

Ville Tolvanen

Bluesharjoituksia pianolle New Orleans- ja Chicago-perinteiden hengessä

Etydejä ja vinkkejä edistyneemmille, bluesista kiinnostuneille pianisteille

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

20.11.2013

Tekijä(t) Otsikko	Ville Tolvanen Bluesharjoituksia pianolle New Orleans- ja Chicago-perinteiden hengessä
Sivumäärä Aika	33 sivua + 11 liitettä ja ääniteliite 20.11.2013
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Soitonopettaja
Ohjaaja(t)	Lehtori Jukka Väisänen Lehtori Ari-Pekka Korhonen
<p>Työn tavoitteena oli selvittää, voiko New Orleans- ja Chicago-perinteiden pianobluesissa esiintyviä ilmiöitä eritellä harjoitusetydeiksi. Bluesin ollessa pääosin kuulonvarainen perinne, halusin tietää onko sävelkieli nuotinnettavissa yksinkertaistamatta sitä liikaa, nuottimateriaalin säilyessä lukukelpoisena.</p> <p>Menetelmänä käytin oman soiton analysointia, sillä olen itse ollut kiinnostunut pianobluesista useita vuosia. Erittelin omassa soitossani esiintyviä ilmiöitä ja työstin niistä harjoitusetydejä. Sen jälkeen pyrin löytämään samantyyppisten ilmiöiden käyttöä bluespianon mestarien levytyksiltä viitteeksi. Tekstiosuudessa kokosin vinkkejä harjoitusten soittoon, ja hain mielipiteilleni vahvistusta alan oppimateriaalista ja julkaisuista. Liitin työhöni myös luvut, jotka esittelevät bluespianon historiaa ja olemassa olevaa, mielestäni laadukasta, opintomateriaalia.</p> <p>Työn tuloksena syntyi esitysohjeineen yhdeksän etydiä, jotka keskittyvät eri bluespianoilmiöiden harjoitteluun. Ne löytyvät työni liitteistä nuottimateriaalina sekä itse soittaminani esimerkkeinä, jotka latusin Youtubeen. Lisäksi liitin mukaan kaksi tekemääni transkriptiota omien esikuvieni Albert Ammonsin ja Dr. Johnin levytyksistä, jotka sisältävät saman tyyppistä sävelkieltä. Työtä voi käyttää itseopiskeluun, tai opettajan oppimateriaalina edistyneempien oppilaiden opetuksessa.</p> <p>Työn tavoite onnistui mielestäni, koska harjoitusetydit kuulostavat ääniteliitteessä tyylinmukaisilta, vaikka nuottikuvan luettavuuden takia olenkin yksinkertaistanut joitakin ilmiöitä. Tyyliin perehtymättömälle lienee helpompaa lähestyä pianobluesin sävelkieltä eriteltyjen harjoitusten ollessa levymateriaalin tukena.</p>	
Avainsanat	blues, piano, pianoblues, New Orleans, Chicago, etydi

Author(s) Title Number of Pages Date	<p>Ville Tolvanen Blues Piano Exercises Based on New Orleans and Chicago Traditions 33 pages + 12 appendices 20 November 2013</p>
Degree	Bachelor of Music Education
Degree Programme	Pop & Jazz Music
Specialisation option	Music Teacher
Instructor(s)	Jukka Väisänen, M.Mus, Ari-Pekka Korhonen, M.Mus
<p>The purpose of this study was to find out, if the musical language of New Orleans and Chicago blues piano traditions can be broken down to etudes for practicing. Blues is an aural tradition, so I was concerned if the musical phenomena can be notated readably without simplifying the music too much.</p> <p>The method I used was to analyze my own blues piano playing, because I have been interested in it for several years. I broke my playing to pieces, which became the subjects for my etudes. At the same time I was trying to find reference material from the recordings of the blues piano masters. In the text part I was giving tips how to play the etudes, I was also searching support to my opinions from piano blues literature and articles. I added chapters about existing, in my opinion high quality blues piano learning material and blues piano history too.</p> <p>The result of this Thesis was nine etudes for blues piano practice and verbal instructions for performing them. Etudes are included in the attachments of this Thesis on sheet music and on tape on which I recorded them. Recordings can also be found on Youtube. In addition I included two transcriptions of my own ideals Dr. John and Albert Ammons. My Thesis can be used for independent study or as teaching material for advanced students.</p> <p>Although I had to simplify some musical elements due the readability of sheet music, etudes on tape sound traditional to me. It can be concluded that the musical language of blues piano playing can be broken down to etudes. The Thesis can be helpful, in addition to blues recordings, as learning material for those unfamiliar with the tradition of blues piano.</p>	
Keywords	blues, piano, New Orleans, Chicago, etude

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Pianobluesin historiaa lyhyesti	2
3	Työn ilmiöihin valmistavaa ja jatko-opintomateriaalia	4
4	Ohjeita etydién soittamiseen	5
4.1	Etydi 1: Trillit ja venytykset	6
4.1.1	Venytykset eli ruffit	7
4.2	Etydi 2: Urkupisterepetitio ja korunuotit	8
4.2.1	Oktaavisoitto	9
4.3	Etydi 3: Aseman vaihto	10
4.3.1	Polyrytmit	11
4.4	Etydi 4: Rockin´ Pneumonia Lick	12
4.5	Etydi 5: Terssikuljetukset	14
4.6	Etydi 6: Liu´utukset	15
4.7	Etydi 7: Tremolo	17
4.8	Etydi 8: Neljännen asteen pohjustus	19
4.8.1	Turnarundeista	20
4.9	Etydi 9: Ensimmäisen asteen breikit	21
4.9.1	Pick upit	21
4.9.2	Pedaalin käyttö	22
5	Vasen käsi	22
5.1	Stride-komppaustyyli	23
5.2	Kulkeva vasen käsi	24
5.3	Boogie woogie –kuviot	25
6	Prosessin ja tulosten kuvaus	27
7	Pohdinta	28
	Lähteet	30

Liitteet :

Liite 1. Etydi 1: Trillit ja Venytykset

Liite 2. Etydi 2: Urkupisterepetitio ja korunuotit

Liite 3. Etydi 3: Aseman Vaihtaminen

Liite 4. Etydi 4: Rockin´ Pneumonia Lick

Liite 5. Etydi 5: Terssikuljetukset

Liite 6. Etydi 6: Liu´utukset

Liite 7. Etydi 7: Tremolo

Liite 8. Etydi 8: Neljännen asteen pohjustus

Liite 9. Etydi 9: Ensimmäisen asteen breikit

Liite 10. Transkriptio: Dr. John - Mac´s Boogie, saatavana tekijältä

Liite 11. Transkriptio: Albert Ammons - Boogie Woogie Blues, saatavana tekijältä

Liite 12. Ääniteliite: Etydit soitettuna, <http://www.youtube.com/watch?v=2iT9f58JMIw>

1 Johdanto

Pianistikollegat kyselevät minulta melko usein, kuinka saan bluespianonsoiton kuulostamaan "aidolta". Halusin jäsenellä soittoani, oppien sitä kautta ehkä myös vastamaan tuohon kysymykseen. Suomalaiset pianistit eivät mielestäni niinkään omistaudu bluesin soitolle, sitä vastoin blueskitaran taitajia ja arvostettuja blueskomppipareja¹ löytyy maastamme paljon. Olisi hienoa, että vertaisoppiminen toisten osajien kanssa tässäkin pianotyylissä olisi mahdollista, kuten esimerkiksi keskustelu jazzista onnistuu monien pianistien keskuudessa opetuksen laajuuden takia.

Bluesin ja bluespianon sanotaan olevan kuultu perinne (Healy 2008), joten sen nuottintaminen tuottaa paljon hankaluuksia. Kokemukseni mukaan blues-opetusmateriaalin kaksi suurta ongelmaa ovat yleensä autenttisen materiaalin nuottikuvan muuttuminen helposti hyvin vaikealukaiseksi koristeluäänien tiheyden vuoksi. Toisaalta yksinkertaistettu nuottimateriaali kuulostaa usein liian banaalilta tuhoten harjoitusmotivaation. Kolmanteen havaitsemani ongelmaan törmää esimerkiksi Homespun Tapesin muuten loistavassa kirjassa Dr. John Teaches New Orleans Piano: useissa nuotintetuissa esimerkkikappaleissa esiintyy niin monia eri ilmiöitä, lisättyä vasemman käden jatkuvalla varioinnilla, että kappaleiden soittaminen hyvin muodostuu erittäin vaativaksi – varsinkin tyyliin vähemmän perehtyneelle. Dr. John vielä painottaa samassa kirjassa, että avainasia soittamiseen on rentous ja vaivattomuus (Rebennack 1997a, 39).

Työni päätavoitteena on selvittää voisiko bluespianonsoitossa esiintyviä ilmiöitä eritellä, ja muodostaa niistä tiettyyn ilmiöön keskittyviä harjoitusetydejä säilyttäen nuottikuvan luettavuus ja autenttinen soundi soitossa. Tuloksena syntyi oppimateriaalia edistyneemmille soittajille levyinformaation tueksi. Toivoisin, että tällainen suomenkielinen opas perinnetietoisempaan bluesinsoittoon kannustaisi pianisteja opiskelemaan tätäkin tyyliä.

Aloitin bluesetydien säveltämisen improvisoimalla 12-tahdin blueskiertoon, pyrkien erottelemaan soitossani useimmin toistuvat bluesille ominaiset ilmiöt. Yritin välttää edellisessä kappaleessa mainitsemani nuottimateriaalin sudenkuopat, ja rajoitin vielä harjoitukset kahden kierron mittaiseen 12-tahdin blueskiertoon C-sävellajissa. Valikoi-

¹ Basson ja rumpujen muodostama yksikkö.

tuneet ilmiöt löytyivät melko helposti. Vaikeuksia tuotti lähinnä pitäytyminen yksittäisessä aiheessa etydeissä, usein tuntui että sanavaraston rajoittaminen piti tehdä musikaalisuuden kustannuksella.

Harjoitukset keskittyvät pääasiassa soolopianonsoittoon, viittauksia bändisoittoonkin toki esiintyy. Ensimmäisissä etydeissä käydään läpi perusasioita, seuraavissa siirrytään hieman jalostuneempiin ilmiöihin. Kaksi viimeistä ovat edellisten yhdistelmiä, joissa lisäksi käsitellään kierron eri osiin sijoittuvia tyylipiirteitä. Soitin myös säveltämäni harjoitukset ääniteliitteeksi (liite 12) nuottimateriaalin tueksi. Olen myös lisännyt harjoitusten tekstiosuuksien sekaan ilmiöistä variaatioita, jotka sisältävät materiaalia mikä ei olisi näyttänyt hyvältä etydiä nuottikuvassa toistettuina. Näitä voi halutessaan soveltaa harjoituksiin.

Työn sanallisessa osuudessa pyrin antamaan vinkkejä fraseeraukseen ja sormitukseen, tarjoan mainittuja variaatioita sekä listaan levytettyjä esimerkkejä, joista kyseiset ilmiöt voisivat olla peräisin. Lisäksi olen yrittänyt löytää mielipiteilleni vahvistusta arvostettujen bluespianistien kirjoituksista alan julkaisuissa ja kirjoissa. Pääkohderyhmäni ollessa jo jonkin verran opiskelleet pianistit, pyrin antamaan erityishuomiota tyyllisille ominaispiirteille, jotka poikkeavat hyvin paljon klassisesta ja jazzpianoperinteestä.

Viimeinen 5. luku käsittelee vasenta kättä. Etydit sisältävät aktiivisesti käyttämiäni vasemman käden komppikuvioita, olen kuitenkin pyrkinyt pitämään ne mahdollisimman staattisina. Korostan myös, että kaikki harjoitukset ovat soitettavissa erittäin yksinkertaisella vasemman käden kuviolla, keskittyen oikean käden hiomiseen.

