analysoimalla valmiita transkriptioita ja tekemällä uusia transkriptioita äänitteistä, joilla Jim Hall säestää käyttäen sekä soveltaen walking bass -tekniikkaa. Transkriptioiden tueksi tutkimuksessa tutkittiin walking bass -tekniikkaa käsitteleviä kirjallisia teoksia ja opetusvideoita. Materiaalin analysoinnin kautta saatiin käsitys tekniikan sisältämistä ilmiöistä, joiden pohjalta pystyttiin luomaan harjoitukset tekniikkaan tutustumista varten.</p> <p>Työn tuloksena syntyi 4 harjoitusta, jotka sisältävät erilaiset lähestymistavat tekniikan harjoitteluun ja niihin tyylillisiin piirteisiin, joita tutkittava tekniikka vaatii. Harjoitukset on nuotinnettu nuotti- ja tabulatuurimuodossa, jotta harjoitusten oikea toteutustapa olisi selkeä sekä itsenäisessä harjoittelussa että opetuskäytössä. Jokainen harjoitus sisältää myös sanalliset ohjeet, joissa tuodaan esiin käsiteltävän aiheen tavoitteet ja kuinka harjoituksia tulee harjoitella.</p> <p>Walking bass -tekniikka ei ole uusi ilmiö kitaristien keskuudessa, mutta tutkimuskohteen tapaa käyttää tekniikkaa on tutkittu suhteellisen vähän. Kehittämistyö tarjoaa harjoituksia ja ohjeita siihen, kuinka tätä tekniikkaa voi harjoitella itsenäisesti ja kuinka sitä voidaan käyttää opetuksen apuna.</p>		
Avainsanat (asiasanat) Jazz, Jazz-kitara, kitara, Jim Hall, Walking bass, Säestäminen, Säestys		
Muut tiedot		

Author(s) Luoto, Matias	Type of publication Bachelor's thesis	Date May 2018 Language of publication: Finnish
	Number of pages 45	Permission for web publication: x
Title of publication Walkin' like Mr. Hall Studying and applying Jim Hall's walking bass -techniques		
Degree programme Degree Programme in Music		
Supervisor(s) Kivelä, Jarmo		
Assigned by		
Abstract <p>Jim Hall and the interest in his way of accompanying was the main reason for creating this development work. The purpose of the work was to form a deeper understanding of the techniques that he uses in his playing. Accompanying itself is a very broad subject, so that the focus was only on the walking bass -technique. The objective of the work was to analyse and study the elements that Jim Hall's walking technique embodies. After the analysis the objective was to create exercises based on the results of the study.</p> <p>The study was implemented by analysing already existing transcriptions and by making new transcriptions of recordings where Jim Hall was using and applying the walking bass – technique. To support the work, walking bass -technique workbooks and teaching videos were analysed. The understanding of the phenomena in the technique was created by analysing the material. After this, it was possible to create the exercises based on the analysis of studying the technique.</p> <p>The result was four exercises that included different approaches to the technique and to the characteristic phenomena required for studying the technique. The exercises were written out in notation and with a guitar tablature so that the correct way of executing the exercises would be clear. All the exercises also included a verbal guide for clarifying the objectives and the correct way of rehearsing.</p> <p>The phenomenon of the walking bass -technique is not a new topic to guitar players, but the way in which Hall is using it is a relatively unstudied area. The development work provides exercises and guides for how to practice the technique independently or how to use it as a tool for teaching.</p>		
Keywords/tags (subjectshttp://vesa.lib.helsinki.fi/) Jazz, Jazz guitar, guitar, Jim Hall, Walking bass, Accompanying, accompaniment		
Miscellaneous		

Sisältö

1	Johdanto	4
2	Aikataulu	5
3	Tarkoitus ja tavoitteet	6
4	Kehittämistyön toteuttaminen	7
	4.1 Kehittämisympäristö	7
	4.2 Kehittämismenetelmät.....	8
	4.3 Aineiston analysointi	8
	4.4 Eettisyys ja luotettavuus.....	8
5	Jim Hall	9
6	Walking bass –säestys ja komppaus	11
	6.1 Walking bass	11
	6.1.1 Soitusävelet / Chord Tones	12
	6.1.2 Hajasävelet.....	12
	6.1.3 Kromatiikka/Kromaattiset lähestymisäänet.....	13
	6.2 Komppaus.....	14
	6.2.1 Reagoiva komppaus / Close Comping	15
	6.2.2 Perus komppaus / Independent comping	15
7	Jim Hallin säestyksen analysointi	16
	7.1 Freddie Greenin inspiroimana	17
	7.2 Vasemman käden tekniikka.....	18
	7.2.1 Sointujen laadut	20
	7.3 Sointujen käännökset	23
	7.4 Sointujen symmetrinen liikuttelu ja melodiaäänet	25
	7.5 Jim Hallin bassolinjat	27

	2
7.6 Rytmiset kontrastit	28
7.7 Oikean käden tekniikka	30
7.8 Äänenvoimakkuuden käyttö.....	31
8 Harjoitukset	31
9 Pohdinta	39
Lähteet	41

Kuviot

Kuvio 1. Jim Hallin esimerkki Freddie Green -tyylisestä säestyksestä.....	18
Kuvio 2. Esimerkki Jim Hallin säestyksestä ja hyppyjen käytöstä kappaleessa Nobody Knows The Trouble I've Seen	19
Kuvio 3. Esimerkki kitaralla traditionaalisesti soitettavasta walking bass -tekniikasta	20
Kuvio 4. Esimerkki molli-6 -soinnun ja dominanttisoinnun yhtäläisyyksistä.....	21
Kuvio 5. Esimerkki molli-6 -soinnun käytöstä Jim Hallin säestyksestä kappaleessa My Funny Valentine	22
Kuvio 6. Esimerkki Jim Hallin säestyksestä kappaleessa Nobody Knows The Trouble I've Seen ja basson liikkeestä muun harmonian pysyessä paikallaan	23
Kuvio 7. Nuottinnos Jim Hallin opetusvideolla Jim Hall Jazz Guitar Master Class (1998) soitetusta bassolinjan harmonisoinnista	24
Kuvio 8. Esimerkki käännosten käyttämisestä linjan harmonisoinnissa	25
Kuvio 9. Esimerkki kappaleen Nobody Knows The Trouble I've Seen säestyksessä tapahtuvasta kromaattisesta sointujen liikuttamisesta.....	26
Kuvio 10. Jim Hallin säestyskuviot kappaleessa My Funny Valentine	26
Kuvio 11. Kappaleen Nobody Knows The Trouble I've Seen säestyksen alku	28
Kuvio 12. Esimerkki Jim Hallin bassolinjoista. My Funny Valentine walking bass -säestyksen aloitus	28
Kuvio 13. Esimerkki neljäsosakomppauksen seassa käytetystä rytmisestä kontrastista kappaleessa Nobody Knows The Trouble I've Seen	29
Kuvio 14. Esimerkki rytmisen kontrastin luomisesta walking bass -linjan seassa	29
Kuvio 15. Harjoitus linjan diatonisesta harmonisesta.....	32
Kuvio 16. Harjoitus kromaattisen linjan harmonisoimisesta	34
Kuvio 17. Harjoitus käännosten hahmottamisesta	36
Kuvio 18. Harjoitus bassoäänien liikuttamisesta.....	38

1 Johdanto

”Kun väki vähenee niin pidot paranee” - sanonta ei monesti pidä paikkaansa, mutta käytettäessä sanontaa kuvaamaan jazz-kokoonpanoja, on asia mielestäni juuri niin. Olen aina nauttinut suuresti duo-kokoonpanoissa esiintymisestä ja erityisesti jazz-kontekstissa.

Soitettaessa improvisoitua musiikkia duona, tarjoaa se paljon haasteita, kuitenkin tarjoten samaan aikaan paljon mahdollisuuksia. Duona soitettaessa olo on todella haavoittuvainen ja vaatii kansasoittajalta täydellisen musiikillisen luottamuksen. Kahden soittajan muodostama kokoonpano vaatii soittajalta paljon, sillä jokainen musiikillinen ratkaisu välittyy kuulijalle välittömästi, eikä soittajalla ole mahdollisuutta piiloutua muiden kansasoittajien varjoon. Juurikin se epäonnistumisen pelko ja haavoittuvaisuuden tunne sekoitettuna innostukseen ja heittäytymisen riemuun voi parhaimmillaan siivittää ennen näkemättömiin musiikillisiin seikkailuihin.

Opinnäytetyöni keskittyy duo-kokoonpanossa tapahtuvaan säestykseen, ja sen lisäksi olen rajannut aiheen käsittelemään vain yhtä säestystekniikkaa nimeltä *walking bass*. Tämän soittotekniikkaa koskevan rajauksen lisäksi olen rajannut kyseisen tekniikan niin, että tutkin tapaa, jolla oma musiikillinen esikuvani Jim Hall tekniikkaa käyttää. Työssäni tulen selvittämään, miten hänen tapansa soittaa walking bass –säestystä eroaa muiden kitaristien tavasta käyttää sitä, sekä millaisista osista tekniikka rakentuu. Näiden tulosten tueksi esittelen työssäni harjoituksia, joiden avulla tekniikoita voidaan harjoitella.

Walking bass on tekniikka, joka on luotu basistien toimesta basisteille, mutta sitä on kuitenkin käytetty laajalti myös muiden instrumenttien soittajien, kuten tuubistien ja pianistienkin toimesta. Lisäksi walking bass –tekniikkaa on myös kauan sovellettu kitaralle erilaisissa muodoissa.

Tekniikasta on paljon kirjallisuutta usealle instrumenteille, mutta suomenkielistä opasta en ole löytänyt. Enkä ole kohdannut harjoitusmateriaalia, joka avaisi Jim Hal-

lin tapaa käyttää tekniikkaa. Työssäni tavoitteena on tutkia tätä Jim Hallin tekniikkaa, sekä avata tapoja, joilla sitä voidaan harjoitella.

