

Joni Saukkoriipi

Jazz-reharmonisointi

Omien tekniikoiden tutkiminen

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Musiikin tutkinto

Opinnäytetyö

18.11.2015

Tekijä Otsikko	Joni Saukkoriipi Jazz-reharmonisointi – Omien tekniikoiden tutkiminen
Sivumäärä Aika	28 sivua + 7 liitettä 18.11.2015
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Musiikin tutkinto
Suuntautumisvaihtoehto	Soitonopettaja
Ohjaajat	Lehtori Jukka Väisänen Lehtori Laszlo Sule
<p>Työni tarkoituksena on kertoa reharmonisoinnista jazzmusiikissa. Esittelen työssäni yleisimpiä reharmonisointitekniikoita, joiden hallitseminen olisi hyödyksi kaikille jazzmuusikoille. Työni pääpaino on omien reharmonisointitekniikoiden esittelyssä. Tarkoitukseni on kertoa reharmonisointitekniikoista ja niiden toimintaperiaatteista sanoin ja esimerkein.</p> <p>Olen jaotellut työni siten, että aluksi esittelen yleisiä reharmonisoinnin perustekniikoita, ja etenen siitä haastavampiin tekniikoihin, jotka vaativat perustekniikoiden hallintaa. Alkuun esittelen II-V-I –kadenssin ja sen kaikki muunnokset. Sen jälkeen edetään sävellähtöiseen reharmonisointiin vastaliikkeen ja yhteisten äänten kautta aina korvan varaiseen reharmonisointiin asti.</p> <p>Olen reharmonisoinut kappaleita useiden vuosien ajan ja minulle on kehittynyt oma tapa tehdä jazz-reharmonisaatio. Käytän reharmonisaatioissani useita työssä esittelemiäni tekniikoita. Idea reharmonisaatioon voi syntyä mistä vain ja siksi reharmonisaatioistani tulee kerta toisensa jälkeen erilaisia. Hyvä reharmonisoija tarvitsee teoreettista tietämystä jazzmusiikista, eri reharmonisointitekniikoiden tuntemusta, paljon harjoitusta ja tärkeimpänä hyvän korvan. Pitää luottaa omaan korvaan. Reharmonisoijana ja soittajana minuun on vaikuttanut vahvasti pianistit: Keith Jarrett, Brad Mehldau ja Chick Corea.</p> <p>Opinnäytetyötä tehdessäni opin uusia reharmonisointitekniikoita, ja tapoja aloittaa reharmonisaatio. Työn kirjoittaminen paperille selkeytti omia ajatuksiani reharmonisoinnista ja muistutti mieleen muutamia tapoja, jotka olivat jo päässeet unohtumaan.</p>	
Avainsanat	Jazz, reharmonisaatio, reharmonisointitekniikka, kadenssi

Author Title	Joni Saukkoriipi Jazz Reharmonization – A Case Study of My Own Techniques
Number of Pages Date	28 pages + 7 appendices 18 Nov. 2015
Degree	Bachelor of Music Pedagogy
Degree Programme	Music
Specialisation Option	Piano teacher
Supervisors	Jukka Väisänen, MMus, László Süle, MMus
<p>My final project investigates reharmonization in jazz music. I introduce some of the most used reharmonization techniques, but mainly focus on the ones I use myself. I explain different techniques and provide examples.</p> <p>I have categorized different techniques by their level of challenge. At first, I introduce basic reharmonization techniques, how they work and where I use them. Then I continue with challenging techniques such as reharmonizing from the bass line, making a contemporary motion, using common voices and reharmonizing with non functional chords by ear.</p> <p>For several years now, I have made a lot of jazz reharmonizations of Christmas songs, jazz standards and other popular songs. I have developed my own style of reharmonizing a tune and I introduce many of my techniques in this report. The idea for reharmonization can come from anywhere, for instance, a bass line or a pattern, a rhythmic idea, an idea for harmonies which makes all of my reharmonizations unique. Good reharmonization requires good knowledge of jazz theory and reharmonization techniques, practicing, and good ear. In the area of piano performance and reharmonization, my greatest influences are Keith Jarrett, Brad Mehldau and Chick Corea.</p> <p>During the writing process I learned some new reharmonization techniques and clarified my thoughts on reharmonizing. I also remembered some good tricks, which I had already forgotten.</p>	
Keywords	Jazz, reharmonization, reharmonization technique, cadence

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Työn täsmennetty tavoite	1
1.2	Työmenetelmä	2
2	Reharmonisointi jazzmusiikissa	2
2.1	Reharmonisaatio yleisesti	2
2.2	Sointuperheet	3
2.3	Toinen aste, tritonuskorvaus ja väldominantit	4
2.4	Sointutehojen muuttaminen	7
2.5	Erlaiset kadenssit	10
2.6	Tonikisaatio: ”Three tonic & four tonic system	11
3	Omat sovitusmetodini	12
3.1	Sovitus bassolinjasta	13
3.1.1	Laskeva tai nouseva bassolinja	13
3.1.2	Urkupistebasso	15
3.2	Harmonialähtöinen sovittaminen	16
3.2.1	Korvan varainen sovittaminen	17
3.2.2	Harhaanjohtavat kadenssit	18
3.2.3	Kauttasoinnut	18
3.2.4	Ylärakennesoinnut	20
3.2.5	Vastaliike ja paralleelinen liike	22
3.2.6	Yhteiset äänet	24
3.3	Lainaukset jo olemassa olevista kappaleista	25
4	Yhteenveto	26
5	Pohdinta	26
	Lähteet	28

Liitteet

Liite 1. Nuotti kappaleesta ”Pieni rumpalityttö”

Liite 2. Nuotti kappaleesta ”Joululaulu”

Liite 3. Nuotti kappaleesta ”Sydämeeni joulun teen”

Ääniliitteet

Liite 4. Youtube-linkki kappaleeseen ”Pieni rumpalityttö”. Havun konsertti Arabiasalissa 2.12.2013

Liite 5. Youtube-linkki kappaleeseen ”Joululaulu”. Havun konsertti Arabiasalissa 2.12.2013

Liite 6. Youtube-linkki kappaleeseen ”Sydämeeni joulun teen”. Havun konsertti Arabiasalissa 2.12.2013

Liite 7. Youtube-linkki kappaleeseen ”Joulun kellot”. Havun konsertti Arabiasalissa 2.12.2013

1 Johdanto

Syventymiseni jazzmusiikkiin alkoi vuonna 2007, jolloin aloitin opiskelun Jyväskylän pop/jazz-ammattiopistossa. Kiinnostukseni heräsi jazzpianismiin ja kuuntelin monia eri pianisteja. Hyvin nopeasti tajusin, että haluan oppia soittamaan ja ymmärtämään jazzia. Kuunnellessa huomasin, että monet eri artistit levyttivät samoja kappaleita (jazz-standardeja), mutta ne kuulostivat poikkeuksetta erilaisilta. Sen lisäksi, että levyillä oli eri instrumenttikombinaatioita siellä oli myös erilaisia sovituksia ja soinnutuksia. Siitä havahtuneena aloin itsekkin tehdä reharmonisaatioita jazz-standardeista. Aluksi soinnutin kappaleita korvanvaraisesti, mutta kun tietämykseni jazzista laajeni, sain uusia työkaluja jazz-reharmonisaation tekemiseen ja sovituksistani tuli monipuolisempia ja harmonialtaan rikkaampia. Heti alusta lähtien reharmonisointi on ollut minulle luontevaa, luovaa ja ennen kaikkea mieleistä työtä.

Valitsin jazz-reharmonisoinnin opinnäytetyön aiheekseni, koska halusin purkaa ajatukseni ja tietämykseni aiheesta paperille. Avaan työssäni yleisimpiä tekniikoita ja tapoja reharmonisaation tekemiseen. En käsittele kaikkia mahdollisia tapoja, vaan työni keskittyy omien reharmonisointitekniikoideni esittelyyn. Käytän esimerkkeinä omia sovituksiani tunnetuista joululauluista ja jazz-standardeista. Olemme tehneet kaksi joululevyä Havu-nimisellä jazz-triollamme, johon kuuluu minun lisäksi rumpali Siiri Partanen ja basisti Kaisa Mäensivu. Levyt sisältävät omia sekä yhdessä trion rumpalin kanssa tehdyjä sovituksia joululauluista.

Kerron luvussa 2 tärkeimmät reharmonisointitekniikat, jotka jokaisen jazzmuusikon tulisi hallita. Luvussa 3 kerron omista reharmonisointitekniikoistani. Tekniikat, joita käytän reharmonisoidessani, ovat edistyneempiä ja vaativat laajaa jazzmusiikin tuntemusta sekä hyvää korvaa.

1.1 Työn täsmennetty tavoite

Työni tavoitteena on tutkia omia reharmonisointitekniikoita syvällisemmin. Mistä kaikista eri tekniikoiden tuloksista reharmonisaationi koostuu ja miten pääsen työssäni alkuun? Lisäksi tavoitteeni on saada lisää tietoa reharmonisointimahdollisuuksista ja syventää osaamistani tällä saralla.