2 Pianobluesin historiaa lyhyesti

Bluesin taustan kuultuna traditiona selittää sen alkuperä Afrikasta orjiksi tuotujen tummien amerikkalaisten työlauluina. Orjien vapauttamisen myötä 1870-luvulla blues siirtyi luontevasti myös työväestön vapaa-ajan musiikiksi. Bluesin ja jazzin onkin sanottu olevan ainut alkuperältään amerikkalainen taidemuoto (Eastwood, dokumenttielokuva, 2003 [1:09:50]), jolla kuitenkin on juuret Afrikassa.

1800-luvun viimeisten vuosikymmenien kuluessa blues siirtyi myös pianolla soitettavaksi, kaupunkien ja työleirien saluunoista löytyneiden pianojen ansiosta. Tuohon ai-

kaan fast westerniksi kutsuttu soittotyö oli boogie woogien esiaste, koska se sisälsi staattisen vasemmalla kädellä soitettavan bassokuvion päälle improvisoituja bluesfraaseja. Texasin alueella rautatieverkoston kehittymisen myötä levinnyt soittotyö matkikin junan ääntä musiikillisesti. Rautatie mahdollisti myös soittajien nopean siirtymisen paikasta toiseen. (Tennison 2010.)

Texasista fast western levisi kohti Louisianaa, ja sekoittui New Orleansin musiikkiperinteeseen. Kaupungissa asunut pianisti George W. Thomas oli tärkeä hahmo, hän kirjoitti nuotille vuonna 1915 ensimmäisen 12-tahdin bluesiin perustuneen kappaleen boogie woogie bassolinjalla: New Orleans Hop Scop Blues. Hän myös muutti myöhemmin Chicagoon vieden perinteen mukanaan (Silvester 1989, 47). Ensimmäisen levytetyn teoksen, jossa ilmenee boogie woogie –bassolinja, sanotaan olevan Artie Matthews'n sävellys Weary Blues Louisiana Fiven esittämänä vuonna 1919 (Matthews, äänite, 1919).

Sanaa boogie ilmeni nuottimateriaalissa vuosisadan vaihteen jälkeen, kappaleissa ei kuitenkaan ilmennyt boogie woogie –musiikin tyylipiirteitä (Tennison 2010). Termi boogie woogie ilmenee ensimmäisen kerran vasta Pinetop Smithin levytyksessä Pinetop's Boogie Woogie (Smith, äänite, 1928), jonka hän pääsi tekemään toisen musiikkityölinnovaattorin Cow Cow Davenportin suosituksesta muutettuaan Chicagoon (Bluest-rail.com 2007). Smith myös laulaa levytyksellä, kaikki sanoitukset liittyvät tanssijoitten ohjeistamiseen, tämä kertoo boogie woogien vahvasta tanssisidonnaisuudesta (Oxford music online 2012).

Smith kuoli jo vuonna 1929, mutta kaksi hänen chicagolaiskollegaansa ja -tuttavaansa Albert Ammons ja Meade Lux Lewis saivat nauttia boogie woogien kultakauden suosiosta 1930-luvulla. Sen huipentuma oli John Hammondin järjestämä From Spirituals to Swing konsertti New Yorkin Carnegie Hallissa, jossa kolmantena soittajana oli Pete Johnson Kansas Citystä (Russell 1997 135). Tämän kolmikön levytykset ovat vaikuttaneet seuraavien sukupolvien pianisteihin, kun musiikista on jo käytetty nimiä rock'n roll tai rhythm'n blues.

Työssäni esiintyvä sävelkieli on peräisin suurilta osin mainitun seuraavan sukupolven pianistien levytyksiltä. Kuten Dr. John toteaa haastattelussa, olivat vaikutteet viime vuosisadan puoliväliin tultaessa saatavilla ympäri Yhdysvaltoja levytyksien ansiosta, joten alueelliset soittotyylit ovat jo kauan sitten sekoittuneet (Eastwood, dokumenttielo-

kuva, [1:12:00]). Olen kuitenkin tehnyt työhöni hieman kaksijakoa New Orleans- ja Chicago-tyyliä välillä. Ensin mainittu on jatshtavampaa laajempine sointuineen sekä synkopoivampaa². Chicago-tyyli perustuu nelisointuharmoniaan ja suurempaan komppiin.

Työssäni esiintyvät Chicago-tyylin keskeiset hahmot Otis Spann ja Johnnie Johnson. Spann kehitti 50-luvulla Muddy Watersin yhtyeen sähköistämään Delta-bluesiin persoonallisen soittotyylin (Eastwood 2003, dokumenttielokuva, [53:10]). Spannin edeltäjä bändissä ja oppi-isä Big Maceo Merriweather oli vahvasti boogie-woogie orientoitunut (Oxford music online 2011). Myös Johnson soitti Watersin bändissä ja Spannin tapaan sessioita chicagolaiselle Chess-levymerkille. Häntä pidetään myös tärkeänä rock ´n roll pianonsoiton kehittäjänä, hänkin mainitsee vaikuttajakseen Ammonsin ja Meade Lux Lewiksen (Conyers 1999).

New Orleansin –tyylin tärkein innovaattori on Professor Longhair, hän mainitsee opettajakseen boogie woogie –taustaisen Tuts Washingtonin. Longhairin sanotaan olleen edellä aikaansa 1950-luvun vaihteessa Caribia-vaikutteisella hyvin synkopoivalla soittotyyllillään. Hän jäi silloin kuitenkin vähälle huomiolle, vaikkakin hän ehti jo elinaikanaan saada tunnustusta suurena vaikuttajana rock- ja funk-tyyliä synnyssä. Seuraavan sukupolven new orleanslaiset pianistit Dr. John, James Booker, Allen Touissant, Fats Domino ja Huey Smith muistavat ylistää häntä oppi isänään, vaikka kaksi viimeistä ovat melkein hänen ikätovereitaan. (Palfi 1982.)

3 Työn ilmiöihin valmistavaa ja jatko-opintomateriaalia

Tim Richardsin kirja *Improvising Blues Piano* (1997) sisältää mielestäni hyvää materiaalia pianobluesin opiskeluun, jotkut harjoitukset sopivat hienosti hyvin alussakin olevalle soittajalle. Toisaalta kirja on niin laaja, että kokeneemmatkin pianistit varmasti löytävät siitä uutta materiaalia. Se sisältää myös erittäin paljon termistön ja bluesin ilmiöiden selityksiä sekä bluesklassikkokappaleita sovitettuna soolopianolle. Kyseisen kirjan pääosiltaan opiskeltuaan, on mielestäni soittajalla erittäin hyvät valmiudet tämän työn käyttöön harjoitusmateriaalina.

² Iskuttomia tahdinosia painottava.

Jos tämän työn materiaali herättää kiinnostuksen suurempaan pianobluesin sanavaraston kehittämiseen, voin suositella Dr. Johnin kirjasarjaa *Teaches New Orleans Piano* (Rebennack 1997). Jo kolmiosaisen sarjan ensimmäinen osa sisältää erittäin paljon informaatiota, tosin se ei ole mielestäni niin jäsenneiltyä kuin Richardsin kirjassa, mutta toisaalta sen ollessa suunnattu hieman kokeneemmille soittajille aiempi tieto aiheesta on välttämätöntä. Tämän työn läpi soitettuaan kirjasarjan informaatio on mielestäni paremmin vastaanotettavissa. Vaikka itse olen esimerkiksi jättänyt vasemman käden varioinnin työstäni tarkoituksella pois, se on kuitenkin tärkeä piirre New Orleans – tyyliässä pianonsoitossa, Dr. Johnin kirjasarja tarjoaa paljon sanavarastoa myös siihen.

Tärkein opintomateriaali on bluesissakin tietysti levytetty materiaali, esimerkiksi työni äänitelähdeluettelolla pääsee hyvään alkuun. Hyvänä lisänä nostaisin esiin vielä olemassa olevat opetusvideot, joihin olen tässäkin työssä viitannut. *The Blues/Rock Piano of Johnnie Johnson* (1999) sisältää Johnsonin boogie woogie –vaikutteista rockpianonsoittoa. Vaikkei hän itse osaa juuri soitostaan kertoa, yrittää haastattelija kappaleiden välissä eritellä esiintyviä ilmiöitä, DVD:n mukana tulee myös nuottiliite. Dr. Johnilla on olemassa ainakin kolme opetus-DVD:tä. Itse olen viitannut työssäni näistä yhteen (Rebennack 1988), se sisältää ensisijaisesti mielestäni erittäin hienoa bluespianonsoittoa, joskin hänen kirjasarjansa toiminee opetusmateriaalina paremmin. Kolmas käyttämäni opetusvideolähde on *Chuck Leavellin Piano Instruction vol.1* (2003). Se käsittelee muitakin pianotyylejä kuin bluesia, mutta Leavell tarjoaa myös ajatuksiaan, miten soveltaa bluessävyistä soittoa muihinkin konteksteihin.

4 Ohjeita etydien soittamiseen

Olen koostanut etydit tärkeiksi kokemistani ilmiöistä blues-pianonsoittoa ajatellen. Harjoituksissa on valmiiksi paljon toistoa, sen lisäksi olen eritellyt ilmiöt tekstissä vielä pienempiin osiin paneutuen niihin yksitellen. Etydit eivät ole tarkoitettu prima-vista – soittoon, vaan suosittelen ensin kuuntelemaan levyesimerkkejä, mikäli olen niitä maininnut. Levyesimerkkien lisäksi kannattaa kuunnella äänitelliite 12, johon olen soittanut kaikki etydit.

4.1 Etydi 1: Trillit ja venytykset

Ensimmäinen etydi käsittelee trillejä ja kromaattisia kulkuja, jotka emuloivat³ sävelkorkeuden venyttämistä, mikä ei ole pianolla muuten mahdollista. Venytyksistä käytetään myös nimitystä *ruff* (Rebennack 1997a, 31), josta käytän jatkossa vapaata suomennosta *ruffi* (kuvio 1). Nämä ovat varsinkin New Orleansin bluespianoperinteelle perustavanlaatuisia ilmiöitä (Brislin, 2006). Trilliä edeltävillä ruffeilla, korusävelten lisäksi, saadaan aikaan myös bluesille ominainen duuri- ja mollitonaliiteetin häivytyks (Richards 1997, 23).

Jos bluestrillisoitto ei ole ennestään tuttua, kannattaa aloittaa hitaasti ja metronomin kanssa nostaa tempoa vähitellen, kunnes haluttu nopeus saavutetaan. Tärkeää on saavuttaa rentous (Richards 1997, 34), siksi nopeuden nostaminen vaatii kärsivällisyyttä. Käsi saa väsyä harjoituksen takia, mutta jos siinä on havaittavissa kipua, on lopetettava heti (Brislin 2006). Turhia jännitystiloja on tarkkailtava jatkuvasti soittaessa. Bluesin soitto pianolla on raskasta, ja jos energiaa kuluu turhaan, keikkaa ei jaksa soittaa loppuun asti (Healy 2008). Bänditilanteessa on huomioitava, että sooloon tullessa tarvitaan todennäköisesti ylimääräisiä energiaresursseja, joten kompatessa ei tule väsyttää itseään. Jos tarvitaan kovia aksentteja pitkille äänille, on käsi rentoutettava heti äänen syyntymisen jälkeen energian säästämiseksi (Leavell 2003). Myös ranne täytyy aktivoida trillisoitossa, liike laajenee luonnollisesti mitä suurempaa intervallia toistetaan.

Bluespianonsoitossa trilli-intervallina voi olla mikä tahansa muu, paitsi suuri septimi. Myöskään tritonus- ja sekuntitrillit eivät ole juuri tyylinmukaisia. Etydi 1 (liite 1) keskittyy terssi- ja sekstitrilleihin, joita kuulee paljon esimerkiksi Fats Dominon soitossa. Blueberry Hill kappaleen introssa Domino käyttää sekstitrilliä (Domino 1956), Dr. John esittää samasta kappaleesta havainnollistavan version opetus DVD:llään (Rebennack 1988, DVD 21.00), jossa introssa sekstitrilliä seuraa vielä terssitrilli. Kolkommankuuloisia kvartti- ja kvinttitrillejä kuulee enemmän Chicago-bluesissa. Niihin yhdistetään usein oktaavituplaus, jolloin ilmiötä kutsutaan tremoloksi, jota käsitellään enemmän etydisissä 7 (liite 7).