Kaikki tähän asti näkemäni soitto-oppaat tarjoavat usein vain perusteet tekniikalle, vaikka todellisuudessa sen käyttösovelluksia on useita. Jo pelkästään verrattaessa kahden kitaristin, Jim Hallin ja Jesse van Rullerin, tapoja soittaa walking bass -tekniikalla, löytyy paljon eroja. Hall toteuttaa walking bass -linjan käyttämällä oikeassa kädessä kokonaisvaltaista liikettä ja plektraa yhdistäessään bassolinjan ja harmonian, kun taas Jesse van Ruller, kuten suurin osa tekniikkaa käyttävistä kitaristeista, soittaa sormilla tuottaen walking bass -linjaa peukalolla.

Itse olen esiintynyt paljon duokokoonpanoissa, ja walking bass -tekniikka on aina kiehtonut minua säästyksellisessä mielessä. Kuitenkaan en ole aikaisemmin käyttänyt kyseistä tekniikkaa sen haastavuuden takia, vaikka sille olisikin ollut tarvetta. Nyt olen päättänyt tutustua tekniikan yhteen variaatioon mahdollisimman perusteellisesti, ja luoda samalla harjoitteita, joiden kautta tekniikkaan tutustuminen olisi mahdollisimman helppoa ja selkeää.

2 Aikataulu

Tutkimussuunnitelmaani hahmottelemisen aloitin elokuun 2017 aikana, ja prosessi jatkui koko syksyn niin, että suunnitelmani on määrä valmistua joulukuussa 2017. Opinnäytetyöni suunnitelman palauttamisen jälkeen jatkoin tutkimustyötä, ja täydensin työni tietopohjaa hankkimalla ja analysoimalla lisää aineistoa. Suunnitellun aikataulun mukaan opinnäytetyöni teoreettinen viitekehys olisi valmis helmikuun 2018 loppuun mennessä. Tuottamiani harjoituksia olen alkanut hahmottelemaan jo vuoden 2017 lopusta lähtien, ja vuoden 2018 alussa prosessin oli tarkoitus edetä harjoitusten kirjoitus ja nuotinnusvaiheeseen. Maalis-huhtikuun 2018 olin suunnitellut käyttäväni harjoitusten ulkoasun viimeistelyyn. Tavoitteena on saattaa opinnäytetyö valmiiksi toukokuussa 2018.

3 Tarkoitus ja tavoitteet

Työni edustaa laadullista tutkimusta, ja kuten Hirsijärven, Remeksen ja Sajavaaran (2010, 161) mukaan, laadullisessa tutkimuksessa pyritään tutkimaan ilmiötä mahdollisimman kokonaisvaltaisesti. Tutustun aiheeseen, Jim Hallin walking bass -tekniikka, tutkimalla ja analysoimalla äänitettyä musiikkia, jossa hän hyödyntää ilmiötä, sekä tutkin lisäksi tutkimuskohdetta käsitteleviä opetusvideoita sekä kirjallisuutta.

Tutkimuksen kautta pyrin luomaan mahdollisimman kattavan kuvan Jim Hallin käyttämästä walking bass -soittotekniikasta ja sen tarjoamista mahdollisuuksista säestyksellisessä kontekstissa. Opinnäytetyöni tutkimuksen tarkoitus on kuvaileva, jossa dokumentoin ilmiöstä toistuvia ja keskeisiä piirteitä (Hirsijärvi, Remes & Sajavaara 2010, 139). Kuitenkaan tutkimukseni ei ainoastaan ole kuvailevaa, vaan kuten Hirsijärven, Remeksen ja Sajavaaran (2010, 138) mukaan, tutkimukseen voi sisältyä useampi kuin yksi tarkoitus. Työssäni on myös piirteitä kartoittavasta tutkimuksesta.

Tutkimuksen tutkimuskysymys on, miten Jim Hall rakentaa walking bass -säestyksensä, ja millaisilla harjoituksilla tekniikkaa voidaan harjoitella. Aihe on itsessään todella rajattu, mutta tällä rajauksella pääsen tutkimuksessa mahdollisimman lähelle tekniikan perusteita. Aiheen rajausta vain yhteen säestykselliseen tekniikkaan luo hyvät lähtökohdat myös jatkotutkimukset huomioiden.

Äänitetyn musiikin, opetusvideoiden ja julkaistun kirjallisuuden kautta keräämäni materiaalin pohjalta aion luoda harjoituksia, joiden kautta päästään harjoittelemaan Jim Hallin walking bass- tekniikan perusteita. Tuottamani materiaali on harjoitukset, joita voidaan käyttää niin itseopiskelussa kuin opettajan kanssa opiskellessa.

Walking bass -tekniikasta löytyy paljon materiaalia bassolle. Materiaalia on myös tekniikan hyödyntämisestä kitaralle tai muille instrumenteille. Kuitenkin suurin osa materiaalista on englanninkielistä, ja osa jotain suurempaa opetusmateriaalin kokonaisuutta, joten usein varsinaiseen tekniikkaan keskittyvä osa on hyvin suppeaa. Li-

säksi materiaali keskittyy traditionaaliseen kitaralla soitettavaan walking bass -linjaan, eikä Jim Hallin tapaan soittaa sitä.

4 Kehittämistyön toteuttaminen

4.1 Kehittämisympäristö

Työni keskittyy walking bass -tekniikkaan duotilanteissa – tarkemmin Jim Hallin versioon siitä – koska aihe kiinnostaa minua, ja tavoitteeni oli kehittää syvempää ymmärrystä tekniikasta. Erilaiset säestykselliset ilmiöt ovat tärkeä osa jazz-muusikoiden taitoja ja uskon, että tutkimalla yhtä tekniikkaa perusteellisesti, se mahdollistaa muidenkin tekniikoiden helpomman sisäistämisen.

Kehittämistyön keskiössä omien aiheen ympärillä olevien intressien lisäksi on kitarransoiton opettajat. Haluan luoda opetusmateriaalia, jonka avulla Jim Hallin walking bass -tekniikan harjoittelu on helppoa ja johdonmukaista. Kirjallinen materiaali, johon olen tutustunut, selittää usein traditionaalisen walking bass -tekniikan pääpiirteet jättäen kuitenkin kaikki variaatiot pois. Mielestäni se luo liian kapean kuvan tekniikan suomista mahdollisuuksista, ja juuri näitä mahdollisuuksia sekä erilaisia tapoja hyödyntää tekniikkaa haluan työssäni valottaa.

Työssäni pyrin tekemään harjoitukset selkeiksi, yksinkertaisiksi sekä johdonmukaisiksi. Tavoitteena on lisätä mukaan sanalliset ohjeet niin, että ne on mahdollista ottaa käyttöön myös opiskeltaessa ilman opettajaa. Pyrin tekemään hyvin perustavanlaatuisia harjoituksia, jotta opettaja pystyy soveltamaan niitä omien oppilaidensa tarpeiden mukaan, ja näin ottamaan ne mukaan omaan opetustyöhönsä.

4.2 Kehittämismenetelmät

Koska tutkimukseni on tarkoitukseltaan kuvailevaa, aion dokumentoida walking bass -ilmiötä kitaralla tutkimalla ja analysoimalla äänitettyä musiikkia, jossa ilmiötä esiintyy. Keräämääni materiaalia aion nuotintaa eli transkriptioita niin, että pystyn erottelemaan sieltä erilaisia ilmiötä, ja luomaan omia harjoituksia sekä ymmärtämään paremmin tekniikan käytön kokonaiskuva.

Jim Hallin äänittämän musiikin analysointi tulee olemaan tutkimuksen pääasiallinen aineistonkeruumenetelmä, mutta sen tueksi tutkin aiheesta julkaistua kirjallisuutta sekä soittovideoita.

4.3 Aineiston analysointi

Syksyllä 2017, ennen Jim Hallin analysoinnin aloittamista, käytin aikaa jazz-basistien tutkimiseen, jotta minulla olisi kuva tekniikan alkuperäisistä käyttäjistä ja heidän tavastaan hyödyntää sitä.

Analysoitavaa materiaalia valittaessa tavoitteeni oli löytää kappaleita, joilla Jim Hallin säestys on hyvin edustettuna. Päädyin valitsemaan mahdollisesti Jim Hallin walking bass -tekniikkaa sisältävistä kappaleista kaikkein tunnetuimman: My Funny Valentine Bill Evansin ja Jim Hallin duo levyltä Undercurrent (1959). Lisäksi valitsin itselleni täysin tuntemattoman Jim Hallin säestyksen kappaleessa Nobody Knows The Trouble I've Seen, Bill Smithin levyltä Folk Jazz (1961) sekä Jim Hallin opetusvideon Jim Hall Jazz Guitar Master Class (1994). Tällä tavalla koin saavani laajan otannan tekniikasta ja sen mahdollisuuksista.

4.4 Eettisyys ja luotettavuus

Materiaali, jota tutkin on tarkoitettu yleiseen jakoon ja kaikille kuultavaksi, joten sen analysoiminen ja purkaminen on luonnollista. Jazz-perinteeseen kuuluu vahvana

osana eri tyylien mestareiden tutkiminen, imitoiminen ja soveltaminen, joten tekemäni analyysit eivät poikkea normaalista jazz-perinteen tutkimuksesta.

Työni pohjaa jo olemassa olevaan tietoon walking bass -tekniikasta, jolloin siinä luonnollisesti ilmenee tuttuja piirteitä muista aihetta käsittelevistä teoksista.

Analyysit kappaleista ovat omiani, ja niiden pohjalta luodut harjoitukset olen tehnyt itse, joten työni luotettavuus täyttyy.

5 Jim Hall

Jim Hall syntyi Buffalossa ja kasvoi New Yorkissa sekä Ohiossa. Ensikosketukset musiikkiin hän sai kotonaan äidiltään, joka soitti pianoa, sekä viulua soittavalta isoisältään ja kitaraa soittaneelta sedältään. 10-vuotiaana hän sai äidiltään joululahjaksi kitaran, minkä jälkeen Jim alkoi tosissaan opiskella tämän instrumentin soittoa. Jo 13-vuoden ikään mennessä hänestä oli tullut ammattimuusikko, joka työskenteli Clevelandin musiikkipiireissä.

Kuitenkin, kuten Devra Hall (1990, 5) kirjoittaa, Jimillä oli suunnitelmissa suuntautua klassiseen sävellykseen, minkä ohessa hän myös opettaisi kitaransoittoa. Opiskellessaan Clevelandin Institute of Musicissa hän tajusi puoleessa välissä ensimmäistä lukukautta, että kitaralle täytyy antaa mahdollisuus, tai hän tulisi katumaan sitä koko loppuikänsä. Pian tämän jälkeen Jim lopetti koulun ja muutti Los Angelesiin rakentamaan uraa ammattikitaristina.

