



Bud Powellin vasemman käden rytmiikka soolopianon soitossa


Analyysi kappaleista Hallucinations ja Oblivion

Pop/jazzmusiikin koulutusohjelma
Muusikon suntautumisvaihtoehto
Opinnäytetyö
15.12.2009

Ilkka Joronen

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Pop/jazzmusiikin koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Pop/jazzmuusikon suuntautumisvaihtoehto	
Tekijä Joronen Ilkka			
Työn nimi Bud Powellin vasemman käden rytmiikka soolopianonsoitossa: Analyysi kappaleista Hallucinations sekä Oblivion			
Työn ohjaaja/ohjaajat Jukka Väisänen & Mikael Jakobsson			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 15.12.2009	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 55 + 43	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyössä analysoitiin jazzpianisti Bud Powellin tapaa käyttää vasenta kättään soolopianon soitossaan. Tutkimus rajattiin kahteen kappaleeseen, jotka ovat Hallucinations ja Oblivion. Näistä kahdesta levytyksestä muodostettiin transkription avulla nuottikuvat, joihin analyysiä tehdessä yksinomaan viitattiin. Vaikka tutkimustyön varsinainen aihe oli vasemman käden rytmiikka, kiinnitettiin huomiota myös oikean käden rytmiikkaan, koska soolopianotilanteessa juuri vasemman ja oikean käden yhteistyöllä tulisi luoda illuusio kokonaisen jazzyhtyeen melodiasta ja komppauksesta.</p> <p>Työssä analysoitiin näitä kahta levytystä monella eri tavalla, jolloin saatiin hyvin monitahoinen syväluotaus Powellin soittotavasta nimenomaan rytmiikan osalta. Tutkimuskysymykset ja -tehtävät jaettiin tutkimuskeinojen perusteella kahteen osaan: kvantitatiivisiin ja kvalitatiivisiin. Tilastollisesti tutkittiin Powellin soiton rytmiikan iskupainotteisuuden ja synkopoivuuden suhdetta. Edelleen muodostettiin Powellin komppauksesta teoreettinen synteisirivi ja tutkittiin vasemman ja oikean käden yhteistoimintaa. Kvalitatiivinen analyysi puolestaan keskittyi Powellin vasemman käden säestyskuvioiden muodostamiseen ja tarkasteluun. Näiden säestyskuvioiden yhteistoimintaa oikean käden kanssa tutkittiin erikseen.</p> <p>Monet tutkimustuloksista olivat yllättäviä. Medium up -tempoisessa Hallucinationsissa vasemman käden rytmiikan iskupainotteisuus/synkopoivuus oli odotettua, mutta hieman nopeammassa Oblivionissa synkopoivuus oli erittäin matalaa. Tempon nopeutumisen vaikutus synkopoivuuteen oli siis häkellyttävän suuri. Muodostetut synteisirivit paljastivat saman asian nuottikirjoituksen muodossa erityisen selvästi. Vasemman ja oikean käden yhteistoiminta paljastui yllättävän epäitsenäiseksi. Peräti kolme neljäsosaa vasemman käden iskuista voitiin katsoa tapahtuvan hetkellä, jolloin oikean käden rytmilinja osoitti ainakin jonkinasteista rytmistä aktiivisuutta. Keskeisenä tutkimustuloksena nuottikuvasta muodostettiin 11 erilaista Powellin vasemman käden säestyskuviota. Näille säestyskuvioille hahmottui käsien yhteistoiminnassa erilaisia rooleja. Osa säestyskuvioista tuotti erityisesti yhtäaikaista ja osa puolestaan eriaikaista rytmiikkaa yhteistyössä oikean käden kanssa. Työn lopuksi näistä säestyskuvioista muodostettiin pedagogisia harjoitteita, joiden avulla on mahdollista omaksua Powellin soolopianon soittotyyliä.</p>			
Teos/Esitys/Produktio			
Säilytyspaikka Metropolian kulttuurialan kirjastopalvelut, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat bebop, Bud Powell, Hallucinations, jazz, Oblivion, rytmiikka, soolopiano			

Degree Programme in Pop/Jazz Music		 Metropolia		Specialisation Music Performance
Author Joronen, Ilkka				
Title Rhythmic Features of Bud Powell's Left Hand: An Analysis of Two Solo Piano Recordings "Hallucinations" and "Oblivion"				
Tutors Jukka Väisänen M.Mus. / Mikael Jakobsson M.Mus.				
Type of Work Bachelor's Thesis	Date December 15, 2009	Number of pages + appendices 55 + 43		
<p>The objective of this thesis was to analyse jazz pianist Bud Powell's way of using his left hand in playing solo. The target of the analysis was narrowed down to two compositions, "Hallucinations" and "Oblivion", and the analysis was based solely on transcriptions of these recordings. The study examined the rhythmic features of the left hand, but some attention was given for the right hand as well, because playing solo requires the co-operation of the left and right hand, as the solo pianist needs to create an illusion of the melody and comping of an entire jazz band.</p> <p>These two recordings were analysed in many different ways to achieve a profound understanding of the rhythmic features of Powell's playing. The study involved both quantitative and qualitative research questions. The ratio of straight and syncopated rhythms was calculated statistically and theoretical 8 bar long syntheses were produced of Powell's comping in both recordings. Furthermore, the co-operation of the left and right hand was examined. The qualitative analysis focused on finding rhythmic motifs or patterns typical to Powell's left hand comping. The interaction between these left hand comping patterns and the right hand melodic line was explored separately.</p> <p>Several results of the study were surprising. The ratio of straight and syncopated rhythms was predictable in "Hallucinations", which is a medium up type tune. However, in "Oblivion", which is a somewhat faster recording, the percentage of syncopated rhythms was very low. In other words, the effect of a faster tempo upon syncopation was extraordinarily strong. The notation of the 8 bar long syntheses of Powell's comping gave clear evidence of this. The interaction of the left and right hand was discovered to be surprisingly interdependent. As much as 72 percent of the left hand accents occurred at the same as time as the rhythmic outline of the right hand was showing rhythmic activity of some degree. An essential research result was the 11 left hand comping patterns that were extracted from Powell's comping. These patterns played different roles in the interaction between the left and right hand. Some patterns caused simultaneous rhythms, while the effect of other patterns was not simultaneous. Finally, pedagogical exercises were drawn up on the basis of these left hand comping patterns. With this material it is possible to learn the solo piano playing style of Bud Powell.</p>				
Work / Performance / Project				
Place of Storage Metropolia University of Applied Sciences /Metropolia Resource Library for Arts and Culture, Aralis Library and Information Centre				
Keywords bebop, Bud Powell, "Hallucinations", jazz, "Oblivion", rhythm, solo piano				

SISÄLLYS

SISÄLLYS	1
1 JOHDANTO	2
2 TUTKIMUSKYSYMYKSET	5
3 BUD POWELLIN HENKILÖHISTORIA	6
4 RYTMILINJOJEN MUODOSTAMINEN	8
4.1 Melodian analyysimetodi	8
4.2 Rytmilinjan muodostamisen tarkastelua	13
5 KVANTITATIIVINEN ANALYYSI POWELLIN SOITOSTA.....	15
5.1 Iskullisten ja synkopoitujen rytmien tilastollinen suhde rytmilinjoissa	15
5.2 Synteesirivi vasemman käden komppauksen rytmilinjasta.....	21
5.3 Käsien itsenäisyys keskimäärin tilastollisesti.....	25
5.4 Vasemman käden roolit Powellin soolopianon soitossa.....	28
5.4.1 Sävelletyn melodian säestäminen melodian rytmiiikkaa noudattaen	28
5.4.2 Melodialinjan säestäminen rytmisesti vapaammin.....	29
5.4.3 Vasemman käden rytmiset vastaukset oikean käden tauoille	30
6 KVALITATIIVINEN ANALYYSI ELI POWELLIN VASEMMAN KÄDEN SÄESTYSKUVIOT	32
6.1 Vasemman käden sointuhajotukset.....	32
6.2 Vasemman käden säestyskuvioiden muodostaminen ja analyysi.....	35
6.2.1 Rytmipitokuvio 1	37
6.2.2 Rytmipitokuvio 2	39
6.2.3 Rytmipitokuvio 3	40
6.2.4 Pääiskun ennako ja synkooppi	41
6.2.5 Charleston pääiskun ennakolle.....	43
6.2.6 Pääisku ja heikko isku peräkkäin.....	43
6.2.7 Charleston sivuiskulle.....	44
6.2.8 Powell turnaround	45
6.2.9 Tresillo pääiskulta.....	46
6.2.10 Tresillo sivuiskulta	47
6.2.11 Pääisku ja tahdin 4 korostuvat.....	47
6.2.12 Säestyskuvioiden erilaiset roolit käsien yhteistoiminnassa.....	48
7 TUTKIMUSTULOKSET JA POHDINTA.....	50
LÄHTEET	55
Analysoitava äänite.....	55
Teksti- ja nuottilähteet	55
LIITTEET	56
Transkriptiot.....	56
LIITE 1: Transkriptio ja rytmilinja kappaleesta Hallucinations.....	56
LIITE 2: Transkriptio ja rytmilinja kappaleesta Oblivion	74
Pedagogiset harjoitteet	92
LIITE 3: Harjoitusohjeet	92
LIITE 4: Pedagogiset harjoitukset nuottiliitteenä.....	94

1 JOHDANTO

*Pianisti Art Tatumilla oli keikka Birdlandissa, ja Bud Powell oli kuuntelemassa yleisön joukossa. Tatum soitti tapansa mukaan myös muutaman klassisen kappaleen. Väliajalla Powell valitti, että Tatum ei ollut muistanut Chopinin preludia oikein. Tatum vastasi tuhtuneena, että Powell ei ollut kuin surkea oikeakätinen pianisti ja että hän – Tatum – sen sijaan pystyi luomaan koko rytmisektion vasemmalla kädellään¹. Kaikkien kauhuksi Powell veti taskuveitsen esiin ja haavoitti oikean kätensä käärien sen siteeseen. Hän meni pianon ääreen ja soitti kappaleen "Sometimes I'm Happy" pelkällä vasemmalla kädellään.
(Haydon 2002, 84.)*

Tämä tapaus – kuinka totuudenmukainen se sitten lieneekään – on ilmeisesti tapahtunut vuoden 1950 tietämällä. Se on erityisen kiinnostava siksi, että pian sen jälkeen helmikuussa 1951 Bud Powell (1924–1966) teki tuottaja Norman Granzin toimeksiannosta juuri sen levyn, joka on tämän työn tutkimuskohteena. Powell päätti soittaa yksin ilman bassoa ja rumpuja. Hänen tarkoituksensa oli varmaankin osoittaa, että myös hän saattoi luoda koko rytmisektion vasemmalla kädellään. Powell levytti kahdeksan kappaletta, joissa hän antaa lyhyen näytteen stride-taidoistaan. Pääasiassa hän soittaa kuitenkin juuri siten, kuin jos basso ja rummut olisivat mukana, ja rytmittää oikean käden melodialinjoja lyhyillä vasemman käden rytmeillä. (Haydon 2002, 84–85.)

Työni aiheena ovat nämä Powellin soolopianoäänitykset, jotka on julkaistu ainakin levyllä *The Complete Bud Powell On Verve* (Verve 314 521 669-2). Tutkimukseni tavoitteena on saada syvempi käsitys Powellin soolopianon soittotyylistä ja nimenomaan niistä vasemman käden keinoista, joilla hän rytmittää oikean käden melodialinjojaan. Rajaan

¹ Tatum tietenkin viittasi Powellin ja muiden bebop-pianistien soittotyyliin, jossa vasemman käden rooli oli pienentynyt ja antanut tilaa oikean käden virtuoosisille improvisaatiolinjoille.

tutkimuskohteeksi kappaleet Hallucinations sekä Oblivion, jotka ovat molemmat Powellin omia sävellyksiä.

Hallucinations on medium up -tempoinen kappale, tempo noin 245–255 im (iskua minuutissa). Miles Davis levytti sen myös nimellä Budo pianisti Al Haigin kanssa Birth Of The Cool -levyllä 21. tammikuuta vuonna 1949, joskin eri sävellajissa ja erilaisin harmonioin. Oblivion on nopeampi up-tempoinen kappale, tempo noin 270–280 im. Siitä on myös olemassa Powellin trio-levytys, joka on äänitetty 11. helmikuuta vuonna 1957.

Vaikka nämä levytykset on tehty melkein 60 vuotta sitten, Powellin soitolla on merkitystä jazzyhteisölle yhä nykyäänkin. Monet jazzmuusikot aloittavat opiskelun omaksumalla bebop²-soittotyylä, ja nykypäivän jazzpianisti käyttää Powellin tapaa kompata³ sujuvasti osana soittoaan. Uskon, että työni kiinnostaa myös muita jazzpianisteja.

Taustateoriat, joita tutkimuksessani ovat Jere Laukkasen Sibelius-Akatemian jazzosastolle tekemä kirjallinen työ "Afrikkalais- ja afrokaribialaisperäiset rytmiset avaimet sävelletyssä ja improvisoidussa jazzmelodiassa" (2005) sekä Mika Säilyn pro gradu -tutkielma "Philly Joe Jonesin jazz-rumpukomppaus" (2007), esittelen myöhemmin työni edetessä sitä mukaa, kun niiden käyttö tulee ajankohtaiseksi. Samoin tutkimukseni keskeiset käsitteet määrittelen niiden noustessa aikanaan esiin. Popjazzmusiikin rytmikan tutkimukseen keskittyvää alan kirjallisuutta on nykyään jonkin verran ilmestynyt. Bud Powellin liittyvää kirjallisuutta en sen sijaan löytänyt lainkaan elämäkertoja lukuun ottamatta.

Aineistonkeruumenetelmänä käytin transkriptiota, kun merkitsin muistiin levyttä nuoteille Powellin soittoa. Tämä vaihe olikin tässä projektissa kovin työläs. Käytin transkriptioissa apuna tietokoneohjelmaa nimeltä Audacity 1.2.4 ja sen luuppi- sekä hidastustoimintoa.

² Bebop on jazzmusiikin tyylilaji, joka kehittyi Harlemissa New Yorkissa toisen maailmansodan aikana. Bebopin kehittäjiä olivat Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Charlie Christian ja myöhemmin Charlie Parker. Improvisoinnista tuli määrätietoista ja kokeilevaa, ja harmonian, rytmin ja melodian nopeampi liike johti energisiin esityksiin. Vanhojen jazzstandardien sointukiertoihin sävellettiin uusia melodioita, jotka muistuttivat enemmän uutta jazzimprovisoinnin kieltä. Rytmisektio oheni kitaran jäädessä usein pois ja pianistin kompatessa rytmisesti vapaammin. Rumpalit loivat jännitettä tasaisen cymbaalikompin ja synkopoitujen virveli-, tom-tom- ja bassorumpukujen välille basson säestäessä walking bass -linjallaan. Tempoihin tuli lisää vaihtelua, ja pyrkimys oli usein yhä nopeampiin tempoihin, jotka ylittivät jopa 360 im. (Hodeir 2009.)

³ Komppaus on termi, joka perinteisessä mielessä tarkoittaa melodian säestämistä sointusoittimella. Sana juontaa juurensa englanninkielisistä sanoista "accompany" tai ehkä myös "complement". Jazzmuusikot käyttävät termiä laajemmin kuvaamaan komppiryhmän toimintaa, jonka odotetaan olevan aloitteellista ja aktiivisesti vuorovaikutteista kappaleen tiedossa olevien aineiden pohjalta. Pianistin komppaus on rytmisharmonista; rumpalin komppaus puolestaan rytmisorientoitunutta. (Säily 2007, 1–2; Witmer 2009a.)

Kaikki transkriptiot ovat minun tekemiäni, ja ne on liitetty työn loppuun omana liitteenään. Nuotit olen kirjoittanut Finale 2000 nuotinkirjoitusohjelmalla.

Työni etenee siten, että pääluvussa 2 esittelen tutkimuskysymykset yksityiskohtaisesti. Pääluvussa 3 kerron lyhyesti Bud Powellin henkilöhistoriasta. Pääluvussa 4 muodostan Laukkasen (2005, 44–48) analyysimetodin mukaan oikean ja vasemman käden rytmilinjat, joihin analyysini kohdistuu.

Tämän jälkeen työni jakautuu karkeasti kahteen osaan. Pääluvussa 5 analysoin tutkimuskohdetta pääasiassa määrällisesti eli *kvantitatiivisesti*. Tutkin tilastollisesti Powellin soiton rytmiiikkaa ja käsien yhteistoimintaa. Pääluku 6 puolestaan sisältää tutkimuskohteen laadullisen eli *kvalitatiivisen* analyysin, joka keskittyy pääasiassa Powellin vasemman käden säestyskuvioiden motiivianalyttiseen tarkasteluun. Pääluvussa 7 tarkastelen saatuja tutkimustuloksia tutkimuskysymysten valossa ja pohdin tutkimuksen kulkua, luotettavuutta sekä kohteena olevaa aihekenttää hieman laajemmin. Työni loppuun lähdeviitteiden jälkeen olen liittänyt teoksen nuottiosioon ensinnäkin tekemäni transkriptiot ja rytmilinja-analyysit. Lisäksi liiteosiossa ovat myös tekemäni pedagogiset harjoitteet harjoitusohjeineen, joiden avulla on mahdollista opetella Powellin soolopianotyyliä ja erityisesti vasemman käden käyttöä.

2 TUTKIMUSKYSYMYKSET

Työssäni analysoin näitä kahta levytystä monella eri tavalla, jolloin tuloksena on hyvin monitahoinen syväluotaus Powellin soittotavasta nimenomaan rytmiiikan osalta. Lähestyn tutkimuskohdetta Säilyn (2007, 3) tapaan kolmesta eri näkökulmasta: A. rytmiteoreettisesti – *vasemman käden rytmilinja*; B. motiivianalyttisesti – *vasemman käden säästyskuviot*; ja C. vuorovaikutuksellisesti – *myös oikean käden rytmilinja ja käsien itsenäisyys suhteessa toisiinsa*. Esittelen seuraavaksi tutkimuskysymykset näiden työni läpi kulkevien kolmen tason mukaan.

Vasemman käden rytmilinjaan liittyvät tutkimuskysymykset:

1. Mikä on iskullisten ja synkopoitujen rytmien suhde Powellin vasemmassa kädessä?
2. Mille tahdinosille hänen komppauksensa tilastollisesti ajoittuu ja mikä on tilastollinen synteesirivi hänen komppauksessaan?
3. Millaisia rooleja Powellin vasemman käden käytössä voidaan erottaa?
4. Millaisia sointuhajotuksia Powell käyttää vasemmassa kädessään?

Vasemman käden säästyskuvioihin liittyvät tutkimuskysymykset:

5. Millaisia säästyskuvioita vasemman käden rytmilinjasta löytyy?
6. Millaisia harjoitteita niistä voi tehdä?

Oikean käden rytmilinjaan ja käsien itsenäisyyteen liittyvät tutkimuskysymykset:

7. Mikä on iskullisten ja synkopoitujen rytmien suhde Powellin oikeassa kädessä?
8. Kuinka eriaikaista/samanaikaista vasemman ja oikean käden rytmiiikka tilastollisesti on eli kuinka itsenäisesti/epäitsenäisesti kädet toimivat?
9. Onko eriaikaisuus/samanaikaisuus mahdollista tunnistaa yksittäisen vasemman käden säästyskuvion tasolla ja kenties liittyy se pedagogiseen harjoitteeseen?

Koska tutkimuskohteenani on kaksi levytystä, joilla on hieman eri tempo, tarkastelen luonnollisesti kaikkia yllä olevia tutkimuskysymyksiä vertaillen levytyksiä keskenään. Lisään siis vielä kymmenennen tutkimuskysymyksen:

Kahden tutkimuskohteenan olevan eritempoisen levytyksen vertaaminen:

10. Ovatko havaitut ilmiöt temposidonnaisia, eli muuttuuko Powellin rytmikka siirryttäessä medium up -temposta up-tempoon?

3 BUD POWELLIN HENKILÖHISTORIA

Earl Randolph Powell syntyi 27.9.1924 New Yorkissa. Powell aloitti pianonsoiton kuuden vuoden iässä opettelemalla klassista eurooppalaista piano-ohjelmistoa. Vuodesta 1940 alkaen hän alkoi osallistua jamisessioihin New Yorkissa paikassa nimeltä Minton 's Playhouse, missä hänet otti suojatikseen Thelonius Monk. Yhdessä Monkin kanssa Powell osallistui bebopin kehittymiseen. (Haydon 2002, 69–71; Paudras 1986, 4; Robinson 2009.)