³ Sävelkorkeuden venyttämisen emuloinnilla tarkoitan tässä esimerkiksi kitaran kielen venytyksestä seuraavan sävelkorkeuden portaattoman muutoksen jäljittelyä.

Albert Ammonsin Boogie Woogie Stomp (Ammons 1939a) transkriptioesimerkki sisältää myös paljon trillejä. Mielestäni siinä kuuluu mielikuvituksellista trillien sijoittelua lickien väliin, jonne niitä ei välttämättä osaisi odottaa (liite 11, tahti 22).

4.1.1 Venytykset eli ruffit



Kuvio 1. Trilliä edeltävien ruffien fraseeraus ja sormitusvaihtoehdot.

Kuvio 1 sisältää kaksi vaihtoehtoista sormitusta trilliä edeltävän ruffin soittamiseen. Huomaan itse käyttäväni kumpaakin sekaisin, mutta nimettömän käyttäminen tuntuu luonnolliselta varsinkin silloin kun pienen terssin muodostavat valkoinen ja musta kosketin.

Fraseerausmerkinnät jälkimmäisessä tahdissa viittaavat Marius Nordalin (Nordal, 2009 Youtube1, [1:15]) ehdottamaan soittotapaan, joka emuloi kitaran kielen soinnin vaimeemista venytyksen aikana. Koska etydi 1 on ensisijaisesti tarkoitettu hitaaksi, hieman jatshtavaksi bluesiksi vasemman käden laajoine sointuineen, voi tällainen hienos-tuneempikin fraseeraustapa olla paikallaan. Vietäessä venytykset ripeämpään boogie-kontekstiin, voi ensimmäiseen tahtiin tarjoamani fraseeraustapa olla toimivampi. Siinä venytysnuotteja korostetaan, mutta hienomotoriikkaan keskittymisen voi jättää vähemmälle. Myös Nordal esittää myöhemmin videossaan, että bluesinsoitossa ei välttämättä haluta soinnin puhtautta (Nordal, 2009 Youtube1, [4:55]), joten tyylinmukaisemman soundin aikaansaamiseksi ensimmäisen tahdin fraseeraustapa on mielestäni käytännöllisempi.



Kuvio 2. Trilliä edeltävän, mustalta koskettimelta aloitettavan ruffin sormitusvaihtoehdot.

Kuvio 2 antaa vielä kaksi vaihtoehtoista sormitusta mustalta koskettimelta lähtevän venytyksen soittamiseen. Peukalon vieminen mustalle on bluespianonsoitossa ajoittain

pakollista, eikä sitä normaalistikaan tule välttää, niin kuin usein yleisestä pianotekniikasta puhuttaessa sanotaan. Etydin tahti 4 päättyy kuitenkin peukalon ollessa g-koskettimella, joten tässä tapauksessa täytyy käyttää alemmaa sormitusta, että venytys ehditään soittaa oikealle paikalleen.

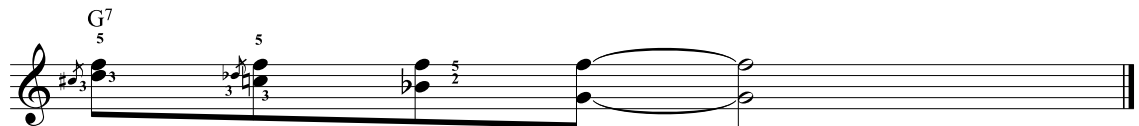
4.2 Etydi 2: Urkupisterepetitio ja korunuotit

Repetitio⁴ on hyvin yleinen ilmiö useimmissa bluestyyleissä ja sitä esiintyy myös Boogie Woogie Blues -transkriptioesimerkissä (liite 11, tahdit 109-113). Toinen nimitys ilmiölle on myös yhden nuotin trilli (Leavell 2003, DVD [21:20]). Se palveleekin mielestäni samanlaista funktiota soitossa kuin trillit. Repetitioon ilmenee usein ylemmän nuotin pysymisenä paikallaan samalla kun alempi liikkuu (Johnson 1999, DVD [15:25]). Tällöin ylös muodostuu urkupiste. Urkupistenuotti on yleensä oktaavi tai kvintti, septimikin on käyttökelpoinen (kuvio 4), yleensä se on tällöin valkoinen kosketin, jolloin soittaminen on luonnollisempaa. Liikkuvaa alemmaa ääntä on myös tyylin mukaista rikastuttaa korunuotein.



Kuvio 3. Urkupisterepetitioon yhdistettävän alemman liikkuvan linjan äänien korunuottien sormitus.

Korunuotit soitetaan yleensä liu'uttamalla sormea mustalta valkoiselle (kuvio 3), siksi ne on helppo yhdistää pikkusormella soitettavaan urkupisteeseen. Näin syntyy varsinkin Chicago-bluesille tunnusomainen terävä soundi. Otis Spann käyttää tekniikkaa hienosti ja selkeästi esimerkiksi Blues Masters kokoelmalla kappaleen Ain't Nobodys business introssa (Spann, äänite, 1966).



Kuvio 4. Repetitio septimillä ja korusävel kvartille.

⁴ Repetitio pianonsoitossa tarkoittaa yhden tai useamman äänen peräkkäistä toistamista.

Korunuoteilla rikastutetaan useimmiten kvinttejä ja terssejä, näin niihin saadaan bluesävyä (Richards 1997 51 ja 75). Muidenkin sävelien koristelu on yleistä bluesissa, kuten yläpuolinen korusävel kvartille (kuvio 4). Tärkeää on, että korusävel on soitettavissa luontevasti, esimerkiksi valkoiselta valkoiselle ei voida liu'uttaa, vaan tarvitaan toista sormea.

Kokosävelsuhteisia korunuotteja (kuvio 5) on bluespianonsoitossa syytä käyttää hyvin harkiten, sillä ne vievät kuulokuvan vahvasti kantrimusiikin suuntaan (Nordal, 2009 Youtube1, [3:55]). Vaihtelun vuoksi niitä voi ajoittain käyttää, varsinkin haettaessa siistinpää bluessoundia. Tässä tapauksessa korusävelen liu'uttaminen ei ole mahdollista, vaan on käytettävä kahta sormea (kuvio 5). Kokosävelsuhteisia korunuotteja esiintyy myös etydin (liite 2) tahdeissa 20-22. Niissä esiintyy myös toinen ilmiö, jonka käyttö vaatii harkintaa blueskontekstissa; urkupistenuotin soimaan jääminen ilman repetitiota alanuotin liikkuaessa (kuvio 5) on myös mielestäni enemmän kantripianoon kuuluva ilmiö, jota voi bluesinsoitossa käyttää ajoittaisena tehokeinona.



Kuvio 5. Ylänuotin sitominen ja kokosävelsuhtaisen korusävelen sormitus.

4.2.1 Oktaavisoitto

Oktaavisoitto, ja useampiäänistenkin linjojen käyttö solistisena tyylinä on lähtöisin ajalta, jolloin piano piti saada kuulumaan bändin alta ilman vahvistusta (Johnson 1999, DVD [9,30]). Tämän ongelman nykyään lähes poistuttua on oktaavisoundi silti tärkeä osa bluespianonsoittoa. Myös korunuotteja on syytä opetella soittamaan oktaaviliu'utuksin (kuvio 6). Oktaavisoittoa koristellaan bluespianonsoitossa usein muilla sormilla välisävelin kuten etydissä 8, tai väliliu'utuksin kuten etydissä 6.



Kuvio 6. Oktaaviliu'utukset

Korunuottien harjoittelussa sekä oktaaveissa, urkupisteen kanssa että yksittäisnuotteinakin hyvä keino on varioida äänenvoimakkuutta minimistä maksimiin. Näin saavutetaan varsinkin herkemässä bluessoitossa tarvittava laulullinen dynaaminen hallinta. (Rideout 1998).

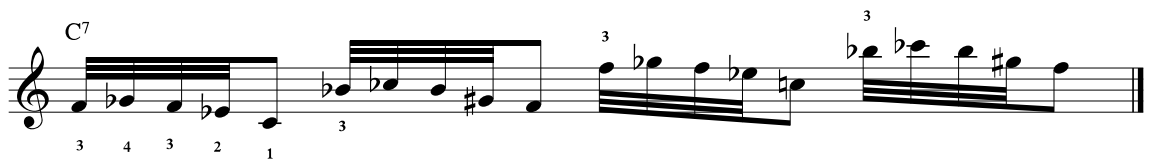
4.3 Etydi 3: Aseman vaihto

Etydi 3:n (liite 3) ensimmäinen blueskierto perustuu yksinkertaisen bluesasteikkoidean (kuvio 7) siirtelyyn kvintti- tai kvarttisuhteisesti. Näin toimien saadaan klaviatuuria⁵ käyttöön suuremmalta alueelta ja soundi laajenee, mikä on soolopianonsoitossa tärkeää. Dr. John käyttää paljon tätä tekniikkaa soolopianolevyillään (Rebennack, 2011, äänite, [6:31]).

Tärkeää on, että oktaavi menee tasan, joten suhteiden on oltava vuoron perään kvintti ja kvartti. Etydi 3:ssa liike aloitetaan kvinttisuhteisella liikkeellä, jota seuraa kvarttiliike, jonka jälkeen ollaan samassa tilanteessa oktaavia ylempänä (kuvio 7). Kuvio 8 esittää variaation, joka alkaa kvarttiliikkeellä, näin ollen sitä on seurattava kvinttiliike, jotta päästään taas lähtöasemaan oktaavia ylempänä.



Kuvio 7. Aseman vaihdon kvintti- ja kvarttiliikkeen vuorottelu



Kuvio 8. Aseman vaihdon variointi aloittaen kvarttiliikkeellä, jota seuraa kvinttiliike ja rytmiikan tihentäminen kromaattisilla äänillä.

Kuvio 8 sisältää enemmän kromatiikkaa ja tiheämpiä aika-arvoja, joita on mielestäni sormitusten salliessa tyylinmukaista lisätä. Tärkeää on että käytetyt koskettimet sopivat

⁵ Pianon koskettimisto

käteen luonnollisesti, esimerkiksi sävellajien vaihtuessa ja tempon noustessa näin tiheiden (kuvio 8) aika-arvojen käyttö ei aina ole mahdollista. Itse huomaan perussoitos-sani käyttäväni eri variaatioita aika-arvoista sekaisin, ja se tuntuu luonnolliselta.

Etydi 3:n toinen blueskierto sisältää saman idean yhdistettynä edellisen etydin urkupisteilmiöön (kuvio 9). Pikkusormen ollessa varattuna ylä-ääneen, täytyy muiden äänien sormitusta hieman muuttaa, mutta pienen harjoittelun jälkeen tämäkin alkaa tuntua luonnolliselta.



Kuvio 9. Ylä-äänen lisääminen asemanvaihtofraasiin, ja sen sormitus.

Tempojen noustessa äänien määrää kannattaa vähentää. Monet rockpianistitkin käyttävät asemanvaihtolickejä, eli lyhyitä useinkäytettyjä sävelkulkuja, varsinkin turnaroun-deissa (Little Richard 1957, äänite, [0:15]). Kuvio 10 osoittaa hyvin yksinkertaisen asemanvaihto-turnaroun-din Jerry Lee Lewikseltä (Lewis 2006, äänite, [0:52]). Blues-turnaroundeja käsitellään enemmän luvussa 2.8.1, jossa myös käsitettä avataan.