Jim Hall on tehnyt merkittävimmän osan urastaan New Yorkin jazz-piireissä, mutta monelle hän oli tullut jo tutuksi vuosiltaan vaikuttaessaan Los Angelesissä ja siellä tehdyillä levytyksillä Chico Hamiltonin kanssa, 1955 sekä 1956, sekä Jimmy Giuffren kanssa 1956-1960 (Gridley 1994, 188).

Kiertääkseen Eurooppaa ja Etelä-Amerikkaa Yves Montadin sekä Ella Fitzgeraldin kanssa Jim Hall lähti hetkeksi Jimmy Giuffren triosta. Juuri tällä Etelä-Amerikan kier-

tueella Hall pääsi tutustumaan paikalliseen musiikkiin, ja hän jäi pois kiertueelta tutkiakseen tätä musiikkia lisää. Hän vietti kuusi viikkoa Rio de Janeirossa tutkien häntä kiehtonutta syntymässä ollutta musiikkia, joka sai jazz-piireissä suuren suosion. Musiikki oli, jo nykyään tyypillinen tyyli, Bossa Nova (Hall 1990, 6.)

Palattuaan Pohjois-Amerikkaan Jim jatkoi työskentelyä länsirannikolla, ja hän palasi takaisin Jimmy Giuffren trioon, josta oli lähtenyt Etelä-Amerikan kiertuetta varten. Työskennellessään Los Angelesissä Jim Hall esiintyi aktiivisesti tuon ajan tunnetuimpien jazz-muusikoiden kanssa, kuten Ben Webster, Zoot Sims, Paul Desmond, sekä Lee Konitz. Tuon ajanjakson yksi tunnetuimmista yhteistöistä, joka on myös oman työni kannalta tärkeä, on vuoden 1959 levytys jazz-piano suuruuden Bill Evansin kanssa. Jim Hall ja Bill Evans äänittivät duo-albumin ”*Undercurrent*” ja tältä kyseiseltä levytä olen työhöni kerännyt materiaalia.

60-luvun alussa Jim Hall muutti takaisin New Yorkiin työskennellen aluksi Lee Kontizin kanssa duona. Kuitenkin 1961 tuli hetki, joka Hallin (1990, 6) mukaan oli Hallin uran käännekohta. Tällöin saksofonisuuruus Sonny Rollins palasi musiikkipiireihin kaksi vuotta kestäneeltä tauoltaan ja pyysi Jimiä liittymään yhtyeeseensä. Kvartetti, jossa Sonny Rollinsin ja Jim Hallin lisäksi soittivat Walter Perkins sekä Bobby Cranshaw, oli kasassa hiukan yli vuoden. Vuonna 1962 kvartetti äänitti ikonisen albumin *The Bridge*, jolla rumpalin Walter Perkinsin korvasi Ben Riley.

Jim Hall jatkoi 60-luvun alusta aina vuoteen 1965 asti aktiivista työskentelyä levyttäen ja kiertäen, kunnes lopulta päätti vetäytyä kiertue-elämästä. Hall avioitui, asettui aloilleen New Yorkiin ja liittyi Merv Griffin Show orkesteriin. (Hall 1990, 7.) Taukoa kesti kokonaiset kolme ja puolivuotta, kunnes hän lopulta koki olevansa valmis kiertämään taas. Näin hän palasi kiertue-elämän pariin johtaen omaa yhtyettään, jonka kanssa hän kiersi niin Yhdysvalloissa kuin Euroopassa esiintyen ja levyttäen samankaltaisesti jazzin suurnimien kanssa.

Seitsemänkymmentä luvulta eteenpäin Jim Hall jatkoi aktiivista keikkailua ja kiertämistä erilaisten kokoonpanojen kanssa. Samalla hän jatkoi myös levytyksien ja konserttien tekemistä erilaisten epätavallistenkin instrumenttien ja instrumentalistien kanssa. (Hall 2004.) Työni kannalta on tärkeää huomioida vuonna 1979 Jim Hallin tekemä duo esiintyminen North Sea Jazz festivaalilla, jo Jimmy Giuffen yhtyeestä tu-

tun pasunistin, Bob Brookmyerin kanssa. Tämä konserttitaltiointi on hieno esimerkki erilaisista uskaliaista kokoonpano yhdistelmistä, joita Jim Hall teki. Kyseinen levytys on ollut yksi suurimpia vaikuttajia opinnäytetyöni aloittamiselle.

Jim Hall jatkoi aktiivista keikkailua, kiertämistä ja äänittämistä aina seitsemänkymmentä luvulta kuolemaansa vuoteen 2013 asti. Kuten Hall (1990, 8) kertoo, kun Jim ei ole tekemässä juuri näitä edellä mainittuja asioita, hän käytti suuren osan ajastaan säveltämiseen, harjoitteluun sekä opettamiseen.

Monelle kitaristille, minut mukaan lukien, Jim Hall on yksi tärkeimmistä kitaristeista kautta jazzin historian. Jim Hallin poikkeuksellisen rauhallinen ja harkitseva soittotyyli on aina kiehtonut minua, ja uskon juuri sen harkitsevan, mutta vahvan melodisen soittotyylin houkuttelleen kuulijoitaan vuosia hänen musiikkinsa luokseen. Kuten Gridley (1994, 188) kuvaa, Hall ei tukahduta kuulijaa näyttävillä musiikillisilla akrobaateilla, eikä täyteen ahdetuilla sekvensseillä, vaan hänen ideansa pysyy aina kristallin kirkkaana. Hall (2004) kirjoittaa kuinka Jim on todennut selkeyden olevan se, mitä hän soitollaan tavoittelee. Kriitikoiden, fanien sekä hänen musiikin tutkijoiden kuvaukset hänen soitostaan vastaavat juuri niitä ajatuksia, joita Jim Hall itse kuvaa hakevansa soittaessaan. Mielestäni tämä kertoo suuresta taiteilijasta ja instrumentalistista, sillä hän on onnistunut välittämään visionsa kuulijoille.

6 Walking bass –säestys ja komppaus

6.1 Walking bass

Opinnäytetyöni keskittyy tutkimaan, analysoimaan ja soveltamaan tekniikkaa nimeltä *walking bass*, ja keinoja, joiden avulla sitä on mahdollista integroida kitaransoittoon. Tekniikan ruumiillistumana pidetään amerikkalaista jazz-basistia Walter Pagea, joka kehitti tekniikan työskennellessään Count Basien orkesterissa 20-luvun ja 30-luvun taitteessa (Schuller 2001.). Tekniikan alkuperästä on monia eri näkemyksiä, mutta

Walter Pagen rooli ja tärkeys on kiistämätön. Walter Page luetaankin yhdeksi tärkeimmäksi walking bass -tekniikan kehittäjiksi 1930-luvulla (Bradford Robinson N.d.). Soitettaessa walking bass -tekniikalla soittaja tuottaa bassolinjaa, joka etenee asteittain tai intervallisissa kuvioissa, eikä linja rajoitu ainoastaan harmonian sointusäveliin (Schuller N.d.). Linja ikään kuin ”kävelee” neljäsosanuotteja tai kahdeksasosanuotteja merkatien harmoniaa yhdistelemällä sointusäveliä, asteikon säveliä ja kromatiikkaa. Tekniikan yksi tärkeimpiä tehtäviä on luoda musiikkiin tasaisesti eteenpäin kulkeva vaikutelma. Shiptonin mukaan sen tarkoitus on ylläpitää tasaista sykettä (2001). Tekniikan yksi tärkeimpiä tehtäviä on luoda vaikutelma, että musiikki kulkisi tasaisesti ja vaivattomasti svengaten eteenpäin. Houghtonin (1982, 41) mukaan bassolinjan tulee tehdä sointukierto selväksi, ja samaan aikaan siinä pitää olla itsessään hyvä melodiinen soljuvuus.

6.1.1 Sointusävelet / Chord Tones

Sointusävelillä tarkoitetaan ääniä, joista sointu muodostuu, ja kolmisoinnulla se tarkoittaa perusääntä, terssiä sekä kvinttiä (Herrera 2010). Sointujen laajentuessa kolmisoinnuista nelisointuihin, tai siitä ylöspäin, lasketaan sointusäveliksi aina ne äänet, jotka kuuluvat sointuun. Esimerkiksi nelisoinnussa sointusäveliä ovat perusääni, terssi, kvintti sekä septimi. Walkin bass -linja rakentuu vahvasti juuri sointusävelien soittamiselle, sekä niiden ympärille rakennettuihin kuvioihin. Sointusävelien lisäksi linjaan lisätään muita ääniä, kuten passing ääniä sekä kromaattisia ääniä, kuitenkin niin, että sointusävelet pysyvät kuvion perustana.

6.1.2 Hajasävelet

Hajasävelet ovat niitä ääniä, jotka eivät kuulu sointuun ja ne yleensä purkautuvat sointusäveliin asteittaisesti (Joutsenvirta & Perkiömäkin, N.d.). Hajasävelet jakautuvat vielä alatermistöön, kuten lomasävelet (*passing tones*) ja sivusävelet, sen mukaan miten ne kulloisessakin kohdassa toimivat.

6.1.2.1 Lomasävelet

Lomasävel (*passing tone*) on ei-harmoninen sointuun kuulumaton ääni, joka johtaa yksisuuntaisesti toiseen ääneen (Drabkin, N.d.). Lomasävelellä voidaan tarkoittaa asteikkoon kuuluvaa ääntä tai kromaattista ääntä, mutta kuitenkin sellaista ääntä, joka ei lukeudu kulloisenkin soinnun sointusäveliin. Kuten Drabkin mainitsi, lomasävel etenee yksisuuntaisesti toiseen ääneen, ja tämä ääni, johon edetään, voi olla niin lomasävelen ylä- kuin alapuolella.