1942–1945 Powellin laillisena huoltajana toimi Cootie Williams, jonka bändissä Powell soitti. Tuohon mennessä Powellin yksilöllisen soittotyylin elementit olivat jo kehittyneet. Teknisesti taitavana soittajana hän pystyi soittamaan Art Tatum ja Teddy Wilsonin virtuoosiseen tyyliin, jonka kaikuja joskus voi kuulla Powellin balladilevytyksissä. Medium- ja up-tempoissa hän kuitenkin suosi pitkiä oikean käden melodialinjoja, joita hän säesti terävillä vasemman käden komppi-iskuilla. Tämä soittotyyli jätti paljon tilaa oikean käden melodialinjan rakenteluun puhallin-instrumentin tapaan, ja useimmat bebop-pianistit omaksuivat Powellin soittotavan. (Haydon 2002, 71–72; Robinson 2009.)

Vuonna 1945 Powell joutui pahoinpitelyn uhriksi tapahtumassa, johon eri lähteiden mukaan liittyi rasistista poliisin väkivaltaa. Joka tapauksessa Powell sai päävamman ja kärsi ensimmäisen monista hermoromahduksistaan, joiden takia hän oli useasti mielisairaalassa. 1940-luvun lopulla ja 1950-luvun alkupuolella hän soitti New Yorkin klubeilla bebopin johtavien muusikoiden kanssa tai johtaen omaa trioaan. (Haydon 2002, 72–91; Paudras 1986, 1–5; Robinson 2009.)

1950-luvun puolivälistä eteenpäin Powellin mielenterveys alkoi horjua yhä enenevässä määrin. Samoin alkoholilla oli häneen turmiollinen vaikutus pienissäkin määrin nautittuna. Hän alkoi vähitellen rajoittaa julkisia esiintymisiään. Vuonna 1959 Powell muutti Pariisiin, jossa hän johti trioaa (1959–1962) rumpali Kenny Clarken kanssa. Kolmantena jäsenenä oli yleensä basisti Pierre Michelot. Pariisissa Powell ystävystyi graafikko Francis Paudrasin kanssa. Ranskassa ollessaan Powellilla paljastui myös pitkälle edennyt tuberkuloosi. (Haydon 2002, 190–204; Paudras 1986, 22–234; Robinson 2009.)

Elokuussa 1964 Powell palasi Yhdysvaltoihin, mutta hän joutui pian luopumaan esiintymisistä kokonaan. Loppuaikansa Powell ilmeisesti vietti alkoholismiin pauloissa. Powell kuoli 31.7.1966. Kuolinsyynä on merkitty tuberkuloosi, aliravitsemus ja alkoholismi. (Haydon 2002, 205–210; Paudras 1986, 235–353; Robinson 2009.)

Tässä yhteydessä minun on mahdollista luoda vain äärimmäisen lyhyt katsaus Powellin mielenkiintoiseen elämään. Jos lukijaa kiinnostavat hänen suorastaan käsittämättömän traagisiin ja koskettaviin mittasuhteisiin yltävät elämänvaiheensa, suosittelen Haydonin (2002) ja Paudrasin (1986) kirjoittamia lämminhenkisiä elämäkertoja.

4 RYTMILINJOJEN MUODOSTAMINEN

Schuller käyttää käsitettä *rytminen ääriiviiva (rhythmic outline)* tarkoittaessaan yksiaänistä rytminotaatiota, joka on johdettu moniäänisestä pianosäestysrytmistä (Schuller 1986, 125; Säily 2007, 44). Laukkanen puolestaan puhuu yksiaänisestä melodiasta esiin karsittavasta *rytmisestä hahmosta* (Laukkanen 2005, 4). Säily (2007, 44) käyttää rumpukomppaustekstistä pelkistetyistä rytmihahmosta nimitystä *rytmilinja*, ja tässä työssäni käytän Säilyn tapaan Powellin soitosta erikseen vasemmasta ja oikeasta kädestä pelkistetyistä rytmihahmoista termejä *vasemman käden rytmilinja ja oikean käden rytmilinja*.

Säily (2007, 44) huomauttaa, ettei Schuller selvitä, kuinka analyysiin valittava ääniaines arvotetaan, ja onko ylipäätään rytmisessä ääriviivassa kaikki soitettu ääniaines. Työssäni ratkaisen asian siten, että otan huomioon kaiken havaitsemani ääniaineksen Powellin soitossa vertikaalisesti tasa-arvoisena. Pidän yksi-, kaksi- tai useampiäänisiä iskuja sekä eri rekistereistä soitettuja ääniä rytmilinjojen kannalta samanarvoisina. (Pääluvussa 6 tarkastellessani vasemman käden rytmilinjaa motiivianalyttisesti otan sen sijaan nämä asiat huomioon hahmotellessani Powellin säestyskuvioita.)

Epäonnistuneiden ja nielaisuäänten kannalta tulkinta on hankalampaa. Koska hutilyönti jää voimattomaksi, se ei aiheuta välttämättä kuulonvaraisesti havaittavaa subjektiivista painoa, mutta se saattaa olla silti soittajalle merkitsevä subjektiivinen paino, joka vaikuttaa hänen soittonsa rytmiseen tasapainoon. Päätän asian niin, että jos mielestäni saan epäselvistä kohdista tarkan kuuntelun jälkeen selvän rytmisen mielikuvan, otan sen mukaan analyysiin, mutta merkitsen sen transkriptioon näkyviin tavallisen nuottipään sijasta x:n muotoisella nuottipäällä.

4.1 Melodian analyysimetodi

Ennen kuin lopultakin pääsen käsiksi tutkimuskohteeseeni, minun on siis muodostettava levytysten transkriptioistani sekä vasemman että oikean käden rytmilinjat. Käytän apuna Laukkasen (2005, 44–48) työssään kehittämää analyysimetodia, jonka kuvaan seuraavaksi.

Laukkanen on yrittänyt valita analyysiään varten mittarit, jotka suodattaisivat melodialinjan ilmaisemista intensiteetin muutoksista epäolennaiset tapahtumat pois. Hän itsekin toteaa, että analyysimenetelmä vaikuttaa aina olennaisesti tutkimustulokseen, ja jotain toista mittaria käyttämällä tutkimustulos voisi olla hyvinkin erilainen (Laukkanen 2005, 42).

Otan Laukkasen analyysimenetelmästä käyttööni seuraavat asiat:

Vahvaa subjektiivista painoa⁴ tuottavat tapahtumat:

1. Melodiassa esiintyvät pääiskut⁵ tai niiden synkoopit (S=Strong beat)
2. Kestoltaan sykkeen mittaa pitemmät tai sykkeen aika-arvoa pitempään vaikuttavat sävelet (L=Long note)
3. Vähintään puhtaan kvartin laajuiset ylöspäiset hyppyt (U=Upward leap)

(Laukkanen 2005, 45)

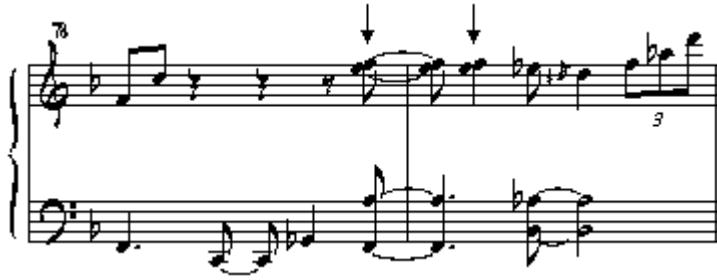
Olen lisännyt omaa työtäni varten vielä neljännen mittarin, joka esiintyy toisinaan Powellin soitossa ja joka tuottaa selkeän, yhtä aikaa äänen voimakkuuteen ja sointiväriin liittyvän aksentin; nimittäin klusterin, jossa on kaksi ääntä pienen tai suuren sekunnin päässä toisistaan. Joskus on tietysti mahdollista, että klusteri on Powellilta pelkkä harhalyönti, jossa toinen ääni syttyy vahingossa, mutta näissä kahdessa kappaleessa on kiistatta tilanteita, joissa Powell tekee sen tarkoituksellisesti. Lisään siis vielä kohdan 4:

4. *Melodiassa esiintyvät kahden tai useamman rinnakkaisen sävelen klusterit*
(Cl=Cluster)

Nuottiesimerkin 1 tahdeissa 78–79 on esimerkki Powellin kahden vierekkäisen sävelen klustereista, jotka tulkitset tarkoitukselliseksi (katso esimerkin selventävät nuolet).

⁴ Subjektiivisen painon käsite tarkoittaa aksenttien kuulijan tajunnassa aktivoimaa rytmihahmoa. Kuulijan tajunnassa subjektiivisen painon voivat aiheuttaa monenlaiset aksentit, jotka voivat liittyä paitsi metriikkaan myös vahvoille tahtiosille sijoittuviin taukoihin, äänen voimakkuuteen, sointiväriin, äänen pituuteen, sävelkorkeuteen, sävelten ja sointujen tonaalisiin funktioihin, dissonansseihin, sävellyksen strukturaalisiin ja tekstuurillisiin muutoksiin sekä sävellyksen etenemisen viivästymiseen. (Oksala 1973, Laukkasen 2005, 42–43 mukaan.) Laukkasen analyysimetodi keskittyy etupäässä käyttämään metriikkaan, äänten pituuksiin ja sävelkorkeuksiin liittyviä aksentteja (Laukkanen 2005, 43–44).

⁵ 4/4-tahtilajissa, jota nämä molemmat kappaleet edustavat, nimitän pääiskuksi tahdin ensimmäistä neljäsosaa ja sivuiskuksi tahdin kolmatta neljäsosaa. Muut neljäsosat eli toinen ja neljäs ovat heikkoja iskuja. (Backlund 1983, 52; Laukkanen 2005, 7)



Esimerkki 1: Hallucinations, tahdit 78–79

Heikkoa subjektiivista painoa tuottavat tapahtumat:

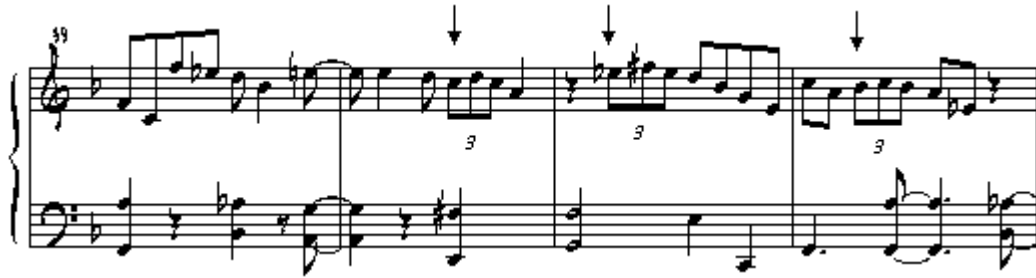
1. Melodiassa esiintyvät sivuiskut tai niiden synkoopit (s=strong beat)
2. Vajaatahtityyppiset synkoopit (p=procatalectic syncopation)
3. Sykkeen mittaiset tai sykkeen aika-arvon ajan vaikuttavat sävelet (l=long note)
4. Enharmonisesti suuren tai pienen terssin laajuiset ylöspäiset melodiset hyppyt (u=upward leap)
5. Melodian yläkäännöspisteet (t=turning point)
6. Vähintään puhtaan kvartin laajuiset alaspäiset hyppyt (d=downward leap)
7. Melodiafraasien aloitussävelet (b=beginning of phrase)
8. Melodiafraasien lopetussävelet (e=ending of phrase)

(Laukkanen 2005, 45–46)

Omaa työtäni varten lisään vielä yhden mittarin, joka on olennainen osa Powellin ilmaisua, nimittäin korukuvio. Usein hän soittaa kahdeksasosalinjaan triolikuviota, joka varsinkin fraasin alussa ja ylempää diskantista soitettuna tuottaa yhtä aikaa rytmiseen tiheyteen, äänen voimakkuuteen ja sointiväriin liittyvän selkeän aksentin. Analyysissäni merkitsen painoa tuottavaksi korukuvioksi vain kahden vuorottelevan sävelen muodostaman tai yläkäännössävelestä asteittain alaspäin kulkevan trioli- tai aika-arvoltaan nopeamman korukuvion.

9. Melodiassa esiintyvät korukuviot (o=ornament)

Nuottiesimerkissä 2 on tyypillisiä Powellin korukuvioita. Tahdeissa 40–42 on kussakin yksi kahden vuorottelevan sävelen muodostama triolikuviio, jotka olen analyysseissäni tulkinut heikoksi subjektiiviseksi painoksi ensimmäisen sävelen kohdalla.



Esimerkki 2: Hallucinations, tahdit 39–42

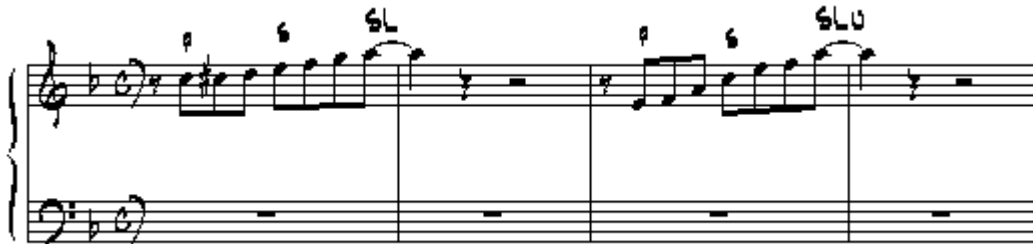
Lisäksi on huomattava, että kahden vuorottelevan sävelen muodostamaan korukuvioon syntyy aina keskimmäisen eli ylimmän sävelen kohdalle myös heikko subjektiivinen paino yläkäännössävelen muodossa (t), kuten nuottiesimerkistä 3 havaitaan. Lisäksi, mikäli vuorottelevat sävelet ovat terssin päässä toisistaan, analyysimittaristo antaa keskimmäiselle sävelelle lisäksi ylöspäisestä terssistä toisen heikon subjektiivisen painon (u). Asteittain alaspäin kulkevaan trioliin syntyy heikko paino vain aloitussävelen kohdalle (o). Tämä tuntuu itsestäni kaikkine yksityiskohtineen oikeansuuntaiselta tulokselta, kun kuuntelen Powellin soitossa korukuvion antamaa rytmistä painavuutta.



Esimerkki 3: Korukuvioita

Olen myös halunnut tehdä intervallien merkitysvyyden suhteen kaksi poikkeussääntöä Laukkasen mittaristoon verrattuna. Vähintään puhtaan kvartin laajuiset ylöspäiset melodiset hyppyt (U), enharmonisesti suuren tai pienen terssin laajuiset ylöspäiset melodiset hyppyt (u) tai vähintään puhtaan kvartin laajuiset alaspäiset melodiset hyppyt (d) tuottavat painon *kahdeksasosalinjassa* vain, jos ne tapahtuvat *melodian kääntyessä eri*

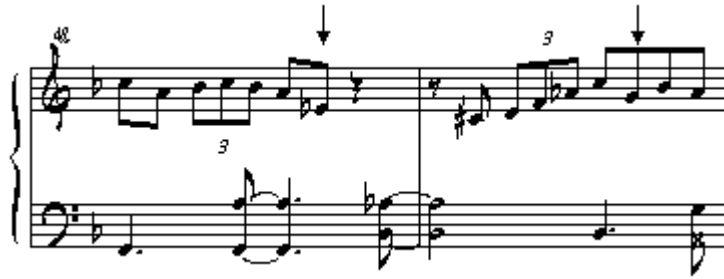
suuntaan. Subjektiiivista painoa ei siis synny samaan suuntaan peräkkäisin intervalein liikkuvassa kahdeksasosaketjussa. Pidemmistä aika-arvoista koostuvassa melodisessa liikkeessä painot syntyvät samaankin suuntaan liikuttaessa. Perustelen valintaani siten, että *nopeassa tempoissa* esimerkiksi terssein tai kvarttein nouseva kahdeksasosalinja ei mielestäni ole välttämättä sen enempää merkitsevempi kuin sekunneittain nouseva melodialinja. Nuottiesimerkki 4 yrittää havainnollistaa tätä ilmiötä:



Esimerkki 4: Ylöspäiset intervallit kahdeksasosalinjassa

Yllä olevan esimerkin numero 4 fraasit tuottaisivat siis analyysissäni samanlaiset subjektiiiviset painot, vaikka jälkimmäisessä onkin useita terssihyppyjä ylöspäin. Fraasin alkuun syntyy vajaatahti-tyyppinen synkooppi (p) ja fraasin keskelle sivuisku (s). Fraasin lopussa tapahtuvat pääiskun synkooppi (S) ja sykkeen kestoa pidempi ääni (L). Ainut näiden fraasien ero on, että jälkimmäiseen syntyy lopussa lisäksi vielä heikkona subjektiiivisena painona ylöspäinen terssihyppy (u), sillä intervalli päättyy pitkään ääneen.

Toinen tekemäni poikkeus on se, että vähintään puhtaan kvartin laajuinen alaspäinen melodinen hyppy (d) ei tuota painoa edes eri suuntaan liikkuaan paitsi neljäsosan tai sitä pidemmän aika-arvon yhteydessä tahikka melodiafraasin alku- tai loppuhypyn yhteydessä. Kokemukseni jazzmuusikkona ja havaintoni jazzpianistien – niin Powellin kuin muidenkin – soitosta osoittavat, että usein alaspäinen intervalli on nimenomaan jopa nielaisääni, joka ei aina välttämättä edes kuulu selvästi (katso myös Backlund 1983, 56). Näin ei ole tietenkään välttämättä aina, mutta kuitenkin hyvin usein. Sen sijaan, jos alaspäinen kvartti tapahtuu esimerkiksi fraasin lopussa, subjektiiivinen paino toteutuu. Nuottiesimerkin 5 tahdissa 42 oleva alaspäinen tritonius päättää fraasin, ja saisi siis analyysissäni heikon subjektiiivisen painon (d). Tahdin 43 alaspäinen puhdas kvartti on sen sijaan keskellä kahdeksasosalinjaa, eikä mittaristoni näin ollen aktivoituisi.



Esimerkki 5: Hallucinations, tahdit 42–43

On vielä todettava, että kun kuunnellaan Powellin levytyksestä kyseinen paikka eli Hallucinationsin tahdit 42–43, havaitaan, että fraasin lopussa tahdissa 42 oleva kvartti saa kyllä jonkin verran ylimääräistä aksentointia. Tahdin 43 alaspäinen kvartti ei saa ylimääräistä painoa, mutta ei se ole nielaisuuäänikään.⁶

4.2 Rytmilinjan muodostamisen tarkastelua

Seuraavaksi tarkastelen, kuinka rytmilinja käytännössä muodostuu tämän mittariston avulla. Laukkanen analyysimetodin mukaan myös minun työssäni *yksi vahva* taikka vähintään *kaksi heikkoa* subjektiivista painoa riittää melodian rytmisen hahmon aktivoitumiseen (Laukkanen 2005, 46).

Analyysiä tehdessäni havaitsin, että tämä taso ei kuitenkaan yksinään minun tarkoituksiini riitä. Analyysimetodin mukaan ylöspäinen kvartti-intervalli aktivoi aina rytmisen hahmon, mutta ylöspäinen terssi tuottaa vain heikon subjektiivisen painon, vaikka soittajalle molemmilla saattaa olla melodista aktiivisuutta merkitsevä olennainen tekijä. Halusin saada pienemmätkin rytmistä aktiivisuutta osoittavat hetket esiin. Ratkaisin asian niin, että lisäsin analyysiini myös heikkojen subjektiivisten painojen tason, jota käytän tutkimuksessani erityisesti silloin, kun etsin oikean käden rytmilinjasta vastaavuuksia vasemman käden rytmilinjaan nähden.

Nuottiesimerkissä 6 on alkutahdit kappaleesta Hallucinations. Olen tehnyt siihen luvun 4.1 menetelmän mukaisen analyysin.