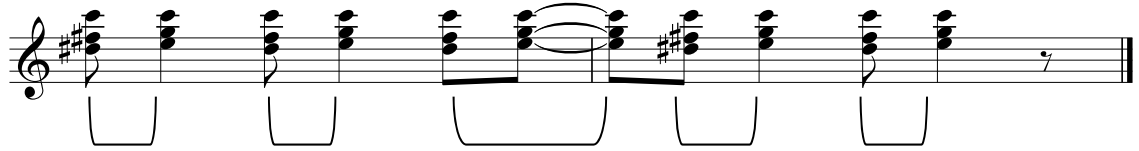
Kuvio 10. Jerry Lee Lewiksen turnarounds, jossa käytetään asemanvaihtoideaa.

4.3.1 Polyrytmit

Etydin toisessa chorusissa⁶ toistuu myös yksinkertainen kolme vastaan neljä polyrytmi (kuvio 11). Bluessoitossa polyrytmit tuskin ovat pitkälle mietittyjä, mutta niitä kuulee tällaisissa yksinkertaisissa muodoissa osana luonnollista soittoa.

⁶ Chorus tarkoittaa tässä tapauksessa 12-tahdin blueskiertoa.

Polyrytmien tapaista rytmikkaa esiintyy jo Ammonsin (liite 11, tahdit 85-88) soitossa vuonna 1939. Selkeä polyrytmi kuuluu toisessa transkriptioesimerkissä (liite 10, tahdit 38-40) (Rebennack, 1986, äänite, [1:00]). Siinä kolme vastaan neljä polyrytmi esiintyy kahdeksasosasykkeessä (Kuvio 11).



Kuvio 11. Polyrytmisen ilmiö Dr. Johnin soitossa. Kuvaan on merkitty kolmen kahdeksasosan mittainen yksikkö, jonka toistaminen muodostaa polyrytmien kappaleen sykettä vasten soitettuna.

4.4 Etydi 4: Rockin´ Pneumonia Lick

Etydi 4 perustuu variaatioon ilmiöstä, jota kutsutaan usein nimellä Rockin´ Pneumonia Lick (Healy 2008), koska se esiintyy Huey Smithin kappaleessa Rockin´ Pneumonia and the Boogie Woogie Flu (Smith, äänite, 1957). Smith ei kuitenkaan yksin ansaitsisi kunniaa ilmiön nimityksestä, koska esimerkiksi Fats Domino käytti hyvin samanlaista sävelkieltä jo vuonna 1950 The Fat Man kappaleessaan (Domino 1950).

Kyseinen ilmiö on mielestäni myös ehkä tunnistettavin New Orleans -pianoperinteen tyylipiirre (Leavell 2003, [24:30]). Variaatioita siitä on kuultavissa useimpien suurien New Orleans- bluespianistien, kuten Dr. John, James Booker, Professor Longhair tai Allen Touissant sävelkielessä jatkuvasti.

Healy painottaa myös, että kyseisestä ilmiöstä löytyy lukemattomia soittajakohtaisia variaatioita. Etydissä (liite 4) toistuva, kuvion 12 osoittama variaatiotapa on itselleni muodostunut luonnolliseksi.



Kuvio 12. Oma tapani soittaa Rockin´ Pneumonia Lick sormitettuna.

Kuviossa 12 on nähtävillä ilmiön sormitus väärinkäsitysten välttämiseksi. Toisen ja kolmannen iskun välillä oleva keskisormen terssiliu'utus yhdistettynä pikkusormen nopeaan repetitioon saattaa vaatia hieman totuttelua, mutta mielestäni tämä on ainoa järkevä sormitusmahdollisuus saada aikaan tämä tunnistettava soundi. Ylempi ääni soitetaan jo korunuotin aikana, joten sen keventäminen alemman kohdenuotin syttyessä on mahdollista, näin ollen repetition toteuttamiselle jää aikaa. Kuvio 12 sisältää terssiliu'utuksen keskisormen lisäksi myös etusormella. Ajoituksen kanssa on oltava erityisen tarkkana, koska jälkimmäiset terssiliu'utukset eivät ole korunuotteja, vaan kumpikin ääni kuuluu melodialinjaan.

Etydin toinen chorus sisältää lähes ainoastaan triolitrillin harjoittelua. Sen tuntuessa luonnolliselta, voi tähänkin sävelkulkuun halutessaan lisätä terssin päälle niihin kohtiin, missä kvintin ja terssin liu'uttaminen on mahdollista (kuvio 13). Näin tulee harjoiteltua edellisessä kappaleessa mainittua liu'utus-repetitio yhdistelmää.



Kuvio 13. Ylä-äänien lisääminen triolitrilliin.

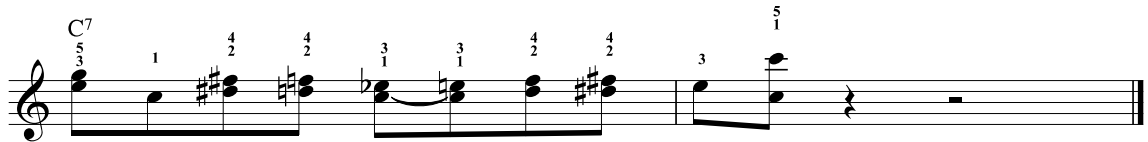
Etydin tahdit 9-10 sisältävät kromatiikkaa, joka on tyypillinen tapa yhdistellä melodioita New Orleansin perinнемusiikissa. Pelkkiin melodiaääniin keskittyvä melodia voi käydä tylsäksi, kromatiikka tuo siihen jännitettä (Brislin 2006). Tässä tapauksessa kyseessä on kromaattinen trilli yksittäisen melodiaäänen sijaan (kuvio 14). Seuraavassa luvussa kerrotaan lisää bluesille tyypillisestä kromatiikasta.



Kuvio 14. Kromaattiset lomasäveltrillit asteikonmukaisten väleissä ovat merkitty kuvioon.

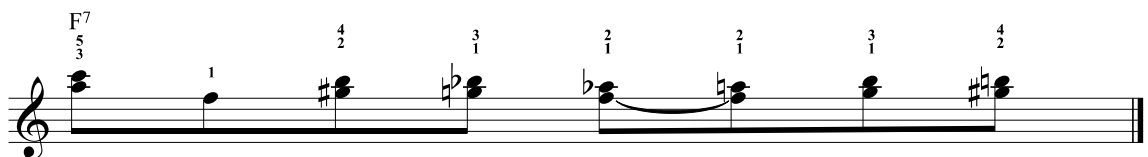
4.5 Etydi 5: Terssikuljetukset

Terssikuljetuksia kuulee jo vanhemmassa boogie woogie-musiikissa esimerkiksi Albert Ammonsin ja Pete Johnsonin (Johnson 1938, äänite, [0,10]) soittamana. Etydi pohjautuu kuitenkin valtaosin Dr. Johnin transkriptioesimerkissä (liite 10, tahti 55) soittamaan fraasiin (kuvio 15), jota toistetaan ja varioidaan.



Kuvio 15. Terssikuljetuksen sormittaminen ja legatovaikutelman säilyttäminen.

Kuten sormitukset osoittavat, sormien liu'uttaminen on suuressa osassa tässäkin tekniikassa, tosin ensimmäisen tahdin neljännen iskun kahdeksasosien välissä tarvitaan myös hyppyä. Itse halusin soittaa fraasin mahdollisimman legatossa⁷, joten vaikutelmaa tehostamaan olen sitonut kolmannen iskun kaksi alemmaa kahdeksasosaa (kuvio 15). Täysin tyylinmukaista olisi soittaa myös irrottaen. Mielestäni legatosoitto tuottaa usein modernimman vaikutelman, kun taas irrottaminen assosioituu enemmän vanhaan boogie woogie-soittoon. Vertaisin tässä esimerkiksi edellä mainittuja Dr. Johnin ja Pete Johnsonin tapoja käsitellä terssikuljetuksia. Jos soitetaan irrottaen voi myös toisen tahdin ensimmäiseen kahdeksasosaan lisätä terssin päälle. Itse pitäydyin yhdessä äänessä, jolloin se voidaan sitoa seuraavaan ääneen, jossa on oktaavituplaus.



Kuvio 16. Terssikuljetuksen sormitus F7-soinnulla, ja legatovaikutelman säilyttäminen.

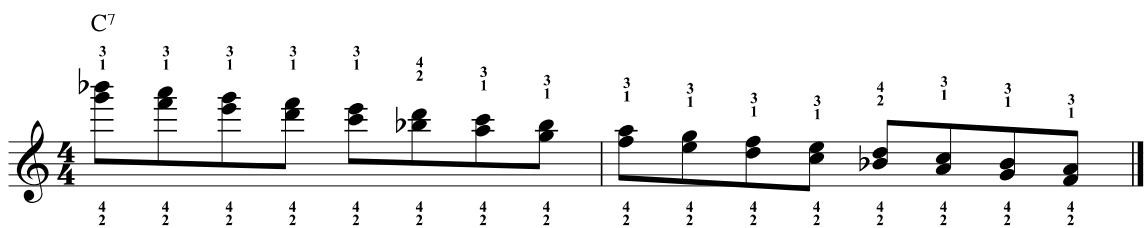
Kun siirrytään F7-soinnulle muuttuu sormitus kuvio 16:n osoittamalla tavalla. Terssikuljetukset ovat työssä esiin tulevista ilmiöistä ehkä vaikeimpia transponoida kromatiikkansa takia, koska mustien koskettimien paikat vaikuttavat muihinkin ääniin kuin terssiin ja kvintiin, mille liu'utukset osuvat useissa muissa ilmiöissä. Kuvio 16 osoittaa

⁷ Sitoen

myös toisen ja kolmannen iskun välissä yhden uuden tavan säilyttää legatovaikutelma, vaikka toinen ääni hyppää. Nyt hyppy osuu peukalolle, kun keskisormi ja etusormi sitovat linjan.

Etydin tahdissa 6 ja 22 esiintyy myös cambiata-kuvio (Backlund 1983, 33), jossa seuraavan tahdin ykkösellä olevaa C7-soinnun terssiä lähestytään ylä- ja alapuolisin johdosävelin. Cambiata on käytännöllinen keino yhdistellä melodioita ja painottaa sointujen karakterisäveliä myös bluesmusiikissa.

Bluespianistit soittavat usein pitemmät terssiasteikkokulut samoja sormia toistaen, kuten esimerkiksi Jools Hollandin soitosta Boogie Woogie Twins -videolla näkyy (Holland 1989, internet-äänite, [2:55]), näin ollen legatovaikutelmaa ei synny. Holland käyttää kulussaan kuitenkin vain valkoisia koskettimia, mutta itse halusin juoksutuksen noudattavan miksolydistä asteikkoa etydissä, joten kuljetuksen sisällä on myös yksi musta kosketin (kuvio 17).



Kuvio 17. Pitempien terssiasteikkokulkujen vaihtoehtoiset sormitukset.

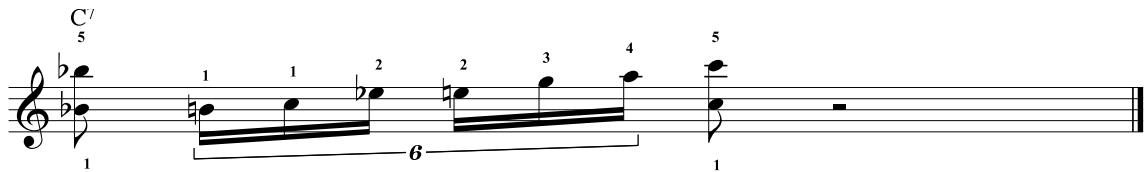
Kuviossa annetaan katkelmaan kaksi vaihtoehtoista sormitusta. Mielestäni ylempi, jossa mustalle mentäessä vaihdetaan sormitus, tuntuu luonnollisemmalta. Toisaalta fraasi on hyvin soitettavissa myös alemmalla sormituksella, ja sitä käyttäen saadaan myös helpommin nimetön ja etusormi aloittamaan seuraava kuvio (kuvio 15), millä sormilla se tässä tapauksessa on aloitettava.

