

Lohikäärmeen kesytys

Mehlianan musiikin opiskelu analyysin avulla

Aaro Laitinen

Opinnäytetyö

Toukokuu 2018

Kulttuuriala

Musiikkipedagogi (AMK), musiikin tutkinto-ohjelma

Instrumenttipedagogi

Tekijä(t) Laitinen, Aaro	Julkaisun laji Opinnäytetyö, AMK	Päivämäärä Toukokuu 2018
	Sivumäärä 65	Julkaisun kieli Suomi
		Verkojulkaisulupa myönnetty: x
Työn nimi Lohikäärmeen kesytys Mehlianan musiikin opiskelu analyysin avulla		
Tutkinto-ohjelma Musiikin tutkinto-ohjelma		
Työn ohjaaja(t) Ari Korhonen		
Toimeksiantaja(t)		
Tiivistelmä <p>Opinnäytetyön taustana oli kiinnostus Mehliana -kokoonpanon musiikkiin, sen rytmikkaan, harmoniaan sekä melodiikkaan. Tarkoituksena oli Mehlianan musiikin tarkan analyysin kautta löytää ne keinot, joiden avulla tätä musiikin lajia voi opetella soittamaan. Tämän lisäksi tavoitteena oli kehittää mm. kuulonvaraista oppimista, musiikin analyysi- sekä tiedon käytäntöön soveltamisen taitoja.</p> <p>Opinnäytetyötä varten tehtiin transkriptio Mehlianan ”Just call me a nige” -kappaleen live-taltiointista vuodelta 2013. Tätä transkriptiota käytettiin Mehlianan musiikin analyysin pohjana. Transkriptiota ei liitetty kokonaisuudessaan opinnäytetyöhön sen pituuden takia, vaan siitä poimittiin erilaisia musiikillisia ilmiöitä kuvaavia nuottiesimerkkejä. Analyysissä on kuvattu tarkasti kaikki tärkeimmät tutkimuskohteen sisältämät rytmiset, harmoniset ja melodiset musiikilliset ilmiöt. Lähdemateriaalina olivat useat musiikinteorian oppikirjat sekä soitonoppaat.</p> <p>Analyysissä selvisi mm. miten Brad Mehldau soittaa 7/4 -tahtilajissa, ja millaisia menetelmiä hän käyttää luodessaan uutta harmoniaa improvisoidessaan. Analyysin pohjalta saatiin muodostettua selkeitä musiikillisten ilmiöiden kategorioita, joiden pohjalle Mehlianan musiikki rakentuu. Lisäksi havaittiin miten Mehldau kontrolloi kappaleen rakennetta kasvattamalla ja purkamalla intensiteettiä.</p> <p>Tutkimustulokseksi saatiin näiden kategorioiden ja kokonaisuuden analysoinnin kautta viisivaiheinen harjoitteluprosessi, jonka kautta Mehlianan edustamaa musiikin lajia voi oppia soittamaan. Vaikka opinnäytetyö tehtiin kosketinsoittajan näkökulmasta, voidaan tuloksia soveltaa myös muille instrumenteille.</p>		
Avainsanat (asiasanat) Brad Mehldau, Mehliana, transkriptio, improvisaatio, rytmikka		
Muut tiedot (salassa pidettävät liitteet)		

Author(s) Laitinen, Aaro	Type of publication Bachelor's thesis	Date May 2018 Language of publication: Finnish
	Number of pages 65	Permission for web publication: x
Title of publication Taming the dragon Learning of Mehliana's music by means of analysis		
Degree programme Degree Programme in Music		
Supervisor(s) Korhonen, Ari		
Assigned by		
<p>Abstract</p> <p>In the background of the thesis was an interest in the Mehliana ensemble's music, its rhythms, harmonies and melodies. The purpose was to find ways in which it would be possible to learn to play this type of music by accurately analysing Mehliana's music. In addition to this, the objectives included, for example, developing learning by hearing and musical analysis skills as well as the skills of applying knowledge to practice.</p> <p>A live recording of Mehliana's song "Just call me a nige" from 2013 was transcribed for the thesis. The analysis of Mehliana's music was based on this transcription. The whole transcript was not included in the thesis due to its length. Instead, examples representing different musical phenomena were selected from it. The analysis describes precisely all the main rhythmic, harmonic and melodic phenomena of the research subject. The source material included several music theory, piano and improvisation books.</p> <p>The analysis revealed, for example, how Brad Mehldau plays in the 7/4 time, and what methods he uses while creating new harmonies in his improvisations. Based on this analysis, it was possible to form distinct categories of the musical phenomena on which Mehliana's music is based. In addition, it was discovered how Mehldau controlled the song's form by increasing and decreasing musical intensity.</p> <p>Based on these categories and the overall analysis, a five-stage rehearsal process was created for learning how to play the type of music that Mehliana represents. Even though the thesis was made from the perspective of a keyboard player, the results are adaptable to other instruments as well.</p>		
Keywords/tags (subjects) Brad Mehldau, Mehliana, transcription, improvisation, rhythmic		
Miscellaneous (Confidential information)		

Sisältö

1	Johdanto.....	7
1.1	Tutkimusongelma	8
1.2	Opinnäytetyön tarkoitus ja tavoitteet	8
2	Tutkimuksen kuvaus.....	9
2.1	Laadullinen tutkimus	9
2.2	Transkriptiot tutkimusmenetelmänä.....	10
2.3	Tutkimuskohteen rajaus	11
2.4	Transkriptioiden tekeminen käytännössä.....	12
2.5	Tutkimuksen luotettavuus	13
2.6	Pohjatiedot.....	13
3	Taustatietoa tutkimukseen	14
3.1	Brad Mehldaun henkilöhistoriaa	14
3.2	Mehliana	15
3.3	Improvisaatio.....	16
3.4	Aiemmat tutkimukset	17
4	Tutkimuksen kannalta keskeisiä käsitteitä	18
5	Harmonia- ja melodia-analyysi.....	24
5.1	Bassoriffit	24
5.1.1	Ensimmäinen riffi	24
5.1.2	Toinen riffi	25
5.1.3	Kolmas riffi.....	26
5.1.4	Neljäs riffi.....	27
5.2	Moodien käyttö	28
5.3	Bluesasteikkojen ja -sävelikön käyttö.....	30

	2
5.4 Pentatoniikka.....	32
5.5 Arpeggiot.....	33
5.6 Kolmisointujen käyttö.....	34
5.7 Unisonot.....	38
5.7.1 Täydelliset unisonot.....	38
5.7.2 Osittaiset unisonot.....	39
5.7.3 Vastaliike ja stemmasoitto	40
6 Rytmiiikan analyysi.....	41
6.1 7/4 vai 7/8?	41
6.2 Kappaleen perusjako	42
6.3 Variaatiot ja niiden ilmeneminen	44
6.3.1 7/16 -alijaon ilmentymät.....	44
6.3.2 7/4:n, 7/8:n ja 7/16:n samanaikaisuudet.....	45
6.3.3 7/4 jako 28/16:n pohjalta	47
6.4 Sekvenssit.....	49
7 Yhteenveto analyysistä	51
7.1 Rakenteen hallinta intensiteetin kautta	51
7.2 Musiikin perussisältö	53
7.3 Musiikin perussisällön variointimenetelmät.....	54
7.4 Musiikin perussisällön rikkomismenetelmät	54
8 Tutkimustulokset/pedagoginen näkökulma.....	55
8.1 Kokonaisuuden hahmottaminen.....	56
8.2 Perussisällön opetteleminen.....	57
8.3 Perussisällön variointi.....	57
8.4 Perussisällön rikkominen	58
8.5 Kokonaisuuden hallinta.....	58

9	Pohdinta	59
	Lähteet	62
	Liitteet	65
	Liite 1. Taulukko eri elementtien kuvastamasta rytmikasta	65

Kuviot

Kuvio 1. C-duuripentatoninen asteikko	19
Kuvio 2. C-duuripentatonisen asteikon viides moodi	19
Kuvio 3. C-mollipentatoninen asteikko	19
Kuvio 4. C -pohjainen ns. bluesasteikko.....	20
Kuvio 5. C -pohjainen duurisävyinen bluesasteikko	21
Kuvio 6. C -pohjainen bluessävelikkö.....	21
Kuvio 7. Riffi 1	24
Kuvio 8. Riffi 1 – duurivariaatio	25
Kuvio 9. Riffi 1, rytminen variaatio	25
Kuvio 10. Riffi 1, harmoninen variaatio	25
Kuvio 11. Riffi 2, perusäänet ja kvintit	26
Kuvio 12. Riffi 3	26
Kuvio 13. Riffi 3, variaatio 1.....	26
Kuvio 14. Riffi 4	27
Kuvio 15. Riffi 4, variaatio 1.....	27
Kuvio 16. Riffi 4, variaatio 2 (molli).....	27
Kuvio 17. F -doorinen fraasi	28
Kuvio 18. Asteikkomainen moodien käyttö vallitsevan harmonian mukaisesti	29
Kuvio 19. Esimerkki samalle pohjasävelelle rakentuvien moodien vaihtelusta.....	29
Kuvio 20. Bluesesimerkki 1.....	30
Kuvio 21. Bluesesimerkki 2.....	31
Kuvio 22. Bluesesimerkki 3.....	31
Kuvio 23. Bluesesimerkki 4.....	31
Kuvio 24. Esimerkki F-mollipentatonisen käytöstä.....	32
Kuvio 25. Sekvenssi F-mollipentatonisen mukaisesti	32
Kuvio 26. Arpeggio - doorinen.....	33
Kuvio 27. Arpeggio - pitkä	33
Kuvio 28. Arpeggioiden käyttö vallitsevan harmonian mukaisesti	34
Kuvio 29. Sointujen lisääminen kolmisointujen avulla	34
Kuvio 30. Sointujen lisääminen kolmisointujen avulla 2	35

Kuvio 31. Kolmisointujen käyttö harmonian luomisessa 1.....	36
Kuvio 32. Kolmisointujen käyttö harmonian luomisessa 2.....	36
Kuvio 33. Kolmisointujen käyttö - yhteiset sävelet	37
Kuvio 34. Täydellinen unisono - lyhyt	39
Kuvio 35. Täydellinen unisono – pitkä	39
Kuvio 36. Osittainen unisono	40
Kuvio 37. Vastaliike ja stemmasoitto.....	40
Kuvio 38. Tahdin jakautuminen $(4/8 + 3/8) \times 2$	43
Kuvio 39. $2 \times (4/8 + 3/8)$ kuvio sekä bassossa, että melodiassa.....	43
Kuvio 40. $2 \times (4/8 + 3/8)$ jako unisonon kanssa.....	44
Kuvio 41. Tahdin jakautuminen $7/16$ -ryhmiin.....	44
Kuvio 42. $7/16$ -jako tahdin ensimmäisellä puoliskolla	45
Kuvio 43. $7/4$ ja $7/8$ samanaikaisesti	46
Kuvio 44. $7/4$ ja $7/16$ samanaikaisesti	46
Kuvio 45. "28/16" tahti 1.....	47
Kuvio 46. "28/16" tahti 2.....	47
Kuvio 47. "28/16" tahti 3.....	48
Kuvio 48 "28/16" tahti 4.....	48
Kuvio 49. $3/16$ -sekvenssi.....	49
Kuvio 50. Tahdin toiselta kahdeksasosalta alkava $3/16$ -sekvenssi.....	50
Kuvio 51. $3/16$ -sekvenssi ja $7/8$ bassokuvio samanaikaisesti	50
Kuvio 52. $3/8$ sekvenssi	51
Kuvio 53. Graafinen kuvaus kappaleen intensiteetin ja harmonian/rytmiikan varioinnin suhteesta	52
Kuvio 54. Harjoitteluprosessi	56
Kuvio 55. $7/4$ tahtilajin perusharjoitus	57
Kuvio 56. Esimerkki perussisällön varioinnin harjoittelusta	58
Kuvio 57. Esimerkki perussisällön rikkomisesta	58

Taulukot

Taulukko 1. Kooste riffien perusmuodoista	28
Taulukko 2. Kooste "ulossoitto"-tekniikoista kolmisointujen avulla.....	38

1 Johdanto

Tämän opinnäytetyön idea lähti siitä, kun noin kolme vuotta sitten kuulin ensimmäistä kertaa pianisti Brad Mehldaun ja rumpali Mark Guilianan muodostaman duon (Mehliana) julkaisemaa musiikkia. Pidín heti ensi kuulemalta tästä musiikin lajista, ja halusin luonnollisesti myös oppia soittamaan sitä. Kuitenkin ilman tarkempaa perehtymistä aiheeseen huomasin, että omat tietoni ja taitoni eivät riittäneet samankaltaisen musiikillisen sisällön tuottamiseen. Olin jonkin verran jo aiemmin soittanut esimerkiksi 5/8, 11/8 -tahtilajeissa, mutta näistä kokemuksista kertynyt tieto ei vielä riittänyt Mehlianan kaltaisen musiikin soittamiseen. Tästä syntyi ajatus, että haluan tutkia tätä musiikin lajia tarkemmin.

Kun perehdyin alustavasti tähän musiikin lajiin huomasin siinä olevan samanaikaisesti sekä jotain tuttua, että tuntematonta. Harmoniakulut sekä melodiikka olivat erittäin luontevan kuuloisia, mutta niiden suhde vallitsevaan rytmikkaan tuntui lähtökohtaisesti hieman vieraalta. Erityisen hienoksi koin Mehlianan musiikissa sen, miten musiikki on samaan aikaan monimutkaista ja luontevaa, sekä sen että rakenteen hallinta intensiteetin kontrolloinnin kautta on niin vahvaa.

Tässä musiikin lajissa rytmikalla on vahva rooli, usein niin että kappaleiden tahtilajit ovat jotain muuta kuin yleisimpiä 4/4 ja 3/4 -tahtilajeja. Esimerkiksi 7/4 -tahtilaji on yleinen. Toinen tämän kokoonpanon musiikin tunnusomainen piirre on se, että Mehldau soittaa kaiken sävelmateriaalin itse (bassolinjat, harmoniat ja melodiat). Hän käyttää tähän pääasiassa sähköpianoa ja syntetisaattoreita, melko vähän jazzissa perinteistä akustista pianoa. Kolmas tähän musiikin lajiin liittyvä piirre on se, että kappaleet ovat Mark Guilianan haastattelun perusteella lähes kokonaan improvisoituja, kappaleiden sävellyksellisten runkojen rajoituksessa lyhyisiin riffeihin, sointuprogressioihin tms. (Mark Guiliana Interview I'd Hit That Podcast FULL 2013).

Mehliana -kokoonpanon musiikkia voisi siis kuvata lähes vapaaksi improvisoinniksi, jossa koko harmoninen ja melodinen vastuu on kosketinsoittajalla, ja tämän lisäksi rytmikalla on vahva rooli. En ole kuullut vastaavanlaista musiikkia minkään muun kokoonpanon julkaisemana, joten koska halusin tutkia tätä musiikin lajia tarkemmin, ainoa vaihtoehtoni oli päättää tutkia juuri Mehliana -kokoonpanon musiikkia.

1.1 Tutkimusongelma

Tutkimusongelmakseni nousi se, että miten voisi opetella soittamaan tätä musiikin lajia, jota Mehliana -kokoonpanon musiikki edustaa. Musiikin lajin perusteisiin kuuluvat mm. parittomat tahtilajit, rytmiiän vahva rooli kokonaisuudessa, modaalisuus, sekä se että musiikki on suurelta osin improvisoitua. Tämä tutkimusongelma valikoitui sen takia, että aiempi musiikillinen ymmärrykseni ei riittänyt tämän musiikin lajin opettelemiseen. Pitää myös ottaa huomioon se, että pelkästään rytmiiän tai harmonisen sisällön ymmärtäminen ei vielä anna eväitä tämän kaltaisen (tai minkään muunkaan) musiikin tuottamiseen. Tähän tarvitaan näiden musiikillisten ilmiöiden hahmottamisen lisäksi ymmärrystä siitä, miten nämä asiat liittyvät toisiinsa, sekä kokonaisuuteen.

Tähän ongelmaan ratkaisun etsimiseksi olen määritellyt kaksi tarkentavaa tutkimuskysymystä, joiden pohjalle opinnäytetyöni rakentuu.

1. Minkälaista rytmiiä Mehlianan musiikki sisältää?
2. Minkälaista harmoniaa ja melodiikkaa Mehlianan musiikki sisältää?

Näihin kysymyksiin vastaaminen on olennaista tutkimusongelman ratkaisemisen kannalta, koska ennen kuin voi opetella itselleen uudenlaista musiikkia täytyy ensin ymmärtää, minkälaisista musiikillisista ilmiöistä se koostuu.

1.2 Opinnäytetyön tarkoitus ja tavoitteet

Tämän opinnäytetyön tarkoitus on löytää vastaus tutkimusongelmaan, eli löytää keinot siihen, miten Mehliana -kokoonpanon tyylistä musiikkia voisi opetella soittamaan. Tavoitteenani on siis saada selville ne lainalaisuudet, joiden mukaan Brad Mehldau tuottaa tätä musiikkityyliä, koska näiden lainalaisuuksien löytämisen kautta tämän tyylin opettelu mahdollistuu. Teen tämän opinnäytetyön kosketinsoittajan näkökulmasta, enkä käsittele tarkemmin rumpalin roolia musiikin kokonaisuudessa. Tutkimustulokset ovat kuitenkin sovellettavissa myös muille instrumenteille.

Koska opinnäytetyöni tavoitteena on löytää keinot tämän musiikin lajin opetteluun, tähän työhön liittyy kiinteästi myös pedagoginen puoli. Näitä samoja opetteluun keinoja voidaan käyttää myös opettamisessa, joko sellaisenaan tai sovellettuina. Lisäksi

tavoitteenani on saada aikaiseksi tietoa siitä, miten Mehlianan musiikin kaltaista monimutkaista rytmiiikkaa voisi opetella improvisoinnin näkökulmasta.

Opinnäytetyön tekemisen myötä pyrin myös kehittämään useita omia ammatillisia ja musiikillisia taitojani, kuten musiikin hahmottamista kuulonvaraisesti (sekä kokonaisuuden, että yksityiskohtien tasolla), musiikkianalyysin tekemisen taitoja, ja analyysin soveltamisen taitoja.