Reharmonisointi on osa sovitustyötä. Sovitustyöhön kuuluu myös introjen, välisoittojen, soolokiertojen ja outrojen sävellys. Työni liitteinä on tekemiäni sovituksia, joista löytyy sävelletyt introt, välisoitot, soolokierrot ja outrot. En kuitenkaan keskity työssäni tapoihin, joilla lähdän tekemään sävellettyjä osia, vaan työni fokus on reharmonisaatiossa.

1.2 Työmenetelmä

Minulla on jo ennestään laaja tietämys reharmonisointitekniikoista jazzmusiikissa. Hyödynnän näitä tietoja ja taitoja työssäni. Lisäksi syvennän tietämystäni lähteiden avulla. Ennalta hankittu tietämykseni on tullut jazzmuusikon urani aikana soittaen ja monien eri jazzmuusikoiden levyjä kuunnellen. Soittajana ja sovittajana minuun on vaikuttanut suuresti pianistit Keith Jarrett, Brad Mehldau ja Chick Corea.

Tarkastelen työssäni vanhoja sovituksiani joululauluista, jazz-standardeista ja omista kappaleistani. Tutkin käyttämiäni tekniikoita ja kerron niiden tekniikoiden käyttämisestä ja toimintaperiaatteista. Työvaiheet pitävät sisällään suunnittelua, lähteisiin perehtymistä, sovitusten analysointia ja itse työn tekoa.

2 Reharmonisointi jazzmusiikissa

Työni fokus on reharmonisoinnissa (ks tavoitteet luku 1). Luvussa 2 esittelen reharmonisoinnin perustekniikoita. Luvussa 3 esittelen omia reharmonisointitekniikoitani.

2.1 Reharmonisaatio yleisesti

Reharmonisoinnilla tarkoitetaan kappaleen uudelleen soinnuttamista. Useimmiten sovittavan kappaleen melodia jätetään ennalleen, mutta harmoniaa muutetaan. Reharmonisoinnin lisäksi on tyypillistä tehdä sovittavaan kappaleeseen uusia osia kuten introt, välisoitot (interlude), loppusoitot (outro), jne. Kappaleen reharmonisoinnilla saadaan kappale kuulostamaan mielenkiintoiselta ja yksilölliseltä. Hyvä reharmonisaatio kuulostaa parhaimmillaan yhtä lailla uudelleen soinnuttajan kuin alkuperäisen säveltäjän kappaleelta (Levine 1995, 259).

Reharmonisaatiota voi tehdä monella tavalla. Sointujen tehoa muuttamalla, sointuja vaihtamalla, lisäämällä sointuja ja poistamalla sointuja saadaan harmonia kuulostamaan uudelta (Levine 1995, 260). Reharmonisointitekniikat ovat kehittyneet 1920-luvulta tähän päivään runsaasti. Aluksi sointuja alettiin korvata samaa sointufunktiota edustavilla soinnuilla, minkä jälkeen alettiin lisäämään II-aste edeltämään V-astetta. Pikku hiljaa välidominanttien ja vaihtoehtoisten kadenssien kautta päädyttiin John Coltranen johdolla ”Three-tonic-system” –tekniikkaan, jota seurasi luonnollisesti ”Four-tonic-system” -tekniikka. Funktionaalisen harmonian lisäksi alettiin käyttää epäfunktionaalista harmoniaa ja normaalien II-V –kadenssien rinnalle tulivat harhaanjohtavat kadenssit. Nykypäivän sovittajalla on käytössä monia eri tekniikoita ja vaihtoehtoja tehdä reharmonisaatio.

2.2 Sointuperheet

Sävellajin sointuasteet voidaan jakaa kolmeen eri sointufunktiota edustavaan perheeseen. Samaan perheeseen kuuluvat soinnut sisältävät useita yhteisiä ääniä perheenjäsentensä kanssa. Sävellajin I-aste, III-aste ja VI-aste edustavat toonikaperhettä.



Kuvio 1. Toonikaperheen sointuasteet.

Toonikaperheen soinnuilla on tendenssi levätä. Sointujen väri on vakaa ja levollinen, koska ne eivät sisällä sävellajin neljättä säveltä eli ns. tendenssisäveltä. Samaan perheeseen kuuluvat soinnut voivat korvata toinen toisensa. Käytännössä tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että I-asteen soinnun voi korvata sen medianttikorvauksella eli III-asteen soinnulla tai sen submedianttikorvauksella eli VI-asteen soinnulla. Näistä korvauksista ja niihin liittyvistä kadensseista kerron enemmän luvussa 2.4.

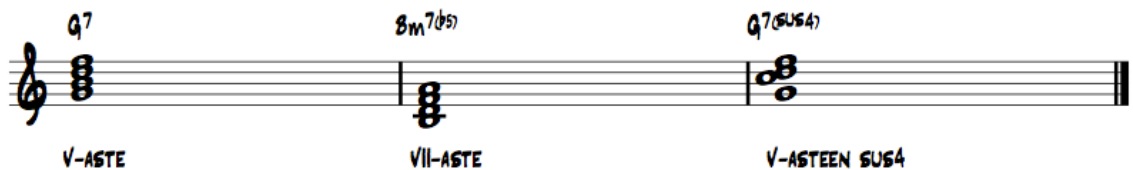
Toinen sointuperhe on nimeltään subdominanttiperhe. Sävellajin sointuasteista II-aste, IV-aste ja myös V-asteen sus4-sointu edustavat subdominanttitehoa.



Kuvio 2. Subdominanttiperheen sointuasteet.

Subdominanttiperheen soinnut johdattavat harmonian vahvasti pois toonikatehosta ja ne ovat ”matkalla” eteenpäin. Näiden sointuasteiden väri on levoton, koska ne sisältävät sävellajin neljännen sävelen. Kuten toonikaperheen, niin myös subdominanttiperheen soinnuilla voi korvata saman sointuperheen sointuja menettämättä sointuprosessin alkuperäistä tehoa.

Viimeinen eli kolmas sointuperhe on nimeltään dominanttiperhe. Dominanttiperheeseen kuuluu sävellajin V-aste ja sävellajin VII-aste. Myös V-asteen sus4 sointu edustaa tätä perhettä mikäli se purkautuu suoraan toonikaan.



Kuvio 3. Dominanttiperheen sointuasteet.

Dominanttiperheen soinnuilla on vahva tendenssi purkautua. Yleisimmin dominanttisointu purkautuu toonikaan. Tämä vahva purkautumistendenssi johtuu siitä, että dominanttiperheen soinnut sisältävät sävellajin neljännen ja seitsemännen sävelen. Nämä sävelet muodostavat intervallin, joka tunnetaan nimellä tritonus (#4, b5, #11). Tritonus on erittäin levoton ja sillä on vahva tendenssi mennä eteenpäin.

2.3 Toinen aste, tritonuskorvaus ja väldominantit

Suurin osa jazz-standardeista on sävelletty 1920- ja 1930-luvulla. Siihen aikaan tyypillisimpiä kadensseja olivat V-I –kadenssit. Ensimmäisiä reharmonisaation merkkejä oli II-asteen soinnun lisääminen V-I -kadenssiin. Silloin syntyi jazzmusiikin käytetyin ja tunnetuin kadenssi II-V-I –kadenssi. II-V-I –kadenssi teki kappaleesta modernimman ja laajensi improvisointimahdollisuuksia. (Levine 1995, 260)



Kuvio 4. V-I –kadenssi ja II-V-I –kadenssi.

Sointujen korvaaminen aloitetaan useimmiten korvaamalla dominanttisointu. Tyypillisin ratkaisu on korvata dominanttisointu tritonuksen päässä olevalla dominanttisoinnulla. Tritonuskorvaus tekee bassolinjasta kromaattisen. Myös tritonuskorvaukselle voi lisätä II-asteen soinnun. (Smith, Jazz Theory)



Kuvio 5. Tritonuskorvauksen lisääminen II-V-I –kadenssiin.

Tritonuskorvaus kuulostaa luontevalta, koska se sisältää samat *karaktäärisävelet*¹ kuin alkuperäinen dominanttiseptimisointu. G7-soinnun terssi on B ja septimi on F, kun taas Db7-soinnun terssi on F ja septimi on B. Dominanttisoinnun voi myös korvata tritonuksen päässä olevalla maj7-soinnulla. Tässä tapauksessa on tärkeää huomioida, ettei soinnutettava melodia sisällä pientä septimiä. Sointukorvauksista lisää luvussa 2.4.



Kuvio 6. Dominanttisoinnun korvaaminen maj7-soinnulla.

¹ *Karaktäärisävelillä* tarkoitetaan soinnun terssiä ja septimiä tai sekstiä.

Harmoniaa saa rikastutettua lisäämällä siihen sointuja. Kuten toisen asteen soinnun lisääminen, myös väldominanttien lisääminen saa sovitettavan kappaleen kuulostamaan rikkaammalta. Väldominantit toimivat vähän samalla tavalla kuin toisen asteen subdominanttisoinnutkin, mutta kuten nimestä huomaa, väldominantit ovat dominantteja eli niillä on vahva tendenssi liikkua eteenpäin.

Figure 7 shows two musical examples in 4/4 time, illustrating the addition of secondary dominants to a II-V-I cadence. The first example shows a C major 7 chord (Cmaj7) in the first measure, followed by a D minor 7 chord (Dm7) and a G7 chord in the second measure, and a C major 7 chord (Cmaj7) in the third measure. The second example shows a C major 7 chord (Cmaj7) in the first measure, followed by an A7 chord (A7) and a D minor 7 chord (Dm7) in the second measure, and a C major 7 chord (Cmaj7) in the third measure. Both examples use a grand staff with treble and bass clefs.