4.6 Etydi 6: Liu'utukset

Etydi 6 (liite 6) käsittelee liu'utuksia, jotka eivät niinkään yritä emuloida kitaran venytyksiä, vaan ovat jalostuneet osaksi bluespianonsoittoa instrumentin mahdollisuuksien mukaan. Ne ovat tärkeä osa suuren bluespianosoundin saavuttamisessa. Esimerkiksi James Bookerin massiivisessa soitossa tällaiset liu'utukset ovat suuressa osassa

(Booker, äänite, 1977), ja ovat varmasti vaikuttaneet merkittävästi hänen maineeseensa ”kolmikätisenä pianistina” (Kunian 2013).

Peukalon liu’uttaminen on yksi bluespianonsoiton erikoisuuksista. Esimerkiksi transkriptioesimerkissä (liite 10, tahti 24) olevaa fraasia ei ole mahdollista soittaa liu’uttamatta peukaloa (Rebennack 1986, internet-äänite, [0:40]). Etydissäkin harjoitellaan peukalon liu’uttamista, olen sormittanut ensimmäisen fraasin kuvioon 18.



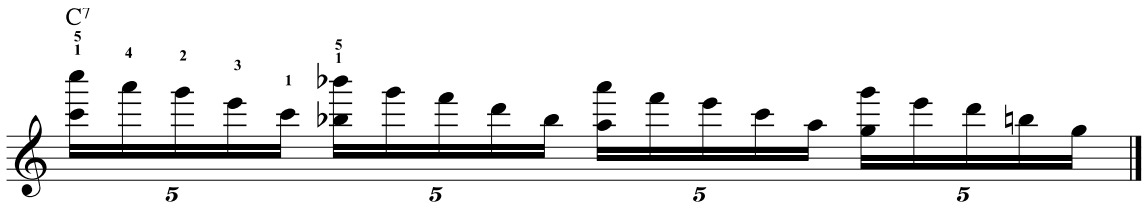
Kuvio 18. Peukalon liu’uttaminen.

Peukalon liu’uttamisen lisäksi fraasin soitto vaatii siis myös etusormen liu’uttamista. Oktaavituplauksen myötä fraasin alku ja loppuäännet myös aksentoituvat luonnollisesti, eikä sitä ole syytä välttää. Kun kuvio 18 alkaa sujumaan voi halutessaan taas lisätä kromatiikkaa ja tihentää aika-arvoja. Kuvion 19 esimerkkiä voi soveltaa suoraan etydiin.



Kuvio 19. Äänien lisääminen pitkiin liu’utuksiin, ja niiden sormittaminen.

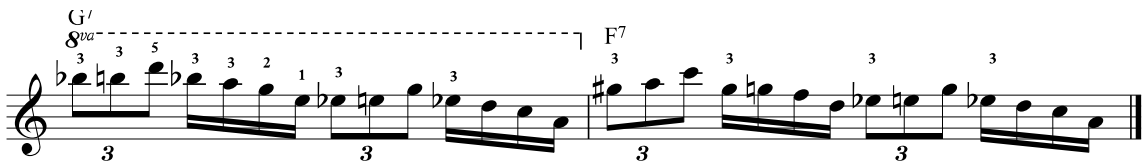
Etydin toinen chorus sisältää slurreja, eli nopeita kulkuja, jotka sijoittuvat oktaaveissa kulkevan melodialinjan väliin (kuvio 20). Päämelodia on merkityksellinen, välinuotit ovat niin nopeita, että yksittäiset äänet ovat enemmän efektinomaisia. Tästä syystä ilmiö on käytännöllinen transponoida myös vieraampiin sävellajeihin, kun sormen alle sattuvan äänen funktio ei ole tarkkaan määritelty. Johnnie Johnson kutsui ilmiötä kuvaavasti nimellä Grabbing some keys (Healy 2008).



Kuvio 20. Nopeat kulut koristelemassa oktaaveissa kulkevaa melodiaa.

Nuottikuvasta poiketen ylä-ääni voi jäädä väliäänien ajaksi soimaan. Katkelman soittaminen täysin legatossa ei ole mahdollista, koska päämelodiaäänien välillä tarvitaan hyppyä.

Etydin toisen choruksen lopussa oleva turnaround yhdistelee liu'utuksia asemanvaihtoi-
toideaan. Se on laajennettu versio Dr. Johnin ideasta (Rebennack 1986, internet-
äänite, [1:35]). Olen sormittanut sen kuvioon 21. Ykkös- ja kolmosiskuilla olevat triolit
olisi voinut nuotintaa myös korunuottina ja kahtena kahdeksasosana. Päädyin tähän
ratkaisuun kuulokuvan ollessa jotain edellä mainitun ja kuviossa näkyvän väliltä. Turna-
roundeihin paneudutaan enemmän luvussa 2.8.1.



Kuvio 21. Etydin 6 turnaroundin sormittaminen.

4.7 Etydi 7: Tremolo

Tremolo on variaatio trillistä, jossa toistettava intervalli on suuri, usein oktaavi, jonka väliin lisätään sointusäveliä. Tremolo on käytännöllinen myös säestyssoitossa, koska sen avulla pianolla voidaan emuloida sointumattoa (Carter 2012). Carter huomauttaa myös, että säestysroolissa bluespianistille sallitaan ehkä muita tyylejä enemmän rytmistä ja melodista aktiivisuutta, kunhan pysyttelee äänenvoimakkuudellisesti taustalla.

Etydissä keskitytään Albert Ammonsinkin käyttämään (liite 11, tahdit 49–55) tremoloon, jonka muodostavat soinnun perusääni, kvintti ja oktaavi. Koska tremolo saadaan ai-

kaan lähes kokonaan ranneliikkeellä, äänivalinnat lienevät otollisimpia soittotyylin omaksumiseen. Tremoloiden väliin olen lisännyt edellisessä luvussa käsiteltyjä liukuja.

Kun tämä alkaa tuntua luonnolliselta, voi ääriääniksi valita myös muita sointusäveliä, sekä lisätä väliääniä (kuvio 22). Tremoloakin voi lähestyä puolen sävelaskeleen päästä korunuotein (Carter 2012) (kuvio 22), legatovaikutelman saamiseksi kannattaa sidottavissa olevat nuotit liu'uttaa kohteeseen.



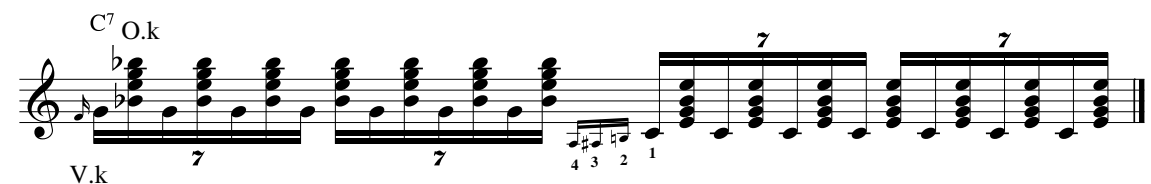
Kuvio 22. Nelisoinnun sävelien käyttäminen tremolon ääriääninä, sekä puolisävelaskelsteinen lähestyminen tremoloon.

Tremolon äänien valinnassa on syytä ottaa huomioon konteksti. New Orleans tradition perusteella voidaan valita sointujen lisäsäveliäkin (Rebennack 1992, äänite, [2:35]) (kuvio 23). Raaempaa Chicago-soundia haettaessa tulisi pysyä nelisoinnun sävelissä (Carter 2013), (kuvio 22).



Kuvio 23. Soinnun 9- ja 13-äänien käyttäminen tremolossa.

Tremolon voi jakaa myös kahdelle kädelle, kuten Spann tekee kappaleessa Nobody's business (Spann 1966, DVD-äänite, [2,05]). Tällöin myös tremoloa edeltävän korunuotin voi soittaa vasemmalla kädellä, kuten kuviossa 24. Tahdin kolmas isku esittää variaation, jossa tremoloa edeltää ruffi. Fraasien jako kahdelle kädelle on yleistä bluespianon soitossa, silloin kun vasemman käden voi irrottaa peruskomppauksesta.



Kuvio 24. Tremolon jako kahdelle kädelle.

4.8 Etydi 8: Neljännen asteen pohjustus

Kahdessa viimeisessä etydissä käsittelen ilmiöitä, jotka sijoittuvat blueskierron eri osiin. Välit olen täyttänyt edellisissä etydeissä esiintyvillä ilmiöillä. Neljännen asteen pohjustus sijoittuu blueskierron neljänteen tahtiin. Sillä valmistetaan kuulija sointuvaihdokseen pitkän C7 sointuympäristön toiston jälkeen (Rebennack 1997a, 19, 38). Ilmiötä voisi verrata rumpalin perussykkeestä erottuvaan filliin, joka soitetaan taitepaikkaan.

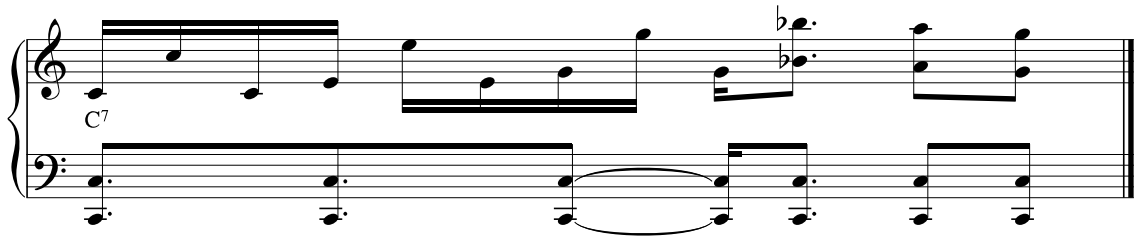
Etydin tahdissa neljä (liite 8) vasen käsi vaihtaa normaalin kahdeksasosasykkeen oikean käden kanssa jaettuun kuudestoistaosasykkeeseen. Yhdessä ne muodostavat myös kuudestoistaosapohjaisen kolme vastaan neljä polyrytmin, mikä korostaa ilmiön erottuvaisuutta. Tahdissa neljä kädet liikkuvat samansuuntaisesti käyttäen samoja nuotteja eri oktaavialoista (kuvio 25). Tahti 16 esittää variaation, jossa kädet liikkuvat vastakkaisiin suuntiin (kuvio 26), oikean käyttäessä pääosin sointusäveliä, ja vasemman kulkiessa asteikkoa kromaattisin lomasävelin. Kuviossa 27 näkyy kolmas looginen vaihtoehto, jossa vasen käsi soittaa pedaaliääntä oikean liikkuessa.



Kuvio 25. Neljännen asteen pohjustus samansuuntaisesti molemmilla käsillä

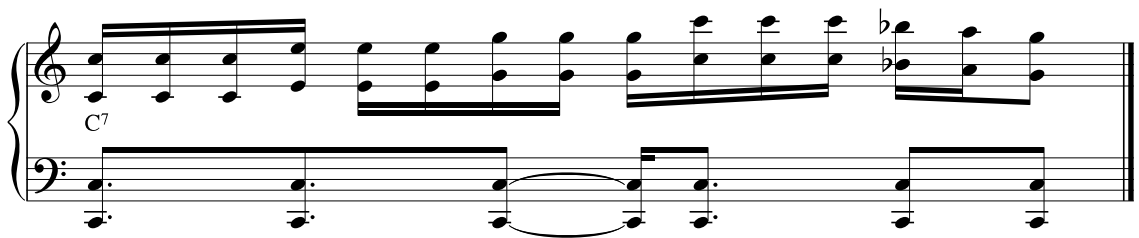


Kuvio 26. Neljännen asteen pohjustus vastakkaisella käsien liikkeellä.