2 Tutkimuksen kuvaus

2.1 Laadullinen tutkimus

Opinnäytetyöni pohjana on laadullisen tutkimuksen menetelmät ja periaatteet. Näihin kuuluvat sekä induktiivisuus (aineistolähtöisyys), että tutkijan tulkintojen ja lähtökohtien vaikutuksen tunnustaminen löydettyjen asioiden tarkastelussa sekä johtopäätösten tekemisessä. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.) Nämä molemmat lähtökohdat ovat läsnä tässä opinnäytetyössä kuvatussa tutkimuksessa.

Laadullisen tutkimuksen lähtökohtana on todellisen elämän kuvaaminen, ja tutkimuksessa pyritään tutkimaan kohdetta mahdollisimman kokonaisvaltaisesti. Laadullisessa tutkimuksessa myös tutkija itse on osa tutkimusta. Tutkija ei voi sanoutua irti arvolähtökohdista, tai saavuttaa täydellistä objektiivisuutta, koska tietäjä (tutkija) ja se mitä tiedetään liittyvät kiinteästi toisiinsa ja tutkijan arvot vaikuttavat siihen miten pyrimme ymmärtämään tutkittavaa ilmiötä. Yleisesti ottaen laadullisessa tutkimuksessa tavoitteena on enemmän "löytää tai paljastaa tosiasioita kuin todentaa jo olemassa olevia (totuus)väittämiä". (Hirsijärvi, Remes & Sajavaara 2007, 157.)

Käytän tutkimuksessani laadullisen tutkimuksen piiriin kuuluvaa hermeneuttista tutkimusstrategiaa. Hermeneuttisessa tutkimusstrategiassa korostetaan mm. taiteen ilmiöiden ja ajattelun merkityksen tutkimisen subjektiivista tulkinnallisuutta. (Menetelmäpolku 2015.)

Laadullisen tutkimuksen yhteydessä puhutaan harkinnanvaraisesta poiminnasta, jolloin tutkimus perustuu suhteellisen pieneen tapausmäärään. Keskeistä tutkimuksen edustavuuden kannalta on se, että tutkimusaineisto on tarkoituksenmukaista sekä sisällöllisesti, että määrällisesti. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.) Rajaan tutkimusaineiston tarkasti edustamaan juuri edellä kuvattua musiikin lajia.

2.2 Transkriptiot tutkimusmenetelmänä

Transkriptiot ovat laajalti tunnustettu musiikin opiskelumenetelmä. Monissa soitonopiskelua käsittelevissä kirjoissa painotetaan transkriptioiden tekemistä, kuten esimerkiksi Mark Levine kirjassaan "The Jazz Piano Book" (Levine 1989, 269). Toisessa kirjassaan "The Jazz Theory Book" Levine esittää perusteluksi ennen kaikkea sen, että verrattuna valmiiksi nuotinnettuun opiskelumateriaaliin, transkriptiota tehdessä musiikista kuulee sävelten lisäksi kaiken muun musiikkiin liittyvän, kuten artikuloinnin, dynamiikan, fraseerauksen ja intensiteetin (Levine 1995, 251).

Bert Ligon (2001, 405) vertaa transkriptioiden tekemisen kautta tapahtuvaa matkimisen kautta oppimista siihen, miten lapsi kasvaa omaksi ainutkertaiseksi yksilöksi, vaikka oppiminen tapahtuu aluksi vanhempia imitoimalla. Historiallisesta näkökulmasta matkiminen oli aikanaan ainoa keino, jolla jazz siirtyi muusikolta ja sukupolvelta toiselle (mts. 405). Opinnäytetyössään Eemeli Männistö lisäksi sanoo, että "Transkriptiot vastaavat kysymykseen, millaisia esteettisiä valintoja ja improvisaatiomenetelmiä jossain musiikkityylissä tai esteettisessä ympäristössä suositaan" (Männistö 2016, 21).

Tutkimusmenetelmäksi transkriptiot soveltuvat tässä tapauksessa juuri tästä syystä. Koska tutkimusongelmani liittyy nimenomaan Mehlianan edustaman musiikin tyylin opettelemiseen, transkriptiomenetelmän avulla saadaan pelkän musiikinteoreettisen tiedon lisäksi tietoa tämän musiikin tyylin estetiikasta.

Männistö jakaa transkriptiomenetelmän oppimisprosessina viiteen vaiheeseen. Nämä vaiheet ovat; kuunteleminen, nuotintaminen, analyysi, soittaminen ja soveltaminen. Männistön mukaan tärkein näistä vaiheista on analyysi, jossa pyritään päästä kohteena olevan soittajan ajatusprosesseihin käsiksi. (Männistö 2016, 4-5.)

Männistö mainitsee opinnäytetyössään myös sen, että transkriptioprosessi menettää tehokkuuttaan, mitä enemmän niitä (huolellisesti) tehdään. Ensimmäisestä opitaan useimmiten eniten, koska siitä saatu tieto on uutta. (Männistö 2016, 11.) Tämä tukee harkinnanvaraista poimintaa tutkimusaineiston rajaamisessa, jossa rajatusta otannasta pyritään johtamaan laajemmin sovellettavaa tietoa edustavuuden perusteella.

Transkriptioiden analysointi vaatii Männistön mukaan syvällistä ymmärrystä melodian ja harmonian suhteesta. Lisäksi se vaatii melodisten ja rytmisten motiivien/fraasien, ja muiden musiikillisten ilmiöiden tunnistamista. (Männistö 2016, 5.) Perustan transkription analyysin aiemmin hankittuun tietoon musiikillisista ilmiöistä, mutta perustelen päätelmäni transkriptiosta irrottamillani nuottiesimerkeillä. Lisäksi avaan luvussa 4 joitain oleellisia ilmiöitä sekä käsitteitä analyysini kannalta.

Transkriptioanalyysin kautta hankitusta tiedosta pyrin seuraavassa vaiheessa muodostamaan sellaisia kategorioita, jotka kuvaavat mahdollisimman selkeästi tutkimuskohteen mukaista musiikillista estetiikkaa. Tutkimusprosessin viimeisessä vaiheessa muodostan näiden kategorioiden pohjalta oppimisprosessin, jota seuraamalla tämän musiikin lajin tunnusomaiset harmoniset ja rytmiset piirteet voidaan opetella.

Tämä transkriptioiden analyysimenetelmä vastaa fenomenologis-hermeneuttista analyysiä. Hermeneuttisella analyysillä tarkoitetaan analyysiä, jossa ymmärtämiseen tähdätään systemaattisella tulkintaprosessilla. Tätä kutsutaan hermeneuttiseksi kehäksi: ”yksityiskohtien tulkinta vaikuttaa kokonaisuuden tulkintaan ja tutkimuskohteesta tehtyjen tulkintojen uudelleen tulkitseminen tuottaa yhä laajenevaa ymmärrystä kohteesta.” Fenomenologiseen analyysiin liittyvän tutkijan kokemuksen ja ymmärrysprosessin tarkastelun liittäminen tähän hermeneuttiseen kehään muodostaa tämän tutkimuksen analyysin lähtökohdan. (Menetelmäpolku 2015.)

2.3 Tutkimuskohteen rajaus

Vaikka tutkimuksen tarkoitus on löytää keinot Mehliana -kokoelman tyyllisen musiikin opetteluun yleisesti ottaen, on järkevää tehdä se rajatummasta otannasta. Näin on mahdollista tehdä tutkimuskohteesta tarkempaa ja syvällisempää analyysiä. Olen valinnut tutkimuskohteeksi yhden mielestäni hyvin tätä tutkimusongelman kannalta merkityksellistä musiikin lajia kuvaavan kappaleen. Tässä kappaleessa tulee hyvin

esiin Mehlianan musiikille tyypillinen monimutkainen 7/4 -tahtilajin rytmiiikka, modaalinen melodiikka, sekä improvisaation suuri rooli. Tämä valinta perustuu subjektiiviseen näkemykseeni siitä, että juuri tämä kappale on erityisen hyvin näitä musiikillisia ilmiöitä kuvaava. Tämän kappaleen analyysin tuottaman ymmärryksen avulla pyrin löytämään pedagogisia näkökulmia tutkimusongelman ratkaisemiseksi.

Kappaleeksi valikoitui ”Just call me a nige” -kappaleen livetaltiointi vuodelta 2013. Tämä taltiointi jakautuu neljään isompaan kokonaisuuteen. Keskityn analyysissäni näistä intron jälkeiseen toiseen osaan, jonka aikana Mehldau soittaa vuoropuhelun omaisen pitkän soolon Rhodes -sähköpianolla ja Prophet '08 -syntetisaattorilla. Samaan aikaan hän soittaa vasemmalla kädellään bassolinjan. Tämä kappaleen jakso on vaihtelevin, ja sisältää kaikki tutkimuksen kannalta oleelliset musiikilliset elementit, kuten 7/4 -rytmiikan rikasta variointia, modaalisia melodioita, uuden harmonian luomista melodialinjoilla yms.

Transkriptio sisältää myös intron ja tämän soolajakson jälkeisen interlude -tyyppisen rauhoittumisjakson, mutta ei kappaleen viimeistä osaa. Tämä sen takia, että viimeinen osa vaihtuu 4/4 -tahtilajiin, ja on estetiikaltaan täysin erilainen kuin kappaleen aiemmat osat. Näin ollen kappaleen loppupuoli ei vastaa yhtä hyvin tutkimusongelman ratkaisemisen kannalta tärkeisiin tarkentaviin tutkimuskysymyksiin.

2.4 Transkriptioiden tekeminen käytännössä

Käytin transkriptioiden tekemisen apuna Transcribe -nimistä tietokoneohjelmaa, jolla pystyin tarvittaessa hidastamaan soivaa musiikkia sekä tekemään toistuvia luuppeja tarkoilla rajauksilla. Lisäksi ohjelma tarjosi minulle mahdollisuuden käyttää äänenväriin säätöä eli ekvalisointia apunani, pystyin esimerkiksi tarvittaessa häivyttämään basson soivasta kuulokuvasta.

Nuotinnuksen tein Sibelius -nuotinnusohjelmalla, jotta sain nuottikuvasta heti mahdollisimman selkeän, ja että pystyin kuuntelemaan nuottikuvaa tietokoneohjelman omilla soundeilla (esim. e piano, bass synth yms.). Tämä oli oleellista transkriptioiden tarkkuuden takaamiseksi, koska näin pystyin vertaamaan Sibelius -ohjelman tuottamaa kuulokuvaa alkuperäiseen.

2.5 Tutkimuksen luotettavuus

Tämän tutkimuksen luotettavuuden perusedellytys on hyvin tehty transkriptio. Tämän takia, että tarkempi analysointi pelkästään kuulonvaraisesti on vaikeaa, ellei mahdotonta, mutta ainakin huomattavasti epäluotettavampaa. Näin toteutettuna tutkimukseni luotettavuus kasvaa, koska aineistoon on mahdollista palata, ja voin esittää aineistosta esimerkkejä. Lukija voi myös näin halutessaan helposti kuunnella miltä esittämäni esimerkit kuulostavat alkuperäisellä tallenteella. Lisäksi tutkimuksen tekijän kyky tehdä transkriptio, sekä analyysi on oleellinen osa tutkimuksen luotettavuutta.

Tämäntyyppisen tutkimuksen luotettavuudelle on tärkeää tutkimuksen vaiheiden tarkka raportointi (Hirsijärvi, Remes & Sajavaara 2007, 227). Pyrinkin kuvaamaan opinnäytetyössäni koko tutkimusprosessin kaikki vaiheet mahdollisimman tarkasti. Liitän analyysiini transkriptiosta irrotetut nuottiesimerkit kaikista niistä musiikillisista ilmiöistä, joita olen tutkimuskohteestani löytänyt. Pyrin myös perustelemaan analyysini mahdollisimman tarkasti viitaten näihin nuottiesimerkkeihin.

Pitää myös ottaa huomioon se, että osa näistä musiikillisista ilmiöistä on subjektiivisia (kuten musiikin intensiteetin kokeminen). Lisäksi joissain analysoitavissa musiikillisissa tilanteissa voi olla useampi kuin yksi mahdollinen ja perusteltu tulkinta. Mainitsen tämän kaikissa niissä kohdissa, joissa on kyseessä tämän kaltainen tilanne, mutta teen lopulliset päätökset kuitenkin perustuen omaan subjektiiviseen musiikin kokeamiseen tai kuulokuvaan.

2.6 Pohjatiedot

Tässä opinnäytetyössä käsittelem sellaisia musiikillisia aiheita ja konsepteja, että niiden ymmärtäminen vaatii lukijalta melko laajaa aiempaa musiikinteorian ja -termien ymmärrystä. Musiikinteorian ja rytmiikan perustermejä en tässä opinnäytetyössä tarkemmin selitä, mutta seuraavissa luvuissa käyn kuitenkin läpi tämän työn kannalta oleellisia termejä ja ilmiöitä läpi, sekä kerron tutkimusaiheen taustoista.

3 Taustatietoa tutkimukseen

3.1 Brad Mehldau'n henkilöhistoriaa

Brad Mehldau on jazzpianisti, joka on esiintynyt ympäri maailmaa ja tehnyt levytyksiä 1990-luvulta lähtien. Kuuluisia levytyksiä ovat mm. vuodesta 1996 alkaen tehdyt triolevytykset nimeltään Art of the Trio. Näitä levytyksiä hän on tehnyt yhteensä viisi. Samalla ajanjaksolla Mehldau teki myös soolopianoäänityksiä, mm. Elegial Cycle -nimisen albumin. Studioäänitysten lisäksi Mehldau on julkaissut useita livelevyjä, mm. Brad Mehldau Trio Live (vuonna 2008) ja Live in Marciac (vuonna 2011), johon sisältyi myös dvd Mehldaun, Kevin Haysin ja Patrick Zimmerlin yhteistyön tuloksesta vuoden 2006 esiintymisestään. Vuonna 2013 Mehldau teki useita yhteiskiertueita muiden tunnettujen muusikoiden kanssa. Näihin sisältyi sekä mandoliinivirtuoosi Chris Thilen, pianisti Kevin Haysin, sekä rumpali Mark Guilianan kanssa Mehliana -nimen alla tehdyt kiertueet. (Bradmehdau, N.d.) Koska Mehliana -kokoonpanon musiikki on valikoitunut tutkimuskohteekseni, käsittelen tätä kokoonpanoa vielä erikseen seuraavassa luvussa.

Mehldautta pidetään ennen kaikkea improvisoijana, ja hän vaalii sitä yllätyksellisyyttä ja ihmeitä, joita spontaanien musiikillisten ideoiden hetkessä tuottamista voi syntyä. Toisaalta hänellä on suuri mielenkiinto musiikin formaaliin arkkitehtuuriin, ja tämä vaikuttaa kaikkeen hänen soittamiseensa. Hänen soitossaan musiikillisten rakenteiden ajattelu palvelee vahvana ja ilmaisuvoimaisena työkaluna. Nämä Mehldaun musiikillisen persoonallisuuden kaksi eri puolta leikkitelevät hänen soitossaan toistensa kanssa, ja lopputulosta voisi usein kuvailla jonkinlaiseksi kontrolloiduksi kaaokseksi. (Bradmehdau N.d.)

Soolo- ja trioprojektien lisäksi Brad Mehldau on työskennellyt monien tunnettujen jazzmuusikoiden kanssa. Hän on esiintynyt niin Joshua Redmanin yhtyeen, kuin mm. Pat Methenykin kanssa. Näistä jälkimmäisen kanssa hän on esiintymisten ohella tehnyt myös levytyksiä, samoin kuin Charlie Hadenin ja Lee Konitzinkin kanssa. Lisäksi hän on toiminut ns. rivimuusikkona niin Michael Breckerin, Wayne Shorterin kuin John Scofieldinkin levytyksissä, muiden muassa. (Bradmehdau N.d.)

3.2 Mehliana

Mehliana on Brad Mehldaun ja Mark Guilianan muodostama duo, joka on julkaissut yhden studioalbumin nimeltään "Mehliana: Taming the Dragon". Lisäksi kokoonpano on julkaissut kolme liveäänitystä/-videointia, jotka löytyvät sekä Brad Mehldaun omalta internetsivustolta, että ainakin Youtube -videopalvelusta. Yhtyettä kuvataan Brad Mehldaun sivustolla elektroniseksi duoksi, jossa Mehldau soittaa Fender Rhodesia sekä syntetisaattoreita, ja Mark Guiliana rumpuja sekä efektejä (Mehliana: Taming the dragon N.d.).

Mark Guilianan mukaan kokoonpanon musiikki lähti alun perin täysin vapaasta improvisaatiosta, mutta muotoutui sellaiseksi, että heillä on joitain ideoita (esim. 4 tai 8 tahdin melodia, tietty sointuprogressio tms.) jokaiseen kappaleeseen. Näiden ideoiden sisällä (ja ulkopuolella) musisointi on kuitenkin täysin vapaata. (Mark Guiliana Interview I'd Hit That Podcast FULL 2013.)

Nonesuch Recordsin julkaisemilla Mehlianan livevideoilla näkyy mitä soittimia Mehldau käyttää. Fender Rhodes -sähköpianon lisäksi hän soittaa Moog Little Phatty -syntetisaattoria, Dave Smith Instrumentsin Prophet '08 -syntetisaattoria sekä akustista pystypianoa.

Moog Little Phatty

Moog Little Phatty on monofoninen analoginen syntetisaattori, joka on viimeinen Bob Moogin suunnittelema soitin (Stewart 2006). Monofonisuus tarkoittaa sitä, että soittimella voi soittaa vain yhden äänen kerrallaan. Analogisuus taas sitä, että koko audiosignaali on toteutettu analogisilla elektroniikan komponenteilla (Sipilä 2013). Mehliana -kokoonpanossa Brad Mehldau käyttää tätä instrumenttia bassolinjojen soittamiseen. Viittaankin jatkossa tällä instrumentilla soitettuihin linjoihin bassolinjana.

Prophet '08

Myös Dave Smith Instrumentsin valmistama Prophet '08 on analoginen syntetisaattori, mutta toisin kuin Moog Little Phatty, se on polyfoninen. Sillä voi siis soittaa useampia ääniä samaan aikaan. Tutkimuskohteeksi rajatussa otannassa Mehldau käyttää

tätä instrumenttia melodisesti, soittaen yksiaänisiä linjoja. Viittaan tässä opinnäytetyössäni tällä instrumentilla ja Fender Rhodesilla soitettuihin linjoihin melodia -termillä.