⁶ Tästä tullaan tietenkin kysymykseen, että olisi mielenkiintoista ottaa analyysiin vielä yhdeksi mittaristiksi Powellin *oikeasti* soittamat aksentit (ja nielaisuuäänet) eli sonorinen taso. En kuitenkaan löydä tähän ratkaisua, sillä minulla ei ole keinoa ratkaista eikä mitata, kuinka suuri desibelitason muutos olisi merkitsevä, jotta se voitaisiin ottaa huomioon.

Esimerkki 6: Hallucinations, tahdit 1–4

Vasemman käden osalta tehtävä on helppo. Nuottiesimerkin kolmannella viivastolla (vk) esiintyvät transkription rytmit olen siirtänyt sellaisenaan neljännelle riville vasemman käden rytmilinjaksi (vk rytmilinja).

Nuottiesimerkin ensimmäisellä viivastolla olevan oikeankäden transkription analyysi tuottaa aluksi ensimmäiselle kahdeksasosalle pääiskun (S) ja toiselle kahdeksasosalle melodian käännoispisteen (t). Toiselta viivastolta havaitaan, että pääisku siirtyy toiselle viivastolle sekä viivan ylä- (ok rytmilinja) että alapuolelle (+heikot iskut), koska se yksinään aktivoi rytmilinjan. Sen sijaan toisen kahdeksasosan melodian käännoispiste tuottaa analyysissämme vain heikon subjektiivisen painon, jolloin se ei riitä tuottamaan rytmistä tapahtumaa rytmilinjaan. Siksi se siirtyy toiselle nuottiviivastolle vain viivan alle (+heikot iskut). Toisin sanoen, toisella viivastolla viivan päällä oleva ylempi linja koostuu siis vahvoista tai vähintään kahdesta heikosta subjektiivisesta painosta. Viivan alla oleva toinen linja ilmaisee *kaikki* rytmisen hahmon kannalta merkitykselliset tapahtumat, siis myös pelkät yksittäiset heikot subjektiiviset painotukset.

On myös huomattava, että vaikka fraseerauksen periaatteiden mukaisesti saman poljentoiskun sisällä ei voi olla kahta voimakasta iskua (Backlund 1983, 55), en ole analyysissäni ryhtynyt tällaisessa tilanteessa subjektiivisesti valitsemaan, vaan olen merkinnyt *kaikki* iskut rytmilinjaan, kuten nuottiesimerkin 6 neljännen tahdin alussa tapahtuu. Kyseisen tahdin ensimmäisellä kahdeksasosalla on yhtä aikaa pääisku (S), ylöspäinen puhdas kvintti (U) ja melodian käännoispiste (t). Toisella kahdeksasosalla on

puolestaan yhtä aikaa alaspäinen kvartti (d), sykkeen mittaa pidempi aika-arvo (L) ja fraasin päätepiste (e). Tällöin nämä molemmat kahdeksasosat siirtyvät merkitsevinä rytmilinjaan. Olen siis halunnut mittaristoni mukaan objektiivisesti kaiken rytmisen aktiivisuuden oikeasta kädestä tutkittavaksi.

5 KVANTITATIIVINEN ANALYYSI POWELLIN SOITOSTA

Pääluvussa viisi lähestyn tutkimuskohdettani pääasiassa tilastollisin analyysikeinoin. Tarkoitukseni on kuvata Powellin soiton rytmikkaa matemaattisilla ja graafisillakin keinoilla. On tosin muistettava, että vaikka tuloksena on tarkkoja numeerisia lukuja ja graafisia käyriä, eivät analysointikeinoni kuitenkaan ole täysin objektiivisia ja numeerisia, sillä jo materiaalin (transkription) tuottamisvaihe ja sen jalostaminen (rytmilinjojen muodostaminen) ovat sisältäneet enemmän tai vähemmän subjektiivisia valintojani.

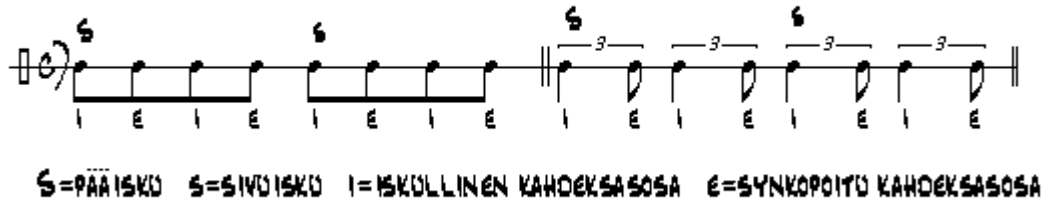
Tässä pääluvussa lasken ensin tilastollisesti, kuinka suuri osa vasemman ja oikean käden rytmikasta on iskullista ja kuinka suuri osa synkopoitua. Yksi Laukkasen (2005, 90) työn perusajatuksista on juuri ollut tutkia, mikä on tasapainoisen jazzfraasin ja jazzkappaleen iskullisten ja synkopoitujen sävelten suhde. Tämän jälkeen muodostan havaituista vasemman käden iskuista tilastollisesti synteesirivin (Säily 2007, 44–46). Näin saadaan Powellille tyypillinen tapa säestää itseään vasemmalla kädellä.

Pääluvussa viisi analysoin lopuksi vielä käsien yhteistoimintaa tilastollisella tasolla. Yritän selvittää, voidaanko sanoa Powellin käsien toimivan rytmisesti itsenäisesti vai epäitsenäisesti. Toisin sanoen analysoin, kuinka usein vasemman ja oikean käden rytmilinjat kohtaavat taikka eivät kohtaa. Tässä yhteydessä havainnoin myös, millaisia rooleja Powellin vasemman käden käytössä on havaittavissa. Näiden roolien pohjalta selvitän tilastoja käsien yhteistoiminnasta vielä hieman tarkennetussa valossa.

5.1 Iskullisten ja synkopoitujen rytmien tilastollinen suhde rytmilinjoissa

Aloitin muodostamieni rytmilinjojen tarkastelun laskemalla, mikä on iskullisten ja synkopoitujen rytmisten tapahtumien suhde. Iskullisella sävelellä tarkoitan 4/4-tahtilajissa,

jota nämä molemmat kappaleet edustavat, ensimmäisen, toisen, kolmannen ja neljännen neljäsosan ensimmäiselle kahdeksasosalle osuvaa ääntä. Synkopoidulla tarkoitan puolestaan vastaavien neljäsosien jälkimmäiselle puoliskolle tulevaa ääntä (katso nuottiesimerkki 7).



Esimerkki 7: Iskulliset ja synkopoidut kahdeksasosat

On tietenkin muistettava, että nämä molemmat kappaleet edustavat "svengaavaa" eli "kolmimuunteista" fraseerausta, joka on esitetty esimerkin 7 jälkimmäisessä tahdissa. Syventymättä yhtään enempää "kolmimuunteisuuden" problematiikkaan totean, että tällöin neljäsosan aika-arvon sisällä ensimmäinen kahdeksasosa saa enemmän pituutta, jolloin vastaavasti jälkimmäinen kahdeksasosa lyhenee. Vaikka fraseerausta nimitetään "kolmimuunteisuudeksi", se ei suinkaan ole aina kahden suhde yhteen, vaan riippuu temposta, tyylilajista, aikakaudesta ja soittajasta. Lisäksi swing-artikulaatioon liittyy piirre, että iskuttomia kahdeksasosia hienovaraisesti korostetaan tai painotetaan. Tällöin syntyy synkopointia⁷ (katso nuottiesimerkki 8). (Backlund 1983, 48–49; Laukkanen 2005, 21–24.)



Esimerkki 8: Swing-artikulaatio

Taulukoissa 1 ja 2 on esitetty tilastollisesti kappaleiden Hallucinations ja Oblivion vasemman käden komppilyöntien iskullisuus ja synkopoivuus.

⁷ Iskuttomien kahdeksasosien painottaminen riippuu kuitenkin monista seikoista, esimerkiksi kyseisen fraasin sisältämien intervallien suuruudesta ja suunnasta sekä sen sisältämien nuottien aika-arvojen pituuksista, kuten luvun 4.1 melodian analyysimetodin yhteydessä kävi ilmi.

Taulukko 1: Iskullisten ja synkopoitujen vasemman käden komppilyöntien suhde kappaleessa Hallucinations

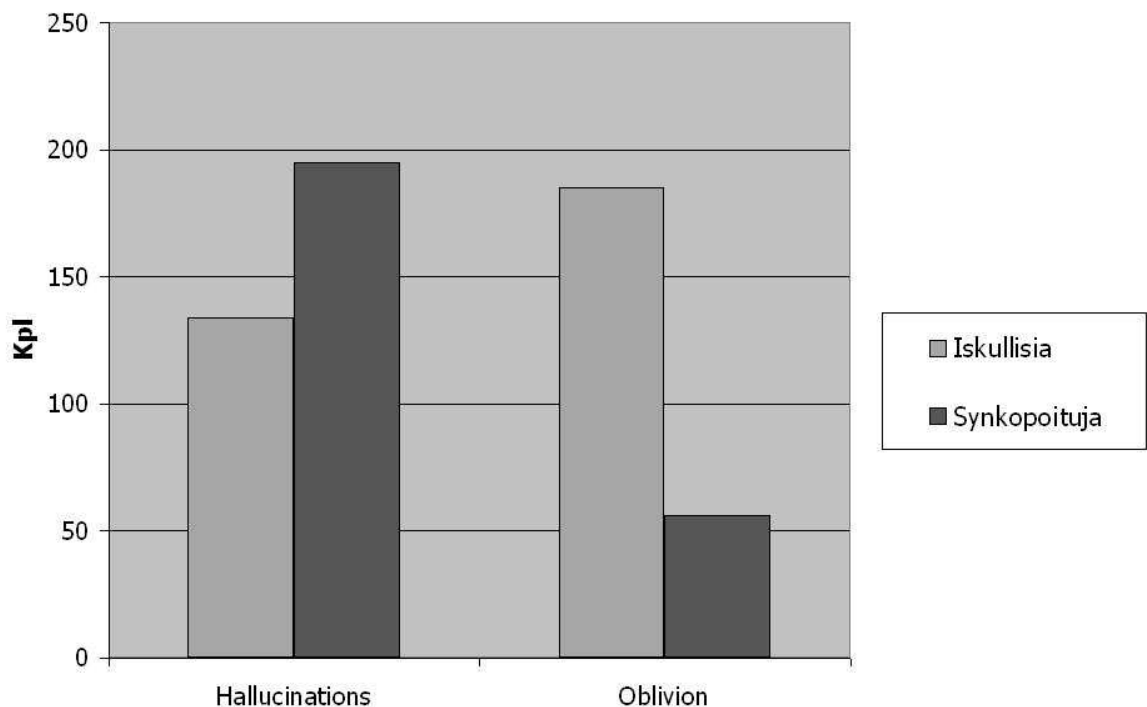
	Iskulliset kpl	Synkopoidut kpl	Yhteensä kpl	Iskulliset %	Synkopoidut %	Tahteja kpl
Alkuteema	39	58	97	40	60	32
Interlude	6	8	14	43	57	6
Soolochorus 1	32	38	70	46	54	32
Soolochorus 2	25	44	69	36	64	32
Soolochorus 3	22	28	50	44	56	24
Lopputeema	6	11	17	35	65	8
Coda	4	8	12	33	67	4
Yhteensä	134	195	329	41	59	138

Taulukko 2: Iskullisten ja synkopoitujen vasemman käden komppilyöntien suhde kappaleessa Oblivion

	Iskulliset kpl	Synkopoidut kpl	Yhteensä kpl	Iskulliset %	Synkopoidut %	Tahteja kpl
Alkuteema	42	13	55	76	24	32
Soolochorus 1	43	11	54	80	20	32
Soolochorus 2	35	13	48	73	27	32
Soolochorus 3	23	7	30	77	23	16
Lopputeema	42	12	54	78	22	32
Yhteensä	185	56	241	77	23	144

Taulukoita 1 ja 2 luetaan siten, että rivillä 2 käsitellään alkuteema, joka on molemmissa kappaleissa 32 tahtia pitkä (+ alun kohotahti), kuten viimeisestä sarakkeesta nähdään. Rivin 2 sarakkeessa 2 on ilmaistu alkuteeman tahtien aikana esiintyvien iskullisten vasemman käden komppilyöntien määrä, sarakkeessa 3 vastaavasti synkopoitujen. Triolin toinen kahdeksasosa ei esiintynyt komppauksessa lainkaan, joten sitä ei ole näissä taulukoissa omana sarakkeenaan. Sarakkeessa 4 on alkuteeman 32 tahdin aikana esiintyvien kaikkien komppilyöntien määrä yhteensä. Sarakkeissa 5 ja 6 on laskettu iskullisten ja synkopoitujen komppilyöntien esiintyvyys prosentuaalisesti. Tutkimuskohteena olevat sävellykset etenevät rivi kerrallaan eteenpäin, kuten sarakkeesta 1 ilmenee. Viimeisellä rivillä tilastoidaan yhteen koko kappaleesta analysoidut luvut.

Tutkimustulos yllättää minut suuresti. Medium up -tempoisen Hallucinations-kappaleen komppauksen synkopoivuus on 59 %, kuten taulukon 1 viimeisen rivin sarakkeesta 6 nähdään, mutta nopeamman up-tempoisen Oblivion-kappaleen komppauksen synkopoivuus vain 23 %. Ero tuntuu häkellyttävän suurelta. Havainnollistan tätä eroa vielä graafisesti kuviossa 1, jossa vaaleanharmaiden (vasemman käden iskulliset komppilyönnit) ja tummanharmaiden (vasemman käden synkopoidut komppilyönnit) palkkien suhteet ovat kappaleissa Hallucinations ja Oblivion täysin erilaiset.



Kuvio 1: Iskullisten ja synkopoitujen vasemman käden komppilyöntien suhde kappaleissa Hallucinations ja Oblivion

Kun edellä olevia taulukoita 1 ja 2 tarkastellaan, voidaan havaita, että molempien kappaleiden soolochoruksista juuri toinen chorus on vasemman käden osalta synkopoidumpi kuin muut. Hallucinations-kappaleessa alkuteeman, interluden ja ensimmäisen soolochoruksen synkopointi on välillä 54–60 %, kun toisessa chorusessa se on 64 %. Vastaavasti Oblivionissa alkuteeman ja ensimmäisen soolochoruksen synkopointi on 20–24 %, kun toinen chorus on 27-prosenttisesti synkopoitua.

Esitän hypoteesin, että soolon alkuvaiheissa, kun Powell ei ole vielä päässyt vauhtiin, hän pitää rytmipitokuviota selkeämmin, jotta saa soolonsa muotoiltua loogisesti ja selkeästi.

Toisessa choruksessa hän ottaa molemmissa kappaleissa enemmän rytmistä riskiä ja kokeilee synkopoidumpia säestyskuvioita.

Taulukoissa 3 ja 4 on vastaavasti kuvattu levytysten Hallucinations ja Oblivion oikean käden rytmilinjan iskullisuus ja synkopoivuus.

Taulukko 3: Iskullisten ja synkopoitujen oikean käden rytmilinjan painotusten suhde kappaleessa Hallucinations

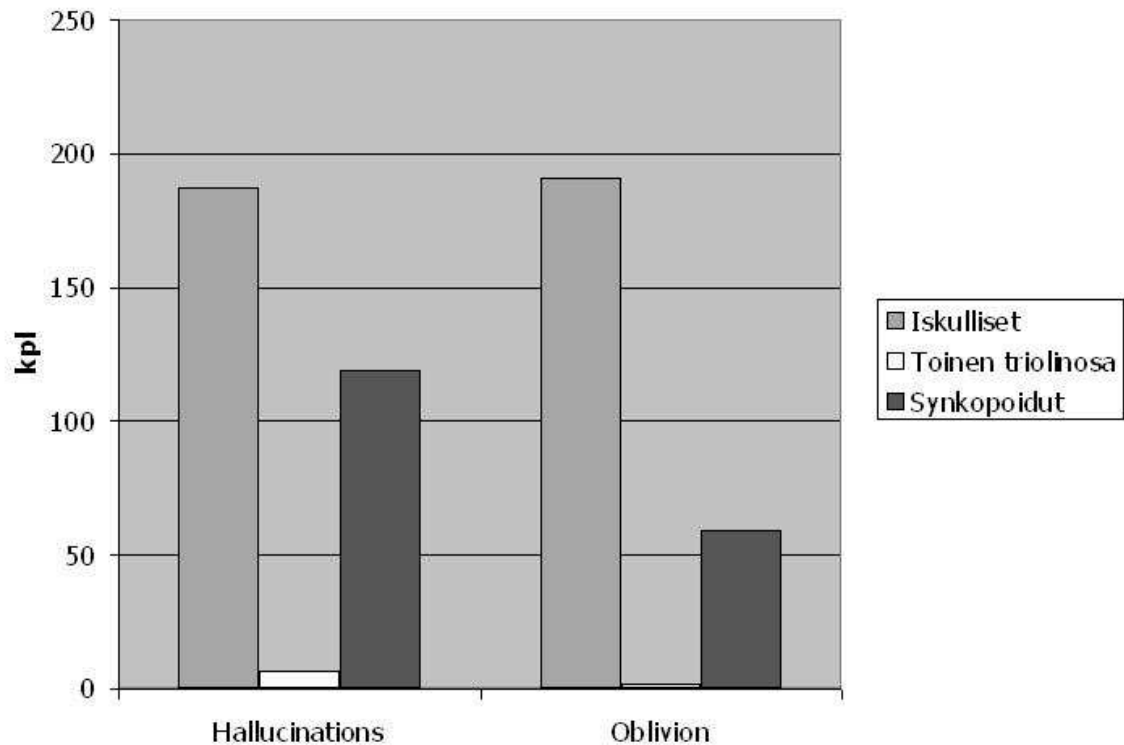
	Iskullisia kpl	Triolin 2. kpl	Synkop. kpl	Yhteensä kpl	Iskullisia %	Triolin 2. %	Synkop. %	Tahteja kpl
Alkut.	41	1	29	71	58	1	41	32
Interlude	5	0	6	11	45	0	55	6
Soolo #1	45	2	28	75	60	3	37	32
Soolo #2	47	2	24	73	64	3	33	32
Soolo #3	39	2	18	59	66	3	31	24
Lopput.	8	0	9	17	47	0	53	8
Coda	2	0	5	7	29	0	71	4
Yht.	187	7	119	313	60	2	38	138

Taulukko 4: Iskullisten ja synkopoitujen oikean käden rytmilinjan painotusten suhde kappaleessa Oblivion

	Iskullisia kpl	Triolin 2. kpl	Synkop. kpl	Yhteensä kpl	Iskullisia %	Triolin 2. %	Synkop. %	Tahteja kpl
Alkut.	36	0	13	49	73	0	27	32
Soolo #1	49	0	16	65	75	0	25	32
Soolo #2	46	1	12	59	78	2	20	32
Soolo #3	25	1	7	33	76	3	21	16
Lopput.	35	0	11	46	76	0	24	32
Yht.	191	2	59	252	76	1	23	144

Taulukoita 3 ja 4 luetaan samoin kuin taulukoita 1 ja 2. Nyt taulukoihin on kuitenkin otettu sarakkeet toista triolinosa varten. Sarakkeessa 3 on siis ilmaistu 2. triolinosan esiintyvyys kappaleina ja sarakkeessa 7 vastaavasti sen esiintyvyys prosentuaalisesti. Tilastollisesti toinen triolinosa esiintyy niin harvoin, että sen käsittely on muuten jätetty tästä analyysistä pois.

Tuloksen havainnollistamiseksi kuviossa 2 on esitetty graafisesti molempien levytysten oikean käden rytmilinjan yhteenlaskettujen iskullisten, toisten triolinosien ja synkopoitujen äänten määrät (kpl).



Kuvio 2: Iskullisten, toisten triolinosien ja synkopoitujen oikean käden iskujen suhde kappaleissa Hallucinations ja Oblivion

Tutkimustulos oikean käden rytmilinjoista on samansuuntainen kuin vasemman käden osalta; Hallucinations on jälleen synkopoidumpi kappale kuin Oblivion. Kuitenkin Hallucinationsin oikean käden rytmilinja on vähemmän synkopoitua kuin saman kappaleen vasen käsi. Hallucinationsin vasemman käden keskimääräinen synkopointi on 59 %, kun vastaavasti oikean käden synkopointi on vain 38 %. Eron näkee sekä teemachoruksissa, mutta varsinkin soolochoruksissa oikean käden rytmilinja muuttuu yhä iskupainotteisemmaksi vieläpä niin, että iskupainotteisuus lisääntyy mitä pitemmälle solo etenee. Oikean käden rytmilinjassa ensimmäisen soolochoruksen synkopoivuus on 37 %, mutta viimeisen soolochoruksen synkopoivuus enää 31 %.