Kuvio 7. Väldominantin lisääminen II-V-I –kadenssiin.

Väldominantin voi lisätä minkä tahansa kappaleen soinnun eteen. Väldominanteillekin voi ottaa tritonuskorvauksen, jolloin niitä kutsutaan sijaisdominantteiksi.

Figure 8 shows two musical examples in 4/4 time, illustrating the replacement of a secondary dominant with a substitute dominant. The first example shows a C major 7 chord (Cmaj7) in the first measure, followed by an A7 chord (A7) and a D minor 7 chord (Dm7) in the second measure, and a C major 7 chord (Cmaj7) in the third measure. The second example shows a C major 7 chord (Cmaj7) in the first measure, followed by an E-flat 7 chord (Eb7) and a D minor 7 chord (Dm7) in the second measure, and a C major 7 chord (Cmaj7) in the third measure. Both examples use a grand staff with treble and bass clefs.

Kuvio 8. Väldominantin korvaaminen sijaisdominantilla.

Väldominantit purkautuvat kvartin ylöspäin/ kvintin alaspäin ja sijaisdominantit purkautuvat puolisävelaskelen alaspäin

Taulukko 1. Välidominantit ja sijaisdominantit duurin sointuasteille (C-duuri):

Sointuasteet	Reaalisointumerkintä C-duuri	Välidominantti	Sijaisdominantti
I	Cmaj7	G7	Db7
II	Dm7	A7	Eb7
III	Em7	B7	F7
IV	Fmaj7	C7	Gb7
V	G7	D7	Ab7
VI	Am7	E7	Bb7
VII	Bm7b5	F#7	C7

I-asteen soinnulle johtavat dominantit ovat sävellajin dominantti ja sen tritonuskorvaus. Näitä ei kutsuta nimillä välidominantti ja sijaisdominantti. Väli- ja sijaisdominanteillekin voi lisätä toisen asteen soinnun.



Kuvio 9. Toisen asteen soinnun lisääminen välidominantille ja sijaisdominantille.

Lisäämällä toisen asteen soinnun väli- ja sijaisdominantille harmoniasta tulee entistä rikkaampi.

2.4 Sointutehojen muuttaminen

Sointutehojen muuttaminen on olennainen osa jazzmusiikkia. Siten luodaan kappaleeseen erilaisia jännitteitä, sävyjä ja tunnelmia, ja avataan uusia improvisointi mahdollisuuksia. Muuttaakseen sointutehoja pitää tietää miten soinnut rakentuu ja mitkä ovat sävellajin ensisijaiset sointutehot.

Sointujen lisäsävelet määräytyvät sävellajin mukaan. Sointu rakennetaan perusmuotoisesti terssipinoon.



Kuvio 10. I-asteen soinnun rakentuminen C-duurissa.

I-asteen maj7-soinnun lisäsävelet ovat 9, 11 ja 13. Näistä sävelistä 11-sävel on vältettävä sävel.

Taulukko 2. Duurin sointuasteet, lisäsävelet ja vältettävät sävelet (vältettävät sävelet ovat suljussa):

Sointuasteet	Reaalisointumerkintä C-duuri	Lisäsävelet
I-aste	Cmaj7	9, (11), 13
II-aste	Dm7	9, 11, 13
III-aste	Em7	(b9), 11, (b13)
IV-aste	Fmaj7	9, #11, 13
V-aste	G7	9, (11), 13
VI-aste	Am7	9, 11, (b13)
VII-aste	Bm7b5	(b9), 11, (b13)

Taulukosta 2. näkee miten sointu laajenee sävellajin mukaan. Vältettävillä sävelillä tarkoitetaan säveliä, joita tulisi välttää sointua soittaessa, koska ne luovat sointuun tarpeetonta ja yleensä ei-haluttua dissonanssia. Dissonanssi syntyy siitä, kun lisäsävel sijaitsee pienen sekunnin (p2) tai pienen noonin (p9) kolmisoinnun yläpuolella. Kuitenkin vältettävät sävelet voi soittaa siten, että niiden luoma dissonanssi tekeekin soinnusta entistä hienostuneemman. Esimerkiksi I-asteen soinnun lisäsävel 11 on ns. vältettävä sävel, koska se muodostaa yhdessä soinnun terssin kanssa p9-intervallin. Mutta jos kääntää intervallin ympäri siten että 11:s sävel on alempana ja soinnun terssi ylempänä, saadaan intervalliksi suuri septimi (s7). Tällöin sointu ei enää kuulostakaan pahalla tavalla dissonoivalta vaan hyvällä tavalla hienostuneelta. Näistä hienostuneista sointuhajotuksista kerron enemmän luvussa 3.2.1.

Kaikkien sointujen sointutehoja voi muuttaa. Sointutehoja muuttamalla saa kappaleen harmonian kuulostamaan rikkaammalta. Dominanttisoinnulle on monia eri muunnoksia. Muunnosävelet johdetaan erilaisista asteikoista sekä asteikkojen sointuasteista. Duu-

risävellajista ei löydy dominanttisoinnun alteraatioita, mutta melodisesta mollista niitä on useita.

Taulukko 3. Melodisen mollin sointuasteet, lisäsävelet ja vältettävät sävelet (vältettävät sävelet suluisissa):

Sointuasteet	Reaalisointumerkintä C-molli	Lisäsävelet
I-aste	Cmmaj7	9, 11, 13
II-aste	Dm7	(b9), 11, 13
III-aste	Ebmaj7#5	9, #11, (13)
IV-aste	F7	9, #11, 13
V-aste	G7	9, (11), (b13)
VI-aste	Am7b5	9, 11, (b13)
VII-aste	B7#5	b9, #9, #11, b13 (sama kuin #5)

Melodisen mollin IV-aste on dominanttisointu, jonka lisäsävelet ovat 9, #11, 13. Tällaista dominanttisointua kutsutaan nimellä lyydynen dominantti. Se voi purkautua minne vain, mutta sen suurin tendenssi on purkautua puolisävelaskel alaspäin, kvartti alaspäin tai kokosävelaskel ylöspäin. V7#11 voi purkautua myös m7-sointuun, jolla on sama pohjasävel, kuten esimerkiksi kappaleessa "Take the A Train" (Levine 1995, 285). Melodisessa mollissa eli "jazzmollissa" on lisäksi vielä kaksi dominanttisointua. V-asteen dominanttisointua ei käytetä, koska sen käyttökelpoiset lisäsävelet ovat samat kuin duurin V-asteella, joten se ei tuo suurta alteraatiota dominanttisointuun. Sen sijaan "jazzmollin" VII-astetta käytetään runsaasti. Tätä dominanttisointua kutsutaan ALT-soinnuksi, joka viittaa sen moniin alteraatioihin eli muunnoksiin. Nelisointu itsessään pitää sisällään ylinousevan kvintin eli #5, ja sen lisäksi sointuun voi lisätä b9:n, #9:n ja #11. Tämä dominanttisointu on todella runsas ja vahva sävyllään. ALT-sointu voi myös purkautua mihin vain, mutta sen suurin tendenssi on purkautua kvintti alaspäin, puolisävelaskelta ylöspäin tai suuri terssi alaspäin (Levine 1995, 281).

Muita dominanttisoinnun alteraatioita ovat dominanttidimi, V7#5 sekä harmonisen mollin V-aste. Dominanttidimi rakentuu dimiasteikosta, mutta toisin kuin dimiasteikko, dominanttidimiasteikko rakentuu järjestelmällä puolisävelaskel-kokosävelaskel-puolisävelaskel-kokosävelaskel-jne. Dominanttidimisointu on täydellisessä muodossaan dominanttiseptimisointu, jonka lisäsävelet ovat b9, #11, 13. Dominanttidimisointu on myös todella runsas ja vahva sävyllään. Merkittävin ero dominanttidimisoinnun ja ALT-soinnun välillä on se, että dominanttidimissä on puhdas kvintti ja puhdas seksti

(lisäsävel 13), kun taas ALT-soinnussa on muunnettu kvintti (#5) ja/tai muunnettu seksti (b13). Kokosävelasteikko tuo puolestaan meille dominantin V7#5. Sen lisäsävelet ovat 9, #11 ja niinkään b13. Tätä dominanttia sekä asteikkoa voi kuulla käytettävän Thelonius Monkin tuotannossa. Harmonisesta mollista yleisimmin käytössä oleva sointuaste on juurikin V-aste. Se on dominanttisointu, jonka lisäsävelet ovat b9, (11), (b13). Harmonisen mollin V-aste on yksi aikaisimmista dominanttisoinnun alteraatioista, ja sen luoma saundi on tuttu myös klassisesta musiikista.

Myös subdominanttisointuihin tehdään alteraatioita. II-asteen m7-sointu voidaan korvata m7b5-soinnulla, jolloin sointuun saadaan alennettu kvintti tuomaan lisäjännitettä. Tällainen korvaus on erittäin toimiva varsinkin silloin, kun melodiaäänenä on sävel 11. M7b5-soinnulla korvattaessa pitää huomioida, ettei melodiassa ole puhdasta kvinttiä. II-asteen soinnun voi myös korvata II-asteen dominantti soinnulla eli välidominantilla V-asteelle. Välidominanttien ja sijaisdominanttien käytöstä kerroin luvussa 2.3.