6.1.2.2 Sivusävelet

Joutsenvirran ja Perkiömäen (N.d) mukaan sivusävelet eroavat lomasävelistä, sillä että ne palaavat takaisin lähtöääneseen, eikä asteittainen linja jatku. Sivusävelet voivat olla luonteeltaan johtosävelisiä silloin, kun ne ovat puolisävelaskelsuhteessa lähtöääneseen. Puolisävelaskelsuhteiset johtosävelet lomasävelien (*passing tones*) ja kromatiikan kanssa ovat niitä ääniä, joita käytetään tuomaan lisää mielenkiintoa walking bass -tekniikassa käytettyjen sointusävelien lisäksi. Johtosävel termi kääntyy englanniksi *leading tone*.

6.1.3 Kromatiikka/Kromaattiset lähestymisäänet

Vaikka kromatiikalla on pitkä historia, niin Dysonin ja Drakin (N.d) mukaan sillä tarkoitetaan yleisesti ääniä, jotka on merkitty tilapäisillä etumerkeillä (#, b), ja jotka poikkeavat kulloisenkin osuuden asteikon sävellajista. Työni kannalta on tärkeää tietää, mitä kromatiikalla tarkoitetaan, sillä hyvään walkin bass -linjaan kuuluvat erilaiset kromaattiset lähestymisäänet, sekä muu kromatiikan hyödyntäminen. Kromaattisilla lähestymisäänillä tarkoitetaan sitä, kun walking bass -linjassa lähestytään sointusäveltä, mutta sen sijaan, että sointusäveleen mentäisi asteikon äänen kautta, mennään siihen kromaattisen äänen kautta. Kromaattiset lähestymisäänet ovat hyvin samankaltaisia, kuin johtosävelet. Johtosävel termin käyttö on sopivampaa, kun äänen lähestyminen puolisävelaskelsuhteisesti on harvempaa ja linjassa pääpaino on

soitusväelillä. Vastaavasti kromaattinen lähestymisääni on terminä osuvampi, jos linja sisältää muutenkin paljon asteikon ulkopuolisia (kromaattisia) ääniä.

6.2 Komppaus

Jim Hall aloittaa kirjassaan *Exploring Jazz Guitar* (1990) osion *Rhythm Guitar* toteamalla, että jos kitaralla komppaamisesta ikinä tulee unohdettu taiteenmuoto, häviää suuri osa hauskuutta kitaristina olemisesta. Tämä lause kuvaa Jim Hallin suhdetta kitaran soittoon hienosti. Vaikka hänet muistetaan aina suurenmoisena improvisoijana, oli säestäminen hänen ehdoton vahvuus. Uskon hänen päätyneen työskentelemään paljon duokokoonpanoissa niiden mahdollistaman säästykseellisen tilan ja vapauden takia.

Termi komppaus tulee englanninkielisestä termistä *accompaniment* (suom. Säestys / seestäminen), joka englannissa usein lyhennetään termiksi *comping*. Opinnäytetyöni keskittyy kitaralla säestämiseen niin, että aihe on rajattu sen yhteen osa-alueeseen, walking bass -tekniikkaan. Vaikka työssäni olen rajannut säestämisen kenttää isosti, koskee valitsemaani tutkimusaihetta kuitenkin samat haasteet, kuin kaikkia säestämiseen liittyviä tekniikoita. Jazz-musiikissa säestäminen, eli solistin taustalla harmonian ja rytmin tuottaminen, on tärkeä aihe. Monelle harmoniasoittajalle se onkin vähintään yhtä suuressa keskiössä jokapäiväisessä harjoittelussa, kuin improvisointi. Säestämisen harjoittelu vaatii paljon johdonmukaista työtä oman instrumentin kanssa, sillä tyylejä ja tapoja säestää on yhtä paljon kuin soittajiakin.

Hal Galeper toteaa artikkelissaan ”Jazz Piano Voicings by Hal Galper” (Galper N.d.) kuinka säestämisen taitoa ei voida opettaa kirjassa, vaan taito opitaan esiintymällä, yrityksen ja erehdyksen kautta. Uskon, että kyseinen ajatus on monella tapaa totta sillä onhan säestäminen hetkessä tapahtuvaa luomista suhteessa solistiin, ja jokainen hetki on ainutlaatuinen ja imitoimaton. Vaikka jokainen säestyshetki on uniikki ja sitä ei voi toisintaa, tai tulevaa tilannetta ei voi ennakoita, niin on säestäminen oma tekninen ja musiikillinen taitonsa. Näin ollen säestämiseen tarvittavia taitoja on mahdollista analysoida, jäsentää ja näin myös harjoitella.

6.2.1 Reagoiva komppaus / Close Comping

Reagoivalla komppauksella on monta nimeä, jotka kaikki tarkoittavat samaa säästyksellistä ilmiötä. Reagoivassa komppauksessa säestäjä termin mukaisesti säestää aktiivisesti ja nopeasti reagoiden solistin valintoihin. Galper (n.d.) käyttää reagoivasta komppauksesta termiä *close comping*, joka on mielestäni hyvä termi kuvaamaan säestäjän suhtautumista säestämiseen. Termi ei kuitenkaan käänny suomeksi kovinkaan luontevasti. Termi *close comping* on mielestäni toimiva, sillä se luo mielikuvan lähellä solistia olevasta ja aktiivisesta säestämisestä, ja näin säestämiseen liittyvät valinnat tehdään nopeasti reagoiden solistiin.

Kuten Galper (n.d.) artikkelissaan ilmaisee, eri solistit suosivat eri lähestymistapoja, ja säestäjän on tärkeää olla tietoinen, miten kulloistakin solistia kannattaa säestää. Huomioitavaa on, että säestettäessä eri säästyksellisten lähestymistapojen käyttö on aktiivista. Säestäjä saattaa säestää alkuun reagoivasti, mutta vaihtaa sen myöhemmin toiseen.

6.2.2 Perus komppaus / Independent comping

Independent comping on englannin kielinen termi ja kääntyy suomeksi ”itsenäinen komppaus”. Termi kuvaa säestämistapaa mielestäni hyvin. Termillä tarkoitetaan ilmiötä, jossa säestäjä ei reagoi solistin rytmisiin, harmonisiin tai melodisiin valintoihin, vaan jatkaa omaa säestämistään välittämättä solistista. Teemu Viinikainen kuvaa kirjassaan *Komppi elää!* (2013) kuinka peruskomppauksessa on tasaisesti jatkuva, toistuvuuteen perustuva kuvio, ja sitä soittaessa ei tarvitse reagoida solistin soittoon niin paljon.

Itsenäinen komppaus -tyyli sopii kaikkiin jazz-idiomissa tapahtuviin säestystilanteisiin, mutta itsenäisen ja reagoivan komppauksen välillä tehdyt valinnat korostuvat duotilanteissa. Soitettaessa duona on toinen soittajista usein solistin roolissa ja toinen säestäjän. Näin kaikki säestämistä koskevat valinnat lepäävät täysin säestäjän harteilla. Jos säestäjä esimerkiksi valitsee reagoivan komppauksen ja on aktiivinen säestämisessään, on vaikutus paljon suurempi ja selkeämpi verrattuna yhtyeisiin, joissa on useampi soittaja. Duo isommissa yhtyeissä solistin säestäminen on koko muun ryh-

män yhteistä toimintaa, jolloin yksittäisen henkilön valinnat eivät saa niin suurta painoarvoa.

Kitaralla walking bass -tekniikalla säestäminen on, kuin yhdistäisi itsenäisen ja reagoivan komppauksen. Bassolinja kulkee tasaisesti neljäsosia riippumatta siitä, mitä solisti tekee. Kuitenkin säestäjä valitsee ääniä bassolinjaansa reagoiden solistin rakentamiin jännitteisiin musiikissa. Jim Hallin tavassa soittaa walking bass -säestystä korostuu näiden molempien säestyksellisten lähestymistapojen yhtäaikainen olemassaolo.

7 Jim Hallin säestyksen analysointi

Jim Hallin käyttämä säestystekniikka, johon työni fokusoituu, lukeutuu tekniikkaan nimeltä walking bass. Kuten on jo aikaisemmin todettu walking bass -tekniikkaa on laajalti käytetty kitaristien keskuudessa, mutta tapa, jolla Jim Hall sitä soittaa, poikkeaa muista huomattavasti. Jim Hall kuvaa opetusvideolla Jazz Guitar Master Class (1998) tekniikkaa nimellä Harmonized bass line. Termi itsessään kertoo konseptin idean, eli walking bass -linjaa käyttämällä säestetään niin, että bassolinja harmonisoidaan eli soinnutetaan samanaikaisesti. Walking bass -linjaa soitetaan samalla tavalla, kuin sitä soitettaisi bassolla tai kitaran perinteisessä versiossa, mutta jokaisen bassoäänien kohdalla soitetaan yhden äänen sijasta kokonainen sointu.

Vaikka kyseinen säestystekniikka soveltaa sointujen soittamista säestyksen yhtenä tärkeänä elementtinä, on prioriteeteissa ensimmäisenä vahvan bassolinjan luominen. Bassolinjan kautta luodaan säestykseen harmoninen sekä rytmisen konteksti, jota soinnuilla vahvistetaan. Kyseessä ei ole jokaiselle iskulle soitettava sointusäestys, vaan tarkoitus on luoda toimiva walking bass –linja, jota harmonisointi tukee.

Tutkimuksessani olen pyrkinyt kartoittamaan ja analysoimaan, miten Hall on luonnut tämän säestystekniikan, sekä kuinka hän sitä käyttää. Tavoitteena on eritellä ja nime-

tä erilaisia tekniikoita, joita hän käyttää luodakseen tämän tavan säestää perustaen sen konseptille walking bass.

Tekniikan analysoinnin olen jakanut otsikoiden vasemman käden tekniikka ja oikean käden tekniikka alle. Molempien käsien tekniikka eroaa traditionaalisesta kitaralla soitettavasta walking bass -tekniikasta niin paljon, että käsien erillinen otsikointi tuntuu hyvältä tavalta jäsenellä ja purkaa aihetta.

7.1 Freddie Greenin inspiroimana

Jim Hallin walking bass -tekniikka perustuu vahvasti Freddie Greenin säestystyyliin perinteeseen. Puhuttaessa kitaran säestyksellisestä roolista, Jim Hall on aina maininnut hänet suureksi esikuvakseen.