Oblivionissa sinänsä häkellyttävän suuri iskupainotteisuus on sen sijaan tasapainossa käsien välillä, eli sekä oikean että vasemman käden synkopoivuus on keskimäärin 23 %. Kun Oblivionin vasemman käden komppaus muuttui toisessa choruksessa hieman vähemmän iskupainotteiseksi, näin käy oikeassa kädessä puolestaan ensimmäisessä

soolochoruksessa, jossa synkopoivuus on 25 %. Oblivionin nopeassa up-tempossa Powellilla on myös taipumus soittaa runsaasti painotuksia tahdin neljännelle neljäsosalle, mikä tuo ehkä jonkinlaista synkopoinnin vaikutelmaa, mutta en ole näitä tässä työssäni kuitenkaan analysoinut synkoopeiksi.

Laukkasen tutkimissa kappaleissa iskullisten ja synkopoitujen *melodiasävelten* prosentuaalinen suhde vaihteli välillä 70/30 % ja 37,5/62,5 % keskiarvon ollessa 55/45 % (Laukkanen 2005, 90). Samoin Säilyn tutkielmassa Jonesin rumpukomppauksesta triolin ensimmäisille, toisille ja kolmansille osille tulevien iskujen suhde oli 174/10/372 kappaletta eli iskujen ja triolin kolmansien osien (eli synkoooppien) prosentuaalinen suhde oli 32/68 % (Säily 2007, 47–48).

Tähän verrattuna Powellin Hallucinations-kappaleen vasemman käden iskullisten ja synkopoitujen komppi-iskujen määrä on odotettua suhdeluvun ollessa 41/59 %. Sen sijaan Oblivion-kappaleen komppauksen vastaava suhdeluku on 77/23 %. Toisaalta täytyy muistaa, että Säily jätti tutkielmassaan analyysinsa ulkopuolelle rytmipitokuvion iskut, koska hän halusi analysoida nimenomaan sellaiset rytmipitokuvion ulkopuoliset iskut, joilla on rytmistä tai vuorovaikutuksellista painoarvoa (Säily 2005, 44–45). Voidaan siis kysyä, onko mielekästä verrata Säilyn tutkielmaan Powellin soolopianokappaleen vasemman käden komppirytmiejä, jotka sisältävät paljon tahdin pää- ja sivuiskuille tulevaa rytmipitokuviota. Omasta mielestäni vertaaminen on äärimmäisen mielenkiintoista. Onhan soolopianistin varsinaisena haasteena juuri se, että vasemman ja oikean käden yhteistyöllä tulisi luoda illuusio rytmisestä jatkuvuudesta *sekä* synkopoidusta komppauksesta.

Tilastot vahvistavat siis jo kuulonvaraisenkin havainnon siitä, että Powell komppaa Oblivion-kappaleen soolo-osuutta hyvin suoraviivaisesti rytmipitokuvion avulla. Tämä nousee itselleni tärkeäksi vastaukseksi selittämään Powellin up-tempoisen kappaleen energistä ja suoraviivaisesti eteenpäin virtaavaa vaikutusta.

5.2 Synteesirivi vasemman käden komppauksen rytmilinjasta

Seuraavaksi muodostan kahdeksan tahdin synteesikomppirivin ja tutkin, millä tahdinosilla Powell keskimäärin eniten komppaa. Rytmilinja jaetaan kahdeksan tahdin pätkiin, jotka asetetaan päällekkäin yhdeksi partituuriksi. Näin luodaan taulukko, joka paljastaa,

montako kertaa kukin tahdinosa esiintyy. Keskimääräistä useammin esiintyvistä painotuksista luodaan synteisirivi. (Säily 2007, 46.)

Vaikka kappaleiden Hallucinations ja Oblivion muotorakenne on erilainen, on niissä molemmissa 32 tahtia. En aio tässä syventyä yhtään enempää muotorakenteiden analyysin problematiikkaan kuin on tarpeen. Totean silti, että Hallucinationsin rakennetta voitaisiin kuvata kaavalla AABA (jossa jokainen jakso on 8 tahtia) ja Oblivionin rakennetta kaavalla A¹A² (jossa kumpikin jakso on 16 tahtia). Näin ollen teosten suora vertaaminen ei ole täysin yksiselitteistä. Valitsen silti synteisirivin pituudeksi 8 tahtia, koska molemmat kappaleet voidaan jakaa neljään kahdeksan tahdin mittaiseen pätkään.

Hallucinations-kappaleesta on jätetty pois kohotahtin lisäksi interluden 6 tahtia, koska se poikkeaa muuten kahdeksan tahdin pätkistä, sekä saman kappaleen coda, koska sen loppuosa on soitettu ilman tempo ad-libitum. Tällöin Hallucinationsissa on kaikkiaan 16 kappaletta kahdeksan tahdin pätkiä, jotka otetaan tähän analyysiin.

Taulukko 5: Eri tahdinosten esiintyminen Hallucinations-kappaleessa 8-tahdin pätkissä

Tahdinosat	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	Painotuksia yht.
Tahti 1	10	4	4	6	12	1	0	9	46 (2,88)
Tahti 2	7	0	4	8	3	8	1	4	35 (2,19)
Tahti 3	6	1	0	2	11	2	1	4	27 (1,69)
Tahti 4	10	2	0	9	3	7	0	9	40 (2,50)
Tahti 5	8	2	5	9	6	6	2	11	49 (3,06)
Tahti 6	3	5	1	6	4	5	1	13	38 (2,38)
Tahti 7	2	3	1	5	9	0	1	6	27 (1,69)
Tahti 8	7	2	0	15	1	6	1	7	39 (2,44)
Yhteensä	53	19	15	60	49	35	7	63	301 (18,81)

Oblivion-kappaleessa on puolestaan kahdeksan tahdin pätkiä 18 kappaletta pois lukien kohotahti.

Taulukko 6: Eri tahdinosien esiintyminen Oblivion-kappaleessa 8-tahdin pätkissä

Tahdinosat	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	Painotuksia yht.
Tahti 1	12	0	2	0	5	0	9	3	31 (1,72)
Tahti 2	6	0	7	5	7	2	1	1	29 (1,61)
Tahti 3	16	0	3	1	4	1	6	2	33 (1,83)
Tahti 4	9	0	1	0	9	6	1	2	28 (1,56)
Tahti 5	15	0	2	2	6	0	6	3	34 (1,89)
Tahti 6	8	1	1	6	3	1	3	1	24 (1,33)
Tahti 7	13	1	1	2	7	0	4	3	31 (1,72)
Tahti 8	4	2	7	2	5	3	1	5	29 (1,61)
Yhteensä	83	4	24	18	46	13	31	20	239 (13,28)

Taulukon ylin rivi ilmaisee tahdinosaa kahdeksasosan tarkkuudella. Taulukkoon on otettu kolmimuunteisen fraseerauksen trioleista vain ensimmäinen ja kolmas, koska nopean tempon vuoksi toinen trioli ei esiinny Powellin soitossa vasemmassa kädessä kertaakaan. Hallucinationsissa on vain yksi kohta, jossa vasemman käden rytmitystä voi parhaiten kuvata 16-osilla. Tämä paikka on jätetty tilastollisesti merkityksettömänä pois.

Oikean puoleisin sarake esittää kunkin tahdin painotusten yhteenlaskettua lukumäärää, ja suluissa on jokaisen tahdin painotusten keskimääräinen lukumäärä joka saadaan, kun jaetaan yhteenlaskettu lukumäärä niin suurella määrällä kuin tilastoon on otettu kahdeksan tahdin mittaisia pätkiä (Hallucinationissa 16 kpl ja Oblivionissa 18 kpl). Alimmalla rivillä on laskettu yhteen kunkin tahdinosan painotusten yhteenlaskettu lukumäärä.

Painotusten keskimääristä huomataan odotetusti, että tempoltaan hitaammassa Hallucinationissa Powell komppaa aktiivisemmin. Kahdeksan tahdin aikana on keskimääräisesti 18,81 komppilyöntiä eli 1,69–3,06 yksittäistä tahtia kohden. Nopeammassa Oblivionissa Powell ehtii komppata kahdeksaa tahtia kohden vain 13,28 kertaa, eli 1,33–1,89 kertaa tahdissa.

Powell komppaa keskimäärin suhteellisen tasaisesti. Hallucinationissa komppaus on aktiivisinta ensimmäisessä ja viidennessä tahdissa 46–49 komppilyönillä ja vähenee

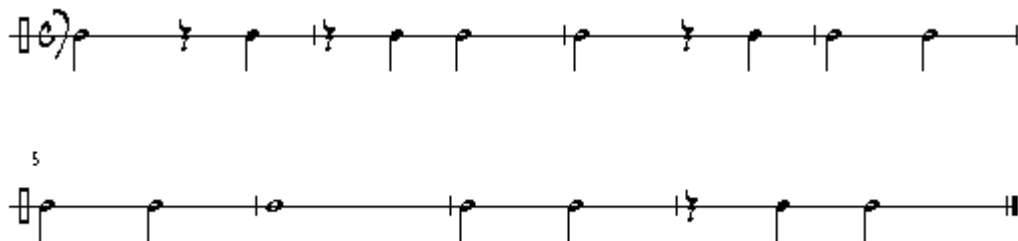
tahteihin 2–3 ja 6–7. Turnaround⁸-tahdissa 8 aktiivisuus taas nousee 39 yhteenlaskettuun komppilyöntiin. Oblivionissa komppaus on aktiivisinta tahdeissa 1, 3, 5 ja 7 (31–34 komppilyönnillä) ja vähenee turnaround-tahdissa ja muissa parillisissa tahdeissa.

Nuottiesimerkissä 9 on esitetty Hallucinationsin synteesirivi, joka on koostettu taulukosta numero 5 ottamalla mukaan enintään kolme iskua tahtia kohden⁹. Tahteihin 3 ja 7 olen valinnut vain kaksi iskua, koska näissä tahdeissa Powellin komppaus on passiivisempaa (1,69 komppilyöntiä tahtia kohden). Myös tahdistä 6 löytyi luontevasti vain kaksi iskua. Tahtien 1, 4, 7 ja 8 viimeiselle kahdeksasosalle on lisätty kaari seuraavan tahdin pääiskulle, koska rytmin soittaminen pääiskun ennakkona on luontevampaa.



Esimerkki 9: 8-tahdin synteesirivi Powellin komppauksesta kappaleessa Hallucinations

Nuottiesimerkissä 10 on puolestaan Oblivionin synteesirivi. Siihen olen ottanut joka tahtiin kaksi eniten esiintyvää tahdinosa paitsi tahti 6, jossa Powell on passiivisimmillaan (1,33 lyöntiä tahtia kohden). Siihen olen valinnut vain yhden tahdinosan.



Esimerkki 10: 8-tahdin synteesirivi Powellin komppauksesta kappaleessa Oblivion

Vaikka rytmilinjojen synteesirivit ilmaisevat ainoastaan usein esiintyvät tahdinosat erillään muista tahdinosista, ne toimivat esimerkkinä Powellin komppauksesta näissä kahdessa eri kappaleessa. Esimerkkien 9 ja 10 synteesirivit ovat häkellyttävän erilaiset. Medium up -tempossa (250 im) synteesirivi on reilusti synkopoitua, mutta up-tempossa (275 im) ei ole

⁸ Turnaround tarkoittaa sävellyksen loppuun tultaessa sointukadenssia (jazz-musiikissa yleensä sointuasteet IIm7-V7), joka kuljettaa kappaleen harmonisesti takaisin alkuun (Strunk 2009).

enää yhtä ainutta synkooppiä ja synteisirivi on äärimmäisen suoraviivainen. Edelleen voidaan todeta, että jokaiselle näiden synteisirivien säestyskuvioista löytyy myös täsmällinen esimerkki tutkimuskohteena olevien kappaleiden vasemmasta kädestä.

5.3 Käsien itsenäisyys keskimäärin tilastollisesti

Tarkastelen käsien itsenäisyyttä tai epäitsenäisyyttä tutkimalla yhtäaikaisten rytmisten painotusten määrää. Aloitan tarkastelun vasemman käden rytmilinjasta käsin ja vertaan, kuinka monella vasemman käden iskulla on *samanaikaisesti* oikean käden painotus; joko Laukkasen metodin mukainen vahva tahi vähintään kaksi heikkoa subjektiivista painoa, mutta myös toisaalta mitä tahansa heikkoakin subjektiivista painoa osoittavaa aktiivisuutta.

Nuottiesimerkissä 11, joka on Hallucinations-kappaleen ensimmäisen soolochoruksen alusta, olen yrittänyt selventää tätä menetelmääni.

Esimerkki 11: Hallucinations, tahdit 39–42

Nuottiesimerkin 11 ensimmäinen vasemman käden komppilyönti osuu oikean käden rytmilinjan aktivoituneelle hetkelle ja tuottaa yhtäaikaista rytmiiikkaa (katso esimerkin 11 selventävät nuolet). Sen sijaan ensimmäisessä tahdissa heti toisen komppilyönnin hetkellä

⁹ Taulukoiden 5 ja 6 ne solut, jotka ilmaisevat useimmin esiintyvät tahdinosat ja jotka siksi on

varsinaisessa oikean käden rytmilinjassa on tauko, jolloin seurauksena on eriaikaista rytmiiikkaa. Toisella viivastolla viivan yläpuolella oleva oikean käden rytmilinja koostuu siis Laukkasen analyysimenetelmän mukaisesti yhdestä vahvasta tai vähintään kahdesta heikosta subjektiivisesta painotuksesta. Kuitenkin toisella viivastolla viivan alla on tarkempi rytmilinja, johon on merkitty kaikki heikotkin subjektiiviset painot. Melodiassa oleva sivuisku tuottaa heikon subjektiivisen painon, ja *tähän* verrattuna vasemman käden toinen komppi-isku tuottaa yhtäaikaista rytmiiikkaa. Jos puolestaan katsotaan nuottiesimerkin 11 viimeisen tahdin viimeistä komppi-iskua, kyseisellä hetkellä oikeassa kädessä on kokonaan taukoa, jolloin tuloksena on kertakaikkisesti eriaikaista rytmiiikkaa.

Menetelmäni mukaisen analyysin tulos on esitetty taulukoissa 7 ja 8.

Taulukko 7: Vasemman ja oikean käden painotusten yhtäaikaisuus ja eriaikaisuus kappaleessa Hallucinations

	Varsinainen rytmilinja				Myös rytmilinjan heikot iskut				= Vk kpl	Tahteja kpl
	Vk+Ok Kpl	Vk-Ok Kpl	Vk+Ok %	Vk-Ok %	Vk+Ok Kpl	Vk-Ok Kpl	Vk+Ok %	Vk-Ok %		
Alkut.	45	52	46	54	66	31	68	37	97	32
Interl.	6	8	43	57	10	4	71	29	14	6
Soolo 1	27	43	39	61	34	36	49	51	70	32
Soolo 2	34	35	49	51	39	30	57	43	69	32
Soolo 3	25	25	50	50	26	24	52	48	50	24
Lopput.	11	6	65	35	13	4	76	24	17	8
Coda	7	5	58	42	9	3	75	25	12	4
Yht.	155	174	47	53	197	132	60	40	329	138

Taulukko 8: Vasemman ja oikean käden painotusten yhtäaikaisuus ja eriaikaisuus kappaleessa Oblivion

	Varsinainen rytmilinja				Myös rytmilinjan heikot iskut				= Vk kpl	Tahteja kpl
	Vk+Ok Kpl	Vk-Ok Kpl	Vk+Ok %	Vk-Ok %	Vk+Ok Kpl	Vk-Ok Kpl	Vk+Ok %	Vk-Ok %		
Alkut.	34	21	62	38	34	21	62	38	55	32
Soolo 1	29	25	54	46	39	15	72	28	54	32
Soolo 2	22	26	46	54	27	21	56	44	48	32
Soolo 3	17	13	57	43	19	11	63	37	30	16
Lopput.	32	22	59	41	32	22	59	41	54	32
Yht.	134	107	56	44	151	90	63	37	241	144

Taulukkoja 7 ja 8 luetaan siten, että ensimmäisessä sarakkeessa on kuvattu kappaleen eteneminen taite taitteelta. *Alkut.* = alkuteema, *Interl.* = interlude, *Soolo 1* = ensimmäinen soolochorus ja *Lopput.* = lopputeema. Sarakkeissa 2–5 on kuvattu vasemman käden iskujen yhtäaikaisuus ja eriaikaisuus verrattuna melodiasta analysoidun *varsinaisen rytmilinjan* iskujen kanssa. Näitä olivat siis Laukkasen analyysimetodin mukaiset vähintään yksi vahva tai kaksi heikkoa subjektiivista rytmilinjan painoa. Vastaavasti tummanharmaalla väritetyt sarakkeet 6–9 ilmaisevat vasemman käden iskujen yhtäaikaisuuden verrattuna *kaikkeen rytmiseen aktiivisuuteen* oikean käden rytmilinjassa, eli kun otetaan huomioon yksittäisetkin heikot subjektiiviset painot. *Vk+Ok kpl* tarkoittaa kappalemäärinä laskettuna vasemman ja oikean käden rytmilinjojen yhtäaikaisia, *Vk-Ok kpl* puolestaan eriaikaisia iskuja. Prosenttimerkillä % merkityt sarakkeet kuvaavat samoja asioita suhteellisena prosenttiosuutena. Sarakkeessa 10 (= *Vk kpl*) on laskettu yhteen tilaston kyseisellä rivillä käsitellyssä levytyksen taitteessa esiintyneet kaikki vasemman käden komppi-iskut.

Saatu tutkimustulos on kiinnostava. Hallucinations-kappaleessa eriaikaan osuvia vasemman käden komppi-iskuja on 53 %, kun tarkastellaan varsinaista oikean käden rytmilinjaa, mutta kun otetaan huomioon myös oikean käden heikot iskut eli kaikki analyysimetodin mukaan aktiivisuutta osoittava rytmillinen tapahtuminen, eriaikaan osuvia vasemman käden iskuja on enää 40 %. Oblivion-kappaleessa vastaavasti varsinaiseen rytmilinjaan verrattuna eriaikaisia komppi-iskuja on 44 %, kun oikean käden heikkoihin iskuihin verrattuna sama luku on enää 37 %.

On kuitenkin mahdotonta sanoa, kumpi käsistä on määräävä, eli riippuuko vasemman käden komppi-iskutus oikean käden melodialinjasta syntyvästä rytmikasta vai päinvastoin, vai vaihteleeko tilanne fraasista riippuen. Ylipäättään havainto siitä, että monet painotuksista tapahtuvat *yhtä aikaa* molemmissa käsissä on minulle valaiseva ja tuo selitystä Powellin soittotyylisiin. Juuri tätä asiaa olen miettinyt soolopianokappaleita soittaessani: Kuinka itsenäisesti kädet voisivat toimia ja pitäisikö pyrkiä yhä suurempaan käsien rytmiseen riippumattomuuteen? Saatu tutkimustulos on vapauttava: Ei välttämättä tarvitse.

Kun tarkastellaan taulukoita 7 ja 8 hieman tarkemmin, näyttää siltä, että teemojen aikana vasen käsi on epäitsenäisempi kuin soloissa, mikä johtuu mahdollisesti teemaosuuksien läpisävelletystä luonteesta. Niissä vasen käsi yhtyy herkemmin teeman rytmitykseen. Hallucinationsissa vasen käsi on itsenäisimmillään ensimmäisen soolochoruksen aikana, ja Oblivionissa puolestaan toisessa soolochoruksessa.

Seuraavaksi tutkin kuitenkin vasemman käden erilaisia rooleja Powellin soitossa. Tämän jälkeen palaan vielä hetkeksi käsittelemään vasemman käden itsenäisyyttä hieman uudessa valossa.

5.4 Vasemman käden roolit Powellin soolopianon soitossa

Erotan Powellin vasemman käden käytöstä soolopianon soitossa kolme eri roolia tai käyttötapaa. 1. Sävelletyn melodian säestäminen melodian rytmikkaa noudattaen. 2. Sävelletyn tai improvisoidun melodialinjan säestäminen rytmisesti vapaammin bassoäänillä tai Bud Powell -sointuhajotuksilla¹⁰. 3. Vasemman käden rytmiset vastaukset oikean käden tauoille.