Fender Rhodes

Fender Rhodes (usein pelkkä rhodes) on yksi tunnetuimmista sähköpianoista. Niiden valmistus alkoi jo vuonna 1965, ja ensimmäisen version suunnitteli Harold Rhodes ja Leo Fender. Rhodesin äänenväri on kellomaisempi kuin akustisessa pianossa, ja jotkin akustisen pianon soittamisesta tutut sointuhajotukset sumenevat enemmän kuin toiset. Tämä aiheutti sen, että muusikot joutuivat muokkaamaan omaa soittotapaansa sopimaan tälle instrumentille. Tästä johtuen esimerkiksi kuuluisa jazzpianisti Bill Evans on sanonut, ettei kokenut koskaan Rhodesin soittamista erityisen nautinnolliseksi. Kestikin yli kymmenen vuotta tämän instrumentin julkaisemisesta ennen kuin muusikot antoivat sille arvon omana instrumenttinaan ja omilla ehdoillaan, eivätkä nähneet sitä vain akustisen pianon korvaajana. 1970-luvulla Fender Rhodes -piano oli tärkeä osa jazz-rock -yhtyeitä kun pianistit alkoivat käyttämään sitä enemmän kitaran tavoin. Esimerkiksi Herbie Hancock käytti Fender Rhodesia tunnetulla albumillaan ”Headhunters” vuonna 1973. Muita tunnettuja Fender Rhodesin käyttäjiä ovat mm. Joe Zawinul sekä Chick Corea. (Koch 2002.)

3.3 Improvisaatio

Bruno Nettle (2014) määrittelee improvisaation musiikissa musiikillisen teoksen luomiseksi, tai musiikillisen teoksen lopullisen muodon luomiseksi samaan aikaan kun se esitetään. Jossain määrin voidaan ajatella kaikkien esitysten sisältävän improvisaation elementtejä, ja toisaalta kaiken improvisoinnin pohjautuvan jossain määrin opittuihin konventioihin ja sääntöihin. (Nettl 2014)

Hal Crook määrittelee improvisaation spontaaniksi melodioiden, rytmien, harmonioiden tai efektien luomiseksi (Crook 2006, 12).

Improvisaatiota on siis kaikki sellainen soitto, mitä ei ole ennalta sovittu tai sävelletty, ei pelkästään ns. soolosoitto. Kuitenkin usein muusikoiden arkikielessä improvisoinnilla viitataan ensisijaisesti solistisessa roolissa soittamiseen.

3.4 Aiemmat tutkimukset

Mehliana -kokoonpanon musiikkista ei ole aiemmin tehty tutkimuksia. Kuitenkin tutkimusaiheittani lähellä olevia aiheita on aiemmin tutkittu. Esimerkiksi Andrea La Mantia on tehnyt Savonia -ammattikorkeakouluun opinnäytetyön vuonna 2017, jossa hän esittelee Brad Mehldaun soittotavan pohjalta tehtyjä harjoittelumetodeja (La Mantia 2017, 2).

Tässä opinnäytetyössään La Mantia ei kuitenkaan käsittele juuri Mehliana -kokoonpanon edustamaa musiikin tyyliä, vaan tarkastelussa on lähinnä Mehldaun versiot jazz-standardeista sekä pop-kappaleista. Opinnäytetyössään kantavana teemana La Mantialla kuitenkin kulkee mukana independencen käsite (La Mantia 2017, 2), ja ainakin tästä näkökulmasta hänen opinnäytetyönsä osittain liittyy myös tämän opinnäytetyön tutkimusongelmaan. Onkin kiinnostavaa peilata tekemästani tutkimuksesta saamiani tuloksia niihin musiikillisiin ilmiöihin ja harjoittelumetodeihin, jotka La Mantia on kasannut opinnäytetyössään Brad Mehldaun eri musiikin lajiin kuuluvista julkaisuista.

Muiden muusikoiden soittotavoista, ja eri musiikin tyyleistä on tehty runsaastikin tutkimuksia. Näistä voisin mainita esimerkkeinä Jari Perkiömäen vuonna 2009 tekemän ”Lennie and Ornette: searching for freedom in improvisation: observations on the music of Lennie Tristano and Ornette Coleman”, ja Jarno Kukkosen myös vuonna 2009 julkaiseman ”Early Jazz Rock: the Music of Miles Davis, 1967-72”.

Rytmiikan näkökulmasta on myös tehty runsaasti tutkimuksia, erityisesti liittyen länsiafrikkalaiseen musiikkiin. Koska additiivinen rytmikka (rytmiikan perustuminen rytmisille eri mittaisille soluille pidemmän yhteisen pulssin sisällä) on peräisin Länsi-Afrikasta (Laukkanen 2007), nämä tutkimukset sivuavat osittain samaa tutkimusaihetta kuin tämä tutkimus. Tällaisista tutkimuksista hyvä esimerkki on Eric Charryn vuonna 2000 julkaisema ”Mande Music – Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa”.

4 Tutkimuksen kannalta keskeisiä käsitteitä

Riffi

Riffi tarkoittaa jazzissa, bluesissa ja populaarimusiikissa toistuvaa lyhyttä melodista ostinatoa. Riffi voi joko toistua samanlaisena tai varioida vallitsevan harmonian mukaisesti. Riffien ajatellaan olevan perua länsiafrikkalaisesta kysymys-vastaus - rakenteesta, ja niitä on esiintynyt afroamerikkalaisessa musiikissa sen syntyajoista lähtien. Jazziin riffit tulivat New Orleansin marssiorkestereiden musiikin kautta, ja jo 1920-luvulla ne kuuluivat oleellisena osana soolojen ja improvisoinnin taustalle. Riffit kuuluivat myös blues-musiikkiin jo alkuaikoina, ja musiikillinen konflikti sellaisenaan toistuvien riffien, ja liikkuvan harmonian välillä on yksi tunnusomaisimmista bluesin ja sen johdannaisten piirteistä. (Bradford Robinson 2001.) Riffi voi esiintyä missä tahansa musiikin osassa, kuten esimerkiksi bassolinjoissa tai melodioissa.

Aksentti

Aksentti tarkoittaa äänen painottamista. Aksentoidut äänet soitetaan voimakkaammin, ja vastaavasti aksentoimattomat äänet saattavat joskus jäädä jopa lähes kuulumattomiin. Aksentointiin ei ole olemassa selkeitä sääntöjä, vaan melodian kaari ratkaisee miten aksentoidut äänet valitaan. Melodia voidaan myös aksentoida eri tavoilla. Esimerkiksi tasaisesta melodialinjasta voidaan poimia rytmisen motiivi kuten polyrytmi. (Aksentointi N.d.)

Unisono

Unisono tarkoittaa kahden tai useamman saman sävelen soittamista samaan aikaan, joko täsmälleen samalta korkeudelta, tai yhden tai useamman oktaavin päästä toisistaan (Rushton 2001).

Pentatoninen asteikko

Pentatonisia asteikkoja, eli viisisävelisiä asteikkoja on monia, mutta useimmiten tällä termillä viitataan kuviossa 1 esitettyyn asteikkoon (Levine 1995, 194). Tämä on C-duurin mukainen pentatoninen asteikko, jossa on sävellajin sävelet intervallinumeroina esitettynä pohjasävelestä laskien; 1 – 2 – 3 – 5 – 6.



Kuvio 1. C-duuripentatoninen asteikko

Tällä asteikolla, kuten kaikilla muillakin asteikoilla on moodinsa. Moodilla tarkoitetaan asteikon käännöstä. Asteikon moodi on oma asteikkonsa, joka muodostuu samasta säveliköstä, mutta tällä on eri lähtösävel (Tabell 2004, 70). Pentatonisen asteikon viides moodi (kuvio 2) on niin yleinen, että siihen viitataan usein termillä ”mollipentatoninen” (Levine 1995, 195).



Kuvio 2. C-duuripentatonisen asteikon viides moodi

Kuviossa 3 on transponoitu tämä asteikko C-pohjaiseksi, jolloin tätä kutsutaan C-mollipentatoniseksi asteikoksi. Asteikossa on pohjasävelestä laskien sävelet 1 – b3 – 4 – 5 – b7, sointumerkiksi muutettuna Cm7add11.



Kuvio 3. C-mollipentatoninen asteikko

Käytän tässä opinnäytetyössä selvyyden vuoksi näistä kahdesta nimityksiä duuripentatoninen ja mollipentatoninen asteikko.

Bluesasteikot

Kuten Mark Levine kirjassaan ”The Jazz Theory Book” (1995) kertoo, yllä mainitun mollipentatonisen ja ns. bluesasteikon ero on hyvin pieni ja ne ovat laajalti vaihtoehtoisia keskenään. Kuviossa 4 on esitetty tämä ns. bluesasteikko C-pohjaisena. Se muodostuu sävelistä 1 – b3 – 4 – #4/b5 – 5 – b7, joten ero C-mollipentatoniseen on vain kromaattisen kauttakulkusävelen verran. (Levine 1995, 215.)



Kuvio 4. C -pohjainen ns. bluesasteikko

Levine antaa ohjeeksi tämän asteikon käytöstä, että sitä voidaan soittaa kaikkien bluesin perussointujen (C7, F7, G7) päälle, ja muistuttaa tässä kohdin myös, että perinteinen musiikinteoria ei kovin hyvin selitä bluesia (Levine 1995, 233).

Kuitenkin esimerkiksi Tim Richards kirjassaan *Improvising Blues Piano* esittää, että bluesimprovisoinnissa myös duuripentatoninen asteikko on yleinen. Hänen mukaansa kokeneet improvisoijat lisäävät samantapaisia kromaattisia kauttakulkusäveliä (kuin ns. bluesasteikossa) myös duuripentatoniseen asteikkoon. (Richards 1997, 242.)

Lisäksi Dan Greenblatt kirjassaan *The Blues Scales* on sitä mieltä esiteltyään tämän, kuviossa 4 esitetyn ns. bluesasteikon, että pelkästään tämän asteikon käyttäminen aiheuttaa sen että ”tätä lähestymistapaa käyttävät improvisoijat kuulostavat lähes aina huonolta”. Hänen mukaansa siihen on kaksi selkeää syytä. Ensinnäkin ns. bluesasteikosta puuttuu tärkeitä säveliä suhteessa harmonian muutoksiin, suurimpana puutteena sävellajin suuren terssin. Toiseksi syyksi Greenblatt nostaa sen, että pelkästään tätä asteikkoa käytettäessä soolosta puuttuu harmoninen liike. (Greenblatt 2004, 4.)

Greenblattin mukaan on olemassa kaksi perustavanlaatuaista bluesasteikkoa, joita jazz-improvisoijat käyttävät yleisesti. Toinen niistä on aiemmin esitelty asteikko, jota voidaan sen sisältämän molliterssin aiheuttaman selkeän mollisävyn takia kutsua molli-bluesasteikoksi. Toinen bluesasteikko on sävyltään duurimaisempi sen sisältämän suuren terssin takia, vaikka se sisältääkin myös molliterssin. (Greenblatt 2004, 5.)

Kuviossa 5 on esitetty tämä Greenblattin esittelemä duurisävyinen bluesasteikko C-duurissa. Pohjasäveleltä laskien se sisältää sävelet 1 – 2 – #2/b3 – 3 – 5 – 6.

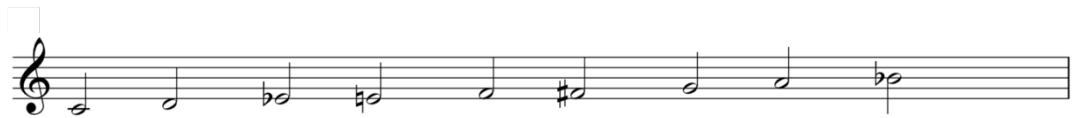


Kuvio 5. C -pohjainen duurisävyinen bluesasteikko

Koska nämä molemmat edellä mainitut bluesasteikot esiintyvät blues -kontekstissa, käytän tässä opinnäytetyössä näistä erillisiä termejä; mollibluessasteikko ja duuri-bluessasteikko.

Bluessävelikkö

Jos taas tarkastelemme näitä kahta edellä esiteltyä bluesasteikkoa yhtenä bluessävelikkön kokonaisuutena, saamme aikaiseksi kuviossa 6 esitetyn 9-sävelisen bluessävelikkön.



Kuvio 6. C -pohjainen bluessävelikkö

Verrattuna kromaattiseen asteikkoon tästä säveliköstä puuttuu vain kolme säveltä, intervallinumeroin b2, b6 ja maj7. Kuitenkin koska tutkimuskohteessani keräämästäni aineistosta löytyy tilanteita, joissa duuri-bluessasteikkoa ja mollibluessasteikkoa vaihdellaan jopa muutaman 16-osan välein, on näissä tilanteissa järkevämpää käyttää bluessävelikkö-termiä.

Harmonian kuvastaminen

Koska tutkimuskohteenani olevassa kappaleessa ei ole varsinaisia tai kokonaisia sointuja joudun analyysissäni tekemään tulkinnat harmoniasta bassolinjojen ja melodiatulkijien avulla. Kuten Max Tabell kirjassaan Jazzmusiikin harmonia kertoo, voidaan sointu ja asteikko ajatella saman asian erilaisina ilmenemismuotoina (Tabell 2004, 69).

Tästä johtuen harmonia-analyysin voi tehdä myös melodialinjoista sekä bassolinjoista. Käytän tästä menetelmästä tässä opinnäytetyössäni ilmausta "harmonian kuvastaminen". Esimerkiksi: "tahdin ensimmäisen 4/8:n mittainen melodia kuvastaa Fm7 -sointua".

Modaalisuus

Max Tabell vertailee kirjassaan Jazzmusiikin harmonia (2004) funktionaalista ja modaalista harmoniaa. Hänen mukaan funktionaalissa harmoniassa perusparit ovat sävellajin toonika-, subdominantti- ja dominanttitehot, joista dominanttisoinnulla on voimakkain funktio. Modaalisessa musiikissa taas dominanttifunktiota pyritään välttämään sen viedessä musiikkia helposti tonaalisuuden suuntaan. Tästä johtuen esimerkiksi kvinttisuhteisia harmoniakulkuja vältetään. Harmoniarytmi ja sointurakenne ovat modaalisessa musiikissa usein funktionaalista harmoniaa yksinkertaisempia ja rauhallisempia. Asteittaiset sointukulut ovat tyypillisiä, ja musiikki rakentuu vahvasti sävellajin/moodin ensimmäiselle asteelle. (Tabell 2004, 108.)

Ron Millerin kuvaa kirjassaan Modal jazz composition & harmony (1996) kaksi erilaista modaalisten jazz-sävellysten kategoriaa. Ensimmäinen kategoria käsittää yksinkertaiset modaaliset sävellykset, joita tehtiin modaalisen jazzin aikaisessa kehitysvaiheessa. Näissä sävellyksissä harmoninen materiaali perustuu yhteen moodiin tai muutamaani eri pohjasävelisiin moodiin. Usein näiden sävellysten muoto on kuitenkin melko symmetrinen ja suurin osa sävellyksistä noudattaa perinteistä AABA -muotorakennetta. Miller kuvaa tätä musiikin tyyliä lineaarisiksi, ja mainitsee esimerkkikappaleina Miles Davisin "So What", John Coltranen "Impressions" ja Herbie Hancockin "Maiden Voyage" -kappaleet. (Miller 1996, 9.)

Toista kategoriaa Miller kuvaa monimutkaiseksi modaalisiksi ja vapaamuotoiseksi sävellystyyliseksi. Hänen mukaan nopean, epäsymmetrisen harmoniarytmin ja vapaan muodon kautta tämä on kaikista monimutkaisin ja kattavin harmoninen kategoria. Tällainen harmonia tarjoaa helpoimmat keinot luovaan ilmaisuun, mutta vaatii säveltäjältä eniten luovaa panosta. Miller nostaa päällimmäiseksi inspiraation lähteeksi tässä kategoriassa Wayne Shorterin. (Miller 1996, 9.)

Rytminen "displacement"

Rytminen "displacement" tarkoittaa tilannetta, jossa jokin rytmi siirretään alkamaan eri tahdinosalta, kuin missä se alun perin on ollut (Crook 1991, 95).

Arpeggio

Arpeggiolla tarkoitetaan soinnun hajottamista tai levittämistä. Soinnun säveliä ei siis soiteta samanaikaisesti vaan ne on levitetty pidemmälle ajanjaksolle. (Arpeggio 2001.)

Lick

Lickillä tarkoitetaan lyhyttä tunnistettavaa melodista motiivia, muotoa tai fraasia. Improvisoivilla jazz- ja bluesmuusikoilla on hallussaan laaja repertuaasi erilaisia lickkejä, joita he hyödyntävät soolojen soittamisessa. Lickit voivat olla soittajan itse keksimiään, tai lainattuja joltain toiselta muusikolta. (Witmer 2001.)

Ulossoitto

Niin sanotulla “ulos soittamisella” (playing outside) tarkoitetaan sitä tilannetta, kun improvisoija liikkuu melodialinjoillaan pois alkuperäisestä tonaalisesta keskuksesta tai sointuprogressiosta. Jos esimerkiksi tonaalinen keskus on jokin moodi, joka muodostuu seitsemästä sävelestä, niin tämän rakenteen ulkopuolelle jää vielä viisi säveltä. Monet jazz-artistit ovat mieltyneitä näiden sävelten käyttämisestä jännitteen luomisessa improvisoidessaan. (Ligon 2001, 394-395.) Hal Crookin (1991, 147) mukaan “ulos soittaminen” on itse asiassa sitä, että soitetaan tiukasti jonkun toisen soinnun/tonaliteetin sisällä.

Superimpositio

Superimpose -verbi tarkoittaa jonkun asettamista toisen päälle. Musiikissa sillä viitataan yleensä improvisoinnissa käytettyyn metodiin, jossa olemassa olevan harmonian päälle luodaan oma, kuvittellinen harmonia jonka mukaan improvisoidaan. Tämä on yleinen “ulos soittamisen” tekniikka.

Bitonaliteetti

Bitonaliteetillä tarkoitetaan samanaikasta, kahden eri tonaliteetin ilmenemistä (Whittall, 2001).

5 Harmonia- ja melodia-analyysi

Tutkimuskohteena oleva ”Just call me nige” -kappale rakentuu rakenteen ja harmonian näkökulmasta bassoriffien varaan, joten aloitan analyysin kuvaamalla erilaiset riffit sekä niiden kuvastamat harmoniat/moodit. Sen jälkeen analysoin melodialinjoja käsittelemällä kaikista soolossa ilmenevistä ilmiöistä kuvaavat esimerkit. Rytmiiikkaa käsittelemän tarkemmin vasta luvussa 6.

