

Harmonisen tilan hallinta

Soolon soiton konsepteja jazztrion kitaristille

Timo Rantama

Opinnäytetyö
Joulukuu 2017
Kulttuuriala
Musiikin tutkinto-ohjelma
Musiikkipedagogi (AMK)

Tekijä(t) Rantama, Timo	Julkaisun laji Opinnäytetyö, AMK	Päivämäärä Joulukuu 2017
	Sivumäärä 74	Julkaisun kieli Suomi
		Verkojulkaisulupa myönnetty: x
Työn nimi Harmonisen tilan hallinta - Soolon soiton konsepteja jazztrion kitaristille		
Tutkinto-ohjelma Musiikin tutkinto-ohjelma		
Työn ohjaaja(t) Jarmo Kivelä		
Toimeksiantaja(t) JAMK – Jyväskylän Ammattikorkeakoulu		
Tiivistelmä <p>Jazzmusiikin improvisaatiota on tutkittu vuosien saatossa lukuisissa eri yhteyksissä, mutta vähemmän huomiota on kohdistettu tapoihin, joilla sitä harjoitetaan pienemmissä kokoonpanoissa. Tarkoituksena oli tutkia, minkälaisia keinoja eräät jazzmusiikin merkittävimmistä kitaristeista käyttävät soittaessaan sooloja triokokoonpanossa, eli yhtyeessä, jossa toista sointusoittajaa ei ole. Tällaisissa tilanteissa kitaristit usein kokevat saavansa suuremman vastuun ja vapauden musiikillisen tilan täyttämiseen. Tavoitteena oli laadullisen tutkimuksen keinoin löytää etenkin harmonisia keinoja ja konsepteja, joita kitaristit käyttävät improvisoidessaan triossa.</p> <p>Tutkimusaineistoksi valmistui neljä transkriptiota triokokoonpanoissa soitetuista sooloista, jotka valikoituivat eri vuosikymmenten merkittäviltä soittajilta. Soolotranskriptiot tehtiin Jim Hallin ja Joe Passin sooloista 1960-1970-luvuilta sekä Pat Methenyn ja John Scofieldin sooloista 1980-1990-luvuilta. Jazzmusiikin teoria- ja historiakirjallisuuteen tutustumalla rakennettiin teoreettinen pohja, jota käytettiin apuna analysoinnissa. Transkriptioista poimituilla katkelmilla pyrittiin löytämään triosoittoon perusteltuja, harmonisia toimintamalleja, joita aiheesta kiinnostuneet voivat nuottikuvan avulla ymmärtää ja harjoitella.</p> <p>Sooloissa kuuluivat vahvasti jazzmusiikin improvisaation perinteet. Niissä ilmeni traditio-naalista, kromatiikan ja blue note -linjojen avulla sointusävelillä tähtäävää melodiankuljetusta. Dominanttien muuntelua ja lisäämistä, toistuvien motiivien variointia ja rauhallista, harmoniaa ilmentävää kehittelyä oli löydettävissä. Triosoiton kannalta erityisiä konsepteja sooloissa olivat moniäänisen sävelmateriaalin hyödyntäminen sointumelodioiden ja 2-äänisten intervalliparien avulla, sekä fraasien välinen sointusäestäminen.</p> <p>Tutkimus onnistui tuomaan uutta tietoa kitaratriosoittoon liittyvistä konsepteista.</p>		
Avainsanat (asiasanat)		
Jazz, kitaratrio, laadullinen tutkimus, soolon soitto, transkriptio, sähkökitara, improvisaatio		
Muut tiedot		

Author(s) Rantama, Timo	Type of publication Bachelor's thesis	Date December 2017
		Language of publication: Finnish
	Number of pages 74	Permission for web publication: x
Title of publication Controlling the harmonic space – Soloing concepts for a jazz trio's guitar player		
Degree programme Degree Programme in Music		
Supervisor(s) Kivelä, Jarmo		
Assigned by JAMK University of Applied Sciences		
Abstract <p>Improvisation and soloing in the jazz context have been studied from many different points of view. However, little attention has been given to the ways in which they are practiced in smaller ensembles. The aim of the thesis was to study the concepts that some of the most notable jazz guitar players use to play solos in a trio format, a band without the other harmony player. Many guitarists feel that in these kinds of ensembles, they are given a bigger responsibility and more freedom for filling up the musical space. The purpose was to use the methods of qualitative research and find especially the harmonic concepts that those notable jazz guitarists use when improvising in a trio setting.</p> <p>Four transcriptions of guitar solos from different decades, played in a trio format, were made to function as the research material of the study. The transcriptions consisted of the solos of Jim Hall and Joe Pass from the 1960's and 1970's and John Scofield and Pat Metheny from the 1980's and 1990's. The theoretical foundation of the thesis was based on the widely recognized literature of jazz theory and history, which was used to aid in the analysis. Excerpts picked from the transcriptions were utilized as tools for understanding the harmonic formulas in trio playing, so that anyone interested could learn and practice the notated examples.</p> <p>The traditions of jazz improvisation were strongly present in the solos. Traditional melody lines based on the balance of chord tones, chromatic notes and blue notes were found. Altered and added dominant chords, repetition of patterns and motives and delicate, diatonic approaches supporting the song's harmony were also present. Specific elements concerning trio playing were the use of chordal approaches, such as chord melodies and 2-note interval-patterns, as well as accompanying between the phrases. The study succeeded in creating new information about the concepts of guitar trio playing.</p>		
Keywords/tags (subjects) Jazz, guitar trio, qualitative research, soloing, transcription, electric guitar, improvisation		
Miscellaneous		

1 Sisällysluettelo

1	Johdanto	1
1.1	Tarkoitus ja tavoitteet.....	1
2	Teoria.....	3
2.1	Laadullinen tutkimus.....	3
2.2	Improvisaatio.....	4
2.3	Improvisaation kehitys jazzmusiikissa	6
2.4	Triosoiton historiaa	9
3	Jazzin harmonia	11
3.1	Funktionaalinen harmonia	11
3.2	Blues	12
3.3	Modaalinen harmonia.....	13
4	Reharmonisaation keinoja	15
4.1	Dominanttisoinnut.....	15
4.2	Medianttikorvaus- ja submedianttikorvaus	17
4.3	Dim7-sointujen käyttö	17
5	Asteikot.....	17
5.1	Duuriasteikko.....	18
5.2	Melodinen molliasteikko.....	19
5.3	Harmoninen molliasteikko	20
5.4	Symmetriset asteikot	20
5.5	Pentatoniset asteikot.....	21
5.6	Kromaattinen asteikko.....	22

6	Muita käsitteitä	23
6.1	Jazzstandardit	23
6.2	Jazzin rytmiiikka	24
7	Soittajien esittely.....	26
7.1	Jim Hall	26
7.2	Joe Pass	27
7.3	John Scofield.....	28
7.4	Pat Metheny	28
8	Soolojen analysointi	29
8.1	Jim Hall – Without a Song	30
8.2	Joe Pass – Stompin’ at the Savoy.....	35
8.3	John Scofield – Secret Love	42
8.4	Pat Metheny – Old Folks	47
9	Pohdinta.....	53
9.1	Työn luotettavuus	54
9.2	Tutkimustulokset	55
9.3	Jatkotutkimustarpeita	59
	Lähteet	61
	Liitteet.....	63

Kuvioluettelo

Kuva 1: Bluesasteikko ja blue note -sävelet	13
Kuva 2: Duuriasteikon moodit	18
Kuva 3: Melodisen molliasteikon moodit.....	19
Kuva 4: Harmonisen molliasteikon moodit	20

Kuva 5: Symmetriset asteikot	20
Kuva 6: Pentatoniset asteikot.....	22
Kuva 7: Kromaattinen asteikko.....	22
Kuva 8: Kolmimuunteisuuden merkitseminen	25
Kuva 9: Synkoopit ja niiden käyttö.....	25
Kuva 10: Jim Hall, esimerkki 1	30
Kuva 11: Jim Hall, esimerkki 2	31
Kuva 12: Jim Hall, esimerkki 3	32
Kuva 13: Jim Hall, esimerkki 4	34
Kuva 14: Joe Pass, esimerkki 5.....	36
Kuva 15: Joe Pass, esimerkki 6.....	37
Kuva 16: Joe Pass, esimerkki 7.....	39
Kuva 17: Joe Pass, esimerkki 8.....	40
Kuva 18: John Scofield, esimerkki 9	42
Kuva 19: John Scofield, esimerkki 10	44
Kuva 20: John Scofield, esimerkki 11	45
Kuva 21: John Scofield, esimerkki 12	46
Kuva 22: Pat Metheny, esimerkki 13	48
Kuva 23: Pat Metheny, esimerkki 14	49
Kuva 24: Pat Metheny, esimerkki 15	50
Kuva 25: Pat Metheny, esimerkki 16	52

1 Johdanto

Käsittelen tässä opinnäytetyössä kitaransoittoa jazzmusiikissa ja tarkkaan ottaen paneudun soolon soittoon ja improvisointiin kitaratriokokoonpanossa, joka on yleisimmin soitinnukseltaan kitara-rummut-basso. Tarkoituksena on siis selvittää, kuinka muutamat jazzin merkittävimmistä kitaristeista soittavat ja improvisoivat tässä kokoonpanossa, jossa toista sointusoittajaa ei ole ja jossa tämän vuoksi kitaristilla on enemmän vapauksia ja vastuuta. Mielenkiinnon kohteena ovat keinot, joilla he täyttävät muiden harmoniasoittajien¹ puutteen synnyttämää tilaa musiikissa. Minkälaisia ratkaisuja he tekevät improvisoidessaan tällaisessa kokoonpanossa ja onko heidän soitossaan läpi aikakausien paljon vai vähän yhtäläisyyksiä? On syytä mainita, että tarkimman tarkastelun kohteeksi olen valinnut nimenomaan harmonisten ja melodisten ilmiöiden kartoituksen heidän soolon soitossaan, sillä omasta kokemuksestani olen huomannut, että juuri tämä osa-alue on herättänyt eniten kysymyksiä alan kentällä ja kollegoideni keskuudessa. Suurimman kiinnostuksen kohteena ovat sointuharmonian ja melodisten linjojen keskinäinen suhde sekä sointu- ja kromaattisten sävelten käyttö. Täytyykö sävellyksen sointuja alleviivata selkeästi vai voiko vapauksia ottaa laajemmin? Millaisia vapauksia? Tuleeko soololinjojen olla moniäänisiä? Entä näkyvätkö jazz-improvisoinnin perinteet myös triosoitossa? Millä lailla? Muun muassa näitä kysymyksiä olen tässä opinnäytetyössäni lähtenyt selvittämään.

Olen tehnyt transkriptiot kahden 1960-1970-luvuilla musiikillista huippukauttaan eläneen kitaristin, Jim Hallin (s. 1930) ja Joe Passin (s. 1929) sooloista triokokoonpanoissa. Näiden vastineeksi otan käsittelyyn myös kahden uudemman sukupolven, 1980-2000-luvuilla jazzmaailman huipulla soittaneiden kitaristien, Pat Methenyn (s. 1954) ja John Scofieldin (s. 1951) soolot heidän triolevytyksiltään.

1.1 Tarkoitus ja tavoitteet

Tarkastelen sooloja analyttisesti ja poimin niistä oman mielenkiintoni herättäneitä katkelmia. Pyrin pääsemään soittajien ajatuskulkujen sisään ja löytämään teoreettisia

¹ Harmoniasoittajilla tarkoitetaan jazzmusiikissa sointusoittajia, kuten kitaristeja ja pianisteja.

perusteluja heidän tekemilleen musiikillisille valinnoille soolonsoittotilanteessa. Näin ollen tarkastelutapani on hyvin laadullinen (ks. 3), sillä aineistosta tekemäni päätelmät ovat subjektiivisia ja ne peilaavat paljon tutkijan omia ajatuskulkuja. Lienee myös syytä mainita, etten juurikaan käytä tutkimuksessa aikaa kitaristien soittamien asioida ”soittotekniseen tarkasteluun”, vaan pääpaino on musiikin teoreettisessa näkökulmassa. Tällä tarkoitan sitä, että pohdin ensisijaisesti, *mitä* valitsemani soittajat soittavat soloissaan, sen sijaan että pohtisin sitä, *kuinka* he sen soittavat.

Aiempiä tutkimuksia, joilla on jazzkitaransoiton tarkastelun kautta yhteistä maaperää oman aihevalintani kanssa, ovat esimerkiksi Mika Tourusen (2013, 2017), Ilari Filanderin (2010) sekä Toni Jakku-Hiivalan (2011) opinnäytetyöt. Aihettani on käsitelty tarkalleen triosoiton näkökulmasta niukasti, joten uskon että tutkimuksellani on paljon annettavaa alan työ- ja opetuskentille.

Poimimani katkelmat ja niiden harjoittelu auttavat ymmärtämään jazztrion tilankäytön elementtejä ja siten ne toimivat erinomaisina välineinä kitaristeille jazzsoiton harjoitteluun. Ne sopivat hyvin myös kitaransoiton opettajan työkalupakkiin. En väitä tässä tutkimuksessa esittelemieni triosoiton tapojen olevan ainoita oikeita, vaan tarkoitukseni on ennemminkin esittää ideoita ja tarjota vaikutteita aiempien sukupolvien suurilta soittajilta, materiaaliksi jokaisen aiheesta kiinnostuneen oman työkalupakin kokoamiseen ja vahvistamiseen.

Soolotranskriptiot on tehty hyvin perinteistä, funktionaalista harmoniaa (ks. 11) sisältävistä jazzstandardeista, joiden sointukulut monesti toistavat samoja perinteitä ja lainalaisuuksia. Näin ollen poimimieni esimerkkien sisältämien *liikkien*² siirtäminen jazzin harjoittelussa muihinkin sävellajeihin ja kappaleisiin on helppoa ja suositeltavaa. Crookin (1999, 17-18) mukaan jazzin perinteen sanavaraston tunteminen ja hallitseminen antavat pohjan kykenevän soittajan improvisoinnille, sillä ne luovat sillan uuden ja vanhan välille, tehden moderneimmistakin jazzin tyyleistä helpommin lähestyttäviä. Hänen mukaansa vakavasti otettavan solistin onkin kyettävä ammentamaan ideoita perinteestä luodessaan omaa, autenttista tyyliään.

² Improvisoituja fraaseja, joista on tullut osa jazzin kieltä (Levine 1995).

Ennen soolojen tarkasteluun menemistä käyn seuraavissa luvuissa läpi aiheeni tarkasteluun vaadittavaa improvisaation, jazzin teorian sekä yleisten musiikillisten ilmiöiden sanastoa ja historiaa.

2 Teoria

Opinnäytetyöni teoreettisessa viitekehyksessä käsittelen tutkimuksellisia käsitteitä, jazzmusiikin improvisaatiota ja sitä kautta myös musiikin teorian ilmiöitä ja lainalaisuuksia. Tutkimuksen ymmärtämisen kannalta on hyvä hahmottaa esimerkiksi jazzmusiikin harmoniakäsityksiä, reharmonisaation keinoja sekä improvisaatiossa käytettyjen asteikkojen rakennusaineiksi. Selitän improvisaation käsitteen, jonka jälkeen käyn läpi, kuinka se on musiikkityylin historiassa kehittynyt: Mistä lähtökohdista sooloja alun perin ryhdyttiin improvisoimaan ja millaisia elementtejä mukaan tuli vuosikymmenten saatossa?

2.1 Laadullinen tutkimus

Opinnäytetyöni pohjana toimii laadullisen tutkimuksen perinne. Sen perinteisiin tunnuspiirteisiin kuuluvat induktiivisuus eli aineistolähtöisyys tutkimusaiheen tarkastelussa, sekä subjektiivisuus löydettyjen asioiden tarkastelussa ja johtopäätösten tekemisessä. Tutkijan omat tulkinnat ja lähtökohdat ovat siis usein isossa roolissa tutkimuksen kulun aikana. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

Laadullinen tutkimus ammentaa hermeneuttisesta tieteentutkimuksen perinteestä, jossa on usein leimallista tehdä johtopäätöksiä tutkittavan asian tai ilmiön takana olevista merkitysrakenteista. Tutkimusta havainnollistetaan Liukon (2012) mukaan aineistoesimerkeillä, joista pyritään valitsemaan niitä, jotka kuvaavat poikkeustapauksia ja lainalaisuuksia.

Aineistolla ei pyritä välttämättä löytämään yleisesti sovellettavia sääntöjä, vaan tutkija tiedostaa tutkimuksen tapauskohtaisuuden ja havainnoitavan kohteen ainutlaatuisuuden. Puhtaita todenmukaisuuksia ei siis ole olemassa, ainoastaan erilaisia tul-

kintoja ja esimerkkejä. Aineiston haaliminen ja analysointi menevät rinnakkain, ja tutkimuskysymyksiä lopullinen muoto tähdentyy aineiston lisääntyessä. (Alasuutari n.d.)

2.2 Improvisaatio

Improvisaatio mielletään usein ideoiden ja konseptien tilannekohtaiseksi luomiseksi hetkessä, yleensä vailla ennalta määrättyä tai mietittyä tapahtumien kulkua ja järjestystä. Huovinen (2015, 6) kirjoittaa, että improvisaatiosta puhutaan usein esityksen aikana tapahtuvana, reaaliaikaisena ratkaisujen tekemisenä. Hän kuitenkin tähdentää myös, että käsitteeseen vahvasti liittyvä ”esitysmateriaalin joustava käsittely” voi tarkoittaa eri musiikkityyleissä ja kulttuureissa eri asioita, minkä vuoksi improvisaation harjoittamiselle on haastavaa antaa tarkkoja tunnusmerkkejä, rajoittamatta sitä yksittäiseen musiikkitraditioon. Hänen mukaansa (mts. 7) Laitinen (1993) kirjoittaa improvisaation olevan mahdotonta tunnistaa, sillä kuulija ei koskaan pysty tietämään, mitkä osat ovat ennalta valmisteltuja ja mitkä kokonaisvaltaista improvisaatiota. Näin kuulija on Laitisen mukaan ”muusikon armoilla”.

Improvisaatio ei useimpien tutkimuksien mukaan juuri ikinä synny täysin tyhjästä, vaan sen taustalla on aina suunnitelmallisuutta rajoituksineen. Sitä voidaan pitää ”kognitiivisesti ja motorisesti haastavana erityistaitona”, jonka menestykselliseen toteuttamiseen vaaditaan asiantuntijuutta ja sitä kautta kykyä muovata kompleksista tietoa helpommin pureskeltavaan muotoon. Tällaisen taidon saaminen vaatii yleensä merkittävän määrän harjoittelua. (Laine 2015, 282.)

Improvisaatio musiikissa asetetaan usein käsitteenä vastakkain säveltämisen kanssa. Huovisen (2015, 15) mielestä improvisoijan voidaankin sanoa tarttuvan enemmän tähän hetkeen, kun taas säveltäjä voi toiminnassaan suunnata huomionsa menneisyyden ja tulevaisuuden tapahtumiin. Improvisaatio vaatii myös suuren määrän sosiaalista herkkyyttä ja taitoa operoida muiden ihmisten kanssa uusissa, ennalta-arvaamattomissa olosuhteissa, samalla heidän tekemisiään kuunnellen (mts. 18). Varsinkin jazzmusiikissa tällainen karkea jakolinja saattaa usein vaikuttaa merkityksettömältä,

sillä koko sen tuottamiseen vaadittava ponnistelu on niin kauttaaltaan hetkessä luomisen ideologian lävistämää. Jim Hall (1990, 14) on omassa puheenvuorossaan samoilla linjoilla:

After all, improvising is instant composition.

Improvisaatiota jazzissa verrataan usein kielen puhumiseen ja sanavaraston hyödyntämiseen erilaisissa tilanteissa, sillä pätevät soittajat ikään kuin keskustelevat kanssamuusikoiden kanssa musiikillisilla ideoillaan ja fraaseillaan. Tuota kieltä opitaan, aivan kuin lapsi oppii puhumaan, kuuntelemalla mitä itseäsi isommat ja vanhemmat sanovat. Jazzin tapauksessa sanavaraston karttumisen alkaa jäljittelemällä ja imitoimalla omia soitannollisia esikuvia ja vähitellen liittämällä heidän sanavarastoaan omaasi. Näin pystyt ajan saatossa käyttämään yhteistä kieltä ilmaisemaan omia ajatuksia ja tarpeitasi. Jazzilla on kaikkien muiden kielten tapaan omat kliseet, fraasit ja klassikkositaatit, jotka periytyvät vanhemmilta soittajapolvilta nuoremmille. Tämä sanavarasto ja siitä muodostuva kielioppi muokkautuvat ja kehittyvät jatkuvasti uusien soittajien käsittelyssä. Jazzmuusikot käyttävät oppimaansa sanavarastoa keskusteluun ja erilaisten aiheiden ja tarinoiden kertomiseen. (King 1997, 32-33.)

Jazzissa improvisointi ei rajoitu pelkästään soolonsoittajaan, vaan hyvä jazzyhtye improvisoi kollektiivisesti, toisiaan kuunnellen ja muiden soittoon reagoiden. King toteaaakin jazzin partituurien olevan paljon viitteellisempiä kuin esimerkiksi klassisessa musiikissa ja ne tarjoavat lähinnä rungon kappaleen taiteelliselle toteuttamiselle. Hyvä solisti esimerkiksi koristelee kappaleen melodiaa oman näkemyksensä mukaan ja tietää mitä haluaa soittaa soolossa kulloisenkin soinnun päälle. Muu bändi reagoi kuulemiinsa ”ärsykeisiin” ja solistin tarjoamiin ideoihin. Kuitenkin, vaikka jazzissa improvisaation toteuttamiseen annetaan suhteellisen vapaat kädet, liittyy siihen silti johdonmukaisuuksia ja perussääntöjä. Näihin lukeutuvat kappalerakenteet, melodiat, rytmit ja soinnut. Välillä näitä sääntöjä noudatetaan pilkuntarkasti, kun taas paikka paikoin niitä venytetään jonkin vaikutuksen luomiseksi. (King 1997, 38.)