5.4.1 Sävelletyn melodian säestäminen melodian rytmikkaa noudattaen

Nuottiesimerkki 12 on Hallucinations-kappaleen alusta. Tässä on esimerkki Powellin vasemman käden käytöstä, jossa hän valjastaa ja lukitsee vasemman käden rytmisesti palvelemaan melodiaa ja tuomaan siihen harmonian perustaksi basson.

¹⁰ Esittelen Bud Powell -sointuhajotukset tarkemmin alaluvussa 6.1.

Esimerkki 12: Hallucinations, tahdit 0–8

Esimerkin 12 tahdeissa 0–1 (tahti numero 0 = kohotahti) vasen käsi kulkee rytmisesti täsmälleen melodian aika-arvoja luomalla polyfonisen vastaliikkeen. Tahdeissa 1–2 vasen käsi puolestaan soittaa yksiaäniselle melodialle yksiaäniset bassot täsmälleen melodian rytmikkaa noudattaen. Seurauksena syntyy yksinkertainen mutta rytmisesti ja harmonisesti selkeällä tavalla esitelty melodia. Edelleen tahdeissa 5–7 vasen käsi palvelee blokkisoinnuin esiteltyä melodiaa tuomalla siihen basson mukaan.

5.4.2 Melodialinjan säestäminen rytmisesti vapaammin

Kun pääluvussa 6 tulen tekemään motiivianalyttistä tarkastelua Powellin vasemman käden säestyskuvioista, tulen käsittelemään pääasiassa juuri tähän kategoriaan kuuluvia vasemman käden rytmikoita, joissa Powell säestää sävellettyä tai improvisoitua melodialinjaa bassoäänillä tai Bud Powell -sointuhajotuksilla. Seuraavassa nuottiesimerkissä 13 on kyse juuri tällaisesta improvisoidun melodialinjan säestämisestä.

Esimerkki 13: Hallucinations, tahdit 17–24

Esimerkin 13 tahdeissa 17–19 Powell säestää teeman B-osan melodiaa, joka on improvisoidun luontoinen, vuorotellen bassoäänillä ja vuorotellen pohjaääni+terssi - tyyppisillä sointuhajotuksilla. Tahdeissa 21–24 on puolestaan säestys, joka koostuu yksittäisistä bassoäänistä ja liikkuu rytmisesti ensin pää- ja sivuiskun synkoopilla ja sen jälkeen pää- ja sivuiskulla.

5.4.3 Vasemman käden rytmiset vastaukset oikean käden tauoille

Kolmantena kategoriana esittelen Powellin (ja luonnollisesti kaikkien muidenkin jazzpianistien) tavan luoda vasemmalla kädellä ja myös molempien käsien yhteistoiminnalla rytmisiä vastauksia improvisoidun melodialinjan pitäessä taukoa ja ”hengittäessä”.

Nuottiesimerkki 14 on kappaleesta Oblivion.

Esimerkki 14: Oblivion, tahdit 81–88

Esimerkin 14 tahdeissa 83–85 sekä 86–87 on selkeät esimerkit pidemmistä rytmisistä vastauksista (katso selventävät nuolet).

Kun nyt on mahdollista ymmärtää Powellin vasemman käden rooleja syvällisemmin, palaan vielä hetkeksi käsien yhteistoiminnan tilastointiin. Oletukseni mukaan siis kategorian 3 mukaiset komppi-iskut, jotka ovat vastauksia melodialinjan tauoille, Powell on tarkoittanutkin soitettavaksi *eriaikaan* kuin oikea käsi, tosiasiallisesti siis silloin, kun oikea käsi pitää taukoa. Jos vähennän taulukoiden 7 ja 8 tilastoista tällaiset vasemman käden komppi-iskut, joita on analyysini mukaan Hallucinations-kappaleessa 42 kappaletta ja Oblivionissa 23 kappaletta, Hallucinations-kappaleen rytmisen aktiivisuuden kannalta *eriaikaan* osuvia melodialinjaa säestäviä komppi-iskuja on enää 27 % ja Oblivion-kappaleessa puolestaan 28 %, kun otetaan huomioon oikeasta kädestä kaikki, myös heikot iskut. Nämä ovat siis komppi-iskuja, jotka säestävät melodialinjaa, mutta eivät tapahdu hetkellä, jolloin melodialinja osoittaa rytmistä aktiivisuutta.

Tulos on huikea! Kun siis poistan tilastoista kategorian 3 mukaiset vasemman käden vastaukset, 72-73 % eli noin kolme neljäsosaa vasemman käden komppi-iskuista osuu yhtäaikaaisesti hetkellä, jolloin oikea käsi osoittaa rytmistä painotusta. Voidaan kärjistäen sanoa, että Powellin kädet *eivät* suurimmaksi osaksi toimi rytmisesti itsenäisesti, vaan ovat enemmän tai vähemmän lukittuneet yhteen.

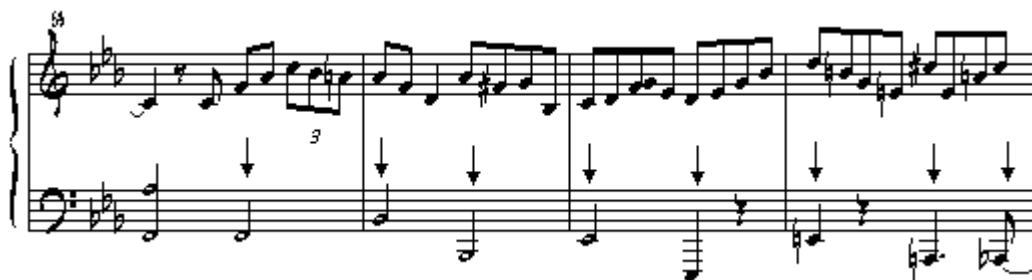
6 KVALITATIIVINEN ANALYYSI ELI POWELLIN VASEMMAN KÄDEN SÄESTYSKUVIOT

Pääluvussa kuusi analysoin tutkimuskohdetta laadullisesti eli *kvalitatiivisesti*. Keskityn oikeastaan analysoimaan Powellin säestyskuvioita motiivianalyttisesti. Aloitan kuitenkin selvittämällä lyhyesti, millaisia sointuhajotuksia Powell käyttää vasemmassa kädessään. Vaikka muodostamieni säestyskuvioiden tärkein määrittävä tekijä on rytmi, joissakin säestyskuvioissa on myös tunnistettavuutta sointuhajotusten osalta.

Sen jälkeen määrittelen käyttämäni terminologian ja muodostan nämä säestyskuviot *subjektiivisesti*. Tutkin vuorovaikutusteoreettisesti, kuinka kukin säestyskuvio toimii yhdessä oikean käden rytmilinjan kanssa. Tarkoitukseni on yrittää selvittää, tuottavatko säestyskuviot käsien yhteistoiminnassa samanaikaisuutta vai eriaikaisuutta. Koko tutkielmani loppuun liiteosioon olen lisäksi tehnyt jokaisesta säestyskuviosta pedagogisen harjoitteen, johon olen liittänyt myös jonkin oikeankäden melodiafraasin havaintojeni pohjalta. Näiden pedagogisten harjoitteiden pohjalta on mahdollista opetella Powellin soolopianotyyliä.

6.1 Vasemman käden sointuhajotukset

Koska osassa Powellin säestyskuvioita on tunnistettavuutta sointuhajotusten osalta, tarkastelen seuraavaksi Powellin käyttämiä hajotuksia erityisesti vasemman käden osalta. Ensinnäkin Powell käyttää vasemmassa kädessään yhtä ääntä eli soinnun bassoa. Hän käyttää sitä oikean käden melodia- ja improvisointilinjan säestämiseen, kuten nuottiesimerkistä 15 havaitaan.



Esimerkki 15: Oblivion, tahdit 53–56

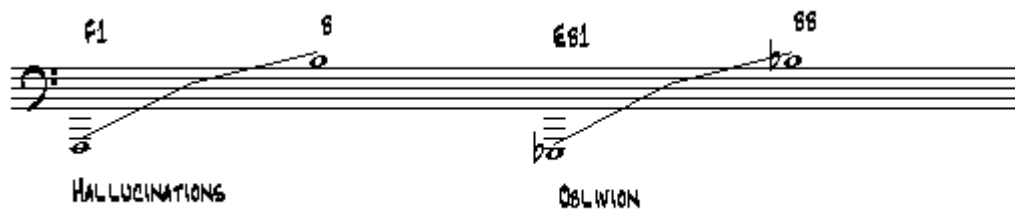
Bassoääni voi Powellilla olla myös ahtaasti asetellun soinnun alla erityisesti etukäteen sommiteltujen teemojen aikana, kuten kappaleessa Hallucinations.



Esimerkki 16: Hallucinations, tahdit 5–8

Yllä olevan esimerkin 16 tahdissa 6 voi tietysti arvailla, onko Powell soittanut ylemmälle viivastolle kirjoitetun f#-äänen oikealla vai vasemmalla kädellään, mutta tahdissa 5 Bb¹ on ainakin niin kaukana oikean käden ab-sävelestä, että bassoääni on varmastikin yksin.

Yksittäisten bassosävelten äänialat eli rekisterit, joissa Powell niitä käyttää, ovat tulkintani mukaan Hallucinations-kappaleessa matalasta F¹-sävelestä ylös tahdista 130 löytyvään pieneen b:hen asti. Oblivions-kappaleessa alin yhden äänen bassosävel on Eb¹ ja ylin puolestaan tahdissa 92 oleva pieni bb.



Esimerkki 17: Yhden sävelen bassoäänten äänialat Powellin soitossa

Toinen vasemman käden säestystapa tunnetaan jazzpianistien parissa yleisesti nimellä "*Bud Powell voicings*" (Levine 1989, 162–164) eli Bud Powell -sointuhajotukset. Tällöin Powell käyttää bassoäänien lisäksi terssiä tai septimiä muodostamaan soinnun karakteriä. Tämän sointutyyppin etuna on, että se voidaan soittaa hyvinkin matalalta ilman, että ääni menee puuroiseksi.



Esimerkki 18: Hallucinations, tahdit 39–42

Esimerkin 18 tahdeissa 39–40 ovat soinnut järjestyksessä Fmaj7, Bb7, Am7 ja D7. Tällöin näissä Powellin vasemman käden sointuhajotuksissa ovat bassoäänien lisäksi järjestyksessä ensin terssi, septimi, septimi ja lopuksi terssi. Väliäänien äänenkuljetus on tyylikästä ja pienin intervalein kulkevaa.

Powellin kahden äänen sointuhajotusten äänialat tutkimuskohteena olevissa kahdessa kappaleessa ovat pohjasävel+terssi -sointuhajotusten osalta matalasta $A^1+c^\#$ - yhdistelmästä ylös peräti $d+f^\#1$ -sointuhajotukseen asti ja pohjasävel+septimi -sointuhajotusten osalta matalasta $Eb+db$ -yhdistelmästä ylös $f^\#+e^1$ -sointuhajotukseen asti.



Esimerkki 19: Kahden sävelen sointuhajotusten äänialat Powellin soitossa

Äänialojen ääripäät esiintyvät kuitenkin Powellin soitossa harvinaisuutena. Hän pysyttelee pääasiassa hieman rajoitetummassa äänialassa välttämällä äänen puuroutumista tai muuttumista liian ohueksi, ja käyttää luonnollisesti alemmas mentäessä herkemmin pohjasävel+terssi- ja ylemmäs mentäessä pohjasävel+septimi -yhdistelmiä.

Lisäksi Powell käyttää silloin tällöin ehkä lähinnä äänenkuljetussyistä myös esimerkiksi pohjasävel+kvintti- tai kvintti+terssi -tyyppisiä harmonioita, mutta niitä esiintyy tutkimuskohteena olevissa kahdessa kappaleessa suhteellisen harvoin (katso nuottiesimerkkiä 20).

Esimerkki 20: Hallucinations, tahdit 87–94

Esimerkin 20 tahdissa 89 Bbm7-soinnun pohjasävel+septimi -sointuhajotus purkautuukin Eb7-soinnuksi, jossa on vain kvintti+terssi. Tämä etenee edelleen D7-sointuun, josta yhä tahdin 90 alussa puuttuu pohjasävel. Tahdin 92 puolivälissä on puolestaan Gb7-sointuna pohjasävel+kvintti -yhdistelmä.

6.2 Vasemman käden säestyskuvioiden muodostaminen ja analyysi

Tässä työssäni käytän *vasemman käden säestyskuviota* terminä rytmiseen tunnistettavuuteen ja toistoon perustavalle selkeälle idealle, joka on mahdollista hahmottaa Powellin vasemman käden rytmilinjasta. Lähestymistapani on motiivianalyttinen, ja muita vaihtoehtoisia termejä olisivat esimerkiksi *motiivi*¹¹ ja *fraasi*¹². *Motiivi* käsitteenä on mielestäni hyvin lähellä tutkimaani ilmiötä eli Powellin vasemman käden säestysideoita, jotka ovat usein hyvin lyhyitä ja ytimekkäitä, yksinkertaisimmillaan koostuen jopa yhdestä ainoasta äänestä. Termillä *motiivi* on kuitenkin historiallista painolastia klassisen musiikin analysointiperinteestä ja esimerkiksi 1800-luvun oopperan *Leitmotif*-käsitteestä. Toisaalta käsite *fraasi* taas sisältää melodista konnotaatiota

¹¹ Motiivi on lyhyt musiikillinen idea. Se on joko melodinen, harmoninen tai rytmisen tai mikä tahansa näiden yhdistelmistä. Motiivia pidetään yleisesti lyhyimpänä mahdollisena teeman tai fraasin osana, joka silti säilyttää oman identiteettinsä. (Drabkin 2009.)

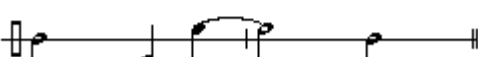
¹² Fraasi on pidempi kuin motiivi mutta lyhyempi kuin taite (Grove Music Online 2009).

vastakohtana Powellin vasemman käden kuvioille, joiden pääasiallinen määräävä tekijä minulle on rytmi.

Jazzmusiikissa on myös käsite *lick*, joka on improvisoivan jazzmuusikon ilmaisuun eli sanavarastoon kuuluva tunnistettava melodinen ja myös rytmisen musiikillinen idea. Osa näistä lickeistä voi olla lainattu muilta soittajilta, osa puolestaan voi olla itse keksittyjä. (Witmer 2009b.) Powellin vasemman käden kuviot eivät mielestäni kuitenkaan ole myöskään lickejä siinä mielessä kuin yleensä tarkoitetaan, vaan ne ovat enemmän soolopianonsoiton vasemman käden käytön keinoja tai *strategioita*, joilla "säilytään hengissä" haastavassa tilanteessa ja luodaan etupäässä rytmistä monipuolisuutta. Päätän siis kutsua niitä *vasemman käden säestyskuvioiksi*.

Powellin säestyskuvioiden pääasiallinen määrittävä tekijä on siis minulle rytmisen toisto. Lisäksi muutamassa yhteydessä säestyskuvioon yhdistyy myös tunnistettavuutta sointuhajotusten tasolla. On huomattava, että esimerkiksi Laukkasen (2005) työssään käyttämiä afrokuubalaisia rytmisiä avainsoluja löytämäni säestyskuviot eivät pääasiassa edusta. Tutkimusaineisto on myös työssäni tässä suhteessa melko suppea, joten en oikeastaan voi vedota tilastollisiin menetelmiinkään. Tapa, jolla olen nämä säestyskuviot tekstuurista poiminut, on siis hyvin subjektiivinen ja intuitiivinen. Olen silti varma, että myös muut jazzmuusikot poimisivat Powellin rytmilinjasta säestysideat samaan tapaan kuin minäkin.

Erotan kappaleiden Hallucinations ja Oblivion teema- ja soolochoruksista yksitoista erilaista *vasemman käden säestyskuviota*, joita Powell käyttää mielestäni harkitusti toisaalta soittaen niitä toisinaan tietoisesti peräkkäin ja toisaalta vaihdellen niitä taitavasti ja saaden aikaan vaihtelevaa rytmiiikkaa. Ne on kuvattu seuraavassa nuottiesimerkissä 21.

<p>1. RYTMINPITOKUVIO</p> 	<p>9. TESILLO PÄÄIKKULTA</p> 
<p>2. RYTMINPITOKUVIO</p> 	<p>10. TESILLO SIVUOSKULTA</p> 
<p>3. RYTMINPITOKUVIO</p> 	<p>11. PÄÄIKKU JA TÄHDIN 4 KOROSTUVAT</p> 
<p>4. PÄÄIKKUN ENNAKKO JA SYNKOOPPI</p> 	
<p>5. CHARLESTON PÄÄIKKUN ENNAKOLLE</p> 	
<p>6. PÄÄIKKU JA HEIKKO ISKU PERÄKKÄIN</p> 	
<p>7. CHARLESTON SIVUOSKULLE</p> 	
<p>8. POWELL TUENAROUND</p> 	

Esimerkki 21: Powellin vasemman käden säestyskuviot

6.2.1 Rytmipitokuvio 1

Rytmipitokuvio 1 on äärimmäisen suoraviivainen rytmipitovaihtoehto, joka jättää paljon tilaa oikeankäden melodialinjojen rakenteluun.

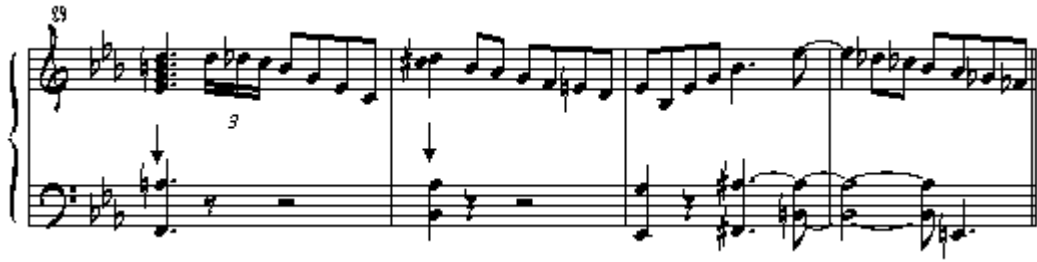
Esimerkki 22: Oblivion, tahdit 57–64

Nuottiesimerkissä 22 on selkeä neljän tahdin jakso tahdeissa 60–63, joissa Powell iskee vasemmalla kädellään tahdin ykköselle kahden äänen sointuhajotuksen lyhyenä neljäsosana tahdin alkuun. Tätä säestyskuviota ei löydy Hallucinationsista, joten tämä sinänsä rytmisesti jännitteetön komppaustapa kertoo Oblivionin nopeasta temposta.

On myös huomionarvoista, että paikat, joissa Powell sitä käyttää, ovat usein tahdit taiterajalle saavuttaessa eli turnaroundit. Tätä komppia löytyy Oblivionin turnaround-tahdeissa 29–31, 60–63, 75, 77–79, 93–94 ja 141–142. Turnaround-tahtien lisäksi rytmipitokuvio 1 esiintyy tulkintani mukaan vain kerran, nimittäin tahdeissa 68–69.

Oblivion-kappaleessa Powell siis usein yksinkertaistaa säestyskuviotaan taiterajalle saavuttaessa. Esimerkiksi yllä olevan nuottiesimerkin 22 tahdeissa 57–58 hän ottaa suuria riskejä soittaessaan tiheää vasemman käden rytmia ja iskiessään yhdessä oikean käden kanssa voimallisen tresillo¹³-kuvion, johon musiikin virta hetkeksi pysähtyy. Jännite purkautuu hetken päästä tahdeissa 60–63 mainittuun suoraviivaisempaan ja jännitteettömämpään rytmipitokuvioon 1.

Käsien yhteistoiminnan kannalta tarkasteltuna rytmipitokuvio 1 esiintyy kahdessa eri roolissa. Se yhdistyy joko kahdeksasosalinjaan, kuten nuottiesimerkissä 22 havaittiin. Kuitenkin toisaalta siihen liittyy usein voimakas, sykkeen mittainen tai pidempi isku oikean käden melodialinjassa (katso nuottiesimerkki 23).