Toonikasointuteholle on useita hyviä muunnosvaihtoehtoja. Mediantti- ja submediantti-korvausten lisäksi perinteisen maj7-soinnun voi korvata esimerkiksi duurin IV-asteen sointuteholla eli maj7#11 soinnulla. Tällöin siis perinteisestä Cmaj7 tulisikin Cmaj7#11. Melodisen mollin puolelta löytyy myös alteraatio vaihtoehto toonikasoinnulle, nimittäin III-aste. Korvattaessa maj7-sointu ”jazzmollin” III-asteella saataisiin maj7#5, jonka lisäsävelet olisivat 9 ja #11. Lisäksi tyypillinen I-asteen muunnos on dimi-maj7-sointu. Pianistit soittavat usein I-asteen dimisoinnun kauttasointuna VII/I, eli halutessaan Cdimmaj7-soinnun tehon soitetaan B/C. I-aste on myös mahdollista korvata I-asteen molli maj7-soinnulla, mikäli melodia ei sisällä duuriterssiä. Kerron lisää kauttasoinnuista luvussa 3.2.3.

Sointutehoja muuttaessaan reharmonisoijan on hyvä muistaa, että kappaleen melodian tulee sopia myös uuteen harmoniaan. Esimerkiksi jos kappaleen harmoniassa on m7-sointu ja melodiassa soinnun kvintti, ei sointua voi silloin muuttaa saman pohjasävelen m7b5-soinnuksi.

2.5 Erilaiset kadenssit

Tyypillisimpiä kadensseja jazzmusiikissa ovat II-V-I –kadenssit. Aiemmassa kappaleessa (2.3) avasin tritonuskorvauksien ja välidominanttien käyttöä reharmonisaatiossa.

Sävellajissa on kolme toonikatehoista sointua. I-asteen sointu on päätoonika ja sille voi tehdä mediantti- sekä submedianttikorvauksen. I-asteen soinnun medianttikorvaus on III-asteen sointu ja submedianttikorvaus on VI-asteen sointu. Kaikille toonikatehon sointuasteille voi tehdä II-V –kadenssin sekä tritonus-II-V –kadenssin. Minkä tahansa näistä II-V –kadensseista voi purkaa I-asteelle, sen mediantti- tai submedianttikorvaukselle.

Jos kohdesointu on esimerkiksi I-aste, voi perinteisen II-V –kadenssin korvata tritonus-II-V –kadenssin lisäksi II-V –kadenssilla tai tritonus-II-V -kadenssilla III-asteelle tai VI-asteelle. Tällä tavalla syntyy II-V –kadensseja, joiden dominanttisoinnut purkautuvat I-asteelle eri etäisyyksistä.

Taulukko 4. II-V ja tritonus II-V –kadenssit toonikaperheen soinnuille.

Sointuasteet	II-V (C-duuri)	Tritonus II-V (C-duuri)
I-aste	Dm7-G7	Abm7-Db7
III-aste (medianttikorvaus)	F#m7b5-B7	Cm7-F7
VI-aste (submedianttikorvaus)	Bm7b5-E7	Fm7-Bb7

Kaikkia sointuja voi lähestyä kromaattisesti. Lähestymissointu voi olla identtinen tai samanlaatuinen lähestyttävän soinnun kanssa, mutta se voi olla myös erilaatuinen. Kun lähestymissointu on identtinen, kromaattinen lähestyminen korostuu. Identtisiä sointuja käytetään myös *paralleelisessa soinnutuksessa*². Paralleelisesta soinnutuksesta kerron enemmän luvussa 3.2.5. II-V –kadenssiakin voi lähestyä kromaattisella II-V –kadenssilla. Esimerkiksi II-V –kadenssia Cmaj7 soinnulle voi lähestyä puolisävelaskelta ylempää, milloin Dm7-G7 –kadenssia edeltää Ebm7-Ab7 –kadenssi.

2.6 Tonikisaatio: "Three tonic & four tonic system"

Tonikisaatiossa on kyse sävellajin tilapäisestä vaihdoksesta. Tonikisaatiota ei kutsuta modulaatioksi, koska kyseessä on hetkellinen sävellajin vaihto. Kuten nimi antaa ymmärtää, niin tonikisaatio tapahtuu kun kohdesoinnusta tehdään uusi toonika.

² *Paralleelisella sointuliikkeellä tarkoitetaan identtisten sointujen liikettä samaan suuntaan.*

Kolmen toonikan järjestelmä eli ”Three tonic system” on John Coltranen luoma tonikisaation muoto. Coltranen levy ”Giant Steps” julkaistiin vuonna 1960. Levyn nimikkoraita on sävelletty siten, että kappaleessa on kolme tonaalista keskusta. Tonaaliset keskukset vaihtuvat suuren terssin välein. Nämä ns. Coltrane-vaihdokset perustuvat symmetriaan, jossa oktaavi on jaettu tasan suurilla tersseillä. ”Giant Steps”: kappaleen tonaaliset keskukset ovat B, G ja Eb. Ne muodostavat yhdessä ylinousevan kolmisoinnun. Kappaleen harmonia etenee siten, että näille kohdesoinnuille tehdään V-I –kadensseja sekä II-V-I –kadensseja. Tämä vallankumouksellinen harmonisoinnin muoto mullisti jazzkentän. Ennen Coltranen ”Giant Steps” -kappaletta kolmen toonikan järjestelmää oli käytetty vain Richard Rodgersin kappaleen ”Have You Met Miss Jones” bridge-osassa. ”Miss Jones” -kappaletta pidettiin erittäin haastavana kappaleena soittaa ja improvisoida, mutta kun ”Giant Steps” julkaistiin, myös haastavan merkitys muuttui (Levine 1995, 356). Kolmen toonikan järjestelmää voi hyödyntää reharmonisoidessa kappaletta, vaikkakin melodian sovittaminen eri tonaliteetteihin voi olla aikaa vievää. Neljän toonikan järjestelmä eli ”Four tonic system” toimii samalla periaatteella kuin kolmen toonikan järjestelmä. Ainoa poikkeus on, että siinä on nimensä mukaan neljä tonaalista keskusta eli tonaaliset keskukset vaihtelevat pienen terssin välein.

Kolmen toonikan ja neljän toonikan järjestelmät ovat vakiinnuttaneet paikkansa jazzmuusikoiden keskuudessa. Hyvät soittajat käyttävät näitä tonikisaation muotoja tehdessään reharmonisointeja ja soittaessaan improvisoituja sooloja. Suosituimpia paikkoja ovat *turn-aroundit*³, pitkät *sointuvampit*⁴ ja vähintään neljä tahtia kestävät II-V-I –kadenssit (Levine 1995, 363)

3 Omat sovitusmetodini

Esittelen tässä luvussa omia sovitustekniikoitani ja -metodejani. Sovittaessani kappaletta tai tehdessäni originaaliteosta käytän useita esittelemiäni tekniikoita kappaleen reharmonisoinnissa. Tärkein työkalu teoreettisen tiedon lisäksi on korva. Reharmonisointeja tehdessä täytyy luottaa omaan korvaan.

³ *Turn-around* tarkoittaa kappaleen lopussa olevaa sointukulkua, joka johtaa uuteen osaan tai yleensä kappaleen alkuun.

⁴ *Sointuvamppi* on muutamia sointuja sisältävä toistuva sointukulku.

3.1 Sovitus bassolinjasta

Temaattinen bassolinja on tehokas ja helppo keino saada kappale kuulostamaan uudelta ja raikkaalta. Mutta mitä hyötyjä on sovittaa bassolinja edellä? Bassolinja on helppo saada toimimaan melodian kanssa. Melkein kaikki bassoäänet käyvät mihin tahansa melodiaan. Ainoa haaste on löytää se paras mahdollinen. Mutta kokemuksesta voin sanoa, että tällä tekniikalla reharmonisoidessani olen päätenyt muuttamaan bassolinjaa monia kertoja, koska olen halunnut korostaa jotakin tiettyä sointusävyä. Tosin kyseisiä sointusävyjä ei välttämättä olisi löytynyt jos olisin alkanut tehdä sovitusta jollakin muulla tavalla kuin bassolinja edellä.

3.1.1 Laskeva tai nouseva bassolinja

Kappaleen voi esimerkiksi sovittaa niin, että basso laskee kromaattisesti alaspäin koko teeman ajan. Bassolinjaa säveltäessä voidaan käyttää myös muita mahdollisia asteikoita tai symmetrisiä kuvioita. On myös mahdollista, että bassolinjan suunta vaihtuu sovituksen aikana riippuen melodian liikesuunnasta. Usein on tapana muodostaa vastaliike melodian kanssa, eli melodian liikuessa ylöspäin bassolinja liikkuu alaspäin ja päinvastoin. Kerron vastaliikkeestä luvussa 3.2.5. Laskeva ja nouseva bassolinja mahdollistavat jokaisen melodiaäänien soinnuttamisen uudella soinnulla. Tätä tekniikkaa käytetäänkin paljon soolopianismissa, jossa jokaisen melodiaäänien harmonisointi tekee kappaleesta orkestroidun.