Tabellin (2004, 13) mukaan jazzin improvisaatioon liittyy vahvasti reharmonisaation käsite, joka tarkoittaa sijaissoinnutusta. Käytännössä siis harjaantunut sointu- tai melodiasoittaja tietää, millaisilla soinnuilla voi korvata kappaleen viitteellistä harmonia

eri tilanteissa ja minkälaisia vaikutuksia tällä on kappaleelle. Pianisti tai kitaristi saattaa esimerkiksi, ilman sen suurempaa ajatustyötä, soittaa välidominantteja ja tritonuskorvauksia (ks. 16) tai modaalisia sävyjä (ks. 13-14) kappaleen harmoniaan, niin sooloa soittaessaan kuin kompatessaankin. Laine (2015, 282) kirjoittaa: ”Jazzimprovisaatioissa sointurakenteiden hierarkkinen jäsentäminen sekä ryhmittely vaikuttaisivat olevan tärkeitä informaation koodaamisen tapoja.”

Passin (1986, 3) mielestä älykäs improvisointi on suuresti riippuvaista sointujen ja melodisten linjojen suhteen ymmärtämisestä. Harjaantuneilla soittajilla voidaan usein huomata olevan valtavasti eri keinoja ja välineitä, toisin sanoen edellä mainittua sanavarastoa, toteuttaa itseään laaja-alaisesti ja rajoituksetta, niin yksinkertaisissa kuin monimutkaisemmissakin sointuprogessioissa.

Jazzin musiikkiperinteessä improvisaation termiin liitetään usein myös tarve kuulla improvisoitavat asiat joko ennen- tai samanaikaisesti, kun niitä tuo muiden kuultavaksi soitollaan. Esimerkiksi Hallin (1990, 48) mukaan, johdonmukaisesti improvisoiminen pitää sisällään ensinnäkin musiikin kuvittelemisen ja toisekseen tämän kuvittelun soittamisen hetken päästä. Pass (1986, 13) kirjoittaa sen sijaan, että melodian täytyy olla mielessä ja ”kädessä” samanaikaisesti. Joka tapauksessa voidaan olettaa, että improvisaatio jazzmusiikissa ei ole pelkästään välineellistä musiikin tuottamista, vaan se, ainakin huipputasolla, kumpuaa jostain syvemmältä.

2.3 Improvisaation kehitys jazzmusiikissa

Jazzmusiikissa improvisaatio on ollut alusta lähtien mukana. Jo 1920-luvulla hyvät dixieland-tyylin soittajat alkoivat Louis Armstrongin johdolla koristella kappaleiden melodioita diatonisilla ja kromaattisilla linjoilla, josta pian siirryttiin kokonaisten soolojen soittamiseen ja uuden jazzmusiikin tyylin, *swingin* syntyyn. Soolon soittajat keskittyivät improvisoimiseen kolmi- ja nelisointujen sävelillä, joka lähestymistapana muodostaa musiikkityylin soolon soiton perusteet vielä tänäkin päivänä. Muut kuin sointusävelet olivat rytmiseltä kestoltaan hyvin lyhyitä ja soolot hengittivät luonnollisesti, suosien laulunomaisia melodialinjoja. (Crook 1999, 162-163.)

1940-luvulle tultaessa kehittyi *bebop*, joka syntyi New Yorkin baareissa valovoimaisen soittajien kyllästyessä swing-musiikin rytmisiin ja melodisiin rajoituksiin sekä rajattuihin ja harvinaisiin soolonsoiton tilanteisiin. *Bebop* oli soittajien musiikkia, jossa kappaleiden nopeat tempot ja haastavat harmoniarakenteet saivat soittajien virtuositeetin säihkymään New Yorkin klubeilla. 1940- ja 1950-luvuilla jazzmusiikin improvisaatio kehittyikin nopeaa vauhtia loistavien bebop-soittajien kuten Charlie Parkerin, Dizzy Gillespien ja Bud Powellin johdolla. Harmonisesti sooloissa ryhdyttiin käyttämään yhä enemmän väliDominantteja, tritonuskorvauksia ja muutenkin dominanttisoitujen ylärakenteita, kuten 9- ja 11- ja 13-säveliä, ryhdyttiin muuntelemaan entistä rohkeammin. Harmoniarytmi eli soitujen vaihtumisen sykli tihentyi ja soolot olivat täynnä tiheitä kahdeksasosalinjoja, joissa soitusävelet ja kromatiikka yhdistyivät. (Slawecki 2015.)

Tabellin mukaan funktionaalinen harmonia saavutti bebopin jälkijunassa eräänlaisen lakipisteensä saksofonisti John Coltranen levyillä *Blue Train* (1957) ja *Giant Steps* (1959), joilla hän hyödynsi uudenlaista *tri tonic* -ajattelua. Coltranen tapauksessa, sävellyksessä siirryttiin dominanttisoinnun avulla jatkuvasti sävellajissa suuri terssi alaspäin, lopulta purkautuen takaisin lähtösointuun. Tällaista usean tonaliteetin ajattelua ryhdyttiin pian käyttämään soololinjoissa perinteisten harmonioiden, kuten II-V-I-kadenssien (ks. 11) päälle. Tapauksissa, joissa solistin soittama soololinja menee eri soituja ja sävellajeja noudattaen kuin muun yhtyeen soittama harmonia, kutsutaan *superimpositioksi*. Tällaisesta soitosta puhuttaessa käytetään usein myös suomen kielen termiä ”*ulossoittaminen*” (engl. *outside playing*). (Tabell 2004, 58-106.)

1950-luvun lopulla ja 1960-luvun alussa vallalle tulivat *modaalisen jazzin* ja *hard bopin* yksinkertaisemmat ja monella tapaa maanläheisemmät tyylit. Modaalisessa jazzissa siirryttiin horisontaaliseen moodi- ja asteikkoajatteluun, ja näiden sävelikköjen mahdollisuuksia ja rajoja mittailtiin monen vaikutusvaltaisen soittajan ja säveltäjän, kuten Miles Davisin, Herbie Hancockin, Wayne Shorterin ja Freddie Hubbardin toimesta. Davisin ja rumpali Art Blakeyn johdolla syntyi myös helposti lähestyttävä *hard bop*-tyyli, jossa alettiin jälleen korostaa musiikin tanssittavuutta. Siihen otettiin mukaan yksinkertaisia, rhythm and blues-musiikista tuttuja, toistuvia riffejä. Varsinkin Art Blakeyn johtama The Jazz Messengers-yhtye, solisteinaan muun muassa Horace

Silver ja Clifford Brown, johdattivat tietä tässä musiikkityylissä. Soolonsoitossakin palattiin yksinkertaiseen, mollipentatonisen asteikon sekä bluesin muotorakenteita hyödyntävään melodiarakenteluun. Gospel-musiikin vaikutus näkyi melodioissa sekä soinnutuksessa ja solistien soittamissa soololinjoissa. (Allmusic.com, n.d.)

1960-luvulta 1980-luvulle uusia virtauksia jazzissa edustivat Ornette Colemanin ja Cecil Taylorin edustama free jazz ja kuin rock- ja maailmanmusiikin sekä jazzin yhteen-törmäyksenä syntynyt fuusiojazz. Oikeastaan termi ”fuusio” voi tarkoittaa jazzin yhdistymistä melkein mihin tahansa muuhun musiikkiperinteeseen. Merkittäviä fuusiojazz-yhtyeitä olivat esimerkiksi Weather Report, Chick Corean ja Al Di Meolan luotsaama Return to Forever sekä John McLaughlinin johtama Mahavishnu Orchestra. Improvisoinnin kannalta olennaista olivat lisääntyneen äänen signaalin efektointi erilaisilla säröillä, wah wah-pedaaleilla, kaiuilla sekä chorus-soundeilla. Viimeistään 1980-luvulla jazzin perinne yhdistyi kitaransoitossakin valtavirrassa olleeseen rockestetiikkaan. Kuuluisat kitaristit kuten Scott Henderson, Frank Gambale ja Mike Stern alkoivat käyttää soolon soitossakin monia sen tekniikoita, kuten *tappingia*³, *sweep pickingiä*⁴, sekä entistä rohkeampaa kielten venytystä. (Jenkins 2015.)

Olennaista jazzmusiikin improvisoinnin kehityksessä on kaiken kaikkiaan tajuta, ettei sen kehitys ole missään nimessä ollut lineaarista. Vaikutteita on aina lainattu menneiltä sukupolvilta, ja suurten soittajien luomaa sanavarastoa on yhdistelty luomaan uusia tyylejä ja vivahteita. 2010-luvun merkittävät soittajat, kuten saksofonistit Chris Potter ja Joshua Redman, tai kitaristit Kurt Rosenwinkel ja Jonathan Kreisberg, saattavat vain yhden soolokierron aikana lainata bebop-musiikin fraaseja Charlie Parkerilta, swingin perinteitä Lester Youngilta, modaalisten lainasointujen ideoita Herbie Hancockilta sekä soittimen signaalin säröyttämisen konsepteja esimerkiksi rock-kitaristi Jimi Hendrixiltä. Jazz on aina ollut uuden luomista ja varsinkin nykypäivänä, useimmat soittajat ovat hyvin ennakkoluulottomia ottaessaan vaikutteita laajalti yli perinteisten genererajojen.

³ Kitaristi Eddie Van Halenin popularisoima soittotekniikka, jossa soittajan molemmat kädet toimivat synkronoidusti otelaudalla ääniä näppäillen. (Lehto 2015, 24-26.)

⁴ Kitaransoiton tekniikka, jossa soitetaan yksittäisiä ääniä eri kieliltä niin, että plektran menosuunta pysyy samana. Sweep picking mahdollistaa nopean arpeggio-soiton. (Lehto 2015, 31-32.)

2.4 Triosoiton historiaa

Jazzin triosoiton perinne on saanut alkunsa muusikoiden halusta ilmaista itseään ja omia musiikillisia visioitaan vapaammin, intiimimmällä kokoonpanolla operoiden. Muusikot ovat aikojen saatossa olleet erittäin uteliaita kokeilemaan erilaisia soitin-
nuksia musiikissaan ja osasta onkin muodostunut tietynlaisia perinteitä. Triojen on sanottu kuvaavan ilmaisuvoimallaan kaikista kokoonpanoista parhaiten ”jazzin henkeä”, ja esimerkiksi verkkosivusto Allaboutjazz.com:n (AAJ Staff 2015) näkemys pianotriosta pätee nähdäkseni myös yhtä lailla kuvattaessa muita jazzin kolmihenkisiä kokoonpanoja:

Piano trio takes full advantage of swing, interaction, and dynamics. There have certainly been outstanding jazz piano trios throughout jazz history, each with its own signature sound: There is the majestic swing of the Oscar Peterson trio, the classy bop of Hank Jones and his trio, the great independence within the Bill Evans trio, and so on. Each great jazz piano trio has brought something slightly different into the fold.

Yleisimmät triokokoonpanot ovatkin olleet pianotrioja, joiden soitinnus on piano-kontrabasso-rummut. Klassikkostatuksen saaneita pianotriolevytyksiä ovat esimerkiksi Bud Powellin ”The Genius of Bud Powell” (1956), Ahmad Jamalin ”But Not For Me – At The Pershing” (1958), Bill Evansin livelevy ”Sunday at the Village Vanguard” (1961), Oscar Petersonin Night Train (1963) ja uudemmistä esimerkiksi Brad Mehldauin ”The Art of the Trio Vol. 3” (1998) sekä ruotsalaisen Esbjörn Svensson Trion ”From Gagarin’s Point of View” (1999). (Jazzwisemagazine.com, n.d.)

Toinen mainitsemisen arvoinen, varhainen triosoiton muoto toimii muodossa piano-kitara-kontrabasso. Pianisti Art Tatum käytti tällaista kokoonpanoa jo vuonna 1932 ja se yleistyi nopeasti muidenkin muusikoiden käytössä, viimeistään 1940-luvun puolivälin tienoilta lähtien (Mongan 1983, 103-104). Merkittäviä tällaisia levytyksiä ovat muun muassa Nat King Colen ”The King Cole Trio Vol 1-3” (1944-1948) ja kitaristi Barney Kessellin tähdittämä Oscar Petersonin ”Oscar Peterson plays Duke Ellington” (1952).

Myöhemmistä trioformaateista olennaisimpia on esimerkiksi kitaristi Wes Montgomeryn suosima urut-kitara-rummut-soitinnus, jossa urkuri soitti nimenomaan Hammond-sähköuruilla. Tällaisista trioista tuli erittäin suosittuja esimerkiksi 1960-luvun ”cocktail loungeissa” ympäri Yhdysvaltoja. Urkuri hoiti samaan aikaan bassolinjat, kuin myös soinnullisen säestyksen, nostaen kitaristin jälleen korkeimmalle jalustalle soolonsoittajana. Ikimuistoisimpia levytyksiä ovat esimerkiksi kitaristi Thorneel Schwartzin tähdittämä Jimmy Smithin ”The Incredible Jimmy Smith at the Organ” (1956), Grant Greenin ”Grant’s First Stand” (1961) ja mestarikitari Wes Montgomeryn ”Boss Guitar” (1963) sekä Pat Martinon ”El Hombre” (1967). (Mongan 1983, 156-167.)

Viimeinen kokoonpano, joka tässä on syytä esitellä, onkin tämän tutkimuksen kannalta tärkein. Kaikki analysoimani soolot on soitettu *kitaratriossa*, eli yhtyeessä jossa soittimina ovat sähkökitara, basso ja rummut. Tällainen soitinnus antaa kitaristille ainoana melodia- ja harmoniasoittajana huimia vapauksia ja kokoonpano on mielestäni ollut omiaan hämärtämään rockin ja jazzin rajapintoja, aina 1960-luvulta lähtien. Rock-kitaransoiton uudistaja Jimi Hendrix ja Eric Claptonin tähdittämä Cream soittivat myös triona ja käyttivät esityksissään ja kappaleissaan äärimmilleen venytettyä, paikoin hyvin kokeellistakin improvisointia, jollainen on ollut aina myös yksi jazzmuusiikin kulmakivistä. Myös monet rock- ja blueskitaransoiton tekniikat ja efektit, kuten kielen venytys ja säröefektin käyttö, löysivät pikkuhiljaa tiensä myös jazzkitaristien repertuaariin. Käsittelemistäni kitaristeista tämä näkyy mielestäni ennen kaikkea John Scofieldin soitossa.

Jazzkitaratrion tyylin suurimmiksi klassikoiksi ovat nousseet, muutamia mainitakseni, Kenny Burrellin livelevy ”A Night at the Vanguard” (1959), Joe Passin ”Intercontinental” (1970) Jim Hallin ”Jim Hall Live!” (1975), Pat Methenyn ”Bright Size Life” (1976), John Scofieldin ”Shinola” (1982) ja uudemmista esimerkiksi Kurt Rosenwinkelin ”Reflections” (2009).

3 Jazzin harmonia

Jazzmusiikin harmoniaa ymmärtääkseen on tunnettava vähintäänkin seuraavat kolme käsitettä: *funktionaalinen-*, *blues-* sekä *modaalinen harmonia*. Nämä ovat vuosikymmenten kuluessa sulautuneet keskenään sen verran vahvasti yhteen, niin kappaleiden säveltämisessä kuin soolojen improvisoinnissakin, että näiden harmoniarakenteiden peruspiirteiden tunteminen on välttämätöntä, mielekkään ja selkeän analysoinnin mahdollistamiseksi. Kaikki analysoimani soolot on soitettu funktionaalista harmoniaa sisältäviin kappaleisiin, joten harmonian käsittelyssä keskityn lähinnä siihen ja sen sisältämiin ilmiöihin. Sooloja soittaessaan pitkällä olevat improvisoijat kuitenkin yhdistelevät saumattomasti muidenkin harmoniaratkaisujen tuomia työkaluja funktionaaliseen harmoniaan, paikoin hyvin nerokkaillakin tavoilla. Näiden tapojen löytämisen voisikin sanoa olevan yksi tämän opinnäytetyön pääprioriteeteista.

3.1 Funktionaalinen harmonia

Länsimaisesta taidemusiikista omaksuttu funktionaalinen harmonia oli valta-asemassa jazzsävellyksissä 1960-luvulle asti, aina modaalisen lähestymistavan yleistymiseen saakka. Se tarkoittaa tonaalista musiikkia, jossa kappaleen soinnut rakentuvat sävellajin toonikan eli I-asteen ympärille. Tällaisessa harmoniassa sointufunktioilla eli sointuasteilla on kaikilla jonkinlainen tehtävä kappaleen sointukierrossa. Jokainen sointu pyrkii viemään harmoniaa eteenpäin omalla tavallaan ja kappaleen muotoraenne yleensä vaatii ennen pitkää purkautumisen dominantin kautta I-asteelle (Tabell 2004, 20-23.)

Käytännössä sointutehot luokitellaan toonikoihin (I, III ja VI-asteet), subdominantteihin (II ja IV-asteet) ja dominantteihin (V ja VII-asteet). Funktionaalisisessa harmoniassa toonika, subdominantti ja dominantti ovat kaikista tärkeimpiä. Tällainen harmonia perustuukin usein vahvoille kvinttisuhteisille sävelkuluille, joista yhdeksi jazzin kivijaloista onkin muodostunut esimerkiksi II-V-I -sointukadenssi. Sellainen löytyy lähestulkoon kaikista jazzstandardeista (ks. 24). Kyseisestä sointuprogressiosta ja siihen im-

provisoinnista onkin tullut tietynlainen käsite, jota soittajat ovat lähestyneet hyvin lukuisilla eri tavoilla. Myös erittäin yleinen sointukadenssi, ”turnaround”⁵ I-VI-II-V kuuluu musiikkityylin funktionaalisen harmonian peruspilareihin. Sellainen löytyy myös George Gershwinin klassikkosävellyksen ”I Got Rhythm”:⁶n kahdesta ensimmäisestä tahdistista. On kuitenkin huomionarvoista, ettei funktionaalinen harmonia tarkoita välttämättä täysin diatonista musiikkia, sillä soinnuissa suositaan paljon myös väli- ja sijaisdominantteja. Modaaliseen harmoniaan verrattaessa soinnut vaihtuvat yleensä suhteellisen tiheästi.

3.2 Blues

Jazzmusiikin elementtien kokonaisvaltaiseen hahmottamiseen on välttämätöntä ymmärtää bluesmusiikin peruseräkkeet, sillä ne ovat olennainen osa jazzmuusikon päivittäistä sanavarastoa. Bluesmusiikin voisi sanoa olevan Euroopasta Yhdysvaltoihin tulleiden maahanmuuttajien musiikillisen, klassisesta musiikista ammennetun funktionaalisen sointuharmonian perinteen yhdistymistä Afrikasta ”uudelle manteelelle” tuotujen orjien musiikillisen kulttuuriperintöön. Afrikkalaisia elementtejä ovat esimerkiksi melodioiden pentatonisuus (ks. 22), vahvasti ilmenevä polyrytmiikka⁶ sekä puuvillapelloilla työlauluina laulettu ”field hollerit”, joissa esilaulaja lauloi fraasin, muun ryhmän vastatessa siihen hetken päästä. Tällaista kutsutaan kysymys-vastaus-rakenteeksi, jonka perinne on edelleen kuultavissa monien jazzsoolujen fraasien rakentelusta. (Tabell 2004, 54.)

Kaikkein perinteisimmässä bluesrakenteessa on vain 3 sointua, jotka ovat sointuasteiltaan I⁷-IV⁷-V⁷. Esimerkiksi F-sävellajissa nämä ovat F⁷, Bb⁷ ja C⁷. Rakenteen kestoksi on vakiintunut 12 tahtia. Se mikä erottaa bluesmusiikin perustavalla tavalla funktionaalista harmoniasta, on se, ettei näitä dominanttisointuja yleensä ajatella dominanttifunktioina. Jazzmusiikissa jokaista näistä kolmesta sointuasteesta kohdellaan monesti kuin omana sävellajinaan, mikä on lähestymistapana omalla taval-

⁵ Turnaroundiksi kutsutaan sointuprogressiota, joka tulee kappaleen harmoniassa kerrattavan osan lopussa, johdattaen takaisin alkuun (Levine 1995).

⁶ Polyrytmiikalla tarkoitetaan päällekkäisistä, yhtäaikaista tahtilajeista koostuvaa rytmikäsitteilyä. (Tabell 2004, 161.)

laan hyvin modaalinen (ks. 13). Bluesmusiikin harmoniaa on laajennettu aikojen saatossa esimerkiksi käyttämällä funktionaalisia II-V-I-kadensseja ja tritonuskorvauksia. (Tabell 2004, 54-59.)

Oleennaista bluesmusiikista on tietää myös *bluesasteikko*, joka on kaikkein perustavanlaatuisin melodiantuoton materiaali bluesissa. Se on mollipentatoninen asteikko, johon on lisätty alennettu kvintti. Asteikkoa käytetään laajalti jazzmusiikissakin, ennen 7- ja m7 -sointujen päälle soitettuna. (Levine 1995, 230.)

Tärkeä asia ymmärtää bluesmusiikista ovat juuri ns. *blue note* -äänet, joihin myös tuo alennettu kvintti kuuluu. Ajateltaessa suhteessa duuriasteikkoon, tällaisia säveliä ovat b5, b3 ja b7, jotka voidaan oikeastaan ajatella myös mikrointervalleina sävelten välillä. Blue-note -äänet soveltuvatkin erinomaisesti kitaralle, sillä niitä on helppo soittaa ”bendaamalla”, eli venyttämällä kieliä. (Tabell 2004, 54.)