5.1 Bassoriffit

5.1.1 Ensimmäinen riffi

Kappaleen ensimmäinen riffi muodostuu F -aiolisen moodin pohjalle. Riffi toistuu kahdesti yhden 7/4 -mittaisen tahdin aikana, joten rytmisestä näkökulmasta se on 7/8:n mittainen (ks. 6.1 ja 6.2). Tämä kappaleen ensimmäinen tahti on kuvattu kuviossa 7.



Kuvio 7. Riffi 1

Kuten yllä olevasta nuottikuvasta ilmenee, voidaan riffi jakaa myös kahteen osaan: 4/8-osan mittaiseen F-mollipentatoniseen ja 3/8-osan mittaiseen osaan, joka kuvastaa Db ja Eb -sointuja. Kokonaisuutena tämä muodostaa F-aiolisen moodin. Mehldau varioi tätä riffiä lähes jatkuvasti, soittaen hyvin harvoin sen täsmälleen samanlaisena useamman kerran peräkkäin. Suurin osa varioinnista tapahtuu F-aiolisen sisällä, mutta jo kolmannessa tahdissa mukaan tulee myös moodia rikkovia säveliä, kuten kuviossa 8 esitetystä esimerkistä huomataan.



Kuvio 8. Riffi 1 – duurivariaatio

Tässä tapauksessa kyseessä on duuriterssi, mutta jo kahden 16-osan päästä basso-linja osoittaa Ab-sävelellä paluun F-aioliseen moodiin. Tämän voi tulkita luvussa 5.2 tarkemmin käsitellyksi samalle pohjasävelelle rakentuvien moodien vaihteluksi, tässä tapauksessa harmonian muuttamiseksi hetkellisesti F-duuripohjaiseksi. Toinen mahdollinen analyysi tästä samasta sävelestä on se, että tahdin jälkimmäisen riffin ensimmäiset 4/8 kuvastaa bluessävelikköä, jolloin sekä duuri- että molliterssi selittyy.

Toinen Mehldaun käyttämä variointitapa on rytmisempi. Näissä varioinneissa hän pysyy 2 x 7/8-osan ilmentämisessä 4/8 + 3/8 jaolla, mutta rikkoo näiden raamien sisällä rytmistä rakennetta. Tästä esimerkkinä tahti 9, joka on kuvattu kuviossa 9.



Kuvio 9. Riffi 1, rytmisen variaatio

Kolmas variaatiotapa on staattisuuden lisääminen niin, että rytmikka pysyy riffin sisällä edelleen samana, mutta sen ilmentämien sointujen määrä vähenee. Tahdissa 20 Mehldau soittaa riffin niin, että alin sävel pysyy painollisilla iskuilla koko ajan moodin perussävelellä. Tämän tahdin nuotinnus kuviossa 10.



Kuvio 10. Riffi 1, harmoninen variaatio

5.1.2 Toinen riffi

Kappaleen toinen riffi, joka alkaa tahdissa 25, muodostuu pääosin 2 x 7/16 + 7/8 -rakenteen mukaisen rytmikan pohjalle (ks. 6.3), joskin Mehldau varioi myös tätä riffiä

rytmisesti. Harmonia riffissä laskee kromaattisesti Ab -> G -> Gb -> F. Usein bassolinjassa pitäydytään sointujen perusäänillä ja kvinteilla antaen harmonista liikkumavaraa melodialle, mutta välillä se kuvastaa kokonaisia sointuja. Kuviossa 11 on esimerkki tämän riffin perusmuodosta tahdista 26.



Kuvio 11. Riffi 2, perusäänet ja kvintit

5.1.3 Kolmas riffi

Kappaleen kolmas selkeä bassoriffi alkaa tahdista 37, ja se noudattaa F-pohjaista bluesävelikköä. Painollisilla iskuilla on Eb-sävel, kuten alla olevasta kuviosta 12. nähdään, joten olen merkinnyt tämän analyysiini F-blues/Eb ajatuksella.



Kuvio 12. Riffi 3

Huomionarvoinen seikka tässä riffissä on se, että siinä painollinen pohjaääni soiteetaan usein 16-osakoholle ennen iskuja.

Alla on esitetty (kuvio 13) variaatio riffistä, joka lisää entisestään sen bluesävyä, koska tässä variaatiossa esiintyy sekä pieni että suuri terssi suhteessa vallitsevaan sävellajiin.



Kuvio 13. Riffi 3, variaatio 1

Rytmisestä näkökulmasta tässä variaatiossa 7/4 -tahtilaji jakautuu neljään 7/16:n mittaiseen jaksoon. (ks. 6.3)

5.1.4 Neljäs riffi

Tahdissa 45 alkava kappaleen neljäs bassoriffi (kuvio 14) kuvastaa selkeästi 2 x 7/8 -ajatusta 7/4 -tahtilajin päälle. Harmonisesti tämä perustuu F -bluessävelikköön kuuluvaan F-duuribluesiin.



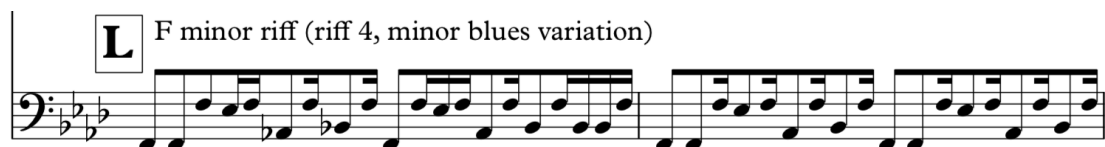
Kuvio 14. Riffi 4

Tästä riffistä kappaleessa ilmenee kaksi selvästi erottuvaa variaatiota, joista ensimmäinen alkaa tahdistä 53. Riffi on tässä kohtaa peruskuviooltaan sama mutta painollisten iskujen sävelet on vaihdettu. Kun alkuperäisessä painolliset äänet olivat toisteisesti F-säveliä ja riffin alimmat äänet, niin tässä variaatiossa painolliset äänet ovat Eb riffin ylärekisterissä ja Ab muun riffin yläpuolella, kuten alla olevasta nuottikuvasta käy ilmi (kuvio 15).



Kuvio 15. Riffi 4, variaatio 1

Toinen selvä variaatio (tahdistä 59 alkaen) tästä riffistä muokkaa alkuperäistä sen kautta, että duuriblues on vaihdettu mollibluesiksi. Myös rytmiikkaa on hieman varioitu, ja riffin alimman äänen nouseva linja sijoittuu rytmisesti hieman eri paikkaan 7/8:n sisällä. Kuulokuvaltaan tämä kuitenkin sijoittuu samaan kategoriaan, ja on laskettavissa neljännen riffin variaatioksi. Tästä kahden tahdin mittainen nuottiesimerkki alla (kuvio 16).



Kuvio 16. Riffi 4, variaatio 2 (moll)

Taulukossa 1 (alla) on koostettu nämä neljä edellä käsiteltyä bassoriffiä, sekä niiden rytmien ja harmonien perussisältö.

Taulukko 1. Kooste riffien perusmuodoista

Riffi:	Rytmiikka:	Harmonia:
Ensimmäinen	7/4 jaettu: 2 x (4/8 + 3/8)	F-aiolinen
Toinen	7/4 jaettu: 7/16 + 7/16 + 4/8 + 3/8	Ab – G – Gb – F
Kolmas	7/4 jaettu: 4 x 7/16	F -bluessävelikkö
Neljäs	7/4 jaettu: 2 x (4/8 + 3/8)	F -bluessävelikkö

5.2 Moodien käyttö

Vaikka kappaleen ensimmäinen bassoriffi kuvastaakin F -aiolista moodia, on melodialinjoissa useimmin käytetty moodi F -doorinen. Mehdlau käyttää F -doorista sekä asteikkomaisesti että arpeggioiden pohjana. Kuviossa 17 näemme selvästi F -doorisen fraasin, jota Mehdlau toistaa useamman kerran peräkkäin kappaleen alkupuolella tahdissa 22.



Kuvio 17. F -doorinen fraasi

Tämä kyseinen fraasi sisältää kaikki muut F -doorisen asteikon sävelet paitsi G:n, joka on F -doorisen moodin toinen sävel. Tässä kohdin Mehdlau soittaa saman fraasin myös bassolla (ks. 5.7.1), joten tässä kohtaa F -doorisen moodin D-sävel ei muodosta dissonanssia aiolisen bassoriffin Db-sävelen kanssa.

Tällaisten selkeiden yhden moodin sisällä kulkevien melodialinjojen lisäksi Mehdlau käyttää moodeja myös vallitsevan harmonian mukaisesti, niin että moodi vaihtuu jokaisen soinnun mukaisesti. Kappaleen toinen bassoriffi kuvastaa sointupohjaa Ab ->

G -> Gb -> F, ja tämän päälle Mehldau soittaa (tahdissa 50) kuviossa 18 esitetyn fraasin.



Kuvio 18. Asteikkomainen moodien käyttö vallitsevan harmonian mukaisesti

Fraasissa moodi vaihtuu täsmälleen bassolinjan kuvastamien sointujen mukaisesti, samaan aikaan kuin bassolinja vaihtaa sointua, alkaa seuraava alaspäin suuntautuva moodin mukainen asteikkokulkua noudattava melodialinja. Ab -pohjainen sointu on näin ollen tässä kohtaa Ab -lyydinen, G -pohjainen on G -duuri (jooninen), Gb -pohjainen on Gb -duuri (jooninen), ja F -pohjainen sointu on F -duuri.

Kolmas Mehldaun käyttämä tapa soveltaa moodeja soolossaan on vaihdella samalle pohjasävelelle rakentuvia moodeja. Esimerkiksi F -doorinen vaihdetaan hetkellisesti F -miksolydyiseen, kuten kuvion 19 esittämässä esimerkissä.



Kuvio 19. Esimerkki samalle pohjasävelelle rakentuvien moodien vaihtelusta

Tämän fraasin ensimmäiset yhdeksän 16-osaa kulkee F -miksolydyistä asteikkoa pitkin ensin ylös, ja sitten alas, jonka jälkeen melodian kaksi viimeistä säveltä palauttaa harmonian mollisävyyn. Mehldau korostaa F -miksolydyistä sävyä myös aksentoimalla tämän moodin säveliä A ja D, jotka erottavat sen vallitsevasta F -aiolisesta harmoniasta, jonka bassoriffi tässä kohdin luo. La Verne mainitsee kirjassaan Handbook of chords substitutions (1991, 8) tästä tekniikasta, että soinnun (tässä tapauksessa moodin) laadun vaihtaminen voi dramaattisesti muuttaa fraasin luonnetta.

5.3 Bluesasteikkojen ja -sävelikön käyttö

Koko tarkemman analyysin kohteena olevan soolonjakson aikana Mehlidau käyttää (etenkin Rhodesilla soitetussa melodiakuluissa) paljon bluessävelikköä. Välillä selkeästi mollibluesasteikon mukaisia melodioita soittaen, välillä duuribluesasteikon mukaisesti, ja toisinaan näitä sekoittaen eli tämän laajemman bluessävelikön mukaisesti.

Kuviossa 20 on kuvattu esimerkki siitä, miten hän käyttää mollibluesasteikkoa samaan aikaan, kun bassolinja kuvastaa kromaattisesti laskevaa harmoniaa (Ab -> G). Tämä muodostaa melodian ja oletetun harmonian välille dissonanssia, etenkin sävelen Ab kohdalla. Tämä sävel on vallitsevaan harmoniaan suhteutettuna b9, joka on erittäin dissonoiva. Tässä kohdin Mehlidau käyttää Mark Levinenkin (Levine 1995, 233) kirjassaan kuvaamaa ajatusta, että sävellajin mollibluesasteikkoa voi soittaa kaikkien kappaleen sointujen päälle.

Toisin tulkiten tässä kyseisessä esimerkissä muodostuu lyhytaikainen bitonaliteetti, jossa bassolinja kuvastaa tässä kappaleen kohdassa vallitsevaa kromaattisesti laskevaa harmoniaa ja melodia kuvastaa sävellajin mukaista blues-sävyä.

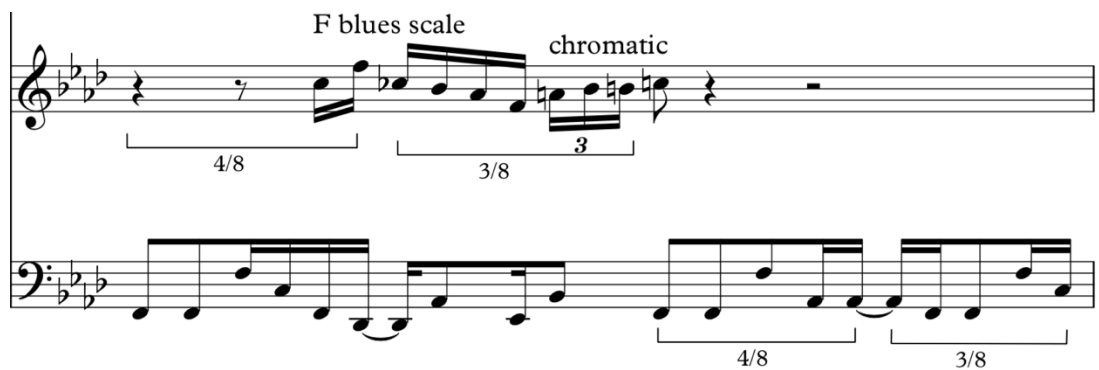
Kuvio 20. Bluesesimerkki 1

Soolossaan Mehlidau käyttää samaa mollibluesasteikkoa myös pidemmissä fraaseissa, joiden alla kulkee vielä useampia sointuja. Kuviossa 21 on kuvattu miten hän soittaa tahdin mittaisen blues-fraasin oikealla kädellä, ja samaan aikaan vasemman käden bassolinja kuvastaa vallitsevaa kromaattisesti laskevaa harmoniaa (Ab(6) -> G(7) -> Gb(maj7) -> F).



Kuvio 21. Bluesesimerkki 2

Mehldau hyödyntää soolossaan myös bluessävelikön tarjoamaa kromatiikkaa. Kuviossa 22 on esimerkki siitä, miten hän aloittaa fraasin mollibluesasteikon mukaisella lickillä jatkaen siitä bluessävelikön tarjoamalla kromaattisella neljän äänen nousulla (3 – 4 – #4 – 5). Tämän kyseisen fraasin alla soi F-ailoista moodia kokonaisuutena kuvastava bassoriffi, joten tässäkin kohdin melodian duuriterssi selittyy parhaiten bluessävelikön perusteella. Kuitenkin, koska fraasin alku ja painokkaat sävelet ovat mollibluesasteikon mukaisia, on tämä fraasi sävyltään enemmän kallellaan molliin kuin duuriin.



Kuvio 22. Bluesesimerkki 3

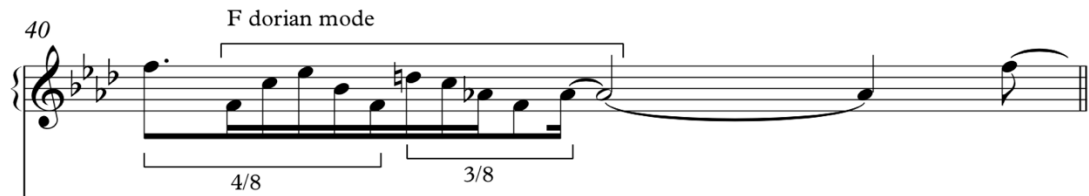
Täsmälleen samojen sävelten käyttäminen niin, että painokkaat sävelet (mm. fraasin alku) on duuribluesasteikon mukaisia, muodostaa selkeästi enemmän duuriin päin kallellaan olevan sävyn. Tämän kaltaisesta bluessävelikön käytöstä on esimerkki kuviossa 23.



Kuvio 23. Bluesesimerkki 4

5.5 Arpeggiot

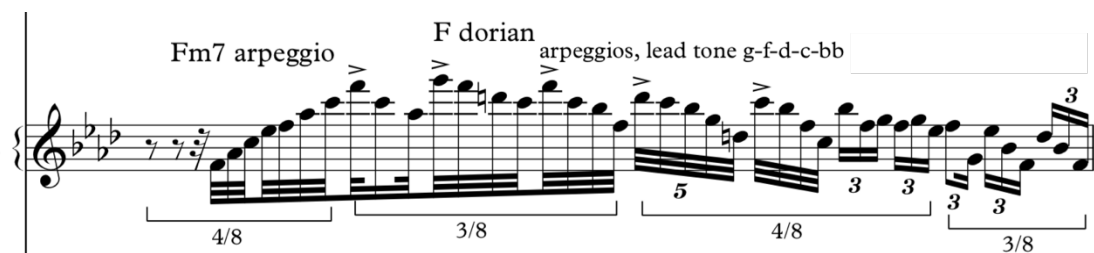
Soolossa esiintyy myös selkeitä arpeggioita, joilla Mehldau kuvastaa erilaisia sointuja ja moodeja. Ensimmäinen esimerkki on esitetty kuviossa 26, jossa näkyy miten hän kuvastaa pitkällä arpeggiolla F -doorisen moodin.



Kuvio 26. Arpeggio - doorinen

Arpeggio sisältää kaikki doorisen asteikon sävelet paitsi asteikon toisen sävelen, jonka takia fraasi luo vahvan doorisen sävyn tähän kohtaan sooloa. Arpeggio pysyy pituudestaan huolimatta yhden oktaavin sisällä, toisin kuin kuviosta 27 löytyvä esimerkki.

Tässä esimerkissä nähdään miten Mehldau soittaa pitkän koko tahdin kestävän arpeggioista koostuvan fraasin, joka levittäytyy yli kahden oktaavin matkalle. Fraasi alkaa Fm7 arpeggiolla 1-viivaisesta F:stä kaksi oktaavia ylöspäin. Fraasin aksentit on meritty nuottikuvaan, joten siitä näkee miten Mehldau painottaa tässä nopeissa melodialinjassa ylimpien sävelten kuviota (F – G – F – D – C – Bb), jonka jälkeen fraasin loppupuolen melodialinja laskeutuu F -mollipentatonisella arpeggiolla takaisin sävellajin perussävelelle.



Kuvio 27. Arpeggio - pitkä

Koska Fm7 -soinnun ja F -mollipentatonisen sävelet löytyvät myös F -doorisesta moodista, voidaan tämä koko fraasi tulkita kuvastavan F -doorista moodia.