Kun melodia ja basso kuulostavat hyvältä ja mielenkiintoiselta, täytetään loput soinnun sävelet. Mark Levine kertoo kirjassaan ”Jazz Theory Book”: perustaen soinnut laskevaan tai nousevaan bassolinjaan väliäänien luovat hyvän kontrastin suhteessa kappaleen melodiaan. Väliäänien käytössä tulee käyttää korvaa ja myös teoreettista tietoa, jotta harmoniakulut kuulostavat mielenkiintoisilta, mutta myös luonnollisilta. Ensisijaisia soinnutusvaihtoehtoja ovat II-V-I –kulut siten, että V-asteen sointu korvataan tritonuskorvauksella. Tällöin normaalista II-V-I -kadenssista tulee II-bII-I -kadenssi. Tämä ilmiö on tuttu jo varhaisesta jazzmusiikista, ja jos sovittaja haluaa saada sovitukseensa modernimpaa sointumaailmaan, tätä kadenssia ei kannata liiaksi käyttää. Tässä sovitusmetodissa on käytettävä tarpeeksi aikaa bassolinjan säveltämiseen suhteessa melodiaan, jotta saadaan aikaiseksi hyvä, toimiva ja mielenkiintoinen harmonia. Väliäänien eli soinnun loput sävelet löytyvät kyllä, jos bassolinjasta on tehty riittävän kantava ja mielenkiintoinen. Reharmonisoin kappaleen ”All the things you are” bassolinja edellä.

Kuvio 11. Reharmonisaatio "All the things you are" –kappaleen A-osasta.

Sävelsin kappaleen "Chromance" bassolinja edellä. Kuviossa 12 on kappaleeni A-osa.

JONI SAUKKORIIPI

Kuvio 12. "Chromance" –kappaleen A-osa.

Kappaleen melodia pyörii D-duurin ympärillä, bassolinja laskee kromaattisesti ja harmonian etenee epäfunktionaalisesti, kuitenkin luoden luonnollisen ja mielenkiintoisen kuulokuvan. Kappaleen harmoniat tein korvanvaraisesti.

3.1.2 Urkupistebasso

Urkupistebasso (tunnettu myös nimellä bassopedaali eli samassa äänessä pysyvä basso) on tuttu ilmiö jazzsovituksissa. Harmonian edetessä basso pysyy samassa äänessä luoden harmoniasta mielenkiintoisen ja erilaisen. Tutuimpia urkupiste harmonioita ilmenee turn-aroundeissa. Esimerkiksi I-VI-II-V –turn-aroundissa basso soittaa V-asteen perusääntä koko turn-aroundin ajan. Tehona urkupiste on purkausta odottava ja johonkin toonikaan valmistava teho. Siksi urkupiste olisi hyvä purkaa jossakin vaiheessa toonikaan. Urkupiste mahdollistaa monia eri harmonisointimahdollisuuksia. Pitämällä korvat auki sovituksia tehdessä, voi löytää todella mielenkiintoisia sävyjä. Urkupistebassoa voi kuulla esimerkiksi Miles Davisin levyttämässä kappaleissa ”On green dolphin street” ja Someday my prince will come”. Koko kappaleen kestävä bassopedaali löytyy esimerkiksi Kenny Baronin levyn ”Live at Maybeck” kappaleelta ”Spring is here”.

Reharmonisoidessani käytän urkupistebassoa tehokeinona. Kuviossa 13 A-osa sovituksestani tuttuun joululauluun nimeltä ”Sydämeeni joulun teen”. Liitteessä 3 koko kappaleen teeman sovitukset ja liitteessä 6 youtube-linkki kappaleen livetallenteeseen.

Kuvio 13. ”Sydämeeni joulun teen” –kappaleen sovituksen A-osa.

Myös bassoriffit ovat mainio tapa aloittaa reharmonisaatio. Melodisesti ja rytmisesti vahva riffi kantaa kappaletta ja voi jo itsessään tehdä sovituksesta uniikin. Toistuva bassoriffi toimii pitkälti samalla idealla kuin bassopedaali, eli riffi pysyy samana, mutta soinnut sen päällä vaihtuvat. Riffiin kannattaa valita neutraaleja säveliä, esimerkiksi toonikasoinnun perusääni ja kvintti. Jos riffiin haluaa lisää säveliä, sopii siihen hyvin pentatonisen-asteikon sävelet. Perus ajatuksena on tehdä bassoriffistä sellainen, että se ei merkkää vahvasti sointuja. Tässä tapauksessa bassoriffi on itsenäinen harmoniasta riippumaton elementti.

3.2 Harmonialähtöinen sovittaminen

Mielenkiintoinen harmonia on kiinnostanut minua jo pitkään. Uudet sointukulut, jotka näyttävät nuoteissa omituisilta, mutta kuitenkin kuulostavat luonnollisilta ovat minulle pakkomielle. Kappaleen voi soinnuttaa funktionaalisesti eli teoreettisesti siten, että soinnut purkautuvat oppien mukaan. Luontevan kuuluisen reharmonisaation voi myös toteuttaa epäfunktionaalista harmoniaa käyttäen. Epäfunktionaalinen harmonia tarkoit-

taa, että sointuprogressiota ei voida perustella teoreettisesti oikeaksi. Kun reharmonisoi korvan varaisesti, on vain luotettava omaan korvaan ja musiikilliseen makuun (LaVerne 1991, 12).

3.2.1 Korvan varainen sovittaminen

Yksi hyvä lähtökohta korvanvaraiseen reharmonisointiin on tutkia sointujen rakenteita. Käyttämällä sointuhajotuksia kauttasoinnun omaisesti mielenkiintoisen bassoäänien kanssa saadaan aikaan mielenkiintoisia ja uniikkeja harmonioita. Kerron kauttasoinnuista lisää luvussa 3.2.3.

Harmoniaan saa myös rikastutettua käyttämällä moderneja sointuja. Esimerkiksi lisäämällä maj7-sointuhajotukseen sävellajin neljäs sävel (vältettävä sävel), saadaan normaaliin maj7-sointuun sopiva määrä dissonanssia, mikä tekee siitä mielenkiintoisen. Tällä tavalla soinnusta Cmaj7 tulee Cmaj7(add4). Sovitin joululaulun nimeltä ”Joulun kellot” juurikin tähän sointutehoon perustaen. Sama sointuhajotus kantaa läpi koko kappaleen, mutta bassoääni vaihtelee suhteessa sointuun siten, että itse harmonia kuulostaa hienostuneelta. Kuviossa 14 nuottikuva sovituksen A-osasta. Liitteessä 7 youtube-linkki kappaleen livetallenteeseen.

The image shows a musical score for the A-section of the song "Joulun kellot". It consists of two systems of music. The first system is labeled "PIANO" and "BASS" and is in 4/4 time. The second system is labeled "PNO." and "Bs." and is also in 4/4 time. The score includes chord symbols above the notes: F(add4), Ab(add4)/Db, Eb(add4), C(add4)/E, F(add4)/D, G(add4)/B, Db(add4)/Ab, F(add4), and F(add4). The piano part features complex chord voicings with added fourths, while the bass part provides a simple harmonic accompaniment.

Kuvio 14. ”Joulun kellot” –kappaleen sovituksen A-osa.

3.2.2 Harhaanjohtavat kadenssit

Harhaanjohtavilla kadensseilla tarkoitetaan kadensseja, jotka eivät purkaudu oletusarvoisesti. Esimerkiksi jos dominanttiseptimisointu ei purkaudu kvinttiä alaspäin tai vaihtoehtoisesti puolisävelaskelta alaspäin, voidaan puhua harhaanjohtavista kadensseista. Jazzmusiikki on täynnä esimerkkejä tällaisista kadensseista (Levine 1995, 325). Esimerkiksi Victor Youngin kappale ”Stella By Starlight” sisältää monia harhaanjohtavia kadensseja. Heti kappaleen alussa on II-V –kadenssi D-mollissa, mutta kadenssi purkautuu harhaanjohtavasti C-molliin. Samassa kappaleessa on myös monia dominanttisoituja jotka purkautuvat kokosävelaskeleen ylöspäin.



Kuvio 15. Harhaanjohtava kadenssi kappaleessa ”Stella By Starlight”.

Harhaanjohtavilla kadensseilla saadaan aikaan odottamaton purkaus, joka luo yllätyksellisen tehon kappaleeseen. On myös mahdollista tehdä harhaanjohtavan kadenssin tilalle teoreettisesti ”oikea” eli odotettu kadenssi, mutta sellaisen voi tehdä vain kappaleisiin missä harhaanjohtava kadenssi on ”se oikea” –kadenssi. ”Making deceptive cadence a true one only works on familiar tunes; otherwise the element of surprise is missing.”(Levine 1995, 330). Jos ”Stella By Starlight” -kappaleen kolmanteen tahtiin soittaisikin luonnollisen purkauksen eli D-mollin, kuulijat olisivat yllättyneitä, koska oletusarvoisesti kaikki soittavat siihen C-mollin. Harhaanjohtavia kadensseja tulee automaattisesti, kun soinnuttaa kappaletta korvanvaraisesti. Odottamattomia kadensseja syntyy myös, kun sovittaa bassolinja edellä. (vrt. Luku 3.1.)