Kuva 1: Bluesasteikko ja blue note -sävelet

3.3 Modaalinen harmonia

1950-luvun lopulla ja 1960-luvun alkupuolella jazzissa vallalle tuli modalisuus. Miles Davisin kappale *Milestones* (1958) saattoi olla ensimmäinen modaalinen jazzkappale, mutta hänen seuraavana vuonna ilmestynyt ”*A Kind of Blue*”-albuminsa (1959) löi tyylin viimeistään läpi jazzin senhetkiseksi pääsuuntaukseksi. Levyn ensimmäinen kappale ”*So What*” muodostui vain kahdesta modaalisesta sointusävyistä, Dm⁷:sta ja Ebm⁷:sta, 16 tahdin rakenteen sisällä. Musiikki perustui kirkkosävellajien eli moodien itsenäiselle käytölle omina sointusävyinä, ilman funktionaalisen harmonian ”sointujen pakollisen purkautumisen” painolastia. Modaalisessa musiikissa soinnut nähdäänkin yleensä omina sävellajeinaan, joilla ei tarvitse olla funktionaalista suhdetta

keskenään. Puhutaan siis moodien sointusävyistä, joilla jokaisella on omat karakterisävelensä, erottaen ne toisistaan. Tässä ne ovat esimerkiksi C-duurissa. (Tabell 2004, 106-107; Ligon 2001, 302-306; Levine 1995, 29-30)

C-jooninen (Cmaj13), karakterisävel 4

D-doorinen (Dm13), karakterisävel 6

E-fryygininen (Esus7b9), karakterisävel b9

F-lyydinen (Fmaj13#11), karakterisävel #11

G-miksolyydinen (G13), karakterisävel b7

A-aiolinen (Am11b13), karakterisävel b13

B-lokrinen (Bm7b9b5), karakterisävel b5

Levinen (1995, 30) mukaan muusikot ryhtyivätkin ajattelemaan improvisointiaan enemmän horisontaalisen, skaalalähtöisen lähestymistavan mukaan, sen sijaan että he olisivat pysyneet kahliutuneina swing- ja bebop-kausilla vallalla olleeseen vertikaaliseen, nelisoinnun sävelten ympärille pohjaavaan tapaan. Tällä tarkoitetaan Tabellin (2004, 106) näkemyksen mukaan sitä, että kollektiivisen ja solistisen improvisoinnin pohjaksi valittiin sointujen sijasta ennemminkin jokin asteikko, eikä reaalisointumerkkejä ole välttämättä edes merkitty sävellyksen nuottiin.

Bebop-ajan sanavarastoa ei kuitenkaan hylätty, vaan soittajat kuten John Coltrane ja Cannonball Adderley yhdistivät sitä tähän uudenlaiseen improvisoinnin alustaan, kirjoittaa Ligon. He käyttivät melodialinjoissaan edelleen kaikkia osaamiaan improvisatorisia välineitä, kuten sointujen *superimpositiota*, luomaan mielenkiintoisia, moodin ulkopuolisia sävelkulkuja periaatteessa yksinkertaiseen sointuharmoniaan. Tabellin mukaan muusikot lähtivät samasta soinnusta liikkeelle ja menivät itsenäisesti, eri reittejä ja sointulaajennuksia pitkin seuraaviin, luoden päällekkäisiä harmoniarakenteita ja jännitteitä. Liebman on sitä mieltä, että superimposition selkeä ja lyyrinen käyttö soololinjoissa helpottaa näiden kromaattisten ja monimutkaisten harmonioiden sopimista musiikkiin. Tällainen ajattelu kehittyi valtavasti modaalisen aikakauden

aikana, syynään verkkaisesti vaihtuvien sointujen tuoma ilmaisullinen vapaus, ja tehtyjä löydöksiä ryhdyttiin käyttämään yhä enemmän myös funktionaalisen harmoniaan. Melodisella superimpositiolla korvattiin yhä pidempiä sointujaksoja. (Tabell 2004, 123-128; Ligon 2001, 302.; Liebman 1991, 14.)

Modaalisuuden peruspiirteistä tärkeimpiä tälle tutkimukselle on myös ns. modaalisten lainasointujen käyttö, joka lisääntyi funktionaalissa harmoniassa aikakauden jälkeen. Esimerkiksi tyypillisen kadenssin, duurin II-V-I:n ensimmäinen aste saatettiin korvata lyidisestä moodista lainatulla maj7^{#11}- tai melodisen mollin (ks. 19) kolmannen asteen maj7^{#5}-soinnulla. Jazzissa muunnellaan usein myös mollisointuja. Mollin II-V-I -sointukierron kaksi ensimmäistä sointua (Dm7^{b5} ja G7^{b9}) muodostuvat usein harmonisen mollin sointuasteista. Ensimmäiselle asteelle mentäessä mennään kuitenkin hyvin usein melodisen mollin maailmaan (Cm^{6/9}). Modaalinen muuntelu mahdollistaa niin melodia- kuin sointusoittajallekin valtavasti lisää mahdollisuuksia laajentaa harmoniaa eri suuntiin, sointufunktioiden säilyessä samanlaisina. (Tabell 2004, 85-127.)

4 Reharmonisaation keinoja

Jazzmusiikissa on vuosikymmenten aikana muotoutunut tietynlainen perinne musiikin *reharmonisaatioon*, eli uudelleensoinnutukseen, jonka lainalaisuuksia käytetään jatkuvasti myös soolon soitossa. Nämä ”säännöt” kuuluvat jollain tavalla jokaisen suuren jazzsolistin soitossa tai laulussa, minkä vuoksi niiden tiedostaminen on tärkeä väylä jazzmusiikin opettelemiseen. Aivan kaikkiin, varsinkin moderneimpiin, reharmonisaation keinoihin meneminen ei tämän opinnäytetyön puitteissa olisi mielekästä, joten esittelen niistä vain omasta mielestäni tarpeellisimmat.

4.1 Dominanttisoinnut

Dominanttisoinnut ovat jazzissa usein erityiskohtelun alaisina. Niitä laajennetaan monesti lisäsävelillä, joita voivat olla b9, 9, #9, 11, #11, #5, ja 13. Vaihtoehtoja on siis monia, ja lisäsävelten valinnan määrää musiikissa yleensä ensinnäkin kappaleen melodia. Jos melodia sisältää esimerkiksi vahvan dominanttisoinnun 9-sävelen, niin b9:n

tai #9:n soittaminen soinnun lisäsävelinä solistia säestäessä aiheuttaa suurta dissonanssia, eikä näin ollen ole useimmissa tilanteissa kannattavaa. Sooloa soittaessa näitä laajennuksia tehdään vapaammin, mutta silloinkin niihin vaikuttaa suuresti dominanttisoinnun funktio. Hyvänä perussääntönä lisäsävelten valinnassa toimiikin niiden ottaminen vallitsevan sävellajin asteikon sävelistä. Tätäkin sääntöä usein rikotaan, lopputuloksenaan hieman modernimpi kuulokuva soololinjoissa. (Levine 1995, 279-285.)

Jazzissa käytetään dominanttisoituja myös *välidominanteina*. Sillä tarkoitetaan sitä, että harmoniassa käytetään dominanttipurkauksia myös muille soinnuille kuin ensimmäisen asteen toonikalle. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että kaikki paitsi toonikana toimivat mollisoinnut voidaan muuttaa dominanttitehoisiksi duurisoinnuiksi. Usein II-V-I -kadenssin II-aste ja rhythm changes -kierron VI-aste muutetaan mollista duuriksi ja näin välidominantiksi seuraavalla sointuasteelle. Välidominanteista tehdään yhdistelemällä usein myös ”ketjuja”, joiden soinnut ovat dominanttisuhteessa toisiinsa. (Tabell 2004, 32-66.)

Tritonuskorvauksissa dominanttisoitu korvataan tritonuksen päässä olevalla dominanttisoinnulla. Esimerkiksi C-duurin viidennen asteen soinnussa, G^7 :ssa on sisällä sama tritonuservä (sävelet F ja B) kuin Db^7 :lla, joten niillä voi helposti korvata toisensa. Myös II-V-I -kadenssin toinen aste reharmonisoidaan usein samalla tapaa tritonuksen päässä olevaksi mollisoinnuksi. C-duurin toisen asteen tapauksessa Dm^7 muuttuu Abm^7 :ksi. Koska jazzissa mollit voidaan yleensä muuttaa duureiksi, myös kadenssi $Ab^7-Db^7-Cmaj^7$ toimii hyvin. Tritonuskorvauksia yhdistelemällä saadaan lukematon määrä eri vaihtoehtoja käytettäväksi, harmonian rikastamiseksi. (Tabell 2004, 35-37; Levine 1995, 260-267.)

Relatiivinen dominantti on myös yleinen jazzmusiikin maailmassa. Siinä dominantti purkautuu kohdesointuun puolikkaan tai kokonaisen sävelaskeleen sen alapuolelta. Sointu täydennetään usein II-V -ketjuksi lisäämällä siihen m^7 -sointu. Tällaista kadenssia kutsutaan usein englanniksi myös nimellä ”*backdoor cadence*”. C-duuriin mentäessä soinnut ovat $Fm^7-Bb^7-Cmaj^7$. Käytännössä kadenssin voi ajatella myös modaalisina lainasointuina C-aiolisesta (ks. 13-15). (Schwartz 2012)

4.2 Medianttikorvaus- ja submedianttikorvaus

Kun sointu korvataan terssin ala- tai yläpuolella olevalla sävellajin soinnulla, kutsutaan ilmiötä medianttikorvaukseksi. Esimerkiksi G-duurin II-V-I -soinnuissa mentäisiinkin ensimmäisen asteen sijaan III-asteelle eli medianttiselle Bm^7 :lle, tai submedianttiselle VI-asteelle eli Em^7 :lle. Soinnuilla on paljon yhteisiä säveliä ja noita korvauksia voi myös ajatella $Gmaj^{13}$:n ylärakenteina. (Tabell 2004, 37-39.)

4.3 Dim7-sointujen käyttö

Vähennettyä septimisointua, toiselta nimeltään dim^7 -sointua, käytetään laajalti jazz-harmoniassa. Ehkäpä yleisin käyttötapa soinnulle on dominanttisen 7^{b9} -soinnun medianttikorvaus, jolla saadaan luotua kromaattisesti liikkuvia bassolinjoja ja sivusointuja funktionaaliseen harmoniaan. Esimerkiksi C-duurin I-VI-II-I -kadenssissa, kuudennen asteen A^7 -soinnun sijaan voidaan käyttää sen medianttikorvausta, $C\#^{o7}$ -sointua, luomaan kromaattinen liike toisen asteen Dm^7 -soinnulle. Dimisointuja voidaan käyttää myös purkautumaan alaspäin. (Tabell 2004, 39-40.)

5 Asteikot

Tässä kappaleessa esittelen soolojen analysoinnissa tarvittavat asteikot. Aivan kuten Levine (1995, 32) sanoo, jazzmusiikissa pärjää lopulta pohjimmiltaan neljällä asteikolla. Nämä ovat duuriasteikko, melodinen molliasteikko, dimiasteikko tai toisin sanoen vähennetty asteikko, sekä kokosävelasteikko. Tällä Levine tarkoittaa sitä, että näillä asteikoilla ja niiden käännöksillä soittaja kykenee tulkitsemaan jokaisen vastaantulevan sointusymbolin. Näiden lisäksi mainitsisin vielä täydellisemmän ilmaisunvapauden saadakseni harmonisen mollin, bluesasteikon (ks. 13), kromaattisen sekä pentatoniset asteikot. Jazzsoittajat käyttävät asteikoita hyvin paljon limittäin, vaihdellen niitä sävelvalinnoissaan jopa saman fraasin aikana. Tämän vuoksi niiden hyvä tuntemus on tärkeää.

5.1 Duuriasteikko

The image shows the C major scale with its seven modes. The modes are labeled in boxes above the notes:

- C-JOONINEN** (Ionian): C major, chord C^{ma}37
- D-DOORINEN** (Dorian): D minor, chord D_m7
- E-FRYYGINEN** (Phrygian): E minor, chord E_m7(b⁹)
- F-LYYDINEN** (Lydian): F major, chord F^{ma}37(#11)
- G-MIKSOLYYDINEN** (Mixolydian): G major, chord G7
- A-AIOLINEN** (Aeolian): A minor, chord A_m7(b13)
- B-LORRINEN** (Locrian): B minor, chord B_m7(b5)

COPYRIGHT: TIMO RANTAMA

Kuva 2: Duuriasteikon moodit

Oheisesta kuviosta löytyvät C-duuriasteikko ja sen sävelille muodostuvat moodit, perässään niistä muodostuvat nelisoinnut ja reaalisoitumerkit. Suluissa on kulloisenkin asteikon karakterisävel. Duuriasteikko muodostaa koko länsimaisen musiikin perustan, eli toisin sanoen musiikin diatonisuuden. Modaalisessa ajattelussa näistä moodista on mielestäni käytetty erillisinä rakennusaineiksina eniten doorista, lyydistä sekä miksolyydistä moodia. Aiolinen moodi on toiselta nimeltään luonnollinen molliasteikko ja sitä sekä VI-astetta kutsutaan käytännössä usein myös duurin *rinnakkaiseksi molliksi*.

5.2 Melodinen molliasteikko

The image shows a musical score for the melodic minor scale in C minor, divided into four systems. Each system contains a melodic line and corresponding chord voicings with their names in boxes:

- System 1:** C-MELODINEN MOLLI (C_m(maj7)₇), D-DOORINEN B9 (D_m7(b9)), D_m7(b9).
- System 2:** E_b-LYYDINEN AUGMENTED (E_bMAJ7(#5)), F-LYYDINEN DOMINANTTI (F7(#11)).
- System 3:** G-MIKSOLYYDINEN B6 (G7(b13)), A-LOKRINEN #2 (A_m9(b5)).
- System 4:** B-ALTERED (B7(#11)).

Copyright: TIMO RANTAMA

Kuva 3: Melodisen molliasteikon moodit

Melodinen molliasteikko on muuten sama kuin aiolinen moodi, mutta sen kuudes ja seitsemäs sävel ovat korotettuja. Jazzin maailmassa asteikko on rakenteeltaan samanlainen sekä ylöspäin että alaspäin mentäessä, joten sitä ei tule sekoittaa klassisen musiikkiperinteen melodiseen molliin. Tästä skaalasta käytetäänkin monesti erotuksen tekemiseksi myös nimitystä "jazzmolli". Siitä muodostuvia moodeja ollaan käytetty laajalti läpi jazzin historian, tosin useimpia vasta 1960-luvulta lähtien. Vakiintuneeksi tavaksi on muodostunut käyttää melodista molliasteikkoa ja siitä muodostuvaa C_mmaj⁷-sointua mollisävellajisten jazzkappaleiden toonikasointuna. Levinen (1995, 60) mukaan sillä voi yleensä korvata kaikki harmonian mollisoinnut, jotka eivät kuulu II-V-I -ketjuihin tai jos melodiassa ei ole pientä septimiä. Neljänneltä säveleltä muodostuvaa lyydistä dominanttia kutsutaan myös nimellä overtone-asteikko ja sitä on totuttu soittamaan tritonuskorvaus-sointujen päälle. Altered- eli alt-asteikon yleisimmäksi sovellukseksi on muodostunut mollisävellajin V⁷-asteelle improvisointi. Useimmat näistä asteikoista tarjoavat kuitenkin ennen kaikkea hieman modernimpia

vaihtoehtoja duuriasteikon moodeille tietyissä tilanteissa. (Levine 1995, 55-78; Ligon 2001, 333.)

5.3 Harmoninen molliasteikko

COPYRIGHT: TIMO RANTAMA

Kuva 4: Harmonisen molliasteikon moodit

Harmoninen molliasteikko on muuten sama kuin aiolinen moodi, mutta sen seitsemäs sävel on korotettu. Asteikko on useimmille erittäin tuttu klassisesta musiikista, jossa se on yleensä ilman eri merkintää oletusmolliasteikko. Sitä on ryhdytty käyttämään, jotta mollisävellajiin saataisiin johtosävel ja sitä kautta jännitteinen dominanttisointu. Jazzin maailmassa siitä käytetään enimmäkseen vain ensimmäistä ja viidettä astetta. Viidettä astetta, fryygistä dominanttia käytetään usein mollisävellajin II-V-I -kadenssin V-asteen päälle improvisointiin. (Tabell 2004, 71.)

5.4 Symmetriset asteikot

COPYRIGHT: TIMO RANTAMA

Kuva 5: Symmetriset asteikot

Dimiasteikot (ts. vähennetyt asteikot) ovat symmetrisiä, millä tarkoitetaan sitä, että niiden muoto alkaa aina alusta pienen terssin välein. Dimiasteikossa on 8 säveltä, ja sen sävelet muodostuvat koko kestoaltaan logiikalla kokosävelaskel-puolisävelaskel. Sen toiselta säveleltä lähtevä käänös, jota kutsutaan dominanttidimiasteikoksi, menee sen sijaan järjestyksessä puolissävelaskel-kokosävelaskel. (Levine 1995, 78-88.)

Tavallisella dimiasteikolla ja sen lisäsävelillä voidaan saada improvisoinnissa aikaan moderneja sävyjä, kun niitä soitetaan vähennettyjen (o^7) sointujen päälle. Dominanttidimiasteikon suurin käyttötarkoitus funktionaalisessa harmoniassa on duurin V-asteen dominantille improvisointi, kun halutaan samaan aikaan käyttää muunnossäveliä $b9$, $\#9$ ja 13 .

Kokosävelasteikko on myös symmetrinen, ja se menee logiikalla kokosävel-kokosävel. Se siis toistuu muodoltaan samanlaisena koko ajan, minkä vuoksi kokosävelasteikkoja on kaikki sävellajit mukaan lukien vain kaksi. Tärkeintä kyseisessä asteikossa on tietää, että kaikki siitä muodostuvat soinnut ja melodiset fraasit voidaan soittaa rakenteellisesti samanlaisina kokosävelaskeleen välein. Levinen mukaan kokosävelasteikosta puuttuu puolet länsimaisen musiikin intervalleista, minkä vuoksi sen sävelmaailmassa pyöriessä on suuri riski kuulostaa monotoniselta. Tämän takia se toimiikin musiikillisesti parhaiten pienissä erissä. Sitä käytetään eniten improvisoinnissa dominanttisointujen päälle, kun halutaan käyttää lisä- ja muunnossäveliä $\#11$, $\#5$ ja 9 . (Levine 1995, 89-94.)

Symmetrisen luonteensa vuoksi dimi- ja kokosävelasteikot sopivat erinomaisesti *sekvenssien*, eli rytmisesti tai rakenteellisesti samanlaisina, eri äänenkorkeuksilta toistuvien fraasien tai motiivien soittoon (Levine 1995).

5.5 Pentatoniset asteikot

The image displays two pentatonic scales on a single musical staff. The first scale is labeled 'C-MOLLIPENTATONINEN' with the chord symbol Cm^{11} above it. The second scale is labeled 'Eb-DUURIPENTATONINEN' with the chord symbol Eb^9 above it. The notes for the C minor pentatonic scale are C, Eb, F, G, and Bb. The notes for the Eb major pentatonic scale are Eb, F, G, Ab, and Bb. The scales are written in a sequence of eighth notes. Below the staff, the text 'COPYRIGHT: TIMO RANTAMA' is visible.

Kuva 6: Pentatoniset asteikot

Pentatonisiin asteikkoihin kuuluu viisi säveltä, ja niiden voidaan ajatella olevan riisuttuja versioita molli- tai duuriasteikoista. Yleisimmät tällaiset asteikot ovat mollipentatoninen ja sen toisesta sävelestä muodostuva duuripentatoninen. Yksinkertaisuudessaan niiden voidaan ajatella olevan vain kolmisoinnun säveliä, kahdella lisäsävyllä täydennettynä. Tämän vuoksi ne sopivat erinomaisesti kaikkiin kolmisointuihin joissa kvinttiä ei ole muunnettu, mikä selittää niiden universaalisesti laajan käytön eri musiikkityyleissä. Pentatonisia asteikoita voidaan muodostaa myös säveliä kromaattisesti muuntamalla sopimaan eri sointuihin. Mollipentatonisen asteikon äänistä muodostuu kvarttipohjainen m^{11} - ja duuripentatonisesta 6/9-sointu. Tällaiset avoimet sointusävyt ovat sopineet aikojen saatossa mainiosti modaalisiin konteksteihin. (Tabell 2004, 74; Ligon 2001, 88.)

5.6 Kromaattinen asteikko



Kuva 7: Kromaattinen asteikko

Tämä asteikko on myös symmetrinen, mutta koen tarpeelliseksi esitellä sen erillisenä, osittain poikkeavan käyttötavan vuoksi. Sen rakenne koostuu peräkkäisistä puolisävelaskelista, joten se sisältää kaikki länsimaisen musiikin tuntemat 12 säveltä (Tabell 2004, 73).

Kromaattista skaalaa harvemmin kuulee kokonaisuudessaan missään musiikin kontekstissa, mutta sen säveliä usein yhdistellään muihin olemassa oleviin asteikkoihin. Käytännössä sillä täytetään siis välejä, ja usein jazzkirjallisuudessa blue note -äännetkin (ks. 13) lasketaan kromaattisiksi johtosäveliksi. Monissa teoriakirjoissa puhutaan

myös ns. *bebop-asteikoista*, jotka ovat käytännössä vain tavallisia duuriasteikon moodeja, lisättyine kromaattisine johtosävelineen. Tämän vuoksi en ole niitä erikseen esitellyt.

Bebopin valtakauden aikana 1940-luvulla vakiintui tapa, jossa kromaattisia johtosäveliä käytettiin lähinnä tahdin heikoilla osilla, toisin sanoen iskujen välissä, jotta tahdin vahvoille osille osuttaisiin ”harmonisesti hyvälle sävelille”, kuten sointusävelille. Tämä lähestymistapa jäi jazzmusiikkiin pysyvästi ja se muodostaa edelleenkin kromaattisten äänten pääkäyttötarkoituksen soololinjoissa. (Levine 1995, 171-173.)

Kromaattisen asteikon käyttö on omiaan lisäämään musiikkiin ja soololinjoihin *dissonanssia* eli riitasointisuutta. Yleisimmin sillä lähestytään niin sanottuja *kohdesäveliä*, jotka ovat usein vallitsevan harmonian sointu- tai lisäsäveliä. Niille mennään monesti joko yläpuolisilla tai alapuolisilla *lähestymisäänillä*, jotka löytyvät koko- tai puolisävelaskeleen päässä kohdesävelestä. (Crook 1999, 121-122.)