Freddie Green tuli tunnetuksi työskentelystään Count Basien orkesterissa aina kuolemaansa vuoteen 1987 asti. Kuten Gridley (1994, 127) kirjoittaa, Count johti jazzin historian ensimmäistä rytmisektiota, joka oli tunnettu tasaisesta ja rennosta svengistään. Orkesterissa Green ei soittanut laisinkaan sooloja, vaan hänen roolinsa oli täysin säestävä.

Count Basien orkesterissa soittaessaan Freddie Greenin tapa säestää, oli soittaa jokaiselle neljäosalle, luoden harmonia vain kahdella äänellä. Hänen tavallaan säestettäessä soitetaan äänet usein kahdelta keskimmaiselta kieleltä niin, että äänet, jotka soitetaan ovat soinnut terssi ja septimi, jättäen soinnun perusääni pois. Tämä Greenin tapa säestää tuli tunnetuksi tärkeänä osana Count Basie orkesterin soundia. Rytmikitaristin Freddie Greenin tulo Jonesin ja Pagen rinnalle täydensi Basien ainutlaatuisen rytmiryhmän, kuten Rolf ja Kangas (2011, 115) kuvailevat Freddie Greenin liittymistä yhtyeeseen. Useat kitaristit Jim Hallin lailla ovat inspiroituneet tästä Greenin yksikertaisesta ja tasaiseen rytmiin keskittyvästä tyylistä. Kuvaillessaan Freddie Greeniä Grisley (1994, 127) mainitsee hänen erehtymättömän tasaisuuden ja eteenpäin kulkevan swingin.

Hall itse kertoo kuulleensa yhden Count Basien orkesterin konsertin ilman Freddieä hänen ollessaan kipeä, jolloin yhtye ei kuulostanut lainkaan samalta (Hall, 63). Vaikka

Count Basien orkesteri oli iso big band, ja kitaralla vaikuttaisi olevan enemmän statistin rooli, niin silti muutaman äänen neljäsosakomppauksella oli valtaisa vaikutus yhtyeen kokonaissoundiin. Juuri Freddie Greenin soittaman taiturimaisen tasaisuuden ja svingin ansiosta.

Liekö sattumaa, mutta juuri Count Basien orkesterissa soittanutta basistia Walter Pagea pidetään yhtenä walking bass -tekniikan ensimmäisistä kehittäjistä ja sitä ahkerasti käyttäneinä.

Tämän Freddie Greenin soittama neljäsosakomppaus toimii ohjenuorana siinä, kuinka Jim Hall harmonisoi soittamaansa bassolinjaa. Hän ikään kuin yhdistää ajatuksen Greenin keskikielillä soitettavista soinnuista (terssistä ja septimistä) neljäsosakomppauksesta ja basistin soittamasta walking bass linjasta.

FREDDIE GREEN -TYYLINEN SÄESTYSESIMERKKI

JIM HALL

soinnut soitetaan säestäjän valitsemiin kohtiin vahvistamaan ilmennettävää harmoniaa.

Yksiäänisen bassolinjan soittaminen mahdollistaa säestäjän pysymisen yhdessä asemassa pidempiä jaksoja, jolloin sointujen soittaminen voidaan sijoittaa kohtiin, joissa se on soittoergonomian kannalta järkevää. Vastaavasti Jim Hallin tavassa soittaa bassolinjaa jokainen bassolinjan ääni harmonisoidaan omalla soinnulla, jolloin asemassa pysyminen on erityisen hankalaa. Tekniikoiden eroavaisuus ei teoriassa vaikuta äänivalintoihin, ainoastaan siihen, mistä kohtaa kitaran otelautaa linjassa käytettävät äänet soitetaan.

Asemassa pysymällä bassolinjaan on helpompi soittaa tekniikalle tyypillisiä arpeggioita ja hyppyjä, joita säestäjä sekoittaa asteittaisiin liikkeisiin. Jim Hallin säestyksessä hyppyjä tehtäessä on liike suurempi, jos bassolinja liikkuu samalla kielellä. Ja jos hyppyjä tehdään siirtyen kieleltä toiselle, on linjan harmonisointiin käytettävissä soinnuissa hyvä pyrkiä pitämään mahdollisimman monia soinnunääniä paikallaan.

NOBODY KNOWS THE TROUBLE I'VE SEEN - SÄESTYSKUVIO

SPIRITUAL

0:21'

The image shows a musical score for the song 'Nobody Knows the Trouble I've Seen'. It features a treble clef and a common time signature (C). The bass line is written with fingerings (numbers 1-10) and is divided into four measures, numbered 1, 2, 3, and 4. A red box highlights the first four measures of the bass line. The score is labeled 'SPIRITUAL' in the top right corner and '0:21'' in the top left corner.

Kuvio 2. Esimerkki Jim Hallin säestyksestä ja hyppyjen käytöstä kappaleessa Nobody Knows The Trouble I've Seen

Esimerkissä (Kuvio 2) ensimmäisessä tahdissa näkyy, kuinka Jim Hall harmonisoi bassolinjaa, joka alkaa asteittaisella liikkeellä ja tämän jälkeen hyppää alaspäin. Myös liikuttaessaan bassolinjaa isommilla liikkeillä, pyrkii hän noudattamaan tasaista äänenkuljetusta sointujen muilla äänillä. Harmonian muut äänet liikkuvat asteittain seuraten basson suuntaa.

ESIMERKKI TRADITIONAALISESTA KITARAN WALKING BASS -TEKNIIKASTA

MATIAS LUOTO

Kuvio 3. Esimerkki kitaralla traditionaalisesti soitettavasta walking bass -tekniikasta

Esimerkissä traditionaalisen walking bass -tekniikan (Kuvio 3) tabulatuuri notaatiosta voi nähdä, kuinka bassolinjan soittaminen yksinäisesti mahdollistaa asemassa pysymisen (VII – asema) pitkiäkin jaksoja. Esimerkissä on kuvattu tyypillinen I – VI – II – V – I – kadenssi, jossa asemassa pysyen soitetaan arpeggioina sointujen ääniä (chord tones), jotka yhdistetään asteittaiseen liikkeeseen sekä kromaattisiin ääniin. Soinnut soitetaan iskuille tai iskun heikoille osille, takapotkuille. Tärkeää on huomata kuinka linjan harmonisoidessa soinnut eivät pakota säestäjää poistumaan asemasta.

7.2.1 Sointujen laadut

Tutkiessani Jim Hallin soittoa ja sitä, kuinka hän harmonisoi soittamaansa bassolinjaa, oli mielenkiintoista huomata, millaisia sointujalaatuja hän valitsee linjan tueksi. Opetusvideoilla Jazz Guitar Master Class (1998), Jim Hall kertoo ja demonstroi tekniikkaa kahden kitaran duo-kokoonpanossa. Videolla kuvataan selkeästi, Hallin säestäessä F-blueskiertoa, hänen vasenta kättään ja niitä sointuja, joita hän valitsee.

Vahvistaakseni tulkintaa hänen sointuvalinnoistaan, videoiden lisäksi tutkin hänen säestystään levytyksiltä. Vaikka äänitteiltä oli monessa kohtaa hankalaa ja lähes mahdotonta kuulla millaisia sointulaatuja Jim Hall käyttää säestyksessään, löytyi kui-

tenkin materiaalia, joka antoi selkeän käsityksen soinnuista, joita Hall suosii harmonisoidessaan bassolinjojaan.

Dominanttiseptimisoinnut eli 7-soinnut, ovat suurimmassa roolissa Hallin soinnuttaessa linjoja. Jazz-musiikissa on hyvin tyypillistä korvata sointulaatuja toisilla, jolloin puhutaan englannin kielestä johdetusta yleiseksi termiksi muodostuneesta reharmonisoinnista. Tyypillinen reharmonisoinnin keino on korvata olevassa olevia sointulaatuja dominanttiseptimisoinnuilla, ja tätä lähestymistapaa Jim Hall käyttää paljon. 7-soinnuilla on vahva tendenssi purkautua johonkin suuntaan, eli ne sisältävät suhteessa enemmän jännitettä, kuin esimerkiksi molliseptimisoinnut. Jim Hall käyttää 7-sointuja luomaan jännitettä linjaansa, kuitenkin niin, että säestys ei vie tilaa solistilta.

Dominanttisoinnun lisäksi toinen sointulaatu, jota Hall käyttää paljon harmonisoidessaan bassolinjaa, on molli-6 -sointu. Molli-6 -sointu, jollaisena Jim Hall sen soittaa, rakennetaan soittamalla perusääni bassoon 6. kielelle, 4. kieleltä soitetaan soinnun suuri seksti ja 3. kieleltä soinnun terssi. Kyseinen sointumuoto sopii loistavasti bassolinjan harmonisoimiseen, sillä jos soinnun perusäänen vaihtaa puhtaalla kvartilla ylöspäin pitäen muun soinnun paikoillaan, syntyy dominanttiseptimisointu. Esimerkiksi Cm6 soinnussa ovat äänet näin soitettuina C-A-Eb, ja jos C (perusääni) siirretään puhtaalla kvartilla ylöspäin ääneen F, syntyy F7-sointu, jossa F on perusääni, A terssi ja Eb septimi.

MOLLI-6 -SOINTU/ 7-SOINTU

MATIAS LUOTO

The image shows a musical score illustrating the relationship between a minor 6th chord (Cm6) and a dominant 7th chord (F7). The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The Cm6 chord is shown with notes C, Eb, F, G, Ab, Bb. The F7 chord is shown with notes F, Ab, C, Eb. The bottom staff is in bass clef, showing the bass line for Cm6 (C, Eb, F) and F7 (F, Ab, C). A double bar line separates the two chords. An arrow points from the text 'SOINNUN PERUSÄÄNI VAIN MUUTTUU' to the F note in the F7 chord.

Kuvio 4. Esimerkki molli-6 -soinnun ja dominanttisoinnun yhtäläisyyksistä

Esimerkistä on nähtävissä, kuinka molli-6 -sointu ja dominanttiseptimisointu (muutoina joita Hall käyttää) eroaa ainoastaan bassoäänessä. Kyseiset sointumuodot ovat loistavia bassolinjaa soinnuttaessa, sillä soinnun ylärakenne pysyy samana basson liikkuesssa.