Modaalisten arpeggioiden lisäksi Mehldau käyttää arpeggioita vallitsevan harmonian mukaisesti. Kappaleen toisen bassoriffin aikana vallitseva harmonia on Ab:lta

kromaattisesti F:lle laskeva duuriharmonia. Kuviossa 28 näkyy miten selvästi arpeggioilla on seurattu vallitsevaa harmoniaa.



Kuvio 28. Arpeggioiden käyttö vallitsevan harmonian mukaisesti

Tämä fraasi alkaa G-duuriasteikon neljänneltä (sus4) säveleltä, ja laskeutuu siitä asteikkoa pitkin soinnun perussävelelle, jonka jälkeen Mehldau soittaa soinnun kvintiltä kromaattisesti laskevan linjan soinnun terssille asti. Tämän jälkeen loppufraasi koostuu sointujen mukaisista arpeggioista; G -kolmisoinnusta, Gb -lyydisestä arpeggiosta ja lopuksi F -duuriarpeggiosta.

5.6 Kolmisointujen käyttö

Aiemmin esiteltyjen arpeggioiden lisäksi Brad Mehldau käyttää kolmisointuja paitsi melodisena työkaluna, myös harmonian luomisen välineenä. Kuviossa 29 on esitetty esimerkki siitä, miten hän käyttää vallitsevan harmonian ulkopuolelta tulevia kolmisointuja pääiskujen välissä.



Kuvio 29. Sointujen lisääminen kolmisointujen avulla

Tässä kohdin vallitseva harmonia olisi ensimmäiset 4/8 G -duuri, ja jälkimmäiset 3/8 F -mollin, mutta melodialinjassa on näiden välissä Db -duurikolmisointu. Tällä tekniikalla Mehldau luo lisää harmonista liikettä sooloonsa. Toinen hyvä esimerkki tästä tekniikasta löytyy tahdistista 51, joka on esitetty kuviossa 30.

52

Kuvio 30. Sointujen lisääminen kolmisointujen avulla 2

Tästä nähdään miten Mehdau soittaa vasemmalla kädellään vallitsevaa harmoniaa kuvastavaa bassoriffiä, mutta lisää Ab- ja G -duurin väliin selvän A -mollikolmisoinnun, ennen kuin palaa soittamaan samaa harmoniaa kuin mitä bassolinja kuvastaa. Tässä tapauksessa soittamalla E -mollikolmisoinnun, joka voidaan ajatella G duurin mukaiseksi arpeggioksi (Em7 -soinnussa on samat sävelet, kuin G6 -soinnussa). Tämä aiheuttaa hetkellisen bitonaalisen tilanteen jossa bassolinja kuvastaa Ab -duurisointua ja melodia A -mollisointua. Näillä soinnuilla on vain yksi yhteinen sävel, molempien sointujen terssi on sävel C. Kuitenkaan näitä ei ole tässä tilanteessa tarpeen tulkita Ab -pohjaisen moodin muokkaamiseksi, vaan kyseessä on ennemminkin superimpositiolla aikaansaatu bitonaliteetti.

Tahdin jälkimmäisen puolen melodia kuvastaa selvästi samaa harmoniaa kuin bassolinja. Huomionarvoista jälkipuoliskolla on se, että tällä kertaa Gb -pohjainen sointu on lyydynen, eikä jooninen kuten aiemmin. Tämä johtuu melodialinjan C -sävelestä jonka Mehdau soittaa melko painokkaasti.

Harmonian rikastuttaminen kolmisointujen avulla ei jää pelkästään yllämainittujen sointulisäysten varaan. Mehdau käyttää kolmisointuja myös "ulos soittamisen" tekniikkana. Soolossa on 4 tahdin mittainen jakso, jonka aikana alkuperäinen harmonia on häivytetty kokonaan, ja sekä melodia-, että bassolinjat lähtevät luomaan uutta harmoniaa kolmisointujen avulla.

Tässä jaksossa Mehdau käyttää neljää erilaista tekniikkaa kolmisointujen liikuttelamiseen harmonian luomisessa. Ensimmäinen tekniikka on esitetty alla kuvion 31 nuottikuvan ensimmäisen 7/8:n aikana. Tässä tekniikassa kolmisointuja liikutellaan

kvinttiympyrän mukaisesti, niin että edellinen sointu purkautuu luontevasti aina seuraavaan. Tässä tapauksessa ensimmäinen sointu on mahdollisimman kaukaa kappaleen perusharmoniasta, eli tritonuksen päästä. Muodostunut sointukulku on siis B -> E -> A -> D.

55

B E A D Bbm B Db

4/16 4/16 3/16 3/16 3/16 4/16 3/16 4/16

Kuvio 31. Kolmisointujen käyttö harmonian luomisessa 1

Kuten kuviosta nähdään, tätä tekniikkaa ei tässä kohtaa käytetä kovin pitkään. Se kestää vain neljän soinnun ajan, jonka jälkeen tekniikka vaihtuu toiseen. Tässä tapauksessa tekniikka on kolmisointujen paralleeli liikuttaminen, eli samansuuntainen rinnakkaisliike. Ensimmäisen liikkeen aikana myös soinnun laatu vaihtuu, kun melodialinja nousee Bbm -soinnun kautta takaisin ensimmäiselle B -soinnulle. Sen jälkeen soinnut pysyvät samanlaatuisina, kaikkien ollessa duurikolmisointuja. Tämä ilmiö jatkuu kuviossa 32 esitettyyn seuraavaan tahtiin. Kuten näistä nähdään, liikuttelu tapahtuu ensin kokosävelaskeleittain, jonka jälkeen tulee puolisävelaskelliike.

56

Db Eb D Dm Dm Am Em Gb

3/16 3/16 4/16 4/16 4/16 4/16 4/16 2/16

Kuvio 32. Kolmisointujen käyttö harmonian luomisessa 2

Tämän jälkeen näemme samasta kuviosta myös kolmannen tekniikan, jonka on läheistä sukua samalle pohjasävelle rakentuvien moodien vaihtelun improvisointitekniikalle, eli soinnun laadun vaihtaminen. Tässä tapauksessa D -duurisointu muuttuu D -mollisoinnukseksi. Tämän jälkeen (kuvion 32 loppupuolella) Mehltau palaa kvinttisuhteisten kolmisointujen soittamiseen, mutta tällä kertaa käytössä on mollikolmisoinnut.

Neljäs tekniikka jota Melhdau käyttää kolmisoinnuilla harmonian luomisessa on yhteisiin säveliin perustuva harmonian liikuttaminen. Tämä tarkoittaa sitä, että peräkkäisillä soinnuilla on vähintään yksi yhteinen sävel. Tahdissa 58, joka on kuvattu kuviossa 33 on ensimmäinen sointupari Em ja C. Näillä on kaksi yhteistä säveltä (e ja g). Seuraava sointupari on C ja F, näillä on vain yksi yhteinen sävel (c). Jopa näennäisesti toisiinsa täysin kuulumattomilla soinnuilla F ja Db on yksi yhteinen sävel (f).

Kuvio 33. Kolmisointujen käyttö - yhteiset sävelet

Tämän tekniikan jälkeen Mehldau soittaa vielä loppuun Ebadd9 -soinnun, johon hän liikkuu aiemmin mainitulla rinnakkaisliikkeellä, ja päättää tämän jakson muuttamalla sen Eb -molliksi. Hän siis käyttää näitä kaikkia neljää tekniikka ns. sujuvasti ristiin, harmonian luomisen tapojen jatkuvasti vaihtuessa.

Näille neljälle tekniikalle yhteistä on se, etteivät ne osin näennäisestä epäjohtonmukaisuudesta huolimatta aiheuta epäloogisen tai irrallisen kuuloisia melodioita. Tämä johtuu siitä, että kaikissa näissä tekniikoissa on jotain korvalle tuttua.

Ensimmäinen tekniikka (kvinttiympyrän seuraaminen) luo tutun kvinttisuhteisen harmoniakulun jossa jokainen sointu purkautuu totutusti seuraavaan sointuun. Toinen tekniikka (harmonian paralleeli liikuttelu) on tuttu esimerkiksi bluesista ja modaalisesta jazzista. Esimerkkeinä mainittakoon mm. Eddie Floydin ja Steve Cropperin säveltämä kappale Knock on Wood, ja Miles Davisin So What. Lisäksi jokaisen soinnun muoto on kuulijalle tuttu edellisestä soinnusta. Kolmas tekniikka aiheuttaa ehkä pienimmän muutoksen harmoniaan ja tämäkin ilmiö on kuulijalle tuttu esimerkiksi yleisestä C – C7/E – F – Fm -sointukierrosta, ja tässä musiikin lajissa yleisestä samalle pohjasävelelle rakentuvien moodien vaihtelusta. Neljännessä tekniikassa siinä käytetyt peräkkäisten sointujen yhteiset sävelet aiheuttavat sen, että harmonialiike ei ole liian suurta tai yllättävää, etteikö kuulija kokisi siinä olevan tietynlaista logiikkaa.

Taulukko 2. Kooste "ulossoitto"-tekniikoista kolmisointujen avulla

Tekniikat, joilla muodostetaan harmoniaa kolmisointujen avulla	
Lyhytaikainen	Painottomille tahdinosille lisätyt kolmisoinnut
Pitkäkestoinen, tekniikka 1	Harmonialiike kvinttiympyrän mukaisesti
Pitkäkestoinen, tekniikka 2	Harmonian paralleeli liike
Pitkäkestoinen, tekniikka 3	Kolmisointujen laadun muuttaminen
Pitkäkestoinen, tekniikka 4	Peräkkäisten sointujen yhteisille sävelille perustuva harmonialiike

Taulukosta 2 (yllä) nähdään tiivistettynä kaikki edellä mainitut tekniikat, joiden mukaan Mehldau luo harmoniaa kolmisointujen avulla.

5.7 Unisonot

Analysoinnin kohteena olevassa jaksossa Mehldau käyttää tehokeinona myös unisonoja korostaakseen tiettyä melodisia tai rytmisiä ilmiöitä soolossaan. Usein hän käyttää unisonoja juuri niissä kohdissa joissa melodialinja vie harmoniaa pois päin kyseisessä osassa valitsevasta perusharmoniasta, kuten esimerkiksi niissä tilanteissa joissa hän vaihtelee samalle pohjasävelelle muodostettuja moodeja. Toinen yleinen unisonojen soittamisen ajoitus on niissä kohdissa, joissa melodiassa on selkeä rytmisen motiivi kuten sekvenssi, joka rikkoo kappaleen perusrytmiikkaa (ks. 6.2 ja 6.4).

5.7.1 Täydelliset unisonot

Yleisen määritelmän mukaan unisono tarkoittaa aina täydellistä unisonoa. Siinä sekä melodia että bassolinja soittavat täsmälleen samat sävelet, joskin kahden oktaavin päästä toisistaan. Mehldau käyttää Just call me nige:ssä täydellisiä unisonoja sekä pitkissä fraaseissa että vain osassa fraasia. Kuviossa 34 on kuvattu tahti 18, jossa bassolinja taukoaa melodian viedessä harmonian pois F -aiolisesta moodista (tämä melodialinja on käsitelty aiemmin kohdassa 5.2). Sen jälkeen bassolinja kulkee unisonossa n. puolet melodiakaaresta.

The musical score for Figure 34 is written in F major (one flat) and 2/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff is labeled 'F mixolydian' and 'F minor'. The bass staff is labeled 'unisono'. The melody in the treble staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. The bass staff starts with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, a quarter note Bb3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter rest. Brackets indicate the following rhythmic groupings: a 4/8 bracket under the first four notes of the treble staff, and a 3/8 bracket under the last three notes of the treble staff. The word 'unisono' is written below the bass staff, indicating that the bass line is a unisono of the treble line.

Kuvio 34. Täydellinen unisono - lyhyt

Kuvaava esimerkki pidemmästä unisonosta on tahdissa 22 esiintyvä lähes tahdin mittainen unisono. Kuviosta 35 näemme miten Mehldau soittaa tämän F -doorisen moodin mukaisen toistuvan melodialinjan täysin samanlaisena myös bassolla. Ainut ero Rhodesilla soitettuun melodialinjaan on se, että siinä missä melodia päättyy, bassolinja jatkuu soittaen tasaisilla kahdeksasosilla tahdin täyteen.

The musical score for Figure 35 is written in F major (one flat) and 2/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff is labeled 'F dorian' and 'F major'. The bass staff is labeled 'unisono'. The melody in the treble staff starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. The bass staff starts with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, a quarter note Bb3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter rest. Brackets indicate the following rhythmic groupings: a 4/16 bracket under the first two notes of the treble staff, a 4/16 bracket under the next two notes, a 5/16 bracket under the next two notes, a 5/16 bracket under the next two notes, a 4/16 bracket under the next two notes, and a 6/16 bracket under the final note and rest. The word 'unisono' is written below the bass staff, indicating that the bass line is a unisono of the treble line. The labels 'F dorian mode' and 'major 3rd' are written below the bass staff.

Kuvio 35. Täydellinen unisono – pitkä

Tästä esimerkistä näkyy hyvin, miten Mehldau korostaa rytmisesti kompleksista melodialinjaa soittamalla saman melodian unisonossa bassolla. Käsittelemme kappaleen rytmisiä elementtejä tarkemmin työssäni luvussa 6.

5.7.2 Osittaiset unisonot

Toinen Mehldaun käyttämän unisonon muoto on se, että hän soittaa suurimmaksi osaksi täysin saman linjan melodiassa ja bassossa, mutta lisää melodian tyhjiin kohtiin ääniä bassolinjaan. Kutsun tätä osittaiseksi unisonoksi. Osittainen unisono ei ole virallinen termi, mutta se kuvaa tämän kaltaisia tilanteita hyvin.

Kuviosta 36 näemme miten oikean käden bluessävelikköä pitkin kulkeva melodialinja soitetaan samaan aikaan vasemmalla kädellä, mutta bassolinjaan on lisätty väleihin matala F -sävel, joka korostaa melodian muodostamaa 3/16 sekvenssiä (ks. 6.4).

The image shows a musical score for 'F major blues'. The treble clef staff contains a melodic line with a 3/16 sequence of notes. The bass clef staff contains a bass line with a top note unisono. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/16.

Kuvio 36. Osittainen unisono

5.7.3 Vastaliike ja stemmasoitto

Vastaliike tai stemmasoitto ei sanan varsinaisessa merkityksessä ole unisonoa, mutta kuitenkin sukua tälle. Aiemmin kuvaamassani jaksossa jossa Mehl dau luo uutta harmoniaa kolmisoinnuilla, hän soittaa samaan aikaan vasemmalla kädellä bassolinjan joka kulkee samoja sointuja pitkin, mutta eri suuntaan.

Tahdissa 58, jonka melodia ja harmonia on käsitelty aiemmin luvussa 5.6, Mehl dau soittaa vasemmalla kädellä melodian mukaista harmoniaa kuvastavia arpeggioita. Samalla kun oikea käsi soittaa arpeggioita ylöspäin, vasen käsi soittaa samojen sointujen arpeggioita alaspäin. Tämän näemme kuviosta 37. Tahdin loppupuolella bassolinja vaihtuu samansuuntaiseksi kuin melodia, mutta siinä kuljetaan kolmisointuja yhtä soinnunsäveltä alempaa. Näin ollen kokonaisuus muodostuu sellaiseksi, että melodiassa kulkee terssiä ylempää ns. stemma bassolinjalle.

The image shows a musical score for '58'. The treble clef staff contains a melodic line with a sequence of chords: Em, C, F, Db, Eb, Ebm. The bass clef staff contains a bass line with a sequence of chords: Em, Cmaj7, F, Db, Eb, Ebm. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/16. The bass line is marked with '3/16' and '4/16' intervals, and the treble line is marked with '4/16', '4/16', '5/16', and '4/16' intervals.

Kuvio 37. Vastaliike ja stemmasoitto

6 Rytmiiikan analyysi

Kappaleen rytmiiikka perustuu additiiviselle rytmiiikalle, jossa rytmiiikka perustuu rytmisille solurakenteille jotka voivat olla eri musiikin osissa eripituisia. Lisäksi kullakin fraasilla voi olla oma alkuiskunsa. (Laukkanen 2007.) Tutkimuskohteessa esiintyvä rytmiiikka perustuu juuri tähän ajatukseen, $7/4$ -mittaisen tahdin muodostaessa raa- mit jonka sisällä sekä melodia- että bassokulut muodostavat paikoitellen toisistaan riippumattomia rytmisiä kuvioita rytmisten solujen avulla.

6.1 $7/4$ vai $7/8$?

Ensimmäinen asia mikä tutkimuskohteen rytmiiikan analyysissä tuli vastaan oli se, että onko kappale $7/4$ vai $7/8$ -tahtilajin mukainen. Tämä minun piti selvittää jo aneistonkeruuvaiheessa, kun tein kappaleesta transkriptiota. Päädyin nuotintamaan kappaleen $7/4$ -tahtilajissa kahdesta syystä. Ensinnäkin siksi että kappaleessa ilmenevät pidemmät rytmiset kuviot, kuten sekvenssit ulottuvat useimmiten juuri $7/4$ -tahdin mitalle. Toinen syy oli Brad Mehldau'n oma julkaisu siitä, miten hän hahmottaa näitä ns. poikkeustahtilajeja.

Mehldau on julkaissut omilla internetsivuillaan artikkelin otsikolla "Rock hemiolas". Tässä artikkelissa hän kertoo miten hän kuudennella luokallaan soitti rumpalin kanssa Rush -yhtyeen kappaletta "Subdivisions". Tämä oli hänen ensimmäinen $7/4$ -tahtilajissa soittamansa kappale. Kappale istutti häneen ajatuksen kaikesta seitsemään menevistä rytmeistä, ja hän seurasi sitä paljon myöhemmin tutkiessaan ns. poikkeustahtilajeja trionsa kanssa. Artikkelissaan Mehldau kertoo miten hän hahmottaa Subdivisions -kappaleen rytmiiikan samanaikaisesti "isona ja pienenä seitsemänä". Hänen mukaansa se miten kappale pitää nuotintaa riippuu siitä miten kappale tunnetaan. Subdivisions -kappaleen alkuriffi on seitsemän kahdeksasosaiskun mittainen ($7/8$), joten nuotinnettaessa kappale $7/4$ -tahtilajissa riffi ei ala tahdin puolesta välissä iskulta. (Mehldau N.d.)