Liebmanin (1991, 51) mukaan yksi tästä ajatuksesta laajennettu kromaattinen lähestymistapa soolonsoittoon on nimeltään ”*side slipping*”, jolla tarkoitetaan sointua kohti lähestymistä puolikkaan sävelaskeleen päässä olevalla samantyyppisellä soinnulla. Käytännössä siis Dm^7 -sointuarpeggioon mentäisiin joko Ebm^7 - tai Dbm^7 -arpeggion sävelillä. Hänen mukaansa tällainen tapa tehdään yleensä kuitenkin nopeasti, sillä liiallinen *side slipping* -soitto alkaa helposti kuulostaa liian ennalta-arvattavalta.

6 Muita käsitteitä

Esittelen tässä luvussa muut käsitteet, joita käytän soolojen analysoinnissa, mutta jotka eivät aihealueensa vuoksi mahtuneet ylempiin lukuihin. Jotkut termeistä esittelen silloin, kun mainitsen ne tekstissä ensimmäisen kerran.

6.1 Jazzstandardit

Jazzstandardit ovat tunnettuja jazzkappaleita, joista on tullut jazzin perusohjelmistoa muusikoiden soittaessa niistä omia versioitaan vuosikymmenten mittaan. Suurin osa jazzstandardeista on 1920-1950-luvuilla sävellettyjä musikaalikappaleita, aikansa po-

puläärimusiikkia, jotka soittajat ovat ottaneet omikseen. Hyvien jazzsoittajien oletetaan osaavan kattavan ohjelmiston standardeja, sillä ne toimivat usein pohjana uuden luomiselle. Tämä tarkoittaa Kingin mielestä sitä, että nuoret muusikot käyttävät niitä ”lähdeaineistona”, ilmaistakseen mahdollisimman vakuuttavasti oman, uuden näkökulmansa. (King 1997, 114-116.)

Jazzmuusikoilla on ollut tapana julkaista jossain vaiheessa vähintäänkin yksi albumi, jonka kappalelista muodostuu enimmäkseen pelkistä jazzstandardeista. Kingin (1997, 118) mukaan tämä on eräänlainen ”mittapuu”, jolla katsotaan, mitä uutta he tuovat vanhoihin ikivihreisiin. Käsittelemäni kitaristit Joe Pass ja Jim Hall soittivat urallaan enimmäkseen nimenomaan standardeja, mutta Pat Metheny ja John Scofield ovat keskittyneet pitkälti omaan sävellystuotantoonsa. Esimerkiksi analysoimani Methenyn soolo on juuri tällaiselta ”standard-levyltä”, vuonna 1990 julkaistulta ”Question & Answer”-albumilta.

6.2 Jazzin rytmikka

Jazzista puhuttaessa useimmilla tulee ensimmäisenä mieleen ”svengi”, eli tietynlainen keinuva sävelten rytmitys. Keskeistä lähes kaikelle perinteiselle jazzille onkin *kolmimuunteisuus*, jolla tarkoitetaan soiton triolipohjaisuutta. Toisin sanoen, kahdeksasosissa jälkimmäinen kahdeksasosa vastaa aika-arvoltaan triolin viimeistä nuottia, eli se tulee myöhemmin kuin suorissa kahdeksasosissa. Myös ensimmäinen kahdeksasosa on kestoaltaan hieman pidempi, tuloksenaan edellä mainittu keinuva rytmitys. Tätä on hyvin vaikea selittää, saati nuotittaa, sillä parhaan käsityksen ilmiöstä saa vain kuuntelemalla jazzmusiikkia. (Crook 1999, 93.)

Alla olevassa nuotissa on eri merkintätavat kolmimuunteisille kahdeksasosille. Mikäli koko nuotitettava kappale on kolmimuunteinen, selkein tapa merkitä se on mielestäni neljäs, ja käytänkin sitä omissa transkriptioissani. Tällaisissa kappaleissa suorat kahdeksasosat onkin sitten syytä merkitä erikseen, esimerkiksi ilmaisulla ”even eights”.



Kuva 8: Kolmimuunteisuuden merkitseminen

Kolmimuunteisuudesta tulee keinuvuudessaan usein melko rento ja laiskakin kuulokuva (Crook 1999, 93), varsinkin hitaammissa tempoissa, minkä vaikutusta monet soittajat myös paikka paikoin liioittelevat soittamalla ja fraseeraamalla asioita kappaleen ”tempon takana” (Levine 1995). Tällaista soittoa kutsutaan myös nimellä ”laid back”-soitto. John Scofield on mielestäni tällaisen soiton mestari.

8-OSA-SYNKOOPPEJA
SYN-KOOP-PI SYN-KOOP-PI

16-OSA-SYNKOOPPEJA

ESIMERKKI SYNKOPOIVASTA SOOLOLINJASTA

7 Cmaj7 A7 Dm7 G7 Cmaj7 A7 Dm7 G7 Cmaj7

COPYRIGHT: TIMO RANTAMA 2017

Kuva 9: Synkoopit ja niiden käyttö

Synkooppien käyttö eli *synkopointi* lukeutuu myös jazzmusiikin tärkeimpiin elementteihin. Tällä tarkoitetaan rytmejä, jotka menevät yli iskujen ja tahtiviivojen. Crookin mukaan synkopointi on pohjimmiltaan huomion kiinnittämistä tahtien heikkoihin osiin, eli niihin, joita ei tavallisesti aksentoida. Tämän ansiosta syntyy ”etenevä liike”,

eli tuntemus siitä, että musiikki hyppää eteenpäin kiilaamatta tempoa. Kolmimuun-
teisesti soitetut, synkopoidut rytmit ovatkin Crookin mielestä yksi jazzmusiikin unii-
keista tyylipiirteistä. (Crook 1999, 142-143.)

7 Soittajien esittely

7.1 Jim Hall

James Stanley "Jim" Hall syntyi Buffalossa 1930 ja hänet kasvatettiin New Yorkissa ja Ohiossa. Hän aloitti soittamaan kitaraa 10-vuotiaana ja jo 13-vuotiaana soitti hän am-
mattimaisesti ympäri Clevelandia. Hänen varhaisin esikuvansa oli kitaristi Charlie
Christian, mutta Hall käytti paljon aikaa myös saksofonistien kuuntelemiseen ja hei-
dän "pyöreän fraaserauksensa" jäljittelyyn. Lukion jälkeen hän opiskeli Cleveland Ins-
titute of Music-yliopistossa, pääaineenaan klassinen teoria. Hän kuitenkin jätti kou-
lun kesken vähän ennen valmistumistaan ja muutti Los Angelesiin, aikeinaan ammat-
timaisen jazzkitaristin ura. Siellä hän kävi myös klassisen kitaran soittotunneilla. Hä-
nen läpimurtonsa tapahtui rumpali Chico Hamiltonin kvartetissa vuosina 1955-1957.
Vuosikymmenen lopulla hän jo kiersi maailmaa laulaja Ella Fitzgeraldin yhtyeessä, tu-
tustuen samalla maailman eri musiikkikulttuureihin, kuten bossa novaan. Hän levytti
duolevyn pianisti Bill Evansin kanssa vuonna 1959 ja 1960-luvun alussa hän soitti
Sonny Rollinsin yhtyeessä, joka oli eräänlainen käännekohta Hallin uralla. Myöhem-
pinä vuosinaan hän kiersi omien yhtyeidensä kanssa, teki yhteistyötä esimerkiksi Lee
Konitzin, George Shearingin, Paul Desmondin, Stan Getzin, Ron Carterin, Art Farmerin
ja Pat Methenyn kanssa. Hän oli erittäin aktiivinen musiikkiprojekteissaan aina kuole-
maansa joulukuussa 2013 saakka. (Hall 1990, 5-8; Fordham 2013.)

Hallia pidetään yleisesti yhtenä jazzkitaransoiton suurista nimistä. Monesti hänen soi-
tostaan nostetaan esiin eräänlainen minimalismi, sillä häntä pidetään mestarillisena
tilan ja taukojen käyttäjänä soololinjoissaan. Fordhamin (2013) mukaan Hallin soi-
tossa oli "vastustamatonta, hiljaista sulokkuutta". Hän oli myös erittäin tarkka rytmi-
nen soittaja ja esimerkiksi modernin klassisen musiikin vaikutus kuului hänen tarkoin
jäsenellystä soolo- sekä sointusoitostaan vahvasti. Monganin (1983, 175) mukaan

Hall halusi soittaa kitaraa kuten pianoa, yhdistelemällä yksiäänistä soolonsoittoa soinnulliseen improvisaatioon. Hänen yhtyetoverinsa, saksofonisti Sonny Rollins sanoi Hallin olevan ”jazzin paras kitaristi” (Hall 1990, 5).

7.2 Joe Pass

Joseph Anthony ”Joe” Passalacqua syntyi vuonna 1929 New Jersey New Brunswickissä ja vietti lapsuutensa Pennsylvanian Johnstownissa. Pass sai ensimmäisen kitaransa 9-vuotiaana, aloitti heti säännöllisen harjoittelun ja jo 14-vuotiaana soitti vakituisesti paikallisissa yhtyeissä. Hänen varhaisia vaikutteitaan olivat kitaristit Django Reinhardt, Charlie Christian sekä koko bebop-jazzin tyylilaji, joka löi Yhdysvalloissa läpi hänen ollessa teini-ikäinen. Aivan kuin Hall, myös Pass jäljitteli saksofonistien ja trumpettistien pitkiä ja melodisia linjoja, yrittäen soittaa kuin he. (Summerfield 1978, 153; Mongan 1983, 175.)

Hän muutti 1940-luvun lopulla New Yorkiin, sekaantuen siellä huumeiden käyttöön. 12 vuoden ajan, aina vuoteen 1960 asti, hänellä oli paha huumeaddiktio, joka vei Passin jopa vankilaan useita kertoja. Hänen musiikkiuransa ei ymmärrettävästi juurikaan edennyt tuon ajanjakson aikana ja hän kutsuukin noita vuosia Monganin mukaan ”täydelliseksi ajanhukaksi” (1983, 175-176). Vuonna 1960 hän päätyi lopulta menemään vieroitushoittoon, jonka onnistumisen jälkeen ura lähtikin nopeasti jyrkkään nousukiittoa. Pass soitti aluksi Los Angelesissa paikallisten artistien kanssa ja levytti myös melko pian ensimmäiset soololevynsä. 1960-luvun puolivälissä hän liittyi George Shearingin yhtyeeseen, joka oli hänen lopullinen läpimurtonsa. Kaiken kaikkiaan hän päätyi tekemään pitkän uran muun muassa pianisti Oscar Petersonin yhtyeessä, laulajien Ella Fitzgeraldin ja Sarah Vaughanin kanssa duona esiintyen sekä oman yhtyeensä kanssa maailmaa kiertäen. Pass esiintyi paljon myös yksin ja hänen soolokitaralevynsä ”Virtuoso” (1973) on saanut jazzmaailmassa erittäin paljon tunnustusta. Hän oli erittäin aktiivinen esiintyjä aina kuolemaansa asti vuonna 1994. (Mongan 1983, 175-177; Summerfield 1978, 153-154.)

Passin vaikutus jazzkitaransoittoon on valtava. Hänen monimutkaiset ja musikaaliset, bebopista ammentavat soololinjansa ovat oma lukunsa, mutta suurin perintö Passilla

on mielestäni ollut annettavanaan nimenomaan kitaran sointusäestykseen ja moniääniseen soolonsoittoon. Hänen monet vuotensa esiintyen yksin tai duona rakensivat Passista erinomaisen harmoniasoittajan, joka käytti oppimiaan harmonisia työkaluja jatkuvasti myös esimerkiksi soittaessaan oman trionsa kanssa. Vocen (1994) mukaan Pass etsi jatkuvasti uusia harmonisia haasteita, lopulta päätyen tilanteeseen jossa niitä ei hänelle enää löytynyt.

7.3 John Scofield

John Scofield syntyi Ohiossa vuonna 1951 ja varttui Connecticutin lähiöissä. Hän aloitti soittamisen 9 vuoden iässä ja sai vaikutteita varhaisina vuosinaan lähinnä blues- ja rock-soittajilta. Scofield meni lukion jälkeen opiskelemaan arvostettuun Berklee College of Musiciin, jossa ammattimaisen musiikkimaailman ovet avautuivat pian hänelle. Soittovakanssit ensiksi Chet Bakerin ja Gerry Mulliganin yhtyeissä ja pian vakituinen jäsenyys Billy Cobham-George Duke -bändissä olivat hänen läpimurtonsa jazzmaailman huipulle. Myöhemmin hän levytti esimerkiksi Miles Davisin, Gary Burtonin, Pat Methenyn, Bill Frisellin ja Herbie Hancockin kanssa ja on edelleen, näinäkin vuosina erittäin aktiivinen esiintyjä ja säveltäjä. (johnscotland.com, n.d.)

Scofieldin tyylin voisi sanoa yhdistelevän funkin, soulin, rockin ja jazzin vaikutteita keskenään. Hän on 2000-luvulla ottanut myös paljon elektronisia elementtejä musiikkiinsa, luoden uusia ja innovatiivisia lähestymistapoja perinteisen jazzkitaran maailmaan. Hänen soitolleen ovat tyypillisiä hyvin vahva ”takakenoisuus” (ks. 25) ja fraseerauksen variointi, rock- ja blueskitaransoiton estetiikasta ammentaminen, sekä ylipäättänsä vahva rytmisen ulosanti. Hänellä on mielestäni erittäin selkeästi tunnistettava oma tyyli, jota on matkittu nuorien ja vanhempienkin jazzsoittajien toimesta jo kohta neljän vuosikymmenen ajan.

7.4 Pat Metheny

Pat Metheny syntyi Missourin Kansas Cityssä vuonna 1954. Hän aloitti trumpetinsoiton isoveljensä Mike Methenyn jalanjäljissä yhdeksänvuotiaana, mutta siirtyi pian kitaransoittoon. Metheny soitti jo 15-vuotiaana ammattimaisesti Kansas Cityn parhaiden jazzmuusikoiden kanssa. Hänen läpimurtonsa tapahtui vibrafonisti Gary Burtonin

yhtyeessä vuonna 1974, jonka jälkeen hän julkaisi basisti Jaco Pastoriuksen ja rumpali Bob Mosesin kanssa ensimmäisen soololevynsä, vaikutusvaltaisen triolevyn ”Bright Size Life” (1976). Hänen uransa siitä lähtien on ollut menestystarina, sisältäen lukuisia levyjä ja maailmanlaajuisia kiertueita niin pianisti Lyle Maysin kanssa perustetun Pat Metheny Groupin, Pat Metheny Trion, Ornette Colemanin, Jim Hallin, Herbie Hancockin ja esimerkiksi poptähti David Bowien kanssa. Hän on voittanut urallaan 17 Grammy-palkintoa. Metheny keikkailee edelleen hyvin aktiivisesti. (Niles 2009.)

Yksi Methenyn tärkeimmistä perinnöistä jazzmaailmalle ovat hänen sävellyksensä. Jazzissa ollaan monesti totuttu soittamaan jazzstandardeja ja monet huippusoittajatkin ovat pärjänneet erinomaisesti vain soittamalla muiden biisejä. Metheny on sen sijaan urallaan luonut mittavan ja tasokkaan oman ohjelmiston: Hänen sävellysyhteistyötään pianisti Lyle Maysin kanssa on verrattu usein the Beatles-yhtyeen maineikkaaseen Lennon/McCartney-sävellystiimiin. Methenyn esimerkin vaikutuksesta monet soittimet, kuten kitarasyntetisaattori ja akustinen sopraanokitara ovat yleistyneet muidenkin käytössä. (Niles 2009.)

Miehen improvisoinnissa sen sijaan kuuluu vahvasti traditionaalisen jazzin perinne, yhdistettynä häikäisevään virtuositeettiin ja laajaan musiikilliseen sanavarastoon. Metheny on pitänyt perinteitä yllä, mutta ottanut musiikissaan sekaan myös uusia musiikkimaailman teknologioita ja ideoita.

8 Soolojen analysointi

Esittelen tässä kappaleessa poimintoja tekemistäni transkriptioista, analysoinnin kanssa. Olen pyrkinyt poimimaan sooloista vain mielenkiintoisimmat fraasit ja ideat, jotka tuovat tietoa valitsemani tutkimusongelman ratkaisuun. Soolot notatoin Avidin Sibelius 7-ohjelmalla, käyttäen apunani Seventh String Softwaren Transcribe!-työkalua. Olen erottanut viivaston yläpuolella olevat reaalisoinnut nuottikuvassa tapahtuvista asioista, koska se on mielestäni jazzin notaatioissa yleisin ja selkein tapa kirjoittaa. Koska viivastolla näkyvät soinnut ja sävelet eivät vaikuta reaalisointumerkkeihin, on solistin soittaman harmonian ja kappaleen ”oletetun” harmonian vertaileminen helpompaa.

8.1 Jim Hall – Without a Song

Ensimmäisenä käsittelen Jim Hallin ”Without a Song”-jazzstandardiin soittaman soolon. Kappale on musikaalista ”Great Day” vuodelta 1929, ja sen on säveltänyt Vincent Youmans ja sanoittaneet Billy Rose ja Edward Eliscu. Tämä versio löytyy saksofonisti Sonny Rollinsin ”The Bridge”-levytykseltä, joka julkaistiin vuonna 1962. Kappaleen tempo on suhteellisen nopea, yli 200 iskua minuutissa, joten sitä voisi luonnehtia ”uptempo jazziksi”. Kyseessä on kvartettikokoonpano, mutta kitarasoolo on soitettu triossa. Koko soolotranskriptio on liitteissä (Liite 1).

UPTEMPO JAZZ ♩ = 235

(A)

0 SOINTU- JA PIDÄTYSSÄVELIÄ

6 SOINTU- JA BLUE NOTE-SÄVELIÄ

10 SOINTU- JA BLUE NOTE-SÄVELIÄ

14

TRANSCRIBED BY TIMO RANTAMA 2017

Kuva 10: Jim Hall, esimerkki 1

Ensimmäiseen esimerkkiin otin Hallin kitarasoolon aloituksen, joka lähtee kahdella kohotahdilla. Mielestäni näinkin lyhyessä katkelmassa näkee jo erittäin selkeästi sen, miten jazzissa eri musiikkiperinteet kohtaavat. Hall liikkuu hyvin paljon diatonisilla sointusävelillä ja yhdistelee niitä taidokkaasti muutamiin blue note -ääniin siellä täällä. Heti soolon alussa hän mielestäni soittaa niin sanotusti *varman päälle*, sillä sävelkuva muodostuu pelkästään sointusävelistä jotka alleviivaavat kappaleen sointute-

hoja. Luulen, että hän sillä muistuttaa aluksi kuulijaa sävellyksen harmoniamailmasta, joka ei niin itsestään selvästi tule aina ilmi toisen harmoniasoittajan puuttessa.

Mielestäni Hall ajattelee tässä esimerkissä lähinnä yhtä asteikkoa tai sävellajia, Eb-duuria, yhdistettynä sen mahdollisiin blue note -säveliin. Tämä on hyvin yleinen ja traditionaalinen lähestymistapa jazz- ja blues-soittoon. Varsinkin tällaisissa, tiheästi eteenpäin liikkuvissa harmonioissa, yhden asteikon lähestymistapa tuo selkeyttä kuulijalle ja ”työrauhaa” soittajalle, sillä silloin ei tarvitse joka tahdissa ajatella asioita uudelleen. Toki Hall pyrkii pätevänä solistina osumaan sointujen vaihtuessa yleensä juuri asteikon parhaille sävelille ja välillä hän muuttaa kromaattisesti joitakin ääniä sopiakseen harmoniaan, kuten tahdissa 9. Tämän yhden asteikon ajattelutavan paljastaa viimeistään tahdin 11 Bb-altered-asteikon sävelkulku, joka tulee ennen aikaisesti, tahdin ennen itse Bb⁷-sointua. Hän ei tuossa tahdissa juurikaan välitä alla liikkuvista sointutehoista, vaan hänen ajatusmaailmassaan on mielestäni vain Eb, jolle voi soololinjoissa soittaa ylimääräisiä dominanttipurkauksia, kuten tässä tahdissa. Lähestymistapa on näkemykseni mukaan hyvä nostaa esille, sillä esimerkiksi nykyaikojen modernimmat jazzsolistit saattaisivat olla innokkaampia käsittelemään jokaista sointua omana yksilönään ja soittamaan jatkuvasti niiden lisäsäveliä ja laajennuksia harmoniaan.

Tahtien 13-17 terssistä kromaattisesti kvinttiin nouseva blues-turnaround -liikki on hyvin perinteinen ja toimiva tapa tehdä osan loppuun eräänlainen ”yhteenveto” ja loppulausunto aiemmista tahdeista.

The image shows a musical score for two staves of music. The first staff starts at measure 34 and ends at measure 37. The second staff starts at measure 38 and ends at measure 41. The score includes various harmonic annotations and chord symbols.

Staff 1 (Measures 34-37):

- Measure 34: Chord symbol $\text{Ab}^{\text{ma}37}$. Annotation: SOINTUSÄVELIÄ.
- Measure 35: Chord symbol Gm^7 .
- Measure 36: Chord symbol C^7 . Annotation: KROMATIikkaRAA.
- Measure 37: Chord symbol Fm^7 . Annotation: SOINTUSÄVELIÄ.

Staff 2 (Measures 38-41):

- Measure 38: Chord symbol $\text{Eb}^{\text{ma}37}$.
- Measure 39: Chord symbol Gm^7 . Annotation: SOINTUSÄVELIÄ.
- Measure 40: Chord symbol $\text{Am}^7(\text{b}5)$. Annotation: ROMPPAUSTA.
- Measure 41: Chord symbol D^7 .
- Measure 42: Chord symbol Gm^7 .
- Measure 43: Chord symbol C^7 .
- Measure 44: Chord symbol Fm^7 .
- Measure 45: Chord symbol Bb^7 . Annotation: BLUE NOTE-SÄVELIÄ.