Cm6 -soinnun perään on sulkuihin merkitty, kuinka kyseinen sointu on myös mahdollista tulkita F7-soinnun kvinttikäännöksenä. Koska soinnut ovat riisuttuja muotoja, joissa soinnun viides ääni, kvintti, on jätetty pois, avaa se sointua tulkinnalle, jossa se voidaan tulkita useammalla eri tavalla. Usein konteksti antaa viitteitä soinnun laadusta.



Kuvio 5. Esimerkki molli-6 -soinnun käytöstä Jim Hallin säestyksestä kappaleessa My Funny Valentine

Kuviossa 5 on ympyröity Jim Hallin soittamia molli-6 -sointuja hänen säestäessään pianisti Bill Evansia. Koska kappale soitetaan sävellajista Eb-duuri / C-molli ja ensimmäinen sekä toinen A-osa, tahdit 1 ja 9, alkavat Cm6 soinnulla, on perusteltua tehdä johtopäätös, että harmonisoinnissa käytetyt soinnut on molli-6 -sointuja, eikä dominanttisoitujen kvinttikäännöksiä.



komisoinnun terssikäännöstä, eli asteikko rakentuu alhaalta ylös niin, että äänet ovat A-F-C.

JIM HALLIN ESIMERKKI BASSOLINJAN HARMONISOIMISESTA

Kuvio 7. Nuottinnos Jim Hallin opetusvideolla Jim Hall Jazz Guitar Master Class (1998) soitetusta bassolinjan harmonisoinnista

Hallin soittama demonstraatio linjan harmonisoinnista (Kuvio 7) osoittaa, kuinka valittavissa on myös soinnun muita käännöksiä kuin perus- tai kvinttikäännös. Uskon valintaan vaikuttavan sen, millaista soundia säestäjä hakee. Kyseisessä tilanteessa näkisin Hallin pyrkivän säilyttämään tonaliteetin mahdollisimman lähellä F - miksolydyistä asteikkoa, joten silloin on perusteltua valita I-asteen sointu tai sen käänнос aina kun mahdollista.

Kuviossa 7 on sointujen C7/G yläpuolelle merkitty sulkuihin sointu G-6, joka tarkoittaa samaa kuin Gm6 sointu. Kyseinen kohta on mahdollista tulkita kummallakin tavalla, mutta uskon C7/G olevan osuvampi vaihtoehto, sillä seuraava sointu on F/A, jolloin soinnun tulkitseminen C7 -soinnun käännökseenä on perusteltua. Tilanteessa dominanttisointu purkautuu sen oletettuun purkaussointuun, ja bassoäänet kulkevat samalla ylöspäin.

Samoin kuviossa 7 on Bb6 soinnun yläpuolelle kirjoitettu sulkeisiin Gm/Bb. Tilanne on edellisen kaltainen ja molemmat tulkinnat ovat mahdollisia. Vaikka molemmat vaihtoehdot ovat oikeita on Bb6 parempi valinta, sillä soinnun hahmottaminen peruskäännökseenä on loogisempaa. Lisäksi harjoitus ei viittaa mollitonaliteettiin.

Esittelemäni opetusvideo-esimerkin lisäksi yksi hieno käytännön esimerkki löytyy Jim Hallin säestyksestä kappaleessa My Funny Valentine. Kyseisessä kohdassa käytetään hyväksi myös rytmistä variaatiota, jota käsittelen myöhemmin analyysissäni. Nyt analysoin hänen samassa kohdassa käyttämiä käännöksiä.

Kuviossa 8 ilmenee kuinka Hall harmonisoi linjan aluksi diatonisesti, toisin sanoen hän rakentaa harmonian linjaansa kappaleen vallitsevasta sävellajista (Eb-duuri/C-molli). Hall aloittaa tahdissa 5 harmonisoinnin niin, että C-ääneltä Ab-äänelle muodostuu harmoniaksi sointujen terssikäännökset. Tahdin 7 ensimmäisenä sointuna on Fm7, joten hyvä valinta tahdin 6 neljänneksi soinnuksi on C7 –soinnun kvinttikäännös, joka purkautuu hienosti Fm7 –soinnulle. Tahdissa 8 voidaan tulkita, että sointu pysyy koko ajan G7 -sointuna, vaikka basso ja soinnun yläkerta liikkuvat nostaten jännitettä, joka purkautuu tahdissa 9 Cm6 -sointuun.

The image shows a musical staff with a treble clef, a key signature of two flats (Bb and Eb), and a 3/4 time signature. Above the staff, the following chords are written: Ab/C, Gm/Bb, Fm/Ab, C7/G, Fm7, Gm7, G7/Ab, /G, and G7(b9)/B. The notes for each chord are written as vertical stacks on the staff lines.

Kuvio 8. Esimerkki käännösten käyttämisestä linjan harmonisoinnissa

7.4 Sointujen symmetrinen liikuttelu ja melodiaäänet

Jim Hall toteaa opetusvideolla Jim Hall Jazz Guitar Master Class (1998) kuinka bassolinjaa harmonisoidessa melodiaääni voi olla melkein sattumanvarainen. Videolla Hall soittaa niin, että melodialinja liikkuu lähes kromaattisesti. Usein jazz-tyylisessä säestyksessä korostetaan hyvää äänenkuljetusta ja toimivaa melodialinjaa, tässä tapauksessa tilanne onkin päinvastoin. Hallin säestyksessä tärkeintä onkin toimiva bassolinja, jonka jälkeen tärkeysjärjestyksessä tulee soinnut, ja lopuksi näiden päälle muodostuva melodialinja.

Kuten todettu, säestyksen tärkeimmät elementit ovat hyvä neljäsosapohjainen bassolinja ja sen tuoma svengaavuus. Tekemieni transkriptioiden pohjalta havaitsin, että Hall pitää monessa tilanteessa saman sointurakenteen liikuttaen sitä kromaattisesti ylös tai alas sen mukaan mihin hän haluaa linjaa viedä.

Kuviossa 9 on nähtävissä, kuinka tahdin 8 viimeisellä iskulla Hall soittaa hänelle tyyppillisen dominanttisointumuodon, jota hän lähtee liikuttamaan kromaattisesti, ensin asteittain ylös, F-ääneltä G-äänelle, palaten vielä puolisävelaskelta takaisin Gb-äänelle. Samalla tavalla hän soittaa tahdin 11 toiselta iskulta lähtevän kromaattisesti laskevan bassolinjan C-ääneltä tahdin 12 ensimmäiselle iskulle A-äänelle niin, että sointu pysyy saman muotoisena läpi linjan.

The image shows a musical score for the song 'Nobody Knows The Trouble I've Seen'. It consists of two lines of music. The first line contains measures 5, 6, 7, and 8. Above the notes are chord symbols: $A^b\text{maj}7(\#11)$ for measure 5, $B^b\text{maj}7(\#11)$ for measure 6, $C\text{maj}7$ for measure 7, and $C\text{maj}7(\#11)$ for measure 8. A red box highlights measure 8, and a '0:21' time marker is placed above it. The second line contains measures 9, 10, 11, and 12. A red box highlights measure 9, and a blue box highlights measures 11 and 12.

Kuvio 9. Esimerkki kappaleen Nobody Knows The Trouble I've Seen säestyksessä tapahtuvasta kromaattisesta sointujen liikuttamisesta

The image shows a musical score for the song 'My Funny Valentine'. It consists of a single line of music. Measure 9 is highlighted with a red box, and a '3:18' time marker is placed above it. A blue box highlights measures 10 and 11.

Kuvio 10. Jim Hallin säestyskuvio kappaleessa My Funny Valentine

Kuviossa 10 esiteltävässä tilanteessa on nähtävissä, kuinka Hall liikuttaa sama sointumuotoa linjan mukana. Kuulokuvassa on kuultavissa, kuinka linjassa on reilusti jännitettä, mutta säestyksen luoma perkussiivisuus ja hyvä rytmisen svengi tasoittavat

säestystä niin, että se ei häiritse kuulijaa. Käsiteltävä säestyskuvio esiintyy kappaleessa My Funny Valentine albumilta Undercurrent (1959) ajassa 3:18.

Lisäksi kuviossa 10 on hieno esimerkki tahdissa 11 kromaattisesti liikkuvasta melodiaäänestä, johon Hall ei itsekkään vaikuta reagoivan.

7.5 Jim Hallin bassolinjat

Jim Hall sanoi sen itsekin, hyvä bassolinja on kaiken avain. Tutkiessani hänen bassolinjojaan oli tavasta, jolla hän niitä soittaa, poimittavissa tyyllillisiä piirteitä, jotka tekevät niistä hänelle tyyppillisiä.

Hyvä walking bass -linja rakentuu asteittaisten liikkeiden, kromaattisten äänien sekä sointuarpeggioiden tyylinmukaisesta käytöstä, yhdistettynä hyvään rytmiseen käsittelyyn. Riippuen soittajasta walking bass -linjoissa on erilaisia painotuksia. Minkälaisia ääniä säestäjä valitsee, kuinka paljon kromatiikkaa ja kuinka paljon apreggioita tai asteikon ääniä hän käyttää linjoja soittaessaan. Aivan kuin soolojen improvisoiminen, jokainen soittaja on erilainen.

Jim Hallin tapa soittaa bassolinjoja perustuu vahvasti asteittaiseen liikkeeseen ja kromaattisiin ääniin. Soinnuttaessa kaikkia bassolinjan ääniä hyppyt eivät ole kaikkein helpoimpia, ja jos soinnut hyppivät bassolinjan mukana isoja intervaleja, saattaa lopputulos olla sekava. Jotta harmoniassa voidaan käyttää hyvää äänenkuljetusta, jolloin soinnut liikkuvat myös asteittain ja sointujen yhteisiä ääniä voidaan pitää paikoillaan, uskon Hallin painottavan soitossaan asteittaisia liikkeitä. Esimerkiksi kuviossa 4 on nähtävissä, kuinka basson hypätessään kvartin on mahdollista pitää soinnun muu rakenne paikoillaan.

Kappaleessa Nobody Knows The Trouble I've Seen Hall aloittaa säestyksen C-ääneltä hypäten ylös Eb-äänelle, mutta laskeutuu heti kromaattisesti alaspäin. Esimerkissä hän soittaa isomman hypyn yhdistäen sen asteittaiseen liikkeeseen, joka tekee linjasta mielenkiintoisen.