Esimerkki 23: Oblivion, tahdit 29–32

Kaikissa yhteyksissä rytmipitokuvio 1 tuottaa oikean käden kanssa paljon *yhtäaikaista* rytmikkaa tahdin pääiskulle.

6.2.2 Rytmipitokuvio 2

Rytmipitokuvio 2 esiintyy molemmissa tutkimuskohteena olevissa kappaleissa, Hallucinationissa tahdeissa 22–24 ja 80–82 sekä Oblivionissa tahdeissa 53–56, 98–99 ja 111. Kuten rytmipitokuvio 1, se on myös suoraviivainen, rytmisesti jännitteetön säestyskuvio, joka liikkuu puolinuotein tahdin pää- ja sivuiskulla.¹⁴

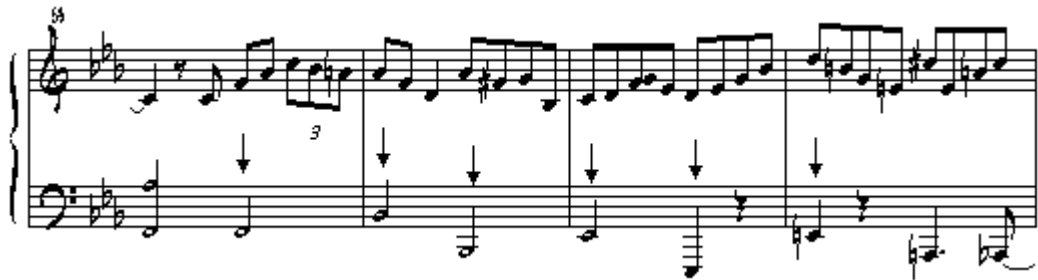
Hallucinationissa siihen liittyy molemmissa tapauksissa monotonista, jopa yksitoikkoista samoille iskuille osuvaa rytmikkaa, kuten havaitaan nuottiesimerkistä 24.



Esimerkki 24: Hallucinations, tahdit 79–82

¹³ Tresillo-kuvio on Laukkasen (2005, 34–35) työssään käyttämä afrokaribialainen rytmikuvio. Se koostuu kahdesta peräkkäisestä pisteellisestä neljäsosasta, joita seuraa vielä yksi neljäsosa.

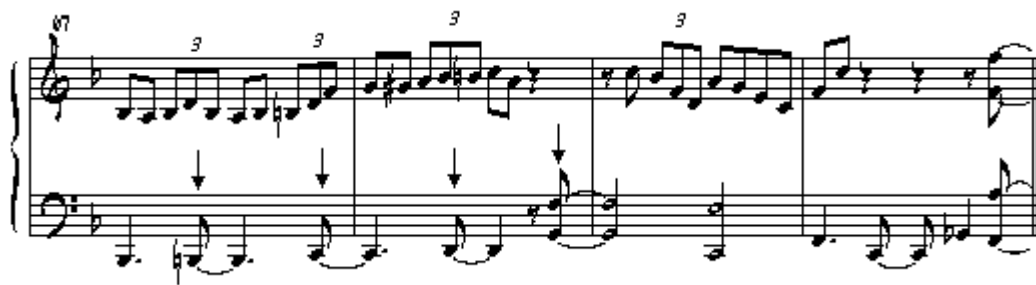
Oblivionin tahdeissa 53–56 (esimerkki 25) säestyskuvio sen sijaan liittyy rytmisesti polveilevampaan kahdeksasosalinjaan, jonka olenkin valinnut pedagogisen liiteosion harjoitteen materiaaliksi.



Esimerkki 25: Oblivion, tahdit 53–56

6.2.3 Rytmipitokuvio 3

Seuraava rytmipitokuvio eli peräkkäiset synkoopit pää- ja sivuiskun ennakolla löytyy vain Hallucinationista, mutta siellä se esiintyy jatkuvasti ja löytyy ainakin tahdeista 20–21, 43–45, 48, 58–59, 61–62, 67–68, 72–73 ja 91–94¹⁵. Nopea tempo on ilmeisimmin karsinut synkoopin käytön Oblivionista. Nuottiesimerkin 26 tahdeissa 67–68 Powell käyttää asteittain nousevia yksittäisiä bassoääniä melodian säestämiseen.



Esimerkki 26: Hallucinations, tahdit 67–70

Rytmipitokuvio 3 näyttää liittyvän yleensä rytmisesti polveilevaan ja vaihtelevaan kahdeksasosalinjaan. Kaikissa tahdeissa, joista sen löysin, ainakin osa vasemman käden komppi-iskuista osuu *eri aikaan* kuin oikean käden rytmiset heikotkaan painotukset. Tämä

¹⁴ Olen kuullut myös Oscar Petersonin käyttävän tätä säestystä up-tempoisissa soolopianokappaleissaan.

¹⁵ Rytmipitokuvion 3 vasemmankäden rytmikkaa käytti tunnetusti Red Garland säestäessään itseään yhtyesoitossa.

komppaustapa toimii siis Hallucinationsissa rytmistä hajontaa käsien välillä synnyttävänä tekijänä.

6.2.4 Pääiskun ennakko ja synkooppi

Neljäntenä säestyskuviona esittelen synkoopipitoisen komppi-idean, jossa on perättäiset pääiskun ja heikon iskun ennakot. Se löytyy vain Hallucinationsista, ainakin tahdeista 50–51, 70–71 ja 106–108, vaikka muissakin Hallucinationsin tahdeissa on rytmikkaa, joka voitaisiin tulkita säestyskuvion 4 mukaisesti.

Tahdeissa 106–108 säestyskuviokuva numero 4 esiintyy kaksi kertaa peräkkäin yhdistyen ketjuksi itsensä kanssa (katso nuottiesimerkki 27).

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, labeled '104', shows a treble and bass staff with a complex rhythmic pattern involving triplets and syncopation. The second system, labeled '107', continues this pattern. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, illustrating the intricate rhythmic structure of the piece.

Esimerkki 27: Hallucinations, tahdit 103–110

Soolochorus 3 alkaa tahdissa 103 kvartti-intervalliin perustuvalla sekvenssillä, joka tihentyy rytmisesti laskeutuessaan alaspäin. Tahdeissa 106–107 säestyskuvion 4 muodostaa ensin Bb7 pohjasävel+septimi -sointuhajotus, joka muuttuu Bdim pohjasävel+septimi -yhdistelmäksi. Tahdeissa 107–108 säestyskuviokuva toistuu, nyt C-duuri -soinnulla, jonka muodostaa kvintti-intervalli, ja sitä seuraavalla D7-soinnulla, jossa on pohjasävel+terssi -sointuhajotus. Tässä yhteydessä yksikään säestyskuvion 4 iskuista ei osu oikean käden rytmilinjan kanssa samaan aikaan, eli seurauksena on hyvin *eriaikaista* rytmikkaa.

Hallucinationsin tahdeissa 50–51 säestyskuvio numero 4 yhdistyy puolestaan ketjuksi seuraavan säestyskuvion numero 5 (charleston¹⁶ pääiskun ennakolle) kanssa (katso nuottiesimerkki 28).

Esimerkki 28: Hallucinations, tahdit 47–54

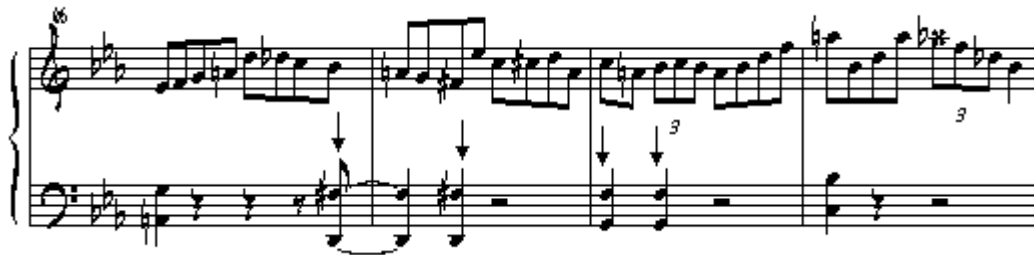
Esimerkissä 28 tahdin 50 viimeiseltä kahdeksasosalta lähtevä kahden synkoopin ketju Bb7-soinnun pohjasävel+septimi -sointuhajotuksella muodostaa synkopoivan rytmisen kuvion (säestyskuvio numero 4), jota Powell heti varioi ja lieventää rytmistä jännitystä seuraavassa tahdissa muuttamalla kuvion pääiskun synkoopilta lähteväksi charlestoniksi (säestyskuvio numero 5). Jälleen säestyskuvion 4 yhteydessä syntyy pelkästään eriaikaista rytmiiikkaa (vaikka puolestaan säestyskuvion 5 jälkimmäinen isku osuu oikean käden rytmilinjan vahvalle iskulle).

Hallucinationsin tahdeissa 70–71 säestyskuvion 4 iskut tulevat voimallisesti yhtä aikaa myös oikeasta kädestä, mutta tahdeissa 50–51 ja 106–108 vasemman käden rytmiiikka osuu *eri aikaan* kuin oikea käsi ja ilmassa on jopa riskinottoa. Voidaan siis todeta, että säestyskuvio 4 synnyttää usein – mutta ei aina – *eriaikaista* rytmiiikkaa.

¹⁶ Charleston-kuvio on Laukkasen (2005, 30–32) mukaan jazzmusiikin yksinkertaisin ja keskeisin rytmien kuvio. Se koostuu pisteellisestä neljäsosasta ja sitä seuraavasta kahdeksasosasta. Charleston voi myös alkaa milältä tahdinosalta tahansa.

6.2.5 Charleston pääiskun ennakolle

Kuten edellisessä alaluvussa 6.2.4 havaittiin, Powellilla on silloin tällöin taipumus soittaa samantyyppisiä tai lievästi varioivia säestyskuvioita ketjussa peräkkäin. Nuottiesimerkissä 28 (edellä) havaittiin, että säestyskuvio 4 ja 5 yhdistyvät peräkkäisissä tahdeissa. Kappaleessa Oblivion säestyskuvio 5 eli charleston pääiskun ennakolle yhdistyy ketjuksi puolestaan säestyskuvion 6 (pääisku ja heikko isku peräkkäin) kanssa.



Esimerkki 29: Hallucinations, tahdit 65–68

Nuottiesimerkissä 29 on tahdeissa 65–66 pääiskun ennakolta lähtevä charleston-kuvio, jonka muodostaa kaksi D7 pohjasävel+terssi -sointuhajotusta (säestyskuvio 5). Heti seuraavassa tahdissa Powell lieventää rytmistä jännitettä siten, että D7-sointu purkautuu pääiskulle ja heikolle iskulle kahteen peräkkäiseen g-molli-sointuun, joissa on pohjasävel+septimi -sointuhajotus (säestyskuvio 6).

Hallucinationissa säestyskuvio 5 löytyy ainakin tahdeista 51–52 ja 82–83; Oblivionissa puolestaan tahdeista 36–37, 65–66, 69–71, 82–83 ja 89–90. Täsmälleen yhtäaikaista rytmikkaa esiintyy Oblivionissa tahdeissa 70–71 ja 82–83, joissa säestyskuvion 5 molemmat äänet osuvat *samaan aikaan* oikean käden iskuille. Muissa yhteyksissä säestyskuvio 5 tuottaa hyvinkin *eriaikaista* rytmikkaa.

6.2.6 Pääisku ja heikko isku peräkkäin

Iskevä ja energinen säestyskuvio 6 löytyy vain Oblivionista¹⁷, jossa se esiintyy yksinään mutta yhdistyy muutaman kerran säestyskuvion 5 kanssa, kuten nuottiesimerkissä 29 (yllä) havaittiin. Säestyskuvio 6 löytyy tahdeista 67, 81, 91, ja 110. Siihen yhdistyy

¹⁷ Olen kuullut säestyskuvioita 6 myös Powellin yhtyekomppauksessa up-tempossa.

poikkeuksetta kaikilla kerroilla täysin samantyyppinen melodiafraasi, jollainen nähdään paitsi nuottiesimerkissä 29 (edellä) myös seuraavan nuottiesimerkin 30 tahdissa 91.



Esimerkki 30: Oblivion, tahdit 89–92

Oikean käden melodiafraasissa on selvästi havaittavaa aktiivisuutta vasemman käden iskujen kanssa, vaikkakaan ei aina Laukkasen analyysimetodin mukaista yhtä vahvaa tai kahta heikkoa subjektiivista painoa. Tahdissa 91 on oikeassa kädessä ensin pääiskulla melodian yläkäännöspiste. Toisella neljäsosalla on trioli-pohjainen korukuvio, joka tuottaa kuulonvaraisesti havaittavan rytmisen ja äänenvoimakkuudellisen tihentymän ja sitä kautta (heikon) subjektiivisen painon *samaan aikaan* kuin vasemman käden isku.

6.2.7 Charleston sivuiskulle

Säestyskuvio 7 esiintyy taitteenomaisesti Hallucinationsin tahdeissa 55–58, joissa siihen liittyy lähes pelkästään *samaan aikaan* osuvaa rytmikkaa oikean käden kanssa (katso nuottiesimerkki 31).



Esimerkki 31: Hallucinations, tahdit 55–58

Esimerkin 31 tahdeissa Powell luo sekvenssin, joka on rytmisesti jopa yksitoikkoinen. Toisaalta se kuitenkin luo kuulijalle helpomman tarttumapinnan rytmikkaan, josta siis

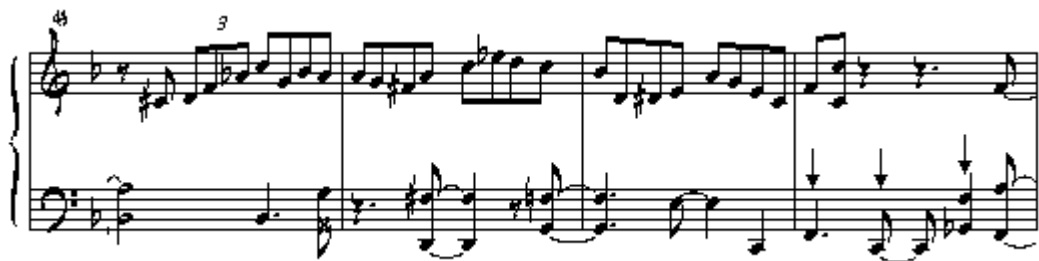
totutusta poiketen puuttuvat basso ja rummut. Heti seuraavissa tahdeissa 59–63 Powellin komppaus onkin (kuin vastaukseksi edelliseen kommenttiin) erittäin synkopoitua.

Säestyskuvio 7 löytyy myös Hallucinationissa ainakin tahdistä 17 ja Oblivionissa tahdeista 31, 104 ja 107, joissa kaikilla kerroilla on merkittävää *samaan aikaan* olevaa rytmiiikkaa.

6.2.8 Powell turnaround

Säestyskuvion numero 8 olen nimennyt Powell turnaroundiksi yksinkertaisesti siitä syystä, että Hallucinationsin melkein kaikki turnaroundit perustuvat tämän kuvion rytmiiikkaan. Kun palautetaan mieliin luvun 5.4 Powellin vasemman käden käytön kolme eri roolia, säestyskuvio 8 on esimerkki kategoriaan 3 kuuluvista rytmisistä vastauksista.

Säestyskuvio 8 löytyy Hallucinationin tahdeista 46, 54, 70, 78, 86 ja 110, joissa se toimii aina yksinään ilman oikeaa kättä, sekä tahdeissa 88, 90 ja 120, joissa se toimii melodialinjan säestyksenä synnyttäen täysin yhtäaikaista rytmiiikkaa. Samoin säestyskuvio 8 esiintyy kerran Oblivionissa tahdissa 35, jossa se toimii myös rytmisenä vastauksena.



Esimerkki 32: Hallucinations, tahdit 43–46

Nuottiesimerkin 32 tahdissa 46 on ensimmäisen asteen sointu F, jota edustavat bassoäänät F ja C. Niitä seuraa viidennen asteen tritonuskorvauksena toimiva Gb-sointu, joka on muuntunut normaalista dominanttiseptimisoinnusta maj-septimisoinnuksi. Powellin turnaroundit ovat jopa sointuhajotusten osalta Hallucinations-kappaleessa aina lähes identtisiä, eli ainakin tuona levytyksen hetkenä se on ollut hänelle lähes automatisoitunut säestyskuvio.

6.2.9 Tresillo pääiskulta

Säestyskuvio 9 tulee suoraan Laukkasen (2005, 34–35) rytmisistä avainsoluista ja on iskevä tresillokuvio pääiskulta. Se löytyy Hallucinationissa tahdeista 116 ja 123, ja Oblivionissa tahdeista 13, 58, 102 ja 125. Oblivionin tahdeissa 13 ja 125 teeman aikana se toimii kategorian 3 rytmisenä vastauksena, mutta muissa yhteyksissä siihen liittyy aina hyvin painokasta *samaan aikaan* osuvaa rytmiiikkaa.

Esimerkki 33: Oblivion, tahdit 53–60

Nuottiesimerkin 33 alemmalla kaksoisviivastolla tahdissa 58 olevat kolme iskua muodostavat tresillon pääiskulta eli säestyskuvion numero 9 (katso selventävät nuolet). Melodialinjassa sitä vastaavat selkeät rytmiset painotukset; ensin pääiskulla melodian yläkäännöspiste, sivuiskun synkoopilla toinen melodian yläkäännöspiste ja vieläpä tahdin neljännellä neljäsosalla kolmas melodian yläkäännöspiste.

Esimerkissä 33 on jälleen tilanne, jossa Powellin komppauksessa samantyyppiset säestyskuviot ketjuuntuvat. Ylemmällä kaksoisviivastolla tahdissa 56 alkaa nimittäin säestyskuvio 10 eli tresillo sivuiskulta, joka ketjuuntuu mainitun säestyskuvion 9 kanssa.

6.2.10 Tresillo sivuiskulta

Säestyskuvio 10 eli tresillo sivuiskulta löytyy Hallucinationissa tahdeista 1–2, 9–10, 25–26, 60–61, 118–119 ja 127–128, ja Oblivionissa tahdeista 36–37, 56–57, ja 87–88. Edellä olevasta nuottiesimerkistä 33 havaitaan, että siinä Oblivionin tahdeissa 56–57 säestyskuvion 10 iskuja vastaavat jälleen oikean käden melodian yläkäännöspisteet, eli tällä kohtaa säestyskuvio 10 tuottaa *samanaikaista* rytmiiikkaa.

Muutoin säestyskuvio 10 toimii päinvastoin kuin säestyskuvio 9: Hallucinationsin teeman aikana tahdeissa 1–2, 9–10, 25–26 ja 127–128 sekä Oblivionin tahdeissa 56–57 siihen liittyy täsmälleen *samaan aikaan* olevaa rytmiiikkaa, mutta muulloin se tuottaa yleensä *eri aikaan* olevaa rytmiiikkaa käsien välille.

Esimerkki 34: Oblivion, tahdit 85–88

Nuottiesimerkissä 34 tahdeissa 87–88 säestyskuvion 10 muodostavat kolme nuolilla merkittyä iskuja. Oikean käden linjassa on asteittain laskeva kahdeksasosaketju, jossa ei tapahdu mitään mainittavia melodisia liikkeitä. Näin käsien välille syntyy *eriaikaista* rytmiiikkaa nimenomaan vasemman käden iskujen vastakohtaisuuden kautta.

6.2.11 Pääisku ja tahdin 4 korostuvat

Lopuksi tarkastelen taitteenomaista säestyskuviota 11, jonka olen poiminut kappaleen Oblivion tahdeista 49–52. Säestyskuvio on sinänsä iskupainotteinen, mutta luo yhdessä oikean käden kanssa nerokkaan rytmisen ja melodisen tunnelman. Sitä seuraavissa neljässä tahdissa Powell taas käyttää rytmipitokuviota 2, kuten nuottiesimerkistä 35 käy ilmi. Tämä onkin hieno esimerkki tavasta, jolla Powell käyttää säestyskuviota *taitteenomaisesti* luomaan rakenteellista selkeyttä.

49 *7 RH NOTE 8 HARDLY HADBLE

56

Esimerkki 35: Oblivion, tahdit 49–56

Esimerkistä 35 havaitaan, että säestyskuvio 11 tuottaa jossain määrin *yhtäaikaista* rytmikkaa oikean käden kanssa, vaikkakin osa kuviosta toimii kategorian 3 tyyppisenä rytmisenä vastauksena.