Mehldau kertoo kuitenkin suosivansa $7/4$ -tahtilajissa nuotintamista, koska se vastaa hänen mukaansa sitä miten hän tuntee kappaleen, eli kaksi asiaa samanaikaisesti. Ensinnäkin hän tuntee jatkuvasti toistuvan seitsemän kahdeksasosanuotin jakson,

joka toistuu sellaisenaan peräkkäin. Toisaalta hän kertoo tuntevansa toisen, laajemman seitsemään menevän pulssin ($7/4$ -tahtilajin neljäsosan). Tämä on Mehldaun mukaan se, mikä tekee groovesta ei pelkästään monimutkaisen, vaan myös melko "läskin". Tässä on kyse symmetriasta, laajempi seitsemän jakautuu tasan kahteen nopeampaan seitsemän ryhmään, mutta koska seitsemän on pariton luku, se jakautuu neljännen ja viidennen iskun puolella välissä. Tämän pääiskua muistuttavan iskun osuminen tahtilajin sivuiskulle aiheuttaa Mehldaun mukaan erittäin hienon tunteen kehossa. (Mehldau N.d.)

Näistä kahdesta syystä johtuen tein nuotinnuksen kappaleesta $7/4$ -tahtilajiin, ja myös käsittelem kappaleessa esiintyviä rytmisiä ilmiöitä tästä näkökulmasta. Otan myös huomioon kappaleessa kulkevat lyhyemmät $7/8$ -kuviot, ja joissain kohdin jopa seitsemän kuudestoistaosan ryhmiin jakautuvat rytmiset kuviot.

6.2 Kappaleen perusjako

Vaikka kappaleen tahtilaji on $7/4$, kappaleen perustana olevat bassoriffit jakautuvat suurimmaksi osaksi seitsemän kahdeksäsosan ryhmiin. Tässä on kyse juuri edellä mainitusta kahdesta samanaikaisesta pulssista. Tarkemmin tarkasteltuna tämä lyhyempi $7/8$:n ryhmä jakautuu useimmin kahteen vielä pienempään ryhmään. Yleisimmät kestot näille ryhmille on $4/8$ ja $3/8$, useimmiten myös juuri tässä järjestyksessä. (Adam Rudolph kirjassaan *Pure Rhythm* (2005, 17) mainitsee tälle rytmikuviolle nimet *Tritya* ja *Ruchenica*, joista ensimmäinen on Intialainen rytmi ja jälkimmäinen Balkanilainen.) Tästä on tarkempi kuvaus liitessä 1. olevassa taulukossa, jossa on lueteltuna koko analyysini kohteena olevan kappaleen ensimmäisen kuuden minuutin ja 46 sekunnin ajanjaksolla esiintyvät rytmiset jaot $7/4$ -tahtien sisällä. Yleisin jako $7/4$ -tahdin sisällä on tämä $2 \times 7/8$, joka on vielä jaettu $2 \times (4/8 + 3/8)$, josta kuvaava esimerkki kuviossa 38.

E F minor riff (Riff 1 variations)

4/8 3/8 4/8 3/8

Kuvio 38. Tahdin jakautuminen (4/8 + 3/8) x 2

Tässä esimerkissä bassoriffi on selkeästi tämän jaon mukainen, mutta melodiassa on lähes koko tahti taukoa. Kuvioista 39 näemme, miten tämä jako ilmenee sekä bassolinjassa, että melodiakulussa samanaikaisesti. Tässä tahdissa sointuvaihdokset osuvat täsmälleen 4/8 + 3/8 + 4/8 + 3/8 -jaon mukaisille painollisille iskuille. Tosin huomion-arvoista on myös se, että vaikka rytminen kuvio sekä harmoniarytmi on tämän jaon mukainen, melodiassa siirrytään kolmanteen sointuun jo 2/8 ennen kuin bassolinja laskeutuu kuvaamaan Gb -sointua.

G major Gb major F minor pentatonic major 3rd

4/8 3/8 4/8 3/8

Ab G Gb F

Kuvio 39. 2 x (4/8 + 3/8) kuvio sekä bassossa, että melodiassa

Kolmas hyvä esimerkki sekä melodian, että basson rytmisestä jakautumisesta kappaleen perusjaon mukaisesti löytyy tahdista 33, joka on kuvattu kuviossa 40. Tässä tahdissa on mukana vastaliikettä saman soinnun arpeggioilla, sekä tahdin lopussa basso ja melodia kulkee unisonossa (ks. 5.7). Sointuvaihdokset osuvat tässäkin tahdissa sekä bassolinjassa, että melodiassa kappaleen perusjaon mukaisille painollisille tahdinosille.

F minor pentatonic
(Ab major pentatonic) G7 Gb lydian F major

4/8 3/8 4/8 3/8

F Ab G Gb unisono F

Kuvio 40. 2 x (4/8 + 3/8) jako unisonon kanssa

6.3 Variaatiot ja niiden ilmeneminen

6.3.1 7/16 -alijaon ilmentymät

Kuten kohdassa 5.1.2 käsitellyn bassoriffin analyysissäkin ilmenee, osassa kappaletta seitsemän neljäsosan mittainen tahti jakaantuu joko osittain tai kokonaan seitsemän kuudestoistaosan ryhmiin. Esimerkiksi tahdissa 27, joka on kuvattu kuviossa 41, sekä melodiakulku, että bassolinja kuvastavat selvästi tätä rytmistä alijakoa.

F blues scale Gb lydian F

7/16 7/16 7/16 7/16

Ab G Gb F

Kuvio 41. Tahdin jakautuminen 7/16 -ryhmiin

Tässä tahdissa bassolinja kulkee vallitsevan harmonian mukaisesti sointuvaihdosten tapahtuessa jokaisen seitsemän kuudestoistaosan ryhmän alussa. Melodiassa etenkin toisen ja kolmannen 7/16 -ryhmän ensimmäiset äänet on aksentoitu selvästi. Ensimmäisen ja viimeisen ryhmän aikana melodiassa ilmenee harvempia, synkopoituja säveliä.

Välillä kappaleessa 7/16 -jako tapahtuu vain osassa tahtia. Alla olevassa kuviossa 42 on esitetty tahdissa 34 ilmenevä tahdin jako 7/16 + 7/16 + 4/8 + 3/8 -kuvion mukaisesti. Tahdin alkupuolella sekä melodia-, että bassolinja (osin unisonossa) painottaa

sointuvaihdosta näiden 16-osaryhmien mukaan soittamalla uuden soinnun terssin painokkaasti toisen 7/16 -ryhmän ensimmäiselle kuudestoistaosalle.

Kuvio 42. 7/16 -jako tahdin ensimmäisellä puoliskolla

Tahdin jälkimmäinen puolisko voitaisiin tulkita myös kulkevan kahden 7/16:n mittaisen rytmisen ryhmän mukaisesta, mutta kuunnellessani kappaletta tämä vastaa enemmän soivaa kuulokuvaa.

6.3.2 7/4:n, 7/8:n ja 7/16:n samanaikaisuudet

Kuten kohdassa 6.1. kerrotaan, Mehdau kertoo kokevansa 7/4 ja 7/8 samanaikaisina suurena ja pienenä seitsemänä, mutta ajattelevansa kappaleen tahtilajiksi mielellään 7/4. Tässä Mehlian kappaleessa ilmenee kuitenkin näiden kahden lisäksi, yllä tarkemmin avattu, vielä pienempi seitsemän ryhmä; 7/16. Kappaleessa voidaan siis ajatella kulkevan kolmen eri kerroksen tahtilajit samaan aikaan.

Kuviossa 43 kuvatussa tahdissa 21 Mehdau soittaa oikealla kädellään tasaisesti 7/4 -tahtilajin mukaisten neljäsosien rytmisessä kulkevan toistuvan melodian. Samaan aikaan hän soittaa bassolinjan joka jakaa tahdin kahteen 7/8 -mittaiseen jaksoon, joista ensimmäisen hän jakaa vielä kahteen 7/16:n mittaiseen ryhmään. Tahdin jälkimmäisessä puoliskossa bassolinja kuvaa 4/8 + 3/8 -kuvion mukaista rytmikkaa.

Kuvio 43. 7/4 ja 7/8 samanaikaisesti

Tämä melodia olisi tulkittavissa myös sekvenssiksi, mutta koska Mehldau itse kertoo ajattelevansa useampaa päällekkäistä seitsemällä jaollista tahtilajia samaan aikaan, on perusteltua tulkita tämä melodia ennemminkin 7/4 -tahtilajin mukaiseksi, kuin sekvenssiksi.

Toinen esimerkki tästä ilmiöstä löytyy kuviosta 44. Tässä tahdissa bassolinja kulkee seitsemän kuudestoistaosan ryhmissä, kuvastaen selvästi vallitsevaa harmoniaa. Melodialinja taas kulkee selkeästi neljäsosan ryhmissä kuvastaen 7/4 -tahtilajia. Kuten joissain aiemmin käsitellyissä rytmisissä ilmiöissä, on tässäkin tahdin jälkimmäisen puoliskon rytmikka mahdollista tulkita myös melodian osalta kahdeksi 7/16:n ryhmäksi, mutta nuottikuva, jossa melodia on nuotinnettu 7/4 -tahtilajin mukaan vastaa kuulokuvaa tarkimmin.

Kuvio 44. 7/4 ja 7/16 samanaikaisesti

Tämän melodialinjan aikana bassolinja jakautuu selkeästi 7/16:n ryhmiin, joten tässäkin tahdissa kulkee kaksi eri pituista seitsemän ryhmää samaan aikaan.

6.3.3 7/4 jako 28/16:n pohjalta

Kolmas tahtilajin variointitapa "Just call me a nige" -kappaleessa on se, että 7/4 -tahtilajin peruspulssia rikotaan käsittelemällä sitä ennemminkin 28:n 16-osanuotin jaksona, jonka sisällä nämä kuudestoistaosat voidaan ryhmitellä vapaasti. Koska kappaleen perusjako on seitsemällä jaollinen, käyttää Mehdau eniten neljän ja kolmen 16-osan ryhmiä, mutta jonkin verran myös muun pituisia rytmisiä osakokonaisuuksia.

Tämä ilmiö esiintyy selkeimmin neljän tahdin mittaisessa jaksossa tahteissa 55 – 58. Olen analyysissäni jo aiemmin käsitellyt näiden tahtien harmonisen ja melodisen sisällön, mutta rytminen puoli on vielä käsittelemättä.

Kuvio 45. "28/16" tahti 1

Yllä olevassa kuviossa 45 näkyy, miten tämän jakson ensimmäinen tahti on ryhmitetty niin, että rytmiseksi kuvioksi muodostuu 16-osapohjaisesti: 4 + 4 + 3 + 3 + 3 + 4 + 3 + 4. Kun ajatellaan sitä, miten seitsemän jakautuu luonnollisesti neljän ja kolmen ryhmiin, niin 28/16:n täytyy jakautua neljään tällaiseen neljän ja kolmen ryhmään. Kun tarkastelemme tämän tahdin rytmikkaa tästä näkökulmasta, huomaamme miten siitä löytyy täsmälleen neljä neljän 16-osan ryhmää, sekä neljä kolmen 16-osan ryhmää. Nämä on jaoteltu niin, että tahdin ensimmäiset 7/8 jakautuu 4 + 3 -muodon mukaisesti, ja jälkimmäiset 7/8 3 + 4 -muodon mukaan.

Kuvio 46. "28/16" tahti 2

Tämän jakson toisessa tahtissa, joka on kuvattu kuviossa 46, rytminen kuvio monimutkaistuu entisestään. Tällä kertaa neljän 16-osan ryhmää on viisi kappaletta, jonka lisäksi tahtissa on kaksi 3/16:n ryhmää sekä yksi 2/16:n ryhmä. Tässä on siis kaksi 3/16:n ryhmää muutettu yhdeksi 4/16:n sekä yhdeksi 2/16:n ryhmäksi.

Kolmannessa tahdissa sama kolmen ja neljän kuudestoistaosan mittaisten ryhmien vaihtelu jatkuu. Tässäkin tahdissa niin, että tahdin alkupuoli muodostuu 4 + 3 -kuvion pohjalle, ja jälkimmäinen sen käännökselle 3 + 4. Tämä on esitetty alla kuviossa 47.

Kuvio 47. "28/16" tahti 3.

Kuvion lopusta nähdään, miten viimeinen kuudestoistaosa on irrotettu rytmikuvion mukaisesta neljän kuudestoistaosanuotin ryhmästä omakseen. Tämä johtuu siitä, että se kuuluu melodisessa mielessä jo seuraavan tahdin alussa olevaan kolmisointuarpeggioon. Tämä ei muuta jakson kolmannen tahdin rytmikuviota, vaan on tulkittava enemmän kohosäveleksi joka vie kohti seuraavan tahdin ensimmäistä iskua.

Tahdissa 58, joka on tämän tarkastelujakson viimeinen tahti, on taas uusi rytmien kuvio. Kuten edellä maitisin, alkaa tämän tahdin alun arpeggio jo edeltävän tahdin viimeiseltä kuudestoistaosalta, ja voidaankin ajatella, että tämän tahdin ensimmäiset 3/16 ovat osa tahdin ylittävää neljän kuudestoistaosanuotin ryhmää. Rytmisessä näkökulmassa kuitenkin on järkevää ajatella tahdin ensimmäinen rytmien yksikkö kolmen kuudestoistaosan mittaseksi, tiedostaen kuitenkin tämän tahtiviivan ylittävän melodian olemassaolon. Tahti on nuotinnettuna alla kuviossa 48.

Kuvio 48 "28/16" tahti 4

Tässä tahdissa rytmien kuvio muodostuu pääosin 4/16:n ryhmistä, joita täydentää tahdin alun kolmen, ja tahdin loppupuolen viiden kuudestoistaosan ryhmät. Yksinkertaisin tulkinta tämän tahdin rytmikuvion on se, että tahti jakautuu rytmisesti tasaisen neljäsosapulssin mukaisesti niin, että jokaiselle iskulle soitetaan melodisesti ja harmoniarytmien osalta 16-osakohti. Toisin sanoen tässä tahdissa on tasainen kuudestoistaosa-arpeggio, joka on siirretty yhdellä kuudestoistaosalla aiemmaksi, niin että on

aikaansaatu rytmisen ”displacement”. Tämä ilmiö puretaan tahdin toiseksi viimeisellä neljäsosalla (5/16:n ryhmä), jonka jälkeen melodia kulkee tasaisten kahdeksasosien myötä selkeällä rytmikalla ja melodiakululla seuraavan tahdin ensimmäiselle iskulle.

Myös analyysin pääkohteena olevan jakson jälkeen tuleva kappaleen kolmas osa noudattaa rytmisesti tätä logiikkaa vaihdellen neljän ja kolmen ryhmiä vapaasti 28/16:n sisällä.

6.4 Sekvenssit

Mehldau rikkoo alkuperäistä 7/4 pulssia myös sekvensseillä. Osa näistä sekvensseistä on toteutettu yksinäisillä rytmisillä melodioilla, kuten tahdissa 28. Tämä tahti on kuvattu kuviossa 49, ja siitä nähdään miten Mehldau soittaa kolmen kuudestoistaosan mittaisen sekvenssin oikealla kädellä alkaen tahdin ensimmäiseltä iskulta. Vasen käsi osallistuu tähän sekvenssiin soittaen toisen melodiaänen jälkeen vastarytmin kahdella kuudestoistaosanuotilla muodostaen melodian kanssa tasaisen 16-osalinjan. Sekvenssi kestää 6/4, jonka jälkeen tahdin loppu on täytetty rytmisesti tasaisella kuudestoistaosiin perustuvalla bassolinjalla, joka vie selkeästi seuraavan tahdin ensimmäiselle iskulle.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes, labeled "3/16 sequence". The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with chord symbols A^b , G, G^b , and F above them. A bracket under the last four notes of the bass line is labeled "4".

Kuvio 49. 3/16-sekvenssi

Soolossaan Mehldau soittaa 3/16 mittaisia sekvenssejä myös muilta tahdinosilta alkaen. Kuten näemme kuviossa 50 kuvatusta sekvenssistä, jonka hän soittaa tahdissa 32. Tässä sekvenssi alkaa tahdin toiselta kahdeksasosalta ja kesää tahdin kuudennen neljäsosan alkuun saakka. Myös tällä kertaa bassolinja kulkee saman rytmisen ilmiön mukaisesti, mutta täyttää rytmistä kuviota soittamalla jokaisesta kolmen kuudestoistaosaryhmästä sekä ensimmäisen että viimeisen kuudestoistaosan. Näin aikaansaatu

rytminen kuvio noudattelee ns. swing -rytmiikkaa. Tämänkin sekvenssin jälkeen Mehldau täyttää tahdin lopun tasarytmisellä bassolinjalla, tällä kertaa käyttäen kahdeksasosanuotteja kuljettaen tahdin luontevasti seuraavan tahdin painolliselle ensimmäiselle iskulle.

The image shows a musical score for 'F major blues'. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the top staff consists of eighth notes and quarter notes. The bass line in the bottom staff features a '3/16 sequence' of eighth notes and a 'top note unisono' section where the bass line plays a single note in unison with the melody. Brackets and labels identify these specific rhythmic and melodic elements.

Kuvio 50. Tahdin toiselta kahdeksasosalta alkava 3/16 -sekvenssi

Näiden yllä kuvattujen kaksikäätisten sekvenssien lisäksi Mehldau soittaa sekvenssejä vain melodiassa, soittaen samaan aikaan vasemmalla kädellään kappaleen perusjaon mukaista bassolinjaa. Tästä kuvaava esimerkki löytyy kappaleen 67. tahdistä, joka on kuvattu alla kuviossa 51.

The image shows a musical score for 'F minor pentatonic'. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the top staff is a pentatonic scale. The bass line in the bottom staff is a 7/8 rhythm, consisting of a 4/8 part followed by a 3/8 part. The melody is divided into measures of 3/16, and the bass line is divided into measures of 4/8 and 3/8. Chords are indicated below the bass line: A-flat, G, G-flat, and F. Brackets and labels identify the rhythmic and melodic elements.

Kuvio 51. 3/16 -sekvenssi ja 7/8 bassokuvio samanaikaisesti

Tässä tahdissa bassolinja kuvastaa harmonian liikettä selkeästi kappaleen perusjaon mukaan jakaen tahdin 2 x (4/8 + 3/8) -kuvion mukaisesti. Samaan aikaan melodiassa ilmenee tahdin toiselta neljäsosalta alkava 3/16 -sekvenssi. Tässä sekvenssi ei ole täysin symmetrinen jatkuen koko ajan samanlaisena, mutta painokkaat sävelet ja toistuva melodinen terssiliike Fm7 -sointua pitkin antavat tälle vahvan sekvenssimäisen kuulokuvan.