Kuvio 11. Kappaleen Nobody Knows The Trouble I've Seen säestyksen alku

Toisessa esimerkissä (kuvio 12) on nähtävissä, kuinka Hall yhdistää asteittaista liikettä hyppyihin. Soinnulta toiselle liikuttaessa pyrkii hän pitämään ääniä paikallaan, tai liikuttamaan niitä mahdollisimman pienin liikkein, basson liikkuen samalla isompaa liikettä.



Kuvio 12. Esimerkki Jim Hallin bassolinjoista. My Funny Valentine walking bass -säestyksen aloitus

7.6 Rytmiset kontrastit

Vaikka tutkimukseni aihe oli Jim Hallin soittaman walking bass-linjan analysoiminen, on myös mainittava hänen muiden rytmisten elementtien käyttö. Tämä siksi koska analysoimissani säestystilanteissa Hall soittaa myös välillä erilaisia rytmisiä kuvioita luomaan kontrastia tasaiseen neljäsosapohjaiseen walking bass -linjaan. Samalla tavalla, kuin säestäjä luo jännitettä soittamallaan melodisilla ja harmonisilla valinnoilla, luo hän sitä myös rytmien avulla.

Esimerkki rytmisestä kontrastista löytyy analysoimastani säestyksestä kappaleessa Nobody Knows The Trouble I've Seen. Kappale on nopea uptempo-kappale, jonka säestämisen Hall aloittaa soittamalla nopeaa neljäsosa walking bass -linjaa neljä taktia. Näiden neljän tahdin jälkeen hän vaihtaa sen pisteelliseen neljäsosaan pohjautuvaan säestyskuvioon (Kuvio 13). Vahvistamaan kontrastia hän soittaa isoja Maj7-sointuja. Laajat tai täydet soinnut sekä maj7-soinnut 6-sointujen sijaan, ovat sellaisia elementtejä, joita Jim Hallin bassolinjan harmonisoinnissa ei kovinkaan usein kuule.

Näiden elementtien käyttäminen lisää uuden rytmisen elementin. Soitettuaan tämän neljä tahtia kestävä kuvion, hän palaa takaisin neljäosabassolinjan soittamiseen.



Kuvio 13. Esimerkki neljäosakomppauksen seassa käytetystä rytmisestä kontrastista kappaleessa Nobody Knows The Trouble I've Seen

Toinen hyvä esimerkki rytmisestä variaatiosta, jonka kautta Hall luo jännitettä, on hänen säestäessään Bill Evansia kappaleessa My Funny Valentine. Aluksi Hall säestää Evansia käyttäen muita säestyksellisiä tekniikoita, mutta ajassa 3:09 hän vaihtaa säestyksen walking bass -säestykseen.

Choruksen alusta Hall säestää walking bass -tekniikalla neljä tahtia, minkä jälkeen tahdista 5 eteenpäin hän aloittaa neljän tahdin mittaisen rytmisen kudoksen, jossa bassoäänet soitetaan puolinuotteina osuen iskuille 1 ja 3. Näiden iskujen lisäksi hän soittaa soinnun loppuosan aina iskun heikoille osille eli takapotkuille. Tämä rytmisen kudoksen luo hienon eteenpäin vetävän tunteen, ja näin hän luo lisää jännitettä, joka puretaan palaamalla takaisin harmonisoituun bassolinjaan tahdissa 9.



Kuvio 14. Esimerkki rytmisen kontrastin luomisesta walking bass -linjan seassa

7.7 Oikean käden tekniikka

Aikaisemmin työssä on todettu, kuinka Jim Hallin tapa soittaa walking bass -linjaa eroaa traditionaalisesta tavasta soittaa sitä. Suurin ero, jota työssä on purettu, on jokaisen bassolinjan äänen harmonisoiminen. Tämä ja muut työssä esitellyt tekniikat lukeutuvat vasemman käden tekniikoihin. Jim Hallin tekniikassa suuri ero muihin tapoihin soittaa kyseistä tekniikkaa on myös oikean käden tekniikka. Tavanomaisessa tavassa bassolinjaa soitetaan yksittäisenä linjana yleensä oikean käden peukalolla ilman, että sitä harmonisoidaan. Soinnut soitetaan eri kohtiin tukemaan linjaa (katso kuvio 3).

Harmonisoidessaan bassolinjaa Jim Hall soittaa plektralla, soittolehdykällä, isoa liikettä niin, että kaikkia kitaran kuutta kieltä soitetaan. Soittaessaan hän ikään kuin harjaa kieliä ylhäältä alas jokaisen neljäsosan kohdalla. Tässä tekniikassa haaste on saada soitettua ainoastaan soinnun äänet niin, että kielet, joilta ei soiteta yhtään ääntä, eivät soisi vapaana. Tärkeää on kuitenkin, että plektrakädellä soitetaan kaikkia kitaran kieliä, jotta saavutetaan sen luoma perkussiivinen ääni.

Perkussiivisuus tulee säästykseseen juuri näistä kielistä, joilta ei soiteta ääniä, vaan ne soivat ”kuolleina”. Tällöin puhutaan vasemman käden demppauksesta, joka tapahtuu niin, että vasemmalla kädellä soitettujen sointujen yhteydessä sormilla kosketaan kieliä, mutta niitä ei paineta pohjaan, jolloin ne eivät soi, mutta niistä kuuluu demppattu ääni. Perkussiivisuus on kuultavissa esimerkiksi My Funny Valentine -kappaleen walking bass -säestyksessä (3:09), jossa miksaus on selkeä ja tekniikan luoma perkussiivinen efekti välittyy hyvin.

Oikean soundin saamiseksi on myös huomioitava mistä kohtaa kitaraa oikealla kädellä soitetaan. Jazz Guitar Master Class (1998) näkee, kuinka Hall säästäessään walking bass -tekniikalla soittaa plektralla kieliä kaulamikin kohdalta, joskus jopa otelaudan päältä. Tällä tavoin soundiin tulee pyöreyttä ja keski- sekä bassotaajuudet vahvistuvat.

Lisähuomio tavasta, jolla Jim Hall soittaa, on kuinka hän soittaa muutkin säästykselliset sekä solistiset osuuden lähes aina kaulamikin ja otelaudan välisessä maastossa.

7.8 Äänenvoimakkuuden käyttö

Saavuttaakseen soundin, jolla Jim Hall tekniikkaa soittaa, olisi harjoittelijalla hyvä olla jazz-tyylinen onttokoppainen kitara. Jazz-tyylisestä kitarasta saa muhkeaa ja pyöreää soundia, joka kuuluu jazz-musiikin estetiikkaan olennaisena osana. Syy ontolle kopalle löytyy myös sen akustisissa mahdollisuuksissa. Säestäessään Jim Hall pudottaa kitarasta äänenvoimakkuuden usein todella pienelle. Uskon sen johtuvan ensinnäkin siitä, että näin säestäjä ei jyrää solistia äänenvoimakkuudellaan. Lisäksi tällä tavalla perkussiivisuus korostuu, kun kitaraa pystyy soittamaan voimakkaammalla otteella.

Esimerkkinä Hallin äänenvoimakkuuden käytöstä säestyksen ja solististen roolien välillä voi kuulla esimerkiksi basisti Ron Carterin kanssa tehdyttä duolevyttä nimeltä *Alone Together* (1973). Arthur Schwartzin säveltämässä levyn nimikkokappaleessa *Alone Together* on kuultavissa Hallin hienoa säestystyöskentelyä ja äänenvoimakkuuden käyttöä. Kappale alkaa Jim Hallin voimakkailla soinnuilla, mutta hän siirtyy nopeasti kevyeen neljäsosasäestykseen. Ajassa 1:55 Jim Hall aloittaa oman soolonsa, jolloin on kuultavissa dramaattinen äänenvoimakkuuden voimistuminen kitaran volyymissa. Hänen siirtyessä soolosta takaisin säestykseen ajassa 3:38 on volyymin pudotus vastaavasti hyvin jyrkkä. Esimerkissä volyymin vaihtelut ovat suhteellisen äärimäisiä, mutta antavat hyvän demonstraation siitä, kuinka äänenvoimakkuuden käyttö on olennainen osa Jim Hallin säestystä.

8 Harjoitukset

Tarkoituksena oli luoda harjoituksia, joissa käytetään tekniikoita, joita Jim Hall hyödyntää säestäessään walkin bass -tekniikalla. Harjoitusten on tarkoitus toimia pohjatietona, josta tekniikkaan tutustuva saa käsityksen tekniikan mekaniikasta, ja näiden kautta kykenee itse soveltamaan tietoa eteenpäin.

HARJOITUS 1

ASTEIKON HARMONISOIMINEN DIATONISESTI
(DOMINANTTI BEBOP-ASTEIKKO)

SWING

MATIAS LUOTO

The musical score is written in 4/8 time and consists of three systems. The first system (measures 1-2) has chords F7, Gm7, Am7, Bb6, Cm7, Dm7, Eb6, and E7. The second system (measures 3-4) has chords F7, E7, Eb6, Dm7, Cm7, Bb6, Am7, and Gm7. The third system (measures 5-6) shows a C major scale in the treble clef and a bass line with notes 2, 1, 1, 2. The bass line notes correspond to the chord tones of the chords in the first system: F7 (1, 3, 5), Gm7 (3, 5, 7), Am7 (5, 7, 9), Bb6 (7, 9, 11), Cm7 (8, 10, 12), Dm7 (10, 12, 13), Eb6 (12, 13, 14), and E7 (13, 14, 15).

COPYRIGHT © MATIAS LUOTO

Kuvio 15. Harjoitus linjan diatonisesta harmonisesta

Diatonisen asteikon harmonisoimisen (kuvio 15) tarkoituksena on harjoituttaa kuljettamaan asteikkoa matalimmalla kielellä, samalla rakentaen harmonian bassoäänten päälle käyttäen asteikonääniä. Harjoitus on mahdollista toteuttaa

käyttäen mitä asteikkoa tahansa. F dominantti bebop-asteikko on valittu tähän harjoitukseen, sillä se on 8-sävelinen asteikko, jolloin siitä saadaan helposti rakennettua tasan menevä looppi, jota on helppo kerrata niin kauan kuin on tarve.