At the bottom of the score, it says: TRANSCRIBED BY TIMO RANTAMA 2017

Kuva 11: Jim Hall, esimerkki 2

Ensimmäisen B-osan alussa Hall selkeästi vaihtaa kiintopisteensä Eb-duurista Ab-duuriin. Samanlainen yhden toonikan ajattelu on silti vallalla, sillä hän pärjää tahdit 34-36 oikeastaan Ab-duurikolmisoinnun sävelillä, yhdistettynä pieneen kromatiikkaan heikoilla tahdinosilla ja muutamaan soinnun laajennussäveleen (G ja F).

Tahdeissa 39-40 päästään kitaratriosoiton perinteiden pariin. Hall ikään kuin astuu puuttuvan pianistin tontille ja *komppaa* eli säestää omaa soolonsoittoaan pienillä sointupinoilla sopivissa väleissä. Se on oiva tapa rauhoittaa esimerkiksi tuollainen paikka, jossa harmonia liikkuu hetkellisesti nopeilla II-V-I -ketjujen sykäyksillä eteenpäin. Mielestäni tällainen on hyvin tyylijuuri valinta, sillä oman kokemukseni mukaan juuri vastaavanlaisissa, nopeimpien harmoniarytmien paikoissa, kokemattomalla soittajalla saattaa olla suurin kiusaus yrittää soittaa melodialinjoilla tahdit täyteen, ikään kuin peittääkseen omaa epävarmuuttaan vaikeissa sointuvaihdoksissa.

Tahdissa 39 on syytä huomata, kuinka hän muuttaa Am^{7b5}-soinnun dominanttiseksi A^{7b9}:ksi (ks. 15-16). B-osan lopussa, tahdissa 41 näkyy kuinka Hall palaa jälleen ensimmäisen *choruksen*, eli kappaleen rakenteen mukaisen soolokierron, viimeiseen osaan takaisin blues-sävytteiseen sävelkieleen.

Kuva 12: Jim Hall, esimerkki 3

Tämä katkelma löytyy ensimmäisen *choruksen* lopusta. Tahdeissa 50-51 mukaan tulee tämän sekvenssin myötä modernimpia sävyjä. Hall soittaa *arpeggion*⁷ eli murrettun soinnun ja seuraavassa tahdissa toistaa sen muodon puolikkaan sävelaskeleen

⁷ Sointu, joka soitetään niin, että vain yksi ääni soi kerrallaan. Arpeggioiden soittaminen on yksi jazzimprovisaation olennaisimmista improvisaation lähestymistavoista. (Munro 1999, 14.)

alempaa. Tällaiset ratkaisut ovat mielestäni hyvin kitaristeille tyypillisiä ja sopivia, sillä kyseisellä soittimella on helppo toistaa mekaanisesti samanlaisia muotoja sellaisinaan, eri puolilta otelautaa. Tahdissa 50 hän käyttää Ebmaj⁷:n medianttikorvauksen, Gm⁷:n säveliä, ja tahdissa 51 käytännössä Gbm⁷:n ääniä. Jälkimmäisen sävelet löytyvät myös C-dominanttidimi-asteikosta.

Tahdeissa 52-53 Hall soittaa hyvin perinteisen II-V-I -likin, jossa yhdistellään sointusäveliä ja kromatiikkaa, unohtamatta pientä bluesvivahdetta. Tahdeissa 54-57 hän käyttää jälleen mahdollisuuden tarttua lopun turnaround -kiertoon säestäjän roolissa, soittaen sointupinoja tyylinmukaisesti tahdin takapotkuille. Olen merkinnyt Hallin soittamat sointuhajotukset viivaston alapuolelle oranssilla värillä. Hän korvaa Db⁷-soinnun A^{o7}:lla, jossa ajatuksena on dimisoinnun purkautuminen alaspäin G-mollille, joka puolestaan on Ebmaj⁷:n medianttikorvaus. Kaksi viimeistä tahtia puolestaan osoittavat, kuinka Hall käyttää tritonuskorvauksia hyväkseen omaa sooloa säestäessään. Hän soittaa C⁷:n päälle sen tritonuskorvauksen F#⁹:n ylärakenteen, sitten Fm⁷:n tilalla F⁹:n ja lopulta Bb⁷:n tilalla E⁹:n ylärakenteen. Lopulta tahdin 56 alusta muodostuu kromaattisesti laskeva ketju Gm¹¹-F#⁹-F⁹-E⁹, joka on jälleen hyvin kitaristimainen tapa lähestyä tritonuskorvauksia. Juuri tällaiset laajennukset toimivat triosoitossa mallikkaasti, sillä vaikka basisti soittaisikin omalla tontillaan alkuperäisten sointujen säveliä, muodostuu niille korvausten myötä jazzille tyypillisiä, dominanttisia jännitteitä. Esimerkiksi C⁷:sta tulee tässä tapauksessa C7#5b⁹, ja Bb⁷:sta Bb7#5b⁹.

(A)

58 Ebmaj7 Eb7 Abmaj7 Db7
RYTMINEN SEKVENSSI, SOINTUKOMPPAUSTA

62 Ebmaj7 Eb7 Abmaj7 Db7

66 Ebmaj7 SOINTUSEKVENSSI Gm7 C7 Fm7 Bb7

70 Ebmaj7 Abmaj7 Gm7 Fm7 Ebmaj7 Abmaj7 Fm7 Bb7
KOMPPAUSTA

TRANSCRIBED BY TIMO RANTAMA 2017

Kuva 13: Jim Hall, esimerkki 4

Toisen soolokierron alussa Hall laittaa selkeästi isomman vaihteen päälle ja ottaa kai-
ken irti triokokoonpanosta. Tahdista 58 alkaa selkeä kahden tahdin pituinen rytmisen
sekvenssi, joka toistuu rytmisesti samanlaisena 4 kertaa sointutehojen vaihtuessa.
Hän käyttää kvarttisävyisiä, avaria ja yksinkertaisia sointupinoja kuten Ebmaj¹³ ja
Ab^{6/9} ja dominanttisoinnuissa 13-laajennuksia. Tällainen rytmisen, helposti lähestyt-
tävä ja itsevarmasti soitettu motiivi on omiaan nostamaan soolon intensiteettiä huo-
mattavasti juuri esimerkiksi uuden soolokierron alussa. Kuultavat sointupinot tuovat
kuulijalle myös yhtäkkiä selkeästi enemmän omaksuttavaa kuulokuvaan, minkä
vuoksi yksinkertainen rytmisen idea, toisin sanoen rytmisestä monipuolisuudesta
karsiminen, on perusteltu tilanteen tasapainottamiseksi.

Tahdista 66 eteenpäin Hall soittaa toisenlaisen sekvenssin, jossa tällä kertaa perus-
ideana on soinnun rakenteen toistuminen samanlaisena. Hän soittaa tahtiin 66 mo-
daalisen lainasoinnun Eb-lyydisestä, Ebmaj^{13#11}:n. Tahdissa 67 hän toistaa saman

soinnun puolisävelaskeleen alapuolelta, jolle ei oikeastaan löydy muita teoreettisia perusteita kuin selkeä kromaattinen liike edelleen puolikkaan säveleaskeleen alapäin, Fm^7 :n medianttikorvaukselle $Abmaj^9$:lle, joka voidaan ajatella myös edellä mainitun terssikäännöksenä. Idean voisi ajatella myös side slipping -soittona. Sama sointu pysyy myös dominanttisen Bb^7 :n päällä, muodostaen jännitteisen $Bb13^{sus4}$ -soinnun, joka purkautuu tahdin 70 etuiskulle jälleen kvarttisävyisellä soinnulla $Eb^{6/9}$. Hän soittaa tämän saman idean variaation vielä aivan soolon lopussa, tahdeissa 106-109 (ks. Liite 1).

Koska liike ja idea ovat riittävän selkeästi artikuloituja, ne toimivat tilanteessa erinomaisesti ja vievät kuulijan hetkellisesti ulos sävellajista, tuoden tervetullutta vaihtelua muuten funktionaaliseen harmoniaan. Triosoitossa tällaisia konsepteja voi mielestäni toteuttaa rohkeammin kuin muuten, sillä pianistin soittamat säestävät soinnut saattaisivat, ainakin alkuun, riidellä pahastikin esimerkiksi tahdin 66 lyydisten lainasointujen kanssa. Sen vuoksi tässä katkelmassa nähdyt ideat ja motiivit ovat erinomaisia välineitä nimenomaan triosoittoon, missä on yleensä vakiona tilaa paljon täytettävänä. Toisen sointusoittajan kanssa soittaessa yksikään yllä olevista ideoista ei välttämättä saisi samanlaista tuulta alleen, sillä niin rytmisen kuin harmonisenkin päällekkäisyys saattaisivat osoittautua liiallisiksi.

Loppuun hän säestää turnaroundin reaalisointumerkkien mukaisilla soinnuilla, ikään kuin rauhoittaakseen tunnelmaa modernimpien sävyjen jälkeen.

8.2 Joe Pass – Stompin' at the Savoy

Toisena käsittelen Joe Passin soittaman soolon "Stompin' at the Savoy"-jazzstandardiin. Kappaleen ovat säveltäneet Benny Goodman, Edgar Sampson ja Chick Webb, Andy Razafin toimiessa sanoittajana (jazzstandards.com, n.d.).

Tämä Joe Passin versio löytyy vuonna 1970 ilmestyneeltä, MPS Recordsin julkaisemalta kitaratriolevytykseltä "Intercontinental", jossa hän soittaa basisti Eberhard Weberin ja rumpali Kenny Claren kanssa. Kappale on soitettu keskitempoisena swinginä. Koko soolotranskriptio on liitteissä (Liite 2).

Kuva 14: Joe Pass, esimerkki 5

Halusin ottaa koko soolon ensimmäisen A-osan kohotahteineen esittelyyn, sillä siitä on helppo poimia Passin soolon soiton peruselementtejä ja kehittelyn keinoja. Hän lähtee sooloon pitkällä, lähes 3 tahdin koholla, joka sisältää $Dbmaj^9$ -soinnun säveliä yhdistettynä yhteen blue-note -säveleen. Koko A-osassa on oikeastaan näkyvillä selkeä vuorottelu, jossa muulloin soitetaan sointu- ja niille heikoilla tahdinosilla meneviä *lomasäveliä*, mutta dominanttisointuja laajennetaan hillitysti $b9$ - ja $\#5$ -äänillä. Pass lähtee siis rauhallisesti liikkeelle, ilmentäen sävelvalinnoissaan kappaleen harmoniaa mahdollisimman paljon, aivan kuin Hall aiemmin käsitellyssä soolossaan. Tahdissa 7 on ikään kuin ”välipalana” mielenkiintoinen, Wes Montgomeryn⁸ soittoa muistuttava triolipohjainen sekvenssi, jossa soitetaan Ebm^7 :n medianttikorvaus $Gbmaj^7$ arpeggiona alaspäin, ensiksi soinnun septimistä ja sitten terssistä lähtien.

⁸ Merkittävä jazzkitaristi, jonka arpeggio-soitto ja tapa soittaa oktaaveja sekä käyttää peukaloa plektaran sijasta ovat vaikuttaneet suuresti muihin soittajiin. (Summerfield 1978, 145.)

Tahdeissa 10-11 nähdään jälleen, kuinka kitaristi näkee parhaakseen rauhoittaa tur- naroundin ja säestää sen komppibändin mukana muutaman äänen Freddie Green⁹- tyyppisillä sointutehoilla, joissa Ebm⁷ on muunnettu Eb⁷:ksi. Pass soittaa sointusävel- linjojen väliin myös bluespohjaisia likkejä, kuten tahdissa 12. Näillä hän todennäköi- sesti luo sopivaa jännitettä diatonisuuden rinnalle ja ikään kuin muistuttaa aina välillä blues-sävelkielen tarpeellisuudesta jazzin sanavarastossa. Yllättävän usein nämä blue-note -linjat osuvat kuitenkin kappaleen taitteisiin, kuten tahdeissa 16-17, juuri ennen B-osaan menoa. Hän hyppää soitollaan vahvasti bluesin maailmaan ja ikään kuin petaa sulavan pääsyn kappaleen seuraavaan osaan, joka sisältää dominanttiket- juineen erinomaisen alustan näiden teemojen rohkeammalle kehittelylle. Tahdin 17 lopussa hän soittaa perinteisen, 2-sävelisen laskevan blueskuvion, jolla hän tekee yh- teenvedon osan aiemmista tapahtumista.

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves of notation. The first staff starts at measure 18 and includes a circled 'B' above the first measure. Chords are indicated above the staff: Db7, F#13, G13, F#13, B13, and C13. A bracket labeled 'RYTMINEN MOTIIVI' spans measures 19-21. Below the staff, 'MELODIA' and 'SOINTU' are written under specific notes. The second staff starts at measure 22 and includes chords B13, E9, F9, and E9. Similar 'MELODIA' and 'SOINTU' annotations are present. The third staff starts at measure 25 and includes chords A13, Ab13, and Dbmaj7. A circled 'C' is above the final measure. Annotations include 'A-DUURIPENTATONINEN' and 'DB-BLUESASTEIKKO'. Triplet markings are shown below the staff. A copyright notice 'COPYRIGHT: TIMO RANTAMA 2017' is at the bottom.

Kuva 15: Joe Pass, esimerkki 6

B-osassa hän valitsee lähestymistavakseen toistuvan, rytmisen motiivin Db-bluesas- teikon sävelillä. Käytännössä hän soittaa vain toistuvaa melodiaa äänillä Db, Fb ja Gb, yhdistäen nämä sointuihin. Tähän kuvioon olen havainnollistanut tämän sointujen ja melodian vaihtelun. Jos tarkkoja ollaan, myös soinnut voidaan lukea melodiaksi, koska kaikkien niiden ylimpänä sävelenä on selkeästi tietoisesti melodian sävel Db. Itse asiassa Passilla on siis tässä käytössään kaksi konseptia, joista toinen (melodia)

⁹ Freddie Green oli uraauurtava big band-komppikitaristi, jonka minimalistinen säestystyyli on vaikut- tanut suuresti jazz-kitaransoittoon (Summerfield 1978, 105).

pysyy staattisena paikallaan ja toinen (soinnut) liikkuu harmonian mukana. Voi myös jälleen ajatella hänen soittavan yksinkertaista melodiaa ja säestävän itseään siinä sivussa. Melodiasävelet hän soittaa 2-sävelisinä oktaavi-intervalleina, jossa kuuluu mielestäni jälleen vaikutteita kitaristillisen oktaavisoiton mestarilta, Wes Montgomeryltä.

Tässä tiivistyy myös omalla tavallaan, Jim Hallin soolossakin esille tullut, yhden asteikon ajattelu. Bluesasteikon hienous on siinä, että sillä voi monesti soittaa säveliä jotka eivät teoriassa sovi alla oleviin sointuihin, mutta jotka kuulostavat silti hyviltä. Esimerkiksi tahdin 22 vahvoina soitettuja Fb-säveliä saattaisi olla vaikea perustella teoreettisesti B⁷-soinnun päälle, saati tahdin 23 Gb- ja Fb-säveliä F⁹-soinnun päälle. Luulen kuitenkin bluesasteikon olevan niin iskostettu elementti kulttuurissamme ja korvissamme, että se kuulostaa silti hyvältä. Tällaisissa tilanteissa yksinkertaisuus on valttia, ja juuri Passin soittaman kuvion tapainen, helposti omaksuttava, toistuva ja vahvasti artikuloitu fraasi tavallaan auttaa unohtamaan alla olevat sointutehot ja pitämään melodiaa omana harmoniaan. Levine kutsuu tällaista tilannetta ”bitonaaliseksi” (1995, 185). Hänen mielestään ilmiö perustuu ennen kaikkea odotettavuudelle, sillä jos vaihtoehtoinen tonaliteetti pysyy yksinkertaisena ja selkeästi omien raamiensa sisällä, pystymme ennakoimaan mitä siinä tapahtuu. Korvamme hyväksyvät lopulta molemmat tonaliteetit, eikä kumpikaan kuulosta harmonisesti vääraltä. Jos solisti on itsevarma ja soittaa rytmisesti tarkasti sekä hyvällä svengillä, äänillä ei välttämättä ole joka tilanteessa niin paljoa merkitystä kuin aluksi luulisi. Varsinkin triossa tällainen ajatustapa korostuu, kun basistin tarjoamat yksittäiset sävelet jättävät paljon eri vaihtoehtoja kitaristille.

Handwritten musical score for Joe Pass, transcribed by Timo Rantama in 2017. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It consists of four staves of music, labeled with measure numbers 35, 39, 43, and 46. The notation includes various chords and melodic lines with annotations. Chords are written in black and red ink, with red ink used for specific alterations and extensions. Annotations include "SOINTU- JA LOMASÄVELIÄ", "KOMPPAUSTA", and "BLUE-NOTE-SÄVELIÄ". A box at the bottom of the score reads "TRANSCRIBED BY TIMO RANTAMA 2017".

Kuva 16: Joe Pass, esimerkki 7

Toisen soolokierron alussa Pass on hypännyt jo melko lailla bluesin maailmaan, joskin alkuun tulee vielä Dbmaj^7 -nelisoinnun säveliä mukaileva linja. Hän säästää jälleen itseään sopivissa väleissä, laajentaen dominanteja perinteisillä $\text{b}9$ ja $\#5$ -sävelillä. Olen kirjoittanut nuottiviivaston alle miehen soittamat laajennukset realisointumerkeinä, oranssilla värillä. Aivan kuin Jim Hall, myös Pass suosii ensimmäisen asteen duurisointuna avarasävyistä $6/9$ -sointua, luultavasti koska se on lähempänä bluesharmoniaa kuin suuren septimin omaava maj^7 -sointu. Tahdissa 42 kuullaan ensimmäisellä asteella Db^9 -sointu, jolle hän soittaa ylimääräisen, $7^{\#9}$ -pohjaisen dominantin, tahdissa 43.

Tämän katkelman blue note -osuuksissa nähdään jälleen yhden asteikon ajattelua, jossa pelkällä duuriasteikolla ja sen blue-note -sävelillä selvittää hyvin monista harmoniavaihdoksista. Tahdeissa 37-38 mies soittaa hyvin traditionaalisen, seksti-intervallia hyödyntävän, 2-äänisen blueskuljetuksen ja tahdissa 40 jälleen Db -bluesasteikkoa Ab^7 -dominanttisoinnun päälle. II-asteen mollille menevissä II-V-I -kadsensseissa,

kuten tahdissa 46, Pass tuntuu käyttävän mielellään melodisen mollin seitsemättä moodia, altered-asteikkoa.

66 **(A)** Ebm7 Ab13 Dbmaj7 SOINTUMELODIA Ab13 Dbmaj7

70 Fm7(b5) Bb7 Ebm7 Ab13 Db-MOLLIPENTATONINEN

73 Dbmaj7 Bb7 Ebm7 Ab13 Dbmaj7 Ab13 KROMATIikka

77 Dbmaj7 Fm7(b5) Bb7 Ebm7 Eb-DOORINEN

80 Ab13 Dbmaj7 Db-JOONINEN Db7

TRANSCRIBED BY TIMO RANTAMA 2017

Kuva 17: Joe Pass, esimerkki 8

Kolmannen solochoruksen alottaa *sointumelodiolla*, joka soittotapana kuuluu hänen erityisosaamiseensa. Sointumelodiolla tarkoitetaan melodiaa, jonka jokainen sävel on soinnutettu ja joka liikkuu sointusatsin ylipänä. Toinen, enemmän pianistien käyttämä nimi ilmiöstä on *blokkisoinnutus* (Tabell 2004, 41). Tässä tapauksessa melodia on jälleen hyvin yksinkertainen ja se liikkuu lähinnä Db-mollipentatonisen sävellillä. On syytä jälleen huomioida, kuinka Pass soittaa tahdeissa 67 ja 69 ylimääräisiä dominantteja harmoniaan. Luulen tämän johtuvan siitä, että nämä ylimääräiset soinnut tuovat ensinnäkin lisää jännitettä ja liikkuvuutta sointumaailmaan ja toisekseen,

enemmän valinnanvaraa sointumelodian sävelvalintoihin. Esimerkiksi tahdissa 68, hän saa käyttöönsä Db-mollipentatonisen b3-sävelen A7^{#9#5}-soinnulla, jossa tuo Fb-sävel (enharmonisesti E) on ylimpänä. Hän käyttää myös jälleen mahdollisuuden käsitellä I-asteen toonikaa dominanttiseptimisointuna, mikä vie kappaleen kuulokuvan todella paljon perinteisen bluesharmonian suuntaan. Sointumelodian lopussa, tahdissa 70, hän käyttää sointujen side slipping -ideaa, jossa Bb⁷:lle noustaan puolissävelaskeleen alemmaa, A⁷:lta. Samalla ratkaisulla saa sointumelodiassa myös kromaattisen johtosävelen Bb⁷-soinnun terssille, joka on ratkaisuna erittäin tyylinmukainen.

Tässä katkelmassa Pass hyödyntää taas paljon pelkkää Db-mollipentatonista asteikkoja ja siihen doorisesta moodista lainattua suurta sekstiä eri sointuvaihdosten yli, kuten tahdeissa 71-75. Tahdeissa 71 ja 72 hän pitää tauon melodisista fraaseista ja säestää pianistin tavoin sointuvaihdoksen kahdella neljäosalle osuvalla sointupinolla, tuoden harmonian liikkeen jälleen selkeästi artikuloiden esille.