Toinen selkeästi erottuva sekvenssi on 3/8:n mittainen sekvenssi. Tahdeissa 61 ja 62 Mehldau soittaa tällaisen melodisen sekvenssin. Molemmissa tahdeissa sekvenssi alkaa heti tahdin ensimmäiseltä iskulta. Näistä ensimmäinen tahti on kuvattu kuviossa 52, ja siitä nähdään, miten melodialinjassa kulkee kolmen kahdeksasosan mittainen sekvenssi samaan aikaan kun bassolinja kulkee kappaleen alkuperäisen 4/8 + 3/8 - jaon mukaisesti.

The image shows a musical score for an F minor pentatonic scale. The title 'F minor pentatonic' is written above the treble clef staff. The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The melody is divided into four groups of notes, each labeled with a time signature: 4/8, 3/8, 4/8, and 3/8. The bass line consists of a steady eighth-note pattern.

Kuvio 52. 3/8 sekvenssi

7 Yhteenveto analyysistä

Luvuissa 5 ja 6 on raportoitu tekemäni analyysi tutkimusaineistosta tutkimuskysymysten näkökulmasta. Tutkimusongelman ratkaisemisen kannalta tulee kuitenkin vielä käsitellä musiikillisen kokonaisuuden näkökulma, sekä tätä näkökulmaa hyväksi käyttäen tehdä yhteenveto koko analyysistä.

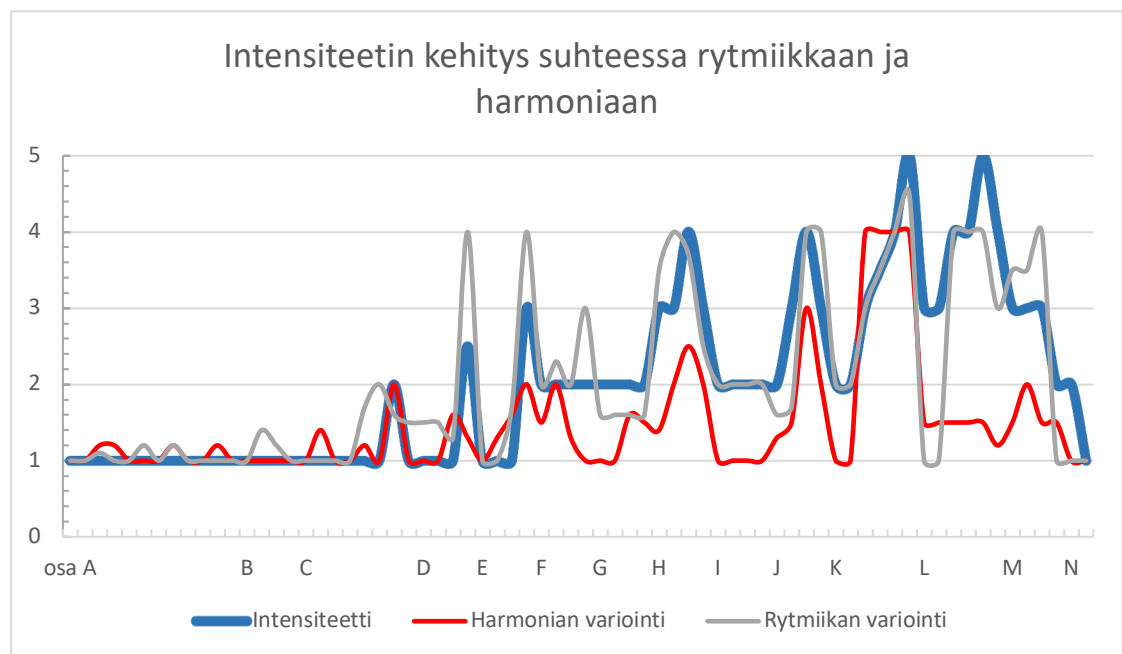
7.1 Rakenteen hallinta intensiteetin kautta

Ennen analyysin yhteenvetoa on hyvä vielä selvittää luvuissa 5 ja 6 analysoitujen musiikillisten ilmiöiden ajallinen sijoittuminen kappaleen musiikillisessa kokonaisuudessa. Vaikka tutkimuskohteena olevan ”Just call me a nige” -kappaleen analysoidun osan (ensimmäiset 6min. 46s.) ensisijainen rakenteen hallinnan keino on bassoriffien vaihtelu, se ei ole ainoa.

Mehldaun soittaessa tutkimusaiheena olevaa musiikkityyliä, hänen soitossaan vaihtelee lähtökohtaisesti kolme eri intensiteetin tasoa. Hän käyttää rakenteen luomisessa tätä kolmen eri intensiteettitasoa vaihtelua luoden musiikillisia kaaria myös osien si-

sällä, sekä pohjustaa osien vaihtoja nostamalla intensiteettiä juuri ennen osan vaihtoa ja tuomalla sen sitten osan alkuun takaisin perustasolle. Toisaalta tarkastelujakson loppupuolella intensiteettiä pidetään korkealla myös osanvaihtojen yli.

Alla olevassa kuviossa 53 on esitetty graafisesti kappaleen intensiteetin suhde harmonian ja rytmiikan variointiin. Kaaviota varten pisteytin jokaisen tahdin suhteessa kappaleen alkuperäiseen rytmiseen ja harmoniseen sisältöön sen perusteella, miten paljon alkuperäistä materiaalia on varioitu. Perustaso (muokkaamaton sisältö) on tässä kuviossa tasolla 1 ja vaihteluväli on 1 – 5.



Kuvio 53. Graafinen kuvaus kappaleen intensiteetin ja harmonian/rytmiikan varioinnin suhteesta

Kuten tästä graafisesta kuvauksesta näkyy, vastaa kappaleen kokonaisintensiteetin vaihtelu melko tarkasti harmonian ja rytmiikan varioinnin määrää. Intensiteetin korkea taso tosin pysyy joissain kohdin korkealla, vaikka sekä harmoninen että rytminen sisältö palaa alkuperäiselle tasolle. Tämä johtuu pääosin siitä, että näissä kohdin rum-pali Guiliana pitää oman soittamisensa intensiteettiä korkealla, ja se vaikuttaa luonnollisesti myös kappaleen kokonaisintensiteettiin. Huomionarvoista tässä on myös se, että pelkästään harmonisen, tai rytmisen sisällön variointi ei nosta intensiteettiä läheskään yhtä tehokkaasti, kuin se, että näitä molempia varioi samaan aikaan.

Tämän perusteella olen jakanut luvuissa 5 ja 6 analysoidut musiikilliset ilmiöt kolmeen kategoriaan. Koska nämä kaksi musiikillista peruselementtiä (harmonia/melodiikka, sekä rytmiiikka) liittyvät tämän tyylin musiikissa kiinteästi toisiinsa intensiteetin hallinnan näkökulmasta johtuen, tulee nämä molemmat aspektit käsitellä yhteisinä kokonaisuuksina, kun analyysistä tehdään yhteenveto.

Nämä kolme kategoriaa ovat:

1. Musiikillinen perussisältö
2. Musiikin perussisällön variointimenetelmät
3. Musiikin perussisällön rikkomismenetelmät

En käsittele tässä yhteenvedossa sitä, että voimakkaampi ja/tai nopeampi soittaminen usein kasvattaa intensiteettiä, koska se ei ole oleellinen näkökulma (tämän musiikin lajin tunnusomainen piirre) tutkimuskysymyksieni tai -ongelman näkökulmasta. Pyrin keskittymään siihen mikä tekee tästä musiikin lajista sen mitä se on.

7.2 Musiikin perussisältö

Kuten analyysissä ilmenee, kappaleen rytminen peruslähtökohta on 7/4 -tahtilaji, joka on jaettu kahteen yhtä pitkää 7/8:n mittaiseen jaksoon. Nämä jaksot taas jakautuvat oletuksena 4/8 + 3/8 -jaon mukaisesti. Rytmiiikan variointitavoista tähän kategoriaan kuuluu pelkästään tämän perusjaon sisällä tehtävät varioinnit.

Harmonian ja melodiikan osalta musiikin perussisältö on modaalista, jossa on mukana bluessävelikköön pohjautuvia duuri- ja mollibluessävyjä. Tähän kategoriaan kuuluu myös samalle pohjasävelle rakentuvien moodien käyttäminen (sekä melodia-, että bassolinjoissa). Lisäksi arpeggiot, sekä pentatoniikka kuuluvat tähän kategoriaan siltä osin, kuin ne kuvastavat vallitsevaa harmoniaa/moodia.

Näiden musiikillisten ilmiöiden pohjalle rakentuu kappaleen ns. perussoundi. Kuten aiemmasta kaaviosta näkyy, tällaiset kevyet harmonian muokkaukset eivät vielä riitä vaikuttamaan merkittävästi intensiteetin tasoon. Nämä ilmiöt ovat osa tämän musiikin lajin perussanavarastoa.

7.3 Musiikin perussisällön variointimenetelmät

Toiseen musiikillisten ilmiöiden kategoriaan voidaan laskea kuuluvaksi ne ilmiöt, joiden avulla Mehldau kasvattaa intensiteettiä jonkin verran, mutta ei kappaleen huippukohtien tasolle. Näiden menetelmien avulla musiikissa luodaan lyhyempiä intensiteetin kaaria, ja pohjustetaan kappaleen osien vaihtoja.

Kuten kohdassa 7.1 on osoitettu, pelkästään toisen musiikillisen perusilmiön variointi ei vielä nosta musiikin intensiteettiä huipputasolle. Tähän kategoriaan siis kuuluvat sellaiset musiikilliset ilmiöt, joilla rikotaan musiikin ns. perussoundia, mutta vain toisesta näkökulmasta (harmonia/rytmiikka).

Rytmiikan osalta tähän kategoriaan kuuluu kohdissa 6.3.1 ja 6.3.2 kuvattu päällekkäisten, toisillaan jaollisten tahtilajien mukainen soittaminen. 7/4:n, 7/8:n ja 7/16:n päällekkäisyydet muodostavat rytmistä jännitettä, joka aiheuttaa musiikin koetun intensiteetin kasvamista, mutta eivät vielä yksin nosta intensiteettiä huipputasolle.

Harmonisen sisällön varioinnin osalta tähän kategoriaan kuuluvat ensisijaisesti lyhytaikainen ”ulos soittaminen” sointuja lisäämällä (ks. 5.6), sekä bitonaliteetin luominen modaalisen melodian (esim. bluessävelikön mukaisen) ja liikkuvaa harmoniaa kuvastavan bassolinjan välillä. Nämä ovat osittain toisiinsa rinnasteiset musiikilliset ilmiöt, erona näissä on vain se, kumpi elementti on staattisempi ja kumpi aktiivisempi.

7.4 Musiikin perussisällön rikkomismenetelmät

Koska edelliseen kategoriaan kuuluivat ne menetelmät, joissa joko harmonista tai rytmistä sisältöä varioitiin, kuuluvat tähän kategoriaan ne tilanteet, joissa varioidaan näitä molempia musiikin peruselementtiä kohdassa 7.3 kuvatuilla menetelmillä. Lisäksi tähän kategoriaan kuuluvat ne menetelmät, joiden avulla jompaakumpaa peruselementtiä varioidaan radikaalisti suhteessa alkuperäiseen musiikilliseen sisältöön, ns. perussoundiin.

Rytmiikan näkökulmasta tähän kategoriaan kuuluvat ensisijaisesti 7/4 -tahtilajin jakaminen vapaasti eri mittaisiin kuudestoistaosaryhmiin (ks. 6.3.3), sekä sekvenssit (ks.

6.4). Nämä rikkovat kappaleen perusrhythmiikkaa melko radikaalisti, ja aiheuttavat vahvaa intensiteetin kasvua (ks. kuvio 53). Lisäksi tähän kategoriaan voidaan lukea rytmisen ”displacement” -menetelmä.

Harmonisista ilmiöistä tähän kategoriaan kuuluu pitempikkestoinen ”ulossoitto”. Menetelmänä tähän käytetään kolmisointujen avulla uuden harmonian luomista (ks. 5.6). Tähän käytettyjä tekniikoita ovat; kvinttiympyrän mukainen harmoninen liike, sointujen paralleeli liikuttaminen, soinnun laadun muuttaminen, sekä sointujen yhteisiin säveliin pohjautuva tekniikka.

Unisonot eivät ilmiönä varsinaisesti kuulu mihinkään näistä kategorioista, vaan kaikkien kategorioiden harmonisia/melodisia, ja rytmisiä ilmiöitä voi korostaa niiden avulla (ks. 5.7).

8 Tutkimustulokset/pedagoginen näkökulma

Tutkimusongelmaa tarkentaviin tutkimuskysymyksiin Mehlianan musiikin harmoniasta ja rytmikasta on esitetty vastaukset edellisessä luvussa. Ratkaisun löytymiseksi varsinaiseen tutkimusongelmaan tulee kuitenkin vielä johtaa näistä edeltävistä vastauksista oppimista tukevat ohjeet uuden musiikin lajin opettelemiseksi.

Mehliana -kokoonpanon edustaman musiikin lajin opettelemiseen voidaan edeltävän analyysin yhteenvedon pohjalta muodostaa viisivaiheinen harjoitteluprosessi. Näitä viittä vaihetta seuraamalla voidaan oppia soittamaan tätä musiikkityyliä. Prosessin vaiheet perustuvat tutkimuskysymysten ohjaamana kerättyyn tietoon harkinnanvaraisesta otannasta Mehliana -yhtyeen musiikkia. Tätä kerättyä tietoa kategorisoidulla on luotu yleisempiä kuvauksia tutkimusongelman määrittelemästä musiikin lajista, jotka ovat laajennettavissa koskemaan sekä tutkimuskohteena olevaa kappaletta, että myös muita saman musiikin lajin kappaleita.

Prosessi etenee tämän musiikin lajin perusteiden ymmärtämisestä ja opettelusta kohti vaikeampia musiikillisia ilmiöitä ja lopuksi kokonaisuuden hallintaan. Pedagogisesta näkökulmasta alla kuvattu harjoitteluprosessi seurailee sitä konstruktivistisen

oppimiskäsityksen mukaista ajatusta, että oppiminen on aktiivista toimintaa, ja että tieto on aiemman tiedon pohjalle rakentuvaa (Oppimiskäsitykset, N.d.).

Kuviossa 54 on kuvattu nämä viisi vaihetta prosessikaaviona. Ensimmäinen ja viimeinen vaihe liittyvät musiikilliseen kokonaisuuteen, ja näiden välissä olevat kolme vaihetta sisältävät edellisessä luvussa kuvatut kolmen eri intensiteettitason musiikillisten ilmiöiden opettelemisen.



Kuvio 54. Harjoitteluprosessi

Seuraavissa luvuissa käsitellään kutakin harjoitteluprosessin vaihetta erikseen.

8.1 Kokonaisuuden hahmottaminen

Prosessin ensimmäinen vaihe on kokonaisuuden hahmottaminen. Tämä johtuu siitä että (kuten luvussa 7.1 on kerrottu) musiikin eri peruselementit liittyvät kiinteästi toisiinsa. Kun aloittaa uuden musiikin lajin opettelemisen, tulee ensin selvittää itselleen tämän tyylin peruslainalaisuudet, suuret kaaret ja kokonaisuuden hallinnan tavat. Mehlianen edustaman musiikin tyylin tapauksessa nämä ovat: lähes vapaa improviointi jossa rytmiikalla on vahva rooli, vuoropuhelu eri sointivärien (soittimien) välillä, ja rakenteen hallinta harmonisten, sekä rytmisten peruselementtien varioinnilla ja niitä rikkomalla.

8.2 Perussisällön opetteleminen

Kun musiikin lajin kokonaisuuden lainalaisuudet on saatu selville, on seuraava vaihe tunnistaa ja opetella kyseessä olevan kappaleen harmoninen ja rytmisen perussisältö (ks. kuvio 54). Tämä on tärkeä harjoitteluprosessin vaihe, koska kokonaisuuden hallinta rakentuu vahvasti kappaleen perussisällön ympärille, sekä sen varioinnille/rikko- miselle.

Tässä tapauksessa harjoittelu tulisi siis aloittaa siitä, että opettelee tuottamaan modaalisia bluesävytteisiä melodioita 7/4 tahtilajissa niin, että rytmikassa kulkee mukana tiheämpi 7/8 -tahtilaji. Tämä kannattaa aloittaa siitä, että opettelee hahmottamaan nopeammat ja tiheämmät pulssit tässä tahtilajissa. Koska kappaleen perusjako on tässä tiheämmässä pulssissa $4/8 + 3/8$, kannattaa perusjako harjoitella hahmottamaan tämän mukaisesti. Kuviossa 55 on kuvattu tämän rytmikan yksinkertaisin sovellus, ja tämä on ensimmäinen askel tämän musiikin lajin opettelussa.



Kuvio 55. 7/4 tahtilajin perusharjoitus

Kun perusrytmiikka on sisäistetty niin, että hahmottaa mielessään sekä hitaamman, että nopeamman seitsemään menevän pulssin, ja pystyy tuottamaan näiden mukaista rytmikka, voi siihen yhdistää tämän musiikin lajin harmonista ja melodista perussisältöä, kuten modaalisia melodioita, bassoriffejä, bluesasteikkoja ja pentatoniikkaa.

8.3 Perussisällön variointi

Harjoitteluprosessin kolmas vaihe sisältää musiikillisen perussisällön varioinnin (ks. kuvio 54). Nämä varioinnin menetelmät on esitelty tarkemmin luvussa 7.3, ja tässä prosessin vaiheessa tavoitteena on oppia tuottamaan niiden avulla varioitua musiikillista sisältöä.



Kuvio 56. Esimerkki perussisällön varioinnin harjoittelusta

Esimerkkinä tämän varioinnin harjoittelusta on kuvio 56, jossa on luotu doorinen melodia, joka jakautuu rytmisesti neljäsosiin, sekä bassolinja jossa harmonia liikkuu $7/16 + 7/16 + 4/8 + 3/8$ -rakenteen mukaisesti.

Tässä harjoittelun vaiheessa on kuitenkin tärkeää olla viemättä musiikillista sisältöä liian kauas alkuperäisestä, koska tavoitteena on oppia kontrolloimaan intensiteetin kevyitä nousuja ja laskuja.