Kaikkien tekemiäni harjoitusten harjoittelu kannattaa aloittaa tutkimalla soinnut läpi ilman tempoa. Kun soinnut löytyvät jouhevasti, otetaan rytmi mukaan. Soitettaessa harjoitusta on tärkeää tavoitella hyvää swing-neljäosaa. Metronomin asettaminen iskuille 2 ja 4 voi auttaa hyvän svengin löytämisessä.

HARJOITUS 2
KROMAATTISEN LINJAN HARMONISOINTI

MATIAS LUOTO

Chord progression for the first system: F7, G \flat °7, Gm7, A \flat °7, Am7, B \flat 6, B°7, Cm7, D \flat °7, Dm7, E \flat 6, E7.

Chord progression for the second system: F7, E7, E \flat 6, Dm7, D \flat °7, Cm7, B°7, B \flat 6, Am7, A \flat °7, Gm7, G \flat °7.

Chord progression for the third system: F7.

COPYRIGHT © MATIAS LUOTO

Kuvio 16. Harjoitus kromaattisen linjan harmonisoinnista

Kromaattisen linjan harmonisointi harjoituksen (kuvio 16) tarkoituksena on harjoituttaa vasenta kättä niin, että sormet tottuvat motorisiin liikkeisiin, joita sointujen soittaminen bassolinjaa harmonisoidessa vaatii. Sointuihin totuttelu on

tärkeää, jotta säestäjä pystyy keskittymään bassolinjan luomiseen niin, että sointujen soittamista linjan päälle ei tarvitse juurikaan miettiä. Kromaattinen linja on harmonisoitu käyttäen pohjana F dominantti bebop-asteikkoa (F, G, A, Bb, C, D, Eb, E, F). Bebop-asteikon sävelille rakentuvat soinnut on rakennettu diatonisesti (asteikon mukaan). Bebop-asteikon ulkopuoliset äänet harmonisoidaan käyttäen dimisointuja.

HARJOITUS 3

KÄÄNNÖSTEN HARJOITTELU

MATIAS LUOTO

1. 6-SOINTU JA SEN KÄÄNNÖKSET

F^6 F^6/A F^6/C F^6/D F^6 F^6/D F^6/C F^6/A

2. 7-SOINTU JA SEN KÄÄNNÖKSET

F^7 F^7/A F^7/C F^7/Eb F^7 F^7/Eb F^7/C F^7/A

3. MOLLI7-SOINTU JA SEN KÄÄNNÖKSET

Fm^7 Fm^7/Ab Fm^7/C Fm^7/Eb Fm^7 Fm^7/Eb Fm^7/C Fm^7/Ab

4. DIMI7-SOINTU JA SEN KÄÄNNÖKSET

F^o7 F^o7/Ab F^o7/B F^o7/D F^o7 F^o7/D F^o7/B F^o7/Ab

COPYRIGHT © MATIAS LUOTO

Kuvio 17. Harjoitus käännösten hahmottamisesta

Harjoituksen 3 (kuvio 17) tavoite on harjaannuttaa säestäjää hahmottamaan sointujen eri käännöksiä. Harjoituksessa on neljä eri sointutyyppiä, mutta harjoitus on mahdollista toteuttaa käyttäen minkälaisia sointuja tahansa. Harjoitus soitetaan

osio kerrallaan niin, että alkuun käännökset voidaan soittaa ilman tempoa ja lopulta tempossa.

Kun käännökset sujuvat, voidaan eri sointuja alkaa sekoittamaan keskenään. Esimerkiksi voidaan aloittaa soittamalla F6-soinnun käännöksillä ylös, ja linjan tullessa alas soitetaan C7-soinnun käännöksiä.

HARJOITUS 4
BASSOÄÄNIEN LIIKUTTAMINEN
(12 TAKOIN BLUES)

SWING

MATIAS LUOTO

5

9

COPYRIGHT © MATIAS LUOTO

Kuvio 18. Harjoitus bassoäänien liikuttamisesta

Harjoituksen 4 (kuvio 18) tavoitteena on harjoitella bassoäänien liikuttamista, pitäen samalla harmonisointiin käytety sointu pakoillaan, tai liikuttaen sitä mahdollisimman vähän.

Harjoitus on kirjoitettu perinteiseen 12 tahdin bluesrakenteeseen, jossa jokaisen sointuasteen kohdalla on yhden tahdin ajan toistuva kuvio, jota toistetaan niin kauan kuin samaa sointua kestää.

Bassolinjaan olen saanut inspiraation Jim Hallille tyypillisistä bassoliikkeistä, ja harjoituksessa on tarkoitus demonstroida sekä harjoitella soittoa, jossa basson olessa aktiivinen on harmonia staattisempi.

9 Pohdinta

Työni tarkoituksena oli tutustua Jim Hallin tapaan säestää. Koska säestäminen kokonaisuudessaan on todella iso aihe, oli järkevää rajata sitä ja aloittaa yhdestä säestämisen osa-alueesta. Jim Hallin solistinen puoli oli aina ollut minulle tutumpaa, ja se oli kiehtonut minua aina sen melodisuuden ja rauhallisuuden takia.

Hallin tapa kehittää melodisia motiiveja on vertaansa vailla. Myöhemmin Jim Hallia kuunneltuani korvani poimivat hänen walking bass -säestyksen kappaleelta My Funny Valentine, jota on tässäkin työssä analysoitu. Juuri säestyksen perkussiivisuus oli elementti, joka kiinnosti ja kiinnitti ensimmäisenä huomioni.

Hänen säestämisensä analysoimisen jälkeen tuntuu oudolta, kuinka kauan kului, kunnes uskalsin alkaa tutustua siihen. Aikaisemmin tekniikka oli tuntunut liian haastavalta ja monimutkaiselta. Helppoa se ei ole vielä, mutta nyt koen saaneeni hyvän kuvan niistä osista, joista tekniikka koostuu, sekä siitä millaisia työkaluja sen toteuttaminen vaatii.

Tekniikan analysoimisen jälkeen tehdyt harjoitukset oli keino saada tiivistettyä sen olennaisimmat piirteet yksinkertaisiin harjoituksiin. Näiden yksinkertaisten harjoitusten tärkein anti on siinä, kuinka ne antavat kuvan tekniikasta, jonka avulla jokainen materiaaliin tutustuva voi kehittää harjoituksia eteenpäin.

Jim Hallin walking bass -tekniikka ei ole itsessään suuri mysteeri tai varjeltu salaisuus. Tekniikka koostuu jazz-kitaroinnin perus elementeistä, kuten sointukäännökset, Freddie Green -tyylinen säestys sekä hyvä äänenkuljetus. Niiden yhdistäminen kitaralla soitettuun walking bass -säestämiseen luovasti ja tyylinmukaisesti on haaste, jonka tutkiminen on ollut todella kehittävää.

Jim Hall on ollut soittajana minulle suuri esikuva. Mahdollisuus päästä syventymään hänen tapaansa säestää on ollut avartava kokemus. Olen aina kokenut suuren kynnyksen omien esikuvien musiikin perinpohjaiseen tutkimiseen. Koska ihailemani artisti, kuten Jim Hall, on minulle niin suuri ja vaikuttava hahmo musiikillisessa elämässäni, on hänen soittonsa tutkiminen tuntunut monesti pelottavalta. Tämän pelon uskon johtuvan siitä, että pelkään tekeväni vääriä tulkintoja tai, etten ymmärrä hänen soittoaan. Nyt tämän tutkimustyön jälkeen koen helpotusta sekä ylpeyttä tehdystä työstä.

Olen varma siitä, että tulevaisuudessa aion käyttää tätä työtä apuna jatkotutkimuksissa. Olen vakuuttunut, että haluan jatkaa Jim Hallin säestämisen tutkimista syvemmin ja laajentaa käsitystä hänen tavastaan säestää.

Lähteet

Bradford Robinso, J. N.d. Page, Walter (Sylvester). Oxford Music Online. Oxford University Press. Verkkoartikkeli. Viitattu 27.11.2017.
http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.jamk.fi:2048/subscriber/article/grove/music/20701?q=walter+page&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit

Drabkin, W. N.d. Non-harmonic note. Grove Music Online. Oxford University Press. Verkkoartikkeli. Viitattu 28.11.2017.
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.jamk.fi:2048/subscriber/article/grove/music/20039>

Dyson, G., Drabkin, W. N.d. Chromatic. Grove Music Online. Oxford University Press. Verkkoartikkeli. Viitattu 27.11.2017.
http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.jamk.fi:2048/subscriber/article/grove/music/05718?type=article&type=image&search=quick&q=chromatic&pos=1&_start=1#firsthit

Gridley, Mark C. 1994. Jazz Styles: History and Analysis. New Jersey: A Simon & Schuster Company.

Hall, Devra 2004. Sketches from PROS Folios: Jim Hall.
 Verkkoartikkeli. Viitattu 21.4.2017.
<http://www.jimhallmusic.com/about.aspx>

Hall, Jim 1990. Exploring Jazz Guitar. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation

Hall, Jim. 1994. Jim Hall – Jazz Guitar Master Class (Part 2).avi. YouTube-video.
 Viitattu. 28.4.2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=0R2CO56lcHc&t=2178s>

Herrera, J. 2010. Bass Player. Play Bass!. Music Periodicals Database. Verkkoartikkeli.
 Viitattu 27.11.2017.
<https://search-proquest-com.ezproxy.jamk.fi:2443/iimp/docview/763168286/9FF4CA5CA4784606PQ/5?accountid=11773>

Hirsijärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2010. Tutki ja kirjoita. 15-16. p. Helsinki: Tammi.

Houghton, S. 1982. A Guide for the Modern Jazz Rhythm Section. Oskaloosa, Iowa: C.L. Barnhouse Company

Joutsenvirta, A., Perkiömäki, J. N.d. Musiikinteoria 1. Hajasävelet. Verkkoartikkeli. Viitattu 17.12.2017

<http://www2.siba.fi/muste1/index.php?id=15&la=fi>

Rolf, J., Kangas, J. 2001. Jazz- koko tarina. Helsinki: A Bonnier Group Company.

Schuller, G. N.d. Walking bass. Oxford Music OnMaline. Oxford University Press. Verkkoartikkeli. Viitattu 27.11.2017.

http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.jamk.fi:2048/subscriber/article/grove/music/29835?q=walking+bass&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&start=1#firsthit

Viinikainen, T. 2013. Komppi elää!. Idemco Oy/Riffi-julkaisut.