Hän käyttää omanlaistaan huumoria soittaen kromaattisesti laskevan, yksinkertaisen linjan tahdeissa 76 ja 77, jolla hän laskeutuu näppärästi blue note -sävelellä täydennettyyn Db-kolmisointuun. Huumori syntyy siitä, kuinka sävellajin ulkopuolisia kromaattisia säveliä soitetaan korostetun itsevarmasti tahdin vahvoille osille. Hän selviää sävellajin II:lle asteelle menevästä mollin II-V-I -kadenssista pelkästään Db-soinnun kolmella sävelellä, jotka hän myös toistaa tahdissa 80 dominanttisen Ab¹³-soinnun päälle. Loppuun Pass soittaa vielä nopean, diatonista duuriasteikkoa hyödyntävän legatolinjan¹⁰, joka tuo pienen hengähdyksen jo pitkään jatkuneesta bluesharmonia. Myös tahdin 79 Eb-doorista hyödyntävä linja voidaan ajatella diatonisena, sillä se on säveliltään sama asteikko kuin Db-jooninen. Mielestäni Passin soitto tässä kappaleessa elää ja hengittää bluesharmonian ja länsimaisen klassisen musiikin keskinäisestä jännitteestä ja hän käyttää tehokeinona diatonisia fraaseja, pitkien bluesista ammentavien jaksojen jälkeen. Ne toimivat ikään kuin ajoittaisina muistutuksina kappaleen funktionaalisuudesta ja tuovat triosoitossa kuulijan jälleen harmoniseen ”koti-satamaan”.

¹⁰ Legatosoitto tarkoittaa sitä, että sävelet soitetaan täyteen kestoonsa siten, että ne sulautuvat toisiinsa (Lehto 2015, 18).

8.3 John Scofield – Secret Love

Seuraavaksi otan käsittelyyn John Scofieldin soittaman soolon ”Secret Love”-jazzstandardiin. Kappaleen on säveltänyt Sammy Fain, sanoittanut Paul Francis Webster ja sen ensiesitys oli vuonna 1953, ”Calamity Jane”-elokuvassa. (learnjazzstandards.com n.d.)

Tässä käsiteltävä versio löytyy John Scofieldin Flat-out-levyltä, joka julkaistiin vuonna 1989 Gramavision Recordsin toimesta. Siinä Scofieldin kanssa soittavat basisti Anthony Cox ja rumpali Johnny Vidacovich. Koko soolotranskriptio löytyy liitteistä (Liite 3).

MIDTEMPO SWING ♩ = 140

0 **(A)** Ebmaj7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Fm7 Bb7

SOINTU- JA LOMASÄVELIÄ

5 Ebmaj7 Ab7 Gm7 C7 Fm7 Bb7 Fm7

SOINTU- JA LOMASÄVELIÄ

10 Bb7 Fm7 Bb7 Fm7 F-MELODINEN MOLLI

8^{va} F-MELODINEN MOLLI

14 Bb7 Ebmaj7 Fm7 Bb7

(8) F-MELODINEN MOLLI 8^{va}

TRANSCRIBED BY TIMO RANTAMA 2017

Kuva 18: John Scofield, esimerkki 9

Scofield lähtee soolossaan liikkeelle hyvin yksinkertaisilla, sävellajia noudattavilla diatonisilla melodioilla. Hän pysyy melko staattisesti Eb-duurin ja F-mollin sävelillä, eikä ”merkitse” sävelillään vielä ollenkaan esimerkiksi sävellajin V:llä asteella olevaa Bb⁷-sointua. Tahdissa 2 hän soittaa vahvana sävelen Eb, joka on kvarttina teoriassa tuolle soinnulle vältettävä ääni. Hänen yhden asteikon lähestymistapansa on saman tyylinen kuin Jim Hallilla hänen soolonsa alussa. Yhden tai kahden soinnun ympärillä pysyminen pitää kuulokuvan kuitenkin selkeänä, ja dominantin jännitteiden alleviiva-

minen voisi tuoda liian jyrkän draaman kaaren kappaleen alkuun, mitä Scofield ei varmasti halunnut. Myös tahdissa 6, jossa varsinkin välidominantti C⁷:n voisi käsitellä lukemattomilla tavoilla, Scofield päättää pysyä samojen, yksinkertaisten kolmisointujen sävelten ympärillä kuin aiemmissakin tahdeissa. On tyyllitietoinen valinta jättää heti soolon alussa ikään kuin ”kortit piiloon” ja sen sijaan keskittyä vain tuomaan, laulunomaisesti soittaen, eri sävyjä muutamista eri sävelistä. Lähestymistapa tuntuu toimivan myös triosoitossa, sillä basistin pohjalle soittamat sointusävelet kuljettavat harmoniaa mielestäni riittävästi ilman solistin osallistumista sointuvaihdoksiin.

Tahdeissa 8-11 hän esittää 2-sävelisen, terssi-intervallia hyödyntävän idean, joka pysyy edelleen hyvin yksinkertaisessa sävelmaailmassa. Triosoitossa tällaiset simpelit, tiettyä intervallirakennetta hyödyntävät fraasit ovat hyödyllisiä, sillä niillä solisti saa juuri sopivasti tuotua kuulijalle ilmi kappaleen harmoniavaihteluja.

Tahdeissa 12-15 Scofield hyödyntää jo muitakin asteikkoja, käyden aluksi aluksi F-melodisen mollin sävelillä ja muuttaen sitten tuon II-asteen mollin dooriseksi sävyltään. Puhuin aiemmassa luvussa jazzmusiikin tavasta käsitellä molleja eri tavoilla (ks. 15), mistä näissä tahdeissa on hyvä esimerkki. Käytännössähän hän soittaa melodisen mollin sävyn jo ennen soinnun vaihtumista F-molliin, mikä onkin esimerkki hyvin yleisestä tavasta jazzin improvisaatiossa, ikään kuin solistina ennakoita tulevia sointuja. Crook (1999, 138) kutsuu tällaista ilmiötä nimellä ”*melodinen kadenssi*”.

33 **(B)** Cm7 C-MELODINEN MOLLI F7 C-BLUESASTEIKKO Bbmaj7 Bb-JOONINEN

37 Bbm7 Bb-DOORINEN Eb7 Abmaj7 Ab-JOONINEN Abm7 Db7 Db-OVERTONE

41 **(C)** Ebmaj7 Eb-JOONINEN Fm7 SOINTU- JA SIVUSÄVELIÄ Gm7(b9) SOINTU- JA LOMASÄVELIÄ C7 C-ALTERED

45 SOINTU- JA LOMASÄVELIÄ KOMPPAUSTA Fm7 Fm7 B7

47 Ebmaj7 Eb-JOONINEN Eb-MIKSOLYYDINEN Fm7 F-DOORINEN Bb7 Ebmaj7 **(A)**

3

TRANSCRIBED BY TIMO RANTAMA 2017

Kuva 19: John Scofield, esimerkki 10

Ensimmäiseen B-osaan mentäessä, Scofield käsittelee Cm⁷-soinnun melodisen mollin suuren 7-sävelen B:n sävyttämänä. F⁷-soinnun päälle hän venyttää kielen C-bluesasteikon vähennettyyn kvinttiin, Gb-säveleen. Tahdeissa 35-36 hän on jälleen alentanut tuon äänen sävellajin mukaiseksi Bb:ksi. Kaikki nuo 4 tahtia olisi voinut hyvin pärjätä yhdellä asteikolla, mutta Scofieldin modernimpi lähestymistapa käsitellä soinnut ikään kuin omina sävellajeinaan toimii myös. Tahdeissa 37-38 hän soittaa jälleen kahden sävelen ryppäitä hyödyntävän, harmoniaa ilmentävän synkopoivan linjan, joka johdattaa hänet kitaristi Wes Montgomeryltä ammennettuun, oktaavi-intervallia hyödyntävään ideaan, joka jatkuu tahtiin 42 asti. Lähes jokainen käsittelemistäni kitaristeista on hyödyntänyt oktaavipohjaisia linjoja triosoitossaan, minkä luulenkin johduvan niiden tilaa täyttävästä ja melodiaa korostavista ominaisuuksista, joista on apua pienessä kokoonpanossa soittaessa.

Tahdeissa 45 ja 46 Scofield ottaa aikaa säestää itseään II-V-I -kadenssissa, soittaen melko modernilla tavalla ensiksi Fm⁷:n ja vaihtaen sen lennosta tritonuskorvaukseen, B⁷-sointuun. Sen jälkeen hän soittaa Ebmaj⁷-soinnun päälle hieman miksolyydistä sävyä, jonka voi myös ajatella olevan viittaus bluesharmoniaan ja sen tarjoamiin duuri-soinnun blue note -säveliin.

Handwritten musical score for John Scofield's "Example 11" in F minor. The score is in 4/4 time and consists of five staves of music. It includes various chord voicings and melodic lines with annotations in Finnish. The first staff (measures 49-51) starts with Ebmaj⁷ and features octaves of Eb. The second staff (measures 52-54) includes Fm⁷, Bb⁷, Ebmaj⁷, Ab⁷, Gm⁷, and C⁷, with notes marked "NOUSEE" and "LASKEE". The third staff (measures 56-58) features Bb⁷ F-doorinen, Fm⁷ F-harmoninen molli, and Bb⁷. The fourth staff (measures 59-61) includes Fm⁷ Laid Back, Bb⁷, and F-doorinen. The fifth staff (measures 62-64) features Bb⁷, Ebmaj⁷ Eb-doorinen E-dimasteikko, Fm⁷, Bb⁷, and Ebmaj⁷ Eb-doorinen. The score is transcribed by Timo Rantama in 2017.

Kuva 20: John Scofield, esimerkki 11

Toisen A-osan alussa hän päättää käyttää jälleen oktaavisoittoa tuodakseen pisteellisiin kahdeksasosiin pohjaavan melodian paremmin esiin. Tahdeissa 53-54 hän soittaa sointuja myötäillen nousevan linjan, ja käyttää aivan samoja säveliä laskeutuakseen takaisin lähtöpisteeseen, Eb-säveleen, jonka hän kuitenkin ylentää C⁷-sointuun paremmin sopivasti. Tätä seuraavassa II-V-I -kadenssissa Scofield lainaa jälleen molli-soinnun melodisesta mollista, palaa hetkeksi seuraavassa tahdissa dooriseen sävyyn ja lopulta jatkaa harmonisen mollin maailmassa.

Tahdissa 59 hän soittaa taas 2-sävelisen fraasin, joka on kuin variaatio alunperin tahdeissa 8-11 soitetusta kuljetuksesta. Scofield, kuten muutkin käsittelemäni kitaristit, tuntuvat muutenkin kierrättävän paljon omia, aiemmissa soolon osissa keksittyjä ideoita myös myöhemmin, kappalerakenteen edetessä.

Tahdissa 62 hän käyttää hyvin sivistyneesti side slipping -soittoa, käydäkseen ohime-nevän hetken ajan sävellajin ulkopuolella. Scofield tuntuu tässä soolossa pysyvän melodialinjoissaan aika tiiviisti sävellajin sisällä, mutta luo pieniä jännitteitä sinne tänne hetkellisellä kromatiikalla ja tarkoituksellisilla ”väärillä äänillä”. Liebman (1991, 13) kutsuu tätä lähestymistapa englanninkielisellä nimellä ”tension and release”, jossa musiikillista rauhaa rikotaan paikka paikoin yllätyksellisemmillä ratkaisuilla. Aivan kuten tahdissa 63, jossa hän laajentaa harmoniaa lisäämällä pikaisesti soolinjan avulla ylimääräisen E-dimisointuarpeggion (ks. 17), palaten jälleen välittömästi sen jälkeen diatoniseen Eb-duurin maailmaan.

81 **B** Cm7 C-MELODINEN MOLLI F7 F-MIKSOLYYDINEN Bbmaj7 BB-JOONINEN 3

85 BB-DOORINEN Eb7 Eb-ALTERED AB-JOONINEN Abmaj7 KROMATIikka

88 Db-OVERTONE **C** Ebmaj7 Eb-JOONINEN

90 Fm7 F-DOORINEN Gm7(b6) KROMATIikka C7 BLUE NOTE C-ALTERED

93 Fm7 F-DOORINEN Bb7 Ebmaj7 Fm7 Bb7

2-SÄVELLINEN KUVID, LAINAUS AIEMMISTA TAHDEISTA

TRANSCRIBED BY TIMO RANTAMA 2017

Kuva 21: John Scofield, esimerkki 12

Soolon viimeisen C-osan alussa Scofield käyttää jälleen II-asteen mollisoinnussa melodista mollia, vaihtaen sen seuraavan tahtiin F⁷:lle, V-asteen tavallisempaan miksolyydiseen. Seuraavassa II-V-I -ketjussa, tahdeissa 85-86, hän soittaaakin ensimmäiseen tahtiin sävellajin mukaista doorista, mutta laajentaakin V-asteen Eb⁷:n altered-asteikon sävyiseksi. Scofield tuntuu erottavan näiden peruskadenssien soinnut usein kahdeksi erilliseksi sävellajiksi, sen sijaan että ajattelisi kaikki soinnut yhtenä kokonaisuutena.

Hän käyttää jälleen pientä, ohimenevää kromatiikkaa tahdeissa 87-88 jännitteiden luomiseen. C-osan alusta alkaa nopea legatolinja Eb-duuriasteikon sävelillä, joka on eräänlainen kliimaksi tälle soololle. Linja hyödyntää ”*string skipping*”-soittoa, eli sitä ei ole soitettu vierekkäisillä kielillä vaan siinä ”hypätään” yhden tai useamman kielen yli kerrallaan. Tällainen soitto on Bukin (1993, 62) mukaan omiaan lisäämään sävelkuvaan laajuutta ja avoimia intervallirakenteita, jotka ovat usein triosoitossa tavoiteltavia elementtejä. Hän hyödyntää muutamia blue note -säveliä linjan keskellä rikkoakseen hieman diatonisuuden luomia rajoitteita. Kromatiikkaa tulee vielä pieni annos lähestymisääninä tahdin 91 F-sävelelle. Loppukaneettina hän käyttää aiemmista tahdeista jo tutuksi tullutta 2-sävelistä kuviota, josta kuullaan tahdeissa 94-96 vielä viimeinen variaatio.

8.4 Pat Metheny – Old Folks

Viimeisenä käsittelen Pat Methenyn soittaman soolon ”Old Folks”-jazzstandardiin. Kappaleen on säveltänyt Willard Robison, sanoittanut Dedette Lee Hill ja sen ensiesitys on vuodelta 1938 (jazzstandards.com, n.d.). Käsiteltävä versio löytyy Pat Methenyn ”Question & Answer”-triolevyltä, jonka julkaisi vuonna 1990 Geffen Records. Kappale on esitetty alkuperäiselle versiolle uskollisena hitaana jazzballadina, ja sen tempo on vain noin 60 iskua minuutissa. Methenyn kanssa kappaleessa soittavat bassisti Dave Holland ja rumpali Roy Haynes. Koko soolotranskriptio löytyy liitteistä (Liite 4).

The image shows a musical score for a piece titled "BALLAD" in 4/4 time with a tempo of 60. The score is divided into four systems, each with specific annotations:

- System 1 (Measures 0-2):** Starts with a $F\#m\#7$ chord. A red arrow labeled "E-LOKRINEN #2" points to a circled **(A)** above the $E\#m7(b5)$ chord. A red arrow labeled "D-MOLLIN SOINTUSÄVELIÄ" points to the $A7$ chord, which is also labeled "A-DOMINANTTIDIMI". The progression continues with $Dm7$, $D\flat7$, $Cm7$, and $F7$. A blue bracket labeled "KOMPPAUSTA" is under the $F7$ chord.
- System 2 (Measures 3-4):** Starts with $B\flat m\#7$ and $E\flat7$. A blue bracket labeled "KOMPPAUSTA" is under the $E\flat7$ chord. The progression continues with $A\#m7(b5)$ and $D7$. A blue bracket labeled "KOMPPAUSTA" is under the $D7$ chord. A "HOLD BEND" instruction is written below the staff.
- System 3 (Measures 5-6):** Starts with $Gm7$ and $C7$. A red arrow labeled "G-DOORINEN" points to the $A\#m7(b5)$ chord. A red arrow labeled "SOINTUSÄVELIÄ JA KROMATIikka NILLE" points to the $D7$ chord. Triplet markings (3) are present under the $Gm7$ and $C7$ chords.
- System 4 (Measures 7-8):** Starts with $G7$ and $G\#m7$. A red arrow labeled "G-KOKOSÄVELASTEIKKO" points to the $G7$ chord. A red arrow labeled "G-FRYYGINEN DOM." points to the $G\#m7$ chord. A blue bracket labeled "KOMPPAUSTA" is under the $G\#m7$ chord. The progression continues with $Gm7$, $C7$, $Fm7$, and $B\flat7$. A red arrow labeled "G-DOORINEN" points to the $Fm7$ chord. Triplet markings (3) are present under the $G7$ and $G\#m7$ chords. A blue bracket labeled "KOMPPAUSTA" is under the $Fm7$ and $B\flat7$ chords.

Kuva 22: Pat Metheny, esimerkki 13

Metheny aloittaa soolonsa käyttämällä melodisen mollin 6-asteen tarjoamaa sävelmaailmaa, moodia nimeltään lokriinen #2, jonka sisältämä suuri sekunti tuo harmoniaan modernia sävyä sävellajin ulkopuolelta. Hän täydentää kadenssin soittamalla dominanttisoinnun päälle A-dominanttidimin sävyjä. Toisen tahdin joka neljäsosalla vaihtuvan sointusiirtymän hän pärjää yksinkertaisesti $Dm7$ -soinnun sävelillä, eikä hän noteeraa laskevaa sointuprogressiota oikeastaan millään tavalla sävelissään ennen sointusoittoon siirtymistä.

Huomionarvoisinta triosoiton näkökulmasta tässä katkelmassa on kuitenkin mielestäni se, kuinka Methenykin komppaa jotkut sointujen vaihdokset. Olen merkinnyt nuo kohdat violetilla värillä yllä olevaan kuvioon. Aivan kuin Joe Pass ja Jim Hall, hänkin käyttää yksinkertaisia, soinnun karaktäärisävelet sisältäviä sävelpareja tuomaan harmoniaa ilmi melodisten fraasien välissä. Nuo paikat ovat usein sellaisia, joissa esimerkiksi solistina toimiva puhallinsoittaja pitäisi luontaisen hengitystauon.

Tahdissa 7 nähdään hyvä esimerkki monipuolisesta ja modernista dominanttisoinnun käsittelystä. Hän aloittaa kokosävelasteikolla, vaihtaa lennosta fryygiseen dominanttiin fraasin loppuksi, jonka jälkeen hän säästää vielä tahdin lopun kokosävelasteikosta muodostuneilla, kokosävelaskeleittain identtisenä nousevilla soinnuilla. Kyseistä as-

teikkaa voi hyödyntää symmetrisen rakenteensa vuoksi juuri tällä tavalla, sillä yksikään sävelistä ei ole varsinaisesti vältettävä sävel. Kuten Levine (1995, 90) toteaa, fraaseja ja sointupinoja voidaan näin siirrellä vertikaalisesti kokosävelaskeleittain niin, että ne kaikki sopivat harmoniaan.

Ainakin soolon alussa Metheny käyttää duurin II-V-I -kadensseissa mielellään tavalista, doorista sävyä. Hän pysyy hyvin vahvasti sointusävelten ympärillä. Tahdin 8 lopussa hän käsittelee Fm⁷-soinnun, A-sävelen avulla, bluessävyisenä duurisointuna.

Transcribed by Timo Rantama 2017

Kuva 23: Pat Metheny, esimerkki 14

Metheny jatkaa käsittelemällä Em^{7b5}-soinnun tällä kertaa sävellajin mukaisena lokrisena. Hän pysyy vahvojen tahdinosien ajan soinnun perussävelellä, terssillä sekä septimillä, samoin kuin dominanttisointu A⁷:n päällä, jossa hän soittaa oikeastaan vain kolmisoinnun säveliä yhdellä kromaattisella äänellä maustettuna. Tahdissa 10 hän soittaa kahdelle ensimmäiselle soinnulle blueshenkisen likin ja päättää sen jälkeen

tällä kertaa reagoida kahteen jälkimmäiseen sointuun säestämällä sointujen vaihdoksen 3-sävelisillä soinnuilla. Hän soittaa taas yksittäisen kromaattisen sävelen tahdin lopun kuljetuksessa, joka vie eteenpäin.

Metheny korostaa lyydistä E-säveltä, joka on ylennetty kvartti Bbmaj⁷-soinnulle, tahdissa 11. Eb⁷-soinnun päälle hän soittaa lyydistä dominantti-, eli overtone-asteikkoa, ja tuo jälleen sekaan ainoastaan yhden kromaattisen sävelen. Seuraavassa tahdissa on huomionarvoista, kuinka Metheny käsittelee myös Am7^{b5}-soinnun dominanttisointuna käyttäen c#-säveltä, aivan kuin Jim Hall esimerkissä 2. D⁷:n päälle Metheny yhdistää jälleen samassa linjassa erilaisia dominanttisävyjä, käyttäen b9-, #5 ja #9-laajennuksia. Tahdissa 13 hän soittaa yksinkertaisen, asteikkomaisen melodiasekvenssin, joka kuitenkin pysyy vahvasti sointusävelten ympärillä, edeten edelleen D-altered-asteikkoa hyödyntävään triolikuviioon.

Osan lopuksi hän soittaa sävellajin toonikateholta, F-duuriasteikosta ja sen blue note-sävelistä muodostuvan juoksutuksen. Jazzsolisteilla vaikuttaisi olevan usein tapana tehdä osan lopun yhteenveto bluesharmoniaa hyödyntävällä likillä, aivan kuten Metheny tässä tapauksessa ja Jim Hall ja Joe Pass esimerkeissä 1, 5 ja 6.

The image shows a musical score for Pat Metheny's 'Blue Note' example 15, covering measures 17 through 20. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/C minor). The tempo and meter are not explicitly stated but are implied to be 4/4 time.

Measure 17: Starts with an F major 7 chord (Fmaj7). The melody features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5). Annotations include 'F-DUURIASTEIKKO JA BLUE NOTE -SÄVEL' and 'C-ALTERED'.

Measure 18: Starts with a C minor 7 chord (Cm7). The melody features a quarter note (C4), a quarter note (D4), and a quarter note (E4). Annotations include 'KOMPPAUSTA' and 'F7 KROMATIikka JA SOINTUSÄVELIÄ'.