Kuvio 27. Neljännen asteen pohjustus, jossa vasen soittaa urkupisteääntä oikean liikuessa.

Kuvio 27 esittää myös etydin tahdin 4 kaksikätesen kuudestoistaosapohjaisen polyrytmisen idean ainoastaan oikealle kädelle sovellettuna. Usein hyvä keino repetitioon, jonka maksiminopeus on pianolla rajallista, on toistaa ääni oktaavin päästä välissä, palaten sitten taas alkuperäiseen ääneen (kuvio 27). Erityisen hyvällä repetitiotekniikalla tai hitaammassa tempossa voi kuvion 27 fraasin soittaa myös kuvion 28 osoittamalla tavalla, joka on perinteinen Professor Longhairin kehittämä neljännen asteen pohjustus (Rebennack 1997a, 38).



Kuvio 28. Professor Longhairin perinteinen neljännen asteen pohjustus.

4.8.1 Turnarundeista

Turnaroudit ovat bluesissa yhdestä neljään tahdin mittaisia ja sijoittuvat choruksen loppuun, niillä pohjustetaan uuden choruksen alku erottuvin melodisin, rytmisin tai harmonisin keinoin. Turnaround on bluesmusiikissa mielestäni melko vapaa käsite, usein riittää kun merkitsee viimeisen neljän tahdin soinnut ja erottaa uuden choruksen tauolla. Näin tapahtuu etydin 9 ensimmäisen kierron lopussa, joka on mukaelma Dr. Johnin turnaroundista kappaleessa Mac's Boogie (liite 10, tahdit 11–14). Etydin lopussa on versio perinteisestä kahden tahdin blueslopetuksesta (Richards 1997, 207), joka perustuu harmoniseen liikkeeseen. Samaa ilmiötä voisi käyttää myös turnaroundina jatkamalla dominanttisointua viimeisen tahdin loppuun, purkaen sen uuden choruksen ykköselle (Richards 1997, 207).

Etydin 8 ensimmäinen turnaround perustuu jännitettä luovaan pitkään melodialinjaan, jonka jälkeen uusi chorus vielä pohjustetaan rytmillä rikkovilla ruffeilla. Kappaleen lopetus, joka voisi yhtä hyvin olla turnaround, sisältää rytmisen pohjustuksen jälkeen tunnistettavan melodialainauksen Ray Charlesin kappaleesta Mess Around (Charles, äänite, 1953), joka on lainattu Cow Cow Davenportilta (Davenport, äänite, 1928). Tämän jälkeen lopetus vielä pohjustetaan ruffeilla.

4.9 Etydi 9: Ensimmäisen asteen breikit

Ensimmäisen asteen breikeissä poiketaan kappaleen vallitsevasta komppimaailmasta. Ne voivat esiintyä joko kappaleen introna tai kappaleen keskellä. Ilmiö löytyy jo Pinetop Smithin levytykseltä Pinetop's boogie woogie (Smith, äänite, 1928).

Etydin (liite 9) ensimmäinen breikki on mukaelma Dr. Johnin Pine Top's Boogie Woogie version breikistä (Rebennack 1988, DVD [16:15]). Alkuperäisen Pinetop's Boogie Woogien Breikki kestää kuusi tahtia päätyen C7 soinnulle, Dr. Johnin version breikki kestää kahdeksan tahtia pidentäen muotoa päätyen F7 soinnulle. Itse halusin kuitenkin säilyttää 12-tahdin muodon ja palata komppiin F7 soinnulla, joten etydin breikki kestää neljä tahtia. Varsinkin soolopianonsoitossa voi muotoa toki varioida, kun ei tarvitse välittää muusta bändistä.

Etydin toinen breikki on mukaelma Mac's Boogien (Rebennack 1986, internet-äänite [1:30]) breikistä. Se perustuu harmoniseen liikkeeseen sekä kolme vastaan neljä polyrytmiin oikean käden aksenteissa ja vasemmassa kädessä.

4.9.1 Pick upit

Pick upit, eli kohotahdit seuraaville fraaseille, sijoittuvat yleensä blueskierron tahtien 4,8 ja 12 loppuun. Hitaammassa tempossa niitä voi esiintyä kahdenkin tahdin välein (Richards 1997, 67). Pick upit kestävät usein puolitoista iskua kuten Dr. Johnilla (liite 10). Ammons varioi enemmän (liite 11), hänen pick upinsa kestävät puolesta iskusta kolmeen ja puoleen, yleisimmin nekin ovat puolitoista iskua pitkiä.

Etydi 9 sisältää myös pick upit niille luonnollisilla paikoilla. Niiden pituus on ensimmäistä lukuun ottamatta puolitoista iskua, vaihtelua saadaan aika-arvoja varioimalla.

4.9.2 Pedaalin käyttö

Bluespianonsoitossa pedaalien voi lähtökohtaisesti jättää vaille käyttöä. Vasemman käden komppikuviot ja oikean kromatiikka eivät toimi yleensä pedaalien kanssa. Irrottamalla peruskompista, kuten edellä mainituissa pohjustuksissa ja breikeissä, voi pedaalien käyttö olla kuitenkin hyvä tehokeino erottaa ne vallitsevasta sointimaailmasta.

Jotkut pianistit kuten Dr. John näyttävät pumpaavan pedaalia jopa boogieta soittaessaan (Rebennack 1986, internet-äänite, [2:20]). Usein soittaessa tuntuu hyvältä idealta tehdä näin hakiessa suurempaa soundia, mutta jälkeempään kuunneltuna soitto tuntuu vain puuroutuvan, ja ilman pedaalia saavutettu kirkkaampi soundi olisi ollut parempi.

5 Vasen käsi

Vasemman käden soitossa bluespianossa on huomattavia eroja esimerkiksi jazzpianotraditioon. Juurisäveliä korostava voimakas vasen pitää pääasiassa, ainakin soolopianonsoitossa, intensiteetin yllä oikean keskittyessä suurempaan variointiin. Blues- ja rockpianon kuuluu olla vahvaa ja äänekästä, aggressiivisempaa kuin monesti opetetaan (Healy 2008). Myös Harry Connick Jr, joka on levyttänyt blueslevyjä sekä moderneja jazzlevyjä, puhuu tyylien perustavanlaatuisesta erosta koskien vasemman käden voimakkuutta ja aktiivisuutta (Rideout 1997).

Perustavoite olisi saada oikea ja vasen lukittua keskenään. Vahvoille tahdinosille näin luonnollisesti syntyvät aksentit ovat tyylinmukaisia sekä myös vahvasti epäjazzillisia ja epäklassisia (Healy 2008).

Työn etydeistä löytyvät vasemman käden kuviot voidaan jakaa staattisiin boogiekuvioidiin (liitteet 4, 5, 6, 7, 9), kulkevaan bassolinjaan (liitteet 2 ja 8) ja stride tyyliin säestykseen (liitteet 1 ja 3). Kuviot ovat kulkevien bassolinjojen pientä variointia lukuunottamatta staattisia, samaa kaavaa sointuvaihdosten perusteella toistavia. Olen valinnut käytetyt kuviot sillä perusteella, mitkä mielestäni ovat tukeneet oikean käden sävelkiel-

tä parhaiten. Kaikki kuviot ovat kuitenkin sovellettavissa kaikkiin etydeihin muuttamalla fraseerausta bassokuvioon sopivaksi.

Mikäli halutaan keskittyä oikean käden hiomiseen, voi olla hyväksi yksinkertaistaa vasen käsi esimerkiksi neljäsosapohjaiseen barrelhouse-komppiin (Richards 1997, 62) (kuvio 29). Kulkevaa bassovaikutelman voi toteuttaa mahdollisimman yksinkertaisesti esimerkiksi C6-soinnun säveliä toistaen (Richards 1997, 50) (kuvio 30).



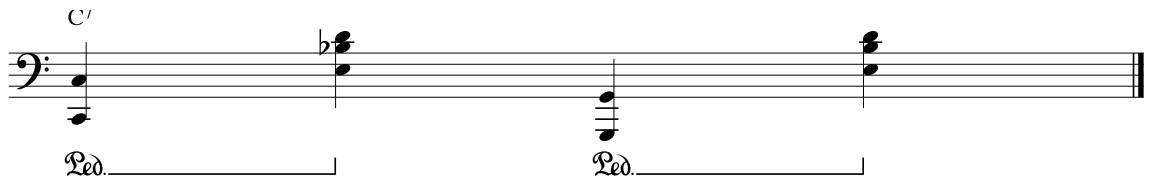
Kuvio 29. Yksinkertainen barrelhouse-komppaustyyli. Liike viittaa neljännen asteen sointuun iskuilla 2 ja 4.



Kuvio 30. Yksinkertainen kulkeva vasen.

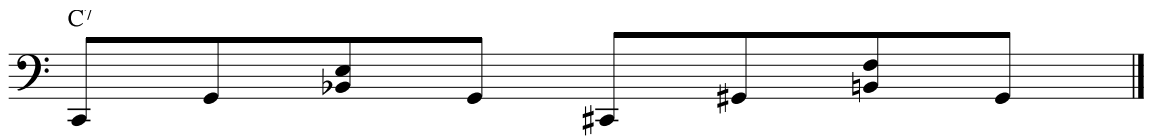
5.1 Stride-komppaustyyli

Etydin 1 (liite 1) stride-komppaus on paikallaan haluttaessa isompaa soundia hitaassakin tempossa. Bassoääni soitetaan matalammasta oktaavista, sekä seuraavalla neljäsosalla pohjasäveletön muuntamattomin lisäsävelin laajennettu sointu ylempää. Tästä syntyvä jazzahtava soundi sopii varsinkin hitaan New Orleans –bluesin komppiin. Chicago-perinteistä soundia haettaessa tulisi taas yläsoinnussa pysyä nelisoinnun sävelissä, jolloin pohjasävelkin on soitettava. Tämäntyyppisessä komppauksessa kannattaa myös poikkeuksellisesti käyttää pedaalia bassoäänten sitomiseen (kuvio 31).



Kuvio 31. Bassoäänten sitominen pedaalilla.

Stridevaikutelman luova komppaustyyli, joka ei vaadi käden siirtämistä esiintyy etydisissä 3 (kuvio 32). Soinnun karaktääriäännet, terssi ja septimi, soitetaan kättä venyttämällä, pikkusormi on tällöin irroitettava pohjaääneltä, ellei soittajalla ole erityisen isot kädet. Komppaustyyli käyttää myös puolen sävelaskeleen päässä käyvää liikettä perussoinnusta. Dr. Johnin mukaan tämä on variaatio bluesissa yleensä käytettävästä neljänteen asteeseen viittaavasta liikkeestä, kuten kuviossa 29 (Rebennack 1997b, 30).



Kuvio 32. Puolisävelaskelsuhteinen komppiliikevariaatio.

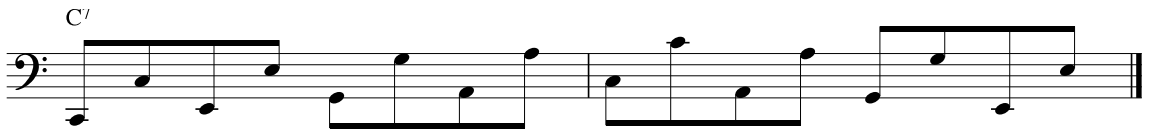
5.2 Kulkeva vasen käsi

Bluespianosta puhuttaessa kulkevasta bassolinjasta käytetään myös usein nimitystä rolling bass (Johnson 1999, DVD [14:25]). Molempien kulkewabassolinjaisten etydiä (liitteet 2 ja 8) vasempaan käteen kuuluu oktaavirepetitio (kuviot 33-35), jonka ajoitus määrittää suurelta osin kappaleen grooven.