3.2.3 Kauttasoinnut

Kauttasoinnut (eng. slash chords) ovat tehokas tapa reharmonisoida (Levine 1995, 310). Kauttasoinnut tarkoittavat sointuja, joiden bassoääni on eri kuin soinnun perusääni, esimerkiksi Cmaj7/D. Reharmonisoidessaan kappaleen kauttasointuja käyttäen,

kappaleen alkuperäinenkin harmonia alkaa kuulostamaan uudelta. Ei siis ole välttämättä pakko vaihtaa harmonian sointuja, vaan jo pelkkä bassoäänen vaihtaminen voi riittää kappaleen reharmonisoinnissa.

Säveltäjät ja sovittajat käyttävät teoksissaan kauttasointuja ilmoittaakseen soittajille sointujen soittotavan. Esimerkiksi soinnun D7sus4 voi soittaa joko puhtaasti lisäsävellettömänä tai lisäsävelten 9 ja 13 kanssa, kun taas kauttasointu Cmaj7/D kertoo soittajalle, että sointu on Cmaj7 ja bassoääni D. Lisäksi kauttasoinnuilla kirjoittaminen helpottaa sointujen lukemista. Esimerkiksi Herbie Hancockin ”Dolphin Dance” -kappaleessa on sointuvampi Dmaj7/E – Cmaj7/E. Soinnut voisi myös kirjoittaa soinnun perusäänen pohjautuen eli E13sus4 – Em7b6, mutta kauttasointuina kirjoitettuna sointuvampi näyttää selkeämmältä ja helpommin luettavalta.

Modernissa jazzmusiikissa käytetään paljon sellaisia sointusävyjä, jotka soinnun perusäänen pohjautuvalla kirjoitustavalla sisältäisivät paljon lisäsäveliä tai olisivat jopa mahdottomia kirjoittaa. Samassa Hancockin kappaleessa on myös sointukulku Dbmaj7/Eb – Bb13b9/Eb – C7#9/Eb – G7#5#9. Sointua Bb13b9/Eb en edes osaisi kirjoittaa perusääneen pohjautuvalla tavalla. Taulukossa 5 kauttasointuja, jotka ovat vakiinnuttaneet paikkansa jazzmusiikissa.

Taulukko 5. Yleisimmin käytetyt kauttasoinnut. Esimerkkisointujen pohjasävel on C.

Reaalisointumerkintä	Kauttasointumerkintä
C7sus4, C9sus4, C13sus4	Bb/C, Bbmaj7/C
C7b9sus4	Dbmaj7#11/C
Cmaj7#11	D/C
Cmaj7#5	E/C
C7#11, C9#11, C13#11	D/C
Cdimi-maj7	B/C
Cm7b6	Ab/C, Abadd9/C, Abmaj7/C

Kuten taulukosta 5 huomaa, niin kauttasointu D/C kuvaa toonikateho sekä dominanttitehoa. Kyseisen kauttasoinnun teho määräytyy joko melodian mukaan tai riippuen sen käyttöpaikasta. Mikäli melodiassa ei ole pientä eikä suurta septimiä, niin käyttöpaikka ratkaisee. Mikäli sointu purkautuu dominantin tavoin tai se on saman pohjasävelen dominanttisointujen ympäröimänä, on sointu dominanttitehoinen. Mikäli sointu esiintyy

toonikalle tavanomaisessa paikassa tai on toonikatehoisten sointujen ympäröimänä, on sointu toonikatehoinen. Yleensä tulkitseen kyseisen soinnun näin, kuitenkin on poikkeuksia.

Käytän itse paljon kauttasointuja reharmonisoinneissani. Suurimmasta osasta tässä työssä esitellyistä sovituksista löytyy kauttasointuja. (ks. Liitteet.)

3.2.4 Ylärakennesoinnut

Ylärakennesoinnut (eng. upper structure) ovat sointuja, jotka määrittävät soinnun lisäsävelet. Pianistit käyttävät niitä siten, että vasen käsi soittaa soinnun karaktäärisävelet ja oikea käsi soittaa ylärakennesoinnun. Ylärakennesoinnuilla on helppo alleviivata haluttu sointusävy. Niitä käytetään myös paljon improvisoinnissa. Esimerkiksi Chick Corea käyttää ylärakennesointuja harmonisoinnin lisäksi soololinjoissaan. Parhaiten käyttötarkoitustaan palvelee ylärakennesoinnut, jotka sisältävät monia soinnun lisäsäveliä. Ylärakennesoinnut voivat olla kolmisointuja, nelisointuja tai kvarttisointuja. Itse käytän useimmiten kolmisointuja, koska ne antavat mielestäni parhaan ylärakennesointusävyä. Esittelenkin työssäni vain kolmisointujen käyttöä ylärakennesointuina.

Soinnuille voi tehdä monenlaisia muunnoksia, kuten kerroin luvussa 2.4. Ylärakennesoinnut voi jakaa kolmeen päätehoon kuten sointuperheetkin. Niitä kannattaa hyödyntää niin soittaessaan kuin harmonisoidessaankin kappaletta. Ylärakennesointujen käyttäminen on yksinkertainen tapa saada harmonia kuulostamaan mielenkiintoiselta ja tuoreelta.

Seuraavaksi kerron yleisimmistä ylärakennesoinnuista eri sointutehoille. Nuottiviivastojen yläpuolella lukee reaalisointumerkit ja viivaston alapuolella lukee ylärakennesoinnut.

Kuviossa 16 näytän yleisimpiä esimerkkejä toonikasointuihin käytettävistä ylärakennesoinnuista:

Figure 16 shows a sequence of eight chords in 4/4 time, written in treble and bass clefs. The chords are: C^{6/9}, C^{maj7}, C^{maj7(11)}, C^{maj7(11)}, C^{maj7(b9)}, C^{maj7}, C^{maj7}, and C^{m(maj7)}. Below the staff, the corresponding chord symbols are listed: C, G, D, Bm, E, B, Bm, and G.

Kuvio 16. Toonikasointujen ylärakennesoinnut.

Toonikatehoisia sointuja edustaa: 6/9-, maj7-, maj7#11-, maj7#5-, dimi-maj7- ja molli-maj7 –soinnut. Yleisimpiä esimerkkejä subdominanttisointuihin käytettävistä ylärakennesoinnuista näytän kuviossa 17. Subdominanttitehoisia sointuja edustaa: m7-, 7sus4- ja m7b5-soinnut.

Figure 17 shows a sequence of four chords in 4/4 time, written in treble and bass clefs. The chords are: D^{m7}, D^{m7}/G^{7(sus4)}, D^{m7}, and D^{m7(b9)}. Below the staff, the corresponding chord symbols are listed: C, F, G, and C.

Kuvio 17. Subdominanttisointujen ylärakennesoinnut.

Dominanttitehoisiin sointuihin on olemassa eniten muunnosvaihtoehtoja, kuten luvussa 2.4. kerroin. Ylärakennesointujen soittamiseen dominantille liittyy usein myös niiden liikuttaminen dominantin aikana. Duurista tulee vain yksi ylärakennesointu dominantille, kun taas melodisesta mollista ylärakennesointuja dominantille saadaan useampia. Lisäksi dominanttidimiasteikosta löytyy neljä duuri- ja mollisointua, joita voi käyttää tehostamaan dominanttidimin sointusävyä. Kuviossa 18 näytän yleisimpiä esimerkkejä dominanttisointuihin käytettävistä ylärakennesoinnuista.

$E\flat$ maj7($\sharp 5$) $D7(\sharp 11)$ $C\sharp 7(\text{SU}\sharp 4)$ $C7(\text{SU}\sharp 4)$ $C\sharp 13(\sharp 9)$ $G\sharp 13(\sharp 9)$ $B\flat$ maj7($\sharp 5$) $A7(\sharp 11)$ $A\flat 13(\sharp 11)$ $E\flat(\text{add}\sharp)/G$

Kuvio 19. ”It Could Happen To You” –kappaleen reharmonisaation ensimmäiset viisi tahtia.

Paralleelinen sointuliike tarkoittaa identtisten sointujen liikkumista samaan suuntaan. Kuten vastaliike niin myös paralleelinen liike on sovituksessa hyvä tehokeino (Levine 1995, 305). Mark Levine kertoo kirjassaan ”Jazz Theory Book”, että parallelismia on hyvä käyttää kromaattisissa melodiakuluissa ja dimiasteikkoon perustuvissa harmonioissa (Levine 1995, 306-309).

Sovitin joululaulun nimeltä ”Pieni rumpalipoika”. Kuviossa 20 on kappaleen intro, jossa käytin parallelismia.

$G/A\flat$ E/F E/F $D\flat/D$ $D\flat/D$ $B\flat/B$

UNISONO

4 NC
DRUM SOLO

8 $A/B\flat$ $C/C\sharp$ $C/C\sharp$ $E\flat/E$ $E\flat/E$ $G\flat/G$

Kuvio 20. ”Pieni rumpalittyttö” –kappaleen intron 10 ensimmäistä tahtia.

Harmonia etenee dominanttidimiasteikon mukaan. Sovituksemme ”The Little Drummer Boy” -kappaleesta löytyy liitteestä 1 ja liitteessä 4 youtube-linkki kappaleen livetallenteeseen.