8.4 Perussisällön rikkominen

Neljäs prosessin vaihe on perussisällön rikkominen (ks. kuvio 54). Tässä vaiheessa siis pyritään oppimaan ne menetelmät ja tekniikat, joiden avulla alkuperäistä harmonista/melodiasta, sekä rytmistä sisältöä voidaan rikkoa niin paljon kuin mahdollista. Tavoitteena on kuitenkin se, että kaikki tuotettu musiikillinen sisältö olisi luontevaa, ja luotu intensiteetti osataan purkaa sujuvasti.

Nämä Mehlianan edustamalle musiikkityylille tunnusomaiset menetelmät ja tekniikat rikkoa kappaleen perussisältöä on kuvattu tarkemmin luvussa 7.4. Esimerkki näiden menetelmien mahdollisesta tuloksesta löytyy kuviosta 57. Tässä esimerkissä ei ole enää juurikaan alkuperäistä harmonista tai rytmistä sisältöä jäljellä.



Kuvio 57. Esimerkki perussisällön rikkomisesta

8.5 Kokonaisuuden hallinta

Prosessin viimeisen vaiheen tarkoitus on yhdistää aiemmissa vaiheissa opitut asiat. Koska harjoitteluprosessin kolmen edellisen vaiheen jälkeen musiikkityylin

musiikillinen sisältö on jo opittu, voidaan tässä vaiheessa keskittyä kokonaisuuksiin. Vaikka kokonaisuuden hahmottaminen oli prosessin ensimmäinen vaihe, vasta tässä vaiheessa oppijalla on välineitä kontrolloida kokonaisuutta.

Mikäli aiempien vaiheiden sisältö on hyvin hallussa, on soittajalla mahdollisuus hallita kokonaisuutta samoilla keinoilla, kuin alkuperäisessä julkaisussa. Tässä prosessin vaiheessa on viimeistään tärkeätä äänittää omaa soittamistaan. Tämä sen takia että sen avulla voi reflektoida omaa soittoaan suhteessa toivottuun lopputulokseen. Koska tavoitteena on tässä tapauksessa oppia soittamaan Mehlianan tyylistä musiikkia, pitää omia äänityksiään siis luonnollisesti verrata Mehlianan omiin julkaisuihin.

Omaa soittamistaan analysoidessa tärkeää on kiinnittää huomiota siihen, että käyttääkö soitossaan samoja kokonaisuuden hallinnan keinoja, kuin alkuperäinen esittäjä. Lisäksi on hyvä arvioida ei pelkästään yksityiskohtia, vaan myös kokonaisuutta. Onnistuuko omassa soitossaan luomaan samantyyppisiä musiikillisia kaaria, ja onko musiikin yleinen kuulokuva samankaltainen, kuin alkuperäinen

9 Pohdinta

Tutkimustulokset vastaavat mielestäni melko hyvin tutkimusongelmaan. Tutkimuksen varrella tehdystä analyysistä harmoniasta ja rytmikasta (tarkentavien tutkimuskysymysten ohjaamana) oli löydettävissä selkeitä musiikillisten ilmiöiden kategorioita. Näistä pystyi luontevasti johtamaan tutkimustuloksissa esitellyn harjoitteluprosessin. Tutkimusprosessin aikana oma musiikkianalyysin tekemisen taitoni kehittyi, ja sain paljon uusia ajatuksia sekä ”ulos soittamiseen”, että monimutkaisemman rytmikan hahmottamiseen ja opettelemiseen. Kiinnostavaa oli myös huomata se, minkälaisena rytmikan, harmonian ja intensiteetin suhde näyttäytyi tämän tutkimuksen valossa.

Tutkimuksen luotettavuutta arvioitaessa ensimmäinen asia joka pitää muistaa on se, että tutkimuskohde oli erittäin tiukasti rajattu suhteessa tutkimusongelman laajuuteen, ja se että osa tutkimukseen sisältyvistä musiikillisista ilmiöistä on subjektiivisia.

Olen kuitenkin pyrkinyt kuvaamaan kaikki prosessin vaiheet mahdollisimman tarkasti, ja perustelemaan myös ne valinnat joissa mahdollisia tulkintoja on ollut useampi kuin yksi. Pelkän tämän tutkimuksen perusteella ei kuitenkaan voi tehdä kovin laajoja yleistyksiä koskemaan (lähes) vapaata improvisointia, mutta tämän perusteella voi oppia ainakin tutkimuskohteena olleen kappaleen ja sen edustaman musiikin lajin. Tärkeimpiä tutkimustuloksia on ehkä se huomio, miten kiinteä on rytmikan ja harmonian yhteys, ja miten tärkeää se on musiikin kokonaisuuden hallinnan näkökulmasta, sekä 7/4 -tahtilajin syvälliseen hallintaan liittyvät ilmiöt.

Vertailtaessa analyysin yhteenvetoa sekä tutkimustuloksia La Mantian (ks. 3.4) tuloksiin, löytyy niistä loppujen lopuksi melko vähän yhtäläisyyksiä. La Mantia nostaa esiin pääosin erilaisia musiikillisia ilmiöitä, vaikka käsitteleeikin lyhyesti myös 7/4 -tahtilajia sekä bluesmelodiikan tehoa. (La Mantia 2017, 55-59.) Tämä johtunee siitä, että La Mantia käsittelee eri musiikin lajia, vaikkakin muusikko on sama. Hänen näkökulmansa on myös vähemmän kokonaisuuteen sidottu, ja hän tarkastelee lähinnä funktionaalista harmoniaa.

Koska tietääkseni Mehlianan musiikista ei ole julkaistu yhtään tutkimusta/analyysiä, eikä tämän musiikin lajin tunnusomaiset piirteet vastaa kovinkaan tarkasti Brad Mehldaun musiikin muita analyysejä, on tämän tutkimuksen tuloksilla oma arvonsa. Kuvittelisin, että ainakin muut Mehlianan musiikista kiinnostuneet voisivat hyödyntää omassa harjoittelussaan näitä tuloksia. Olen myös pyrkinyt tutkimustuloksissa ottamaan mukaan hieman yleistävän näkökulman, joiden pohjalta samaa harjoitteluprosessia seuraamalla voi opetella soittamaan myös muita musiikin lajeja.

Luonnollisia jatkotutkimusaiheita tämä tutkimuksen jälkeen olisikin esimerkiksi sen tutkiminen, miten tarkasti ja laajasti nämä tulokset vastaavat muuta Mehlianan tuotantoa. Myös sitä voisi tutkia, miten tässä tutkimuksessa esitetyt näkökulmat ns. poikkeustahtilajeihin, tai riffipohjaiseen, lähes vapaaseen improvisointiin soveltuvat muihin musiikin lajeihin, joissa on samantapaista rytmikkaa, harmoniaa, tai estetiikkaa.

Hyvistä jatkokehittämiskohteista voisi taas mainita ainakin tutkimustulosten sisällön pohjalta oppimateriaalin tekemisen. Sekä tämän musiikin lajin opettelemiseksi, että

tulosten pedagogiseen soveltamiseen myös muihin sellaisiin tilanteisiin, joissa opetaan oppilaalle kokonaan uutta musiikin lajia.

Lähteet

- Aksentointi, N.d. Artikkelit Sibelius-akatemia afroimpro -sivustolla. Viitattu 14.4.2018. <http://www3.siba.fi/afroimpro/aksentointi>
- Arpeggio, 2001. Artikkelit Grove music online -tietokannassa. Julkaistu 20.1.2001. Viitattu 14.4.2018. <https://doi-org.ezproxy.jamk.fi:2443/10.1093/gmo/9781561592630.article.01327>
- Bradford Robinson, J. 2001. Riff. Artikkelit Grove music online -tietokannassa. Julkaistu 20.1.2001. Viitattu 14.4.2018. <https://doi-org.ezproxy.jamk.fi:2443/10.1093/gmo/9781561592630.article.23453>
- Charry, E. 2000. Mande Music – Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa. Chicago: The University of Chicago Press
- Crook, H. 2006. Beyond time and changes: a musician's guide to free jazz improvisation. Rottenburg: Advance Music.
- Crook, H. 1991. How to improvise : an approach to practising improvisation. Advance Music cop.
- Greenblatt, D. 2004. The Blues Scales : essential tools for jazz improvisation : Eb version. Petaluma (CA): Sher Music Co.
- Hirsijärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2007. Tutki ja kirjoita. Keuruu, Otavan Kirjapaino Oy
- Koch, L. 2002. Piano (jazz). Artikkelit Grove music online -tietokannassa. Julkaistu alun perin 20.1.2002, ja internetissä 2003. Viitattu 15.4.2018. <https://doi-org.ezproxy.jamk.fi:2443/10.1093/gmo/9781561592630.article.J354200>
- Laukkanen, J. 2007. Polyrytmiikka ja polymeetriikka. Verkossa julkaistu rytmiikan oppimateriaali. Viitattu 23.4.2018. http://www.jerelaukkanen.com/materials/rytmiikka/rytmiikka2_kalvot_polyrytmiikka_polymeetriikka.pdf
- La Mantia, A. 2017. My Workouts: Brad Mehldau, independence, deep learning. Opinnäytetyö Savonia-ammattikorkeakouluun. Julkaistu 27.5.2017. Viitattu 21.4.2018. http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/132497/La%20Mantia_Andrea.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- La Verne, A. 1991. Handbook of chord substitutions. Katonah, NY: Ekay Music, inc.
- Levine, M. 1989. The Jazz Piano Book. Petaluma (CA): Sher Music co.
- Levine, M. 1995. The Jazz Theory Book. Petaluma (CA): Sher Music cop.
- Ligon, B. 2001. Jazz theory resources : tonal, harmonic, melodic, & rhythmic organization of jazz. Vol.1. Milwaukee: Hal Leonard cop.
- Ligon, B. 2001. Jazz theory resources : tonal, harmonic, melodic, & rhythmic organization of jazz. Vol.2. Milwaukee: Hal Leonard cop.

Mark Guiliana Interview I'd Hit That Podcast FULL. 2013. 37. jakso I'd Hit That -podcastista. Julkaistu 15.9.2013. Viitattu 12.4.2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=PcnOzEKpFOM>

Richards, T. 1997. Improvising blues piano : the basic principles of blues piano explained for the intermediate-level pianist in an east-to-grasp fashion. Mainz: Schott cop.

Mehldau, B. N.d. Rock hemiolas. Artikkelit Brad Mehldaun internetsivustolla. Viitattu 12.4.2018. <https://www.bradmehldau.com/rock-hemiolas/>

Mehliana: Taming the dragon. N.d. Uutinen www.bradmehldau.com -sivustolla. Viitattu 12.4.2018. <https://www.bradmehldau.com/mehliana/#.Ws9T1S9DzR0>

Menetelmäpolku. 2015. Jyväskylän yliopiston julkinen oppimateriaali. Julkaistu 23.4.2015. Viitattu 23.4.2018.

<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku>

Männistö, E. 2016. Transkriptiot improvisaation opiskelun apuvälineenä. Opinnäytetyö Metropolia -ammattikorkeakouluun. Julkaistu 16.11.2016. Viitattu 21.4.2018.

http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/120766/Mannisto_Eemeli.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Nettl, B., Wegman, R.C., Horsley, I., Collins, M., Carter, S.A., Garden, G., Seletsky, R.E., Levin, R.D., Crutchfield, W., Rink, J. Griffiths, P. & Kernfeld, B. 2014. Improvisation. Artikkelit Grove Music online -tietokannassa. Julkaistu 3.9.2014. Viitattu 23.4.2018.

<https://doi-org.ezproxy.jamk.fi:2443/10.1093/gmo/9781561592630.article.13738>

Oppimiskäsitykset, N.d. Verkkojulkaisu Jyväskylän Ammattikorkeakoulun verkkosivuilla. Viitattu 30.4.2018. <http://oppimateriaalit.jamk.fi/oppimiskasitykset/>

Rudolph, A. 2005. Pure rhythm : rhythm cycles and polymetric patterns for instrumentalists, percussionists, composers and music educators. Germany: Advance music.

Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2006. KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto, verkkojulkaisu. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Viitattu 23.4.2018. http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L5_5.html

Sipilä, J. 2013. Syntetisaattorit – osa 2. Emute-musiikkiteknologiasivusto 27.1.2013. Viitattu 12.4.2018. http://emute.edu.fi/muut_oppaat/artikkelit/syntetisaattorit

Stewart, D. 2006. Little Phatty by Bob Moog – Programmable Monophonic Analog Synthesizer. Artikkelit Sound on sound -lehdessä lokakussa 2006. Viitattu 12.4.2018. <https://www.soundonsound.com/reviews/little-phatty-bob-moog>

Tabell, M. 2004. Jazzmusiikin harmonia. 5. p. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press Oy Yliopistokustannus, HYY Yhtymä

Rushton, J. 2001. Unison. Artikkelit Grove music online -tietokannassa. Julkaistu 20.1.2001. Viitattu 14.4.2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.jamk.fi:2048/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028790?rkey=1ys9EK&result=1>

Whittall, A. 2001. Bitonality. Artikkelele Grove music online -tietokannassa. Julkaistu 20.1.2001. Viitattu 23.4.2018. <https://doi-org.ezproxy.jamk.fi:2443/10.1093/gmo/9781561592630.article.03161>

Witmer, R. 2001. Lick. Artikkelele Grove music online -tietokannassa. Julkaistu 20.1.2001. Viitattu 14.4.2018. <https://doi-org.ezproxy.jamk.fi:2443/10.1093/gmo/9781561592630.article.4925>

Liitteet

Liite 1. Taulukko eri elementtien kuvastamasta rytmikasta

Eri elementtien kuvastama rytmikka 7/4 -tahtilajissa (vain muutokset edelliseen)

Osa	Tahtinro	Moog	Rhodes	Prophet
A	1. - 12.	2 x 7/8, jaettu 4 + 3 + 4 + 3	-----	-----
B	13. - 16	2 x 7/8, jaettu 4 + 3 + 4 + 3	-----	-----
C	17. - 20.	2 x 7/8, jaettu 4 + 3 + 4 + 3	2 x 7/8, jaettu 4 + 3 + 4 + 3	-----
	21		7/4, jaettu 7 x 4/16	-----
	22	7/4, jaettu 16-osiin, 4 + 4 + 5 + 5 + 4 +	7/4, (4 + 4 + 5 + 5 + 4 + 6)	-----
	23	7/4, jaettu 7 x 4/16	7/4, (7 x 4/16)	-----
	24	2 x 7/8, jaettu 4 + 3 + 7/16 + 7/16	2 x 7/8, (4 + 3 + taukoa)	-----
D	25	7/16 + 7/16 + 4/8 + 3/8	7/8 tauko + 4/8 + 3/8	-----
	26	7/16 + 7/16 + 4/8 + 3/8	7/8 tauko + 4/8 + 3/8	-----
	27	4 x 7/16	4 x 7/16	-----
	28	8 x 3/16 (sekvenssi) + 4/16	8 x 3/16 (sekvenssi) + 4/16 tauko	-----
E	29	2 x 7/8, jaettu 2 x 4/8 + 3/8	2 x 7/8 (4 + 3 + 4 + 3)	-----
	30			-----
	31			-----
	32	1/8 + 6 x 3/16 sekvenssi + 4/8	1/8 + 7 x 3/16 sekvenssi + 5/16 tauko	-----
F	33	2 x 7/8, jaettu 2 x 4/8 + 3/8	2 x 7/8 (4 + 3 + 4 + 3)	-----
	34	2 x 7/8, jaettu 7/16 + 7/16 + 4/8 + 3/8	2 x 7/8, jaettu 7/16 + 7/16 + 4/8 + 3/8	-----
	35	2 x 7/8, jaettu 2 x 4/8 + 3/8	2 x 7/8 (4 + 3 + 4 + 3)	-----
	36	4/8 + 5 x 3/16 + 5/16	4/8 + 5 x 3/16 + 5/16	-----
G	37	7/4 (2 x 7/8 riffi)	-----	-----
	38	2 x 7/8, jaettu 2 x 4/8 + 3/8	-----	-----
	39		-----	2 x 7/8, jaettu 4/8 + 3/8 + 4/8 + 3/8
	40		-----	2 x 7/8, jaettu 4/8 + 3/8 + 4/8 + 3/8
H	41		2 x 7/8, jaettu 4/8 + 3/8 + 7/16 + 7/16	-----
	42	7/16 + 7/16 + 7/16 + 7/16	7/4, jaettu 7 x 4/16	-----
	43	2 x 7/8, jaettu 2 x 4/8 + 3/8	2 x 7/8 (4 + 3 + 4 + 3)	-----
	44	2 x 7/8, jaettu 4/8 + 3/8 + 3/8 + 4/8	2 x 7/8, jaettu 4/8 + 3/8 + 3/8 + 4/8	-----
I	45. - 48.	2 x 7/8, jaettu 2 x 4/8 + 3/8	-----	-----
J	49. - 52.		2 x 7/8 (4 + 3 + 4 + 3)	-----
K	53		-----	2 x 7/8 (2 x (4 + 3))
	54		-----	-----
	55	2 x 7/8, (4 + 4 + 3 + 3) + (3 + 4 + 3 + 4)	-----	2 x 7/8, (4 + 4 + 3 + 3) + (3 + 4 + 3 + 4)
	56	2 x 7/8, (3 + 3 + 4 + 4) + (4 + 4 + 4 + 2)	-----	2 x 7/8, (3 + 3 + 4 + 4) + (4 + 4 + 4 + 2)
	57	2 x 7/8, (4 + 3 + 4 + 3) + (3 + 4 + 3 + 4)	-----	2 x 7/8, (2 x (4+3)) + (2 x (3+4))
	58	7/4, (3/16 + 4x4/16 + 5/16 + 4/16)	-----	7/4, (3/16 + 4x4/16 + 5/16 + 4/16)
L	59	2 x 7/8, jaettu 2 x 4/8 + 3/8	-----	-----
	60		-----	-----
	61		2 x 7/8 (4 + 3 + 4 + 3) (6/8 sekvenssi)	-----
	62		-----	-----
	63		2 x 7/8 (4 + 3 + 4 + 3)	-----
	64	2 x 7/8, jaettu 3/8 + 4/8 + 4/8 + 3/8	2 x 7/8 (3 + 4 + 4 + 3)	-----
M	65	2 x 7/8, jaettu 7/16 + 7/16 + 4/8 + 3/8	2 x 7/8 (4 + 3 + 4 + 3)	-----
	66	2 x 7/8, jaettu 2 x 4/8 + 3/8	-----	-----
	67		7/4, 4/16 + 8 x 3/16 -sekvenssi	-----
	68		2 x 7/8 (4 + 3 + 4 + 3)	-----
N	69		-----	-----