Measure 19: Starts with a B-flat major 7 chord (Bbmaj7). The melody features a quarter note (Bb4), a quarter note (C5), and a quarter note (D5). Annotations include 'BB-LYYDINEN' and 'SIDE SLIPPING'.

Measure 20: Starts with an E-flat 7 chord (Eb7). The melody features a quarter note (Eb4), a quarter note (F4), and a quarter note (G4). Annotations include 'Eb-OVERTONE' and 'F-DUURIASTEIKKO'.

The score concludes with a double bar line. A transcription credit 'TRANSCRIBED BY TIMO RANTAMA 2017' is located at the bottom center.

Kuva 24: Pat Metheny, esimerkki 15

Kappaleen B-osassa Metheny jatkaa vielä hetken aikaa bluespohjaisella soitolla, jonka jälkeen hän käsittelee C^7 -dominantin altered-tyylisenä arpeggiona. Fraasin jälkeen hän säestää itseään muutaman iskun ajan Cm^7 -soinnun karakterisävelillä, kunnes hän soittaa tahdista 18 lähtien nopean, bebop-tyylisen linjan, jossa sointusävelet yhdistyvät kromaatiikkaan. Juoksutusta on vaikea analysoida millään tietyllä asteikolla, mutta olennaisinta siinä onkin mielestäni nimenomaan mustalla kirjoitettujen sointusävelten ja keltaisella merkittyjen kromaattisten sävelten keskinäinen rytmitys. Kromaattiset sävelet Metheny soittaa lähes poikkeuksetta sävelparien jälkimmäisille nuoteille, toisin sanoen tahdin heikoilla osilla. Näin soinnun sävelet ja laajennukset osuvat linjan vahvoille osille, minkä vuoksi harmonian pystyisi mielestäni hahmottamaan hyvin, vaikka likin soittaisi ilman säestystäkin. Tällainen suhtautuminen kromaatiikkaan ja sointusäveliin on ollut tyypillistä jazzissa aina bebop-musiikin ajoista lähtien (ks. 7), ja samanlainen melodialinjojen rakenne tuntuu pätevän myös triosoiton käytännössä.

Tahdin 19 lopussa Metheny soittaa itselleen hyvin tyypillisen, ulkona sävellajista olevan, kromaattisen lähestymisen tiettyyn sointuun. Ratkaisua on vaikea perustella teoreettisesti, mutta koska hän tekee sen suhteellisen selkeällä logiikalla, käyttäen peräkkäisiä ja kromaattisesti laskevia terssipareja, idea perustelee paikkaansa tietynlaisen jännitteen luojana. Linja tähtää selkeästi Eb^7 -soinnun terssille, josta Metheny jatkaa tällaiselle relatiiviselle kadenssille (ks. 16) tyypilliseen, overtone-asteikkoon pohjaavaan linjaan.

TRANSCRIBED BY TIMO RANTAMA 2017

Kuva 25: Pat Metheny, esimerkki 16

Soolon loppupuolelle mentäessä hän käyttää jälleen modernia lokrinen #2 -moodia $m7^{b5}$ -soinnun ajan ja sen perään dominanttisointujen päälle suosimaansa altered-asteikkoa. Huomionarvoista on jälleen, kuinka sointusävelet osuvat taas lähestulkoon aina tahdin vahvoille osille. Tahdissa 26 Metheny jättää jälleen Db^7 -soinnun huomiotta, soittaen pelkästään D-molliasteikon mukaisia säveliä. Hän selvästikin pitää tuota sointua lähinnä kauttakulkusointuna, johon ei tarvitse reagoida. Cm^7 - F^7 -kadenssiin hän vaihtaa jälkimmäisen soinnun sointusäveliä suosivaan miksolydyiseen ja sitä hyödyntävään linjaan.

Tahdissa 28 hän soittaa mielenkiintoisen sekvenssin Am^{7b5}-soinnun sointusävelillä ja täydentää kadenssin soittamalla modernia kokosävelasteikkoa dominanttisoinnun päälle. Tuossa sekvenssissä hän soittaa symmetrisesti ensiksi D^{#5}-soinnun arpeggion alaspäin ja sitten kokosävelaskeleen yläpuolelta E^{#5} soinnun arpeggion ylöspäin, jonka kvintti (C) johtaa Gm⁷-soinnun kvinttiin (D). Tahdissa 30 hän käyttää tällä kertaa molempia lokrisia moodeja vuorotellen ja täydentää kadenssin soittamalla dominantin päälle tällä kertaa D-dominanttidimi-asteikon säveliä. Lopun II-V-I -kadenssiin Metheny soittaa jälleen blueslikin, jonka tapainen häneltä nähtiin samaan kadenssiin jo esimerkiksi 14. Methenylläkin on selkeästi tietynlaisia motiiveja ympäri sooloa, jotka toistuvat hieman eri variaatioilla.

9 Pohdinta

Opinnäytetyön avulla on pyritty löytämään elementtejä, joita muutamat jazzmusiikin arvostetuimmista kitaristeista käyttävät täyttämään musiikillista tilaa, toimiessaan solistisessa roolissa triokokoonpanossa. Näiden konseptien esittämisen avulla oli tarkoitus tuoda ilmi lähestymistapoja, joiden avulla triosoittoa ja sen tuomaa harmonista vastuuta olisi helpompi lähestyä jazzkitaransoiton opettelussa ja opetuksessa. Tutkimuksen teoreettisen viitekehyksen avulla saatiin selville jazz-improvisoinnin teoreettiset ja historialliset perinteet, joiden muodostamalle pohjalle tutkimus oli mielekästä toteuttaa. Tutkimustyön tekeminen on vahvistanut laajalti omaa pedagogista osaamistani, jazzteorian hallintaa ja lisäksi selkeyttänyt käsityksiäni improvisaation elementeistä triokokoonpanon viitekehysessä.

Tutkimustavastani johtuen en voi ottaa perustellusti kantaa siihen, mitkä löytämisistäni elementeistä ovat nimenomaan triosoittoon soveltuvia ja mitkä taas toimivat muuallakin. Oikeastaan siihen voi olla mahdotonta saada lopullista vastausta minäkäänlaisella tutkimuksella, sillä jazzissa ja musiikin tekemisessä yleensäkin on kyse erilaisten taitojen ja sanavaraston hyödyntämisestä parhaalla mahdollisella tavalla moninaisissa tilanteissa, joissa olosuhteet voivat vaihdella radikaalistikin. Tällä tarkoitan sitä, että esimerkiksi solistin soittamien konseptien musiikillinen oikeutus riippuu merkittäväällä tavalla myös siitä, kuinka aktiivisesti muu yhtye soittaa ja kuinka valmiita he ovat reagoimaan hänen soittoonsa. Jokaisen soittajan persoonallisuus on

läsnä, ja varmasti kaikissa tilanteissa toimivia ratkaisuja ei ole. Lopulta kaikki kulminoituu solistin omaan tyyliin ja kommunikointikykyyn tunnistaa oikea paikka esimerkiksi dominanttien laajennukselle ja bluesharmonien hyötykäytölle. Kuten Liebman (1991, 13) arvelee, jazzissa on rajaton määrä erilaisia vaihtoehtoja ratkaista kunkin tahdin tarjoama musiikillinen haaste, joskin myöskään toimintamallien täsmällinen kopiointi ei yleensä kannata kovin pitkälle. Tämän huomioon ottaen voisi sanoa, että monet sooloanalysoinneissa esiin tuoduista triosoiton ideoista saattavat toimia myös isommissa kokoonpanoissa ja lopulta ne ovat vain yleistä jazzin sanavarastoa, josta käsittelemäni soittajat ovat kokeneet tarpeelliseksi ammentaa näissä triolevytysten äänitystilanteissa. Korkein vaatimustaso kohdistuu solistin musiikilliseen korvaan, kokemukseen ja esteettisiin päämääriin, yhdistettynä kulloiseenkin musiikilliseen kontekstiin (Liebman 1991, 16). Tutkimuksen tarkoituksen voikin sanoa olleen enemmän eri lähestymistapojen valoon tuominen ja erilaisten työkalujen esittäminen näissä tilanteissa toimimiseen.

9.1 Työn luotettavuus

Tieteellistä tutkimusta tehdessä työn luotettavuus ja paikkansapitävyys ovat tärkeitä. Näitä arvoja voi kuitenkin olla paikoin vaikeaa arvioida laadullisen tutkimuksen viitekehityksessä, jossa usein sosiaalisen konstruktioismin ja relativismin nimissä ei etsitä yhtä totuutta vaan pikemminkin nähdään ilmiöt aikaan, paikkaan tai esimerkiksi tekijään sidottuna. (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.)

Tässäkin tutkimuksessa omat mielenkiinnon kohteeni ja kokemukseni alan työkentällä ohjasivat kiistämättä aineiston analyysiä ja tutkimusongelmien asettelua. Käsittelemäni soittajat ovat myös omia yksilöitään, uniikilla henkilö- ja soittohistoriallaan varustettuja taiteen tekijöitä, eikä heistä kootun aineiston liiallinen yhteen niputtaminen olisi kovin hedelmällistä. Ilmeisimmät yhdenmukaisuudet on silti nostettu perustelujen kanssa esille.

Olen pyrkinyt tutkimustulosten dokumentaatiossa mahdollisimman selkeiden ja havainnollistavien kuvien käyttöön omien johtopäätöksien ja tulkintojen perustelemiseksi. Soolotranskriptioista muodostui nähdäkseni tutkimuksen kannalta riittävän

laaja aineisto (Liitteet 1-4), joista pystyi helposti näkemään ja poimimaan tutkimuksen kannalta relevantteja huomioita. Käyttämäni lähestymistapa, jossa soivasta musiikista tehdään transkriptioita, on jazz-pedagogiikan alalla hyvin arvostettu ja sen hyötynäkökulmat tiedostetaan laajalti. Männistön (2016, 21) mukaan transkriptiot ovat syntyneet välittämään musiikin perinteitä, edistämään syväoppimista ja luomaan tietoa siitä, kuinka improvisaatio toimii.

Vaikka länsimaisella notaatiolla on omat rajoituksensa soivan musiikin kirjoittamisessa, etenkin rytmikan osalta, niin käyttämäni nuottikuvat ovat varsinkin harmonia- ja melodiailmiöiden osalta eksakteja ja lähestulkoon määrällisen tutkimuksen piirteitä noudattavia dokumentaatioita kuvioiden muodossa siitä, kuinka käsittelemäni soittajat ovat todellakin siinä tilanteessa soittaneet. Tapani analysoida aineistoa on kuitenkin vahvasti laadullinen, enkä yrittänyt löytää siitä kaikkialla päteviä sääntöjä tai toimintamalleja.

Tutkimuksen teoriapohjana käytin alan arvostettua teoria- ja historiakirjallisuutta ja lisäksi kokosin jokaisesta käsittelemästäni soittajasta myös oman, lyhyehkön biografian. Näin ollen olen pyrkinyt varmistamaan johtopäätösteni logiikan selkeän kulun ja myös ymmärryksen lukijalle jokaisen kitaristin musiikillisista lähtökohdista, jotka kiistämättä ovat vaikuttaneet myös aineistosta poimittaviin ilmiöihin.

9.2 Tutkimustulokset

Tulokset vastasivat hyvin omia odotuksiani triosoiton lainalaisuuksista ja johdannossa esittämäni kysymykset perustelivat tutkimuksen edetessä itsensä sekä oman paikansa ongelmanasetteluissa. Jazzin soolon soittamisen perinteet ovat vahvasti läsnä myös tässä formaatissa, mutta sen lisäksi soloista löytyi myös uusia, vähemmän esiteltyjä elementtejä.

Ilmeistä sooloille oli paikoittainen *monisävelisen* materiaalin käyttö. Kaikkia soittajia yhdisti soolojen aikana taipumus säestää itseään fraasien välissä muutamien sävelten muodostamilla sointutehoilla. Yleensä nämä yksinkertaiset soinnut koostuivat karakterisävelistä, eli terssistä ja septimistä, jotka basistin soittaessa perussävelen, ovat itsessään riittävä informaatio kuulokuvassa kertomaan soinnusta kaiken oleellisen. Traditionalisemmat soittajat Hall ja Pass, sekä uudemman sukupolven Metheny,

käyttivät tällaisia sointupinoja hyvin paljon esimerkiksi turnarundeissa, II-V-I -kadensseissa sekä yleisesti esimerkiksi tahtien vaihdoksissa. Ne tulivat hyvin usein paikkoihin, joissa melodisten fraasien välillä oli selkeä tauko. Jazzkieli on kehittynyt historian saatossa hyvin pitkälti merkittävien puhaltajien vaikutuksesta, minkä vuoksi taukojen paikat ovat muidenkin instrumenttien soittajilla vakiintuneet usein niihin taitteisiin, jolloin puhaltajilla on selkeä hengitystauko ennen seuraavaa fraasia. Kitaristi Pat Martinon mukaan puhaltajat ovat aina olleet jazzin kehityksen eturintamassa, kitaristien tullessa jälkijunassa ja ottaen vaikutteita edellä mainituilta (Mongan 1983, 181). Tämän vuoksi fraasien väliset tauot ovat asettuneet tietyille musiikillisille raameilleen ja juuri tällaisissa paikoissa nämä, usein takapotkuille rytmisesti soitettut sointupinot, olivat vahvasti läsnä myös näissä sooloissa.

Scofield käytti selkeästi vähemmän ”taitteiden säestystä”, vaan sen sijaan hänen soitossaan olivat usein motiiveina kaksisäveliset fraasit, joita Buk (1993, 83) kutsuu nimellä ”double-stops”. Ne ovat käytännössä kahdesta sävelestä muodostuvia pareja, jotka liikkuvat usein jollain intervallirakenteella. Scofield rakensi niistä fraaseja useaan otteeseen oman soolonsa aikana, ja Bukin mukaan hän pystyykin luomaan niitä käyttämällä minkälaisen tunnelman tahansa. Myös Pass käytti esimerkiksi sekstejä ja terssejä hyödyntäviä double-stop -fraaseja apunaan soolon rakentelussa, kuten esimerkeissä 5 ja 7. Omanlaistaan double-stop -soittoa ovat myös oktaavi-intervallia hyödyntävät fraasit joita kaikki, Methenyä lukuunottamatta, käyttivät hyödykseen melodialinjan vahvistamisessa ja korostamisessa. Tällaiset 2-säveliset motiivit olivat omiaan tuomaan harmoniaa lisää esille soolojen kehittälyssä.

Pass ja Hall hyödynsivät myös hyvin paljon *blokkisoinnutusta*, tai toisin sanoen *sointumelodioita* sooloissaan. Se vaikuttaa olevan erinomainen työkalu nimenomaan triosoittoon ja harmonian ilmentämiseen, sillä sitä käyttäessä saa samalla toteutettua sekä säestyksen että soolonsoiton. Hall käytti tätä työkalua enemmänkin rytmisenä elementtinä kuin melodian kehittelynä, kuten esimerkistä 4 voi nähdä. Blokkisoinnut ja sitä kautta yhtäaikaisen sävelmateriaalin lisääminen toimivat hänellä keinona saada nostetta uuden soolokierron alkuun. Denke (2002, 20) mainitseekin tällaisen ”tekstuurien tihentämisen” olevan erinomainen keino intensiteetin luomiseen. Pass hyödyntää sointumelodioita perinteisemmällä tavalla, liikuttelemalla melodiaa sointujen ylimpänä äänenä, kuten esimerkeissä 7 ja 8.

Soolojen analysoinnin avulla löytyi myös oletettuja jazz-improvisoinnin perinteitä. Kaikki soittajat aloittivat soolon rakentelun rauhallisesti, yksinkertaisia motiiveja hyötynä käyttäen. Kappaleiden ensimmäisissä A-osissa kromatiikka oli vielä suhteellisen vähäistä ja kitaristit halusivat selkeästi tuoda sävelvalinnoillaan ilmi kappaleen harmoniaa. Hall ja Scofield pärjäsivät alussa oikeastaan vain yhdellä asteikolla, kun taas Pass ja Metheny hyödynsivät kehittelyn alussa jo hieman laajemmin eri vaikutteita, kuten dominanttien muuntelua ja kromatiikkaa. Koen soittajien kuitenkin halunneen tukea aluksi kappaleen diatonista harmonisuutta ja muistuttaa kuulijaa sävellyksen soinnuista. Se voi olla myös yleiseen soolon kehittelyyn kuuluva periaate, jossa draaman kaarta lähdetään rakentamaan aluksi yksinkertaisilla elementeillä. Denken (2002, 20) mukaan soolon soittajan tulisikin aloittaa yksinkertaisesti, pitkiä aika-arvoja suosien ja vallitsevia harmoniarakenteita myötäillen. Hän vertaa sooloa tarinaan, jonka alussa tarinankertoja nappaa kuulijan huomion tutuilla elementeillä, kasvattaa vähitellen mielenkiintoa erilaisilla jännitteillä ja lopulta huipentaa tarinan klimaksiin ja lopputulokseen. Myös triosoitossa tällainen ajatus tuntuu olevan läsnä, sillä kaikki soittajat aloittivat soolonsa suhteellisen yksinkertaisilla rytmisillä tai melodisilla aineksilla, ainakin jos vertaa kunkin myöhemmän soolon ulosantiin.

Jazzmusiikin peruselementit, kuten dominanttien laajentaminen ja blues-sävelkielen hyödyntäminen, olivat väkevästi läsnä myös näissä soloissa. Perinteisiä altered-, dominanttidimi- ja overtone-asteikoita käytettiin laajalti dominanttisointujen päälle ja muun muassa Metheny käytti apunaan myös modernimpaa kokosävelasteikkoa useaan otteeseen, kuten esimerkeistä 13 ja 16 näkyy. Hän yhdisti myös rohkeasti useita eri asteikoita samaan melodiseen linjaan dominanttisointujen päällä, kuten esimerkiksi 13 ja 14. Hall ja Pass lisäsivät paikka paikoin ylimääräisiä dominanttisointuja harmoniaan ja mollisointuja muutettiin laajalti duurisoinnuiksi. Scofield ja Metheny hyödynsivät uudemman sukupolven soittajina enemmän vaihtoehtoisia, melodisesta mollista lainattuja moodeja esimerkiksi II-V-I -kadensseihin soittaessaan ja he ajattelivat muutenkin sointukadenssien sointuja enemmän kuin jokaista omina sävellajeina. Metheny käytti useaan otteeseen lokriinen #2 -asteikkoa $m7^{b5}$ -soinnun päällä, kun taas Scofield suosi mielellään melodista molliasteikkoa, esimerkiksi duurin II-

asteen mollisoinnulle improvisoidessaan. Scofield soitti myös ylimääräisiä dimisoituja harmoniaan ja laajensi triokokoonpanon kuulokuvaa laajoja intervaleja luovalla string skipping -soitolla, kuten esimerkissä 12.

Blues-sävelkieli kuului jokaisella soittajalla enemmän tai vähemmän. Passin soolo oli kokonaisuudessaan alusta loppuun bluesin ja diatonisuuden vuoropuhelua, kun taas muut soittajat käyttivät edellä mainittua hieman säästeliäämmin. Yleistä oli soittaa osan loppuun bluesasteikkoja hyödyntävä likki, kuten esimerkeissä 1, 5, 14 ja 16, tai sitten vain maustaa diatonisia linjoja yksittäisillä blue note -sävelillä. Pass käytti bluesharmoniaa kaikkein näkyvimmin, esimerkiksi muuttamalla duurisävellajin toonikan dominanttisoinnuksi ja käyttämällä blues- ja mollipentatonista asteikkoa omana tonaliteettinaan useiden vaihtuvien sointutehojen päällä, kuten esimerkeissä 6 ja 8. Hänen soittonsa osoitti, että myös triokokoonpanossa *bitonaliteetin* käyttö toimii hyvin, mikäli rytmin käsittely ja svengi ovat kunnossa, sekä melodiset ideat riittävän yksinkertaisia.

Kromatiikan käyttö oli sooloissa hyvin jazzperinteiden mukaista. Sointusävelet osuivat yleensä tahdin vahvoille ja kromaattiset lähestymis- ja johtosävelet useimmiten heikoille osille, kuten vaikkapa esimerkeissä 15, 13 ja 9. Kaikki soittajat käyttivät side slipping -soittoa kromaattisena apuvälineenään, joista Methenyllä sen käyttö saattoi olla omaleimaisinta esimerkissä 15. Juuri tuo katkelma osoittaa, kuinka myös triosoitossa voi menestyksekkäästi hyödyntää sävellajin ulkopuolisia, teoreettisesti täysin ”väärää ääniä”, mikäli toteutuksen tekee vain itsevarmasti ja dissonanssin purkamisen selkeästi, esimerkiksi seuraavan soinnun sointusävelille.

Viimeinen selkeä huomio sooloissa kiinnittyi *toistoon*. Liebmanin (1991, 48) mielestä kuulijalle tulee antaa aikaa omaksua melodioita ja ideoita, minkä vuoksi niiden toistaminen ja variointi tuottaa musiikillista menestystä soolon soiton tilanteessa. Hänen mukaan tällöin myös yhtyetovereille annetaan mahdollisuus tarttua solistin tarjoamaan ideaan, mikä taas näkyy rikkautena kokoonpanon musiikillisessa ja improvisatorisessa ulostulossa. Jokaisessa soolossa käytettiin paljon toistoa sekä variointia ja vanhoja elementtejä nostettiin alati uudelleen esiin. Hallin blokkisointusoitto esimerkiksi 4, Scofieldin edellä mainittu double stop-soitto esimerkeistä 9 ja 12 sekä esimerkiksi Methenyn osien loppuun soittama blues-likki esimerkeistä 14 ja 16, toistuvat kaikki erilaisina variaatioina ympäri sooloa (ks. Liitteet 1-4). Denken (2002, 20)

mielestä tällaisella toisteisuudella luodaan ennen kaikkea jännitteitä ja tuttuuden tunteita kuulijalle, mikä tekee musiikista helpommin lähestyttävää.