3.2.6 Yhteiset äänet

Yhteisten äänten (eng. common tones) hyödyntäminen reharmonisoinnissa on korvaa hivelevä tapa saada harmoniasta rikkaampi ja monipuolisempi. Mikäli melodiassa toistuu sama ääni useamman kerran voi jokaisen äänen harmonisoida uudella soinnulla. Kuviossa 21 on nuottikuva ”The Christmas Song” –kappaleen intron sovituksesta.

INTRO A PIANO ONLY. SUBITO FEELING

Chord progression for the first staff: Ebmaj7 Cm7 Gm7 Gm7(b9) Abmaj7(b9) Ab° Bbm7 Bbm7(b9) Bb7(b9#4) Abm7 Cm7 Bmaj7 Emaj7

Chord progression for the second staff (starting at measure 5): Cbm7 Emaj7 Amaj7 Dm7 F7(b9#4) Bbmaj7(b9) Am7 Db7(b9#4) Dbmaj7/F C/E

Chord progression for the third staff (starting at measure 7): Cmaj7/Q Qmaj7 Dmaj7/B Cmaj7/D Bbmaj7/C# Amaj7/E Fm7 Eb/Q Abm7 Bb7

Chord progression for the fourth staff (starting at measure 9): Ebmaj7 Cm7 Gm7 Gm7(b9) Abmaj7(b9) Ab° Bbm7 Bbm7(b9) Bb7(b9#4) Abm7 Bmaj7 Emaj7 Eb

Chord progression for the fifth staff (starting at measure 13): Cbm7 Emaj7 Amaj7 Dm7 F7(b9#4) Bbmaj7(b9) Am7 F7(b9#4) Eb7(b9#4) Am7

Chord progression for the sixth staff (starting at measure 15): Bb7(b9#4) Bb7 Abm7 Db7 Eb

A TEMPO. BIGS & DRS IN. BIGS PLAYS 2&4

Kuvio 21. ”The Christmas Song” –kappaleen reharmonisaation intro.

Käytin ”common tones” tekniikka tahdeissa 4, 5, 12, 13 ja 17.

3.3 Lainaukset jo olemassa olevista kappaleista

Kun aloitin Jyväskylän konservatorion syksyllä 2007 minun oli vaikea ymmärtää transkriptioiden merkitystä ja tärkeyttä. Tuntui vaivalloiselta kuunnella levyiltä eri pianistien soittamista ja yrittää saada paperille kaikki mitä he soittivat. Mielestäni oli mukavampaa ja helpompaa luoda itse omat ”likit” eli soolomelodiat. Silloinen opettajani selitti minulle transkriptioiden tärkeyden ja merkityksen sanomalla: ”miksi yrittää itse, kun voi kiivetä jättiläisen selkään ja katsella sieltä”. Tiesin heti, että hän oli oikeassa, ja niinpä tein transkriptioita ja kuuntelin idoleitteni soittoa. Huomasin nopeasti, että se oli todella pal-kitsevää oman soittamisen kannalta.

Sama asia koskee myös säveltämistä ja reharmonisoimista. Ei ole väärin käyttää jota-kin ideaa jo olemassa olevasta kappaleesta tai sovituksesta ja pukea se uusiin omiin vaatteisiin. Tätä ideoiden ”varastamista” tapahtuu” paljon ja koko ajan, eikä se mieles-täni ole väärin. Jos joku toisen idea inspiroi omaa luovuutta, sehän on vain hienoa. Olen kuullut myös sävellysmetodista, jonka ideana on ottaa joku itselle mieluinen kap-pale, tehdä siihen ensin uusi melodia ja tämän jälkeen vielä uusi harmonia. Se kuulos-taa mielestäni erittäin toimivalta tekniikalta.

Teimme sovituksen joululaulusta nimeltä ”The Christmas Song” Miles Davisin ”Seven Steps To Heaven” -kappaleen inspiroimana yhdessä trioni rumpalin Siirin kanssa.

The image shows a musical score for the A-section of "The Christmas Song". It is written in G-flat major (three flats) and 4/4 time. The score consists of four staves of music. Above the notes, chord symbols are provided for each measure. The chords are: Abmaj7, Cm7, G/B, Fm7, Abm7, Db7, Cm/G, C/Ab, F/A, Abmaj7, F/A, Cbmaj7, Fbmaj7, Cm7, F7(b9), Ab7, Cb/Db, Eb.

Kuvio 22. ”The Christmas Song” –kappaleen sovituksen A-osa.

Kappaleen B-osa rakentuu bassopedaalin ympärille. Kappaleen soolokierron rakenteeksi muodostui AABA. Soolokierron A-osat kehitimme ”Seven Steps To Heaven” -kappaleen inspiroimana ja B-osa lainattiin kappaleen ”On Green Dolphin Street” B-osasta. Sovituksemme ”The Christmas Song” -kappaleesta löytyy liitteestä 2. Liitteessä 5 youtube-linkki kappaleen livetallenteeseen.

4 Yhteenveto

Olen kuunnellut paljon jazzmusiikkia. Suurimmat idolini ovat Keith Jarrett, Brad Mehldau ja Chick Corea. Soittajana ja sovittajana minuun on vaikuttaneet erittäin paljon Keith Jarrettin ”Standards” -levyt ja konsertit. Etenkin Jarrettin soittosaundi, tapa rakentaa introja ja soittaa soolopianoa on saanut minut alun perin kiinnostumaan jazzmusiikista. Lisäksi Brad Mehldaun ensimmäiset trio-levyt ovat olleet minulle erittäin tärkeitä. Niiden levytysten sovitukset, harmoniat ja rytmiset kikat ovat uskomattoman hienoja. Kuten Jarrettilla, myös Mehldaulla on upea soittosaundi. Chick Corean harmoniat ja rytmisyys ovat olleet minulle suuria vaikuttajia. Etenkin levy ”Now He Sings, Now He Sobs” kolahti minuun kovaa. Corean tapa soittaa pianoa triossa ja orkestroida musiikkiaan pianolla saa trion kuulostamaan täyteläiseltä ja kokonaiselta. Sovituksissani voi kuulla vaikutteita idoleiltani, mutta olen kuitenkin luonut oman tavan tehdä sovituksia analysoimalla monia eri sovituksia ja jalostanut niistä uusia tapoja tehdä uniikki sovitus. Itselleni tärkein sovitus ja reharmonisointiväline on oma korva.

5 Pohdinta

Onnistuin työssäni luokittelemaan käyttämäni reharmonisointitekniikat omiin kategorioihinsa. Mielestäni myös esitysjärjestys etenee loogisesti perustekniikoista edistyneempiin tekniikoihin. Tarkoitukseni oli saada analysoitua omia reharmonisointitekniikoita, ja mielestäni onnistuin siinä hyvin. Työ selkeytti omia ajatuksiani reharmonisoinnista ja antoi minulle uusia ajattelumalleja reharmonisaation tekemiseen.

Työtä tehdessäni huomasin aiheeni laajuuden ja jouduin siitä syystä jättämään muutamia reharmonisointitekniikoita pienemmälle huomiolle. Esimerkiksi tonikisaatio ja siihen

liittyvät kolmen ja neljän toonikan järjestelmät olisin voinut nostaa vahvemmin esille. Syy siihen, miksi ne jäivät hieman vähemmälle huomiolle on se, että en ole itse käyttänyt tietoisesti niitä tekniikoita. Olisi ollut hyvä perehtyä näihin tekniikoihin hyvissä ajoin ja tehdä reharmonisaatio niihin perustaen. Onnistuin kuitenkin hyvin tuomaan esiin käytetyimmät tekniikat, joista olisi hyötyä kaikille jazzorientoituneille muusikoille.

Muisteleva työtapani toimi mielestäni hyvin, koska minulla on jo ennestään paljon kokemusta reharmonisoimisesta ja paljon reharmonisoituja kappaleita. Oli opettavaa ja mieltä selkeyttävää analysoida omia reharmonisointeja.

Olen tyytyväinen työn tulokseen. Voin hyödyntää sitä myöhemmin osana opetustyötä liittyen jazz-reharmonisointiin. Työssäni on kaikki tärkeimmät reharmonisointitekniikat yhdessä niteessä. Työtä voisi vielä laajentaa ”täydelliseksi” reharmonisointi-teokseksi, jossa olisi kaikki reharmonisointitekniikat ja niihin liittyvät esimerkit, ääninäytteet ja harjoitukset. Teoksessa kerrottaisiin tekniikoiden historiasta, käyttötavoista, yleisimmistä käyttöpaikoista ja siitä, miten niitä voi harjoitella ja soveltaa musiikissa. Lisäksi eri tekniikat olisi jaoteltu tasoihin haastavuusasteen perusteella. Teos voisi toimia reharmonisoinnin opetusmateriaalina niin opetuskäytössä kuin itseopiskelussakin. Työtä voisi jatkaa vielä isommassa mittakaavassa kirjoittamalla teoksen jazz-sovittamisesta pienelle ensemblelle. Teoksessa voisi olla asiaa reharmonisaation lisäksi instrumentaatiosta, rytmikasta, introjen ja välisoittojen säveltämisestä, fraseerauksesta ja yhtyesoitamisesta.

Lähteet

Felts, Randy 2002. Reharmonization Techniques. Boston: Berklee Press.

Levine, Mark, 1995. Jazz Theory Book. Petaluma: Sher Music CO.