Bluesbassolinja koostuu jazzbassolinjaan verrattuna yksinkertaisista elementeistä. Etydeissä laskeva liike kulkee pääosin asteikon säveliä (kuvio 33) ja nouseva liike sointusävelten mukaan, tämän jälkeen myös usein laskeudutaan sointusäveliä takaisin (kuvio 34). Saman kuvion toistaminen monta tahtia peräkkäin on täysin tyylinmukaista. Sointuvaihdosta lähestyttäessä olen käyttänyt kromaattisia sävelkulkuja (kuvio 35). Jos oikean käden soittaminen vaatii paljon keskittymistä, voi vasen hetkellisesti toistaa vain yhtä ääntä oktaaveissa (Rebennack 1997a, 9).



Kuvio 33. Laskeva liike asteikkosävelien mukaan.



Kuvio 34. Nouseva liike sointusäveliä pitkin, jolloin myös laskeudutaan niillä.



Kuvio 35. Sointuvaihdoksen lähestyminen kromaattisesti.

Etydi 2:n bassolinja soitetään kolmimuunteisesti, etydissä 8 rytmikka on taas enemmän suoraa, äänivalinnat voisivat kuitenkin olla kummassakin identtiset. Täysin suoraa rytmikkaa ei tämän tyyppisessä bluesissa kuulla. Etydi 8:n oktaavibasson jälkimmäinen ääni soitetään lyhyenä, näin saadaan aikaan 2/4-vaikutelma kappaleen vallitsevan 4/4 tahtilajin sisään. Tämän tyyppinen tahtilajien sisäkkäisyys on yleistä New Orleansin pianoperinteessä (Rebennack 1997a, 14)

5.3 Boogie woogie –kuviot

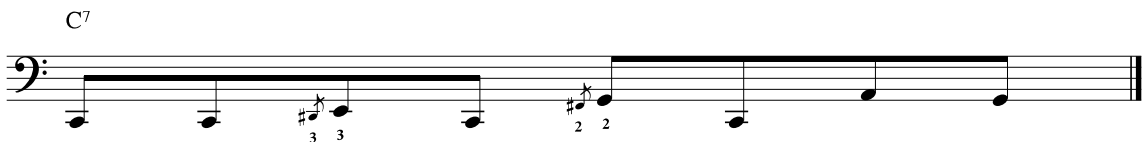
Staattisia boogie woogie –kuvioita kutsutaan myös nimellä chopping bass (Johnson 1999, DVD [14:25]). Niiden tärkein tehtävä on pitää intensiteetti yllä, ja mahdollistaa oikean käden vapaampi toiminta.

Etydissä 4 (liite 4) esiintyy Professor Longhairin paljon käyttämä bassolinja (kuvio 36), löytyy myös kappaleesta Mardi Gras In New Orleans (Byrd, äänite, 1949). Linjasta käytetään myös nimitystä mambo boogie. Harry Connick Jr ohjeistaa haastattelussa soittamaan linjan niin kovaa kuin mahdollista, näin saavutetaan autenttinen soundi (Rideout 1997). Koska vasemman käden kuvio on niin harva, ja oikean käden soitto suurella äänenvoimakkudella on tyylinmukaista, ei kommentti ole mielestäni liioiteltu.



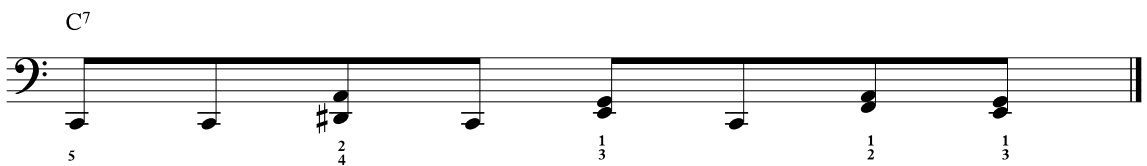
Kuvio 36. Professor Longhairin bassolinja sisältää liu'utuksen.

Etydeissä 5 ja 9 (liitteet 5 ja 9) esiintyvä vasemman käden kuvio (kuvio 37) on ainoa joka esiintyy kahteen kertaan harjoituksissani, koska se on vakiintunut omaksi suosikikseni. Mielestäni se on erittäin hyvä kuvio saada soitto kuulostamaan hyvin intensiiviseltä, ja on melko helposti omaksuttava. Kuviota kuullaan jo ainakin Albert Ammonsin Swanee river Boogie levytyksessä (1936). Myös Dr. John käyttää kuviota transkriptioesimerkin (liite 10) kappaleessa (Rebennack, internet-äänite, 1986), hän soittaa kuvion enemmän legatossa kuin Ammons.



Kuvio 37. Swanee River Boogie –kuvio voidaan soittaa myös kahdella liu'utuksella.

Etydin 6:n (liite 6) kuvio on variaatio edellä mainitusta (kuvio 38). Se sopii mielestäni paremmin kolmimuunteisempaan soittoon, mutta on melko haastava monien tuplaäänien takia. Ammons käytti kuviota kappaleessa Boogie Woogie Stomp (1939b)



Kuvio 38. Boogie Woogie Stomp –kuvio mielestäni luontevimmalla sormituksella.

Viimeinen kuvio (39) etydissä 7 (liite 7) on variaatio edellä mainitusta yksinkertaisesta barrelhouse-kuviosta. Se on käyttökelpoinen haettaessa avoimempaa soundia, tai haluttaessa soittaa oikealla kädellä hyvin intensiivisesti.



Kuvio 39. Yksinkertainen kahdeksasosapohjainen barrelhouse-kuvio

6 Prosessin ja tulosten kuvaus

Työn päätulos on tuotettu oppimateriaali (liitteet 1-9 ja ääniteliite 12) ja niiden ohjeistus. Ne syntyivät ensin analysoimalla omaa soittoa, ja erittelemällä siinä esiintyvää sanavarastoa⁸ harjoituksiksi.

Työn pisin vaihe oli etydien säveltäminen, jonka aikana pyrin jo miettimään asioita, mitä niistä haluan täsmentää tekstissä. Säveltämisen aikana pyrin myös etsimään ja tutki-
maan lähdeaineistoa tukemaan mielipiteitäni, sekä löytämään uusia näkökulmia blues-
pianonsoittoon. Päädyin käyttämään itselleni ennestään tuttuja oppikirjoja (Rebennack
1997a ja 1997b) (Richards 1997). Myös Keyboard-lehden artikkelit osoittautuvat hy-
väksi lähdemateriaaliksi. Lisäksi apuna olivat muutamat opetus-DVD:t, Johnson (1999),
Rebennack (1988), Leavell (2003).

Etydien ollessa pääosin valmiita ryhdyin etsimään levytettyjä viitteitä ilmiöistä. Se oli
melko helppoa, koska musiikkityyli on kiinnostanut minua pitkään, ja olenhan saanut
ideat alun perinkin jostain. Kirjoitusprosessissa pyrin auttamaan etydeissä esiintyvien
ilmiöiden soittamisessa, kirjoittamalla siitä mikä voisi olla vaikeaa omien olettamuksieni
perusteella.

Viimeiseksi tein ääniesimerkit etydeistä soittamalla ne nauhalle pianolla. Etydien soit-
taminen täysin samalla tavalla kuin oli ne kirjoittanut, osoittautui haastavaksi. Kuten jo
johdannossa mainitsin bluesin ollessa kuulonvarainen perinne, soittaessa tulee nuotti-
kuvaa helposti varioitua. Kuitenkin pienellä harjoittelulla etydit olivat soitettavissa niin
kuin olin ne nuotintanut, ainoastaan parissa tapauksessa jouduin korjaamaan nuottiku-
vaa käytännön soiton luonnollisuuden perusteella.

⁸ Soitossa käytetty sävelkieli.

Nuotintaminen tuotti myös hieman ongelmia, kuten olin odottanut. Usein korvalla opettelemani, soitettuna vaivattoman tuntuiset asiat saivat nuottikuvan näyttämään turhan vaikeaselkoiselta, varsinkin nopeat toistuvat pitkät liu'utukset saattoivat saada tahdin kestämään kokonaisen rivin. Oktaavialojen vaihtelu pakotti käyttämään paljon apuvii-voilla olevia nuotteja. Ratkaisin ongelman hieman yksinkertaistamalla ilmiöitä, yrittäen kuitenkin säilyttää tavoitellun soundin. Joissakin tapauksissa tarjosin monimutkaisempia variaatioita tekstiosuudessa. Suomalaisia vakiintuneita termejä ei monille ilmiöille ole olemassa, joten olen yrittänyt selittää vaikeaselkoiset sanat niiden ilmetessä. Yhden ilmön nimesin myös itse ruffiksi, mistä olen maininnut tekstissä.

Työtä tehdessäni pidettiin muutama palaveri ohjaajien kanssa. Niissä kehitettiin työn muotoa ja sain vinkkejä lähdemateriaalin hakuun. Ne myös motivoivat kirjoittamaan, kun asiat jäsentyivät paremmin.

7 Pohdinta

Tavoite tuottaa bluesopintomateriaalia pianolle onnistui. Etydeihin sisältyy perustavanlaatuisia tyylipiirteitä, ja luulen että ainoastaan harjoitustenkin sävelkieltä käyttämällä voi soittaa uskottavaa pianobluesia. Kirjoitusosa syventää ja tarkentaa nuoteissa esiintyvää informaatiota. Soittoaesimerkit kuulostavat tyylinmukaisilta pakollisine yksinkertaistamisineenkin ja ovat hyvä lisä opetusmateriaalin liitteinä.

Etydejä olisi voinut olla aikaresurssit huomioon ottaen vähemmänkin, sillä ilmiöihin olisi voinut paneutua syvemmin. Toisaalta työ on näin käytännönläheisempi soitto-opas, tutkimuksen jäädessä vähemmälle.

Bluesilmiöt ovat jäsentyneet työn tehtyäni itselleni paremmin, ja koen olevani parempi opettamaan niitä nyt. Koska materiaali on melko haastavaa, vaatii se oppilaaltakin tosin riittävästi aikaisempaa soittokokemusta ja syvempää kiinnostusta, tämä rajoittaa kohderyhmää. Vähemmän soittaneille oppilaille löytyy kuitenkin hyvää materiaalia esimerkiksi Richardsin (1997) kirjasta, jonka opiskelun jälkeen olisi mielestäni luontevaa siirtyä työssä esiintyviin aiheisiin.

Etydien nauhoittaminen myös herätti ajatuksia, mitä haluaisin omassa bluessoitossani kehittää. Varmempi ote ei olisi pahitteeksi, vaikkei bluesissa pyritäkään jazzillisen puh-

taaseen ilmaisuun. Heräsi myös kysymys onko bluessoittoni perinteen mukaista, ja haluanko sen olevan. Ehkä tulevaisuudessa yritän yhdistellä siihen muuntyylisiä vaikutteita opiskelu-urani varrelta.

Työtä voisi kehittää jatkossa mielestäni kahteenkin suuntaan. Ilmiöitä voisi tutkia lisää, selvittäen esimerkiksi niiden historiallista alkuperää tai kokoamalla tietoa niiden opettamisen ongelmakohdista ja tarjota vinkkejä niistä selviämiseen. Toisaalta ilmiöitä voisi koota lisää tehden mahdollisimman kattava katsomus bluessanavarastoon, kuten Jerry Coker (1991) on tehnyt kirjassaan jazzin puolella. Myös soolopianonsoiton ja bändisoiton eroja voisi jatkaessaan pohtia enemmän.

Lähteet

Backlund, Kai 1983. Improvisointi pop/jazzmusiikissa. F-Kustannus Oy, Helsinki.

Brislin, Tom. Keyboard-lehti Nov/2006 sivut 42-43.

Carter Clifford. Keyboard-lehti Mar/2012 sivu 30.

Coker, Jerry 1991. Elements of The Jazz Language For The Developing Improvisor. CPP/Belvin inc. Miami FL.

Conyers, John 1999. Honoring Piano Legend Johnnie Johnson. Internet-dokumentti
http://en.wikisource.org/wiki/Honoring_Piano_Legend_Johnnie_Johnson

Eastwood, Clint 2003. Piano Blues. dokumenttielokuva. British Broadcasting Corporation (BBC), Cappa Productions.