Voisin kuvitella toiston käyttämisen olevan triokokoonpanoissa hyvinkin perusteltua, sillä niissä bändin dynamiikka ja reagointi toisiinsa ovat kokoonpanon tiiveyden vuoksi aivan toisella tasolla, kuin vaikkapa kärjistettynä sanottuna big band -kokoonpanossa. Bändin kommunikoinnille harvoin on esteitä, kun soittajien määrä on vähäinen ja ärsykkeet tulevat vain yhdestä tai kahdesta suunnasta. Tällöin soittajilla on avoin väylä napata rytmisiä ja melodisia vaikutteita yhtyetovereilta, ja tarttua kiinnheidän tarjoamiinsa motiiveihin. Sen lisäksi solistin ei tarvitse ”keksiä pyörää” jatkuvasti uudestaan, vaan hänen pärjäämisensä soolokierrossa voi tukeutua lopulta yllättävän vähiin uusiin elementteihin.

Jim Hall käyttää soolon rakentelusta puhuessaan metaforaa arkkitehdistä, jolle annetaan kasa kiviä rakennusaineksiksi. On arkkitehdistä itsestä kiinni, millaisen rakennelman hän saa aikaiseksi: Syntykö niistä tukeva seinä vai onko lopputuloksena esteettisesti jännittävämpi, mutta samalla myös rakenteeltaan huterampi ja romahtamiselle alttiimpi kaariportti? Hänen mukaansa seinän kokoaminen on helpompaa, sillä toisin kuin kaariporttiin, siihen voi vain pinota samanlaisia kiviä päällekkäin. Hall tarkoittaa ”samanlaisilla kivillä” mielestäni *musiikillista toistoa* ja että sen hyötykäyttö rakentaa soolon kaaren varmemmalle pohjalle kuin jatkuva uusien elementtien esittely. (Hall 1990, 47.)

9.3 Jatkotutkimustarpeita

Koen opinnäytetyöni olleen ensimmäisen pintaraapaisu jazzmusiikin kitaratrio -kokoonpanon tutkimukseen. Käsittelin vain neljää eri soittajaa, joten entistä kattavamman kuvan saaminen vaatii lisää tutkimusaineistoa. Näkisin hyödylliseksi syventyä entistä tarkemmin myös yksittäisten soittajien tapoihin ilmentää harmoniaa. Esimerkiksi Joe Passin sointumelodiasoiton yksityiskohtaisempi tutkiminen toisi varmasti lisää näkökulmia ja työvälineitä triosoiton harjoittamiseen. Myös esimerkiksi vertaileva tutkimus kitaristien improvisoinnista trio- ja kvartettikokoonpanon välillä voisi antaa arvokasta ja entistä täsmällisempää tiedollista pääomaa, nimenomaan triosoi-

ton lainalaisuuksien erottamiseksi yleisestä jazz-improvisaatiosta. Tässä opinnäytetyössä ei tutkimustavasta johtuen piirretty selkeää rajaviivaa kokoonpanojen välille, vaan tarkoituksena oli yksinkertaisesti tuoda valoon löydettyjä konsepteja, sen suuremmin niitä kategorisoimatta. Aihealue on laaja ja mainitsemieni seikkojen vuoksi väylä on auki lukuisille jatkotutkimuksille.

Lähteet

- Alasuutari, P. N.d. Mitä on laadullinen tutkimus? Luentomoniste. Tampereen yliopisto. Viitattu 16.10.2017.
- Allaboutjazz. 2015. Piano trio. Verkkojulkaisu. Viitattu 10.10.2017. <https://www.allaboutjazz.com/piano-trio-by-aaj-staff.php/>
- Allmusic. N.d. Hard bop music genre overview. Viitattu 28.10.2017. <https://www.allmusic.com/subgenre/hard-bop-ma0000002634/>
- Crook, H. 1999. Ready, aim, improvise! Advance Music.
- Denke, D. 2002. Amazing Phrasing. 50 ways to improve you improvisational skills. Milwaukee: Hal Leonard.
- Fordham, J. 2013. Jim Hall obituary. Verkkojulkaisu. Julkaistu 12.12.2013. Viitattu 29.10.2017. <https://www.theguardian.com/music/2013/dec/12/jim-hall/>
- Hall, J. 1990. Exploring Jazz Guitar. Milwaukee: Hal Leonard.
- Huovinen, E. 2015. Johdatus musiikillisen improvisaation tutkimukseen. Julkaisussa Musiikillinen improvisaatio. Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin. Turku: Utukirjat 9. 1-45. Viitattu 14.10.2017.
- King, J. 1997. Mitä jazz on. Opas jazzin ymmärtämiseen ja kuuntelemiseen. Jyväskylä: Gummerus.
- Laine, P. 2015. Sointurakenteet jazzimprovisaation lähtökohtana. Julkaisussa Musiikillinen improvisaatio. Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin, toim. Erkki Huovinen. Turku: Utukirjat 9. 281-306. Viitattu 14.10.2017.
- Learnjazzstandards.com. N.d. Secret love-sävellyksen esittely verkkosivustolla. Viitattu 29.10.2017. <https://www.learnjazzstandards.com/jazz-standards/secret-love/>
- Jazzstandards.com N.d. Old folks-sävellyksen esittely verkkosivustolla. Viitattu 29.10.2017. <http://www.jazzstandards.com/compositions-1/oldfolks.htm/>
- Jazzstandards.com N.d. Stompin' at the Savoy-sävellyksen esittely verkkosivustolla. Viitattu 29.10.2017. <http://www.jazzstandards.com/compositions-0/stompinatthesavoy.htm/>
- Jazzwisemagazine. N.d. Ten life-changing piano trio recordings. Verkkojulkaisu. Viitattu 1.11.2017. <http://www.jazzwisemagazine.com/artists/13895-ten-life-changing-jazz-piano-trio-recordings/>
- Jenkins, T. S. 2015. Fusion. Verkkojulkaisu. Julkaistu 7.10.2015. Viitattu 27.10.2017. <https://www.allaboutjazz.com/fusion-by-todd-s-jenkins.php/>
- Johnscofield.com. N.d. Biografia verkkosivustolla. Viitattu 27.10.2017. <http://www.johnscofield.com/bio/>
- Levine, M. 1995. The jazz theory book. Petaluma: Sher Music.

- Lehto, J. 2015. Soittotekniikoista musiikiksi. Opinnäytetyö. Jyväskylän ammattikorkeakoulu, kulttuuriala, musiikin tutkinto-ohjelma. Viitattu 1.11.2017. <http://theseus.fi/handle/10024/104606/>
- Liebman, D. 1991. A chromatic approach to jazz harmony and melody. Rottenburg: Advance Music.
- Ligon, B. 2001. Jazz theory resources. Tonal, harmonic, melodic & rhythmic organization of jazz. Volume 1 & 2. Milwaukee: Hal Leonard.
- Liukko, S. 2012. Erilaisia rakenteita. Verkkojulkaisussa Opinnäytetyön raportointi. Viitattu 24.10.2017. <http://oppimateriaalit.jamk.fi/raportointiohje/tag/laadullinen-tutkimus/>
- Mongan, N. 1983. The history of the guitar in jazz. USA: Oak Publications.
- Munro, D. 1999. The 21st century pro guitar method. Jazz Guitar. Swing to bebop. USA: Alfred Publishing.
- Männistö, E. 2016. Transkriptiot improvisaation opiskelun apuvälineenä. Opinnäytetyö. Metropolia-ammattikorkeakoulu, musiikin tutkinto. Viitattu 4.11.2017. <http://theseus.fi/handle/10024/120766/>
- Niles, R. 2009. The Pat Metheny interviews. The inner workings of his creativity revealed. Milwaukee: Hal Leonard.
- Pass, J. 1986. Joe Pass guitar style. USA: Mel Bay Publications.
- Buk, A. 1993. John Scofield. Jazz-Funk guitar 1 & 2. USA: Manhattan Music.
- Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkojulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. (Viitattu 05.10.2017.) <http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>
- Schwartz, A. 2012. The backdoor II-V progression. Verkkojulkaisu. Julkaistu 31.1.2012. Viitattu 2.11.2017. <http://antonjazz.com/2012/01/backdoor-ii-v-progression/>
- Slaweki, C. M. 2015. Classic Bebop. Verkkojulkaisu. Julkaistu 28.2.2015. Viitattu 2.11.2017. <https://www.allaboutjazz.com/classic-bebop-by-chris-m-slaweki.php/>
- Summerfield, M. J. 1978. The Jazz Guitar. Its evolution and its players. Iso-Britannia: Campbell Graphics.
- Tabell, M. 2004. Jazz-musiikin harmonia. 4. p. Helsinki: Gaudeamus.
- Voce, S. 1994. Obituary: Joe Pass. Muistokirjoitus lehdessä. Viitattu 29.10.2017. <http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-joe-pass-1438555.html/>

Liitteet

Liite 1. Soolotranskriptio Jim Hallin soolosta kappaleessa Without a Song.

WITHOUT A SONG - JIM HALL SOLO
 YOUNGINS, ELISCU, ROSE

UPTEMPO SWING ♩ = 235

(A) 1. CHORUS

JAZZ GUITAR

5

9

14

18

23

27

(B)

32

36

Copyright © SMO ENWANA 2017

2

40 **(A)** Gm7 C7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Eb7 Abmaj7

I GTR

45 Db7 Ebmaj7 Eb7 Abmaj7

I GTR

49 Db7 Ebmaj7 Gm7(b9) C7 Fm7

I GTR

53 Bb7 Eb Eb7 Abmaj7 Db7 Ebmaj7 C7

I GTR

57 **(A)** **TÓNEN CHORDS** Fm7 Bb7 Ebmaj7 Eb7 Abmaj7

I GTR

61 Db7 Ebmaj7 Eb7 Abmaj7

I GTR

65 Db7 Ebmaj7 Gm7 C7 Fm7

I GTR

69 Bb7 Ebmaj7 Abmaj7 Gm7 Fm7 Ebmaj7 Abmaj7

I GTR

73 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Eb7 Abmaj7 Db7

I GTR

78 Ebmaj7 Eb7 Abmaj7 Db7

I GTR

Copyright © 2007

82 $E_b m \Delta 7$ $G m 7(b 9)$ $C 7$ $F m 7$ $B b 7$ 3

86 $E_b m \Delta 7$ $E b 7$ $A b m \Delta 7$ $D b 7$ $E_b m \Delta 7$ $E b 7$

(B)

90 $A b m \Delta 7$ $G m 7$ $C 7$ $F m 7$ $B b 7$ $E_b m \Delta 7$

94 $G m 7$ $A m 7(b 9)$ $D 7$ $G m 7$ $C 7$ $F m 7$ $B b 7$ 3

(A)

98 $E_b m \Delta 7$ $E b 7$ $A b m \Delta 7$ $D b 7$

102 $E_b m \Delta 7$ $E b 7$ $A b m \Delta 7$ $D b 7$

106 $E_b m \Delta 7$ $G m 7$ $C 7$ $F m 7$

109 $B b 7$ $E_b m \Delta 7$ $A b m \Delta 7$ $G m 7$ $F m 7$


(A)

112 $E_b m \Delta 7$ $D b m \Delta 7$ $C m 7(b 9)$ $A b m \Delta 7$

Copyright © 2016 CARTINA 2017

Liite 2. Soolotranskriptio Joe Passin soolosta kappaleessa Stompin' at the Savoy.

STOMPIN' AT THE SAVOY (JOE PASS SOLO)
BENNY GOODMAN, CHICK WEBB, EDGAR SAMPSON

SWING ♩ = 131 

JAZZ GUITAR

(A)

3 Ab^{13} $Dbm^{13}7$ Ab^{13} $Dbm^{13}7$ $F_{\#}7(b9)$ $Bb7$

7 $Ebm7$ Ab^{13} $Dbm^{13}7$ $Bb7$

10 $Ebm7$ Ab^{13} $Dbm^{13}7$ Ab^{13}

13 $Dbm^{13}7$ $F_{\#}7(b9)$ $Bb7$ $Ebm7$

(B)

16 Ab^{13} $Dbm^{13}7$ $Db7$ $F_{\#}^{13}$ G^{13}

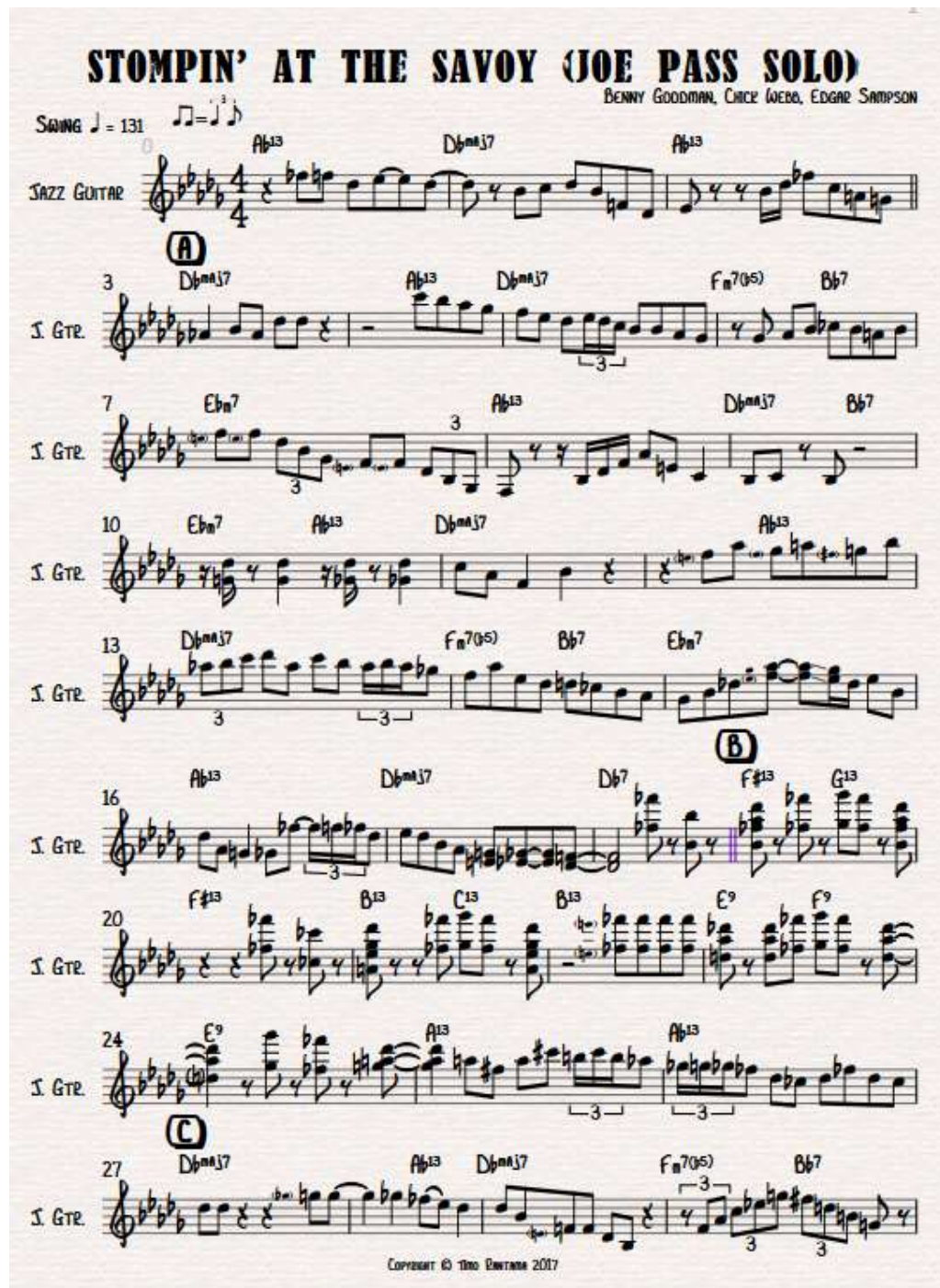
20 $F_{\#}^{13}$ B^{13} C^{13} B^{13} E^9 F^9

24 E^9 A^{13} Ab^{13}

(C)

27 $Dbm^{13}7$ Ab^{13} $Dbm^{13}7$ $F_{\#}7(b9)$ $Bb7$

Copyright © Timo Eerikala 2017



2

I. GTR. 31 Ebm7₃ Ab¹³ Dbmaj⁷ Bb⁷

I. GTR. 34 Ebm⁷ Ab¹³ Dbmaj⁷ Ab¹³

I. GTR. 37 Dbmaj⁷ Fm^{7(b9)} Bb⁷ Ebm⁷ Ab¹³

I. GTR. 41 Dbmaj⁷ Bb⁷ Ebm⁷ Ab¹³ Dbmaj⁷ Ab¹³

I. GTR. 45 Dbmaj⁷ Fm^{7(b9)} Bb⁷ Ebm⁷ Ab¹³

I. GTR. 49 Dbmaj⁷ Db⁷ F#¹³ G¹³

I. GTR. 52 F#¹³ B¹³ C¹³ B¹³

I. GTR. 55 E⁹ F⁹

I. GTR. 58 Ab¹³ Dbmaj⁷ Ab¹³

61 Dbmaj7 Fm7(b5) Bb7 Eb7 Ab13 3

I. GTR.

65 Dbmaj7 Bb7 Eb7 Ab13 **(A)** Dbmaj7 Ab13 Dbmaj7

I. GTR.

70 Fm7(b5) Bb7 Eb7 Ab13 Dbmaj7 Bb7

I. GTR.

74 Eb7 Ab13 Dbmaj7 Ab13 Dbmaj7

I. GTR.

78 Fm7(b5) Bb7 Eb7 Ab13

I. GTR.

81 Dbmaj7 Db7 **(B)** F\#13 G13

I. GTR.

84 F\#13 B13 C13 B13 E9 F9

I. GTR.

88 E9 A13 Ab13 **(C)** Dbmaj7
THEME GOES ON.

I. GTR.

Copyright © Tino Emanuele 2017

Liite 3. Soolotranskriptio John Scofieldin soolosta kappaleessa Secret Love.

SECRET LOVE - JOHN SCOFIELD SOLO

PAUL FRANCIS WEBSTER
MIDTEMPO SWING ♩ = 140 (A) SAMMY FAIN

JAZZ GUITAR

4

J. GTR.

9

J. GTR.

14

J. GTR.

18

J. GTR.

22

J. GTR.

26

J. GTR.

30

J. GTR.

Copyright © Tino Rantala 2017

2

34 F^7 $Bb^m A^7$ Bb^m^7

J. GTR.

38 E^b7 $A^b m A^7$ $A^b m^7$ D^b7 $E^b m A^7$ C

J. GTR.

42 F^m7 $G^m7(b9)$ C^7 F^m7

J. GTR.

46 B^b7 $E^b m A^7$ F^m7 B^b7

J. GTR.

49 $E^b m A^7$ F^m7 B^b7 $E^b m A^7$

J. GTR.

52 F^m7 B^b7 $E^b m A^7$ A^b7 G^m7 C^7 F^m7

J. GTR.

56 B^b7 F^m7 B^b7

J. GTR.

59 F^m7 B^b7 F^m7

J. GTR.

62 B^b7 $E^b m A^7$ F^m7 B^b7 $E^b m A^7$

J. GTR.

Copyright © TIMO RIVERANI 2017

F_m7 B_b7 E_bmaj7 F_m7 B_b7 E_bmaj7 A_b7 3

66 J. GTR.

70 J. GTR.

74 J. GTR.

78 J. GTR.

82 J. GTR.

86 J. GTR.

88 J. GTR.

90 J. GTR.

93 J. GTR.

F_m7 B_b7 E_bmaj7 F_m7 B_b7 E_bmaj7 A_b7 3
 G_m7 C7 F_m7 B_b7 F_m7
 B_b7 F_m7 B_b7 F_m7
 B_b7 E_bmaj7 D_m7(9_b) G7 (B) C_m7
 F7 B_bmaj7 B_bm7
 E_b7 A_bm7 D_b7 (C) E_bmaj7
 F_m7 G_m7(9_b) C7
 F_m7 B_b7 E_bmaj7 F_m7 B_b7

Liite 4. Soolotranskriptio Pat Metheny'n soolosta kappaleessa Old Folks.

OLD FOLKS - PAT METHENY SOLO

WILLARD ROBINSON/DEDETTE LEE HILL

BALLAD $\text{♩} = 60$ (A)

JAZZ GUITAR

3 $F^{\#}m^{\#}7$ $E_m7(b5)$ $A7$ $Dm7$ $D\flat7$ $Cm7$ $F7$

J. GTR. $B\flat m^{\#}7$ $E\flat7$ $A_m7(b5)$ $D7$

5 $Gm7$ $C7$ $A_m7(b5)$ $D7$

J. GTR. HOLD BEND-----|

7 $G7$ $Gm7$ $C7$ $Fm7$ $B\flat7$

J. GTR.

9 $E_m7(b5)$ $A7$ $Dm7$ $D\flat7$ $Cm7$ $F7$

J. GTR.

11 $B\flat m^{\#}7$ $E\flat7$

J. GTR.

12 $A_m7(b5)$ $D7$

J. GTR.

13 $Gm7$ $C7$ $A_m7(b5)$ $D7$

J. GTR.

15 $G7$ $C7$ $F^{\#}m^{\#}7$ LAD BACK

J. GTR.

2

17 **Fm7** **(B)** **C7**

J. GTR.

18 **Cm7** **F7**

J. GTR.

19 **Bbm7**

J. GTR.

20 **Eb7**

J. GTR.

21 **Fm7** **Em7(b9)** **A7**

J. GTR.

22 **Dm7** **LAD BACK**

J. GTR.

23 **G7**

J. GTR.

24 **Gm7** **C7** **Fm7** **Bb7**

J. GTR.

(C)

25 **Em7(b9)** **A7**

J. GTR.

26 **Dm7** **Db7** **Cm7** **F7**

J. GTR.

Bb^{maj7}
 EVEN SIXTEENTH NOTES $Eb7$ $A_m7(b9)$ $D7$ 3

27

S. GTR.

29 G_m7 $C7$ $A_m7(b9)$ $D7$

S. GTR.

31 $G7$ 8^{va} $C7$

S. GTR.

32 F^{maj7} (8) 3 3 3 3 3 3 3

S. GTR.