Levine, Mark 1989. Jazz Piano Book. Petaluma: Sher Music CO.

LaVerne, Andy 1991. Handbook Of Chord Substitutions. Bedford Hills, NY: Ekay Music.

Smith, Stuart 2008. Jazz Theory.

Richards, Tim 2005. Exploring Jazz Piano vol.1. London: Schott Music Ltd.

Richards, Tim 2005. Exploring Jazz Piano vol.2. London: Schott Music Ltd.

Harmonization 2015. Harmonization –artikkeli wikipedia –tietokannassa.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Harmonization> (hyödynnetty 10.11.2015)

Liite 1. ”Pieni rumpalityttö”

Nuotti ”The Little Drummer Boy” –sovituksesta (teema).

PIENI RUMPALITYTTÖ (THE LITTLE DRUMMER BOY)

INTRO

KATHERINE KENNICOTT DAVIS

The musical score is written in 2/4 time and consists of several systems. The first system (measures 1-3) is an introduction for guitar, with a 'UNISON' label. The second system (measures 4-7) is a 'DRUMS SOLO' section, marked 'NC' (no chords), with a slash in the treble clef and a flat line in the bass clef. The third system (measures 8-10) is another guitar section with a 'UNISON' label. The fourth system (measures 11-14) is another 'DRUMS SOLO' section, marked 'NC'. The fifth system (measures 15-18) is a guitar section with chords: Abmaj7/Bb, Abm7/Bb, and Gm7/Bb. The sixth system (measures 19-20) is a guitar section with a chord: Ebm7/Bb.

Chords: G/Ab, E/F, E/F, Gb/D, Gb/D, Bb/B, A/Bb, C/Cb, C/Cb, Eb/E, Eb/E, Gb/G, Abmaj7/Bb, Abm7/Bb, Gm7/Bb, Ebm7/Bb.

4 SET A BASS AND DRUM MELODY
2

22 NC

22 *Ebm7b9/Bb* *DRUM MELODY*
23 *NC*
24 *NC*
25 *NC*
BASS MELODY

26 NC

26 *Abmaj7/bb* *DRUM MELODY*
27 *NC*
28 *NC*
29 *NC*

30

30 *Fmaj7* *Db/F* *Eb/F* *D/F*

34

34 *Am7/D* *Bbmaj7/D* *Abmaj7/bb* *Abmaj7/bb*

38

38 *Abmaj7/bb* *Gm7/bb* *Ebm7b9/Bb* *Ebm7b9/Bb*

42 PIANO MELODY

43 NC

43 *Ebm7b9/Bb* *Ebmaj7* *Am7* *Cm7* *F7* *DRUM MELODY*
44 *NC*
45 *NC*
46 *NC*

47 NC

Fm7 F/A C/E Gmaj7 Bb/C

DRS MELODY

51

Fmaj7 Db/F Eb/F D/F

BASS PLAYS FREELY IN CHORDS

55

Am7/D Bbmaj7/D Abmaj7/Bb Abm(maj7)/Bb

59

Gm7/Bb Ebm7b9/Bb

INTERLUDE

64

E/F# C/D C/A A/B A/F#

67

F/D D/B Ebm7b9/F

Liite 2. ”Joululaulu”

Nuotti ”The Christmas Song” –kappaleen sovituksesta

JOULULAULU (THE CHRISTMAS SONG)

INTRO A PIANO ONLY. SUBITO FEELING

MEL. TORME

E♭maj7 Cm7 Gm7 Gm7(b9) A♭maj7(b9) A♭ B♭m7 B♭m7(b9) B♭7(b9) A♭m7 Cm7 Gmaj7 Emaj7



5 C♯m7 Emaj7 Amaj7 Dm7 F7(b9) B♭maj7(b9) Am7 D♭7(b9) D♭maj7/F C/E



7 Cmaj7/Q Gmaj7 Dmaj7/B Cmaj7/D Bmaj7/C♯ Amaj7/E Fm7 E♭/Q A♭m7 B♭7



9 E♭maj7 Cm7 Gm7 Gm7(b9) A♭maj7(b9) A♭ B♭m7 B♭m7(b9) B♭7(b9) A♭m7 Gmaj7 Emaj7 E♭



13 C♯m7 Emaj7 Amaj7 Dm7 F7(b9) B♭maj7(b9) Am7 F7(b9) E♭7(b9) Am7



15 B♭7(b9) B♭7 A♭m7 D♭7 E♭



A TEMPO. BASS & DRG IN. BASS PLAYS 2&4

18 A♭maj7 Cm7 G/B Fm7 A♭m7 D♭7



22 Cm/Q C/Ab F/A



26 A♭maj7 F/A C♯maj7 F♯maj7 Cm7 F7(b9)



30 A♭7 C♯/D♭ E♭



PNO & BS TACET. DRG SOLO

2

34 Fm^7 $Dm^7(b9)$ G^7_{alt} Cm^7 $F^{\#}maj7(b9)$ $Gmaj7$ Abm^7

40 Fm^7 $A7(b9)$ $Bb7(b9)$ | 2. G/B G/E $Bb7(b9)$

BREAK!!

44 $D^{\flat}7(b9)$ E^{\flat}

BREAK!!

47 D^{\flat}/E^{\flat} C/E^{\flat} A^{\flat}/E^{\flat} $A^{\flat}D^{\flat}/E^{\flat}$ $A^{\flat}E^{\flat}/E^{\flat}$ D^{\flat}/E^{\flat}

52 C/E^{\flat} A^{\flat}/E^{\flat} $A^{\flat}D^{\flat}/E^{\flat}$ $A^{\flat}E^{\flat}/E^{\flat}$ C/D C^{\flat}/D^{\flat} B^{\flat}/D^{\flat}

57 A^{\flat}/C $Gmaj7$ $E^{\flat}maj7(b9)$ Fm^7 Abm^7

To Cook

61 Gm^7 F/A $Gmaj7(b9)$

64 $A^{\flat}maj7$ Cm^7 G/B Fm^7 Abm^7 $D^{\flat}7$

68 Cm/Q C/A^{\flat} F/A

PNO & BS TACET. DRG SOLO

72 $A^{\flat}maj7$ F/A $C^{\flat}maj7$ $F^{\flat}maj7$ Cm^7 $F^{\flat}D^{\flat}$

76 $A^{\flat}7$ C^{\flat}/D^{\flat} E^{\flat}

PNO & BS TACET. DRG SOLO

80 Fm7 Dm7(b9) Q7alt Cm7 Q/B Q/E 3

84 Bb7(b9)(b4) Db7(b9)(b4) Eb

BASS PLAYS 2&4 BREAK!!

88 SOLO A Ebmaj7 Dm7 Q7 Cm7 F7

92 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Bb7

96 Ebmaj7 Dm7 Q7 Cm7 F7

100 Fm7 Bb7 Ebmaj7 C7

104 SOLO B Fm7 Bb7 Ebmaj7 Bbm7 Eb7

108 Abm7 Db7 Qbmaj7 Fm7 Bb7

112 SOLO A Ebmaj7 Dm7 Q7 Cm7 F7 Fm7

117 4 TIMES ON CUE

Bb7 Ebmaj7 Bb7 Ab7 Cb/Db Eb

D.S. CON REP. AL CODA

4  **CODA** 122 Gm7 Bbm7 Ebmaj7 F#maj7add9 Fmaj7/A



127



A 133 Abmaj7 Cm7 G/B Fm7 Abm7 Db7



137 Cm/G C/Ab F/A



PNO & BS TACET. DRG SOLO

141 Abmaj7 F/A Ebmaj7 F#maj7 Cm7 F7(b9)



145 Ab7 Cb/Db Eb C7



BREAK

OUTRO PIANO ONLY. SUBATO FEELING

148 Fm7 Abm7 Eb/Bb G/B Fm7 Eb/G Abmaj7 Bb7 Ebmaj7



Liite 3. "Sydämeeni joulun teen"

Nuotti "Sydämeeni joulun teen" –kappaleen sovituksesta (teema)

SYDÄMEENI JOULUN TEEN

INTRO

4/4

G/E F#E F/E E

A

5 G/E F#E F/E E

9 1. G/E F#E F/E

12

13 Gmaj7 D# G7sus4 G7sus4 Gmaj7 D# Fmaj7 E

B

17 G7sus4 Cmaj7/G Ab/G Ebmaj7/G Gmaj7

21 G7sus4 F#7sus4 F7sus4 C7sus4 E/G# A/C# G7sus4

25 Cmaj7/B Ab/B Ebmaj7/B A7sus4

29 Cmaj7 D# C#m7 D#m D7sus4 G7sus4 Fmaj7 E

Ääniliitteet

Liite 4.

Havu – ”Pieni rumpalityttö” –live Arabiasalissa 2.12.2013

https://www.youtube.com/watch?v=HjMr_mGYcx8

Liite 5.

Havu – ”Joululaulu” –live Arabiasalissa 2.12.2013

<https://www.youtube.com/watch?v=mueD05U3Hus>

Liite 6.

Havu – ”Sydämeeni joulun teen” –live Arabiasalissa 2.12.2013

<https://www.youtube.com/watch?v=gwR3lrNVNpg>

Liite 7.

Havu – ”Joulun kellot” –live Arabiasalissa 2.12.2013

<https://www.youtube.com/watch?v=3HVZ-xNxgW0>