6.2.12 Säestyskuvioden erilaiset roolit käsien yhteistoiminnassa

Yhteenvedona totean, että vasemman käden säestyskuvioilla on jossain määrin selkeät, erilaiset profiilit käsien yhteistoiminnan suhteen, vaikka hajontaa suuntaan ja toiseen esiintyy. Säestyskuvioden roolit voidaan taulukoida suuntaa antavasti, kuten taulukosta 9 havaitaan.

Taulukko 9: Powellin säestyskuvioiden luokittelu

Käsien <i>saman aikaisuutta</i> synnyttävät säestyskuviot	Käsien <i>eri aikaisuutta</i> synnyttävät säestyskuviot	Rytminen vastaus <i>eri aikaan</i>
Sk 1		
Sk 2 (jossain määrin)		
	Sk 3	
	Sk 4 (jossain määrin)	
	Sk 5 (jossain määrin)	
Sk 6		
Sk 7		
Sk 8 (muulloin)		Sk 8 (turnaroundissa)
Sk 9 (muulloin)		Sk 9 (Oblivionin teema)
Sk 10 (Hallucinationsin teema)	Sk 10 (muulloin)	
Sk 11 (jossain määrin)		Sk 11 (jossain määrin)

Taulukossa 9 lyhenne *Sk* = säestyskuvio.

7 TUTKIMUSTULOKSET JA POHDINTA

Tutkimukseni keskeisimmät ja mielenkiintoisimmat tutkimustulokset olivat seuraavat:

- a) Oblivion-kappaleen erittäin matala synkopoivuus (23 %)
- b) Muodostettujen synteesirivien täydellinen erilaisuus
- c) Vasemman ja oikean käden epäitsenäinen toiminta (72-73 % iskuista yhtä aikaa)
- d) 11 muodostettua Powellin vasemman käden säestyskuviota

Pääluvussa 2 esittelin 10 tutkimuskysymystä, joihin seuraavassa vastaan. En kuitenkaan etene numerojärjestyksessä, vaan vastaan niihin vapaasti pohtien.

Ensimmäinen tutkimuskysymys oli *tutkia Powellin vasemman käden iskullisten ja synkopoitujen rytmien suhdetta*, ja mielestäni vastaus tähän kysymykseen oli yllättävä. Vaikkakin Hallucinations-kappaleen vasemman käden synkopoivuus oli suurin piirtein odottamaani luvuilla eli keskimäärin 59 %, mikä sopii myös Laukkasen (2005) ja Säily (2007) tutkimusten tuloksiin, hieman nopeammassa tempossa (275 im) soitetussa Oblivionissa synkopoivuus oli hyvin matalaa eli vain 23 %. Etukäteen ajattelin, että tempo ei Oblivionissa kuitenkaan olisi niin nopea, että se vaikuttaisi näin dramaattisesti synkopoivuuteen. Toisaalta on myös oman soiton kannalta helpottavaa oivaltaa, että nopeassa tempossa on myös lupa soittaa komppilyöntejä iskullisesti (eikä pelkästään soolopianosoitossa vaan myös yhtyekomppauksessa).

Seitsemäs tutkimuskysymys oli *tutkia iskullisten ja synkopoitujen rytmien suhdetta myös Powellin oikeassa kädessä*. Tämän kysymyksen vastaus oli myös mielenkiintoinen useammalla tasolla. Ensinnäkin Hallucinations-kappaleen synkopoivuus oli oikean käden osalta keskimäärin 38 %. Vaikka se on kohtuullisen synkopoitua odotusten mukaan, on se silti selvästi iskupainotteisempaa kuin vasen käsi. Oikean käden rytmilinjan iskullisuus vieläpä lisääntyi soolon loppua kohden nousten lopulta 31 %:iin.

Kun kuunnellaan Powellin soittoa levyltä, Hallucinations kuulostaa synkopoivalta ja nerokkaasti etenevältä taiteelliselta kokonaisuudelta, jossa on suorastaan hurjaa riskinottoa ja synkopointia. Kuitenkin muutamat sekvenssinomaiset taitteet oikean käden melodialinjassa tarttuvat korvaani ympäröivästä tekstuurista muita paljon iskullisempina ja "laatikkomaisempina". Näitä ovat tahdit 17–24, 55–58, 79–82, 87–90 ja 111–114. Vaikka

ne esityksen kokonaisuudessa eivät häiritse, vaan luovat päinvastoin selkeyttä tavallisuudesta poikkeavaan esitystilanteeseen, josta puuttuvat basso ja rummut, ehkä juuri erityisesti nämä tahdit tuovat iskupainotteisuutta tilastoon.

Oblivion-kappaleen oikean käden rytmilinjan synkopoivuus on puolestaan täsmälleen sama kuin vasemman käden eli 23 %. Kun kuunnellaan levytä puolestaan Oblivion-kappale, se on suorastaan pyörryttävän nopea taiteellinen kokonaisuus, jossa riskinottoa ei ole niinkään synkopoivuus, koska sitä ei ole samassa määrin kuin Hallucinationsissa, vaan loogisen tyylikäs melodialinjojen ja koko kappaleen eteneminen hurjassa tempossa ilman basson ja rumpujen apua. Powellin soiton melodialinjoista nousee esille usein melodian yläkäännöspisteille osuvat äänenvoimakkuudeltaan ympäristöä voimakkaammat aksentit, jotka ovat etupäässä *iskullisilla* sävelillä. Ehkäpä pitkät kahdeksasosalinjat ja juuri iskullisille tahdinosille osuvat melodian yläkäännöspisteet tuovat oikean käden rytmilinjaan 76 %:in iskupainotteisuuden.

Vastatessani tutkimuskysymyksiin numerot 1 ja 7 tulini samalla osittain vastanneeksi myös viimeiseen eli kymmenenteen tutkimuskysymykseen: *Ovatko havaitut ilmiöt temposidonnaisia, eli muuttuuko Powellin rytmiiikka siirryttäessä medium up -temposta up-tempoon?* Rytmilinjojen synkopoivuus ainakin siis muuttui selkeästi.

Samoin muodostaessani kahdeksan tahdin mittaisen synteesisirivin Säilyn esimerkin mukaisesti kummastakin kappaleesta, tempon vaikutus iskullisuuteen ja synkopoivuuteen nousi konkreettisesti esiin. Tutkimuskysymys numero 2 oli tutkia, *mille tahdinosille Powellin komppaus tilastollisesti ajoittuu ja mikä on tilastollinen synteesisirivi hänen komppauksessaan?* Synteesisirivit paljastivat nuottikirjoituksen muodossa, että kun Hallucinationsin komppaus oli keskimäärin melko synkopoitua, Oblivionin synteesisirivissä ei ollut enää yhtä ainoaa synkooppiä ja oli muutenkin äärimmäisen suoraviivaista ja iskupainotteista.

Tutkimuskysymys numero 8 oli tutkia, *kuinka eriaikaista/samanaikaista vasemman ja oikean käden rytmiiikka tilastollisesti on eli kuinka itsenäisesti/epäitsenäisesti kädet toimivat.* Aloitin tarkastelun vasemman käden rytmilinjasta käsin ja vertasin, kuinka monella vasemman käden iskulla oli *samanaikaisesti* oikean käden painotus; joko Laukkasen metodin mukainen vahva tahi vähintään kaksi heikkoa subjektiivista painoa, mutta myös toisaalta mitä tahansa heikkoakin subjektiivista painoa osoittavaa aktiivisuutta. Vastaus yllätti minut. Molempien kappaleiden suhdeluku oli samanlainen eli

60-63 % vasemman käden iskuista osui hetkellä, jolloin oikeassa kädessä oli ainakin heikko subjektiivinen painotus eli jonkinlaista rytmistä aktiivisuutta havaittavissa. Kun lisäksi vielä poistin vasemman käden iskuista ne, jotka edustivat *rytmisiä vastauksia oikean käden melodialinjan tauoille*, 72-73 % Powellin käsien yhteistoiminnasta paljastui epäitsenäiseksi. Tämä oli jälleen huojentava tieto omaa soittoani ajatellen. Soolopianotilanteessa minun ei ehkä tarvitsisikaan pyrkiä käsien eriaikaiseen rytmiiikkaan, vaan voisin ehkä keskittyä muihin asioihin kuten melodialinjan muodostamiseen tai vasemman käden säestyskuvioiden dramaturgiaan. Lisäksi voisin ehkä jopa tuoda esiin selkeitä rytmisiä lausekkeita molemmista käsistä *tarkoituksellisesti* yhtä aikaa.

Keskeisenä tutkimustuloksena olivat muodostamani 11 Powellin vasemman käden säestyskuvioita, jotka ovat vastaukseni viidenteen tutkimuskysymykseen: *Millaisia säestyskuvioita vasemman käden rytmilinjasta löytyy?* Ehkäpä tämä oli se alkuperäinen johtoidea, kun aloin hahmotella tätä tutkimustyötäni. Kyseessä on tyypillinen jazzmuusikon tapa opetella jazzin kieltä kuuntelemalla suoraan levyiltä jonkin ihailmansa jazzmuusikon soittoa. Niinpä muodostin transkriptioiden pohjalta 11 erilaista *Powellin vasemman käden säestyskuvioita*, jotka vaihtelivat yhdestä ainoasta lyhyestä iskusta pidempiin kolmen tai neljän sävelen motiivin tyyppisiin säestysratkaisuihin. Paljastui, että Powellilla on tapana soittaa lievästi varioivia säestyskuvioita ketjussa peräkkäin. Samoin hän luo usein esimerkiksi neljän tahdin mittaisia taitteenomaisia jaksoja käyttäen jotain tiettyä säestyskuvioita, jonka hän sitten kappaleen dramaturgiaa (vaistomaisesti) rakentaen vaihtaa johonkin toiseen ja kenties vastakohtaista rytmistä sisältöä tuottavaan säestyskuvioon. Myös tempon nopeutuminen vaikutti säestyskuvioiden esiintymiseen siten, että synkopoivimmat säestyskuviot puuttuivat up-tempoisesta Oblivionista.

Säestyskuvioihin liittyi myös tutkimuskysymykseni numero 9, eli *onko eriaikaisuus/samanaikaisuus mahdollista tunnistaa yksittäisen vasemman käden säestyskuvion tasolla*. Vastauksena on, että säestyskuvioilla oli näissä kahdessa kappaleessa tunnistettava rooli; jotkin kuviot tuottivat aina *samanaikaista* rytmiiikkaa ja jotkin puolestaan aina *eriaikaista* rytmiiikkaa. Osassa säestyskuvioita rooli vaihteli kumpaankin suuntaan. Soittajana tämä oli minulle myös vapauttava havainto. Se antaa myös minulle luvan rakentaa soolopianotilanteessa rytmisiä kuvioita, joissa kädet toimivat tiukasti yhdessä. Vasemman käden ei siis olekaan pakko tuottaa melodialinjalle vastakkaista rytmiiikkaa.

Tutkimuskysymys 3 oli tutkia, *millaisia rooleja Powellin vasemman käden käytössä voidaan erottaa*. Määrittelin kolme erilaista vasemman käden käyttötapaa, joita olivat *melodian säestäminen melodian rytmejä noudattaen, melodialinjan säestäminen lyhyin vasemman käden iskuin sekä rytmiset vastaukset oikean käden melodialinjojen tauoille*. Näiden roolien ymmärtämisen avulla käsien yhteistoiminnan tarkasteluun saatiin lisää syvyyttä.

Neljäntenä kysymyksenä oli tarkastella *Powellin vasemman käden sointuhajotuksia*, ja tältä osin vastaukset olivat odotettuja. Powell käytti pelkkien yksittäisten bassoäänten lisäksi kaikkien jazzpianistien tuntemia Bud Powell -sointuhajotuksia.

Lopuksi on jäljellä tutkimuskysymys numero 6, eli *millaisia pedagogisia harjoitteita löytämistäni Powellin säestyskuvioista voi tehdä*. Tähän vastaan liittämällä työni loppuun liiteosion, jossa on nuottiliitteenä tekemäni harjoitteet sekä harjoitusohjeet niitä varten. Kekseliäs lukija tietenkin voi halutessaan laatia itse omat harjoitteensa kuunnellessaan Powellin soittoa ja lukiessaan tätä työtä. Ehkä tekemistäni harjoitteista voi kuitenkin olla apua, jos joku haluaa kehittää omaan soolopianotyylinsä lisää joitakin Powellin soiton elementtejä.

Kun mietin tutkimukseni ja sen tulosten luotettavuutta ja toistettavuutta, on muistettava, että työni aineistonkeruumenetelmä eli *transkriptio* on menetelmänä osin subjektiivinen. En edes yritä väittää, että olen saanut aikaiseksi täysin yksiselitteisen nuotin näistä kahdesta levytyksestä. Muutamissa kohdin törmäsin rytmisiin tilanteisiin, joissa transkription tekijänä jouduin miettimään, miten Powell itse on mielessään tarkoittanut soittaa¹⁸. Erityisesti Oblivion-kappaleen teeman jotkin kahdeksasosat oli vaikea sijoittaa rytmisesti, ja samoin saman kappaleen tahdit 108–109, joissa komppi suorastaan kääntyy (minun tulkintani mukaan) ympäri. Tällaisessa epäselvässä tilanteessa ratkaisin asian niin, että olen muusikon vaistollani päättänyt asian tarkan notaation suuntaan tai toiseen, mutta olen merkinnyt epäselvän tilanteen mahdollisuuksien mukaan sanallisesti transkriptioon.

Samoin täytyy tietysti muistaa, että oikean käden rytmilinjan muodostumiseen ja sitä kautta tutkimustuloksiini vaikuttavat käyttämäni Laukkasen (2005, 44–48) melodian

¹⁸ Minulla olisi oikeastaan pitänyt olla käytettävissäni jokin rytmia ilmaiseva nuottipää, joka ilmaisisi äänen olleen suhteessa kappaleen peruspulssiin myöhässä tai etuajassa. En kuitenkaan ruvennut luomaan sellaista, sillä se ei ollut tämän tutkimustyön aihe. En siis tutkinut mikrofraseerausta, jota

analyysimenetelmän parametrit, joita olen vielä hieman muunnellut tarkoituksiani varten. Laukkanen itsekin toteaa, että toisenlaisella analyysimetodilla saatu tulos voisi olla erilainen. Toisaalta musiikkiteoksesta tehty analyysi on väistämättä aina puutteellinen. Tutkimusta tehdessäni minua useasti harmitti analyysimenetelmien jäykkyys ja se, että ne eivät pystyneet huomioimaan korvin kuultavan musiikin lukemattomia yksityiskohtia siten kuin olisin halunnut. Olen kuitenkin luottavainen siihen, että näilläkin puutteellisilla ja kaavamaisilla analyysimetoodeilla olen saanut näistä kappaleista irti jotain olennaista ja selkeästi tietoa lisäävää.

En löytänyt työtäni varten mitään aikaisempia tutkimuksia Powellista tai soolopianonsoiton rytmikasta. Rytmikkaahan on popjazzmusiikissa ylipäänsä ruvettu tutkimaan yhä enenevässä määrin. Tästä aiheesta voisikin keksiä paljon lisää tutkimusaiheita niin soolopianonsoiton kuin yhtyesoitonkin rytmikan saralla.

LÄHTEET

Analysoitava äänite

Powell, Bud 1994. (Huomautus: Äänitetty New Yorkissa 1949–1956.) The Complete Bud Powell on Verve. Disc 1 track 19 Oblivion. Track 21 Hallucinations. 314-521669-2. PolyGram Records.

Teksti- ja nuottilähteet

Backlund, Kaj 1983. Improvisointi pop/jazzmusiikissa. Helsinki: Musiikki Fazer.

Drabkin, William 2009. Motif-hakusana. Grove Music Online. (luettu 1.9.2009).

Grove Music Online 2009. Phrase-hakusana. (luettu 14.11.2009).

Haydon, Geoffrey 2002. Quintet of the Year. Lontoo: Aurum Press.

Hodeir, André 2009. Bebop-hakusana. Grove Music Online. (luettu 1.9.2009).

Laukkanen, Jere 2005. Afrikkalais- ja afrokaribialaisperäiset rytmiset avaimet sävelletyssä ja improvisoidussa jazzmelodiassa. Julkaisematon kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, jazzmusiikin osasto.

Levine, Mark 1989. The Jazz Piano Book. Sher Music Co.

Oksala, Y. 1973. Musiikin perusteet. II osa. Rytmioppi. Helsinki: Musiikki Fazer.

Paudras, Francis 1986. Dance of the Infidels, A Portrait of Bud Powell. New York: Da Capo Press. 1998. (alkuper. Danse des infidèles. 1986)

Robinson, J. Bradford 2009. Bud Powell -hakusana. Grove Music Online. (luettu 1.9.2009).

Safane, C.J. edited. 1978. Bud Powell. Important solos and tunes as played by the legendary jazz pianist. New York: Consolidated Music Publishers.

Schuller, Gunther 1986. The history of jazz; v. 1. Early jazz. New York: Oxford University Press, Inc.

Strunk, Steven 2009. Turnaround-hakusana. Grove Music Online. (luettu 13.11.2009).

Säily, Mika 2007. "Philly Joe" Jonesin jazz-rumpukomppaus. Improvisoitu säestys ja vuorovaikutus kappaleessa 'Blues for Philly Joe'. Pro gradu -työ. Helsingin yliopisto.

Witmer, Robert 2009a. Comp-hakusana. Grove Music Online. (luettu 13.11.2009).

Witmer, Robert 2009b. Lick-hakusana. Grove Music Online. (luettu 13.11.2009).

LIITTEET

Transkriptiot

LIITE 1: Transkriptio ja rytmilinja kappaleesta Hallucinations

HALLUCINATIONS: RYTMILINJA

FAST GOING (3:46-3:56 2PM)JUD POWELL
ALBUQUEM (0:00)TRANSCRIBED BY ILKKA SOONEN 2008

The score consists of four staves:

- OK:** Melody line in treble clef, starting with a 2SL marking. It includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as ST, T, SL, SL, L, L, P, ST, SU, DLE, and 2LU.
- OK RYTMILINJA (+HARROT IGRUOT):** Rhythmic line for the melody in treble clef, showing note stems and rests.
- VK:** Bass line in bass clef, providing harmonic support.
- VK RYTMILINJA:** Rhythmic line for the bass in bass clef, showing note stems and rests.

The second system of the score starts at measure 5 and includes markings such as 5, 5UL, 6, L, SL, L, L, SL, L, 6, 3, UR, SL, and 620.

9 S T T SL SL L L P SR SUR_{OLE} SU

9

9

15 SUL SL SL L L SL L 6 3 UR SLE SL L SU

15

15

Detailed description of the musical score: The score is for guitar and bass. The guitar part (top staff) uses a variety of techniques indicated by letters above the notes: S (slide), T (tremolo), L (legato), P (palm mute), SR (sweep), SUR (sweep with roll), and SUL (sweep with legato). The bass part (middle and bottom staves) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and some chords. The key signature has one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. Measure numbers 9, 15, and 20 are marked at the beginning of their respective systems.

17 sr 60^{no} 3 sr 60^r 3 sr 60^r 3 s ULe 2L 0

17

31 s ur e ur s ur e ur s ur e ur s ur l eLe 20 3

*?) LH NOTES C AND F RHYTHMICALLY UNCLEAR

31

85 S r r SL SL L L P gr SUR_{OLE} ULS

85

89 SU L SL L L SL L 6 3 UR_{SL} OL

89

INTRODUCE 0-2466 (0:30)

33 25UL L 60 L SLU 6L L SLE 20 6 SLE

30 L 6 SL 2 6 3 UR 6 6UR

30

SOLO CHORO I (♩=187)

39

46

52

Musical score for "Hallucinations Rytmilinät - 7" by Ilkka Kosonen. The score is arranged in four systems, each containing a vocal line (treble clef), a guitar line (guitar clef), a bass line (bass clef), and a drum line (drum clef). The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

System 1 (Measures 47-50):

- Vocal:** TU EL L SO UR G EL 20 3 GUR L ESL 20T G
- Guitar:** Features a triplet of eighth notes in measure 49.
- Bass:** Accompanying bass line.
- Drum:** Accompanying drum line.

System 2 (Measures 51-54):

- Vocal:** S 3 GUR S UR EL LR S 3 GUR 3 SU EL
- Guitar:** Features a triplet of eighth notes in measure 51.
- Bass:** Accompanying bass line.
- Drum:** Accompanying drum line.