Healy, Scott. Keyboard-lehti Nov/2008 sivu 44.

Johnson, Johnnie 1999. The Blues/Rock Piano of Johnnie Johnson – Sessions with a Keyboard Legend DVD. Homespun Tapes.

Kunian, David 2013. Why Does James Booker Matter? Internet-dokumentti:
<http://www.offbeat.com/2013/10/01/why-does-james-booker-matter/>

Leavell, Chuck 2003. Piano Instruction vol.1 DVD. Evergreen Arts.

Nordal, Marius 2009. Youtube1: http://www.youtube.com/watch?v=P_ILPAivsZU.

Oxford Music Online 2011, Internet-dokumentti:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2093498?q=spann%2C+otis&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Oxford Music Online 2012, Internet-dokumentti:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2228520?q=smith+pinetop&search=quick&pos=1&_start=1#A2228520

Rebennack, Mac "Dr. John" 1988. Dr John Teaches New Orleans Piano -Lesson One DVD, Homespun Tapes.

Rebennack, Mac 1997a. Dr. John Teaches New Orleans Piano Volume 1. Woodstock NY: Homespun Tapes.

Rebennack, Mac 1997b. Dr. John Teaches New Orleans Piano Volume 2. Woodstock NY: Homespun Tapes.

Richards, Tim 1997. Improvising Blues Piano. Schott & Co. Ltd, London.

Rideout, Ernie 1997. Keyboard-lehti Mar/1997, sivu 40.

Rideout, Ernie 1998. Keyboard-lehti Mar/1998, sivu 68.

Palfi, Stevenson 1982. Piano Players Rarely Ever Play Together. Dokumenttielokuva. PIANOPLAYERSVIDEO.COM.

Tennison, John 2010. Boogie Woogie: Development. Boogie Woogie Foundation <http://www.bowofo.org/>.

Äänilähteet

Ammons, Albert 1936. Swanee River Boogie, äänite. Decca Records.

Ammons, Albert 1939a. Boogie Woogie Blues, äänite. Blue Note Records.

Ammons, Albert 1939b. Boogie Woogie Stomp, äänite. Blue Note Records.

Booker, James 1977. Spiders on the Keys: Live at the Maple Leaf Bar, äänite, raita 12 Tico Tico. New Rounder Records.

Byrd, Henry Roeland "Professor Longhair" 1949. Mardi Gras In New Orleans, äänite. Jasmine Records.

Davenport, Charles Edward "Cow Cow" 1928. Cow Cow Blues, äänite. Vocalion Records.

Domino, Antoine "Fats" Jr. 1950. The Fat Man, äänite. Imperial Records.

Domino, Antoine "Fats" Jr. 1956. Blueberry Hill, äänite. Imperial Records

Holland, Julian Miles "Jools" 1989. Internet-äänite:

<http://www.youtube.com/watch?v=dxK6dTcaJTc>

Johnson, Pete 1938. Big Joe Turner & Pete Johnson, Roll 'Em Pete, äänite. Vocalion Records

Lewis, Jerry Lee. 2006. Last Man Standing, äänite, raita 1: Rock 'n Roll. Shangri-La Music.

Penniman, Richard Wayne "Little Richard", 1957. Here's Little Richard, äänite, raita 2: True Fine Mama. Specialty Records.

Rebennack, Mac "Dr. John" 1986. Internet-äänite, Mac's Boogie,

<http://www.youtube.com/watch?v=T6awYoJv6jY>

Rebennack, Mac "Dr. John" 1988. Dr John Teaches New Orleans Piano -Lesson One DVD, Homespun Tapes.

Rebennack, Mac "Dr. John" 1992. Going Back To New Orleans, äänite, raita 2 Careless Love. Warner Bros. Records.

Rebennack, Mac 2011. Dr. John Live: 20 Rock and Roll Hall of Fame & New Orleans Classics, äänite, raita 14: Such A Night. Hyena Records.

Robinson, Ray Charles "Ray Charles" 1953. Mess Around, äänite. Atlantic Records.

Smith, Clarence "Pinetop" 1928. Pine Top's Boogie Woogie, äänite. Vocalion Records.

Smith Huey, 1957. Huey "Piano" Smith & The Clowns, Rockin' Pneumonia and the Boogie Woogie Flu, äänite. Ace Records.

Spann, Otis 1966. Blues masters DVD, Image Entertainment 1999.

Trillit ja venytykset

Musical notation for measures 1-4. The piece is in C major. The right hand features a continuous sixteenth-note trill on the C5 note, with a '6' above each measure. The left hand plays a bass line with chords: C7, F7, C7, F7.

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues the trill. The left hand plays a bass line with chords: F7, C7, F7, C7.

Musical notation for measures 9-12. The right hand continues the trill. The left hand plays a bass line with chords: G7, F7, C7, G7.

Musical notation for measures 13-16. The right hand continues the trill. The left hand plays a bass line with chords: C7, F7, C7, F7.

Musical notation for measures 17-20. The right hand continues the trill. The left hand plays a bass line with chords: F7, C7, F7, C7.

Musical notation for measures 21-24. The right hand continues the trill. The left hand plays a bass line with chords: G7, F7, C7, G7.

Urkupisterepetitio ja korunuotit

Triplet feel

Measures 1-4 of the piece. The music is in 3/4 time with a triplet feel. The key signature has one sharp (F#). The first staff (treble clef) features a series of chords, with the first four measures marked with a C7 chord and a triplet of eighth notes. The second staff (bass clef) features a steady eighth-note bass line.

Measures 5-8. Measure 5 starts with an F7 chord and a triplet of eighth notes in the treble. Measure 6 has a C7 chord. The bass line continues with eighth notes.

Measures 9-12. Measure 9 starts with a G7 chord. Measure 10 has an F7 chord. Measure 11 has a C7 chord. Measure 12 has a G7 chord. The bass line continues with eighth notes.

Measures 13-16. Measure 13 starts with a C7 chord. The treble staff features a series of chords, and the bass line continues with eighth notes.

Measures 17-20. Measure 17 starts with an F7 chord. Measure 18 has a C7 chord. The treble staff features a series of chords, and the bass line continues with eighth notes.

Measures 21-24. Measure 21 starts with a G7 chord. Measure 22 has an F7 chord. Measure 23 has a C7 chord with a 'Rit' (ritardando) marking. The piece concludes with a final chord in the treble and a double bar line.

Aseman vaihtaminen

Triplet feel

8^{va}

5

9

13

15

17

19

21

The score is a piano accompaniment for a piece titled "Aseman vaihtaminen". It is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The piece is characterized by a "Triplet feel". The notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody in the treble clef is primarily composed of eighth-note triplets, often with a dotted eighth note. The bass clef provides a steady accompaniment with chords and eighth-note patterns. Chord changes are indicated by letters above the staff: C7, F7, G7, and C7. A first ending bracket labeled "8^{va}" spans measures 1 through 8. Measure numbers 5, 9, 13, 15, 17, 19, and 21 are marked at the beginning of their respective lines. The piece concludes with a final chord of G7 in the bass clef.

Rockin Pneumonia lick

1

5

9

13

17

21

Terssikuljetukset

Measures 1-4 of the piece. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The bass line consists of a steady eighth-note pattern: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The treble line features a sequence of chords: C7 (measures 1-2), F#7 (measures 3-4), and a melodic phrase starting in measure 4.

Measures 5-8. The bass line continues with the eighth-note pattern. The treble line features a sequence of chords: F7 (measures 5-6), C7 (measures 7-8), and a melodic phrase starting in measure 8.

Measures 9-12. The bass line continues with the eighth-note pattern. The treble line features a sequence of chords: G7 (measures 9-10), F7 (measures 11-12), and a melodic phrase starting in measure 12.

Measures 13-16. The bass line continues with the eighth-note pattern. The treble line features a sequence of chords: C7 (measures 13-14), F#7 (measures 15-16), and a melodic phrase starting in measure 16.

Measures 17-20. The bass line continues with the eighth-note pattern. The treble line features a sequence of chords: F7 (measures 17-18), C7 (measures 19-20), and a melodic phrase starting in measure 20.

Measures 21-24. The bass line continues with the eighth-note pattern. The treble line features a sequence of chords: G7 (measures 21-22), F7 (measures 23-24), and a melodic phrase starting in measure 24.

Liu'utukset

Triplet feel

The score is written in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a triplet feel throughout. The notation includes a variety of chords and melodic lines:

- System 1:** Treble clef, key signature of two flats. Starts with a triplet of eighth notes. Chords: C7.
- System 2:** Treble clef. Chords: C7.
- System 3:** Treble clef. Chords: F7, C7.
- System 4:** Treble clef. Chords: G7, F7, C7.
- System 5:** Treble clef. Chords: C7. Includes a flourish marked '5'.
- System 6:** Treble clef. Chords: C7. Includes a flourish marked '5'.
- System 7:** Treble clef. Chords: F7, C7. Includes an 8va flourish.
- System 8:** Treble clef. Chords: G7, F7, C7. Includes a flourish marked '3'.

Tremolo

Triplet feel

1

2

5

9

13

17

21

Neljännen asteen pohjustus

Measures 1-4 of the piece. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 1 features a C7 chord in the bass and a melodic line in the treble with a triplet of eighth notes and a fifth finger grace note. Measure 2 has a whole rest in the treble. Measure 3 has a C7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes and a fifth finger grace note. Measure 4 has a melodic line with a triplet of eighth notes and a fifth finger grace note.

Measures 5-8. Measure 5 has an F7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 6 has an F7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 7 has a C7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 8 has a melodic line with a triplet of eighth notes.

Measures 9-12. Measure 9 has a G7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 10 has an F7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 11 has a C7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 12 has a G7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes. A first ending bracket labeled '8va' spans measures 11 and 12.

Measures 13-16. Measure 13 has a C7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 14 has a C7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 15 has a C7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 16 has a C7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes.

Measures 17-20. Measure 17 has an F7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 18 has an F7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 19 has an F7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 20 has a C7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes.

Measures 21-24. Measure 21 has a G7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 22 has a G7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 23 has a C7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes. Measure 24 has a G7 chord in the bass and a melodic line with a triplet of eighth notes.

Ensimmäisen asteen breikit

First system of musical notation (measures 1-4). The treble clef staff features a sequence of sixteenth-note chords, each marked with a '6' above it, indicating a sixteenth-note chord. The bass clef staff features a sequence of eighth-note chords, each marked with a '6' above it. A 'C7' chord is indicated above the first measure. A '8va' marking is present below the bass staff in the second measure.

Second system of musical notation (measures 5-8). The treble clef staff features a sequence of chords, including a 'F7' chord in the first measure and a 'C7' chord in the third measure. A '3' marking is present above the treble staff in the third measure. The bass clef staff features a sequence of eighth-note chords.

Third system of musical notation (measures 9-12). The treble clef staff features a sequence of chords, including a 'G7' chord in the first measure and a 'C7' chord in the third measure. A '6' marking is present above the treble staff in the fourth measure. The bass clef staff features a sequence of eighth-note chords.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). The treble clef staff features a sequence of chords, including a 'C' chord in the first measure, a 'C#o' chord in the second measure, a 'D7' chord in the third measure, and 'Eb07 C/E Eb07 C/E' chords in the fourth measure. The bass clef staff features a sequence of eighth-note chords.

Fifth system of musical notation (measures 17-20). The treble clef staff features a sequence of chords, including a 'F7' chord in the first measure and a 'C7' chord in the third measure. The bass clef staff features a sequence of eighth-note chords.

Sixth system of musical notation (measures 21-24). The treble clef staff features a sequence of chords, including a 'G7' chord in the first measure, an 'F7' chord in the second measure, and 'C7 Rit Bb07 A07 Ab07 C/G C13' chords in the third measure. The bass clef staff features a sequence of eighth-note chords.