Musical score for "Hallucinations Rhythmika - 3" by Ilkka Kosonen. The score is arranged in four systems, each containing a grand staff (treble, guitar, and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat).

System 1 (Measures 56-64):

- Treble Clef:** Features a melodic line with slurs and accents. Fingerings are indicated as 20, 6L, 5L, 4L, 20, r, 6, 3, 4SL, L, 24, and Ur.
- Guitar Clef:** Shows rhythmic patterns with slurs and accents. Includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.
- Bass Clef:** Provides a harmonic accompaniment with slurs and accents.
- Drum Clef:** Shows a simple rhythmic pattern.

System 2 (Measures 65-73):

- Treble Clef:** Continues the melodic line with slurs and accents.
- Guitar Clef:** Continues the rhythmic patterns with slurs and accents. Includes a triplet of eighth notes.
- Bass Clef:** Continues the harmonic accompaniment with slurs and accents.
- Drum Clef:** Continues the rhythmic pattern.

System 3 (Measures 74-82):

- Treble Clef:** Continues the melodic line with slurs and accents. Includes a triplet of eighth notes.
- Guitar Clef:** Continues the rhythmic patterns with slurs and accents.
- Bass Clef:** Continues the harmonic accompaniment with slurs and accents.
- Drum Clef:** Continues the rhythmic pattern.

System 4 (Measures 83-91):

- Treble Clef:** Continues the melodic line with slurs and accents. Includes a triplet of eighth notes.
- Guitar Clef:** Continues the rhythmic patterns with slurs and accents.
- Bass Clef:** Continues the harmonic accompaniment with slurs and accents.
- Drum Clef:** Continues the rhythmic pattern.

A performance instruction is present: **? LH RHYTHMICALLY UNCLEAR* located between the guitar and bass staves of the second system.

The image displays a musical score for a piece titled "Hallucinations Rhythmika - 9". The score is arranged in two systems, each with four staves. The top staff of each system is for guitar, the second for drums, the third for bass, and the fourth for another instrument, likely guitar or bass. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first system begins at measure 65 and ends at measure 76. The second system begins at measure 67 and ends at measure 78. The guitar part is highly rhythmic, featuring many triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and various articulations such as accents and slurs. Above the guitar staff, there are numerous rhythmic notations: "ST", "UR", "EUL", "3", "SPR", "SL UR", "SLT", "6", "UR SL", "DP", and "UR 6". The drum part consists of a complex pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The bass part features a steady, rhythmic line with some triplet markings. The bottom-most staff has a similar rhythmic pattern to the drum part. The overall style is contemporary and rhythmic.

SOLO CHORO 3 (110)

The image displays a musical score for a piece titled "SOLO CHORO 3 (110)". The score is arranged in two systems, each containing four staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The first system includes various musical notations such as slurs, accents, and a triplet of eighth notes. Above the first staff of the first system, there are rhythmic markings: "L", "6r", "L", "6UR", "6", "L", "6UR", "L", "6", "Ur", "6L", and "6r". The second system also features similar rhythmic markings above its first staff: "6", "6L", "Ur", "6r", "6", "6", "6UR", "6", "6UL", and "66UL". The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents.

79

LEL EL UL SOL EL UL EL UL

USING NOTES
RISING RHYTHMICALLY

83

S UL sr r s UL L O SU EL

USING TURN AROUND

37 26 Ur sr 6L Ur sr 6L Ur sr 6L

37

37

31 20 60 Ur Ur ESLO 20 S L 60 Ur S Ur 6

*?) RH NOTE IS RHYTHMICALLY UNCLERE

The musical score consists of four systems of staves. The first system includes a treble clef staff with notes and rests, and two piano accompaniment staves (one with a square clef, one with a bass clef). The second system has a bass clef staff and a piano accompaniment staff with a square clef. The third system has a treble clef staff with notes and rests, and two piano accompaniment staves (one with a square clef, one with a bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ESLO' and 'S L'.

The image displays a musical score for a piece titled "HALLUCINATION RYHMILINÄ - 35". The score is arranged in four systems, each containing a guitar staff (top), a bass staff (second), and a drum staff (bottom). The guitar staff includes various fretting techniques such as "5", "UR", "6R", "SUO L T 6", "OU T 5", "6UR", "SUR 6L", and "UR", along with triplets and slurs. The bass staff features a steady eighth-note pattern. The drum staff shows a consistent rhythmic accompaniment. The second system is marked "RHYTHMICALLY UNCLEAR". The piece concludes with a double bar line.

SOLO CHORUS 3 (4/4)

365 SLO LU SLO LUK SLO UR SOL UR SOL UR O S UR

367 SLE SOL S UR S SUR O S SURLE SUR

The image displays a musical score for a piece titled "Halluzination Rytmiälyä - 15". The score is arranged in two systems, each with four staves. The top staff of each system is a vocal line in treble clef, and the bottom three staves are piano accompaniment in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system begins at measure 111 and ends at measure 115. The second system begins at measure 116 and ends at measure 120. The vocal line includes lyrics: "so ur e ur sr gde s ur l s ur gde". The piano accompaniment features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The score is written in black ink on a white background.

The image displays a musical score for 'Hallucinations Rhythims - 10', transcribed by Liisa Soronen. The score is arranged in two systems, each containing four staves: a treble clef staff with vocal line and guitar-like notation, a bass clef staff with vocal line and guitar-like notation, and two guitar-specific staves (likely for electric guitar).

System 1 (Measures 119-124):

- Staff 1 (Treble):** Features a melodic line with notes and rests. Above the staff are lyrics: 's', '6', 'sur r', '6', 'Ur', 's', '6sur', 's ur', '6', 'Ur'. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it.
- Staff 2 (Bass):** Features a bass line with notes and rests.
- Staff 3 (Guitar):** Shows a sequence of chords and single notes.
- Staff 4 (Guitar):** Shows a sequence of chords and single notes.

System 2 (Measures 125-130):

- Staff 1 (Treble):** Continues the melodic line. Above the staff are lyrics: 'sr', 'Ur', '6', 's', '6r', 'SUL', 'OL', '60', 'Ur', 's', 'ur', '6LO', 'LONE'. Triplet markings with '3' are present under several eighth notes.
- Staff 2 (Bass):** Continues the bass line.
- Staff 3 (Guitar):** Shows a sequence of chords and single notes, including a triplet of eighth notes marked with a '3' above it.
- Staff 4 (Guitar):** Shows a sequence of chords and single notes.

187 25 r r GL SL L L p gr SUR EL SL

187

187

191 SLO G L SLO UL LO SLO L Ur SLOLE SL

191

191

135 25LU 6 L SL L LO SUL L UR EL AD LIBITUM

135

136

136

136

139

139

139

LIITE 2: Transkriptio ja rytmilinja kappaleesta Oblivion

OBLIVION: RYTMILINJA

SID POWELL

FAST SWING (♩70-80 BPM)
ALUETEEMA (♩60)

TRANSGESKID BY LILKA SOONEN 2008

SL SL SLT L L SL LT L

OK

OK RYTMILINJA
(+HARROT ISKUT)

VK

VK RYTMILINJA

5 SL SLT G T SLK SL L 240

The image displays two systems of musical notation for guitar, arranged in a four-staff format. Each system consists of a treble clef staff, a guitar-specific staff (with a square headstock icon), a bass clef staff, and another guitar-specific staff. The first system begins at measure 9 and includes techniques such as SLR, L, SL, SCLR, and SLO. The second system begins at measure 15 and includes techniques such as SLO, SL, SLE, and SLR. The notation includes various note values, rests, and slurs, with some notes marked with 'L' for left hand or 'R' for right hand.

The image shows a musical score for guitar, bass, and drums. It is divided into two systems, each with four staves. The first system covers measures 17 to 30, and the second system covers measures 31 to 34. The key signature is B-flat major (two flats). The guitar part includes various techniques such as left-hand bends (L), slides (SL), and right-hand bends (Lr). The bass part features a consistent rhythmic pattern with some melodic variations. The drum part consists of a steady bass drum and snare drum pattern. The second system includes the instruction 'UNCLE, TOO MUCH PEDAL' above measure 33. Measure numbers 17, 31, and 34 are indicated at the start of their respective systems.

17 L L SL Lr L

17

17

31 SL Lr s r SL SL L 26 3 3

UNCLE, TOO MUCH PEDAL

31

31

The image displays a musical score for the piece "Osluivon: Sythlinda - 4". The score is arranged in four systems, each containing a guitar part (top), a bass part (middle), and a drum part (bottom). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 35-38):

- Guitar:** Features a melodic line with slurs and accents. Above the staff are the following techniques: SLT, L, SL, L, SUL, SL, UL, U, SUL, ULT, L.
- Bass:** Provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.
- Drums:** Shows a steady rhythmic pattern with various note values.

System 2 (Measures 39-42):

- Guitar:** Continues the melodic development with techniques: SL, 6, 6, SUL, 6, 6, SUL, SLUTE, 3, 6.
- Bass:** Accompanies the guitar with chords and bass lines.
- Drums:** Maintains the rhythmic accompaniment.

Solo Aweng i (0:38)

35 3 6Ur 3 6Ur 6 Ur 6 EL 66Ur 6 Ur

37 6 6Ur 3 6Ur 3 6 6Ur 3 6 6Ur 3

RHYTHMICALLY UNLEASER

37 37 37

Musical score for guitar and bass, measures 44-45 and 46-47. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature.

Measures 44-45:

- Guitar:** Treble clef. Measure 44: $\text{SR } 0 \text{ } \overset{\text{r}}{\text{e}} \text{ } \overset{\text{e}}{\text{e}}$ (with a 3-measure rest). Measure 45: $\text{SUL } 0 \text{ } \overset{\text{e}}{\text{e}} \text{ } \overset{\text{r}}{\text{e}}$ (with a 3-measure rest).
- Bass:** Bass clef. Measure 44: $\overset{\text{e}}{\text{e}}$ (with a 3-measure rest). Measure 45: $\overset{\text{e}}{\text{e}}$ (with a 3-measure rest).

Measures 46-47:

- Guitar:** Treble clef. Measure 46: $\overset{\text{e}}{\text{e}}$ (with a 3-measure rest). Measure 47: $\text{SR } \overset{\text{e}}{\text{e}} \text{ } \overset{\text{e}}{\text{e}}$ (with a 3-measure rest).
- Bass:** Bass clef. Measure 46: $\overset{\text{e}}{\text{e}}$ (with a 3-measure rest). Measure 47: $\overset{\text{e}}{\text{e}}$ (with a 3-measure rest).

*7) SH NOTE IS HARDLY NOTICEABLE

The musical score consists of four systems, each with three staves: guitar (top), bass (middle), and drums (bottom). The key signature is B-flat major (two flats). Measure numbers 49, 58, and 58 are indicated at the start of the first, third, and fourth systems respectively. The guitar part features various techniques including triplets, slurs, and accents, with lyrics such as 'SLE', 'UL', 'SUR', 'LE', 'SURT', and 'UR' written above the notes. The bass part provides a harmonic foundation with chords and single notes. The drum part includes a steady bass drum pattern and snare accents.

The image displays a musical score for guitar, bass, and drums. It is organized into two systems, each with four staves. The top staff of each system is the guitar part, the second is the bass part, and the third and fourth are the drum part. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system is marked with the number '57' at the beginning of each staff. The guitar part includes various techniques such as slurs, triplets, and specific fingering (e.g., 5, 4, 3, 2, 1). The bass part features a steady rhythmic pattern with some melodic lines. The drum part consists of a simple, consistent rhythm. The second system is marked with the number '61' at the beginning of each staff. The guitar part continues with similar techniques, including triplets and slurs. The bass part maintains its rhythmic pattern. The drum part remains consistent. The score concludes with a double bar line at the end of the fourth staff of the second system.

SOLO VIOLIN I (3:50)

66 s ur s ur s r sur r s sur ur s l

69 sur s s sur ur r s s ur s l

UNCLEAR

The musical score is arranged in two systems, each with four staves. The top staff is in treble clef, the second is guitar, the third is bass clef, and the fourth is another guitar. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system starts at measure 75. The melody in the treble clef includes notes with slurs and accents, and some triplets. The guitar parts feature chords and rhythmic patterns. The second system starts at measure 77. A note in the bass clef staff at the end of the system is marked with a question mark and the text 'LH NOTE IS LATE, RHYTHMICALLY UNCLEAR'.

75

77

77

*) LH NOTE IS LATE, RHYTHMICALLY UNCLEAR

81 SUU UT 6 SUR 6 UT 6 r SUR LE

81

86 3 6 UT SLD LUE UNGLERE 20 6 LE 26

86

89 SUR 6 UR 5 6 UR SUR 6 3 6 UR 6

89

89

89 SUR 6 3 6 SUR 6 UR 5 SUR UR 6 UR

3 3

*?) LH NOTE IS LATE, RHYTHMICALLY UNCLEAN

SOLO CHORDS (1-3)

57 S UL ULr Lr Lr SOLE

57

61 S UL G ULr 3 G UL S 3 UL 3 L -3- SOLE

61

61

106

3 6UR 5 UR 6L 6UL6 240 UR SL r 6L 6U r

3 3 -3-

106

106

106

*?) COMP. TURNS AROUND IN THE FIRST AND SECOND QUARTER NOTE

109

5 L 6 UR ST 0 r 6 5 6UR r SL LE

3

109

109

109

LUPATTEHA (3:37)

The musical score is arranged in two systems, each with four staves. The first system covers measures 113 to 116, and the second system covers measures 117 to 120. The key signature is B-flat major (two flats). The first system includes performance instructions: '2SLT' above the first measure, and 'L', 'L', 'SL', 'LT', and 'L' above subsequent measures. The second system includes 'SL' and 'LUT' above the first measure, 'g r' above the second measure, 'SLE', 'SL', and 'L' above the third measure, and a note '*) OH NOTES UNCLARE, TOO MUCH PEDAL' above the fourth measure. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

181 SLR L GL L GOL GL UL U SLO LOR L

181

181

185 GOL SLR SLR L SLO GL SLR

185

185

Detailed description of the musical score: The score is for guitar and consists of two systems. The first system begins at measure 181. The guitar staff features a series of chords and melodic lines with specific fretting and picking instructions: SLR, L, GL, L, GOL, GL, UL, U, SLO, LOR, L. The bass staff provides a harmonic accompaniment with various chord voicings and melodic fragments. The drum staff shows a simple rhythmic pattern. The second system starts at measure 185. The guitar staff has instructions: GOL, SLR, SLR, L, SLO, GL, SLR. The bass and drum staves continue their respective parts.

The image displays a musical score for three instruments: guitar, bass, and drums. The score is organized into two systems, each with four staves. The first system covers measures 189 to 194, and the second system covers measures 195 to 200. The key signature is B-flat major (two flats). The guitar part includes various techniques such as left-hand (L), right-hand (R), and slash (SL) strokes, as well as triplets. The bass part features a steady rhythmic pattern with occasional accents. The drum part consists of a simple, consistent rhythm.

System 1 (Measures 189-194):

- Staff 1 (Guitar):** Measures 189-194. Techniques: L, L, SL, LR, L.
- Staff 2 (Drums):** Measures 189-194. Simple rhythmic pattern.
- Staff 3 (Bass):** Measures 189-194. Rhythmic pattern with accents.
- Staff 4 (Drums):** Measures 189-194. Simple rhythmic pattern.

System 2 (Measures 195-200):

- Staff 1 (Guitar):** Measures 195-200. Techniques: SL, LR, R, SLR, SL, L, 3/8, 3.
- Staff 2 (Drums):** Measures 195-200. Simple rhythmic pattern.
- Staff 3 (Bass):** Measures 195-200. Rhythmic pattern with accents.
- Staff 4 (Drums):** Measures 195-200. Simple rhythmic pattern.

137 SL L GL L SUL GL UL U SUL LUT L

137

137

141 SL G G SUL L G SLE SL GL

3

141

141

Pedagogiset harjoitteet

LIITE 3: Harjoitusohjeet

Jokainen muusikko on varmasti miettinyt harjoitteluaan sekä yksinään että opettajiensa johdolla ja löytänyt itselleen sopivia harjoitusmetodeja. Kirjaan tähän kuitenkin ylös joitakin tärkeitä harjoitteluun liittyviä asioita, joita itselleni on noussut mieleen soittaessani liitteessä 4 olevia laatimiani pedagogisia harjoitteita ja opetellessani Bud Powellin soolopianosoittotyöliä.

- a) Harjoitellessasi *keskity* vain muutamiin asioihin, joita aiot sillä kertaa parantaa. Yritä valita itsellesi sopiva ja realistinen lyhyen ja pitkän aikavälin tavoite, jonka voit oppia samana päivänä/viikon aikana/kuukauden päästä/vuoden päästä, ja pyri määrätietoisesti pääsemään haluamaasi tulokseen.
- b) Harjoittele *säännöllisesti*. Noudata laatimaasi harjoitusohjelmaa ja tavoitetta pidemmän aikaa joka ikinen päivä, niin huomaat edistyväsi koko ajan.
- c) Harjoittele *paljon*. Kaikki on tietenkin suhteellista. Paljonko on paljon? Jos puhumme laatimistani harjoitteista, soita ensin kaikki yhdeksän harjoitetta läpi 50 kertaa, välillä hitaasti, välillä nopeasti. Jos et vielä päässyt haluamaasi tulokseen, soita ne uudelleen 50 kertaa tai sata kertaa. Voi kuulostaa paljolta, mutta tehdäänpä lyhyt laskutoimitus. Yksi kahdeksan tahdin harjoite läpi soitettuna vie ehkä 15 sekuntia. 9 harjoitusta x 15 sekuntia x 50 läpimenoa = 112 minuuttia eli vain vajaa kaksi tuntia elämästäsi! Siis yhden iltapäivän aikana voit keskittyessäsi viedä soittoasi todella paljon eteenpäin.
- d) *Sovella* oppimaasi mahdollisimman pian tuntemiisi kappaleisiin. Opittuasi jonkun säestyskuvion soita heti kaikki osaamasi jazzstandardit läpi käyttäen mahdollisimman paljon juuri tätä tiettyä rytmiä ja improvisoiden soololinjaa sen kanssa. Keikoilla soitetaan kuitenkin oikeita kappaleita eikä pedagogisia harjoitteita!
- e) Keskity erityisesti *rytmiikkaan*. Varsinkin synkoopit ovat alttiita kiilaamiselle (huom! esim. harjoitteet numero 3 ja 4)! Käytä tarvittaessa metronomia ja äänitä omaa soittoasi. Kun synkoopit istahtavat rytmisesti, se rauhoittaa usein koko kahdeksasosalinjan soiton rytmiikkaa.
- f) Voit harjoitteissa käyttää valmiiksi laatimaani melodialinjaa, mutta pyri mahdollisimman pian improvisoimaan omaa bebop-linjaa säestyskuvioihin. Tämä on tietenkin melko vaativaa, eli ehkä nämä harjoitteet eivät sovellu aivan jazzpianon

opiskelun alkuvaiheisiin. Mutta heti, kun kahdeksasosalinjan improvisointi alkaa sujua ja löytyy halua keskittyä vasemman käden rytmiiikan parantamiseen, näistä harjoitteista on toivottavasti apua.

Sitten ei muuta kuin harjoittelemaan!

LIITE 4: Pedagogiset harjoitukset nuottiliitteenä

PEDAGOGISET HARJOITTEET

ILKKA SOBONEN 2009

1.

Musical notation for exercise 1, first system. Treble clef, bass clef, 6/8 time signature, key signature of two flats. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and triplets. The bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes.

Musical notation for exercise 1, second system. Treble clef, bass clef, 6/8 time signature, key signature of two flats. The treble staff continues the melodic line with eighth notes and triplets. The bass staff continues the accompaniment.

2.

Musical notation for exercise 2, first system. Treble clef, bass clef, 6/8 time signature, key signature of two flats. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and triplets. The bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes.

Musical notation for exercise 2, second system. Treble clef, bass clef, 6/8 time signature, key signature of two flats. The treble staff continues the melodic line with eighth notes and triplets. The bass staff continues the accompaniment.

3.

3

3

3

4.

3

3

3

3

5.

6.

7.

3 3

8.

9.

The image shows a musical score for exercise 9, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system has four measures, and the second system has four measures. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values and articulation marks.